

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

**A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE
FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]**

São Paulo
2016

SUMÁRIO

Entre <i>LAN</i> e <i>A menina que virou chuva</i> (a): o início da pesquisa de doutorado e <i>Gioco</i> (2012)	06
Entre <i>LAN</i> e <i>A menina que virou chuva</i> (b): <i>Olinda</i> (2012) e <i>Estudo sobre os estados da matéria</i> (2012)	09
Uma imagem sonora para <i>A menina que virou chuva</i>	11
A ausência da chuva em <i>A menina que virou chuva</i>	16
O texto em <i>A menina que virou chuva</i>	18
As sonoridades em <i>A menina que virou chuva</i>	20
Primeira sonoridade em <i>A menina que virou chuva</i> (a): <i>Evaporação</i>	21
Segunda sonoridade em <i>A menina que virou chuva</i> (b): <i>Condensação</i>	30
Terceira sonoridade em <i>A menina que virou chuva</i> (c): <i>Depois da chuva</i>	39
Depois de <i>A menina que virou chuva</i> : <i>Stuttgart, Forquilha, couro e tripa de mico</i> (2013) e <i>A terceira margem do rio</i> (2014)	49
<i>Mural: De um piano líquido ao rio de Guimarães Rosa</i>	56-57

Poi piove dentro a l'alta fantasia.
[Chove dentro da alta fantasia.]

Dante Alighieri

**Entre LAN e A menina que virou chuva (a):
o início da pesquisa de doutorado e *Gioco* (2012)**

O ano de 2012 foi atípico. Desde o início dos meus estudos de composição eu havia conseguido escrever apenas uma peça ao ano. Não que isso significasse passar o ano inteiro trabalhando exclusivamente na criação de um determinado trabalho. Ao contrário, sempre por motivos de agenda, até hoje eu de fato nunca consegui dedicar mais de três meses a uma mesma composição. Nos anos de 2007 e 2008, quando escrevi *Tátil e Lagoa*, respectivamente, eu precisava conciliar a atividade da composição com as disciplinas da faculdade, a iniciação científica, o TCC e os preparativos para ingresso no mestrado. Nos anos de 2009, 2010 e 2011, quando escrevi *Círculos*, *Do livro dos seres imaginários* e *LAN*, respectivamente, eu precisava fazer o mesmo com o cumprimento dos compromissos relacionados ao mestrado e com os preparativos para o ingresso no doutorado. Mas em 2012, estando no meu primeiro ano do doutorado e vislumbrando um tempo mais alongado para desenvolver a pesquisa, resolvi colocar a vida acadêmica um pouco em modo de espera e mergulhei de cabeça na composição.

Esse momento foi muito importante para meu percurso. Eu notava que a composição havia tomado corpo na minha vida, mas eu percebia também que era preciso de fato assumi-la como atividade central. Até então eu nem mesmo me apresentava como compositora. Eu não me via assim e acho que as outras pessoas também não me viam assim. Avaliei que eu estava diante de um momento crucial e que eu precisava tomar decisões radicais: eu precisava me organizar para compor mais.

Em 2012 eu não apenas escrevi três peças (um quarteto de cordas, um septeto misto e um solo para viola), como também participei como aluna ativa em dois festivais nacionais e um internacional, me expondo à ambientes exclusivamente dedicados à prática da composição. Nesses festivais, eu não somente apresentei peças, trabalhei com ótimas/os intérpretes e tive aulas com diversos/as professores/as, como também precisei, em todos eles, comentar publicamente meus trabalhos. E esses pequenos passos foram, de fato, profundamente transformadores. Foi a partir de 2012 que eu passei, de fato, a reconhecer a composição como meu campo privilegiado de atuação musical. E não coincidentemente, foi também em 2012 que duas outras coisas importantes aconteceram: 1) teve início meu processo de crise com o formato de pesquisa de doutorado que eu vinha me propondo; 2) eu recebi, pela primeira vez, um convite – uma encomenda paga – para escrever uma peça, *Olinda*, que comentarei no tópico seguinte.

Comecei o ano de 2012 compondo *Gioco*, para quarteto de cordas. A peça seria estreada durante o *highSCORE Festival* na cidade de Pavia, na Itália, em julho daquele ano. Com o subtítulo *piccoli studi per quarteto d'archi*, *Gioco* reúne três miniaturas que funcionam como *estudos* sobre a escritura de três autores.

Na primeira miniatura, intitulada *S.*, experimentei trabalhar em sintonia com a escritura de Salvatore Sciarrino, especificamente aquela apresentada em *Sei quartetti brevi* (1974)¹. Em *S.* me concentrei portanto num tipo de solfejo essencialmente tímbrico, buscando controlar gradações de posição (*sul ponticello* e *posizione normale*), rotação (*legno tratto*, *legno/crini* e *ordinario*), pressão (*flautato* e *ordinario*) e velocidade (*tutto l'arco* e *ordinario*) de arco, bem como gradações de pressão (som harmônico e som ordinário) e deslocamento (*non vibrato*, *molto vibrato* e *glissando*) de dedos, além de diferentes articulações (*tremolo veloce*, *legato* e *pizzicato*) e dinâmicas (*niente*, *piano* e *mezzo piano*).

A segunda miniatura se chama *L.* e foi construída em diálogo com a escritura de György Ligeti presente em peças como *Continuum* (1968), para cravo, ou em diversas passagens do *Kammerkonzert* (1970), para 13 instrumentistas. Nessa miniatura experimentei trabalhar com alguns típicos procedimentos mecânicos que marcam a escritura mais textural de Ligeti nessas peças, abusando dos jogos de reiteração e sobreposição de curtos fragmentos melódicos com unidades temporais iguais porém com métricas e perfis melódicos diferentes. Em *L.*, muito por conta da extrema concisão desses fragmentos (grãos sempre de duas a quatro notas) e do auxílio das curvas de dinâmica (sempre de *forte* a *piano*), resulta desse procedimento de “dessincronia sincronizada” a percepção de múltiplos rebatimentos de um mesmo fragmento, como se ele tivesse sido disparado dentro do imenso tanque de *Ross-shire*², por exemplo. Sobre essa malha textural granular alguns eventos mais alongados são disparados ora por um, ora por outro instrumento, contribuindo para a escuta de diferentes planos e perspectivas dentro do quarteto de cordas.

Valéria Bonafé
Gioco (2012) para
quarteto de cordas
[Áudio e Partitura
no DVD]

Salvatore Sciarrino
Sei quartetti brevi
(1974)
para quarteto de
cordas
[Áudio no DVD]

György Ligeti
Continuum (1968)
para cravo
[Áudio no DVD]

¹ Fosse a peça escrita alguns meses depois, possivelmente esse “S” indicaria uma sintonia com a escritura de Kaija Saariaho, cujo trabalho eu ainda conhecia muito pouco naquele momento, mas que a partir da composição de *Estudos sobre os estados da matéria*, que comentarei no tópico seguinte, se tornaria uma referência de solfejo tímbrico – especialmente para cordas – tão importante quanto Sciarrino.

² Em 2014 soube da curiosa notícia de que o eco mais longo do mundo havia sido registrado em *Ross-shire*, na Escócia, dentro de uma rede subterrânea de tanques de armazenamento de petróleo. Experimento coordenado por Trevor Cox, professor de engenharia acústica da Universidade de Salford, no Reino Unido, o eco do tiro de uma pistola durou 1’12”. O registro desse experimento pode ser ouvido em: <https://soundcloud.com/sonicwonderland/sonic-wonderland-worlds>.

No terceiro e último estudo, intitulado *B.*, experimentei trabalhar com alguns elementos característicos da escritura de Luciano Berio, especialmente aquela presente em peças para cordas, como a *Sequenza VIII* (1977) para violino e seu respectivo *chemin* – intitulado *Corale* (1981), para duas trompas e cordas –, *Voci* (1984) para viola e dois grupos instrumentais e *Naturale* (1986) para viola, percussão e tape. Aqui, o que estava em jogo era o tratamento das cordas inspirado na sonoridade rústica de instrumentos tradicionais (como a rabeca) e a constante quebra de um pulso aparentemente regular através de deslocamentos da acentuação métrica. Além disso, privilegiei um certo lirismo melódico apoiado no trabalho com *glissandi* e com cordas duplas, nas quais algumas notas pedais podem ser sempre sustentadas por conta da combinação entre cordas presas e soltas³.

O projeto de *Gioco* – um conjunto de miniaturas em forma de estudo – era portanto muito pragmático. Ele me possibilitava analisar e aprender a manusear certas estratégias composicionais bastante emblemáticas do estilo de alguns compositores que eu tinha como importantes referências. Assim, dos estilos de Sciarrino, Ligeti e Berio, abstraí estratégias direcionadas à elaboração do *timbre*, da *textura* e do *gesto*, respectivamente, incorporando-as num projeto harmônico e formal pessoal. O desafio era conseguir lidar com todos esses recursos de modo muito sintético e concentrado, como impõe a forma aforística. De certo modo, o projeto funcionou também como uma espécie de *exorcismo* dessas referências composicionais que eu carregava com peso excessivo. Poder brincar com os modos de escrita desses três compositores – que até hoje são para mim presenças importantes – foi um boa forma de assimilá-los com mais leveza em minha própria escrita dali pra diante.

Gioco foi estreada em julho pelo Quartetto Indaco durante o *highSCORE Festival*. Durante os treze dias de festival, além dos ensaios com o quarteto, tive também aulas com Mario Garuti e com alguns professores estadunidenses, entre eles o compositor Dmitri Tymoczko, da universidade de Princeton. O encontro com Tymoczko foi fundamental não exatamente pelo que conversamos a respeito de composição, mas sim pelo fato de que ele incutiu na minha cabeça uma ideia que até então eu nem imaginava: estudar um período fora do Brasil. De volta a São Paulo, após amadurecer essa ideia, acabei descartando a possibilidade de transferir o doutorado para Princeton, mas passei a planejar um estágio de pesquisa que, como comentarei mais adiante, de fato veio a acontecer no ano seguinte.

³ As notas pedais emulam o efeito de gaita de fole tão característico da escrita para cordas de Berio, que se inspirou muito na música folclórica da Sicília. Essa relação foi bastante explorada na produção do CD *Voci*, do violista Kim Kashkashian, que inclui as peças *Voci* e *Naturale*, além de registros de música tradicional da Sicília.

Entre LAN e A menina que virou chuva (b): *Olinda* (2012) e *Estudo sobre os estados da matéria* (2012)

Iniciei a composição de *Olinda* imediatamente após terminar *Gioco*. Escrita para ensemble misto – flauta, clarinete, trompa, trompete, violino, violoncelo e percussão – planejei a peça a partir do conto *As cidades ocultas 1*, que integra o livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. Este pequeno conto, de não mais do que uma página, descreve uma cidade chamada *Olinda*. Esta cidade imaginada por Calvino tem uma característica bastante peculiar: ela cresce por círculos concêntricos. A cada ano a cidade vê surgir em seu centro um novo bairro que, devido seu crescimento gradual e contínuo, provoca uma enorme pressão de dentro pra fora, empurrando os bairros antigos e fazendo com que suas muralhas externas – suas bordas – se dilatam.

Esse movimento descrito por Ítalo Calvino serviu como imagem geral para a concepção formal da peça. Em *Olinda*, busquei trabalhar com uma grande concentração de elementos que são sempre reiterados e submetidos a um processo de dilatação. Desse modo, *Olinda* tem um arco formal muito direcional, norteado pelo acúmulo e pela expansão constante de energia. A peça foi comissionada pelo CPFL-Cultura e foi estreada em setembro de 2012 pelo Ensemble Experimental, sob regência de Jamil Maluf, em Campinas. O resultado composicional geral da peça não me agradou e, até hoje, ela aguarda por uma necessária revisão⁴.

Depois de *Olinda* passei a trabalhar na composição de uma peça solo, intitulada *Estudo sobre os estados da matéria*⁵, que seria trabalhada em dezembro numa sessão de leitura de peças com o violista brasileiro Ralf Ehlers (Quarteto Arditti) durante o *I SiMN – Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical*, em Curitiba. Nessa peça decidi trabalhar de maneira muito concentrada com a ideia de gesto musical, sob influência da pesquisa que eu havia realizado durante o mestrado nos anos anteriores. De maneira análoga aos diferentes estados da matéria, trabalhei com a ideia de diferentes *estados* do material musical, desde sonoridades que eu qualificava como mais *sólidas* (mais densas), até outras que eu qualificava como mais *gasosas* (mais voláteis). Naquele contexto, eu chamava então de *estado* a formação gestáltica do gesto, entendido como uma micro-forma musical.

⁴ Apenas a critério de registro, a partitura digital original de *Olinda* está arquivada no DVD.

⁵ Entre a conclusão de *Olinda* e a composição de *Estudo sobre os estados da matéria*, participei também do *Festival Virtuosi Século XXI*, em Recife, que incluía alguns workshops de composição com Tristan Murail e onde apresentei a peça *LAN* (2011), já comentada no capítulo anterior.

Valéria Bonafé
Estudo sobre os estados da matéria (2012)
para viola solo
[Vídeo e Partitura no DVD]

Estudos sobre os estados da matéria é composta por um número limitado de cinco gestos, que são identificados na partitura pelas seguintes palavras: 1) *etéreo*: pizzicato de harmônicos; 2) *delicado*: trillos de harmônicos; 3) *fluido*: arpejos rápidos *sul ponticello*; 4) *cantabile*: fragmento melódico ziguezagueante em flautato; e 5) *expressivo*: melodia em cordas duplas, *alla corda*. Nessa sequência aqui apresentada, os gestos estariam ordenados do estado menos denso possível (gasoso) para o mais denso possível (sólido), no contexto da peça, evidentemente.

No meu trabalho de pesquisa de sonoridades para viola, retornei à *Voci e Naturale*, de Berio, que eu já tinha estudado para a composição de *Gioco* e onde busquei referências para os gestos mais densos e pesados, especialmente o gesto identificado como *expressivo* na partitura. Para os gestos mais voláteis, além de recuperar um pouco da pesquisa de sonoridades de cordas que eu havia feito a partir dos trabalhos de Sciarrino, aqui me concentrei especialmente no estudo de *Sept papillons* (2000) para violoncelo e *Vent nocturne* (2006) para viola e eletrônica, de Kaija Saariaho.

Em *Estudos sobre os estados da matéria* cada um dos cinco gestos têm as seguintes dimensões claramente delimitadas: comportamento melódico, rítmico e harmônico; densidade textural; caracterização tímbrica; níveis de dinâmica; e expressividade (indicada através de uma palavra). Ao longo da peça é possível perceber a dilatação e a compressão temporal de cada gesto, sempre de maneira irregular e não-direcional. Do ponto de vista formal, os gestos são tratados de modo bastante rígido: eles são justapostos em ordem variada, porém nunca são sobrepostos ou deformados. Assim, a forma se constrói como uma espécie de móvel, com peças (gestos) pouco permeáveis que, ao se chocarem, se repelem. Não há, portanto, passagens graduais de um estado a outro. Os gestos são apresentados em estado bruto e apenas dividem um mesmo espaço musical. Não é à toa que a peça é toda entrecortada por pausas e vírgulas. A continuidade é constantemente rompida. Haveria aí, de modo declarado, talvez uma primeira experiência de fragmentação, de uma escrita explicitamente *anti-processual*.

Dia 5 de dezembro eu retornava de Curitiba após concluir minha participação no *I SiMN*. O ano estava terminando e eu sentia que eu havia completado a tarefa que eu havia me proposto para 2012: eu havia mergulhado de cabeça na composição. As festas de fim de ano se aproximavam e eu teria, finalmente, algum descanso com a família antes de começar a trabalhar mais sistematicamente em uma nova composição para orquestra para a qual eu havia sido convidada algumas semanas antes. Para essa nova peça, eu pretendia elaborar um projeto onde as sonoridades orquestrais fossem organizadas a partir de uma determinada paleta de cores, tendo o vermelho como ponto central. A peça já

tinha um título inicial: ela se chamaria *Grená*⁶. Eu não imaginava que muito em breve o projeto de *Grená* daria lugar a um outro. Eu não imaginava que dali a duas semanas eu viveria dias tão difíceis.

Uma imagem sonora para *A menina que virou chuva*

Foi na madrugada do dia 19 de dezembro de 2012 que um telefonema me acordou. Corri para a maternidade, onde eu assistiria ao nascimento da minha segunda sobrinha. Já era o fim do nono mês de gestação e ela estava muito saudável, pronta para chegar. Ela tinha um nome, um rosto. Eram muitos planos. Uma vida começando, a intensidade e a expectativa do porvir.

Foi tudo muito rápido. Ela nasceu e chorou quase nada. Foram 4 paradas cardíacas, 40 minutos de vida.

...

Kairos: o corte

...

Aquele dia terrível se desdobraria ainda em muitos outros. O ano de 2013 começava com uma família em pedaços e eu tinha uma peça de orquestra para escrever.

Há quem ache que a composição instrumental contemporânea deva estar completamente livre da zona dos afetos, dos sentimentos, das emoções. Também há quem ache que, ainda que ela não esteja livre de tais aspectos, esses não sejam exatamente relevantes para um comentário analítico de um determinado trabalho. Para mim é muito complicado, senão impossível, separar essas coisas. Meus projetos são quase sempre iniciados por imagens “não-musicais”. Até hoje, com exceção de *Duplex* (2006)⁷ para trompete, nenhuma das minhas outras peças teve origem em alguma ideia rítmica, melódica, harmônica etc. Em geral, eu parto de alguma(s)

⁶ A peça foi encomendada para um projeto de Leonardo Martinelli em parceria com a Orquestra Bachiana Filarmônica. O título *Grená* chegou a ser oficialmente publicado no material de divulgação da temporada 2013 da Orquestra Bachiana Filarmônica. Próximo à estreia, em maio de 2013, a peça foi divulgada novamente sob o título *A menina que virou chuva*.

⁷ *Duplex* (2006) foi meu primeiro trabalho de composição. Eu já estava estudando com Silvio Ferraz e não sabia por onde começar algum projeto de peça. O universo das alturas me travava muito. Estávamos analisando as *Variações* Op. 27 para piano, de Webern, e outras pecinhas seriais. E então percebi que trabalhar com a ideia de série poderia ser um bom exercício de soltura. Mas ao invés de trabalhar com longas série de alturas (o que sempre achei enfadonho e auditivamente ineficiente), optei por trabalhar com uma série *intervalar* muito compacta. Assim, na primeira peça que compõe *Duplex* o que se escuta é a repetição do padrão intervalar 2m-Trítano-3M (ou se quiser, das classes de intervalos 1, 6 e 4). Na segunda peça, o procedimento é o mesmo, porém com o padrão 2M-Trítano-3m (2, 6, 3).

Valéria Bonafé
A menina que virou chuva (2013)
para orquestra
[Áudio no DVD e partitura impressa]

imagem(ns) e, em seguida, penso um pouco como espalhá-la(s) musicalmente pela peça. Essas imagens são na maior parte das vezes construções multissensoriais bastante complexas: a imagem de um ataque forte num prato crash, a imagem de uma lagoa, a imagem de um lance de pião, as imagens dos diferentes estados da matéria ou a imagem de uma cidade que cresce por círculos concêntricos. E nessa peça eu experimentaria – por que não? – trabalhar com a imagem da morte.

Tive a oportunidade de participar de diversos cursos e masterclasses e não foram poucas as vezes que a professora ou o professor sequer perguntou sobre o título da peça que eu estava apresentando. Isso sempre me aborreceu bastante já que os títulos nunca foram secundários para mim. Ao contrário, em geral, começo uma composição já pelo título, levantando *palavras* que possam me ajudar a administrar melhor o conjunto imagético geralmente difuso com o qual costumo iniciar as peças. As palavras me ajudam tanto no processo de seleção das ideias quando na elaboração de possíveis desdobramentos. Os títulos nem sempre são os mesmos do início ao fim do processo composicional. Eles de fato interagem todo tempo durante esse percurso. Ora as palavras podem propor caminhos, ora a música pode redefinir as palavras. Mas para mim é extremamente importante esclarecer que os títulos são parte essencial dos meus trabalhos^{8,[i]}.

Mas, de modo geral, poucas foram as vezes que fui questionada a respeito de algum título⁹. A impressão é a de que isso talvez possa perturbar a suposta objetividade implicada na escuta da peça ou na leitura da partitura, “contaminando” a apreciação e o posterior comentário. Por outro lado, essa é quase sempre uma das primeiras perguntas que recebo de intérpretes. Foi justamente o que aconteceu logo que iniciei a comunicação por e-mail com John

⁸ Aqui lembro de um curto texto de Toru Takemitsu onde ele apresenta um comentário analítico de sua peça *A flock descends into the pentagonal Garden* (1977), para orquestra. Nesse texto ele conta, por exemplo, como passou de um sonho com um bando de pássaros à definição do plano harmônico da peça, onde um único pássaro preto se destaca e se transfigura um *fa#* como nota prioritária na estruturação harmônica. Num jogo interativo permanente com o título da peça, Takemitsu esclarece procedimentos de construção musical a partir de desdobramentos das palavras *flock* (bando) e *pentagonal garden* (jardim pentagonal), bem como do movimento *descendente* que o título explicita: “Para mim composição envolve sempre uma forte interação entre música e palavras. Para encontrar um título apropriado para uma composição eu vou e volto entre som e palavras. Muitos dos meus títulos são estranhos; alguns críticos pensam que eles são simplesmente resultado de um capricho poético. Mas quando eu decido por um título, não é apenas para sugerir um estado de espírito, mas uma característica do significado da música e os problemas encontrados em sua construção geral. As palavras são os meios pelos quais eu converto emoção e conflito em um plano musical” (TAKEMITSU, 1995, p. 97).

⁹ Mais recentemente cheguei até a tratar tal questão de forma jocosa ao escolher um título um tanto estapafúrdio para um trabalho para flauta alto e vibrafone. A peça se chama *Forquilha, couro e tripa de mico* e será comentada mais adiante.

Boudler, que regeria os ensaios e a estreia de *A menina que virou chuva* com a Orquestra Bachiana Filarmônica. Na verdade, recebi dele uma pergunta ainda mais rara: “de fato não querendo ser inconsequente, mas se puder, queria saber (pelo menos para mim) quem era a Heloísa, talvez um pouco da sua história...”¹⁰.

Naquela ocasião, fiquei surpresa com a pergunta e não sabia bem o que responder. Quase sempre, além dos títulos, também as dedicatórias são incorporadas já numa etapa inicial dos meus projetos. Se há uma dedicatória, é porque algo da pessoa dedicada de fato perpassa aquela peça. Assim, por um lado eu sabia que a presença da Heloísa havia me acompanhado durante toda a fase de composição; por outro lado, eu não sabia bem se isso era ou não relevante num comentário sobre a peça. Se hoje tenho maior clareza sobre o quanto é fundamental a integração de todos esses elementos para meu processo criativo e, conseqüentemente, da importância de comunicá-los quando falo sobre algum de meus trabalhos, naquela época eu ainda me confundia muito com essa discussão sobre o que é *musical* e o que é *extramusical*, o que se deve contar e o que não deve ser revelado. O e-mail que devolvi como resposta ilustra bem essa confusão.

Oi, John! Bom dia!

[discussões técnicas sobre material e sobre o posicionamento do tam-tam]

Sobre a Heloísa, posso te dizer algo, sim, se isso for te ajudar na feitura da obra.

[relato detalhado sobre toda a história da Heloísa]

Bem, John, é isso! Não sei se essas coisas todas poderão te ajudar em algo! É um universo simbólico forte pra mim mas de fato não acho que seja relevante para a orquestra ou para o público. Afinal, não é um poema sinfônico! São apenas idéias extra-musicais que permearam meu processo composicional e que de fato talvez tenham contribuído para o clima “denso” que a peça carrega. Mas, para além dessas questões emocionais e simbólicas que cercaram a gênese da obra, há problemas concretos de escritura que foram aí trabalhados e que acho que podem conduzir de maneira melhor a escuta da obra! Vou falar sobre estas questões musicais na nota de programa que vou preparar para vc e para o João Marcos Coelho (que já me pediu também!).

[desfecho/despedita]

(Trecho de e-mail enviado a John Boudler em 17/04/2013, às 9h30.)

¹⁰ John Boudler em e-mail enviado em 17/04/2013, às 5h43.

De fato, conforme se sucedeu, preparei uma nota de programa muito seca para a estreia da peça na Sala São Paulo, que aconteceu em 19 de maio de 2013¹¹. Nela, eu convidava o público a uma escuta mais focada nos processos de estruturação da obra. Não deixa de ser curioso que justamente nessa peça, onde a carga emocional era muito alta, eu tenha pela primeira e única vez preparado uma nota de programa com um vocabulário menos imagético e um pouco mais especializado. Escrevi o texto me dirigindo a um público pouco acostumado com o repertório da música contemporânea – a plateia era formada em maior parte por senhoras e senhores que acompanham a programação da Orquestra Bachiana Filarmônica ou que frequentam regularmente a Sala São Paulo aos domingos à tarde – e tentei assim oferecer informações técnicas de forma muito simples. Falei sobre forma, textura, registro, instrumentação etc. E fiz questão de alertar o público – quase me desculpando – sobre a desimportância de fatores “não-musicais” que perpassavam aquele trabalho. Eu fazia uma espécie de confissão sobre a origem da peça mas, contraditoriamente, também tentava ocultar a força motriz do trabalho, classificando todo o universo imagético da peça como extramusical, secundário. Não explicitiei nem mesmo que se tratava de um pequeno réquiem.

A peça está segmentada em três partes e apresenta algumas histórias paralelas que podem constituir percursos simultâneos para a escuta. A peça caminha, por exemplo, de uma escrita tímbrica para uma escrita harmônico-melódica, passando por uma escrita textural na parte central. Um outro percurso se dá no âmbito da tessitura, com um deslocamento do registro agudo (*la5* em uníssono na cordas) ao registro grave (cluster final nas cordas), passando por uma abertura mais balanceada da tessitura na parte central e por choques acentuados na terceira parte, enfatizados pelo contraste de dinâmica e de colorido orquestral. No que se refere à organização de camadas, a peça tem início com uma ideia monódica (conduzida pelas cordas), passa por um agenciamento polifônico (com a sobreposição de comportamentos bastante distintos entre os *glissandi* das cordas e as ondulações dos sopros na região grave) e se encerra com uma textura essencialmente homofônica (com as cordas e os sopros amalgamados), onde alguns fragmentos melódicos são destacados nos sopros. No decorrer da peça o tam-tam aparece como personagem capaz de alargar o espectro sonoro da orquestra, contribuindo também para a transição entre as diferentes partes. Ainda que não mencione representações de outra ordem,

¹¹ A peça foi realizada uma segunda vez em 2013, pela Orquestra Sinfônica do Paraná sob regência de Marcio Steuernagel. Essa segunda performance aconteceu no Auditório Bento M. R. Netto (Guairão), em Curitiba, como parte do // *Concurso Nacional de Composição Música Hoje*, onde a peça foi finalista. A gravação em áudio incluída nesse trabalho é o registro dessa segunda performance.

a peça possui, de um ponto de vista bastante pessoal, uma dimensão extra-musical que faz referência a estados emocionais associados à experiência da morte, se valendo, assim, de alguns elementos simbólicos trabalhados nesse mesmo contexto ao longo da história da música. A peça é dedicada à Heloísa Bonafé de Andrade, a menina que virou chuva.

(Nota de programa elaborada para o concerto de estreia de *A menina que virou chuva*, na Sala São Paulo, em 19/05/2013.)

O título para meu pequeno réquiem quem sugeriu foi minha outra sobrinha, Isadora, que então com 4 anos experienciava o luto pela morte de sua irmã. Em meio a tantas perguntas sem resposta, ela construiu sua própria versão da história: a irmã tinha virado uma nuvem. A partir daí a brincadeira era olhar para o céu e adivinhar através dos formatos das nuvens o que a Heloísa estaria fazendo. E numa tarde qualquer, diante de uma daquelas chuvas torrenciais que inundam São Paulo no verão, ela começou a pular e a comemorar bem alto: “A Heloísa tá mandando chuva! Viva a Heloísa!”

Foi a partir dessa imagem da chuva¹² – ou melhor, de um ciclo da chuva – que decidi planejar a peça em três grandes seções, que se relacionariam também a três possíveis fases do nosso luto. À primeira seção, *Evaporação*, eu associava um primeiro estágio de luto: o confronto com a morte, uma imensa sucção e dispersão de energia, a rarefação, o vazio, o silêncio, a perda. À segunda seção, *Condensação*, eu associava um segundo estágio de luto: a concentração de densidades, o acúmulo, a depressão, o transtorno. Por fim, a terceira seção chamaria algo como *Depois da chuva* e a ela eu associava um estágio que eu ainda almejava para todos nós, algo de um distensionamento, de uma tranquilidade ou serenidade pós-perda, de resignação, no entanto acolhendo ainda alguns espasmos e memórias¹³. Três imagens distintas que comporiam juntas uma imagem sonora um pouco mais complexa. A imagem sonora da morte decupada em três sonoridades complementares.

¹² A chuva foi uma imagem muito explorada por Toru Takemitsu. Além de *Rain Spell*, lembro ainda de *Garden Rain* (1974) para ensemble de metais, *Rain Tree* (1981) para três percussionistas, *Rain Tree Sketch* (1982) para piano, *Rain Coming* (1982) para ensemble, *Rain Dreaming* (1986) para cravo e *Rain Tree Sketch II: in memoriam Olivier Messiaen* (1992), para piano.

¹³ Inicialmente eu imaginava segmentar de modo muito preciso cada uma dessas três seções, como se a peça fosse um conjunto de micro peças (formato que me agrada muito e que já utilizei em alguns trabalhos, como *Do livro dos seres imaginários* e *Gioco*). Mas ao longo do processo composicional, optei por amarrar essas três seções num arco único, fazendo com que as fronteiras entre elas fossem menos demarcadas. Para tanto, evitei cortes muito precisos e trabalhei com transições mais orgânicas entre esses diferentes estágios do ciclo da chuva e do processo de luto conforme eu os imaginava. Assim, na versão final da partitura, optei também pela eliminação dos títulos *Evaporação*, *Condensação* e *Depois da chuva*, para evitar qualquer tipo de reforço textual que pudesse explicitar com demasiada clareza as segmentações presentes no fluxo musical.

Toru Takemitsu
***Rain Spell* (1982)**
para flauta, clarinete,
harpa, piano e
vibrafone
[Áudio no DVD]

A ausência da chuva em *A menina que virou chuva*

Evaporação, Condensação e Depois da chuva: as três seções – imagens, sonoridades, estados – que compõem *A menina que virou chuva*. A imagem sonora da chuva em si, de água caindo do céu – isto é, a fase *precipitação* –, operaria na peça do modo mais forte possível: por uma *ausência presente*^{14,[iii]}. Emoldurando esse ponto culminante do ciclo da chuva com imagens que o antecederiam e o sucederiam, preferi não tornar sonora a chuva em si, para fugir do óbvio.

Essa é para mim a grande potência do corte/filtragem que acontece na passagem de c.50 para c.5 e que começa a ser preparado desde c.47. A figura 1 **{S}** ilustra esse processo. Ali passa-se de modo abrupto da *condensação* (segunda seção), do acúmulo, para uma imediata calmaria, ou seja, para um momento *depois da chuva* (terceira e última seção). Mas, efetivamente, essa terceira e última seção começa a ser claramente delineada somente a partir de c.54, quando os oboés são reintroduzidos perfurando a textura e conduzindo a escuta à percepção de fragmentos melódicos que serão característicos dos sopros ao longo desta seção final. Assim, os compassos 51, 52 e 53 permanecem como uma espécie de lacuna. Neles, apenas uma nota *mib2* – filtrada do aglomerado harmônico anterior no momento do corte – soa na companhia de alguns harmônicos graves emitidos pelo tam-tam com baqueta *superball*. Essa nota *mib2* primeiramente é sustentada pelos contrabaixos, mas em seguida ela ganha ainda outros coloridos sonoros, passando pelo clarinete baixo (cc.52-53) e pelo trombone baixo (a partir de c.53). Tem-se aí, nessa sonoridade composta pela amálgama da nota *mib2* com o tam-tam, uma proposta de sonificação do silêncio.

Assim, os compassos 51, 52 e 53 somente ressoam a memória de um corte e, “vazios”, guardam desdobramentos infinitos daquela energia que até ali havia sido acumulada. Do ponto de vista da forma, projetei esses compassos silenciosos como uma espécie de *ponto culminante* ao avesso. Do ponto de vista do conteúdo imagético, eles simbolizam para mim um buraco negro dentro da peça, onde tempo e espaço deixariam de existir. Poeticamente, haveria aí algo de uma possível experiência de eternidade: a imagem angustiante do para sempre, do nunca mais^{15,[iii]}.

¹⁴ Em uma curta nota de programa escrita para a estreia de *Requies* (1985) – peça dedicada à memória de Cathy Berberian, falecida em 1983 – Berio diz: “Uma orquestra toca uma melodia. Ou melhor, descreve uma melodia: mas apenas como uma sombra pode descrever um objeto, ou um eco um som” (Luciano Berio em nota de programa disponível em <http://www.lucianoberio.org/node/1579?206267718=1>). Não a melodia em si, mas sua *sombra*, isto é, algo que permite tornar sua ausência presente.

¹⁵ Aqui lembro uma passagem de Toru Takemitsu citando o poeta Pierre Reverdy: “Somente o silêncio corre no fluxo do tempo eterno” (REVERDY *apud* TAKEMITSU, 1995, p. 16).

O processo de acumulação de energia que acontece entre cc.47-50 (figura 2) é construído através da manipulação de três parâmetros: alturas (distribuição intervalar e posição no registro), dinâmica e qualidade timbrística. No que se refere às alturas, a partir de c.47 é possível identificar dois processos distintos e simultâneos que contribuem para o acúmulo de energia: um processo de *compressão* conduzido pelos violinos (IB, IIA e IIB) e violas (A e B) e um processo de *convergência* conduzido pelos violoncelos (A e B). O processo de compressão que ocorre nos violinos e nas violas é decorrente da passagem rápida de um aglomerado harmônico com distribuição intervalar balanceada a um cluster cerrado no agudo (que se consolida efetivamente em c.50) através de *glissandi* com âmbitos e velocidades diferentes. Paralelamente, um processo de *convergência* acontece nos violoncelos (A e B) que se direcionam, também através de *glissandi*, a uma mesma nota no registro grave, o *mib2*. Tem-se assim, pela primeira vez, a constituição de uma textura vazada nas cordas, comportando uma distância de quase quatro oitavas entre o *mib2* (nos violoncelos e contrabaixo) e o *do5* (nota mais grave do *cluster*, tocada pelas violas B).

Além da compressão harmônica, esse efeito de acúmulo de energia é ainda potencializado nos violinos e violas através do *crescendo a fortissimo* (primeiro grande pico de dinâmica na peça) e da passagem do arco da posição ordinária ao *ponticello*, o que favorece a qualidade ruidosa do *cluster* final. É a interrupção abrupta dessa forte concentração de energia nos violinos e nas violas que provoca a sensação de corte na passagem de c.50 para c.51. Porém, o que se tem ali não é exatamente a escuta de um corte seco, mas sim um efeito de filtragem, já que os violoncelos e os contrabaixos mantêm a nota *mib2*, sendo sustentada em dinâmica *piano*. Junto dessa nota solitária no registro grave, a sonoridade do tam-tam friccionado com uma baqueta *superball* volta a aparecer, recuperando a memória do início da peça¹⁶.

¹⁶ Gostaria de destacar que nesse trecho optei por utilizar uma baqueta *superball* com a cabeça maior, para estimular a produção de parciais mais graves do que aqueles que se pode escutar no início da peça.

{SUPLEMENTO}
Fig. 01

pn → sp
fp → **ff**

Cordas

pn
fp → **f** → **p** → **(p)**
 c.47 c.49 c.50 c.51

Tam-tam

o o o o o
 o o o o o
p → **mf**

Fig. 02: Acumulação de energia e corte/filtragem na passagem entre as seções *Condensação* e *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.47-51.

O texto em *A menina que virou chuva*

Desde muito cedo minha irmã escreve poemas. Na adolescência, eram inúmeras pastas de poemas datilografados. Mais recentemente, ela abandonou a máquina de escrever e publica em seu próprio blog¹⁷. A escrita foi – e ainda é – muito importante para seu processo terapêutico. Na época da morte da Heloísa ela publicou muitos poemas, quase diariamente. Lendo seus trabalhos, eu reparava que, em muitos deles, ela demonstrava uma profunda *escuta* da morte.

Eu vi
 Eu ouvi
 Eu senti
 Você ir embora.
 [...]

(Fragmento inicial de *Sobre 19 de dezembro de 2012*, de Daniela Bonafé, escrito em 22/12/12)

[...]
 Levo você e teu nome
 No relicário do meu coração,
 Ainda que o som agudo do vazio
 Acompanhe cada um dos meus dias.
 [...]

(Fragmento de *Heloísa - in memoriam*, de Daniela Bonafé, escrito em 27/12/2012.)

Naquelas semanas que se seguiram à morte da Heloísa, eu e minha irmã conversamos muito sobre o dia 19 de dezembro. Para mim, aquele foi um dia ensurdecedor. Minha memória sonora era (e ainda é) mais parecida com a sensação de ouvido entupido, como quando se desce a serra do mar, ou quando se escuta o exterior estando debaixo d'água: alguns sons esparsos, nebulosos, quase sem contornos. Daquele dia, minhas memórias são ainda hoje muito mais visuais. Mas ela, ao contrário, explicitava sempre uma memória sonora muito lúcida de tudo o que havia passado. Pensando bastante sobre essas diferenças, cheguei a um ponto interessante: sua experiência de perda da filha foi primeiramente auditiva.

A situação era a de uma cesárea. Havia um pano que costumeiramente se coloca pendurado na vertical, entre o umbigo e o peito da mulher, separando minha irmã da equipe médica, separando minha irmã da sua filha. Ela não podia *ver*. Eu, ao contrário, não podia *ouvir*. Do outro lado do vidro, eu tinha uma visão global do centro cirúrgico. Eu via minha irmã, eu via a Heloísa, mas eu não escutava nada. Eu experienciei sua morte em silêncio, só com os olhos. Já minha irmã, o fez essencialmente com os ouvidos. Sua experiência de perda foi, afinal, primeiramente *acusmática*: um *choro baixo* e a força implacável do *silêncio*.

Entre tantos poemas que ela escreveu, um deles foi especialmente importante para a criação de *A menina que virou chuva*. Trata-se do poema *7 Dias Depois*, onde ela não somente escolhe a *escuta* como lugar privilegiado para descrever aquele dia – numa espécie de “poema de sétimo dia” –, como também descreve mais precisamente um conjunto bastante rico de imagens sonoras povoando sua memória.

Não durmo.
 Ainda ouço os sons:
 Das minhas mãos batendo contra a
 dopamina;
 Do sugador aspirando meu dentro;
 Da sirene da incubadora nunca usada;
 Do choro baixo de quem amava como eu;
 Do silêncio em que você veio e no qual ficou;
 Da dor de te ver só uma vez.
 O som do vazio.

(*7 Dias Depois*, de Daniela Bonafé, escrito em 26/12/2012.)

O poema não participa da peça como um fio condutor sequencial. Tampouco se trata de buscar transposições musicais precisas entre as imagens sonoras descritas no poema e este ou aquele trecho específico da peça. O poema contribuiu mais como um estímulo difuso para a imaginação de sonoridades. Em *A menina que virou chuva* eu buscava construir imagens sonoras com qualidades que pudessem me remeter a essa *escuta* da morte,

¹⁷ Endereço do blog *Dani escrevendo um livro*, de Daniela Bonafé: <http://daniecrevendoumlivro.blogspot.com.br>. O blog está sendo gradativamente transportado para um site pessoal: <http://www.danielabonafe.com>.

misturando aí, assim como minha irmã em seu poema, sonoridades mais concretas – como a de um sugador ou a de uma sirene – e mais abstratas – como o som do vazio. Esses dois níveis – um mais mimético e outro mais poético – estão presentes e entrelaçados na composição das sonoridades da peça.

As sonoridades-texturas-estados em *A menina que virou chuva*

Diferentemente de *LAN*, em *A menina que virou chuva* trabalhei muito mais com a noção de *estado* do que com a noção de *processo*. Retomando as categorias propostas por Lachenmann, aqui eu trabalharia menos com tipos sonoros com um *tempo próprio* [Eigenzeit] e mais com a ideia de uma temporalidade global, onde os tipos sonoros são compreendidos de modo mais plástico, podendo ser comprimidos ou ampliados conforme necessidades externas. Desse modo, seguindo a tipologia de Lachenmann, em *A menina que virou chuva* eu trabalharia afinada com a *família dos sons enquanto estado*, onde as sonoridades não são percebidas enquanto processo, mas sim enquanto estados arbitrariamente alongáveis. Se se faz necessária uma precisão ainda maior dos termos, nessa peça eu me aproximaria mais especificamente do tipo sonoro *som-textura* [Texturklang].

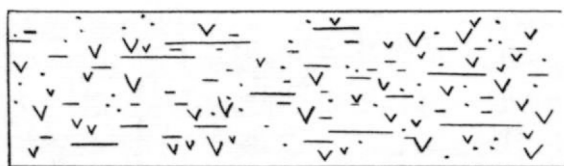


Fig. 03: Som-textura [Texturklang]. Distribuição estatística de movimentações internas. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Por não se estruturar através de sonoridades estacionárias ou calcadas na ideia de periodicidade, a peça se afasta tanto do tipo sonoro *som-cor* [Farbklang] quanto do tipo sonoro *som-flutuação* [Fluktuationsklang], respectivamente. Porém, ela também não se identifica inteiramente com o aspecto estatístico que Lachenmann atribui ao *som-textura* [Texturklang], no qual as movimentações internas são caracterizadas pela desordem e pela imprevisibilidade. O que se observa em *A menina que virou chuva* é a constituição de sons-textura marcados pela presença de transformações mais direcionais. Nesse sentido, talvez a representação esquemática proposta por Lachenmann que mais se aproxime aos aspectos globais de *A menina que virou chuva* seja aquela que ele esboça para um trecho de *Gruppen* (1957), para três orquestras, de Karlheinz Stockhausen.

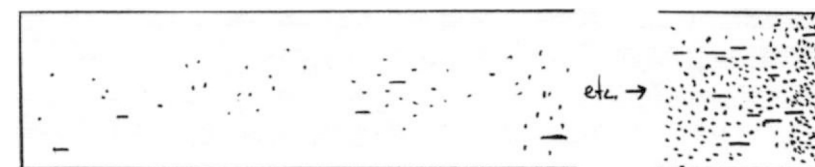


Fig. 04: Som-textura [Texturklang] em *Gruppen* (1957), para três orquestras, de Karlheinz Stockhausen. Movimentações internas direcionais. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Como comentarei a seguir, as três sonoridades que compõem peça – *Evaporação* (cc.1-25), *Condensação* (cc.26-50) e *Depois da chuva* (cc.51-91) – se consolidam enquanto *estados*, porém possuem, em maior ou menor grau, algum tipo de processo interno direcional. Nesse sentido, algo da noção de processo também perpassa a composição das diferentes seções de *A menina que virou chuva*.

Primeira sonoridade em *A menina que virou chuva* (a): *Evaporação*

A primeira seção da peça – *Evaporação* (cc.1-25) – é marcada pela presença exclusiva do naipe de cordas e do tam-tam. Ao longo dessa primeira seção, o tam-tam é tocado exclusivamente com uma baqueta de fricção (*superball mallet*). Na partitura, solicitei a utilização de uma baqueta com cabeça pequena para estimular a produção de frequências mais agudas. Havia aí a intenção de iniciar a peça com uma sonoridade que remetesse a uma condição psíquica de alucinação, devaneio ou delírio.

O som produzido pelo tam-tam friccionado é muito instável e, do ponto de vista da projeção, ele é extremamente difuso. Num tam-tam de grandes dimensões, pode-se produzir um efeito impactante com um mínimo de movimentação do braço. A variação da sonoridade resulta muito mais da combinação entre a variação de pressão e de velocidade da baqueta sobre a superfície, do que da amplitude do movimento sobre o instrumento. É possível conseguir sonoridades muito potentes com um movimento corporal muito contido¹⁸. Nesse sentido, me interessava muito o efeito cênico que poderia resultar do contraste entre a visualização de uma orquestra inteiramente imóvel e da escuta de um som cuja fonte não seria facilmente identificável. De algum modo eu buscava aí iniciar a peça com uma sonoridade que, poeticamente, eu relacionava à sensação de irrealidade.

Exemplo 01: Tam-tam com *superball mallet*. Demonstração da sonoridade de um gongo de 36" friccionado com nove baquetas diferentes. [Vídeo no DVD]

¹⁸ Uma pesquisa inicial das sonoridades possíveis num tam-tam com baqueta *superball* já havia sido realizada em *Olinda* (2012), para 7 instrumentos.

Lento, $\text{♩} = 40$

with small superball mallet (search for high frequencies)

The image shows a musical score for the beginning of the section 'Evaporação' in 'A menina que virou chuva', measures 1-6. The score includes parts for Tam-tam (large), T.-t., Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Tam-tam part is marked 'mp' and 'p'. The string parts are marked 'arco flautato, molto soffio' and 'asp'. The score includes various dynamics like 'pp sempre', 'mp', 'p', and 'f'. There are also performance instructions like 'arco flautato, molto soffio' and 'asp'.

Fig. 05: Início da seção Evaporação, em A menina que virou chuva, cc. 1-6. Irrealidade e respiração. Tam-tam solo com baqueta superball (cc.1-2) e sonoridade muito aerada nas cordas (cc.3-6).

O tratamento dado às cordas – especialmente nos compassos iniciais dessa seção – era derivado de um tipo de imaginação sonora mais mimética. Ao começar a lidar com essa escuta da morte, a primeira ideia que vinha à minha cabeça era a de uma respiração interrompida. Eu imaginava uma respiração muito fraca, quase mínima. A indicação de *alto sul ponticello* (*asp*) somada a *arco flautato* e *molto soffio* que se vê logo no início da partitura visava extrair das cordas uma sonoridade absolutamente aerada, como a de um ruído branco, tendo o uníssono sobre a nota *la5* apenas como um *ponto focal* dessa banda de frequências. Os *crescendi* deveriam ter como limite de intensidade um som de ar o mais alto possível, no entanto sem perder sua qualidade de som *flautato* e sem se converter em uma altura muito precisa. As fermatas deveriam contribuir para esse efeito que visava, afinal, simular a intermitência desse finíssimo fio de ar. Entre cc.3-6, tal efeito é executado pelos violinos, violas e violoncelos de modo sincronizado, emulando uma respiração única.

A partir de c.7 cada uma das vozes passa a se movimentar de modo independente, constituindo assim, gradativamente, uma textura mais polifônica. Nesse processo de passagem gradual de uma textura muito rarefeita – um delicado fio de ar – para uma textura um pouco mais densa, cada uma das vozes oscila entre uma sonoridade muito aerada e uma sonoridade um pouco mais entoada. Esse efeito é construído através de transições contínuas de posicionamento do arco, que vão de *alto sul ponticello* (*asp*) – arco bem em cima do cavalete, de fato, produzindo apenas som de ar – a *sul ponticello* (*sp*) – arco bem próximo ao cavalete, produzindo alturas definidas porém com a característica sonoridade ruidosa do *ponticello*. De todo modo, mesmo permitindo um pouco mais de entoação das alturas no caso dos trechos em *sul ponticello*, a pressão de arco não deve oscilar, mantendo-se sempre uma arcada muito leve, quase sem aderência, sempre *flautato*. Ao longo de toda a letra de ensaio A, tem-se portanto uma variação de posição de arco mas não de pressão.

Ainda no que se refere a esse trabalho de microvariações timbrísticas, além da posição de arco outros dois elementos são adicionados ao longo da letra de ensaio A: o *tremolo veloce* (irregular e o mais rápido possível), que é representado pelo sinal “z” nas hastes das figuras, e o *tutto l'arco* (arco para cima, crescendo o máximo possível), que é representado por um sinal de *upbow* “v”, com uma seta para a direita.





CORDAS	
asp	<i>alto sul ponticello</i> (som muito aerado)
sp	<i>sul ponticello</i>
pn	<i>posizione normale</i>
flaut	<i>flautato</i>
ord	arco ordinario
	<i>tremolo veloce</i> (o mais rápido possível)
	glissando (velocidade contínua; evitar mudança de corda)
	<i>tutto l'arco</i> (arco para cima; crescer o máximo possível)
	<i>molto sforzato</i>

Fig. 06: Instruções para o naípe de cordas retiradas da bula de *A menina que virou chuva*.

De modo complementar, o adensamento textural gerado pelas micro variações timbrísticas é potencializado também pela abertura gradual do espectro de alturas através de curtos *glissandi* (executados com *tremolo* de arco) que passam a ocorrer a partir de c.9¹⁹. Estaria aí implicada a sonoridade clichê dos lamentos – de queixas chorosas, de gemidos de dor – que se transpõe de modo simbólico nesses *glissandi* muito lentos e de âmbito bastante estreito. O efeito também ajuda a borrar um pouco, ao menos inicialmente, a escuta de alturas temperadas (que é certamente preponderante ao longo de toda a peça²⁰). Essas características são muito marcantes, por exemplo, nos cantos das carpideiras em suas atuações em cerimônias fúnebres.

Através dos *glissandi* as notas *do#5*, *fa#5* e *do6* são incorporadas ao plano harmônico entre cc.9-15, constituindo junto com o *la5* um aglomerado de quatro notas. A partir de c.16 a nota *sib3* é introduzida e todos os grupos instrumentais passam a executar *divisis a 2*. O processo inicial de abertura do espectro de alturas através de *glissandi* é potencializado e as notas *mi4*, *re3* e *sol#4* são incorporadas ao plano harmônico entre c.18-19, até que finalmente um aglomerado de oito notas se estabiliza.

¹⁹ Como se verá mais adiante, esses *glissandi* iniciais ganharão maior corpo (em âmbito e duração) ao longo da seção *Condensação* (letras de ensaio C, D e E).

²⁰ Como comentarei mais adiante, a primeira peça onde me senti mais confortável para experimentar com uma escrita não temperada foi em *A terceira margem do rio* (2014), onde lanço mão de uma escrita microtonal, porém ainda com certa parcimônia.

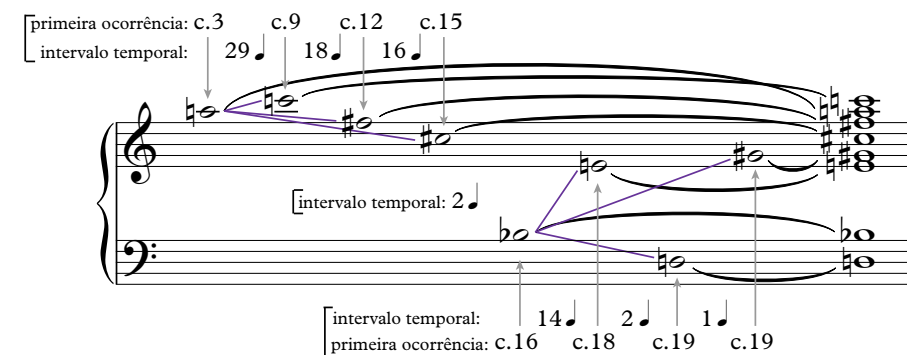


Fig. 07: Abertura gradual do espectro de alturas através de curtos *glissandi* ao longo da letra de ensaio A em *A menina que virou chuva*. O intervalo temporal entre cada nova nota que é incorporada ao aglomerado harmônico tem crescimento exponencial.

Esse aglomerado final composto por oito notas caracterizará grande parte do espaço harmônico de *A menina que virou chuva*, desde a letra de ensaio A até o fim da letra de ensaio E. Nesse percurso, já na seção *Condensação*, ele será ainda expandido através do acréscimo das notas *mib2* no registro grave (introduzido em c.40) e *fa6* (c.46) no registro agudo, atingindo então sua configuração completa com dez notas²¹.

Com baixa carga de informação melódico-harmônica e alta carga de informação técnico-instrumental, essa primeira seção de *A menina que virou chuva* é caracterizada essencialmente por um minucioso trabalho de micro variações timbrísticas e propõe uma escuta imersiva da textura²². A variação de dinâmica cumpre um papel central na estruturação dessa coleção de diferentes recursos timbrísticos, ora trazendo para a superfície, ora jogando para o fundo cada um desses elementos. A dinâmica colabora assim na construção de um relevo particular, delineando uma rica topografia. O estado *Evaporação* requer um controle muito fino de dinâmica (de *niente* a *forte*), articulação (*ordinario*, *tremolo veloce*, *tutto l'arco* e *glissandi*) e arco (de *sul ponticello* a *alto sul ponticello*), para que essa polifonia de elementos possa ser percebida.

²¹ De fato, como se verá adiante, esse aglomerado harmônico caracterizará a peça em sua totalidade. Assim como em *LAN* – e em praticamente todos os meus trabalhos composicionais – o espaço harmônico é sempre caracterizado por um único aglomerado que que passa por diferentes processos. Em *LAN* comentei um pouco sobre os processos que chamo de *congelamento* e *torção harmônica*. Em *A menina que virou chuva*, além do processo de *congelamento* (fixação das alturas no registro), comentarei também os processos que chamo de *rotação timbrística* (na seção *Condensação*) e *derivação harmônica* (na seção *depois da chuva*).

²² Aqui é bastante evidente a importância da pesquisa de sonoridades possíveis nas cordas desenvolvida na miniatura *S*, de *Gioco* (2012), para quarteto de cordas e na peça *Estudo sobre os estados da matéria* (2012), para viola solo.

É importante observar que o conjunto desses elementos – isto é, desses recursos técnico-instrumentais que compõem a movimentação interna dessa textura – possui uma organização muito estrita. Os *glissandi*, por exemplo, têm duração relativamente longa (de dois a sete tempos) e devem ser executados sempre com *tremolo* de arco *sul ponticello* e com um *crescendo* de *piano* a *forte* (ou a *mezzo piano* entre cc.18-19). Já o recurso *tutto l'arco* tem duração extremamente curta (máximo de 1 tempo) e devem ser executados sempre com arco para cima, em *sul ponticello*, favorecendo um curto e amplo *crescendo* natural. Finalmente, os *tremolo veloce* sobre uma única nota possuem duração intermediária (de 1.3 a 3 tempos) e devem ser executados sempre com transição de arco *sul ponticello* a *alto sul ponticello* e com um *crescendo* de *piano* a *forte*. Desse modo, não se trata de compreender os diferentes recursos técnico-instrumentais apenas como possibilidade de colorir a textura de modo aleatório. Esses elementos são aqui estruturados, efetivamente, enquanto componentes e parâmetros constituintes de diferentes *gestos*²³.

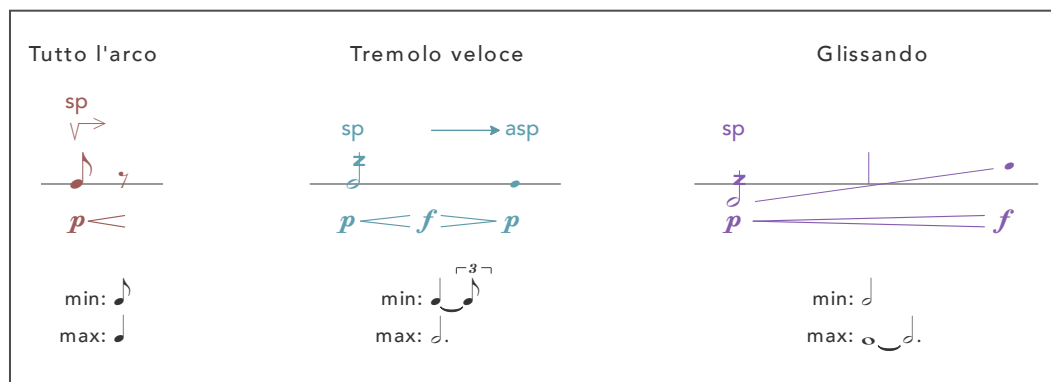


Fig. 08: Três gestos que compõem a seção *Evaporação*, cc.1-22, em *A menina que virou chuva*. Em marrom: gesto *tutto l'arco*, com curta duração, sempre com arco rápido e para cima, *sul ponticello*. Em roxo: gesto *tremolo veloce* sobre uma única nota, com duração intermediária, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com transição de arco *sul ponticello* a *alto sul ponticello*. Em verde: gesto *glissandi* (com *tremolo veloce* de arco), com duração mais alongada, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com arco *sul ponticello*.

²³ A esse respeito, gostaria ainda de destacar o fato de que, apesar de se constituírem enquanto gestos distintos – já que eles reúnem um conjunto de características limitadas e recorrentes –, eles possuem certos aspectos comuns entre si, o que permite que eles sejam sempre encadeados – e não apenas justapostos – de modo muito fluído. Significa dizer que, apesar dos três gestos possuírem contornos muito bem definidos, a transição entre eles se dá muito facilmente por conta das características que compartilham uns com os outros.

Do ponto de vista do agenciamento entre esses diferentes gestos, é importante observar que parte-se de uma distribuição aparentemente estatística mas, pouco a pouco, essa distribuição se torna claramente direcional. Nas figuras 9 e 10 **{S}** esse processo de agenciamento entre os diferentes gestos é mais claramente desvelado. Na figura 9, a sonoridade “de base” da seção *Evaporação* – isto é, aquela que funciona como uma espécie de “fundo” a partir do qual os três gestos ganharão relevo – aparece marcada na cor cinza. Trata-se das notas longas em *alto sul ponticello*, que constituem a aquela sonoridade aerada anteriormente comentada. É importante perceber que, apesar de se constituir como uma espécie de “fundo”, tal sonoridade possui bastante flexibilidade de dinâmica e de fato auxilia na realização de transições contínuas e fluídas entre os diferentes gestos. Destacados em preto, estão os três gestos que saltam desse fundo e traçam novos planos.

A figura 10 deve ser compreendida em complementaridade com a figura 9, como um passo analítico posterior. Ela ignora definitivamente a sonoridade “de fundo” e traz apenas os três gestos que são postos em relevo entre c.7-19. Por conta da proporcionalidade espacial preservada em sua diagramação²⁴, a figura 10 permite uma percepção visual mais precisa da distribuição dos diferentes gestos ao longo da seção *Evaporação*. Na figura 10 é possível notar, por exemplo, que os gestos executados em instrumentos diferentes na verdade se associam em conjuntos maiores (que aparecem circunscritos por retângulos coloridos), como espécies de *nuvens gestuais*. Também é possível perceber que há uma certa ordenação dessas nuvens gestuais no tempo e que elas passam a se aproximar e a se associar gradativamente. Se entre cc.7-10 as nuvens gestuais estão relativamente distantes e isoladas, a partir de c.11 já é possível mapear efetivamente três encadeamentos dessas nuvens, sempre respeitando a sequência *nuvem-tremolo* → *nuvem-tutto l'arco* → *nuvem-glissandi*. A tabela 1 destaca ainda algumas informações importantes extraídas da figura 10.

²⁴ Diferentemente da partitura original apresentada na figura 9, nessa redução os gestos foram transcritos num espaço metricamente regular, conforme atesta o pulso de semínimas incluído na imagem.

Encadeamento A: entre cc.11-12

Mais curto (duração total de 7 semínimas) e rarefeito (quatro gestos articulados).

Encadeamento B: entre cc.13-15

Um pouco mais estendido (duração total de 11 semínimas) e mais denso (8 gestos articulados).

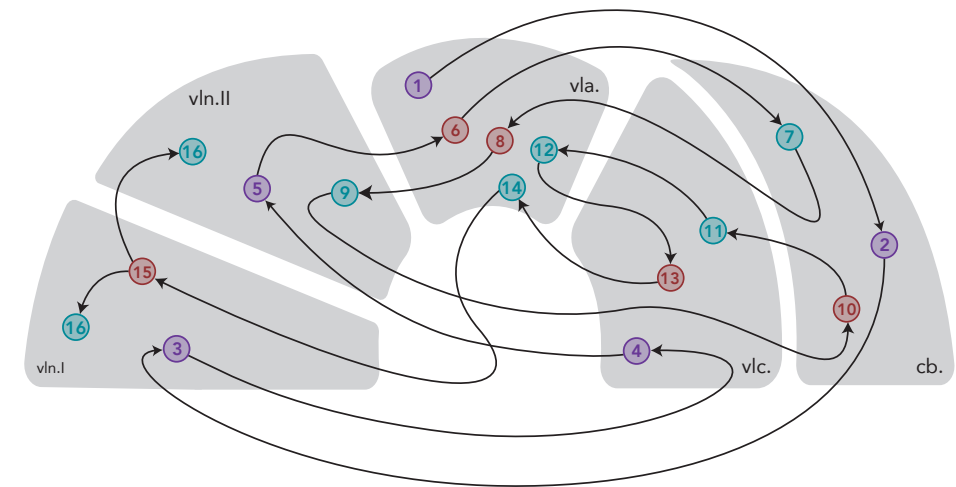
Encadeamento C: entre cc.16-19

Ainda mais longo (duração total de 16 semínimas) e mais denso (16 gestos articulados).

Tab. 01: Três encadeamentos de nuvens gestuais na seção *Evaporação*, em *A menina que virou chuva*, cc.11-19.

Se se quisesse realizar um cálculo aproximado para inferir uma curva de atividades considerando a duração total e o número de gestos articulados dentro dessa mesma duração, o resultado para o *Encadeamento A* seria da ordem de 57%, do *Encadeamento B* seria de 72% e do *Encadeamento C* seria de 100%, resultando num crescimento que progride não linearmente, mas sim geometricamente. A matemática apenas ajudaria a demonstrar o que se pode escutar claramente ao longo da seção *Evaporação*: o adensamento direcional e exponencial da textura através de um processo de complexificação interna de cada uma das nuvens e também da compressão temporal entre elas. Caminha-se assim do estado *Evaporação* para o estado *Condensação*, que tem início em c.23.

Um último destaque na figura 10 é ainda relevante. Nela é possível também observar de que maneira os gestos saltam entre os diferentes grupos instrumentais, traçando rotas muito variadas e proporcionando a espacialização do naipe de cordas. A critério de exemplo, a figura 11 demonstra a rota instrumental e espacial traçada ao longo do *Encadeamento C* de nuvens gestuais, considerando-se os o conjunto de 16 gestos articulados.



Encadeamento C

Tremolo

Glissandi

Tutto l'arco

1 2 3 4 5 7 9 11 12 14 16 6 8 10 13 15

Figura 11 mostra a rota instrumental e espacial traçada ao longo do Encadeamento C de nuvens gestuais, considerando-se o conjunto de 16 gestos articulados. O diagrama apresenta as partituras para os instrumentos vln.I, vln.II, vlc., vcl., cb. e cb.A, com os gestos articulados numerados de 1 a 16. Os gestos 1-5 são marcados como Tremolo e os gestos 7-16 como Glissandi. O instrumento Tutto l'arco também é mencionado. A notação musical inclui dinâmicas (p, mp) e técnicas (sp, asp).

Fig. 11: Rota instrumental e espacial traçada ao longo de *Encadeamento C* de nuvens gestuais, em *A menina que virou chuva*, cc.16-19.

**Segunda sonoridade em *A menina que virou chuva* (b):
Condensação**

Do ponto de vista formal, a segunda seção da peça – *Condensação* – corresponde ao conjunto das letras de ensaio B, C, D e E. Mas a sonoridade própria à seção *Condensação* tem início de fato apenas em c.32, com a entrada dos sopros. Assim, o trecho final da letra de ensaio A e o trecho inicial da letra de ensaio B podem ser compreendidos como parte de uma espécie de *transição* que se desenrola entre c.22-31.

Diferentemente da sonoridade característica do estado *Evaporação*, nessa transição a sonoridade é estridente e agressiva. As cordas ganham força em dinâmica, somando-se ainda o arco *sul ponticello* (não mais *alto sul ponticello*), *molto aderente* e *alla corda* (não mais *flautato*). O tam-tam abandona a baqueta *superball* e passa a executar diferentes gestos de raspagem no instrumento com uma baqueta metálica, propondo sonoridades também mais ácidas. As acentuações nas cordas a partir de c.24 também contribuem para dar maior peso dramático a essa transição que, aliás, é o único trecho da peça que evidencia algum caráter mais rítmico.

Do ponto de vista harmônico, o início da transição propõe mais um *ponto focal* imediatamente após a abertura do registro atingida em c.20. Se no início da peça a nota *la5* desempenhava esse papel e provocava a concentração da escuta no registro agudo e se a partir de c.16 a introdução da nota *sib3* caracterizava um segundo ponto focal mais no registro médio-grave, a partir de c.24 é a nota *sol#4* que funcionará também provisoriamente como ponto focal, provocando uma concentração da escuta no registro médio-agudo. Assim como na seção anterior, na transição a abertura ou o fechamento do foco harmônico se dá também através de *glissandi*. A figura 12 mostra de modo sintético como se dá esse jogo de compressão/alargamento do registro e o estabelecimento de diferentes pontos focais entre cc.3-32.

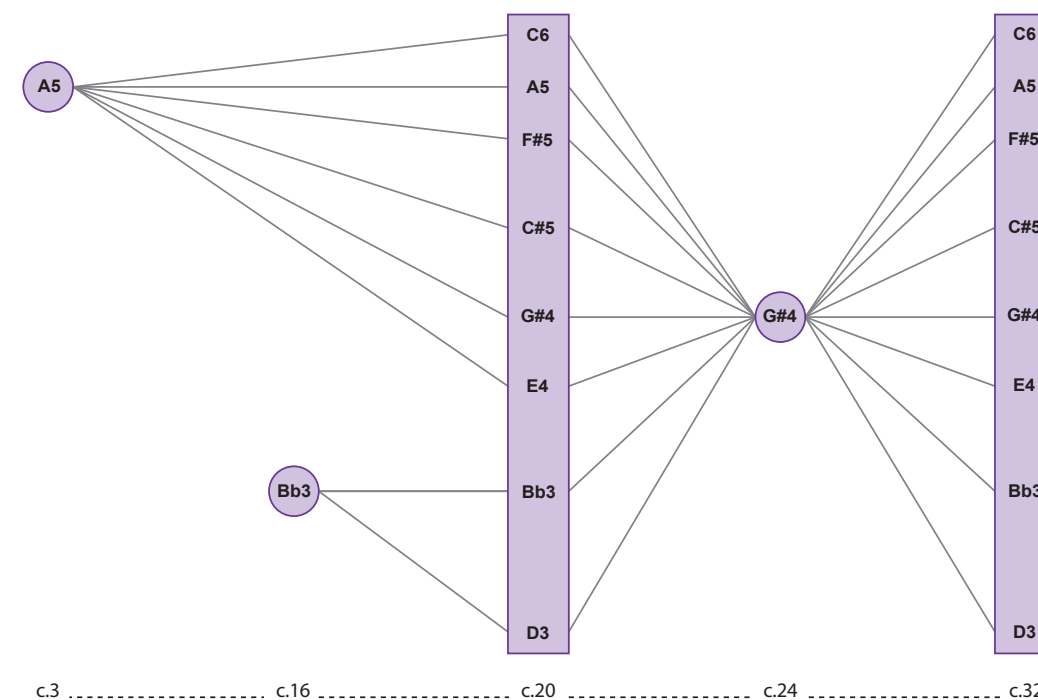


Fig. 12: Mapa harmônico (parcial) das seções *Evaporação* e *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.3-32. Abertura e fechamento do foco harmônico. Três pontos focais provisórios: *la5*, *sib3* e *sol#4*.

Passada essa curta transição, a sonoridade característica da seção *Condensação* passa a ser construída a partir de c.32. No que se refere à instrumentação, essa seção ainda é marcada pela presença das cordas, porém com a adição dos sopros (madeiras e metais) e a ausência do tam-tam. Diferente da seção *Evaporação* – caracterizada por uma textura mais rarefeita, homogênea e relativamente estática – esse segundo estado sonoro se apoia no agenciamento de múltiplas camadas, propondo uma escuta mais conturbada. Do ponto de vista global, é possível segmentar a textura em duas grandes camadas, uma construída pelos sopros e a outra pelas cordas. Porém, cada uma dessas duas camadas também se constitui como um agenciamento de subcamadas. A camada dos sopros é composta por quatorze vozes (uma flauta, um oboé, um clarinete, um clarone, dois fagotes, quatro trompas, um trompete, dois trombones e um trombone baixo) e possui densidade variável. Ao longo de toda essa seção ela passa gradualmente de uma densidade mínima (duas vozes, em c.32) a uma densidade máxima (dez vozes sobrepostas, em c.44), retornando a uma densidade mínima em seus compassos finais (cc.47-48). Já a camada das cordas tem densidade fixa e é composta por um conjunto permanente de dez vozes (violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixo, todos com *divisi a 2*).

A camada dos sopros apresenta vozes com perfis muito ondulados e instáveis, marcadas por contornos melódicos em ziguezague, *acelerandi* e *ritardandi* rítmicos (através dos constantes jogos de quiálteras) e curvas dinâmicas bastante flexíveis. Aqui a imagem sonora em questão era a de um murmúrio incessante e confuso. No interior dessa camada, as vozes são costuradas através de um trabalho de micropolifonia que permite modelar esses murmúrios, esses *cordões*²⁵, atribuindo a eles diferentes espessuras. Inicialmente, esses cordões mais ou menos espessos se comportam de modo relativamente estável, tendo sempre algum nota específica como *centro de gravitação*.

As figuras 13 e 14 podem auxiliar na compreensão do modo de construção desses diferentes cordões. Entre cc.32-36, por exemplo, um primeiro cordão – que chamarei de Cordão B – é construído pela flauta e pelo oboé, tendo a nota *do4* como centro.

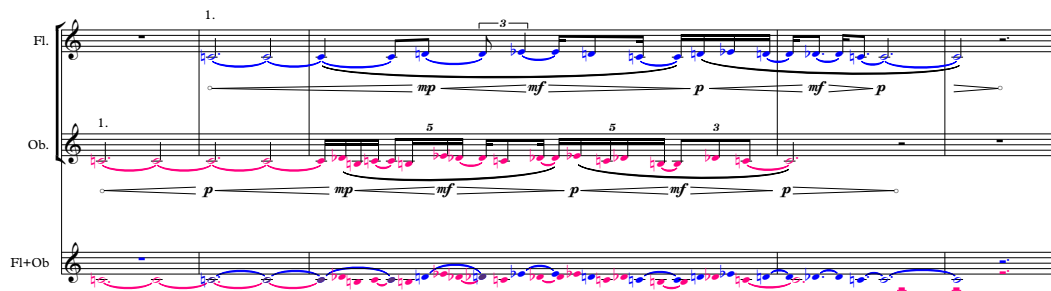


Fig.13: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*. Cordão B (flauta+oboé) com centro de gravitação na nota *do4*, cc.32-36.

Em seguida, entre cc.36-38, o Cordão B é retomado, porém a ele é acrescentado e entrelaçado um segundo cordão construído pelo clarinete – que chamarei de Cordão A – e cujo centro de gravitação é a nota *re4*²⁶.

²⁵ Escolhi utilizar o termo *cordão* e não o já tradicional termo *linha* pois, como se verá, na maior parte das vezes é do agenciamento de dois ou mais instrumentos que esses *cordões* são modelados. A ideia de um cordão como uma estrutura composta pelo *entrelaçamento de diferentes linhas* me parece mais adequada para descrever esse processo de construção melódica em vigor ao longo de toda seção *Condensação*.

²⁶ Como se pode perceber, nessa análise as letras que dão nome aos cordões não seguem a ordem de aparição temporal de cada um deles, mas sim a ordenação escalar das notas que operam como centros gravitacionais em cada um dos cordões. Assim, o cordão que tem como centro a nota *do4* é chamado de B, enquanto o cordão que tem como centro a nota *re4*, um tom acima, é chamado de cordão A.

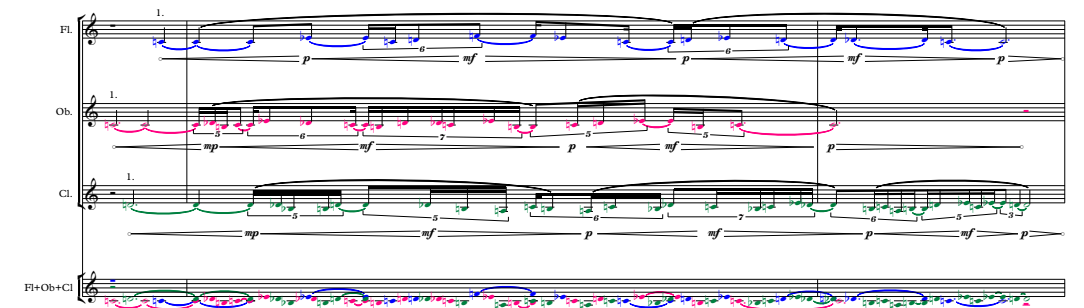


Fig.14: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*. Cordão B (flauta+oboé) e Cordão A (clarinete) com centro de gravitação na nota *do4*, cc.36-38.

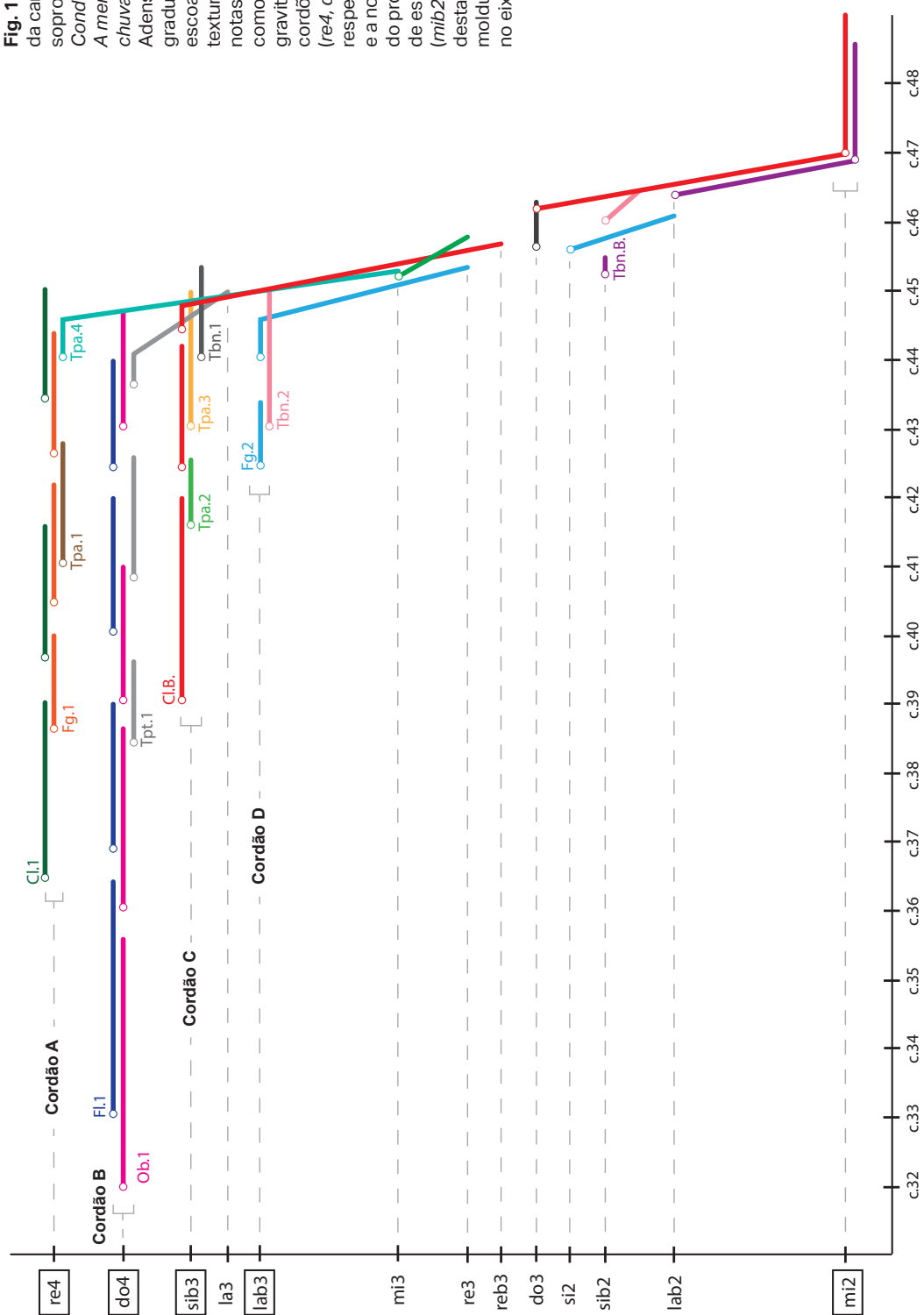
Esse procedimento de retomada, adição e entrelaçamento de cordões é aplicado ao longo da seção *Condensação* repetidas vezes, permitindo o gradual adensamento da textura e a progressiva abertura da tessitura, além das transformações de colorido orquestral, já que cada cordão é construído através do agenciamento de diferentes instrumentos. Nessa fase inicial de maior estabilidade (cc.32-43), onde cada um dos cordões preserva muito claramente um determinado centro de gravitação (em relação de tons inteiros entre si), pode-se observar um total de quatro cordões: cordões A, B, C e D.

A partir de c.44 esses cordões passam a se soltar subitamente dos respectivos centros de gravitação e a se dirigir ao extremo grave de cada instrumento, provocando um efeito global de *escoamento* da textura. A primeira dessas ocorrências se dá em c.44, no Cordão B, no trompete1. Logo em seguida, o mesmo se passa com os Cordões A, C e D, até o escoamento completo da textura. A figura 15 ilustra esse percurso global de modo sucinto, desde a primeira aparição do Cordão B, em c.32, até o silenciamento completo de todos os sopros.

Cordão	Componentes	Centro	Primeira entrada
A	Clarinete1, Fagote1, Trompa1 e Trompa4	<i>re4</i>	c.32
B	Flauta1, Oboé1 e Trompete1	<i>do4</i>	c.36
C	Clarinete baixo, Trompa2, Trompa3 e Trombone1	<i>sib3</i>	c.39
D	Fagote2 e Trombone2	<i>lab3</i>	c.42

Tab. 02: Quatro cordões que compõem a camada dos sopros na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.32-43.

Fig. 15: Mapa global da camada dos sopros na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.32-48. Adensamento gradual (cc.32-43) e escoamento final da textura (cc.43-48). As notas que operam como centros gravitacionais dos cordões A, B, C e D (*re4*, *do4*, *sib3* e *la3*, respectivamente) e a nota final do processo de escoamento (*mi2*) aparecem destacadas por uma moldura retangular no eixo vertical.



A camada composta pelo naipe de cordas ao longo da seção *Condensação* pode ser compreendida como uma espécie de base textural harmônica, caracterizada por notas longas sustentadas. Porém, a presença de um movimento quase ininterrupto de *glissandi* (potencializado por variações de dinâmica) contribui para evitar a construção de uma sonoridade amorfa ou estática. O jogo de *glissandi* nas cordas é bastante simples: trata-se apenas de uma permutação dos instrumentos dentro do mesmo aglomerado harmônico (aquele mesmo já mapeado na seção *Evaporação*), numa espécie de operação análoga à *melodia de timbres* [Klangfarbenmelodie] e que chamarei aqui de *rotação timbrística*

Se o Violino IIA, por exemplo, se desprende de sua nota inicial – o *do6* – em direção à nota *fa#5* já no começo de c.37, o Violino IIB – que detém essa mesma nota *fa#5* – passa a se deslocar em direção a alguma outra nota do aglomerado. Nesse caso, ele se dirige à nota *la5* e, portanto, o Violino IB – que detém a nota *la5* – desliza para outra nota do aglomerado em c.38, nesse caso, o *do#5*, dando continuidade a esse procedimento de *rotação timbrística*. Esse processo não é unitário, mas sim múltiplo. Significa dizer que esse encadeamento de ações é disparado de modo independente em diferentes pontos da orquestra.

Assim, é importante observar que, paralelamente à esse encadeamento instrumental antes descrito (Violino IIA – Violino IIB – Violino IIA) um outro encadeamento acontece numa região mais grave, sendo disparado pelo deslizamento do Contrabaixo A também no início de c.37, que se move da nota *re2* em direção à nota *sib3*, fazendo com que o Violoncelo B – que detém a nota *sib3* – se desloque para um outra nota. O violoncelo B se dirige à nota *sol#4* e, como consequência, a Viola B – que detém a nota *sol#4* – reage ao movimento de aproximação do violoncelo e desliza para a nota *mi4*, em c.38. E assim sucessivamente.

Tem-se então dois processos simultâneos. Um que tem início com a sequência Violino IIA – Violino IIB – Violino IIA e outro que tem início com a sequência Contrabaixo A – Violoncelo B – Viola B. Há ainda outros pontos de novos disparos desse procedimento ao longo do trecho, além de bifurcações e cruzamentos dessas duas sequências aqui mapeadas, o que torna esse procedimento aparentemente simples um pouco mais complexo. Toda essa operação aparece bem sintetizada na figura 16.

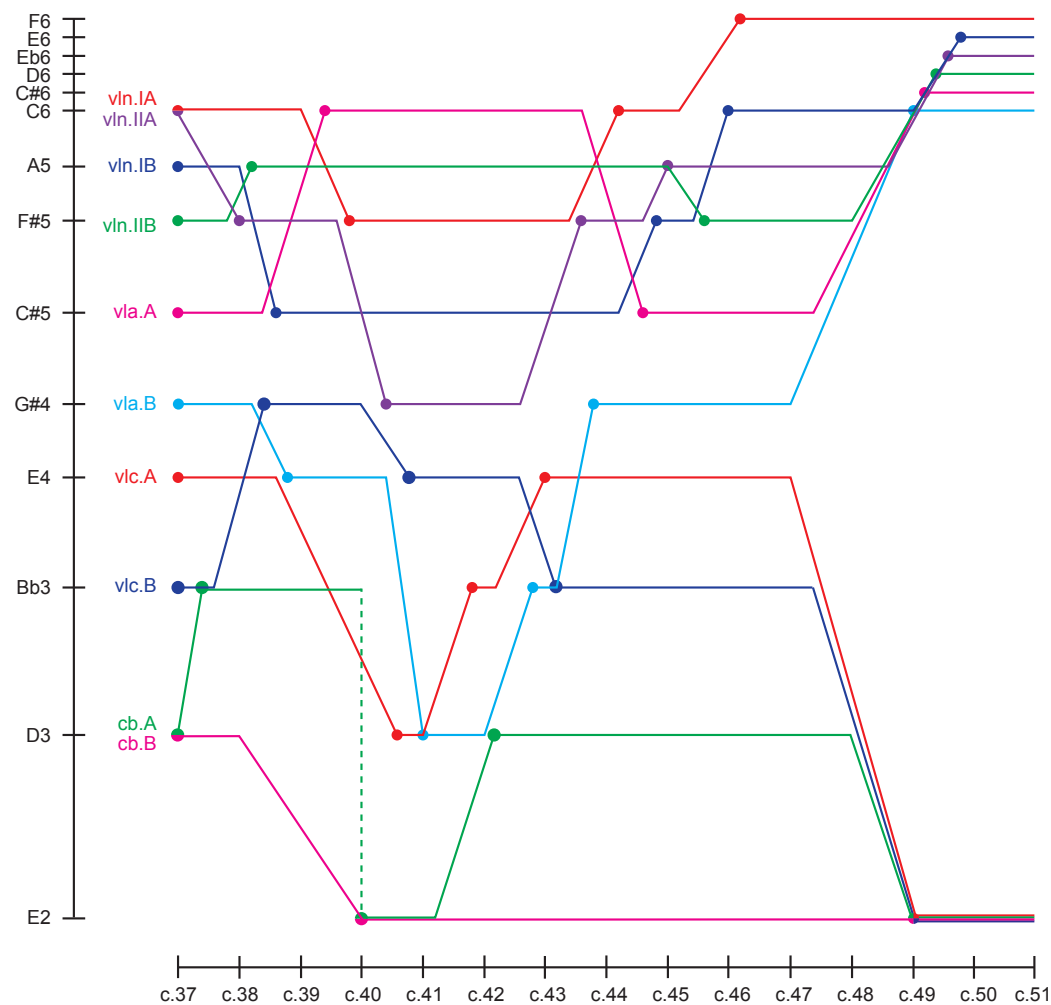


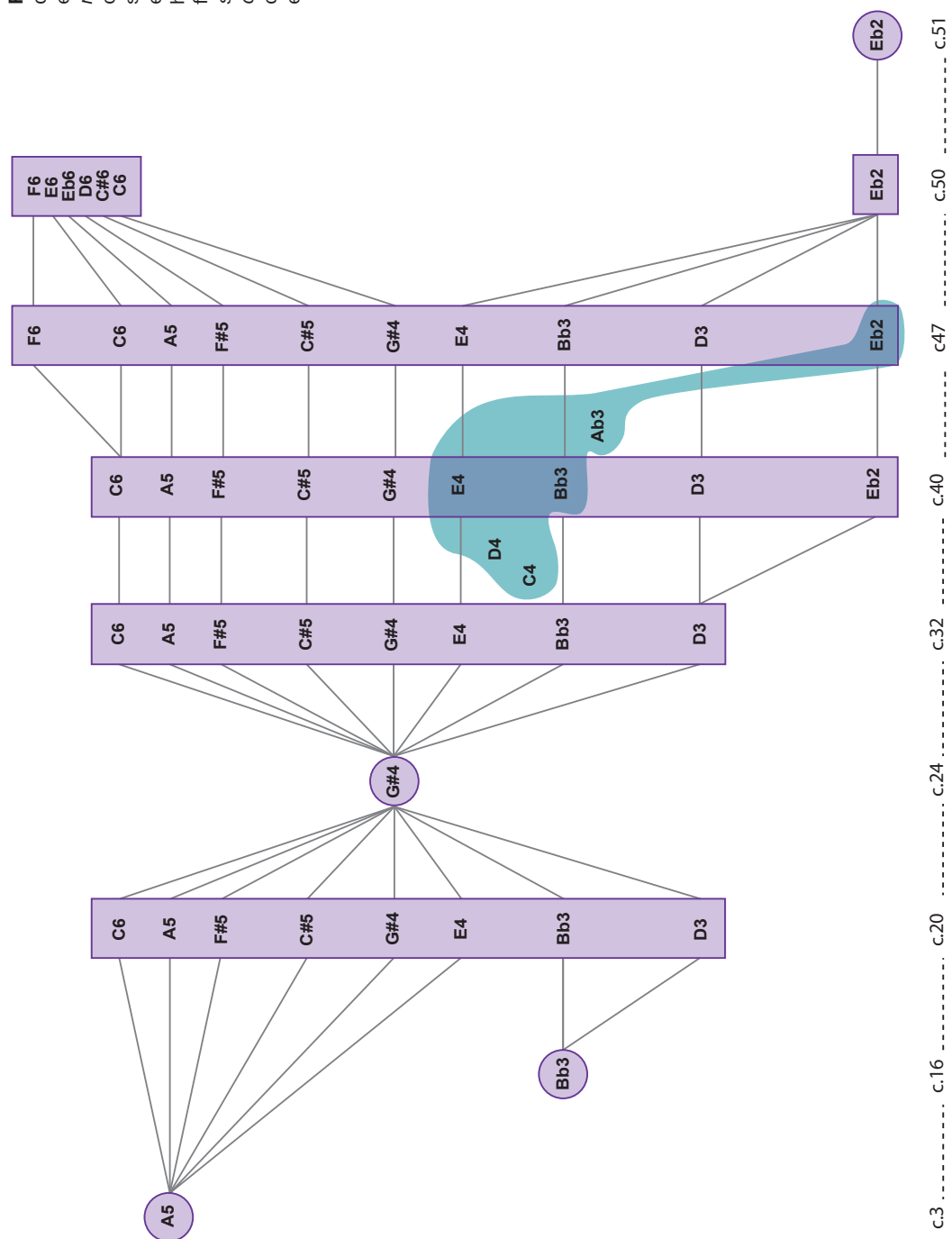
Fig. 16: Mapa global da camada das cordas na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.37-50. Rotação timbrística através de *glissandi* (cc.37-46) e fissão final da textura (cc.47-50).

Esse jogo de permutação e de contínuos *glissandi* entre pontos fixos de uma harmonia congelada visava garantir uma sensação de movimento perpétuo a essa camada composta pelas cordas, sem permitir porém que ela traçasse com clareza algum trajeto de deslocamento harmônico direcional. Parte-se de um ponto A em c.37 – um determinado aglomerado harmônico – e mantém-se nesse mesmo ponto A até c.47, sem no entanto ficar parado já que múltiplos *glissandi* estão em operação. A imagem que operava na construção de todo esse trecho era a de um movimento contínuo de uma engrenagem *girando em falso*. Esse movimento é interrompido apenas em c.47, quando alguma peça solta subitamente se encaixa nessa engrenagem e ela finalmente direciona toda a textura para uma nova configuração: tem-se aí um verdadeiro processo de *fissão* da textura, onde parte das vozes se direciona para uma concentração (um *cluster*) no registro extremo agudo e as demais vozes se direcionam para o registro extremo grave num uníssono sobre a nota *mib2*. Esse encaixe súbito que acontece em c.47 nada mais é do que o escoamento completo da camada dos sopros, anteriormente descrito. É também em c.47 que o tam-tam é novamente inserido, agora com uma baqueta *superball* de cabeça maior, permitindo a excitação de frequências mais graves.

Do ponto de vista harmônico, a seção *Condensação* propõe uma maior abertura do aglomerado harmônico inicial, com o acréscimo das notas *mib2* no registro grave (a partir de c.40) e *fa6* no registro agudo (a partir de c.47). Também é na seção *Condensação* que uma textura de inspiração micropolifônica é construída nos sopros a partir de c.32 através do entrecruzamento de quatro cordões, cujos centros de gravitação são as notas *re4*, *do4*, *sib3* e *lab3*.

Finalmente, é importante destacar que a no final da seção *Condensação* um novo *ponto focal* é estabilizado sobre a nota *mib2*, em c.51. A figura 17 é uma espécie de extensão da figura 12, apresentada anteriormente. Ela ilustra o percurso harmônico desde o início da peça até o final da seção *Condensação*.

Fig. 17: Mapa harmônico das seções Evaporação e Condensação, em *A menina que virou chuva*, cc.3-51. Cordas (roxo) e sopros (verde). Abertura e fechamento do foco harmônico. Quatro pontos focais provisórios: la5, sib3, sol#4 e mi2. Quatro centros de gravitação na textura construída pelos sopros entre: re4, do4, sib3 e lab3.



Terceira sonoridade em *A menina que virou chuva* (c): *Depois da chuva*

A terceira e última seção – *Depois da chuva* – corresponde ao conjunto das letras de ensaio E, G e H (cc.51-91) e é marcada pela presença do naipe de cordas, dos sopros e do tam-tam. Esta última seção se estrutura sobre uma ideia de textura coral, propondo uma escuta mais vertical e homofônica. Diferentemente da seção anterior, aqui as cordas e os sopros não apresentam perfis tão fluidos e não estabelecem uma relação polifônica entre si. Eles constroem juntos, em complementaridade, uma sonoridade bastante maciça e homogênea. Apesar disso, os sopros cumprem um papel um pouco diferente das cordas. Enquanto às cordas é destinada de fato uma sonoridade de “naipe instrumental” – já que elas executam apenas notas longas sustentadas, sem qualquer variação timbrística ou rítmica – os sopros atuam de modo mais autonomizado. Individualmente ou em pequenos agrupamentos, eles executam curtos fragmentos melódicos que colocam em destaque alguns movimentos contrapontísticos embutidos nas transições entre os diferentes aglomerados harmônicos que compõem essa terceira e última seção da peça. Esses fragmentos ora são totalmente sincrônicos às transições entre os aglomerados, ora antecipam ou retardam certos movimentos melódicos. Do ponto de vista da estruturação da textura, os sopros atuam então como uma espécie de costura. Do ponto de vista da sonoridade, ao perfurarem a massa sonora construída pelas cordas eles conferem diferentes relevos à textura, garantindo maior profundidade ao conjunto orquestral.

Antes de explicar como foram gerados todos os aglomerados harmônicos que compõem a textura coral da seção *Depois da chuva*, gostaria de comentar como concebi o contorno global dessa seção, que pode ser efetivamente descrita em quatro momentos distintos, que chamarei aqui de α (alfa), β (beta), γ (gama) e δ (delta). O trecho α se desenrola entre cc.51-65. Num primeiro momento, entre cc.51-52, tem-se dois compassos de “silêncio” que caracterizam aquele buraco negro anteriormente descrito (ver tópico “A ausência da chuva em *A menina que virou chuva*”). Em seguida, entre cc.53-57, um aglomerado harmônico passa a ser construído lentamente através da inserção gradual de sete vozes. A partir de cc.58 a textura coral é efetivamente estabelecida e tem início uma sequência de aglomerados harmônicos. Entre cc.58-64, são apresentados seis aglomerados harmônicos que se direcionam de uma abertura relativamente bem distribuída pelo registro médio-grave e médio-agudo para uma concentração maior no registro agudo. Esse trecho α é caracterizado portanto por um contorno de ascensão e compressão no registro agudo.

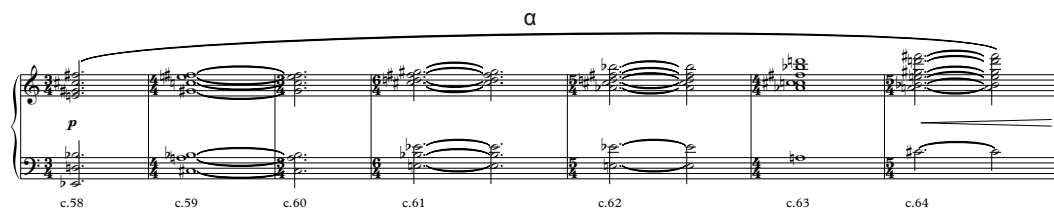


Fig. 18: Redução harmônica do trecho α na seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-64. Contorno de ascensão e compressão no registro agudo.

O trecho β tem início em c.65 (letra de ensaio G) e se estende até c.74. Esse trecho ainda é caracterizado pelo movimento de ascensão e compressão dos aglomerados harmônicos no registro agudo, porém aqui esse movimento é entrecortado pela repetição de um mesmo aglomerado harmônico com abertura mais balanceada no registro (trata-se efetivamente do mesmo aglomerado harmônico de c.58, com o acréscimo da nota *fa6*). Tem-se, assim, dois contornos simultâneos: o contorno direcional com projeção para o registro agudo (cc. 65, 67, 69 e 71) e a repetição de um mesmo aglomerado (cc. 66, 68 e 70). A orquestração e a súbita mudança de dinâmica entre esses diferentes aglomerados contribui para a percepção de dois eventos distintos. O movimento de ascensão ao registro agudo tem o reforço das madeiras e acontece em dinâmica *forte*. Já o movimento de repetição de um mesmo aglomerado harmônico tem o reforço dos metais (com ataques *forte-piano*) e, considerando a sequência de suas três intervenções, apresenta um *crescendo* de *piano* a *mezzo forte*. Aqui, minha intenção era construir um fluxo onde uma certa sensação de continuidade estivesse garantida, porém que ela pudesse ser confrontada por alguns espasmos. Além dos contrastes de registro, dinâmica e orquestração, os ataques secos e violentos do tam-tam que reforçam os acordes em *forte* no registro agudo visavam também contribuir para a construção dessas imagens espasmódicas. Os dois contornos se encontram efetivamente em c.71-74

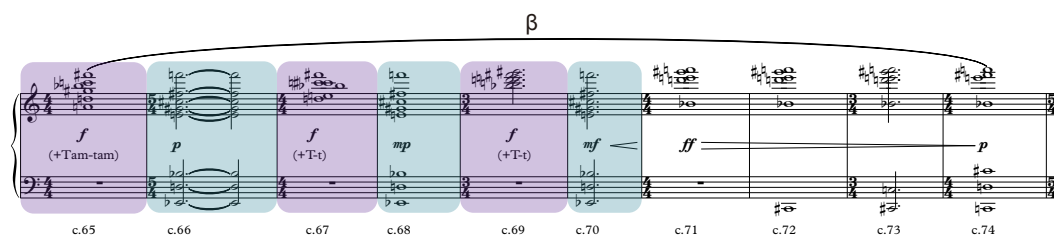


Fig. 19: Redução harmônica do trecho β na seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.65-74. Em roxo: contorno de ascensão e compressão no registro agudo. Em verde: repetição de um mesmo acorde.

O terceiro trecho da seção *Depois da chuva*, referido aqui como γ , se desenrola entre cc.75-82 e é bastante similar ao trecho β . Ele também apresenta a mesma relação de alternância entre um contorno direcional e a reiteração de um mesmo aglomerado harmônico. Porém, no trecho γ , algumas características do trecho β aparecem invertidas. A primeira delas é que no trecho γ o contorno direcional não se projeta para o registro agudo, mas sim para o registro grave. Outra diferença é que no trecho γ é o movimento de reiteração de um mesmo aglomerado que apresenta perfil mais violento – com dinâmica *forte*, reforço das madeiras e ataques secos do tam-tam – enquanto o contorno direcional para o grave se configura de modo mais contido, ainda com o reforço dos metais, mas com dinâmica estável em *piano*.

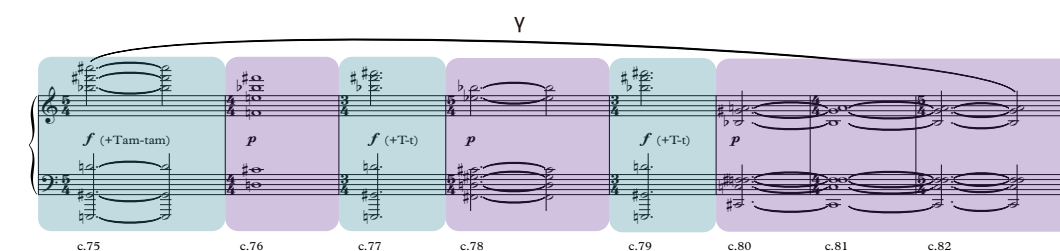


Fig. 20: Redução harmônica do trecho γ na seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.75-82. Em verde: repetição de um mesmo acorde. Em roxo: contorno de descida e compressão no registro grave.

O trecho δ – parte final da seção *Depois da chuva* – tem início em c.83 e se estende até o compasso final da peça, c.91. Assim como o trecho β dava sequência ao contorno de ascensão para o registro agudo iniciado pelo trecho α , o trecho δ dá continuidade ao movimento direcional de descida ao registro grave iniciado no trecho γ . No trecho δ também há uma retomada de certas características da sonoridade inicial da peça, especialmente por conta da filtragem dos sopros e da manutenção exclusiva do naipe de cordas e do tam-tam. Porém, em oposição àquela sonoridade quase rarefeita característica da letra de ensaio A, esse trecho final da seção *Depois da chuva* conduz a peça a um desfecho um pouco mais denso, culminando num cluster de seis notas no registro grave. Aqui, em oposição à leveza da sonoridade do início da peça, o que se escuta é uma sonoridade pesada, profunda, marcada pelos batimentos na região grave do naipe de cordas. Sobre essa sonoridade, paira novamente o tam-tam solo, agora com arco, recuperando algo daquela imagem de devaneio que marcava o início de *A menina que virou chuva*.

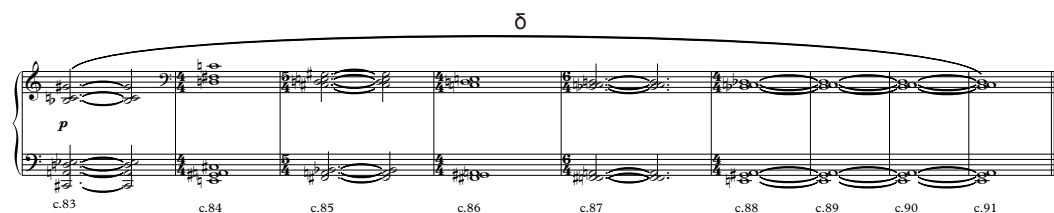


Fig. 21: Redução harmônica do trecho δ na seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.83-91. Contorno de descida e compressão no registro grave.

{SUPLEMENTO}
Fig. 22

A figura 22 {S} apresenta a redução harmônica completa da seção *Depois da chuva* (cc.53-91).

No que diz respeito à harmonia, o que se escuta ao longo de toda a seção *Depois da chuva* são as várias possibilidades combinatórias da versão expandida do aglomerado harmônico característico da peça, que havia sido atingida pela primeira vez na seção *Condensação* em c.47 (ver figura 17): *mib2, reb, sib3, mi4, sol#4, do#5, fa#5, la5, do6 e fa6*. Porém, na seção *Depois da chuva* esse conjunto nunca é efetivamente executado em sua totalidade, já que os aglomerados aqui presentes possuem sempre entre cinco e oito sons e, portanto, se configuram sempre como uma seleção específica desse conjunto potencial total.

A seção é iniciada a partir da construção gradual de um aglomerado harmônico de sete sons no naipe das cordas que se estabiliza efetivamente em c.58. Esse aglomerado harmônico nada mais é do que o conjunto das sete alturas mais graves daquela versão mais expandida do aglomerado harmônico inicial. Para facilitar o entendimento, a tabela a seguir recapitula as diferentes versões desse aglomerado ao longo da peça, sendo composto primeiro por oito alturas em c.20, depois sendo acrescido de uma altura mais grave e atingindo nove notas em c.40, e finalmente sendo expandido ainda para dez alturas, em c.47, com o acréscimo do *fa6* no registro agudo. No início de *Depois da chuva*, o aglomerado aparece em uma versão mais compacta, com sete alturas.

	Eb2	D3	Bb3	E4	G#4	C#5	F#5	A5	C6	F6
c.20										
c.40										
c.47										
c.58										

Tab. 03: Quatro versões do aglomerado harmônico característico de *A menina que virou chuva*.

Partindo dessa versão do aglomerado harmônico com sete alturas, a seção *Depois da chuva* colocará em curso um processo de *derivação harmônica* que estará em vigor até o fim da peça. Esse processo implica em *derivar sempre um novo aglomerado a partir do seu anterior, respeitando algumas diretrizes básicas*.

A primeira diretriz é que todos os aglomerados derivados ao longo desse processo deverão ter sempre entre cinco e oito sons, sendo que o conjunto total de sons disponíveis para a construção de cada um desses aglomerados é composto de dez notas: *mib2, re3, sib3, mi4, sol#4, do#5, fa#5, la5, do6 e fa6* (ou seja, todas as alturas que foram incorporadas ao aglomerado característico de *A menina que virou chuva*, desde o início da peça até o final da seção *Condensação*).

A segunda diretriz é que a partir daqui essas alturas poderão ser rotacionada no registro, isto é, elas não se comportarão mais como *alturas* (notas com posição determinada no registro), mas sim como *notas* (referência sem posição específica no registro). Sendo assim, o conjunto de notas disponíveis passa a ser efetivamente: *do, do#, re, mib, mi, fa, fa#, sol#, la e sib*.

A terceira diretriz é que sejam sempre mantidas ao menos 50% de notas comuns entre o aglomerado de origem e o aglomerado dele derivado, para que as transições possam acontecer de modo mais orgânico. Assim, se um determinado aglomerado A possui sete notas, por exemplo, o aglomerado subsequente B deverá incluir ao menos quatro notas do aglomerado A. Nesse caso, se o aglomerado B for composto por seis notas, por exemplo, ele poderá ter até duas notas que não pertencem ao aglomerado A, mas que necessariamente pertencem ao conjunto máximo de dez notas.

Através desse processo de *derivação harmônica* o aglomerado característico de *A menina que virou chuva* – cujas notas estiveram em posição fixa no registro desde o início da peça, preservando, portanto, um único colorido sonoro advindo dessa distribuição intervalar específica – passará ao longo da seção *Depois da chuva* por diversas configurações intervalares através de um jogo de seleção e permutação de notas por todo o registro, dando origem a aglomerados harmônicos com novos coloridos sonoros.

Ao longo de toda seção *Depois da chuva* tem-se, assim, no total, uma sequência de 28 aglomerados. A figura 23 sintetiza esse processo de *derivação harmônica*, demonstrando quais notas são utilizadas em cada um desse 28 aglomerados. As linhas horizontais ajudam a visualizar as notas mantidas na passagem de um aglomerado a outro. Nessa representação as informações sobre a posição das notas no registro foi ignorada para que a visualização dos conjuntos ficasse mais clara.

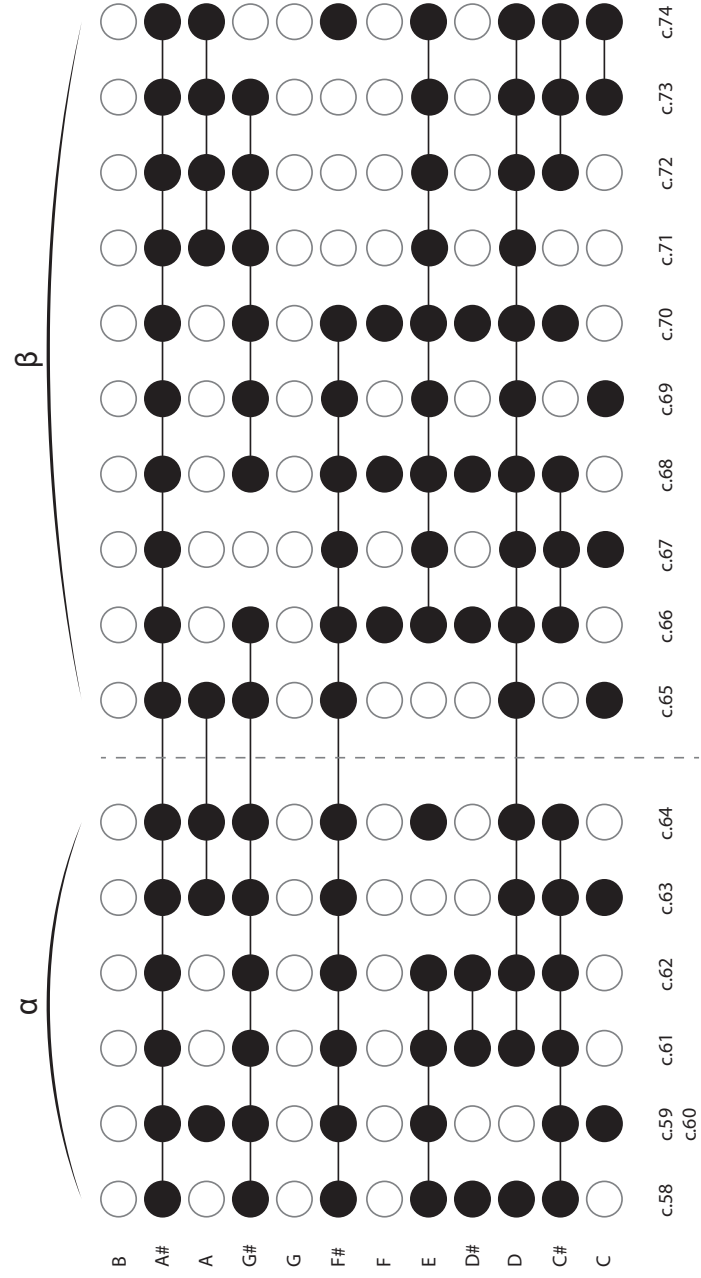


Fig. 23: Processo de derivação harmônica ao longo da seção Depois da chuva, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

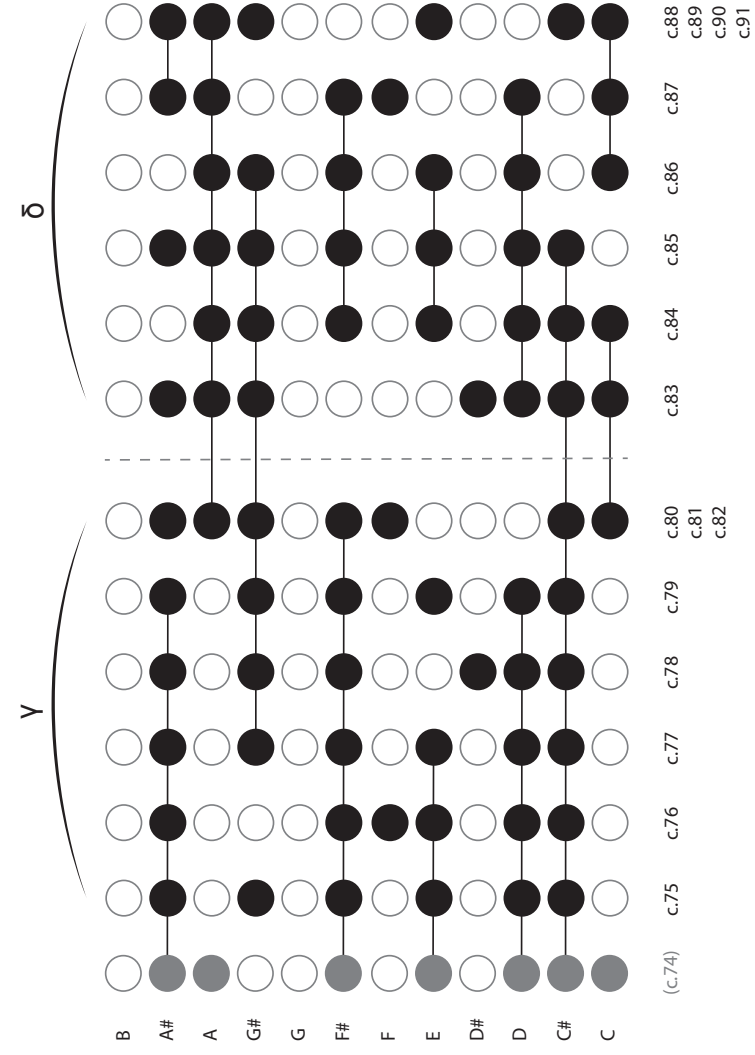


Fig. 23 (continuação): Processo de derivação harmônica ao longo da seção Depois da chuva, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

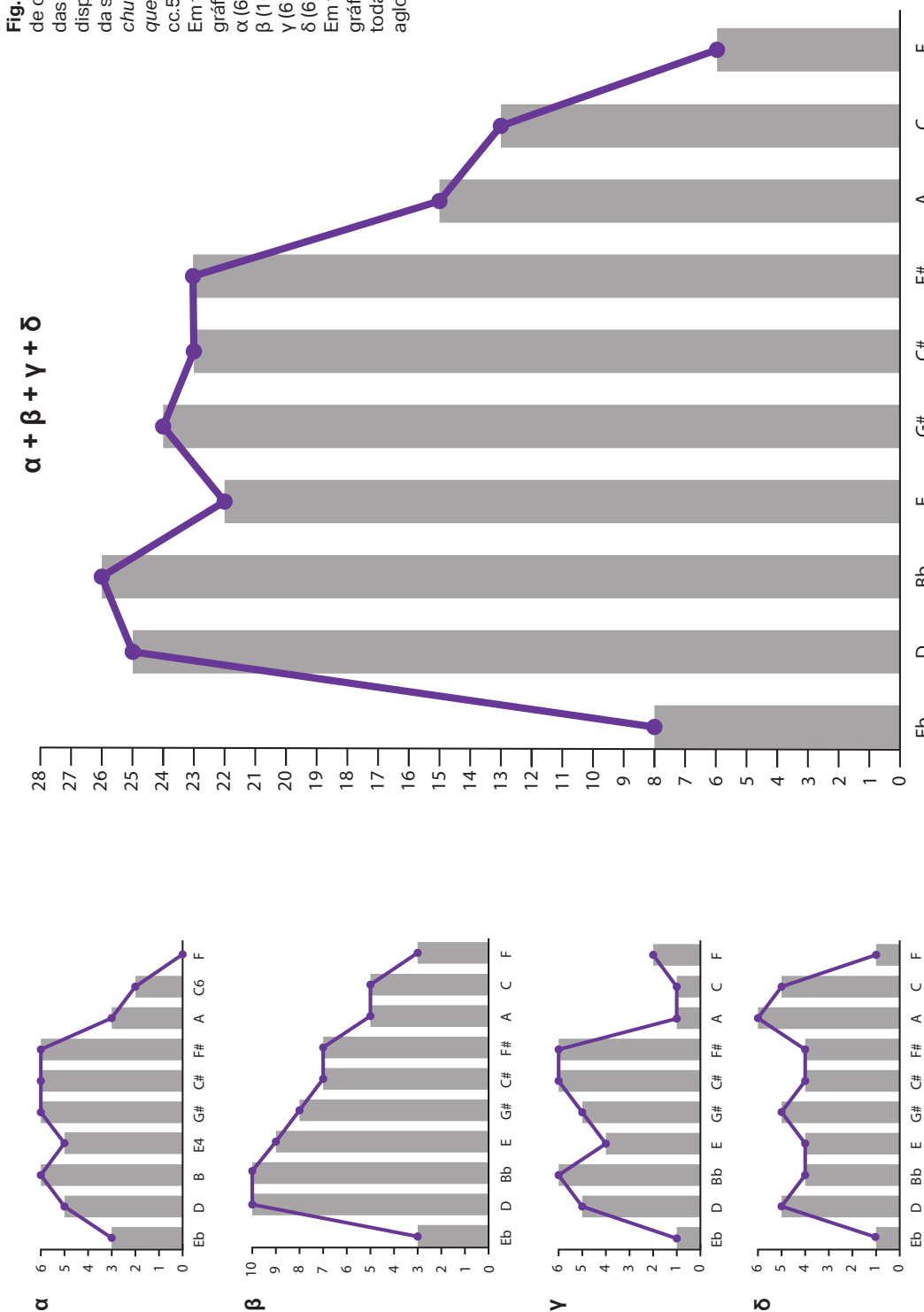
Na figura 23 é possível perceber que a utilização das notas que compõe o conjunto total de dez notas disponíveis acontece em proporções distintas ao longo da seção *Depois da chuva*. Pode-se observar, por exemplo, que as notas A e C estão muito presentes nos trechos α , β e γ , porém são subutilizadas ao longo do trecho δ . Ou, por exemplo, que a nota F está completamente ausente do trecho α , ou ainda que a nota G# está presente em praticamente todos os aglomerados dos trechos α , β , γ e δ . De fato, ainda que as dez notas em questão estejam disponíveis para serem permutadas livremente, é possível verificar a priorização de algumas delas em cada um dos trechos em questão.

Num balanço mais global, considerando o conjunto de 28 aglomerados, é possível observar a priorização das notas C#, D, E, F#, G# e A#, que compõem, afinal, o miolo do aglomerado harmônico característico de *A menina que virou chuva*. As notas C, Eb e F, que se localizam no extremo grave e extremo agudo desse aglomerado, são menos recorrentes nesse processo de *derivação harmônica*. A figura 24 ilustra bastante bem essas diferentes proporções na utilização das dez notas em cada um dos quatros trechos (α , β , γ e δ) e também no conjunto de toda a seção *Depois da chuva*²⁷.

Para finalizar o comentário desse último estado, *Depois da chuva*, gostaria ainda de apresentar uma ilustração que sintetiza um denso conjunto de informações sobre a organização das alturas, as proporções temporais (durações), o registro, os contornos/perfis e a estruturação global. Na figura 25 {S} o eixo vertical apresenta (em distribuição linear de semitons) o conjunto de alturas utilizadas ao longo de toda a seção. Cada nota foi demarcada com uma cor, para facilitar a visualização das diferentes rotações aplicadas no conjunto de dez notas disponíveis. A leitura vertical do gráfico permite ainda visualizar as diferentes modelações de cada aglomerado, isto é, se eles possuem distribuição mais cerrada ou mais aberta, se estão mais concentrados no registro grave ou no registro agudo etc. Para auxiliar na localização dos diferentes registros, todas as notas *do* foram destacadas no eixo vertical na cor vermelho e em maior tamanho. No eixo horizontal, todos os compassos foram identificados e projetados de modo proporcional, permitindo a visualização das diferentes durações de cada um dos aglomerados harmônicos.

²⁷ Na figura 24 optei por projetar no eixo horizontal o conjunto de dez notas seguindo a ordenação característica do aglomerado harmônico apresentado ao longo das seções *Evaporação* e *Condensação*. Tal estratégia ajuda a demonstrar com maior clareza que na seção *Depois da chuva* são priorizadas as notas que compõem o miolo desse aglomerado (C#, D, E, F#, G# e A#), estando as notas das bordas menos presentes (C, Eb e F).

Fig. 24: Utilização de cada uma das dez notas disponíveis ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91. Em tamanho menor: gráficos dos trechos α (6 aglomerados), β (10 aglomerados), γ (6 aglomerados) e δ (6 aglomerados). Em tamanho maior: gráfico global de toda a seção (28 aglomerados).



{SUPLEMENTO}
Fig. 25

Na figura 25 também é possível visualizar o arco geral traçado ao longo dessa sequência de 28 acordes. Nela é possível verificar com mais clareza que existe uma espécie de espelhamento entre os trechos $\alpha+\beta$ e os trechos $\gamma+\delta$ no que se refere aos contornos traçados por cada uma dessas quatro sequências de aglomerados e, conseqüentemente, no que se refere à maneira como o espaço é ocupado. Considerando aqui o eixo das alturas – o registro – como espaço a ser modelado, é possível verificar na figura 25 uma estrutura em arco ao longo da seção *Depois da chuva*, conforme ilustra a tabela 4.

Na figura 25 optei por também marcar em roxo no trecho γ o registro agudo dos acordes reiterados já que, apesar deles integrarem a segunda parte desse grande arco – agora se alternando com a descida direcional ao registro grave – eles podem ainda ser considerados o ponto culminante daquele movimento de ascensão ao registro agudo traçado ao longo dos trechos α e β . Essa representação ajuda a compreender melhor o entelhamento entre os fragmentos I e II dessa estrutura em arco.

I		espelhamento	II	
(a)	(b)		(b)	(a)
α : cc.58-64	β : cc.65-74		γ : cc.75-82	δ : cc.83-91
movimento direcional ao agudo (marcado em roxo, ao longo de α)	continuidade do movimento direcional ao agudo (ainda em roxo, já em β) + reiteração de um aglomerado (marcado em amarelo ao longo de β)	movimento direcional ao grave (marcado em azul, ao longo de γ) + reiteração de um aglomerado (ainda em amarelo, já em γ)	movimento direcional ao grave (ainda em azul, já em δ)	

Tab. 04: Estrutura em arco ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

Depois de *A menina que virou chuva*: *Stuttgart, Forquilha, couro e tripa de mico* (2013) e *A terceira margem do rio* (2014)

Poucas semanas depois da estreia de *A menina que virou chuva* eu viajei para a Alemanha. Com o apoio da FAPESP (BEPE) realizei um estágio de pesquisa por 12 meses na *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*, popularmente conhecida como *Musikhochschule Stuttgart*, sob orientação do compositor Marco Stroppa. Durante o estágio estive vinculada ao *Institut für Komposition, Musiktheorie und Hörerziehung*, um dos institutos que integra a *Musikhochschule Stuttgart*, onde trabalhei mais proximamente com dois núcleos dedicados à música contemporânea: o *Studio für elektronische Musik*, sob coordenação do Prof. Marco Stroppa e o *Studio Neue Musik*, sob coordenação do Prof. Chirstof Löser.

Através desses núcleos tive a oportunidade de participar de dois projetos de composição, um em cada semestre do ano letivo que passei em Stuttgart. O primeiro projeto, realizado no semestre de inverno (Out/2013-Fev/2013), visava promover a colaboração entre estudantes de pós-graduação em composição e em performance da própria escola. Nesse projeto trabalhei com as colegas Maria Kalesnikava (flauta) e Kasia Kadlubowska (percussão) e compus a peça *Forquilha, couro e tripa de mico*, para flauta alto e vibrafone. O segundo projeto, realizado no semestre de verão (Abr-Jul/2014) visava a colaboração entre as/os estudantes de composição e um ensemble profissional. Nesse projeto trabalhei com o Ensemble Recherche, compondo a peça *A terceira margem do rio*, para flauta baixo, corne inglês, clarinete baixo e percussão.

“Forquilha”, “couro” e “tripa de mico” são os nomes das partes que compõem um estilingue. A peça foi estruturada a partir da imagem de um estilingue em uso, isto é, a partir da análise cinética do movimento de um corpo elástico, desde o processo de tração da borracha e conseqüente acúmulo de tensão até o ponto exato de disparo que resulta no vôo direcional do projétil e no relaxamento completo da borracha. De modo complementar, o próprio formato em forquilha – um Y – que caracteriza um estilingue também serviu como orientação geral para planejar as configurações texturais ao longo da peça.

O processo composicional de *Forquilha, couro e tripa de mico* foi extremamente conturbado. No primeiro encontro com a Kasia constatamos o interesse mútuo em trabalhar com instrumentos de percussão não convencionais no ambiente da música de concerto e propus o uso de um berimbau, instrumento que me atraía já há algum tempo. De fato, a situação para o uso do berimbau não era a mais favorável: estávamos na Alemanha e a Kasia nunca havia tocado um. De todo modo, estávamos animadas. Adquirir um berimbau em Stuttgart foi uma verdadeira epopeia, mas me rendeu boas

aventuras e histórias. Consegui comprar um bom berimbau de um capoeirista brasileiro que vivia por lá. Junto do berimbau, decidi também adquirir um arco e um slide de guitarra, para ter uma gama maior de excitadores.

Em posse do berimbau, a primeira etapa do projeto foi aprender a segurar e a tocar um pouco o instrumento. Assisti várias vídeo-aulas no Youtube e consegui certo progresso praticando. Após uma pesquisa inicial de sonoridades, fui ao estúdio da Musikhochschule e realizei algumas gravações de amostras do berimbau tocado com pedra, vareta, slide e arco, com sons percutidos e friccionados, com corda mais frouxa ou mais tensa etc. Num terceiro momento, me dediquei a analisar as amostras no AudioSculpt (um dos programas que estudávamos nas aulas do Prof. Marco Stroppa para auxiliar nos trabalhos com síntese via OMChroma) e extraí a partir daí um percurso harmônico para toda a peça. Num quarto momento, quando comecei efetivamente a escrever a peça, o berimbau quebrou.

A essa altura, eu devia estar a um pouco mais de um mês do *deadline*. Não encontrei mais o capoeirista brasileiro ou qualquer outro vendedor que pudesse me fornecer um bom berimbau e precisei então modificar todo o projeto, em caráter de urgência. Ao menos para preservar um pouco do mapa de organização harmônica que eu havia planejado, optei por um instrumento melódico: o vibrafone. De modo geral, a versão final da peça contém muito pouco de todo esse projeto inicial. Além de algumas questões harmônicas, sobreviveu o título da peça que explicita a importante relação com a tensão de uma corda tracionada²⁸.

²⁸ Uma das minhas maiores motivações para compor para berimbau sempre foi o encantamento com a peça *Circuladô de fulô*, de Caetano Veloso, que tem como texto um fragmento de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. A peça tem início com uma sonoridade que amalgama um ostinato rítmico no berimbau e uma série harmônica no violoncelo. A sonoridade proposta por Caetano segue os estímulos da poesia de Haroldo de Campos, que menciona a sonoridade de um *shamisen* e de um *arame tenso*. E do *arame tenso* do berimbau de Caetano cheguei na *tripa* (imagem também presente da poesia de Haroldo de Campos) tensa do estilingue.

Caetano Veloso
Circuladô de fulô
(1991)
[Áudio no DVD]

"Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie
Porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô
De fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen
E feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata
Velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para
Outros não existia aquela música não podia porque não
Podia popular aquela música se não canta não é popular
Se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada
Na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria
Física e doendo doendo como um prego na palma da mão
Um ferrugem prego cego na palma espalma da mão
Coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro
Prego cego durando na palma polpa da mão ao sol"

(Primeiro verso da canção *Circuladô de fulô*, de Caetano Veloso.
Texto de Haroldo de Campos, *Galáxias*, 2004, 15ª página.)

Forquilha, couro e tripa de mico está dividida em três partes. Cada uma dessas partes apresenta um tipo de relação entre a flauta e o vibrafone. Na parte I os dois instrumentos atuam em complementaridade, compondo uma camada única, ainda que muito entrecortada pela alternância timbrística entre os dois instrumentos. Essa parte é marcada por gestos curtos, bem estriados e com perfis muito variados. Gradualmente ocorre um processo de adensamento desses gestos, o que gera também um aumento de tensão. Essa parte foi projetada imaginando a primeira fase de um tiro com estilingue, onde a "tripa de mico" é esticada em direção contrária à "forquilha", num movimento de tração.

A parte II aparece de certa maneira como resultado (relaxamento) desse processo de acúmulo de tensão, como no instante onde os dedos soltam o "couro" e o projétil pode percorrer seu trajeto no ar. Durante a parte II a flauta e o vibrafone se separam e a escuta se abre para duas camadas, como se dois projéteis de tamanho e peso distintos tivessem sido disparados num mesmo tiro. Aqui, a escrita torna-se mais textural do que gestual e a sensação global é a mistura de uma camada mais lisa (vibrafone) e uma mais estriada (flauta).

Na parte III a escrita não é nem gestual, nem textural: a flauta e o vibrafone voltam a trabalhar de forma colaborativa, porém não mais em complementaridade, mas sim em uma completa fusão. Nessa seção final há um mergulho no sonoro, na integração profunda entre esses dois instrumentos através da combinação dos multifônicos com os sons do vibrafone com arco. Talvez a imagem aí não tenha de fato mais qualquer relação com o estilingue que havia servido como disparo inicial para a composição. Minha busca era mais por um relaxamento final que pudesse balancear a excessiva carga de informação das partes anteriores.

A peça é dedica a Marcos Branda Lacerda e foi estreada durante o *festival tonArt*, na igreja de Münster St. Paul, em Esslingen. Poucos meses depois ela recebeu nova performance também na Alemanha, com Christina Fassbender (flauta) e Stephan Froleyks (vibrafone) durante o Festival Musik unserer Zeit, na cidade de Münster.

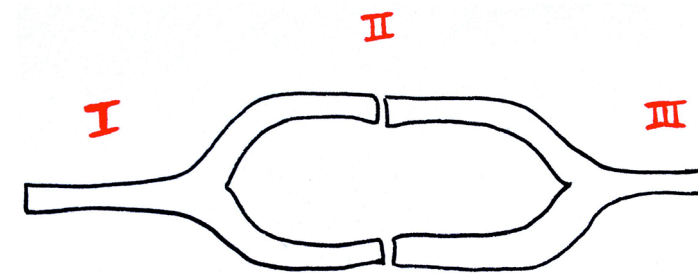


Fig. 26: Esboço para a forma (três partes), em *Forquilha, couro e tripa de mico*.

Valéria Bonafé
Forquilha, couro e tripa de mico (2013)
para flauta alto e vibrafone
[Áudio e Partitura no DVD]

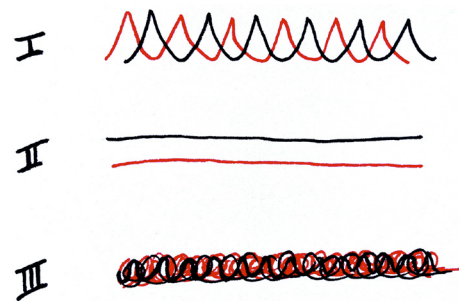


Fig. 27: Esboço para a textura em cada uma das três partes, em *Forquilha, couro e tripa de mico*.

Valéria Bonafé
A terceira margem do rio (2014)
 para flauta baixo,
 corne inglês, clarinete
 baixo e percussão
 [Áudio e Partitura
 no DVD]

A terceira margem do rio (*Das dritte Ufer des Flusses*) foi o primeiro projeto no qual decidi incorporar já no plano composicional algo da distribuição espacial dos instrumentos na situação de concerto. Na versão final da partitura incluí um texto explicativo a esse respeito, esclarecendo o pano de fundo conceitual e sugerindo algumas possibilidades de distribuição dos instrumentos no espaço:

O espaço – em uma concepção ampla – foi pensado como um elemento estrutural na peça. Em performances ao vivo, esta dimensão deve ser potencializada pela disposição dos instrumentos no ambiente de concerto. Os instrumentos de sopro se associam em um núcleo compacto, como uma espécie de eixo. Eles devem permanecer o mais próximo possível. A percussão está dividida em 3 *sets* e foi projetada como uma estrutura que se move em torno deste eixo. Portanto, cada um dos *sets* deve ocupar uma posição específica no espaço. Com relação ao núcleo dos sopros, os *sets* 1 e 3 devem proporcionar a sensação de distanciamento, enquanto o *set* 2 deve estar completamente integrado a este núcleo (em especial à B.Fl. e ao B.Cl.). A peça pode ser executada por um/a ou mais percussionistas. No caso de haver somente um/a percussionista disponível, este/a deve se deslocar entre os diferentes *sets*, lenta e discretamente, enquanto toca (ver detalhamento dos deslocamentos na partitura). Para esta situação, foi projetado um intervalo de tempo de aproximadamente 30 segundos para que o/a percussionista se mova entre os diferentes *sets*. No caso de haver mais de um/a percussionista disponível, é possível realizar a distribuição espacial dos *sets* sem que haja a necessidade de deslocamento simultâneo à execução de um instrumento. A seguir são oferecidas quatro sugestões para distribuição espacial dos três *sets* de percussão. Outras possibilidades podem ser propostas, respeitando as diretrizes gerais acima descritas.

(Texto incluído na partitura de *A terceira margem do rio*.)

Essa necessidade de modelar o espaço de performance surgiu a partir do próprio texto que utilizei como ponto de partida para a composição: o conto homônimo de Guimarães Rosa, que integra o livro *Primeiras Estórias* (1962). O conto é um estudo completo sobre o tempo, sobre a relação entre continuidade e descontinuidade, permanência e impermanência, fluxo e corte. A narrativa de Guimarães oscila entre a construção de dois tempos: o tempo da vida e o tempo do rio; o tempo de *chronos* e o tempo de *aion*; o tempo estriado e o tempo liso; o tempo da vida e o tempo da eternidade (infinito). Mergulhado em metáforas e simbolismos, esse conto fantástico pode ser compreendido, afinal, enquanto *alegoria*²⁹ do conflituoso embate do pleno enlace entre tempo e não-tempo (espaço).



Fig. 28: Ilustração original de Luis Jardim incluída no índice da primeira versão brasileira de *Primeiras Estórias*, publicada pela José Olympio Editora.

O conto enquanto uma narrativa de origem para essa peça norteou não somente a questão poética da distribuição no espaço de performance, como de fato foi fundamental para toda a concepção e a estruturação da peça, desde a definição do conjunto instrumental – a peça tem início com gongo sendo mergulhado na água, por exemplo – até a definição dos tamanhos das seções, por exemplo, que seguem a proporcionalidade do próprio texto de Guimarães Rosa. Não querendo me aprofundar demais no comentário dessa peça, apenas sugiro a leitura de duas páginas manuscritas – figuras 29 e 30 **{S}** – com algumas projeções iniciais realizadas a partir do texto de Guimarães Rosa.

Apesar de já ter trabalhado com textos em outras peças – *Do livro dos seres imaginários* (2014) e *Olinda* (2012) – essa foi a primeira vez que optei por incluir algumas passagens do texto original na partitura, de modo a comunicá-los mais diretamente aos/as performers. Assim, ao longo da partitura, os/as performers encontram cinco citações diretas do texto de Guimarães que marcam o início e o fim de cada uma das quatro seções da peça. As citações funcionam não apenas como demarcadores de seções, mas também como indicação de expressão e caráter para cada um dos trechos. Os segmentos

²⁹ O texto *O drama barroco em "A terceira margem do rio"* (2008) de Eduino Orione foi extremamente enriquecedor para a interpretação do conto de Guimarães à luz da reflexão de Walter Benjamin sobre o drama barroco, em relação com a noção de alegoria.

{SUPLEMENTO}
 Fig. 29 e Fig. 30

de texto selecionados – sempre carregados de forte conteúdo espacial e temporal – funcionam como uma espécie de síntese poética da narrativa. As citações foram incluídas na partitura na versão original em português, mas também nas traduções para o inglês e para o alemão, autorizadas pelo próprio autor.

Seções	Trecho citado
Início da seção 1	“o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre”
Fim da seção 1 / Início da seção 2	“por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver”
Fim da seção 2 / Início da seção 3	“no devagar depressa dos tempos”
Fim da seção 3 / Início da seção 4	“e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo”
Fim da seção 4	“nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”

Tab. 05: Citações que marcam o início e o fim de cada uma das quatro seções de *A terceira margem do rio*.

Diferentemente de *Do livro dos seres imaginários* (2014) – onde o texto orientou a construção de sonoridades (personagens) – e de *Olinda* (2012) – onde o texto orientou a construção formal, em *A terceira margem do rio* o texto operou de fato enquanto estrutura narrativa, contaminando todas as camadas do processo composicional. Ao lado de *A menina que virou chuva*, *A terceira margem do rio* é o projeto mais carregado de conteúdo imagético e de aspectos multissensoriais no qual trabalhei. A peça é dedicada a Silvio Ferraz – que é citado na seção final através de um fragmento de *No encalço do boi* (2000), para clarinete baixo e percussão – e foi estreada no concerto de encerramento do ano acadêmico, no teatro da própria Musikhochschule.

E assim terminava meu ano de estudos em Stuttgart.

[...]
nas anlagen não longe do bahnhof e depois
seguir pelo schlossgarten
o gelo em coágulos nos tanques e greguerias
estátuas gregas nas aléias
e não se espante se a velha senhora hausfrau
ou kammerfrau te mostrar
uma velhabaça fotografia gasta verão na praia
nudez domesticada
de nudistas largateando lagartixando na areia
solário mais uns passos
é o landeszentralbank e depois schlossplatz
planie e o mercúrio
de ouro pelos óculos ogivas do alte schloss
agora landesmuseum primeiro
o talão alígero depois o torso alando-se enfim
o caduceu deus do
comércio e é tão bela a relva violeta tão belo o
verdebrunovioláceo
da relva vista do kunstverein kunstgebäude
am schlossplatz que
alguém poderia olhá-la para sempre
celofanizada por trás desse vidro
[...]

(CAMPOS, 2004, 10ª página.)³⁰

³⁰ Haroldo de Campos esteve muitas vezes em Stuttgart e em diversas passagens de seus textos pode-se reconhecer alguns recantos da cidade. A ligação de Haroldo de Campos com Stuttgart tem origem na amizade iniciada com Max Bense, na época professor de filosofia da *Technische Hochschule Stuttgart* e que viria a ser um dos principais estudiosos da poesia concreta e grande entusiasta do grupo *Noigrandes*.

De *Tátil* à *Terceira margem do rio*, a água parece ser até aqui um dos elementos simbólicos mais presentes nas minhas composições. Em *Tátil*, composta em 2007, havia a imagem de um *piano líquido*; em *Lagoa*, escrita um ano depois, havia tanto a imagem da superfície aparentemente estável quanto da rica movimentação interna de uma pequena lagoa; em *Do livro dos seres imaginário*, composta em 2011 a partir de textos de Borges, *Shang Yang* – o pássaro da chuva – pula num pé só, faz bagunça e manda uma *chuva fina*; em *A menina que virou chuva*, de 2013, o ciclo da chuva inspira e modela diferentes estados dentro da peça; e finalmente, em *A terceira margem do rio*, escrita 2015, o rio de Guimarães Rosa transborda como imagem central. Talvez um dos elementos da natureza mais referidos em música, não são poucos os exemplos de trabalhos compostos a partir de interações com a água. Ainda assim, por ora ela permanece em meu imaginário enquanto fonte inesgotável de possibilidades. Transcrevo aqui um gragmento de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2015).

“ Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansioso. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu.

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d'Água, não me lembrei do perigo que é a “onça d'água”, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. E o canoeiro me contradisse: – “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d'óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse – mas eu devo de ter arregalado dôidos olhos. Quietos, composto, confronto, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno.

Eu vi o rio. ”



Rio Capivari, na altura da Cachoeira do Cruzeiro, Gonçalves – MG.