

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA**

**O PROCESSO DE COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E
INTÉRPRETE NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA PARA
VIOLÃO.**

Uberlândia – MG
2018

IGOR SILVA ROSA DE OLIVEIRA

**O PROCESSO DE COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E
INTÉRPRETE NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA PARA
VIOLÃO.**

Monografia apresentada como Trabalho
de Conclusão de Curso na Universidade
Federal de Uberlândia sob a orientação do
Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia – MG
2018

Dedico este trabalho à minha família,
meu pai Gilbrair, minha mãe Carmen e a meu irmão Douglas.

Agradecimentos

Ao meu pai Gilbrair da Silva Rosa, por abdicar de si mesmo em diversos momentos para ver o meu sorriso.

À minha mãe Carmen de Oliveira, por ser minha maior incentivadora na música. Por ser colo e amparo nos momentos difíceis e alegria contagiante nos momentos importantes.

Ao meu irmão Douglas Silva Rosa de Oliveira, o meu primeiro contato com um artista. Por me compreender e incentivar nas artes, pelo apoio, ajuda e carinho fraterno.

Aos colegas que dividiram casa comigo durante a graduação Gustavo Silvério, Daniel Pires, Armando César, Phellipe Silva, João Paulo Rezende e Eder Wilker. Agradeço por dividirem comigo uma importante parte da vida. Por ouvirem meu violão e suportarem as exaustivas repetições.

À minha namorada Ivana, que inúmeras vezes foi e é suporte em minha vida. Por me acalmar e incentivar quando preciso. Por me presentear com o amor.

Ao professor Celso Cintra, pela afetuosa orientação e entrevista para esta pesquisa. Pelas conversas e aulas que me transformaram profundamente e me instigam a querer ser um profissional na música mais competente e pensante.

Ao professor Maurício Orosco, pelo fraterno amparo nas aulas de violão e pela entrevista para este trabalho. Pelo incentivo para batalhar pelo nosso instrumento. Por me apresentar um mundo de possibilidades ao violão e assim despertar em mim a paixão pelo nosso instrumento.

Ao professor Dejan Ivanovic, por me receber com tanto carinho e atenção no período em que estudei em Évora-Portugal.

A todos os meus alunos, por me inspirarem a estudar cada vez mais para possibilitá-los o melhor de mim sempre.

Aos participantes deste trabalho, Danilo Aguiar e Eder Wilker, por concederem entrevistas para esta pesquisa e por conceberem peças a partir da proposta de colaboração entre compositor e intérprete, contribuindo assim para a ampliação da literatura para violão.

A todos os professores do curso de música da Universidade Federal de Uberlândia, que se dedicam diariamente em formar profissionais da música e nos mostram que é possível enfrentar as adversidades e viver de nossa arte.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo geral entender o processo de construção de uma obra através da relação de colaboração estabelecida entre compositor e intérprete. Seus objetivos específicos são: identificar os tipos de colaboração nessa relação e através da encomenda de peças para violão ampliar a literatura do instrumento. No decorrer da história os papéis de compositor e intérprete mudaram muito e segundo alguns autores o compositor diluiu-se e o intérprete ganhou um papel criativo no processo, mudando assim as relações fortemente estabelecidas principalmente no Romantismo. O processo colaborativo se desenvolveu durante o século XX e a possibilidade de se ampliar a literatura dos instrumentos através de cooperações é uma realidade composicional nesses primeiros anos do século XXI para diversos instrumentos. A aproximação da ideia original à performance é um dos principais fatores que a colaboração prevê. Além da compreensão em conjunto de sinais e signos notacionais temos também a ampliação técnica com a cautela de compositor e intérprete envolvidos no processo colaborativo, levando assim a linguagem do instrumento e suas possibilidades a um alargamento quantitativo, qualitativo e a uma interpretação consensual.

Palavras-Chave: Compositor e Intérprete; Processo Colaborativo; Violão; Interpretação Consensual; Composição.

Lista de Figuras

Figura 1, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 1 ao 8.....	38
Figura 2, Maurício Orosco, Estudo - Escalas e Baião, compasso 12 (proposta de digitação).....	38
Figura 3, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 9 ao 17.....	39
Figura 4, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 15 ao 24 (digitação original).....	40
Figura 5, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 15 ao 24 (proposta de nova digitação).....	40
Figura 6, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 22 ao 28.....	41
Figura 7, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 29 ao 32 (trecho original).....	41
Figura 8, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 29 ao 32 (proposta de mudança).....	42
Figura 9, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 33 ao 47 (trecho original).....	43
Figura 10, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 33 ao 47 (proposta de digitação).....	44
Figura 11, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 45 ao 56 (trecho original).....	45
Figura 12, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 45 ao 56 (proposta de digitação).....	45
Figura 13, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 54 ao 59.....	46
Figura 14, Maurício Orosco, Estudo - Escalas e Baião, compassos 57 ao 69 (trecho original).....	47
Figura 15, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 57 ao 69 (proposta de mudança de notas).....	47
Figura 16, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 66 ao 72.....	48
Figura 17, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 73 ao 76 (trecho original).....	48

Figura 18, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 73 ao 76 (trecho com proposta de mudança).....	48
Figura 19, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 77 ao 82 (trecho original).....	49
Figura 20, Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 77 ao 82 (trecho com proposta de mudança).....	49
Figura 21, Eder Wilker, Prisma.....	50
Figura 22, Eder Wilker, Prisma.....	51
Figura 23, Eder Wilker, Prisma.....	52
Figura 24, Eder Wilker, Prisma.....	52
Figura 25, Eder Wilker, Prisma.....	53
Figura 26, Eder Wilker, Prisma.....	54
Figura 27, Eder Wilker, Prisma.....	55
Figura 28, Eder Wilker, Prisma.....	56
Figura 29, Eder Wilker, Prisma.....	56
Figura 30, Eder Wilker, Prisma.....	57
Figura 31, Eder Wilker, Prisma.....	57
Figura 32, Eder Wilker, Prisma.....	58
Figura 33, Eder Wilker, Prisma.....	58
Figura 34, Eder Wilker, Prisma.....	59
Figura 35, Eder Wilker, Prisma.....	60
Figura 36, Eder Wilker, Prisma.....	61
Figura 37, Eder Wilker, Prisma.....	62
Figura 38, Eder Wilker, Prisma.....	62
Figura 39, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	63
Figura 40, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	63
Figura 41, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	64
Figura 42, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	64

Figura 43, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	64
Figura 44, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	64
Figura 45, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	64
Figura 46, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	65
Figura 47, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	65
Figura 48, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	65
Figura 49, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	66
Figura 50, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	66
Figura 51, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	66
Figura 52, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning.....	66

Sumário

Resumo	6
1. Introdução.....	10
2. Processo colaborativo.....	12
3. Música e notação.....	16
4. Signos e sinais	20
5. Novos papéis na música e a desconstrução dos papéis românticos.	23
6. Ampliação técnica	28
7. A busca pelo som que não se escreve	30
8. Descrição dos processos colaborativos	34
7.1 Estudo – escalas e baião.....	36
7.2 Prisma	49
7.3 (Un)(Re)Learning	62
9. Conclusão.....	66
10. Referências Bibliográficas.....	68
11. Apêndice.....	70
11.1 Entrevista com Maurício Orosco	70
11.2 Entrevista Danilo Aguiar	78
11.3 Entrevista com Eder Wilker.....	92
11.4 Entrevista com Celso Cintra	105

1. Introdução

Os processos composicionais de uma obra e particularmente a relação entre compositor e intérprete na construção de uma obra para violão sempre me foram temas recorrentes durante as aulas de violão, nas quais sempre me deparei com passagens e problemas técnicos que ultrapassavam as possibilidades do instrumento e comprometiam a execução da obra. Durante a graduação, ao conversar com colegas de outros instrumentos, também percebi esta problemática, compositores que dominavam a escrita para o instrumento, mas que por vez ou outra sugeriam situações que poderiam ser contornadas se houvesse a troca de experiências entre o compositor e um intérprete, mantendo assim a qualidade da obra.

Há a necessidade desse diálogo, pois para se ampliar a literatura e as possibilidades técnicas do instrumento respeitando os limites do violão e do intérprete, sem perder qualitativamente na obra, a proposta de colaboração se apresenta como uma possibilidade composicional muito próxima se as partes estiverem dispostas, muito porque a acessibilidade mundial que nos conecta hoje é incrível, sendo possível trabalhar em colaboração com alguém do outro lado do mundo.

Este trabalho está dividido em sete capítulos. No primeiro, que é intitulado *Processo Colaborativo*, é exposta a contextualização histórica da relação entre compositor e intérprete no decorrer da história da música ocidental. Também neste capítulo é brevemente discutida a relação entre compositor e intérprete nas obras para violão.

O segundo capítulo se chama *Música e Notação* e aborda o desenvolvimento da música ocidental por meio da notação, os personagens da música ocidental frente ao material musical e a diferença entre escrita e escritura segundo autores que já pesquisaram essa temática.

O terceiro capítulo recebe o nome de *Signos e Sinais* e nele é explicitada a diferença entre signo e sinal não somente na música, mas no processo de transmissão da mensagens em si. Também neste capítulo é brevemente analisado o lugar de cada agente no processo de transmissão musical.

O quarto capítulo têm o nome de *Novos Papéis na Música e a Desconstrução dos Papéis Românticos*. Aborda as mudanças durante a história da música ocidental frente às mudanças sociais na sociedade europeia e também traz uma descrição dos processos de diluição do papel do compositor.

O quinto capítulo se chama *Ampliação Técnica* e traz um breve levantamento dos problemas recorrentes encontrados pelos intérpretes violonistas e os compositores para violão. Esta parte também reforçará a proposta de criação em conjunto e a relação com a ampliação das capacidades e possibilidades técnicas do instrumento.

O sexto capítulo é intitulado *A Busca Pelo Som que Não se Escreve* e discute as ferramentas notacionais e seus limites, os benefícios dos encontros e discussões entre compositor e intérprete, além de uma breve análise sobre a interpretação consensual.

O sétimo e último capítulo recebe o nome de *Descrição dos Processos Colaborativos*. Esta parte é a demonstração da aplicação dos processos colaborativos com cada compositor convidado para o trabalho, Maurício Orosco, Eder Wilker e Danilo Aguiar.

Há também neste trabalho uma entrevista com cada compositor e com o orientador deste trabalho, o professor e compositor Celso Cintra. Estas entrevistas tiveram como tema a relação entre compositor e intérprete no processo criativo, da concepção à performance.

2. Processo colaborativo

O processo colaborativo de criação entre compositor e intérprete é cada vez mais presente desde o início do século XX. Os dois lados tem procurado esta forma de trabalho para obter um resultado da obra mais eficaz e com possibilidades enriquecedoras no âmbito interpretativo.

Segundo Bruno Yukio Meireles Ishiaki e Marco Antônio Crispim Machado (2013)

[...] minha reflexão era constantemente invadida por questionamentos a respeito de como seria uma relação verdadeiramente frutífera entre o compositor e o performer. A ideia de que o compositor detém uma espécie de “verdade” poética, verdade esta que deveria ser lida com dedicação e fidelidade pelo intérprete (em uma relação unilateral de poder romântica e castradora) me parecia cada vez mais frágil e inviável.

[...] Logo pude perceber o que havia de mimo burguês neste ideal. De repente eu entendi que a música que eu queria escrever não poderia ser feita com este tipo de visão de mundo. A música se faz existir em função do somatório de várias forças individuais, sendo estas forças consensuais (no caso de alinhamentos estéticos e estabelecimento de parcerias) ou não (editais, encomendas e atividades artísticas sem forte relação interpessoal normalmente apoiadas sobre algum aparato burocrático) (p. 71-72).

Uma das indagações que engendram essa pesquisa é a de até que ponto uma obra é fruto somente do compositor. A proposta de análise das obras trabalhadas em conjunto entre o intérprete e o compositor prevê buscar alternativas a este questionamento nesta pesquisa. Segundo José Augusto Mannis (2012), “Faria sentido continuar separando interpretação-performance do processo criativo se ambos estão integrados numa mesma ação?” (p. 242).

O fazer musical se afastou bastante do ideário romântico durante o século XX, mas ao traçar uma linha das concepções musicais ocidentais do século anterior não analisamos um total rompimento da prática romântica mesmo com as novas propostas musicais que surgiram no decorrer do século, e o que temos de fato são alguns momentos em que o papel do intérprete mudou, como algumas correntes no pós Segunda Guerra Mundial, como é o caso da corrente composicional serialista. A guerra talvez tivesse colocado os artistas em uma condição de defesa de suas obras e ideais. A colaboração é uma proposta de parceria para uma resultante eficaz no futuro e a guerra trouxe

insegurança às inovações e transformações profundas nas relações humanas. Talvez o controle total ou excessivo fosse resultado dessa posição de defesa e desconfiança ao outro que o mundo adotou, protegendo assim suas individualidades e, conseqüentemente suas expressões artísticas.

Segundo Sônia Ray

Um breve olhar sobre os últimos 60 anos permite a observação de como a colaboração compositor-performer muda ao longo deste período. No período pós 2ª Grande Guerra, compositores, como outros artistas, buscavam um elemento em seu trabalho que o identificasse com sua pátria. O remanejamento de profissionais no movimento de deixar a Europa neste período contribuiu decisivamente para estabelecer este quadro. Neste cenário, o papel do performer não passa muito da função de interpretar a obra após sua conclusão (RAY, 2010, p. 2).

O período pós-Segunda Guerra trouxe a alguns compositores um olhar à sua pátria nas composições, principalmente aqueles que haviam se mudado das zonas de guerra, talvez como uma forma de se lembrarem da terra natal. Mas o ápice do nacionalismo nas artes já estava em decaimento, principalmente pelas práticas nacionalistas que haviam levado a Europa à Segunda Guerra, muitos já estavam buscando novas maneiras de trabalho na música ocidental.

As concretas mudanças nesta visão vieram mais precisamente desde o final do Romantismo e se deram principalmente no decaimento desta proposta de total domínio do material musical que, por mais que se controle e se cerceie a obra, se houver um intérprete executando o material, o fator imprevisibilidade no momento da performance escapa à mão do compositor. E este fator pode ser benéfico à obra, desenrolando aspectos técnicos que travam a fluência da música e trazendo a enriquecedora vivência musical de outra pessoa para aquele universo.

Para Ray

Ao contrário do que se pode pensar, a busca pelo ‘total controle’ do som perde força no início da década de 70, quando compositores começam a se dar conta de que uma parte importante das possibilidades de criação estava sendo negligenciada. Esta parte trazia a instabilidade, a variedade e outras variáveis enriquecedoras e diferenciadoras da realização musical: o performer. Por instabilidade, entende-se aqui a falta de controle, de precisão exata por parte do compositor sobre o que o intérprete vai realizar no momento da performance. Obras totalmente executadas com suporte eletrônico (ou digital) garantem tal precisão.

Entretanto, perdem a possibilidade de recriação, de intervenção da visão do performer (RAY, 2010, p. 3).

O intérprete durante o século XX tinha uma atuação discreta nos processos, mesmo com as mudanças que transformaram seu papel de apenas executor para parte efetivamente integrante do processo. Talvez somente ao final do século e realmente de fato no século XXI o intérprete se tornou proponente do fazer musical, com encomendas e propostas composicionais feitas aos compositores com o intuito de alavancar a literatura e técnicas para seu respectivo instrumento entre outras ambições.

Ainda segundo Ray

A colaboração do performer então era ainda de executante ‘experimentador’ de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua autopromoção artística, mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive (RAY, 2010, p. 4).

No âmbito do violão o processo colaborativo do violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) e o compositor mexicano Manuel Maria Ponce (1882-1948) nas décadas de 1920, 1930 e 1940 é bastante discutido na área violonística. Eles trabalharam em conjunto através de cartas. Pesquisadores ainda hoje tentam verificar até que ponto as obras de Manuel Ponce foram alteradas por Segovia e publicadas na Europa sem o consentimento de Ponce. Os manuscritos do compositor mexicano encontrados posteriormente corroboram a ideia de que o processo colaborativo teve forte influência do violonista espanhol, que tinha uma carreira mundialmente consolidada ao violão e que havia introduzido o instrumento nas temporadas das grandes salas de concerto pelo mundo.

Segundo Alvaro Henrique Siqueira Campos Santos,

A influência de Segovia é visível no repertório escrito para ele: predominância de peças de estilo conservador e acadêmico, que não se alinhavam à vanguarda musical da época, fortemente idiomáticas e de fácil aceitação pública. Para obter tal resultado ele não só pedia que fossem escritas obras com essa estética como também sugeria modificações de trechos inteiros dessas obras alegando que tais alterações tornariam essas peças mais idiomáticas, porém com

frequência tais modificações apenas deixavam as peças mais próximas de seu gosto musical.

[...] Dentre os compositores que escreveram para o violonista espanhol o que ele mais teve intimidade foi Manuel Maria Ponce. Tanta intimidade permitia algumas iniciativas. Segovia encomendava novas composições que servissem a suas próprias necessidades de repertório sem considerar a linguagem individual de Ponce e as alterava para que elas cumprissem de maneira ainda mais eficaz seu ideal estético (2004, p. 10-11).

Aqui temos descrito uma visão totalmente diferente do que estava acontecendo de fato com o universo musical da época, que passava por uma transição das características românticas para aspectos modernos da relação entre intérprete e compositor. Discretamente nas primeiras décadas do século XX e até mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, a atuação do intérprete era a de experimentador das propostas composicionais, como citado anteriormente, e aqui temos uma total inversão dos papéis, o intérprete como encomendador de peças. A relação entre Segovia e Ponce é também marcada pelo autoritarismo do intérprete espanhol, Andrés Segovia usava de seu poder como intérprete reconhecido para mexer na obra de Ponce, a quem não restava outra opção a não ser aceitar, para que tivesse sua obra executada.

O papel de proponente de obras musicais se estabeleceu, com efeito, somente com a virada do século XX para o XXI. A relação que Ponce tinha com Segovia demonstrava a necessidade artística e financeira de propagar suas peças. Segovia era o meio para isso, o ônus eram as excessivas alterações no material musical e as propostas composicionais de Ponce subjugadas a específicas e conservadoras orientações e até mesmo publicações de peças sem o seu total consentimento. Segovia encontrou diversos compositores que lhe dedicaram peças, como até mesmo Heitor Villa-Lobos que lhe ofereceu a série dos 12 estudos para violão, ou o conterrâneo Joaquín Rodrigo que lhe dedicou o concerto para violão e orquestra “Concerto para um Gentilhombre”.

Os processos colaborativos e criativos se misturam no fazer musical, seja a exemplo de Ponce e Segovia ou a exemplo de relações mais recentes. Esta pesquisa visa buscar opções de entendimento sobre estes procedimentos de estruturação da obra através do trabalho em conjunto. Citamos anteriormente que o aumento deste processo ocorreu principalmente no século XXI. Podemos citar algumas práticas e estéticas composicionais que aderiram a esta atuação, como por exemplo, compositores e intérpretes na música eletroacústica:

De um ponto de vista mais generalizado, o processo criativo (em música) envolve realização estrutural, discursiva, formal e realização (sonora), ou seja, concretização. Esta última é efetuada tanto pelo compositor de músicas sobre suporte (p. ex. eletroacústica, acusmática) – pelo compositor improvisador, pelo produtor realizador sonoro, pelo artista integrando elementos sonoros em sua obra – quanto pelo intérprete conjugado ao performer (intérprete-performer). Estão todos envolvidos numa invenção (musical ou mesmo multimeios) e participam efetivamente do processo criativo da obra (MANNIS, 2012, p. 231).

Ainda segundo Mannis, existe a distinção entre intérprete e performer pois são duas ações distintas no processo, mas são conjugadas em um mesmo responsável. Ele explica que “O intérprete entra em ação antes do performer, mas sempre segue conjugado a ele, até o final” (p. 238), Mannis também determina as ações de cada função “Aquisição, análise, construção de conteúdo são da instância de interpretação, enquanto toda mobilização para concretização gestual e sônica é da instância de performance” (MANNIS, 2012, p. 238)

Este trabalho norteia-se em dois grandes pontos estruturais deste processo de composição, quesitos estes que foram estabelecidos sob a análise de todo o processo desta pesquisa. A encomenda das obras é o primeiro eixo proposto e a discussão performática entre o intérprete e o compositor no decorrer da concepção da obra é o segundo eixo.

3. Música e notação

A música instrumental ocidental no decorrer do tempo só pôde sofrer transmutações estilísticas por meio da inventividade dos intérpretes e compositores aliada principalmente às mudanças e ampliações na notação musical. A linguagem escrita se tornou essencial para gerenciar os processos composicionais e somente através deste material concreto que se pôde desenvolver ferramentas e técnicas para se interpretar, analisar, criticar, alterar e criar novas músicas. A notação é fruto do ideal sonoro pretendido pelo compositor e se tornou o principal suporte na música ocidental. Ela é mutável e assim como a música sofre alterações estéticas no decorrer do tempo, a linguagem musical escrita acompanha estas mudanças, servindo de sustentáculo para o compositor registrar sua obra, estando a serviço da ideia musical, mas que por vezes pode restringir esta mesma ideia. Discutiremos esta reflexão mais à frente.

Para Flo Menezes,

do ponto de vista histórico, a elaboração rigorosa dos três níveis que dizem respeito aos métodos composicionais – quais sejam: os níveis acústico, instrumental e estilístico –, somente pôde se edificar, malgrado a absoluta dependência destes níveis em face da sua audibilidade concreta, através da escritura musical (MENEZES, 1997, p. 15).

Nesta colocação acima Flo Menezes descreve o processo em si de concepção e execução da obra que, historicamente aliado a outros fatores, pôde ampliar as linguagens de cada instrumento. Este processo resultante que independe da escrita, é denominada por ele de escritura, nela o aspecto sônico e suas consequências caracterizam o pensamento musical independente da escrita, apesar de mediada por ela.

Sobre escrita e escritura, Menezes, em entrevista a Alexandre Charro, discorre que

algo que se questiona na música eletroacústica é o fato de ela não ter uma escrita, uma notação. Entretanto, uma coisa é a escrita, com seus símbolos consensuais, convencionais, e que veiculam a processualidade da composição, e outra é a processualidade em si. Desde os primórdios da escrita musical, que se deu a partir da Ars Nova na Idade Média, tem-se a possibilidade do registro do pensamento musical pela notação, para que isso seja decodificado e refeito em diversas circunstâncias. Essa escrita possibilitou o desenvolvimento do pensamento musical, mas não se confunde com ele! E precisamente essa processualidade é o que chamamos de escritura: elaboração que se aloja na escrita, mas que independe dessa mesma escrita. Ela nasce mediada pela notação, mas toma independência como essência do próprio pensamento musical. E a música eletroacústica, num certo sentido, leva ao apogeu essa independência. Prescinde da notação, mas não do pensamento musical! Por isso disse certa vez que na música eletroacústica existe uma apoteose da escritura: ela é levada às últimas consequências, sem mediação da escrita. Você até pode ter uma “escrita” (uma partitura de realização ou uma áudio-partitura), mas na realidade a escritura se dá na cabeça e nos sons (2011, p. 58).

Então, podemos apontar algumas causas da ampliação das possibilidades musicais no decorrer da história, a prática dos intérpretes, as experimentações dos compositores e o processo de escritura. Consequentemente a escrita e os processos notacionais ganharam com essas causas, sendo reflexo da processualidade do desenvolvimento do pensamento musical.

Apesar de a escrita ser um dos fatores que possibilitou mudanças estilísticas nas obras musicais, por ser um suporte concreto, ela pode ser analisada por outro ângulo, que é o

da amarra simbólica que esse suporte pode viabilizar. Segundo o linguista Ferdinand de Saussure, “a imagem gráfica acaba por se impor em detrimento do som” (SAUSSURE, 1916, p. 47), o que é uma elucidação sobre a relação da linguagem escrita com a linguagem falada nos estudos linguísticos, mas que serve de reforço para este trabalho.

Algo que acaba por vezes acontecendo nos processos de criação na música, o material sonoro fica refém do suporte no qual está representado. A grafia se sobrepõe o que ela deveria representar. As ferramentas notacionais acabam por vezes se impondo e moldando as propostas do compositor às suas possibilidades gráficas. Saussure (1916) também discorre a respeito disso dizendo que, “É como se acreditássemos que, para conhecer alguém, mais valeria olhar para sua fotografia do que para sua própria face” (1916, p. 45).

É pelo olhar da notação e de suas amarras, tanto simbólicas quanto performáticas, que este trabalho se envolve. Verifica-se então que há uma ineficácia do suporte escrito que – apesar deste registro propiciar e suportar outros novos registros visuais, principalmente durante todo o século XX e XXI até aqui – não abrange por completo o ideal sonoro que se pretende, e mesmo com as notações prescritivas e/ou descritivas exacerbadamente detalhadas na obra, algo escapa, por isso este trabalho se justifica: a relação entre compositor e intérprete surge como uma alternativa composicional que pode servir para estruturar aspectos além dos notacionais, tanto no processo quanto no resultado sonoro, que talvez pudessem produzir lacunas na proposta final caso não houvesse a colaboração.

Segundo Menezes,

Ainda que se demonstre como algo absolutamente necessário e plenamente justificável do ponto de vista histórico, a escritura como podemos bem observar, revela em si mesma a tendência, em consequência de seu caráter virtualmente durativo, a tomar a representação da coisa pela coisa ela mesma, tornando-nos acessível a via de uma distanciação por vezes suficientemente perigosa e imemorial com relação à percepção sensível e concreta dos fatos da linguagem (MENEZES, 1997, p. 21).

Esta colocação de Flo Menezes expõe a fragilidade da notação na música. Além da possibilidade de interpretação dúbia que o material pode proporcionar, há também a possibilidade da interpretação estrita daquilo que está escrito e que talvez requeresse uma percepção sensível diferente da obviedade do que foi notado.

Afirma Edson Sekeff Zampronha:

Portanto o objeto é um campo de possibilidades que se dá a ler de forma não determinista, a partir de uma hipótese construída dentro das possibilidades que o próprio objeto se permite construir. É o objeto que determina (de modo não determinista) a hipótese perceptual que se constrói sobre ele (ZAMPRONHA, 1997, p. 49)

Com a interação entre compositor e intérprete espera-se que estas intenções composicionais e dúvidas interpretativas geradas pela complexidade do pensamento musical sejam sanadas. Mesmo com a intenção do compositor em fixar o material sonoro em uma plataforma notacional, há a indeterminação do próprio material, que é o som, e para que este material sonoro, que é cheio de possibilidades, possa prevalecer e a ideia juntamente com o resultado possam se alinhar em todo processo, a proposta de trabalho em conjunto é uma saída para estas indeterminações, se assim for o desejado pelo compositor e também pelo intérprete.

As possibilidades são enriquecedoras quando se tem mais de uma pessoa no processo de criação, seja ele determinado previamente, ou construído momentaneamente na performance em si como as sessões de improvisos no Jazz. A colaboração potencializa essas possibilidades criativas porque vai além dos suportes que a detém, criando uma esfera que a notação nunca alcançará, que é o da interação pessoal. Por mais que os acontecimentos estejam descritos e/ou prescritos no suporte, a relação interpessoal pode diminuir enganos que surjam ao interpretar o suporte e pode criar um ambiente favorável à criação, propostas, contraponto às propostas, soluções e expansões técnicas.

Para Pamela Daiany dos Santos Ramos existe um âmbito interessante na colaboração, que é a permissão de adentrar em vários aspectos da vida do compositor, que também podem dizer muito à interpretação da obra: “a colaboração permite ao intérprete entrar no universo do compositor, universo este que está além da partitura e que também compreende a sua história, suas ideias sobre o mundo, a vida e a música” (RAMOS, 2013, p. 15). A variedade de linguagens do século XX e mais ainda do século XXI aproximou muito o compositor e intérprete, e a mediação escrita perdeu força, seja pelas possibilidades tecnológicas de interação que diminuíram distâncias, seja pela quebra do mito do compositor como único agente na organização sonora, ou seja, pelo aprimoramento desse processo no decorrer do século passado em que se notou uma possibilidade potencializada de criação.

Segundo Catarina Leite Domenici,

Contudo, a pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX coloca-nos, talvez mais do que nunca, diante da diversidade de estilos e práticas e da busca por novas linguagens musicais que resultam na criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, de novos sistemas de notação. A dinâmica desse processo requer uma reaproximação entre compositores e performers bem como um novo paradigma que considere as zonas de contato compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como fenômenos autônomos, mas entrelaçados à trama sociocultural da qual a obra musical emerge como uma construção social (apud RAMOS, 2013, p. 15)

Os processos musicais (composicionais e interpretativos) mudaram com o tempo e as variadas combinações e possibilidades musicais não estão se adaptando aos suportes existentes, suportes estes que já foram e ainda são para muitos os únicos intermediadores entre a ideia e o som. Mas nota-se um esgotamento das possibilidades de escrita ou exacerbadas descrições e/ou prescrições na partitura, tentando detalhar e aproximar o som ideal do compositor à performance. A colaboração tem como uma de suas bases o aspecto da busca por interpretar os sinais e alinhar e/ou expandir os signos, uma busca pedagógica de apreensão e expansão.

A concretude das possibilidades musicais que surgem em todo processo, seja ele colaborativo ou não, é a escrita; a escritura e a interação entre performer e obra são concretizados na escrita e uma das principais maneiras de fixar a obra na literatura do instrumento trabalhado é a escrita. Assim temos justificada a viabilidade e importância desse procedimento de um lado, e de outro a sua insuficiência gráfica. É necessária então a criatividade e eficiência do compositor em utilizar e criar ferramentas notacionais que possibilitem a performance e que se aproximem da escritura.

4. Signos e sinais

A comunicação de informações é um processo de codificação e decodificação. A mensagem é codificada pela fonte inicial, depois é transmitida por um canal, decodificada pelo receptor e restituída pelo mesmo, gerando assim a mensagem inicial. Este modelo, de autoria de Shanon e Weaver, é datado de 1949 e objetiva a análise do sistema de

comunicação telefônica. A linearidade das mensagens e seus valores semânticos podem ser questionados se aplicados a outros modelos de comunicação, como a música por exemplo. Levando em conta que este sistema de correspondência se tratava de comunicações telefônicas estritamente, o que realmente foi importante ao ser analisado na época foram os aspectos físicos da mensagem e sua capacidade de chegar ao receptor com clareza. Estes aspectos físicos, desde os caracteres da notação até o som produzido na performance chamaremos de signos. Então, temos no processo musical o procedimento de codificação e decodificação de signos, transformando, nas músicas que utilizam da notação, aspectos físicos (notação) em aspectos mentais (compreensão da notação) e de volta em aspectos físicos, só que agora sonoros (performance).

Se aplicarmos esta lógica de emissão à música, temos este processo muito bem exemplificado. O emissor (compositor) e o primeiro receptor (intérprete) conhecem o código, o receptor decodifica a mensagem fixada no suporte (partitura) e se torna capaz de emitir o código do emissor para o segundo receptor (ouvinte). Emissor e receptor conhecem o código e somente quem possui as ferramentas mentais pode decodificar o signo no suporte. A mensagem ao ser codificada em um suporte pelo emissor (compositor) já perde algumas implicações que o próprio suporte não é capaz de condensar em seus limites, e ao chegar ao primeiro receptor (intérprete) contamos com as variáveis de interpretações que ele pode ter do mesmo signo. Assim, facilmente podemos ter quebras deste sistema de emissão quando levamos em conta aspectos mentais de interpretação além dos aspectos físicos da mensagem.

A colaboração entre o intérprete e o compositor se enquadra como uma possível tentativa em sanar problemas na decodificação dos signos, aspectos mentais estes que são carregados de significados. A eficácia na emissão é permeada pela colaboração nas decodificações anteriormente feitas no processo.

O semiólogo musical Jean Molino propõe três dimensões na música: poética, neutra e estética.

A dimensão poética corresponde à produção musical. A neutra, à transformação dessa produção em um objeto no mundo [...]. A estética, à recepção desse objeto musical pelo ouvinte. Poético, neutro e estético correspondem respectivamente a emissor, canal e receptor (ZAMPRONHA, 2000, p. 45).

Ainda segundo Zampronha, esta proposta se parece bastante com a de Shannon e Weaver, mas basicamente se difere em um ponto, pois “[...] não há nenhuma garantia de

correspondência entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador, a não ser quando há uma codificação fortemente estabelecida pertencente a ambos” (ZAMPRONHA, 2000, p. 45). Com a colaboração consensual, a codificação e a decodificação são estabelecidas com o intuito de correspondência, visando aproximar a carga de signos desenvolvida processualmente pelo compositor à emissão destes signos pelo intérprete, até chegar ao segundo receptor que é o ouvinte.

A menos que haja uma ligação entre as fontes que norteie a interpretação, nestas transmissões não se pode dizer que na música o sinal emitido e codificado pelo compositor será certamente o mesmo que o intérprete decodificará. A relação entre o intérprete e o compositor pode garantir decodificações mais precisas, conduzindo a performance à consensualidade, garantida pela processo colaborativo. Acentua ainda Zampronha: “[...] só se houver correspondência entre os hábitos perceptuais do compositor e do intérprete é que poderá haver coincidência naquilo que é valorizado por ambos” (ZAMPRONHA, 2000, p. 47).

O sistema de notação musical então é um sistema simbólico que contém um conjunto de signos relacionados entre si e organizados por um regimento de manipulação. Uma das maneiras composicionais e interpretativas que se estabilizaram como viáveis no século XX e XXI é a interação dos envolvidos no fazer musical, seja na concepção das ideias da obra, seja na discussão técnica de trechos específicos, seja na avaliação performática. A geração, adaptação e transformação de sinais em signos são alguns dos motrizes da música, por isso há uma grande preocupação se a notação da obra conseguirá preservar o máximo de informações sgnicas em suas potencialidades comunicativas.

Segundo Zampronha (2000), os dois princípios que regem a construção da notação musical são a “categorização” e a “medição”. A categorização são os aspectos que se propõem transformar signos em sinais, são eles, segundo os paradigmas clássicos, a altura, a duração, a intensidade e o timbre. A medição se propõe quantificar os aspectos da categorização. A mescla entre categorização e medição se transforma em performance, por exemplo, a categorização e a medição (ambos notados) determinam que um violino deve tocar um dó 4, durante trinta segundos, com intensidade *pianíssimo*. Com essas determinações surgem novas dúvidas, e talvez a principal delas seja a de como realizar especificamente tal ação. Ainda sob o olhar de Zampronha, nesse âmbito há outros dois aspectos a serem vistos, a notação prescritiva e a notação descritiva. A prescritiva dá ao intérprete quais as ações práticas ele deve tomar para a realização da música, ou trecho

em específico. Usando o exemplo anterior, poderia vir escrito na partitura especificando que o arco deve tocar a nota dó 4 descendo *al ponticello*. Outro exemplo, agora para o violão, são as digitações de mão esquerda e direita já propostas na partitura. A notação descritiva dá ao intérprete o resultado sonoro sem propor ações práticas para a execução. Um exemplo são as notações de caráter na peça, como *intenso*, *cantabile*, etc. Esses dois aspectos de notação também estão intrinsecamente ligados aos signos. Portanto, a notação prescritiva, que se ocupa inteiramente do processo mecânico e a notação descritiva, que se ocupa de aspectos abstratos, sem uma clara motivação física são signos.

Há outros dois aspectos levantados por Zampronha (2000) que se enquadram em signo e sinal. Dentro da prerrogativa de que há vários tipos de notações, pode-se elencar pelo menos duas como resultados de grandes momentos históricos da notação, a notação neumática da idade média e a notação tradicional (ou “alfabética”) do final do século XVI. A notação neumática representava comportamentos melódicos, sem a preocupação da mensuração destes procedimentos, podendo assim se encaixar no âmbito dos signos. A notação tradicional, que se preocupa por vezes em controlar todos os aspectos que a envolvem, poderia se encaixar no âmbito dos sinais, por sua mecanização sistematizada, regular e metódica.

Independente de todas as questões e problemáticas que envolvem este processo de codificação e decodificação de signos, a música é fundamentalmente o procedimento de se transformar signos (abstrações do compositor) em sinais sonoros (performance), a notação permeia e possibilita este processo. A colaboração ambiciona ajudar a sustentar essa transformação, que conta além da notação com encontros entre compositor e intérprete.

5. Novos papéis na música e a desconstrução dos papéis românticos.

Com as novas propostas composicionais que surgiram durante todo século XX, os papéis antes intocáveis do compositor, obra e intérprete perderam suas características românticas, vistos no passado como sacrossantos, e passaram a figurar com novas características estilísticas e propostas que quebravam os paradigmas antes instituídos. Uma das propostas que se consolidou no século XX é o tema desta pesquisa e perdura até hoje: a colaboração entre compositor e intérprete. As amarras do ideal romântico do gênio criador foram alargadas com esta atividade e consequentemente as regras que moldavam o material sonoro também sofreram alterações.

Os aspectos técnicos e interpretativos ou até mesmo o desenvolvimento e sugestões de novas ideias musicais ganharam mais espaço com essa proposta composicional. As possibilidades de trocas de experiências musicais foram potencializadas com esta forma de composição, o diálogo entre as partes facilita modificações no material sonoro. Essa possibilidade passou a ser uma alternativa lucrativa, do ponto de vista estético, para ambos os lados e para a literatura do instrumento, gerando assim uma colaboração criativa.

O processo colaborativo é eficaz na diminuição da distância de percepções linguísticas dos signos gerados na notação, mas também contribui para o alargamento dessas percepções ao se ter mais de um envolvido no processo.

Para Zampronha, “linguagem e material não podem ser entidades distintas que se comunicam por canais artificialmente criados, ou mesmo que não se comunicam. Linguagem e material, assim como a relação ente mente e cérebro, são ambas manifestações de uma só coisa” (ZAMPRONHA, 1997, p. 40). Então, se linguagem e material são manifestações da mesma coisa, os sujeitos destas manifestações, o compositor, sujeito da linguagem (criador/organizador dos signos) e o intérprete, sujeito do material (executor), dialogam entre si para que haja um novo olhar do material sonoro resultante. Este diálogo pode e é permeado pela notação, mas também pode haver uma interação interpessoal entre compositor e intérprete, a colaboração, que pode ser consensual ou não, mas sempre é uma colaboração criativa.

Segundo Zampronha,

O compositor não é um ser externo à obra que cria. O compositor é um ser que cria e se cria na sua própria criação. A obra propriamente dita é uma propriedade emergente da interação do compositor, e de suas intenções com o ambiente. Deve-se abandonar a ideia de procedimentos composicionais como mecanismos autônomos de composição, como se a obra mesma fosse uma representação desse automatismo no tempo, estando os princípios, as leis, num lugar fora do mundo (ZAMPRONHA, 1997, p. 46).

As relações e intenções apontadas por Edson Zampronha acima sempre estiveram presentes em todas as práticas musicais ocidentais, o compositor não é externo ao que cria, e a criação não é imutável, ela é fruto das experiências musicais e extramusicais na vida dos envolvidos nesta criação, seja o próprio compositor, o intérprete ou o ouvinte, e por ser fruto dessas experiências dinâmicas da vida e da música, a representação pode ser

alterada ou interpretada de diversas maneiras pelos mesmos envolvidos toda vez que executada. O que mudou no decorrer do tempo foi a admissão de que o processo de criação é dinâmico e envolve também o intérprete, além do compositor e dos processos habituais de criação.

O intérprete não é livre de disposição criativa frente a uma obra, a fruição do compositor não necessariamente é nitidamente compreendida em seu suporte notacional pelo intérprete e todas as intenções que o executante trabalhou na obra não são obrigatoriamente ouvidas e entendidas pelo ouvinte, ou seja, essa ligação entre a ideia do compositor e a compreensão do ouvinte não existe em sua totalidade, pois existem vários níveis de compreensão da obra. Esses níveis se deram com as estruturações sociais e musicais dos papéis dos envolvidos no fazer musical ao longo da história, como propõe, por exemplo, o pesquisador a seguir.

Para Fernando Iazzeta,

Em uma era de produção e recepção intelectuais centradas na figura do indivíduo e de separação entre diferentes áreas do conhecimento, é natural que os agentes participantes do processo de produção musical assumam papéis isolados, colaborando para a estruturação da figura do compositor como indivíduo detentor da responsabilidade ou privilégio exclusivo da criação de obras musicais – um misto de especialista técnico e artístico; a especialização do intérprete como realizador destas obras – dando origem à tradição dos *virtuosi*; e consequentemente a especialização do ouvinte como consumidor, que precisa dar conta de um repertório “erudito” em expansão. (IAZZETTA, 2009, p. 47).

Iazzetta afirma que gradualmente na história houve mudanças em várias áreas do saber e especificamente no renascimento – no âmbito intelectual as fontes de conhecimento saíam da igreja e da aristocracia – surgia então, com as mudanças intelectuais e tecnológicas – mesmo que modestas –, uma nova classe consumidora, a burguesia. A rentabilidade musical da época saía dos ambientes sacros e se desdobrava no mercado secular, por isso os papéis se estabilizaram como tal, havia um editor que comprava as novas músicas produzidas, havia também um empresário que agenciava concertos a intérpretes e, pronta para o consumo como ouvintes, estava a classe burguesa, em plena ascensão social na nova sociedade industrial.

Com o passar do tempo, com a transição para o período barroco, o classicismo e o romantismo posteriormente, e consequentemente as construções sociais sempre em mutação, esses papéis se diluíram, logo apareceu ao grande público uma nova safra de músicos, os compositores-intérpretes, como por exemplo, o cravista alemão Johan

Sebastian Bach (1685-1750), o violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840), o pianista polonês Frédéric Chopin (1810-1849), o pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886) e mesmo outros tantos que antecederam e sucederam estes temporalmente. Assim também como em diversos momentos a figura do intérprete como performer em palco, com um instrumento, foi também diluída, como nas composições eletroacústicas do século XX de Pierre Schaeffer (1910-1995), por exemplo, e que perduram até hoje. O ouvinte saiu das salas de concerto e começou a consumir as gravações que gostaria a qualquer momento, no conforto de suas casas, e, posteriormente em dispositivos móveis em qualquer lugar que estivesse, mudando a sua relação com a escuta

Segundo José Guilherme Allen Lima

Ao longo da segunda metade do século XX, a figura do compositor no sentido descrito acima – um criador isolado, de quem se espera receber as diretrizes estéticas que vão balizar o desenvolvimento da música de uma determinada época – deixa de ser a única ou principal responsável por trazer a um público ou grupo de intérpretes novas obras, e passa a fazer parte de uma cadeia mais complexa, onde suas funções criativas são compartilhadas de modo mais explícito com outros agentes (ALLEN LIMA, 2012 p. 3).

Allen Lima afirma que a complexidade contemporânea compartilhou as funções criativas descentralizando o compositor, não o desmerecendo, mas sim responsabilizando criativamente outros envolvidos nesse processo composicional, e ao diluir a figura central do compositor, a figura do intérprete também é diluída, ele não é mais o responsável somente por decodificar sinais, mas agora também é responsável pela criação.

O pesquisador Allen Lima no mesmo trabalho, além de compartilhar as funções balizadoras criativas dos compositores, também divide a figura do compositor em três âmbitos para exemplificar a instabilidade ocidental dessa figura, a *diluição filosófica*, a *diluição técnica* e a *diluição funcional* do compositor.

Segundo Allen Lima a *diluição filosófica*

[...] trata de um questionamento da necessidade de se atribuir funções criativas a um só agente dentro da cadeia de produção musical, dado que as próprias condições que permitiram a cristalização da figura do compositor e seu isolamento em relação aos outros agentes desta cadeia produtiva também se encontram fragmentadas (2012, p. 3).

Para Allen Lima, a obrigatoriedade do compositor em ser o apresentador de novas ideias e o regente do parâmetro musical a ser seguido em sua época está descaracterizada, visto que a criação musical no decorrer do tempo não ficou e não está a cargo somente do compositor, ela passa pelos outros níveis, o da interpretação e apreciação, além das dinâmicas mudanças sociais pelas quais a tradição ocidental passou desde o renascimento. A sociedade europeia do Romantismo musical, também nessa fase de transição social, sofreu profundas mudanças de identidade, tendo os parâmetros musicais de diversos compositores expandidos à música de outras tradições como a cultura americana, indiana, asiática e africana por exemplo, consequentemente a linguagem tradicionalmente europeia se expandiu.

A *diluição técnica* “se relaciona com a apropriação de tecnologias surgidas a partir da segunda metade do século XIX e sua influência no processo de criação musical” (p. 3). A figura do compositor como agente criador, sem mediações externas entre ele e sua criação começou a se fragmentar com o surgimento de tecnologias que auxiliavam a produção composicional e difusão sonora, as novas ferramentas e possibilidades que surgiram com o aparecimento e crescimento da indústria auxiliaram a produção dos compositores. Allen Lima (2012) data este início por volta do fim do século XIX. Estas possibilidades composicionais, resultantes sonoras, possibilidades de gravação e novas formas de difusão auxiliaram para a quebra do mito em torno do autor.

Mas temos também compositores com características românticas atualmente e, que trabalham norteados na tradição musical ocidental em todos os níveis, desde a concepção inicial da ideia, passando pela escrita, performance presencial em palco de sua peça até a apreciação também presencial do ouvinte.

A *Diluição funcional* para Lima (2012) “diz respeito ao deslocamento de função do compositor tendo em vista a relação das sociedades industrializadas com a música” (p. 3). As possibilidades de produção, difusão e acesso se modernizaram com a sociedade e o papel do compositor e sua produção encontram-se em constante mudança, a modernização em pouco mais de cem anos, desde a criação do telefone em 1876 até a popularização da internet nos anos 1990, contribuiu com a música e alargou paradigmas que se estabeleceram como tradição nos trezentos anos anteriores. O mito em torno do compositor e sua suposta ligação divina para compor são exemplos de paradigmas quebrados durante esse tempo.

Todo o processo musical deu um salto extraordinário em todos os planos, a quantidade de material sonoro, as maneiras de manipulação deste material, as possibilidades de registro e difusão em diversos suportes, o surgimento de novos espaços para apreciação da música e, com a conexão mundial através da internet, por exemplo, surgiu a possibilidade acessível de estreitar laços com outras culturas musicais, conhecer novas práticas, maneiras, métodos e estratégias composicionais, diluindo e desconstruindo assim a figura tradicional romântica do compositor como único agente de criação no fazer musical e exclusivo detentor das habilidades composicionais, além de responsável por conservar, introduzir e balizar as práticas musicais em sua época.

6. Ampliação técnica

A principal motivação das encomendas deste trabalho é ampliar o repertório para violão com peças inéditas e de diferentes estilos. Além de expandir a literatura para o instrumento, a oportunidade de interpretar novas músicas me atraiu. A possibilidade de criação conjunta ou resolução técnica/musical das obras encomendadas me motivou muito a propor e explorar esta prática composicional. A encomenda foi feita a compositores com diferentes formações musicais, e que participaram da minha rotina acadêmica nos anos em que estive na Universidade Federal de Uberlândia. As peças foram encomendadas a três compositores que estudaram comigo ou foram meus professores na graduação, o professor de violão Maurício Orosco, o colega de curso Danilo Aguiar e o amigo de infância e também colega de curso Eder Wilker. A cada um foi feita uma proposta diferente de composição.

Há dois problemas recorrentes na escrita para qualquer instrumento cujos compositores não sejam instrumentistas do respectivo instrumento (no entanto, os três compositores em questão no trabalho são violonistas), o primeiro é a não exploração de toda capacidade performática do instrumento e o segundo problema são as propostas que excedem a capacidade de execução, acontecendo problemas de escrita, extensão e limitação do mesmo. Os violonistas frequentemente se deparam com essa escrita insuficiente ou excedente das reais capacidades do instrumento, problema em parte explicado por ser um instrumento de recente consolidação física, datada por volta da

segunda metade do século XIX, e que, frente a instrumentos como o piano ou o violino, é um instrumento extremamente novo.

Mas não somente há problemas no campo da escrita, existem as limitações técnicas e físicas do intérprete na execução da obra. Passagens que, mesmo estudadas exaustivamente pelo intérprete, não saem por algum motivo ou, por exemplo, problemas específicos como passagens de abertura que, aliadas a um tamanho específico de mão do intérprete, quando executadas não são realizadas a contento também são problemas a serem contornados nesse trabalho de composição colaborativa consensual.

A ampliação das capacidades e possibilidades técnicas do instrumento só aumenta com acréscimos à literatura do mesmo. No violão a *tâmbora* (ato de percutir a mão sobre o cavalete ou tampo, referenciando os membranofones percussivos) e o *pizzicato à la Bartók* (ato de puxar as cordas verticalmente em relação ao tampo do violão) são técnicas expandidas de se tocar o instrumento e que hoje são incorporadas frequentemente à escrita do violão. Os sinais referentes a estas técnicas, apesar de diferirem entre alguns compositores, já se estabilizaram na prática composicional do instrumento e só puderam assim ser com o ímpeto dos compositores em inserir estas possibilidades em suas peças. Mas ainda existem técnicas que, mesmo muito praticadas no instrumento, atualmente ainda não ganharam grafismos específicos de sua prática e que por vezes aparecem prescritas – no prefácio escrito da peça, ou abaixo do acontecimento no suporte escrito ou ao final da obra descrevendo como devem ser realizadas quando tal sinal específico aparecer na peça –, como o ato de passar o dedo nas cordas bordões gerando um ruído com as unhas, ou trançar as cordas mantendo-as presas com os dedos da mão esquerda, com intuito percussivo, ou mesmo os harmônicos, técnica muito comum no meio violonístico, que por vezes são escritos determinando a nota que deverá soar e não o lugar onde tirá-los, outras vezes, são escritos determinando o lugar onde se deve tirar o harmônico e não a nota que irá soar, ou por vezes escrito das duas maneiras, uma abaixo da outra.

Com respeito às técnicas expandidas, Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo comenta que

com a busca por novas sonoridades e também pela extrapolação dos limites da técnica tradicional do instrumento pelos compositores contemporâneos, uma nova notação vem sendo desenvolvida para que

sirva de suporte gráfico para as novas maneiras de tocar propostas. Estas novas maneiras de tocar que, de alguma forma, fugiam da técnica tradicional consolidada, passaram a ser chamadas de técnicas expandidas (2016, p. 12).

A proposição de novas obras e possivelmente o surgimento de novas técnicas nas peças, por parte do compositor, e a apreensão destas técnicas e/ou resolução de passagens com novas possibilidades, por parte do intérprete, gera a ampliação técnica do instrumento e do músico envolvido neste processo. Em todo procedimento composicional pode haver a geração de novos signos e, conseqüentemente, a ampliação do repertório notacional para o instrumento, o que é um avanço técnico também, assim como o surgimento de novas propostas descritivas ou prescritivas nas peças. Quando insistentemente a proposta técnica é inserida na literatura do instrumento, facilmente ela é incorporada à linguagem cotidiana do mesmo, assim como a *tâmbora* ou o *pizzicato à la Bartók* citados anteriormente.

Para o pesquisador Lôbo,

Levando em consideração que cada colaboração entre o compositor e o intérprete é única, os resultados, tanto na composição quanto na performance, podem ocorrer em diferentes níveis. Dessa forma o contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça (2016, p. 17).

A oportunidade de colaboração é única e o resultado gerado também. Essa prática possibilita o surgimento de aspectos que podem ser discutidos e resolvidos a dois ou mais envolvidos, aumentando assim as possibilidades técnico-musicais.

A ampliação técnica gerada a partir destas novas propostas composicionais como a colaboração criativa consensual também amplia e consolida outras perspectivas, como por exemplo, novas formações para a realização das obras com junções peculiares, alternativas diferentes para a apreciação das peças e até mesmo molda o sistema pedagógico tradicional de ensino dos instrumentos, que agora possibilita a inserção do aluno a essas novas linguagens e possibilidades técnico-musicais.

7. A busca pelo som que não se escreve

As ferramentas notacionais, como vistas anteriormente sucedem a escritura. Primeiro há o ideal sonoro, o evento sônico e depois se buscam alternativas de se escrever esse acontecimento, seja ele prescrito¹, descrito² ou trazido no prefácio escrito da obra. A colaboração criativa consensual realizada nesse trabalho objetivou a compreensão de percepções que por vezes se abstraem da escrita e ficam resguardadas no âmbito da escritura, intenções, imagens sonoras, motivações e concepções da peça que não são completamente escritas. Sempre há algo que escapa da concepção sonora inicial até a execução. Grande parte das ideias pode se perder na escrita, principalmente pela falta de ferramentas notacionais específicas. Na execução, pode-se perder também, pela falta de compreensão de algum signo ou prescrição, por alguma inabilidade técnica ou simplesmente pela desatenção do intérprete ou compositor na escrita e/ou execução de algum trecho. Os encontros presenciais visam diminuir os desencontros musicais que possivelmente possam ser gerados durante o processo de preparação da obra.

Para Lôbo

Esta maior procura pela colaboração após a metade do século XX pode ser compreendida pelo fato de uma parte dos compositores contemporâneos estarem na busca por criar novos universos sonoros próprios. Até o século XIX, o sistema tonal ainda dominava a escrita musical, o que unia os compositores em um mesmo universo. Entretanto, a individualidade composicional e sistemática dos compositores contemporâneos fez com que o processo colaborativo se tornasse uma fonte de pesquisa primária para os compositores e intérpretes (2016, p. 12).

A busca por aspectos sonoros específicos – ainda não explorados – durante o século XX cresceu bastante, principalmente na sua segunda metade e na passagem para o XXI. As particularidades e experimentações dos compositores ficaram mais aparentes, sons que nunca haviam sido escritos por convenções composicionais anteriores passaram a se tornar hábitos composicionais. Mas se haviam barreiras composicionais nos séculos anteriores ao XX que precisaram ser quebradas para a expansão do universo sonoro, ainda hoje existem sons que não se escrevem, seja por

¹ As prescrições são indicações de ações práticas escritas na partitura e estão no âmbito mecânico de execução, como a digitação das mãos esquerda e direita numa peça pra violão.

² As descrições são indicações que preveem os resultados sonoros sem as indicações mecânicas e estão no âmbito abstrato da execução, como a indicação *intenso*, que expressa um tipo de caráter na peça.

sua característica ainda não traduzida em sinal, seja por alguma barreira notacional, ou mesmo por uma barreira nas concepções composicionais. A proposta colaborativa ambiciona diminuir essas barreiras e criar meios para que esses sons, mesmo que incapazes de serem traduzidos na notação possam ser executados.

A colaboração proposta e realizada neste trabalho contou com encontros presenciais e online entre o intérprete e compositores para esclarecimento de dúvidas técnicas e musicais, além de entrevistas com os compositores convidados para esta pesquisa a fim de conhecer as vivências musicais de cada um, ideias e inspirações para minimizar diferenças interpretativas que possam acontecer posteriormente entre a concepção e a realização, suscitando uma execução mais próxima das características do compositor e as ideias interpretativas do executante. A este processo chamaremos neste trabalho de interpretação consensual.

A interpretação consensual proposta neste trabalho é um processo que inclina-se ao equilíbrio entre o processo criativo e a performance, no qual o idiomatismo do instrumento é a prioridade. Os encontros permeiam todo o processo criativo e a troca de informações possibilita a proximidade e consenso na interpretação, os objetivos interpretativos são claramente expostos aos compositores que contrapõe as possibilidades expostas e, quando necessário, trabalham em cima de seus próprios materiais e sugestões surgidas nos encontros.

A consensualidade neste processo é o trabalho totalmente conjugado e consequentemente as decisões são tomadas em conjunto entre intérprete e compositor. O intérprete, em seu trabalho contínuo, seja em qualquer peça, deve se preocupar na geração de alternativas musicais que não subjuguem a estrutura e caráter da peça, e não somente propor mudanças quando encontra trechos tecnicamente difíceis. Por vezes é necessário sacrificar-se em algum momento na peça levando em consideração a estrutura da peça composta, e ao compositor cabe ater-se a alternativas que caminhem com as capacidades e possibilidades de execução do instrumento. Enfim, o trabalho em conjunto na interpretação consensual teve por finalidade, nesta pesquisa, minimizar problemas técnicos e musicais, tirar dúvidas e sugerir possibilidades sonoras esteticamente compatíveis visando explorar os sons que não se escrevem.

O equilíbrio no processo de criação e execução da obra deve permear todos os envolvidos para a busca desses aspectos intrínsecos na música. Mesmo que não haja a colaboração em encontros como o proposto aqui, o idiomatismo do instrumento – por parte do compositor –, e o caráter da peça – por parte do intérprete – devem ser a prioridade na disposição criativa e performática do fazer musical. Este equilíbrio chega à consensualidade em uma obra que abranja desde a motivação criativa inicial do compositor até à performance da mesma, diminuindo assim possíveis lacunas.

É necessária nessa busca por uma interpretação consensual a flexibilidade dos envolvidos para a otimização do processo e do resultado no momento performático.

Sobre isso o pesquisador Herivelto Brandino discorre que,

com essa postura flexível do compositor, cria-se uma espécie de confiança entre os músicos na qual o intérprete, a partir desse instante, pode mostrar tanto o próprio potencial quanto o do instrumento. Para evidenciar essa confiança, é possível destacar um momento da relação que ainda faz parte da audição presencial: o instante em que um intérprete mostra ao compositor – a fim de contribuir para o refinamento da sua sensibilidade musical e para o prolongamento da sua inspiração – as sonoridades, técnicas e possibilidades musicais que foram pouco exploradas por compositores até então (BRANDINO, 2012, p. 15).

Assim, a colaboração criativa consensual gera a interpretação consensual via relação entre compositor e intérprete. Este processo é uma proposta de expansão do fazer musical, ampliando as capacidades da peça ao buscar alternativas em conjunto nos encontros.

Ainda segundo Brandino,

A partir desse momento, é possível pensar nos casos de relação intérprete-compositor como uma extensão da obra escrita, visto que ela tem o papel de inspiração e potencialização de um conteúdo que estará intrínseco no processo criativo e no corpo da obra. Essa relação, portanto, pode ser comparada a uma espécie de técnica composicional embutida na organização das notas e ideias musicais (2012, p. 17).

Segundo o autor acima a colaboração é comparada a uma técnica composicional, uma ferramenta que pode alterar significativamente a música, moldando decisões iniciais

mediante a apresentação de novas alternativas durante os encontros. Essas apresentações de ideias nascidas dos encontros podem influir diretamente na organização composicional em dois níveis, o primeiro, neste trabalho, é descrito por nível criativo e o segundo por nível técnico. No primeiro nível as apresentações de ideias geram novos trechos consensualmente, tanto o intérprete quanto o compositor propõem materiais e criam em conjunto, logo estendem e potencializam a peça. No segundo nível, os encontros podem resultar em propor soluções técnicas específicas, como um novo dedilhado, uma dúvida sobre intenções em trechos específicos, dúvidas sobre velocidade, por exemplo. Neste nível também há a potencialização da peça, pois podem aumentar as possibilidades de execução. Esses dois âmbitos descritos podem ser trabalhados numa mesma proposta composicional, em encontros para a mesma peça podem haver propostas e soluções em níveis criativo e técnico, sendo assim uma junção de níveis. A interação pode ampliar o material musical tanto quantitativamente quanto qualitativamente, diminuindo lacunas e otimizando a performance, justificando a busca por solucionar os possíveis entraves que apareçam, com a alternativa da composição em colaboração.

8. Descrição dos processos colaborativos

Foram encomendadas três peças, como citado anteriormente, a três compositores com formações e atuações diferentes na música. A primeira peça foi encomendada ao compositor Maurício Orosco que é professor de violão do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia desde 2003, tendo lecionado também na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, em 2004. Doutor em Música pela Universidade de São Paulo, cursou também nesta instituição o Mestrado em Artes (Musicologia) entre 1999 e 2001, e o Bacharelado em Instrumento (violão), entre 1993 e 1996. Sua tese de doutorado apresenta uma edição crítica do Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone a partir das sugestões de Sérgio Abreu para a parte solista e do confronto entre as fontes primárias da obra. Sua dissertação de mestrado abordou as composições de Isaias Sávio, analisando este repertório e gravando parte representativa em CD não comercial financiado pela FAPESP. Tem experiência em performance e didática no violão, análise estrutural e revisão crítica de repertório para performance, música de câmara com formações variadas com violão (violoncelo, flauta, piano,

clarinete, canto, bandolim e duo de violões dentre outras), e em composição. Seu CD Maurício Orosco - Da Própria Lavra - Volume 1 apresenta uma síntese de sua produção para violão solo e música de câmara com violão até 2010. Seu crescente repertório autoral tem sido interpretado por diversos violonistas bem como estudado no meio acadêmico. Atualmente sua ênfase como instrumentista abrange atuações como solista e camerista, conciliando performance e pesquisa nos mais diversos eventos artísticos, científicos e em projetos sociais. Atua também no Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, na linha de pesquisa Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em música.

A segunda música foi encomendada ao compositor Eder Wilker que é doutorando em Música na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás, com a qual realiza pesquisa sobre os aspectos humorísticos na obra de Erik Satie. É Bacharel em Música - Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na qual realizou uma Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica em sua fase inicial e defendeu seu TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de Erwartung (Op. 17) de Arnold Schoenberg, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra. Na área de Violão foi orientado pelo Prof. Dr. Maurício Orosco e realizou Masterclass com vários professores como Mário Ulhoa (Uruguai), Judicaël Perroy (França), Dejan Ivanovic (Portugal), Johannes Möller (Suécia), Alex Sanchez (Espanha), Alisson Alípio (Brasil), Lazhar Cherouana (França), Thiago Oliveira (Brasil), Douglas Esteves (Venezuela).

A terceira música foi encomendada ao compositor Danilo Silva Aguiar, que é também sound designer. Graduado em Música/Bacharelado – habilitação em violão, Mestre em Artes/Música (com bolsa FAPEMIG 2015) pela Universidade Federal de Uberlândia – MG (UFU) e Especialista em música para jogos pela Game Audio Academy (2016). Participou de oficinas e workshops de composição ministrados por Flo Menezes, Sérgio Kafejian e Cesar Villavicencio. Foi orientando do prof. Dr. Daniel Luís Barreiro, com quem desenvolveu projetos na área de Música Eletroacústica com interação de dispositivos tecnológicos, sendo premiado no ano de 2011 como melhor projeto Destaque UFU em Iniciação Científica e Tecnológica da Universidade Federal de Uberlândia. Trabalhou como professor contratado de composição de Música Eletroacústica, Produção

Musical e Música Computacional no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli nos anos de 2013, 2014 e 2017. Seu trabalho está focado em sound design, composições de música eletroacústica e trilhas sonoras para filmes, games, curtas, peças de teatro, documentários e televisão. Juntamente com o músico Cassio Ribeiro, ele produziu o CD de percussão Névoas & Cristais: Música Brasileira de Percussão e Eletrônica em Tempo Real (2014), do professor de música na Universidade Federal de Uberlândia, Cesar Traldi. Criou a música e design de som para o jogo HORTALÂNDIA (2012), desenvolvido pelos cursos de Informática, Design e Nutrição da Universidade Federal de Uberlândia e apresentado na SBGAMES 2012 em Brasília – DF. Compôs a música para o documentário Tecendo Memórias (2015), dirigido por Iara Helena Magalhães e exibido no 6º Festival Internacional de Cinema e Alimentação SLOW em 2015. Em 2016, se juntou ao Venom Game Studio, onde vem trabalhando com sound design e trilhas sonoras para jogos. Em 2017, compôs a trilha sonora para o documentário Vivências Poéticas, dirigido por Sílvia Martins.

Os compositores contribuíram com esse trabalho com uma peça cada um, cada música com aspectos diferentes de composição e processos colaborativos diferentes.

7.1 Estudo – escalas e baião

A música composta por Maurício Orosco é um estudo que privilegia primordialmente escalas e usa maneirismos do estilo baião para subsidiá-las.

No primeiro encontro que tivemos, propus a ele uma composição que envolvesse um aspecto de toda a técnica violonística e que essa técnica pudesse ficar em evidência na peça. Ele então depois de alguns dias me enviou esse estudo de escalas.

Nesta música utilizamos um sistema de colaboração que não gerou uma criação em conjunto, mas uma espécie de consultoria que o compositor se prestou a dar para que a música soasse com fluência como um todo, mas especialmente nas escalas.

A primeira sessão da música é uma sequência de harmônicos, na qual discutimos no encontro posterior qual seria o timbre ideal e a acentuação mais apropriada do trecho. Chegamos ao consenso que o timbre metálico e o acento na última nota do compasso

seriam o ideal. A imagem a seguir é o trecho 1 da música, que compreende do compasso 1 ao 8.

Estudo - escalas e baião
(violão solo)

Rítmico e deciso
♩ = 90

Maurício Orosco

Violão

Sempre f

Figura 1 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 1 ao 8.

O segundo trecho da música compreende do compasso 9 à cabeça do segundo tempo do compasso 17, neste momento na música é exposto o principal tema e que se repetirá ao decorrer da peça algumas vezes. Entramos em consenso que os três primeiros compassos deste trecho figuravam um momento crescente na dinâmica até o compasso 12, no qual a melodia (dó#, ré, mi, fá#) deveria estar em evidência. A minha sugestão de mudança neste trecho foi especificamente o compasso 12, no qual propus a retirada do primeiro ligado e a seguinte digitação:

Figura 2 Maurício Orosco, Estudo - Escalas e Baião, compasso 12 (proposta de digitação).

Nesta digitação que propus mantendo somente o último ligado pensei na fluidez do movimento *a, m e i* (anelar, médio e indicador), mas o compositor Maurício discorreu acerca deste trecho e, de todos os outros que contém escalas em diferentes cordas, a importância de realizá-los com a alternância dos dedos *indicador e médio*. Para ele, este estudo visa a contribuir para a literatura do violão como uma proposta de trabalho para a realização de escalas totalmente pensadas em ambas as mãos para que a fluidez ao executar seja o mais importante, privilegiando a alternância somente de *indicador e médio* da mão direita. Outras propostas de digitação funcionam, segundo Maurício, mas há eficácia na alternância destes dois dedos evitando o cruzamento. Então entramos em consenso que essa e as posteriores escalas seguirão tal princípio referido anteriormente, mantendo assim a digitação escrita na partitura na maioria das escalas.



Figura 3 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 9 ao 17.

O terceiro trecho compreende da anacruse do compasso 17 para o 18 à cabeça do primeiro tempo do compasso 24 e é essencialmente um trecho de escalas descendentes, no qual se preza também o princípio de evitar o cruzamento de dedos e cordas. Nele está descrita uma digitação que deve ser seguida e entramos em consenso num movimento progressivo decrescente dinamicamente que acompanhe a oscilação das escalas. Eu havia levado ao encontro outra proposta de digitação para o mesmo trecho que privilegia o

movimento de anelar, médio e indicador de mão direita, mas depois da orientação sobre o intuito do estudo sobre evitar o cruzamento de dedos ao se tocar escalas em diferentes cordas, resolvemos que era necessário manter a digitação já escrita na partitura. A imagem a seguir é do trecho original com a digitação proposta por Maurício Orosco e a imagem posterior é a proposta de digitação que fiz ao compositor.



Figura 4 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 15 ao 24 (digitação original).



Figura 5 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 15 ao 24 (proposta de nova digitação).

Neste próximo trecho sugeri que houvesse a dobra da nota lá no baixo da reapresentação do primeiro motivo (compassos 24, 25 e 26), tocando-a com o polegar

assim como a primeira dobra (compasso 24), que já estava escrita, e pela possibilidade de manter a digitação propus que se acrescentasse essa dobra. O compositor aceitou a sugestão. O trecho ficou da seguinte maneira:



Figura 6 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 22 ao 28.

No próximo trecho entramos em acordo quanto ao equilíbrio de intensidade que tal parte sugeria. É um trecho de alternância entre notas reais tocadas e harmônicos, por este motivo pensamos que uma dinâmica coesa seria a saída para este trecho. Tentamos então, no encontro que tivemos, manter uma intensidade fraca no trecho, mas resolvemos, depois de experimentações, criar uma maneira em que todas as notas tocadas neste trecho fossem em harmônicos, o que resultou uma solução também satisfatória tanto para o compositor quanto para mim. O trecho a seguir é o original, com a alternância de notas reais e em harmônicos e, a próxima imagem é o trecho com a mudança de notas, na qual se tocam todas as notas em harmônicos. Optamos pela mudança.

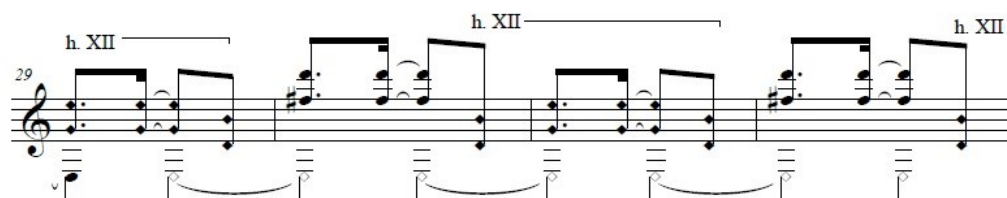


Figura 7 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 29 ao 32 (trecho original).

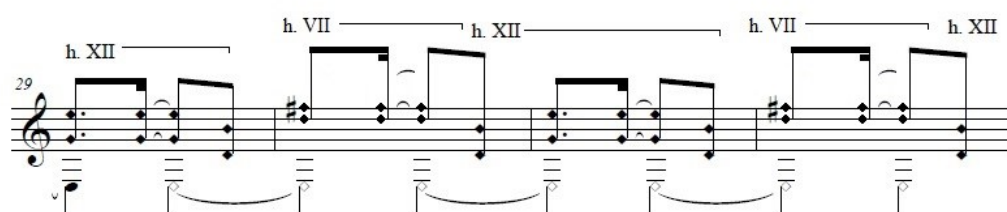


Figura 8 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 29 ao 32 (proposta de mudança).

Neste próximo trecho mantivemos como o original os compassos 33 e 34, entrando em acordo somente que o glissando deste trecho deveria ser tocado na posição de casa 6 indo para a casa 7 pela facilidade técnica que este trecho dispõe. A seguir temos uma ponte para uma figuração escalar. Este trecho está disposto em arpejos com uma nota em destaque que se alterna cromaticamente no interior da proposta. Eu sugeri que houvesse a notação de acentuação nesta nota para que ela não se perdesse em meio ao arpejo, além da notação de intensidade *crescendo* para direcionar a frase. Logo após temos a figuração escalar na anacruse para o compasso 39 até o compasso 44. Neste trecho sugeri que se fizesse a retirada de todos os ligados, fossem priorizadas as notas presas e que o movimento de polegar, médio e indicador, tocados sucessivamente, fosse a digitação deste trecho, mas em acordo com o compositor, como visto em outros trechos anteriores, vimos que a digitação proposta originalmente é a melhor para o intuito deste estudo, que é a alternância escalar de indicador e médio.

33

36

39

42

45

crescendo

p

C5

Figura 9 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 33 ao 47 (trecho original).

A seguir está a figura da minha proposta de digitação nas três escalas da anacruse do compasso 33 ao 44.

The musical score for Figure 10 consists of five systems of music, each representing a set of measures. The first system (measures 33-35) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 'crescendo' marking and fingerings 3, 1, 4, and 2. The second system (measures 36-38) continues the melodic line with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, and 4. The third system (measures 39-41) shows a more complex rhythmic pattern with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, and 1. The fourth system (measures 42-44) includes a 'p m' marking and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, and 2. The fifth system (measures 45-47) features a 'C5' marking and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, and 2.

Figura 10 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 33 ao 47 (proposta de digitação).

No próximo trecho, em seus dois primeiros compassos temos uma ponte em arpejo para uma próxima figuração escalar ascendente, que compreende da anacruse para o compasso 48, até o primeiro tempo do compasso 54. Na ponte, sugeri que as notas si do compasso 45 fossem tocadas em duas cordas, na terceira e segunda respectivamente. Essa sugestão técnica foi acatada pelo compositor. E nas escalas que sucedem este trecho propus outra digitação.



Figura 11 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 45 ao 56 (trecho original).



Figura 12 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 45 ao 56 (proposta de digitação).

O próximo trecho tem quatro compassos (54 ao 57) e contém uma sucessão de acordes em ritmo de baião. Neste momento da peça optamos pelas mesmas digitações tanto de mão direita quanto de mão esquerda, mantendo também os dedos guias propostos no original.

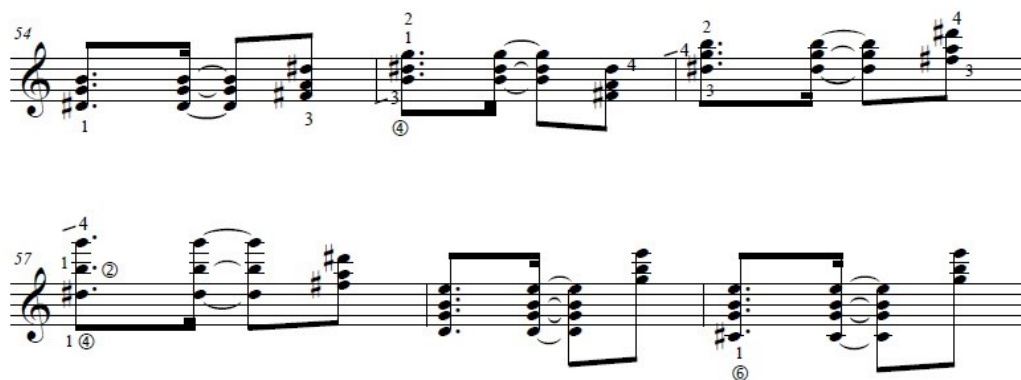


Figura 13 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 54 ao 59.

O próximo trecho da música é uma descida cromática de ré a si que se alterna com um acorde de mi menor em primeira inversão. Sugeri que neste trecho a descida cromática fosse realizada somente com o dedo 1 na sexta corda e o acorde que se alterna fosse executado em harmônicos, o que facilitaria a descida cromática possibilitando uma maior fluidez nestes compassos (58 ao 61). Para os compassos que se seguem, do 62 ao 66, concordamos nas digitações e propostas originais.



Figura 14 Maurício Orosco, Estudo - Escalas e Baião, compassos 57 ao 69 (trecho original).



Figura 15 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 57 ao 69 (proposta de mudança de notas).

O próximo trecho já apareceu anteriormente na música com exceção das últimas notas em ligado do compasso 72. Mantivemos a digitação original que está escrita na primeira vez que o trecho aparece na música (anacruse para o compasso 20 até o 23).



Figura 16 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 66 ao 72.

No trecho seguinte, sugeri que todas as notas fossem tocadas nas mesmas cordas aproveitando o dedo 2 da mão esquerda que poderia ser o guia. A digitação que o compositor trouxe escrita foi outra, optamos depois de experimentações pela minha sugestão com a indicação dinâmica *forte*.

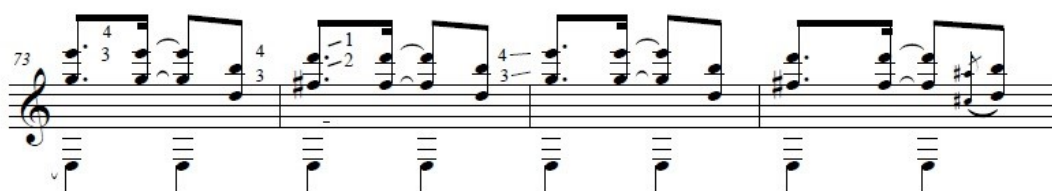


Figura 17 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 73 ao 76 (trecho original).

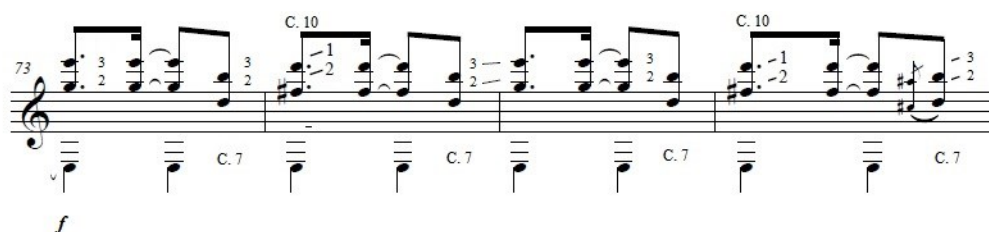


Figura 18 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 73 ao 76 (trecho com proposta de mudança).

O próximo trecho é o final da peça. Ele começa com um motivo que se repete nos dois primeiros compassos, os quais já apareceram na peça anteriormente e foram resolvidos. A escala final da música é a parte inédita do trecho, nesta escala sugeri uma digitação de mão direita diferente da original, privilegiando cordas soltas quando possível. No encontro que tivemos resolvemos manter a digitação original, pois ela propõe um trabalho técnico de alternância de *indicador* e *médio*, que é o intuito desse estudo de escalas.



Figura 19 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 77 ao 82 (trecho original).



Figura 20 Maurício Orosco, Estudo – Escalas e Baião, compassos 77 ao 82 (trecho com proposta de mudança).

7.2 Prisma

A música encomendada ao compositor Eder Wilker foi intitulada por ele de Prisma. Eu conheço o Eder desde criança, somos da mesma cidade, estudamos na mesma escola grande parte da infância e adolescência, estivemos juntos no mesmo projeto social de ensino de música em Catalão-GO e estudamos juntos também na graduação na Universidade Federal de Uberlândia.

Por conhecer ele há um bom tempo, conheço também um pouco suas composições e gosto das práticas composicionais empregadas nas suas músicas. Por isso o convidei para participar desta pesquisa.

Tivemos um primeiro encontro presencial no qual definimos qual seriam as características da música inclusa neste trabalho. Definimos por ser uma peça fixa, com extremo detalhamento de todas as ações, mecânicas, de caráter, andamento, etc.

Dividimos a peça em seções que toquei e comentamos nos encontros presenciais que tivemos.

O primeiro trecho foi a introdução da peça.

Prisma
para Violão

*Ao meu prezado amigo
Igor de Oliveira*

Eder Wilker

Ad Libitum e expressivo ♩ = 52 - 64

Figura 21 Eder Wilker, Prisma.

Entramos em consenso que, apesar da liberdade rítmica indicada neste trecho, deve-se haver uma coesão de tempo na escolha. Para este trecho eu trouxe também alternativas de execução ao compositor. Uma delas foi acatada por ele, a execução *dolce*, tocando as notas mais perto da boca do violão e numa região do braço mais à frente. Sugeri também que os ligados que aparecem nos três compassos fossem retirados, sendo uma opção técnica que facilitaria a digitação em passagens posteriores. O compositor pediu que experimentasse a ausência do ligado da segunda para a terceira nota, mas que o mantivesse escrito na partitura.

Para a execução da próxima parte o compositor sugeriu que eu encontrasse fôrmas de acordes para uma tocabilidade mais fluida, facilitando assim a velocidade.

Dividimos o trecho da seguinte forma:

The image shows a musical score for guitar, divided into two systems. The first system is labeled "Tempo Livre" and contains three measures. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8. It includes the instruction "d.s." and a fingering of 4 on the first string. The second measure has fingerings 1, 2, 0, 2, 0. The third measure has fingerings 4, 3, 0, 1, 2. The second system contains eight measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 8. It includes the instruction "d.s." and a fingering of 1. The second measure has fingerings 1, 3, 0, 2, 0. The third measure has fingerings 1, 2, 0, 0, 0. The fourth measure has fingerings 3, 0, 3, 1, 0. The fifth measure has fingerings 4, 3, 0, 1, 2. The sixth measure has the instruction "bisbigl." and fingerings 0, 4, 0. The seventh measure has the instruction "bisb." and fingerings 0, 5, 0. The eighth measure has the instruction "muito vib." and fingerings 0, 0, 5, 4, 1. Dynamics are indicated by wedges: *pp* for the first system, *mf* and *f* for the second system. The second system also includes dynamics *p*, *f*, *mp*, and *mf* at the bottom.

Figura 22 Eder Wilker, Prisma.

No próximo trecho da música, o compositor e eu dividimos em cordas o estudo para a execução, crescendo dinamicamente até o acorde tocado em plaqué.

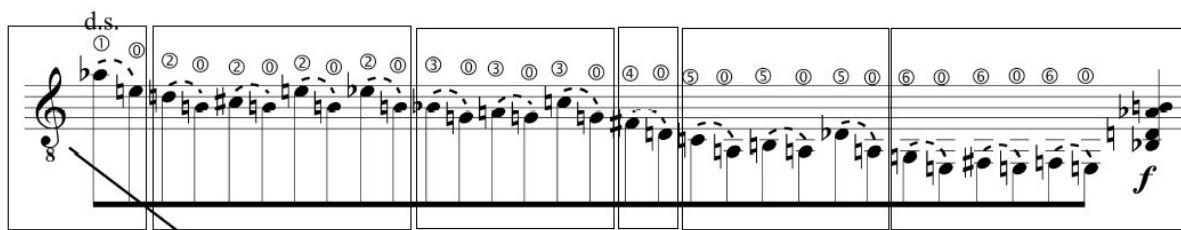


Figura 23 Eder Wilker, Prisma.

O próximo trecho está escrito como um *tremolo* tradicional, mas chegamos ao consenso que seria ideal tocar um pouco mais lento e dividir as digitações em acordes nos três blocos até a fermata.



Figura 24 Eder Wilker, Prisma.

No próximo trecho da peça, apesar da escrita tradicional da técnica de *tremolo* novamente, conversamos que o ideal é continuar tocando lento, salientando bem a melodia nos baixos, mas prezando pelas campanelas, até o final da frase que divide as seções em *tremolo*, que deve ser tocada o mais rápido que se conseguir (esta frase está destacada dentro do quadro).

The musical score for Eder Wilker's 'Prisma' is presented in four systems. The first three systems are single staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). They feature a continuous tremolo of eighth notes. The fourth system is also a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, continuing the tremolo. The score includes various musical notations such as accidentals, fingerings, and dynamics.

Figura 25 Eder Wilker, Prisma.

Neste próximo trecho de três sistemas também se desenham acordes na sua execução. Além disso pensamos no *tremolo* com leves oscilações de tempo, usando o *rubato* e *accelerando* à medida que o trecho se desenrola de *piano* até *mezzo forte* tendo como base a procura dos acordes implícitos. No final deste trecho temos uma ponte crescendo até outro momento de *tremolo*. Esta última frase foi orientada pelo compositor para que não a terminasse em sua última nota (ré 5), mas sim na primeira do próximo trecho de *tremolo* (mi 2), sustentando-a um pouco antes de iniciar a próxima seção de *tremolo* demonstrada na próxima figura.

The musical score consists of four systems, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a dynamic of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. It features a series of chords, many of which are beamed together in groups of 2, 4, 3, 1, 2, 4, 1, 4, and 3. The second system starts with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and a *cresc.* marking. The third system begins with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The fourth system is more complex, starting with a *gliss.* (glissando) marking and a *f* (forte) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic. It includes markings for *vib.* (vibrato), *d.s.* (da sempre), and a series of circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating specific notes or groups of notes. The system concludes with a *p* dynamic and a long, thin, horizontal line.

Figura 26 Eder Wilker, Prisma.

O próximo momento da peça contém nove sistemas usando também a técnica de *tremolo* e uma das principais indicações do compositor é no cuidado com a duração de algumas notas, nas quais ele fez questão de salientar suas respectivas durações, em uma notação não tradicional, mas que indica bem o seu intuito (coloquei-as em evidência dentro de um quadrado).

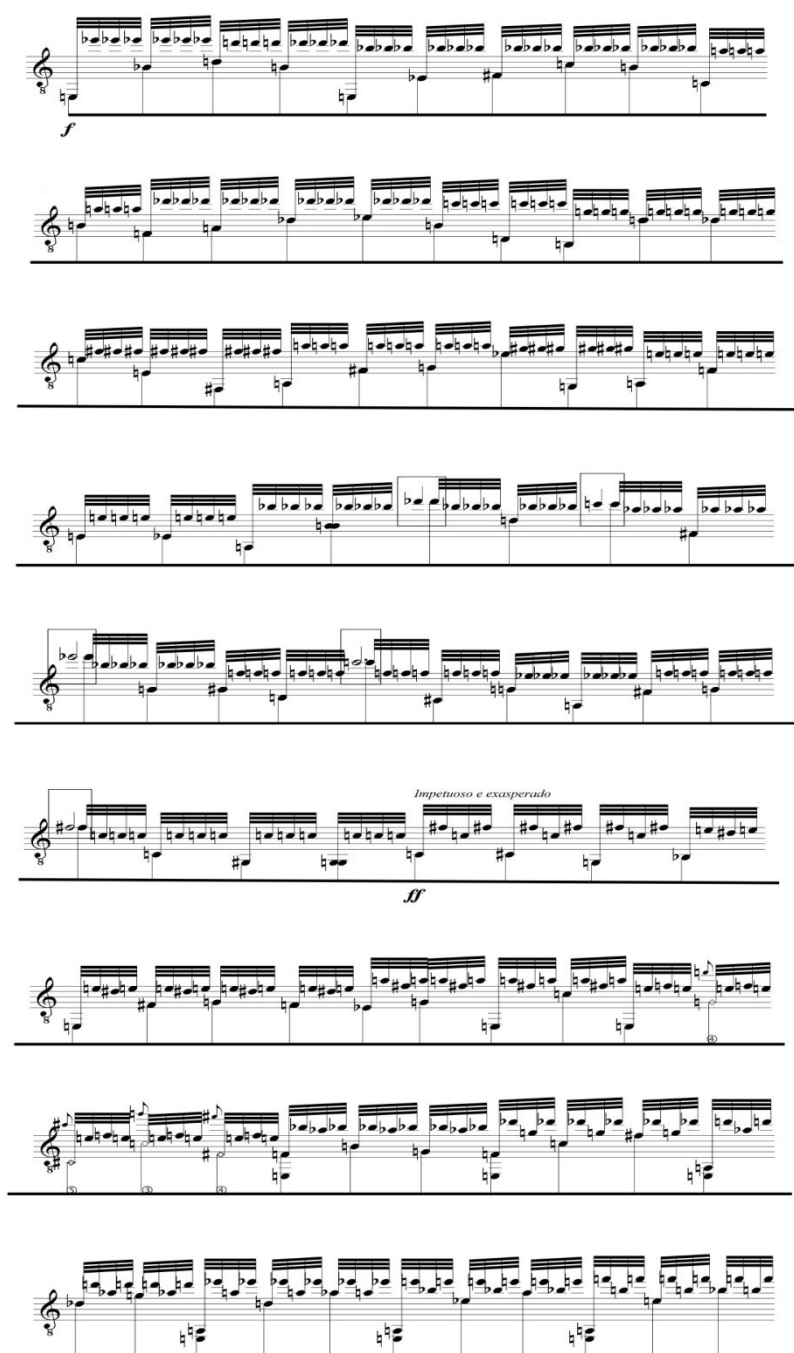


Figura 27 Eder Wilker, Prisma.

Este próximo momento na peça é uma transição que usa o timbre como o norteador na execução, por isso entramos em consenso que seria bom o cuidado com a mudança de cordas para não haver alguma desafinação, além de ter também o cuidado com a quantidade de notas tocadas. O trecho termina na parte evidenciada pelo quadrado.

The image displays three systems of musical notation for a piece by Eder Wilker titled 'Prisma'. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. It includes a melodic line with a slur and a dynamic marking of *fff* (fortississimo) at the beginning, which transitions to *mp* (mezzo-piano) at the end. The second system continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning, transitioning to *pp* (pianissimo) at the end. The third system is divided into three parts, each with a dynamic marking: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The first part of the third system is enclosed in a rectangular box. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Figura 28 Eder Wilker, Prisma.

O próximo sistema apresenta ainda uma parte da transição. Pensamos que uma boa maneira para executá-la é pensar na chegada às pausas e suas respectivas durações em vez de salientar as notas, já que suas durações são efêmeras. O trecho mencionado está evidenciado pelo retângulo na figura.

This image shows a specific section of the musical score from the previous figure, enclosed in a rectangular box. It focuses on the third system, which is divided into three parts with dynamic markings *p*, *mf*, and *mp*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6). The section is marked with a 'd.s.' (da capo) instruction and a '2'' (second ending) marking.

Figura 29 Eder Wilker, Prisma.

No próximo sistema entramos em consenso que seria bom dividir em duas vozes o trecho, no qual a voz inferior será tocada com o polegar e a voz superior com o indicador. A execução deste trecho será lenta e uniforme dinamicamente.

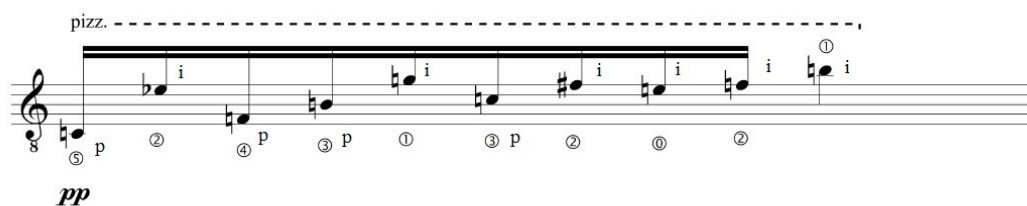


Figura 30 Eder Wilker, Prisma.

Nos dois próximos sistemas também entramos em consenso que o ideal seria a execução exata das pausas aliada ao controle da dinâmica. O primeiro sistema inteiro deverá ser tocado *staccato* e o segundo *legato*. O trecho ainda contém uma parte que se encontra dentro de colchetes. Segundo o compositor, esta indicação é a técnica de tãmbora. Sugeri ao compositor que colocasse prescrito ou descrito na peça esta indicação, pois assim também como a técnica de harmônico, descrita anteriormente neste trabalho, não há consenso na escrita da técnica de tãmbora também.

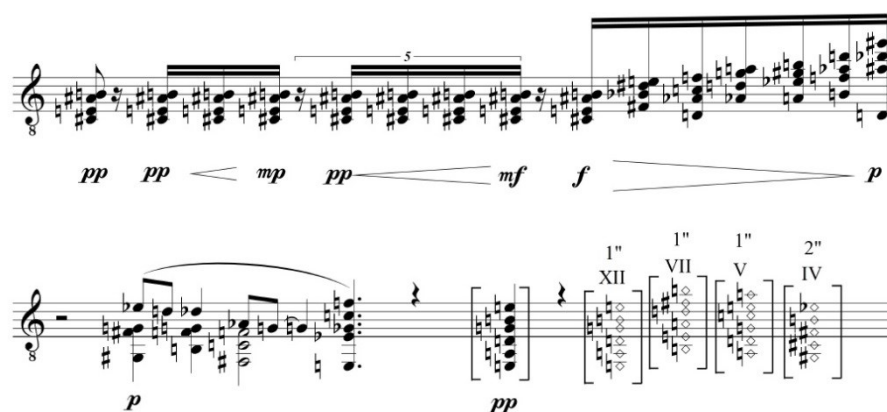


Figura 31 Eder Wilker, Prisma.

O próximo sistema é uma escala cromática de quatro oitavas, na qual a sequência das notas não acontece na mesma oitava. A ideia deste ponto é tocar as notas soando o máximo de campanelas para se ouvir o choque cromático, respeitando a dinâmica indicada.



Figura 32 Eder Wilker, Prisma.

Neste próximo sistema a orientação é tocar as notas Fá com a mesma duração mexendo somente na duração das pausas, seguindo a dinâmica indicada sem realizar *rallentando* ao final.



Figura 33 Eder Wilker, Prisma.

O próximo momento da peça ainda é parte de uma transição no qual, apesar da possibilidade de execução em outras partes do violão, o compositor insiste que a indicação técnica apresentada é uma escolha timbrística e que a sua execução assim como está apresentada é o ideal que ele concebeu. Além do efeito no âmbito de timbre que o compositor apresenta, temos também algumas peculiaridades na dinâmica, que consistem basicamente na mudança abrupta de intensidade, na maioria das vezes.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Prisma' by Eder Wilker. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a treble clef and a '3' above the staff, indicating a triplet. It features dynamic markings of *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *pp*. The second system starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* to *ff* crescendo, and then a *mp* decrescendo. The third system begins with a *ff* dynamic, followed by a *mp* to *mf* crescendo. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The score also includes performance instructions such as 'd.s.' (da capo), '3'' (three seconds), and '2'' (two seconds).

Figura 34 Eder Wilker, Prisma.

Os trechos apresentados anteriormente faziam parte de uma transição para o momento que será apresentado agora. São treze sistemas dispostos na partitura como melodia, mas que o intuito do compositor é encontrar fôrmas de acordes para executá-los com a maior velocidade possível. O compositor e eu entramos em consenso que este momento da peça pode conter oscilações agógicas, mas que se mantenha uma uniformidade no crescimento da intensidade, pois dez destes treze sistemas estão indicados com um grande crescendo de *mezzo piano* à *forte fortíssimo*. O trecho contém também uma abertura com o encerramento em uma fermata.

d.s.
 mf *cresc.* *f* 3rd

d.s.
 mp *cresc.*

gliss.

mf *cresc.*

gliss.

f *cresc.*

sf

10

mp *cresc.*

Figura 35 Eder Wilker, Prisma.

O trecho citado vai até a marcação deste último sistema. O trabalho de oscilação métrica deste trecho acompanhará o desenho da melodia. Temos no próximo momento uma escala cromática dividida em duas partes, uma somente como melodia e outra parte mesclando acordes e ligados à escala. Neste trecho o compositor e eu chegamos ao consenso que o primordial é a crescente dinâmica até o acorde que contém a indicação mais intensa da peça.

The musical score consists of four systems, each on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system begins with a melodic line in the treble clef, marked with a circled '1' above the first measure, and a bass line with chords. The dynamic marking *mp cresc.* is placed below the first system. The second system continues the melodic line in the treble clef, marked with a circled '2' above the first measure, and the bass line with chords. The dynamic marking *cresc.* is placed below the second system. The third system continues the melodic line in the treble clef, marked with a circled '2'' above the first measure, and the bass line with chords. The dynamic marking *fff rall. cresc.* is placed below the third system. The fourth system is marked *d.s.* (da capo) and features a melodic line in the treble clef with a series of notes, and a bass line with a series of notes. The dynamic markings *fff*, *f*, and *mf* are placed below the fourth system, with lines indicating the dynamic progression.

Figura 36 Eder Wilker, Prisma.

O próximo momento da peça é uma passagem de notas Dó mudando de altura. O cuidado que combinamos para esse trecho é para não soar desafinado na mudança de corda.

The musical score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 'd.s.' (da capo) marking and a series of sixteenth notes. Below the staff, a dynamic marking of *fff* (fortississimo) is shown, followed by a crescendo line leading to a *f* (forte) marking, and then a decrescendo line leading to a *mf* (mezzo-forte) marking. The second staff starts with a circled '1' and continues with sixteenth notes. Below it, a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is shown, followed by a decrescendo line leading to a *p* (piano) marking, and then a crescendo line leading to a *p* marking. The third staff begins with a circled '5' and continues with sixteenth notes. Below it, a dynamic marking of *pp* (pianissimo) is shown, followed by a decrescendo line leading to a *ppp* (pianississimo) marking. The score also includes various performance markings such as '3' (triplets), '5'' (five seconds), and '5' (fingerings).

Figura 37 Eder Wilker, Prisma.

Encerrando esta peça, temos a aparição do tema original e um efeito descrito na última ação da obra, o efeito é encostar levemente a unha do polegar da mão direita na corda causando uma leve trepidação.

The musical score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 'como no início' (like at the beginning) marking and a series of sixteenth notes. Below the staff, a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is shown, followed by a crescendo line leading to a *mf* (mezzo-forte) marking. The second staff starts with a circled '7' and continues with sixteenth notes. Below it, a dynamic marking of *fff* (fortississimo) is shown, followed by a decrescendo line leading to a *f* (forte) marking, and then a crescendo line leading to a *f* marking. The score also includes various performance markings such as '3'' (three seconds), '5' (fingerings), and a note about the effect of the thumb nail on the string.

Figura 38 Eder Wilker, Prisma.

Sugeri ao compositor que trouxesse prescrito ou descrito na peça as intenções e ações que ele idealizou para este trabalho, pois acredito que facilitaria a compreensão em determinados trechos.

7.3 (Un)(Re)Learning

Conheci o compositor Danilo Aguiar durante a graduação na Universidade Federal de Uberlândia, sempre gostei de seus trabalhos eletroacústicos e sob esta perspectiva o convidei para participar desta pesquisa.

A peça do compositor Danilo Aguiar se chama (Un)(Re)learning. Para a sua construção fizemos um primeiro encontro pessoal no qual acertamos qual seria o nosso direcionamento de atuação. A obra então seria mista com violão e sons eletroacústicos pré-gravados e teríamos algumas sessões alternadas e algumas em conjunto.

Para a parte eletroacústica eu contribuí inicialmente com a gravação de sete trechos que seriam trabalhados pelo compositor, que depois de processados seriam incluídos na parte eletroacústica. Estes trechos são tirados da própria peça.

Os trechos são estes a seguir:



Figura 39 (trecho 1) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning



Figura 40 (trecho 2) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning



Figura 41 (trecho 3) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning



Figura 42 (trecho 4) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning



Figura 43 (trecho 5) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

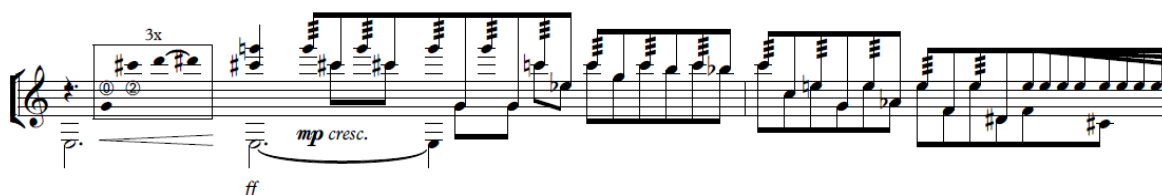


Figura 44 (trecho 6) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

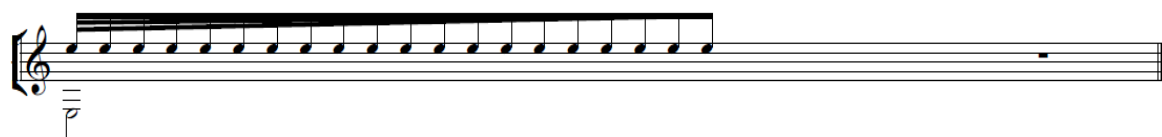


Figura 45 (trecho 7) Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Em um dos encontros que tivemos via chamada de vídeo decidimos que a música seria dividida em eventos, tendo uma contagem de quatro tempos para preparar o intérprete para tocar simultaneamente com a parte eletroacústica. Essa contagem seria

somente uma preparação e não um metrônomo para a execução completa da música, acontecendo somente no fone do intérprete.

Para a performance dessa música seriam necessárias duas pessoas, uma na execução com o instrumento e outra controlando a parte eletroacústica. Na parte técnica pensamos na utilização de pelo menos dois alto-falantes, microfonação do violão, uma mesa de som, cabos, fones de ouvido para os intérpretes e um computador para o controle da parte eletroacústica.

A seguir teremos as figuras dos eventos que acontecerão na música. Antes de cada evento terá a contagem de preparação. Esta e outras instruções notacionais virão prescritas em uma bula.

Figure 46 shows a musical score for two instruments: Electric Guitar (Elec.) and Acoustic Guitar (A. Gtr.). The Elec. part has a series of notes labeled "Quick notes without pitch" and a section labeled "harmonic sound indeterminate with gliss". The A. Gtr. part has a "wait for click" instruction and a sequence of notes marked with a "6".

Figura 46 Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figure 47 shows a musical score for two instruments: Electric Guitar (Elec.) and Acoustic Guitar (A. Gtr.). The Elec. part has a section labeled "Linear resonance" and a section labeled "Granular resonance". The A. Gtr. part has a "mp cresc." instruction and a "gliss." instruction.

Figura 47 Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figure 48 shows a musical score for two instruments: Electric Guitar (Elec.) and Acoustic Guitar (A. Gtr.). The Elec. part has a section labeled "Tension and long sound" and a section labeled "Sound of resonant attack". The A. Gtr. part has a "6" instruction and a "3" instruction.

Figura 48, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figura 49, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figura 50, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figura 51, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

Figura 52, Danilo Aguiar, (Un)(Re)Learning

9. Conclusão

Com esta pesquisa pude concluir que há de fato uma consolidação do intérprete-performer como agente criador na música erudita, principalmente na virada do século XX para o XXI. Pude perceber que a música é o somatório de várias forças individuais e que a busca pelo estabelecimento de diferentes tipos de parcerias me pareceu evidente, mesmo que a resultante da obra seja para fins artísticos ou pedagógicos. Concluí também que o alinhamento estético é um fator que pode alterar as questões de imprevisibilidade que possam surgir na construção da interpretação até o desempenho no palco. Este alinhamento é marcado pela colaboração e, com esta pesquisa, pude explorar um pouco este universo de cooperação.

Neste trabalho pude atestar o quão é importante o papel da notação para toda a música ocidental. Principalmente por este meio consensual se pôde fixar e expandir a música produzida, mas em contraponto notei que há uma insuficiência de ferramentas para se escrever com exatidão a música que é produzida hoje como, por exemplo, a música eletroacústica. É necessária a criatividade e sensibilidade do compositor e intérprete para se escrever e ler muitas das ideias produzidas. A interação e colaboração se propõem como uma saída para a diminuição de lacunas no processo, diminuindo a distância do ideal sonoro até o resultado musical. Neste trabalho pude concluir que a cooperação entre compositor e intérprete não é uma possibilidade que descarta a concretude do material escrito (até mesmo por utilizar dele como ferramenta e objeto de discussão nos encontros), mas que possibilita uma forma para que compositor e intérprete trabalhem juntos na processualidade de decodificação sonora a partir de encontros, utilizando a escrita apenas como suporte, buscando assim atenuar suas insuficiências.

Não há garantias de que a emissão de signos chegará ao primeiro receptor (intérprete) nem ao segundo receptor (ouvinte). Por mais que haja cuidados na escrita, como uma notação técnica e de caráter na peça, os agentes da música podem codificar e decodificar os sinais de maneira diferente. Pude concluir que pode haver uma maior preservação sónica da obra através da colaboração, os sinais podem ser melhor interpretados se houver a oportunidade de troca de impressões do material musical. Também a obra resultante pode conter prescrições e descrições que auxiliem o próximo intérprete na execução.

É notório que as figuras de compositor e intérprete sofreram profundas mudanças desde o renascimento até os dias atuais. Há uma diluição dos papéis que se estabeleceram no passado na música, o compositor e intérprete ampliaram suas aptidões técnicas frente ao material. Todos os envolvidos no processo musical têm suas disposições criativas, e a interação, como pude perceber, potencializa este aspecto.

Com esta pesquisa pude notar que a colaboração entre compositor e intérprete é uma alternativa que amplia a literatura e com isso expande conscientemente as técnicas empregadas no instrumento. O processo possibilita que haja a inserção de novas sonoridades com a parcimônia dos envolvidos sem extrapolar os limites do instrumento e das possibilidades técnicas dos intérpretes, sempre norteando-se pelo ideal sonoro inicial do autor. Tanto o compositor quanto o intérprete trabalham juntos na construção do material musical com qualidade e cuidado, ampliando assim a literatura do instrumento, levando em conta o ideal sonoro e a capacidade do violão.

Com este trabalho conclui que a colaboração entre compositor e intérprete é um processo composicional que pode gerar posteriormente uma interpretação consensual dos envolvidos. Percebi que este processo envolve ferramentas essenciais e indispensáveis para que aconteça: o equilíbrio, a flexibilidade e meta de otimização do objeto são as que posso elencar como primordiais no trabalho cooperativo em música.

10. Referências Bibliográficas

ALLEN LIMA, José Guilherme. *O compositor diluído: considerações sobre a figura do compositor na contemporaneidade*. In: I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo, 2012.

BRANDINO, Herivelto. *A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CHARRO, Alexandre. Música para ouvir (e ver), Entrevista com Flo Menezes. *Revista Soma*. No. 23, 2011 p. 58 – 65. São Paulo, 2011.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ISHIAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio Crispim. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*. No. 6, 2013 p. 71 – 102. Pelotas, 2013.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. *Compositor e Intérprete: Reflexões sobre a Colaboração e o Processo Criativo em Caminho Anacoluto II - quasi-Vanitas de Marcilio Onofre*. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

MANNIS, José Augusto. Processo Criativo: do Material à Concretização, Compreendendo Interpretação-Performance. *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. In: SÉRIE SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, p. 231-242. Rio de Janeiro, 2012.

MENEZES, Flo. *O papel e as limitações das escrituras*. ARTEunesp (São Paulo), v. 13, p. 13-30, 1997.

RAMOS, Pamela Daiany dos Santos. *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2013.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20., Florianópolis, 2010. *Anais ANPPOM, Florianópolis, 2010*. p. 1310-1314.

SANTOS, Alvaro Henrique Siqueira Campos. *As Sonatas para Violão de Manuel Maria Ponce*. Monografia (Bacharelado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

SAUSURRE, Ferdinand de. (1916) [1993]. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix.

ZAMPRONHA, Edson Sekeff. *Linguagem: Propriedade emergente do material*. ARTEunesp (São Paulo), v. 13, p. 31-53, 1997.

_____. *Notação, Representação e Composição: Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

11. Apêndice

11.1 Entrevista com Maurício Orosco

-Maurício, qual a sua formação musical?

Fiz curso técnico em violão na minha cidade natal, depois fiz o bacharelado em música com habilitação em instrumento (violão), também fiz um curso rápido na Espanha chamado “Intercampus”, um acordo entre a USP e a universidade de lá, foi basicamente um curso de extensão, um na área de musicoterapia e um na área de interpretação. O curso de interpretação foi na minha segunda vez por lá. A musicoterapia serviu como um pretexto pra eu poder viajar, e com ela ganhei as passagens, ganhei estadia, e por lá eu procurei estudar violão, conhecer os violonistas e só na segunda estada, no ano seguinte, em 1998 fiz o curso internacional de música espanhola, aquele fundado por Andrés Segóvia em Compostela, esses, portanto foram os cursos de extensão. Voltei ao Brasil e fiz o mestrado na área de Musicologia na Universidade de São Paulo e muitos anos depois em um intervalo de oito anos eu fiz o doutorado, também em Musicologia. A minha formação é basicamente como instrumentista e quando não diretamente no instrumento, eu fiz algo teórico com uma abordagem bem aplicada ao instrumento.

-Fora a academia, a sua iniciação e formação musical se deu em que área? Você começou no violão popular ou já com o violão clássico?

Eu acredito que quando não se tem uma família de músicos, em geral a gente não vai no caminho, digamos assim...vou chamar de correto, não sei se é o melhor termo. Comecei no violão, fui para a guitarra, toquei em banda de baile e já aspirava tocar guitarra melhor.... Assistia aqueles filmes como “A Encruzilhada”, aquelas influências na vida da gente que de alguma maneira diziam que para tocar melhor guitarra você tem que fazer o tal do violão clássico. Fui procurar o tal do violão clássico, como um pretexto pra tocar guitarra melhor e, acabei então, indo para o violão.

Essa formação geral se deu com a guitarra, com muita prática de extração de repertório de ouvido por muitos anos, assim como funcionam as bandas... Eu comecei cedo com essa prática popular, aos 14 eu comecei o violão e continuava tocando em bandas de baile, fui parar de tocar nas bandas aos 19.

Então essa minha formação extra, anterior à academia foi marcada por essa questão da guitarra presente, do violão popular presente. Tive minhas primeiras aulas de violão popular em casa, com minha mãe e minhas duas irmãs, apesar se não serem figuras musicais profissionais que ganhavam a vida com isso. Aos 12 comecei com a guitarra, estudei um pouquinho, mas aos 14 comecei com o violão clássico, erudito. Tudo em Presidente Prudente... A pessoa mais acessível que tinha na cidade, naquele momento, a referência do meio musical era um grande ex-violonista, eu acho que até procurei um professor de guitarra, mas fui estudar com esse professor de violão, era ele quem eu acreditava que poderia me dar uma formação superior embora não fosse em guitarra.

-Quando e Porque a composição entrou na sua carreira?

Eu sempre brinquei de compor enquanto fazia aula de violão clássico... Eu desafiava meu professor na ocasião a me dizer quem eram os compositores de peças que eu mesmo fazia... Sempre brinquei de compor, sempre tive esse hábito, não sei nem te dizer o porquê... Como isso entrou. Eu achava um pouco enfadonho o exercício de técnica pura, como eu acho inclusive até hoje se não for bem pensado e, com um propósito bem definido... E quando esse professor meu passava técnica pura eu me distraía, mas ficava inventando coisinhas com a técnica pura que eu tinha que estudar e nisso eu também acabava compondo, mas não é porque eu fazia da composição uma fuga do estudo... Mas de vez em quando isso acontecia também. Eu sempre estava de alguma maneira brincando de compor, comecei assim.

-As suas composições culminaram em um CD. Elas foram compostas especialmente para o CD ou foi uma compilação de tudo que você havia composto durante toda a sua vida?

Não, não foram feitas para o CD. Pelo contrário, eu resistia ao máximo gravar um CD, até porque eu não me via capaz de gravar um disco. Anteriormente eu quase gravei um CD comercial... Havia gravado um para pesquisa durante o período do mestrado e vi que aquilo não era um negócio muito fácil de fazer, saí até meio traumatizado... Mas eu comecei a estudar pra fazer uma gravação comercial com o mesmo produto da gravação de pesquisa do mestrado, que era sobre as composições de Isaías Sávio. Quando eu estava bem afiado, creio eu, para gravar esse primeiro CD comercial com as obras de Isaías Sávio eu vim pra Uberlândia e naquele momento foi uma enxurrada de alunos, bem

diferente do que é hoje, uma verdadeira enxurrada... Simplesmente o projeto foi por água abaixo, nem lembrava que eu queria gravar um CD em meio a tantos alunos... Na época éramos somente dois professores. Quando eu fui perceber que o tempo estava passando e eu não tinha gravado já tinham se passado uns quatro, cinco anos. Paralelamente a isso eu abandonei um pouquinho a composição, já havia composto muitas peças e sempre que eu podia brotava alguma coisinha nova, mas não intencionava gravar um CD com as composições e se pudesse voltaria para o plano de gravar o Sávio comercial. Um tempo depois desses quatro, cinco anos que eu já estava aqui, não sei dizer... em torno de oito, nove anos, nesse meio tempo passou por aqui um aluno que se tornou produtor musical... Esse cara me pôs força para gravar o CD. Eu tive o projeto aprovado para gravar o disco em 2010... Entrei na UFU em 2003... Terminei de gravar em 2011... É, uns oito anos aí de 2003 até 2011. Ele foi fundamental nesse papel, com a ajuda e insistência dele... Ele disse: “Posso te ajudar a escrever o projeto?” Eu disse que podia e o negócio foi aprovado... Pronto vou ter que gravar agora.

-Maurício, quais são as suas influências musicais?

Até o momento do CD eu assumia uma influência muito forte da escola russa, [Prokovich], Shostakovich, Stravinsky... Também de Debussy em particular eu sempre gostei e também já assumia um namoro com a música brasileira maior. O CD foi gravado entre 2010 e 2011 e tive essas influências. Na graduação na USP eu era chamado o “Shostakovich do CRUSP”, que era a moradia que tinha lá, meus amigos muito carinhosamente me chamavam disso porque eu só falava disso, me encantava esse repertório, tanto orquestral, quanto o pianístico, os concertos para violino... Gostava do Tchaikovsky também, não era da minha preferência, mas apreciava muito... Então, eram essas as influências mais decisivas mesmo.

Eu já gostava e tinha até um pouco mais de música brasileira que poderia estar no CD, mas acabou entrando só o “Choro de Macho”. No pouco que eu escrevi depois da gravação eu tive um flerte com a música espanhola também... Escrevi Quatro Prelúdios para André Segovia, que está no CD da Elodie Bouny e mais algumas coisas brasileiras, um baião, um maxixe... Mas o que predominou depois do CD foi mais música brasileira mesmo.

-Tem algum músico brasileiro que te influencia?

Olha, eu admiro, nem posso dizer que conheço bem, mas eu admiro muito o Sérgio Assad. O pouco que eu conheço acho formidável... O duo com o irmão é bárbaro, na área da interpretação vou olhar pra outras pessoas também, mas a minha admiração por ele é tanta que eu queria que fosse ele que assinasse, ou dedicasse algo no meu CD, caso eu conseguisse alguma assinatura ou dedicatória eu queria que fosse dele, e consegui, esse cara pra mim não pertence a esse mundo... É simplesmente outra rotação. Admiro, e quem não admira?... Dos brasileiros o Sérgio Abreu também... Enfim, tem muitas pessoas, mas eu gosto das figuras em geral que são intérpretes e compositores, porque pra mim... Quase que sempre, não são tão refinados, não são aquelas figuras de ponta na performance do violão, mas eles tocam com uma direcionalidade... Um entendimento do que estão fazendo que pra mim superam muitas vezes tantos outros que são especialistas da performance, que são somente violonistas, nada contra eles, eu adoro vários e como eu disse citaria outros caras inclusive, mas eu gosto dos intérpretes compositores... O Marco Pereira, por exemplo, tem gente que toca melhor as peças dele do que o próprio... Mas tem um tempero, um caldo ali que não adianta, se não for ele tocando não é a mesma coisa, tá aí... Outro cara que admiro pra caramba é o Marco Pereira.

-A composição em colaboração com o intérprete já serviu de ferramenta em outros de seus trabalhos?

Eu tive experiências com quem tocaram minhas peças, mas as prontas, aquelas que já existiam e que depois foram tocar... Me procuravam, me mandavam gravações... Há pouco tempo recebi gravações do Gilson Antunes, ele está para lançar um CD que irão entrar três peças... Mas é outra coisa, a peça já está pronta, eles querem mudar algumas coisas, entender algumas partes... Então isso é uma coisa, um assunto e em relação a esse tipo de composição eu tive várias experiências e elas são sempre parecidas, é engraçado... Eu já sinto a coisa em colaboração, mesmo eu tendo feito aquela música sozinho, no meu quarto, ou onde quer que eu estivesse... Parece que existe uma colaboração... Porque a pessoa propõe coisas... Dizem: “Eu não alcanço isso Maurício”, “minha mão não é do tamanho da sua”, “vou fazer isso em harmônico”... Nossa e como eu acho boas as soluções... Um rapaz que gravou a sonatina Russa, o Bruno Madeira, propôs um final diferente pra música, eu acatei e gravei assim no meu CD, tirei os harmônicos e terminei com um baixo bem explosivo em um arpejo descendente, e, por exemplo, foi uma sugestão dele, porque ele queria fazer assim... então esse é um exemplo

da peça pronta que depois o intérprete vem e dá um retorno propondo coisas novas. O único trabalho antes do seu que pareceu um pouco mais de colaboração durante o processo, mas também não chegou a ser foi o “Nascente ao poente”, uma peça pra quarteto de flautas, já gravado no CD dos meninos daqui, o Quarteto Cerrado... O que ocorreu foi que eu fui fornecendo material e eles estavam ensaiando, não que eles palpitassem na composição, eles palpitavam na questão técnica, porque eram flautas e eu não sou flautista... Mas então, eu cheguei com a peça semi pronta, com algumas coisinhas em aberto... Ah! Esqueci de mencionar, também tem outra peça que eu compus após o meu CD, foi para o grupo do Kayami, o UDI Cello, que eu também tive que frequentar os ensaios... É uma colaboração que eu suponho que é previsível, porque eu estou escrevendo para instrumentos que eu não toco e antes de conceber aquilo eu consulto os instrumentistas... E acontecem essas colaborações. E então foram esses os trabalhos que eu fiz em situação de colaboração, nesse sentido... a peça semipronta, eu mostrando e eles dando um feedback mais em relação à técnica destes instrumentos.

-Como você definiria o limite entre colaboração e criação musical?

Eu acho que nem sei responder a essa pergunta... Mas assim, a colaboração pode ser nesse âmbito, a pessoa tem o efeito musical na cabeça, mas ela não consegue colocar ou fazer soar naquele instrumento de destino... Mas é quando a pessoa tem um efeito musical prévio. Quando é criação e a ideia musical não parte somente de um, onde realmente os dois concebem, quando o insight é em conjunto, ou deveria ser em conjunto. Eu penso em princípio assim, aí é lógico que vai caso a caso, que nem nas peças prontas que eu citei que já sentia como uma colaboração o feedback dos violonistas.

-O final da Sonatina Russa, você acha que é uma colaboração entre os dois, ou é uma criação do Bruno Madeira... ou é uma sugestão específica e a criação total é sua?

Eu penso que pela extensão ser muito pequena, que se restringe a um desfecho, a um compasso, eu encaro que foi uma colaboração... Eu acho que o Bruno teve um insight musical e técnico ao mesmo tempo, de imaginar um efeito explosivo para aquilo que já é a peça inteira... Mas eu estou bem reticente ao uso do termo e a distinção entre eles, acho que não sei direito diferenciar, mas não foi uma sugestão técnica, porque ele conseguiria tocar uma coisa ou outra e ele sugeriu um desfecho musical realmente diferente e eu gostei... Um tempo depois ele voltou a tocar com os harmônicos e quando eu falei pra ele

que havia gravado como ele sugeriu porque eu tinha achado muito bom, ele disse que um tempo depois voltou a tocar com os harmônicos... Mas eu apreciei a ideia dele e continuo tocando assim hoje, nunca mais coincidiu de apresentar essa peça, faz tempo que eu não toco aliás, mas é o que eu tenho em mente, se eu for estudar e tocar hoje eu vou seguir a sugestão dele.

-Maurício, o texto musical pode ser alterado pelo intérprete sem perder a coerência da obra?

Eu acho que ele pode ser ajustado sim, com e sem a permissão do compositor, porque eu acredito que cada um tem a sua personalidade tocando, tem o seu instrumento que difere do instrumento do outro... É um conjunto de muitas variantes, e às vezes um efeito pretendido pelo compositor não acontece numa determinada combinação, na coincidência de um tipo de mão, de um tipo de peso, de um tipo de instrumento... E se a pessoa tem a decisão de alterar para atingir aquele efeito eu considero válido isso... São casos e casos de alteração, ou ele estaria fazendo uma alteração consultada, ou não consultada se o compositor já faleceu, ou não autorizada, no caso do compositor ter ouvido e não quis, mas fez porque acha que soa melhor... Eu já vi isso acontecer muitas vezes, agora, tem que saber fazer, essa questão é muito séria, porque se não vira uma anarquia e aí realmente eu não sou nada a favor disso, essa coisa de “vou mudar porque quero”, eu acho que o intérprete tem que saber mergulhar naquele universo para poder dialogar com aquela música e propor soluções que visam, inclusive, fazer soar aquilo que ela quer soar, mas que na mão dele não soa.

-Nas suas obras Maurício, você deixa claro todas as informações interpretativas que você deseja ou deixa essas questões somente ao intérprete, ou há um meio termo?

Eu fui ao longo de muito tempo, ao editar minhas composições, informando mais, porque eu começava a perceber as pessoas lendo e me perguntando e eu ficava abismado de saber que o fulano não tinha sacado a essência do negócio, eu achava óbvio, mas enfim, o sujeito não pegava, não entendia, aí comecei a cada vez anotar mais e até li outro dia, bem já faz algum tempo, o livro do COUTO e SILVA³, que ele diz que o aumento de informações cresceu junto da ignorância crescente dos intérpretes... bom ele

³ COUTO E SILVA, Paulo do. *Da Interpretação Musical*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

vai pontuar isso na história da música... Com Haydn, Beethoven, etc... Aí eu comecei a sentir isso na pele, porque as pessoas tocavam as notas, mas a música não estava lá, lógico que algumas vezes... várias pessoas que já tocaram minhas músicas desde quando eu fazia graduação... Então, bom, eu acho que não tem saída, tenho que anotar tudo, tudo, tudo e mais um pouco e às vezes ainda assim não é suficiente.

-O Edson Zampronha no livro “Notação, representação e interpretação” diz que há obras prescritivas e descritivas... As obras prescritivas detalham tudo, o dedilhado e intenções específicas. Ele diz que há um controle na prescrição, ou a busca do controle em tudo, tocar essa nota nessa velocidade, com indicador, com o dedo 3... Você enquadraria sob essa visão suas obras como prescritivas?

Pelo que eu entendi da sua exposição eu creio que sim... Eu tento fazer isso... O elemento digitação para mim é importantíssimo, há quem considere digitação mais um dos aspectos que se estuda, eu o considero o aspecto pelo qual se passam todos os demais, é pela digitação que você dosa fluência, peso, intenção, é pela digitação que você ajuda a dar curvas no fraseado ou propositalmente interrompe... E dentro desta busca de informar melhor o intérprete, no caso das minhas peças eu sempre deixei a coisa sempre muito detalhada para que caso ele não enxergue, ou encontre obstáculos... Ele conseguisse o efeito que eu queria, então sempre olhei essa questão técnica... E muitas vezes quando chegavam gravações pra dar uma escutada e quando eu ia via que não soava nada do que eu queria, a pessoa não tinha lido também as informações técnicas, ele tinha simplesmente tentado fazer de primeira, do jeito que ele queria... Então eu vi que isso realmente acontecia.

-A gente já comentou antes, mas você acha que alterações feitas pelo intérprete por questões técnicas podem servir de álibi para possíveis mudanças na composição?

Sim, sim, claro, podem servir sim, eu vejo isso de modo bem aberto... Mas aí tem que também ser visto com muita cautela, se é uma limitação, que tipo de limitação é aquela a do intérprete que o impede de fazer, ou se são só pessoalidades técnicas... Porque é também assim que a técnica se expande e cresce, os compositores vêm sem saber como o instrumento funciona direito e sem querer contribuem para o instrumento, é assim o caso de Villa Lobos e outros vários. Quando o violonista é experiente, aberto e sentiu necessidade de mudar normalmente precisa mudar... Se o cara é experiente, bom músico,

ele vai saber mergulhar na peça, vai saber fazer isso direitinho e de modo até que o compositor não perceba que ele mudou... É essa a ideia, às vezes a pessoa muda tanto e você não percebe que mudou porque ficou muito bom... Agora tem que ver esses casos de quando a pessoa não conseguiu, porque às vezes é só uma limitação e aí tem que ser visto o que está deficiente na técnica da pessoa... Enfim, é caso a caso.

-Maurício, A composição em colaboração já é uma alternativa composicional, principalmente na segunda metade do século XX e agora no século XXI, mas ela se tornou uma alternativa mais sólida e usável atualmente? Tirando aquelas referências românticas, de que o compositor escreve a peça e o intérprete só tocará bem se tiver a mesma luz do compositor... Essa relação está mudando? Você acredita que a composição em colaboração se consolidou mesmo como uma alternativa?

Eu acredito muito que isso possa acontecer, eu admito que eu seja um cara meio romântico, que eu ainda viva no século passado, ou retrasado em relação a essa ideia, em relação as minhas experiências, ou até mesmo pela falta de oportunidade de ter vivido mais isso... Eu acredito nisso e não é de boca pra fora não, eu acredito sim, vejo pessoas fazendo assim, mas eu não sei dizer o quanto isto está crescendo, este trabalho de colaboração na música erudita, em outras áreas eu vejo isso muito consolidado, mas eu acredito que sim, que esteja crescendo, nos grupos com e sem tecnologia, e como eu falei, não sei quantificar, mas eu acredito que isso esteja se consolidando, até porque essa figura do compositor romântico, na qual eu ainda me incluo, não esteja mais em voga realmente... Mas tem gente que persiste com isso, muita gente... Tenho alguns ex-colegas de USP que são extremamente arrojados e modernos, mas preferem compor sozinhos e continuam nesse ideal.

Os tempos são outros, eu acredito que você possa compor alguma coisa com alguém da China, se você manda, ele manda... A dinâmica da comunicação é outra, não tem como ignorar isso, e não só por causa da comunicação não, mas também da forma de fazer música, de atuar em grupo... Eu só não tenho tantas experiências assim pra poder ter aquela certeza, mas eu vejo isso acontecendo.

-Essa dinâmica que você colocou, de comunicação... eu vejo na sua fala que é um ponto positivo. Você poderia, dentro das experiências, apontar algum aspecto de dificuldade nessa colaboração, alguma desvantagem no processo colaborativo.

O que eu posso enxergar de desvantagem vai ser fruto certamente da minha inexperiência, por não trabalhar, por não exercer muito isso... Olha, eu tenho um pouco de receio de não haver o respeito ideal num processo colaborativo... Por exemplo, eu me lembro de um compositor, uma pessoa que foi muito importante na minha vida, foi professor em matérias chave da graduação, que às vezes dava toques em algumas das minhas composições que ele acompanhava... Eu adorava as aulas até o momento em que ele pontuava que ali a nota deveria ser tal, eu já ficava com o pé atrás, no meu ouvido soava somente o que eu havia colocado no papel e não dava pra ser de outra maneira, cheguei a acatar uma única sugestão e que por sinal, hoje eu vejo que essa pessoa tinha total razão, se diz respeito do Prelúdio, do Prelúdio e Tocatta, me lembrei disso agora, com relação de um uso de uma nota pedal, na segunda parte da introdução, uma introdução pequena de uma página, na manutenção de um Mi pedal e eu queria manter os baixos referentes aos acordes ali e não usar o pedal, e eu acho que a pessoa acertou 100%. Então naquele momento eu não conseguia ouvir, a pessoa tinha mais experiência, mas é como eu dizia, é falta de oportunidade de trabalhar assim, mas naquele momento acho que a pessoa não conseguia enxergar minha limitação, naquele momento sem nenhuma intenção a pessoa não conseguiu entender o que eu estava colocando na minha ideia... Ingênua no momento, e aquilo havia sido no momento uma sugestão impositiva, ainda que fosse somente uma sugestão. Então é isso, o que eu estou tentando dizer que o processo tem que ser vivenciado, tem que ser desenvolvido por mais tempo, o meu receio seria hoje fazer um trabalho assim e de repente, talvez eu não me sentir a vontade, resumindo... Mas é um receio que rima mais com preconceito, não chega a ser, mas rima, rima não, parece, mas eu acho que é só uma questão de hábito, eu tenho certeza que é pra mim uma questão de hábito, é só começar a fazer que sai, é um hábito que precisa ser desenvolvido, precisa ser vivenciado, tenho certeza que é só começar fazer que esse receio iria desaparecer.

11.2 Entrevista Danilo Aguiar

-Danilo, fala um pouco de como se deu sua formação musical?

Minha formação musical na verdade começou assim como todo violonista, todo violonista não, vamos dizer a maioria... Meu pai tocava violão, tocava em casamentos, essas coisas e já com oito, nove anos de idade já comecei a aprender violão e aí fui

aprendendo e quando já fui ficando adolescente fui conhecendo músicas eruditas, violão clássico e tal, mas paralelamente eu gostava de outras coisas... Jazz, Rock e cheguei a tocar guitarra, de vez em quando eu ainda tento tocar...

-E a guitarra também apresentada pelo seu pai?

É, tudo influência do meu pai, tanto o violão, como outros estilos, meu pai sempre gostou de muita coisa desde Rock... Muito MPB, Clube da Esquina... Essa música de Minas assim. Então, tive muita influência do meu pai, aí na adolescência, com uns 16 anos assim... Bem tardio que eu fui começar a estudar violão erudito mais seriamente, cheguei a fazer conservatório em Uberaba, mas como eu morava em Sacramento e tinha que viajar todos os dias ficava meio complicado pra mim, aí eu comecei a fazer aulas particulares de violão erudito. Com 18 anos eu prestei o vestibular na UFU no curso de música, passei e até então eu não tinha tanto conhecimento sobre música contemporânea, nos primeiros semestres o mais contemporâneo que eu tinha contato era o Leo Brouwer do violão... Depois fui conhecendo nas aulas de história, enfim, e coincidentemente quando eu entrei em 2008 aqui na UFU, entrou também esse grupo de professores que é ligado mais à música e tecnologia, música contemporânea... Que é o Celso, o Daniel, o César, o Zamith... Na época. Então eu já comecei a ter contato com eles, com o César já comecei a ver o que ele trabalhava... vi que o Daniel trabalhava com Música Eletroacústica e fiquei interessado e tal... Na verdade música e tecnologia sempre foi do meu interesse, eu sempre gostei dessa área... Porque eu gostava de gravação, gostava dessas coisas... Quando entrei eu queria tocar violão bem na verdade, mas eu sempre gostei da área de composição... Não sabia que ia ser ligado à música eletroacústica, porque até então eu desconhecia, mas na verdade eu gostava... Sempre gostei de música de filme e tal, queria seguir essa área e ainda hoje eu tento seguir com umas coisas meio paralelas e tal. Do terceiro para o quarto semestre eu me interessei pela música eletroacústica... Fiz algumas disciplinas e coincidentemente surgiu uma oportunidade de fazer uma iniciação científica com o Daniel, aí a gente fez um projeto, que é o de manusear sons eletroacústicos com o Wii Mote, o controle da Nintendo e aí foi um ano extremamente produtivo, a gente chegou a ganhar aquele prêmio de Destaque de Iniciação Científica em 2011... Depois disso eu embarquei em outra iniciação científica que era mais ou menos na mesma pegada, só que eu substitui o Wiimote pelo Kinect, foi legal também... Aí mais pro final dessa iniciação científica eu já estava do meio para o final do

curso e comecei a trabalhar mais em cima de composição de música eletroacústica, comecei a fazer música eletroacústica acusmática, fiz uma que foi um exercício de dois minutos da disciplina do Daniel, que chama 2 a 0 na verdade, que são sons de bolinhas de ping pong... E teve um dia que foi bem legal assim, o Flo Menezes esteve aqui em Uberlândia para dar um workshop, mostrei a peça pra ele e ele gostou bastante, foi meio que um incentivo assim pra continuar, de 2011 até o final do curso foi uma enxurrada de referências, meio que foi uma explosão... Eu entrei em um universo, eu queria mais e mais... Eu tive várias referências, desde o início da eletroacústica, Stockhausen, o Parmegiani, o Denis Smalley, Jonty Harrison, esse pessoal mais ligado à eletroacústica acusmática... O Stockhausen nem tanto, porque era música eletrônica, mas eu gosto muito... E também tem a música contemporânea... O Berio, o Cage... E ainda mais com as aulas de história e tal... aí eu comecei a ouvir música eletroacústica mista, tanto o Live Eletronics quanto a mista que é fixa, ela pra mim... eu gostava muito, tinha muita referência, muita prática, até mesmo pelo NUMUT e as coisas que a gente fazia mais arraigado na improvisação livre, com instrumentos e tal, aí teve uma disciplina, eu acho, de eletroacústica mista que eu estava fazendo com o César e o Daniel, e eles colocaram uma música do João Pedro Oliveira, e ele foi uma referência muito legal, porque até então eu não tinha ouvido uma música eletroacústica mista com aquele tipo de trabalho, com aquele tipo de conceito que ele aborda, que ele cria nas músicas dele... Uma expansão e integração do timbre do instrumento com os sons eletrônicos... Eu até ouvia a música e parecia banal, pergunta e resposta ou uma improvisação livre tentando comunicar dentro daquela linguagem de improvisação dentro da música eletroacústica mista e aí quando eu ouvi esse cara, eu tinha uma referência, uma nova prospecção pra mim ... Eu curti muito essa ideia dele e foi onde eu fiz minha primeira música eletroacústica mista que foi pra essa disciplina, eu fiz com violão e tal, era um exercício assim... Tinha quatro, cinco minutos, chamava Berimbau Bartók... na verdade eu misturava Live Eletronics com as coisas já pré-gravadas e tal, eu já tentava fazer uma coisa assim, de expandir o timbre do violão com som eletrônico, às vezes brincar com a questão de contraponto, que você trabalha uma ideia do eletrônico e aí o instrumento interage com essa frase e depois resulta em outra coisa, essa coisa meio que de pergunta e resposta... a resposta vem antes e a pergunta vem depois, mesmo pensando na técnica contrapontística de condução de vozes, uma coisa assim... Que é mais ou menos o que eu acho que o João Pedro se inspirou para o trabalho dele, que eu me lembro, não tenho certeza assim... eu vi uma palestra dele que

ele falava que se inspirou mais ou menos nisso, pegou umas coisas do Beethoven, do Bach e brincava com esse negócio da conversa... Depois fiz uma música eletroacústica mista para o Renato Mendes, ele me pediu uma música para o violão e eu fiz uma com violão e tape que aí eu tentei mergulhar ainda mais nesse conceito, de ter o máximo de interação entre o timbre do violão e a eletrônica... E ficou legal, é aquele negócio, a gente tenta fazer igual ao cara que a gente gosta, mas o cara está há mil anos de experiência, mas ficou um negócio legal, deu pra entender mais ou menos o conceito e ficou parecendo uma coisa mais minha, como eu tinha mais referência e experiência com a música eletroacústica acusmática ficou uma coisa mais de integração do timbre, mas nem sempre o timbre do violão processado, às vezes era um timbre diferente, mas sempre tentando conversar...

Depois eu comecei a fazer umas músicas eletroacústicas acusmáticas, na verdade um ciclo, são cinco músicas, eu fiz duas até agora... que são as Paisagens Sonoras... não, Paisagens Imaginárias... Na verdade ainda não bolei um nome certo, mas são ciscos... Cisco sobre uma viagem imaginária, que são várias músicas eletroacústicas e cada uma com uma paisagem e todas elas usam a síntese granular como uma ferramenta, como um conteúdo principal, A primeira foi “Cisco sobre uma viagem imaginária-Paisagem 1 (A praça)”, que foi uma composição que eu fiz para o TCC, que é acusmática e tinha interação em tempo real com Ipad e tal, mas era mais como um experimento... Depois tem uma questão que eu não sei se vale a pena falar por agora, mas é sobre Live e acusmática... Você tinha a música acusmática e você conseguia mudar alguma coisa dessa acusmática em tempo real, colocar um efeito ou mudar um pouco o timbre da sessão... Aí da Paisagem 1 eu fui para a paisagem 3, eu pulei a 2, porque ainda estou fazendo a 2, eu quero fazer todas as cinco peças como uma única... Que converse entre elas. Aí eu fiz a paisagem 3, que foi a que o César Traldi pediu e que acabou indo para o CD dele, que é o CD “Névoas e Cristais”, músicas para percussão e sons eletrônicos em tempo real e que tem vários compositores importantes, a maioria aqui professores da Universidade... Eu senti muito honrado e muito feliz em ter sido convidado para fazer... Dentre eles o Celso,, o Carlinhos, o Daniel, o próprio César e a música referência do CD que é a “Névoas e Cristais” do Jonatas Manzolli, que é outro grande compositor brasileiro. Falando de referências, além dos grandes compositores contemporâneos, com certeza todos os professores daqui o nível de referência deles foi tanto quanto os grandes compositores,

principalmente o Daniel e o Celso, sempre gostei das peças do Celso... Das do Daniel também.

- Todos os seus trabalhos acadêmicos foram composições?

Sim, todos os trabalhos foram composições... A iniciação científica era um trabalho de composição no final, o resultado eram ferramentas para compor.

- O TCC também foi a composição que você mencionou...

Sim, sim foi a composição.

- E o mestrado?

O mestrado também, o mestrado já é um desdobramento, eu já quis mexer com algo que eu já pretendo ser profissionalmente... Que é sobre a questão da trilha e tal, não que esteja diretamente relacionado com a trilha, mas aborda música eletroacústica e vídeo, a interação entre os dois, que é tentar entender o que causa essa dicotomia entre a visão e a escuta numa situação de concerto de música eletroacústica audiovisual, que é um gênero de música eletroacústica que recentemente, nos últimos anos vem sendo muito utilizado, na verdade em outros patamares também, como VJ's e músicos eletrônicos já usam bastante, mas no caso da música eletroacústica audiovisual, na verdade o termo a gente ainda está tentando discutir, mas deve ser eletroacústica audiovisual, que é por exemplo... Você tem uma música eletroacústica acusmática e o próprio termo acusmático define bem, você não tem a origem daquele som, enfim, você está numa situação de um concerto de música eletroacústica acusmática, você está numa penumbra rodeado de alto falantes, diferente da música eletroacústica mista que você vê de onde provém o som e a música eletroacústica audiovisual, no geral meio que acontece um problema de escuta e visão, a partir do momento que se integra, se insere um foco de atenção visual, muita das vezes pode acontecer da imagem sonora que você propicia dentro de uma situação de música eletroacústica acusmática, e é o que acontece geralmente, você escuta um som e imagina aquilo ali, aí quando você tem a imagem sonora e muitas das vezes a sua imagem sonora choca com o que está sendo projetado ali ou que está sendo projetado isso tira a atenção da escuta... Estou falando bem geral assim, porque é uma coisa bem mais complexa... Estou falando o problema principal. Lógico que existem compositores preocupados com essa interação, essa comunicação entre imagem e som, de imagem e

escuta, a questão é que existem compositores que vem da eletroacústica acusmática que começam inserir imagens e às vezes, eles ficam deslumbrados com o trabalho da imagem... Eu vejo muitos trabalhos tentando traduzir as características espectro morfológicas, ou a imagem sonora da mente do compositor na tela e isso cria um desfoque total para o ouvinte... No caso dessa situação a gente está falando do gênero de musica eletroacústica acusmática e não cinema, então você precisa criar estratégias em que a visão e a escuta se juntem a fim de criar uma situação interessante de interação entre eles.

- Neste trabalho do mestrado você coloca a imagem e o som no mesmo patamar de importância?

Tem a hora certa de colocar o tempero, às vezes precisa de mais pimenta, às vezes precisa de menos e eu acho que se você colocar tudo no mesmo patamar cria uma outra coisa, às vezes você quer dar mais enfoque à escuta e a imagem precisa ceder... Depende muito do que você quer. Por exemplo, nesse caso dessa pesquisa minha, uma das estratégias que eu uso pra poder criar uma dosagem certa é usar um sistema multicanal, que é um sistema de oito canais, que eu criei como sendo uma janela de visualização, numa situação de um concerto de música eletroacústica audiovisual geralmente você tem uma projeção frontal e alto falantes, geralmente stereo ou fônico, se tem mais ou se tem um sistema de oito canais eles não se interagem e minha ideia é justamente fazer com que essa projeção ela seja uma janela onde eu possa ver o som, no sistema de oito canais, então por exemplo, se eu tenho um som de um caminhão em um sentido horário, circular, não necessariamente ele estará sendo projetado constantemente ali, ele vai rodear e de repente ele passa na tela, é como se você estivesse num trem de ferro e de vez em quando você desse uma olhada na janela e estivesse cruzando com um outro trem, você escuta ele vindo, ele passa em sua janela e de repente você não o vê mais, eu penso mais ou menos como isso.. Uma janela de visualização, essa é uma das estratégias. Então na minha música tem várias partes que a imagem é mais importante e eu preciso bolar estratégias para o som, eu quero que o ouvinte preste atenção nisso e como vou fazer para que não choque as duas coisas, porque se eu deixar as duas coisas no mesmo patamar eu não vou ter nunca o interesse de quem está vendo, mas também depende, às vezes o compositor quer as duas coisas ao mesmo tempo, às vezes ele quer mostrar um conceito diferente, depende muito. Eu não sei o que vou fazer muito não, mas estou tentando.

- A composição havia entrado na sua vida antes da faculdade?

Eu sempre gostei... Mas antes de entrar na faculdade eu não tinha o hábito de escrever e compor eu sempre gostava mais de gravar as coisas, às vezes eu compunha uma coisa e gravava, mas o hábito de ficar gravando me estimulou a compor. Eu não tinha o hábito de escrever as coisas e só depois que eu entrei e tive aula com o Celso Cintra de Princípios da Composição é que comecei, até então eu não tinha noção para escrever para piano, por exemplo... Eu sabia escrever para o meu violãozinho e só, não sabia muito bem como funcionavam os instrumentos transpositores e como eu poderia escrever para eles... Enfim, às vezes eu criava uma coisa e gravava, eu gosto muito dessa parte de gravação, até porque é algo que está muito presente na música eletroacústica, o processo de música eletroacústica é muito nítido isso, você grava sons, edita sons, transforma sons, é um trabalho muito parecido com sonoplastia ou sessões de gravação.

- O que te influencia musicalmente e não musicalmente na sua composição?

Na questão musical eu sempre gostei muito de trilha de filme, meu pai sempre gostou muito de filmes, quase todo final de semana a gente via um, até hoje quando ele estamos lá em casa ele pega um filme antigo pra gente ver. Quando era mais novo não tinha muita consciência que gostava assim, até porque não sabia muito bem que existia esse trampo quando eu era moleque, menino, só depois que eu fiquei mais jovem que eu disse... Putz, trilha sonora é muito legal, então eu sempre gostei muito de trilha, pretendo e estou tentando trabalhar com isso e música eletroacústica é uma coisa muito próxima de trilha, e isso me incentivou mais ainda... Mas falando nomes, John Williams é uma referencia, o Leonard Bernstein, dos mais novos, o Alexandre Desplat, o Michael Giacchino, Hans Zimmer, o Heitor Pereira, que é um brasileiro que trabalha lá em Los Angeles, Brian Tyler... Esses assim mais Hollywoodianos, tem alguns compositores que não são muito focados em trilha mas que já fizeram, que depois eu fui saber e fiquei mais interessado ainda, que são voltados mais para a música erudita brasileira, o Camargo Guarnieri já fez algumas coisas bem legais, o Guerra Peixe, o Villa-Lobos, que só depois eu fui saber... Têm outros também, o que fez a trilha do Psicose do Hitchcock, o Bernard Herrmann... Mas fora a trilha eu sempre gostei muito de rock, desde os Beatles, o pessoal tem meio preconceito com eles, eu também não gosto da primeira fase deles, meu pai gosta muito, os Beatles me influenciaram muito, principalmente a segunda fase da carreira deles, que tem o Sargent Peppers, onde tem mais experimentalismo... Este foi um dos primeiros casos a querer se experimentar umas coisas em estúdio, tem umas

referências a Stockhausen lá, mas ultimamente assim eu escuto muito Fusion que é mais uma mistura de Rock com Jazz, gosto muito de Jazz também... Gosto de música latina, de Jazz latino como o Michel Camilo... E mais Fusion seria a [Iloromi herrera], uma pianista fabulosa que eu gosto muito... gosto muito também de Gypsy Jazz, Rosenberg Trio, o Django... no Fusion gosto de vários guitarristas, o Guthrie Govan, o [Mirrit Nur], de baixistas tem o Victor Wooten... Pô cara tem um monte, não vou conseguir lembrar todos, mas é mais ou menos essa área, quando eu estou em casa, descansando eu gosto de ouvir isso.

Quando eu dava aula no conservatório, os alunos perguntavam se eu ia para o Parque do Sabiá correr e colocava Música Eletroacústica para ouvir... e eu não, não, só de vez em quando pra dar uma viajada, quando eu estou descansando gosto de ouvir isso, mais um fusion, um jazz, rock também.

- O que te influencia na sua música e que não necessariamente seja música?

Eu sempre fui um aficionado por jogos, hoje os jogos viraram um filme interativo, eu já gosto de cinema e a oportunidade de poder interagir com o filme é melhor ainda... Jogos me influenciam bastante, mas não tanto na hora da composição, é mais uma influência técnica, eu ouço como funciona no vídeo game para aplicar... Na verdade em vídeo games, filmes, teatro, dança são jeitos diferentes de se trabalhar, mas o cinema me influencia muito, eu gosto muito de assistir alguma coisa quando eu vou compor... Às vezes algum livro que eu leio e que não necessariamente tem alguma coisa a ver com música... Por exemplo, esses dias eu estava lendo um livro do Oliver Sachs, que é um neurocientista famoso que morreu por agora, que fala sobre alucinações musicais, esse por acaso tem a ver com música... mas livros em geral, de história de alguém e tal... Mas nas minhas músicas tem sempre alguma reminiscência, alguma coisa que remete a algum lugar... Por exemplo, o ciclo "Ciscos sobre uma viagem imaginária" são fragmentos de lembranças que eu tenho... "A praça" é na verdade uma praça específica que eu gostava muito quando eu era criança, que era a Praça XV de Ribeirão Preto, Na música "A cidade", me remete às luzes da cidade...

Outra influência é quando eu vou viajar também, que é uma coisa muito boa, quando você vai para algum lugar e tem a sensação de que não sabe o que tem na

esquina... Lugar diferente, pessoas diferentes, culturas diferentes, tudo influencia de tal jeito que fica quase impossível de não estar na composição.

A composição é uma válvula de escape, é onde você vai vomitar tudo que você aprendeu, foi influenciado, ou quer mostrar para o mundo ou é a maneira que você quer interagir com as outras pessoas... Na verdade o legal disso tudo, o legal do artista é poder incomodar, nem sempre é para ser belo ou coisa assim, é para incomodar é para mostrar alguma coisa diferente e tentar mudar a cabeça da pessoa... Isso acontece muito comigo, quando eu estou vendo um filme ou coisa assim e aquilo me faz pensar e de alguma maneira quero colocar isso para fora, passar isso a diante, eu acho que é o que move, a vontade de incomodar, de vomitar... É a válvula de escape.

O Celso Cintra falou uma vez na reunião do NUMUT, que é bem o jeito que eu faço... Pelo menos me suscitou algo. Quando eu vou compor eu sempre penso numa visão macro do que eu quero, nunca gostei de deixar a mercê totalmente, às vezes eu estruturo algumas seções, mas o que eu acho legal da composição são as coisas que você não está esperando acontecer, às vezes acontece uma coisa ali numa visão mais micro que te dá ideia pra você expandir mais e ficar mais interessante do que você estava pensando... Quando você aprofunda na composição é legal trabalhar com a imprevisibilidade, porque as vezes saem resultados mais interessantes do que você estava pensando, é meio que brincar com o acaso, não totalmente, mas estabelecer um limite e brincar com isso.

- As suas obras passam sempre por esse processo de imprevisibilidade?

Totalmente, as obras nunca saem como você pensa, nada sai como você arquitetou inicialmente. Já que nunca vai sair do jeito que eu pensei eu deixo a música levar, às vezes fica mais interessante do que eu estava pensando... Eu acho que para compor você tem que fazer e na hora que você está fazendo acontecem as coisas... Vão acontecendo os insights, lógico que dentro de um certo nível de pré-determinação do que você quer de conceito no geral, mas eu acho legal contar com esse certo nível de imprevisibilidade, algumas vezes pode ser bom... Outras vezes pode ser uma porcaria...

- Quando você começa a compor você disse que tem uma visão macro e vai aprofundando... É sempre assim na maioria das vezes?

Às vezes acontecem ao contrário... Já aconteceu de criar umas coisas com conceito pontilista e aí se cria uma frase e isso te inspira a criar uma sessão maior, mas às vezes aconteceu o contrário. Na maioria das vezes eu penso num conceito geral para guiar a composição... Na maioria das vezes eu tenho umas frases prontas e penso numa ordem delas na música... E as pequenas partes que não se sabe ainda como vai caminhar vai se criando na hora, às vezes também uma coisinha no final da música faz você mudar a música inteira... É um processo meio louco, não sei se todo mundo faz isso, mas é isso.

-A composição em colaboração já serviu de ferramenta em algum de seus trabalhos anteriores?

Com certeza, acho que todas as composições que eu fiz que tenha intérprete sim... As mistas também sempre contei com a ajuda do intérprete, porque eu não sou o senhor da razão, acho que é legal você conversar com o intérprete até porque acontece uma coisa legal que é o intérprete te dar opções muito interessantes, quando eu estava fazendo a peça para o César Traldi... Vou dar um exemplo do Celso, a peça de Temple Bell dele... Ele tinha pensado para um único som, com uma baqueta só e ele não esperava que o César iria utilizar vários tipos de baquetas, o que ficou muito bom... As outras baquetas deram outros tipos de sons, outros efeitos que ele não esperava e o Celso gostou, a peça ficou bem mais interessante... Se o Celso não tivesse aceitado a proposta, a peça teria ficado outra coisa, acho que o intérprete é uma outra opção que faz a sua música enriquecer, às vezes você pensa em uma coisa e o intérprete dá soluções que podem deixar a música mais grandiosa, melhor do que antes... Eu faço sempre essa consulta, eu escrevo uma coisa e mostro para alguém para ver se dá certo, lógico que tem coisas que a gente já sabe que dá certo, e, que se o intérprete não consegue executar é uma questão técnica, mas na parte artística a colaboração com o intérprete é fundamental.

-Como você define o limite entre colaboração e criação em conjunto?

Eu acho que tem que estar muito bem dito isso, esses dias um colega me chamou para fazer uma composição para flauta transversal e ator... Aí eu disse que não entendia nada de atuação, já vi composições que tinham a interação do ator, mas eu desconheço... Aí eu disse para criarmos em conjunto, porque a gente consegue trocar as informações necessárias, nesse sentido é legal, quando você não tem muita informação ou você quer realmente que a pessoa compartilhe as ideias dela... É diferente do que quando a pessoa

chega e pede para fazer uma música, eu não tenho problema com isso de uma pessoa chegar e pedir para fazer uma música juntos, eu acho que expande ainda mais as qualidades da obra, você aprende com a outra pessoa e ela aprende com você... A experiência fica mais enriquecedora, a música fica mais rica... Mas eu acho que tem que se deixar bastante nítido se será em conjunto ou não. Existe um bom senso, uma coisa é a música ser sua e você pede ajuda ao intérprete para ideias e soluções composicionais ou técnicas, isto é uma coisa... Outra coisa é compartilhar tudo... Conceitos. Tem que ser um processo nítido... Não quer dizer também que a situação de ir ao intérprete pedir uma ajuda implique colocar o nome dele na composição... A concepção artística, o conceito são meus, é somente uma ajuda... O contrário seria se as concepções artísticas e conceitos da música fossem compartilhadas desde o início do processo.

- Como você definiria processo colaborativo?

Acho que tem níveis diferentes nos processos de colaboração, desde o cara que escreve junto com você até o cara que sugere depois de um material pronto... Na verdade, é complexo, eu nunca passei por isso de ter uma outra pessoa interferindo muito, o máximo que eu tive foi uma pessoa me sugerindo algumas coisas... É um processo colaborativo o que não quer dizer que é de criação... Acredito que é ou colaborativo no sentido de você compartilhar tudo, encontros e discussões ou é também encontrar características dele na sua peça... São níveis diferentes de colaboração... Ou quando há uma fusão das características dos dois na obra, aí é um processo colaborativo 100%... Tem um outro nível também, que são os detalhes que são sugeridos e que incrementam a peça, isso é um outro nível.

-Você acredita que o texto musical pode ser alterado sem perder a coerência da obra?

Eu como compositor sou bem tranquilo, se o intérprete me mostrar algo mais interessante eu não tenho nenhum problema em aceitar... Agora depende da obra, se falarmos de um estudo do Villa Lobos que existem teses e teses de como executá-lo eu acho que deve ser feito da maneira que se convencionou, mas tem outras situações por exemplo, esses dias estava ouvindo um colega no corredores da faculdade tocando Lamentos do Morro do Garoto, que é uma peça famosíssima e muito estudada... Tinha outro colega ouvindo ele tocar também e sugeriu que ele sincopasse o acompanhamento,

diferente do que estava escrito, e ficou muito melhor... Acho que depende, se a sugestão funciona e fica melhor é interessante fazer, por exemplo, o Yamandú pega as músicas e quando toca elas viram outra coisa, ele não toca direitinho, ele toca o arranjo dele... Acho que não se perde a coerência se houver um bom senso, não engessar completamente e nem fazer o que quiser com a música, porque muitas vezes se tem um conceito principal e às vezes o cara derruba o principal da música, tem que dar uma analisada.

Tem uma música que eu fiz para o Renato Mendes que ele propôs uma digitação totalmente diferente que a minha e que funcionou muito, foi uma solução técnica e pessoal que mudou a música... Houve coerência.

- Tem a música Apassionata do Ronaldo Miranda que o Zanon colaborou com a peça e ela foi editada e é tocada a versão revisada pelo Zanon... O Ronaldo até em entrevistas diz que a música soa muito bem com as alternativas e sugestões do Zanon, já que ele é pianista...

É às vezes pode ficar um desastre e às vezes pode ficar mais interessante do que estava, se for pra ficar mais interessante do que está, é melhor fazer e se esse nível de colaboração for tão grande que mude a peça muito, eu acho que não tem problema dar o crédito pra pessoa, agora se ela mudou e não mudou o conceito principal tem que dar o crédito também, mas guardadas as devidas proporções, às vezes o cara mudou o jeito de tocar uma frase... E esse é o papel do intérprete, na minha concepção eu odeio o intérprete que é um play... Lógico, está na partitura toca, mas se você tiver a oportunidade de conversar com o compositor de mostrar trechos para ele é ótimo, mas se você não tiver a oportunidade, ou se o compositor estiver morto... Essa é a sua versão.

- Nas suas obras você coloca todas as informações interpretativas que deseja ou deixa algumas a cargo do intérprete?

Em composições mistas eu tenho o hábito de deixar sessões de improvisação, o que não é improvisação eu deixo muito claro... Mas às vezes tem improvisações totalmente livres e outras controladas, é uma característica minha e da música eletroacústica em geral...

- A partitura com o decorrer do tempo foi tendo mais precisão notacional...Você se utiliza então dessa precisão...

Se você pegar as músicas do João Pedro Oliveira, até a eletroacústica está notacionada no pentagrama, é totalmente preciso, lógico que notação contemporânea tem algumas características diferentes na escrita, mas você sabe o que tem que fazer... E nunca vai sair igual a de outra pessoa, mas está lá... Totalmente preciso, eu tenho a característica de colocar partes de improvisação e deixar mais livre em alguma sessão, está escrito mas é uma escrita contemporânea mais livre, fica bem nítido que é pra ser livre.

- Dificuldades técnicas encontradas pelo intérprete podem servir de subsídio de sugestões em suas obras?

Sim, sim... Lógico, se alguém faz uma peça para piano que tem uma décima quinta... Ninguém faz isso... Mas supondo que a gente já sabe escrever para todos os instrumentos eu acho que sim... Quando eu escrevi a peça para o César Traldi eu não sabia se escrevia com digitação... Talvez não iria ficar mais fácil se fizesse isso e ele mesmo disse que quem tinha que preocupar era ele, mas às vezes você escreve algumas coisas que não tem lógica mesmo e aí a sugestão é muito importante para rever, mas eu acredito que compositores mais experientes, como o Flo Menezes, O Celso Cintra... Pela vasta experiência deles, eles sabem exatamente como aquilo deve soar e como deve ser tocado... Eu às vezes escrevo muita coisa errada.

Mas eu acho que eu sempre vou estar aberto, eu sempre gosto da opinião e interação do intérprete, justamente porque ele pode enriquecer sua música, é meio ignorante o cara vir pra te dar uma opinião e você não escutar, temos que estar abertos a sempre melhorar.

-Você acredita que a colaboração com o intérprete se firmou como alternativa composicional atualmente? Quais seriam as vantagens e desvantagens, facilidades e dificuldades desse processo?

Com certeza se firmou sim... Tem prós e contras, pela minha experiência eu posso dizer por composições em grupo que eu fiz... Querendo ou não é uma composição em grupo, pode ser extremamente eficiente e produtivo mas pode ser também o contrário, as ideias são diferentes, lógico que depende muito das pessoas, mas muitas vezes demora... Mas essas coisas em grupo devem ser entre pessoas que você gosta muito e sabe que vai dar certo e lógico, saber trabalhar em grupo, tem gente que não consegue, eu antigamente não conseguia... Mas depois eu comecei a trabalhar em projetos com o NUMUT aí eu

aprendi a trabalhar, a ouvir o outro... Você pode enriquecer, aprender cada vez mais e virar um grande obra, ou se a ignorância ou a displicência tomar conta a obra não vira nada... É difícil trabalhar em grupo, é preciso ter bom senso, o termo é esse, bom senso em tudo, você precisa analisar todas as situações... Quando você faz sozinho a responsabilidade é sua, mas em conjunto você divide experiências.

-Você acha que ainda há esse ideal romântico de composição ou as novas tendências tomam conta do cenário composicional atualmente?

Eu acho que é bom e necessário compor sozinho, você quer e você que tem que fazer, é necessário meio que um egoísmo... Mas em grupo também é uma experiência legal, tem compositor que não consegue... Não sei se é uma tendência, mas tem acontecido muito, mais do que era antes... Tem as duas coisas, nas duas eu estou dentro, eu quero é aprender... Sem preconceitos, é preciso de ter mais gente com a mente aberta musicalmente.

-Pra encerrar, o que você pensa sobre carreira e possibilidades...

Primeiro, sobre o processo colaborativo, eu acho que é fundamental, ainda mais agora na academia é muito importante compartilhar experiências, porque você aprende, não tem coisa mais legal na música que acumular conhecimento e depois repassar isso... Então o processo colaborativo é legal, como também o processo de se descobrir e fazer as coisas sozinho que é necessário também e legal... Pra se conhecer e praticar, como vai se trabalhar com outra pessoa se não se conhece a si mesma? Então os dois jeitos é muito importante, adquirir experiência nas duas maneiras. Na carreira... Todo mundo que entra na academia pensa na carreira com poucas alternativas, eu pelo menos estou tentando sair um pouco, conhecer outras coisas, principalmente na questão do mercado, eu acho que é uma coisa muito importante e que na academia nós não temos muito acesso é a questão do Music Busyness... É um outro mundo, a gente acumula tanta coisa aqui e vê que tem tanta gente não qualificada fazendo o que você poderia fazer muito bem, é difícil o mercado, deveríamos estudar a parte... eu estou tentando o mercado de trilha, gravação... Para professor sempre tem, nunca se deve destacar essa opção, é legal também, eu penso nessa área, de seguir uma carreira docente, mas no momento eu estou vislumbrado em tentar entender um pouco do mercado, às vezes a gente entra na academia e fica meio separado do mercado, água e vinho, você não tem uma ponte... Esses dias eu encontrei

com um DJ e o cara enlouqueceu com meu trabalho com Wee mote, ele ficou querendo trabalhar junto, me apresentar uma galera... Isso é inserção no mercado. Mas tem outras alternativas, por exemplo, você faz um projeto na UFU mas não quer dizer que ele vai servir unicamente como conhecimento acadêmico, é necessário expandir isso aí... Nas minhas composições falta tempo, é complicado pra todo mundo, você tenta estudar, fazer mestrado, trabalhar, pagar aluguel, cuidar de filho, fazer cinco composições, eu estou é torcendo pra alguém criar um sistema de clonagem!

Estou tentando com as minhas composições, que até então era uma coisa meio como passatempo, mas agora eu sento e encaro isso como minha profissão formal. Até uns anos atrás eu era um estudante de composição, eu acho que a gente tem que se assumir e dizer “Sou um profissional!”. Tudo bem que a gente sempre estará aprendendo, mas eu preciso compor porque eu sou um compositor, Estou aprendendo fazendo! Estou tentando compor o máximo possível e sempre tentando coisas diferentes, no caso agora música pra mídia, que é um outro universo... Acho que minhas composições agora estão mais estruturadas nisso daí.

11.3 Entrevista com Eder Wilker

-Qual sua formação musical?

Então... Minha formação musical... Bem, eu comecei fazendo aula particular com um professor de violão, mas eu fazia aulas de contra baixo inicialmente... No meu primeiro ano eu me concentrei basicamente em tocar mesmo, em coisas técnicas e tudo mais, depois no final desse primeiro ano eu comecei a fazer mais aulas de teoria, comecei a me interessar mais pela teoria... Na época eu acabei ingressando no violão também, não porque eu queria trocar de instrumento de cara, mas porque existia uma ONG na cidade onde eu poderia fazer aulas de graça nessa ONG com o mesmo professor que eu fazia aula particular... Então comecei a tocar violão, era uma ONG de orquestra de violões e foi ali que comecei este instrumento... Também acabei migrando para o violão por poder trabalhar mais as minhas ideias, de coisas de teoria, de coisas harmônicas, eu achava mais fácil trabalhar essas coisas no violão, e, acabei conhecendo o violão erudito. Nessa orquestra mesmo comecei a estudar repertório solo e esse professor me preparou para

entrar na faculdade de música, na Universidade Federal de Uberlândia, entre 2011 e 2014 e agora no momento estou cursando um mestrado em música na UNESP.

- Você disse que começou com o contrabaixo... Quais foram suas experiências musicais com o contra baixo? Com o violão você teve experiências com a orquestra... No contrabaixo você chegou a tocar em bandas?

Nos dois primeiros anos o contrabaixo era o instrumento que eu mais utilizava, era onde eu fazia os meus testes, onde eu escrevi minhas duas primeiras pecinhas que eu compus... Peças bem básicas mesmo, mais para estudo... Na época eu também fiz parte de uma banda de heavy metal tocando contrabaixo, o que durou até eu entrar na faculdade... Depois eu tive que largar a banda... Tive não, resolvi largar pra poder me dedicar só na universidade, achava que as duas coisas eu não ia conseguir manter em um nível legal... Eu também cheguei a tocar na igreja algumas vezes, por pouco tempo... Essa acho que foi toda minha experiência profissional com o contrabaixo, pra mim foi mais um instrumento de abertura de portas mesmo.

-Quando e porque a composição entrou na sua carreira, na sua vivência musical? Foi mesmo pelo contrabaixo? Você acha mesmo que essas experiências foram mesmo o start composicional?

Eu acho que a composição veio para mim como uma ideia natural, eu comecei fazendo aulas técnicas como todo mundo começa, ganhando agilidade nos dedos, fazendo escalas o dia inteiro... E quando eu comecei a ter as primeiras aulas de teoria musical aquilo já me pegou de um jeito diferente, eu comecei a ter mais interesse em estudar teoria do que tocar propriamente o instrumento, isso já no começo me fascinou mais. Eu sempre gostava mais daquilo que todo mundo considerava mais chato e era o que mais me apegava... Então quando eu aprendi as primeiras coisas... Campo harmônico maior, menor, escalas, formação de acordes... Foi tudo muito rápido, em um mês, um mês e meio eu já estava compondo porque eu já estava aprendendo aquilo e já queria aplicar aquilo, sempre tive essas necessidades de colocar em prática e compor algo meu... Sempre foi um desejo fazer coisas minhas, talvez até pelo fato de eu apesar de ter começado já de cara a fazer música erudita, mas eu tive uma coisa muito forte de música popular no começo... Talvez aquela ideia de que todo cara do popular deveria, ou normalmente tem a obrigação de compor sua própria música já fosse algo presente na minha cabeça... Então

eu já tinha esse interesse em fazer minha própria música e não tanto em ser apenas um intérprete de músicas dos outros, mas não que isso seja ruim.

- Quais são suas influências musicais? Quais os compositores que te influenciam?

Acho que tem uma coisa complicada com a palavra influência, depende o que a gente considera influência, eu acho que teoricamente tudo é influência pra gente, tudo que a gente vive, tudo que a gente vê, mas também dá pra pensar a influência como algo mais direto, o que realmente de outros aparece em meu trabalho ou pode ser apontado como uma derivação ou um desenvolvimento posterior de algo que já teve antes, por exemplo... Você provavelmente não vai conseguir apontar muita referência de heavy metal nas peças que eu escrevo, mas eu ouvi heavy metal e diversas ramificações do rock e metal durante toda minha infância e adolescência e certamente é uma influência...

- Não necessariamente o que está presente na sua obra, mas aquilo que te levou a ela...

De certa forma, musicalmente eu sempre fui fascinado por essa coisa do Rock e Metal, primeiro talvez até meio que uma coisa adolescente... Eu gostava dos caras que tinham uma técnica muito exacerbada do instrumento, que conseguiam tocar muito bem, muito rápido, coisas difíceis e tudo mais... Isso me agradava muito e também uma coisa que eu sempre tive com a música popular... É uma opinião minha... Mas eu sempre gostei mais da letra que a música, a letra sempre me cativou mais que a música, pra mim é uma poesia que tem uma música ali subordinada para acompanhar ela... Na maioria das vezes. Agora no geral, de influência eu sempre gostei de tudo que tudo que fosse revolucionário, eu sempre gostei de quebrar regras mesmo quando eu não sabia quais eram as regras, eu me lembro das primeiras peças que eu compus, quando eu não tinha muita noção, estava começando a aprender campo harmônico e tudo mais, eu já pensava... Eu já tinha uma ideia... Se estou em Dó maior, será que eu posso jogar um Fá sustenido aqui, será que eu posso colocar umas coisas diferentes... Quando eu já estava tocando na orquestra mesmo, sem noção nenhuma harmônica, eu já pensava o tanto que seria legal uma peça em que eu poderia usar todas as notas, nessa época eu não tinha nenhuma noção da segunda escola de Viena... Antes de saber que existia a palavra atonalismo eu já queria fazer umas coisas diferentes, mas que na verdade não eram tão diferentes assim... Agora eu acho que os compositores que mais me influenciam... Eu gosto... Não sei... Mas é o problema da

influência... O que você gosta e o que você acaba puxando para o seu trabalho... Mas eu diria que mais presente, acima de todos tem o Schoenberg, é onde eu acho que eu tiro mais o modo de pensar, o modo de escrever as coisas, só porque eu acabei mesclando isso com outras várias influências e minhas próprias ideias também, mas a segunda escola de Viena como um todo... Webern, com todo o seu detalhamento e também, apesar de ter feito umas experiências e não achar muito a minha praia, mas já tive algumas experiências com a música complexa, o Ferneyhough, o próprio Kampella... As coisas que ele escreve eu sempre achei muito interessante, aquele extremo detalhamento da partitura, das coisas... Por outro lado no violão eu acho que tenho mais influência do Leo Brouwer, ele acaba sendo influência pra todo mundo que toca violão, não que você copie alguma coisa dele, mas eu acho que foi um dos primeiros caras que resolveu pensar o violão como violão de verdade, não como um meio de se fazer a música que se fazia nos outros instrumentos, eu acho isso muito importante... Tem algumas coisas que apesar de não ser musical é influência direta... Agora eu tenho mais influência... Conhecendo mais, tenho influência do Satie, acho que eu estou curtindo muito as ideias que ele tinha... Do próprio Cage também, que acaba puxando muito o Satie. Eu gosto também das escolas de vanguarda artística, o próprio Dadaísmo, o Expressionismo, o Futurismo, foram ideias revolucionárias que acho bacanas... Eu sempre tento fazer algo assim, mesmo que não seja exagerado.

- A composição em colaboração com intérpretes já fez parte de trabalhos anteriores?

Normalmente, ainda mais quando não se é conhecido... O mais difícil na composição, principalmente no início é achar um intérprete para começo de história... Pra poder colaborar comigo... Normalmente eu sou o próprio intérprete, então eu colaboro comigo mesmo... Pelo fato... No caso da composição para violão, por ser violonista, algumas barreiras da colaboração com o intérprete já estão naturalmente quebradas, por exemplo... Eu sei o que funciona no violão, mas é claro que todo compositor tem obrigação de saber o que funciona e não funciona em todo instrumento para que ele vai compor... Mas se o cara não toca um clarinete é normal que ele tenha que perguntar o intérprete, normal que ele tenha que recorrer ao intérprete para conhecer o instrumento, é normal que ele escreva algo que ele ache que vai funcionar, mas olhando o intérprete tentar fazer não funciona muito bem e com isso talvez precise alterar, e às vezes até no violão também, você tem mãos diferentes de intérpretes, o jeito... O modo de tocar é

diferente de pessoa para pessoa, você pode encontrar barreiras, mas em colaboração é a primeira que eu estou fazendo algo assim... No caso das alterações é algo sempre aberto, se o intérprete decide ou se encontra um trecho que não dá pra tocar desse jeito... O fato de ser violonista não impede de ter escrito algo que eu achei que iria funcionar e talvez não funcione tão bem na prática, pode ser que tenha algo que não funcione na prática, pode ser que tenha algum trecho que você vai colocar um pouco mais rápido que eu realizava de verdade... Alguma coisa desse tipo que está aberto à troca, é claro que a troca não pode ser só para fazer mais fácil... Porque às vezes têm frases estruturais na peça, frases que seguem uma lógica harmônica que não pode ser alterada sem mudar todo o texto que está ali em volta, existem trocas e trocas, cada uma tem um jeito, ou é simples de se fazer, difícil, ou não pode se fazer a troca.

- Mas você teria uma abertura maior a mudanças em peças para outras formações, por exemplo, para um duo de fagotes?

Acho que depende muito do contexto, do que o intérprete quer mudar... Quando a peça está numa fase de elaboração ainda e você está disposto a colaborar com um intérprete, eu acho que não tem problema algum você trocar de ideia ali, porque mesmo quando se está escrevendo sozinho você troca de ideias e muda trechos várias vezes... Talvez nem tanto... Depende do que está acontecendo ali, mas agora se você termina uma peça fixa e já tem um ano que ela está pronta, já foi estreada e alguém pega e resolve trocar coisas ali é um pouco estranho, às vezes tem coisas que eu não acho legal, mas que é uma prática muito comum dos violonistas, estar em um trecho muito difícil e oitavar notas, por exemplo, pode parecer uma coisa simples, mas dependendo da peça que você está tocando e do trecho você quebra a ideia musical totalmente, acho que depende muito do que você está querendo alterar e como você está querendo alterar, mas se agora o intérprete olhou um fortíssimo e não resolveu fazer tão forte assim... Eu acho que isso é uma coisa bem mais branda, bem mais passável e talvez possa ficar até mais legal... Lógico que você tenta dar a sua interpretação à peça, o compositor dá dicas de interpretação muito fortes, eu particularmente tento detalhar o máximo possível a partitura para guiar o intérprete quase em uma interpretação única, mas não quer dizer que não existam alternativas ali, não quer dizer que essas alternativas possíveis vão deturpar minha peça de alguma maneira, são alternativas... É claro que eu estou deixando bem claro ali como eu acho que aquilo deva soar exatamente. Tem um caso bem clássico

do violão que é o Concerto em Ré Maior do Tedesco para violão e orquestra... Mas deixando claro que uma coisa é o violonista fazer alterações na peça no Tedesco, onde realmente não dava pra tocar o que ele escreveu, porque o Tedesco achou que dava pra escrever daquele jeito, deixou na partitura e publicou daquele jeito... Quando o violonista pega a partitura ele reconhece que não dá pra fazer daquela forma...

-Mas há casos que as mudanças facilitam a fluidez da peça...

Mas tem um limite... Até onde você está fazendo isso para realmente corrigir um problema existente da peça ou para mascarar uma dificuldade técnica sua, à custas da peça... Que é o que acontece com mais frequência, mascarar uma dificuldade minha cortando a peça aos pedaços, eu acho que é o mais comum de acontecer... Isso eu acho meio inadmissível... No mundo do violão acontece mais isso porque quem compõe para violão não conhece o instrumento... Na verdade para mim... Pensar como compositor... É uma coisa que eu sempre fui meio triste com o violão como compositor, porque você não tem referência musical, eu falo isso sem medo, pra mim a grande maioria dos compositores de nome para violão são maus compositores, você não consegue comparar nenhum compositor de violão com um grande compositor da história da música e não é nenhuma questão de bairrismo, ou encarar o violão como um instrumento marginal... Os compositores realmente não eram bons... Os compositores que eram bons não queriam se dedicar a escrever para violão, porque é um instrumento com pouco som, sem resultado sonoro, não dava para fazer muita coisa nele mesmo... Não tinham muito interesse, claro que temos exceções, vamos ter o Marteau Sans Maître do Boulez... Que acabou de morrer... Vai ter também o Opus 18 do Webern que tem violão também... Você consegue achar alguns pontos localizados que o violão aparece, mas nunca é o instrumento que a galera quis usar, por conta disso, então o resultado é que os compositores de violão foram sempre fracos, não que eu esteja querendo me colocar acima deles, faço uma crítica com distanciamento, mas eram compositores que estavam compondo para outras coisas com outras preocupações e receberam propostas de compor para violão e viram naquilo um grande mar de oportunidades... Bom se eu não consigo me destacar no mundo da composição geral, talvez eu consiga me destacar no mundo da composição para violão, é um jeito de colocar o nome na história, uma publicidade gratuita, e o resultado é que as peças são lotadas desses problemas, e o violonista aprendeu a conviver com esses problemas... O violonista aprendeu a conviver que toda peça que ele irá pegar vai ter

alguma coisa que ele não vai saber resolver e vai ter que fazer uma alternativa e isso acontece, por exemplo, em Berkeley, quando eu toquei o Songs of the Half-Light para canto e violão tem trechos que ele escreve coisas que são impossíveis de se tocar no violão, a não ser que você tenha seis dedos... E, realmente seis dedos, não é exagero que é um trecho difícil, é um trecho onde realmente é impossível de se tocar, aí você tem que criar essas soluções de oitavar uma nota aqui, de oitavar outra pra deixar a coisa tocável... O violão sempre passou por essas coisas, por isso falei da influência principal do Brouwer, ele foi o primeiro cara que chegou e escreveu peças para violão que são realmente feitas para violão, que realmente funcionam muito bem para violão e são boas... É um dos poucos caras que apareceu com isso, agora violonista é acostumado com peça cheia de problema, por exemplo, todo mundo aprende a tocar as suítes para alaúde do Bach que tem um bilhão de problemas já na transcrição e ainda mais pra tocar... O violonista se acostumou tanto em ter peça problemática ou por culpa dos compositores, que não conheciam o instrumento, ou por culpa do processo de transcrição... Mas dá pra encaixar linguagens musicais no violão, o classicismo é um exemplo, fica muito bem no violão, precisa de uma certa paciência e maestria para adaptar aquilo... Esses problemas acontecem muito nas peças do Tórroba... do Ponce... Você consegue citar um Barrios também, que raramente se encontra esse tipo de problemas nas peças dele, ele fazia um repertório tradicional, mas como ele era o próprio intérprete das peças dele, o Barrios escrevia coisas que funcionavam pra se tocar, ele sabia exatamente o que funcionaria, como adaptar aquela linguagem romântica para o violão... Eu acho que é caso a caso isso aí.

-Você acha que o Ponce é um caso desses, que aproveitou o violão e a parceria com o Segovia para se firmar na composição?

Eu nunca ouvi falar de uma peça do Ponce para outro instrumento, apesar dele ser pianista... Ah, tem uma sonata para cravo e violão... É, tem violão no meio! Pode ser que ele tenha muita coisa e eu realmente seja um ignorante e não conheça a obra dele, mas não é o que aparece, o que a gente acaba conhecendo é somente a obra para violão, na verdade eu acho que isso acontece a todo compositor que se especializa em um só instrumento, não que isso não seja desmerecedor, não que isso obrigatoriamente faça dele um compositor ruim... Eu acho que todo compositor que só escreve para um instrumento busca um pouco disso, uma segurança maior, não dar um tiro longo de tentar ser um

compositor reconhecido de forma geral, mas eu posso dar um tiro aqui para ser reconhecido como um compositor de violão, ou como um compositor de clarinete, ou como um compositor de flauta, eu acho que todo instrumento tem esse tipo de compositor... Aquele compositor que só os instrumentistas conhecem, mas não quer dizer que ele faça um trabalho ruim, ou que ele não fosse capaz também de ser reconhecido também de maneira geral, cada caso é um caso, tem que se tomar muito cuidado com isso... Mas é uma aposta que inconscientemente... Ou conscientemente... O compositor tem na cabeça quando ele começa a compor para um único instrumento.

- Como você definiria o limite entre colaboração e criação em conjunto?

É complicado de responder... A criação em conjunto seria no caso quando envolve o ato criativo, só que eu estaria dizendo que não existe ato criativo no processo do intérprete... Então a polêmica já começa aí...

- Desculpe pela pergunta capciosa...

É... Mas eu acho que uma forma mais genérica sem ter que entrar muito nessas problemáticas por menores e fugir um pouco dessas reflexões mais profundas que daria para escrever vários textos sobre isso, sobre esse limite... Mas eu acho que criação é a prática ativa da decisão da partitura... A colaboração é um ato resolutivo do intérprete, o intérprete vai fazer sua interpretação que envolve criação também, que envolve o ato criativo dele ou não, ou nem tanto... É complicado de se conversar, mas o que seria uma colaboração? O intérprete chega em um problema de resolução e fala ao compositor que esse trecho aqui não está dando certo por isso, por isso e por isso, não funciona, não consigo fazer nessa intensidade, não consigo fazer com esse timbre que você pediu, não consigo fazer nessa velocidade, como que a gente vai resolver? Vamos conversar aqui. Aí o compositor vai sentar e tentar escrever novamente e ver se está funcionando com as alterações... Se não vamos tentar de novo... Acho que na colaboração o ato da partitura estaria somente com o compositor, lógico que o intérprete tem voz... Ele fala o que não funciona, ele sugere, mas a decisão final fica à cabo do compositor, agora na criação em conjunto a decisão final não estaria somente à cabo do compositor, ela estaria à cabo dos dois, os dois teriam que entrar em um consenso, o que nada impede do intérprete dizer que só consegue fazer mezzo-forte e não consegue fazer forte... E o compositor dizer que vai mudar o trecho para piano, isso seria uma colaboração, o compositor sem ego

exacerbado, sem egocentrismo ali... Ouvir todas as preocupações do intérprete e atendê-las... Dar um jeito de atender. Agora, a maneira como ele vai atender essas necessidades fica a cargo dele, ele vai dar um jeito de resolver os problemas na vida do intérprete... Isso seria uma colaboração... Agora, criação em conjunto... Eu acho que seria o intérprete ter a mesma voz ativa do compositor, o intérprete deixaria de ser só o intérprete e passaria a ser quase um compositor ali, responsável por 3%... 5%... 10% da obra, porque ele teria tido voz ativa em alguns trechos, o que, aliás, é um ponto que pouco se faz na música que é a composição em conjunto... Pouca gente fez isso até hoje, que é ter duas pessoas que escreveram a mesma peça, até porque o compositor sempre teve essa coisa do egocentrismo... Não deixo ninguém tocar no que é meu, a glória para o bem ou para o mal, para ser reconhecido como um péssimo compositor ou como o maior compositor da história ela é só minha... Os compositores sempre tiveram esse ideal romântico...

- Talvez a coisa mais forte que se arrasta do romantismo é esse egocentrismo...

Mas eu acho que é super aberto de se fazer... A composição em conjunto... Tem uma coisa que outro compositor me falou uma vez quando eu tinha dezessete anos que eu acho que eu penso até hoje também que é: “Não dá pra acreditar em um compositor que não seja intérprete também, assim como também não dá para acreditar em um intérprete que não seja um pouco compositor”. Você pode ter um carro chefe na sua área... Eu sou compositor, mas é necessário conhecer um pouco de interpretação e se possível conhecer bem, o máximo possível que você puder, para você fazer esse câmbio, porque muitas vezes... Como eu falei, a colaboração entre compositor e intérprete acontece com uma só pessoa... O compositor tenta se conhecer como intérprete e colaborar... O compositor que for intérprete sabe o que causou o problema para ele como intérprete, então ele tenta evitar esses problemas, fazendo uma previsão do que outros intérpretes encontrariam.

-Poderia deixar para última pergunta... Mas você deu um ensejo... Você se considera o quê dentro da música? Violonista, compositor, teórico, filósofo da música...?

Eu acho que... Está muito cedo para decidir... Eu sempre gostei de deixar minhas opções em aberto... Eu acho que talvez bem menos intérprete hoje, acho que hoje mais pesquisador e com muito desejo de ser compositor, mas sem tempo... Eu acho que são momentos na vida, eu acho que quando você olha pessoas, quando você lê livros de história... É um problema muito interessante quando você vai ler a biografia de alguém...

A gente lê um livro de 130 páginas, a gente lê em talvez um bom dia de leitura, talvez dois se houver dedicação... E em um, dois dias você passa cinquenta, sessenta anos da pessoa e você tende a resumir aquilo em um dia da sua e não funciona muito bem assim, o cara passa por fases, o cara muda o pensamento... Às vezes as pessoas condenam algo que o cara falou com vinte anos e condenam ele para o resto da vida por isso, o cara teve mais quarenta anos de vida... Ele não teve mais direito de mudar de ideia. Quando você olha compositores ou artistas mesmo... Talvez você olha lá... O cara foi médico e aos trinta anos ele resolveu ser pintor, pode ser que aos trinta anos eu resolva largar a música e ser engraxate, pode ser que eu resolva falar que a composição é uma droga... Eu vou mesmo é tocar violão, a gente não sabe o que vai acontecer, não dá para prever, é muito difícil resumir uma vida inteira em uma ideia só e quando a gente vai ler sobre biografia é o que a gente faz, nós resumimos a vida inteira do cara em uma só posição, mas o cara mudou ao longo da vida várias vezes... No máximo divide em fases, como se o cara fosse todo mecânico... É normal você ver também pessoas que entram em crise, o Schoenberg ficou seis anos sem compor uma coisa direito, o que é um compositor que passa seis anos sem escrever uma peça, o que ele era nesse tempo? É uma coisa complicada... Ele era um professor? Como ele se considerava nesse período? Um Professor de composição? Provavelmente ele se considerava compositor... Porque ele nunca largaria o ego... Ainda mais que ele havia escrito tanta peça importante antes daquele período. Mas acho que no momento eu sou mais pesquisador... Mas eu acho que, a cada momento na vida, vai ter algo mais importante, ou algo pelo menos que você está gastando mais tempo em cima naquele período, no meu período atual eu não estou gastando quase nenhum tempo como intérprete... Zero praticamente como intérprete... Só tocando em casa mesmo e estou gastando todo meu fôlego em pesquisa acadêmica e sempre que eu tenho algum tempo eu tento ir para composição... Mas isso pode mudar dentro de algum tempo, mas é provável que...Assim que a... A composição vá crescendo cada vez mais na minha vida eu acho...Questão de poder ser mais ativo em cima disso.

-Você acredita que o texto musical pode ser alterado pelo intérprete sem perder a coerência da obra?

Eu acredito, claro que existe um risco de não agradar o compositor, não que isso seja ruim... Eu gosto muito do Cage quando ele fala que compor é uma coisa, tocar é outra completamente diferente e ouvir é uma terceira coisa... Completamente diferente, acho

que não dá para pensar nas três interligadas, cada uma é um processo diferente, lógico que isso tem muito a questão do experimentalismo, o Cage esperava ouvir uma peça diferente toda vez que ele ouvisse a mesma peça que ele escreveu... Ele esperava ouvir uma coisa diferente porque as peças dele eram indeterminadas, cheias de abertura e tudo mais, mas eu acho que toda peça tem uma abertura, é isso que faz a peça mais interessante... Por exemplo, a Nova Complexidade tenta estabelecer coisas ao máximo, mas mesmo a própria complexidade do negócio faz se criar aberturas, pela impossibilidade de realização exata daquilo... Se você pegar talvez o cinema e a literatura isso fique mais claro, a obra de arte mais interessante é sempre aquela que abre espaço para mil interpretações... Se você tivesse certeza que a Capitu traiu Bentinho ninguém teria falado tanto sobre Dom Casmurro até hoje... As incertezas, dúvidas, aberturas, as várias interpretações diferentes é o que move a obra de arte, ela precisa ter um pouco disso e quanto mais ela tiver, mais interessante ela vai soar, porque você vai se poder ver de diferentes formas e a interpretação é o cara se colocar ali na peça... A gente não vê a obra autônoma, é muito difícil de ver a obra em si... A gente vê a obra como a gente é, nós vemos a obra pelo nosso olho... Eu que escrevi a peça vejo ela de uma forma... Que é o meu jeito... Mas, o intérprete vê aquela mesma peça de outra forma, porque ele tem outra vivência, tem outra cultura, ele tocou outras coisas durante a vida, ele ouviu outras músicas... O cara pode enxergar aquela mesma coisa de uma forma diferente, mas é claro que tudo tem uma coerência... Eu não vou tocar um Bach e colocar 10 quilos de agógica a cada compasso... Talvez até possa fazer, mas às vezes existe um certo limite nessas interpretações e que aliás isso foi um dos maiores problemas da história da música, todo compositor sempre teve um pouco de ódio dos intérpretes... Schoenberg teve, Stockhausen teve muito, porque os intérpretes se recusavam a fazer as coisas que ele tinha interesse em fazer por conservadorismo, por isso que muitos gostaram de música eletrônica depois... Embora, hoje está voltando, mas raramente você vê alguma música eletroacústica que não seja mista, todo mundo passou a reconhecer o papel do intérprete e essa abertura que ele dá... Mas qual era a pergunta mesmo?

-Você se considera conservador nesse ponto da alteração do texto musical?

Não e até em certo ponto seria até interessante saber o que o intérprete pensou como alteração, eu que acho que isso pode até ser uma colaboração, uma colaboração indireta talvez, daqui três anos você vê sua peça sendo tocada por outra pessoa e você vê

o cara fazendo de um jeito... Se você não tiver o ego nas alturas... Pô, o cara tocou aquele trecho diferente e ficou até mais legal do que eu pensei, é uma possibilidade, pode acontecer, às vezes você pode falar isso na sua cabeça, nunca contar para ninguém e manter sua postura de supremo criador... Mas eu acho que... A partitura não conta tudo, não tem como a partitura contar tudo, por mais detalhado que você seja na partitura, não tem como ela contar tudo que se tem para fazer... E eu gosto da abertura, eu tento detalhar ao máximo a partitura, mas eu deixo ela muito aberta, ao mesmo tempo... Tem outra peça... A “Prisma II” que eu escrevi que tem vários trechos onde eu deixo uma abertura muito grande, a própria “Prisma I” tem... Pelo andamento eu já deixo uma abertura de 10 bpm ali, para você escolher seu próprio andamento, é um andamento relativo... Eu gosto também de colocar indicações poéticas na partitura, algo que te faça pensar e não ter certeza daquilo que se tem que fazer... E você mesmo ter que criar uma solução... Como diabos vou interpretar isso aqui? Por exemplo, tem um trecho na peça “Prisma II” que eu peço para tocar o trecho como se fosse poeira, é proposital gerar variadas maneiras de como o intérprete vai pensar isso... Quando você escreve esse tipo de coisa o intérprete não tem uma resposta direta, da mesma maneira que você não tem uma resposta direta na poesia, se a poesia fosse direta ela seria texto científico, não seria poesia, precisa ter o tropos... Baungarten já fala que o que torna o texto poético são os recursos, o epíteto, metáfora, alegoria... Isso é o que vai fazer o texto ficar poético, então quando você coloca esse tipo de coisa se cria uma abertura para o intérprete se posicionar ali... O que para ele é isso... O que é tocar algo maleável? O que é tocar algo melífluo? O que é tocar algo mecanizado? Sei lá.. É ele que vai decidir... Pra ele algo mecanizado seria tocar staccato? É fazer estridente? Eu deixo algumas aberturas, mas, por exemplo, em outros pontos eu sou super detalhista, como nas dinâmicas, eu sou mais rígido nesse ponto, eu sempre anoto as dinâmicas em toda partitura, a todo o momento, tudo bem detalhado, como deve ser feito, mas se o cara quiser mudar... Ele corre o risco de eu não gostar talvez, eu não vou dar um tiro no cara por causa disso... Eu não vou dar uma porrada no cara por causa disso... Talvez eu não tenha gostado, mas outra pessoa gostou do que ele fez, eu acho que essa é uma parte que é uma colaboração do intérprete bem mais ativa, não somente a resolução de problemas que possam existir na partitura, mas também esse tipo de coisa que é uma colaboração às vezes não verbalizada... O intérprete mudou o trecho de piano para forte, nem me falou e está tocando assim, é uma colaboração do intérprete não autorizada pelo compositor, mas que ele resolveu fazer, ele está se impondo na peça...

Mas eu acho que isso faz parte... Quando o cara escreve uma peça para intérprete ele tem a consciência que esse tipo de coisa vai acontecer, se ele não quiser que esse tipo de coisa aconteça ele compõe para computador ou acusmática, aí ele vai ter total domínio sobre o resultado final, ou seja, ele o próprio intérprete, se bem que é complicado, por exemplo, eu tenho ideias composicionais que eu não consigo realizar, por isso quase sempre eu prefiro que outras pessoas toquem as minhas peças, porque eu não sou o melhor dos violonistas e nem me dediquei tanto tempo assim para realizar algumas coisas.

-As dificuldades técnicas encontradas na peça podem servir de subsídio para sugestões de alterações nas suas peças?

Eu acho que tem dois tipos de dificuldades técnicas, tem a dificuldade técnica real e a dificuldade técnica individual, eu acho que a dificuldade técnica individual não tem justificativa, tudo bem se você não consegue fazer, ou você deixa de tocar a peça ou trabalha mais para conseguir fazer, ou faz mais lento... Vai ficar um pouco insatisfatório, mas é isso, às vezes se estuda uma peça de dez minutos e você não vai jogar a peça fora por um compasso que você não conseguiu fazer na exata velocidade que tem que ser, é claro que você vai continuar trabalhando para colocar na velocidade que tem que ser, mas se você começar a tocar o trecho um pouco mais lento... Paciência, assim como acontecem erros no palco, isso também é algo que pode acontecer, agora para mudar a composição só se for uma dificuldade real, na qual realmente não dá para realizar aquilo, agora se é possível fazer, ache alguém que consegue fazer... Tem aquela história do Schoenberg que um violinista disse pra ele que um trecho que ele escreveu só daria para realizar com seis dedos e ele respondeu que esperaria nascer alguém com seis dedos para tocar... Ele tinha certeza que o trecho era possível, ele tinha estudado cello e violino, ele sabia que aquilo era possível de se fazer, só era muito difícil... Tem uma diferença entre ser muito difícil e ser impossível, normalmente quase tudo que é muito difícil é dado como impossível... O Segovia descartou os estudos do Villa Lobos sem nem olhar e disse que não dava para fazer, então se o Villa Lobos fosse ouvir o maior intérprete de violão da época no mundo ele teria jogado a peça dele fora e dito que não daria para se fazer realmente. Hoje em dia todo mundo faz nos primeiros anos de faculdade, ou pelo menos deveria fazer...

-Você acredita que a composição em colaboração se firmou como alternativa composicional atualmente? Quais as vantagens e desvantagens, facilidades e dificuldades desse processo?

Eu acho que a colaboração sempre existiu, eu acho que ela sempre foi algo firme na prática, eu acho que o que pode se firmar é a criação em conjunto que é algo pouco feito ainda e que poderia se firmar mais... Os dois compositores com voz ativa sobre uma peça, agora a colaboração sempre existiu, seja o compositor que fosse visitar o intérprete, ou fosse visitar as orquestras... Os compositores quase sempre eram regentes também regiam suas músicas... E estudavam muito os instrumentos... Eles iam e perguntavam... Principalmente na música moderna, quando surgem mais técnicas estendidas e os compositores iam atrás das pessoas para saber o que poderia ser feito de diferente naquele instrumento... Então eu acho que a colaboração sempre existiu e mesmo, por exemplo, o Mozart nunca colaborou com outro pianista porque não precisava por ser também um grande pianista, ele era também intérprete, poucos compositores não eram também intérpretes do próprio instrumento... É claro que existem peças sem colaboração nenhuma... O cara nunca tocou clarinete na vida e... Eu acho que não... Na verdade eu acho que não existe peça sem colaboração, porque há a colaboração indireta, a colaboração direta seria procurar um clarinetista se fosse compor uma peça para clarinete e a todo tempo manter contato com ele, se eu não converso com o clarinetista e em vez disso eu leio um tratado de orquestração para conhecer como o clarinete funciona e componho uma peça que funciona para clarinete porque eu li vários livros... Tratados de orquestração que me auxiliaram nisso, os autores estiveram em colaboração comigo, é uma colaboração indireta... É a mesma questão do autodidatismo, não existe a criação de conhecimento a partir do nada, traz ele como mágica da cabeça... É uma colaboração indireta, a pessoa aprendeu indiretamente através de um livro que foi escrito por uma pessoa que sabia tocar clarinete ou que conhecia muito bem o instrumento porque se informou com um clarinetista como o instrumento funcionava... Então, eu acho que sempre há a colaboração seja ela direta ou indiretamente, não tem como não existir... É a mesma questão do conhecimento, ninguém aprende do nada... Todo mundo tem que ter uma fonte de busca primária ou que seja ao menos a observação, apesar de nunca ter lido nada de clarinete antes eu componho porque assisti um clarinetista tocando, eu sei os intervalos que funcionam, a tessitura... Sempre tem colaboração, não tem como não ter.

11.4 Entrevista com Celso Cintra

- Qual sua formação musical?

Bom, a minha formação mesmo eu comecei na banda da escola tocando trompete quando eu estava no ensino fundamental, aí toquei trompete muito tempo... Aí coloquei aparelho e tive que mudar de instrumento, um com o bocal maior, fui tocar trombone... O maestro da banda na época achou que não ia dar certo... O que acontecia é que eu decorava fácil as partes de trompete e por diversão ficava decorando a parte dos outros instrumentos... Quando fui tocar trombone eu já sabia de cor a parte do trombone, só que aí eu era miudinho e o trombone muito grande, não aguentava o peso, aí eu vi o bombardino na sala da banda lá e pedi pra tocar bombardino, eu sabia a parte do bombardino de cor também, foi sossegado, mas o problema é que a gente não lia partitura, ele ensinou um jeito, porque tinha que tocar marchando, aí tinha que decorar... Ele ensinou um jeito de decorar fácil e pronto... Então a gente escrevia só o nome das notas, pra lembrar qual música era a gente tocava as notas na sequência.

Então... Eu toquei nessa banda dos dez aos dezesseis anos mais ou menos, até quando eu fui para o colegial... Quinze, dezesseis anos e... Enfim, eu não poderia tocar mais na banda porque era uma banda infantil, teria que haver uma banda infanto-juvenil, mas não havia essa banda no colégio que eu estudava, aí eu resolvi estudar outro instrumento, comecei a estudar violão por revistinhas de bancas, essas coisas e tal... Fiz o colegial e no último ano do colegial eu decidi que queria ser músico que queria fazer música, estudar, aí entrei na escola municipal de música em São Paulo com dezoito anos, aí eu considero que daí de fato começou minha formação musical formal, até então eu considerava que eu tocava, era um tocador de instrumento, mas formalmente eu comecei com dezoito anos a aprender a desenhar uma clave de sol a desenhar bolinha na pauta... O maestro da banda infantil chegou a dar umas aulas de solfejo e tal, algumas professoras de educação artística também mostravam isso em sala de aula, mas normalmente essas professoras de educação artística eram professoras de artes plásticas que tinham aprendido a desenhar uma clave de sol e ensinavam só isso... “Essa aqui é a nota tal, essa é a nota tal”... Vendo isso daí e com essas poucas aulas de solfejo eu achava que já sabia do que se tratava, eu até conseguia ler bem lentamente, juntando uma colcheia com outra figura e tal, mas era um trabalho com esforço tão absurdo, porque quando você não estuda fica uma coisa esquisita... Vai por conta própria, por isso eu considero só quando eu entrei na Escola Municipal, porque o treinamento... Essa palavra é engraçada... O estudo era sistemático, toda semana tinha o professor dizendo como se fazia, como não fazia, era um professor especializado naquilo, no caso da banda, da professora de educação artística era

uma coisa para quebrar um galho e lá na municipal de música em São Paulo não... Era ensino de música pra você virar um músico profissional, a ideia é essa, seria o equivalente ao nível técnico dos conservatórios estaduais de Minas Gerais... Então a Escola Municipal de Música de São Paulo era dessa maneira, mas quando eu estudei lá você era obrigado a fazer só aula de instrumento e aula de teoria, todas as outras disciplinas eram optativas, só que quando fui passando e já estava no meio do curso... Depois de três anos de teoria e percepção, depois dois anos de harmonia, eram pra ser dois anos de contraponto e o trompete junto, aí depois eu acabei parando com trompete e fui fazer canto lírico, mais ou menos uns três anos de trompete e mais uns três anos de canto lírico... Mas o que aconteceu foi que quando eu estava chegando no fim do curso, eles mudaram o currículo e eu não sei porque quem estava no currículo antigo deveria se adaptar ao novo e todas as disciplinas que eram optativas que às vezes eram oferecidas, às vezes não, tipo Folclore, História da Música, Prática de conjunto, essas coisas... Todas essas disciplinas viraram obrigatórias de um dia para o outro, então para eu me formar em vez do contraponto só que me faltava eu precisaria de mais uns quatro, cinco anos para juntar essas disciplinas todas, e eu já estava fazendo faculdade de música, composição e regência na UNESP... Eu entrei em 89 na Escola Municipal de Música e em 91 eu entrei na faculdade, fui levando as duas concomitantemente até que eu já tinha estudado contraponto na faculdade, já tinha feito um ano de contraponto na Municipal... Eu estava na metade do segundo ano quando eu fiquei sabendo de tudo isso, aí também por conta das faltas do professor de canto, não lembro o porquê, eu já tinha desistido do trompete mesmo, porque eu estava afim de me concentrar na composição e regência mesmo, na faculdade... Eu estava tentando segurar um pouco para tentar pegar o certificado pelo menos lá no Municipal, mas com essa história de ter que fazer todas essas disciplinas, algumas delas já tinha feito na faculdade inclusive... Aí paciência... Simplesmente larguei lá, nem sei como ficaram as coisas, aliás vários colegas da minha época fizeram isso, chegaram até o último de contraponto, foram embora e nem se preocupam em pegar certificado, em São Paulo naquela época não fazia muita diferença, o que fazia diferença era você tocar e pronto... Fazer música e pronto, tanto que até nas próprias universidades, os cursos superiores eram bastantes desvalorizados, Só ultimamente... Ultimamente não... De uns dez anos pra cá que está sendo um pouco mais valorizado, porque começou a se produzir mais academicamente, se escreve mais artigos, tem mais doutores, mais mestres... Quando eu entrei na faculdade na área de música mesmo tinham dois doutores

só, um era o [Cekef] da área de teoria e percepção e o outro era o Régis Duprat que era da área de História da música, só esses dois eram doutores, aí tinha o Villani Cortés que era mestre e vários outros professores que já eram compositores, já famosos... O Nilson Lombardi, o Sérgio Vasconcelos Correia, o Eduardo Escalante... Eles acabaram entrando por mérito reconhecido... Alguma coisa assim... Todos eles nacionalistas, da escola do Camargo Guarnieri, o Oswaldo Lacerda por exemplo, que era discípulo do Camargo Guarnieri... naquela época não eram alunos, eram discípulos... ele dava aula na Escola Municipal de Música, eu achei que fosse ter aula com ele, na época ele era famoso e tal... ele dava aula de harmonia, quando eu cheguei pra fazer ele se aposentou, mas eu tive aula com o Nilson Lombardi na UNESP, e lá o menos nacionalista dos professores era o Villani Cortés pra se ter uma ideia, então todos eles eram super nacionalistas, todos discípulos de Camargo Guarnieri. Aí quando eu estava pelo segundo, terceiro ano de faculdade que veio o Flo Menezes, acabando de chegar da Europa com Pós-Doutorado e tudo, depois o Edson Zampronha... Então isso aí mexeu um pouco com a ideia da música tradicional, da música de vanguarda, da música experimental e esses caras além de chegarem com essa bagagem da música contemporânea e com a titulação já, eles tinham muito conhecimento da música anterior, do Romantismo para trás, muito mais do que aqueles outros que aparentemente deveriam saber, então isso foi muito curioso na época, porque foi a maneira que nós como alunos, meio arrogantes na época... bom se o jovem não for arrogante tem alguma coisa de errado... principalmente nós do curso de composição... Só tem professor que toca essas coisas velhas, só fica ensinando música velha, a gente que fazer coisa nova... Então pra fazer música contemporânea era uma espécie de romper com aqueles professores de composição antigos, com aqueles professores de instrumentos antigos e tal, quando chegaram esses caras que trabalham com música contemporânea, eles mostraram pra gente que muita coisa não é rompimento, muita coisa é continuidade, então você tinha que ter toda essa bagagem mesmo... Então isso deu uma certa libertação, bom, não precisava ter preconceito com a música antiga, mas ao mesmo tempo um desespero... Então ferrou! Eu tenho que estudar a coisa que eu quero fazer e a coisa que não quero também... foi bom, a música velha é boa também, não é porque é velha que vai ser ruim enfim, foi essa a minha formação musical especificamente, mas eu entrei na faculdade com outra intenção... Eu tinha uma banda de rock, depois montei outra banda de rock, tive três bandas de rock nesse período, minha intenção quando entrei na faculdade era justamente aprender o segredo da música pra

aplicar na música popular, principalmente no rock, minha ideia era essa, mas as coisas foram mudando, mudando, mudando e eu acabei indo para a música eletroacústica, música contemporânea mais do que para banda de rock, e acabei seguindo carreira acadêmica... Mas quando esses caras mais novos entraram para faculdade, cheio de ideias novas, cheio de pique, cheios de conhecimento que a gente nem fazia ideia e com titulação e tal, a gente falou: “Bom então o caminho é esse, seguir carreira acadêmica, fazer mestrado, doutorado, porque a gente vai estar no meio desses caras, convivendo”... Mas o que aconteceu foi que nesse período eu tive uma certa crise com a questão da composição, com a banda de rock em um vai não vai, não sabia como trabalhar direito para coisa dar certo, aí você começa a ficar meio chateado e os professores são exigentes claro, querem umas coisas que você não vê mais sentido naquilo, que mesmo gostando do repertório e tudo, chega uma hora que você não vê mais sentido naquilo e aí da plena certeza que eu queria seguir carreira acadêmica quando chegou o último ano da faculdade, a última coisa que eu queria fazer era seguir carreira acadêmica, quando eu saí da faculdade eu aprendi tocar zabumba, comprei uma, montamos um trio de forró e caímos na noite... Era música folclórica em geral do Brasil, a gente ouvia muito aquele disco da coleção Marco Pereira, muitos discos folclóricos e tal... Aí fazíamos umas versões para viola caipira, rabeca, sanfona, zabumba, depois aumentamos o trio e ficou um quinteto... Nós trabalhávamos com isso, com músicas folclóricas do Brasil inteiro, mas bastante forró, bastante baião, xaxado, essas coisas que na época estava bastante forte a coisa do forró universitário, ao contrário do sertanejo universitário que é essa coisa que virou pop, virou uma coisa para o consumo, o forró universitário era diferente, era voltar para raiz, para o pé de serra, em contraposição àqueles montes de bandas de forró eletrônico, tipo o Mastruz com Leite na época, depois veio o Aviões do Forró... A ideia do forró universitário era o contrário, era ir cada vez mais para o pé de serra, o forró de raiz e claro, virou uma certa modinha entre os intelectuais das Humanas... Entre os alunos das Humanas, todos iam para o forró, as meninas colocavam suas saias de chita e assim por diante, as casas que eram de forró nordestino mesmo, que eram perto da USP por exemplo, ou na Vila Madalena em São Paulo... Que era frequentado por senhores, pelos nordestinos, pelos migrantes de São Paulo, começou de uma hora pra outra a ser frequentado por essa turma universitária, muitos jovens mesmo, galera das Ciências Humanas, todo mundo muito tranquilo... Aí a gente entrou um pouco nesse circuito, mas aí também o que me incomodou na academia e me fez ficar chateado foi que todo mundo

era super arrogante e parecia que sabia de tudo, tudo que se falava sempre achava um do contra... aí eu falei que ia pra música popular que não havia isso, aí cheguei na Música Popular e vi que é a mesma coisa... A gente quase conseguiu empresário, mas ainda bem que não deu certo... O cara tinha ideias todas contrárias à gente, chegou a sugerir em fazer umas versões do Legião Urbana em forró e não era nada do que a gente estava pensando e o que aconteceu foi que é a mesma coisa, gente que acha que sabe de tudo, uma arrogância do caramba e você como músico é sempre o último da fila, o cara parte do princípio que você só sabe tocar um instrumento, então você é um burrão, aí eu pensei... Bom, o clima é o mesmo nos dois lugares, com a diferença que no meio popular que eu estava os caras achavam que sabiam e o pior não sabiam de nada, falavam só bobagens, cada vez, a cada show a gente só ouvia mais e mais bobagem, aí eu pensei... Os caras na universidade são arrogantes, mas pelo menos eles estudam e se virem que estão enganados eles se corrigem, esses caras aqui não vão se corrigir nunca... Aí eu pensei que teria que voltar pra faculdade... Aí coincidiu com meu aprendizado pela percussão, comecei com a zabumba, depois fui tocar pandeiro, me interessei por percussão geral, aí me interessei pela tabla, fui procurar uma professora de tabla que tinha feito uma palestra quando eu estava na graduação, por sorte tinha pego um cartão dela na época, aí dez anos depois fui procurar ela, aí o filho dela tinha virado tablista, aí fiz aula com os dois de música indiana em geral... Aí então comecei a me interessar por essas coisas mais orientais, depois comecei a tocar Derbak, instrumentos orientais em geral de percussão que eu se quer sabia que teria facilidade em tocá-los, na graduação eu tinha feito uma aula de etnomusicologia e o professor pegou uns instrumentos pra gente... De samba, etc... Pra gente experimentar, aí fui tentar tocar o pandeiro e não consegui fazer dois sons diferentes... Eu pensava que não tinha nascido pra isso, na época eu tocava guitarra... Eu pensei... Não nasci pra percussão, isso aqui não vai dar certo nunca, aí foi engraçado que foi só insistir um pouco com o pandeiro... Mais de uma vez... Até conseguir pegar o jeito, aí eu vi que tinha muito jeito pra percussão, que eu nem sabia que tinha, tanto que quando eu fui estudar Tabla o meu professor disse que eu estava pegando numa aula só, coisas que demorariam umas quatro semanas pra pegar... Talvez por saber ler partitura, por ter uma prática... Era só cantar que eu acompanhava fácil, também pela disciplina que a gente adquire com o curso de música erudita, tanto na faculdade quanto na Escola Municipal de Música, então eu comecei a entender que várias pessoas que iam estudar com ele faltavam um pouco disso... Faltava essa disciplina, esse conhecimento musical que ajuda

a você caminhar mais rápido, embora a gente tenha essa noção, e que não é mentirosa, de que é melhor começar cedo na música... E eu acho que é verdade, é melhor começar cedo quando criança... Porque você acaba não pondo o racional para atrapalhar, a criança vai e toca, a musculação está sendo formada junto com a posição do instrumento, então é tudo mais fluido, mais elástico e a criança não fica com essa barreira racional, por outro lado quando você vai aprender música mais velho essa coisa racional pode justamente te ajudar, pode fazer você pular etapas que se você fosse criança você iria ficar repetindo o mesmo erro, e você como uma pessoa mais velha tem a capacidade, ou pelo menos todos deveriam, de se auto analisar e corrigir as coisas que você está vendo que está errado... Bom e aí, depois de tudo isso eu vi que tinha que voltar para academia e resolvi fazer o mestrado. Eu me formei em 1996, chegou no ano 2000... de 1999 para 2000... Fazia três anos que eu tinha me formado, então eu resolvi fazer um mestrado, nesse meio tempo sempre trabalhando com música, fazia esses shows com essa banda de forró, dava aula particular de teoria e harmonia e casamento, fazia muito casamento... Primeiro comecei como cantor, depois virei regente do coral, eu entrei nesse coral em 93 e a minha ideia era ficar no máximo uns dois anos, era uma maneira de ganhar um dinheiro quando eu era estudante, normalmente estudante não tem tanta necessidade de dinheiro porque você acha que dinheiro não serve pra nada e tal, você vive com os pais e eles ajudam e tal... Então, pensei que era uma coisa boa entrar, um dinheirinho que entra, só trabalhava no fim de semana à noite, daria até pra fazer o casamento e ir tocar com a outra banda, não atrapalhava os estudos porque era só fim de semana, tinha a semana inteira livre para estudar... Era o emprego perfeito, era *freela* e não tinha compromisso de carteira assinada, nem nada porque era *free lance*... Então isso me manteve e imaginava que dentro de dois anos eu estaria com alguma coisa mais certa ou até terminar o curso, aí eu posso largar, porque eu pensava que era só um quebra-galho... Isso também me deixou deprimido no final do curso, porque chegou no final do curso eu vi que não poderia largar justamente o que eu achava que seria provisório, que eram os casamentos... O que aconteceu foi que eu fiquei quinze anos nisso, era um provisório que virou quase definitivo, só saí de lá mesmo quando eu vim pra cá, quer dizer... Eu era professor universitário e continuava fazendo casamentos, às vezes até do lado dos meus alunos, então era uma coisa meio estranha... O aluno devia olhar e pensar: “Pô... esse é o meu professor e ele está fazendo casamento como eu... “Então é isso que eu vou chegar”, deve causar no aluno uma certa coisa estranha, não depreciando o casamento mas em São Paulo é um pouco diferente

daqui, aqui pelo que eu entendo em Uberlândia é muito a coisa do solista fazendo casamento, em São Paulo se faz muito com coro, então a maioria dos coros são de estudantes, amadores e tal, os solistas são geralmente os profissionais, mas a maioria trabalha sempre com o coral... Então, chega uma hora que você vê que tem que largar o osso e deixar renovar um pouco, se o meu objetivo fosse ser cantor profissional eu continuaria porque esse seria meu trabalho ou pelo menos um dos meus trabalhos seria cantar em casamento, mas eu não era cantor, não tinha intenção de ser cantor, então eu estou aqui tomando o lugar de alguém que poderia fazer disso algo mais útil... E aí de 99 pra 2000 eu disse que entraria no mestrado, aí quando eu fui ver a data de inscrição já tinha passado, bom, não vai dar pra fazer, vou ter que esperar o ano que vem... Aí fui falar com meu ex-professor que era o Zampronha, ver se ele me orientaria e tal, ele falou que claro, mostrei o tema e ele deu uma sugestão aqui e ali, me disse para enviar para ele um projetinho pra ver como eu escrevia pra ter uma ideia e vamos ver, escrevi e mandei... ele disse: “Beleza... Você escreve bem e tal, eu posso te orientar, a única coisa agora é passar na prova... Isso eu não posso influir em nada, você passando, fazendo todo o processo e sendo aprovado eu garanto que te oriento, mas eu não tenho como influir em nada nisso daí.” Bom, eu fiz... Mas como que eu fiz... Em 99 já tinha passado a data, paciência em 2000 eu me inscrevo, chegou em 2000 não abriu vagas para o mestrado na UNESP, aí chegou 2001 eu fui fazer, passei e comecei o mestrado em 2002... Bom, quer dizer de 99 para 2002... Quer dizer de três anos de formado virou cinco, vai dando uma angústia, você fica naquela que quer fazer logo e não consegue resolver... Aí eu fiz de 2002 até 2004, terminei acho que na metade de 2003, eu fiz em um tempo mais curto, porque eu tinha alguns créditos de aluno especial e tal, tinha dois anos e meio para fazer e eu fiz em um ano e oito meses, alguma coisa assim, então eu acho que defendi em 2003, aí eu pensei: “Bom, vou dar um descanso de um ano e volto para o doutorado!”, já estava dando aula na Universidade Cruzeiro do Sul em São Paulo, e aí esse um ano de descanso virou quatro, só fui fazer o doutorado agora... Entrei em 2009 e defendi em 2013, eu dava aula na Cruzeiro do Sul de Rítmica, Análise, Estética Musical, Linguagem e Estruturação Musical... Era quase a Escolinha do Professor Celso, éramos poucos professores para dar conta de tudo, tinha um professor para cada instrumento e... Praticamente... Dois professores de teoria... Para assuntos gerais... Que não davam aula de instrumento, então éramos poucos professores pra dividir tudo isso... Então funcionou legal e tal, entrei lá em 2002, coincidiu de entrar lá junto com o mestrado, fui até 2008, aí prestei o concurso

aqui e fiquei em segundo lugar e aí como tinha sido o primeiro concurso que eu tinha prestado, só mesmo pra ter uma ideia... Pra ver como funcionava até o Daniel que estudou comigo ficou em primeiro lugar, eu fiquei contente com o resultado mesmo não sendo aprovado, não fazia ideia dos documentos que eu tinha que apresentar, não fazia ideia do que valia, do que não valia, nem tinha muita coisa pra apresentar, tinha publicado dois artigos, mas sem muita noção do que é publicar, do que é ser um pesquisador, publiquei porque havia aberto a possibilidade de publicar, não porque era sistemático, algo que era fruto de uma pesquisa sistematicamente... era uma coisa meio sem rumo assim, aí fiz esse concurso... fiquei contente com o resultado e pensei: “Agora pra um próximo concurso eu me preparo melhor, eu já sei o que conta ponto, o que não conta ponto”... Aí fui chamado pra ser coordenador do curso de música na Universidade que eu trabalhava, eu estava nessa de aceitar ou não, mas como fiquei em segundo lugar aceitei o cargo de coordenador, pensei que isso iria diminuir minha carga horária, mas só aumentou, porque eu tinha que fazer quarenta horas semanais... Aí eu estava dando aula para Educação Artística também, então eu dava aula de Linguagem e Estruturação Musical os três anos, Análise um ano, Estética Musical um ano mais duas turmas de Educação Artística que eram em outro Campus, tinha que atravessar São Paulo, ou seja, estava dando mais de 16 horas semanais em sala de aula e o resto eu ficava atendendo aluno, fazendo trabalho de coordenação, me encenquei, o salário aumentou legal, mas como eu iria preparar um doutorado agora, mas pensei em fazer e se me apertasse eu iria entrar com um pedido de bolsa, vai diminuir meu salário, mas vou só pelo menos estudar e largo a coordenação aqui, aí nesse meio tempo me chamaram aqui na UFU, foi até engraçado que eu recebi o e-mail, olhei e mandei de volta dizendo que eles tinham se enganado, porque pedia pra mandar uns documentos, eu fiz esse concurso de fato, mas o primeiro lugar foi o Daniel Barreiro, não me responderam, depois me mandaram um e-mail dizendo que era eu mesmo, que era pra enviar os documentos até tal dia, aí eu liguei e disse que estavam me mandando um e-mail sobre a vaga, eu pensei que era um trote porque eu de fato fiz o concurso, mas fiquei em segundo lugar... Eles disseram: “Isso mesmo, aposentou outro professor e como seu concurso ainda está valendo a gente quer aproveitar porque você fez uma boa prova e o pessoal gostou, então resolvemos chamar você em vez de abrir um outro concurso”... Pô legal! Aceitei e vim, coincidentemente quando eu entrei aqui eu entrei para o doutorado na USP também, e embora morando longe de São Paulo, a minha carga horária dentro de sala de aula diminuiu bastante, de 16 horas/aula de várias matérias

completamente diferentes que eu dava lá, passei a dar oito horas em sala de aula e normalmente três disciplinas, Harmonia, Teoria da Música e mais uma optativa que eu escolhesse, o único problema foi fazer o doutorado sem afastamento, tinha acabado de entrar, então não era possível pedir afastamento de quatro anos ainda por cima, tinha uma época que era possível, na minha época não era possível, agora é possível de novo desde que a coordenação do curso entenda que dê pra liberar... Bom, aí fiz o doutorado assim, tinha esse tempo estudar o doutorado e dar aula aqui... tinha que viajar toda semana pra São Paulo pra fazer as disciplinas, mas no final deu tudo certo e aí basicamente é essa minha formação... E no decorrer de todo esse período, justamente o que eu não falei... A minha intenção era ser compositor... É que eu sempre compus, desde quando entrei na faculdade em 91, surgiu um concurso de composição para contrabaixo da ABC, Associação Brasileira de Contrabaixo e eu olhei o cartaz e resolvi compor um negócio pra esse concurso, eu compus um quarteto de contrabaixo, concorri na categoria de Câmara e fiquei em segundo lugar, logo no primeiro ano de faculdade, é a primeira peça de fôlego que tinha composto, tanto que eu mantenho ela no meu catalogo de obras, várias outras eu joguei fora e espero que ninguém encontre, mas essa foi uma coisa legal, considero como minha primeira peça mesmo... Mas ao mesmo tempo eu fiquei meio surpreso porque tinha várias outras músicas boas lá, e aí eu saquei que essa coisa de concurso no final das contas não prova nada, ajuda você ganhar um dinheirinho, ajuda você fazer sua fama, mas não prova de jeito nenhum que você é bom ou ruim, e isso me deixou um pouco assim... Desanimado, quem ouve isso pode pensar: “Ah, mas é porque ele não tirou o primeiro lugar”, justamente o contrário... Porque eu achei que não tiraria nem terceiro lugar... Tinha várias músicas legais e que não foram premiadas, tipo, a minha foi justo... Eu sempre vou achar justo, claro que eu mereci, mas e os outros, elas eram boas, depende da banca... Se a banca for organizada de um jeito o resultado vai ser de um jeito, se for outra banca talvez fosse outro resultado, então você vê que tem um grau de subjetividade nessa coisa de festival, de concurso de música, que no final das contas é sorte... É sorte de você estar em um determinado estilo e a banca ser favorável a esse estilo ou não, tanto que eu participei de mais um ou dois concursos mais universitários, mais fechados mesmo e acho que por um pouco de soberba por ter sido premiado em outro concurso eu acabei compondo as coisas meio *nas coxa* e acabei não pegando nada, mas não me angustiou, porque eu já estava com essa coisa na cabeça, não vou mais participar de concurso, chega... Que coisa mais non sense isso, eu sei que não prova nada,

aí parei, tanto é que depois disso... Em 93 ganhei esse prêmio, em 94 me inscrevi em um ou outro, e desde então, não participei de mais nenhum concurso, isso é bobagem, música não é competição... Porque no atletismo, por exemplo, o cara tem que correr os 100 metros o mais rápido possível, no colegial eu era corredor de 100 metros, fazia salto em distância também, representei a escola lá numa competição, então pra mim era meio óbvio... Tinha que sair correndo e chegar antes, ué... Isso todo mundo tá vendo e está vendo a mesma coisa, marca no relógio... Chegou, chegou, realmente o cara é o mais rápido, acabou e não tem como... Agora na música não, se muda a banca muda o resultado, se muda o juiz muda o resultado, ué... No caso do atletismo o juiz está para saber se você não trapaceou... O cara não queimou a faixa, o cara passou mesmo uma cabeça na frente, legal... Valeu a corrida para ele, na música não tem como fazer isso, em tese qualquer outro juiz no atletismo daria o mesmo resultado porque está todo mundo vendo a mesma coisa, agora a música tem esse grau de subjetividade na avaliação que eu desencanei, curiosamente tem um amigo meu que me encomendou uma peça... O Gilson Antunes, e, ele também parte do mesmo princípio, engraçado que durante muito tempo ele organizou festivais, organizou concursos, foi banca, me convidou para ser banca de concurso organizado por ele e de outras bancas também... E é uma coisa que eu quero eliminar da minha vida, fui banca aqui do concurso de música universitária aqui na UFU mesmo e enquanto eu estava na banca sentado e ouvindo, veio tudo isso na minha cabeça... O que que eu estou fazendo aqui, se eu não concordo em participar, como eu concordo em julgar quem está participando, que coisa mais *non sense*... E é aquela coisa, depende da banca... Eu gosto de rock, mesmo que a banda seja super barulhenta eu entendo que aquilo pode ser uma proposta, não é desafinado, não é mal tocado é aquela intenção, agora de repente você fica numa banca que as pessoas gostam de bossa nova... Depende do contexto que você pode estar... Isso é em qualquer concurso, não é o caso específico desse, mas aí outro diz que os caras tocam mal, mas aí você diz que não que é daquele jeito mesmo que se toca... Aí você vê e pensa que tá errado, é uma coisa que eu estou tentando eliminar da minha vida também, não participar mais de banca de concurso nem nada, e o Gilson Antunes também coincidentemente, eu só fui saber disso bem depois dele ter me encomendado a peça, depois da gente ter conversado bastante, ele também é assim, também não participa, já organizou, mas não participa, isso é bobagem competição em música, ao mesmo tempo ele já gravou um monte de CDs, tem contato com um monte de gente prestigiada e tal, porque ele fez o caminho dele de outra maneira, não querendo

mostrar que é o melhor, mas se integrando, fazendo a coisa acontecer... Está sempre fazendo alguma coisa, a diferença entre mim e ele é que eu não sou agitado, minha linha de network é um pouco menor... Mas eu compus durante todo esse período, em uma época eu compunha um pouco mais, outra época um pouco menos, no final da faculdade eu dei uma paralisada mesmo, porque a crise foi geral, a crise criativa, a crise amorosa, a crise existencial, a crise profissional... Foi geral, então paralisou tudo no meu último ano de faculdade, depois foi voltando tudo... Então ultimamente está assim, no doutorado também eu dei uma freada na composição, comecei a compor um pouco menos e agora estou retomando, compondo um pouco mais, estou começando a retomar agora até que os trabalhos burocráticos da faculdade não me atrapalhem, porque a aula mesmo não me atrapalha, faz parte do processo, mas é uma comissão para avaliar não sei o quê, outra comissão para participar não sei do quê, um colegiado pra isso, uma câmara pra não sei o quê... Um monte de coisa, apesar de tudo isso, apesar de toda formação instrumental, do canto lírico, da guitarra, do trompete, da percussão... Eu me considero um compositor, todos os instrumentos que eu estudei, nunca tive muita paciência para estudar mesmo, o objetivo era entender como funcionava, entender como eu podia escrever, como eu podia extrair daquele instrumento e como escrever de uma maneira que soasse idiomática, que a pessoa que tocasse não estranhasse... E, então eu me considero um compositor, a única coisa que me deu mais força como instrumentista foi... Se for pra pensar eu diria que meu instrumento é a percussão... Percussão com mão sem baqueta, tabla, derbak, cajon, bendir... Esses instrumentos étnicos que se toca com a mão, ou mesmo pandeiro, atabaque, conga, etc... Embora não goste muito nem de atabaque, nem de bongô, nem de conga, não sei porque, mas eu gosto mais da parte oriental dessas coisas, então se eu tivesse que me definir como instrumentista eu seria percussionista... Mas na verdade eu me considero um compositor, trabalhei como regente também, mas eu me considero um compositor, não gosto de reger, regi porque precisava de dinheiro...

- No início da graduação o professor já pensava... ou mesmo antes: “Acho que sou compositor” apesar de ter estudado muitos instrumentos?

Já fui para graduação com esse pensamento, às vezes até brinco em sala de aula que a pessoa quando vai estudar música, ela não pensa que vai estudar naquela faculdade porque tem um professor de teoria muito bom lá... Ela não vem pra estudar teoria, ela vem porque ela quer estudar um instrumento, então... Eu sou esse cara que foi para estudar

teoria, eu sou esse cara torto que não queria estudar instrumento, queria estudar teoria, composição... Estudar essa outra parte e como eu falei, não era brincadeira, eu queria saber o segredo da música mesmo, o que faz as pessoas gostarem ou não de uma música, o que faz uma música causar emoção, o que faz tal música causar determinada reação física ou emocional, era isso que eu queria estudar, de onde vem, tem alguma origem metafísica... foi Deus que nos deu? Se não existe Deus quem deu foi o Diabo? Mas se não existe Deus, não existe Diabo... Porque um é criatura do outro... Ou então foi o homem que criou a partir da onde, essas coisas que eu queria descobrir pra tentar ir lá no início e ver onde nós erramos... Olha a pretensão do pós-adolescente, ver onde erramos que eu vou consertar tudo isso, e era justamente para trabalhar com música popular, que era uma maneira de atingir mais pessoas, não porque eu iria ganhar mais dinheiro, mas porque eu poderia proporcionar isso para mais pessoas, uma coisa quase messiânica e tal, e com o tempo eu descobri o segredo da música... O segredo é que não tem segredo, o segredo é fazer...

- O professor considera o Quarteto de contrabaixo a primeira obra mesmo?

Sim, sim... Fiz outras coisas antes... Mas foi minha primeira obra, mais ou menos... Nas três bandas de rock que eu tive, com cada uma delas eu fiz uma média de doze músicas, quase todas eu fui autor ou co-autor, seja da letra, seja da parte musical, seja contribuindo para o arranjo e tal, então na primeira banda eu era só cantor, na segunda banda eu era guitarrista e cantor, na terceira também guitarrista e cantor, mas em todas elas eu participava do processo criativo e tal, então se fosse pra contar esse período que foi basicamente de fazer canções de rock, então daria mais... Umas trinta músicas aí... Que eu teria como composição, agora a de Contrabaixo eu considero a primeira composição erudita... Porque até então o Rock pra mim era uma coisa... Eu digo isso da coisa erudita porque tem uma diferença que eu acho muito interessante entre a música popular e a música erudita, depois eu fui perceber que na verdade não é assim, mas eu achava que era... Que o que me encantava na música popular, e era o porquê de querer trabalhar com ela é trabalhar em grupo, pra mim a música sempre foi algo coletivo, desde quando eu tocava na banda da escola, música sempre foi algo coletivo... Então quando você toca numa banda de Rock você compõe junto... As cinco pessoas juntas, as quatro, as duas... Dificilmente você chega sozinho com a música toda pronta, se você chegar assim o mínimo que pode acontecer é na hora do arranjo alguém sugerir alguma coisa ou

outra, ou seja, mesmo que você chegue com toda a estrutura pronta o arranjo vai ser feito coletivamente, dificilmente num abanda de rock eu achava, depois eu fui vendo que várias bandas de Rock que sobreviveram tinham um cara que era o cabeça- dura que determinava o que cada um deveria fazer, se não queria fazer sai e entra outro... Esses caras cabeça-dura que vão levando a coisa em diante, mas quando eu era mais novo e trabalhava com isso o que me encantava era isso o trabalho coletivo e essa coisa da música erudita de ser único o compositor, essa coisa... Por isso considero o Quarteto de Contrabaixo minha primeira composição porque foi a primeira que eu fiz sozinho sem a ajuda de ninguém, eu lá escrevendo nota por nota, ouvindo o som, como que vai ser, como escrever tal coisa... Isso fica melhor assim, sem pedir opinião pra ninguém... Vai ter que ser assim e dane-se... Acabou e eles que se virem pra tocar... Essas coisas quando se tem uma banda de rock não é assim, às vezes alguém contribui com algo que você não tinha pensado e puts vai ficar bom e às vezes você é obrigado a aceitar uma coisa que o outro colocou porque você mesmo não gostando você não sabe muito bem o que sugerir... Paciência, ficamos com isso até eu ter uma boa ideia, de tanto tocar aquilo você acaba gostando também e fica aquilo mesmo, então eu tenho essa faceta, de quase não considerar essa fase minha de composição de canções de rock, tanto que outro dia eu estava pensando que tem canção pra caramba que eu fiz em parcerias, pensei em fazer um show juntando as músicas que eu gosto mais da banda tal, da banda tal... Juntar uma banda e fazer ou violão e voz, qual seria o problema? Mas parece que não conta, quando se está na academia como professor parece que essa parte não conta... Só do Contrabaixo pra frente.

- Quais são suas influências musicais?

De maneira geral o que eu consideraria influência musical mesmo... Eu ainda gosto muito de Rock N' Roll e quando eu componho sempre sobra alguma coisa meio Rock n' Roll no meio, mesmo que seja só eu mesmo que saiba, mesmo que ninguém perceba... Ali foi por tal coisa... Sempre sobra alguma coisa ali, ou no mínimo uma certa energia que eu acho que o Rock tem e que eu tento transportar isso, de maneira geral é isso... De maneira geral... Essa coisa do Rock, mas sempre um Rock um pouco mais novo, cada vez mais novo e um pouco do Rock Pesado, das coisas meio quebradas, quase progressiva, apesar de não gostar muito das bandas progressivas da década de 70, tipo Yes... Depois fui aprendendo a gostar desses caras, como fui aprendendo a gostar um

pouco de algum repertório do Caetano Veloso, Gilberto Gil, que por mim era completamente desprezado, pra mim não era música aquilo, era só uma encheção de saco pra pôr na rádio e enfim, e muito da música de vanguarda mesmo essas são minhas influências, se fosse na música popular é o Rock e essa coisa do Rock cada vez mais extremo, do Trash Metal, do Math Rock, do Punk principalmente que a cada vez tem alguém inventando uma maluquice maior que o outro e algumas bandas de eletrônico que usam samples de guitarra distorcida... E a música de vanguarda ou a música experimental do século XX mesmo, embora eu ainda tenha uma impressão que eu tenha um pouco mais de preferencia pela música experimental que pela música de vanguarda, esses termos são os termos que o Michel Nyman, que é compositor também e tem um livro chamado *Experimental Music: Cage and Beyond*, que ele faz essa distinção... A música experimental é aquela que não está preocupada com o passado, é aquela que dá de ombros para tradição e que pode até coincidir com algo que já foi feito, mas a preocupação não é essa, não é seguir nenhuma linha nem nada, é fazer algo completamente desconectado do passado e a vanguarda, o que ele considera é como uma tentativa de levar à frente aquilo que vem desde a renascença e que chamamos de música, já a música experimental não está preocupada se será chamada de música ou não, já a música de vanguarda não... Desde a renascença, pegando o Schoenberg que a gente considera como rompimento, mesmo ele dizendo que não rompeu, ele dizia que estava levando a diante a tradição, era uma saída dentro da tradição, o Stockhausen, O Berio que são pós-webernianos... Esses caras apesar de aparentemente terem uma ideia de rompimento... Mas se você ver entrevistas e tudo, eles se consideram herdeiros disso, via dodecafonismo, passando pelo serialismo integral... São herdeiros de toda uma corrente, tanto que eles são músicos, se consideram músicos e essa corrente mais americana... Que seria essa corrente mais experimental tem esse compromisso de não ter compromisso, não está comprometido com uma tradição porque eles não tem essa tradição, assim como nós do Brasil não temos essa tradição, tanto que tem uma historinha do Cage que uma vez ele foi fazer um concerto na Holanda e perguntaram pra ele como ele conseguia fazer música mesmo estando tão longe do centro de tradição, aí ele respondeu: “Como vocês conseguem fazer música estando tão perto do centro de tradição? Então é isso, eu tenho essa preferência pela música experimental americana, que é uma música conceitual principalmente e por esse Rock mais extremo aí.

- Quais são os compositores que te influenciam ou te influenciaram em sua carreira?

No sentido de gostar eu gosto de vários... Gosto do Xenakis, aquelas coisa de massa sonora ou dessa coisa da música Stockastica eu gosto bastante... Eu gosto bastante também do Liget, essas coisas de micropolifonia, umas coisas rítmicas que ele tem também, gosto bastante do Berio, essa questão da... eu considero ele o representante maior dessa vanguarda da cultura ocidental, essa coisa de trabalhar e manejar a cultura ocidental de uma maneira tão boa, vamos dizer assim, trabalhado muito com a literatuta... Ele trabalhou muito com o Ítalo Calvino, trabalhando com a música e a tradição musical, sacando a virtuosidade dos instrumentos, principalmente nas Sequencias, os temas sempre contemporâneos, trabalha também nas coisas do Joyce também, mas uma coisa bastante focada na tradição cultural ocidental, eu acho ele um dos maiores representantes desse tipo de pensamento... Não diria tradicional, mas essa coisa dele se assumir como ocidental, assumir essa herança, assumir toda essa cultura e trabalhar com tudo isso, é uma carga muito grande você trabalhar com tudo isso... Gosto bastante do Stockhausen, gosto bastante do John Cage... Aqui no Brasil eu gosto bastante do Flo Menezes, do Edson Zampronha eu gosto também... Todos eles foram meus professores, gosto mais desse pessoal da vanguarda aí, da música contemporânea erudita... Brasileiro eu também gosto de algumas músicas do Jorge Antunes, de algumas ideias dele também, falando de grandes nomes, nomes em destaque seriam esses, mas o que eu diria assim que se eu tivesse que levar para uma ilha deserta, sei lá... Essas bobagens todas... Pra mim seriam dois extremos que no final se complementam... Uma é o Stockhausen com essa coisa do controle absoluto, tudo absolutamente controlável, pensado... Tem o Ferneyhough que trabalha com a hipercomplexidade... Aí mas é diferente do Stockhausen, ele tem uma outra abordagem que o Ferneyhough não tem, gosto dele também... do Shelkis, mas parece que tem um excesso ou uma falta de alguma coisa nesses dois, no Stockhausen não, nele eu vejo uma certa capacidade de trabalhar musicalmente com esse controle sem ser excessivo sem faltar alguma coisa e também por essa coisa mística dele que diz que veio de Sirius e tal, música dos planetas e tal, essa coisa meio espiritual, querer contar a história da humanidade usando ele como metáfora, aquela coisa do livro de Urante que ele se baseou, mesmo na época que ele lia o Aurobindo que é indiano e o John Cage que é cara sem controle, o cara do deixar aberto mesmo, qua também é uma filosofia oriental que é o Zen, que é deixar acontecer, não servir de barreira para que a realidade se apresente, e que no final tem esse lado meio místico também, Então esses dois... A

diferença é que o John Cage tem esse lado meio místico mas ele ainda é consciente da realidade em volta dele, ele também foi artista plástico e escritor, sabia e reconhecia outros trabalhos também como o Joyce, de alguns artistas plásticos também... Ele tinha esse contato, essa passagem por isso tudo e o Stockhausen tem essa coisa de concentrar tudo nele, ele pensa no figurino, pensa no texto... Então às vezes tem algumas coisas como o próprio Flo Menezes disse, que ficam meio elementares, não simplórias... Ele é bom em música, não em escrever um texto de teatro... Uma ópera, então o próprio Flo Menezes que é um especialista em Stockhausen comenta isso, que isso é uma das coisas que ele acabou pecando com essa coisa de controle absoluto, ele vai se preocupar em fazer um texto ou vai se preocupar em fazer um figurino, uma luz, um vídeo... Sendo que ele poderia trabalhar com alguém que fosse especialista nisso e que fosse tão bom quanto ele era na parte musical, então algumas coisas acabam ficando meio elementares, como vários outros compositores que trabalham com vídeo e música, por exemplo, aí acaba ficando elementar... A música é boa, mas o vídeo é meio elementar, não está ajudando a música, nem está servindo como uma comunicação visual, ou seja, é inútil, então pra mim são esses dois caras meus compositores prediletos... Que eu sempre me surpreendo quando escuto, que eu sempre me surpreendo quando leio os escritos deles, sempre gosto de ler coisas do Cage ou do Stockhausen e é muito interessante isso, porque os dois aparentemente são antitéticos, um o descontrole e o outro o controle absoluto, mas eles se juntam numa áurea meio de misticismo, que trata a música com um respeito bastante diferenciado, quase metafísico, embora o John Cage provavelmente discordaria de mim, mas o Stockhausen não, mas eu ainda acho que o John Cage tem um pouco dessa metafísica que me atrai.

- O professor citou o escritor James Joyce que inspirou trabalhos de outros compositores... Fora a música o que mais te inspira, assim como a literatura foi para eles?

O Joyce eu confesso que fui ler o *Ulisses*, numa tradução... Mas eu era bem novo, foi logo no início da faculdade, todo mundo falava do Joyce, aí eu fui ler o *Ulisses* mesmo que é o melhor livro dele, sei lá... E eu devo ter lido dez páginas e eu não entendia as palavras que estavam escritas, eu tinha que usar um dicionário para cada palavra, até que chegou uma hora que eu pensei... “Vou lendo, na hora que chegar a hora que trancar eu procuro um dicionário ou vou deixando minha mente mandar, quando eu ver uma palavra

que eu não sei eu imagino o que a palavra quer dizer e sigo”... Até que chegou uma hora lá que eu vi uma palavra que eu não conseguia encaixar em nenhum contexto, nada que eu imaginava encaixava no contexto... Aí eu peguei o dicionário e vi que aquela palavra queria dizer bota... bota, é tão simples, tão elementar e ele escreve uma palavra que eu jamais vi, lógico que na tradução do Antônio Cândido, provavelmente no inglês deve ser o mesmo nível de complexidade, mas... Bota!!! Eu não sei o que é uma bota, não está na hora de ler isso aqui não eu pensei, parei e resolvi deixar pra ler depois, porque eu estou servindo de bobão, estou perdendo tempo e aí eu larguei o Joyce e fui ler a Divina Comédia do Dante, e essa obra foi tão impressionante pra mim, que até hoje eu me lembro de muita coisa que eu li, porque é um livro fantástico, não só porque fala de inferno, purgatório e céu e as referências bíblicas e tal... Eu li uma versão legal que foi traduzida em versos e tinha muita nota de rodapé, dizendo que quando ele falava tal coisa ele se referia a tal pessoa na época dele, tal rei na época dele acusado de tal coisa... Então ele colocava o rei tal no inferno, na vala tal, do círculo tal, do inferno tal... Essas imagens que faziam na minha cabeça... Era uma coisa muito louca e aí quando ele vai chegar em Beatriz, que ao mesmo tempo é a busca do amor, que se pode fazer um paralelo com a busca do conhecimento, a busca da maturidade, a busca da elevação espiritual e aí é só luz e luz... aquele paraíso que é só luz, luz... então essas imagens se impregnaram na minha cabeça, então até hoje tenho lampejos da Divina Comédia na minha cabeça, às vezes uma situação em sala de aula e eu me lembro do círculo tal, inferno tal... Então nesse caso, é o Dante que até hoje me impressiona, um dos caras que me impressiona muito e que eu gosto muito de ler é o William Blake que é inglês, que é do final do século XVIII para o XIX se eu não me engano, das coisas mais atuais eu sou um fanático pelas coisas do Manuel de Barros, ele tem um livro sobre o nada... E eu ainda vou fazer uma música sobre esse livro dele sobre o nada, a poesia dele é fantástica... Então Manuel de Barros é o cara né, tem o Fernando Pessoa, ainda tenho essa coisa adolescente, eu gosto muito do Álvaro de Campos mesmo, os outros não gosto muito não, mas esse é o meu predileto, a coisa do dane-se a metafísica, tem mais metafísica no chocolate do que não sei o quê... Gosto muito! William Blake, Manuel de Barros, Fernando Pessoa... Tem alguns orientais que eu gosto muito como o Hume que foi um poeta persa, um mestre lá da Turquia... Que é contemporâneo ao São Francisco de Assis e dizem até que os dois mantiveram contato e tal... Eu gosto muito de poesia brasileira, porque é sua língua... Por isso Manuel de Barros me encanta... Eu gosto muito também do Augusto de Campos, eu

acho que a maioria gosta do Haroldo de Campos, que é mais famoso, eu gosto mais do Augusto de Campos dos poetas concretos... Faltou um dos compositores que eu esqueci de falar... Um dos compositores brasileiros que eu gosto muito é o Gilberto Mendes... Se eu tivesse que falar de um brasileiro eu diria o Gilberto Mendes, o John Cage, o Stockhausen, nessa onda... Almeida Prado também... Agora da literatura é isso mesmo, o argentino Borges também... Os contos dele são impressionantes assim, é poesia em forma de prosa, mas ao mesmo tempo é um conto... O Borges junto com os outros são os caras! Tem a Cora Coralina também... Eu gosto de algumas coisas dela também, mas não me pega tanto quanto me pega o Manuel de Barros, a cada poema dele dá vontade de parar um tempo e ficar imaginando, ficar pensando... A Cora Coralina é legal, é bonito também... tem também a Hilda Hilst, essa também eu sou fanático, tanto pela poesia, quanto pela prosa dela, toda vez que dá eu compro um livro dela... Então é isso, Hilda Hilst, Manuel de Barros, Fernando Pessoa, o José Luis Borges, William Blake, o Dante... O Joyce pra mim é o melhor cara que eu não conheço, o melhor escritor que eu não conheço! A literatura me inspira na vida... Mas tem também as artes visuais também, que também eu gosto bastante... Por exemplo o Mondrian, tem o Christo também que embala umas coisas monumentais, que faz umas instalações... Dos caras contemporâneos tem o Capulo indiano, também, que faz escultura com fumaça que é muito legal também... Brasileiro tem os Gêmeos, pode até ser um clichê, mas pra mim são geniais, e daí que são grafiteiros? Dane-se que são representativos... Gosto de alguns trabalhos também da Adriana Varejão, eu vi poucas coisas dela, mas as coisas que eu vi gostei, então eu imagino que vou gostar de maneira geral do que ela pode fazer... Tem um outro cara que eu gosto muito e que é meu colega, que é o Paulo Nefrídio, que trabalha com escultura sonora, com instrumentos esculturais, sei lá... é genial, faz cada sacada, faz cada coisa assim fantástica, é um dos caras que eu admiro muito. Bom no teatro eu gosto muito do Antunes Filho, é clichê mas eu vou falar o quê, o cara é bom mesmo, e o Zé Celso Martinez Correa, são caras fantásticos, já vi peças dos dois e são impressionantes, parece uma antítese do outro, parece que um é Apolíneo e o outro Dionisiaco, a Antunes é Apolíneo e o Zé Celso é Dionisiaco, mas parecem que se complementam, esses dois eu gosto muito... É uma pena, são caras que estão trabalhando e tal, mas eu não lembro de nenhum novo que eu possa citar, ninguém mais novo que esteja fazendo alguma coisa que me chamou a atenção como esses caras me chamam, seja em declarações, seja em peças que eu tenha assistido... Tem o Plínio Marcos também que é legal pra caramba,

seriam esses três, o Plínio Marcos como dramaturgo, o Antunes e o Zé Celso... O Antunes Apolíneo, o Zé Celso como o Dionisíaco e o Plínio Marcos como o assassino dos dois... Escorre sangue das peças dele! Então são esses três caras do teatro... e eu gosto muito também do Butô que é uma dança japonesa contemporânea, já vieram uns mestres ferrados do Butô pra cá... o mais famoso é o Kazuo Ohnu e o filho dele o Yoshito Ohnu, que já veio ao Brasil fazer espetáculo e também são coisas fantásticas do Butô, é uma energia impressionante, você assiste e é uma coisa! É lento, é esgarçado, é expressivo, não dá pra explicar, tem que assistir, afim de assistir, afim de largar o tempo e transformar aquilo no seu tempo psicológico... você sai de lá de um jeito impressionante! Na dança mesmo eu gosto muito da Lalala Human Steps que é um grupo se eu não me engano é holandês, que tinha uma mulher que fazia parte do grupo, que eu acho que se aposentou... Era impressionante, tinha uma época que a mulher fazia as coisas com os homens que normalmente eram os homens que faziam, tipo elevar os caras e manter eles lá em cima e ela meio que inventou o giro na horizontal... Então os bailarinos saltam e giram sobre seu próprio eixo, caem de pé, giram quantas vezes queriam no ar e caem... Ela fazia isso só que deitada, ela saltava, girava na horizontal e caía de pé, ou então ela saía girando na horizontal até o colo do cara que ia segurar ela... Era fantástico! Ela fez trabalhos com o David Bowie, com o Frank Zappa, era impressionante... Então, todas as áreas das artes me interessam, eu estou sempre a fim de ver coisa nova... Puts, tem cinema também!!! Não posso de jeito nenhum deixar de falar de cinema... Primeiro tem o Chaplin, ele fazendo cinema é melhor do que qualquer um fazendo sua especialidade, sempre tinha aquela coisa de ver um trequinho ou outro dele, aquelas vinhetazinhas e tal, eu achava legal, engraçadinho, mas quando eu assisti tempos modernos foi impressionante, o cara é um virtuoso... Não é possível que ele escreveu, dirigiu, filmou, atuou, teve todas essas ideias, como funciona a cabeça desse cara? Como é possível... Termina o filme e você fica... E eu que achava que sabia de alguma coisa... Você vê o cara fazendo aquilo daquela maneira bem feita, cada detalhe do filme, então o Charles Chaplin é um dos caras, principalmente depois de assistir Tempos Modernos, me deixou assim espantado, outro cara que eu não perco oportunidade sempre que posso em mostras... Se der eu alugo é o Ingmar Bergman, que é um sueco, os filmes todos que eu assisti dele são impressionantes, você sai leve do filme, mesmo que o filme trate de coisas pesadas é de uma delicadeza os personagens, a maneira como ele filma, não sei o que é... Tem um negócio nos filmes do Ingmar Bergman que é impressionante! Esses dois e dos atuais pra mim que ganha

disparado de muita gente é o Lars Von Trier, que é dinamarquês... Ele criou o Dogma 95... Que a cada filme eu me surpreendo, é um soco na boca do estômago a cada filme... Eu vou assistir o filme e penso que dessa vez ele não vai se superar e ele se supera, vou assistir outro filme e não é possível, não é possível... Então, desde o primeiro que eu assisti dele, que foi o Dançando no Escuro, que teve a Byork atuando, depois o Dogville, que também é um soco no estômago e também Manderley, continuação do Dogville, que também é barra pesada, depois o Anticristo que é fantástico, depois Melâncolia... Cada filme mais absurdo, mais bem feito, mais pensado, cada detalhe também... O cara é bom, você fica naquela de assistir de novo, porque o cara é bom! Eu lembro que todos os filmes dele eu fico com essa sensação, principalmente quando assisto no cinema e por sorte todos esses eu assisti no cinema, só o último que foi o Ninfomaníaca que eu não consegui assistir no cinema, eu assisti em casa, é um grande filme, dividido em duas partes... Mas eu fico pensando se eu estivesse no cinema talvez o impacto tivesse sido outro, mas é um ótimo filme! Os outros eu tive essa mesma sensação, mas quando eu assisti o Anticristo no cinema, no meio do filme eu estava com a sensação de não acreditar que estava naquela sala assistindo um filme tão bom desse, não é possível... Hoje eu dei sorte, acordei com o pé direito! A trilha sonora, aquele estereofônico... Tem uma hora que ele está em uma cabana e começa a cair uns frutos das árvores, começa cair um, cair outro, de repente está aquela chuva... E você escuta aquilo soundround... O filme é como se fosse um filme de terror, você começa a reparar que aquela trilha não é só uma trilha, aquele sound designer... Não é só uma trilha, ela faz parte do filme mesmo, não é pra te aterrorizar, é para você ouvir mesmo aquela coisa toda acontecendo... O cara não está fazendo uma ambiência pra te assustar, a ambiência também é importante por ela mesma, você pode fechar o olho e ficar só ouvindo aquele som que ele também vai fazer sentido... O cara é bom! Esses três são meus prediletos, o Chaplin, o Ingmar Bergman e o Lars Von Trier, o Chaplin mais por uma admiração da virtuosidade que o cara tem, não sei se todos os filmes que eu assisti ou vá assistir dele eu tenha essa mesma impressão que eu tive com o Tempos Modernos, mas os outros dois são impressionantes! Fora isso tem o Fellini também que é legal pra caramba, também é divertido quando tem que ser divertido... E outro que eu não conheço muito, mas gostaria de conhecer mais... Eu assisti só um filme, eu achei muito bom, mas não consegui assistir outros... Que é o Tarkovsky, que é impressionante também... O filme que eu assisti ele coloca fogo numa casa que é... Tipo, hoje em dia você se impressiona com esses filmes que tem corrida de carro, perseguição

policial que destrói um carro, destrói outro... Você não fica muito impressionado, mas quando o Tarkovsky faz uma casa pegar fogo, parece que é tão mais absurdo do que aquela corrida policial que destrói cem carros, cai ponte e tal... Ele põe um casa pegando fogo, queimando ela inteira... Meu Deus que tragédia! No filme de ação você está meio acostumado, mas aquela casa pegando fogo é maior que qualquer destruição de qualquer filme... Mas eu só assisti um filme dele, não sei como vai ser... Mas dos outros eu assisti bastante.

- A composição em colaboração já serviu de ferramenta para trabalhos anteriores?

Quando eu trabalhei com música pop, rock eu sempre trabalhei em conjunto, eram sempre composições coletivas ou no mínimo parcerias, não havia essa história da música ser de alguém, a música era sempre de todo mundo, porque todo mundo dava palpite e não havia diferença entre composição e arranjo, tudo fazia parte de compor a música, então se alguém colocasse um riff, ou se alguém fizesse uma levada de bateria, ou se alguém fizesse uma linha de baixo, aquilo para nós e a maneira como entendíamos o fazer musical, aquilo era composição, para nós a única coisa autoral era se alguém chegasse com alguma letra, então as músicas sempre apareciam sempre... Letra de tal pessoa e música da banda, quase sempre aparecia isso, a menos que alguém aparecesse com a música pronta, com todos os acordes... E aí só o que acontecia no ensaio era decorar aquilo, decorar no sentido de decoração, arranjar e não no sentido de guardar, então aí sim, a gente dava autoria para o cara, essa música é de tal pessoa e o arranjo é da banda, mas se a gente comesse a fazer a partir de dois acordes, de dois compassos e o restante fosse desenvolvido durante o ensaio, a música era da banda toda sempre, pra mim eu sempre fui acostumado a entender a música como algo coletivo, algo tanto pra se tocar, quanto pra se compor, pra se gravar... Era sempre uma realização coletiva, essa coisa da música de autoria única eu só fui aprender quando eu entrei na faculdade...

- Quando você entrou na faculdade, você procurou algum intérprete? Algum intérprete te procurou?

Não, Quando eu entrei na faculdade eu simplesmente compunha e chamava desesperadamente alguém pra tocar, procurava alguém que pudesse tocar, às vezes já tinha marcado um recital, já tinha encaixado a música no recital de alguém e aí procurava alguém que pudesse tocar a música pra mim se fosse um instrumento que eu não pudesse

tocar e quase sempre era um instrumento que eu não podia tocar, porque eu tinha um certo pudor de compor coisas pra instrumentos que eu tocasse, por incrível que pareça... Porque eu achava que eu iria estar sendo presunçoso de escrever para o meu instrumento algo que eu não conseguisse tocar, ia parecendo que sabe escrever mas não sabe tocar, uma bobagem, mas durante todo o período da faculdade eu sempre compus sempre pensando algo meio idealmente... Então compor uma peça para dois clarinetes, compor um quarteto de cordas, compor uma peça para oboé, compor um quarteto de contrabaixos, uma peça para flauta solo... Eram sempre coisas idealizadas assim, meio que abstratas, então eu só ia me preocupar em consultar um manual de orquestração pra não escrever bobagem, mas nunca passou pela minha cabeça chamar um músico específico pra tocar uma música específica, o máximo que eu fazia era conversar com algum colega meu pra tirar alguma dúvida, pra perguntar como soa ou onde soa melhor, coisas do tipo, mas não que esse colega de estudos fosse ser o cara que fosse interpretar a música, não costumava ter muita encomenda, aliás... Não havia encomenda porque a gente compunha e tinha que correr atrás de alguém para tocar sempre, sempre foi assim na faculdade pelo menos comigo, provavelmente é assim até hoje, dificilmente é diferente, agora eventualmente algumas universidades tem até orquestra e as turmas de composição eventualmente compõe, me parece que mudou um pouquinho pelo que eu acompanhei, mas eu não posso afirmar com segurança não... Mas eu nunca trabalhei com intérprete nesse sentido de cooperação, o máximo e mais perto disso foi com o Gilson Antunes que me encomendou de fato uma peça para violão, eu fiz uma entrevista com ele, perguntei algumas coisas que eu imaginava que iria fazer na peça, ele mostrou pra mim como era possível fazer essas ideias e tal e escrevi a peça, mas eu nunca mostrava pra ele nada, só entreguei a música pronta, aí ele estudou e depois conversou comigo à respeito de algumas coisas que ele precisava executar mas ele não mudou nada, ele só teve dúvida em duas passagens, as duas tinham a ver com uma nota específica, se ele podia ou não mudar a nota de oitava porque ficaria mais fácil de tocar, uma delas eu disse que não haveria problema e disse poderia mudar porque o trecho estava sob um efeito de nuvem sonora, em tão se a nota estiver uma oitava acima ou abaixo não tem diferença, e numa outra eu disse que não daria pra mudar porque realmente era uma sequência melódica e se você mudar de oitava vai perder a melodia, vai perder a cadência e vai perder a continuidade, então foram só essas duas consultas que eu tive com ele, que foram só consultas, não foi um trabalho em conjunto, foi uma entrevista que eu expus minhas ideias e perguntei coisas relacionadas...

Tipo, quantas notas por segundo você consegue tocar fazendo arpejos? Ele tocou e fizemos uma média... Quantas notas em escala? Tocou e fizemos a média, foi mais ou menos isso... Eu não sabia que iria escrever esse máximo mas era só pra se ter uma ideia de quando eu pedisse pra ele tocar o mais rápido possível eu saberia que seria um pouco menos que aquilo, mas era pra se ter uma ideia do efeito que iria chegar e como eu teria que escrever para chegar nesse efeito... Bom, mas foi isso... Fora isso depois eu compus para Camerata de Violões do Guri, eu conversei com o Thalles que era o maestro, mas quando ele falou comigo ele já deu umas diretrizes... São tantos alunos, dá pra se dividir em até tantas vozes... Eu dividi em cinco, na verdade em dez, de duas em duas... Cada voz se divide em duas, mas não sempre e então quando se divide dá uma média de duas pessoas por voz mais ou menos, tinha alunos de diversos níveis, de diversas idades, então perguntei o que cada aluno estava tocando de repertório pra ter uma ideia das dificuldades que eles pudessem encontrar e a partir daí eu fiz a peça, mas uma vez feita eu não modifiquei nada, só fui no ensaio geral quando eles estavam com a peça pronta e só dei umas dicas, tanto pra ele na regência para manter algumas coisas mais tonificadas, quanto para própria camerata... Aproveitei que estava lá, pedi licença pra ele pra reger um ou outro trequinho, para mostrar como aquilo deveria soar, já soava bem, mas faltava um detalhezinho que às vezes nem era algo que eu tinha pensado, mas que a partir do momento que eu vi o ensaio e vi a coisa acontecendo eu pensei... Aqui caberia um sforzando pra destacar tal coisa e que eu não havia pensado na hora de compor porque pra mim estava bom aquilo daquele jeito, mas na hora que você vê ao vivo, você vê que um sforzando ali ou aqui daria um reforço ou qualquer alteração... isso vem da audição, foi uma ideia que eu tive na hora, vendo eles tocarem e vendo que podia chegar em um outro lugar... Legal, deixa eu corrigir minha partitura também pra poder acrescentar na revisão, e outra coisa foi parecida com isso que é ouvir eles tocando de tal maneira e não alcançar o resultado que eu havia imaginado e aí eu vi que precisava ter anotado coisas com um pouco mais de precisão pra conseguir chegar naquele resultado eu achava que o que eu tinha anotado era o suficiente, mas uma coisa que eu anotei pra revisão, no geral foi isso... Mas o que eu anotei eles faziam numa boa, então nesse encontro eu tive algumas ideias que não estavam escritas e tive outras coisas que eu precisei acrescentar porque não estavam escritas, mas que eu imaginava que aconteceria e não aconteceram porque eles leram o que estava escrito e que lê o que está escrito toca o que está escrito, tá certo! Eu que imaginei uma coisa e não escrevi, não pedi.

- Como você definiria o limite entre criação e colaboração em conjunto?

O limite entre colaboração e criação em conjunto... Me parece a mesma coisa!

- A consulta do intérprete pra se executar a obra entraria nessa criação em conjunto, ou na colaboração... Por exemplo a peça do Gilson Antunes... É uma peça sua, ele te consultou em dois trechos... Mas não é uma composição de vocês dois, é uma peça sua... A consulta entraria na colaboração?

Se você pegar a raiz da palavra colaborar é laborar... Trabalhar em conjunto e criação em conjunto também é trabalhar em conjunto... Então o colaborar, no caso do trabalho com o Gilson Antunes não houve, houve eu tirando dúvidas pra poder compor e ele tirando dúvidas para poder interpretar, na verdade foi uma busca de consenso da leitura com a escrita e isso eu vejo como algo diferente de colaborar... Colaborar está muito mais próximo do seu trabalho com o Danilo, por exemplo, que é você dar material pra ele, ele te pedir coisas, ele pedir pra você gravar, ele pegar esse material e reelaborar e te mandar... Depois pedir pra você tocar de tal maneira e regravar... Então isso tem mais a ver com... Quando você trabalha principalmente com música eletroacústica com gravação... Esse tipo de coisa tem muito mais a ver com a colaboração do que com consenso, por acaso surgiu essa palavra agora... Consenso, mas eu acho que esse tipo de colaboração, este tipo de negociação, de conversa que eu tive com os intérpretes até agora pra mim sempre se encaixou na versão tradicional da relação intérprete e compositor, eu criei uma obra e o interprete vai interpretá-la o mais próximo possível daquilo que o idealizado na minha cabeça e está acabado, qualquer dúvida que ele tenha, ou qualquer coisa que ele venha falar comigo é uma determinada maneira de atingir aquilo que está nos recônditos mais escuros da minha consciência a respeito daquela peça, isso eu não vejo como um trabalho em conjunto à respeito daquela música... É um consenso, é a palavra que eu acho mais próxima... É um consenso que funciona porque eu estou vivo, porque se eu estivesse morto o cara poderia tomar as decisões dele, poderia ficar com um peso na consciência de não ter me consultado, mas não teria jeito, o cara teria que tomar as decisões dele, é diferente de eu fazer uma peça em que o tempo todo a peça é o tomar decisões, e essas tomadas de decisão independem da consulta... Dele vir me consultar ou não, mesmo se ele vier me perguntar algo eu limito as escolhas dele, então há ainda... Não é superioridade, há ainda uma prerrogativa do compositor sobre a escolha do intérprete, é um mundo limitado dado pelo compositor, mas ainda sim estaria bem mais próximo de

uma colaboração no repertório tradicional, até hoje a maneira que trabalhei foi dentro desse paradigma, o mais longe que eu fiz disso foi a peça que eu fiz para o César Traldi, que eu me preocupei exclusivamente com a programação eletrônica, a minha peça para Temple Bell... E o que ele tem que fazer é improvisar livremente, ele pode tocar absolutamente do jeito que ele quer, mas devido a programação eletrônica ele vai estabelecer um diálogo no qual ele vai ser influenciado pelo que ele ouve, e é obvio que essa influência que ele vai ter só vai ter porque fui eu quem escrevi, mas isso numa conversa é assim mesmo e essa influencia que ele vai ter só acontece porque fui eu quem escrevi a programação, então tem uma certa limitação nisso, só que essa limitação que eu estou dando para ele tem a abertura dele tocar da maneira que ele quer, então as transformações só vão ser possíveis a partir do repertório que ele me der, se ele me der um repertório pobre em termos de quantidade, não de qualidade... Musicalmente eu não acredito muito na pobreza, não é a quantidade que faz a riqueza ou não, então vamos mudar essa palavra... Então se ele me der poucas amostras, aliás... Amostras mais homogêneas o computador vai responder de acordo com esse repertório e ele vai ter um universo para dialogar, se ele utilizar amostras muito heterogêneas ou amostras ou muita diversidade de timbres ou coisas do tipo, o computador vai trabalhar com aquele universo e vai responder a partir desse universo, ele vai ter também a disposição dentro da limitação possível da programação, ele vai ter a disposição um leque de possíveis sonoridades, então é muito próximo de uma conversa propriamente dita, em que depende de seu interlocutor sua conversa pode ser caótica, pode ser linear, pode ser quântica, pode ser mais abrangente, pode ser simultânea... Pode ter mais sincronicidade, então tudo depende do interlocutor, no caso dele o interlocutor é o computador... Por isso eu sempre limpo os arquivos sonoros do computador, para o computador estar sempre virgem e depender unicamente dele, daquilo que ele vai fornecer naquele momento, em outro momento ele pode fornecer outras coisas, então é quase como um monólogo na verdade, porque no final das contas a peça chama-se “Altar ou a resposta dos deuses”, só que a resposta que o computador está dando depende unicamente do que ele coloca no computador, então o Deus está dentro dele mesmo, as respostas estão com ele desde o início... O computador só as transforma em oráculo e faz ele pensar que são respostas complexas, mas foi o que ele já tocou, já fez... Então o mais próximo que eu cheguei da colaboração mais aberta possível foi essa peça, que é maneira que eu pretendo trabalhar a partir de agora, porque é uma espécie de tentativa de quebrar aquele ditado que diz que,

eu sempre concordei, que acho que concordo até hoje, é uma tentativa de quebrar, quebra não, desafiar... O ditado é que sempre se você agir da mesma maneira vai conseguir sempre os mesmos resultados, a programação é sempre feita da mesma maneira e se você agir da mesma maneira com aquela programação, não necessariamente você vai atingir os mesmos resultados.

- O texto musical pode ser alterado pelo intérprete sem perder a coerência da obra?

Bom, primeiro a gente tem que ver se a obra tem coerência ou não, acho que isso é a primeira coisa, porque a gente tem como parâmetros a unidade e coerência na obra, se uma obra é boa é porque tem unidade e coerência, não necessariamente todas as obras boas tem unidade ou coerência, tem obras que tem coerência e não tem unidade, outras tem unidade e não tem coerência, se você pegar o começo da Sagração da Primavera você não vê unidade nenhuma ali e dependendo como você ouve também não vai se ouvir coerência nenhuma, você só vai ouvir uma certa unidade ou certa coerência depois que você ouvir toda ela e a coerência se dá justamente pela aparente falta de unidade, ou seja é uma estrutura paratática onde vai se grudando um monte de coisa, uma atrás da outra, às vezes tem a ver, às vezes não e é isso que dá a coerência da obra, justamente a falta de uma unidade aparente, não quer dizer que não tenha uma unidade interna, então a primeira coisa é essa, saber se a peça tem de fato uma coerência ou não e segundo, saber se o intérprete conhece a obra de maneira suficiente para poder mudá-la, normalmente o intérprete muda a obra, até onde eu pude ver até hoje, ele muda por questões técnicas em primeiro lugar, eventualmente por questões estéticas... Normalmente essas questões estéticas se dão por gosto pessoal e isso é um outro plano, normalmente essas alterações se dão por questões técnicas mesmo, é um dedo que não encaixa aqui ou ali, é um dedilhado que funciona melhor, é uma digitação que funciona melhor, então se o cara conhece a obra suficientemente pra fazer essas modificações técnicas e entender que elas não vão destruir a obra eu não veria problema nenhum, agora o cara precisa ter estudado bem a obra primeiro e ter tocado ela diversas vezes da maneira que se está escrito mesmo, porque supõe-se que o compositor estudou composição ou seja lá o que for... Se você tocar só o que está escrito a música já funciona! Porque o compositor já se preocupou que a música funcionasse, então em tese, uma música sem interpretação funciona, basta tocar as notas que estão lá escritas, o compositor já se preocupou que ela funcionasse, o intérprete existe para dar um verniz... pra tirar toda potencialidade que aquela peça tem e

transformar aquela obra em obra-prima quando é o caso... Então o intérprete é responsável por isso, por transformar uma música em uma música de verdade, vamos dizer assim... Então, isso deve ser feito com um certo cuidado, não digo uma certa responsabilidade, por que eu acho essas palavras um pouco pedantes, tem que ter conhecimento da coisa, quem tem conhecimento dificilmente é irresponsável, normalmente os irresponsáveis são os ignorantes e a gente pode culpar a pessoa por não saber, não sabe porque não quer ou não teve oportunidade... Paciência, então não se meta a fazer o que não sabe, o problema é que as pessoas não sabem que não sabem e aí se metem a fazer coisas que não sabem, mas eu poderia responder a sua pergunta de uma maneira mais simples, sim! Pode ser alterado sem perder a coerência!

- Pode ser alterado, mas tem que ser do jeito que você disse... Tem que tocar do jeito que está escrito primeiro, depois propor as alterações?

Tem que tocar do jeito que está lá, se você esgotou as possibilidades e não tem jeito, aquela passagem poderia ser facilitada de uma maneira incrivelmente absurda, então tudo bem... Faça isso, não tem problema nenhum, agora eu acho muito estranho quando a arte está a serviço da técnica, ou seja, ninguém escreve uma música para mostrar como é bonito uma técnica, a não ser que seja um estudo técnico, as pessoas escrevem uma música justamente para técnica não aparecer, é para o cara tocar e você achar tão fácil que pode pegar o instrumento e fazer a mesma coisa, eu acho que quanto melhor é o instrumentista, mais fácil você acha que é o instrumento, mais vontade te dá de tocar aquilo e quando você só percebe que é difícil porque está sendo tocado de uma maneira fácil, quando o cara está tocando no “pelo amor de Deus”, mesmo que seja difícil te dá uma angústia assistir, te faz pensar em não querer ser músico por todo esse sofrimento, agora quando você vê alguém tocando algo difícil de maneira fácil você fica: Eu também quero! Então eu acho que esse é o problema, quando as pessoas resolvem facilitar a técnica porque a música foi feita pra mostrar como a técnica é boa... A técnica tem que sumir quando se está fazendo a música, quem está assistindo não tem que se preocupar com a técnica, eles não tem que ver técnica nenhuma, tem que ouvir, assistir e imaginar que o cara não tem técnica... Simplesmente sentou ali e saiu tocando, aliás quando menos as pessoas desconfiarem quanto tempo ele passou estudando é melhor, obviamente essa é uma visão um pouco particular, porque a música é assim... A música é um milagre, todo mundo tem que achar que é um milagre!

- Nas suas obras você deixa claro todas as informações interpretativas que você deseja ou deixa questões somente a cargo do intérprete?

Bom, eu venho mudando isso já faz tempo, eu sempre escrevia muito e detalhava ao máximo que eu podia e cada vez eu estou tentando fazer o menos possível, tentando deixar cada vez mais o máximo possível para o intérprete... Essa é a minha vontade agora, escrever menos possível, dar mais liberdade possível ao intérprete, ou seja, sair da frente do intérprete, deixar o intérprete trabalhar e fazer seu trabalho e não atrapalhar o intérprete, o que pra mim já está bom.

- Mas isso é uma fase na sua vida composicional ou está vindo para ficar?

Tudo na minha vida até hoje, desde que eu me lembro por gente... Eu nunca tive a sensação de nada definitivo na minha vida, pra mim é tudo provisório, sempre tudo provisório... Quando eu arrumava um emprego eu sabia que a partir de qualquer momento eu poderia ser mandado embora, quando eu entrei na escola, na faculdade eu sabia que uma hora eu ia terminar... Arrumava emprego e uma hora eu ia ter que sair daquele emprego, eu não ia ficar a vida inteira no mesmo lugar, eu ganhava dinheiro e sabia que uma hora o dinheiro vai acabar, pra mim é sempre tudo provisório e considerando as fases que eu já passei desde compor muito até não compor nada durante muito tempo... Eu sei que isso é uma fase, não sei quanto tempo vai durar, pode ser que dure trinta anos, pode ser que dure até eu morrer, não sei... Pode ser que eu morra amanhã ou daqui noventa anos, mas pra mim é provisório, se você me perguntasse isso há dez anos atrás eu diria que não... Agora eu não sou assim... Isso aqui agora é assim, agora eu consegui me entender e perceber que eu vejo tudo como provisório, então, mesmo que eu tente manter algumas coisas da minha vida... tipo, eu estou com minha mulher há dez anos e eu tenho a consciência que pode acabar... seja porque ela não esteja afim, seja porque eu não esteja afim, seja porque um de nós dois morremos... Sei lá... Eu estou preparado para que as coisas acabem ou mudem algum dia, embora eu veja que não há a menor perspectiva disso acabar hoje, mas tudo na vida pode acabar, talvez é essa uma angústia que eu carrego, porque eu não consigo estar sossegado com nada, estou sempre com a impressão que as coisas podem acabar a qualquer momento, isso gera um pouco de ansiedade, dá uma certa preocupação desnecessária com tudo, mas é meio assim que eu vejo, então considerando toda essa minha trajetória, eu vejo que isso é provisório, agora quanto tempo vai durar eu resolvi não me preocupar mais.

- Dificuldades técnicas encontradas pelo intérprete podem servir de subsídio para sugestões de alterações em suas obras?

Sim, sim... Porque dificuldades técnicas pode me mostrar como resolver e se eu consigo resolver aquela dificuldade para o camarada, aquilo pode me abrir a possibilidade de inventar outras coisas diferentes, não a própria dificuldade, mas a maneira de como trabalhar com ela, por exemplo, tem algumas sonoridades de quando eu tinha banda ou coisa do tipo... Eu toco guitarra, mas não sou um grande guitarrista, estudei bastante, mas tem um bloqueio, vou até certo limite e não vai... Mas tem certos riffs na guitarra que é meio óbvio que o toque é para baixo ou alternado, e numa gravação com um amigo meu ele estava com certa dificuldade em tocar o trecho com velocidade e eu olhava e pensava que não era possível ele não conseguir fazer isso e aí o cara não conseguia fazer porque não era assim, tinha que inverter a palhetada, o som não vai mudar... Eu falei pra ele alternar e alternou e disse que realmente ficava mais fácil mesmo, e ele é muito melhor guitarrista que eu, incomparavelmente melhor, só que talvez por essa prisão técnica de achar que esse tipo som só sairia com palhetada para baixo... Se esse problema se resolve assim, aquele som daquela outra música se resolve assim, eu pensei... Quando eu vi que ele resolveu assim, eu vi que poderia ter sido feito assim em outras músicas... Me lembrei de outras três que poderiam ser resolvidas se alternasse a palhetada em determinado trecho e aí você começa a ouvir diferente o instrumento, você começa a ouvir diferente o timbre... Então um negócio que sempre foi uma porrada na guitarra, você vê que tem outras possibilidades de fazer a mesma coisa... É uma fagulha de ataque, mas que você começa a perceber diferenças na nota que começa ou acaba... Perceber coisas que você nunca percebeu antes porque você não estava preocupado com isso, para você não fazia diferença e nesse momento você começa a perceber as coisas, então sim... Dificuldades técnicas sempre ajudam e servem de subsídio sim.

- A composição em colaboração com o intérprete pode se firmar como alternativa composicional atualmente?

Eu acho que pode, mas eu acho que será só mais uma alternativa, não vai sobrepujar a visão tradicional... Não vai substituir a visão tradicional porque é uma visão muito forte, os conservadores ainda são muito fortes... Muita gente é conservadora, tem pessoas que já nasce conservadora, tem jovens muito conservadores e tem muitos conservadores que são conservadores e nem sabem que são conservadores... Tem muita

gente que acha que nem é conservador e é conservador, pensando em dois paradigmas, um antigo e um novo... Não vai haver essa substituição, mas se eu pensar que são duas maneiras diferentes, sem juízo de valor, vamos convivendo... Até hoje tem gente que faz música tonal, até hoje tem gente que usa tríade, tétrade para fazer música, sei lá, tá aí... As pessoas fazem isso, bem ou mal elas fazem.

- Quais seriam as facilidades e dificuldades desse trabalho colaborativo?

A dificuldade é fazer, porque você precisa ter alguma coisa para conversar com quem você se propôs a colaborar, se você não tem nada a coisa engripa, você não pode dialogar sem assunto, principalmente nessa situação... E o assunto é a própria composição, ou a composição fica num âmbito mais estético, mais abstrato, que também é super importante para entender, mas enquanto você não puser ali o objeto... colocar a mão na massa mesmo, entender concretamente, ter a música, ter um processo ou a descrição do processo, você não consegue fazer acontecer, então essa é a maior dificuldade, é começar a fazer de fato a coisa, seja a descrição, implantação do projeto ou a construção de um objeto...

- No seu trabalho com o César, qual foi a facilidade no trabalho, por exemplo?

É fácil porque você já sabe de antemão quem vai tocar, pelo menos eu tenho garantido que será tocado, pode demorar trinta anos mas vai ser tocado, uma pessoa eu garanti que vai tocar, quanto tempo vai demorar eu não sei... Então essa é a facilidade e o diálogo mesmo que você se comprometeu ali... A facilidade é o compromisso, você já se comprometeu e a outra pessoa também e a coisa vai sair... Não sei se isso é uma facilidade exatamente, mas é o que eu consigo imaginar nesse momento.