

CARLOS EDUARDO SAMUEL TORRES MIRANDA DE VILLELA

M U N D A N A

**Peça mista de poesia declamada, música instrumental e
eletroacústica**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

CARLOS EDUARDO SAMUEL TORRES MIRANDA DE VILLELA

M U N D A N A

**Peça mista de poesia declamada, música instrumental e
eletroacústica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Bacharel em
Música com Habilitação em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo
Cambraia Salles

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Villela, Carlos Eduardo Samuel Torres Miranda de
Mundana.: Peça mista de poesia declamada, música
instrumental e eletroacústica. / Carlos Eduardo Samuel
Torres Miranda de Villela ; orientador, Paulo de Tarso
Camargo Cambraia Salles. -- São Paulo, 2020.
157 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Memória 2. Processos Criativos 3. Cosmogonia 4.
Eletroacústica 5. Poesia I. Salles, Paulo de Tarso Camargo
Cembraia II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais Carlos Alberto e Miranda, assim como agradeço igualmente ao meu irmão João Carlos Villela pelo apoio incondicional ao longo de toda minha vida, paciência, amor infinito e carinho abundante destas três pessoas.

Ao orientador deste trabalho Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles pela confiança e disponibilidade em todos os momentos em que solicitei sua orientação nos últimos três semestres.

À querida amiga e talentosa escritora e poetisa Carina Castro por materializar um universo inteiro, através do trabalho da deusa mitológica *Mundana*, expresso em versos que possibilitaram o desenvolvimento desta composição em parceria poética e musical.

Às amigas Ana Laura Gentile e Catherine Santana e aos amigos Danilo Moura, George Ferreira, Renan Proença e Rob Ashtoffen pela disponibilidade, confiança, trocas sonoras, conversas e amizade. A estes dediquei as partes instrumentais desta peça.

Aos amigos Mariana Carvalho e Max Schenkman por gentilmente oferecerem amostras de seus universos sonoros às partes de eletroacústica da composição.

Aos amigos Carina Castro, Carolina Castro, Danilo Sene, Mariana Carvalho, Max Schenkman, Pedro Guimarães, Piero Bonavita, Rita Maria, Rob Ashtoffen, Sarah Alencar, Tahyná Oliveira, Vânia Ornelas, Vinicius Jordão e Wilson Cabral pelas muitas e sempre ótimas conversas, indicações e trocas artísticas fundamentais a essa pesquisa; queridos amigos que sempre me apoiaram nos meus processos e com os quais sempre poderei contar.

Aos amigos Augusto Piccinini, Danilo Sene, Marcelo Sarra Nicolino, Mariana Carvalho, Pedro Guimarães, Pedro Yugo Sano Mani e Sarah Alencar por seus excelentes trabalhos os quais me forneceram substrato técnico para realizar esta tarefa com maior rigor.

Aos professores Alexandre Ficarelli, Fernando Iazzetta, Gil Jardim, Ivan Vilela, Paulo de Tarso Salles e Ricardo Bologna pela cooperação em diversas etapas dessa empreitada, assim como demais funcionários, alunos e professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao mestre Lelo Nazário, pela obra artística inspiradora!

RESUMO

VILLELA, Carlos Eduardo Samuel Torres Miranda de. *Mundana*. Peça mista de poesia declamada, música instrumental e eletroacústica. 2020, 157p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise detalhada do processo de composição da peça musical *Mundana*, mista de poesia, música instrumental e eletroacústica, sendo a parte textual uma criação da poetisa e escritora Carina Castro e a parte musical do músico Carlos Eduardo Samuel. É composta de dois textos poéticos de temática mitológica, um focado no período da criação do mundo e outro em sua completa destruição a partir das ações da deusa Mundana. A partir destes, foram desenvolvidos cinco movimentos correspondentes a cada temática abordada.

O trabalho é fruto de um resgate de memórias pessoais em registros diversos, as quais ao serem conferidas apontaram diretrizes diversas: Na primeira parte há algumas noções da ideia do silêncio, como manifestação da absoluta ausência de som ou as tensões silenciosas entre eventos sonoros, assim como a descrição do evento *Ensaio sobre o silêncio* (2014) em formato de performance coletiva artística, a qual orbitou o tema através de vários aspectos que o tangem. São apresentadas diferentes manifestações da cosmogonia através das visões de vários povos, pois muitas das ideias concebidas pela humanidade para os possíveis inícios abordam fundos silenciosos em que a atividade criadora age no ato de conceber. *Mundana* é uma história sobre surgimentos e absorve concepções preexistentes destes surgimentos ao se lançar como mitologia nova e artística. Esta peça presta homenagens à composição *A flor de plástico incinerada*, de Lelo Nazário. Na segunda parte há a exploração detalhada de cada movimento com análises melódicas e motivicas, de objetos sonoros segundo as ideias de Pierre Schaeffer e análises de aspectos composicionais de obras referenciadas em *Mundana*, como: *Petroushka* e *Les Noces* de Igor Stravinsky, *The Unanswered Question* de Charles Ives, *Grain of voices* de Åke Parmerud, *A flor de plástico incinerada* e *Discurso aos objetos* de Lelo Nazário.

Palavras-chave: Mundana, Poesia, Cosmogonia, Silêncio, Eletroacústica, Instrumentos Eletrônicos, Processos Criativos, Memória, Carina Castro, Lelo Nazário.

ABSTRACT

Abstract: This work aims to present a detailed analysis of the composition process of the musical piece *Mundana*, a mixture of poetry, instrumental music and electroacoustics, being the textual part a creation of the poet and writer Carina Castro and the musical part of the musician Carlos Eduardo Samuel. It is composed of two poetic texts of mythological theme, one focused on the period of the creation of the world and the other on its complete destruction from the actions of the goddess Mundana. From these, five movements were developed corresponding to each thematic approached.

The work is the fruit of a rescue of personal memories in diverse registers, which when checked pointed out various guidelines: In the first part there are some notions of the idea of silence, as a manifestation of the absolute absence of sound or the silent tensions between sound events, as well as the description of the event *Ensaio sobre o Silêncio* (2014) in an artistic collective performance format, which orbited the theme through various aspects that touch it. Different manifestations of cosmogony are presented through the visions of various peoples, as many of the ideas conceived by humanity for possible beginnings address silent backgrounds in which creative activity acts in the act of conceiving. *Mundana* is a story about emergencies and absorbs pre-existing conceptions of these emergencies by launching itself as a new and artistic mythology. This piece pays homage to the composition *A flor de plástico incinerada*, by Lelo Nazario. In the second part there is a detailed exploration of each movement with melodic and motoristic analyses of sound objects according to the ideas of Pierre Schaeffer and analysis of compositional aspects of works referenced in *Mundana*, such as: *Petroushka* and *Les Noces* by Igor Stravinsky, *The Unanswered Question* by Charles Ives, *Grain of voices* by Åke Parmerud, *A flor de plástico incinerada* and *Discurso aos objetos* of Lelo Nazário.

Keywords: Mundana, Poetry, Cosmogony, Silence, Electroacoustics, Electronic Instruments, Creative Processes, Memory, Carina Castro, Lelo Nazário.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Escala logarítmica <i>Sound Pressure Level</i> e eventos sonoros de referência (PAVAN, 2020, p. 15).....	16
Figura 2 - Intervenção <i>Por que duvido?</i> (2009), da série <i>Remote Words</i> , de Achim Mohné e Uta Kopp.....	22
Figura 3 - Vista do jardim interno do CMU com indicação do acesso ao porão.....	24
Figura 4 - Recitação de Carlos Eduardo Samuel das <i>Instruções de Como Usar o Porão</i>	33
Figura 5 - Deslocamento do público até a área das performances.....	27
Figura 6 - Performance de Amanda Ferraresi da peça <i>Ensaio sobre o silêncio</i> de Gabriel Crux.....	29
Figura 7 - interpretação de Pedro Paulo Salles <i>O caso de João Gaiola, o mercador de silêncios</i>	30
Figura 8 - Performance coletiva conduzida pelo <i>Coro Profano</i> em conjunto à <i>Nariz de Flautas de Orquestra A</i>	32
Figura 9 - Interpretação de <i>Esperando Godot</i> por Ivan Žurawsky e Mariana Carvalho.....	33
Figura 10 - Mitos da cosmogonia por José de Mattos Neto, Carolina Castro e Carlos Eduardo Samuel.....	36
Figura 11 - Interpretação de <i>com as palavras se podem multiplicar os silêncios</i> pelo <i>Coro Profano</i>	39
Figura 12 - improvisação livre coletiva.....	40
Figura 13 - improvisação livre coletiva.....	40
Figura 14 - <i>Gêneros de ataques</i> , (SCHAEFFER, 1988, p. 271).....	54

TABELAS

Tabela 1 - Repertório de escuta simultânea ao período de composição de Mundana (2019-2020).....	57
Tabela 2 - classificação dos instrumentos por materiais e ferramentas utilizadas nas formas ataques.....	74

PARTITURAS

Partitura 1 - partitura de <i>Peça para Peça para dois baixos elétricos e computador</i> (2017).....	48
Partitura 2 - partitura de <i>Peça para quatro guitarras elétricas e computador</i> (2018).....	50
Partitura 3 - primeiro material motivico.....	61
Partitura 4 - modificação do primeiro material motivico.....	62
Partitura 5 - modificação para encerramento a partir do primeiro material motivico.....	62
Partitura 6 - <i>leitmotiv</i> uivo de <i>Mundana</i>	63
Partitura 7 - segundo material motivico.....	63
Partitura 8 - segundo material motivico modificado.....	64
Partitura 9 - material motivico dedicado ao baixo.....	64
Partitura 10 - material motivico dedicado ao baixo.....	65
Partitura 11 - material motivico dedicado ao baixo.....	65

Partitura 12 - material motivico dedicado ao oboé.....	65
--	----

Partitura 13 - material motivico 1 em construção.....	66
Partitura 14 - material motivico 1 estabelecido.....	67
Partitura 15 - material motivico 2 estabelecido.....	67
Partitura 16 - procedimentos de espelhamento com material motivico 2.....	68
Partitura 17 - encurtamento gestual com material motivico 2.....	68
Partitura 18 - Excerto de Petroushka , de Stravisky.....	69
Partitura 19 - Solo de órgão 1 de <i>Mundana</i>	72
Partitura 20 - Seção de cordas em The Unanswered Question , Charles Ives.....	77
Partitura 21 - motivo do trompete de The Unanswered Question , Charles Ives.....	78
Partitura 22 - seção de sopros em The Unanswered Question , Charles Ives.....	78
Partitura 23 - Uivo de <i>Mundana</i> em <i>Mundana era o nome da deusa</i>	80
Partitura 24 - frases coletivas iteradas em referência do primeiro motivo em <i>Mundana era o nome da deusa</i>	81
Partitura 25 - Transcrição do <i>Pola-pola cak</i> do <i>Kecak</i>	85
Partitura 26 - <i>Kecak</i> modificado, <i>Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo</i> , Carlos Eduardo Samuel.....	86
Partitura 27 - Bloco de material temático 1.....	92
Partitura 28 - Bloco de material temático 2.....	92
Partitura 29 - Bloco de material temático 3.....	93
Partitura 30 - Bloco de material temático 4.....	93
Partitura 31 - Bloco de material temático 5.....	94
Partitura 32 - Bloco de material temático 6.....	94
Partitura 33 - Excerto com vários blocos justapostos.....	95
Partitura 34 - Solo de órgão 1 do <i>Interlúdio</i>	96
Partitura 35 - Análise por grupos de contorno melódico do solo de órgão 2 do <i>Interlúdio</i>	97

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1: Tópicos correlatas à criação de <i>Mundana</i>	14
1.1 O som como fenômeno acústico e silêncio como incapacidade humana da sua detecção.....	15
1.2 Abordagem afetiva do silêncio em música - retórica barroca.....	16
1.3 Abordagem filosófica do silêncio no século XX: Kovadloff, Cage e Schafer.....	20
1.4 O Ensaio sobre o silêncio, mostra/simpósio.....	23
1.5 Cosmogonia, cosmologia, feminismos e relações de trabalho em <i>Mundana</i> - uma <i>contramitologia</i>	43
1.6 Instrumentação e trabalhos para instrumentos eletrônicos e acústicos.....	48
1.7 <i>Mundana</i> , uma homenagem a Lelo Nazário e A Flor de Plástico Incinerada.....	52
1.8 Revisão de esboços e materiais de referência.....	57
1.9 Sugestões de escuta.....	58
Capítulo 2: Análise descritiva detalhada dos movimentos.....	62
2.1 Ideias motílicas principais.....	62
2.2 Primeiro movimento: Introdução.....	68
2.2.1 Solo de órgão.....	72
2.2.2 Seção final.....	75
2.3 Segundo movimento: <i>Mundana</i> era o nome da deusa.....	79
2.3.1 O Kecak.....	84
2.4 Terceiro movimento: Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo.....	89
2.5 Quarto movimento: Interlúdio.....	97
2.6 Quinto movimento: O fim do mundo e seu refinamento.....	101
2.6.1 Problemas do âmbito da notação para partituras de escuta.....	106
Conclusão.....	108
Referências bibliográficas.....	114
APÊNDICE A: Entrevista com Carina Castro.....	119
APÊNDICE B: Partitura Completa Atual de <i>Mundana</i>	128

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma análise descritiva de processo criativo, elaborado entre os anos de 2019 e 2020. Para isso, serão apresentados aspectos tomados de diferentes áreas do conhecimento humano que fundamentam a realização da música analisada.

Mundana é uma peça musical camerística mista de instrumentos eletrônicos, acústicos, eletroacústica e poesia declamada pela regente. É fruto do trabalho realizado em parceria pela escritora e poetisa Carina Castro e o compositor e instrumentista Carlos Eduardo Samuel, também autor desta dissertação.

Por ser uma análise de composição autoral, será executada a revisão de arquivos pessoais com a finalidade de se mapear de forma investigativa todo o recorte temporal no qual o trabalho composicional se situa. Será salientada a visão da poetisa sobre a obra elaborada em conjunto, para isso a transcrição integral de uma entrevista, por ela concedida, será a forma de delimitação das referências teóricas e artísticas por ela operadas, bem como suas próprias considerações a respeito de seu processo criativo resultando na feitura do poema, a partir do qual originou-se a composição musical.

Os materiais de pesquisa estão, em grande parte, alocados em suportes eletrônicos pessoais em computadores ou em nuvem, como arquivos de texto em diversos formatos, arquivos pdf, arquivos de vídeo, gravações em áudio, fotografias digitais, além do uso de sites de repositórios de artigos acadêmicos, teses e demais dissertações, o qual foi extenso, principalmente pelo ato da pesquisa não poder se desenrolar de forma presencial em bibliotecas e demais espaços de estudo e pesquisa, devido à realização deste trabalho coincidir temporalmente com o período de isolamento social mundial por conta da pandemia de *covid-19*¹.

¹ “COVID-19 é a doença infecciosa causada pelo coronavírus descoberto mais recentemente. Esse novo vírus e doença eram desconhecidos antes do início do surto em Wuhan, na China, em dezembro de 2019. O COVID-19 é agora uma pandemia que afeta muitos países do mundo”, (tradução nossa).

“COVID-19 is the infectious disease caused by the most recently discovered coronavirus. This new virus and disease were unknown before the outbreak began in Wuhan, China, in December 2019. COVID-19 is now a pandemic affecting many countries globally”. Fonte: site da World Health Organization, acesso em 10 jul. 2020. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/coronavirus-disease-answers?query=What+is+COVID19%3F>

O que se pretende com esta pesquisa é exhibir, a partir da multiplicidade de abordagens temáticas, como o processo do pensamento composicional pode ser suprido de referências de maneira complexa e que o mapeamento referencial pode ser esquematizado num processo de revisão posterior ao do ato de compor. Para isso, será sugerido visar o regresso a momentos anteriores dos instantes criativos da obra, com a finalidade de esmiuçar pesquisas e interesses de maior longevidade, assim como trabalhos composicionais anteriores. Desta forma caracterizar-se-á como um trabalho de metodologia analítica mista.

No primeiro capítulo será elaborada uma exploração detalhada da tópica do silêncio, suas propriedades definidas em física acústica, a partir da definição de som; figuras retóricas embasadas na teoria barroca dos afetos, em música, voltadas aos múltiplos silêncios possíveis; aproximações e confrontamentos das ideias de Kovadloff, Cage e Schaffer sobre o silêncio em abordagens filosóficas, sociológicas e musicais, todos eles como pensadores do século XX.

A seguir, serão narrados e detalhados todos os eventos ocorridos durante uma mostra temática promovida em junho de 2014 no porão sob o Departamento de Música da Universidade de São Paulo, de nome *Ensaio sobre o silêncio*, composta por performances musicais, dentre elas a análise da composição *Com as palavras se podem multiplicar os silêncios* de Sarah Alencar, performances coletivas de experimentação sonora, performances teatrais, banquete, instalação sonora e declamações de poesias e mitos da cosmogonia.

Serão exploradas, em sequência, referências de cosmogonia, cosmologia, astrofísica, platonismo, abordagens da literatura feminista, críticas aos aspectos da exploração feminina nos textos mitológicos e análise das relações de trabalho que embasaram o desenvolvimento do mito de *Mundana* e sua caracterização como contramitologia feminista.

Será explicada a mudança de abordagem analítica deste trabalho, que previamente seria uma análise da peça *A flor de plástico incinerada* de Lelo Nazário, assim como as aproximações possíveis entre suas obras e a criação de *Mundana*.

Encerrando o capítulo, serão detalhados os materiais contendo anotações do processo criativo, indicações de leituras e escuta, assim como a listagem de repertório escutado ao longo do período composicional e criações pessoais anteriores dedicadas a instrumentos eletrônicos de cordas dedilhadas em interação com computador.

No segundo capítulo serão detalhadas e analisadas os processos de improvisação empregados para gerar materiais utilizados na criação de partes instrumentais e eletroacústicas, os gêneros e peças musicais que influíram na realização de cada um dos cinco movimentos da obra a ser descrita, como: o uso de polimodalismo e disposição de blocos sonoros em *Petroushka* e *Les Noces* de Igor Stravinsky; ideias de construção motivica relacionadas à obra *The Unanswered Question* de Charles Ives; o trabalho textural importado do *Kecak* balinês, que é apresentado no disco *Grain of voices* de Åke Parmerud e por fim; os tratamentos dados às seções eletroacústicas baseadas nos trabalhos *A flor de plástico incinerada* e *Discurso aos objetos* de Lelo Nazário, seções estas compostas com sons gravados de instrumentos criados por Max Shenkman e também os concebidos em performance ao piano preparado por Mariana Carvalho.

Tudo isso sempre relacionando o comportamento do discurso musical atrelado ao que é proposto em cada trecho do poema escrito por Carina Castro.

CAPÍTULO 1

Tópicos correlatas à criação de *Mundana*

Este capítulo apresenta ideias que permearam minha trajetória no curso de música e confluíram para a posterior composição de *Mundana*. Primeiramente a temática do silêncio será abordada de forma investigativa e multimodal ao longo dos primeiros três subitens. Na seção seguinte haverá a exposição de um evento, realizado em 2014, dedicado a esta tópica central do silêncio, o qual foi por mim idealizado e que se concretizou com a contribuição de vários participantes. A parte final apresenta as correspondências de ideias que perduraram desde as investigações apresentadas sobre silêncio, abordagens filosóficas e políticas trazidas pelas ideias dos autores explorados e pelos poemas de Carina Castro e cosmogonia até os instantes formadores de *Mundana* e a revisão de outros fatores de influência e referência para a concretização deste trabalho composicional. Há também a apresentação da estrutura geral da peça, bem como sua instrumentação, além de menção de obras próprias que serviram de estudo preliminar e das obras *A flor de plástico incinerada I* e *Discurso aos objetos*, de Lelo Nazário, a quem dedico homenagens com a criação desta peça.

1.1 O som como fenômeno acústico e silêncio como incapacidade humana da sua detecção

O silêncio, como recurso, é um elemento composicional tão relevante quanto, entre outros aspectos, as relações harmônicas de uma peça; as interações melódicas; as características timbrísticas; texturais e de dinâmica. Estes e outros aspectos abordados em música (como expressão artística) e nas pertinentes análises musicais são todos relacionados às formas pelas quais percebemos e interagimos com os sons, a ausência de sons, bem como os silêncios e a ausência de silêncios; *i.e.*, como escutamos e assimilamos estes sons e silêncios de forma isolada ou contínua no tempo e as relações que podemos estabelecer objetivamente e subjetivamente através de diversas perspectivas do conhecimento humano. As abordagens sobre este(s) assunto(s) podem ser diversas, *e.g.*, as áreas de ciências biológicas, médicas, ciências exatas, assim como em artes e demais estudos dentro da área

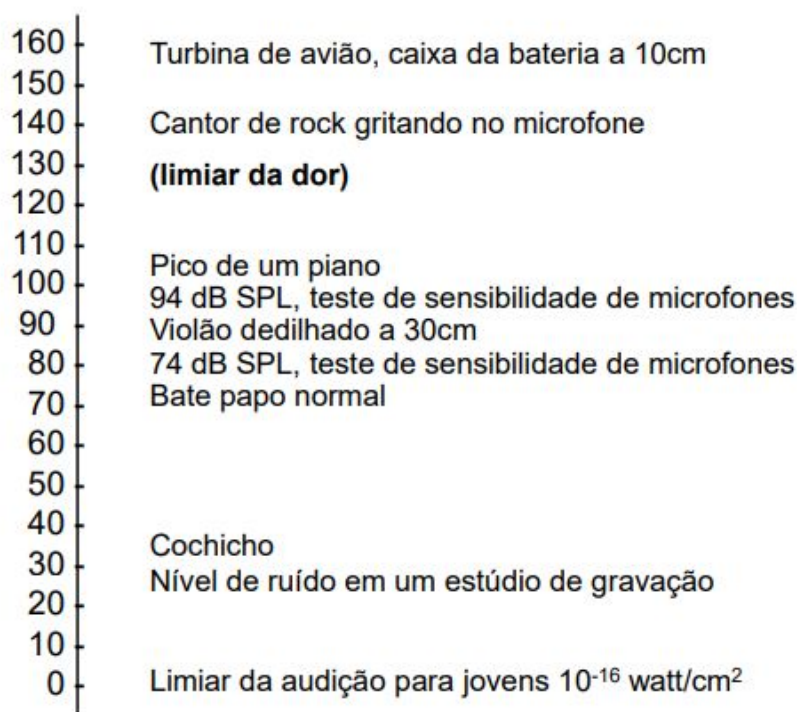
bastante abrangente de humanidades. Em física acústica se estuda o som como evento decorrente à potência sonora de ondas mecânicas transportadoras de energia através das partículas dos corpos no espaço. Potência está relacionada à razão de energia sobre tempo. Segundo Iazzetta (2020) e Pavan (2020), a intensidade de uma onda sonora está relacionada à razão deste valor estabelecido de potência sobre o valor correspondente à área.

Fazendo referência sempre às unidades estabelecidas pelo *Sistema Internacional de Unidades* (SI), potência é determinada em Watts (W) e é caracterizada como trabalho em função de tempo. Determinamos então a potência através da equação $[I]=W.m^{-2}$. Ao tratarmos de intensidade sonora, a detecção de som por um corpo apto a esta tarefa está relacionado com a capacidade de identificar variações de pressão. A unidade de medida no SI para pressão é o Pascal: $[1 Pa= 1 N*m^{-2}]$.

O som detectado pelo ser humano é percebido dentro dos limites de um espectro relacionado à intensidade sonora. O limite inferior deste espectro é o *limiar da audição* (10^{-12} IAZZETTA, 2020 e 10^{-16} PAVAN), a partir deste ponto determinado de intensidade sonora é que conseguimos, quando indivíduos jovens, começar a identificar os sons. O limite superior desta tessitura de intensidades é o *limiar da dor* (10^2 PAVAN, 2020 e 10^6 IAZZETTA, 2020), ponto máximo antes de termos danos fisiológicos e dor física provocados pela intensidade do som constatado. A forma mais difundida de medição desta escala das intensidades sonoras não é explicitada como multiplicações de valores de potência e área, podemos referenciar diretamente com uma outra escala logarítmica de valores que vão de 0 à 160, medidos em decibéis (dB) e denominada *Sound Pressure Level*² (SPL). O decibel é a décima parte da unidade Bel, podendo expressar “uma medida relativa entre tensões, correntes, potências ou pressões acústicas” (PAVAN, 2020, p. 15). Tome de exemplo a figura a seguir:

² Em língua portuguesa - nível de pressão sonora

Figura 1 - Escala logarítmica *Sound Pressure Level* e eventos sonoros de referência (PAVAN, 2020, p. 15).



Fonte: https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/2853445/mod_resource/content/0/Aula8%20-%20MedidasDaOn-daSonora.pdf

Podemos hipoteticamente supor que o silêncio, definido como “o que não se ouve”, a partir da abordagem do estudo de física acústica, é o evento sonoro (caso haja) que ocorre abaixo do nosso limiar da audição, como sendo a ausência de perturbações nos meios de propagação (através de ondas mecânicas) perceptíveis por nosso aparelho auditivo.

1.2 Abordagem afetiva do silêncio em música - retórica barroca

No universo da música, não necessariamente o silêncio está relacionado com a ausência total de vibrações mecânicas no ar ou em outros meios que sejam transmissores. O silêncio pode estar relacionado com os intervalos entre os eventos sonoros de uma música, *e.g.*, as mudanças de andamentos ou movimentos específicos para iniciar outros; a intencional quebra de um discurso provocando surpresa ao ouvinte seja para fins de

exclamação ou interrogação. Pode ser o momento anterior e posterior à execução de uma performance musical ou até a proposição da escuta dos silêncios como ideias composicionais retóricas, como por exemplo no período barroco.

Segundo Bartel (1997, p. 32 apud VILLAVICENCIO, 2011, p. 102) havia figuras de representação na notação musical desta época que compreendiam uma carga afetiva empregada através de preceitos conhecidos de retórica (barroca). Estas noções foram “importadas” de tratados específicos desta arte da eloquência, *i.e.*, a retórica por compositores que quiseram empregar em suas obras as ideias utilizadas na proposição oral com consistência, segurança e eficácia, no caso o discurso musical.

As figuras por ele estudadas são as relacionadas tanto à interrupção (*abruptio, tmesis*) quanto ao silêncio (*aposiopesis, homioptoton, homioioteuton, suspiratio*). É necessária a interpretação dos distintos afetos que se quer empregar em cada caso para que possamos entender cada uma dessas proposições de figuras retóricas e diretamente os seus significados. Estas figuras foram identificadas e tratadas por diversos teóricos do tema e suas citações podem variar a nomenclatura de autor para autor, outro aspecto importante de ressaltar é que a sobreposição de intenções retóricas são recorrentes em música e podemos encontrar coincidências de figuras em um mesmo fragmento de obra analisado.

Abruptio e *aposiopesis* são ambas interrupções totais de um discurso, sendo a *abruptio* empregada de forma a provocar no ouvinte a ambição pelo evento seguinte. Podendo ser alocada como suspensão discursiva em situações de peças textuais (porém não apenas textuais) nas quais o texto vem conduzindo a música a um ápice necessitando de uma resolução conseguinte, seja ela meramente conclusiva ou trágica. No caso da *aposiopesis*, seu uso se dá na interrupção de todos os instrumentos, uma interrupção coletiva que não necessariamente precisa transportar carga afetiva, sendo apenas preparação ao término de algo. A outra interpretação possível é seu emprego, nesse caso com afeto, indicando a suspensão pela temática geral se remeter ideia de eternidade ou morte (BARTEL apud VILLAVICENCIO, 2011, p. 105). Seguindo o que diz Villavicencio ainda dentro de *aposiopesis*, esta categoria pode ser fragmentada em mais duas ideias: *homioptoton* (pausa sem cadência precedente e sem seguinte finalização) e *homioioteuton* (pausa que se segue após uma cadência; intenção de finalizar).

Suspiratio ou *Stenasmus* seriam pausas que interrompem um discurso quando o afeto relacionado expressa melancolia e as breves interrupções introduzidas transmitem a ideia de

suspiros de tristeza na melodia. Caso essas interrupções breves não desempenhem caráter afetivo, sendo apenas parte do discurso como elemento melódico de secção, corte ou incisão, elas receberão o nome de *tnesis* (*ibidem*, p. 108)

Quando, num discurso musical realizado por muitos instrumentos, houver intenção de se destacar determinada voz instrumental como protagonista neste discurso, obtendo assim destaque superior desta voz, esta “concessão” é denominada *pausa*. Isto ocorrerá após a interrupção dos demais instrumentos que executam, até então, acordes em arranjo. Pode ser aplicada também numa passagem de malha instrumental mais rica e variada, sendo estes espaços silenciosos de alguns instrumentos ou grupos de instrumentos para destacar personagens melódicos desempenhados pelos que seguem soando.

1.3 Abordagem filosófica do silêncio no século XX: Kovadloff, Cage e Schafer

Segundo a visão do ensaísta argentino Kovadloff (2003, p. 10), a matéria do silêncio é a própria subjetividade, sendo um ente visto como sujeito e não objeto. Assim, o define como um fundo irreduzível e quando o homem ao se referenciar a ele pode no máximo avaliar a conduta de alguém que está subjugado a este silêncio maior o qual denomina “silêncio primordial”.

Seguindo seu pensamento, ele reúne experiências correlatas de diversas áreas sobre o assunto, como psicanálise, matemática, pintura, a fé religiosa cristã, alguma abordagem sobre o amor e também a música, com o intuito de confluir, por fim, as ideias expostas a esta noção de silêncio primordial (*ibidem*, p. 12).

Ao reparar que a temática do silêncio é abordada em culturas orientais, como a chinesa há milhares de anos, mas no lado ocidental do globo (no caso europeu) não se encontram relatos longínquos assim, como de exemplo, a ausência de uma deidade grega representante desta dimensão, sugere ser na abordagem filosófica cristã monástica a primeira exegese a propor algo sobre este campo. Quando comparadas as visões judaico-cristãs e chinesa sobre o silêncio dos primórdios do mundo, o vazio na visão chinesa se difere bastante da imagem de caos irrelevante em si mesmo exposta no *Gênese* da bíblia, onde *Deus* teria se aproveitado deste estado amorfo para estabelecer a vida no universo. No pensamento chinês este vazio tem sentido em si mesmo e é iluminador, sendo “o vivente irreduzível às formas criadas”, dando a este vazio o nome de *hsü*.

Sugere também, que num instante de epifania, o silêncio assim situado não pertence a uma trama de significados convencionais por não ser em si linguagem. Por ser algo pertencente ao mundo do indecifrável e inacessível, ele não realiza alterações de corte no campo do inteligível; não silencia nem diz nada por não ter em si o querer destes atos. O silêncio é algo com que o homem se depara e ao se deparar com ele se situa diante de uma totalidade indivisível a qual o silêncio encarna.

Ainda ao citar Immanuel Kant, diz que o que se entende como inominável, *i.e.*, o que resiste ao entendimento das faculdades interpretativas da nossa percepção é “o real não homologável ao mundo objetivo” (KOVADLOFF, 2003).

Na sua visão do silêncio em música, Kovadloff (2003, p. 64) segue se aprofundando na dimensão do inacessível, dimensão esta, além do que se pode conceber. Afirma que a música nos oferece o desconhecido e ao desconhecido, sendo (a música) matéria e destinatário.

Afirma que a música prolonga o silêncio, já que o silêncio extremo seria uma tensão singular entre conteúdos. Segundo Jankélévitch (1983, p. 185, *apud* KOVADLOFF, 2003, p. 68):

“O silêncio é o que nos permite ouvir voz [...] que fala outra língua, [...] que vem de outro lugar... Essa língua desconhecida de uma voz desconhecida, essa *vox ignota*, se esconde atrás do silêncio como o silêncio se esconde atrás dos ruídos superficiais do cotidiano”.

Outro pensamento abordado, seria o do silêncio permitir um contraponto de vozes passadas e futuras, sendo a música um “silêncio audível”, permeado por estas vozes ora inaudíveis da ausência ou das presenças ensurdecadoras.

Por outro lado, não poderemos tratar da abordagem do silêncio na música do século XX sem citar John Cage (1912–1992) e suas investigações sobre o tema. Segundo Lima (2014, p. 1104), nos anos 40 Cage frequentou aulas de filosofia do Zen-Budismo na *Columbia University* ministradas por Daisetz Teitarō Suzuki (1870-1966) e foi nesta época que experienciou estar numa câmara anecóica, a qual, resumidamente, é uma sala construída de tal forma que seu tratamento de isolamento acústico impede totalmente a entrada de sons externos e também a reverberação das ondas sonoras dentro dela difundidas. Cage adentrou a sala construída na Universidade de *Harvard* e lá realizou a seguinte constatação:

“Não há algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. De fato, tentamos o tanto quanto possível fazer silêncio, e não o podemos. Para alguns propósitos em engenharia, é preciso criar uma situação o mais silenciosa quanto possível. Uma sala deste tipo é chamada câmara anecóica, com seis paredes feitas com um material especial, resultando em uma sala sem reverberações (sem ecos). Entrei numa sala deste tipo na Universidade de Harvard há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto (agudo) e um baixo (grave). Quando os descrevi ao o engenheiro encarregado do projeto, ele me informou que o som agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave era meu sangue em circulação. Enquanto eu viver haverá sons. E eles continuarão após a minha morte”.³

A partir desta percepção importante sobre a inexistência de um silêncio absoluto possível de ser experienciado por um ser humano, Cage se volta para a percepção destes, por ele denominados “movimentos microscópicos e macroscópicos”, sobre os quais teremos de nos debruçar atentamente de uma forma distinta da percepção convencional dos sons que nos rodeiam. Isso passou a influenciar os estudos musicológicos voltados a uma teoria da escuta, com propostas novas relacionadas a captarmos em distintos níveis os infinitos e constantes eventos sonoros. Isso levou Cage a compor sua emblemática peça *4'33"*, a qual, em sua primeira apresentação pública, foi apresentada pelo pianista e compositor David Tudor em 1952. A peça consistia em três movimentos separados pelo abrir e fechar da tampa do piano, enquanto um cronômetro registrava o tempo decorrido exato de quatro minutos e trinta e três segundos. A ideia de se dedicar um instante temporal específico da escuta dos presentes, durante a performance, a este silêncio repleto de infinitos, imprevisíveis e possíveis “movimentos microscópicos e macroscópicos”, seria o cerne de sentido na existência desta composição. Cage gostaria de explorar uma imersão na presença, *i.e.*, num lugar situado no meio do aqui e do agora.

Murray Schafer (1933-) (1991, p. 132) comenta este acontecimento da passagem de Cage pela câmara anecóica e as consequentes reflexões que o estadunidense começa a esmiuçar em sua produção artística. Reafirma a percepção cageana de que o silêncio absoluto não existiria e que o uso do termo daí por diante seria pois uma ironia por estarmos imersos em constantes eventos sonoros externos e internos ao corpo. Portanto ao se abordar analiticamente o silêncio na música tradicional, seria necessário estar ciente de que este silêncio não poderia ser absoluto; um silêncio físico e sim a ausência de sons pertencentes a esta tradição musical. Assim, a escuta como um todo deveria ser recondicionada! Da mesma maneira como, na visão, o foco determinado pelo cérebro em objetos presentes nas imagens

³ CAGE, John. *Experimental music in: Silence*, p.7 *apud* Lima, 2014, p 7.

captadas pelos olhos, pode ser definido como figura ou fundo de acordo com o que queremos valorizar na apreciação do mundo. Na escuta então podemos fazer uma individuação do que queremos distinguir como “sons desejados” ou “sons indesejados”. Em outras palavras, ao se comparar sons musicais e ruídos, o autor determina que, ao se desfrutar da escuta de uma composição musical, podemos “refocalizar” o ouvido e por consequência a escuta, ao direcionarmos esta à percepção dos sucessivos eventos sonoros desta música ou mapearmos todos os eventos de ruídos presentes no instante da execução da música, seja ela realizada em sala de concerto ou gravação. Os mais variados ruídos que podem aparecer durante a performance musical seriam os sons indesejados, por sua definição: não-musicais.

Outra abordagem que Schafer faz é a de que com o passar dos anos, desde o início da industrialização do mundo, nossa escuta se modificou, assim como nossa relação com o som que nos rodeia também sofreu alterações. Ele ousa ainda afirmar que desde a invenção e o decorrente uso do telefone, o tamanho das frases elaboradas no plano do nosso pensamento se tornou mais encurtado. Com o nível sonoro do ambiente sendo bastante distinto antes e após a industrialização, nossa capacidade de meditação sem intrusões de sons diversos nestes instantes também se tornou algo muito mais atípico.

No passado existia na humanidade o hábito de se obter refúgio em localidades propícias para sanar a fadiga sonora da vida cotidiana, como bosques, praias, alto-mar e montanhas... Mesmo nas cidades, ambientes como templos religiosos e bibliotecas abrigariam estes santuários silenciosos. Seria um tempo no qual a noção de silêncio seria algo real e encontrado pelo ser humano com dignidade. Retomando Cage, o silêncio seria o que se pode ter de mais sublime ou atordoante em música. O homem busca, no fazer e no escutar os sons, formas de atestar que está vivo; teme o silêncio total como teme à morte, sendo o último dos silêncios a própria morte (SCHAFFER, 1991).

1.4 O Ensaio sobre o silêncio, mostra/simpósio

Durante o meu período de estudo, no curso de graduação em música, existiram alguns grupos formados por amigos meus de diferentes habilitações e anos de ingresso.

Estas pessoas compunham o Coro Profano, a Camerata Profana e a Nariz de Flautas de Orquestra A. Estes grupos eram autossuficientes, porém muitos de seus integrantes

compunham mais de uma das equipes. Por sorte, tive a oportunidade de integrá-las em diferentes épocas e projetos.

Fizemos do silêncio, uma dentre várias abordagens investigativas em música, exploradas por estes grupos. A produção e escuta de movimentos microscópicos, ocasionados em estado imersivo de presença dos integrantes durante nossos ensaios, eram bases de nossa ritualística criativa, além de serem pesquisadas em leituras que realizávamos em paralelo aos ensaios e performances. As leituras sugeridas pelos membros do grupo, especialmente do Coro Profano, eram debatidas em parte dos nossos encontros de estudos.

No ano de 2014, em conversas esparsas com as pessoas desses três grupos, além de funcionários e professores do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, expressei uma ideia de evento que gostaria de articular e realizar coletivamente: o *Ensaio sobre o silêncio*. Este evento deveria ocorrer em algum espaço não muito convencional da edificação do CMU⁴, isto não se devia simplesmente a um mero fetiche por ocupar localidades estranhas; fazia parte da proposta por necessitarmos de um ambiente que fosse de certo modo desconhecido de todos e que fizesse com que a condução até este lugar e a própria permanência neste ambiente fosse algo inusitado, despertando nos presentes certa estranheza e que com isso a atenção aos eventos ocorridos se desse de uma forma muito mais aguçada.

Procurei na época descobrir onde poderia ser realizada esta mostra/simpósio/rito/performance, dado que com certeza não seria em uma costumeira sala de aula, estúdio ou auditório. A laje de cobertura do prédio chegou a ser um ponto cogitado, inclusive para dialogar com a intervenção “*Por que duvido?*” dos artistas alemães Achim Mohné e Uta Kopp⁵. A frase escrita nos telhados dos departamentos de artes visuais, música e artes cênicas da ECA-USP foi extraída do livro *Da dúvida* de Vilém Flusser (1920-1991) e integra a série de intervenções realizadas pela dupla de artistas alemães ao redor do mundo.

Figura 2 - Intervenção *Por que duvido?* (2009), da série *Remote Words*, de Achim Mohné e Uta Kopp.

⁴ CMU-ECA-USP - Sigla do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

⁵ *Por que duvido?* (2009), da série *Remote Words*, de Achim Mohné e Uta Kopp. A frase escrita nos telhados dos departamentos de artes visuais, música e artes cênicas da ECA-USP foi extraída do livro *Da dúvida* de Vilém Flusser (1920-1991) e integra a série de intervenções realizadas pela dupla de artistas alemães ao redor do mundo. Maiores informações em www.remotewords.net



Fonte: <http://www.remotewords.net/pages/portfolio/roofrw-11university-of-sao-paulo/>

Esta ideia foi descartada pois, como é possível verificar na imagem acima (O Departamento de Música é o prédio central da imagem com a palavra “QUE” inscrita sobre um de seus telhados), a cobertura dos prédios, tanto de salas de aula e estudo quanto do prédio administrativo é composta de telhas, sendo uma superfície irregular e de material frágil: condições impróprias para um evento com várias pessoas se movendo e equipamentos necessários para a sua realização. Além disso, o ambiente dos telhados não teria a iluminação própria (já que o evento seria necessariamente à noite), seria de difícil acesso (para chegar ao telhado seria necessário escalar uma escada vertical metálica de serviço de fina espessura e de resistência desconhecida localizada na parede externa de uma das alas dos prédios) e caso chovesse ou qualquer outra circunstância que exigisse a evacuação imediata da área ocorresse, isto seria muito difícil quando no ambiente houvesse grande volume de pessoas sem as devidas orientações para fazer esta evasão da melhor forma possível.

Outro lugar que foi considerado para o evento foi o porão do departamento, local amplo em área, com duas portas de saída porém não muito alto (o suficiente para uma pessoa de 1,60m ficar em pé). Porém, um local bastante úmido, devido à construção dos prédios das faculdades de artes estarem sobre uma parte da planície alagável do Butantã, a qual é parte da várzea original do Rio Pinheiros; o solo argiloso fica exposto embaixo do prédio da parte

administrativa do departamento. Na época, o *CMU* dispunha de um funcionário específico para a zeladoria, o senhor Osvaldo Santos, um trabalhador que gentilmente se dispôs todas as vezes que foram necessárias para abrir, apresentar detalhadamente as dependências do porão e fechar os portões de acesso.

Figura 3 - Vista do jardim interno do *CMU* com indicação do acesso ao porão.



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201892982113941&set=gm.746251232075911&type=1&theater>

Após assinar os termos necessários me responsabilizando por tudo que ocorreria durante o dia do evento, no compartimento do porão, tive permissão da chefia para acessar livremente o lugar.

Assim, com o auxílio de muitos daqueles amigos que descrevi anteriormente, consegui reunir aparelhos desumidificadores de ar, exaustores, saís que retém líquido, produtos anti-mofo, incensos e lonas extensas para cobrir as regiões do solo que serviriam de palco e plateia para o dia do evento. O porão já dispunha de uma instalação de iluminação, porém precária, a qual serviria para se enxergar a parte da entrada e uma pilha de vasos sanitários iluminada de dentro para fora, como se fosse uma bela fonte romana, ou ainda a *Fonte* de R. Mutt, pseudônimo de Marcel Duchamp⁶ (esta instalação foi criada anteriormente por alunos da *Escola de Artes Dramáticas da ECA*, os quais realizaram também um evento artístico nestas dependências). A fim de corrigir esta carência de luz elétrica, projetamos

⁶ A *Fonte* (1917), é um urinol (ou mictório) atribuído ao artista Marcel Duchamp. Considerada a primeira obra dentro do conceito “*ready-made*” do mesmo artista, desafia a ideia de objeto artístico e é a principal representante do *dadaísmo* francês.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>

dezenas de lanternas de papel à base de velas para serem por nós manufaturadas e dispostas ao longo do porão e do acesso de entrada pelo jardim.

Em paralelo a estes preparativos seria necessário arquitetarmos a programação do evento, a qual teria atrações de variados tipos, com as participações das pessoas engajadas na realização deste projeto, além do registro em imagens por Cédric Fanti⁷. Cabe ressaltar que, para variar, estávamos passando por problemas políticos no ambiente da Universidade, com a crescente precarização das condições de trabalho dos funcionários contratados e terceirizados; a brutalidade de tratamento das polícias ao reprimir as manifestações destes e estudantes e as condições de infra-estrutura dos vários departamentos cada vez mais piorada; entrávamos em greve. Neste contexto, nosso trabalho seria mais uma atividade desta greve e deveria se apresentar como espaço de reflexão e ações conscientes a partir da nossa condição desfavorável.

Aqui especifico, na ordem sucessiva dos eventos, o conteúdo que conseguimos apresentar e os registros em imagens, que foram possíveis na época, inerentes a cada instante. O formato aqui exposto é comparável a um relatório de processo:

Primeiramente, todos os participantes da mostra, sejam os espectadores ou performers, se agruparam no jardim interno do departamento perante a entrada do porão. Neste momento recitei as *Instruções de Como Usar o Porão* escritas por Mariana Carvalho⁸ especificamente para esta circunstância, baseadas no texto: *Manual de Instruções*, do livro *Histórias de Cronópios e Famas*, de Julio Cortázar⁹.

⁷ Cédric Fanti de Carvalho, formado em audiovisual com habilitação em cinema e TV pela Universidade de São Paulo, com complementação de estudos na New York Film Academy. Editor, pesquisador e coordenador de pós-produção de séries documentais como *História da Alimentação no Brasil* (Amazon Prime Video), *Ocupações* (inédita) e o longa-metragem *O Bom Cinema* (Canal Curta! — inédito). Atuou como editor e assistente de edição, assistente de curadoria e produção, além de estágio em assistência de produção, pós-produção e direção em diversos trabalhos da área.

⁸ Mariana Carvalho (1994), pianista e performer de atuação internacional. Formada na Universidade de São Paulo-USP, integra o Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo-NuSom, a rede Sonora - músicas e feminismos e Orquestra Errante, grupo de improvisação livre.

Formação em piano com Carla Corsino, Daniel Matos, Eduardo Monteiro, Érika Ribeiro e Luciana Sayure.

⁹ *Histórias de Cronópios e Famas*, de Julio Cortázar, publicado pela primeira vez na Argentina, em 1962. Título original: *Historias de cronopios y de famas*.

Instruções de Como Usar o Porão

Mire a entrada. Comece por calcular mentalmente a altura da porta, e atenha-se a essa informação. Dobre os joelhos, incline o tronco para frente e dê passos cuidadosos, projetando-se para o interior. Lá dentro está a morte, mas não tenha medo.

(O medo só é conveniente no caso de distúrbios respiratórios acentuados ou claustrofobia, o que deverá acarretar num uso do local com cautela e parcimônia.)

Pode ser que a altura do amontoado de átomos do hominídeo em questão atinja a parede suspensa que costumamos chamar de teto. Neste caso, a flexão dos joelhos e a curvatura do tronco se fazem necessárias novamente, até estabelecimento da posição sentada.

Ninguém terá deixado de observar que o terreno tocado pelos pés é irregular. Crateras, buracos, fissuras, fendas, ranhuras e caboucos podem surgir. Outro elemento notável é a presença de fios mais ou menos espessos de metal, cilindros furados de plástico, possivelmente elétricos e/ou oxidados e objetos desconhecidos que podem atravessar ou mesmo obstruir o curso do explorador. A recomendação de que o instinto seja utilizado é válida para evitar a perfuração de qualquer membro e desabamento de todos eles no solo inóspito.

Tendo concebido previamente as questões supracitadas, volte-se para os barulhos, espaços vazios (físicos e sonoros) e movimentações internas do indivíduo. Sinta o peso dos órgãos e estruturas distribuídos nas duas extremidades dos membros inferiores que se apoiam na superfície desnivelada. Esta deve ser experienciada sem resistência.

É desejável imiscuir-se ao ambiente, e permanecer no sítio durante o tempo em que isso for possível e desejado. Ao menor sinal de indisposição, locomova-se calmamente em direção à saída, que por acaso coincide com a entrada, restabelecendo o contato com o espaço e assistindo o silêncio interno e externo, como se ele fosse (e é), um bem precioso, necessário à saúde pública, ao bem estar geral, à greve, ao Universo (ou caos, como preferir) e às civilizações de formigas.

Mariana Carvalho, 2014

Figura 4 - Recitação de Carlos Eduardo Samuel das **Instruções de Como Usar o Porão**.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Após esta exposição das instruções de como proceder durante a permanência na área interna, todos os presentes se deslocaram pelo caminho que conduzia até a área destinada ao público.

Figura 5 - Deslocamento do público até a área das performances.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Lá dentro, já posicionada para o próximo evento, estava Amanda Ferraresi¹⁰, violoncelista, a qual, prestes a executar a peça *Ensaio Sobre o Silêncio*¹¹ de Gabriel Crux, aguardava todos se acomodarem sentados ou como pudessem permanecer no espaço. Então, a voz distante de Mariana Carvalho recitando um trecho de *Água Viva* foi escutada, porém seu corpo não era possível de ser observado pelos presentes. A ideia engendrada por Mariana e Amanda era de que esta voz se manifestaria enquanto a instrumentista observava fixamente as pessoas presentes, de forma que a elas ecoasse silenciosamente de seu corpo, esta voz.

Imediatamente após esta declamação, a peça foi tocada.

¹⁰ Amanda Ferraresi Nascimento (1993) violoncelista graduada pela Universidade de São Paulo. Estudou com Robert Suetholz. Integrou a Orquestra Filarmônica de Valinhos (2009-2010), a Orquestra e a Camerata Comunitária da UNICAMP (2010) e a Orquestra Jovem de Paulínia (2012). Atua profissionalmente em diversos trabalhos como musicista, como exemplo no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

¹¹ *Ensaio sobre o silêncio* (para violoncelo solo) - Gabriel Crux (1993). Peça que explorava percussivamente o corpo do violoncelo, batimentos através de glissandos lentos e o distante espaçamento entre cada um dos eventos da peça, de forma a proporcionar a escuta atenta destes e dos silêncios interpolados.

“Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpos nas águas do mundo. Capta essa outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah, tenho medo de Deus e do meu silêncio.”¹²

Figura 6 - Performance de Amanda Ferraresi da peça *Ensaio sobre o silêncio* de Gabriel Crux.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

¹² Clarice Lispector, livro *Água Viva*, p. 33 - Editora Círculo do livro, 1973.

Imediatamente após Amanda executar a peça e se retirar de cena, o Prof. Dr. Pedro Paulo Salles¹³ se posicionou no palco para a interpretação de seu espetáculo *O caso de João Gaiola, o mercador de silêncios*.

Nesta peça, é contada a estória de um homem sertanejo que já teve todo tipo de ocupação profissional e a partir de determinado momento, encontrou na criação de gaiolas de pássaros meticulosamente por ele confeccionadas, a sua vocação. Começou a ter muita fama pelos lugares por onde passava e assim recebia inúmeras e frequentes encomendas de novas gaiolas com belos e coloridos pássaros. Cada um com um cantar diferente do outro. Passa a ser conhecido por João Gaiola. Certa vez, uma menina o aborda, em mais uma de suas jornadas para vender suas gaiolas, e questiona o que há dentro de cada uma delas. João se aborrece com a pergunta e não diz palavra. Após muita insistência da garota, a repreende exclamando: Silêncio! A menina não entendendo como ordem para calar-se, acha muito interessante um homem vendedor de silêncios engaiolados. Os dois seguem juntos pelo caminho, a contragosto de João Gaiola, discutindo as variadas formas e existências de silêncios que a menina começa a descrever, sugerindo que João passasse a realmente vender estes silêncios em vez de pássaros aprisionados. Após esse episódio e com o passar do tempo, João acaba transformando sua maneira de pensar e por influência do peculiar encontro com a menina de outrora, resolve passar a vender suas novas “desgaiolas”, com os mais variados tipos de silêncios nelas presentes e difundir a ideia da livre observação de pássaros sem fins lucrativos. Os moradores dessa região também notaram, com frustração e desconfiança, o sumiço progressivo dos pássaros, de dentro das gaiolas que habitavam. João Gaiola passa a ser visto como um louco, um desvairado trajado em trapos e andando com suas gaiolas vazias. Certa vez, em suas andanças pelo leito seco e avermelhado de um rio, é avistado por um homem diferente, alto, loiro, de olhos azuis, que vem na certeza de seu encontro. João Gaiola em determinado momento o reconhece mas tenta passar despercebido... O homem estranho muda de direção para realmente encontrá-lo. Os dois se avistam de perto, se

¹³ Graduado em Música pela Universidade de São Paulo (1987), Pedro Paulo Salles é professor doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, atuando na Graduação e na Pós-Graduação. É coordenador do Laboratório de Educação Musical no mesmo Departamento e professor da Pós-Graduação em Música nas áreas de Processos de Criação Musical e Musicologia. Na área da Educação Musical desenvolve pesquisas sobre criação musical com crianças e paisagem sonora. Já no campo da Etnomusicologia, investiga a música indígena que ocorre no Brasil, tendo trabalhado junto aos povos Karajá-Iny e Pares-Haliti. É pesquisador do PAM, Grupo de Pesquisas em Antropologia Musical e, atualmente, é um dos coordenadores do CEMA, Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos, onde desenvolve estudos sobre a iconografia das representações musicais e sonoras dos períodos pré-hispânico e colonial. (Fonte: Currículo Lattes)

avaliam, o homem examina uma gaiola com o olhar e ao se voltar para João, sussurra sorrindo: “John!?” “John Cage!?”.

Figura 7 - interpretação de Pedro Paulo Salles *O caso de João Gaiola, o mercador de silêncios*.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

O Prof. Pedro Paulo, num entremeio de personagem e considerações finais da sua atuação, se retira rapidamente do local enquanto diz: “O silêncio do esconderijo, o silêncio do anonimato, o silêncio da prisão, o silêncio da perseguição, o silêncio da tortura, o silêncio da censura, o silêncio da omissão, o silêncio da opressão, o silêncio do nada, o silêncio da greve...”.

Após esta saída, Max¹⁴ e Rita¹⁵ conduziram com gestos, pios, assobios, toques de gongo e demais sons, as pessoas para fora do porão. De volta ao jardim, todos que se sentissem à vontade iriam participar de uma performance coletiva às cegas, conduzida pelo

¹⁴ Max Schenkman (1989), tem formação de licenciatura em educação artística, com habilitação em música pela Universidade de São Paulo. Músico multi-instrumentista, luthier experimental, educador musical, livre improvisador, compositor e performer.

¹⁵ Rita Maria (1974), tem formação de licenciatura em educação artística, com habilitação em música pela Universidade de São Paulo. Artista-educadora, cantora, compositora, arranjadora, improvisadora, percussionista corporal, pesquisadora de processos criativos em música e performer.

Coro Profano em conjunto à *Nariz de Flautas de Orquestra A*. Esta performance se tratava de conduzir, atrair e repelir pelo som de instrumentos de percussão e flautas de nariz as pessoas com os olhos envoltos em vendas, de forma que suas movimentações através do espaço dependessem exclusivamente dos sentidos do tato e audição, sendo um exercício de seleção e interpretação dos sons como códigos, e estes códigos ao serem intuídos de acordo com o entendimento de cada pessoa vendada, lhes ofereceriam informações de como proceder pelo espaço.

Figura 8 - Performance coletiva conduzida pelo *Coro Profano* em conjunto à *Nariz de Flautas de Orquestra A*.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Esta parte da mostra se deu na área externa, no jardim onde, além de diversas árvores, existia uma instalação de arte sonora por mim projetada, que permeava toda a área deste jardim.

Esta instalação era uma verdadeira teia de sons, traçada com resistentes elásticos pretos e brancos que cruzavam o espaço de muitas direções para outras tantas, se prendendo aos arcos e vãos circulares da estrutura dos prédios. Esta trama, como resultado final poderia ser observada como um objeto sem uma linearidade, podendo de qualquer ponto vir e se encerrar em outro canto, seja qual fosse. Os elásticos eram linhas que se estendiam do corpo

de um piano de armário antigo, como se fossem extensões das cordas desse instrumento e rumavam para todas as estruturas e árvores e seguiram para dentro do porão, onde delimitava os espaços próprios para a circulação das pessoas. *Teia de sons* porque quase em todos os encontros de três ou mais elásticos em um ponto determinado, haveria um sino pequeno do tipo *cowbell* pendurado de forma que em qualquer ponto da superfície deste plano/trama/teia que se empregasse tensão, ao se soltar esta parte, toda a extensão da teia vibraria e todos os sinos seriam tocados simultaneamente por um certo tempo. Esta teia foi inspirada no conto *Silêncio* de José de Mattos Neto¹⁶, datado de 2010. Este conto trazia a imagem de um compositor que possuía um piano incapaz de produzir som. Ironicamente, fazíamos também uma crítica discreta à condição precaríssima da preservação dos pianos situados à época nas salas de estudo do Departamento: todos terrivelmente desafinados, com cordas, pedais e teclas faltantes.

Na sequência desta performance, um trecho de cena de *Esperando Godot*¹⁷ se encaminhara com atuação de Ivan Żurawski¹⁸ e Mariana Carvalho. Esta peça de Samuel Beckett inaugurou o que é chamado *Teatro do Absurdo*, estilo do pós-guerra. Marcada, entre muitos elementos analisáveis, pela atemporalidade de época, redução enorme dos elementos de cena, com dois personagens principais *Vladimir* e *Estragon* cujos passados e futuros não se definem em texto, os dois não possuem história e nem memória descritas tanto em falas quanto em *script*. A peça se dá em dois atos descrevendo dois dias corridos, iniciando no mesmo lugar e mesma hora. A única coisa que se sabe é que estão os dois esperando *Godot*, numa situação miserável sem perspectivas de mudança e já sem a lembrança do que pode ter ocorrido anteriormente. Restam-lhes diálogos descrevendo o tempo presente, resta-lhes tentar interagir um com o outro, o que às vezes se torna bastante difícil, resta apenas o humano. As falas possuem um espaçamento temporal enorme, não existe uma cena em si ocorrendo, pois

¹⁶ José de Mattos Neto - Neto Cruz (1988), mestrando em Música com dissertação intitulada "A voz como pensamento maquínico na composição musical". Graduado em Música com Habilitação em Composição (USP-2018). Participou como diretor musical e preparador vocal de diversos projetos teatrais, dentre eles: "Um homem é um homem" e "Fragmentos Fatzer", "A Ópera do Desaparecimento" (ProAC-2014); "A história de Bernarda Soledade" (Teatro de Transeuntes). Suas peças, incluindo as compostas para grupos teatrais, foram estreadas em eventos dentro e fora da Universidade de São Paulo.(Fonte: Currículo Lattes)

¹⁷ *Esperando Godot* de Samuel Beckett (1906-1989), de 1952.

¹⁸ Ivan Vignola Zurawsky, formado em Regência em Música pela Universidade de São Paulo (USP), Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM-SP) e Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP - Tom Jobim), flautista, cantor, Professor de saxofone e flauta transversal.

nada de verdade acontece a não ser esta própria conversa, interrompida por longos e angustiantes silêncios. (THOMÉ; GIUSTINA, 2019).

Figura 9 - Interpretação de *Esperando Godot* por Ivan Žurawsky e Mariana Carvalho.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Com a deixa: “*e se ficássemos calados um instante, tudo bem?*”, a cena é congelada e os participantes são convocados a retornar para o porão, novamente atraídos apenas por gestos, sinos, flautas de nariz e outros instrumentos por nós tocados. Lá dentro, após todos se disporem sobre as lonas, ofertamo-lhes contos de cosmogonias recitadas ou encenadas por mim (Carlos Eduardo Samuel), Carolina Castro¹⁹, José de Mattos Neto e Guilherme

¹⁹ Carolina Garbelotto de Castro (1989) tem formação em música pela Universidade de São Paulo, cursou flauta doce na Escola Municipal de Iniciação Artística e na Escola Municipal de Música de São Paulo. Atua como professora de música, principalmente, na educação infantil, é educadora em museus e espaços expositivos e integra grupos de pesquisa de música circular, coral e improvisação livre.

Bertonzzin²⁰, além da declamação de Guilherme Ribeiro²¹ da obra *Viagem na família* de Carlos Drummond de Andrade. Expusemos fragmentos das mitologias chinesa, japonesa e egípcia respectivamente. Os mitos apresentados eram especificamente destes instantes iniciais dos tempos, pressupondo um silêncio de existências e ações, ambiente este no qual, dependendo da visão do povo em específico pode-se haver uma descrição deste vazio primordial como no caso do mito chinês de *P'an-Ku*, o ser criador primordial do mundo, no qual tudo era caos confinado em um ovo cósmico que encerrava as duas forças opostas componentes de tudo no universo *Yin e Yang*.

18.000 anos foram necessários para o crescimento interno deste ovo e acompanhando sua exata dimensão e com ele crescendo por todos estes anos, *P'an-Ku* conseguiu romper a casca, separando para sempre céus e terra, a decorrente formação de todas as coisas deste mundo demandaram outros 18.000 anos. As pulgas deste ser primordial se transformaram nas primeiras pessoas (PHILIP, 1998, p. 22).

Na mitologia japonesa existe a história que descreve a formação do mundo pelo deus *Kamui*, o qual vivia no mais alto dos seis firmamentos superiores deste mundo. Ao centro havia um lamaçal sem vida e abaixo outros seis mundos dominados por deuses menores, demônios e animais. *Kamui*, o qual tudo criou em forma de um oceano redondo, descansando sobre uma truta gigantesca, ao olhar para toda sua criação resolve ordenar a uma lavandisca, um pequeno pássaro asiático típico das ilhas do Japão, que realizasse o trabalho da criação de terras secas sobre este oceano vasto. Após a tarefa ser cumprida, outros animais autorizados por *Kamui* ocuparam as belas paisagens deste novo mundo. Os primeiros seres humanos a povoarem esta terra foram os *Ainu* e o homem divino *Aioina* foi enviado por *Kamui* para ensinar-lhes a caça, a pesca, o cultivo de agricultura e demais tarefas humanas.

Quando *Aioina* retorna aos firmamentos elevados, suas roupas tinham um fedor de seres humanos insuportável para os deuses, os quais o ordenaram a regressar à terra e

²⁰Guilherme Bertonzzin (1992), nascido em Jaú/SP, começou a estudar acordeão com Dante D'Alonzo em 2007, ingressou em 2010 no curso de Bacharelado em Composição na Universidade de São Paulo, atuou profissionalmente como professor e instrumentista, integrando também o grupo de música experimental Camerata Profana como compositor e performer.

²¹ Guilherme Ribeiro (1994), formado em composição e mestrando em música do PPGMUS ECA-USP Pesquisa em criação musical contemporânea com ênfase em técnica instrumental estendida. Suas composições já foram apresentadas em diversos espaços culturais de São Paulo. Participou de diversos concursos chegando a ser finalista e também premiado. Desde 2018, Ribeiro dirige e apresenta o programa DENTREIDEIAS (dentreideias.com) que possui projeção e atuação internacional. (Fonte: Currículo Lattes)

livrar-se destas vestimentas. Os esquilos por exemplo, são resultado da transformação em seres vivos a partir de suas sandálias (PHILIP, 1998, p. 25).

Segundo o mito de cosmogonia egípcio do deus *Ra*, o deus sol, no princípio de tudo, *Ra* criou-se a si mesmo, cuspiu *Shu*, o ar e *Tefnut*, a umidade. Destes dois surgiu *Geb*, terra e *Nut*, os céus. *Ra* desenvolveu todas as coisas e seres do mundo.

O dia é a trajetória de *Ra* em seu barco *Sektet* pelo firmamento e quando escurece, *Nut* os engole. Dentro dela, *Ra* luta pelo mesmo tempo de duração do dia com a serpente do caos, *Apep* e sempre sai vitorioso (PHILIP, 1998, p. 16).

Figura 10 - Mitos da cosmogonia por José de Mattos Neto, Carolina Castro e Carlos Eduardo Samuel.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Após estas variadas narrativas sobre o surgimento das coisas e da vida, conduzimos as pessoas para fora do porão, deixando o espaço pela última vez, em silêncio.

Do lado de fora, a primeira formação do *Coro Profano* aguardava a todos posicionada sobre a mureta acima da portinhola de acesso ao porão, cada integrante autoiluminado ao segurar uma vela acesa em frente à face. Estavam a postos sob a direção da compositora e cantora Sarah Alencar²² para performarem sua peça *Com as palavras se podem multiplicar os*

²² Sarah Alencar Alves, compositora formada pela Universidade de São Paulo (USP), mestra em musicologia com a tese *Mulheres que criam com vozes*, contemplada com o ProAC de 2014 com sua composição do espetáculo *A Ópera do Desaparecimento* e ProAC de 2019 com o *Teatro Labirinto* -

*silêncios*²³. Esta peça teve sua composição realizada quando Sarah estava em intercâmbio na *Universidade de Surrey*, na Inglaterra. Infelizmente não pude localizar a partitura da peça a tempo para uma análise mais detalhada, mesmo consultando a própria compositora, pois este trabalho foi inteiramente realizado durante o momento de isolamento social por conta da pandemia de *covid-19*, fazendo com que a partitura original estivesse num local para todos inacessível. Por sorte, existe um outro registro em áudio da peça²⁴, realizado por outra formação consolidada por mais tempo do *Coro Profano* (momento inclusive em que integrei o grupo), gravação esta realizada na *Pinacoteca de Santos* em maio de 2016, ou seja, dois anos depois, na circunstância do evento *Mar Mendes* em homenagem ao grande compositor santista Gilberto Mendes. Pela escuta desta gravação e tentativa de resgatar a imagem da partitura da peça pela memória, tanto do que lembro do papel, quanto dos ensaios com o coro e de conversas à época com Sarah, podemos pensar que a sequência dos eventos da composição acompanha linearmente a disposição das palavras do texto de Manoel de Barros *Com as palavras se podem multiplicar os silêncios*. A peça se divide em quatro partes, trabalhando grupos distintos de consoantes, vogais e encontros consonantais expressos e modulados pelas vozes:

O primeiro trecho da composição se inicia com ataques espaçados da palavra “com” na nota mi, em oitavas diversas, seguidos imediatamente da sustentação em *bocca chiusa* da consoante nasal “m”. Conforme a entrada de cada cantor do grupo com esta proposta sonora e sua conseguinte saturação pelo esgotamento do ar restante em seus pulmões, cada integrante deve rapidamente inspirar e reatacar o fonema “com” de forma alternada com as demais vozes, com o objetivo de manter a massa sonora igualmente preenchida. Finalizando esta seção, um *cluster* com centro tonal em mi, com timbre nasal, é atacado partindo da dinâmica anterior, cresce rapidamente, decresce ao pianíssimo, volta a crescer mais ainda e é cortado.

A segunda seção é atacada em seguida, começando com a palavra “palavras” sendo pronunciada sem altura definida de forma alta, clara e muito bem articulada por todos em simultaneidade e depois, aos poucos, derivando desta palavra, o grupo se divide entre pessoas

Canto Para o Jardim de Veredas. Atua profissionalmente em diversos projetos como o *Grupo Saracura*, *Trio Maria Fumaça* e *Teatro Labirinto*.

²³ Peça coral experimental de Sarah Alencar sobre o poema homônimo de Manoel de Barros, presente no livro “*O fazedor de amanhecer*”, de 2001.

²⁴ gravação disponível na página pessoal de Sarah Alencar na Soundcloud. Para detalhes, visite: <https://soundcloud.com/sarah-alencar/com-as-palavras-se-podem-multiplicar-os-silencios-manoel-de-barros>

que permanecem falando livremente das mais variadas formas de timbres, alturas, intensidades e andamentos da palavra “palavras”, dando ênfase nos ataques das consoantes explosivas labiais “P”, fricativas “V” e “S” e vibrante “R”. Com o tempo, a permanência do “S” se torna cada vez maior, ganhando o protagonismo fonético da peça que vai rarefazendo em elementos e envelope dinâmico.

A terceira seção explora brevemente exatamente os “S”s em três camadas distintas, uma com envelope dinâmico aleatoriamente caótico de instantes com inúmeras intensidades energéticas. A outra camada se comporta dinamicamente de forma senoidal, tendo seus crescimentos e decrescimentos de intensidade regulares e a última camada é o fonema do “S” sustentado constantemente em intensidade mediana às outras vozes. A seção é concluída com dois conjuntos de notas agrupadas verticalmente atacados em tutti, de maneira empostada sobre os fonemas respectivos “po” e “dem”, obviamente da palavra “podem”. O final da emissão de “dem” é a mesma consoante nasal “m”, a qual, ao ser sustentada novamente por todos em *bocca chiusa*, sofre uma rápida mutação de altura, que foi representada na notação da peça (como pude recordar) pelo período longo do desenho de uma única senóide de gama extensa de envelope dinâmico. Isto, na execução, resulta em manter este “m” fazendo um glissando vocal contínuo para a extensão mais aguda da tessitura vocal de cada integrante, depois migra para a nota mais grave e retorna para o centro em mi, na região média anteriormente atacada.

Ainda mantendo a mesma nota igualmente articulada e sustentada por parte do coro (acredito que as vozes mais graves), a maioria pronuncia “MULTIPLICAR” em fortíssimo e em seguida seguem falando esta palavra de forma cada vez mais acelerada, sendo aos poucos introduzida uma outra camada igualmente rápida dos fonemas imbricados das letras “mtpk” em sequência, cada vez mais acelerados, podendo ser desmembrados livremente e diminuindo a dinâmica geral lentamente. Em seguida, em dinâmica menos intensa que na terceira seção, outras duas camadas se sobrepõem: Uma é o mesmo “S” com variação dinâmica de aspecto senoidal regular, enquanto a outra é composta de pequenas explosões dos encontros consonantais “ts” executados de forma curtíssima, espaçada e defasada entre as vozes. A peça se encerra com todos pronunciando juntos e largamente a palavra “silêncio”, seguida do fonema “Sh” de forma crescente, concluindo com o soprar simultâneo das respectivas velas, tornando em escuridão os silêncios sonoro e visual finais.

Figura 11 - Interpretação de *com as palavras se podem multiplicar os silêncios* pelo Coro Profano.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Finalizando a noite do *Ensaio sobre o silêncio*, aconteceu uma proposta de improvisação livre coletiva em concomitância a uma modesta ceia oferecida no meio do jardim. Esta improvisação partilhava da interação com a instalação da teia de sons, o piano, os outros muitos instrumentos musicais e demais objetos que as pessoas julgassem ser dispositivos sonoros, inclusive as próprias pessoas. Os estímulos sensoriais nesta improvisação/performance coletiva eram do campo do visível, palpável, audível, olfativo e gustativo. Digo isso porque existiam alimentos e bebidas à disposição; as pessoas se utilizaram do toque para a interação umas com as outras envolvendo suas mãos, bocas, braços, enfim, os corpos em interação tátil com os demais presentes; e olfativa pois também havia óleos vegetais, incensos e demais objetos aromáticos.

Gostaria de acrescentar, para constar como registro de tudo que envolveu esta data, que Mariana Domingues, mestra em psicologia clínica pela *PUC-SP*, falaria sobre aspectos filosóficos e psicológicos do silêncio, abordados em seus trabalhos de pesquisa. Porém, misteriosamente se ausentou no início do evento por motivo desconhecido. Nunca mais nos falamos e perdemos contato. O amigo em comum que temos também nunca soube dizer quais motivos poderiam ter tido implicações nesse acontecimento. Seja como for, seu misterioso sumiço não deixou de ser uma forma de silêncio, tanto físico quanto psicológico.

Figura 12 - improvisação livre coletiva.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

Figura 13 - improvisação livre coletiva.



Fonte: Captura de tela de registro em vídeo de Cédric Fanti (2014).

1.5 Cosmogonia, cosmologia, feminismos e relações de trabalho em *Mundana* - uma *contramitologia*

Antes da realização da mostra *Ensaio sobre o silêncio*, já havia conversado com algumas pessoas sobre o interesse na temática do próprio silêncio, e também em realizar alguma pesquisa que relacionasse música e mitologia. O Prof. Pedro Paulo Salles à época daquele primeiro semestre de 2014 foi quem me apresentou à noção de cosmogonia, a reunião dos conhecimentos mitológicos sobre os primeiros instantes do universo, bem como seus deuses e demais divindades, seus primeiros atos criadores e a relação destes com os povos que os conceberam e os cultuavam ou até hoje os cultuam.

Quero deixar enfatizado que não sou uma pessoa que possua fé religiosa ou mesmo agnosticismo, à época atual me entender como ateu, uma pessoa que concebe o mundo de forma materialista e que mesmo tendo um histórico de educação espiritualista e práticas familiares bastante voltadas ao contato com o mundo transcendente, provindas de muitas visões e credos, estas espécies de pareceres que oferecem caminhos para o entendimento do porquê das coisas e da própria vida através de divindades ou manifestações de eternas existências, oniscientes e de infinitas potências criadoras, para mim não resolvem inúmeras questões e a mim transparecem como simplificações ou resoluções incoerentes para os diversos aspectos não compreendidos ainda sobre o ser humano, a natureza e a existência do todo.

Dito isso, o interesse por cosmogonias não é algo que me seduz pelo desejo de contato com o divino e sim pelas mais diversas formas que o ser humano, organizado em diversas sociedades com inúmeras visões de mundom pôde, através do tempo, conceber narrativas e entidades que protagonizaram o surgimento, a beleza dessa diversidade que compõe uma das principais vertentes das culturas dos povos deste mundo. Dessa forma, seria uma vasta temática para exploração criativa e de pesquisa.

Cinco anos após a mostra previamente descrita, ou seja, 2019, foi o ano em que convidei Carina Castro, uma grande amiga, para um projeto. Carina é escritora e poetisa, cuja descrição profissional e acadêmica pode ser lida com maior detalhamento na entrevista transcrita presente no Apêndice A deste trabalho.

O que a ela foi proposto tratar-se-ia de uma composição musical constituída de som e texto, este texto deveria ser através dela concebido com liberdade, mediante algumas proposições: Nós conversamos sobre algumas diretrizes temáticas, no caso, a peça deveria evocar os dois pontos mais distantes da história universal, o princípio e o fim dos tempos. Por se tratar de uma ficção mitológica, deveria haver no texto o ser mítico, de compleição fantástica, o qual fosse o agente criador ou demiurgo²⁵ artífice deste mundo.

Carina e eu nos debruçamos em pesquisas nesta temática, tendo como foco minimizar a inclusão de pensamentos dos povos da Europa na concepção cosmogônica. Com isso, fugiríamos da possibilidade de viciosamente repetir trabalhos baseados, por exemplo, no imaginário celta, nórdico, grego, sérvio ou finlandês. Não reverenciar a cultura europeia centralmente, como princípio, para nós serviria como possível medida de distanciamento dos povos colonizadores da maior parte do globo, isso não significa que deixamos de aproveitar alguns conceitos ou imagens de suas respectivas filosofias e cosmogonias, porém de maneira por nós ressignificados. Também quisemos ter o cuidado de não nos utilizarmos de maneira rasa e explícita da mitologia de povos que historicamente tiveram impactos negativos pela colonização e apropriação cultural por parte de seus colonizadores.

²⁵No platonismo, a definição de demiurgo pode ser entendida como figura neutra, que copia ao mundo do sensível o que traz com correspondência absoluta do modelo ideal do mundo das formas. “Platão não diz em nenhum momento que considera o tema da demiurgia sob o aspecto mitológico (considerado como narração provável). A tese da necessária existência de uma inteligência demiúrgica situa-se entre os quatro grandes axiomas metafísicos, cuja verdade é inquestionável. É preciso reconhecer desta forma, a verdade de um discurso científico-metafísico – ainda que parcialmente limitado pela precária condição humana – e, por outro lado, a razoabilidade de um discurso sobre o cosmos enquanto “cópia”, sem que isso implique num juízo negativo sobre a efetividade de uma causa mediadora entre as duas ordens de ser que compõem a totalidade do real, personificada na figura do Demiurgo” (Xavier; Walter, 2014, p. 271)

A solução mais interessante seria idealizar uma nova cosmogonia, com novos deuses, novas narrativas para o surgimento do mundo. Carina concebeu uma deusa: *Mundana*, uma mulher com poderes tais que a permitiu criar o mundo inteiro em um único dia. Um dia que, para nossa compreensão temporal, durou muitos meses.

Assim como diversas deidades hindus possuem diversos olhos e membros superiores²⁶, esta deusa também os possui, além disso conta com enorme língua, com a qual é capaz de proferir qualquer idioma. Mais três características desta deusa a identificam: suas incontáveis tetas que alimentam a humanidade, seu ventre vigoroso gerador de todos os humanos e um órgão especial e desconhecido de todos, que ao ser descoberto, provocará imensas inundações. Há também nesta lenda a incoercível previsão de que quando chegar o dia em que esta deusa decidir gritar fortemente qual um vulcão, antes adormecido e então em plena e pujante atividade, o mundo inteiro por ela criado terá seu fim.

Nas próprias palavras de Carina (informação verbal)²⁷ sobre o que caracteriza sua criação:

Essa coisa da mulher que tem muitos braços; multitarefa; super-mulher; ter olhos nas costas... Até essa parte de falar muitas línguas, ser linguaruda... Tem bastante do discurso de que estas características fazem parte da natureza da mulher. Isso eu tentei colocar de certa maneira, na descrição dela, de algo muito impressionante... “De seu ventre nasceu a humanidade”... Nasceria toda a humanidade!? Sim, isso é exatamente o que de fato acontece no nosso mundo, pelo menos desde que existem pessoas e isso que eu gostaria de apresentar aqui como algo impressionante e ao mesmo tempo muito natural no que foi escrito. Essa última descrição é algo que realmente tem a ver com a mulher... A mulher cis pelo menos. Através da forma que é escrita, que é contado... Dentro de um épico, quis trazer uma coisa de estranheza... Como se não fosse algo comum... Como se tudo que foi descrito sobre ela parecesse muito estranho e ao mesmo tempo fossem coisas muito familiares. tanto as coisas que são ditas sobre ela quanto as coisas que já fazem parte dela. A parte que acrescentei depois que estava sentindo falta sobre “quanta teta a quantos filhos tenha” e também “que o órgão desconhecido em seu corpo provocaria grandes enchentes quando descoberto” é uma referência ao clitoris. O “grito de vulcão adormecido” faz referência a essa coisa da própria voz, o aspecto do silenciamento da mulher mesmo. Eu tinha pensado esse grito como uma coisa mais pontual... No dia em que tudo isso que está sobre ela viesse à tona faria o mundo ruir... No sentido deste mundo, que de alguma forma a coloca nesse lugar e a vê dessa forma e por vê-la dessa forma a coloca nesse lugar... Este mundo; esta sociedade patriarcal, através da voz, como se ela tomasse a própria voz e fizesse esse mundo ruir.

Estas informações por ela trazidas, nos fazem perceber que esta lenda, apesar de caracterizar-se como um mito, logo remete a um tempo distante de quando as tradições

²⁶ Philip, 1998, *passim*.

²⁷ Entrevista concedida por CASTRO, Carina. [05.2020]. Entrevistador: Carlos Eduardo Samuel Torres Miranda de Villela. São Paulo, 2020. arquivo .mp3 (2h 30min.).

culturais e religiosas de um povo são estabelecidas, e isso pode acarretar vários valores historicamente não mais compatíveis com aquilo que desejamos para o tempo presente. Seu texto carrega em si críticas contemporâneas feministas; o tópico da sobrecarga de mulheres devido à naturalização cultural das inúmeras tarefas que se espera serem por elas desempenhadas. O segundo tópico é relacionado ao órgão que proporciona prazer físico a esta deusa, o clitóris; veremos posteriormente que dentre as tarefas a ela designadas não está incluída a possibilidade deste tipo de prazer. O último aspecto trazido trata do uso da voz por *Mundana*. Carina afirma, para além do trecho transcrito supracitado, querer desenvolver uma entidade que pode ser lida de duas formas: uma deusa de potência criadora absoluta, de aspecto análogo a muitos dos deuses e monstros de diversas mitologias, e outra sendo esta mulher vista por quem a descreveu como super-mulher, dotada da habilidade de desempenhar todas as tarefas a ela assinaladas e por consequência torná-la sobrecarregada. Notaremos no texto poético, que não está explicitado se há um alguém, um agente decisor que a tenha ordenado ou condenado a ser este ser, apesar de supremo, o qual se apresenta como mulher, a realizar a tarefa de criar e suprir tudo que o for necessário à sua criação, porém Carina evidencia sua ideia de expor a dominação patriarcal como responsável pela condição de *Mundana*, a qual é uma deusa potentíssima condenada ao trabalho de tudo conceber. Desta forma, a ela garante que no instante em que tomar consciência de sua posição de “trabalhadora da criação”, ela se utilizará de sua voz de forma violentíssima e arrasadora contra este mundo que, por ser de sua criação, depende totalmente de *Mundana*, sendo um mundo que explora sua deusa criadora.

Segundo Queizán (2000, p. 106, *apud* ALVES, 2019, p. 41), ao abordar a temática dos arquétipos literário-mitológicos afirma que ao se compor a literatura feminista, que é o caso desta produção de Carina, ela “deve ter incompatibilidade com os mitos herdados”. Estes arquétipos dizem respeito justamente a esta vida em sacrifício, uma imagem idealizada sobre o que deve ser o feminino, muito embora vários dos demiurgos criadores sejam figuras masculinas. Estas proposições literárias concebidas por mulheres, configurando-se o universo de lendas com personagens também mulheres, devem trabalhar uma *contramitologia*, quando em confronto com visões tradicionalmente patriarcais, para se subverter estas ideias de passividade e sacrifício. Uma proposta de *contranarrativa*.

Agora, no que diz respeito ao trabalho desempenhado por *Mundana* ao criar o mundo, antes mesmo da citação do surgimento desta deusa, ao fim da primeira parte do poema, que

traz em si proposições de musicalidade, por trabalhar muito mais com a sonoridade das palavras e com isso trazer imagens de um universo que se torna visível, portanto material, Carina importa e imprime no final deste excerto a descrição sintética exata de um termo da astrofísica: o *buraco negro*. Gostaria aqui de fazer um breve ensaio (começando por esta citação de Xavier e Walter) aproximando visões advindas de distintas áreas: física teórica e platonismo.

Dado que as coisas que constituem esse mundo são sensíveis e perceptíveis, então, devêm e foram geradas. Como foram geradas, o foram por uma causa eficiente e, na medida em que o mundo é a mais bela das coisas geradas, o seu Demiurgo necessariamente voltou o olhar para um modelo eterno e permanente. Por ser o mundo a mais bela de todas as realidades causadas, o seu artífice é, *a fortiori*, o melhor de todos os artífices, pois, em plano ontológico inferior, reproduziu a beleza de seu modelo eterno, imitando-o na medida em que isso é lhe possível. De acordo com Platão, portanto, o mundo físico é a “imagem de algo” (eikóna tinòs eīnai) que é sempre idêntico a si mesmo: um reino do que vem-a-ser, uma realidade do provável, de um mundo de julgamentos baseados em meras percepções sensíveis e sobre o qual não se pode formular mais do que discursos prováveis (Xavier; Walter, 2014, p. 273).

Nesta citação temos a descrição do processo de cópia e reprodução do Demiurgo, proposto no diálogo *Timeu*, de Platão. Aqui, um mundo eterno e permanente é a fonte daquilo que este artífice criador pôde imitar no que concebemos como o universo. Esta visão não mítica de Platão sobre a criação das coisas, em contraposição à história mitológica grega, traz em si princípios metafísicos ao sugerir uma quase perfeita imagem projetada do mundo do racional ao plano do sensível, onde nos encontramos. Desta maneira, sugiro a comparação com outro texto, desta vez um excerto de artigo científico²⁸ (tradução nossa) sobre o trabalho

²⁸ In a paper posted last week on the arXiv preprint server¹, Afshordi and his colleagues turn their attention to a proposal² made in 2000 by a team including Gia Dvali, a physicist now at the Ludwig Maximilians University in Munich, Germany. In that model, our three-dimensional (3D) Universe is a membrane, or brane, that floats through a ‘bulk universe’ that has four spatial dimensions. Ashfordi’s team realized that if the bulk universe contained its own four-dimensional (4D) stars, some of them could collapse, forming 4D black holes in the same way that massive stars in our Universe do: they explode as supernovae, violently ejecting their outer layers, while their inner layers collapse into a black hole. In our Universe, a black hole is bounded by a spherical surface called an event horizon. Whereas in ordinary three-dimensional space it takes a two-dimensional object (a surface) to create a boundary inside a black hole, in the bulk universe the event horizon of a 4D black hole would be a 3D object — a shape called a hypersphere. When Afshordi’s team modelled the death of a 4D star, they found that the ejected material would form a 3D brane surrounding that 3D event horizon, and slowly expand. The authors postulate that the 3D Universe we live in might be just such a brane — and that we detect the brane’s growth as cosmic expansion. “Astronomers measured that expansion and extrapolated back that the Universe must have begun with a Big Bang — but that is just a mirage,” says Afshordi (MERALI, 2013). Maiores informações em: <https://www.nature.com/news/did-a-hyper-black-hole-spawn-the-universe-1.13743>

do físico teórico iraniano Niayesh Afshordi acerca do surgimento do universo a partir de uma explosão de uma estrela pertencente a um universo quadridimensional.

Em artigo publicado na semana passada no servidor arXiv preprint¹, Afshordi e seus colegas voltaram suas atenções à uma proposta² realizada em 2000 por um grupo incluindo Gia Dvali, um físico em atividade agora na *Universidade Ludwig Maximilians* em Munique, Alemanha. Neste modelo, nosso Universo tridimensional (3D) seria uma membrana, ou brana, que flutua através de um 'Universo massivo' possuidor de quatro dimensões espaciais. o grupo de Afshordi percebeu que se este Universo massivo contendo suas próprias estrelas quadridimensionais (4D), algumas delas poderiam colapsar, formando buracos negros (4D) da mesma maneira que as estrelas massivas em nosso Universo também o fazem: elas explodem em supernovas, ejetando violentamente suas camadas externas, enquanto suas camadas internas colapsam em um buraco negro. Em nosso Universo, um buraco negro limita-se em uma superfície esférica chamada horizonte de eventos. Enquanto no espaço tridimensional comum é necessário um objeto bidimensional (uma superfície) para criar um limite dentro de um buraco negro, em um Universo massivo o horizonte de eventos de um buraco negro (4D) poderia ser um objeto 3D — uma forma chamada hiperesfera. Quando os pesquisadores do grupo de Afshordi modelaram a morte de uma estrela (4D), eles consideraram que o material ejetado poderia formar uma brana 3D envolvendo este horizonte de eventos tridimensional e lentamente se expandir. Os autores postularam que o Universo 3D em que moramos pode ser apenas esta brana — e que detectamos o crescimento desta brana como a expansão cósmica "Os astrônomos mediram essa expansão, a retrocederam até concluir que o Universo deve ter começado com um Big Bang - mas isso é apenas uma miragem", afirma Afshordi.

Como estamos no campo da fabulação, permito-me aproximar duas concepções filosóficas de eras distantes da história humana com o objetivo de situar *Mundana* como um agente transplantador do que pode haver neste universo massivo ou ideal platônico e agora também quadridimensional e copiá-lo quase com todas suas maravilhas e defeitos interdimensionais para nossa realidade tridimensional. *Mundana* pode ser a Demiurga deste mundo, com nossas concepções atuais cosmológicas graças aos nossos recursos tecnológicos contemporâneos, já que tratamos de uma cosmogonia igualmente contemporânea, de influências globalizadas.

Sobre a tópica da sobrecarga desta deusa, que também se apresenta como mulher humana, e é através desta última concepção que podemos enxergá-la como pessoa submetida a um regime de exploração de seu trabalho. Isto é, uma forma contemporânea de avaliação das relações interpessoais, designando questões de gênero. Podemos considerar algumas observações com este outro recorte, que trata da esfera da saúde do trabalhador no século XX, onde temos abordagens do que é o trabalho e as formas nas quais ele se organiza, que são provindas tanto da economia política, nas quais as atividades produtivas geralmente se

desenvolvem em organizações sociais dominantes capitalistas, quanto da análise sociológica, ao caracterizar o trabalho “como um ato que se passa entre o homem e a natureza e coloca em relevo uma segunda característica, que diz respeito ao fato de que as trocas entre homem e natureza ocorrem sob condições sociais determinadas”(BRITO, 2005, p. 881):

Com o taylorismo e o fordismo procurou-se estabelecer um acordo em torno do aumento da produtividade, da redução do desgaste e dos ganhos salariais. Tal acordo estava pretensamente baseado no respeito à prescrição, à tarefa, mas paradoxal e não formalmente exigia dos operadores uma mobilização capaz de detectar e interpretar os limites da prescrição, a presença de variabilidades e chegar a modos operatórios reguladores. Ou seja, uma inventividade que se configurava em renormalizações, em moleculares ações inventivas, a um custo elevado para os trabalhadores no plano psicossomático (Doray, 1981; Dejours, 1987). Com a crise do taylorismo e do fordismo vêm sendo experimentadas pelo capital novas formas de organização do trabalho, em que se exigiria maior implicação dos trabalhadores, mas ainda assim, a idéia de que o trabalho é totalmente definido previamente por regras e instruções tem se mantido predominante – apesar das diversas análises que demonstraram ser o trabalho de fato uma atividade enigmática e complexa (BRITO, 2005).

Considerando o cenário final do texto de *Mundana*, no qual um ambiente evidentemente urbano é posto em chamas, com cinzas, fumaça e até lava, fazendo conexão com o grito de vulcão na lenda previsto, e uma evidência de que a contínua exploração do trabalho desta entidade culminou na saturação total suportada por *Mundana*, a qual resolveu revoltar-se e de maneira insurgente destruir todos seus filhos e coisas criadas, desta forma livrando-se da condição de infinda provedora de tudo, ao quebrar o paradoxo de ter seu trabalho explorado pelos seres que ela mesma criou. Vale ressaltar, que estas características abordadas se coadunam neste mito através da análise do relato feito por Carina, no momento da entrevista a mim concedida. As bases teóricas cosmogônicas, tomadas aqui de empréstimo para conceber esta contranarrativa, distam em muitos séculos das críticas sociológicas de viés feminista, que também embasam esta dissertação. Além do distanciamento cultural entre a perspectiva ocidental do trabalho, como ato que se passa entre o homem e a natureza e as feições não-ocidentais dos mitos apresentados.

1.6 Instrumentação e trabalhos para instrumentos eletrônicos e acústicos

Mundana é uma peça composta de música instrumental, eletroacústica e poesia declamada, no caso, pela regente-narradora. É uma parceria entre a escritora e poetisa Carina

Castro e eu, compositor e instrumentista. O tempo de duração total da obra previsto é de aproximadamente 27 minutos.

A composição musical é dividida em cinco partes, sendo elas:

- *Introdução*, onde surge a primeira inserção da eletroacústica;
- *Mundana era o nome da deusa*;
- *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*, com seção de improviso dirigido sobre materiais dados;
- *Interlúdio*, segunda inserção da eletroacústica, desta vez finaliza o discurso musical;
- *O fim do mundo e seu refinamento*, última inserção da eletroacústica na peça, neste caso, meios eletrônicos e instrumentistas dialogam para a finalização da obra.

Estes títulos correspondem aos trechos de poesia declamados no início de cada movimento, respectivamente.

A escolha da instrumentação foi o primeiro aspecto de seleção do que iria compor esta peça no âmbito musical. É uma música pensada para ser executada por instrumentos eletrônicos de teclado, instrumento grave de cordas amplificadas, oboé e dois sets de percussão sinfônica, sendo de responsabilidade de um dos percussionistas o disparo das partes de eletroacústica ao longo dos movimentos, a partir de uma controladora²⁹. A instrumentação final escolhida para esta primeira versão da peça é composta de:

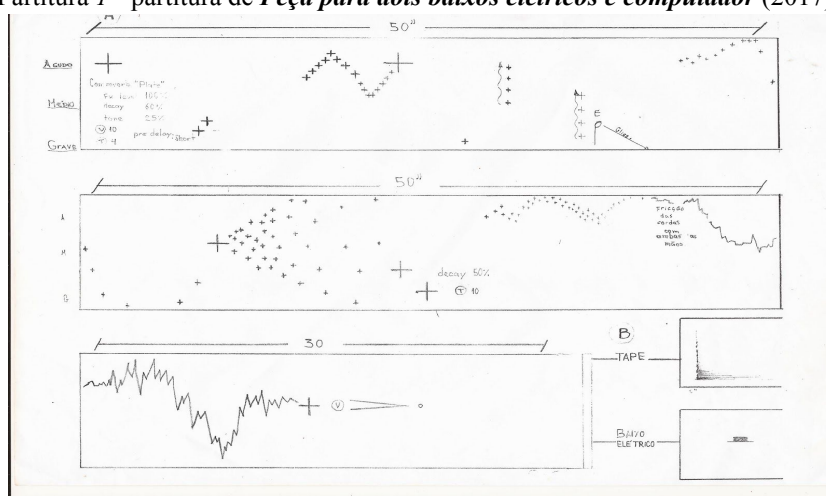
- ❖ Oboé soprano em Dó;
- ❖ 2 teclados: *Nord Electro 3* e *Roland GO:KEYS*, Ambos de 61 teclas;
- ❖ Set de percussão 1 (idiofones e membranofones): 1 prato *crash*, 5 *temple blocks* de diferentes alturas, caixa, tantã (tam-tam) e bumbo sinfônico;
- ❖ Set de percussão 2 (idiofones): - Glockenspiel e marimba;
- ❖ Baixo elétrico fretless.

A exploração de instrumentos elétricos de cordas amplificadas é algo que quis explorar nos últimos três anos. Primeiramente realizei uma composição para dois baixos

²⁹ Periférico eletrônico que controla, manipula e dispara sinais de arquivos ou *samples* de áudio que pode estar conectado a um outro instrumento eletrônico ou computador por conexão USB ou MIDI, também pode ser utilizado de forma autônoma caso conte com partição de memória interna. Pode dispor de *Knobs*, *Faders*, *Pads* entre outros tipos de controle por botões ou até um pequeno teclado de duas oitavas. Ex.: AKAI - MPC e Roland SPD-SX.

elétricos e computador dedicada ao contrabaixista Migue Antar³⁰. A peça foi escrita a partir de objetos físicos que Migue desenvolveu ou se apropriou para a interação com os instrumentos que toca. No caso correntes metálicas, prendedores de roupa de madeira, interferência de aparelho celular, mixer de bebidas e massager elétrico. A peça foi escrita em notação de fluxograma e apresentada no *Painel Contemporâneo* de 2017, concerto do laboratório de música contemporânea da USP. Além destes materiais, também foram utilizados pedais de *reverb* digital e *delay* analógico e a exploração de improvisações no corpo do próprio instrumento dirigidas pelo fluxograma peça.

Partitura 1 - partitura de *Peça para dois baixos elétricos e computador* (2017).



Fonte: Digitalização do manuscrito feita para este trabalho.

A outra composição dedicada a instrumentos amplificados foi uma peça para quatro guitarras também manipuladas por computador, feita em parceria com Piero Bonavita³¹, o

³⁰Migue Antar (Miguel Eduardo Diaz Antar) Músico e pesquisador. Formou-se em música no Ateneo Paraguayo. Integra os grupos Ôctôctô, Joaju, DuoCoz, Camerata Profana, Filarmônica de Pasárgada e KairosPanía Cia. Cênico Sonora. É membro da Orquestra Errante e faz parte do projeto NuSom - Núcleo de Pesquisa em Sonologia, da ECA-USP. Desenvolve pesquisas artísticas na relação entre composição e improvisação musical contemporâneas. Como instrumentista tem participado de diversos festivais em países como Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Estados Unidos, Inglaterra, Luxemburgo, Paraguay, Portugal e Uruguay. Sua discografia até o momento (2018) conta com 12 títulos

³¹ Piero Bonavita Basile (1991), guitarrista, formando em composição na faculdade de música da USP, trabalhou compondo para performances das artes do corpo (Fleshion 2019), banda de metal instrumental (banda Krakar 2016) e em estúdio de trilha sonora para filmes (Estúdio Ambulante 2019). Estuda e se interessa por Pure Data (aulas com Alexandre Porres em 2018), criação de dispositivos eletrônicos musicais, alaúde árabe (aulas com Sami Bourdoka 2019) e piano (aulas com Carlos Eduardo Samuel 2019).

qual realizou toda parte de programação em PD³² e pesquisou as formas de conectar as guitarras ao computador, bem como a simulação de amplificação, efeitos em tempo real e endereçamento de comandos para a controladora *MIDI* utilizada para os processamentos em tempo real nos ensaios e performances. Esta peça foi criada como exercício de transcrição de uma peça minha mais antiga acusmática, feita a partir de convoluções, granulações e loops de registros sonoros de piano e pratos de louça percutidos com grãos de milho. Esta outra peça por sua vez dialogava com composições anteriores realizadas em parceria com Sarah Alencar para a trilha sonora da peça teatral *A Clara do Ovo*.

O recurso principal trabalhado foi *freeze* de alturas e ataques por encurtamento da janela de *buffer* do *delay*, com valores entre 30 ms e 70 ms. A escrita, que se deu com notação tradicional aplicada a gestos descritos graficamente, num contexto geral pode ser definida como fluxograma também, já que majoritariamente as indicações de como proceder em cada passagem eram textuais e gráficas.

³² Programa Pure Data (ou apenas Pd) é uma linguagem de programação visual de código aberto para multimídia. Sua distribuição principal (aka Pd Vanilla) é desenvolvida por Miller Puckette. Pd-L2ork / Purr-Data é uma distribuição alternativa (originalmente baseada no projeto Pd-Extended agora inoperante, inoperante e obsoleto), com uma GUI renovada e muitas bibliotecas externas incluídas. Mais informações em <https://puredata.info/>

Partitura 2 - partitura de *Peca para quatro guitarras elétricas e computador* (2018).

15

45²

Tele

Improvizar com E-bow sobre as notas anteriores, explorando diferentes dinâmicas. Evitar ultrapassar a duração de uma d, correspondente ao tempo de execução de dois arpejos de Stratocaster e Les Paul. Tocar a nota Re² grafada na corda nº6 para finalizar a sessão. Retornar aos acordes arpejados até obter sincronização entre todas as guitarras. Então, seguir.

Stratocaster

Repetir até a ascensão da nota Re² da Telecaster. Retornar aos acordes arpejados até obter a sincronização entre todas as guitarras. Então, seguir.

Jaguar

Improvizar com E-bow sobre as notas anteriores, explorando diferentes dinâmicas. Evitar ultrapassar a duração de uma d, correspondente ao tempo de execução de dois arpejos de Stratocaster e Les Paul. Tocar a nota Re² da Telecaster, retornar aos acordes arpejados até obter a sincronização entre todas as guitarras. Então, seguir.

Les Paul

Repetir até a ascensão da nota Re² da Telecaster. Retornar aos acordes arpejados até obter a sincronização entre todas as guitarras. Então, seguir.

Midi Controller

Abaixar com M.D.

Abaixar com M.D.

Abaixar com M.D.

Abaixar com M.D.

Fonte: Digitalização do manuscrito feita para este trabalho.

O desejo de unir instrumentos de percussão, teclados, baixo elétrico e eletroacústica já era consolidado desde o final de 2018, o oboé foi uma escolha posterior definida entre flauta transversal, clarinete, violino ou cello e o oboé. A escolha por este último se deu por algumas razões: Nunca havia escrito nada para oboé, a gama de multifônicos obtidos pelo instrumento em diversas posições e sobre várias fundamentais é extensa, as características do timbre do oboé, sobrepostas às do glockenspiel, marimba ou sintetizadores em ataques compostos, me agrada muito e por fim, a pesquisa sobre técnicas estendidas aplicadas ao oboé era justamente uma investigação recente por parte da minha amiga Catherine Santana³³, oboísta a quem dediquei especificamente a parte deste instrumento.

Sobre teclados, que são meus instrumentos e com os quais tive maior circulação profissional nos últimos cinco anos tocando em conjuntos de música popular, entre eles As

³³ Catherine Santana (1994), Orientada pelo Profº Alexandre Ficarelli, cursa bacharelado em oboé pela Universidade de São Paulo.

Como oboísta, atua na Orquestra de Câmara da Escola de Comunicações e Artes (USP), e Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de Guarulhos. Atuou também como coralista no Coro de Câmara Comunicantus.

Em sua produção camerística integrou o sexteto de sopros e piano Cantabile Ensemble, Rogério Botter Maio Noneto 09 (Instrumental Sesc Brasil) e Quarteto Bambaré (piano, bateria, contrabaixo, oboé/voz), vencedor do 25o Programa Nascente na categoria Música Popular.

Bahias e a Cozinha Mineira e com a cantora Janine Mathias, gostaria de realizar explorações mais aprofundadas de sonoridades extraídas desses instrumentos. Eu ainda não possuo sintetizadores tanto analógicos quanto digitais, apesar de ser um desejo bastante antigo possuí-los, o que me impediria de explorar recursos de sínteses em tempo real, *drones* com muitas camadas sobrepostas, sequenciadores de sons, em resumo trabalhar sobre as possibilidades de envelope espectral e dinâmico desses instrumentos com maior profundidade. O repertório para sintetizadores é algo que me encanta desde criança, desde a época na qual nem tinha ideia do que poderiam ser estes instrumentos que geram estes sons.

Em *Mundana* decidi realizar esta fusão de recursos instrumentais de forma a explorar pela primeira vez a formação de um *ensemble* contemporâneo em uma peça de longa duração.

1.7 *Mundana*, uma homenagem a Lelo Nazário e *A Flor de Plástico Incinerada*

No ano de 2018, cursava a disciplina de *Estudos Especiais*, coordenada pelo Prof. Dr. Ivan Vilela e, a partir do grupo estabelecido sobre estudos radiofônicos, realizei uma série de programas de rádio para a *Rádio USP de São Paulo*. A minha série intitulada *Versatilidade das Teclas*³⁴ apresentava três recortes da música popular brasileira: o instrumental - focando nos pianistas e tecladistas e suas contribuições artísticas em suas épocas de maior atuação e aos estilos nos quais atuaram; o temporal - no intervalo entre as décadas de 1960 até a de 1980; o de estilo - mostrando composições do rock experimental, progressivo e experimentações no campo do jazz brasileiro³⁵.

Por exemplo, o primeiro programa foi dedicado à obra do pianista, tecladista e compositor paulistano Lelo Nazário, o qual inclusive entrevistei por ligação telefônica para esta finalidade. A obra do Lelo já me surpreendia há alguns anos e queria muito compor algo

³⁴ Série *Versatilidade das Teclas* para a Rádio USP de São Paulo, 93,7 FM (2018) para o programa USP Especiais, a qual foi ao ar durante o mês de janeiro de 2019. Pontuava a obra de alguns pianistas e tecladistas que contribuíram de forma importante para a pluralidade e originalidade da música popular brasileira no período das décadas de 60 e 80, como Lelo Nazário, Wagner Tiso, alguns dos grupos expoentes da fase inicial do rock experimental psicodélico e progressivo brasileiro, os quais incluíram tecladistas em suas formações. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/usp-especiais-13-serie-versatilidade-das-teclas-i-lelo-nazario/>

³⁵ Este termo abre margem para grandes debates entre os instrumentistas de jazz e música popular brasileira. O termo jazz brasileiro não é aceito de forma unânime porém foi a mim proferido pelo próprio Lelo Nazário, em sua entrevista concedida, ao descrever em estilo a atividade musical do Grupo Um.

em sua homenagem e que dialogasse com sua obra, já que coincidentemente sou um músico com formação em piano e teclado e, entre várias coisas, me agrada muito a exploração de sonoridades advindas de sintetizadores e mediações por computador presentes entre vários estilos, na eletroacústica, seja em peças puramente acusmáticas³⁶ ou inserida em gêneros instrumentais e da canção. Lelo Nazário tem vasta produção fonográfica e com o *Grupo Um* realizou três trabalhos em disco nos anos de 1980, nos quais presenteou a música instrumental brasileira com esta proposta de fundir música eletroacústica, os arquétipos improvisativos do jazz, instrumentos asiáticos e ritmos afro-brasileiros e africanos. Em outro disco solo de 1981, ele gravou a faixa de *Discurso aos Objetos*, à qual faço referência em *Mundana* na primeira seção eletroacústica *O Buraco Negro*. É um exemplo de música concreta brasileira de lançamento datado do ano de 1984. Dois anos antes (1982), com o *Grupo Um*, lançou o LP *A Flor de Plástico Incinerada*, disco cujas faixas de abertura de ambos os lados têm este mesmo nome, sendo as partes I no lado A e II no lado B, respectivamente. *A Flor de Plástico Incinerada I* é uma peça de estúdio apresentando como introdução um texto do filósofo Luiz Nazário (irmão de Lelo e Zé Eduardo) declamado por Regina Porto³⁷.

Esta peça, *A Flor de Plástico Incinerada I* chegou a ser o tema central do meu trabalho de conclusão de curso durante o ano passado (2019), seria uma análise dos objetos sonoros realizada através de dois trabalhos: um estudo de transcrição integral da peça escrita em notação tradicional (trabalho que cheguei a realizar até a metade da duração desta composição de Lelo Nazário, dedicando quase todo o segundo semestre do ano a ela) eed uma análise em vídeo com a apresentação de uma partitura de escuta, ela seria baseada na notação espectromorfológica de Lasse Thoresen³⁸, que por sua vez é uma notação baseada numa síntese e aprimoramento dos trabalhos de Pierre Schaeffer acerca do solfejo e

³⁶Música acusmática como definido por Pierre Schaeffer no 4º capítulo do primeiro volume do *Traité des objets musicaux*, denominado *L'Acousmatique* (REYNER, 2011, 83)

³⁷ Regina Porto, importante musicista, artista sonora, documentalista compositora, jornalista e pesquisadora acadêmica, pertencente à geração conhecida por *Vanguarda Paulistana*, tendo atuado em diversos trabalhos dentre eles a *Banda Sabor de Veneno* e a composição de *Diversões Eletrônicas* em parceria com Arrigo Barnabé

³⁸ Notação espectromorfológica de Lasse Thoresen é um sistema recente de notação musical para partituras de escuta e mapeamento sonoro a partir da ideia de objeto sonoro e suas decorrentes classificações relacionadas à massa, fatura, ataque e demais parâmetros de tipologia sonora detalhados por Pierre Schaeffer. Lasse Thoresen faz uma ampla revisão dos termos de Schaeffer e propõe uma escrita com elementos gráficos próprios em substituição às letras do alfabeto empregadas por Schaeffer.

classificação dos objetos sonoros. Este meu trabalho ocorreria em paralelo à confecção de *Mundana*. Havia decidido que na dissertação escrita não haveria menção à *Mundana*, sendo direcionada exclusivamente à discorrer sobre esta transcrição e a análise de objetos em *A Flor de Plástico Incinerada I*. Evidentemente este plano, por não se concretizar da maneira esperada, foi interrompido e tornou-se necessária uma mudança de abordagem na minha pesquisa. As dificuldades encontradas durante o processo anterior foram as seguintes: as muitas vozes sobrepostas das camadas instrumentais (compostas de piccolo, flauta transversal, clarinete em Bb, Clarone, sax alto, pratos, xilofone, marimba, mais quatro camadas de sintetizador, piano acústico, piano elétrico e contrabaixo, isso em velocidades gestuais bastante aceleradas, contendo dezenas de eventos por gesto por instrumento, com direcionalidades e durações variadas a cada novo gesto) e a caracterização improvisada de várias sessões da peça, me obrigaram a uma escuta repetida de pequenos trechos de frações de segundos, em *loop* constante e em velocidade reduzida, para o entendimento estrutural rítmico-melódico de cada voz instrumental em cada passagem gestual coletiva desta peça, e são muitas. Essas repetições necessárias para o entendimento, sobrepostas a um metrônomo fornecendo uma referência mais regular do tempo, colaboram para o progresso do trabalho, mas ao mesmo tempo, justamente por saturar a escuta dos gestos devido a estas iterações ininterruptas, fez com que a percepção dos objetos sonoros se modificasse a cada reincidência (como observado nas investigações da música concreta, que mencionaremos a seguir) e tornou cada vez mais difícil a assimilação do som percebido, como advindo de diversas fontes sonoras instrumentais em vez de um único som complexo. Isso exigiu-me fazer algumas pausas durante o procedimento para tentar esquecer os materiais sonoros constantemente reiterados nos meus ouvidos e reiniciar o trabalho após estas curtas pausas.

Aqui irei mostrar as aproximações que as composições de Lelo Nazário *A flor de plástico incinerada I* e *Discurso aos objetos* puderam ter com o que foi composto por mim.

Segundo a análise realizada por Mamedes (2010, p. 111) de *Discurso aos objetos* (1981) baseada na análise espectromorfológica de Dennis Smalley³⁹ e dos dois critérios de massa e grão descritos por Pierre Schaeffer⁴⁰, esta obra é a primeira composição

³⁹ SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. em EMMERSON, Simon. The language of electroacoustic music. The Macmillan Press. Londres, 1986

⁴⁰*Discurso aos objetos* faz referência à obra de Pierre Schaeffer *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966), na qual Schaeffer realiza a classificação e descrição detalhadas do que chama de objetos sonoros e suas pertinentes atribuições. de at

eletroacústica de Lelo Nazário, a qual emprega sons concatenados de duas categorias: sons sintetizados (da categoria ataque-ressonância) e registros sonoros (vozes, instrumentos de percussão e piano). Analisando o critério de massa, pode-se separar em três grupos de sons tônicos, sons complexos e sons de massa variável. Os sons tônicos são assim classificados devido aos seus conteúdos espectrais se reduzirem às bandas (espectrais) dispostas de acordo com as parciais harmônicas destes sons. Os complexos têm distanciamento das séries harmônicas no alinhamento destas bandas e os de massa variável são “formados exclusivamente pelos sons com referência a sinos, resultado do perfil evolutivo de suas componentes espectrais” (MAMEDES, 2010, p. 123).

Quanto ao critério de grão, Mamedes afirma que os sons sintetizados se acumulam por condensação de cada ocorrência, resultando na percepção de texturas iterativas. As condensações se tornam perceptíveis (como estas texturas granulares) como resultado da aglutinação descrita anteriormente, a partir de sons cognoscíveis inicialmente de forma individual. Sobre os gêneros de ataque, ao classificar as ressonâncias estruturais, o autor descreve que em grande maioria, são ataques abruptos, de curta ressonância ou então no caso dos materiais cuja fonte detectável são os instrumentos de percussão, estes sons têm seus ataques súbitos (*ibidem*). Para melhores esclarecimentos, anexo aqui a categorização de gêneros de ataques realizada pelo próprio Schaeffer⁴¹.

⁴¹ Schaeffer, Op. cit. No caso, SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales. Versão para o espanhol de Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza, 1988, p. 271.

Figura 14 - *Gêneros de ataques*, (SCHAEFFER, 1988, p. 271).

TIMBRE DINAMICO		= 1	2	3	4	5	6	7	Tratado de los objetos musicales
GÊNEROS DE ATAQUE	Trazo batigráfico								
	Natureza del ataque	ABRUPTO o explosivo	FIRME	BLANDO	PLANO	SUAVE	SFORZANDO o apoyado	NULO o muy progresivo	
	Símbolo convencional	 (choque o plectro) sin resonancia apreciable	 (martillo con fieltro) con fuerte resonancia ligada	 (pizz. o macillo suave) con resonador	 (pseudo-ataque) o mordente	 sonido producido sin ataque aparente	 o crescendo rápido	 percepción del perfil	
PREDETERMINACION DEL PERFIL	Perfil dinámico	punta dinámica (choque)	regular	reforzamiento del resonador	nulo salvo el pseudo-ataque	perfil nulo	perfil característico sonidos cortos en general	único caso de umbral emergencia del perfil	271
	En función del género de ataque	Perfil Armónico	sonido doble (2 timbres)	empobrecimiento	respuesta del resonador	nulo en los instrumentos como el órgano variado en música electrónica o cuerdas	Perfiles frecuentemente progresivos	perfiles corrientemente ligados o artificialmente independientes	

FIG. 27.—Gêneros de ataques.

Fonte: SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales. Versão para o espanhol de Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza, 1988, p. 271.

Estes perfis estão relacionados com o envelope dinâmico de cada som, o que discrimina seu comportamento em relação aos ataques.

Em *Mundana*, ao comparar o excerto de *O Buraco Negro* com *Discurso aos objetos*, posso afirmar em relação aos critérios de massa analisados, desconsiderando a parte de voz, que ao todo 18 gestos de distintas durações se justapõem, são formados por muitas sobreposições de registros sonoros de instrumentos descritos no segundo capítulo e não se aplica o uso de sons sintetizados. A ordem sucessiva dos eventos é composta de sete sons iniciais, estes possuem forte e semelhante intensidade, porém distintas composições espectrais. Predominam os sons complexos, de origem percussiva por ataques com baquetas e raspagens de superfícies, além de sons com massa variável, destacando-se nas regiões agudas do espectro. Os sons tônicos não se identificam de forma destacada dos eventos em cada objeto, pois a intensidade dinâmica dos dois grupos anteriores se sobrepõe de forma mais evidente.

Em seguida, um silêncio de cinco segundos, seguido do único somônico definido que se apresenta de forma isolada ao marcar o centro da duração deste excerto. Dois grandes gestos se dispõem na sequência, formados por sons que se aglutinam em quatro partes no primeiro gesto e em seis no segundo. A partir deste ponto, a voz passa a ser um elemento

indissociável do que compõe a trama dos objetos apresentados. Conforme a peça vai se encaminhando para o fim, a voz vai perdendo a inteligibilidade, os eventos deixam de caracterizar blocos gestuais dispostos claramente para se fundirem em um único bloco que se satura em distorções de sons curtos de massas complexas variáveis e em constante *crescendo* e *accelerando* até o corte seco final.

1.8 Revisão de esboços e materiais de referência

Estabeleci um longo momento de revisão de itens, que são a reunião de todo o material existente, afetando direta e indiretamente as minhas escolhas composicionais. São eles:

- documentos escritos em arquivos de textos curtos com desejos do que gostaria de trabalhar musicalmente em relação à instrumentação da peça, trabalho textural, harmônico e a ordem da sucessão dos eventos;
- cadernos com anotações de aulas da graduação, com indicações de material para estudo e consulta;
- gravações em áudio de conversas com amigos (os quais muito me auxiliaram no processo todo);
- gravações e anotações do que foi conversado com meu orientador neste trabalho, o Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, em específico para a análise da peça *A flor de plástico incinerada I*, que era o foco analítico anterior do TCC;
- publicações em redes sociais, nas quais postei perguntas pertinentes às tópicas que orbitavam este trabalho (por exemplo, indicações de músicas que abordassem tanto a temática de criação/surgimento das coisas quanto de destruição e morte);
- pastas com partituras e análises de obras que poderiam me servir de algo nesta intenção de recordar o ato de criar;
- exercício para o resgate de memórias pessoais, que acabei não registrando em lugar algum além da minha mente.

Estas anotações, lembretes e publicações foram essenciais para conduzir a pesquisa realizada agora; foi bastante interessante perceber quais recursos empregados na composição

de *Mundana* tornaram-se espécie de receptáculo destas influências todas, a mim disponibilizadas.

1.9 Sugestões de escuta

Ao me deparar com este material, percebi que havia algumas listas de indicações e anotações do que eu poderia ouvir e que me nutriram de ideias facilitando o fluxo criativo. Foram músicas sobre as quais me debrucei em escuta atenta com o objetivo de absorver como, a partir da perspectiva de outras pessoas, se deu um determinado uso de material, instrumentação, características gestuais ao longo da peça em questão, aspectos da textura etc.

Outras delas iam apenas permeando os meus dias através de uma escuta descompromissada do estudo, mas se por acaso algo me fizesse despertar a atenção por qualquer motivo, nem que fosse simplesmente porque julguei ser uma música bonita, eu anotava o seu nome e de quem fosse sua autoria. Isso foi preenchendo a lista do que poderia ser escutado, supracitada, porém ainda não especificada.

Ao forjar esta listagem integral, reuni aqui um grande número de discos e músicas avulsas que permearam minha escuta concomitante à criação da peça:

Tabela 1 - Repertório de escuta simultânea ao período de composição de *Mundana* (2019-2020).

<u>Autoria de:</u>	<u>Obra:</u>	<u>Ano de Lançamento:</u>
Åke Parmerud (1953)	- <i>Grains of voices</i> - <i>Musique Invisible</i>	- 1996 - 1994
Almendra (banda argentina)	- <i>A estos hombres tristes</i>	- 1969
Anomalie (Nicolas Dupuis, 1993)	- <i>Metropole</i>	- 2017
Barry Truax (1947--)	- <i>Riverrun</i>	- 1986
Bernard Parmegiani (1927-2013)	- <i>Dance</i>	- 1962
Beto Guedes (1958-) Flavio Venturini (1949-)	- <i>Chapéu de sol</i>	- 1977

Charles Dodge (1942-)	- <i>Any Resemblance is purely coincidental</i> - <i>Viola Elegy</i>	- 1978 - 1987
Charles Ives (1874-1954)	- <i>The Unanswered Question</i>	- 1908 (revisão 1930-1935)
Chris Dave and the Drumhedz	- <i>Lady jane</i>	- 2018
Chucho Valdez (1941-)	- <i>Border Free</i>	- 2013
Comus	- <i>First Utterance</i>	- 1971
Dorothy Marques (1946-)	- <i>Semente</i>	- 1978
Erik Satie	- <i>Vexations</i>	- 1893-94 (?)
François Bayle (1932-)	- <i>Rosace 3</i> - <i>Voyage au centre de la tête</i> - <i>L'Oiseaux Chanteur</i>	- 1969 - 1981
Frank Zappa (1940-1993)	- <i>Jazz from hell</i> - <i>Yellow Snow Suite</i> - <i>Orchestral Favorites</i> - <i>Yellow Shark</i> - <i>Boulez Conducts Zappa - The Perfect Stranger</i>	- 1985–1986 - 1974 - 1979 - 1993 - 1984
Gérard Grisey (1946-1998)	- <i>Vortex Temporum</i> - <i>Périodes</i>	- 1994–1996 - 1974
Gryphon	- <i>Red queen to gryphon three</i>	- 1974
György Ligeti (1923-2006)	- <i>Hungarian Rock</i>	- 1978
György Kurtág (1926-)	- <i>Signs, Games, Messages</i> (para viola) - <i>Az hit for solo cello</i> - <i>Eight Piano Pieces For Piano, Op. 3</i>	- 1961-2005 - 1998 - 1960
Igor Stravinsky (1882-1971)	- <i>Les Noces</i> - <i>Três Movimentos de Petroushka</i>	- 1923 - 1921 - 1920 (revisão 1947)

	- <i>Sinfonias para instrumentos de sopro</i>	
Ibrahim Maalouf, Oxmo Puccino	- <i>Au Pays d'Alice...</i>	- 2014
Jocy de Oliveira (1936-)	- <i>Wave Song</i> para Piano e fita	- 1981
John Oswald (1953-)	- <i>Plunderphonics 69/96</i>	- 2001
Kraftwerk	- <i>Kraftwerk</i> - <i>3-D The Catalogue</i>	- 1970 - 201
Krzysztof Penderecki (1933-2020)	<i>Threnody to the Victims of Hiroshima</i>	- 1960
Kitarō (1953-)	- <i>Sichuu no Michi</i>	- 1980
Lelo Nazário (1956-)	- <i>A flor de plástico incinerada (I)</i> - <i>Discurso aos objetos</i> - <i>Reflexões sobre a crise do desejo</i> - <i>Mobile/Stabile</i> - <i>Marcha sobre a cidade</i>	- 1982 - 1984 - 1981 - 1981 - 1979
Los Pirañas	- <i>La Diversion que hacia falta en mi país</i>	- 2015
Luigi Nono (1924-1990)	- <i>La Lontananza Nostalgica Utopica Futura</i>	- 1988-1989
Luís Alberto Spinetta (1950-2012)	- <i>Un Mañana</i> (album)	- 2008
Maurice Ravel (1875-1937)	- <i>Une barque sur l'océan</i> (terceira peça de <i>Miroirs</i>) - <i>Gaspard de la nuit 1. Ondine</i> - <i>Trio de Piano em Lá menor</i>	- 1904-1905 - 1908 - 1914
Olav Lervik (1982-)	- <i>Die Musik des Erich Zann</i> (trilha sonora do curta de Anna Gawrilow)	- 2005
Olivier Messiaen (1908-1992)	- <i>Oiseaux exotiques</i>	- 1955-1956

	- <i>Le Réveil de Oiseaux</i> - <i>Catalogue d'Oiseaux</i> - <i>Petit Esquisses d'Oiseaux</i> - <i>La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ</i>	- 1952-1953 - 1956-1958 - 1985 - 1969
Philip Glass (1937-)	- <i>Dances n°1-5</i>	- 1988
Pierre Boulez (1925-2016)	<i>Répons, Section 1</i>	- 1981 - 1985
Radiohead	- <i>In Rainbows</i>	- 2007
Sofia Gubaidulina (1931-)	- <i>De Profundis</i>	- 1978
Steve Reich (1936-)	- <i>Variations for strings winds and keyboards</i> - <i>Different Trains</i>	- 1979 - 1988
Tlahoun Gèssèssè (1940-2009)	- <i>Tchuhetén Betsèmu</i> (versão de Ukandanz e Asnake Guebreyes)	- 1974
Trevor Wishart (1946-)	- <i>Tongues of fire</i>	- 1992
Tristan Murail (1947)	- <i>Memoire / Erosion</i> - <i>La Barque Mystique</i>	- 1976
Vários Autores	Coleção <i>Ethiopiques</i> (volumes 3, 4, 17,)	(1998, 1998, 2004)

Fonte: Tabela realizada para este trabalho.

CAPÍTULO 2

Análise descritiva detalhada dos movimentos

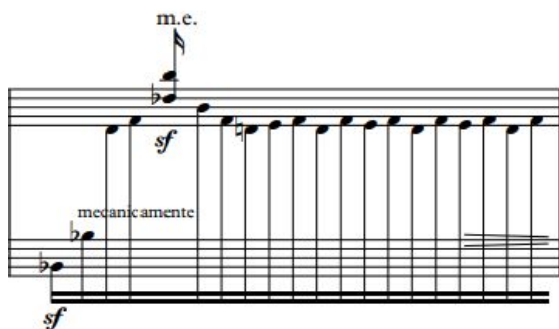
Antes de adentrarmos os universos particulares de cada movimento, gostaria de apresentar alguns parâmetros gerais que guiaram esta composição. O desenvolvimento de *Mundana* partiu de sessões de improviso, cujos resultados detalharei ao longo deste capítulo, nas quais registrei alguns materiais motivicos com estruturas melódicas, harmônicas e gestuais que foram aprimoradas para serem dispostas conforme a conveniência de suas utilizações. Existem alguns destes motivos que tiveram sua apresentação desde o movimento de introdução da peça e, conforme existiram ideias para o desdobramento do discurso musical dos demais movimentos, foram acrescidas modificações nestes motivos geradores de forma a haver estilizações próprias da apresentação em cada circunstância, associando todos os movimentos da peça com base em fragmentos primários e suas decorrentes derivações.

2.1 Ideias motivicas principais

Ao analisar posteriormente à produção da peça as estruturas compartilhadas pelos instrumentos ao longo dos cinco movimentos, lembrei os grupos de alturas dos quais me utilizei ao longo da peça. Entendo a construção melódica em *Mundana* como um trabalho de sobreposição modal; polimodalismo. Isso significa que existem empilhamentos de escalas tetratônicas, pentatônicas, hexatônicas e suas respectivas transposições que podem ou não terem passado por ajustes intervalares objetivando a descaracterização sonora das mesmas, ao escutarmos o resultado sonoro de todas as vozes em interação. A ideia foi, justamente, utilizar estas sobreposições para texturalmente criar um adensamento de massa sonora e propor inarmonicidade espectral, mesmo sem uma prévia análise da ação conjunta dos parciais sobrepostos e, com isso, gerar a sonoridade aparente de idiofones, como sinos e gongos, que podem ter massa espectral variável no tempo e distanciamento da posição de suas parciais em relação à série harmônica.

O primeiro material motivico é este:

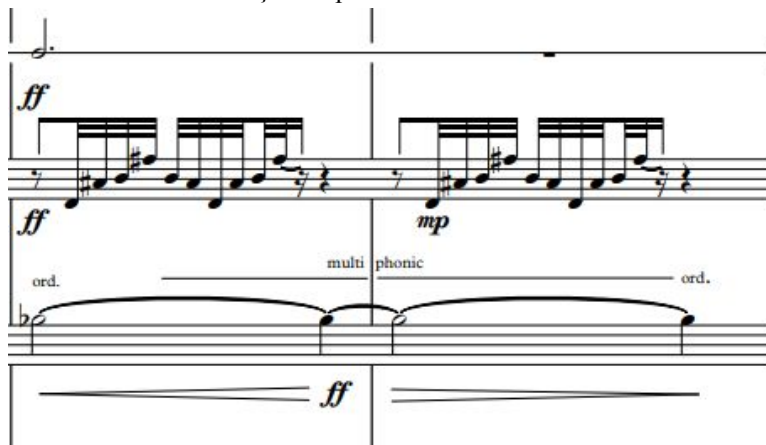
Partitura 3 - primeiro material motivico.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Constitui-se de gesto composto de um arpejo ascendente maior, uma fuga do campo maior com o ataque de uma terça menor e oitava aumentada sobrepostas e a polarização do trítone no centro do ostinato que se segue. Um fragmento deste motivo será utilizado de maneira modificada enarmonicamente, como ocorre no final da introdução, nesta passagem do glockenspiel:

Partitura 4 - modificação do primeiro material motivico.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Também será reaproveitado no motivo de encerramento da introdução. A partir daqui, esta transformação será o ponto de partida para forma como o motivo se apresentará no segundo movimento.

Partitura 5 - modificação para encerramento a partir do primeiro material motivico.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Partitura 6 - leitmotif uivo de *Mundana*.



Fonte: Partitura de *Mundana, Mundana era o nome da deusa*, Carlos Eduardo Samuel.

Podemos verificar que há algumas semelhanças no perfil de movimentação melódica: primeiro temos um movimento ascendente extenso, um descendente de extensão menor e por fim a movimentação estaciona horizontalmente ao centro da tessitura, sendo que este perfil é compartilhado pelo primeiro e terceiro exemplos. Outro perfil é a movimentação triangular apresentada no segundo e terceiro (o terceiro apresenta traços dos dois perfis) exemplos e por fim temos no último exemplo o perfil melódico que se comporta como um gesto ascendente que se estabiliza inerte na região aguda. Este exemplo é o motivo proposto como “uivo de *Mundana*” e apresenta ligeiramente modificado ao longo da composição seguindo a ideia de *leitmotif*. Possui derivação de alturas do motivo que foi supracitado, mas seu perfil melódico é compartilhado pelo segundo motivo principal da *introdução*, que está apresentado a seguir.

Partitura 7 - segundo material motivico.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

A clara distinção que podemos fazer aqui, ao abordarmos as ideias de Schaeffer sobre critérios de “factura” de um objeto musical, é justamente a caracterização de som “tenuto” quando temos a prolongação de uma mesma apresentação morfológica no tempo e som “iterativo” quando este mesmo se fragmenta e propriamente reitera a mesma aparência morfológica no tempo (SANO MANI, 2017, p. 29). Aqui pegamos de empréstimo estas definições acerca de atributos do objeto sonoro para empregarmos numa análise melódica, como meu pensamento organizacional se orienta muito a partir de ideias de edição e processamento de som gravado, julguei ser adequada esta abordagem ao atrelar os conceitos mais usuais de uma análise melódica em notação tradicional.

O segundo motivo principal implementado na introdução será amplamente explorado no terceiro movimento, quando a ideia poética de produção mecanizada, repetição de gestos e ações empregadas no texto de Carina para descrever um mundo de amplo desenvolvimento tecnológico e pluralidade de incumbências da deusa encontrará, assim, no som, ressonância.

Partitura 8 - segundo material motivico modificado.



Fonte: Partitura de *Mundana*, *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*, Carlos Eduardo Samuel.

Existe também um motivo destinado ao baixo elétrico que se apresenta sempre da mesma maneira no primeiro e terceiro movimentos nos quais sobrevém.

Partitura 9 - material motivico dedicado ao baixo.



Fonte: Partitura de *Mundana*, *Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

A primeira aparição deste motivo pertencente ao baixo será inserida interagindo contrapontisticamente ao despontar da segunda manifestação do segundo motivo principal da peça, exemplificado previamente. Primeiro somente as últimas quatro notas deste material do baixo antecedem essa segunda manifestação e no intervalo entre a primeira e a segunda parte deste motivo o material irá se expor integralmente.

Já no terceiro movimento ele se mostra como finalização e transição entre os períodos longos, sempre executado pelo baixo acrescido dos *temple blocks*, e em determinado ponto da peça, é executado em uníssono também pelo glockenspiel e órgão elétrico. Por fim, surgirá como material para a seção de improviso dirigido, podendo ser executado livremente.

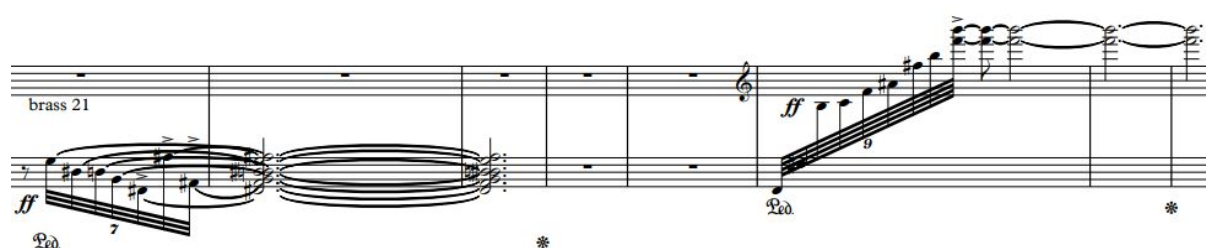
Gestos espaçados compostos de apojeturas de várias notas seguidas pela sustentação de notas isoladas, clusters ou outros acordes dissonantes atacados, designados aos sintetizadores (como se pode conferir na seção final da *Introdução* e em *O fim do mundo e seu refinamento*, ao longo de toda a extensão deste movimento final), é a ideia empregada para representar a imagem de detritos dispersos a esmo, tanto no instante pós irrompimento de toda a matéria do universo, no caso da introdução, quanto no quinto e final movimento que expõe o cenário de terra arrasada, no qual ainda perambulam os últimos seres agonizando no final dos tempos.

Partitura 10 - material motivico dedicado ao baixo.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Partitura 11 - material motivico dedicado ao baixo.



Fonte: Partitura de *Mundana, O fim do mundo e seu refinamento*, Carlos Eduardo Samuel.

Por fim, outro motivo que podemos destacar é um material pertencente ao oboé que foi incorporado na introdução e no terceiro movimento; dentre todos os motivos é o que possui maior riqueza rítmico-melódica. Este motivo será também fragmentado para fornecer material de improviso na seção dedicada a essa prática no terceiro movimento. Creio que seja o único material melódico que tenha repetição estrita em dois movimentos distintos.

Partitura 12 - material motivico dedicado ao oboé.

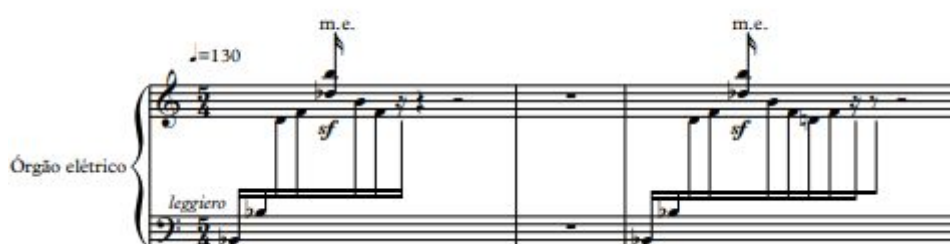


Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

2.2 Primeiro movimento: Introdução

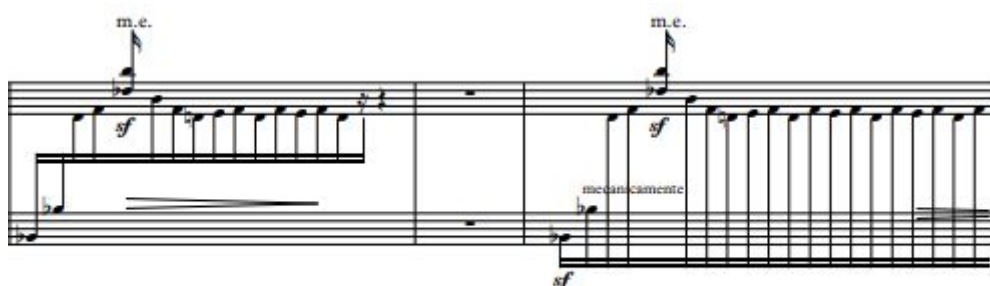
Parte A: A ideia inicial aplicada a este movimento seria criar um ambiente sonoro primordialmente silencioso no qual o ouvinte tivesse a sensação de uma intenção de surgimento a partir deste vazio/nada, exposto no primeiro capítulo, no item 1.3 onde exponho ideias de Kovadloff sobre a cosmogênese nas visões contidas no *Gênese*, mitologia chinesa, Kant e nas visões musicológicas de Jankélévitch e Cage. Com esta intenção sonora, não quis aparentar uma ideia em si concluída, sendo um impulso sonoro ofertado ao ouvinte e por ele brevemente captado; porém nos seguintes instantes este evento surgido daquela ideia de silêncio primordial ou movimento microscópico que então ganha evidência, ao materializar a ideia de impulso criador, imediatamente se estabeleceria como primeiro motivo.

Partitura 13 - material motivico 1 em construção.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Partitura 14 - material motivico 1 estabelecido.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Este primeiro material motivico apresentado através do órgão elétrico se mostra como algo sinuoso em seu desenho melódico e é interrompido por silêncios. Aos poucos, a cada nova aparição alternada pelos silêncios, ele vai acumulando novas notas que se dirigem a um ostinato fixado em alturas centrais da tessitura total deste período; as notas ré, mi e fá delimitam este ostinato. Ele será exposto novamente de forma mais extensa e em seguida cortado abruptamente pelo bumbo e tatan. Em sequência, oboé e piano elétrico apresentam outra ideia, este segundo material motivico se apresenta gestualmente em duas partes: a primeira consiste num gesto ascendente de quatro alturas (iniciado no contratempo do primeiro pulso do compasso) e a decorrente pontuação da altura mais aguda (na cabeça dos pulsos seguintes). Estas alturas estão dispostas num fragmento melódico simétrico, tetratonal, arranjado para as três vozes de forma polimodal.

Partitura 15 - material motivico 2 estabelecido.

The musical score for Partitura 15 consists of two staves. The top staff is for the Oboe (Ob.) in treble clef, 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *mp* and ends with *pp*. The bottom staff is for the Piano electric (Piano e.) in bass clef, 4/4 time. It also begins with a dynamic marking of *mp* and ends with *pp*. The music features a tetratonic motif (ré, mi, fá) and a symmetrical melodic fragment.

Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Em seguida realizo três espelhamentos melódicos (ou retrogradações com cortes) deste material apresentado (com seus respectivos eixos de reflexão iniciados a partir da quinta nota deste motivo) os espelhamentos são constituídos de cinco notas também.

Partitura 16 - procedimentos de espelhamento com material motivico 2.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

A segunda parte consiste na repetição deste gesto encurtando o tempo das pausas de separação entre as notas repetidas e uma terminação que compensa as durações do motivo espelhado com prolongação, silêncio e diminuição.

Partitura 17 - encurtamento gestual com material motivico 2.



Fonte: Partitura de *Mundana, Introdução*, Carlos Eduardo Samuel.

Notei, depois de um certo período após a composição deste movimento, que este material específico é citação do que ocorre no *Molto meno*, localizado a partir do nono compasso do segundo movimento de *Três Movimentos de Petruska*, de Igor Stravinsky, para

piano⁴², como pode ser percebido no exemplo a seguir (as duas pautas estão escritas em clave de sol):

Partitura 18 - Excerto de *Petroushka*, de Stravinsky.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=btNfXh1ybeM&t=211s>

Aqui Stravinsky optou por intervalos abertos em terças e segundas menores, isso com dois materiais aparentando serem os acordes de fá sustenido maior iniciados a partir da terça (lá sustenido), sobreposto ao acorde de dó maior. Desta forma mascara-se a sonoridade destes respectivos acordes, devido à resultante harmônica desta sobreposição em textura homofônica⁴³.

Justaposto a este segundo material, o primeiro motivo ressurge executado pelo órgão elétrico, dobrado pelo segundo percussionista ao glockenspiel e por sua vez, o oboé mantém às outras vozes o mesmo distanciamento intervalar de quintas paralelas. O percussionista, que executa peles, metais e madeiras, cumpre com ações que pontuam e preparam as transições entre os períodos de frases dos demais instrumentistas neste primeiro momento. Em relação ao baixo elétrico fretless, decidi algumas premissas como: uso de harmônicos, multifônicos e slides, além do uso do *knob* de controle do *tone*. No caso apenas um *knob* existe já que a peça foi feita para ser executada pelo baixista Rob Ashtoffen⁴⁴ cujo baixo fretless é passivo e os

⁴² Penso que isso ocorreu por ter uma predileção por esta peça já há muitos anos e assim memorizei muitos de seus gestos e efeitos auditivos de batimentos causados pelas escolhas intervalares para a interação das vozes neste trecho. Neste material, quis trabalhar com um conjunto de notas em disposição pentatônica, porém com distanciamento de nona menor entre as vozes do teclado, provocando uma sensação de certa rugosidade exatamente com os batimentos provocados por esta abertura e intervalo de quinta justa entre a voz superior do teclado e a voz do oboé.

⁴³ Neste movimento pode-se notar que trabalho predominantemente a textura também de forma homofônica e ao estabelecer isso são realizadas defasagens próximas do mesmo material entre os instrumentos.

⁴⁴ Rob Ashtoffen (1987-), atua no movimento cultural do bairro Butantã há mais de 9 anos. Mestre em Ciências da Informação pela ECA-USP com o trabalho "Memória e Oralidade dos Artistas de Rua de

instrumentos desta modalidade possuem apenas um controle para esta função, o qual servirá para modular a equalização da primeira nota executada na peça, de forma a se filtrar as frequências agudas do espectro o máximo possível no momento do ataque e em seguida suavizar este filtro gradualmente. O toque será realizado com os dedos sem auxílio de palheta.

Expostos estes dois materiais que se alternam com algumas alterações rítmicas e de altura, o comportamento dos instrumentos será diferente nesse ponto da peça, ao introduzir mais dois blocos semelhantes em sua estrutura geral de apresentação dos novos materiais, como os rulos de tantan e prato, cama harmônica sustentada pelo órgão elétrico, a primeira aparição do único multifônico a ser executado pelo oboé ao longo de todos os movimentos e a condução melódica ficando a cargo do baixo elétrico com conseguinte resposta da marimba e oboé em uníssono. Após estes dois blocos, se inicia uma nova parte deste movimento, podemos chamar de parte B.

2.2.1 Solo de órgão

Este trecho foi a primeira coisa a ser inventada da composição toda, me recorde de ter sido fruto de improvisações nas quais explorava livremente os recursos do meu teclado. É um *Nord Electro 3*, um instrumento digital que simula principalmente o órgão elétrico *Hammond B3*, instrumento inventado por Laurens Hammond e comercializado a partir de 1955. O órgão *Hammond* foi criado nos Estados Unidos da América, na primeira metade do século passado, como um instrumento que possui um conjunto de sistemas eletromecânico e eletrônico operando em conjunto para gerar, modular, amplificar e difundir sons musicais. Antes de dedicar a produção industrial aos órgãos elétricos de forma pioneira, a então *Hammond Clock Company* era uma fabricante de muito sucesso de relógios elétricos com tecnologia própria de motores. Com a quebra da bolsa de Nova Iorque e a crise financeira de 1929, acrescida à descoberta de uma invenção alemã, cuja patente registrada anteriormente comprometeria a validade da patente do motor elaborado pela *Hammond Clock Company* e ainda o consumo

São Paulo" atuou como músico de rua com a banda Chais na Mala. Junto com o projeto Jazz na Kombi, co-promoveu o evento Iquiririm Jazz Festival durante 2 anos em um beco da Rua Iquiririm, Vila Indiana. Mais de 70 bandas passaram pelo festival de rua movimentando a cultura local e o comércio bairrista. Hoje atua como músico profissional em bandas como Jair Naves, Átrio Jazz e Electric Hendrix Tribute. Fizemos juntos o mapeamento de harmônicos naturais e falsos harmônicos do seu instrumento, logo esta peça foi pensada para um instrumento específico, podendo haver alterações futuras, caso seja remontada com outra formação e instrumentistas.

de relógios elétricos estava em grave retração, a empresa viu-se obrigada a buscar novos inventos. Desta forma, em 1933, aproveitando uma invenção própria que já existia há 12 anos, foi criado o *tone generator* (gerador de som), que seria o mecanismo principal para o funcionamento destes órgãos elétricos que viriam a ser concebidos.

Fazendo uma apresentação simplificada do mecanismo deste *tone generator*: ele é constituído por um tipo de motor elétrico (*synchro motor*) que gira um eixo metálico que aciona a rotação de uma roda dentada (*tonewheel*). Esta roda também metálica possui “dentes” em determinado número que, quando em operação, por girar em velocidade constante induz um captador eletromagnético posicionado rente à roda, de forma a estas reentrâncias (dentes) estimularem a geração de uma frequência específica por este captador. Esta frequência corresponde em Hertz à nota que se deseja soar ao pressionar determinada tecla deste instrumento. Ao se repetir este processo para todas as teclas dos dois manuais e pedaleira, somado este procedimento aos sistemas de pré-amplificação, efeitos sonoros opcionais de *Chorus*, *Vibrato* e *Percussion*, amplificação e alto-falantes rotativos (*Leslie speakers*), temos então a sonoridade obtida por este instrumento (LOPES, 2016, *passim*). Para se construir características específicas em relação ao timbre do som de um órgão de tubos, são manipulados na consola (parte do instrumento onde se posiciona o instrumentista) botões ou alavancas (de acordo com a tradição de organeria do instrumento observado) chamados “registros”, que acionam ou desativam tubos ou grupos de tubos de tipos variados para que juntos ou isolados componham a sonoridade desejada (LOPES, 2016, *passim*). No caso do órgão *hammond* isso é realizado utilizando nove alavancas independentes (*drawbars*) por manual, que permitem posições do volume 0 (totalmente fechadas) ao volume 8 (totalmente abertas), as distintas combinações destes *drawbars* (*sub* para harmônicos formadores de frequências inferiores às da fundamental das notas tocadas, *foundation* para os quatro primeiros harmônicos da série harmônica e *brilliance* para o 5º, 6º e 8ºs harmônicos da série) fazem com que se obtenha, neste instrumento, a resultante espectral em uma extensa gama timbrística. (LOPES, 2016, *passim*)

Retornando ao meu caso específico de um teclado que simula digitalmente este instrumento, os *drawbars* são acionados por botões e luzes que representam os 9 níveis de volume para cada harmônico formante. Além dos recursos todos de construção e modulação por efeitos originários de um *hammond*, efeitos como *reverb*, *phaser*, *flanger*, *chorus*, *tremolo*, *pan*, *wah-wah* e *ring modulator* estão disponíveis para serem aplicados, inclusive

existem simulações de amplificadores como *Fender twin*, *Roland Jazz-Chorus* e um *small amp* como descrito em CLAVIA *et al.* (2011), para mais, existe a possibilidade de manipular o equalizador do sinal de saída.

Enfim durante as sessões de improviso que duraram várias horas por alguns dias na primeira semana do processo, com o pedal de *sustain* sempre acionado, fui criando uma sequência de sons que me interessavam através de gestos que conduziam do ultra-grave até o extremo-agudo da tessitura executável⁴⁵, acumulando aos poucos todos os harmônicos dos *drawbars* e demais efeitos possíveis até a máxima saturação, sem haver distorção do sinal por ganho excessivo.

Partitura 19 - Solo de órgão 1 de *Mundana*.

Ad libitum com pedal sempre

C R O M A T I C O

ppp 15vb

8 8 8 8 8 8 8 8

reverb Hall 10

Eq Treble +15dB

Freq. 8K

R.M. ON

R.M.

Printed at www.blanksheetmusic.net

Fonte: Manuscrito feito para a partitura de *Mundana*, *Introdução*..

⁴⁵ Creio que no meio da sequência que realizo, na passagem dos compassos 56-60, esta forma de distribuir as notas de escalas pentatônicas a partir de Si natural e Si bemol alternadamente, aglomeradas de duas em duas, pode ser alguma influência da melodia de flauta que ocorre no início da música Ruckzuck, da banda alemã Kraftwerk, no álbum de 1970.

2.2.2 Seção final

A partir desse instante, os demais instrumentos entram em um ataque conjunto tempestuoso, e creio que seja o instante de maior intensidade da composição. A ideia geral imagética disso seria uma espécie de “explosão cósmica inicial”, no contexto de um mito de criação; essa me parecia uma alegoria apropriada. Em seguida, viria uma seção com maior suspensão rítmica, remetendo a corpos que vagam em todas as direções neste novo espaço. Nesta nova seção, um acorde pedal ao órgão com *flanger* se mantém acionado. Glockenspiel e o baixo elétrico em pressão de harmônico pontuam juntos a mesma nota irregularmente e de forma espaçada os sete gestos propostos por outro teclado, também descontínuos. Um ataque explosivo repentino de bumbo e tantom quebra esta aparente quietude; oboé e glockenspiel, em uníssono, apresentam um fragmento do primeiro material da parte A de forma repetitiva enquanto o órgão, abandonando de forma igualmente repentina o pedal até então sustentado, faz um rápido glissando descendente de teclado inteiro e o sustenta até o final do movimento, quase no fim é adicionado o máximo do efeito de distorção ao órgão, com corte seco imediatamente antes do ataque final dos outros instrumentos. Após um breve silêncio, a declamação do primeiro texto é pronunciada pela regente-narradora, externando este novo surgimento.

•

•

nonada
do nada
oco
eco
quebra-se o ovo
abre-se a terra

há de haver
(ainda)
vida
pulsando
vida
como uma vagina
que se abre
pra que a vida seja parida

tudotudotudo
do nada
do breu
brilho: espanto!
espasmos
delicadezas
brutas

Quase que cortando as últimas palavras, surge a primeira inserção de eletroacústica, como um ser alheio à narrativa que vinha se construindo. O texto a seguir é recitado em gravação com a minha voz sendo entrecortado por eventos sonoros que, em sua ampla maioria, tendem a ser *crescendos* rápidos com cortes secos ao fim. A ideia deste efeito repetido remeteria justamente a grandes porções de matéria no percorrer do irretornável caminho enveredando ao horizonte de eventos de um buraco negro:

um buraco negro é uma região do espaço da qual nada, nem mesmo partículas que se movem na velocidade da luz, podem escapar, pois sua velocidade é inferior a velocidade de escape desses corpos celestes infinitamente densos
corpos celestes infinitamente densos
infinitamente densos

Os sons utilizados nesta primeira seção de eletroacústica foram todos gravados na casa do músico Max Schenkman, o qual também colaborou no *Ensaio sobre o Silêncio*. Eles são registros de ataques com articulações variadas realizados por baquetas, hastes metálicas e arco. Os instrumentos percutidos são de sua própria autoria e de outros dois luthiers experimentais: o paulistano Marcos Freitas e outro que assina por Koshi, cujo instrumento gravado e com sonoridade de sino leva o mesmo nome.

Os demais instrumentos gravados e que foram construídos por Max são constituídos por diversos materiais e formatos. Na tabela a seguir classifiquei os instrumentos por suas composições materiais (madeira, bambu, metal e plástico), as formas de interação com eles (ataques percussivos, raspagens e fricções) com as devidas ferramentas utilizadas. A metodologia utilizada para o registro em arquivos de áudio foi de se gravar peça a peça de cada instrumento de acordo com sua disposição na sala, em arquivos individuais para cada ataque específico.

Tabela 2 - classificação dos instrumentos por materiais e ferramentas utilizadas nas formas ataques.

	ataque percussivo com baqueta rígida de madeira	raspagem com haste metálica	fricção com arco de contrabaixo	ataque indireto acionado por nylon	ataque único e seguintes choques aleatórios
corpo de madeira / celulose de bambu	Roda de bambu			Roda de bambu	Roda de bambu
corpo de metal	Roda de bandejas, Roda de HDs			Roda de bandejas, Roda de HDs	Roda de HDs, Carrilhão de chaves, Roda de bandejas
corpo de plástico	Roda de garrafas			Roda de garrafas	Roda de garrafas
corpo de composição diversa com caixa de ressonância em madeira	Maxotóin, Microtóin	Maxotóin, Microtóin	Maxotóin, Microtóin (gravador posicionado diretamente dentro de ressonador - campana de tuba)	Koshi bell	Microtóin (molas metálicas, arruelas e outras partes metálicas móveis)
corpo de madeira com corda metálica sem caixa de ressonância		Cabilira	Cabilira		

Fonte: Tabela realizada para este trabalho.

Posteriormente, esta biblioteca de sons, praticamente *samples*⁴⁶, seria utilizada na montagem da parte de eletroacústica, como descrito no início do parágrafo. Nesta edição, utilizei quase nada de processamento de áudio em relação à superposição de efeitos e equalização. Sendo assim um trabalho mais próximo da estética da música concreta do que da eletrônica. O procedimento utilizado nessa parte (sem tratar do áudio da voz), no caso se limitou ao trabalho de ambiência, tratando a reverberação e o jogo estereofônico do pan. O pensamento estabelecido para decidir quais sons sobrepor e justapor se deu através de: em primeiro lugar gravar uma improvisação vocal com o solfejo exato do que eu gostaria de compor com os *samples* em estoque. Em seguida, fiz a pesquisa pela escuta dos arquivos de áudio das gravações, daquilo que poderia soar próximo da proposta da voz. Ao criar um esboço com poucas sobreposições de *tracks* (pistas de edição de áudio em um programa editor), fui empilhando mais e mais sons próximos em envelope dinâmico e espectral até chegar num resultado satisfatório. Por fim, silencieei no arquivo a *track* com o áudio da voz-guia. A resultante me pareceu bastante interessante e passei a fazer esse tipo de experimento de me guiar por improvisação vocal. Em outras composições eletroacústicas, o discurso me pareceu melhor engendrado, por ora.

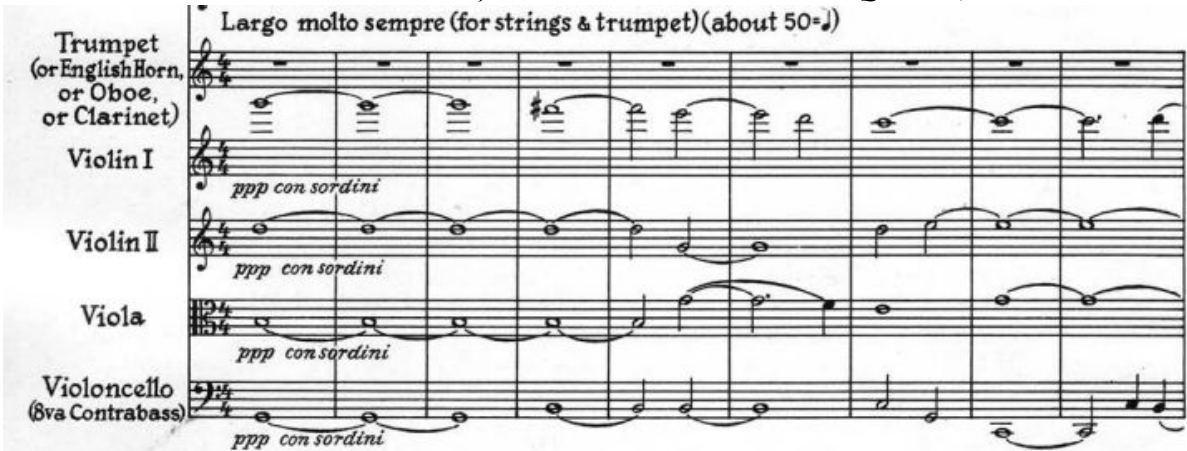
O propósito da minha parceira neste trabalho, Carina Castro, seria de que este texto imbuído à seção de eletrônica surgisse de maneira inesperada e também não se conectasse a nada do restante da poesia declamada, de forma que sua aparição fosse um completo alienígena dos versos de Mundana, provocando estranhamento e desconforto. Isto encerra a introdução.

⁴⁶ existem duas noções em áudio digital para *sample*: a primeira, num contexto mais amplo, se refere ao arquivo digital de áudio gravado com a finalidade de ser utilizado em composição musical de estúdio ao se simular a execução de instrumentos reais com estes arquivos gravados de distintas maneiras de articular os ataques e o tempo de sustentação das notas ou efeitos de técnicas estendidas em cada uma das alturas dentro da tessitura executável. A outra noção para *sample* é segundo Iazzetta a de “ondas sonoras que se propagam de modo contínuo no tempo e no espaço. Para que sejam representadas no meio digital, seu comportamento analógico (contínuo) tem que ser convertido numa série de valores discretos (descontínuos). Esses valores são números (dígitos) que representam amostras (*samples* em inglês) instantâneas do som. Isso é realizado por meio de um conversor analógico/digital (CAD). Se quisermos ouvir novamente o som, torna-se necessário que os sinais digitais representados por números binários sejam reconvertidos em sinais analógicos por meio de um conversor digital/analógico (CDA).” IAZZETTA, ECA, 2020.

2.3 Segundo movimento: Mundana era o nome da deusa

The Unanswered Question é uma peça de Charles Ives, da primeira década do século XX, uma das primeiras do estilo modernista estadunidense. Apresenta três camadas em diálogo: uma cama harmônica de textura homofônica executada pelas cordas (o próprio compositor chama de “silêncio dos druidas” este trecho), um chamado questionador que surge e ressurge ao longo da peça, tocado pelo trompete, ao qual Ives chamou de “a eterna questão da existência”.

Partitura 20 - Seção de cordas em *The Unanswered Question*, Charles Ives.



Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(8va Contrabass)

Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50=♩)

ppp con sordini

ppp con sordini

ppp con sordini

ppp con sordini

actual notes

Fonte: Partitura editada por Southern Music Publishing Co. Inc. (1953).

Partitura 21 - motivo do trompete de *The Unanswered Question*, Charles Ives.



actual notes

Fonte: Partitura editada por Southern Music Publishing Co. Inc. (1953).

Um grupo de instrumentos de sopro que em coro respondem cada indagação proposta pelo trompete, a quem Charles Ives denomina “briguentos respondões” (tradução nossa). (ALBRIGHT, 1999 p. 137-138).

Partitura 22 - seção de sopros em *The Unanswered Question*, Charles Ives.



Fonte: Partitura editada por Southern Music Publishing Co. Inc. (1953).

Estudiosos da obra de Charles Ives, como Gilbert Chase (1906-1992), afirmam que esta composição, a única que não faz alusão direta aos hinos ou cantos tradicionais populares estadunidenses, refere-se ao poema de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) “*The Sphinx*” (SHIRLEY, 1989 p. 8-9, 13).

[...] “*Thou art the unanswered question;
Couldst see thy proper eye,
Alway it asketh, asketh;
And each answer is a lie.
So take thy quest through nature,
It through thousand natures ply;
Ask on, thou clothed eternity;
Time is the false reply.*”

Este poema apresenta o famoso mito grego da esfinge, no qual um monstro alado com o corpo de mulher e leão abordaria com um enigma mortal quem passasse pelo caminho que conduz à cidade de Tebas. Aquele que fosse capaz de responder ao enigma corretamente seria poupado, do contrário, ela o devoraria. Édipo foi quem decifrou o enigma da Esfinge, fazendo com que ela, ao se frustrar, lançasse seu corpo ao precipício dando cabo da própria vida (DANTAS, 2020).

A ideia geral de sobreposição de camadas instrumentais, mantendo esse ar de suspense e um grito ou chamado sendo entoado de tempos em tempos, predomina no início do segundo movimento de Mundana e será retomada nos entremeios da composição deste.

Este movimento descreve a potência criadora de uma entidade divina. O surgimento da linguagem, do ato de parir e alimentar com o próprio leite toda a humanidade, o fardo colossal de sustentar em si mesma sua própria criação, assim como no mito grego de Atlas, o Titã condenado à tarefa de carregar o peso dos céus em suas costas.

Apesar de já contarmos com duas referências gregas, nosso estudo mitológico não é eurocêntrico no que diz respeito à nossa pesquisa. Inclusive planejamos (e quando digo “nós”, estou me referindo à Carina e eu) buscar contos mitológicos predominantemente de origem não-europeia para que este não fosse mais um trabalho debruçado sobre revisitar a cultura de povos daquele continente. Como exemplo do que foi exposto: O mito chinês de *Pan’ Ku* possui diversas versões, porém todas abordam o *Ovo Cósmico*, este que em si encerrava o caos, no qual *Pan’ Ku* flutuou por 18 mil anos até conseguir romper sua casca e outros 18 mil anos foram necessários para que conseguisse separar céus e terra (BARTLETT, 2011). Isto é citado discretamente nos primeiros versos do poema de Mundana: “*nonada, do nada, oco, eco, quebra-se o ovo, abre-se a terra*”, além da referência literária à abertura de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: “-Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, *Deus* esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade” (ROSA, 1994, p. 3).

Esta nova parte da peça se inicia com o poema:

xxx

reza a lenda
profana e paradoxal lenda
que uma mulher criou o mundo em um dia (eco: um dia, um dia)
um dia que durou longos meses

diziam possuir ela muitos braços
dois olhos na cara e um na nuca
e uma língua comprida capaz de falar muitas línguas

de seu ventre nasceria a humanidade
quanta teta a quantos filhos tenha
diziam também que um órgão desconhecido em seu corpo

provocaria grandes enchentes quando descoberto
e um grito de vulcão adormecido
uma vez desperto, fará o mundo ruir

Mundana era o nome da deusa
imersa em neblina & fumaça
no puerpério da criação dos tempos
carrega o mundo nas costas
uiva pra ele não chorar

Ao relembrar que possivelmente estas ideias de um grito questionador estariam relacionadas ao texto que descreve o surgimento e o uivo desta deusa Mundana ao desempenhar suas imensas funções, imaginei que a peça de Ives seria o que mais provavelmente me influenciou, ao conceber a sonoridade deste início.

Partitura 23 - Uivo de *Mundana* em *Mundana era o nome da deusa*.

The musical score is written for four instruments: Glockenspiel, Marimba, Oboe, and Electric Organ. The Glockenspiel and Oboe parts feature a melodic line with dynamic markings (mp, ppp, pp) and articulation (accents). The Marimba part is mostly silent. The Electric Organ part provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

Fonte: Partitura de *Mundana*, *Mundana era o nome da deusa*, Carlos Eduardo Samuel.

Outra importante influência que direcionou minha vontade de compor esta peça foi o repertório do rock progressivo ou, numa visão mais abrangente, o que pode ser encaixado dentro dos gêneros de música progressiva, o qual esteticamente muito me agrada. Como o desenvolvimento da peça se deu por justaposições de materiais em blocos, pensei assim em alternar trechos mais estáticos, com destaque para o chamado do oboé em dobra com o glockenspiel (vide figura acima) e outros trechos com uma construção melódica sutilmente

mais aproximada de frases típicas do *prog rock*⁴⁷ (figura que se segue), dobrando baixo elétrico e marimba, além do órgão elétrico atacando o mesmo bloco harmônico nas cabeças das subdivisões das frases melódicas longas dos outros dois instrumentos. Esse tipo de arranjo, em melodia arpejada simples com o material do primeiro motivo da introdução, sustentada sobre uma cama harmônica do órgão elétrico, piano ou guitarras de base, é um dos vários recursos empregados nas orquestrações do gênero citado. Outro aspecto comum é o uso melódico da bateria em dobra às melodias principais, geralmente executadas em textura homofônica. Ao conceber esta peça, decidi por não me utilizar da bateria e sim *sets* de percussão sinfônica; além disso decidi não explorar a percussão como base de condução rítmica em *grooves*, coisa típica do que se pode escutar em performances de rock progressivo sinfônico⁴⁸.

Partitura 24 - frases coletivas iteradas em referência do primeiro motivo em *Mundana era o nome da deusa*.



Fonte: Partitura de *Mundana, Mundana era o nome da deusa*, Carlos Eduardo Samuel.

⁴⁷ Como sugestão de escuta, posso indicar o álbum *Red Queen to Gryphon Three* da banda britânica *Gryphon*, de 1974. *St. Alfonzo's Pancake Breakfast*, da *Yellow Snow Suite*, presente no álbum *Apostrophe*, de Frank Zappa, do mesmo ano. Nesta música em específico existem sessões instrumentais em resposta aos textos cantados nas quais melodias em uníssono com longas frases são executadas pelos teclados, guitarras, xilofone e marimba.

⁴⁸ Sugiro a escuta dos discos *Matança do Porco* (1973), do grupo Som imaginário e *Arthur Verocai* (1972), de compositor homônimo. Esses trabalhos brasileiros exemplificam bem as escolhas de funções atribuídas aos instrumentos nos arranjos, sejam eles os mais usuais em bandas e os habitualmente utilizados em orquestras.

2.3.1 O *Kecak*

Neste segundo movimento, após as partes anteriormente descritas, o piano elétrico, com efeito aplicado de modulação em anel⁴⁹, realiza uma ponte para a próxima parte em que o trabalho em rítmica é mais aprofundado do que qualquer outro, de forma que várias células distintas foram destinadas a cada instrumento. As estruturas rítmicas remetem discretamente ao *Kecak*:

O meu contato primeiro com o *Kecak* se deu ao ouvir o disco *Grain of voices* de Åke Parmerud. A oitava faixa deste álbum, composto entre 1992 e 1994 e lançado em 1996, é a *Small Ketchak-ensemble (Bali)*⁵⁰, uma gravação de um pequeno grupo performando o *Kecak*. Parmerud (1996) diz, no texto de descrição de *Grain of voices*, que o trabalho composicional por ele realizado nesta obra é proporcionar significado e projetar na mente de quem a escutar uma lógica musical. Isso se deu através da concatenação e edição de gravações realizadas em diversas partes do mundo por colaboradores do compositor, entre os anos de 1992 e 1994, de forma a conseguir se estabelecer material para esta escuta musical, propriamente. A feitura de *Grain of voices* é permeada pela ideia bíblica do gênesis, ao se substituírem as palavras "luz" e "escuridão" - presentes na descrição dos primeiros atos de Deus - por "som" e "silêncio", respectivamente. Assim, *Deus* determina a existência de som no mundo como primeiro ato e todos os sons que se sucedem têm na sua origem a humanidade, seja por serem sons de vozes recitando textos, cantando, gritando, rezando e outras manifestações vocais possíveis, ou porque vêm de objetos que provocam a existência de sons produzidos por humanos, como buzinas e instrumentos musicais. A obra é dividida em quatro partes, que Parmerud chama “ilhas” temáticas que se sucedem: A primeira é uma explosão sonora precedida do mandamento divino descrito acima, a segunda especula sobre voz e música, apresentando respostas a essas temáticas e canções de ninar de diversas localidades do globo terrestre. A

⁴⁹ “É o tipo de modulação mais simples e por ser entendido como a multiplicação da onda portadora (C) pela onda moduladora (M).

Modulação de anel = $C \times M$. Quando a frequência da onda moduladora (M) é inferior a 20Hz, o efeito é de uma variação de amplitude da onda portadora. Essa variação ocorre com a frequência de M e é percebida como um trêmolo. Quando a frequência de M está em uma faixa audível, o timbre de C é modificado, já que M introduz um par de frequências para cada componentes senóide de C. Essas frequências adicionais são a soma e subtração de C e M [...] Se M e C são múltiplos inteiros, os parciais gerados estão em proporção harmônica. Obs. Eventualmente podem surgir frequências negativas que devem ser entendidas como uma mudança de fase. Obs.: O resultado de RM em circuitos analógicos varia de acordo com os componentes de cada circuito”. (IAZZETTA, ECA, 2020)

⁵⁰ *Kecak*, escrito conforme o trabalho de Kendra Stepputat e *Ketchak*, conforme descrito no encarte do álbum *Grain of Voices* (1996) de Åke Parmerud.

terceira parte apresenta orações proferidas em países da região do sudeste asiático e vozes de poetas já falecidos como James Joyce, Ernest Hemingway, Herman Hesse, Dylan Thomas e Philip K. Dick. Na quarta “ilha” a dramaticidade musical é a temática abordada e a ópera europeia, o canto tibetano e o *Kecak* são exemplos do que é apresentado. A composição se encerra quando, numa aproximação caótica ao início da peça, elementos da cultura pop norte-americana, como recortes de anúncios de comerciais e fragmentos de rock, são interrompidos pela ordem de *Deus* para que se faça o silêncio. A ideia de silêncio, para Parmerud, não está relacionada com extinção do mundo e sim com instituição da paz.

O *Kecak* neste trabalho está apresentado como modelo de dramaticidade musical, mas além da sonoridade interessante exemplificada, não se tem um maior aprofundamento deste gênero.

Segundo Stepputat (2012), o *Kecak* é um gênero balinês do início do século XX para coro percussivo e performático, tendo sua derivação do *sanghyang dedari*, que é um termo para uma dança de transe específica do hinduísmo balinês. *Sanghyang* é uma designação geral para estas danças indonésias em que o transe pode ocorrer com seus participantes, sob influência das divindades supremas do hinduísmo indonésio, relacionadas à concepção de *Hyang*. No *Sanghyang dedari* em específico, ocorre o *Legong*, a dança feminina considerada de maior sofisticação da cultura balinesa, com diversas movimentações de dedos das mãos, pés, leques e intensas expressões faciais. Duas pré-adolescentes virgens possuídas pelas forças de *Hyang* performam esta dança. O coro de *Cak* ou *Gamelan mulut* (gamelão de voz) ou *pengecak-pengecak* (plural na língua indonésia de *pengecak*, aquele que faz “cak”) é uma parte elementar do *Sanghyang dedari*, sendo de composição exclusivamente masculina. O *Kecak* se estabeleceu de forma separada do *Sanghyang dedari* graças à interação do povo indonésio, como o dançarino balinês I Wayan Limbak do vilarejo *Bedulu* e de estrangeiros expatriados fixados em Bali, como o pintor e musicólogo alemão Walter Spies e o dançarino estadunidense Katharine Mereson. Isto se deu nos anos de 1930 e os primeiros registros em áudio de um *Kecak* estão no *Berliner Phonogramm-Archiv*⁵¹. O *Kecak* é então uma criação conjunta de nativos de Bali e artistas ocidentais que elaboraram esta dança performática. Ele se desenvolveu inicialmente como uma performance artística, que foi registrada em vídeo diversas vezes na década de trinta, sendo um grande atrativo para estrangeiros.

⁵¹ Órgão de preservação de acervo etnomusicológico pertencente ao instituto de psicologia local da *Friedrich Wilhelm University* de Berlim.

Imediatamente surgiram competições entre os grupos de *Kecak* em Bali, entre diversos povoados da ilha.

Nos anos sessenta, com as tensões políticas nacionais cada vez mais agravadas, houve o golpe militar - responsável por milhares de mortes de civis e verdadeiros massacres das populações locais - com a premissa de perseguição aos comunistas. Com o país em colapso, as visitas turísticas diminuíram fortemente e conseqüentemente o *kecak* minguiu até sua quase extinção.

No final da década e com o início dos anos de 1970, o país se viu numa situação de melhora na estabilização social e política possibilitando a retomada das atividades turísticas e artísticas. Deste modo, o *Kecak* foi resgatado como potencial forma de atrair um maior fluxo de turistas para a região e intencionalmente fundido ao *sendratari ramayana*⁵².

O *Kecak ramayana* passa a ser esta fusão das duas atividades. Este tipo de *Kecak* passará a ocorrer em festividades religiosas locais, sendo utilizado fortemente como uma propaganda de espetáculos para turistas. Surgiria também o *Kecak kreasi*, modalidade voltada ao público balinês que explora exclusivamente o caráter criativo do coro performático e o que se pode desenvolver a partir deste gênero para fins artísticos.

O *Kecak* possui uma estrutura que se estrutura da seguinte forma:

pengalang, uma seção inicial em antífona, com solista e coro; *lagu pokok* é a melodia básica executada por alguns dos cantores e consiste em duas ou três notas. Sobreposto ao *lagu pokok*, os demais cantores cantam em uma cascata imbricada de distintas linhas melódicas com respectivos padrões de distribuição rítmica, chamadas *pola cak*. O *pola cak* é a seção mais emblemática para o fim de reconhecimento do *Kecak* pela escuta, inclusive é o que me chamou a atenção ao escutar o exemplo de *Kecak* em *Grain of Voices*, de Ake Parmerud.

O apêndice do artigo de Kendra Stepputat é uma transcrição da sessão do *pola cak* que irei inserir em seguida aqui para entendermos a estruturação e distribuição destas vozes, bem como as células que resolvi me apropriar para a construção da seção decorrente de

⁵²*sendratari ramayana* é uma dança artística e dramática (descrição do vocábulo *sendratari*) que descreve o texto hinduísta do *ramayana*. Na versão do hinduísmo indonésio, o *ramayana* é um épico em sânscrito da cultura védica que, numa sintética explicação, descreve a trajetória na Terra de *Sita* e *Rama*, o rapto de *Sita* pelo demônio poderosíssimo *Ravana*, a luta de *Hanuman* (deus-macaco do hinduísmo que é uma das manifestações de *Shiva*) e *Ravana* e a batalha final entre *Rama* e *Ravana*. (STEPPUTAT, 2012, p. 58, tradução nossa)

Mundana. Como ocorre uma série de interações entre várias vozes, o nome no idioma indonésio se altera para a forma plural *Pola-pola cak*.

Partitura 25 - Transcrição do *Pola-pola cak* do *Kecak*.

Pola-pola Cak

The score is organized into measures 1 through 8. The vocal parts are as follows:

- juru klempung**: Notes on a staff, with 'pung' written below each measure.
- cak besik polos**: Notes on a staff, with 'cak' written below measures 1 and 2.
- sangsih**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- cak telu polos**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sanglot**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sangsih**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- cak lima polos**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sangsih**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- cak nem polos**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sanglot**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sangsih**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- cak pitu polos**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- cak lesung polos**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sanglot**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- sangsih**: Notes on a staff, with 'cak ...' written below measures 1 and 2.
- juru gending**: Notes on a staff, with 'sirr', 'yang', 'ngir', 'yang', 'ngur', 'yang', 'nger', 'yang' written below each measure.

© 2009 Kendra Stepputat

Fonte: STEPPUTAT, Kendra. Performing Kecak: A Balinese Dance Tradition between Daily Routine and Creative Art. Yearbook for Traditional Music. - Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p.27.

Kotekan é a resultante produzida pela interação imbricada das vozes que vemos aqui. Existem duas vozes basais: *Juru klempung* é a melodia superior que se estende por oito compassos, sendo o oitavo o de maior intensidade de ataque; *juru gending* é a voz inferior que canta a *lagu cak*⁵³; seis outras partes melódicas são cantadas em até três distintas vozes

⁵³ Melodia aqui escrita em notação balinesa *grantangan*.

em sobreposição. Estas seis possíveis vozes não são executadas simultaneamente, elas são chamadas pelo número correspondente, de forma alternada, depois de vários ciclos de repetições destes oito compassos. Notemos também que as marcas em tonalidade acinzentada demarcam as durações destas distintas células rítmico-melódicas. *Ibidem*, p.70.

Agora voltemos o olhar para a parte que se segue em Mundana. Após a ponte de piano elétrico, modificado por modulação em anel descrito antes da explanação sobre *Kecak*, ocorre uma breve suspensão de um compasso de duração e imediatamente vem uma seção enérgica, mântica e com defasagens entre as células rítmico-melódicas dos instrumentos. A voz *polos* da parte *cak nem* pode ser encontrada na estrutura do que é executado pelos dois percussionistas à marimba e à caixa. O baixo elétrico pode ser associado à condução silábica em *pung* da voz do *juru klempung*. Já o piano, em *loop*, dá sequência à ideia da ponte que vinha acumulando tensão desde as partes finais da primeira seção.

Partitura 26 - *Kecak* modificado, *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*, Carlos Eduardo Samuel.

The musical score is for a full orchestra and includes percussion. It starts at measure 37. The percussion section (Pr., T. Bl., Cx./tr., Tl., B.) has a measure of rest followed by a measure of sound (indicated by a vertical line) and then a measure of rest. The Glockenspiel (Glock.) has a measure of rest. The Marimba (Mar.) and Oboe (Ob.) have a measure of rest followed by a measure of sound and then a measure of rest. The Piano (Pno.) and Bass (Baixo e.) have a measure of rest followed by a measure of sound and then a measure of rest. The score is marked 'REPETIR 2 VEZES' at the end of each section.

Fonte: Partitura de *Mundana*, *Mundana era o nome da deusa*, Carlos Eduardo Samuel.

O tutti silencia mantendo o baixo a conduzir a próxima parte; o oboé evoca o mesmo multifônico da introdução, desta vez pela extensão de seis compassos, e em seguida o *Kecak* em tutti retorna, sendo encerrado com secas e destacadas percutidas. O baixo persiste com a levada estilizada do *juru klempung*, o oboé retorna com uma versão mais espaçada da melodia que sugere o chamado questionador previamente mencionado; porém um ataque seco dos dois percussionistas e teclado em um largo e grave cluster interrompem o oboé; em seguida o teclado dobra com o baixo elétrico a condução do *juru klempung*, o grito do oboé tenta se impor uma segunda vez e também é brutalmente interrompido pelos mesmos instrumentos. Dois toques espaçados do temple block anunciam o consecutivo tutti, que é uma sobreposição dupla de intervalos de segundas menores (numa visão de todas as linhas instrumentais aglutinadas) apresentando uma versão muito dissonante da melodia do oboé, a quebra da condução rítmica e uma breve suspensão temporal devida à ausência momentânea desta condução pelo baixo. Em seguida o “*Kecak*” retorna para a finalização do movimento.

Imageticamente, vislumbrei para esta parte, um mundo em recente formação geológica, com muita instabilidade de suas formações rochosas, calor intenso, uma crosta planetária ainda tenra com muita atividade vulcânica e bombardeamentos constantes de aerolitos, siderólitos e sideritos, como ocorreu com nosso planeta no Éon Arqueano (CARNEIRO, 2005).

2.4 Terceiro movimento: Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo

Este movimento se conecta com uma obra que conheci há alguns anos e da qual gosto muito. Considerei-a como a melhor referência estética para arquitetar um ambiente sonoro permeado pela homogeneidade mecânica interpretativa dos instrumentos: seria ela *Les Noces* de Igor Stravinsky. Margarita Mazo (1990, *passim*) descreve em artigo os muitos procedimentos empregados em *Les Noces* por Igor Stravinsky. Esta composição concebida entre 1914 e 1923 é fruto de uma extensa pesquisa do autor dos cantos folclóricos populares realizados em ritos de passagem, cerimônias de casamento e demais festividades sincréticas das regiões rurais russas nas províncias de *Vologda*, *Arkhangelsk*, *Leningrado*, *Pskov* e *Smolensk*. Stravinsky se baseou nas pesquisas conservadas em diversos repositórios de pesquisadores contemporâneos seus, que recolheram esses cantos em fonogramas e realizaram transcrições a partir destes, como por exemplo o trabalho de transcrições de gravações de registros de campo de Evgenia Lineva, de nome *Velikorusские песни в народной*

garmonizatsii, do qual Stravinsky teve acesso ao primeiro volume de transcrições. Ele tinha a ideia de que a pessoa que se debruçasse em atividades desta modalidade certamente cometeria adaptações na escrita, adequadas conforme fossem as impressões do pesquisador sobre os contornos melódicos, bem como os agrupamentos rítmicos contidos em cada frase musical, além de outros ajustes que poderiam distanciar o trabalho transcrito das práticas originárias camponesas.

Os procedimentos formais destacados por Mazo (1990) empregados por Stravinsky ao ter contato com estes materiais, são estruturas denominadas *popevki*, ou no seu plural *popevka*. Há séculos, é o nome dados aos gestos e contornos melódicos reconhecíveis por nomes e formas desenhadas empregados na escrita dos cantos litúrgicos da igreja ortodoxa russa. A partir do século XIX passou-se a empregar o termo também para a caracterização destes gestos em música vocal de tradição folclórica pelos estudiosos da etnomusicologia local. Estes *popevki*, com estrutura melódica e tessitura encurtadas, foram empregados como recurso motivico nas práticas artísticas musicais do século XIX, porém de maneira distinta de como ocorreria no restante do continente europeu.

Compositores como Mussorgsky, Borodin e Rimsky-Korsakov se utilizaram tecnicamente deste tipo de desenvolvimento baseado em repetições recorrentes de blocos musicais, que seriam interpolados, transpostos, invertidos em várias rotações possíveis e fragmentados em suas estruturas rítmicas. Desta forma o todo das obras musicais destes compositores se coordenaria a partir de procedimentos advindos das canções folclóricas tradicionais russas e ucranianas aliadas aos arranjos concebidos dentro dos estilos do que se caracterizou por convenção como romantismo russo.

Stravinsky, que teria proximidade de Rimsky-Korsakov, também fez uso desses recursos culturalmente tradicionais das canções de seu país, porém à sua própria maneira. Em *Les Noces*, as repetições de estruturas seguem a tendência de sofrerem sucessivas mutações conforme ocorrem nos segmentos da peça. Essas mudanças, em cada iteração motivica, são também constatadas nas canções folclóricas. Cabe ressaltar que, nos estudos etnomusicológicos soviéticos acerca da música folclórica exatamente das províncias acima destacadas, a ideia de canção diverge da concepção de música, no sentido de que cantos folclóricos são vistos como coisas para serem cantadas. Às composições destinadas aos instrumentos musicais e apenas a elas denomina-se música.

No que diz respeito à forma pessoal de Stravinsky se apropriar de melodias folclóricas e o tratamento dado a elas em *Les Noces*, destaca-se que num primeiro momento foi pensada uma instrumentação mista de instrumentos de percussão não muito comuns à orquestra sinfônica, como o cimbalom, além de harmônio e instrumentos mecânicos como pianola. Estas escolhas iniciais não obtiveram espaço de realização, visto que a interação de instrumentos de mecanismos automáticos com grupos de pessoas executantes de outros instrumentos não seria uma tarefa viável por questões práticas, além de que o cimbalom não era executado por músicos que tivessem o nível técnico adequado para performar *Les Noces*. A sonoridade mecânica, ruidosa e distanciada de subjetividade interpretativa proposta por Stravinsky possuía respaldo no cerimonial de casamento nessas comunidades camponesas russas, nas quais panelas, portas de forno, foices e outros utensílios encontrados nas casas seriam percutidos pelos participantes dos ritos, no decurso dos cantos com a intenção de proteger os noivos de espíritos mal-intencionados durante as cerimônias de bodas. Tanto a característica da busca pela mecanicidade sonora quanto da implementação de ruídos foram observadas por Dmitry Pokrovsky (1989, *apud* MAZO, 1990, p. 120), importante etnomusicólogo soviético, o qual gravaria em disco, com seu grupo, uma versão aclamada desta composição de Stravinsky, em 1994⁵⁴. Ao se aproximarem da proposta inicial de performance, imaginada pelo compositor russo oitenta anos antes, e justamente, por estarem associados às pesquisas e decorrentes performances do folclore russo e, também pelos níveis técnico e acadêmico elevadíssimos dos músicos, que compõem o grupo; isso propiciou o reconhecimento desta releitura de *Les Noces* como uma das mais relevantes, devido ao respeito às características folclóricas e composicionais supracitadas.

Les Noces possuía duas formações propostas pelo autor, uma dedicada à formação da grande orquestra como para *Sagração da Primavera*, outra formação posterior foi endereçada a quatro pianos, vozes solistas e coro, além de um grupo de percussionistas. Stravinsky serviu-se dos pianos como extensão do *ensemble* percussivo; encara-se nesta peça o uso do piano como instrumento de percussão, e o todo instrumental se comporta mecanicamente ao justapor e interpolar estruturas que dão a sustentação necessária à performance vocal, porém jogando com as noções de coerência e previsibilidade. Isto é, não são estruturas previsíveis que se intercalam no desenrolar da peça, proporcionando estranhamento ao ouvinte, mas que

⁵⁴ Disco THE POKROVSKY ENSEMBLE. **Les Noces**: ("The wedding") and russian village wedding songs. Diretor: Dmitri Pokrovsky. EUA. Elektra Nonesuch, 1994.

encontram ressonância com tudo que foi aqui descrito sobre as canções folclóricas atreladas ao pensamento composicional vanguardista de Stravinsky durante o seu ciclo de atuação musical conhecido como fase russa.

A versão desta obra pelo *Pokrovsky Ensemble* foi indicação do orientador deste trabalho, o Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles⁵⁵, que na circunstância de uma aula de análise musical exibiu esta performance, que me impactou por ser distinta de outras práticas artísticas interpretativas hegemônicas de obras líricas do século XX, principalmente as que resgatam características dos cantos folclóricos e que não são interpretadas considerando esse fator estético. Refiro-me aos aspectos estéticos de emissão da voz trabalhada com impoções características da ópera europeia, principalmente o *bel canto* tradicional da ópera italiana. Essas características não são o centro do trabalho vocal aplicado pelos cantores da *Pokrovsky Ensemble*, como explicado anteriormente, tendo em conta a profunda pesquisa presencial dos integrantes dirigidos por Dmitry, testemunhando e recolhendo diretamente dos camponeses russos o que lhes era musicalmente particular.

No encarte do disco há uma descrição contextual da peça e dos estudos folclóricos por parte de Stravinsky e da *Pokrovsky Ensemble*. No texto é explicada a forma de recuperar a sonoridade “mecânica, impessoal e perfeitamente homogênea” jamais obtida em vida pelo compositor, mesmo ao propor esta diretriz interpretativa aos executantes da peça. Pokrovsky consegue tal feito ao se utilizar de um computador *Macintosh* da conhecida empresa *Apple* de tecnologia, programando toda a parte pianística como sequência a ser executada pela interface MIDI da máquina para soar como piano elétrico. Desta maneira, recria a condição ideal para se atingir esta “sonoridade perfeitamente homogênea”.

⁵⁵ Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, Graduação em Música pela Universidade São Judas Tadeu (1987), mestrado em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e pós-doutorado pela University of California Riverside (2014). É Professor Livre Docente no Departamento de Música da ECA/USP, onde trabalha desde 2008. Tem experiência na área de Música, com ênfase em teoria e análise musical, estética musical, música brasileira e teoria dos tópicos musicais. Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa cadastrado no CNPq. Autor dos livros: Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função (Edusp, 2018); Villa-Lobos: processos composicionais (ed. Unicamp, 2009) e Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil - 1970-1980 (ed. Unesp). É idealizador e coordenador do Simpósio Villa-Lobos na Universidade de São Paulo (<https://9qtrmpbsu2v.webhostusp.sti.usp.br/>). (Dados do Lattes).

Retornando ao contexto do terceiro movimento de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*, criei esta parte da composição em referência direta ao que é exposto no poema:

xxx

em série
eclodiram de suas mágicas mãos montes
monumentais árvores
planetas, estrelas, raios
e toda a complexidade dos ventos
desde movimentos mecânicos
reluziu o mundo
polimérico
sintético
de constituição macromolecular
dotado de grande maleabilidade
resiliente, resistente
não reciclável

xxx

desde mãos de carne e osso
tendões, lipídios,
açúcares, glutamato monossódico
corantes com sabor igual ao original
correndo nas veias como caudaloso rio
são plantadas as sementes
são controladas as máquinas que plantam as sementes
são controladas as máquinas que aplicam o agrotóxico
e montam pequenas peças de outras máquinas
made in taiwan
made aqui e logo ali
mãos que manu-
faturam
manipulam metáforas
marionetes
mímica, mimesis
plásticas mãos
criam belezas plásticas
criam o mundo

Ao fazer referência a esse mundo mecanizado abundante de atividades produtivas diversas, resolvi me utilizar deste tipo de desenvolvimento baseado em repetições recorrentes

de blocos musicais, que seriam interpolados em fragmentações estruturais que penetram as terminações de cada parte, não se ajustando de maneira tão alinhada retangularmente ao projetarmos a imagem da partitura. São seis blocos que se justapõem ao longo das partes iniciais e finais; ao centro do movimento há uma ruptura textural e temporal desse tecido sonoro cíclico para uma segunda seção improvisada, desta vez coletiva e com mais possibilidades de escolhas para os músicos em relação aos solos de teclado. Esta seção extrai três fragmentos temáticos dedicados a cada instrumento ao longo desse movimento para serem executados em ordem livre; apenas será requisitado que num intervalo de dois minutos se faça uma lenta acumulação gradual de gestos sonoros, partindo de uma rarefação inclusive da intensidade sonora e aos poucos se vá acelerando e acrescentando energia até a total saturação da textura. Ao se atingir este ponto, a regente decidirá pelo corte abrupto e então repete-se igualmente a seção inicial deste movimento para sua finalização.

A seguir irei dispor os materiais temáticos de cada bloco por ordem de aparição, desprezando as iterações de blocos já apresentados:

Partitura 27 - Bloco de material temático 1.



Fonte: partitura de Mundana, *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

Partitura 28 - Bloco de material temático 2.



Fonte: partitura de Mundana, *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

Partitura 29 - Bloco de material temático 3.

Fonte: partitura de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

Partitura 30 - Bloco de material temático 4.

Fonte: partitura de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

Partitura 31 - Bloco de material temático 5.



Fonte: partitura de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

Partitura 32 - Bloco de material temático 6.



Fonte: partitura de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*.

A disposição dos blocos ao longo do movimento ordena-se em 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 6, 1, 2, 4 e 5. Esta sequência não foi algo numericamente planejado, ocorreu de acordo com as escolhas do que se sucederia em cada interpolação mirando acumular materiais simultâneos, respeitando a capacidade de assimilação do ouvinte para cada um deles, pois já os teria escutado o suficiente para a sobreposição com itens sonoros novos.

A seguir também representarei como estes blocos se cruzam ao longo da peça trespassando os limites temporais de cada ideia exemplificada acima. Neste caso, o excerto da concomitância mais diversa desses blocos.

Partitura 33 - Excerto com vários blocos justapostos.

The image displays a musical score for Partitura 33, featuring five numbered blocks of music across various instruments. The instruments listed on the left are: Pr. (Percussion), T. Bl. (Trumpet), Cu./tr. (Cymbal/Trumpet), Tr. (Trumpet), B. (Baritone), Glock. (Glockenspiel), Mar. (Maracas), Ob. (Oboe), Órg. e. (Electric Organ), Piano e. (Electric Piano), and Baixo e. (Electric Bass). The score is divided into five numbered blocks: Block 1 (yellow box, measures 1-4), Block 2 (purple box, measures 5-8), Block 3 (red box, measures 9-12), Block 4 (green box, measures 13-16), and Block 5 (blue box, measures 17-20). The music is written in a complex, contemporary style with various dynamics and articulations.

Fonte: partitura de *Mundana, Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*

2.5 Quarto movimento: Interlúdio

Este movimento se inicia diretamente ligado ao fim do terceiro movimento e cumpre exatamente a função descrita por seu título, em virtude de não haver texto associado a esta parte da música. Tanto na introdução como no centro do terceiro movimento, o órgão elétrico fará um solo; estes dois solos são intercalados por uma breve seção de comentários contrapontísticos dos outros instrumentos. Encerrando *Interlúdio*, a eletrônica é acionada ao fim da seção improvisativa de órgão e seguintes dezenove ataques percussivos de encerramento deste movimento, executados em crescente acumulação instrumental. O ataque final ativa a eletrônica, no sentido figurativo e literal, ao considerar que um dos percussionistas irá atuar exatamente para que isso ocorra, a partir da controladora. Outra aproximação entre este movimento e a *Introdução* é a vacilação entre os campos harmônicos de si natural e si bemol, desta vez em textura homofônica coral, na qual a linha melódica do baixo segue um traçado predominantemente cromático descendente e lento. A sequência dos acordes é repetida duas vezes com pequenas variações harmônicas e temporais.

Partitura 34 - Solo de órgão 1 do *Interlúdio*.



Fonte: partitura de *Mundana, Interlúdio*, Carlos Eduardo Samuel.

O primeiro motivo de *Mundana* será explorado no segundo solo do órgão, ao se aproveitar o caráter melódico sinuoso e os silêncios que intercalaram as reiterações do motivo quando este tentava se estabelecer no estágio inicial de toda a composição. Existirão algumas retrogradações melódicas em cada repetição do material, podendo ser: ou os gestos ascendentes; ou um arco traçado com início e fim na região médio-grave; ou ainda se definirem como uma combinação dos dois movimentos. As variáveis relacionadas à fragmentação e novas agregações motivicas podem ser classificadas a partir das três apresentações de contorno melódico que foram supracitadas. Considerando números correspondentes de forma respectiva a cada grupo de contorno melódico, temos 1, 2 e 3, sendo que para 1 teremos duas configurações: 1 e 1a; para 2 teremos apenas uma configuração e; para 3 existem cinco configurações: 3, 3a, 3b, 3c e 3d. Descrevendo a sucessão dos eventos na íntegra desta passagem, teremos: 1, 2, 1, 2, 3, 3a, 1, 2, 3b, 1a, 2, 3c, 3a, 1, 2, 3d e em sequência os dezenove ataques percussivos de espaçamento regular que partem do agrupamento das segundas maiores presentes no início, fim e meio da estrutura de todos estes motivos, e que irão se aglomerar em clusters, cada vez mais preenchidos conforme cada nova repetição reforçada pela introdução gradual dos outros instrumentos como se fossem um lento acúmulo timbrístico de registração organística controlado por pedal.

Partitura 35 - Análise por grupos de contorno melódico do solo de órgão 2 do *Interlúdio*.

Fonte: Partitura de *Mundana*, *Interlúdio*, Carlos Eduardo Samuel.

Por fim a sustentação prolongada do cluster final e a concomitante entrada de eletroacústica. Desta vez, o procedimento utilizado limitou-se novamente ao trabalho de ambiência, tratando a reverberação, leve compressão de sinal para estabilizar em amplitude sons gravados muito sutis e também o jogo estereofônico do pan. Para esta parte de *Mundana* e também para toda a parte de eletrônica que permeia o seguinte e último movimento, aproveitei um banco de sons criados em sessão de improviso ao piano preparado e performado por Mariana Carvalho, a mesma amiga que, assim como Max, colaborou em *Ensaio sobre o Silêncio*. Pensando a trajetória histórica proposta pelo mito cosmogônico de Carina Castro, foi seguida uma sucessão de eventos do “puerpério da criação”, toda a constituição de um universo desenvolvido pela deusa até, como de costume na maior parte dos mitos da cosmogonia, uma interrupção temporal, como a própria autora descreve (informação verbal⁵⁶):

Quando eu criei, pensei a parte da criação se dar até uma parte da história desta criação. Os mitos, geralmente tem essa característica de expor o momento da criação e não se ter uma continuidade dessa história.

No final da história, partimos de um cenário de caos e destruição. Geralmente os mitos focam nesses dois momentos [Instante da criação e da destruição]... Então eu não pensei numa participação direta e inicial de Mundana nesse momento. Depois que tive a ideia de que poderia haver um gancho de união dos dois instantes da história.

⁵⁶ Mesma entrevista concedida por CASTRO, Carina. [05.2020]. Entrevistador: Carlos Eduardo Samuel Torres Miranda de Villela. São Paulo, 2020. arquivo .mp3 (2h 30min.).

Com isso, quis reforçar esse elo entre a criação e destruição do mundo oferecido poeticamente por Carina, que considereirei coerente com a nova inserção da eletroacústica. Posteriormente ao instante de composição, conjecturei que a eletrônica surgia desprendida do tempo musical e da própria narração quando foi introduzido o trecho do buraco negro, como efeito de justamente criar esta dissociação temporal; anomalia no tecido do espaço-tempo musical. Isso pactua com o significado da ideia transportada pelo texto narrado remotamente nesta primeira aparição, ao tratar do conceito de buraco negro. Nesta circunstância, o amontoado de sons de curta ressonância e ataques súbitos, como descritos nas análises de *Discurso aos Objetos* e também em *O Buraco Negro*, comunicavam a imagem de objetos massivos em altas velocidades atraídos pela singularidade descrita neste trabalho. Para o momento presente, o cenário seria completamente outro: temos um mundo inteiro estabelecido; uma criação bem-sucedida passando por um estágio muitíssimo posterior ao da conformação das primeiras coisas e da narrativa histórica a ser registrada pela atuação de inúmeras gerações sucessivas de criaturas sencientes e sapientes. Então, o que teremos é o instante em que a humanidade comete a proeza de saturar ao máximo do suportável os recursos que *Mundana* se dispôs a ela ofertar; assim a “profana e paradoxal lenda” se consuma, o “grito de vulcão adormecido uma vez desperto” inicia o processo de destruição irreparável do mundo.

Ao desejar transmitir através dessa seção de eletroacústica essas intenções de “início do fim”, o tipo de objeto sonoro empregado deveria ser outro: os muitos sons desenvolvidos por Mariana Carvalho ao longo de sua pesquisa performática pianística através de ataques pinçados, martelados, friccionados e raspados nas cordas de seu piano com dedos, parafusos, obsidiana, cerâmica, nylon, arruelas, fita-cassete, *superballs* e seu exclusivo instrumento eletromecânico espanhol *ministerio de la piezoelectricidad*, que forneceram uma gama timbrística suficientemente abrangente para dispensar maiores processamentos de áudio além dos já previamente descritos. A partir deste ponto, ocorre uma dilatação gestual que romperá com a métrica regular empregada até então na escrita dos movimentos desta peça. Também haverá uma exploração espectral com maior presença de sons prolongados na região grave, aproveitando a ressonância característica das cordas mais espessas do piano e a fricção lenta de sua caixa acústica; porém ocorrerá aplicação de efeito de *reverb* em camadas sobrepostas

de sons gravados em regiões mais agudas. As características sonoras e como se deram as disposições dos sons neste trecho, veremos a seguir.

Esta transição para o último movimento, através da eletroacústica, pode ser dividida em três partes que compartilham da mesma proposta gestual:

A partir da sustentação do cluster final, que decai lentamente junto ao decaimento do ataque do tantã, um som grave com gênero de ataque schaefferiano plano surge ocupando o espaço antes instrumental, um som de raspagem rápida, de banda espectral médio-grave terminado em um corte percussivo seco faz soar em resposta muitas camadas sonoras repetidas e defasadas com diferentes níveis de reverberação do mesmo som de *glissando* sobre as cordas agudas do piano, iniciando predominantemente de forma acelerada e retardando a velocidade e espaçamento entre cada corda atingida, estas camadas migram lentamente do canal esquerdo para o direito.

Um segundo ataque composto de uma camada grave de som de raspagem, adicionada a um ataque percussivo de gênero plano é o excitador para uma ressonância em múltiplas camadas de um material acelerado, distinto dos que compunham os primeiros *glissandi*; suas variações internas são mais aceleradas, aparentam se acumular e rarefazer em períodos curtos, têm maior pobreza espectral da região grave, menor energia e podem ser caracterizados como sons distônicos em virtude de não possuírem bandas frequenciais possíveis de serem resumidas em alturas fixas, apesar de não terem complexidade suficiente para serem ruídos simples. Enquanto a primeira parte dura em torno de 29", esta parte tem duração de apenas 14", pouco menos da metade.

Para concluir, outro gesto composto da mesma camada grave do segundo ataque, em sobreposição a um glissando extenso sobre a região espectral ultra-aguda e um seguinte ataque percussivo somam-se e reverberam na região grave grave e, após 7", serão interrompidos por um gesto também na região grave, constituído pelo som friccional de uma *superball* se deslocando pela tábua de reverberação do piano.

2.6 Quinto movimento: O fim do mundo e seu refinamento

as cinzas
da cidade
cinza
da cidade

cinza
em cinzas
paleta cromática da chama morta
monocromática
chama extinta
o tempo engole o tempo engole
cronos, caos
escombros

banhada em lava

a babilônia incendiada
brilha
va
brilha
va

xxx

o que se origina na fuligem:

pulmões pretos
arfam
d i f i c u l t o s a m e n t e
os brônquios
alastram-se
como raízes finas
incrustam-se
na cidade em ruínas

brota dos escombros
tosca e brilhante flor
mais indestrutível que as baratas
a flor barata
não ressuscita porque não é morte nem vida
elemento místico, tóxico, inofensivo
em si mesma concentrada
incinerada
será incinerada

“por fogo em tudo, inclusive em mim”
no fim a origem
o que se origina da fuligem?

“por fogo em tudo, inclusive em mim”

a chama da vida
fumada

fênix falida

virou fumaça

virou fumaça

Carina desejou transmitir em palavras, de forma metalinguística, o início e parte destes versos de conclusão de *Mundana* a “criação da criação” e a deterioração do mundo em ruínas. Ao compreender cada palavra empregada neste fechamento como símbolo imagético, quis fazer uma quebra perceptível na sucessão gestual desde o fim do interlúdio. Isso, num primeiro momento, ocorreu com a com a composição deste movimento, no final do ano passado, sem proposta de eletroacústica e com uma transição (nesse caso eletroacústica, porém com outros materiais) muito menor entre o movimento anterior e este. Naquela versão, os gestos escritos na partitura da grade geral do último movimento se configuravam em apenas quatro páginas e na época não me satisfizeram por completo, mesmo dando a composição por encerrada; o que de fato ocorreu foi a consecutiva e recente reabertura do trabalho para modificações e expansão.

A parte instrumental não sofreu alterações para além de cortes na forma geral para preenchimentos com sessões dedicadas exclusivamente aos meios eletrônicos; outros excertos foram remodelados ao se comunicarem com a parte eletrônica esporadicamente. Então, este quinto movimento passou por um processo recente de reconfiguração formal e de estilo em razão de se ajustar ao diálogo com a eletroacústica, coisa que não ocorreu de forma prolongada no restante da composição.

Nesta nova versão do movimento, foi estabelecida uma divisão formal em quatro sessões não discriminadas ainda na partitura, mas que serão aqui expostas:

O movimento se inicia com uma introdução eletroacústica que apresenta, em um rápido prólogo de sons gravados, toda a coleção de materiais sonoros que serão utilizados também no decorrer das outras sessões. São vinte e nove sons em sequência bastante espaçada. Eles majoritariamente seguem a proposta do final do interlúdio de serem compostos de ataques bruscos (porém com leve crescendo), havendo sobre estes, sons de fatura prolongada contínua e outros por impulsos repetidos, esta primeira disposição de eventos dura 33”, com os primeiros 8 sons. Após breve *release* e silêncio os materiais serão sucessivos ataques percutidos de maneira mais abrupta e com larga reverberação, conseguida por adicionar maior intensidade deste efeito sobre os materiais sonoros. Espectralmente são

mais empobrecidos, alternando empilhamentos de sons de massas fixas, ora complexas, ora tônicas. Há a adição de sons perceptivelmente executados pelos martelos do piano e outros pinçados nas cordas, todos frutos de trechos improvisados por Mariana. Essa outra parte expõe os demais vinte e um sons em 1'05".

A segunda seção é totalmente instrumental e compreende os primeiros vinte compassos da partitura. É composta de cinco blocos gestuais constituídos de movimentos de longas apojaturas e seguinte sustentação de acordes ao teclado em conjunto às notas longas no baixo elétrico. O primeiro percussionista segue com funções próximas às da introdução ao explorar ataques intensos e permitir as ressonâncias das superfícies. Há o uso de rulos em *crescendo* que culminam em gestos mais complexos constituídos de pequenas células melódicas idênticas executadas alternadamente entre os instrumentos. Os materiais do teclado derivam da parte final do movimento de introdução. O oboé tem destaque melódico, com sustentações de alturas fixas por mais tempo do que em todo o restante da peça, notas estas alcançadas por movimentos apojaturais e trilos. Não foi pensado o desenvolvimento por material motivico neste movimento, ele é composto por gestos que se destacam em um todo predominantemente silencioso e instantes de maior agitação sonora. Esta primeira seção instrumental pode durar em torno de 1'30".

A próxima seção é compartilhada pelos instrumentos e eletroacústica, esta última possuindo maior protagonismo teleológico por apresentar maior presença de materiais e lógica discursiva na disposição destes. É importante ressaltar que o que ativa o início desta seção é o corte seco ao bumbo sinfônico e a nota grave mi do baixo elétrico conjuntamente. O que encerra esta seção e é ponte para a passagem final e de menor duração é a conclusão do longo trilo do oboé com o harmônico agudo do baixo e um forte ataque único composto do material espectralmente empobrecido do final da primeira seção, adicionado a sons de impulsos iterativos de fatura prolongada em região médio-aguda, seguidos de um som descendente grave e intenso com possível fonte em som friccionado na tábua harmônica do piano. Por fim, uma versão modificada do primeiro bloco gestual instrumental deste movimento é apresentada, encerrando *Mundana*.

Em conclusão, sobre os versos “*brota dos escombros tosca e brilhante flor, mais indestrutível que as baratas, a flor barata, não ressuscita porque não é morte nem vida, elemento místico, tóxico, inofensivo, em si mesma concentrada, incinerada, será incinerada*”,

eles se dirigem diretamente ao texto de Luiz Nazário declamado por Regina Porto em *A Flor de Plástico Incinerada I*, de Lelo Nazário, que transcrevi a partir da narração do disco:

Uma flor ao longe
congelada em seu silêncio
não cresce em parte alguma
não produz néctar nem brotos
é reproduzida em série
uma igual a outra
aos milhões for preciso
nenhuma seiva corre dentro dela

a flor de plástico
não pediu para nascer
e por isso jaz inerte
num tempo que não a afeta
inocente em sua violência
ela não morre sozinha
é preciso que a desfaçam
para que retorne à humanidade
que a criou num instante de medo

quando o planeta desabitado
girar vazio no espaço
a flor de plástico continuará intacta
e brilhante entre os escombros
mas então de que lhe servirá existir?

Não me inquieta na flor de plástico
a sua eternidade
mas a cor imaginária
das coisas que não tem essência
liberta das estações
ela desafia a natureza
Por que é uma afirmação do humano
que o nega radicalmente
por isso eu canto a flor de plástico
E canto a sua destruição.

Ao fazer menção a este elemento poético, também realizamos um cruzamento proposto entre as duas criações, já que ambas nos fazem voltar o olhar para o cenário de desastre de um mito escatológico, tanto através da poesia quanto da parte musical. No caso de *A Flor de Plástico Incinerada I*, isso é apresentado de uma forma um pouco mais dolorosa por ser uma probabilidade real da história humana e planetária.

Em relação ao tempo, consideramos haver efetivamente uma complementação das duas narrativas. O mito de *Mundana* se passa desde o nada e a primeira movimentação da matéria até o instante de aniquilação da vida humana e terrena. Já no texto de Luiz Nazário, teremos um olhar externo e questionador voltado para incoerentes ações humanas impactando

este mundo e que num futuro se conservará morto, porém ainda em atividade passiva de translação. Portanto, um posterior salto cronológico e uma consideração histórica final assinalam a permanência deste elemento místico e silencioso da flor de plástico.

2.6.1 Problemas do âmbito da notação para partituras de escuta

Ao fim deste relato da composição de *O fim do mundo e seu refinamento*, gostaria de expor um problema que foi encontrado na busca de se definir a escrita instrumental em conjunto à notação descritiva da eletrônica. As ideias composicionais estão todas registradas tanto em arquivos de áudio quanto em partituras de notação tradicional dedicadas aos instrumentos, disponibilizadas no anexo deste trabalho. O problema encontrado é que deve ser confrontado, para que futuramente pudesse haver uma possível performance da peça, deve-se à escolha metodológica da notação da eletrônica na partitura instrumental, de forma que espectromorfologia e duração dos objetos sonoros sejam facilmente compreensíveis aos músicos executantes, podendo relacionar com precisão os sons escutados durante a difusão dessa parte elementar da peça com a simbologia escolhida. Este problema foi apresentado ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta⁵⁷, que sugeriu algumas obras com propostas para esta questão. Foram investigadas as seguintes resoluções: do compositor Rainer Wehinger, para a partitura de escuta da obra acusmática *Artikulation* (1958) de György Ligeti, na qual são apresentadas figuras coloridas e de aparência sintetizada que se assemelham de maneira bastante fiel a uma projeção de espectrograma desta composição, ao se utilizar de menos de vinte figuras alteráveis diferentes na partitura de escuta; do compositor português João Pedro Oliveira para a sua própria criação de 2009 *Towdah*, a qual se aproxima muito da proposta de diálogo entre componentes instrumentais e eletroacústicos que desejaria imprimir na escrita em *Mundana*.

⁵⁷ Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (São Paulo, São Paulo, 1966), graduado em música pela Unesp, formou-se em percussão em 1988. Mestrado em comunicação e semiótica pela PUC/SP em 1992. Doutor também pela PUC/SP, em 1997. Nesse ano, vincula-se ao programa de comunicação e semiótica como professor, coordenando, com o compositor Silvio Ferraz (1959), o Centro de Linguagem Musical. Durante o doutorado, realiza parte de suas pesquisas no Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) da Universidade da Califórnia, em Berkeley, Estados Unidos, com foco no desenvolvimento de sistemas interativos de música. Pós-doutorado na PUC/SP em 1999. Em 2003, faz novo pós-doutorado na McGill University, Canadá. Livre-docente a partir de 2006 pela Universidade de São Paulo, na qual leciona e orienta pesquisas desde 1998, na área de música. Com pesquisas nas áreas de sonologia e acústica musical, produz artigos científicos e os livros *Processo e Dinâmica* (1993), publicado pela editora Annablume, e *Música e Mediação Tecnológica* (2009), pela Perspectiva. Integra e coordena o Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo (NuSom).

Nesta peça ele se utiliza da mesma simbologia convencionada pela notação tradicional para as escritas de ambas as partes - instrumental e eletrônica - para descrever as articulações e descrições textuais das fontes sonoras no tape; por fim, através das leituras dos trabalhos de Pedro Yugo Sano Mani (2017) e Marcelo Sarra Nicolino (2015) tive contato com a notação espectromorfológica de Lasse Thoresen e exemplos de aplicação, como na obra *Les Objets Oscurs* de Åke Parmerud e na descrição de Nicolino do desenho sonoro do filme *A Conversação* (1974) de Francis Ford Coppola. Esta última notação eu já tinha em mente como método mais atrativo de descrição para uma partitura de escuta, por estar relativamente familiarizado com esta simbologia há pelo menos um ano; porém, ao refletir recentemente me questioneei quanto à objetividade interpretativa desta escrita por músicos que não estivessem apresentados à significação de cada categoria de sinais desenvolvidos por Thoresen há tanto tempo como eu estive.

Em suma, desenvolvi parte do trabalho do que poderia ser utilizado na confecção desta guia de escuta, porém como não encontrei ainda uma solução que me parecesse adequada à circunstância, achei mais prudente ampliar os estudos acerca de formas desse tipo de escrita, o que demandaria uma dedicação futura que extrapola a finalização desta análise descritiva. Uma vez que a escrita de uma guia de escuta para a eletroacústica não é um fator limitante para sua execução, posso considerar algumas opções para a realização da performance, caso necessitasse imediatamente. Seria necessário recortar os arquivos de áudio a serem disparados pelo primeiro percussionista e reproduzi-los em sincronia com alguns pontos específicos da própria partitura deste instrumentista e adicionar a indicação destes eventos na grade correspondente à regência. Pode-se adicionar uma pauta flutuante de linha única na parte do percussionista assinalando apenas os momentos em que existirá a participação da eletroacústica na composição toda.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, foi exposta uma análise de processo, que não se limitou apenas às ideias composicionais e materiais circundantes à composição autoral analisada. *Mundana* é uma criação musical que ainda está aberta para revisões e alterações futuras. A partitura da peça e a transcrição da entrevista concedida a nós por Carina Castro foram essenciais para realizarmos, de forma mais completa, a investigação das temáticas abordadas ao longo de todo o trabalho.

No capítulo 1 foram expostas diretivas do pensamento composicional em tópicos. Foram estes:

A definição em física acústica do som, como evento transportado em ondas mecânicas nos meios permissores e percebido por nossos ouvidos através da faixa específica de intensidades entre o limiar da escuta (valor mínimo) e o limiar da dor (valor máximo). A partir desta definição do espectro audível, definimos o conceito de silêncio como incapacidade da escuta de eventos sonoros abaixo desse limiar.

Em sequência, adentramos o território da música, precisamente o agenciamento de atributos retóricos aos silêncios, no período barroco, advindos do estudo de oratória.

Logo após, houve um salto para abordagens filosóficas quanto ao silêncio nas óticas de Kovadloff, de Cage e Schaffer. Neste item foi introduzido, no trabalho, o conceito chinês do silêncio - *hsü* - como fundo irreduzível das formas existentes. Também foi exposta a ideia de se dissociar os “sons desejáveis” dos “sons indesejáveis”, num processo de “refocalização” da escuta, a fim de se determinar o que, subjetivamente, seria considerado o fundo silencioso, e o objeto a ser escutado. Com isso, foram delimitados os focos sobre a temática do silêncio neste trabalho.

Avançando ao próximo item, houve a descrição do processo de realização do evento *Ensaio sobre o silêncio*, da trajetória histórica antecedente ao dia de sua realização, assim como o detalhamento de suas partes, descrição das atuações e participantes envolvidos. Ocorreram, entre outras coisas, as primeiras exposições de mitos da cosmogonia apresentados neste trabalho, que foram declamados durante o evento. Foram eles: O mito cosmogônico

chinês que discorre sobre o ser criador *P'an Ku* e o ovo cósmico; a história japonesa da criação, através da ótica do povo *Ainu* que crê ser fruto da obra do deus *Kamui* e do trabalho de uma lavandisca por ele determinada a formar a terra a ser habitada por este povo, que qual seria ensinado pelo homem divino *Aioina*. Por último, o mito egípcio sobre o ciclo do dia e da noite, a trajetória do deus sol *Ra* pelo céu e a luta noturna com a serpente do caos *Apep*. Desta forma, apontamos para as distintas narrativas cosmogônicas que, previamente, já haviam sido vistas antes do processo composicional de *Mundana*.

Também houve a primeira análise musical realizada neste trabalho: a peça de Sarah Alencar para coro misto *Com as palavras se podem multiplicar os silêncios*, sobre poema homônimo de Manoel de Barros, na qual a exploração da sonoridade de encontros consonantais, presentes no poema, entre outras estruturas exploradas, geraram diversas camadas texturais, em interação. Com esta primeira análise, pudemos observar os tratamentos dados, nesta composição de Alencar, aos aspectos fonéticos do poema trabalhado; dada, esta peça, como exemplo de composição musical focada na temática do silêncio.

No item seguinte foi apresentada a história de como se deram os embasamentos para a criação de *Mundana* por Carina Castro, buscando parametrizar noções nos estudos de cosmogênese, filosofia e astrofísica: como exemplo, as ações da personagem - Mundana - serem as do demiurgo, ideia exposta no diálogo *Timeu*, de Platão; também o recente estudo em astrofísica do grupo de Niayesh Afshordi, acerca da possibilidade do universo ter tido sua origem em outro universo, de proporções massivas e quadridimensionais; além da crítica feminista acerca da tópica do sacrifício feminino empregado em parte da literatura mitológica e análise de relações exploratórias do mundo do trabalho, por ser organizado em relações dominadas pelas atividades do capitalismo patriarcal, que explora e sobrecarrega mulheres. Desta forma, *Mundana* pôde ser categorizada como *contramitologia*, ideia proposta por Queizán e explicada no trabalho de Sarah Alencar Alves.

Dando sequência, no sexto item, tivemos a descrição dos aspectos musicais gerais escolhidos para compor a estrutura da peça, como as escolhas estilísticas, instrumentais e a interação entre instrumentos eletrônicos e acústicos, além da eletroacústica; ao exhibir duas composições anteriores: uma dedicada ao baixo elétrico, sendo uma parceria com Migue Antar; a outra, composta para guitarras, sendo uma parceria com Piero Bonavita na

programação dos processamentos, em tempo real, ao PD. Trabalhos que serviram como estudos para a criação de uma composição musical, através de meios eletrônicos e acústicos, com maior domínio técnico.

No item seguinte, se dissertou a respeito do que era a temática analítica anterior deste trabalho: realizar uma partitura de escuta em vídeo da peça *A flor de plástico incinerada* de Lelo Nazário, através da escrita espectromorfológica de Lasse Thoresen. É apresentada a exposição com a análise de objetos contidos na peça eletroacústica *Discurso aos objetos*, também de Lelo Nazário, realizada por Mamedes. Logo, a segunda análise deste trabalho (desta vez de caráter qualitativo), relacionada aos critérios schaefferianos de massa, grão e perfis de ataques. Esta forma de análise foi utilizada para a comparação desta composição, de Nazário, com o primeiro excerto de eletroacústica de *Mundana*.

No oitavo item, houve a listagem do conjunto de repositórios nos quais se registrou o máximo possível de todo tipo de ideias, materiais para consulta, e indicações de terceiros que influíram no processo criativo e analítico deste trabalho. Esta reunião de itens serviu tanto para os instantes composicionais, quanto para o exercício dissertativo. Encerrando o primeiro capítulo, o nono item foi uma tentativa de elencar repertório do que foi recolhido e exposto na seção anterior, a fim de se ter o registro explicitado do maior número de músicas que foram escutadas tanto despretensiosamente quanto com a intenção de entender procedimentos composicionais interessantes de serem explorados ou, pelo menos, serem levados em consideração. Essa revisão foi fundamental para construir, da forma mais honesta, a análise detalhada das ideias composicionais, e suas respectivas referências musicais, expostas no capítulo seguinte.

No capítulo 2, houve a explanação acurada dos procedimentos composicionais empregados de forma geral e especificamente em cada um dos movimentos pela ordem sucessiva.

Os itens deste capítulo se iniciaram pela exposição dos motivos principais, a partir dos quais se desenvolveram grande parte dos materiais melódicos e harmônicos utilizados ao longo de toda a peça. Foram exemplificadas as transformações que os materiais originais foram submetidos em cada proposição estética nos distintos casos.

No segundo item se iniciou a análise, a começar pela *Introdução*. Em seguida, foram examinados os procedimentos de cortes, espelhamentos ou retrogradações aplicados sobre o segundo motivo criado, a partir de escalas tetratonais, pentatonais e hexatonais dispostas em diferentes transposições em cada voz instrumental. Além do paralelo que pôde ser estabelecido com um excerto de *Três Movimentos de Petroushka*.

Em seguida, no subitem foi apresentado o procedimento de concepção do primeiro solo de órgão, partindo do silêncio, num lento processo de acumulação e saturação sonora, baseado nos efeitos possíveis do teclado *Nord Electro 3*, simulando o *Hammond B3*, em sobreposição de eventos. O primeiro verso correspondente à *Introdução* foi transcrito e, em sequência, detalhado o conteúdo da primeira aparição de eletroacústica - *O buraco negro* - elaborada a partir de sons gravados com instrumentos dos luthiers experimentais Koshi, Max Schenkman e Marcos Freitas, sons cujas distribuições e seleções foram guiadas por improvisação vocal gravada, e posteriormente omitida do resultado final.

No terceiro item, foi relacionada a composição *The Unanswered Question* de Charles Ives, tanto nos aspectos texturais quanto na proposta temática do segundo movimento, *Mundana era o nome da deusa*, justamente pelo uivo desta ser traduzido em melodia e executado pelo oboé ao longo do movimento. Foram abordadas as proximidades das funções de *Mundana* e Atlas; a virtude de potência criadora da deusa; do empréstimo da expressão “nonada” da obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que foi empregada na primeira estrofe do poema; e, por fim, aproximações estéticas com rock progressivo, que foram incorporadas ao fluxo criativo deste movimento. O subitem abriu espaço para analisar a estrutura do *kecak*, sendo declarado o primeiro contato com o gênero através do trabalho de Parmerud, *Grain of voices* e, propriamente, a análise a partir dos estudos etnomusicológicos de Kendra Stepputat, a fim de se assimilar o emprego das vozes *cak nem*, como estruturas rítmicas em defasagem nos instrumentos de percussão e *juru klempung*, como célula básica de condução aplicada de forma modificada à linha do baixo elétrico.

No quarto item, foram tratados os trabalhos de estudos analíticos descritivos e performáticos de Margarita Mazo e Dmitri Pokrovsky, respectivamente, acerca da composição *Les Noces* de Stravinsky; o compositor não pôde, em vida, atingir a sonoridade mecânica e homogeneidade interpretativa desejadas para a composição. Estas só foram

alcançadas através da versão do *Pokrovsky Ensemble*, utilizando instrumentos de percussão juntos da interpretação pianística por computador *Macintosh*, e vozes rigorosamente trabalhadas, para retomarem os aspectos emissivos dos cantos folclóricos de certas províncias russas. A parte da análise voltada ao tratamento dado aos instrumentos em *Les Noces* exibe a disposição de blocos interpolados e reexpostos com algumas alterações estruturais; isso em *Plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo* foi realizado também, mirando uma sonoridade mecânica e homogênea para, segundo a descrição, compor a imagem dos processos industriais repetitivos, as demais atividades automáticas realizadas em larga escala, e afazeres humanos restantes.

No quinto item, o movimento *Interlúdio* foi analisado de forma a detalhar os dois solos de órgão compreendidos primeiramente por ciclos repetidos de acordes em disposição coral homofônica, com perfis melódicos descendentes; os três grupos de contornos melódicos pertencentes ao segundo solo de órgão e suas decorrentes configurações variáveis, colocadas em justaposição. Por fim, foi apresentada uma descrição e análise qualitativa dos sons componentes da seção eletroacústica de encerramento do *Interlúdio*, que foram gravados em registro da improvisação, ao piano preparado, realizada por Mariana Carvalho. Este excerto serviu como quebra textural e de andamento, para se ambientar o cenário de destruição, caracterizado no movimento final.

O sexto item foi iniciado com a transcrição dos versos correspondentes à parte *O fim do mndo e seu refinamento*; em seguida foi abordada a repaginação ocorrida neste movimento final, para a interação da parte já escrita, dedicada aos instrumentos, e a nova parte eletroacústica, estabelecida a partir dos materiais catalogados da performance de Mariana Carvalho. Em seguida, a explanação pormenorizada dos aspectos formais, espectrais e características atribuídas aos objetos sonoros, em categorias schaefferianas de análise de massa e gêneros de ataque. Foi feita também a indicação gestual das partes instrumentais, em diálogo com os meios eletrônicos.

Finalizando o item, foi feita a transcrição do texto de Luiz Nazário, declamado em *A flor de plástico incinerada*, através da interpretação de Regina Porto. Em seguida, uma comparação dos textos de ambas as peças *Mundana* e *A flor de plástico incinerada* apontou aproximações com o cenário do planeta em escombros e a resiliente e indiferente flor sem vida que se observa em contraste ao que ocorreu com o restante do mundo.

Há um subitem final que evidenciou o problema ainda não solucionado para completar a escrita da peça, ao tratar das possíveis formas de se registrar uma guia em partitura, correspondente aos perfis dinâmicos e espectrais no decorrer do discursos eletroacústico. Foram exemplificadas algumas indicações de peças que apresentam soluções para estas questões, como *Artikulation* de György Ligeti, *Towdah* de João Pedro Oliveira e *Les Objets Oscurs* de Åke Parmerud. Concluiu-se que apesar da escolha de notação estar pendente, a interpretação ainda pode ocorrer com marcações de disparo na parte do primeiro percussionista e subdividir os arquivos de áudio para sincronizar com os momentos exatos que devem ser reproduzidos.

Em resumo, este trabalho evidenciou que o resgate de materiais, contendo registros de memórias do ato composicional, permitiu que a pesquisa necessária, para realizar análises de processo, se desse de forma muito melhor amparada. Estes suportes de registros possibilitaram a inspeção de assuntos (correlatos a esta composição musical específica), que não estiveram evidenciados no papel da partitura, e sim, em arquivos importantes de serem preservados, que apontaram os indícios dessas correspondências.

No caso da investigação sobre uma composição autoral, percebeu-se a importância de manter o rigor analítico em se verificar a ocorrência de proximidade com excertos da criação analisada e demais obras, tomadas como referência. Desta forma, pôde-se compreender os procedimentos de transformações, aplicados aos materiais poéticos e musicais utilizados, que teriam suas origens em outras obras apreciadas pela própria pessoa que compôs. Queremos dizer tanto das demais composições autorais (precedentes à obra analisada), quanto das desempenhadas por outros autores (nesse caso, em maior profusão). O ato de mapear vestígios sonoros originados em obras preexistentes, e que possivelmente foram retidos na escrita musical, demarca o que foi preservado e modificado no modo de compor. Com isso, infere-se a sobrevivência de ideias, contidas em obras antecedentes, seja por coincidência ou de maneira intencional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, Valerie. Charles Ives: Uma revisita / Valerie Albright. - São Paulo: FAPESP. Annablume, 1999.

ALVES, Sarah Alencar. Mulheres que criam com vozes. São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), 2019.

BARTLETT, Sarah. A Bíblia da Mitologia: Tudo o que você queria saber sobre mitologia. São Paulo. Pensamento, 2011.

BECKETT, Samuel. Esperando Godot. [Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade]. São Paulo, Cosacnaify, 2005 (3.^a reimpressão 2009).

BRITO, Jusssara. Trabalho e Saúde Coletiva: o ponto de vista da atividade e das relações de gênero . Ciência & saúde coletiva [online]. 2005, vol.10, nº4, p.879-890.

CARNEIRO, C. dal R. et al. A determinação da idade das rochas. Campinas, Terrae Didática, 2005.

CLAVIA *et al.* Nord Electro 3 User Manual Part No. 50316. Estocolmo: Clavia DMI AB, Print Edition, 2011.

DANTAS, Gabriela Cabral da Silva. "Esfinge"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilestela.uol.com.br/mitologia/esfinge.htm>. Acesso em 01 de junho de 2020.

IAZZETTA, F. Áudio Digital. **ECA - Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo**, 2020. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/audio/a_digital/a_digital.html>. Acesso em: 31 mai. 2020.

IAZZETTA, F. Modulação de anel (síntese multiplicativa). **ECA - Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo**, 2020. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/audio/sintese/4.1-anel.html>> Acesso em: 31 mai. 2020.

KOVADLOFF, Santiago. O Silêncio primordial [tradução de Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral]. 1^a Edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.

LIMA, Henrique Souza. John Cage: n-1. Rio de Janeiro, LABORE Laboratório de Estudos Contemporâneos POLÊM!CA Revista Eletrônica, 2014.

MAMEDES, Clayton Rosa. Música eletroacústica no estado de São Paulo: segunda geração (anos 1981-2009). 2010. 218 p. Dissertação (mestrado) - Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.

MAZO, Margarita. Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual. Berkeley, Journal of the American Musicological Society, Vol. 43, No. 1. 1990, p. 99-142.

MERALI, Zeeya. Did a hyper-black hole spawn the Universe? Big Bang was mirage from collapsing higher-dimensional star, theorists propose. **Nature - international weekly journal of science**, 2013. Disponível em <<https://www.nature.com/news/did-a-hyper-black-hole-spawn-the-universe-1.13743>> Acesso em: 02 jun. 2020.

NICOLINO, Marcelo S. A espectromorfologia na análise da composição do desenho de som cinematográfico: um estudo de caso. 2015. 163 f. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PARMERUD, Åke. Grain of Voices. **Parmerud**, 1996. Disponível em <<http://www.parmrud.com/MediaArtist/Grains.html>> Acesso em: 27 mai. 2020.

PAVAN, Theo Zeferino. Medidas da Onda Sonora. **Edisciplinas**, 2020. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2853445/mod_resource/content/0/Aula8%20-%20MedidasDaOndaSonora.pdf> Acesso em: 4 jun. 2020.

PHILIP, Neil. O Livro Ilustrado dos Mitos: Contos e lendas do mundo/Neil Philip; ilustrador Nilesh Mistry; tradutor Felipe Lindoso - São Paulo, Marco Zero, 1998.

ROSA, Guimarães. Grande Sertão: Veredas. São Paulo. Nova Aguilar, 1994.

SALES, José das Candeias. A criação do mundo no Gênesis, na cosmogonia hermopolitana e na teologia menfita. Niterói. Revista Hêlade, vol.4 n°2. Universidade Federal Fluminense, 2018.

SANO MANI, Pedro Yugo. O diálogo entre solfejo e processos composicionais. 2017, 115p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – São Paulo, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales. Versão para o espanhol de Araceli Cabezon de Diego. Madrid, Alianza, 1988.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. [tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal]. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SHIRLEY, Wayne. "Once More Through The Unanswered Question.". Brooklyn, New York: Brooklyn College, Institute for Studies in American Music Newsletter, 1989.

STEPPUTAT, Kendra. Performing Kecak: A Balinese Dance Tradition between Daily Routine and Creative Art. Yearbook for Traditional Music. - Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SWAFFORD, Jan. A Question is Better than an Answer. **Charles Ives**, (1996, 1999). Disponível em <<https://charlesives.org/question-better-answer> > Acesso em: 31 de maio 2020.

THE POKROVSKY ENSEMBLE. **Les Noces**: (“The wedding”) and russian village wedding songs. Diretor: Dmitri Pokrovsky. EUA. Elektra Nonesuch, 1994.

THOMÉ, Brenda Bressan. GIUSTINA, Sílvia Della. Uma análise do tempo em Esperando Godot, de Samuel Beckett. Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC/PGET. Florianópolis: Quorpus 30 JUL/OUT 2019, p.91-99.

VILLAVICENCIO, C. M. A Retórica do silêncio. Per Musi, Belo Horizonte, n.24, 2011, p. 101-109.

XAVIER, Dennys Garcia; WALTER, Karla Cristina. Demiurgia e necessidade no Timeu de Platão. Síntese (Belo Horizonte. 1974) , v. 41, p. 269-286, 2014.

Gravações

I Lelo Nazário. Versatilidade das teclas. São Paulo: Rádio USP de São Paulo, 93,7FM, 13 de maio de 2020. Programa de rádio:

<https://jornal.usp.br/podcast/usp-especiais-13-serie-versatilidade-das-teclas-i-lelo-nazario/>

A flor de plástico Incinerada, Lelo Nazário (compositor), Grupo Um (intérprete). A flor de plástico incinerada, Lira Paulistana, 1983.

<https://www.youtube.com/watch?v=AA8VmeKjjlg&t=61s>

Discurso aos objetos, Lelo Nazário (compositor). Discurso aos Objetos/Balada Unidimensional, Independente, 1984.

<https://www.youtube.com/watch?v=AA8VmeKjjlg&t=61s>

Ensaio sobre o silêncio, registro da mostra realizada no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, em áudio por Rita Maria e em vídeo por Cédric Fanti. São Paulo, 13 de junho de 2014.

Com as palavras se podem multiplicar os silêncios. Sarah Alencar (compositora), Coro Profano (intérprete). Performance na Pinacoteca de Santos, No Mar de Mendes - Um Concerto em Homenagem a Gilberto Mendes, 05 de março de 2016. Acervo da autora:

<https://soundcloud.com/sarah-alencar/com-as-palavras-se-podem-multiplicar-os-silencios-ma-noel-de-barros>

Les Objets Obscurs. Ake Parmerud (compositor), peça eletroacústica, 1991. Análise espectromorfológica feita por Lasse Thoresen sobre a terceira seção da peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6Ru-eXvlyc>

Mundana. Carlos Eduardo Samuel (compositor), Peça mista de poesia declamada, música instrumental e eletroacústica, 2019-2020. Prévia com instrumentos virtuais, gravação da voz de Carina Castro e seções eletroacústicas. Acervo pessoal

Petroushka, part II: Petroushka's Room. Igor Stravinsky (compositor), Alexander Ullman e Won Kim (intérpretes), interpretação dos *Três Movimentos de Petroushka* em duo de pianos: <https://www.youtube.com/watch?v=btNfXh1ybeM&t=218s>

Small Kecak-ensemble (Bali) - Grain of voices. Åke Parmerud (compositor), peça eletroacústica, 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=jpajJT9a0Tg>

The unanswered Question, Charles Ives (compositor), James Sinclair, (regência), Northern Sinfonia (intérprete). Story of American Classical Music (The) 23 de fevereiro de 2003, AdShare MG for a Third Party (em nome de Naxos); Peermusic, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, LatinAutor, BMI - Broadcast Music Inc., LatinAutor - PeerMusic e 4 associações de direitos musicais. Peça instrumental orquestral, 1908-1935. <https://www.youtube.com/watch?v=kkaOz48cq2g>

Foram registradas aqui apenas as gravações citadas em corpo de texto. As demais gravações utilizadas neste trabalho foram citadas de forma detalhada na tabela do item 1.9 Sugestões de escuta, p. 58.

Partituras

Artikulation. György Ligeti (compositor). Disponível em: György Ligeti, Rainer Wehinger. *Artikulation: An Aural Score by Rainer Wehinger*, p.7-8. Mainz: Schott, 1970.

Towdah. João Pedro Oliveira (compositor). Babel Scores - Contemporary Music Online, 2009.

Mundana. Carlos Eduardo Samuel (compositor), Peça mista de poesia declamada, música instrumental e eletroacústica, 2019-2020. Acervo pessoal, arquivo PDF.

Peça para dois baixos elétricos e computador. Carlos Eduardo Samuel (compositor), Peça mista de fluxograma para improvisação instrumental com objetos, pedais e eletroacústica, 2017. Acervo pessoal, arquivo PDF.

Peça para quatro guitarras e computador. Carlos Eduardo Samuel (compositor), Peça mista de fluxograma e partitura instrumental e processos de live-electronics, 2018. Acervo pessoal, arquivo PDF.

A flor de plásticos incinerada, Lelo Nazário (compositor), Carlos Eduardo Samuel (estudo de transcrição), 2019. Acervo pessoal, arquivo de programa Sibelius 7.5 (.sib) e arquivo PDF.

The unanswered question, Charles Ives (compositor). Partitura editada por *Southern Music Publishing Co. Inc.* (1953).

Les noces, Igor Stravinsky (compositor). First edition (reprint) London: J. & W. Chester, 1922. Plate J.W.C. 45. *Les Noces in Full Score*, Mineola: Dover Publications, 1998.

Petroushka, Igor Stravinsky (compositor) Alexander Ullman e Won Kim (intérpretes), interpretação dos *Três Movimentos de Petroushka* em duo de pianos. Captura de tela de fragmento analisado de vídeo do Youtube, canal Ashish Xiangyi Kumar.
<https://www.youtube.com/watch?v=btNfXh1ybeM&t=218s>

APÊNDICE A:

Entrevista com Carina Castro

Entrevista realizada com minha parceira de criação deste trabalho Carina Castro⁵⁸, em 26 de maio de 2020, com a intenção de recordarmos juntos os procedimentos individuais durante a criação de *Mundana*, bem como as referências por ela trazidas a esta nossa criação, além de falarmos das premissas por nós estabelecidas para desenvolver o texto e a música.

A transcrição escrita aqui coloca a forma coloquial exata através da qual nos comunicamos, a entrevista foi realizada por chamada de vídeo e não se iniciou assim que começamos a conversa, a mesma também não teve seu fim ao término da entrevista. A partir de determinado momento decidimos que iríamos fazer a chamada de acordo com o formato da entrevista, o que faz com que não haja primeiras apresentações e cumprimentos prévios.

Carlos: Quais mitos de criação e textos literários que vc se utilizou:

Carina: Eu li um monte de coisas, não necessariamente todas entraram no trabalho, né?

Mas eu comecei a ler vários mitos de criação, algo que não tivesse um foco eurocentrado. Então tem referências da América, Ásia, da África, mas nem tudo entrou...

Carlos: Nós tínhamos uma premissa de não nos basearmos em mitologias europeias, como grega e nórdica e tentar não plagiar algum mito de algum povo específico que quiséssemos nos inspirar. Como mitos de povos da Indonésia, que inclusive é meu país com os mitos e cultura tradicional favoritos. Por exemplo, um deles era daqueles dois deuses irmãos que estavam brincando nas nuvens, que era como se fosse o jardim dos deuses e aí eles acabam deixando cair um objeto que eu acho que é uma bola num buraco entre as nuvens e eles olham e tem uma ilha lá embaixo... E aí eles procuram uma corda querendo descer lá para buscar essa bola que eles perderam... Eles acabam caindo lá pois a corda acaba se desprendendo das nuvens e eles ficam presos para sempre. A partir disso surge a população

⁵⁸ Carina Castro (São Paulo, 1988) é poeta e pesquisadora na área de literatura comparada. Escreve também literatura infanto-juvenil, com um conto que recebeu o prêmio *Lusofonia* (2012) de Portugal. É formada em letras pela USP, tem poemas publicados em antologias, revistas digitais e suplementos literários. É autora do livro *Caravana* (2013) e *Delicadezas brutas* (2020). [Adaptação do *release* que consta no seu livro *Caravana* com algumas atualizações nossas a seu pedido].

daquelas Ilhas, é um dos mitos que explicam como é que surgiu o povo de uma das ilhas da Indonésia e que eu achava muito interessante como eles não tinham a pretensão de explicar o surgimento do mundo inteiro... Eles tinham essa ótica de aceitar que existiam outras populações além-mar e que essa seria a explicação apenas do surgimento deles... Eu tinha sugerido que você, na sua pesquisa, buscasse umas referências legais assim nesse sentido de serem bastante inusitadas as explicações do surgimento das coisas e fugir um pouco das ideias mitológicas eurocentradas...

Carina: Enfim quando você me fez a proposta, você tinha os dois temas né? Que era da criação do mundo e da destruição... Então esses eram os pontos de partida... A ideia de ser uma parceria entre a poesia e a música mas que ainda não tinha a sua parte musical, então partiu de uma parte escrita... Esse foi um desafio porque... Eu não lembro se você me falou antes qual instrumentação você iria usar... Eu não lembro se eu tinha alguma ideia disso... de alguma coisa... se foi totalmente sem saber nada assim, você lembra?

Carlos: Posso acabar mentindo sobre algumas coisas achando que foi assim, mas eu acho acho que na época que eu entrei em contato com você foi logo em seguida de ter criado aquela série de programas⁵⁹ e tal que foi no começo de 2019. Aí eu resolvi fazer para meu TCC alguma coisa que lembrasse rock progressivo mas que também tivesse essa coisa da exploração de sonoridades improvisadas mais livremente e também tivesse alguma coisa das minhas áreas de interesse naquele instante da vida... A partir disso, eu achei que eu fosse inventar alguma “coisa mais progressiva” e que tivesse esse viés poético e que fosse uma parceria com você e virasse um disco de *prog* com declamações de poemas alguma coisa assim... Aí a coisa foi se concretizando, mas como uma peça de música contemporânea, apesar de ser escrita tradicional... Tem teclado, baixo fretless, recursos eletrônicos, declamação simultânea à peça instrumental acontecendo... Então é uma coisa que foi por um caminho mais de música camerística mesmo do que um projeto de banda.

⁵⁹ Série *Versatilidade das Teclas* para a Rádio USP de São Paulo, 93,7 FM (2018) para o programa USP Especiais, a qual foi ao ar durante o mês de janeiro de 2019. Pontuava a obra de alguns pianistas e tecladistas que contribuíram de forma importante para a pluralidade e originalidade da música popular brasileira no período das décadas de 1970 e 1980, como Lelo Nazário, Wagner Tiso, alguns dos grupos expoentes da fase inicial do rock experimental psicodélico e progressivo brasileiro, os quais incluíram tecladistas em suas formações.

Eu acho que eu cheguei a comentar com você que eu queria misturar instrumentos que fossem de utilização maior do repertório clássico erudito né? Instrumentos que fossem mais da tradição popular do século 20... Como teclados que, na época, eu achava que já dava para fazer alguma coisa com teclado e o baixo fretless... Já seria o segundo... Terceiro ano que eu estava explorando alguma coisa para esse instrumento (baixo elétrico) e eu queria criar sempre que possível com ele. Enfim, eu acho que eu cheguei a comentar essas coisas com você... Acho que talvez eu tenha decidido que teriam sopros... Com certeza teria percussão, porque tinha que ter um reforço para a estrutura rítmica, né? Não bateria, mas que fosse alguma outra coisa... Eu fui montando o *set*, entendi que precisaria de dois instrumentistas percussionistas... Com certeza não teria guitarra e poderia ter oboé.

Eu fiquei curioso... Acho que quando você já tinha criado pelo menos a parte até o “*plásticas mãos criam belezas plásticas criam o mundo*”⁶⁰ acho que eu já teria fechado a instrumentação, aí comecei a trabalhar na introdução... Eu acho que foi mais ou menos por aí, em abril eu te apresentei um primeiro trecho que foi a introdução... Você já estava com texto todo pronto.

Carina: Agora você falando lembrei mesmo que você tinha falado isso do rock progressivo, da livre improvisação sim, mas eu também não tinha muito essas referências... Foi um desafio sim, mas foi interessante incursionar por essa Saga... Eu comecei a pesquisar os mitos de criação... Eu quis ver esses textos (mitológicos) como referência de elementos como a narrativa poderia ser construída, só que a ideia era criar algo novo... Um novo mito, então eu pensei o texto tendo várias camadas, porque foram em várias etapas também a criação de cada parte... Fiz algumas “brincadeiras” com algo entre o que eu criei... Um diálogo também com os textos de referência... Com as fontes de inspiração e algumas subversões também... Principalmente no início... A parte da criação que tiveram influências dos mitos de criação e acho que o que mais entrou foi esse do *Pan’ Ku*... Mitologia chinesa! E aí tem um outro que é a *Nu Kua*, *Nu Gua* ou *Niwa* que é a deusa que criou a humanidade... Você me disse que, pra criação, não queria que tivesse uma coisa religiosa... que não tivesse um viés religioso... Divino! Então eu acabei criando uma deusa só que uma deusa que não é bem isso... Ela não é muito Divina e o “mundana” tem tudo a ver assim... A Escolha desse nome... E a abertura foi a parte mais difícil... Começar, né? Eu tinha lido muitas coisas...

⁶⁰ Trecho do poema *Mundana*, feito por Carina Castro, 2019-2020.

Acabou saindo uma mistura de várias coisas existentes e outras coisas que eu inventei. Essa primeira parte eu quis muito trazer a questão sonora da abertura... Fiquei pensando assim que é quase como se fosse um prelúdio da história dela. Ela vai surgir mesmo na segunda parte... Nessa primeira estão várias ideias de abertura. Punção e de vida... Estabelecer as origens! Eu fiz iniciar com “nonada” que é como começa o *Grande Sertão Veredas*⁶¹. É um bom começo, a abertura de uma obra... Uma boa imagem de início. Nonada é o que eles falam na obra. Nonada significa algo insignificante... Ninharia Tem essa coisa sonora do “nonada”, de parecer que faz referência a um lugar... Combina com a ideia de começo de mundo, então eu fiquei pensando muito nessa coisa do som do disparo, explosão e também tem a ver com o lugar: “*nonada do nada oco eco*”... Tem essa coisa do vazio e aí começa a entrar o som; a imagem da Terra se abrindo; a vida pulsando e a vagina... Várias referências de vida vindo à tona! Referências de coisas palpáveis da natureza humana... E essa imagem do “*tudo tudo do nada do breu espanto espasmos [...]delicadezas brutas*”. É uma coisa que ao mesmo tempo pode fazer essa referência a esse “breu” do universo - algo desse lugar escuro... Aos poucos vai começar a ter movimento, ação... É metalinguístico: o poema vai descrever a criação da criação, porque de alguma forma eu estava criando, estava querendo criar e você também quando criou a música... A referência que eu coloquei do buraco negro nesta parte tinha algo que se voltava à constituição do espaço sideral; algo que tivesse relação com nosso universo real e que se inseriu ali do nada.

A segunda parte foi a de criar essa deusa, aí que se deu a ideia de que não fosse uma figura divina, então eu queria criar uma deusa que tivesse características muito humanas... Uma mulher que criou em um dia, só que ao mesmo tempo... As coisas que se descrevem dela são coisas que parecem de leituras que se tem sobre a mulher na nossa sociedade... Coisas sobre a mulher... Se elas fossem realmente do jeito que falam, o que eu teria de criar seria uma figura quase monstruosa... Monstros! Tanto no sentido de “algo deformado” quanto no sentido de “forma diferente do normal” mas também no sentido de força... Algo forte e muito grande.

Carlos: Eu me lembro que você gostaria de apresentar essa imagem monstruosa, não do que está no imaginário das pessoas: não de um ser grotesco... Tem essa potência transformadora de um monstro... Justamente, eventos mínimos... Mínimos gestos que criam transtornos e

⁶¹ Grande Sertão Veredas, livro de Guimarães Rosa, publicado em 1956.

transformações imensas no ambiente... É uma força e uma capacidade de fazer as coisas, que toca ambos os lados daquilo que é destrutivo, demoníaco, horrível e também ao mesmo tempo cria coisas maravilhosas... Tudo que existe no universo.... Acho interessante esse tipo de pensamento, na hora de criar o universo dessa deusa, isso que você falou também do simples estalar, um simples estalo... Qualquer mínimo gesto e evento que tivesse desencadearia uma infinidade de ações. Mas também tinha o lado de uma abordagem mais feminista dessa deusa...

Carina: Sobre a Mundana... Eu quis fazer também uma brincadeira com a questão da narrativa. Não sei se realmente consegui alcançar isso... Cada parte tem a sua narrativa característica: A primeira parte é muito mais voltada à sonoridade; mais fragmentada, a segunda parte é mais descritiva. Eu tentei invocar realmente a forma como se dá a narrativa dos mitos, que é mais descritiva mesmo, uma linguagem mais acessível, mais próxima da prosa... Embora ainda seja um poema. É como se a descrição desta deusa... Quando fala “*reza a lenda*” já tem uma brincadeira aí, entendeu? Esse “*reza*” já traz a ideia de algo divino assim, ligado a uma “*lenda profana e paradoxal*” porque ela é ainda uma deusa mas é uma deusa profana... É uma mulher que criou o mundo em um dia! isso que eu trago... Ao mesmo tempo que estão imagens de forças de potência também é um olhar que se tem sobre essa deusa, que é uma mulher humana... Quis dizer que não é só uma fêmea. Essa coisa de “*criou o mundo em um dia [...] possui muitos braços, tem dois olhos na cara e um na nuca, a língua comprida*”... São vários dizeres que tem base no machismo mesmo!

Falar como se a mulher fosse uma super-mulher, mas que na verdade é uma mulher normal: está sobrecarregada e se desdobra dessa maneira por conta de uma opressão que existe por trás de tudo.

Carlos: Isso de situar Mundana como uma mulher que está sobrecarregada, uma mulher que teve de criar o mundo inteiro, carregando-o nas costas e ter ainda de cantar para que ele não chore, ações isso já se relaciona com algumas perguntas que eu tenho...

Eu queria já enveredar mais para o rumo musical... A temática geral de Mundana trata de tempo, né? ela trata dos tempos de início, de fim, de surgimento... Adensamentos de eventos e rarefações... Pensando nisso: o desenvolvimento de coisas, estruturas e mundos... Queria

saber se para você o tempo foi um foco... Um elemento para confecção do texto, apesar de você já ter abordado algumas coisas nesse sentido nas outras falas.

Carina: Eu queria muito trazer uma contraposição entre humano e o não humano... Essa coisa de ser uma mulher... Se você limpar esse olhar... Não analisar somente a partir de alguém que a está descrevendo... Talvez ela própria estivesse se descrevendo, mas eu não queria deixar evidente que poderia ser que uma mulher está, na verdade, fazendo uma leitura sobre si mesma e ao mesmo tempo é um ser dotado de todos esses poderes, uma figura realmente poderosa, que criou tudo *em um dia que durou longos meses*, foi desempenhado a ela o papel de criar a humanidade... A própria concepção da ideia de dia também é invenção humana. Então só é possível alguém que realmente realize essa tarefa se esse dia for muito longo. Essa coisa da mulher que tem muitos braços; multitarefa; super mulher; ter olhos nas costas... Até essa parte de falar muitas línguas, ser linguaruda... Tem bastante do discurso de que estas características fazem parte da natureza da mulher. Isso eu tentei colocar de certa maneira, na descrição dela, de algo muito impressionante... *De seu ventre nasceu a humanidade*... Nasceria toda a humanidade!? Sim, isso é exatamente o que de fato acontece no nosso mundo, pelo menos desde que existem pessoas e isso que eu gostaria de apresentar aqui como algo impressionante e ao mesmo tempo muito natural no que foi escrito. Essa última descrição é algo que realmente tem a ver com a mulher... A mulher cis pelo menos. Através da forma que é escrita, que é contado... Dentro de um épico, quis trazer uma coisa de estranheza... Como se não fosse algo comum... Como se tudo que foi descrito sobre ela parecesse muito estranho e ao mesmo tempo fossem coisas muito familiares. tanto as coisas que são ditas sobre ela quanto as coisas que já fazem parte dela. A parte que acrescentei depois que estava sentindo falta sobre *quanta teta a quantos filhos tenha e também que o órgão desconhecido em seu corpo provocaria grandes enchentes quando descoberto* é uma referência ao clitoris. *O grito de vulcão adormecido* faz referência a essa coisa da própria voz, o aspecto do silenciamento da mulher mesmo. Eu tinha pensado esse grito como uma coisa mais pontual... No dia em que tudo isso que está sobre ela viesse à tona faria o mundo ruir... No sentido deste mundo, que de alguma forma a coloca nesse lugar e a vê dessa forma e por vê-la dessa forma a coloca nesse lugar... Este mundo; esta sociedade patriarcal, através da voz, como se ela tomasse a própria voz e fizesse esse mundo ruir.

Sobre isso do nome, Mundana, eu achei muito interessante colocar... Uma coisa da religião evangélica, não sei se você sabe, que diz que as pessoas que não fazem parte da comunidade evangélica são pessoas mundanas, mas numa visão com o olhar negativo e pejorativo da palavra. Eu fiquei imaginando uma mulher que acabou de parir o mundo. Imaginando como seria ser esta mulher que acaba de parir o mundo inteiro. No puerpério da criação de sua própria obra, sem saber o que fazer logo depois. Inclusive por eu como mãe estar vivendo esta fase exatamente agora, isto é uma coisa que para mim é algo muito forte, me toca profundamente. Esta figura de carregar o mundo nas costas é uma metáfora e também remete ao mito grego de Atlas, o qual carrega o mundo nas costas... Também essa coisa de uivar para ninar o mundo, para que ele não chore. Anteriormente seria cantar, mas achei que a imagem dela uivando seria uma coisa melhorada semanticamente e poeticamente. Foi a parte mais difícil de criar, pensei que o uivar, por ter essa característica animal ficaria mais interessante. Agora fazendo um apanhado final de tudo isso que eu descrevi... Essa ideia de trazer essa deusa que é muito humana também é bastante inumana... Ao mesmo tempo que algo que está nas entrelinhas do texto dessa imagem que remete a essa roupagem que está embasada no machismo... Ao retornar à pergunta inicial sobre a busca pelos mitos, eu também quis criar um ser fantástico, como na maioria dos mitos. Sobre seres um tanto fantásticos, como *Nu Kua*, *Nu Gua* ou *Nüwa* do mito chinês. Este fala de seu corpo ser metade humana e metade serpente, além de muito poderosa e até pensando no mito das sereias e todos esses mitos em que elas são monstruosas... É um ponto interessante... Fazendo um parêntese: uma vez eu, numa palestra sobre descolonização e educação em um congresso temático, Ouvi que se falava da figura do monstro... O monstro é a figura que demonstra... Vem de demonstrar! Demonstra nas características dele que ele é diferente., Mundana nas entrelinhas traz essas coisa de ser muito humana. Eu quis trazer esses dois pólos; fazer este jogo através da narrativa que os mitos me inspiraram... Eu penso essa parte como se fosse um foco... Eu inicio com aqueles vários elementos iniciais de abertura e em seguida aparece quem está criando, em seguida o foco se volta àquilo que está sendo criado, que faz referência àquilo que vc me passou: *A flor de plástico incinerada*. A ideia da música do Lelo Nazario inspirou estas imagens da linha de produção industrial, uma imagem muito mecânica, a referência da flor é algo que vai aparecer mais no final, quando se torna um ambiente mais apocalíptico. Aí será uma ideia de desumanização, de um mundo que ainda é criado por um ser, uma pessoa, uma figura que é humana apesar de ser fantástica e monstruosa, só que de uma forma,

robótica, mecânica, que coloca aquela humanidade em cheque. Começa com *em série eclodiram de suas mágicas mãos...* Ainda é a ideia de narração de um mito... *Monumentais árvores, planetas, raios... desde movimentos mecanismo reluziu o mundo...* A semântica é outra: *Poliméricos sintéticos de constituição macromolecular....* Entra num outro campo da linguagem, parece que é uma leitura a composição de algo fabricado e isso provoca uma sensação de estranhamento, provoca a tensão de algo que parece ser humano mas não é e isso me agrada de deixar essa tensão.

A parte de como o mundo foi criado é bem curta e o foco se dá de forma mais acentuada na criação das coisas, das mãos, do que é feita a mão - de carne e osso; *açúcares, glutamato monossódico...* Vai se aprofundando assim: *corantes com sabor igual ao original.*

Esse humano já não é mais tão humano por já possuir várias coisas que já não são mais tão naturais. Ao mesmo tempo retorna para um rio que corre em suas veias, parece q irá voltar para uma coisa mais natural, mas se volta novamente a mecanicidade, pela repetição das palavras: *são plantadas as sementes são controladas as máquinas que plantam as sementes são controladas as máquinas que aplicam o agrotóxico...* É a ideia da precarização do que é o humano. A precarização das condições de trabalho daquele ser que está desempenhando a função de criar o mundo. A coisa de ser *made in taiwan*, abordar a dominação colonial. Eu fiquei muito interessada nessa ideia das mãos, *metáforas, marionetes, mímica, plásticas mãos*, num sentido de plástico e artístico; estético; de transformação do material. Quando eu criei, pensei a parte da criação se dar até uma parte da história da criação. Os mitos, geralmente tem essa característica de expor o momento da criação e não se ter uma continuidade dessa história.

No final da história, se partimos de um cenário de caos e destruição. Geralmente os mitos focam nesses dois momentos [Instante da criação e da destruição]... Então eu não pensei numa participação direta e inicial de Mundana nesse momento. Depois que tive a ideia de que poderia haver um gancho de união dos dois instantes da história. O pequeno verso *banhada em lava* pode alterar a ideia de protagonismo de quem provocou sua destruição, mas de verdade isso não está colocado de forma fechada. Este cenário de fogo, de cinzas está relacionado ao texto de *A Flor de Plástico Incinerada*. Também está relacionado com *A Flor e a Náusea* de Carlos Drummond. O elemento da flor e o cenário urbano devastado me remeteu a esses elementos de fogo, fuligem e coisas tóxicas; pessoas com pulmões deteriorados.

Carlos: durante seu processo de criação, o que vc se lembra de ter escutado?

Carina: eu lembro de ter escutado bastante *Sun Ra*, que tem referências de afrofuturismo, *A flor de plástico incinerada* e *Alice coltrane*.

(FIM DA ENTREVISTA)

APÊNDICE B

Partitura completa atual de Mundana

M U N D A N A

MUNDANA

poemúsica

peça mista de poesia declamada, música instrumental e eletroacústica

MUNDANA

introdução
mundana era o nome da deusa
plásticas mãos criam belezas plásticas

O FIM DO MUNDO E SEU REFINAMENTO

interlúdio
o fim do mundo e seu refinamento

texto: Carina Castro **música:** Carlos Eduardo Samuel

BULA

abreviações: Prato - P	Glockenspiel - G	Hammond - H
Temple Blocks - T B	Marimba - M	Rhodes - R
Caixa - C		Sintetizador (Synth) - S
Tam-tam - T-T	Oboé - não possui	Baixo Elétrico Fretless - não possui
Bumbo sinfônico B		

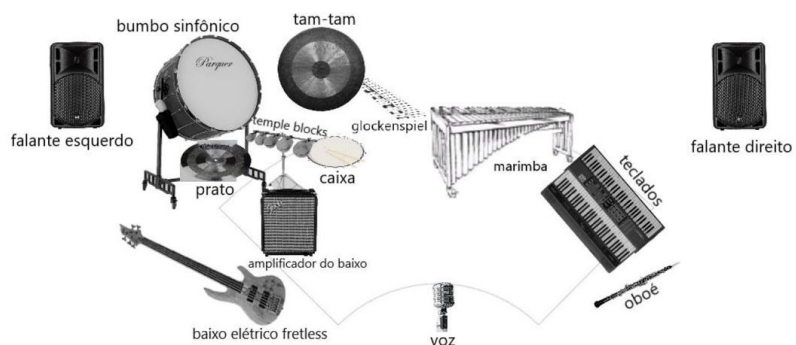
eletroacústica: Os arquivos de áudio serão disparados pelo percussionista do grupo Percussão 1, através da disparadora Roland SPD-X (utilizada na primeira performance).

Os materiais criados para as partes eletrônicas foram gravados por mim (Carlos Eduardo Samuel) e Barulho Max Schenkman em sua casa, com instrumentos de sua autoria (rodas de bicicleta-móveis de bambu/bandejas metálicas e Koshi bell/garrafas pet infladas/HDs antigos, carrilhão de chaves e Maxotoin) e de Marcos Freitas (Microtoin). Os processamentos com os áudios gravados foram mínimos, mantendo a característica original de cada registro sonoro. Foram realizados apenas normalizações, cortes e colagens, espacializações e reverberações. Esta opção tomada se deu em busca de estabelecer proximidade estética com as produções realizadas por outros compositores de música concreta, inclusive com a peça *Discurso aos Objetos*, de Lelo Nazário.

caixa de materiais para improviso: **No momento <plásticas mãos criam belezas plásticas> após o compasso 46, fica determinado que na parte dos materiais oferecidos para improviso dentro das caixas, na ausência de claves, deve-se executar a leitura como se as notas escritas estivessem nas claves habituais da escrita de cada instrumento.**

Nesta sessão, que deve durar por volta de dois minutos, os materiais gestuais escritos para cada instrumentista podem ser executados em qualquer ordem, buscando um espaçamento e rarefação sonora iniciais, em seguida ir adensando as repetições, pode-se acelerar, mudar de oitava e encurtar os gestos em fragmentos de duração menor e com menos notas. Ao longo desta sessão, a intensidade dos sons deve vir de algo bem contido até o mais ruidoso e expansivo possível, sem se abandonar em nenhum momento os materiais dados. Nos segundos finais deve haver o total preenchimento do espaço sonoro, ao se atingir a sensação da saturação completa, o grupo em consenso deve interromper abruptamente a sessão e após um curto silêncio seguir para a próxima parte.

São Paulo, 08 de outubro de 2019.
Carlos Eduardo Samuel



PLATEIA

Introdução

Carlos Eduardo Samuel

Musical score for the introduction of "Introdução" by Carlos Eduardo Samuel. The score is for the **Órgão elétrico** (electric organ) and is written in 4/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 130$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *leggero*, and *sf* (sforzando). The piece is marked *m.e.* (moderato).



Musical score for the introduction of "Introdução" by Carlos Eduardo Samuel, showing multiple staves. The score is for the **Órgão e.** (electric organ) and is written in 4/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 130$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). The piece is marked *m.e.* (moderato).

2

13

T. Bl.

Ob.

Piano c.

Baixo c.

mf

mp

pp

mp

pp

fp

f

subito pp

tone 0

17

Tl.

B.

Glock.

Ob.

Org. c.

Baixo c.

m.c.

mf

ppp

mf

m.c.

ppp

f

ff

f

22

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

mf

mp

ppp

ff

mp

ppp

ff

mp

ff

mp

[illegible]

60

Pr.

Tl.

Glock.

Ob.

Org. c.

5

recut Hall 19
R.M. on.

Eq. Tube +15dB

Eq. Bass +15dB

Proc. 6K

(octave shift -2)

R.M.

8 8 8 8 4 0 0 0

recut Hall Sep 1

rec. Sep -1

R.M. off
Finger on
Twin on

Gain 1

70

Glock.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

$\text{♩} = 50$

recut un comp. 8

3

3

f

81

Glock.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

87

Cx./tr.

Tt.

B.

Glock.

Ob.

Org. c.

Baixo c.

Eq. Table +15dB
smooth Roll Soft 0

Three Amp. Drive (3)

Mundana era o nome da deusa

$\text{♩} = 75$

Pratos

Temple Blocks

Caixa/tarola

Tantã

Bumbo

Glockenspiel

Marimba

Oboé

Orgão elétrico

Baixo elétrico fretless

$\text{♩} = 75$

2

9

Pr.

P T. Bl.

Cx./tr.

C Tt.

T-T B.

B Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Baixo c.

15

Pr. $\frac{4}{4}$

T. Bl. $\frac{4}{4}$

Cx./tr. $\frac{4}{4}$

Tt. $\frac{4}{4}$

B. $\frac{4}{4}$

Glock. $\frac{4}{4}$

Mar. $\frac{4}{4}$

Ob. $\frac{4}{4}$

Org. e. $\frac{4}{4}$

Baixo e. $\frac{4}{4}$

ppp

ppp

mp

21

Pr. $\frac{4}{4}$

T. Bl. $\frac{4}{4}$

Cx./tr. $\frac{4}{4}$

Tt. $\frac{4}{4}$

B. $\frac{4}{4}$

Glock. $\frac{4}{4}$

PP Mar. $\frac{4}{4}$

CC $\frac{4}{4}$

T-T Ob. $\frac{4}{4}$

BB Org. e. $\frac{4}{4}$

Baixo e. $\frac{4}{4}$

mf

ff

ppp

ppp

5/

Pr. II

T. Bl. II

Cx./tr. II

Tt. II

B. II

Glock.

Mar.

Ob.

Pno.

Baixo c.

51

52

53

54

58

Pr.

T. Bl.

Cx./tr.

Tt.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Pno.

Baixo e.

REPETIR 2 VEZES

REPETIR 3 VEZES

REPETIR 2 VEZES

REPETIR 2 VEZES

REPETIR 2 VEZES

[illegible]

12

74

Pr.

T. Bl.

Cx./tr.

Tt.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Pno.

Baixo c.

14

91

Pr.

T. Bl.

Cx./tr.

Tt.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Pno.

Baixo c.

REPETIR 2 VEZES

82

Pr. 

T. Bl. 

Cx./tr. 

Tt. 

B. 

Glock. 

Mar. 

Ob. 

Pno. 

Baixo c. 

91

Pr. 

T. Bl. 

Cx./tr. 

Tt. 

B. 

Glock. 

Mar. 

Ob. 

Pno. 

Baixo c. 

REPETIR 2 VEZES

The musical score is for the song "Samba de Janeiro" by Chico Buarque. It is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The score is arranged for a large ensemble of instruments, including Pratos (cymbals), Temple Blocks, Caixa/tarola (tambourine), Tântã (tambourine), Bumbo (bass drum), Glockenspiel, Marimba, Oboé (oboe), Órgão eletrônico (electronic organ), Sintetizador (synthesizer), and Baixo eletrônico fretless (fretless electronic bass). The score is divided into five measures. The first measure starts with a tempo marking of 120. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *sf*. The fifth measure has a dynamic marking of *mf*. The score is written for a large ensemble of instruments, including Pratos (cymbals), Temple Blocks, Caixa/tarola (tambourine), Tântã (tambourine), Bumbo (bass drum), Glockenspiel, Marimba, Oboé (oboe), Órgão eletrônico (electronic organ), Sintetizador (synthesizer), and Baixo eletrônico fretless (fretless electronic bass). The score is divided into five measures. The first measure starts with a tempo marking of 120. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *sf*. The fifth measure has a dynamic marking of *mf*.

6

Pr. *mf*

T. Bl. *mf*

Cx./Tr. *mf*

Tl.

B. *mf* *f*

Glock.

Mar. *mf* *mf* *mf* *sf* *p*

Ob. *mf* *mf* *sf*

Órg. c. *mf*

Piano c. *mp*

Baixo c. *mf*

12

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr. *mf*

Tl.

B. *f* *mf*

Glock.

Mar. *sf* *p* *f* *sf*

Ob. *sf*

Órg. c. *f*

Piano c. *mf* *mf* *mf*

Baixo c. *mf*

30 $\text{♩} = 80$

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

$\text{♩} = 80$

37

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

H

Piano c.

Baixo c.

PRATO

TEMPLE BLOCKS

CAIXA

GLOCKENSPIEL

TAM-TAM

OBOÉ

SINTETIZADOR

BAIXO ELÉTRICO FRETLESS

♩=120

Pratos

Temple Blocks

Caixa/tarola

Tântã

Bumbo

Glockenspiel

Marimba

Oboé

Órgão elétrico

Sintetizador

Baixo elétrico fretless

♩=120

6

Pr. *mf*

T. Bl. *mf*

Cx./Tr. *mf*

Tl.

B. *mf* *f*

Glock.

Mar. *mf* *mf* *sf* *p*

Ob. *mf* *mf* *sf*

Org. c. *mf*

Piano c. *mp*

Baixo c. *mf* *sf*

12

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr. *mf*

Tl.

B. *f* *mf*

Glock.

Mar. *sf* *p* *f* *sf*

Ob. *sf*

Org. c. *f*

Piano c. *mf* *mf* *mf*

Baixo c. *sf* *mf*

17

Pr. *ff* *ff*

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl. *ff*

B. *mf* *f*

Glock.

Mar. *ff* *f* *f* *ff* *p*

Ob. *f* *f* *f* *ff*

Org. e. *f*

Piano e. *mp* *mp*

Baixo e. *f* *ff*

24

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

mf

f

sf

p

f

mf

sfz

mf

28

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

mf

mf

mf

sf

mf

mf

ff

ff

ff

Interlúdio

♩=80

Orgão elétrico

♩=80

Orgão elétrico

T. Bl.

Glock.

Ob.

Org. e.

Piano e.

Baixo e.

pp

ppp

pp

mp

m.c.

3

6

pp

mp

2

Pr.

B.

Glock.

Ob.

Org. e.

Baixo e.

mf

mf

33

♩=130

Ob.

Org. e.

m.c.

4

41 *m.c.* 3

Org. c.

48 *m.c.* *m.c.*

Org. c.

56 *m.c.*

Org. c.

63 *♩=90* *mf*

T. Bl.

Org. c.

Baixo c.

ppp

4

73 *ff* *fff* até o f

T. Bl.

Tt.

Org. c.

Baixo c.

ff

O fim do mundo e seu refinamento

Pratos

Temple Blocks

Caixa/tarola

Tânti

Bumbo

Glockenspiel

Marimba

Oboé

Órgão elétrico

Sintetizador

brass 21

Baixo elétrico fretless

2

Pr.

T. Bl.

Cs./tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

21

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

p

pp

ppp

pp

ppp

ppp

mf

27

Pr.

T. Bl.

Cx./Tr.

Tl.

B.

Glock.

Mar.

Ob.

Org. c.

Piano c.

Baixo c.

ppp

pp

p

ppp

mf

p

brass 21

mf

p