



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A relação entre estímulo partitural e resultado sonoro no script “Quatre Fois” de Didier Guigue

Luã Nóbrega de Brito

João Pessoa
Julho de 2019



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A relação entre estímulo partitural e resultado sonoro no *script* “Quatre Fois” de Didier Guigue

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – para a realização da Qualificação de Mestrado em Música. Área: Musicologia/Etnomusicologia; Linha de pesquisa: História, estética e Fenomenologia da música.

Luã Nóbrega de Brito
Orientador: Dr. Valério Fiel da Costa

João Pessoa
Julho de 2019

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

B862r Brito, Luã Nóbrega de.

A relação entre estímulo partitural e resultado sonoro
no script "Quatre Fois" de Didier Guigue / Luã Nóbrega
de Brito. - João Pessoa, 2019.
181 f. : il.

Orientação: Valério Fiel da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Morfologia musical. 2. Quatre Fois. 3. Performance -
Música. 4. Text composition. I. Costa, Valério Fiel da.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Defesa de Dissertação

Título da dissertação: **“A relação entre estímulo partitural e resultado sonoro no script “Quatre Fois” de Didier Guigue”**

Mestrando: **Luã Nóbrega de Brito**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Valério Fiel da Costa
Orientador/UFPB

Dr. Marcello Messina
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Thiago Cabral Carvalho
Membro Externo ao Programa/IFPI

João Pessoa, 31 de Julho de 2019

AGRADECIMENTOS

Ao Capes/CNPq, pelo fomento e financiamento de pesquisas a partir dos programas de pós-graduação das universidades brasileiras.

À minha mãe, pelo carinho e pelo apoio incondicional em mais uma etapa da minha jornada musical e acadêmica.

À minha família e à Katarine Laroche pelo suporte e apoio em todas as etapas que passei nesses anos de mestrado.

Ao Prof. Dr. Valério Fiel da Costa pela orientação geral dessa pesquisa, pelos seus ensinamentos não só no âmbito acadêmico mas também artístico/político/humano.

Ao Prof. Dr. Marcello Messina e Profa. Dra. Tânia Neiva pelas seus aconselhamentos na pré-defesa dessa pesquisa e ao Prof. Dr. Thiago Cabral pelo suporte e disposição de participar da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Guigue pelo seu trabalho enquanto artista e pesquisador cuja aproximação com o grupo whypatterns_ propiciou em montarmos Quatre Fois. Também pela disposição em gentilmente ceder alguns dos documentos do seu acervo para esta pesquisa.

Aos sujeitos da pesquisa (além do Guigue e Costa) aqui estudados pela disposição em contribuir com esse trabalho, estes são Daniel Barbiero e os membros do grupo whypatterns_ e do coletivo Artesanato Furioso: Ch Malves, Matteo Ciacchi e Rafa Diniz.

Ao artista Carl Bergstrøm-Nielsen pela divulgação da chamada de performances de Quatre Fois em seu site intuitivemusic.dk.

Aos colegas de mestrado pela parceria e pela assistência do PPGM em todo o curso do mestrado.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo compreender a peça *Quatre Fois* dentro de um paradigma que considere a performance (e suas implicações) como fundamental. A sua partitura (aqui visto enquanto *script*) não possui um resultado sonoro derivado diretamente (solfejável) do seu conteúdo. Isto, ao menos de forma preliminar, seria a razão de considerarmos tal abordagem analítica vinculada à performance como uma saída viável. Para tanto, utilizamos da ideia de Morfologia Musical de Valério Fiel da Costa (2016; 2017; 2018). Nessa lógica, vemos o *script* *Quatre Fois* enquanto um *estímulo* que é animado a partir do *processo performático*, e com isso gerando um *efeito*. A recorrência desse efeito seria geraria um *nexo morfológico*, isto é, um resultado de natureza artística, sobretudo sonora. Analiticamente, todos esses objetos são decorrências do processo performático e, as interações entre eles são consideradas pontos para análise. No caso de *Quatre Fois*, foi possível estudar todas as versões de que temos ciência de que foram realizadas, do ano de 1980 até 2018, por montagens feitas por 5 grupos/indivíduos: a do próprio autor Didier Guigue (DG); a do grupo whypatterns_ (WP); a montagem de Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi com o coletivo Artesanato Furioso (AF); e a do contrabaixista americano Daniel Barbiero (DB). Com ferramentas metodológicas específicas, pudemos enxergar, a partir das montagens desses grupos (DG, WP, AF e DB) a morfologia geral da obra enquanto um objeto de sonoridade complexa, muitas vezes ruidística. O *script* ‘desvia para si’ ações performáticas cujos esquemas formais nos dão referência de que foram essencialmente montadas a partir conteúdo do *script*. A grande maioria das versões seguem performances de longa duração (<10 min) com uma estrutura de cinco seções das quais as sonoridades costumam ser específicas e contrastantes entre elas, cada qual representando às palavras-chave contidas no *script* e cujo ciclo se repete em durações mais curtas. Entendendo e identificando a ação do estímulo, foi possível também discutir questões específicas das montagens cujos dados podem ser vistos como um reflexo sobre o contexto em que cada qual estava inserida no(s) momento(s) que montaram/tocaram suas versões.

Palavras-chave: Morfologia Musical; *Quatre Fois*; Performance; *Text Composition*;

ABSTRACT

This work of research has as its main objective to comprehend the piece *Quatre Fois* in a paradigm that considers the performance (and its implications) as fundamental. Its score (here seen as a *script*) can't be read in *solfeggio* style, so it can't have a directly tone output. That – at least at the beginning – is the reason for us to consider the performance-bound analytical approach as a viable solution. Therefore we are using the idea of Musical Morphology from Fiel da Costa (2016; 2017; 2018). Through this logic, we now see the *script* *Quatre Fois* as a *stimulus* which is animated by the *performance process*, that relation generates, then, an *effect* which its recurrence generates a *morphological nexus*, meaning that as a result of artistic nature, specially sonic. Analytically, all of those objects accrues from the performance process and their interactions are considered spots for analysis. Regarding our case, *Quatre Fois*, it was possible to study all the versions that were made and that we have notice of, from the year 1980 to 2018. The montages were made by 5 groups/individuals: the very composer of the piece, Didier Guigue (DG); the group whypatterns_ (WP); Valério Fiel da Costa and Matteo Ciacchi on the collective Artesanato Furioso (AF); and the American bassist Daniel Barbiero (DB). Using specific methodological tools, we could see from the montages of these groups the general morphology from the piece as an object of complex sonority, often noisy. The script 'diverges to itself' performance actions of which their formal schemes could give us a clue that they were essentially made by using the *script* contents. The great majority of the versions are long duration performances (>10 min) on which it is presented a five-section structure that each correlated sonority are specific and contrasting between themselves, each one representing a keyword contained in the *script* and also having a repetition of this whole five-section cycle for four times in a decreasing overall duration of each one. By identifying and understanding the role of the *stimulus*, it was also possible to discuss specific matters regarding the montages, whose data could be seen as a reflection of the context in which each one of the montages were inserted at the moment(s) that the versions was developed/played.

Keywords: Musical Morphology; Quatre Fois; Performance; *Text Composition*;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As palavras-chave traduzidas são nascimento; jogo de sombras; jogo de luz; estilhaços; e poeira (GUIGUE, 1980).....	13
Figura 2 – Versão da partitura de 4'33".....	30
Figura 3 – À esquerda: orientação espacial para leitura; à direita: excerto da partitura de December '52 (Idem, p. 2-3).....	31
Figura 4 – Recorte da primeira página de Imaginary Landscape no. 4. Na figura são mostrados 5 dos 12 rádios que compõem a instrumentação da peça (CAGE, 1960).	32
Figura 5 – <i>Scripts</i> das peças de Brecht e Yound, da esquerda para a direita.	34
Figura 6 – Trecho inicial da <i>Arrebol...</i> (2015) com as minutagens e frequências específicas	36
Figura 7 – Expressão dos elementos presentes na morfologia do acontecimento sonoro (COSTA, 2018, p. 170)	43
Figura 8 – <i>Script</i> contendo as palavras: <i>naissance</i> (nascimento); <i>jeux d'ombres</i> (jogo de sombras); <i>jeu de lumière</i> (jogo de luz); <i>éclats</i> (estilhaços); e <i>poussière</i> (poeira).....	48
Figura 9 – Diagrama morfológico da montagem de Didier Guigue e suas versões	50
Figura 10 – Detalhes das versões DG1 e DG3 e uma relação entre elas	51
Figura 11 – Partitura de performance e suas conexões com whypatterns_ (WP) e com a montagem do Artesanato Furioso(linha azul).....	52
Figura 12 – Diagrama morfológico preliminar de Quatre Fois	53
Figura 13 – Exceto de uma folha do script <i>Similitudes</i> (1976).....	55
Figura 14 – As durações de cada ciclo/palavra esmiuçadas da versão DG3.....	56
Figura 15 – Esquema frontal e dorsal da flauta-doce e seus sensores MIDI.....	58
Figura 16 – Úvulas Ardientes em show no Espaço Cultural, 1988, João Pessoa. Foto: Gustavo Moura.	59
Figura 17a – Divisão formal, <i>waveform</i> e mapa das frequências de pico da segunda parte de DG2.....	60
Figura 17b – Divisão formal, <i>waveform</i> e mapa das frequências de pico da segunda parte de DG2.....	61
Figura 18 – Recorte do diagrama expandido da montagem DG.....	61
Figura 19 – Recorte do diagrama das versões WP detalhando WP1(2015a) e WP2(2015b)	64
Figura 20 – <i>waveform</i> e divisão formal da versão WP3	66

Figura 21 – Comparaçao de amplitude do registro WP3	67
Figura 22 – WP3 e WP7 detalhadas no diagrama da montagem WP	69
Figura 23 – <i>waveform</i> contendo a divisao formal e a intensidade do sinal gravado da versao AF1.....	71
Figura 24 – Recorte da tela do software que guiava a entrada dos performers	72
Figura 25 – Diagrama morfológico focado na montagem AF.....	73
Figura 26 – Fragmentos da partitura ordenados conforme escolha de Barbiero.....	74
Figura 27 – <i>Waveform</i> e divisao formal de DB1(2018a) e DB2 (2018b)	74
Figura 28 – Diagrama da montagem DB com suas duas versoes.....	75
Figura 29 – Diagrama morfológico completo de Quatre Fois porém sem detalhes das versões estudadas.....	78
Figura 30 – Diagrama com destaque nas versões tocadas em eventos produzidos pelo coletivo Artesanato Furioso.....	80
Figura 31 – Comparativo dos esquemas formais do registro de algumas versões de Quatre Fois	83
Figura 32 – Linha melódica criada para preencher a primeira seção da versão de DB2 (Naissance).....	85
Figura 33 – Diferença de inarmonicidade entre as duas seções da DB2.....	86
Figura 34 – Comparação das frequências de pico de duas seções da versão WP7	87
Figura 35 – Duração geral das quatro execuções de Quarteto Mínimo	88
Figura 36 – Recorte do diagrama destacando a interação/avalição de DG para com a montagem WP.....	91
Figura 37 – Recorte do folder do evento onde foi tocada AF3	92

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Gráfico 1 – Todas as versões coletadas, com destaque na maior quantidade de ocorrências no quadriênio 2015-18.....	54
Tabela 1 – Esquema de ações performáticas para a versão WP1.....	63
Tabela 2 – Divisão formal principal das versões de Quatre Fois pelo grupo whypatterns_ ..	
.....	64
Tabela 3 – Alterações presentes em WP3, o * indica ações já realizadas nas versões passadas e ** indica o meu erro	67
Tabela 4 – Eventos presentes nas versões AF1 e AF2	71
Gráfico 2 – As durações de algumas versões de Quatre Fois	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Estrutura do trabalho	13
CAPÍTULO 1 – BREVE REVISÃO DE LITERATURA	15
1.1 – Algumas considerações sobre a Musicologia Sistemática	15
1.2 – A autonomia ou não-autonomia da música	20
1.3 – Mudando o objeto de análise	24
CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	29
2.1 – Breve panorama da música experimental	29
2.2 – <i>Text Composition</i>	33
2.3 – O papel da performance na música experimental	34
2.4 – Da Ontologia à Morfologia Musical	39
2.5 – Sistêmica	44
CAPÍTULO 3 – OS DADOS COLETADOS	47
3.1 – Caminhos e abordagens metodológicas	47
3.1.1 – O script	47
3.1.2 – Análise musical	48
3.1.3 – Entrevistas, relatos e questionários.....	49
3.1.4 – Diagramas de análise morfológica	49
3.2 – As montagens estudadas	52
3.3 – Primeira montagem: Didier Guigue (DG)	55
3.3.1 – DG1 (1980) e DG3 (2009)	56
3.3.2 – DG2 (1988)	58
3.4 – Segunda montagem: whypatterns_ (WP)	62
3.4.1 – Primeiras execuções – WP1 (2015a) & WP2 (2015b)	62
3.4.2 – WP3 (2015c): o contexto e a performance	65
3.4.3 – WP7 (2016c)	68
3.5 – Terceira montagem: Artesanato Furioso (AF)	70
3.5.1 – AF1 (2015a)	70
3.5.2 – AF2 (2016a)	72

3.6 – Quarta montagem: Daniel Barbiero (DB)	74
3.6.1 – DB1 (2018a) e DB2 (2018b)	74
CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MORFOLOGIA DE <i>QUATRE FOIS</i>	
.....	77
4.1 – A estrutura morfológica	77
4.2 – A importância do coletivo Artesanato Furioso	80
4.3 – Características sistêmicas da invariância	81
4.3.1 – O script e os esquemas formais	82
4.3.2 – O script e as palavras-chave	84
4.3.3 – A duração dos registros sonoros	87
4.4 – A relação compositor/intérprete em WP e a experiência do AF e DB	91
4.5 – As propostas em notação tradicional DG1 e DG3 e a improvisação em DG2	93
4.6 – Considerações finais	95
REFERÊNCIAS	
.....	99
APÊNDICE A – Chamadas para performances de Quatre Fois	
.....	102
APÊNDICE B – Questionário para Daniel Barbiero	
.....	103
ANEXO A – Partitura (roteiro) de <i>Quatre Fois</i> para guitarra (versão WP)	
.....	104
ANEXO B – Folders e programa dos concertos do Artesanato Furioso onde Quatre Fois foi tocada	
.....	105
ANEXO C – Partituras (roteiro) de performance das montagens AF e WP por Matteo Ciacchi	
.....	108
ANEXO D – Partitura (roteiro) de performance da montagem DB por Daniel Barbiero	
.....	114
ANEXO E – Partitura da versão DG1, por Didier Guigue	
.....	115
ANEXO F – Partitura da versão DG3, por Didier Guigue com colaboração de Fernando Iazzetta, dedicada a Cesar Villavicencio	
.....	146

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu motivada por inquietações decorrentes de minha vivência com a música experimental, tanto no âmbito da prática acadêmica, teórica, quanto artística. No primeiro caso, destaco a oportunidade que tive de participar de projeto de pesquisa de iniciação científica (PIBIC-CNPq), orientado pelo Prof. Dr. Valério Fiel da Costa, que tinha como objetivo principal a montagem, execução, e análise de obras de compositores da Escola de Nova York¹. Este trabalho culminou na elaboração de minha monografia de conclusão de curso que visava compreender como a montagem e execução de duas músicas associadas ao repertório da música experimental contribuíram para a aprendizagem musical de alunos de guitarra elétrica². No âmbito artístico, destaco minhas experiências adquiridas pelo vínculo com o coletivo *Artesanato Furioso*, um importante agente de reflexão e produção de música nova no cenário brasileiro. A partir dele, tenho tido a oportunidade de participar da montagem e execução de repertórios ‘clássicos’ da música experimental e também acompanhar processos de colaboração criativa propostas por membros do coletivo e também por membros externos.

No âmbito artístico, destaco minhas experiências adquiridas pelo vínculo com o coletivo *Artesanato Furioso*, projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Pós Graduação em Música (PPGM) da UFPB, que tem se destacado como um importante agente de reflexão e produção de música nova no cenário brasileiro. A partir dele, tive a oportunidade de participar da montagem e execução de repertórios *clássicos* da música experimental e também acompanhar processos de colaboração criativa propostas por membros do coletivo e também por membros externos.

Dentro do repertório abordado, um dos trabalhos ao qual o coletivo mais se dedicou foi a peça *Quatre Fois*, uma partitura criada em 1980 pelo músico (e integrante do Artesanato Furioso) Didier Guigue, que consistia em cinco palavras dispostas em uma folha de papel que

1 O projeto se intitula Escola de Nova York: montagem e análise morfológica de obras dos anos 50-60 de John Cage, Norton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown e está dentro do projeto de pesquisa Morfologia Musical e Invariância - PRPG/UFPB. Há uma publicação nos Anais do XXV congresso da ANPPOM em Vitória 2015. (COSTA; BRITO, 2015).

2 Pela pesquisa concluiu-se que os aspectos relacionados à sonoridade (timbre, processamento sonoro, fruição, sensação sonora) e aos modos de tocar (postura, corporalidade, elementos de palco) foram os conteúdos musicais principais trabalhados nas montagens. Estes propiciaram uma aprendizagem musical não só dentro do próprio processo mas também fora dele: na carreira musical e acadêmica dos músicos estudantes (BRITO, 2016).

deveriam ser usadas como mote para que os músicos que decidissem tocá-la criassem materiais sonoros num esquema que seria tocado ‘quatro vezes’, sendo que a cada repetição a duração do ciclo deveria ser mais curta que a anterior. Sabendo que algumas das características estruturais dessa obra são fruto da influência da música experimental norte-americana, foi considerado oportuno a considerarmos dentro de uma perspectiva específica de produção musical. Dessa forma foi possível não só contextualizarmos a concepção da proposta mas também identificarmos suas características comparando-as com as de repertórios clássicos da música experimental.



Figura 1 – As palavras-chave traduzidas são nascimento; jogo de sombras; jogo de luz; estilhaços; e poeira (GUIGUE, 1980).

A proposta *Quatre Fois*, enquanto partitura, não possui um resultado sonoro imediatamente intuitivo a partir de sua leitura direta, assim criando um obstáculo de uma condição importante para a realização de uma análise musical, ao menos aos moldes da musicologia sistemática tradicional. Abordar a possibilidade analítica de tal obra, dentro do âmbito acadêmico, provocou questionamentos sobre por quais perspectivas epistemológicas e

metodológicas se deve seguir, dentro musicologia sistemática, para que o objetivo de gerar uma compreensão musical, ocorra. Nesse sentido, acreditamos ser importante considerar a proposta buscando entende-la enquanto um fenômeno sonoro dependente do seu contexto, num processo ativo no qual diferentes agentes contribuem para a sua consolidação formal no tempo. Para isso, considerei a proposta de *Quatre Fois* como um *script*, termo utilizado por Nicholas Cook como substituição ‘partitura’ ou ‘texto musical’. Pensar numa peça enquanto *script* seria deixar de lado sua ideia de objeto “meio-sônico, meio-ideal que é reproduzido na performance” para uma “coreografia de uma série de interações sociais em tempo-real entre os instrumentistas” (COOK, 2006, p. 12). Partindo dessa perspectiva, a análise não se limitaria a informações contidas no *script* (partitura) dado mas sim na sua materialização nos resultados sonoros obtidos, bem como nas ações e opiniões dos participantes que contribuíram com as suas performances.

Com o objetivo de compreender *Quatre Fois* a partir da relação do seu *script* com as performances realizadas pelos músicos que o performaram, utilizamos como ferramenta analítica a ideia da morfologia musical proposta por Fiel da Costa (2009; 2016; 2017; 2018). As suas bases conceituais serão apresentadas a fim de nortear e consolidar a base teórica dessa pesquisa e posteriormente serão discutidas a partir dos dados coletados. Por ora adianto aqui que tal base permite a possibilidade de se entender o desencadear da forma de *Quatre Fois* a partir de suas várias execuções. Trabalho com a noção de que o *script* dessa obra se configura como um *estímulo* que é animado pelo processo performático gerando com isso um *efeito*, isto é, resultados sonoros, mas também qualquer objeto gerado no processo (novas partituras, por exemplo). Esta pesquisa é um estudo de caso, ou multi-casos, tendo em vista que o nosso interesse é de discutir o fenômeno musical enquanto um fluxo de ações do qual pode se identificar traços das decisões particulares de cada *performer/grupo* e também do próprio autor do *script*, considerando-os como sujeitos influenciados pelo contexto no qual estavam inseridos no momento em que realizaram tal ato.

Estrutura do trabalho

A dissertação foi estruturada inicialmente com uma reflexão sobre a produção bibliográfica referente aos diversos modelos de análise musical e logo após foram explicados como os referenciais teóricos nortearam e embasaram fatores que permeiam a questão

principal desta pesquisa e o seu objeto. A metodologia, bem como a coleta de dados, são descritos em blocos específicos mas que são intrinsecamente relacionados: o *script* e o seu autor, e a performances e os músicos, lançando mão de ferramentas analíticas específicas. O processo analítico começa a partir da descrição morfológica de cada uma das execuções estudadas, tendo como objeto tudo o que foi coletado pelos grupos/indivíduos. Tais dados serão discutidos a partir de aspectos que podem ser comuns a todas as montagens e/ou peculiares a cada uma delas.

CAPÍTULO 1 – BREVE REVISÃO DE LITERATURA

1.1 – Algumas considerações sobre a Musicologia Sistemática

Considerado a importância da criação de uma ciência da música para o contexto do Séc. XIX, Guido Adler em seu texto “O escopo, o método e objetivo da musicologia” (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* - 1885), buscou nivelar a música às outras manifestações da arte que recentemente passaram a buscar uma teorização própria inspiradas no método científico. Tomando por etapa principal do trabalho histórico-musical a “investigação das leis da arte de diferentes períodos”, Mucklestone afirma que Adler buscava equiparar o estudo da ciência musical ao estudo das ciências naturais, a qual, em um viés positivista, considerava duas coisas

“primeiramente, certificar os fatos; em seguida, formular leis.” O primeiro era “somente o primeiro estágio de um processo cujo prosseguimento era a descoberta de leis”, as quais seriam formuladas “através da generalização dos fatos pela indução”. A formulação das leis era a meta do esforço científico³” (COLLINGWOOD, 1980, p. 126 apud ADLER; MUGGLESTONE, 1981 p. 3).

Dentro desse paradigma, o trabalho de estabelecer o escopo, o método e o objetivo para uma ciência da música consistia, segundo Adler, em delimitar o objeto ‘música’ enquanto um produto derivado da prática da música ocidental (europeia). Tal obra musical seria passível de análise a partir da sua notação (escrita), estrutura e conteúdo estético, e tais parâmetros seriam datados historicamente a fim de “determinar a sua espécie” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981, p.2). Nesse sentido a musicologia sistemática serviria como base para definir uma musicologia histórica: a primeira criando os métodos de coleta e de catalogação de dados, e a segunda, a partir destes, os identificaria colocando-os ou classificando-os em sua devida temporalidade. Esse proceder epistemológico da musicologia seria análogo ao método paleográfico onde se reconheceria a idade de um objeto através do estudo do estrato geológico no qual foi coletado. O mesmo poderia ser feito com a obra musical: ao aproximar o estudo da música ao das ciências naturais a partir do “dissecar” de uma peça a fim de “identificar sua espécie” e assim enquadra-la a determinada época a partir

3 ““first, ascertaining facts; secondly, framing laws.” The former was “only the first stage of a process whose second stage was the discovery of laws”, which were to be framed “through generalising from these facts by induction”. The framing of laws was the goal of scientific endeavour.”

de leis estabelecidas, Adler propõe algo semelhante a uma “seleção natural” da música (Idem, p. 4).

Outro fator fundamental para a definição do objeto de Adler (música clássica europeia) seria sua necessidade de enquadramento num sistema com regras de estruturação bem definidas. Isto é, seria necessário a utilização de um sistema de medição da duração das notas e de suas alturas; a primeira foi possível graças ao sistema de notação musical tradicional que é suficientemente desenvolvido para o autor. Quanto à organização das alturas, Adler contava com o sistema tonal, que estruturalmente seria o elemento básico para a constituição da música enquanto linguagem, sobretudo a partir da sua organização por escalas musicais. A consequência de tal escolha é que fenômenos musicais que não se encaixassem nesses padrões não seriam considerados, *a priori*, objetos analisáveis. A não ser que eles fossem inseridos dentro desses critérios, ou seja, transcritos em linguagem acessível.

Nesse contexto de análise, o papel da performance seria redefinido. Apesar de ser um elemento ativo, a mesma necessitaria obedecer fielmente às ideias composicionais fixas na partitura, buscando reproduzi-las da forma mais exata possível. Tal conduta performática, para Adler, também foi uma consequência evolutiva: em períodos passados, os *performers* tendiam a agir de forma mais intuitiva às obras, dando sua contribuição criativa principalmente a partir dos ornamentos. Esta prática, com o passar do tempo, tornou-se suspeita pois impediria o desenvolvimento de uma tradição musical que depende de uma interpretação clara e estabelecida da obra musical (ADLER, MUGGLESTONE, 1981, p. 6; 9).

Nesse ponto fica claro que o objeto musical Adleriano é um produto que já tem seu fim na sua escrita partitural, enquanto a performance entraria como a expressão sonora (mais clara e fiel possível) do material escrito. Dentro dessa lógica a concretização do estudo musical como sendo equivalente ao estudo paleográfico é bem mais visível, no sentido em que estaria apto, pela extração e a análise dos elementos textuais, de datar tais obras e assim criar categorias de grupos históricos, ou formas musicais. Dessa forma, leis específicas de cada época seriam criadas para determinar de qual período (ou de quais períodos) os traços de determinado repertório pertenceriam (Idem, p. 8). Tais leis seriam aplicáveis a qualquer repertório que estivesse dentro dos padrões do objeto adleriano ou que pudesse se adaptar a

eles. Casos que escapassem desta lógica estariam excluídos pela ausência de objeto analisável.

O plano de estruturação geral da música criado por Adler serviu não só como referência para outros trabalhos subsequentes, mas como um legado que persiste até os dias atuais. Como veremos adiante, diversos trabalhos tomaram por base tal visão, mesmo que as metodologias que eles defendam sejam baseadas em propostas científicas contemporâneas. Dentro do contexto desse trabalho, porém, tendemos a tomar o objeto adleriano apenas como uma referência histórica: a despeito de representar um esforço no sentido do estabelecimento de um conhecimento sistemático do fenômeno musical, é patente que seu recorte não é capaz de cuidar de propostas cuja manifestação escape ao paradigma partitural tradicional. Como pretendemos cuidar de obras de caráter aberto, como no caso de *Quatre Fois*, necessitaremos discutir outras propostas analíticas.

De importância histórica equivalente ao texto de Adler, consideremos o livro ‘Do Belo Musical’ de Eduard Hanslick. Nele, se defende a impossibilidade da compreensão de qualquer obra musical exclusivamente a partir dos sentimentos que ela provocaria ao ouvinte. Nas palavras do autor: “nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento” (HANSLICK, 2011, p. 13). Partindo disso, o autor defende a ideia de uma definição do Belo na música a partir dos seus próprios elementos materiais, como por exemplo sua tonalidade, seus acordes, seus timbres e ritmo, etc. Tais elementos possuiriam “entre si conexões e afinidades electivas misteriosas, fundadas em leis naturais” (Idem, p. 44). Partindo destes materiais “puramente musicais” seria possível desenvolver o conceito do Belo Musical, que é, para Hanslick

algo de especificamente musical. Entendemos por ele uma beleza que, independente e não carecida de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística. As relações significativas de sons, em si atractivos, a sua harmonia e contraposição, o seu fugir e o seu alcançar-se, o seu elevar-se e o seu apagar-se – eis o que se apresenta à nossa intuição espiritual em formas livres e o que nos agrada como formoso (HANSLICK, 2011, p. 40).

O Belo Musical nesse caso poderia ser considerado a partir do quão engenhoso ou mesmo genial seria a forma como o compositor estruturou os materiais musicais na sua obra, sendo estes obtidos a partir da extração direta das informações da partitura. Assim, Hanslick afirma que os sentimentos provocados pela música são ineficazes para uma análise musical

devido a sua essência individual e subjetiva. No seu lugar, ele identifica como ideal uma análise capaz de tratar a música enquanto objeto autônomo, idealizando sua estruturação ou escritura, como modelo para o belo.

A produção acadêmica da musicologia sistemática do final do século XIX e até o final do século XX, possui fortes laços com estes dois autores citados. Ao adotar uma abordagem epistemológica positivista, a musicologia passa a compreender a música enquanto objeto definido e controlado por leis específicas e pré-determinadas, baseadas no texto musical, como afirma Cabral em seu trabalho “musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade”

constatamos que todo o alicerce teórico fundamentado a partir do séc. XIX, proveniente especialmente da literatura de origem germânica, justificaria a emancipação da musicologia sistemática e, consequentemente, das disciplinas Teoria e Análise Musical no meio acadêmico. Ao defenderem que a constituição musical baseia-se no controle das leis que regem sua estrutura, os escritos de Adler, Hanslick e Schenker prenunciam uma concepção na qual a esfera mimética daria lugar à “linguagem” no discurso das especulações musicais ao longo do século XX (CABRAL, 2014, p. 130).

A prática de Teoria e Análise Musical enquanto um ramo independente da musicologia toma como objeto fundamental a análise musical de uma obra específica, ou conjunto de obras. Ou seja, dispõe-se de uma partitura (texto musical), e a partir dela são extraídas informações acerca da sua escrita composicional, de suas regras de estruturação musical, estilo, etc, isso tomando por ferramenta um método analítico específico. Uma vez coletados, estes dados são categorizados e se tornam objeto de crítica. Muitas vezes este processo ocorre como modo de afirmar a validade do próprio método escolhido. Cabral discute como as principais vertentes da musicologia no decorrer do século XX se mantiveram alinhadas a essa lógica de produção de conhecimento (Idem, p. 126-132).

Num panorama recente, Richard Parncutt classifica essa vertente como musicologia sistemática científica, visto que possuiria forte relação com as ciências “duras”; “[...] empírica e baseada em dados”, alimentando-se de áreas do conhecimento científico como por exemplo a matemática, a computação e a acústica (Idem, p. 132). Num campo oposto, estaria a musicologia sistemática humanista, que se caracterizaria “pelo uso de recursos metodológicos oriundos das ciências humanas” como a estética, sociologia teórica, crítica musical, estudos culturais e de gênero (Idem, Ibidem).

Alinhado a esse posicionamento, Cabral discorre a favor de uma musicologia baseada num viés humanista

apesar dos avanços, uma das principais lacunas da área situa-se na busca por um modelo segundo o qual pudéssemos contemplar não somente aspectos intrínsecos da criação musical de um determinado compositor, mas, especialmente, a sua *poiésis*⁴: uma percepção capaz de considerar também elementos pertinentes ao seu entorno (CABRAL, 2014, p. 141).

A postura da musicologia humanista defendida por Cabral foi influenciada por uma corrente musicológica mais crítica à postura musicológica tradicional que surgiu na década de 1980. Ela buscava por novas estratégias de análise musical que funcionassem para além do escopo do paradigma tradicional. Essa corrente logo foi chamada de Nova Musicologia, e Volpe (2007), ao apresenta-la, descreve as importantes mudanças que ela provocou no campo como por exemplo a inserção do paradigma pós-moderno

De maior consequência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínseco (sic). Igualmente, a inserção da economia da comunicação redefine o objeto musical, o qual não se limita à obra, mas envolve as condições de composição, performance, reprodução e recepção, e abrange o efeito performativo da música, cuja ação não-mediada confere poder a pessoas, instituições e grupos sociais que controlam a sua produção. Autores engajados com a Nova Musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada (VOLPE, 2007, p. 112).

Nessa perspectiva, a produção da musicologia sistemática a partir da década de 1980 passa a requerer uma abordagem capaz de responder não só a questões estruturais da música, mas também a seu aspecto subjetivo e contextual, que tradicionalmente era colocado em segundo plano na análise. Com essa nova perspectiva, a relevância do debate sobre a condição ou não da música ser um objeto comprehensível independente do seu contexto se torna crucial para a musicologia sistemática contemporânea.

4 Cabral usa o conceito heideggeriano da *Poiésis* que a define enquanto “uma ação estético-ideológica que ocorre por meio de uma rede complexa de referências técnicas e sócio-contextuais durante o processo de criação artística” (CABRAL, 2014, p. 141).

1.2 – A autonomia ou não-autonomia da música

Nesse sentido, considerar a autonomia ou não-autonomia da música enquanto o objeto de estudo é de extrema importância. Isto é, ponderar sobre a validade da elaboração de formas de estruturação e de categorização do material sonoro como forma principal e primordial para compreender a música; ou sobre a relevância dos processos que culminaram na sua elaboração, por exemplo o contexto em que se insere a música estudada e o seu autor. A fim de trazer concepções acerca desta problemática, destacaremos trabalhos que defendem uma postura de não-autonomia, e outros em favor da autonomia da música.

Lawrence Kramer, em seu artigo *Musicology and Meaning*, defende a tendência de alguns trabalhos de seguirem uma (nova) musicologia que possua sua base epistemológica no pós-modernismo. Dois termos podem ser retirados do discurso do autor para que este paradigma de fato traga o “significado” à música: processo e subjetividade. Quanto a este último o autor acredita ser o veículo “no qual a música funciona e através do qual revela sua significância cultural” (KRAMER, 2003, p. 7). O autor apresenta, em 11 tópicos, repercuções desta abordagem na musicologia sistemática. Podemos destacar entre elas o tópico 5 onde Kramer trata da ideia de que a música, mesmo considerada como uma entidade não-autônoma (ou dependente do contexto) possuiria uma certa autonomia relativa no sentido em que o fenômeno musical geralmente se encontra inserido em um universo não-musical que o singulariza (Idem p. 8). No tópico 6 discute-se o significado musical em termos de *provisório, processual e subjetivo*:

significado, seja em música, imagem ou texto, é produto da ação mais do que a estrutura. É mais parecido com um gesto do que com um corpo (...) a melhor justificativa para a interpretação crítica musical é que a música simplesmente só faz sentido dessa forma enquanto um fato prático (Idem, p. 8-9).⁵

No tópico 9, o autor discute a des-hierarquização da forma – advinda da análise musical tomada como um fim em si mesma – na produção de significado musical. Destarte, a análise seria um dos diversos recursos que poderiam servir como meio para permitir que determinado fenômeno musical faça sentido em seu contexto (Idem, p. 10).

⁵ “Meaning, whether in music, image, or text, is a product of action rather than structure. It is more like a gesture than like a body. (...) critical interpretation (...) is that music simply does make sense in this way as a practical fact”.

No tópico 10, Kramer toma como exemplo o repertório de peças mais famosas de Chopin e Mendelssohn, e afirma que

os significados agregados a Mendelssohn e Chopin e que brincam a respeito de suas peças mais características ou famosas são contingentes no que tange os detalhes de estilo e estrutura musical, mas não são determinados por eles. Isso é dessa forma porque tal significação [estilística e estrutural] é contingente em sua essência. Toda significação é. A música sozinha não é suficiente para interpretar a si mesma (KRAMER, 2003, p. 11)⁶.

Como conclusão, no último tópico, é reforçada a ideia de que é um erro considerar a independência total do fenômeno musical em relação ao contexto. O problema a ser pesquisado pela música não seria algo a ser resolvido definitivamente, mas um meio para se ouvir e entender a música, “algo para se trabalhar na mesma direção, não em sentido contrário” (Idem, Ibidem). De modo geral, Kramer buscou apresentar alguns argumentos que se opõem a uma proposta de musicologia pautada exclusivamente na formulação de regras gerais contidas somente no conteúdo partitural/sonoro. Para ele, a busca pela compreensão musical não se limitaria a tais tarefas, mas diria respeito aos elementos contextuais como sendo suficientes para entender determinada música ou que dariam sentido a determinadas escolhas estéticas dos compositores.

No outro extremo, os trabalhos que trabalham com uma postura mais científica, geralmente a partir de um viés neopositivista, defenderiam a ideia de uma análise musical pautada na ideia da música enquanto objeto autônomo, autossuficiente em sua compreensão. Nos trabalhos aqui apresentados, o teor geral do texto é de crítica aos trabalhos com perspectivas mais contextualistas e pós-modernas. Na lógica do texto, tal postura serve como uma espécie de reforço na defesa dos posicionamentos dos autores.

É o caso do trabalho de Williams, que em crítica a Kramer e outros autores relacionados, assume que as pesquisas da nova musicologia apresentariam teorias de análise não-falseáveis e se situariam, portanto, num universo isolado onde a referencialidade seria limitada entre eles mesmos (WILLIAMS, 2004, p. 51). O autor questiona se realmente a música – uma ‘ciência’ autônoma para ele – necessita dessas pesquisas para ser compreendida enquanto tal, pelo fato delas partirem de termos que ele julga serem inexplicáveis, herméticos,

⁶ “The meanings that accrue to Mendelssohn and Chopin and that play about their most famous or characteristic pieces are contingent on the details of musical style and structure but no determined by them. This is so because such meaning is contingent in its essence. All meaning is. Music alone does no suffice to interpret the music itself”.

além do fato de considerarem discursos que remetem a fatos particulares do compositores e não aos seus procedimentos composicionais, algo que não teria fundamento algum. A presunção de uma ação específica do compositor que alguns trabalhos relatam, faz com que Williams denuncie uma especulação biográfica de caráter romântico ecoando nesses estudos novo-musicológicos (WILLIAMS, 2004, p. 57-58). Uma das críticas mais recorrentes é que tais trabalhos situam a música em uma base histórica fraca. Para Williams, “‘situar’ música em algo fora dela, isto é, desafiar a sua autonomia ou o direito de considerar música como auto-idiomática, ilustra a tendência que a teoria tem em construir castelos no ar” (Idem, p. 54). O autor defende uma postura analítica onde o ‘conteúdo musical’ seria autossuficiente para a sua compreensão e que os demais fatores seriam secundários ou até mesmo ruídos que perturbariam a objetividade dos dados.

No trabalho de Matthew Brown, há a argumentação a favor da Teoria Musical seguir um direcionamento empirista sobretudo partindo da psicologia cognitiva. Para isso ele afirma a necessidade de seguir uma perspectiva diferente da análise musical tradicional. Ele escreve o seu texto de maneira inusitada, em forma de conto metafórico, dentro dele são trazidas discussões sobre pontos que questionam a validade da pesquisa em música tanto sob o enfoque da Nova Musicologia quanto da Teoria e Análise Musical. A sua posição é claramente apresentada quando ele afirma que prefere “naturalizar a teoria musical”, isso porque:

Tal perspectiva enfatiza a necessidade de encontrar correlações que se assemelhem a leis não só nas propriedades estéticas, mas também nas não-estéticas. Isto faz com que se torne menos distinta a linha que difere a teoria musical da psicologia cognitiva e desmorona as distinções entre teoria, análise e criticismo (BROWN, 1997, p. 341)⁷.

Apesar de crítico da nova musicologia, Brown encontra alguns posicionamentos em comum com ela, como a de discordar de uma musicologia pautada exclusivamente em uma postura focada na ação composicional e na imanência de seus componentes estéticos. Por outro lado, a base epistemológica que ele defende ainda se mantém bastante conectada àquela defendida por Williams: o autor busca uma postura da análise musical que permaneça na

⁷ “I prefer to naturalize music theory. Such a view emphasizes the need to find law-like relationships not only among aesthetic properties, but also between aesthetic and non-aesthetic properties. It blurs the line between music theory and cognitive psychology and it erodes the distinction between theory, analysis, and criticism” (p 341).

elaboração de leis que possam situar determinado fenômeno. A mudança se daria apenas no domínio científico onde elas estariam situadas.

Ao refletir sobre tais questões (de autonomia ou não-autonomia) Kofi Agawu, busca revisitar e problematizar a análise musical para que, ao ser aplicada na Nova Musicologia, esta tarefa seja consonante com as propostas principais desse paradigma. Em seu texto *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, Agawu traz uma definição da análise musical enquanto exame dos materiais estruturais em uma composição e quais seriam suas funções dentro da mesma (AGAWU, 1997, p. 298). Ao apontar esta tarefa como sendo uma das ferramentas fundamentais para a musicologia, o autor destaca a tendência ao formalismo e objetivismo dentro da área de Teoria e Análise Musical. Partindo dessa premissa ele alerta aos estudiosos da Nova Musicologia para que sejam críticos quanto a uma formulação teórica baseadas em análises puramente positivistas.

Para escapar dos dilemas do formalismo, vocês devem anexar os padrões que observaram a algo mais: uma trama, um programa, um cenário emocional, um contexto, uma intenção, uma fantasia, ou uma narrativa. Você devem, em outras palavras, problematizar o espaço entre o musical e o extra-musical. Os achados da análise formalista são como um falo seccionado; idealmente, eles precisam ser re-anexados⁸ (Idem, p 299).

Aos autores que se assumem como novos musicólogos, Agawu direciona a tarefa de desenvolver métodos analíticos que busquem ser livres de ideologias e preconceitos excludentes lançando mão, inclusive, de métodos já estabelecidos pela área de Teoria Musical (AGAWU, 1997, p. 302). O autor afirma não pretender dividir a área, mas ressaltar problemas que dificultariam uma teoria musical baseada em análises que não conseguem enxergar o objeto, ou sequer saberiam qual este seria. Por essa lógica ele define a musicologia, resumidamente, como algo “eclético e seletivamente pluralista” (Idem, p. 300). O objetivo principal do autor é mostrar que o paradigma da nova musicologia não seria o de negar o referencial produzido pela área de Teoria e Análise, mas desconstruir certos preconceitos e tendências típicos e desta forma trazer uma nova perspectiva à área.

Estes trabalhos sugerem dois pontos de vista na abordagem musicológica. Um que considera a música enquanto objeto autônomo e objetivo na sua significação, isto é, que

8 “To escape the dilemmas of formalism, you must attach the patterns you have observed to something else: plot, a program, an emotional scenario, a context, an agenda, a fantasy, or a narrative. You must, in other words, problematize the gap between the musical and the extra-musical. The findings of formalist analysis are like a severed phallus; ideally, they should be re-attached” (p. 299).

isoladamente seria capaz de responder ‘o que é a música?’ E outro que enxerga o fenômeno musical de forma mais subjetiva e mais complexa, cujo significado prescinde dos fatores que estariam ‘antes’ ou ‘ao redor’ dos aspectos técnico-composicionais adotados, isto é, contextos políticos, sociais e subjetivos. Tal postura levanta um questionamento do tipo ‘como é a música sob esta visão?’ Para a nossa pesquisa, identificamos ambas abordagens como pontos de reflexão cujos frutos servirão para nortear os procedimentos teórico-metodológicos adotados.

1.3 – Mudando o objeto de análise

A escolha do objeto musical, dentro da perspectiva discutida aqui, é parte crucial no endosso da compreensão da música pautada ora na sua autonomia, ora em sua não-autonomia. Em outras palavras, o objeto da análise musical pode ser entendido como algo que surge ao mesmo tempo em que é definida a própria análise musical como algo válido. Na música clássica europeia o objeto musical por excelência seria a partitura, visto que a prática de fixar a música em texto acaba por atribuir ao compositor a função de definir a proposta musical propriamente dita. A performance teria se tornado um mero veículo que levaria a informação composicional, com o mínimo de interferência (ruído), para fruição de uma audiência também idealizada, isto é, a partir da qual se pressupõe uma escuta atenta, cujo conteúdo percebido seja objetivo e socialmente compartilhável.

Cook lembra que o estabelecimento da ideia da performance como algo subordinado ao texto (paradigma da obra musical) surge no contexto da música erudita ocidental do século XIX e que essa condição seria reforçada ainda mais no século XX devido ao formato do mercado artístico musical, sobretudo com o advento da indústria fonográfica, através da qual se potencializaria a sua concepção enquanto um produto fixo a ser distribuído. Quanto à musicologia, essa lógica do produto em detrimento do processo está presente desde a sua fundação, visto que ela “espelhou-se no status e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários” (COOK, 2006, p. 7). Aqui também o trabalho do musicólogo se concentraria majoritariamente no projeto composicional, o que possibilitaria a concepção de uma análise musical pautada numa execução idealizada do texto. Apenas no final do século XX esse paradigma passa a ser

criticado de forma incisiva e passou-se a questionar a validade da premissa da música enquanto objeto autônomo:

Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da idéia (stravinskiana) de que a música era certo tipo de produto autônomo. No centro do palco, os assim chamados “novos” musicólogos se concentraram na impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer outro produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida (COOK, 2006, p. 6)

Dentro dessa problemática Cook propõe uma nova postura analítica para música. Ele considera o fenômeno musical como um processo complexo que comporta uma série de acontecimentos fundamentais que definem o produto final, isto é, o resultado sonoro. O autor sugere colocar a partitura em segundo plano e propor a análise da performance como o objeto fundamental para a compreensão da obra musical. Em contradição com o discurso da musicologia tradicional, a performance aqui é concebida “como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado” e é ferramenta para a reinserção de interesses que outrora tinham sido marginalizados (Idem, p. 4).

Cook, ao propor este novo paradigma, visa principalmente descentralizar o texto dentro da análise musical, colocando a prática performática como objeto de análise. Ele assume que considerar a obra musical enquanto performance em um “fenômeno irredutivelmente social”, não significaria negar o papel da autoria composicional, “mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra” (COOK, 2006, p. 11). Na prática, estudar a música enquanto performance implica no uso das gravações de execuções do objeto a analisar. Por exemplo, ao nos deparamos com uma gravação de um quarteto de cordas de Mozart, “ouviríamos” as relações sociais existentes entre os participantes (diretor musical, músicos e engenheiros de som) na forma de elementos sonoros tais como o andamento e afinação.

O tempo musical como executado e experimentado é uma construção social, e o ato de fazer música em conjunto é um ato de forjamento e manutenção da comunidade. Há então uma sensação na qual o som de um quarteto de cordas é uma comunidade tornada audível, e a minha reivindicação é que isto é inseparável daquilo que a música significa para nós (COOK, 2007, p. 12).

Cook se utiliza do registro fonográfico como uma ferramenta para entender o recorte social do fenômeno musical. A partir de tal base material se faz possível compreender a música enquanto um processo onde elementos técnicos e sociais ajudariam na coleta e entendimento dos dados. Um dos ganhos dessa abordagem seria a possibilidade de comparar gravações da mesma obra musical e discutir os modos de articulação desta com sua partitura (dimensão vertical) ou como cada performance se diferencia em relação às demais (dimensão horizontal).

A dimensão ‘vertical’ que relaciona partitura à performance é deste modo complementada por uma dimensão ‘horizontal’ que relaciona cada performance com outras, e esta segunda dimensão só pode ser incorporada na análise se nós analisarmos comparativamente as gravações, e usar conjunto de dados suficientemente grandes para poder extrapolar tendências a partir deles (Idem, p. 17).

Uma crítica relevante à abordagem de Cook, é proposta por Thiago Cabral e Valério Fiel da Costa no artigo “Como colocar a análise na música enquanto performance” (CABRAL & COSTA, 2017). Esta parte da ideia de que, mesmo ao levar em consideração o registro da performance como objeto por excelência da análise musical ao invés do texto (partitura), é ainda patente na metodologia de Cook a necessidade de uma sistematização e padronização pautada no apego a fontes fidedignas (arquetípicas) para escolha de casos. Apenas gravações bem realizadas, dirigidas por sujeitos profissionais, de preferência com a presença do autor principal, contribuiriam para estabelecer “uma análise do estilo, uma precondição para uma bem desenvolvida musicologia da performance” (COOK, 2006, p. 19 apud CABRAL; COSTA, 2017, p. 5). Para tanto, Cook propõe a criação de um repositório confiável de gravações de fontes primárias nos moldes dos manuscritos partiturais como é o caso do RISM⁹. Tal postura, levada às últimas consequências, segundo a crítica em questão, tenderia a situar as análises de determinadas gravações como válidas apenas caso estas atendessem a padrões de autenticidade e fidelidade ou fossem oriundas de fontes consideradas confiáveis ou autênticas conforme determinado campo, ou seja, dentro de um modelo de performance considerado ideal para um estilo específico já previamente estabelecido via exemplos paradigmáticos.

⁹ *Repertoire international de Sources Musicales*, uma iniciativa internacional para catalogação de manuscritos musicais (COOK, 2007, p. 10).

Como contrapartida, Cabral e Fiel da Costa propõem uma tentativa de se abordar a música enquanto acontecimento, isto é, “uma ação movente e passível de atualizações constantes tanto verticalmente (do texto à performance) quanto horizontalmente (as diversas interpretações da mesma obra)” (CABRAL e FIEL DA COSTA, 2017, p. 5), como no caso cookiano, porém prescindindo de modelos performáticos ideais como critério de escolha de casos. O fato de mudar o objeto de análise do texto para a performance como é proposto por Cook, apesar de representar um avanço para uma abordagem analítica que considere tal ato, insistiria em desconsiderar casos cuja condições de existência escapariam de um modelo considerado ótimo.

Nicholas Cook, ao selecionar de forma criteriosa os exemplares de sonoridades mais representativos daquilo que a análise revelara anteriormente ou escolher as melhores gravações, (...) acaba criando um objeto fronteiriço entre a sonoridade ideal (...) e o dado concreto, nesse momento purificado pelo procedimento de escolha, para tornar-se mais conveniente à análise. Pensamos que uma música enquanto performance, que pretenda de fato levar em consideração o fenômeno musical, deve ser pautada no enfrentamento do problema morfológico. Se determinada sonoridade emerge, qual seria então a razão de sua morfologia? (CABRAL e FIEL DA COSTA, 2017, p. 7).

Analizar o objeto musical enquanto fruto do ato performático pode se dar por um viés estritamente morfológico tal como é discutido e apresentado por Valério Fiel da Costa no livro *Morfologia da Obra Aberta* (2016). Nele, o autor considera a obra como um objeto *a posteriori*, produzido em performance, cujos fatores presentes como a participação dos performers: o texto musical, o contexto em que a obra foi executada, entre outros, produziriam a sua expressão morfológica. Nesse caso a tarefa do analista seria identificar o *nexo morfológico* presente em determinada obra a partir da observação de elementos invariantes que estariam presentes em diversas performances (Idem, p. 7).

Os textos discutidos acima foram apresentados com o intuito de discutir o contexto da musicologia sistemática e, por consequência, entender quais são seus limites e desafios acerca da compreensão do fenômeno musical em consonância com os mecanismos de produção de conhecimento musical na contemporaneidade. Com isso vemos que, para entender nosso objeto, precisamos partir de uma perspectiva que abarque todas as informações do contexto no qual este é ativado. É por isso que optamos pela a abordagem morfológica da compreensão de *Quatre Fois*, que entende o fenômeno musical a partir do seu

acontecimento, ou seja, a performance. Nela estão presentes fatores como o do perfil e formação instrumental dos grupos/participantes, suas decisões que delinearam as montagens e contingência de resultados sonoros semelhantes em cada execução. Tais aspectos seriam coletados a partir do discurso dos integrantes, nos elementos sonoros (instrumentação, gestualidade, etc) presentes no registro das suas versões executadas e em documentos gerados no processo performático (anotações, partituras criadas a partir do script).

CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 – Breve panorama da música experimental

Pensamos que a abordagem de uma proposta artística como *Quatre Fois* não pode ser realizada a contento sem uma prévia consideração do contexto que influenciou seu autor a produzi-la. A principal influência, tal como relatado por Didier Guigue, em entrevista concedida a mim, seria a música experimental norte-americana que se consolidou a partir dos anos 1950, principalmente nos trabalhos dos artistas da Escola de Nova York: John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor e Morton Feldman. A partir da análise de peças recolhidas do repertório deste grupo buscamos construir uma abordagem apropriada para a análise da proposta *Quatre Fois* dando relevo às suas características idiossincráticas.

A música de concerto na segunda metade do século XX passou por transformações em vários âmbitos, seja na produção, na reprodução, na distribuição ou na fruição. De forma correlata, surgiram também novas estratégias analíticas para comprehendê-la. E isso aconteceu, em grande parte, como ressonância das mudanças nas relações sociais, econômicas, e sofreu impacto do uso e acesso a novas tecnologias. Dentre diversas abordagens e tipos específicos de criação/produção musical e reflexões realizadas por artistas/teóricos dessa época, a música experimental dos EUA foi dicotomizada em relação a uma música de vanguarda europeia, sendo mesmo caracterizada como uma espécie de antagonista desta tradição musical¹⁰.

Em seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, Michael Nyman propõe uma definição e delimitação do campo estético desse tipo de música considerando como exemplo paradigmático, a peça 4'33" ¹¹ (1952) de John Cage. Nyman destaca nesta proposta, o que seriam os três elementos de distinção fundamentais da música experimental: a escrita, a performance e a audição. (NYMAN, 1980, p. 3).

10 Michael Nyman, ao definir a música experimental, optou por contrapô-la a uma música de vanguarda europeia. (N.P.)

11 A peça silenciosa do compositor americano John Cage, escrita inicialmente em partitura tradicional indicando três movimentos indicando *Tacet* em cada um deles. Ou seja, o(s) instrumentista(s) não tocaria(m) em nenhum dos 4 minutos e 33 segundos totais dos três movimentos. (N.P.)

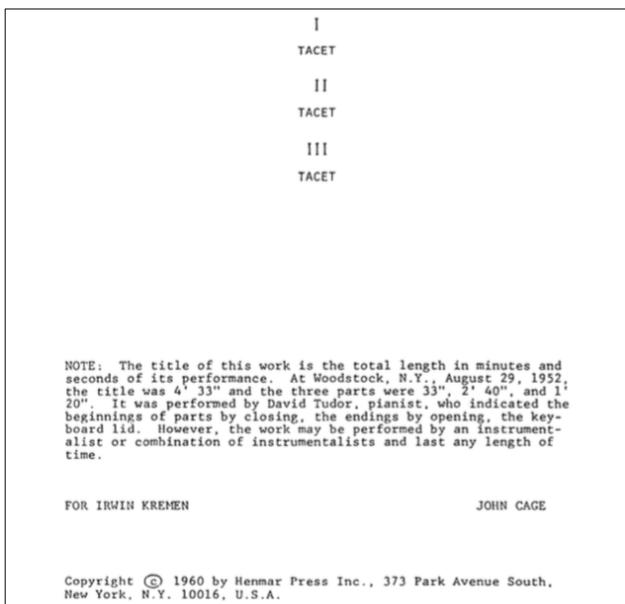


Figura 2 – Versão da partitura de 4'33"

O autor elenca algumas práticas recorrentes da música experimental, tais como: operações de acaso (sorteio de dados, moedas, etc) e a elaboração de partitura com escrita não-convencional (grafismos, instruções, palavras, etc.). Um exemplo, além da própria 4'33", seria a *Voicepiece* (1967) de Christopher Hobbs, que possui uma partitura em forma de texto que traz instruções para vocalistas (treinados ou não) realizarem eventos que podem conter sons vocais (assobios, sons nasais), sons cantados ou cantarolados, produzindo ruído sem pronúncia de palavras ou utilizando trechos de livros (de escolha dos participantes). Para tanto, utiliza-se uma lista telefônica para o sorteio paramétrico desses eventos: cada número de telefone listado seria um evento, e seus quatro primeiros algarismos serviriam para indicar o respectivo tipo de execução vocal, sua duração, sua altura e amplitude, além do tempo de silêncio após a ele (NYMAN, 1980, p. 5).

No que tange à performance de música experimental, Nyman afirma que é comum haver a colaboração efetiva dos intérpretes através de processos que outrora já eram inscritos na partitura, e.g., a escolha de parâmetros sonoros/gestuais, formação instrumental ou duração. Um exemplo seria a peça *December 52* (1952) de Earle Brown, onde uma partitura gráfica – uma folha contendo linhas verticais e horizontais de diferentes tamanhos e espessuras – pode ser tocada em qualquer ordem (e em qualquer orientação da folha). As

dimensões espaciais expressas na folha de papel representariam parâmetros (sonoros ou gestuais) que seriam de escolha do(s) participante(s) (Fig. 3) (BROWN, 1961, p. 2).

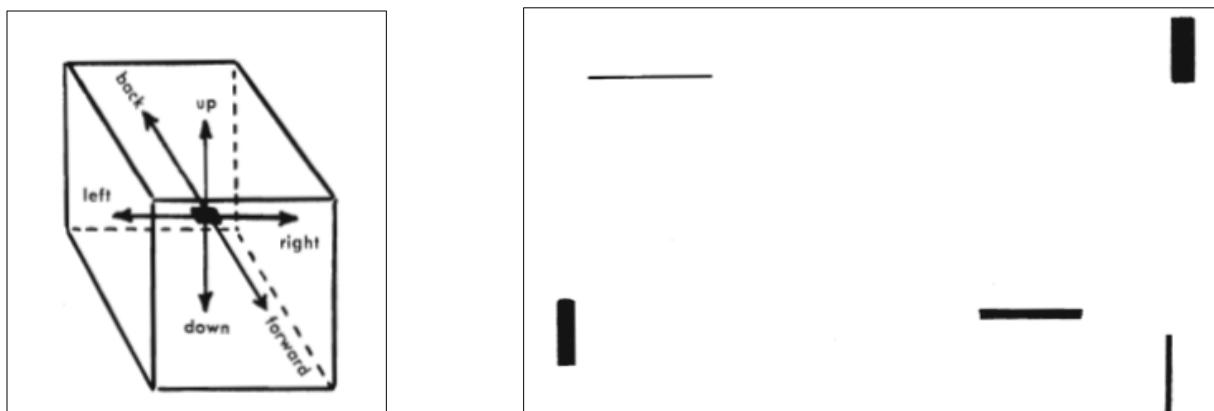


Figura 3 – À esquerda: orientação espacial para leitura; à direita: excerto da partitura de December '52 (Idem, p. 2-3)

Quanto à conduta performática, Brown aconselha aos músicos lerem a folha da partitura em qualquer sentido e a partir de qualquer ponto, e que, caso escolham utilizar como estratégia de leitura apenas duas dimensões espaciais (altura, largura) e o tempo, uma terceira dimensão espacial, poderia ser a profundidade (forward-back), representando a intensidade do som produzido. Se tal dimensão for pensada como um parâmetro, Brown aconselha que, na performance, “todas as características do som e suas relações entre si sejam sujeitas a transformação e modificação contínua” (BROWN, 1961, p. 2). Além disso, é aconselhado que nenhum parâmetro da proposta, com exceção da sua duração, seja definido previamente. No entanto, tal indicação não é obrigatória.

No que tange à audição dentro da proposta de música experimental nymaniana, ela demandaria uma postura diferenciada em relação àquela cultivada na tradição musical ocidental, considerando que esta estaria pautada no esquema compositor/intérprete/ouvinte enquanto emissor/mensageiro/receptor. Para Nyman, a música experimental buscaria propiciar uma fruição onde o ouvinte seria “capaz de assimilar do seu próprio jeito uma música que não apresenta um conjunto de relações e significados musicais finalizados, calculados, pré-focalizados e projetados” (NYMAN, 1980, p. 25). Haveria casos onde o objeto não seria direcionado a uma audiência atenta, ou o seu resultado sonoro poderia ser até mesmo inalcançável como no caso da peça *Poem* de La Monte Young que sugere que a peça

pode não ter duração nenhuma. Também há o caso da estreia, em 1951, de *Imaginary Landscape No. 4* para 12 rádios de John Cage, que segundo relatos, devido ao horário que foi tocada (tarde da noite), poucas das frequências sintonizadas ainda transmitiam algum sinal inteligível (Idem, p. 24).



Figura 4 – Recorte da primeira página de *Imaginary Landscape* no. 4. Na figura são mostrados 5 dos 12 rádios que compõem a instrumentação da peça (CAGE, 1960).

O pesquisador e *performer* Mário Del Nunzio reflete na sua tese de doutorado sobre o termo experimental em música, afirmando que este pode possuir diferentes conotações conforme seu uso. O autor considera-o, por exemplo, como indicação de uma prática artística que dispensaria seus cânones tradicionais; de uma prática baseada no empirismo¹²; e que não seria determinada quanto ao seu resultado; ou de um ‘desvio’ estilístico para um gênero específico caso se utilize de elementos incomuns a ele (rock experimental, por exemplo). Esse tipo de música também se caracterizaria por um distanciamento em relação ao escopo de instituições tradicionais de música de concerto – ambiente no qual é produzida a música da vanguarda europeia – assumindo seu caráter “desviante” “[à]s normas pré-formuladas e socialmente aceitas dentro de um determinado meio” (NUNZIO, 2017, p. 19). Ao abordar alguns casos ‘clássicos’ do repertório, o autor elenca quatro fatores inter-relacionáveis que tangenciariam a prática musical experimental: a indeterminação e a aleatoriedade; a improvisação e a criação coletiva (Idem, p. 29-39). Além disso, ele afirma que a música experimental:

12 Onde o fator prático é fundamental, contrastando com algo com ““teórico”, “formalista” e, mesmo, “especulativo” (NUNZIO, 2017, p. 13)

é um termo que permite que sejam abarcadas situações musicais diversas e, principalmente, permite que indivíduos com formações diferentes e orientações artísticas díspares possam coabitar os mesmos espaços; ou seja, é um termo não restritivo, que tem se mostrado funcional no que concerne a criação de uma comunidade de prática artística (NUNZIO, 2017, p. 28).

A partir desse posicionamento, vemos que apesar de algumas convergências entre as características da música experimental citadas por Nyman com as de Nunzio, a realidade desse tipo de música no Brasil se torna algo não mais confinado a determinados padrões estéticos estabelecidos a partir de casos emblemáticos, mas como uma prática viva e que constantemente se atualizaria com as realidades e necessidades locais em cada contexto específico.

2.2 – *Text Composition*

Dentro do campo da música experimental, podemos localizar a proposta partitural de *Quatre Fois*, isto é, seu script, como uma *text composition* (texto-partitura ou partitura-texto), ou seja, uma composição musical cuja partitura seria um texto verbal com instruções. Sobre este tipo de notação musical, o pesquisador Miguel Duarte declara que a sua adoção, bem como de outras formas correlatas, teria surgido como resposta ao advento da gravação. Segundo ele, a obsolescência da partitura enquanto registro musical diante da gravação fez com que se recorresse ao uso de uma notação alternativa, que considerasse a partitura enquanto texto a ser interpretado e não reproduzido. Ou seja, o mecanismo partitural não seria mais “um recurso de codificação/decodificação, capaz de garantir certa estabilidade para uma peça musical para além das variações de cada performance, mas como mecanismo de proliferação de resultados sonoros” (DUARTE, 2017, p. 51). Dessa forma a texto-partitura, para o autor, seria algo não para ser simplesmente lido e reproduzido, mas sua principal propriedade seria a abertura quanto à leitura e interpretação (Idem, p. 53).

É desse conceito que surgem as chamadas “event scores (partituras de evento) ou word pieces (peças de palavras)” que são “textos curtos, aparentando instruções, que propõem um ou mais atos” (KOTZ, 2010, p. 59 apud DUARTE, p. 56). Um caso desse tipo de música seria a peça de George Brecht, *Drip Music (Drip Event)* (1959-62), sua instrução consistia, em sua primeira versão, em dispor de uma fonte de água que pingasse numa vasilha. Na sua segunda versão havia uma única indicação: *dripping* (gotejar). Também são bastante

conhecidas as *Compositions* de La Monte Young, uma delas, a *Composition 1960, No. 10*, instrui o performer a “desenhar uma linha reta e segui-la”.

<p>DRIP MUSIC (Drip Events)</p> <p>For single or multiple performance.</p> <p>A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.</p> <p>Second version: Dripping.</p> <p>G. Brecht (1959–62)</p>	<p>Composition 1960 #10 To Bob Morris</p> <p>Draw a straight line and follow it.</p> <p>October 1960</p> <p>—La Monte Young</p>
---	---

Figura 5 – *Scripts* das peças de Brecht e Yound, da esquerda para a direita.

Dentro desse universo de *textos-partituras* Duarte, citando Gavin Bryars, afirma que estas podem ser concebidas em dois tipos:

O primeiro possui sua forma textual “um bocado misteriosa, enigmática e algumas vezes bastante condensada”; o segundo “se aproxima, como forma, da instrução (...), aqui uma situação é articulada para que mesmo com as habilidades mais rudimentares você consiga fazer alguma coisa, e daí se dirija a uma certa esfera de improvisação (BRYARS, 2012, p. 125 apud DUARTE, 2017, p. 58).

No caso de *Quatre Fois* (1980), podemos identificar elementos de ambos os casos que são sugeridos por Bryars. Ou seja, a proposta também se mantém enquanto um objeto artístico visual independente, passível de diversas interpretações e aproximações. Ela também pode ser vista, caso se decida tocá-la, como um esquema formal com cinco qualidades (palavras-chave) que se repetem quatro vezes de forma progressivamente mais acelerada e condensada. A proposta instrui o intérprete a seguir tal esquema à risca, apesar de não especificar em qual ordem as palavras devem ser lidas e também deixar livre para interpretação – e portanto passível de improvisação – o caráter sonoro/gestual/performático de cada palavra-chave (seção).

2.3 – O papel da performance na música experimental

Esta pesquisa, seguindo a perspectiva apresentada no capítulo 1 apresentada pela pesquisa de Fiel da Costa (2016), procura tomar como base o ato performático como o *locus* fundamental do processo musical. Dessa forma, por mais intuitivo que seja inferir que uma abordagem notacional de caráter grafista implicaria numa maior autonomia e liberdade do intérprete, algo que inclusive é afirmado por Nyman¹³, devemos levar em consideração o processo performático *per se* antes de realizar tal juízo. Em outras palavras, buscaremos verificar, numa proposta desse tipo, se a ausência de um objeto claro a priori é realmente um fato ou se a proposta partitural realmente nos impede de prever resultados sonoros. É relativamente simples conceber esquemas de notação diferentes da partitura tradicional que, não obstante, servem a projetos morfológicos de caráter restrito e, em alguns casos, até mesmo bastante eficazes como indutores do resultado sonoro (descrição de trajetórias, espaços, vetores, tendências, medidas de tempo cronométricas ao invés de métricas, etc).

É o que o ocorre na partitura gráfica da proposta *Arrebol no Primeiro Ciclo*¹⁴ (2015) do compositor cearense Rafael Diniz. Ela foi concebida a partir de uma peça acusmática de mesmo título, que consistia em um som puro (senoidal) emitindo uma frequência aguda que aos poucos glissava em direção à região grave. Processamentos de distorção do sinal foram aplicados dando assim um aspecto ruidístico à peça.

Havendo a oportunidade de tocá-la ao vivo em concerto, o compositor decidiu reproduzir a peça eletroacústica com o grupo paraibano de música experimental *whypatterns* – cuja formação para a ocasião era guitarra elétrica (com processamento), sintetizador e computador. A conduta performática do grupo seria de fixar suas massas sonoras em torno de determinadas frequências usando um sonograma da parte acusmática como partitura de execução, variando em algumas unidades (comas) para o agudo ou para o grave, usando como parte fixa (pré-gravada) a reprodução da peça acusmática original. O efeito esperado seria a geração de batimentos advindos das frequências diferenciais entre o som da parte fixa com os sons gerados pelos músicos. Para alcançar tal resultado, o compositor criou uma partitura a partir das frequências mais evidentes no espectrograma da versão acusmáticas da peça e

13 Para ele, esse tipo de abordagem exige do performer “sua inteligência, iniciativa, opinião e preconceitos, sua experiência, gosto e sensibilidade de uma maneira que nenhuma outra forma de música o faz, e sua contribuição para a colaboração musical iniciada pelo compositor é obviamente indispensável (NYMAN, 1980, p. 13).

14 Tal partitura, como apresentada neste trabalho, não foi executada, o que aconteceu foi uma adaptação desta para uma partitura visual de leitura mais subjetiva, atendendo às necessidades dos performers. As especificidades sobre as qualidades de tais estímulos (partituras) e considerações acerca das suas mudanças no tempo, tanto dessa proposta quanto em *Quatre Fois* pode ser vista em um trabalho anterior intitulado *Análise de disparadores morfológicos de duas peças de caráter aberto* (BRITO; COSTA, 2018).

cronometrou cada momento no qual determinada frequência deveria ser tocada. A duração total da performance seria a mesma da sua versão fixa: 10 minutos e 51 segundos (Fig. 4).

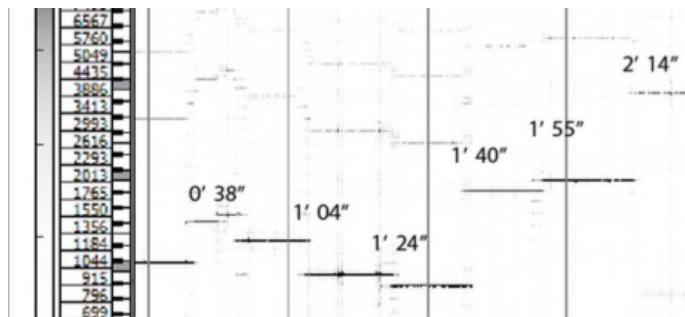


Figura 6 – Trecho inicial da *Arrebol...* (2015) com as minutagens e frequências específicas

Neste caso o compositor definiu que os performers fixassem suas partes nas frequências exatas que estavam dispostas na partitura e que tentassem gerar pulsações a partir da variação sutil de tais frequências. O ritmo no qual seriam produzidas também foi determinado. Assim, na seção 1, por exemplo, os sons deveriam ser de longa duração, homogêneos e com “regularidade rítmica” (DINIZ, 2016, p. 1). Esse seria um exemplo dentro dos diversos casos em que uma proposta de notação não-tradicional ou grafista, induziria a um resultado sonoro estável e repetível.

Tal tentativa de controle pode ocorrer de forma mais subjetiva, ou “dissimulada” como Fiel da Costa afirma no artigo *O lugar da performance na indeterminação cageana* (FIEL DA COSTA, 2017, p. 15). Nesse trabalho, o autor se esforça em demonstrar como se desenvolve a ideia de John Cage de criar uma música que possuiria uma sonoridade que se assemelhasse à natureza “no seu modo de operação”. Tal objetivo teria sido proposta a partir de dois métodos: o uso do acaso como ferramenta composicional e a indeterminação como modelo de conduta interpretativa. No primeiro caso, o autor seguiria a tradição musical europeia – que consiste em priorizar o trabalho composicional fixando aquilo que está escrito na partitura – só que diluindo a ideia de intencionalidade através de operações de acaso na escolha de parâmetros partiturais (jogar de dados, I-Ching). No segundo, Cage propõe quebrar o paradigma musical tradicional atribuindo aos performers decisões que outrora eram de responsabilidade do compositor. Com isso se espera, ao menos em tese, manter em aberto o

resultado sonoro de determinada proposta, fazendo com que o resultado seja, de alguma maneira, descolado do texto musical.

O compositor [Cage] proporia como que dois passos num processo de eliminação da ideia de autoria: um primeiro [acaso] no qual se desistiria de organizar a forma dentro da estrutura de forma racional (porém, em sério prejuízo da liberdade do intérprete) e um segundo [indeterminação] no qual se abriria mão definitivamente de qualquer tutela estético-ideológica do ato performático. Esse viés provê que o indeterminismo em Cage seria correlato a um ideal de liberdade criativa [...] (FIEL DA COSTA, 2017, p. 11).

Fiel da Costa observa na sua análise que a indeterminação, neste caso, não consistiria em “um projeto de emancipação do interprete, mas, pelo contrário, de uma estratégia de controle que vai sendo refinada com o passar do tempo graças a um acumulo de casos emblemáticos” (Idem, Ibidem).

Como caso emblemático, o autor propõe a conduta artística do pianista David Tudor, que Cage tomava como performer ideal para a execução das suas peças, cuja chave para boa interpretação delas residiria “mais na imitação de comportamentos randômicos, do que uma disciplina de desligamento da mente” (Idem. Ibidem). Isto é, a iniciativa de buscar a não-intencionalidade na música ou de “deixar os sons serem eles mesmos” não seria o mesmo que abrir mão de uma série de condutas disciplinadas consideradas necessárias para alcançar determinados objetivos. O que aconteceria na verdade é que se assumiriam regras que auxiliariam a alcançar tal efeito (o de randomismo ou naturalismo). Um exemplo disso seria a peça *0'00" (4'33" no. 2)* de 1961, cuja partitura foi composta no ato da sua performance; a saber, uma instrução textual: “em uma situação de amplificação máxima (sem microfonia), realize uma ação disciplinada”. (CAGE, 1962, p. 1) Indicações adicionais foram feitas acrescentando que a peça não deveria ter duas performances baseadas no mesmo princípio, que não deveria possuir caráter musical/teatral/eletrônico, e que fosse em favor de alguém, em parte ou totalmente (Idem. Ibidem). Sobre ela, Fiel da Costa descreve que a ação

uma vez definida, segue-se que esta deve ser disciplinada, ou seja, não deve se desviar do objetivo previamente definido e deve ser executada da forma mais íntegra possível; [...] deve apresentar como resultado um produto de fato, capaz de servir a um uso definido (mesmo que seja a produção de algo imaterial ou poético) e tudo isso deve ser realizado sem que transpareça o ato performático, ou seja, que o performer seja capaz de dissimular ao máximo sua participação ativa (e criativa) no processo (FIEL DA COSTA, 2017, p. 13).

Portanto, a transgressão do paradigma compositor-obra pela narrativa cageana de emancipação do intérprete e inclusão de sua liberdade e criatividade no processo de produção morfológica do resultado final acaba servindo como fator de reforço do paradigma tradicional no que diz respeito ao controle do compositor frente ao resultado sonoro. Isso acontece porque, ao definir composições como indeterminadas somente pelo fato de deixar livre ao performer qualquer decisão, o ato performático estaria idealizado por um princípio estético que agora não seria mais alcançado via solfejo, mas sim através de estratégias que direcionassem a ação do performer para um resultado sonoro previamente definido. A proposta de indeterminação seria, para Fiel da Costa, uma inferência do compositor, e não um fato visualizado e comprovado em performance.

Nesse contexto ainda teríamos a ação do performer como algo em segundo plano, cuja liberdade seria um dado prescrito, sob o peso ou até mesmo a ‘tutela’ do compositor que assina a obra. No caso desta pesquisa, evitou-se tal direcionamento e o *script* não foi pensado enquanto uma obra no sentido tradicional do termo, ou seja, como uma partitura que conteria uma norma rígida que expressa o desejo por invariância de um compositor, mas sim enquanto um elemento de estímulo a um ato performático a ser compreendido dentro do seu contexto específico, ou seja, como a manifestação sonora de tudo o que foi realizado para a proposta se configurar enquanto tal. Dessa forma, para cada situação de execução do *script*, será considerado oportuno buscar interrelações entre os casos performáticos e assim descrever a sua morfologia (seu regime formal) num dado recorte temporal. Tal decisão traz como suporte o conceito de morfologia de Fiel da Costa, que considera o ato performático como instância operativa e como sendo o ponto fundamental a ser considerado na definição do objeto da análise musical.

O caráter mutável da obra musical é inalienável. Independentemente das prescrições da partitura, ou da expressão do desejo por invariância do autor, cabe ao intérprete ocasional, mediado pelas circunstâncias, definir como se configurará seu resultado musical. Ao mesmo tempo, graças à influência do autor que se faz presente através de uma assinatura mais ou menos evidente, a obra teria grandes chances de conservar-se dentro de limites morfológicos. A abrangência desses limites dependeria da robustez, tanto das estratégias de invariância quanto da assinatura presentes. A robustez seria a medida do quanto os intérpretes, de um modo geral, respeitam as marcas, proporcionando para a obra uma configuração mínima relativamente estável (FIEL DA COSTA, 2016, p. 155).

Ancorado em tal premissa é que iremos buscar entender a obra musical enquanto um objeto que se molda conforme os indivíduos que a performam, cujo resultado sonoro, que é passível de mudanças com o tempo, pode nos trazer informações importantes para definir e compreender tal comportamento.

Tendo localizado nosso objeto – o script *Quatre Fois* – dentro da prática da música experimental clássica (estadunidense), realizamos algumas reflexões acerca de como propostas semelhantes ao nosso objeto se comportam em tal contexto. Enunciado nas propostas de John Cage, esse paradigma poético/estético, em teoria, parece opor-se às perspectivas estabelecidas pela música clássica europeia porém, na prática, ela a acaba reforçando uma certa dissociação entre o ato performático e o resultado sonoro pela via da tutela velada do autor e uma persistência na concepção da obra musical enquanto objeto pré-determinado mesmo em propostas não-solfejáveis. Tal prática, por mais que auxilie na compreensão do contexto onde surgiram as peças compostas como *scripts* (partituras-texto; *event scores*), conserva ainda uma idealização do ato performático enquanto instância necessariamente ativa e propositiva no caso da música indeterminada; visão que será evitada na presente pesquisa. Dito isto, buscaremos algumas bases teóricas que nos auxiliarão a entender o processo performático como ponto principal de definição da obra musical. Tentaremos realizar isto através de um caminho metodológico que parte de uma crítica a uma posição ontológica da obra musical afim de elucidar a razão de se optar por um viés morfológico.

2.4 – Da Ontologia à Morfologia Musical

O filósofo e compositor Jean-Pierre Caron, em seu trabalho *Da Ontologia à Morfologia* (2012), apresenta importantes conclusões a partir de uma reflexão acerca viabilidade ou não do uso de formulações ontológicas para definição da obra musical, trazendo, como um possível encaminhamento, a proposta morfológica de Fiel da Costa¹⁵. Tradicionalmente, o reconhecimento da obra teria como base a verificação das informações que estão inscritas na partitura, sendo esta o principal fator identitário da obra. Caron usa

¹⁵ Esse artigo é um recorte da sua dissertação, concluída no ano anterior, que trata dessa temática de forma mais profunda ao utilizar a ideia de regra e do erro da filosofia de Wittgenstein como ferramenta de visualização e contextualização dos resultados (CARON, 2011). Vale ressaltar que Caron está interessado nas condições para a existência de uma ontologia da obra, apesar de acabar vendo como plausível a ideia de uma morfologia como proposto por Costa (2009; 2016), neste trabalho haverá uma concentração neste último especificamente pelo fato de pensar na performance enquanto emergência de morfologias musicais.

como base para sua pesquisa a crítica ao pensamento do filósofo estadunidense Nelson Goodman para quem uma partitura seria apta a tal função (de identificadora da obra) se, e somente se, ela atendesse a certos critérios¹⁶ que se resumiriam a dois aspectos: 1) “uma performance conta como performance na medida em que é fiel a uma partitura”; e 2) “partitura é um sistema notacional” (CARON, 2012, p. 3). Essa definição se torna problemática ao tratarmos das peças de caráter aberto, que via de regra possuem partituras que não representam diretamente o seu resultado sonoro.

Outra referência importante para Caron é o trabalho da filósofa Lydia Goehr que no seu livro *Imaginary Museum of Musical Works* (1992) pretende realizar uma “investigação filosófica no como e em qual efeito um único conceito pode modelar uma prática. Esse conceito sendo uma obra musical.” (GOEHR, 1992, p. 6). E ela o faz, em resumo, a partir da discussão crítica sobre limitações de abordagens analíticas da ontologia musical que dependem – para reconhecer uma obra musical enquanto tal – da correspondência direta de determinados parâmetros. Como alternativa ela defende uma abordagem histórica, que teria como função “descrever a forma como o conceito de obra emergiu na música clássica e como tem ele funcionado dentro dela” (Idem, p. 4).

Essa ideia, assim como o modelo de Goodman, abrigaria certas características conceituais que deveriam ser atendidas para que a Obra Musical, na acepção tradicional, se definisse como tal. Caron explica que para Goehr, a Obra Musical deveria ser um conceito 1) aberto, ou seja, que poderia ser reformulado; 2) correlacionado com os ideais de uma prática; 3) regulativo: ideais normativos que guiassem as práticas de performance; 4) projetivo: “a maneira como falamos de obras seria orientada pelo conceito-obra e não inversamente” (CARON, 2012, p. 11); e 5) emergente de “uma certa época da história, a partir da qual passou a funcionar como conceito regulativo dentro da prática de música clássica” (Idem. Ibidem). Nesse sentido, caso fosse problemático enxergar um conceito-obra diante de determinada prática musical, um fenômeno sonoro não poderia ser caracterizado enquanto Obra. Em outras palavras, “se a reflexão histórica nos termos de Goehr abre o conceito-obra a inúmeras instâncias que transformam as suas características, ela também abre o espaço para que aquilo que se produza seja não mais obras, e sim alguma coisa diferente” (idem, p. 12).

16 Os critérios são: disjunção sintática, diferenciação sintática, determinação unívoca, disjunção semântica e diferenciação semântica. Para mais detalhes ver (CARON, 2012, p. 3)

Como uma alternativa a esses modelos ontológicos de obra que persistem em tentar responder a questão ‘o que é (ou onde está) a obra?’, Caron apresenta um modelo morfológico, tomando como base o trabalho desenvolvido na tese de Valério Fiel da Costa. Dela, o autor extrai a viabilidade em pensar na questão ‘como é (ou como está) a obra?’ (Idem, p. 18). Este conceito será um norteador importante das premissas teóricas de que parte esta pesquisa, e que irei apresentar com mais detalhes a seguir.

No seu livro *Morfologia da Obra Aberta* (2016), Fiel da Costa apresenta a ideia de invariância em música como termo tomado por empréstimo (metaforicamente) da evolução biológica, isso porque na música, assim como os seres vivos, haveria o mistério da obra (ou do ser vivo) em manter sua identidade e estrutura conservadas mesmo diante de inúmeras forças de desagregação morfológica, presentes em maior quantidade e diversidade (FIEL DA COSTA, 2016, p. 79). No contexto musical, a invariância seria “aquilo que, do ponto de vista de um projeto composicional, deve ser (ou acaba sendo) repetido na peça a cada execução” (Idem, p. 75). A reflexão parte do conceito cageano da música indeterminada que colocaria o compositor na mesma posição do ouvinte já que o objeto de modelagem estaria definido a posteriori. O autor questiona essa ideia destacando que mesmo em propostas abertas existe ainda a possibilidade de haver limites morfológicos que delineiam a sua forma, isto é, regiões de tolerância morfológica que singularizariam uma proposta musical (Idem, p. 76). A percepção de tais regiões de tolerância morfológica pode emergir ao se perceber, a partir da análise de diferentes execuções de uma mesma obra, elementos invariantes entre suas versões. Alguns desses elementos:

Além da óbvia ascendência da partitura sobre a morfologia geral da peça, as idiossincrasias dos intérpretes, as características organológicas dos instrumentos em questão, a orientação de um especialista no repertório, a predominância de um modelo metodológico, de um estilo de época ou grupo, as condições concretas de performance etc. concorreriam como fatores de definição de limites morfológicos (invariância)¹⁷ (Idem, p. 80)

Além disso, dentro de um projeto composicional também estariam presentes *estratégias de invariância*, que seriam regras ou procedimentos indutivos, propostos deliberadamente por uma autoridade daquele contexto musical, afim de manter os elementos morfológicos essenciais que são considerados imperativos para a definição de uma peça.

17 Essa citação foi retirada da nota de rodapé de número 30 no texto original.

Dessa forma o compositor, mesmo ao utilizar-se de composições com o resultado sonoro não-solfejável (não concebido a priori), pode “garantir que aquele objeto considerado essencial estaria sempre presente a cada execução da obra e que soaria da melhor forma possível” (FIEL DA COSTA, 2016, p. 82). Por outro lado, a abertura para a decisão subjetiva dos intérpretes implicaria numa chance dessas estratégias de invariância não serem respeitadas, isso porque não haveria, a princípio, garantia de que os objetos propostos fossem seguidos (por qualquer razão que seja). Sendo assim, é essencial avaliar a eficácia dessas estratégias após diferentes execuções da obra, as quais seriam vistas como referências que indicariam como a obra adquiriu a sua estabilidade morfológica (Idem, p. 82).

Em se tratando da abertura em música, e no que diz respeito à partitura musical, Fiel da Costa propõe que esta seria proposta segundo dois modelos básicos: os objetos musicais flexíveis e estritos (Idem, p. 83). Aqui o autor alerta, como já dito anteriormente, que nem sempre o uso de escrita não-convencional remonta a abertura. Além disso, é possível perceber que, para além da definição de estrito ou flexível, existe, de modo geral, a admissão da imprecisão de determinado objeto musical.

Haveria uma margem de *imprecisão* em torno do objeto sugerido, dentro da qual este pode oscilar sem prejuízo do projeto composicional. Dito de outra forma, em torno de um *objeto musical ideal*, expresso pela partitura, existem *regiões de tolerância* – de medida mais ou menos subjetiva – que definem os limites dentro dos quais a apresentação do objeto *satisfaz* um projeto (FIEL DA COSTA, p. 90,91).

Portanto, deve-se atentar para a categorização taxativa de objetos partiturais estritos e flexíveis visto que, em alguns contextos, gestos que permitem sua execução de forma mais variável (flexível), numa instância maior, podem produzir objetos estritos que admitem um certo grau de imprecisão, ou uma zona de tolerância morfológica. Por exemplo, no caso de uma peça baseada em *clusters*: seria mais coerente com os objetivos da obra defini-la como determinada pelo fato de entender que haverá majoritariamente *clusters* do que uma peça indeterminada no objeto das frequências resultantes, já que não haveria como saber a priori quais soariam (Idem, p. 91).

Seguindo o viés da morfologia musical, Fiel da Costa (COSTA, 2018) reforça a importância da performance para o estudo da morfologia musical, isso porque

o fenômeno musical produziria sempre um resultado que poderia ser explicado, de forma satisfatória, através de um exame do modo como a ação performática foi efetivada. Independentemente do nível de engajamento criativo no momento da realização sonora, se protagonista ou subalterno, é nesta que as decisões fatais são tomadas e nem sempre é necessário dar especial relevo à palavra de ordem (a partitura, por exemplo) que pode lhe ter precedido. Muitas vezes basta saber que uma decisão foi tomada no ato e que o contexto permite a expressão de uma determinada morfologia. Uma ciência do acontecimento sonoro, portanto, apesar de não pretender ignorar ou prescindir do ato composicional como chave de entendimento, poderia usar como via de entrada a performance (FIEL DA COSTA, 2018, p. 155-6).

Essa premissa serve como base para o entendimento do acontecimento sonoro enquanto um *Efeito* (Ef) que surge a partir da *ação Performática* (P) de um indivíduo ou grupo, esta, por sua vez, ativada com base em um *Estímulo* (Es) (podendo ser uma partitura, uma imagem, um texto, etc.). É dentro desse processo que surgiria uma possível análise a qual teria como base o *Nexo morfológico* (N) que emergiria ao considerar diversas execuções de determinada proposta. Esse *Nexo morfológico* consistiria num elemento que contribui para a manutenção da identidade de determinada proposta no tempo, e estaria presente como o resultado geral das interações do sistema *Estímulo-Performance-Efeito*. Outro elemento a se considerar seria a *Irritação externa* (I) que influiria indiretamente sobre a forma que o *Nexo Morfológico* se expressa (Idem, p. 171). Tais relações são descritas no texto de Fiel da Costa conforme a expressão abaixo:

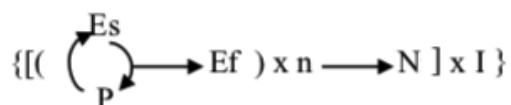


Figura 7 – Expressão dos elementos presentes na morfologia do acontecimento sonoro (FIEL DA COSTA, 2018, p. 170)

De forma mais específica, os elementos presentes nesta expressão podem ser vistos da seguinte forma: o Estímulo (Es) seria qualquer proposição que engrenasse determinada morfologia, seja uma partitura escrita por um compositor, seja um espaço para improvisação, ou qualquer elemento que, por decisão artística, seja tomado como tal. O Efeito (Ef) seria a resultante sonora da Performance (P), que por sua vez, seria responsável por ‘animar’ o Estímulo e produzir a partir dele uma série de resultados. A avaliação desses acaba gerando

uma nova abordagem ao estímulo, e isso pode acontecer por diversos motivos, por exemplo: o *performer* percebe que errou, não está satisfeito com o resultado, houve indicações de terceiros, etc. Essa relação retroativa é constante, de modo que o Performer vai lidar de diversas formas com Estímulo (por diversos motivos) a partir da sua reação aos Efeitos que foram gerados em performance. O que surge disso seria o *nexo morfológico* (N) de determinada versão da obra executada, que pode se manter em uma margem de variação constante e conformada às Irritações externas (I) que garante que aquela versão possua determinada morfologia ou que indique por quais vias ela se transforma caso os resultados permaneçam variáveis

Consideramos que o estudo da morfologia da obra musical demanda que consideremos múltiplos focos como relevantes pois cada elemento do contexto acaba promovendo, à sua maneira, distorções num determinado sentido. Assim, um estudo do Estímulo (Es) e de suas formas de apresentação, indução e fatura, se coloca como relevante, mas a manifestação concreta de um Efeito (Ef), demanda entendermos de que modo a ação performática (P) operou. Isso abre caminho para uma análise de performance pautada não apenas na avaliação do desempenho de alguém no intuito de seguir uma norma pré-estabelecida, mas do modo como o agente performador resolveu problematizar um determinado Estímulo gerando um Efeito correlato (COSTA, 2018, p. 175).

Destarte, vemos que os elementos que estão em jogo para a morfologia de uma obra é o trabalho colaborativo de pessoas que, dentro de uma demanda de realização musical, interagem num processo que para nós seria a performance. A partir dela não só é possível pensarmos obra musical como um fenômeno social (conforme Cook), mas ainda entender as interações existentes no processo performático por um viés sistêmico.

2.5 – Sistêmica

A ideia de sistema, dentro da morfologia musical de Costa (2016), compreende a obra como uma interrelação de partes, as quais possuem determinados objetivos e funções dentro do projeto musical. Estas partes singularizam e definem os limites morfológicos do sistema, a partir da diferença de complexidade que possuem em relação a elementos externos (COSTA, 2016, p. 101). Esses elementos externos são vistos como perturbações do sistema, pois que ultrapassam os limites morfológicos do projeto composicional, e estes podem advir das mais variadas situações (seja por parte do intérprete, dos materiais técnicos envolvidos, do

espaço, do acaso etc.). De maneira mais clara, Costa levanta alguns elementos (internos e externos) que estariam em jogo na análise da obra:

A obra musical não é rígida e lida com tais irritações adaptando-se e incorporando ou rejeitando elementos. (...) É condição essencial que o tempo e o espaço sejam levados em consideração quando esquadrinhamos os aspectos morfológicos de uma obra. O *quando* da obra: em que circunstâncias determinada proposta é posta em curso? Quem a está executando? Baseado em que preceitos de conservação morfológica? Qual sua relação com as estratégias de invariância propostas pelo autor? Quanto delas pretende conservar e efetivamente conserva? Quanto delas pretende descartar ou substituir? (Idem, p. 102-103)

Ainda nesse contexto, é importante ressaltar que a morfologia tende a se transformar ao receber essas “irritações externas”, dessa forma concebe-se a obra musical como um “sistema aberto que, devido à troca contínua com um meio-ambiente externo seria capaz de sofrer adaptação e “evoluir” (mudar) (Idem, p. 110). O que estaria em jogo seriam as forças que atuam e influenciam o projeto composicional original. Este, após a execução de diversas versões da proposta, desvelaria seu nexo morfológico, que, numa perspectiva sistêmica, poderia dar a ver os elementos que caracterizam a sua identidade, garantindo, por sua vez, que a obra funcione e sobreviva.

Contudo, seria limitado ater-se somente à busca por elementos musicais constantes que, no início, parecem ser latentes às feições particulares que cada execução de uma obra aberta pode conter. É válido também perceber como a dinâmica morfológica e sistêmica da obra musical se dá por meio das novidades inseridas dentro do seu contexto, fazendo com que sofra constante “reinterpretação”. Isso é algo que ocorre no tempo, a partir das trocas de objetos e nas relações entre esses objetos, isto é, no uso e desuso, na configuração e reconfiguração (COSTA, 2016, p. 114). Esses dados podem ser entendidos como parte de um esquema *estrutura e processo*:

estratégias engendradas pelo próprio sistema, para potencializar as relações seletivas entre seus elementos internos, gerando condições para que ele responda coerentemente a estímulos cada vez mais variados. A *estrutura* representa o funcionamento interno do sistema que usa a sua complexidade para gerar soluções adequadas a todo momento; o *processo* é a imagem em perspectiva que o observa mudar *concretamente* no tempo (Idem, p. 115).

É com base nisso que Fiel da Costa assume que a obra evolui no tempo, e que a resultante de uma análise morfológica de uma obra está na compreensão das relações entre estrutura e processo que se fazem audíveis a cada execução. Em outras palavras, deve-se pensar no percurso da partitura à performance, e de performance a performance, tendo em mente as seguintes questões:

(...) o *O Quê?* da obra se traduziria como aqueles elementos cuja estabilidade morfológica, considerando várias execuções, é mais aparente e que é função da influência e sucesso de estratégias de invariância; já o *Quando?* da obra seria o momento em que a obra está sendo executada, considerando-se seu estágio evolutivo; o *Como?* da obra, explicaria de que modo suas estratégias de invariância foram lidas bem como estariam estruturados os critérios de conservação e descarte de elementos; finalmente, o *Onde?* da obra representaria o lugar concreto no qual a obra é executada, a influência de questões acústicas do espaço de execução bem como a influência subjetiva da prática musical corrente do lugar (Idem, p. 117).

Pensamos que tais ideias são importantes para elaborar uma metodologia sólida visando a compreensão de uma determinada obra de forma abrangente e inclusiva dos aspectos variáveis que estão contidas nela.

CAPÍTULO 3 – OS DADOS COLETADOS

3.1 – Caminhos e abordagens metodológicas

A elaboração da metodologia dessa dissertação surge e se configura a partir da questão de pesquisa e dos objetivos traçados para respondê-la. Sendo assim, as ferramentas para coleta de dados foram escolhidas conforme a necessidade do objeto. *Quatre Fois* (1980) foi estudada a partir da compreensão dos elementos que atuariam diretamente na sua conformação morfológica, que, para este trabalho, são entendidos como elementos do processo performático: o script (partitura), a influência do autor, os grupos com seus respectivos processos de montagem, e as amostragens coletadas como resultado destes processos, fixadas em áudio ou vídeo. Para tanto, foram necessárias diferentes ferramentas de coleta de informações, o posterior cruzamento das informações coletadas, e a realização de comparações entre estas, que tiveram por propósito “aprofundar a compreensão de diferentes ângulos de um mesmo fenômeno, ou seja, de melhor compreender as nuances ou diferenças, sem pretender hierarquizá-las” (FREIRE, 2010, p. 33).

3.1.1 – O script

A peça *Quatre Fois* (1980) de Didier Guigue, que aqui consideramos um *script*, usando a proposição de Cook, apresenta como instrução básica que as cinco palavras-chave que estão dispostas na folha devem ser tocadas quatro vezes, sendo que em cada repetição do ciclo a sua duração geral deve ser mais curta que a anterior. Não é indicada a ordem de leitura, contudo mas, pela disposição das palavras seguindo uma leitura padrão, da esquerda para a direita teríamos a sequência: *naissance, jeux d'ombres, jeu de lumière, éclats e poussière* (FIG. 8).



Figura 8 – *Script* contendo as palavras: *naissance* (nascimento); *jeux d'ombres* (jogo de sombras); *jeu de lumière* (jogo de luz); *éclats* (estilhaços); e *poussière* (poeira).

3.1.2 – Análise musical

A análise musical é uma ferramenta que busca observar e identificar aspectos musicais do objeto musical. Esta pesquisa utiliza uma abordagem de análise morfológica que “considera a música como permanentemente passível de novas percepções e, portanto, de novos entendimentos de sua estrutura e de novas significações por parte do receptor” (FREIRE, 2010, p. 39). Foi realizado aqui uma interpretação do script e a sua influência sobre as montagens estudadas, isto é, quais parâmetros indicados na partitura e na bula foram seguidos (ou não) pelos grupos estudados.

As montagens estudadas pertencem a quatro sujeitos: o projeto Artesanato Furioso (UFPB), o grupo whypatterns_ (João Pessoa), o autor Didier Guigue e o contrabaixista Daniel Barbiero (EUA). Os três primeiros já tinham realizado versões da peça antes mesmo do início desta pesquisa. A montagem de Daniel Barbiero foi realizada em resposta a uma chamada para performances divulgada na internet pelo blog intiuitive music, do artista Carl Bergström-Nielsen. Com essas contribuições foi possível termos uma certa variedade de montagens, com contextos e perspectivas específicas nas quais suas influências para a morfologia de *Quatre Fois* são perceptíveis.

As gravações foram analisadas a partir softwares de visualização de espectrogramas e oscilogramas, principalmente o *Sonic Visualizer*. Também iremos considerar como mote

analítico as partituras que foram produzidas como desdobramentos da leitura do *script*. Isso porque o próprio ato de elaborar o texto musical é considerado aqui relevante enquanto produto. Cada partitura elaborada durante as tentativas de execução da obra também pode ser considerado como resultado possível da ação performática.

3.1.3 – Entrevistas, relatos e questionários

Foi realizada uma entrevista preliminar com Didier Guigue, o autor do script original. Buscamos compreender as motivações do autor, quais expectativas ao escrever a obra, e informações que de alguma forma servissem como mote de contextualização para o ato de escritura. Também foi realizado um questionário on-line¹⁸ que foi preenchido pelo músico Daniel Barbiero, cujo objetivo principal foi o de buscar informações acerca do seu processo performático, sobretudo procurando saber quais estratégias foram usadas para a leitura e montagem da sua versão específica do script. Finalmente, como sou participante do grupo whypatterns_ e do projeto Artesanato Furioso foi possível obter dados acerca das montagens realizadas por estes grupos de forma direta a partir do exame das estratégias acordadas entre os músicos e em conversas informais e/ou semi-estruturadas. Os dados obtidos foram analisados a partir do procedimento de análise de conteúdo afim de criar categorias que pudessem servir para cruzar com os dados obtidos pelos diferentes sujeitos participantes da pesquisa. Os discursos analisados foram cruzados com as gravações das respectivas execuções coletadas afim de criar correlações mais contundentes e que contribuíssem para visualizar melhor os processos de performances estudados.

3.1.4 – Diagramas de análise morfológica

Partindo de um viés morfológico, optamos por realizar uma análise que compreendesse o processo performático dos grupos envolvidos nos âmbitos da leitura/interpretação do *script*; elaboração da versão considerando suas particularidades a partir do contexto; influência e circulação dos materiais que foram gerados no processo (gravações, anotações, partituras de performance). A partir de tal perspectiva, a abordagem de diversas performances de *Quatre Fois* por diferentes grupos nos auxiliaria a visualizar possíveis características afins, sendo isso uma significativa contribuição no delinear da

¹⁸ A preferência por questionários se deu pelo fato da escolha das contribuições performáticas de *Quatre Fois* serem de abrangência internacional, aumentando assim as probabilidades de submissões.

morfologia da peça. Em outras palavras, tal proposta necessita colocar questões pertinentes ao contexto no qual determinada forma foi concebida: “a partir da coleta de informações a respeito de uma morfologia que se apresenta na íntegra diante do analista que vai desenhando relações a partir do escrutínio direto ao sujeito implicado no ato performático” (FIEL DA COSTA, BRITO & CIACCHI, 2018, p. 5).

Como representação visual disto, utilizamos diagramas morfológicos nos quais devem figurar informações pertinentes que possam subsidiar as discussões bem como ilustrar as possíveis relações entre os procedimentos operantes nas várias versões da peça pelos grupos/indivíduos que as realizaram. Tal proposta, feita numa espécie de mapa mental, nos dá uma perspectiva geral do que foi produzido a partir do estímulo inicial (*script*), bem como as implicações que existem para além dele. Como forma de padronização para facilitar a interpretação desses diagramas: as montagens da peça realizadas pelos quatro grupos/indivíduos estudados, serão representadas por círculos e as versões por paralelogramos menores (FIG. 9).

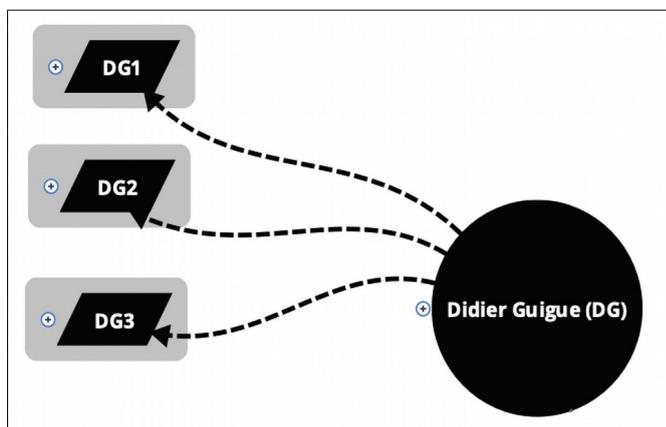


Figura 9 – Diagrama morfológico representando as montagens realizadas por Didier Guigue (DG) e suas respectivas versões.

Outros dados como gravações, especificações e particularidades de cada versão estão inseridas dentro dos paralelogramos (versões) e são desdobrados como passo seguinte do mapa mental. As linhas pontilhadas que conectam os eventos do diagrama indicam relações efetivas entre os pontos conectados. O tipo da relação é especificado no próprio diagrama, com exceção das conexões triviais (ou óbvias) que indicam a autoria de tal grupo/indivíduo nas execuções. Por exemplo, na primeira versão (DG1) do script, uma das partes escritas –

para flauta-doce baixo – foi utilizada na terceira versão (DG3), tal evento é descrito pela linha que conecta as duas informações (FIG. 10).

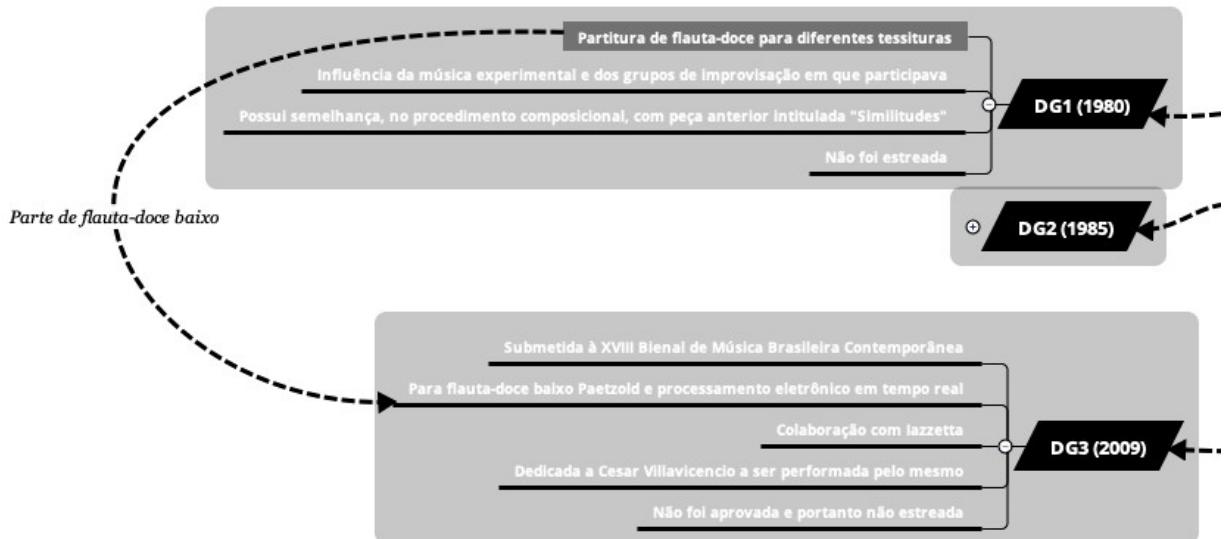


Figura 10 – Detalhes das versões DG1 e DG3 relevando a relação entre elas

Nessa metodologia, o script terá conexões com todas as montagens por ser o estímulo inicial que orienta a escolha de parâmetros para a criação das versões executadas. Porém, tal relação entre estímulo/montagem é algo que ocorre aqui, sobretudo, no início do processo performático. Como veremos no diagrama geral, existe uma quantidade muito maior de relações entre as montagens e as versões entre si. Por exemplo: em todos os casos (interpretações) foram elaboradas ‘partituras de performance’ a partir de decisões *in loco* dos grupos e das orientações da bula do script. Tal objeto serve, via de regra, como orientação principal para a execução da peça, situando o acesso à partitura original apenas como uma etapa inicial. Pelo diagrama também vemos que, pela objetividade da partitura de performance, ela possui muito mais circulação dentro do processo. No caso da montagem do grupo whypatterns_ (WP), foi criada uma partitura de performance que serviu como base para todas as versões executadas pelo grupo. A linha pontilhada que emerge da partitura de performance com a informação “Matteo Ciacchi” denota que a parte individual deste performer foi reutilizada posteriormente como parte da partitura de performance da versão criada por Valério Fiel da Costa em 2015 por ocasião de uma performance do Artesanato Furioso (AF) durante o ENCUN de Campinas-SP (FIG. 11). Mais detalhes sobre estes

eventos bem como a apresentação de outras relações existentes na morfologia de *Quatre Fois* serão apresentadas mais adiante.

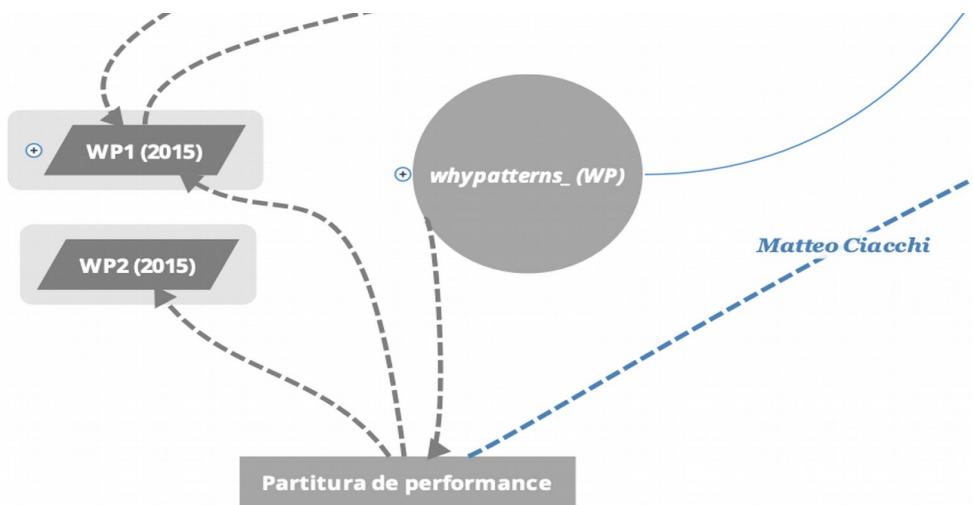


Figura 11 – Partitura de performance e suas conexões com whypatterns_ (WP) e com a montagem do Artesanato Furioso (linha azul)

Este recurso visual, ao nosso ver, facilita a compreensão da peça estudada a partir das premissas teóricas que foram escolhidas. Em outras palavras, o uso de diagramas morfológicos contribui para uma análise do acontecimento sonoro que emerge a partir da dinâmica de uma série de decisões tomadas, e que, por sua vez, se relacionam com outras ocorrências, partindo, obviamente, dos casos estudados.

Portanto, para termos ‘volume’, isto é, informações coletadas que serão condensadas dentro dos diagramas, se faz necessário apresentar os dados acerca de cada montagem e de cada versão, destacando os elementos que acreditamos ser relevantes e que diferenciam os diversos operadores morfológicos de *Quatre Fois*.

3.2 – As montagens estudadas

Através das ferramentas selecionadas no plano metodológico dessa pesquisa pudemos coletar dados das seguintes naturezas: gravações, questionários, relatos de observação e outros documentos como partituras de performance, *scripts*, roteiros, anotações etc. Estes itens foram produzidos por quatro sujeitos de pesquisa, sendo alguns em grupo e outros enquanto artistas individuais, no período entre 1980 – o momento que o *script* foi

elaborado – até 2018, ano da execução mais contemporânea a esta dissertação. Os sujeitos pesquisados foram: o autor do *script*, Didier Guigue (DG); o grupo whypatterns_ (WP); o coletivo Artesanato Furioso (AF) e o contrabaixista norte-americano Daniel Barbiero (DB). Detalhes acerca de cada indivíduo/grupo serão apresentados mais adiante. Partindo desses dados, será possível desvelar a contribuição de cada pesquisado em suas propostas de montagem de *Quatre Fois*, e a partir disso começar a traçar as suas relações com o *script* e também entre si.

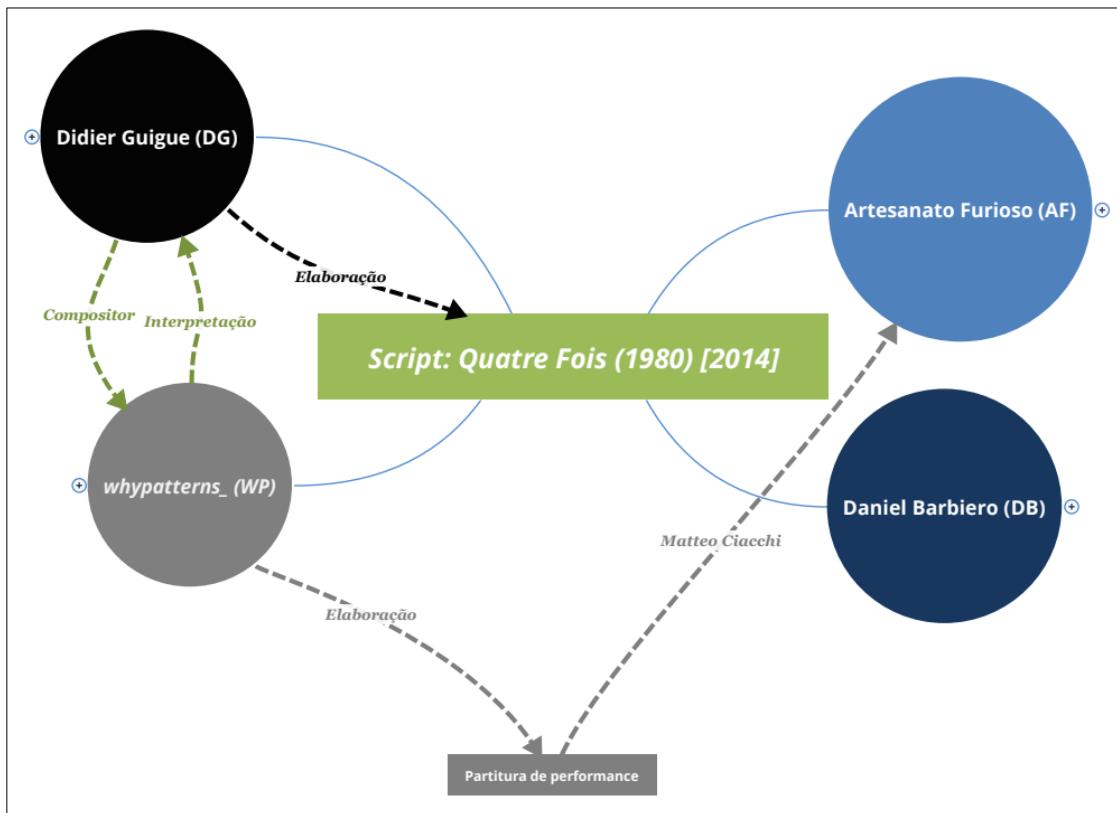


Figura 12 – Diagrama morfológico preliminar de *Quatre Fois*

O diagrama acima apresenta a interação de todos os sujeitos analisados com o *script*. Aqui todos eles partiram diretamente deste para realizar suas versões. A linha pontilhada preta indica a relação entre a proposta e o compositor Didier Guigue (DG). Existem também outras relações acrescentadas pelos sujeitos que agregam maior complexidade do caso estudado. O grupo whypatterns_ (WP), por exemplo, seguiu a orientação ‘composicional’ do autor que, de certa forma, “aprovou” o modo como as primeiras versões soaram, o que determinou uma série de decisões por parte do grupo. A partitura de performance elaborada pelo WP foi usada em parte por Matteo Ciacchi (um dos membros do grupo) quando da montagem da versão do

grupo Artesanato Furioso (AF) que optou por não consultar o autor principal no ensejo. Já a versão de Daniel Barbiero (DB), não apresenta, a princípio, nenhuma relação direta com as demais versões da peça.

Este diagrama é considerado preliminar pois se trata somente da disposição das quatro montagens realizadas e das relações que possuem umas com as outras. As versões realizadas por eles – seus detalhes, singularidades e relações – no mapa mental, estão “contidas” dentro de cada círculo. E cada versão realizada por eles por um número n denotando de qual especificamente se trata, e.g., performance 3 do Artesanato Furioso corresponderá ao acrônimo AF3. Algumas versões serão abordadas menos detalhadamente caso não haja nenhuma informação nova que a possa destacar no repertório de cada grupo/artista.

O total de versões coletadas das quatro montagens estudadas foi de 18 (Gráfico 1), sendo que o grupo que mais a realizou foi o whypatterns_ (WP) com 8 execuções, em segundo lugar, o grupo Artesanato Furioso (AF) com 5. Em terceiro e quarto lugares, respectivamente, temos 3 versões feitas por Didier Guigue (DG) e 2 por Daniel Barbiero (DB). Mais especificamente, temos as três versões de DG nos anos de 1980, 1987 e 2009; quatro do WP em 2015 somadas a mais quatro de 2016. Com o Artesanato Furioso, temos uma versão em 2015, duas em 2016, uma em 2017 e em 2018; e Daniel Barbiero com duas versões em 2018.

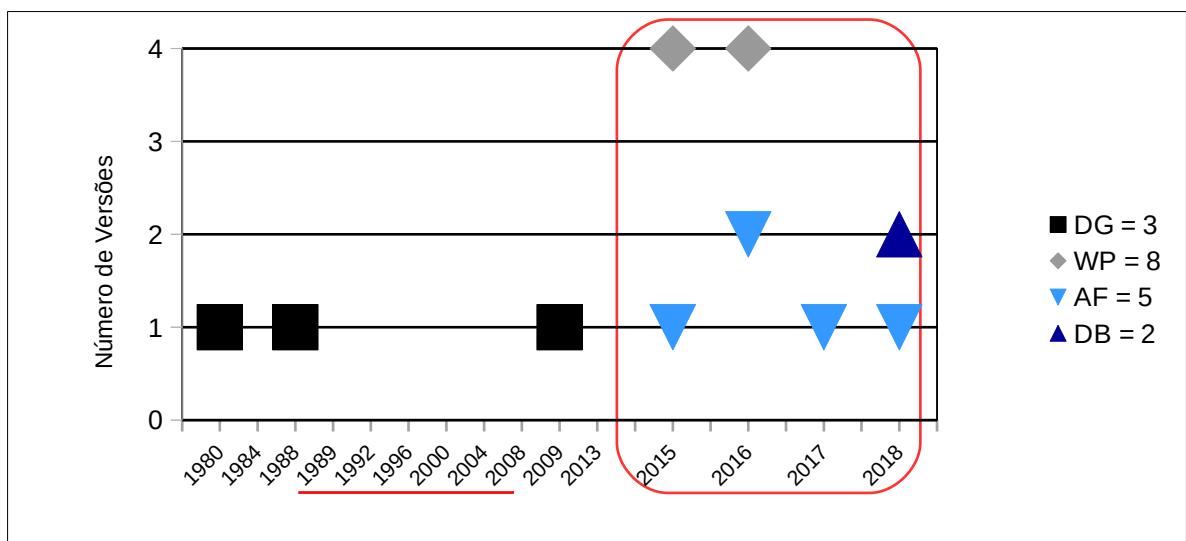


Gráfico 1: Todas as versões coletadas, com destaque na maior quantidade de ocorrências no quadriênio 2015-18

Conforme o gráfico, depois de 1988 houve um grande hiato de 19 anos (1989-2008) onde não houve versões novas da peça. Tal período se estende até 2009, onde é criada uma proposta – baseada na partitura elaborada em 1980 – para flauta-doce baixo *Paetzold* e processamento eletrônico feita por Didier Guigue (DG), Fernando Iazzetta (USP) e Cesar Villavicencio (USP). Outro fator a se destacar é a grande ocorrência de versões nos anos de 2015 e 2016, isto se deu por causa da grande quantidade de eventos articulados pelo projeto Artesanato Furioso, que produzia concertos frequentemente nos quais o grupo whypatterns_tinha participação efetiva.

3.3 – Primeira montagem: Didier Guigue (DG)

Didier Guigue, finalizou a elaboração do *script* de *Quatre Fois* em 1980 em Paris visando performances a serem realizadas pelo grupo de improvisação do qual fazia parte, dentro do espírito de experimentação da época. O compositor afirma, porém, que a ideia da partitura ser gráfica era justamente para que, caso não fosse utilizada naquele momento para fins musicais, poderia conservar sua forma e proposta enquanto objeto visual/poético. Os relatos de Guigue sobre sua montagem e respectivas versões foram coletados em entrevista realizada no dia 4 de Julho de 2018. Segundo ele, este script possui certa semelhança de conteúdo com outra partitura gráfica do compositor de 1976, intitulada *Similitudes*, que consistia em quatro folhas de papel dispostas em forma de árvore, contendo diversas palavras que podiam ser lidas e interpretadas livremente a partir de algumas instruções.

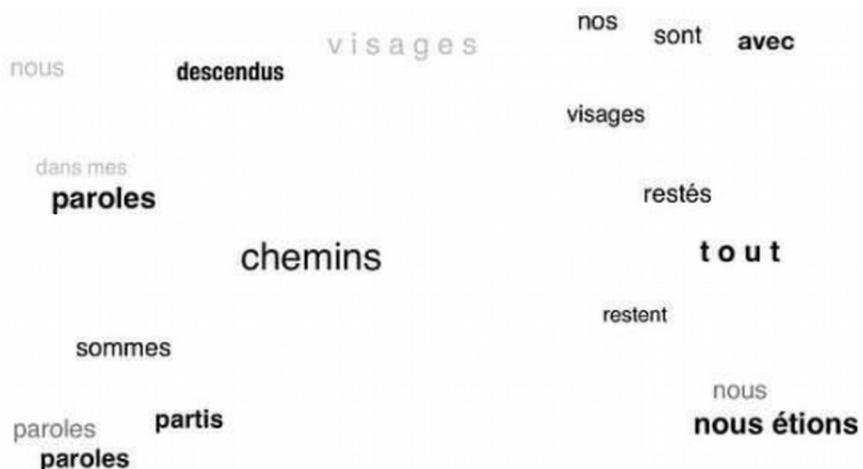


Figura 13 – Excerto de uma folha do script *Similitudes* (1976)

Tendo como base esta proposta, Guigue criou diversas outras peças em notação tradicional para grupos instrumentais e também peças eletrônicas como desdobramentos diretos do script original.

Segundo o autor, a elaboração dessa partitura também foi influenciada pelas obras de música indeterminada que eram publicadas naquela época, especificamente as do compositor norte-americano John Cage. Guigue afirma haver especificamente na elaboração da instrução do *script Quatre Fois*, uma aplicação da metodologia cageana de estruturação musical a partir de esquemas de duração fixos. O manuscrito original do *script* foi impresso sobre uma cartolina e segundo ele, as cinco palavras-chave – *Naissance; Jeux d'ombres; Jeu de lumière; Éclats e Poussière* – surgiram por livre inspiração mas poderiam indicar um ciclo vital arquetípico que se acelera e condensa. Estas são livres para serem interpretadas desde que o conjunto seja tocado quatro vezes num ciclo que é acelerado a cada repetição.

3.3.1 – DG1 (1980) e DG3 (2009)

Guigue em 1980 criou uma versão de *Quatre Fois* em notação tradicional para diversas tessituras de flauta solo. Esta versão será identificada aqui como DG1. A estruturação formal da versão, conforme definida pela instrução anexa ao script, se dá pela divisão das quatro repetições onde cada palavra possui durações específicas fixadas, cada vez mais curtas em cada vez que são apresentadas (FIG. 14)

Quatro vezes o ciclo: <i>nascimento, jogos de sombras/jogos de luzes, estilhaços, poeira.</i>	
Cada vez o ciclo acelera e condensa-se.	
Primeira vez: Duração total ca 3'00 (ca 1'45"/1'04"/0'08"/0'03")	
Segunda vez : 2'00 (0'19"/1'16"/0'12"/0'03")	
Terceira vez: ca 1'15 (0'22"/0'44"/0'07"/0'015")	
Quarta vez: 0'45 (0'34"/0'07"/0'03"/0'01")	
Duração total : ca 7'.	

Figura 14 – As durações de cada ciclo/palavra esmiuçadas da versão DG3

Nesta versão não há uma decupagem temporal linear para cada palavra-chave (ou estágio) nas quatro repetições, porém a duração total de cada ciclo segue uma redução de caráter linear: subtrai-se de cada ciclo anterior, respectivamente, 1 minuto, 45 segundos e 30 segundos. Quanto à elaboração da sonoridade geral de DG1, o autor afirma ter buscado uma representação pessoal, subjetiva e bastante livre, de como soaria cada palavra. No entanto, ao

ser questionado, concordou que houve a tendência em *éclats* (estilhaço) e *poussière* (poeira), de criar uma representação sonora que imitasse os efeitos de estilhaços e de poeira. Não houve execução dessa versão e portanto não há gravações dela, porém, consideramos a ação da elaboração da partitura enquanto um resultado a partir do estímulo do *script* e portanto válido enquanto objeto morfológico.

Quase 2 décadas depois foi realizada uma nova versão da peça, que toma partes da partitura de DG1 em notação tradicional (elaborada a partir do script original) e produz uma partitura específica para uma *e-recorder*¹⁹: uma flauta-doce contrabaixo *Paetzold*²⁰ que possui diversos sensores que enviam sinais digitais *MIDI* para serem processados por *softwares* específicos. Dessa forma, é possível gerar não só sons acústicos, mas também, a partir dos sensores, controlar em tempo real os sons que foram gerados. O processamento digital utilizado nessa versão foi desenvolvido em ambiente Max/MSP²¹.

Esta versão (DG3) consiste na partitura para flauta de Didier Guigue e no patch de processamento digital ao vivo produzido pelo compositor Fernando Iazzetta para a ocasião. Iazzetta, que atualmente é professor titular da Escola de Comunicação e Artes da USP na área de música e tecnologia, possui vasta experiência prática na produção de performances interativas e eventos multimídia.

Essa versão foi dedicada ao flautista Cesar Villavicencio, que seria o performer da estreia além de ser um dos responsáveis pela elaboração do design da flauta-doce contrabaixo *Paetzold e-recorder*. No momento de finalização desta dissertação, o professor atua como pesquisador da Fapesp pela UNESP. Villavicencio é performer e improvisador, especializado não só em música contemporânea mas também em música dos séculos XVI, XVII e XVIII. A duração geral da peça, os detalhes para a leitura dos símbolos na partitura, dentre outras indicações, são as mesmas da partitura DG1, adicionando somente os detalhes da e-recorder e sinais indicando os processamentos programados.

19 Instrumento desenvolvido em 1997 no Conservatório de Haia na Holanda com a colaboração de Lex van den Broek (técnico); Johan van Kreij (programador de Max/MSP) e Cesar Villavicencio com as adições de dedilhados específicos para o controle de filtros. “O objetivo é que os dedilhados sejam usados para produzir os sons acústicos da flauta e ao mesmo tempo possam incorporar nuances no som através de diferentes filtros” (VILLAVICENCIO, 2014).

20 Flautas-doces feitas de madeira compensada e com o corpo quadrado. O nome *Paetzold* deriva do seu designer Herbert Paetzold que proporcionou a partir delas, além da curiosidade que traz a aparência física, uma sonoridade forte para flautas mesmo em regiões bastante graves.

21 Max/MSP é um ambiente de programação de multimídia baseada em uma interface gráfica de utilizador, fazendo possível a criação de *patchs* com as mais variadas possibilidades de processamento sonoro baseado em objetos que estão presentes no aplicativo.

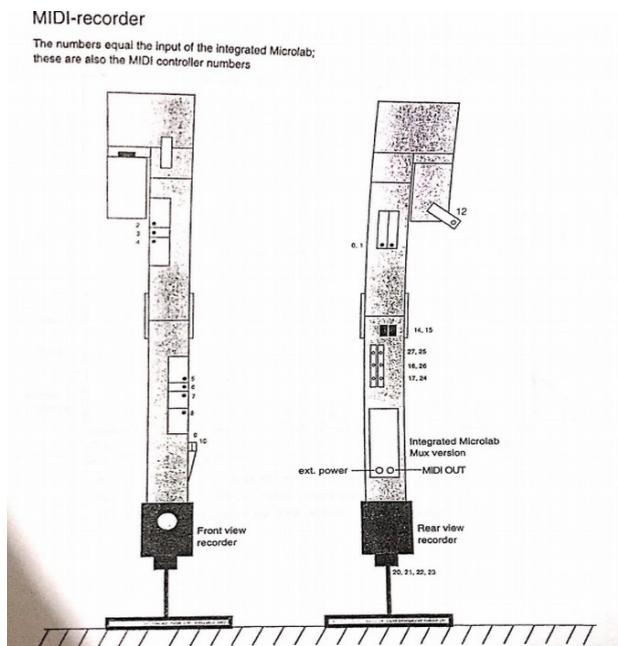


Figura 15 – Esquema frontal e dorsal da flauta-doce e seus sensores MIDI

Essa versão foi elaborada para ser submetida à XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2009), evento realizado pela Funarte (Fundação Nacional de Artes) no Rio de Janeiro. Contudo, ela não foi selecionada e por isso não foi executada. Não existem (até esta data – julho de 2019), portanto, montagens/execuções/gravações desta versão.

3.3.2 – DG2 (1988)

A segunda versão do script foi montada pelo grupo de música experimental Úvulas Ardientes, que atuou em João Pessoa entre 1985 e 1989. O grupo era formado pelos músicos Didier Guigue (voz/fagote/sintetizadores), Daniel Allain (voz/saxofone/flauta) e Walter Schinke (voz/contrabaixo), todos eles integrantes da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Apesar de serem artistas oriundos do contexto da música de concerto clássica, a prática musical do grupo guardava pouca relação com esta. Os músicos preferiam trabalhar com a experimentação sonora e a improvisação, aproximando o grupo do gênero *free jazz*, *avant-garde* rock ou rock progressivo.



Figura 16 – Úvulas Ardientes em show no Espaço Cultural, 1988, João Pessoa. Foto: Gustavo Moura.

A versão DG2 foi estreada em um evento da Funarte, em São Paulo, junto a outra música do grupo chamada *Polirritmia e os Alízeos*, as duas músicas foram tocadas sem interrupção, sendo que a ligação entre ambas se realizou através de uma transição no final de *Quatre Fois*. Segundo Guigue, o grupo não se preocupou em elaborar um esquema com indicações de minutagem para seguir a execução da peça, prevalecendo assim a improvisação onde a organização formal era baseada nas palavras-chave que eram cantadas por eles.

A DG2 se divide em dois momentos específicos: a recitação em francês e em português. Em ambas as partes é patente o uso da palavra recitada enquanto disparo para a execução dos outros instrumentos, os quais são, além da voz, o contrabaixo, o sintetizador e a flauta. Na primeira parte, ouve-se uma introdução do contrabaixo acústico com arcadas em forte intensidade de acordes no registro grave, acompanhado de efeitos na voz e flauta. Em seguida Guigue recita as palavras: “une fois” (1f), “deux fois” (2f), “trois fois” (3f) e “quatre fois” (4f); entre cada uma das intervenções a voz parece criar uma textura sonora utilizando os fonemas das palavras, enquanto que o contrabaixo e a flauta a acompanham com padrões melódicos de feição aleatória variando em altura e intensidade. Na sequência, Guigue recita as palavras-chave do script: “naissance”; “jeux d’ombres/jeux de lumière”; “éclats”; “poussière”. Assim como na primeira parte, os instrumentos e a voz seguem a mesma conduta sonoro-

gestual. O final é marcado por um ataque de forte intensidade na flauta que decresce tanto em altura quanto em intensidade e se conecta com a segunda parte.

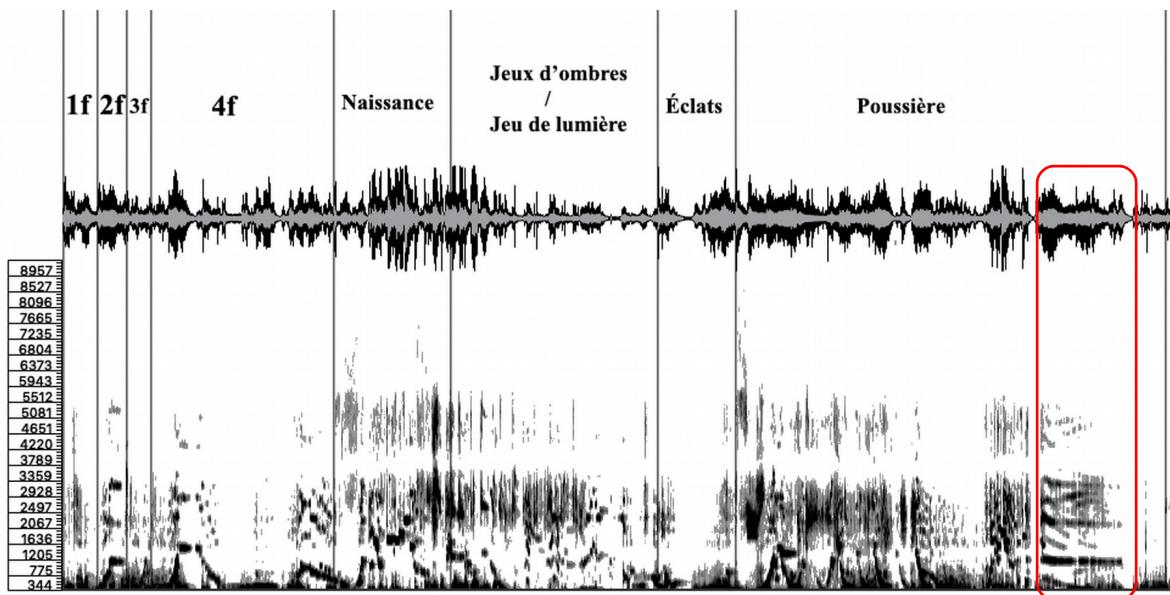


Figura 17a – Divisão formal, *waveform* e mapa das frequências de pico da segunda parte de DG3

Na segunda parte as palavras-chave são recitadas em português da seguinte ordem: “nascer” (Ns) e “sombra/luz” (S/L) que se repetem quatro vezes; “lascas” (Lcs) e “poeira” que não se repetem. A voz cria texturas sonoras semelhantes às anteriores e, desta vez são pronunciadas por Schinke, o contrabaixista. Junto à voz, o teclado entra em *fade-in* e segue em uma espécie de *ostinato* com notas em regiões muito próximas, criando uma textura de intervalos dissonantes; o contrabaixo toca notas soltas em *pizzicato* e logo silencia; a flauta acompanha com multifônicos pontuais toda a récita de Schinke. O pico de intensidade da peça ocorre quando é gritado “Poeira” do agudo para o grave. É também o momento no qual o baixo volta a tocar com o arco de forma mais impetuosa e acelerada; o teclado varia entre *clusters* e figuras sonoras de feição aleatória em curtos *ostinatos*; a flauta entra num curto momento após tocar inicialmente notas longas, posteriormente acelerando desenvolvendo padrões melódicos ascendentes e ascendentes. Essa conduta funciona como transição para próxima peça – *Polirritmia e os Alízeos* – cujo início é marcado por um padrão percussivo eletrônico em *fade in*.

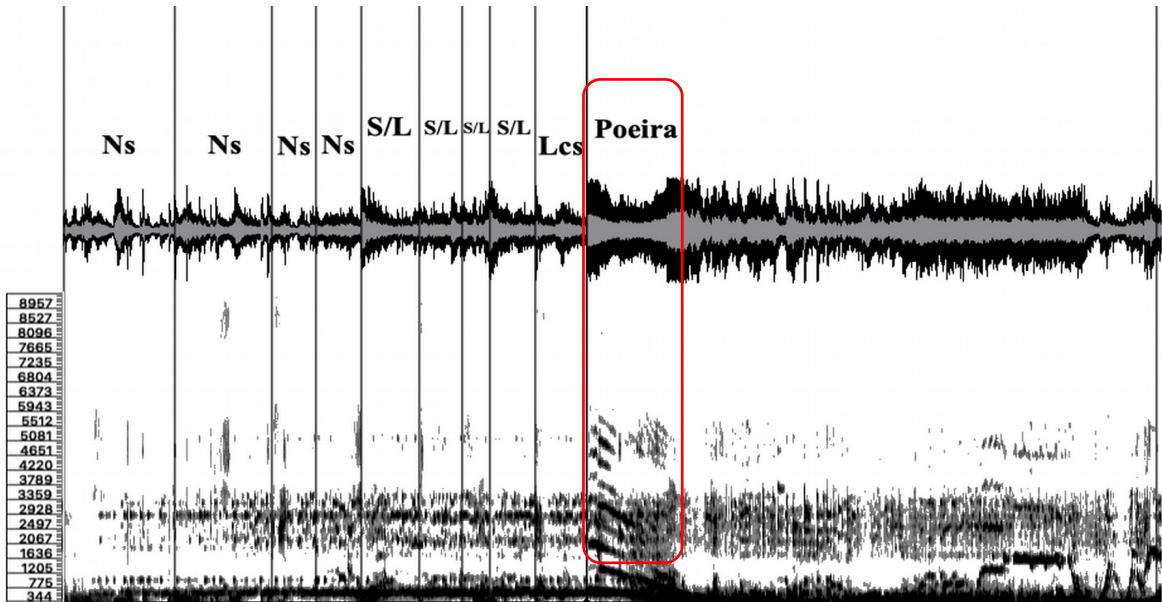


Figura 17b – Divisão formal, *waveform* e mapa das frequências de pico da segunda parte de DG3

A partir de tais informações podemos compor o diagrama de todas as versões feitas pela montagem DG e apresentar um recorte na qual todos estes eventos estão visíveis (FIG 18)

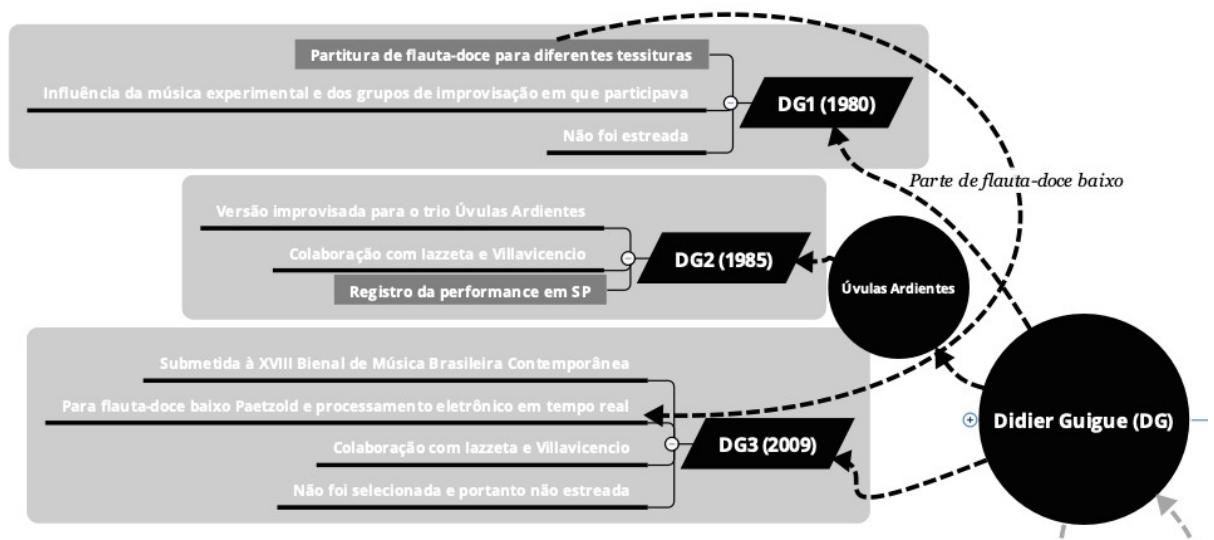


Figura 18 – Recorte do diagrama expandido da montagem DG

3.4 – Segunda montagem: whypatterns_ (WP)

3.4.1 – Primeiras execuções – WP1 (2015a) & WP2 (2015b)

O grupo *whypatterns*_ foi formado em 2015 como desdobramento dos trabalhos performáticos e de pesquisa das temporadas do *Artesanato Furioso*. Os membros na época desta dissertação eram: Ch Malves, é percussionista e na época da montagem, era estudante de mestrado em práticas interpretativas pela UFRN; Luã Brito é guitarrista, que no período era estudante de licenciatura em música pela UFPB; e Matteo Ciacchi no contrabaixo elétrico, estudava bacharelado em música na UFPB. O grupo trabalhava com a experimentação sonora a partir de objetos amplificados ou acoplados aos instrumentos principais. Além disso, o grupo trabalhava na criação de propostas de improvisação guiadas por certas condutas de performance como, por exemplo, a tentativa de imitar os sons que eram ouvidos pelos outros performers ou pelo ambiente; ou de trabalhar com gestos sutis sobre instrumentos/objetos intensamente amplificados. O desejo de explorar sonoridades que transcendessem as características usuais dos instrumentos/objetos utilizados resultavam em uma predominância ruidística em boa parte da sonoridade e das propostas realizadas pelo grupo.

Consideramos a montagem e execução da *Quatre Fois* como um dos marcos iniciais para a consolidação do *whypatterns*_ enquanto um grupo ‘especializado’ em propostas cujo resultado sonoro não estaria evidente na sua notação. A aproximação com esse *script* se deu em 2015 por um dos membros do WP, solicitando ao autor, Didier Guigue, uma primeira versão da partitura para execução em concerto, utilizando percussão e eletrônica, baixo elétrico e guitarra elétrica. A cada palavra-chave foi designada uma ação performática específica, conforme podemos ver na tabela abaixo (tabela 1). A estreia da peça, nomeada de WP1 foi realizada no dia 21 de abril de 2015, no pátio externo à Galeria Lavandeira, no Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da UFPB. A segunda versão, WP2, seguiu os mesmos esquemas e foi tocada na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, também na UFPB, dentro de um concerto organizado no dia 12 de maio de 2015 pelo Artesanato Furioso, sendo o segundo concerto da temporada. Possuímos o registro sonoro somente da WP1.

	Nascimento (Ns)	Jogos de Sombras (J S)	Estilhaços (Et)	Jogos de Luz (J L)	Permanência (Poeira)
Ch Malves (Percussão)	Objetos percutidos (pratos de	Microfone de contato sobre objetos com	Prato de ataque percutido por grãos de areia	Notas curtas no Vibrafone	Prato de ataque arranhado processados por

	percussão, canos e tigelas metálicas) com <i>delay</i>	efeitos de <i>delay</i>	com efeitos de <i>delay</i>		<i>delay</i>
Luã Brito (Guitarra Elétrica)	Clusters de longa duração em baixa intensidade	<i>Ebow</i> sustentando uma nota em glissando descendente	Ataques com palhetas em cordas presas por prendedores de papel	<i>Feedback</i>	Notas em <i>Crescendo</i> com efeitos de <i>delay</i> e <i>phase shifter</i>
Matteo Ciacchi (Baixo Elétrico)	Notas graves e longas em <i>crescendo</i>	<i>Pedal</i> sustentado	Escova arranhando as cordas sobre o captador da ponte	Harmônicos com distorção de <i>high gain</i>	Staccato em notas graves

Tabela 1 – Esquema de ações performáticas para a versão WP1

Tendo cada ação definida, seguiu-se com a elaboração de uma partitura geral de performance que, seguindo a indicação do *script*, dividia em quatro módulos as cinco palavras-chave, cada qual possuindo uma duração mais curta que a anterior. A primeira versão desta partitura de performance foi produzida obedecendo uma ordem específica de palavras: *nascimento*; *jogos de sombras*; *estilhaços*; *jogos de luz*; *poeira* (Tabela 2). O uso da tradução literal da palavra-chave *poussière* para *poeira*, ao menos nessa primeira versão, foi substituída pela palavra *permanência*, representando a intenção de captar todo o som realizado no inicio do ciclo e reproduzi-lo. Estretanto, nessa primeira versão (WP1) isso não foi tecnicamente possível.

A duração geral da peça, em todas as versões realizadas, é de 16 minutos. O primeiro ciclo dura 5 minutos, e os outros duram sempre 1 minuto a menos que o ciclo precedente. Além disso, tivemos a ideia de adicionar uma *Coda* de 2 minutos, com a intenção de reforçar o efeito do último ciclo no estágio de *permanência* (*poeira*), apesar de contrariar a proposta de encurtamento dos ciclos, decidimos manter essa seção, para produzir uma singularidade e suspensão que amplificaria o efeito de conclusão na peça.

Duração total (16 minutos)	Nascimento	Jogos de Sombras	Estilhaços	Jogos de Luz	Permanência (Poeira)
Primeiro ciclo/repetição (5 minutos)	0'00" a 1'00"	1'00" a 2'00"	2'00" a 3'00"	3'00" a 4'00"	4'00 a 5'00"

Segundo ciclo/repetição (4 minutos)	5'00 a 5'48"	5'48 a 6'36"	6'36" a 7'24"	7'24" a 8'12"	8'12" a 9'00"
Terceiro Ciclo/repetição (3 minutos)	9'00" a 9'36"	9'36" a 10'12"	10'12" a 10'48"	10'48" a 11'24"	11'24" a 12'00"
Quarto Ciclo/repetição (2 min + Coda)	12'00" a 12'24"	12'24" a 12'48"	12'48" a 13'12"	13'12" a 13'36"	13'36" a 16'00 (+ Coda)

Tabela 2 – Divisão formal principal das versões de Quatre Fois pelo grupo whypatterns_

Esse roteiro temporal serviu como base para todas as outras versões realizadas, exceto a versão WP3, que será descrita mais adiante. Também há casos (WP5, WP6, WP7) da ordem das palavras-chaves ser diferente desse roteiro, apesar de sempre mantermos o início (*nascimento*) e o final (*poeira*). Isso se deve ao fato de que em cada concerto esse esquema formal/temporal era escrito momentos antes da performance, muitas vezes sem termos acesso à roteiros anteriores ou ao *script* original. Segue abaixo um recorte do diagrama da montagem do grupo com a inclusão de todas versões tocadas, porém, detalhando apenas a WP1 e WP2 (FIG 19).

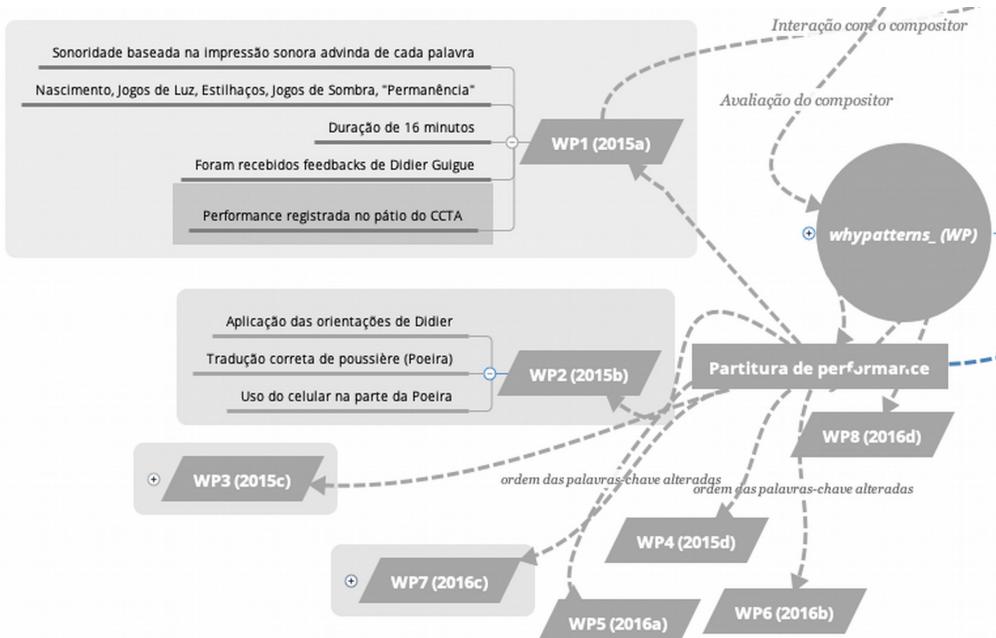


Figura 19 – Recorte do diagrama das versões WP detalhando WP1(2015a) e WP2(2015b)

3.4.2 – WP3 (2015c): o contexto e a performance

No mesmo ano em que foram tocadas WP1 e WP2, ocorreu de tocarmos novamente, dentro de mais um concerto da temporada do Artesanato Furioso, em um espaço alternativo que difere significativamente da sala de concertos ou do pátio aberto. O evento aconteceu dia 24 de setembro de 2015, e foi produzido pelo Artesanato Furioso em parceria com a casa/bar Cosmopopeia que convidou o coletivo para organizar o evento intitulado: *Ambiências Musicais VI*. A proposta era de ocuparmos dois espaços da casa, interno e externo, e também de executarmos as cinco peças programadas de forma ininterrupta, salvo um breve intervalo entre a segunda e terceira. O repertório, na ordem, era: *Vãos* (2015), de Rafael Diniz; *REASON STUDY 1B*, de Didier Guigue; *Prelúdio Irimiás* (2015) e *Baum's Sensations* (2015) do grupo club Silencio; *Vozes da Deriva* (2015), de Valério Fiel da Costa; e por fim, *Quatre Fois*.

Nesse contexto, o grupo optou por elaborar uma versão de duração mais curta da peça a fim de não prolongar demais o programa que era extenso não só por causa da duração das peças apresentadas mas também pelo tempo necessário de preparação de palco que demandavam. Para esta versão, encurtamos a duração geral da peça para 7 minutos (as versões anteriores era de 16 minutos). Isso foi feito porque, além da razão da logística do evento, pensamos também na chance do grupo em experimentar o efeito performático da mudança rápida das condutas de execução escolhidas a cada palavra-chave. A forma pela qual essa nova duração foi esquematizada é também outro fator a destacar: dos 4 ciclos repetidos, o primeiro tem 3 minutos, o segundo tem 1 minuto, o terceiro tem 2 minutos e o quarto 30 segundos. Ou seja, decidimos fazer a primeira e a terceira repetição em duração longa e a terceira e quarta em duração super curta ao invés de seguirmos o indicado da peça que exige que se diminua a duração a cada ciclo. A ordem das palavras-chave manteve-se a mesma, isto é, *Nascimento* (Ns); *Jogos de Sombras* (J S); *Estilhaços* (Et); *Jogos de Luz* (J L); *Poeira* (Pr), cada ciclo é marcado por cores diferentes conforme a figura abaixo (FIG 20).

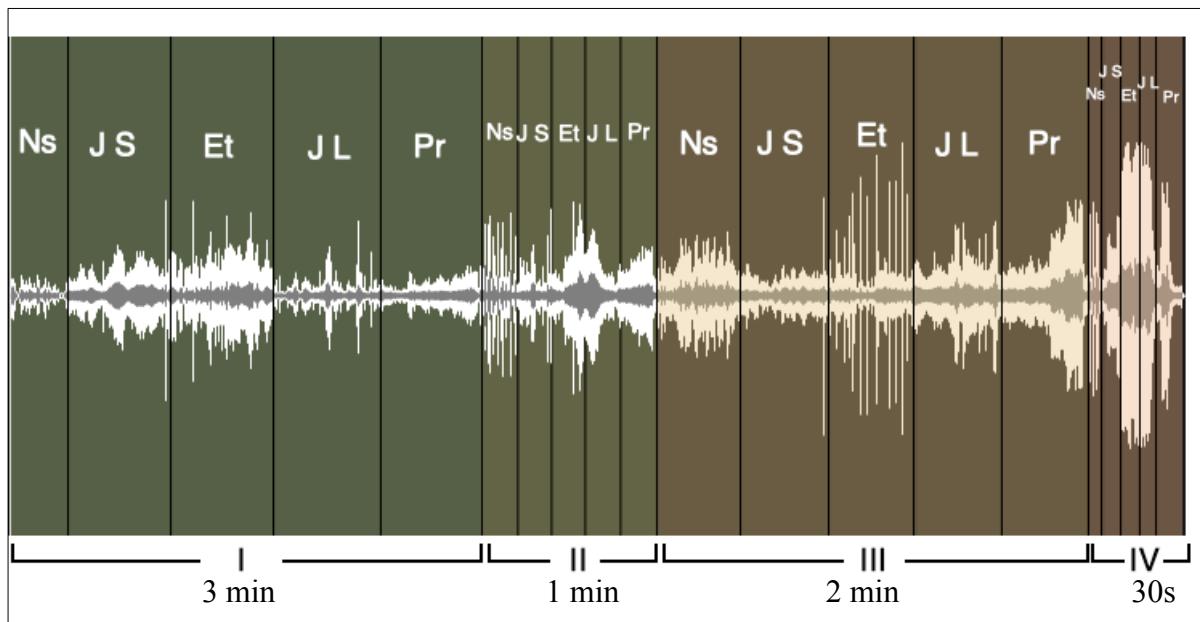


Figura 20 – waveform e divisão formal da versão WP3

As ações que constituíram a sonoridade de WP3, ao menos no baixo elétrico, são iguais às das outras versões, com exceção da palavra-chave *Poeira*: nesta, o baixista arrastou lentamente um arco sobre as cordas do instrumento. Quanto à percussão e à guitarra, os gestos tiveram algumas alterações; por parte da percussão, todas as ações foram novas, já a da guitarra somente o acréscimo do celular sobre os captadores é novo. Também há o erro no qual a guitarra toca a ação designada para *Jogos de Luz* (feedback) na parte dos *Jogos de Sombras*, e vice-versa (Tabela 3)

	Nascimento (Ns)	Jogos de Sombras (J S)	Estilhaços (Et)	Jogos de Luz (J L)	Poeira (Pr)
Ch Malves (Percussão e objetos amplificados)	<i>Cowbell</i> de ferro sendo arranhado com as unhas	Bacia metálica sendo percutida com os dedos	Papel sendo amassado	Frequências de radio estáticas	Objetos percutidos dentro da bacia metálica
Luã Brito (Guitarra Elétrica)	Clusters de longa duração em baixa intensidade*	<i>Feedback</i> **	Ataques com palhetas em cordas presas por prededores de papel*	Ebow sustentando uma nota em <i>glissando</i> descendente**	Gravação de celular sobre captador da guitarra
Matteo Ciacchi (Baixo Elétrico)	Notas graves e longas em <i>crescendo</i> *	<i>Pedal</i> sustentado*	Escova arranhando as cordas sobre o captador da ponte*	Harmônicos com distorção de <i>high gain</i> *	Arco arrastado lentamente sobre as cordas

Tabela 3 – Alterações presentes em WP3, o * indica ações já realizadas nas versões passadas e ** indica o meu erro

No esquema da WP3 a duração curta e a escolha de determinadas ações de execução trouxeram alguns efeitos sonoro-performáticos característicos. Por exemplo, nos ciclos mais curtos a mudança das ações de uma palavra-chave designada para outra era feita de forma brusca e agitada quase não havendo tempo para fazê-la. O resultado disso foi um grande acúmulo de energia na quarta e última repetição que se destaca do resto da performance. Conforme será ilustrado pela próxima figura veremos que todos os ciclos estão em cores diferentes e no eixo vertical temos a amplitude do sinal analisado em decibéis (dB), e no eixo horizontal temos o tempo. Até o terceiro ciclo mantinha-se uma média de amplitude em 5,5²² pontos, não ultrapassando 7,5. Depois disso uma grande massa de som que circula entre os 8–10 surge e depois corta marcando o final da peça (FIG. 21).

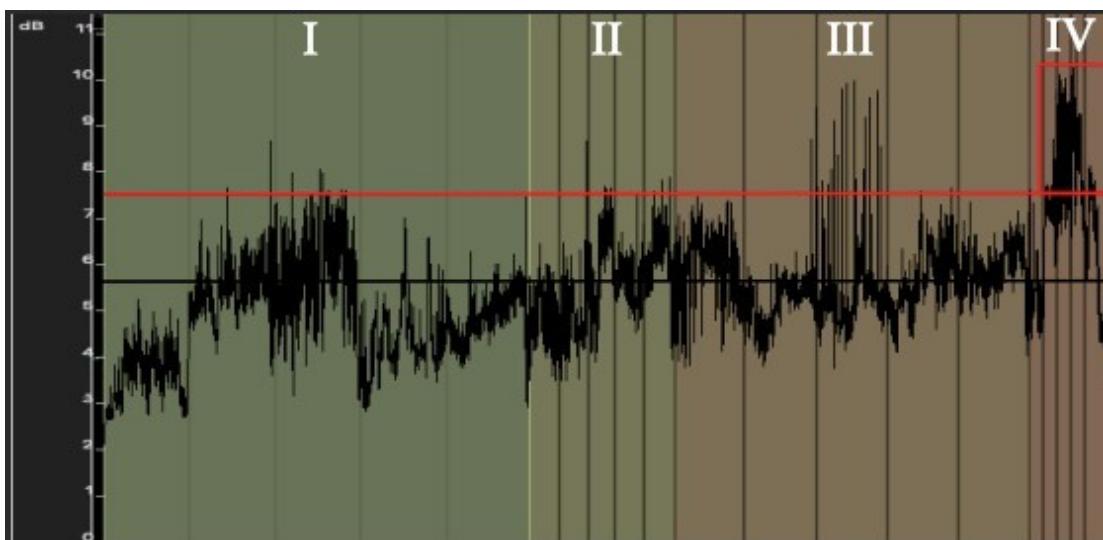


Figura 21 – Comparaçāo de amplitude do registro WP3

O resultado final dessa performance foi unanimemente insatisfatória para o grupo. Apesar de considerarmos válida e importante a atividade de alteração de parâmetros das propostas tocadas a fim de gerar efeitos diversos, a ideia de controle da ação performática é algo que tomamos por fundamental, e por isso que WP3 não prosperou (não se conservou como estratégia de invariância) nas montagens subsequentes de *Quatre Fois* pelo grupo.

22 As linhas verticais que aparecem no gráfico são os tiques gerados pela captação, estes indicam sons agudos de rápido ataque produzidos pelo esfregar da escova de roupa sobre as cordas do contrabaixo, por ser uma textura pontual de um só instrumento, não indica um momento de densidade e de alta de amplitude.

3.4.3 – WP7 (2016c)

Após uma série de versões executadas no ano de 2015, das quais se destacaram WP1, WP2 e WP3, o grupo preparou uma nova versão como consequência da integração de um novo membro, o compositor cearense Rafael Diniz. Sua contribuição para essa versão foi trabalhar com sons produzidos e processados pelo software *supercollider*. Destes, destacamos sons puros (senóides); e disparo de *samples* com efeitos de distorção, *reverb*, aceleração/desaceleração e reversão. As suas primeiras participações ocorreram em dois eventos realizados em duas cidades do interior da Paraíba (Uiraúna e Sousa), promovidos e organizados pelo Banco do Nordeste. Nestas ocasiões, não participei, assim, constaram: 1) baixo e objetos por Ciacchi; 2) percussão amplificada/processada por Malves; e 3) computador/eletrônica por Diniz. Tais performances e seus respectivos registros, aqui catalogados como WP5 (2016a) e WP6 (2016b), não serão detalhadas aqui nessa pesquisa.

Neste trabalho, optamos por focar uma outra versão baseada nessas duas performances anteriores, gravada em estúdio que contava com meu retorno ao grupo, que, ainda em conjunto com Rafael Diniz, criou a versão WP7 (2016c). Tal proposta surgiu para fazer parte do disco solo de CH Malves, fomentado a partir do edital de apoio cultural do município de João Pessoa. A gravação foi realizada em um único dia e esta versão foi gravada em um *take* executando ininterruptamente a versão partindo da partitura de performance da versão WP2 (2015b). Portanto, manteve-se a duração de ciclo em respectivamente 5, 4, 3, e 2 minutos; adicionou-se a *coda* de 2 minutos para formar o total de 16 minutos. As palavras-chave seguiram uma ordem diferente das anteriores: *nascimento*; *jogos de luz*; *jogo de sombras*; *estilhaços* e *poeira*. Por dificuldades técnicas, não foi possível gravar a guitarra elétrica. Ela foi gravada dias depois, separadamente, utilizando uma pré-mixagem da sessão gravada.

A formação instrumental bem como as ações performáticas estabelecidas para cada seção da WP7 são as mesmas que foram utilizadas nas versões anteriores (vide Tabela 2 e 3), contando com a participação de Rafael Diniz utilizando o mesmo aparato das versões WP5 e WP6. Além disso, foi utilizado um microfone de ambiente que captou os sons difundidos pela sala de controle do estúdio. Na ocasião era predominantemente o retorno do que estava sendo tocado pelos músicos na cabine.

Com os recursos disponíveis foi possível realizar edição do material gravado, utilizando, por exemplo, *fade outs* no final de algumas seções. O recurso da mixagem fez com que cada performer tivesse seu som melhor ‘posicionado’ no resultado final. Também foi possível realizar a diminuição ou o aumento de certas bandas de frequência a fim de tornar a sonoridade geral mais ‘cheia’.

Para o grupo, além dessa ser a última versão de *Quatre Fois* tocada, também é considerada a mais completa, isto é, ela foi o resultado da experiência adquirida graças às repetidas vezes que ela foi ensaiada e executada no período de quase 1 ano. Trata-se também de um material gravado e editado em um ambiente controlado que, por sua vez, eliminou significativamente os ruídos externos que comprometiam a qualidade de captação dos registros anteriores, que conviviam com as características sonoras (muitas vezes limitadoras) do ambiente. A partir da descrição de ambas as versões WP3 e WP7 o segundo recorte do diagrama da montagem WP é visto da seguinte forma (FIG 22).

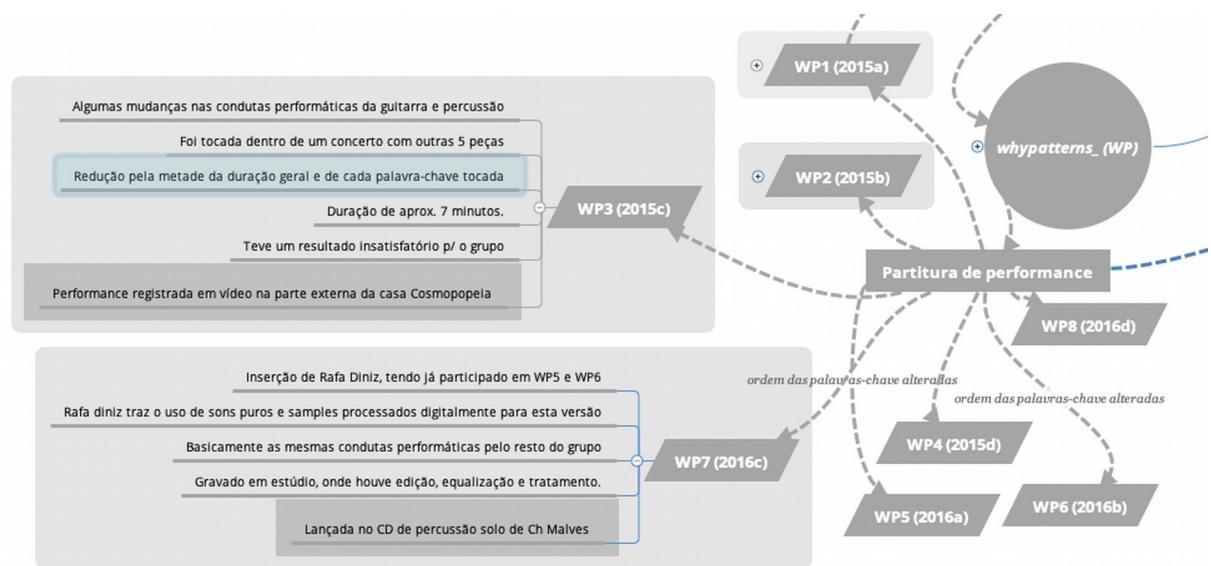


Figura 22 – WP3 e WP7 detalhadas no diagrama da montagem WP

3.5 – Terceira montagem: Artesanato Furioso (AF)

No mesmo contexto em que surgiram a montagem e as versões do whypatterns_ (WP) foi criada a montagem do coletivo Artesanato Furioso, elaborada por Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi, para sons gravados, objetos amplificados e baixo elétrico. Algumas

das condutas performáticas de Matteo Ciacchi foram aproveitadas da versão WP1. Como visto no gráfico das versões, a montagem AF executou 5 versões entre os anos de 2015 e 2018. Destas versões, destacamos duas que possuem diferenças significativas em sua morfologia: AF1 com a formação e instrumentação citada anteriormente; e a AF2 com o acréscimo da atriz-performer Nyka Barros.

3.5.1 – AF1 (2015a)

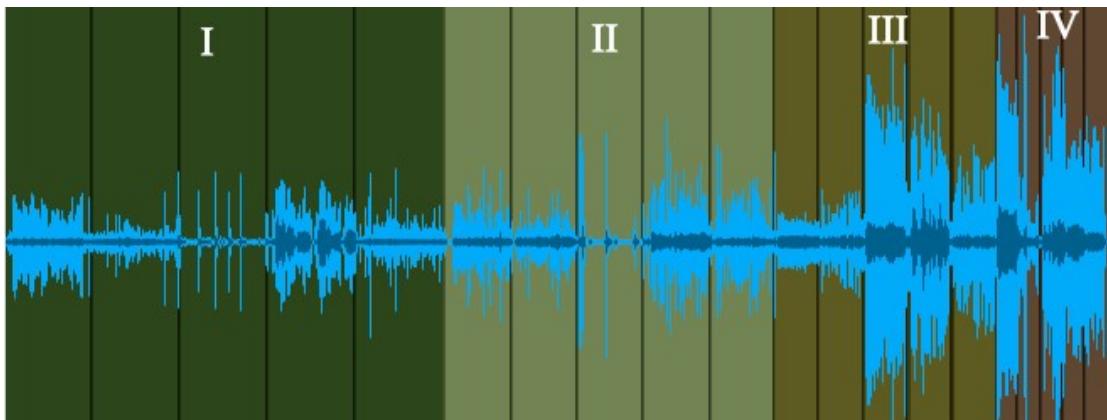
Esta versão foi tocada no final de 2015 em Campinas – SP dentro do XIII ENCUN – Encontro Nacional de Compositores, a intenção inicial era de fazer mais uma versão do grupo whypatterns_, porém, como não houve a possibilidade minha e de CH Malves de comparecerem ao evento, foi realizada uma nova proposta por Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa. A proposta partia do mesmo roteiro de performance feito pelo WP retirando a *coda* de 2 minutos e mantendo a ordem fixa das palavras-chave. Na instrumentação dessa versão, além do já mencionado contrabaixo elétrico de Ciacchi, Fiel da Costa tocava os seguintes objetos: cadeira arrastadas sobre o palco, sinos turcos, *chimes*, rois-róis, apitos, flautas, arroz despejado sobre um prato amplificado, guizos e gaita. Adicionalmente havia também a presença de uma parte fixa que continham quatro gravações de sons da natureza e também palavras recitadas na voz de Valério. Sobre as gravações, elas foram disposta em cinco tipos, sendo que uma delas era somente silêncio: sons de madeira queimando; de um avalanche; de água corrente; de ventos numa nevasca, e o silêncio (espaço em branco no *waveform* do áudio). Sobre as palavras recitadas que constavam na parte fixa: elas foram designadas à cada seção da peça individualmente, não eram repetidas, assim, haviam sendo 5 sequências para cada uma das repetições, totalizando o total de 20 palavras diferentes. A escolha delas se deu a partir das correlações entre elas e as palavras-chave (seções) do *script* interpretadas por Fiel da Costa, cuja a ordem escolhida foi: *Naissance*; *Jeux d'ombres*; *Jeu de lumière*; *Éclats*; *Poussière*. As palavras escolhidas eram disparadas somente uma vez na sua seção correspondente, porém não era sempre no início, elas poderiam ser ouvidas em qualquer momento dentro da minutagem da sua seção correspondente (Tabela 4).

	Nascimento (Ns)	Jogos de Sombras (J S)	Jogos de Luz (J L)	Estilhaços (Et)	Poeira (Pr)
Palavras Recitadas (1x/2x/3x/4x)	(Nasço/Existo/ Sou/Vivo)	(Temo/Choro/ Decaio/Me escureço)	(Supero/Brilho/ Sorrio/Me ilumino)	(Decaio/ Esqueço/ Explodo/Me estilhaço)	(Morro/ Permaneço/ Desapareço/ Me esvaiço)

Sons gravados (1x/2x/3x/4x)	(Água corrente/ Avalanche/ Fogueira/ (silêncio))	(Avalanche/ Fogueira/ (silêncio)/ Vento)	Fogueira/ (silêncio)/ Vento/ Água corrente)	((silêncio)/ Vento/ Água corrente/ Avalanche)	(Vento/ Água corrente/ Avalanche/ Fogueira)
Valério Fiel da Costa (1x/2x/3x/4x)	Rói-róis (estalando/lento/ girando médio/frenético)	Cadeira arrastada (lenta/média/sem arrasto/ atirada para longe)	(Sinos turcos/ <i>Chimes/gu</i> <i>izos/Chimes</i> frenético)	Flauta (melodia/trinado/ frenética / Gaita)	Arroz (prato/prato/na mão/soltando no prato)
Matteo Ciacchi (Baixo Elétrico) (1x/2x/3x/4x)	<i>Crescendo</i> em sons (graves/agudos/ harmônicos/ ruídos)	Arco arrastado sobre as cordas	Harmônicos artificiais de duração média/longa	Escova sobre as cordas (lenta/cima- baixo/circular/ caótica)	Cordas percutidas em longa duração

Tabela 4 – Eventos presentes nas versões AF1 e AF2

A duração total da peça ficou em 12 minutos e 30 segundos. Sendo que a duração das repetições era de 5 minutos para a primeira; 3 minutos e 45 segundos para a segunda; 2 minutos e 30 segundos para a terceira; e 1 minuto e 15 segundos para a quarta e última. Na versão AF1 A intensidade e a velocidade de algumas ações aumentavam à medida que cada repetição era realizada. Tal efeito é nítido na visualização do *waveform* abaixo que mostra, inclusive, a variedade dinâmica que existe entre cada seção dessa versão. Os ciclos são marcados por cores específicas e por número (FIG. 23)

Figura 23 – *waveform* contendo a divisão formal e a intensidade do sinal gravado da versão AF1

3.5.2 – AF2 (2016a)

Após a estreia da versão AF1, a montagem passa por uma alteração a partir da integração da atriz-performer Nyka Barros. Sua participação substituía a de Fiel da Costa e

portanto ela assumiu toda a execução instrumental dele, incluindo os mesmos objetos utilizados dentro do mesmo roteiro de minutagens composto para a versão anterior e que se tornou a partitura de performance dessa montagem. Também foi inserida a voz da atriz para gravar as palavras que outrora eram gravações da voz de Valério. A parte fixa, assim como na execução anterior, servia como um guia para a entrada e transições de uma seção para outra, isso foi feito utilizando regiões de diferentes cores no *software Reaper*, designado a reproduzi-los. A tela do computador que mostrava a ocorrência desses eventos era posicionada de modo que todos os *performers* pudessem enxergá-los e assim utilizá-los enquanto deixas. Esta opção de regência, por dispensar as mudanças de condutas performáticas do cronometro e utilizar de uma visualização de uma reprodução de eventos fixos (os sons gravados), facilitava a preparação dos momentos de entrada e de saída (ou transição) das suas ações, a figura abaixo é um excerto do primeiro ciclo, note-se as cores representam cada palavra-chave (FIG 24).

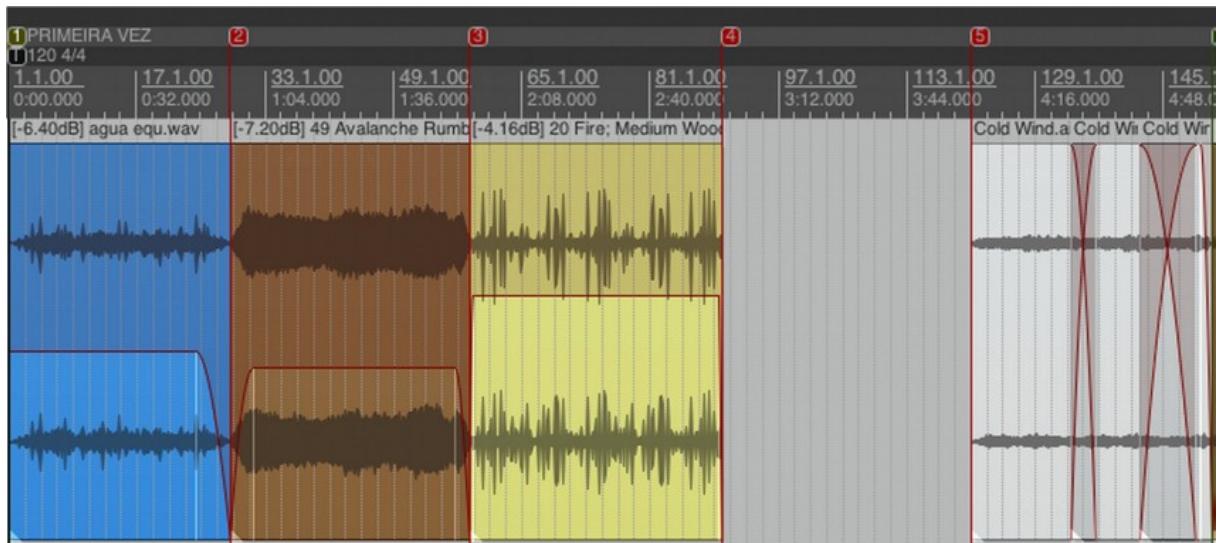


Figura 24 – Recorte da tela do *software* que guiava a entrada dos *performers*

Apesar de não estar no palco, Valério ainda participava ativamente das versões visto que em todos os eventos que houve a oportunidade de executar tal montagem, ele estava participando como organizador e diretor musical. Essa nova formação se manteve em todas as versões realizadas em 2016-17, contudo, em 26 de novembro de 2018, a versão mais recente registrada de *Quatre Fois* foi tocada como evento artístico para a cerimônia de outorga do título de cidadão paraibano para Didier Guigue. Foi uma versão na qual Valério assumiu

novamente o palco e tocou os objetos conforme a versão AF1. No diagrama da montagem do AF, essas versões (e as outras) são vistas da seguinte forma (FIG 25).

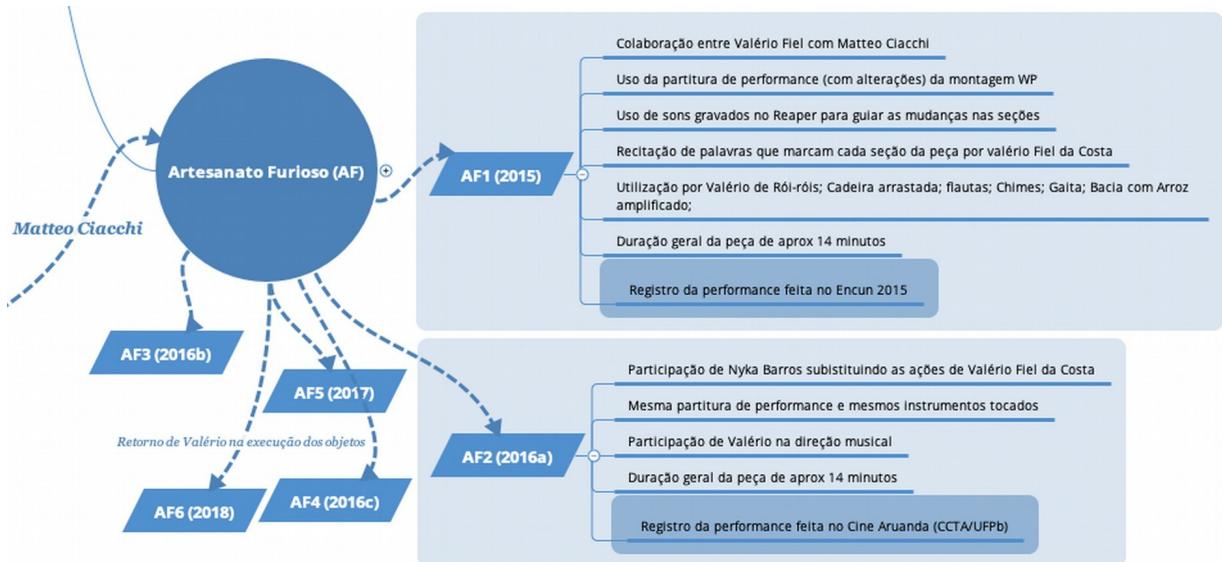


Figura 25 – Diagrama morfológico focado na montagem AF

3.6 – Quarta montagem: Daniel Barbiero (DB)

3.6.1 – DB1 (2018a) e DB2 (2018b)

Daniel Barbiero é contrabaixista, atua na área de Baltimore e Washington D.C com música e dança experimental/improvisada. Sobre sua prática musical, é apresentado na sua *homepage* que

Sua música é guiada por uma orientação conceitual substancial e reflete seu *background* em composição indeterminada bem como em improvisação modal e livre. Adicionalmente, ele é interessado em métodos não-convencionais de partituras para grupos pequenos, como por exemplo do tipo verbal, gráfico e outros para grupos pequenos como em forma verbal, gráfica e outros métodos²³ (BARBIERO, s.n.) .

Sua contribuição com uma versão do *script Quatre Fois* veio a partir de uma resposta a uma *call for performances* que foi elaborada para essa pesquisa, tal chamada foi divulgada pelo site *intuitive music*²⁴, do músico dinamarquês Carl Bergstrøm-Nielsen. A montagem

23 His music is informed by a substantial conceptual orientation and reflects his background in indeterminate composition as well as in modal and free improvisation. He is additionally interested in verbal, graphic and other non-standard methods of scoring for small ensembles

24 O site é sobre, segundo seu criador, “música improvisada, intuitiva, notações de música experimental e tópicos relacionados” (Bergstrøm-Nielsen, s.n) e também possui um repositório para sons, artigos e partituras do campo intitulado *IIMA - INTERNATIONAL IMPROVISED MUSIC ARCHIVE*. O endereço é o

trazida por Barbiero é para contrabaixo *solo*. Na elaboração de sua montagem, o contrabaixista fez anotações diretamente na partitura na forma de símbolos, cada um representando uma conduta performática específica, a ordem das palavras-chave também foram grafadas com os números de um a cinco, conforme a figura a seguir (FIG. 26).

1 <i>naissance</i>	2 <i>jeux d'ombres</i>	3 <i>éclats</i>	4 <i>poeira</i>	5 <i>jeu de lumière</i>

Figura 26 – Fragmentos da partitura ordenados conforme escolha de Barbiero

Pelo fato de não haver minutagens escritas na partitura de performance, não se sabe se houve um guia cronométrico para esta montagem. Porém, ao ouvirmos as suas duas versões, vemos que, pela divisão formal feita em seus registros sonoros, existe uma certa regularidade no encurtamento das repetições. Cada seção parece ter uma duração mais ou menos definida em todos os ciclos. As duas versões correspondem a dois *takes*: o primeiro com duração de 19'04" (aqui chamado de DB1 (2018a)) e o segundo 15'46" (DB2 (2018b)). O músico considera a segunda versão, DB2, como sendo a definitiva. Barbiero optou pela ordem das palavras-chave da seguinte forma: *Nascimento*; *Jogos de sombras*; *Estilhaços*; *Poeira*; *Jogo de Luz*. Abaixo, a imagem das *waveforms* das duas versões, nelas as quatro repetições estão marcadas em diferentes cores, tal recurso facilita a visualização do encurtamento da duração de cada ciclo a medida em que é executado (FIG 27),

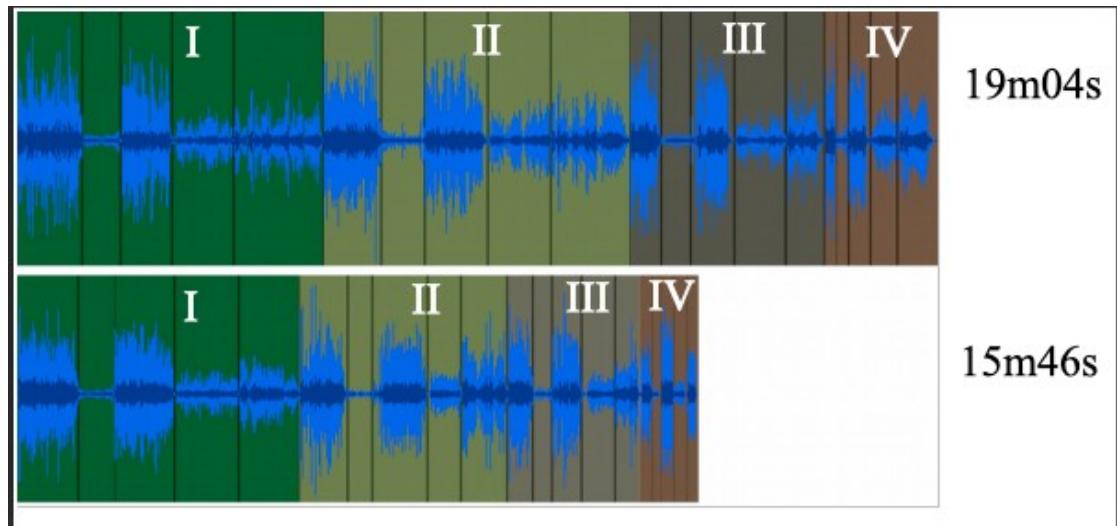


Figura 27 – *Waveform* e divisão formal de DB1(2018a) com 19m04s e DB2 (2018b) com 15m46s

O músico cuidou de criar um contraste bem definido entre as sonoridades a partir das diferentes técnicas e articulações designadas para cada palavra-chave. Ambas as versões, possuem diversos elementos característicos como por exemplo pausas de longa duração, utilização de escalas e produção de ruídos com o arco. Sobre a estruturação geral da sua montagem, Barbiero afirma que

Pelo fato da *Quatre Fois* ser estruturada como um ciclo de cinco eventos recorrentes eu pensei em tocá-la como um *set* de temas com variações. A primeira ocorrência de um evento seria seu tema, cujas repetições apresentariam variações deste. (As variações que introduzi se dão principalmente por alturas, ritmos, andamentos e duração.) Eu designei para cada “pista” verbal um gesto correspondente ou técnica que – ao menos para mim – capturava o som em associações que me foram provocadas, e isso produziria uma assinatura timbrística específica (QUESTIONÁRIO DB, p. 1)

Existiam versões de *Quatre Fois*, (WPs e AFs) que já circulavam na internet e que possivelmente poderiam ser usadas como referência para alguém interessado. Porém, Barbiero, ao ser questionado sobre isto, afirmou não ter buscado outras versões da peça como referência de como se tocar. Segundo ele, a interpretação das “pistas verbais de *Quatre Fois* – as palavras e frases que fazem a partitura – seria uma espécie de questão pessoal” (QUESTIONÁRIO DB, p. 1). Nesse sentido, ao sintetizarmos estas informações no diagrama referente à sua montagem, temos o seguinte esquema (FIG. 28)

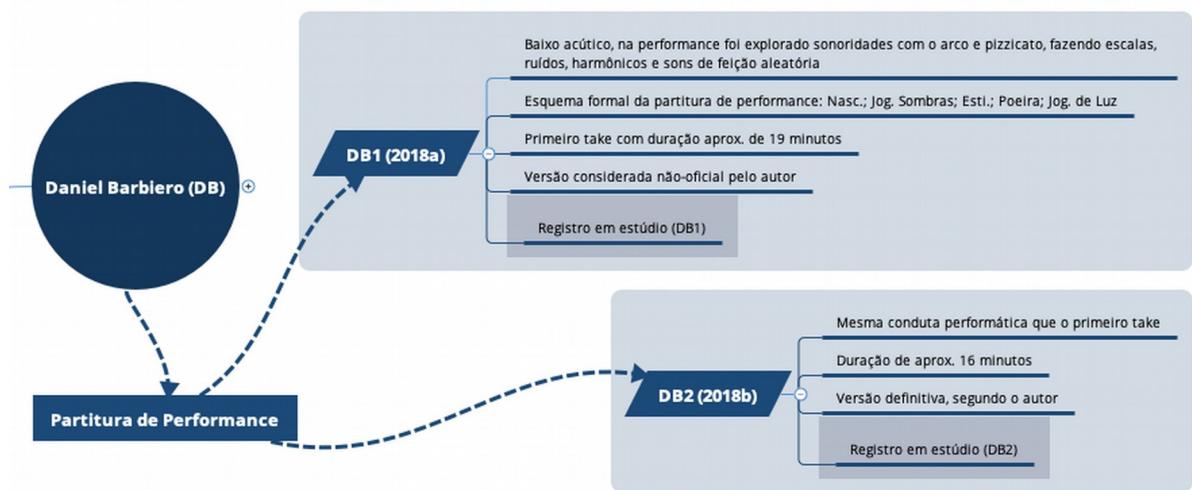


Figura 28 – Diagrama da montagem DB com suas duas versões

De modo geral sua contribuição foi muito significativa porque com ela tivemos uma montagem mais ‘afastada’ do contexto em que estavam inseridas as montagens de AF e WP. As relações que serão estabelecidas entre essa montagem e as outras poderão nos trazer importantes informações acerca do contexto e como ele influí nas abordagens de interpretação do *script* para elaboração das versões executadas.

CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MORFOLOGIA DE *QUATRE FOIS*

4.1 – A estrutura morfológica

A partir dos dados apresentados no capítulo anterior acerca das montagens e versões realizadas pelos grupos, acrescentaremos mais dados ao diagrama morfológico de *Quatre Fois*. Adicionamos todas as versões executadas da peça dentro do diagrama, com destaque às que foram abordadas nesta pesquisa. Os detalhes descritos no capítulo anterior foram inseridos na ilustração de forma resumida, considerando tais informações como relevantes para distinguir cada execução. Por limitações de diagramação, não foi possível expandir na imagem tais detalhes. Através do diagrama é possível, porém, visualizar todas as ocorrências de montagens/execuções da peça de uma forma não necessariamente centralizada no *script*, apesar do foco na relação direta, compartilhada por todas as versões. Como já mencionado, os grupos WP e AF ocupam o maior espaço do diagrama devido ao predomínio de versões dedicadas a estes sujeitos. As relações diretas que conectam algumas montagens e versões no diagrama consistem em qualquer elemento que foi diretamente compartilhado entre elas. Como apresentado no diagrama, tais relações diretas não ocorreram em grande quantidade, porém foram relevantes para a definição morfológica das montagens nas quais incidem (Fig. 24). Uma delas, por exemplo, seria a relação ‘compositor/intérprete’ mantida entre o grupo whypatterns_ (WP) e o autor do *script*, Didier Guigue (DG), detalhes sobre essa ocorrência serão considerados adiante.

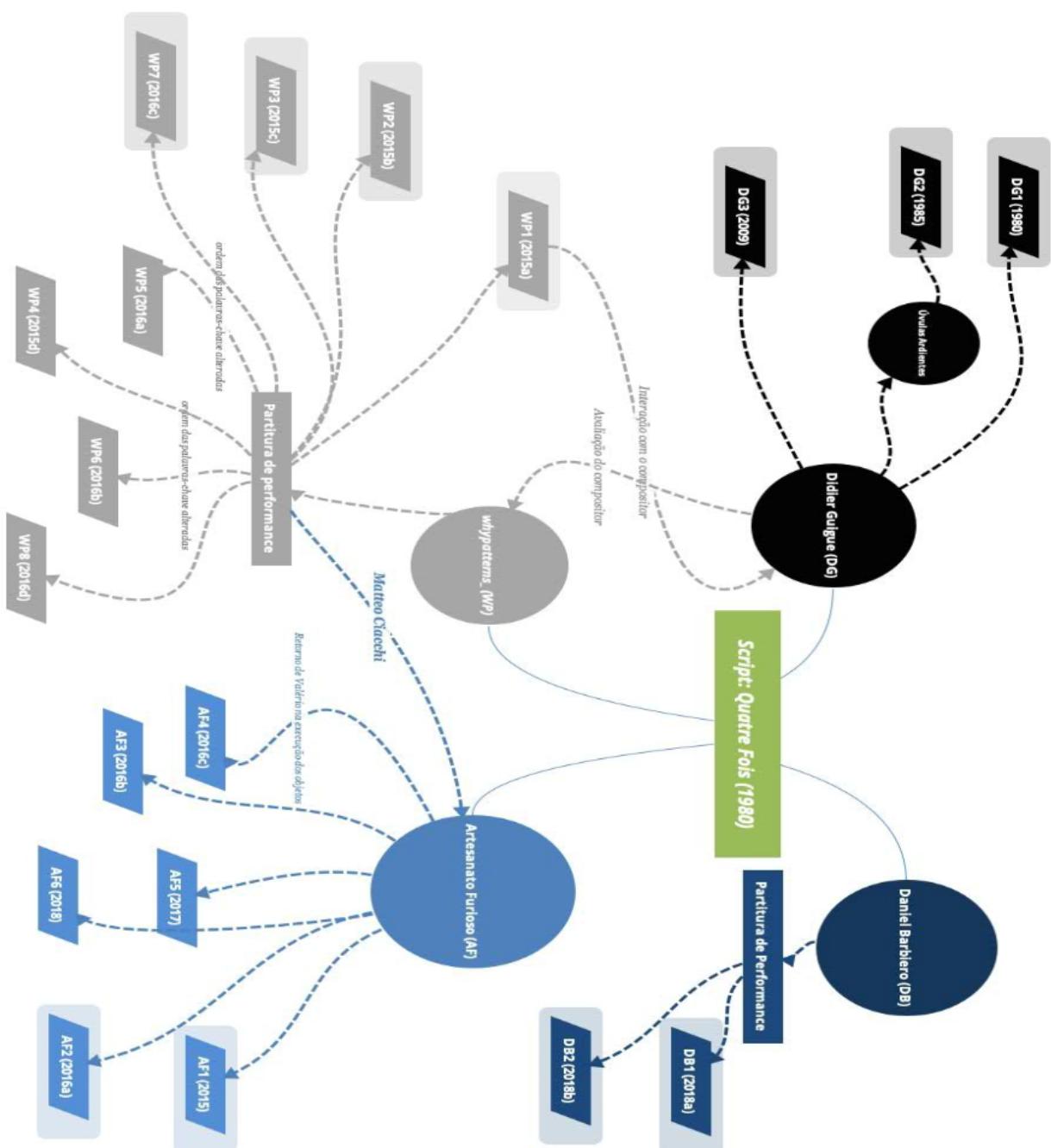


Figura 29 – Diagrama morfológico completo de Quatre Fois porém sem detalhes das versões estudadas

O recurso ao mapa mental visa uma ampliação do âmbito de análise do fenômeno musical de modo a considerar como coisa relevante todas as ocorrências que de alguma maneira influenciaram na sua conformação morfológica considerando o contexto no qual se deu cada versão. De cara evita-se um viés a partir da noção clássica de obra musical no qual toda a atividade subsequente à elaboração de uma partitura se dá como consequência direta da observância das normas expressas pelo projeto composicional. Aqui são relevadas as relações que o estímulo inicial (a partitura) mantém com os diversos agentes de produção de morfologias. Temos não o desenho de uma obra, mas o roteiro de uma série de *operadores* dedicados a produzir efeitos morfológicos estimulados por uma mesma referência original. O diagrama em forma de rizoma permite ainda entradas variadas prescindindo da relação aparentemente óbvia entre ideia composicional e resultado sonoro, uma vez que a ação performática é considerada aqui como coisa ativa e criativa. O analista pode decidir estudar uma determinada versão, ou grupo de versões vinculadas a algum ramo específico, ou o relacionamento entre ramos; pode decidir captar o rastro de invariância da ação performática no tempo, pode avaliar o sucesso de determinadas ações tendo como foco a sua fidelidade a uma trajetória de evolução morfológica da obra, etc.

O diagrama visa apreender o fenômeno musical em sua totalidade e nos permite visualizar o seu perfil sistêmico. Cada montagem e versão correlata, com suas respectivas idiossincrasias, funciona como parte integrante de um esquema de produção de morfologias que perseguem um objetivo comum que seria o de trazer à tona *Quatre Fois*. Cada operador expresso no diagrama se relaciona com os demais contribuindo para a criação de uma rede cujo funcionamento define em linhas gerais o que seria a morfologia da peça considerando seu ‘ciclo vital’. Dentro dela estão incluídas as características específicas e semelhanças existentes no contexto e prática de cada grupo. Procura-se entender a obra como um fenômeno identificado não apenas pela sua estratégia de invariância (partitura) mas sobretudo partir do rastro morfológico deixado pelas determinações contextuais da ação performática. Segundo Fiel da Costa:

A performance é algo vivo, capaz de influenciar o resultado sonoro de tal forma que o próprio projeto composicional pode ser redefinido a qualquer momento, ao passo que se encontra altamente contingenciado. Não é

necessário, portanto, a presença da coerção para que se garantam resultados satisfatórios do ponto de vista do projeto musical pessoal (FIEL DA COSTA, 2016, p. 146).

4.2 A importância do coletivo Artesanato Furioso

Um fator determinante para a análise morfológica de uma obra visando apreender aspectos de invariância entre performances é a possibilidade de realizar repetidas execuções da mesma. Tal condição não é problemática se pensarmos em repertórios emblemáticos cujas partituras, cifras, registros ou qualquer tipo de estímulo correlato a eles são muito conhecidos e difundidos. Em casos de obras abertas ou de caráter experimental como *Quatre Fois*, que, via de regra, são pouco executadas e pouco distribuídas no mercado, o acompanhamento de versões se torna muito difícil. Uma das possíveis saídas é empenhar-se numa atividade ostensiva de montagem da peça em ambiente acadêmico para produção de casos e coleta de dados.

No contexto desta pesquisa, tivemos a oportunidade de dispor de diversas versões diferentes e relativamente recentes da peça a analisar graças aos concertos realizados pelo Projeto Artesanato Furioso. Das 13 versões que foram realizadas do ano 2015 até 2017, 7 foram diretamente produzidas dentro das temporadas do projeto e partiram das montagens do *whypatterns_* (WP), de Valério Fiel e Matteo Ciacchi (AF) (Fig. 30).

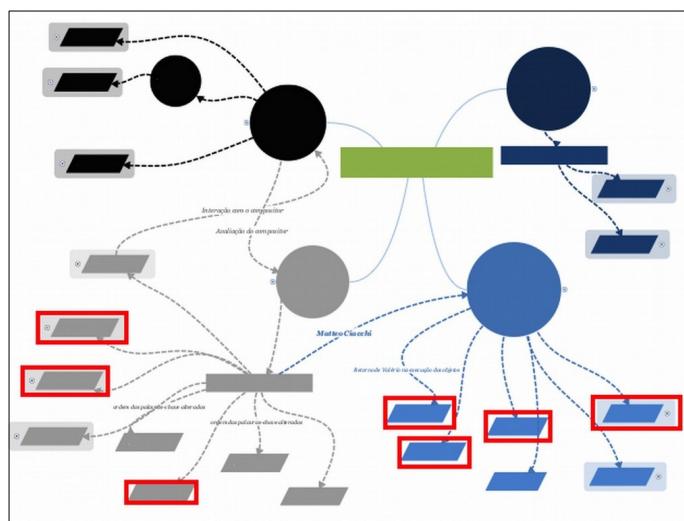


Figura 30 – Diagrama com destaque nas versões tocadas em eventos produzidos pelo coletivo Artesanato Furioso

O panorama atual que temos da morfologia de *Quatre Fois* foi bastante influenciado pelos concertos promovidos pelo Artesanato Furioso. Foi a partir da sua disponibilidade de concertos mensais que aconteceu de serem realizadas as diversas versões do script pelos grupos WP e AF, e isso nos abriu a possibilidade de realizar um acompanhamento longitudinal da peça nesse triênio que, para esta pesquisa, é considerado o ponto mais importante pois consideramos que onde há a maior execução da peça e ocorrem os principais fenômenos de invariância passíveis de análise a partir dos quais se pode sintetizar algo de sua morfologia. Como vimos no decorrer da pesquisa, tal recorrência de execuções produziram efeitos distintos nas duas montagens realizadas no contexto do Artesanato Furioso, apesar de compartilharem a mesma rotina de produção e de serem as mesmas pessoas a colaborar. As razões para tais diferenças se encontram na postura singular de cada um de seus operadores. E é sobre a ação do estímulo e como ele é trabalhado dentro dos processos das quatro montagens estudadas que iremos tratar a seguir.

4.3 – Características sistêmicas da invariância

Afirmar que a morfologia de uma obra não é mais o fruto de uma correspondência clara e a priori entre um objeto fixado e seu resultado sonoro não implica, na prática, em ter em mãos uma variedade de resultados que não possuem relação entre si ou entre a sua proposta, situação que dificultaria a possibilidade de elaborar considerações analíticas. O estímulo (partitura), que no nosso caso é o script, continua sendo um componente sistêmico que, com suas características específicas, possui a função de tentar garantir que resultados (efeitos) mantenham um certo nexo morfológico identificável e relacionado com os seus elementos, ou que, ao menos ao intérprete seja indicado alguma diretriz para servir como guia evitando soluções que redundem em improvisação livre (ou não idiomática). Como foi visto nos dados coletados, os resultados sonoros das montagens não são estruturalmente errantes e possuem algumas semelhanças entre si no que tange a sua estrutura formal e caráter sonoro/gestual. As razões para tais correspondências, sobretudo no primeiro aspecto (estrutural/formal) dizem respeito à estratégia de invariância original, a partitura, que define diretrizes claras quanto ao regime temporal da peça. A esta dimensão de invariância é acrescentada a de idiossincrasia interpretativa, que segue e se cristaliza em torno das decisões dos músicos executantes e seus projetos artísticos específicos.

4.3.1 – O *script* e os esquemas formais

O *script* funciona como o principal fator de invariância para as execuções da peça. Nele, a proposta de estruturação formal é apresentada como um objeto estrito: a sucessão da leitura das cinco palavras-chave em uma ordem escolhida pelo performer e a repetição de tal esquema por quatro vezes, sendo cada vez mais curtas que a última. A execução de *Quatre Fois*, deveria conter, no mínimo, segundo a proposta original, um esquema formal fixo dentro do qual um material sonoro escolhido pelos intérpretes de acordo com a expressão das palavras chave, se desenrolaria de modo mais ou menos sistemático. Um efeito esperado, por exemplo, é o de que o esquema estrutural seja afirmado por mudanças de material sonoro e outro, que se observe o efeito de contração temporal previsto nas instruções de execução.

Nos casos estudados, vemos que três das quatro montagens elaboraram partituras de performance partindo destas indicações, contendo nelas cinco condutas performáticas referentes a cada palavra-chave do *script*, as quais foram tocadas em durações cronometradas (no caso de AF e WP), ou durações estabelecidas intuitivamente (como em DB), e conforme indicado, todas elas contêm repetição do ciclo por quatro vezes em durações mais curtas. Com essas partituras de performance, não é equívoco considerar tal ato enquanto concretização das orientações compostionais, garantindo a elaboração de cinco seções com elementos sonoros singulares entre si que seriam identificados de forma recorrente e em menor duração na medida em que a peça é tocada. Por outro lado, vemos que tal garantia se dá até certo ponto, isso porque nada impediu que os performers não obedecessem estritamente às orientações, errassem (por qualquer motivo), ou até mesmo nem as usassem. Por exemplo, a maioria das versões da montagem WP, apesar de assumir tais regras nos seus esquemas de performance, se desviaram da orientação de encurtamento progressivo da duração dos ciclos. Ao invés disso, o grupo optou, em uma das versões, por criar uma coda no lugar da última palavra-chave da última repetição, ou no caso da WP3, as durações dos ciclos foram intercaladas em longa/curta/longa/curta. Um outro caso seria a versão DG2. Tal versão apesar de se configurar como caso único na pesquisa, abdica de quase todas as indicações de leitura do *script*. O compositor e seu grupo de performance aqui decidiu interpretá-lo livremente, como veremos na ilustração a seguir. Tal exemplo reflete uma abordagem na qual o texto serviria como uma mera inspiração para uma improvisação dirigida e não é fortuito que justamente seja esta a

performance executada e dirigida pelo autor do script original. Aqui ele foi considerado a autoridade capaz de rearranjá-lo de forma radical sem que fosse necessário abrir mão de sua assinatura ou mesmo do título da peça que, a despeito da radical diferença normativa e da consequente deriva morfológica, ainda foi apresentada como *Quatre Fois*.

Um comparativo dos esquemas estruturais de algumas gravações foi elaborado a fim de ilustrar a ação do script na divisão formal das versões criadas. Tal esquema possui as durações das versões e também a duração de cada repetição. Cada cor e algarismo representa uma repetição do ciclo, e as linhas marcam a duração de cada palavra-chave tocada para cada versão.

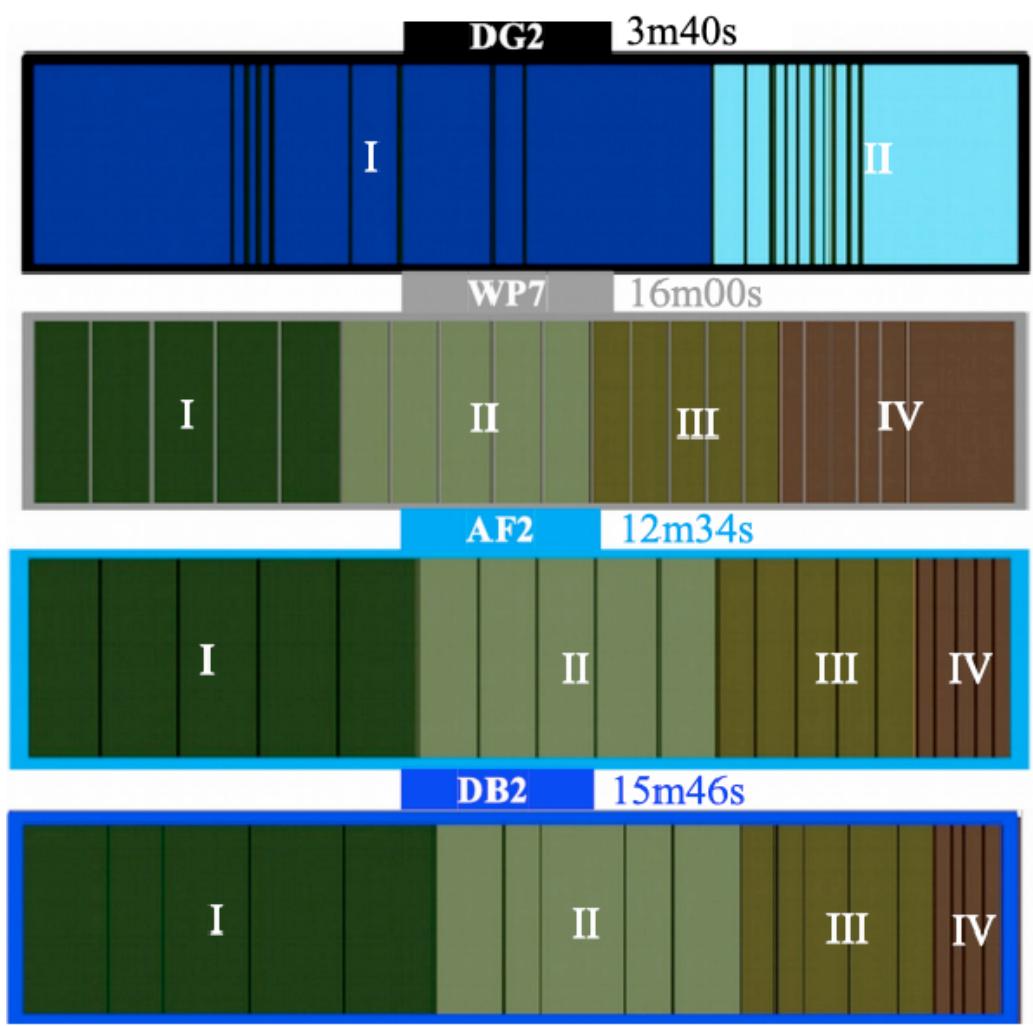


Figura 31 – Comparativo dos esquemas formais do registro de algumas versões de *Quatre Fois*

A partir do esquema notamos que houve uma maior aproximação à proposta decorrente do script nas montagens de Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi (AF) e de Daniel Barbiero (DB). Por mais que tal fato corrobore com a noção da eficiência das estratégias de invariância contidas no texto da *Quatre Fois* nesses dois casos específicos, estas não são coercitivas e nem atuam ativamente para garantir o seu efeito. Isso se torna claro quando recorremos à aproximação do script no caso da montagem de WP e da versão DG2. Portanto, o papel é do grupo/performer em tomar a decisão de seguir rigorosamente e com disciplina as estratégias de invariância advindas da proposição composicional e aplicá-las no seu processo de performance.

4.3.2 O *script* e as palavras-chave

Outro elemento básico do texto de *Quatre Fois* são as palavras-chaves que estão dispostas na folha, escritas em francês. Segundo as instruções, é livre ao performer a interpretação destas, tanto no que concerne a sua disposição temporal, quanto ao material sonoro. Entretanto, ao considerarmos a opinião do autor colhida em entrevista e os resultados das versões montadas vemos que existem certas semelhanças de conduta entre estas. Conforme sugerido por Guigue, além da estruturação temporal cada vez mais densa, as palavras-chave poderiam ser entendidas como etapas de um “ciclo vital”. Tal sugestão tende a produzir dois efeitos prováveis: o de elaboração de uma sequência lógica de palavras-chave que evoque o tal ciclo de nascimento à morte e uma forma baseada numa sequência de eventos contrastantes (cada qual buscando interpretar uma respectiva palavra-chave). Para o primeiro, na própria partitura original há uma sugestão de leitura da esquerda para a direita (leitura normal no ocidente) que atenderia à demanda ao sugerir um caminho (ciclo vital) entre as palavras “nascimento” e “poeira”, passando por “jogos de sombra e luz” e “estilhaços”, em outras palavras, um ciclo no qual algo passa a existir, é submetido ao ‘jogo da vida’ que envolve momentos de desamparo e descoberta para, em seguida, seguir o caminho de uma entropia do estilhaço à poeira. A repetição de tal ciclo quatro vezes, onde se tem cada vez menos tempo para realizar a conduta, determina o caráter cíclico geral do processo vital, concebido como um jogo de tentativa e erro no qual coisas são criadas e destruídas em processo até que, enfim, o último ciclo se fecha sem direito a nova tentativa. Já o segundo aspecto esperado tem características mais técnicas e remete ao procedimento de

estruturação cageano discutido anteriormente de marcar o esquema estrutural concebido a priori de modo claro através do contraste entre materiais sonoros e condutas gestuais de modo a dar consequência ao processo como um todo transparecendo a cada repetição a ideia de um esquema cíclico cada vez mais tenso.

Como relatou Daniel Barbiero (DB), o fato de criar cinco condutas performáticas na qual cada uma representaria subjetivamente a impressão sonora que determinada palavra-chave lhe daria a base para o preenchimento das seções formais da sua montagem. Em relação à palavra-chave *Nascimento*, ele diz: “Eu tive que me perguntar com o que *naissance* soaria parecido. Eu o interpretei como algo vindo a existir – algo se mostrando ou projetando para fora, que eu conjurei como algo mais próximo de uma melodia lírica com um movimento predominantemente ascendente” (Questionário DB, p. 1).

Tal conduta pode ser visualizada abaixo a partir do mapa das frequências de pico (no eixo vertical, entre 70Hz-342Hz) do trecho que corresponde a aproximadamente 30 segundos (eixo horizontal) da primeira seção de DB2. A melodia está destacada pela linha azul, criando uma espécie de arco melódico que se repete por toda a seção (FIG 32).

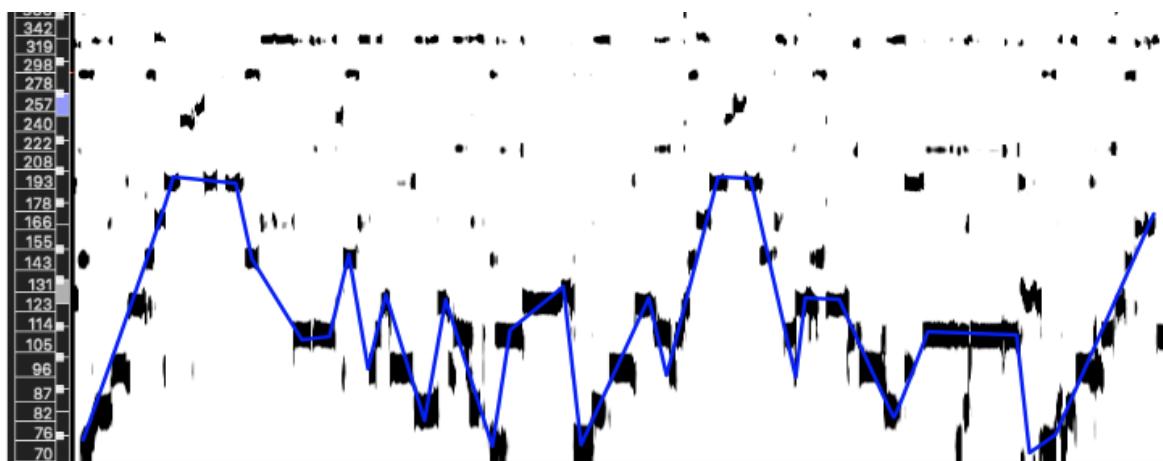


Figura 32 – Linha melódica criada para preencher a primeira seção da versão de DB2 (*Naissance*)

Para contrastar com este momento, a seção seguinte correspondente à palavra-chave *Jeux d’Ombres*, possui um grau de inarmonicidade muito maior que a seção anterior e os sons articulados possuem uma feição percussiva no timbre e não possuem altura definida (FIG 33).

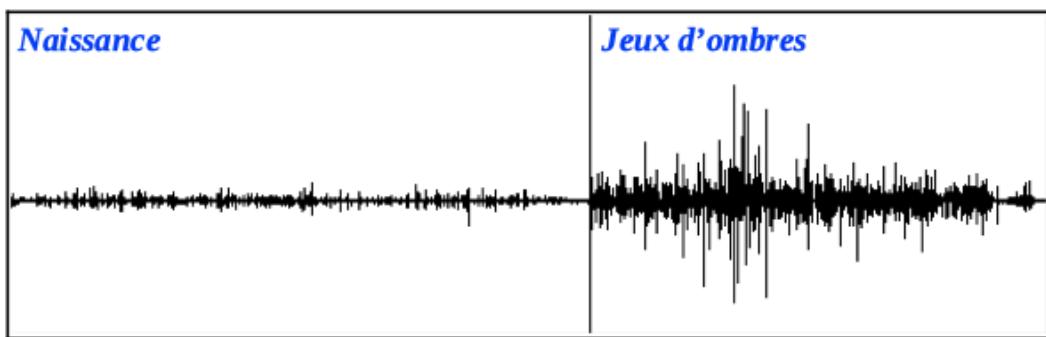


Figura 33 – Diferença de inarmonicidade entre as duas seções da DB2.

Para chegar em tal sonoridade na seção *jeux d'ombres*, Barbiero partiu da criação de uma execução que possuísse algo de “efêmero e não-substancial porém com súbitas mudanças no timbre”. Nesse sentido, sua conduta performática no contrabaixo consistiu em tocar “sons sem altura definida que foram produzidos pela movimentação da crina do arco na extensão da ponte” (Questionário DB, p. 1).

Na proposta do grupo *whypatterns_*, conforme descrito no capítulo anterior, as condutas performáticas teriam como base a tentativa de representação sonora das palavras-chave do script. Tal representação também ocasionou na criação de cinco elementos distintos que foram tocados na ordem padrão das palavras-chave. Estas seções se diferenciaram entre si não só pelo timbre mas também pela densidade geral de frequências. Ao tomarmos as duas seções vizinhas da versão WP7 que representam *Naissance* e *Jeu de lumière*, percebemos que enquanto na primeira há uma maior variedade de frequências e uma maior densidade sonora, a segunda é composta de articulações longas em frequências fixas, predominantemente agudas. Tal fato pode ser constatado a partir da visualização das frequências de pico dessas duas seções na versão WP7, que mostra o trecho referente à segunda repetição do ciclo. A variedade de frequências mencionadas anteriormente é observada pela densidade de eventos em preto na primeira metade da imagem, referente a *Naissance*. Já em *Jeu de lumière* há sons prolongados em frequências bastante específicas, por exemplo, o agudo localizado entre 1974.3-2216.1 Hz que percorre por toda a seção (FIG 34).

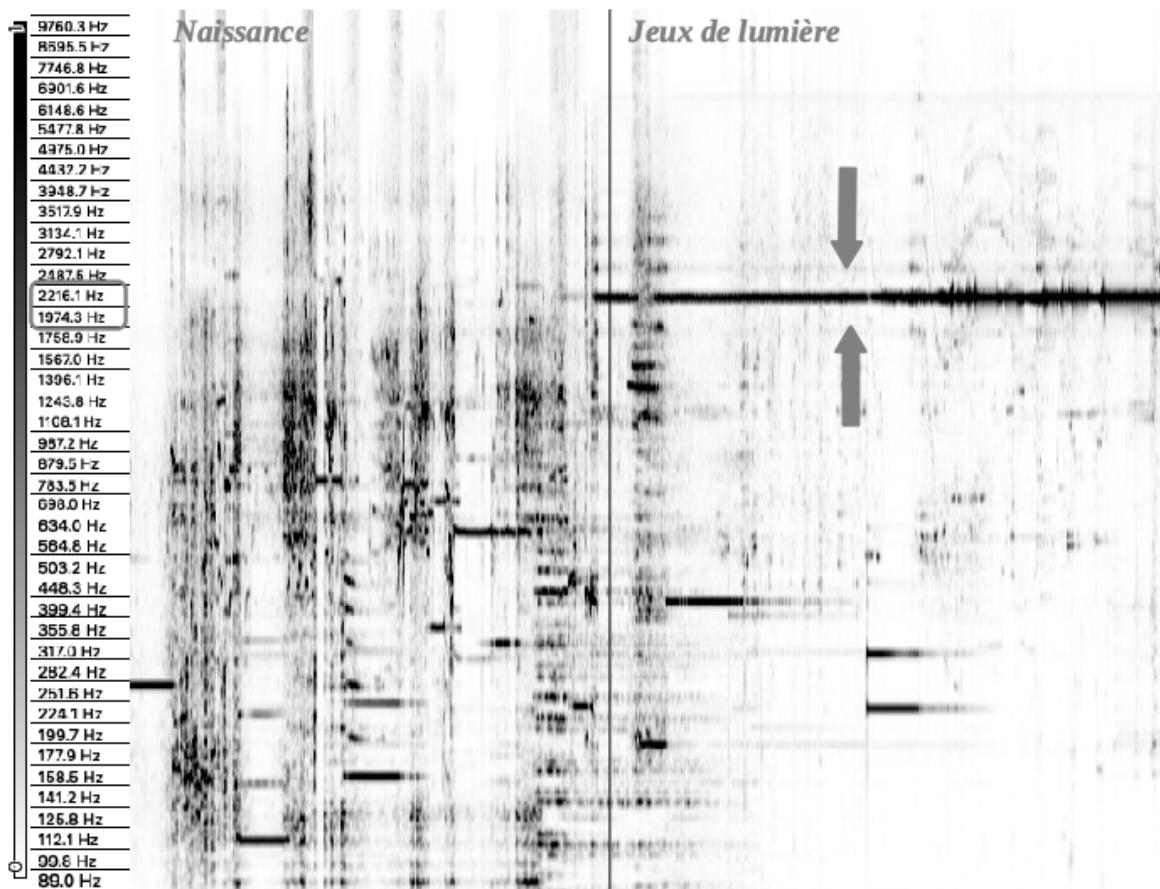


Figura 34 – Comparação das frequências de pico de duas seções da versão WP7

Os exemplos apresentados acima auxiliam a reforçar a ideia de que, no atual estado em que *Quatre Fois* se encontra, o traço morfológico do script pode ser identificado dentro dos seus processos performáticos. Nesse sentido, foi possível compreender a ação do texto musical enquanto um estímulo que, dependendo de quanto e de como prescreve a sua leitura, conseguiu orientar os resultados sonoro/partiturais dentro de uma estrutura formal fixa e com detalhes timbrísticos correlatos a uma interpretação determinada das palavras-chave.

4.3.3 A duração dos registros sonoros

No que tange à duração da peça, não há no script indicações acerca de uma extensão ideal ficando tal escolha a cargo dos intérpretes. A definição da duração geral da peça a posteriori pode ser vista como algo comum nas propostas composicionais de partituras abertas, e não raramente elas andam lado a lado com a abertura à improvisação, seja ela atrelada a algum texto (as palavras-chave em *Quatre Fois*, por exemplo) ou a uma referência

gráfica específica. Contudo, como foi dito anteriormente, tal abertura não implica necessariamente em que tal liberdade redundaria numa imensa variedade de durações. É necessário levar em consideração, como coisa fundamental na definição da duração de propostas desse tipo, os processos performáticos efetivamente planejados e realizados.

Um exemplo de peça cuja duração e forma depende de decisões dos intérpretes seria o Quarteto Mínimo (para quarteto de cordas - 2004) de Valério Fiel da Costa executado e gravado pelo Grupo Sonantis em 2011. Nesta proposta o compositor elaborou uma partitura modular que visava criar “uma situação sonora de características texturais que, com um mínimo de material, soasse complexa rítmica e harmonicamente”, com transições que acontecessem de forma natural, marcando as mudanças de articulações tocadas pelos intérpretes (FIEL DA COSTA, 2012, p. 4, 5). Aqui é notável o aspecto da duração enquanto um elemento de avaliação do quanto os performers entenderam o desejo do compositor em consolidar a morfologia da peça.



Figura 35 – Duração geral das quatro execuções de Quarteto Mínimo, realizadas pelo Grupo Sonantis em 2011.

A partir da figura acima (FIG 35), o autor observa que houve um aumento significativo na duração geral da peça, já entre o primeiro e o segundo registro. Uma das razões para estas alterações foi a presença do compositor, que alertou aos músicos para

assumirem uma conduta mais atenta quanto à sonoridade geral e que modelassem cada momento da peça de forma disciplinada, conforme prescrito no seu script. Sobre esse aumento na duração, Fiel da Costa deduz que:

Isso se deve à atenção redobrada que os intérpretes desta vez conferiram às passagens; à percepção do papel cabido ao ouvido nesse processo de modelagem espectral dos trechos; à atenção de cada um em relação ao que o outro intérprete está fazendo; ao cuidado para que a textura geral não se descaracterize. A familiaridade adquirida com sucessivas execuções da peça faz com que os intérpretes se deixem levar cada vez mais relaxadamente por aquele ambiente sonoro antes hostil (FIEL DA COSTA, 2012, p. 5).

Portanto temos aqui um caso onde a não-familiaridade com determinado estímulo faz com que os performers busquem inicialmente uma execução pautada nas suas experiências anteriores que, no caso do grupo, consistia numa execução mais individual e diretamente vinculada às informações da partitura. Porém, à medida que vão seguindo às instruções do compositor que neste caso possui certa experiência na direção de performance desse tipo de repertório, os músicos passam a entender melhor a proposta e isto acaba se refletindo no resultado sonoro em vários aspectos. Destes, destacamos o aumento da duração, que é consequência direta de uma melhor acomodação dos eventos sonoros presentes na peça.

Voltando ao caso de *Quatre Fois* constatamos que seus registros sonoros possuem, via de regra, longas durações (acima de 10 minutos). Isto sendo algo inerente às diferentes execuções dessa peça por diferentes grupos poderia nos levar pensar que esta seria uma invariância que não decorre da prescrição do script, visto que ele não prescreve nenhuma duração geral. No entanto, acreditamos que tal tendência a durações maiores que 10 minutos pode ser entendida enquanto um efeito ligado à leitura do script, mesmo que de forma indireta. Isso porque, dada todas as montagens de *Quatre Fois*, os grupos e indivíduos que operaram para a elaboração das suas versões tiveram que criar um esquema de seções que fossem passíveis de ser tocadas mesmo incluindo mudanças de timbre ou de instrumentação (como as montagens WP, AF) e longas o suficiente para que as transições fossem inteligíveis e realizadas de forma controlada. O gráfico abaixo mostra as durações dos registros sonoros que temos da peça em todas as suas montagens.

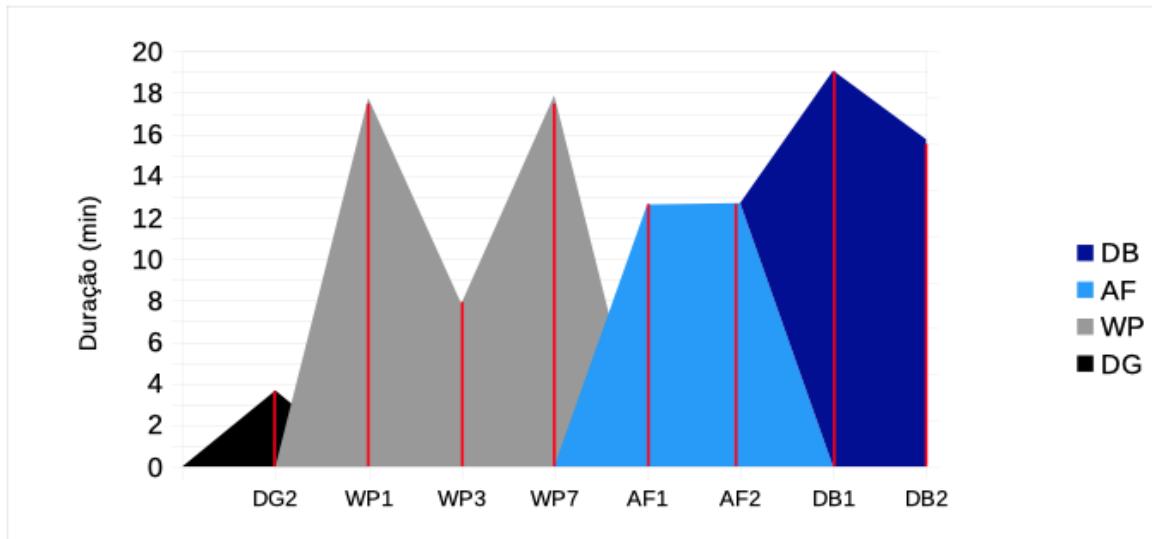


Gráfico 2 – As durações de algumas versões de *Quatre Fois*

Ao checarmos as versões DG2 e WP3 vemos que são as que possuem menor duração, a primeira (DG2) durando 3m40s e a segunda (WP3) durando 7m04s. Sabemos que em DG2 não foi obedecida uma estrutura formal nos moldes da sequência de palavras-chave e a execução se estruturou numa forma de improvisação guiada onde as palavras do script eram vocalizadas e serviam de guia à improvisação livre. WP3, a versão mais curta de *Quatre Fois* tocada pelo *whypatterns_* (WP), representa uma tentativa do grupo, após repetidas execuções da peça em durações longas, em experimentar tocá-la na metade do tempo usual. Como foi relatado, a execução nestes moldes comprometeu o controle geral da execução da peça e colocou os performers em estado de tensão constante e demasiadamente preocupados com a cronometragem. Graças a isto tal versão só foi tocada uma vez.

Dessa forma, assim como vimos no *Quarteto Mínimo* e em *Quatre Fois*, existem morfologias que necessitam de durações longas para que de fato sejam expressas as suas ações performáticas correspondentes e com margem para uma execução sob controle. Por outro lado, é patente que tais necessidades surjam como resultado do acúmulo de experiência através de diversas execuções. Tais acomodações morfológicas fazem parte do próprio processo performático e não podem ser consideradas resultado de um mero automatismo.

Levantamos aqui aspectos que acreditamos ser essenciais cuja função seria de desvelar as circunstâncias que definiram a morfologia de *Quatre Fois* enquanto tal e que funcionariam para todas as montagens realizadas. Por outro lado, é importante entender como

algumas características particulares de cada montagem contribuíram para moldar sua sonoridade e que, por sua vez, nos permitiriam identificá-la enquanto tal. E isso pode ser feito ao descrevermos certas situações presentes em cada caso que podem auxiliar para uma melhor compreensão do contexto no qual se deu cada execução.

4.4 A relação compositor/intérprete em WP e a experiência do AF e DB

Existem algumas relações entre as montagens que foram cruciais para a definição da morfologia da peça, uma delas é a influência direta que DG teve sobre as versões do WP (FIG 36).

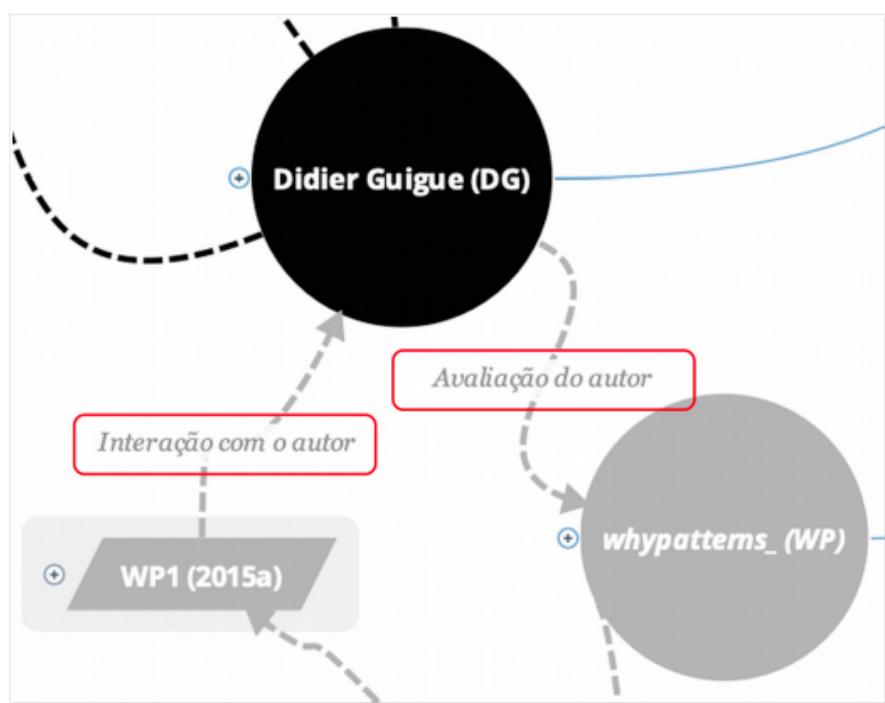


Figura 30 – Recorte do diagrama destacando a interação/avaliação de DG para com a montagem WP

Dentro do contexto da música clássica europeia a função do compositor enquanto proposito e figura de autoridade dentro da divisão do trabalho da produção musical é considerada fundamental. Tal postura foi mantida no contexto musical acadêmico brasileiro e não é incomum a presença de tal esquema de tutela artística delimitando as funções de cada agente dentro do seu paradigma (PEREIRA, 2012, p, 43-52). Isto pode ser uma das razões pela qual houve uma certa ‘necessidade de aprovação’ por parte do grupo em relação ao compositor na ocasião da montagem do *whypatterns_*. Além disso, o próprio grupo, apesar de

ter relativa liberdade na escolha de muitos parâmetros, ainda buscou executar a peça de forma disciplinada preocupado em respeitar as regras do jogo propostas na partitura e a figura pública do autor, considerado figura influente no campo da música experimental brasileira. Soma-se a estes fatores o fato do grupo ter sido recém-formado para executar esta peça e estar em busca de repertório para execução num processo de desenvolvimento de práxis enquanto grupo. Havia também o senso de responsabilidade sobre *Quatre Fois* devido ao fato dela não ter sido tocada há 30 anos. Nestas circunstâncias a ação propositiva do autor foi aceita e entendida enquanto algo natural e Guigue virtualmente acompanhou o processo de montagem da peça, esteve presente na da estreia da versão WP1, e posteriormente, acrescentou algumas sugestões gerais acerca do resultado sonoro. Tais orientações foram acatadas e mantida nas versões posteriores.

Apesar de compartilhar o mesmo contexto local, a versão de Ciacchi e Fiel da Costa abre mão propositalmente de tal colaboração continuada entre autor/intérprete considerando a proposta exclusivamente naquilo que esta fornece como dado original e de interesse para a montagem sem consultar Guigue na concepção da nova versão. Trata-se de uma composição elaborada em seus mínimos detalhes que foi concebida por Valério Fiel da Costa a partir do script de Guigue e acréscimo de parte de Matteo Ciacchi recuperada da versão WP1 realizada anteriormente.

Tal abordagem ensejou um certo debate sobre o papel da autoria frente a esse tipo de proposta no qual o autor do script não participa da realização musical da peça. Considerou-se por bem definir melhor os papéis sociais neste caso considerando que a música deve ser creditada a quem a realizou e não ao agente que elaborou o estímulo inicial. Porém, em consideração ao papel do autor original no processo, ainda era considerado necessária a sua menção. Isto fica nítido ao vermos o modo como *Quatre Fois* é apresentada no folder de um concerto realizado em 2016 promovido pelo coletivo Artesanato Furioso (FIG 37). A versão, para esta pesquisa, é categorizada como AF3 e no folder está creditada com o nome do autor do script e o nome dos músicos que elaboraram a versão.

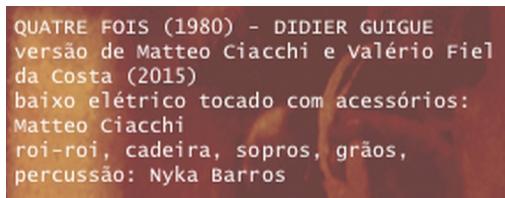


Figura 37 – Recorte do folder do evento onde foi tocada AF3

Tal contexto de desprendimento da tutela composicional pode ser relacionado a peças de partitura indeterminadas cujo processo performático foi estudado pelo pesquisador e performer Mário Del Nunzio, que refletiu sobre abordagens que envolvem significativa participação do intérprete como agente decisório no processo de modelagem formal do resultado sonoro.

o trabalho conjunto entre compositores e intérpretes foi reduzido; entretanto, as duas surgem de um desejo de colaboração – do grupo dialogar com uma proposição externa e a partir dela criar algo (...) Ou seja, nestes casos há uma etapa que envolve a elaboração do que poderia ser visto como uma proposição de composição – um conjunto de instruções, estímulos e regras, dotado de considerável abertura; e, sequencialmente, uma outra etapa, que envolve escolhas diversas (relacionadas a forma, material, sonoridade, intenção, etc.) (NUNZIO, 2017, p. 226-7).

Em sua montagem, Daniel Barbiero utiliza do seu background teórico-prático do trabalho com a improvisação e de execução/criação de obras com partituras gráficas/verbais. Em um ensaio sobre notação gráfica, ele acredita que tais exemplos clássicos como as peças gráficas dos compositores da Escola de Nova York, ou *Treatise* (1963-67) de Cornelius Cardew, representam uma necessidade artística dos músicos por usarem do recurso notacional não mais como uma representação “literal” do material sonoro que deve ser lido, mas sim enquanto um objeto a ser interpretado e portanto, “pós-literal” (BARBIERO, 2015, p. 1, 3). Tal pensamento caracteriza muito bem o modo como o artista elaborou sua montagem, interpretando o script de *Quatre Fois* como uma “estrutura claramente pronta” e cujas palavras-chave seriam “indicações verbais que são evocativas num sentido impressionista” que, para ele, “levavam com facilidade a uma resposta musical” (QUESTIONÁRIO DB, p. 1).

4.5. As propostas em notação tradicional DG1 e DG3 e a improvisação em DG2

As versões DG1 e DG2 da montagem de Didier Guigue, como apresentados no capítulo anterior, distinguem-se das demais versões dessa peça por serem partituras em notação tradicional. Elas foram elaboradas, conforme as regras que o script indicava, numa estrutura formal cuja duração geral, nos dois casos, era bastante curta. A primeira versão poderia ser tocada por diversas tessituras de flauta-doce enquanto que a outra foi adaptada para ser tocada numa flauta-doce baixo específica, equipada com sensores e envolvia processamento sonoro em tempo real. O fato de tais versões não terem sido tocadas não as excluem enquanto um resultado da interação de agentes com o script. São produtos do script original assim como cada uma das versões musicais deste. Por outro lado, não poderíamos deixar de considerar que o fato de tais propostas notacionais mais fechadas não terem sido executadas se daria por conta da inércia típica deste tipo de proposta onde peças muitas vezes só são de fato executadas quando recebem alguma encomenda específica ou ganham algum prêmio. O fato da DG1 não estar envolvida num caso como esses, e por requerer um trabalho extensivo de ensaios para a preparação da performance, explica o fato de não ter sido tocada. Isso é reforçado ao vermos o porquê da DG3 também não ter sido realizada. A mesma foi elaborada para ser submetida a um edital para ser tocada e não foi aprovada. Esses casos são exemplos comuns da influência do rito ‘tradicional’ de execução de obras musicais, e portanto, sua possibilidade de execução estavam limitadas.

Na versão DG2 há uma aproximação maior com as outras montagens pelo fato de serem grupos cuja propostas são baseadas na improvisação livre e na exploração textural e ruidística, cujo suporte partitural não é considerado imprescindível. Apesar disso, há algo de peculiar nessa versão: o uso da partitura enquanto um estímulo momentâneo (um disparador) para realizar uma improvisação livre, na qual o esquema formal descrito na partitura não acontece como planejado. De fato, a correspondência morfológica entre o registro dessa versão e as estratégias de invariância do script é quase que imperceptível, sendo a única forma de contato evidente com esta a respectiva vocalização das suas palavras-chave.

Inferir sobre as questões que estariam por trás das circunstâncias que definiram uma ou outra versão não significa criar um juízo de valor em relação aos agentes, que também realizaram suas montagens em contextos diferentes. A noção aqui seria a de compreender a morfologia de *Quatre Fois* enquanto uma proposta na qual há um certo tipo de flexibilidade, e que possuem resultados cujos aspectos dos mais variados e algumas vezes até contrastantes,

como os que foram acima apresentados. Chamamos atenção aqui para o fato de que as versões mais “desviantes” foram aquelas nas quais o compositor atuou de forma efetiva e que, quanto maior a atividade legada a este no contexto, maior a flexibilidade apresentada no resultado final. Tal efeito aparentemente paradoxal se deve justamente à possibilidade de remodelagem que o autor principal se coloca como figura de autoridade. Se alguém pode subverter as regras do jogo, este seria o compositor.

4.6 Considerações finais

O trabalho aqui apresentado buscou compreender os aspectos que definem *Quatre Fois* enquanto tal. Para isso, tomamos como fundamental o processo performático porque a partir dele é que tais aspectos poderiam ser desvelados uma vez que a partitura original não fornece um canal de solfejo viável. A natureza desses aspectos seria de cunho morfológico, isto é, definiriam a peça em sua estrutura sonora e contextual. Nesse sentido, vimos que o *script* *Quatre Fois*, enquanto componente de um processo sistêmico, serve como um estímulo, um objeto que ‘desvia para si’ ações performáticas outrora desconectadas de uma referência comum. Os resultados, por mais difusos que pareçam ser entre si, podem ser relacionados diretamente com este objeto (estímulo). Como vimos anteriormente, foi uma prática comum a todas as montagens – salvo casos específicos – a elaboração de um esquema formal que continha 5 seções que eram repetidas 4 vezes preenchido por condutas performáticas que geram resultados sonoros distintos entre si e cujas qualidades surgem a partir da interação com as palavras-chave do *script*. Tal ação é fundamental quando se quer reforçar a ideia da ação da partitura enquanto um estímulo que gera resultados que, apesar de diversos, transitam sobre pontos em comum, e portanto, talvez seja isso a essência do estímulo que consideramos ser *Quatre Fois*: uma proposta musical baseada numa lógica onde o autor, de forma remota, iniciaria um processo que outros poderiam continuar e criar seus próprio resultados. Apesar de tal situação supor uma diluição do papel do compositor no processo de produção musical (sobretudo) acadêmica, vemos que em alguns casos a função do compositor enquanto proposito é afirmada: com ocorre no caso de WP ou das propostas de partitura tradicional DG1 e DG3 (mesmo que em colaboração com outros artistas). Porém, no mesmo contexto, um *performer* mais experiente pode abrir mão de qualquer referência à ação do autor do

script e com isso criar a sua própria versão, com resultado tão sonoramente diverso quanto as outras: esse é o caso da montagem do AF, cujo agente principal, Valério Fiel da Costa, é o autor da abordagem analítica a partir de um viés morfológico e portanto não era de se esperar nada além de uma postura performática consciente do papel de cada operador dentro do contexto de montagem/execução de repertórios com notação aberta/indeterminada. Em um contexto bem mais afastado e declaradamente desconectado das outras montagens está o trabalho de Daniel Barbiero. Ele, dentro do contexto no qual está inserido e da sua experiência enquanto *performer* e estudioso da improvisação e de notação musical gráfica/textual²⁵, pôde elaborar suas versões cujas características formais são bastante semelhantes com as das outras montagens porém, desta vez, em uma versão para contrabaixo *solo*. Essa foi a única versão de *Quatre Fois* tocada por um só instrumento; como vimos, as versões para flauta-doce de diversas tessituras (DG1) e para a flauta-doce baixo *Paetzold* (DG2) não foram estreadas. Em compensação, tivemos uma versão que foi a que mais se afastou, estruturalmente, de todas as outras versões montadas e cujas feições morfológicas se assemelharam mais a um esquema de improvisação livre baseada em um texto do que numa proposta de execução baseada nas instruções do *script* (DG3). Seria possível que, caso o contexto fosse diferente, as versões estudadas pudessem ter uma morfologia semelhante a DG3. Isto é, nada impediria que qualquer grupo aqui estudado, ou outro no futuro, que, numa espécie de sessão de improvisação, pudessem escolher tocar essa música partindo de uma leitura à primeira vista do *script*. A pesquisa mostra, porém, que a ausência do autor durante o processo performático acaba produzindo (paradoxalmente) resultados mais afins com a proposta original..

Decidir estudar todas as montagens de *Quatre Fois* destacando algumas versões feitas pelos diversos grupos dedicados a sua execução, serviu para criar um panorama amplo da sua morfologia desde a sua concepção até o período atual. Enfatizamos que tal abordagem é ainda atípica dentro do estudo da morfologia musical, visto que muito dos trabalhos analíticos, pelo menos os que abertamente cuidam do estudo da morfologia de determinado repertório, focam em processos performáticos de um só caso (uma obra específica) e, portanto conseguem realizar uma análise mais detalhada, apesar de abstrata, dos momentos de uma

25 Existem os casos das partituras gráficas compostas por Barbiero: *The principle Paradox* (2016) que consiste em 4 folhas com fragmentos em grego/inglês do filósofo Heráclito e 10 folhas com notação gráficas que podem ser vistas como indicação de duração, altura ou timbre, ou qualquer outra coisa definida pelos *performers* (BARBIERO, 2016, p. 2). Há também o *script Modular Graphic Verbal Scores* (2013) que possuem folhas um alternado de folhas com notações gráficas e folhas com texto com indicações acerca da realização de ações performáticas (Idem, 2013).

montagem: da leitura e interpretação da partitura (*script*), das escolhas dos indivíduos, dos ensaios, etc. No nosso caso, abrimos mão de tais restrições a fim de destacarmos aspectos gerais que singularizaram as montagens no tempo para entendermos o *script* enquanto um componente sistêmico; e como a partir dele foram gerados resultados que podem dizer muito acerca de como é tratado esse tipo de repertório no contexto da música experimental local (pelos grupos AF, DG e WP) e geral, a partir da visão de um artista sediado em outro país (DB). Isso foi possível por termos um contexto bastante específico que conseguiu fazer com que diversas versões desse *script* fossem executadas em um período de apenas três anos (2015-2018). Inferimos que, caso não tivéssemos acesso a versões em quantidade, as conclusões poderiam ser muito diferentes das que aqui alcançamos. Porém o que temos é isso: uma peça que foi concebida como fruto da influência da prática musical experimental norte-americana, consolidada dentro de um contexto de produção musical que também está relacionado a este campo (o contexto paraibano do Artesanato Furioso). Temos aqui uma obra concebida em 1980 e que gera resultados novos até os dias de hoje. Tendemos a considerar esta pesquisa como um sinal dessa ‘sobrevivência’.

Por ora, este trabalho pode ser visto como um desdobramento de uma abordagem musicológica pautada no processo performático, que, diferente de uma postura analítica tradicional, absorve proposições partiturais não-solfejáveis (verbais/gráficas) e as encaram enquanto objeto numa perspectiva morfológica que surge a partir da relação entre ela e diversos elementos que atuam na ação performática. Naturalmente, outras questões podem e devem surgir dessa mesma problemática: por exemplo, até que ponto o aspecto semântico das palavras-chave pode influenciar montagens que assumidamente seguiram as regras propostas pelo *script*? Ou como seria a montagem de *Quatre Fois* feitas por grupos fora da influência da academia e da música experimental? Ou como seria a experiência de um *performer* executando a versão DG1 em notação tradicional e depois criando uma versão sua completamente nova partindo diretamente do *script*? Estas são somente algumas perguntas e é esperado que este trabalho possa provocar muitas outras conforme ele for lido e discutido.

No escopo desta pesquisa, destacamos o estímulo (*script*), a performance e as decorrências desta relação em termos morfológicos para termos uma noção geral de como *Quatre Fois* se transforma no tempo e se estabelece a partir das ações performáticas de todos os agentes que a montaram/executaram. Com isso, foi possível entender que a ação do

estímulo serve como uma tentativa de estabelecer uma estrutura formal fixa bem estabelecida onde os materiais presentes estão abertos a interpretação (muitas vezes intuitiva) dos músicos que a abordam. Tal ocorrência é discutida tomando como dado os resultados que foram coletados: as partituras de performance, os registros, os discursos dos participantes, etc. As correspondências existentes entre os grupos bem como as suas diferenças, foram aqui consideradas como resultantes da experiência dos integrantes e de como tomaram suas decisões performáticas dentro dos contextos em que estavam inseridos. Sabemos que tal estudo é um recorte momentâneo visto que consideramos a obra musical enquanto algo que se transforma com o tempo e na medida em que o contexto influí nos agentes que produzem este tipo de repertório. Com isso, a pesquisa aqui realizada pode servir como mote para reflexões futuras sobre os possíveis caminhos que novas montagens/versões de *Quatre Fois* poderão ter seguido ou também como um caso a ser correlacionado com outros repertórios que tenham proposições notacionais ou referências morfológicas semelhantes aos que aqui foram apresentados.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Guido; MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1-21, 1981.
- AGAWU, Kofi. Analyzing Music under the New Musicological Regime. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997). University of California, 1997. p. 297-307
- BARBIERO, Daniel. About. Daniel Barbiero, s.n. Disponível em <<https://danielbarbiero.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 21 de maio de 2019.
- _____. Modular Graphic Verbal Scores. Partitura. 2013.
- _____. Graphic Scores & Musical Post-Literacy. *ARTEIODOLIA*. Setembro de 2015. Disponível em <<http://www.arteidolia.com/graphic-scores-musical-post-literacy/>>. Acesso em 21 de Julho de 2019.
- _____. The Principle of Paradox. Partitura. 2016
- BRITO, Luã Nóbrega de. *Aprendizagem musical a partir da música experimental: montagem e execução de duas obras abertas por estudantes de guitarra elétrica*. Trabalho de conclusão de curso. João Pessoa: UFPB, 2016.
- _____. Padrões morfológicos em duas peças de caráter aberto. In: V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, 2018, Rio de Janeiro, Anais do V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2018.
- BROWN, Earle. December 1952. In: *Folio (1952/53) and 4 Systems (1954)*. New York: Associated Music Publishers, 1961. p. 2-3.
- BROWN, Matthew. 'Adrift on Neurath's Boat': The Case for a Naturalized Music Theory. *The Journal of Musicology*, vol. 15, no. 3, 1997. p. 330–342.
- BRYARS, Gavin. On verbal notation. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, dez. 2014. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/79/61>>. Acesso em 06 de maio de 2017.
- CARON, Jean-Pierre. Da Ontologia à Morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

_____. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade musical. EIMAS – Encontro Internacional de Música e Arte Sonora. Juiz de Fora, 2012.

COLLINGWOOD, R. G. *The Idea of History*. Oxford. Oxford University Press OUP. 1980

COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto performance. In: Per Musi, Belo Horizonte, N. 14, 2006, p. 05-22. Tradução: Fausto Borém.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da. *Música em Contexto*, Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília, n. 1,

COSTA, Valério Fiel da; BRITO, Luã Nóbrega de. Padrões Morfológicos em duas peças de caráter aberto da Escola de Nova York. In: XXV Congresso Da Associação Nacional De Pesquisa e Pós-Graduação Em Música, 2015, Vitória. Anais do XXV Congresso Da Associação Nacional De Pesquisa e Pós-Graduação Em Música. Vitória, 2015.

COSTA, Valério Fiel da; BRITO, Luã Nóbrega de; CIACCHI, Matteo. Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus. Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018.

COSTA, Valério Fiel da; CABRAL, Thiago. Como colocar a análise na “música enquanto performance”? In: 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 2017, São Paulo. Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo, 2017. p. 73-80.

COSTA, Valério. Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. 2009. Tese de doutorado. Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2009. 197p.

_____. O “Quanto” e “Como” da obra enquanto critério de análise morfológica: um estudo de caso. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012, João Pessoa. Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2012.

_____. Morfologia da Obra Aberta. Curitiba: Prismas, 2016.

_____. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.17 - n.1, 2017. p. 07-18

_____. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. *DEBATES*, Rio de Janeiro, n. 21, 2018. p. 155-178.

DINIZ, Rafael. Arrebol no Primeiro Ciclo. Partitura. João Pessoa, 2016. p. 1-2.

DUARTE, Miguel de Ávila. Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica. Tese de doutorado. Belo Horizonte. Faculdade de Letras, 2017. 256p

- FREIRE, Vanda B. Métodos de pesquisa em música e subjetividade. In: *Horizontes da Pesquisa em Música*. FREIRE, Vanda B. (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p. 25-42.
- GOEHR, Lidia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon, 1992. 314 p.
- GUIGUE, Didier. *Quatre Fois*. Partitura. 1980.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: Um contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Trad.: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- KRAMER, Lawrence. *Musicology and Meaning*. *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883, 2003. p. 6–12.
- NUNZIO, Mario Augusto Ossent de. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016. Volume 1*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2017. 506p
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. New York: Schirmer Books, 1981.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino superior e as licenciaturas em música (pós-diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. Tese de doutorado. Campo Grande: PPGE-UFMS. 279.
- VILLAVICENCIO, Cesar. *E-recorder*. Cesar Villavicencio, 2014. Disponível em <<http://www.cevill.com/pt/e-recorder/>>. Acesso em: 21 de maio de 2019.
- VOLPE, Maria Alice. *Por uma Nova Musicologia*. *Música em Contexto, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, 2007. p. 107-122.
- WILLIAMS, Peter. *Peripheral Visions? The Musical Times*, vol. 145, no. 1886, 2004. p. 51–67.

APÊNDICE A – Chamada para performances de *quatre fois*

Hello,

My name is Luã Brito and I'm currently doing my master degree research at Universidade Federal da Paraíba (UFPB). The research is about the theory of musical morphology developed by Prof. Dr. Valério Costa. To achieve a better understanding of his work, I'll be studying/analysing text scores, focusing on a specific case, which is the piece Quatre Fois by Didier Guigue. And, for one of my methodological tasks, I'll need as many versions (audio recorded) as possible of this music by different people/groups in the world.

Calling out for any person/group that is interested in perform/record score Quatre Fois (2014 [1980]) by Didier Guigue. The score and its instructions are the following:

Quatre fois (Paris, 1980) - Didier Guigue

[SCORE IS ATTACHED TO THE NEXT PAGE]

It is suggested that each cycle should be played faster (in a shorter period of time) than the previous one.

If you are willing to collaborate please record it and send me an audio file, you are free to record anyway you want, as long as you make sure that the sound is recorded/mixed in a good quality, preferably by a dedicated device/software (portable recorder, DAW, etc). Please send me the file in lossless formats (.wav, .aif)

I'll be also doing a succinct questionnaire about your experience of performing the piece, so please consider this step as well since it is of a fundamental importance for my research.

I'll be receiving your recordings in my e-mail (luabritogt@gmail.com). Please identify yourself and your group members so I can duly credit you in my research.

Your recordings will be subject to analysis based on the methodological tools that I'll be using in my research. Your recordings will – by no means – be commercialized.

It is possible that the analysis done be presented in academical papers and congresses, if so, I'll inform you and make sure if you are willing to permit your name or group name to be displayed in the analysis data of the made text/presentation.

APÊNDICE B – Questionário para Daniel Barbiero

Considering your background of being a performer that played many sound and pieces, included some with similar score (text, graphic, etc), could you briefly describe your experience performing this piece?

Did you search on the internet for performances of the Quatre Fois pieces? If that is the case, how did it (or they) influenced your own performance?

How do you approached the score in order to create your own performance?

Have you created additional score (or scores) besides the original one? How did you made it and, if possible, could you send it to me?

What was the objects that you used to play besides the double bass and bow?

Did you recorded just one single take or multiple takes? If you did many takes, do you still have them available so you could send them to me?

ANEXO A – Partitura (roteiro) de performance de *Quatre Fois* para guitarra (versão WP)

0'00"	- MUSC <	9'00"
1'00"	- SONDRAS - THAIN atr.	9'36"
2'00"	- ESTILOSOs. met	10'12"
3'00"	- LUZ - MIFONI	10'48"
4'00"	- PFRMNT PGRM	11'24"

5'00"	12'00"
5'48"	12'24"
6'36"	12'48"
7'24"	13'12"
8'12"	13'36"

ANEXO B – *Folders* e programa dos concertos do Artesanato Furioso onde Quatre Fois foi tocada



* estréias mundiais



PROGRAMAÇÃO

O artesanato furioso promove sua segunda temporada de concertos mensais de música experimental, eletroacústica, acústica, performática, improvisada, com eventuais interseções com outras mídias ou outras expressões artísticas.

Além dos seus membros a temporada contará com a participação de convidados externos. Numa vertente também pedagógica, prevê a execução de clássicos da música experimental e eletroacústica.

Esta será uma edição especial, o projeto Artesanato Furioso irá tocar pela primeira vez na FUNESC, na galeria Archidy Picado durante a exposição "Poética do Negativo", do fotógrafo Paulo Rossi. Contamos com a presença de todos os fieis frequentadores do Artesanato Furioso para ocupar esse espaço!

O Log3 é um espaço de experimentação vinculado ao COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical da UFPB). Seu objetivo é reunir artistas em torno de projetos de música experimental com ênfase em abordagens alternativas, no uso de suportes tecnológicos, e na interação com outras artes

REASON STUDY 1A (2003) – Didier Guigue (acústica)

SEGUNDA-FEIRA, SOL DE INVERNO (2015) – Rafael Diniz
BAUM'S SENSATIONS (2015)
club Silencio:
guitarra: Luã Brito
eletrônica e video: Rafael Diniz

VÃOS (2015) – Rafael Diniz
whypatterns_:
guitarra: Luã Brito
circuit bending e sons gravados: Ch Malves
baixo elétrico: Matteo Ciacchi

S_SEPTEM (2015)* – Rafael Diniz (acústica)

VOO DE CAMINÁ (2010)* - Valério Fiel da Costa
copos de cristal amplificados: Luã Brito e Valério Fiel da Costa
sons gravados: Valério Fiel da Costa

QUATRE FOIS (1980) - Didier Guigue
whypatterns_:
guitarra: Luã Brito
circuit bending e sons gravados: Ch Malves
baixo elétrico: Matteo Ciacchi

*estreia mundial

 FUNESC  GOVERNO DA PARAÍBA



PROGRAMA

o Artesanato Furioso apresenta, o seu 2º concerto da sua 3ª temporada, mantendo o foco na produção de música experimental a partir de um viés performático, apresentando obras históricas, projetos de membros individuais e de grupos vinculados ao coletivo.

Desde 2012 o Artesanato Furioso, então como projeto vinculado ao projeto de performance de música eletroacústica Log3/COMPOMUS, tem desenvolvido sistematicamente concertos envolvendo música experimental de "alto risco", abordando obras raras do repertório da New York School (Cage, Feldman, Brown e Wolff) pouco executadas no Brasil, preparação e estrutura de obras de membros do próprio grupo: docentes, alunos de graduação, mestrado e doutorado vinculados ao PPGM/UFPB e de parceiros eventuais sediados em outros estados, promovendo intercâmbios bastante estimulantes em torno da temática principal na região Nordeste do Brasil.

O compromisso do Artesanato Furioso com a prática interpretativa está pautado na ideia de um fazer musical livre de qualquer pressuposto formal. No âmbito metodológico, qualquer parâmetro musical apresenta-se como coisa problemática no sentido em que necessita adequar-se a contingências contextuais. É na busca por uma "música-acontecimento" que são desenvolvidas as estratégias notacionais, diretrivas, filosóficas, instrumentais e performáticas do grupo que adota a idéia de 'Deriva' como mote principal de suas produções.

LA CASA DE STEPHEN ALBERT (2015)* - MARYSON BORGES
 soprano: Barbara Suênia
 sax alto: Luciano Fróes
 cello: Italo Rafael
 narração: Nyka Barros
 regência: Valério Fiel da Costa

QUATRE FOIS (1980) - DIDIER GUIQUE
 versão de Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa (2015)
 baixo elétrico tocado com acessórios:
 Matteo Ciacchi
 roí-roí, cadeira, sopros, grãos,
 percussão: Nyka Barros

ELEMENTAL (2016)* - VITOR CÒ
 versão de CH Malves, Luã Brito, Rafa Diniz, Valério Fiel da Costa e Vitor Cò
 vibrafone e celular: CH Malves
 microfônios: Luã Brito
 samplers: Rafa Diniz
 sons gravados e regência: Valério Fiel da Costa
 percussão e voz: Vitor Cò

DECEMBER 52 (1952) - EARLE BROWN
 versão para 3 guitarras e vídeo de: Ian Bandeira, Sandro Soares, Ivan Filho e Rafa Diniz (vídeo) sob direção de Luã Brito

IN C (1964) - TERRY RILEY
 clarineta: Thompson Moura
 sax alto: Deivid Monteiro, Luciano Fróes
 trompete: José Eudes
 escaleta: Ester Fróes
 sanfona: Pedro Pablo
 sintetizador: Didier Guigue
 piano: Maryson Borges
 violão amplificado: Robson Cavalcante
 baixo elétrico: Matteo Ciacchi
 vibrafone e peles: CH Malves
 bateria: Rivaldo Oliveira
 mezzo sopranos: Barbara Suênia, Kamila Justino
 barítono: Marconi Brasiliano
 violas: Daniel Espinoza, Helen Lavor
 cellos: Italo Rafael, Marcelo Moreno, Romulo Freire, Tom Drummond
 regência: Valério Fiel da Costa

ANEXO C – Partituras (roteiro) de performance das montagens AF e WP por Matteo Ciacchi

0'00 - NASC. ↗

1'00 - SOMBRA ARCO IV

2'00 - LUZ HARM.

3'00 - ESTIHLHAROS escovinha LENTA

4'00 - PERM. FEEDBACK

5'00 - NASC. ↗

5'45" - SOMBRA ARCO II + I

6'30" - LUZ HARM.

7'15" - EST. escovinha ↘

8'00" - PERM. FEEDBACK

8'45" - NASC. ↗

9'15" - SOMBRA ARCO sul pont

9'45" - LUZ HARM.

10'15" - EST. escovinha ↘

10'45" - PERM. FEEDBACK

11'15" - NASC. ↗

11'30" - SOMBRA ARCO tudo

11'45" - LUZ HARM.

12'00" - EST. escovinha ↘ ↙ ↘

12'15" - PERM. FEEDBACK

12'30" - FIM

- 0' NASC ~~Po Poi~~ O NOTAS GRAVES
- 1' SOMB ~~Cadence~~ ARCO
- 2' LUZ ~~frames~~
- 3' EST. ~~Nante 1~~ ESCOVA LENTA
- 4' POETRO ~~Domest~~
-
- 5' ~~4~~ NASC ~~Rei~~ O NOTAS AGUDAS
- 5'45" SOMB ~~Cadence~~ ARCO
- 6'30" LUZ ~~frames~~
- 7'15" EST ~~Nante 2~~ ESCOVA ↑
- 8' ~~Poem, 1000~~
-
- 8'45" NASC ~~Rei~~ O HARMONICOS
- 9'15" SOMB ~~Cadence~~ ARCO
- 9'45" LUZ ~~frames~~
- 10'15" EST ~~Nante 3~~ ESCOVA C
- 10'45" PÓ ~~1000~~
-
- 11'15" NASC ~~Rei~~ O RUÍDOS
- 11'30" SOMB ~~Cadence~~ ARCO
- 11'45" LUZ ~~frames~~
- 12' EST ~~Nante~~ ESCOVA CACTICA
- 12'15 PÓ ~~1000~~

QUATRE FOIS

0'00" - NASC. *mf* NOTAS GRANDES

1'00" - SOMBRAS ARCO 4 CUERDA

2'00" - ESTRELLAS ESCALERA LENTA

3'00" - LUZ HARMONIAS 3 CUERDA

4'00" - PERMAN.

5'00" - NASC. *mf* NOTAS GRANDES

5'48" - SOMBRAS ARCO 4 CUERDA

6'30" - ESTRELLAS ESCALERA LENTA

7'24" - LUZ

8'12" - PERMAN.

9'00" - NASC. *mf* NOTAS GRANDES

9'36" - SOMBRAS ARCO 4 CUERDA

10'12" - ESTRELLAS ESCALERA LENTA

10'48" - LUZ

11'24" - PERMAN.

12'00" - NASC. *mf* NOTAS GRANDES

12'24" - SOMBRAS ARCO 4 CUERDA DIVERSAS

12'48" - ESTRELLAS ESCALERA LENTA

13'12" - LUZ

13'36" PERMANENCIA

0°	NASC	
1	LUZ	
2	EST	ESCOVINHA
3	SOMBRA	ARCO
4	PERM.	
5	NASC	
5'48	LUZ	
6'36	EST	ESCOVINHA 
7'24	SOM	ARCO
8'12	PERM	
9'00	NASC	
9'36	LUZ	
10'12	EST	ESCOVINHA 
10'48	SOMB.	ARCO
11'24	PERM	
12'00	NASC	
12'24	LUZ	
12'48	EST	ESCOVINHA 
13'12	SOMB.	ARCO
13'36	PERM	
16	FIM	

0'00" - NASCIMENTO	✓
1'00" - SOMBRA	
2'00" - ESTILHACO	
3'00" - LUZ	
4'00" - PERMANENCIA	ACTINATE
5'00" - NASCIMENTO	
5'48" - SOMBRA	
6'36" - ESTILHACO	ESCOLHIDA
7'24" - LUZ	
8'12" - PERMANENCIA	OST.
9'00" - NASCIMENTO	
9'36" - SOMBRA	
10'12" - ESTILHACO	
10'48" - LUZ	
11'24" - PERMANENCIA	ROTA. ALGODAO
12'00" - NASCIMENTO	✓ RIBAS
12'24" - SOMBRA	
13'00" - ESTILHACO	
13'12" - LUZ	
13'36" - PERMANENCIA	HIJAS. M. CHOCOLATE

0'06"	NASC.	no f GRAVE
0'36"	SOMB.	ARCO IV CORDA
1'12"	ESTILH.	ESCOVA LENTA
1'48"	LUZ	HARM. DIST.
2'24"	CELULAR	
3'00"	NASC.	no f AGUDAS
3'12"	SOMBRA	HARM XII ARCO
3'24"	ESTILH.	ESCOVA CIRCULAR
3'36"	LUZ	HARM. DIST.
3'48"	CELULAR	
4'00"	NASC.	no f HARM.
4'30"	SOMB.	HARM IV ARCO
5'00"	EST.	ESCOVA GOLPE
5'30"	LUZ	HARM. DIST.
6'00"	CELULAR	
6'30"	NASC.	no f RUIDOS
6'36"	SOMB.	ARCO HARM. DIV.
6'42"	EST.	ESCOVA CASTICA
6'48"	LUZ	HARM. MICROF.
6'54"	CELULAR	

ANEXO D – Partitura (roteiro) de performance da montagem DB por Daniel Barbiero

Quatre fois :

4

possible

9

3

éclats

pizz.

5

2

jeux d'ombres

≠

jeu de lumière

◊ + & p.

1

naissance

© Didier Guiguer

ANEXO E – Partitura da versão DG1, por Didier Guigue

Quatre
fois

didier guigue

QUATRE FOIS

pour une flûte grave

Quatre fois : Naissance, jeux d'ombre / jeux de lumière, silences, poussière.
Chaque fois le cycle s'accélère et se condense.

Première fois : T.T. \approx 3' ($1'45''/1'04''/0'08''/0'03''$)

Deuxième fois : T.T. = 2' ($0'49''/1'16''/0'12''/0'03''$)

Troisième fois : T.T. \approx 1'15" ($22''/44''/7''/1''$)

Quatrième fois : T.T. = 45" ($34''/7''/3''/1''$)

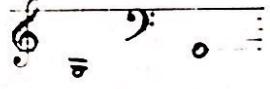
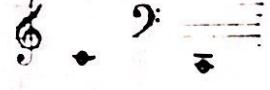
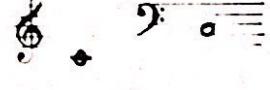
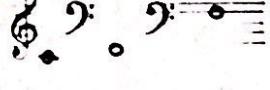
T.T. : \approx 7'

De cette composition, il existe une partition graphique destinée à une interprétation libre de la main matrice.

D. Guigue, Novembre 1979 - Juin 1980.

Instrumentation.

La pièce est conçue pour une flûte grave quelle qu'elle soit. C'est pourquoi certains passages sont-ils transcrits plusieurs fois de manière à pouvoir être adaptés à chaque instrument.

<u>Instruments</u>	<u>Son fondamental</u> Cuisseur Son réel	<u>Version à lire</u> ⁽¹⁾
Fl. traverso (grande) ⁽²⁾		1 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$
Fl. trav. alto (sol)		1 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (intra. transposition)
Fl. trav. basse		1 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (8 ^{me} basse)
Fl. trav. contrebasse (sol)		2 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (8 ^{me} basse)
Fl. trav. contrebasse (do) ⁽³⁾		1 ou 2 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (15 ^{me} basse)
Fl. à bec basso grande (do)		2 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (8 ^{me} basse)
Fl. à b. basso piccolo (fa)		2 en $\text{\(\textcircled{G}\)}$ (intra. transposition) ou 3 ou 4 en $\text{\(\textcircled{D}\)}$ (8 ^{me} supra)
Fl. à b. contrebasse (fa)		3 ou 4 en $\text{\(\textcircled{D}\)}$

(1) quand l'alternative existe, le symbole \cup (uni.) signifie que le fragment n'en comporte pas ; chaque instrument joue alors à son registre. En l'absence de clef (p. ex. p.) lire dans la clef habituelle sans transposer.

(2) à tête indicatif seulement.

(3) modèle un communiqué

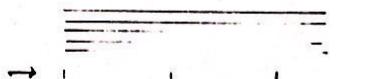
Symboles: Durées, Tempo, Rythme.

la durée d'une séquence est exprimée en secondes pour l'espace compris entre deux flèches:



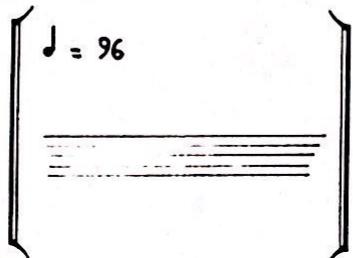
le symbole  parfois adjoint aux secondes signifie que la section est raccord à l'échelle $\times 2$ cm pour 1 seconde.

Chaque seconde est dans ce cas rappelée sous la portée comme suit:



servant ainsi de repère pour l'exécution.

et l'intérieur des crochets en notation traditionnelle hongroise.



les valeurs sont exprimées avec un mouvement métrico.



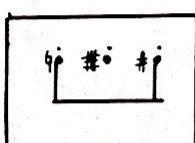
le plus vite possible



ralentendo

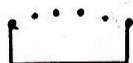


accelerando

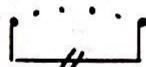


la cellule à l'intérieur de ce cadre, librement organisée, se développe pendant la durée indiquée au-dessus par les flèches.

⇒ Alternance régulière de deux événements, sous un mode de jeu.
⇒ irrégulière



Entre les deux barres, rythme libre mais régulier.



rythme irrégulier ad. lib.

-----> Apparition progressive d'un son, d'un événement, d'un mode de jeu...

les silences sont exprimés en secondes au-dessus d'une pause.

Symboles: Hauteur

II Son fondamental (c.-à-d. son le plus grave) de l'instrument choisi.

▲ Son très aigu ▼ Son très grave.

Altérations:	+	+ $\frac{1}{4}$ de Ton	\flat	- $\frac{1}{4}$ de Ton
	#	+ $\frac{1}{2}$ Ton	b	- $\frac{1}{2}$ Ton
	##	+ $\frac{3}{4}$ de Ton		

L'altération n'est valable que pour la note devant laquelle elle est placée; cependant si plusieurs notes se succèdent sans interruption avec la même altération, celle-ci n'est pas répétée. le \natural , comme à l'ordinaire, détruit définitivement l'effet de l'altération précédente.

○ Note flexible.

Quand la portée s'arrête la dernière note lue est utilisée comme référence optique.

Symboles: Production du son

- ou pointe du son (la frontière entre le souffle et l'apparition du son)
- extinction du son (la frontière entre la fin du son et le souffle pour le suiv.).
- la voix dans l'instrument, sans joncs : bouche fermée
- : bouche entrouverte

On g_g la voix + le son de l'instrument (duophonie)

○ unisson (ou 8^{me}) voix + instrument.

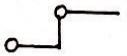
○ cri dans l'instrument.

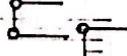
cc Souffler, sans hauteur précise. Ce symbole peut se combiner à d'autres.
D'acc. aspirer avec violence.

mmmm overblowing, actions d'embouchure, de valve, etc..., dans l'instrument.

(~~xxxxxx~~) "bruit blanc" (imitation) c.-à-d. le souffle avec le maximum de puissances et le maximum de puissance.

Symbole: Multiphonie

 harmoniques du 1^{er} son

 Son multiphonique stable, dans la direction indiquée par rapport à la fondamentale (autant que possible). Aucune hauteur n'est précisée par le particule.

■ Son multiphonique instable.

Le multiphonique stable se caractérise par la permanence des sous-voix. Il peut s'agir de doubles ou triples sons, rarement plus.

Ce symbole  signifie deux sons distants d'une octave (hauteur et loi) sur l'inter-vention de la voix.

■ Multiphonique instable est provoqué par le frôlement de sons très rapprochés du fondamental indiqué, causant ainsi des battements et pouvant entraîner l'apparition de particules mouvantes plus éloignées (vers l'aine et/ou vers le poitrine).

Le graphisme  indique l'apparition de parasites dans le son initial. C'est une sorte de redondance du symbole ■ mais exprimée linéairement, c'est à dire dans le temps.

Tous ces sons étranges pourraient être produits sous l'usage de la voix.

Mélodies de timbres

indiquées par des étoiles: * * ○ chacune d'entre elles correspond à une sonorité bien différenciée sur la même note; le choix de chaque timbre est laissé au libre arbitre de l'interprète; il n'y a jamais plus de trois timbres différents sur la même note.

Ces mêmes étoiles reliées à ■: ■ ou ♫: ♫ représentent une mélodie de timbres sur un son multiphonique (stable ou instable).

Symbole généraux concernant le contrôle de la sonorité au niveau de l'embouchure:

□ son fermé (sombre, sonore...)

□ son ouvert (clair, intelligible...)

Symbol : émission, accents.

○ sans attaque

‘ frapper la clé

≡ flatterung

φ smorzato

→ (quasi) "snap" pizzicato : forte attaque du son par la prononciation de consonnes appropriées (par ex q, t, ...) mais aussi d'autres ad.lib (b, d, f, p, etc...) un tout mouvement lingual efficace.

Symbol : glissandi, oscillations.

→ → glissando

→ portamento

Vibrato de fréquence (oscillation en hauteur) :

_____ lent et large

..... rapide et serré

~~~~~ rapide et très large

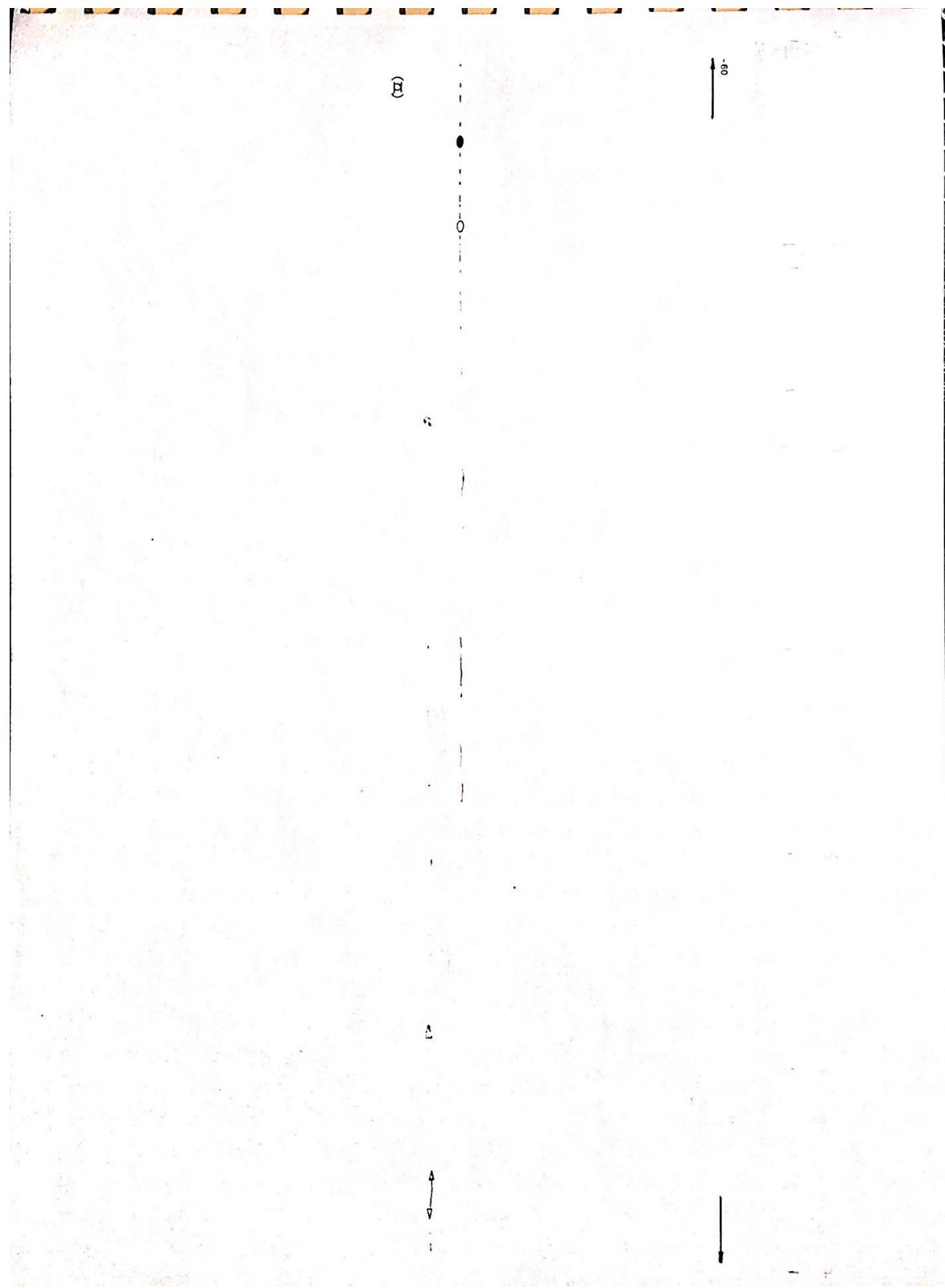
\_\_\_\_\_ non vibrato

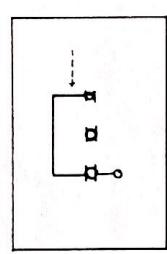
Sans indication, ordinary.

Vibrato d'amplitude (oscillation en volume) :

..... (indiqué sous la partie).

Première  
fois





1

2

ff possible

$\text{f} = 108$

Handwritten musical score for two staves, measures 4 and 5. The score consists of two staves, each with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The tempo is marked as  $\text{J} = 108$ .

**Staff 1 (Top):**

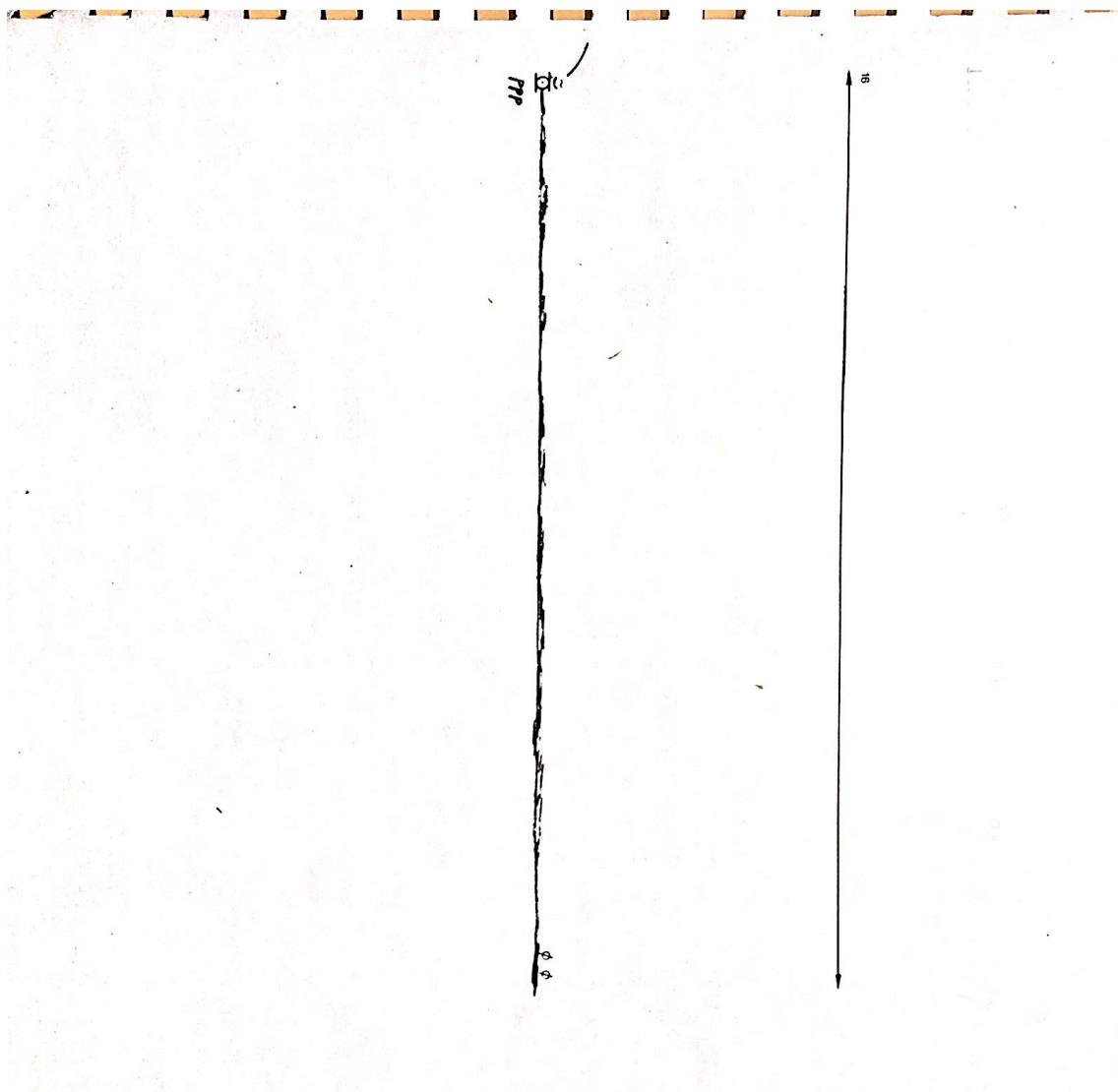
- Measure 4: Starts with a dynamic ***ff* possible**. The melody consists of eighth-note patterns.
- Measure 5: Starts with a dynamic ***ff***. The melody continues with eighth-note patterns.

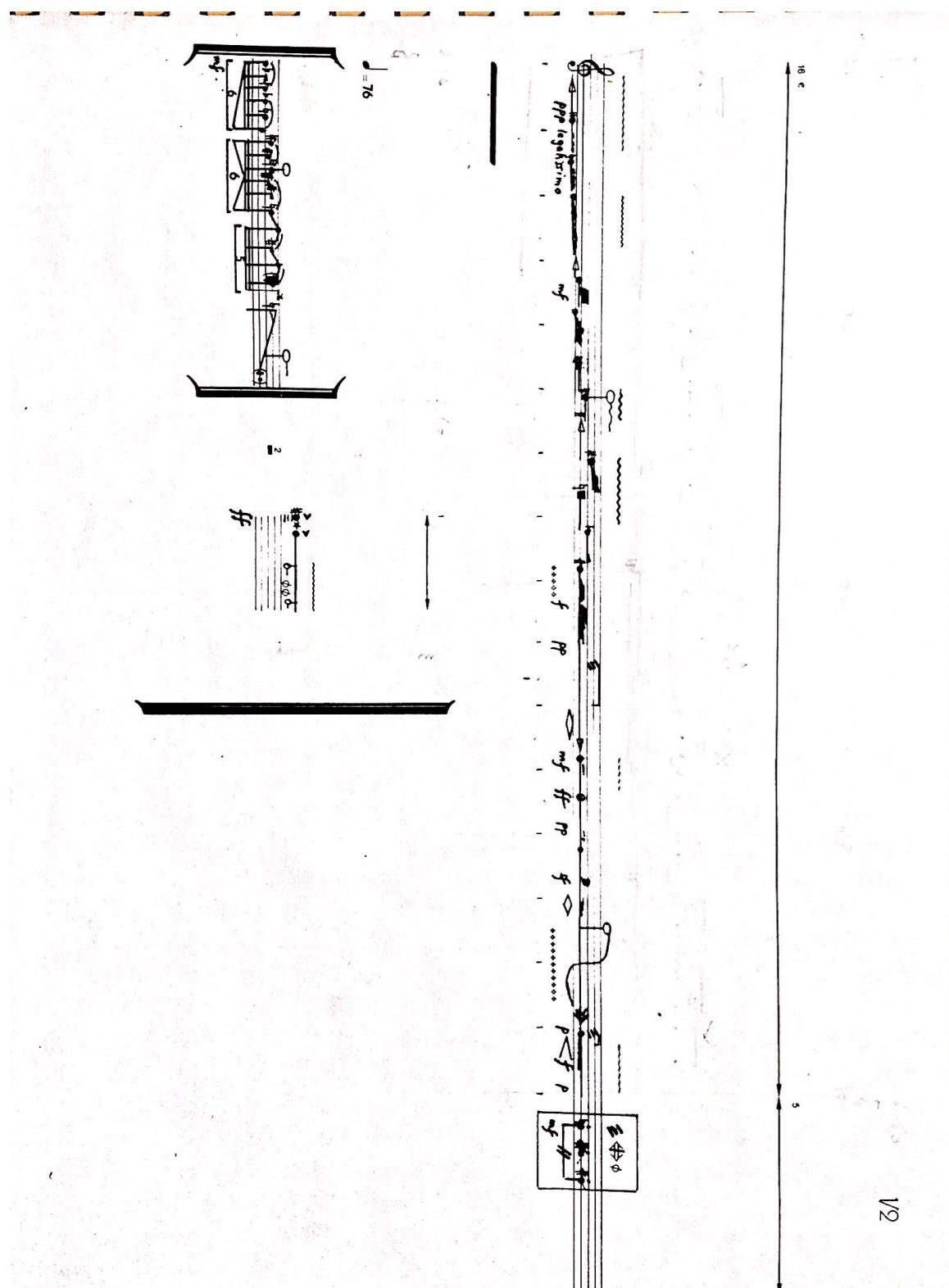
**Staff 2 (Bottom):**

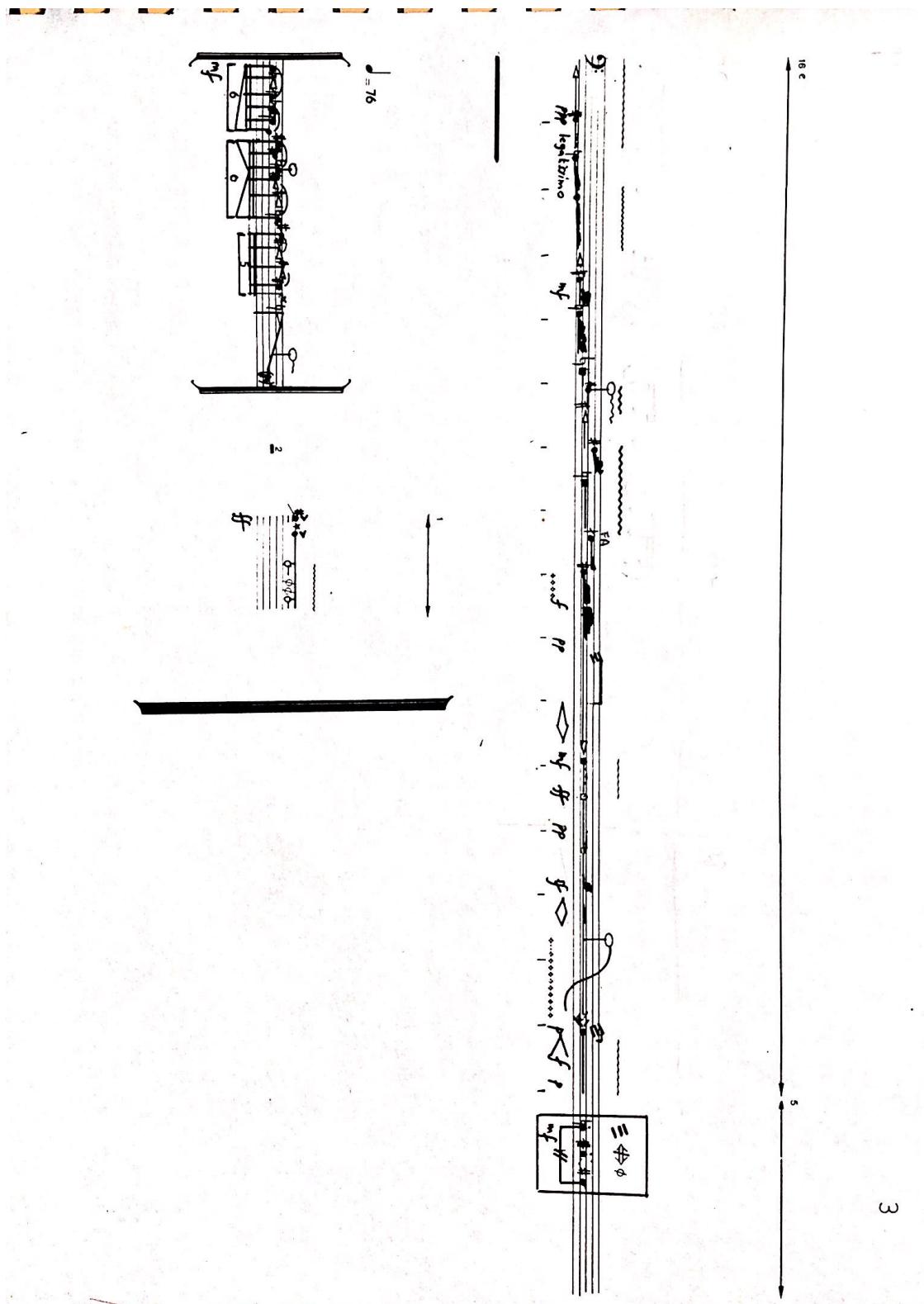
- Measure 4: Starts with a dynamic ***ff* possible**. The melody consists of eighth-note patterns.
- Measure 5: Starts with a dynamic ***ff***. The melody continues with eighth-note patterns.

Performance instructions and markings include:

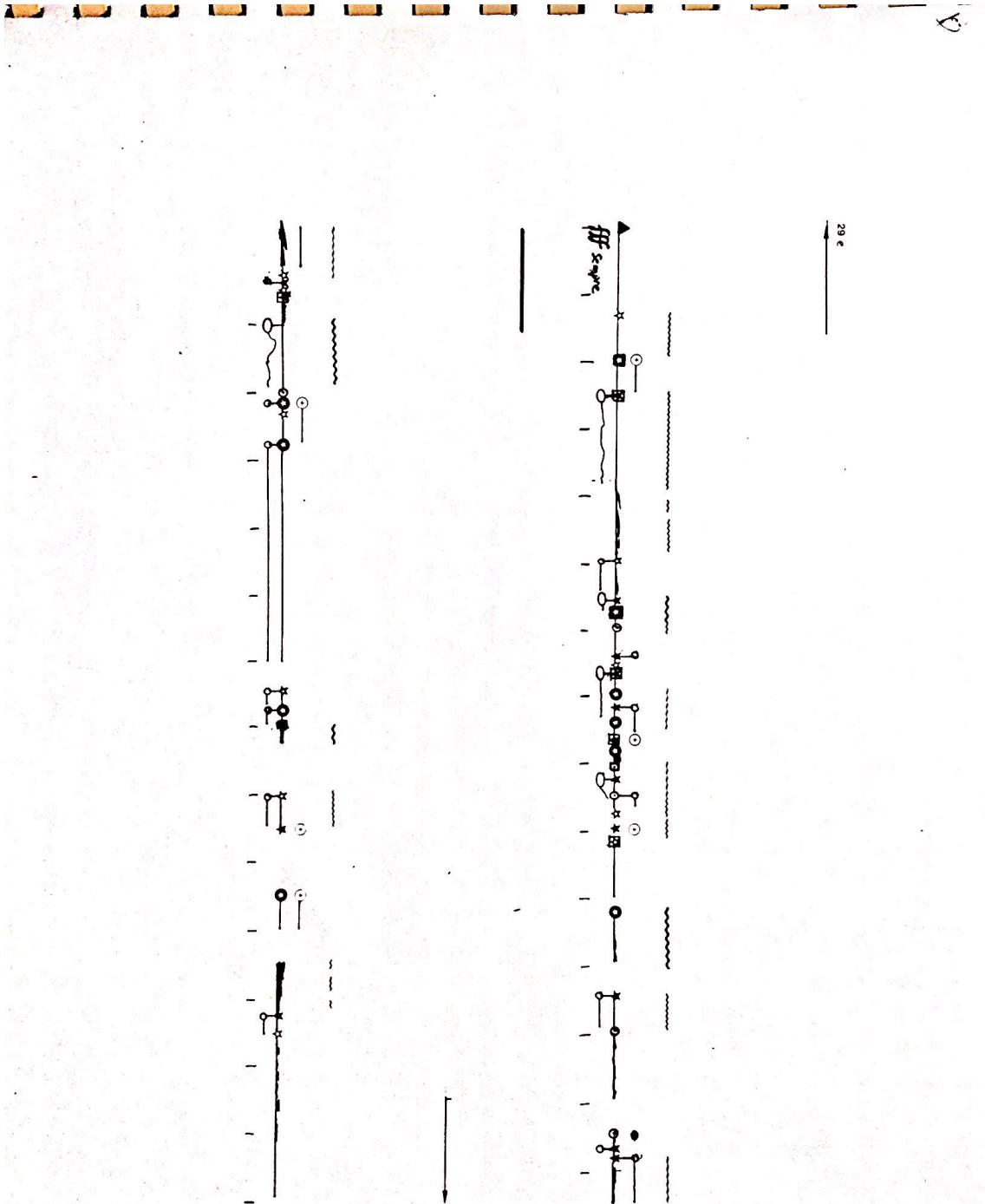
- ff* possible** (written twice, once above each staff in measure 4)
- ff*** (written once above each staff in measure 5)
- p*** (written above the top staff in measure 5)
- p*** (written above the bottom staff in measure 5)
- p*** (written above the top staff in measure 5, enclosed in a bracket)
- p*** (written above the bottom staff in measure 5, enclosed in a bracket)
- p*** (written above the top staff in measure 5, enclosed in a bracket)
- p*** (written above the bottom staff in measure 5, enclosed in a bracket)

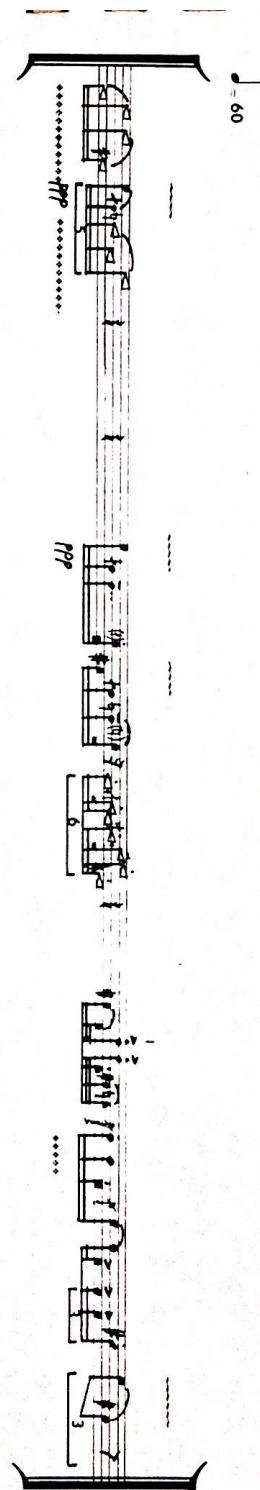


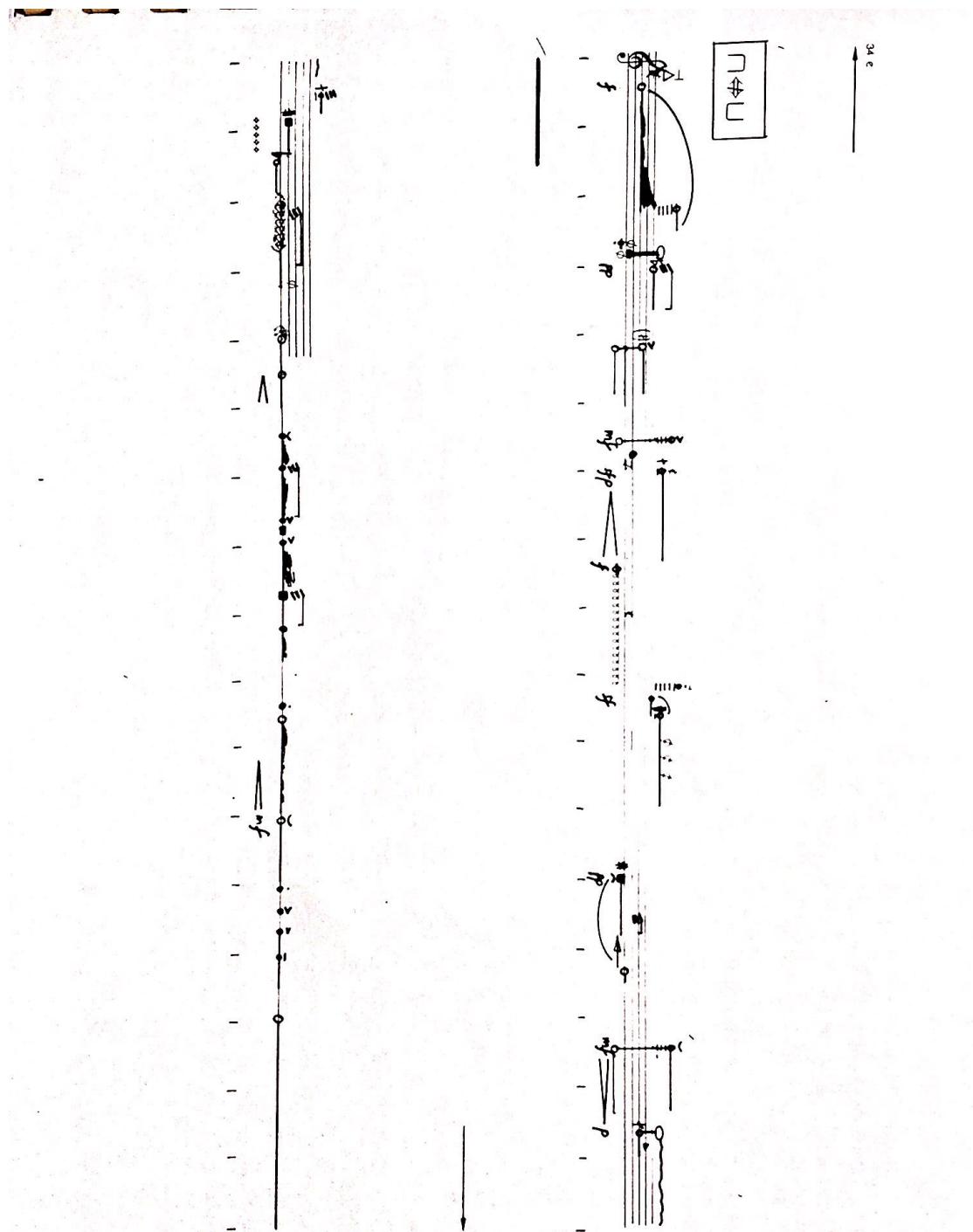


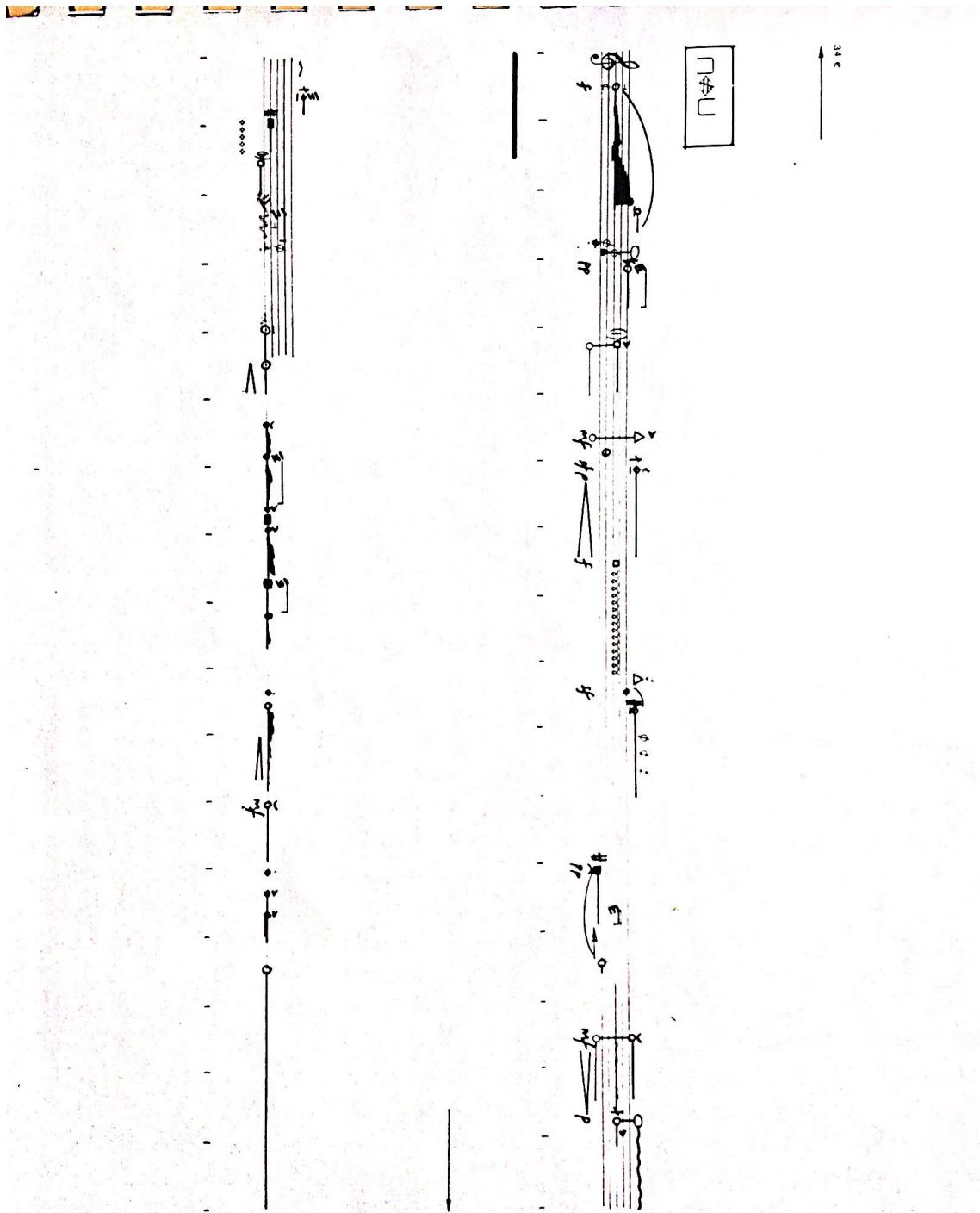


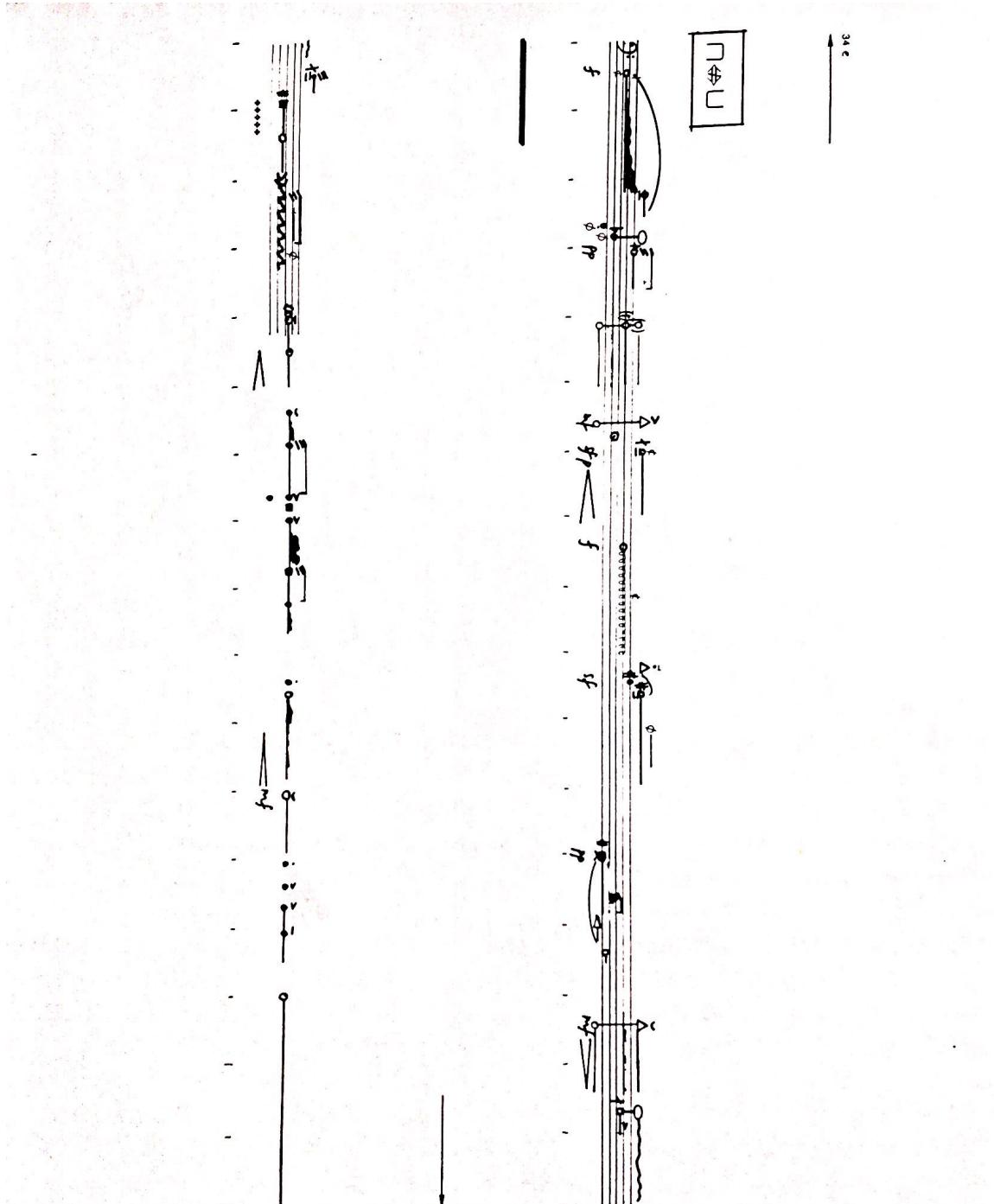
Deuxième fois

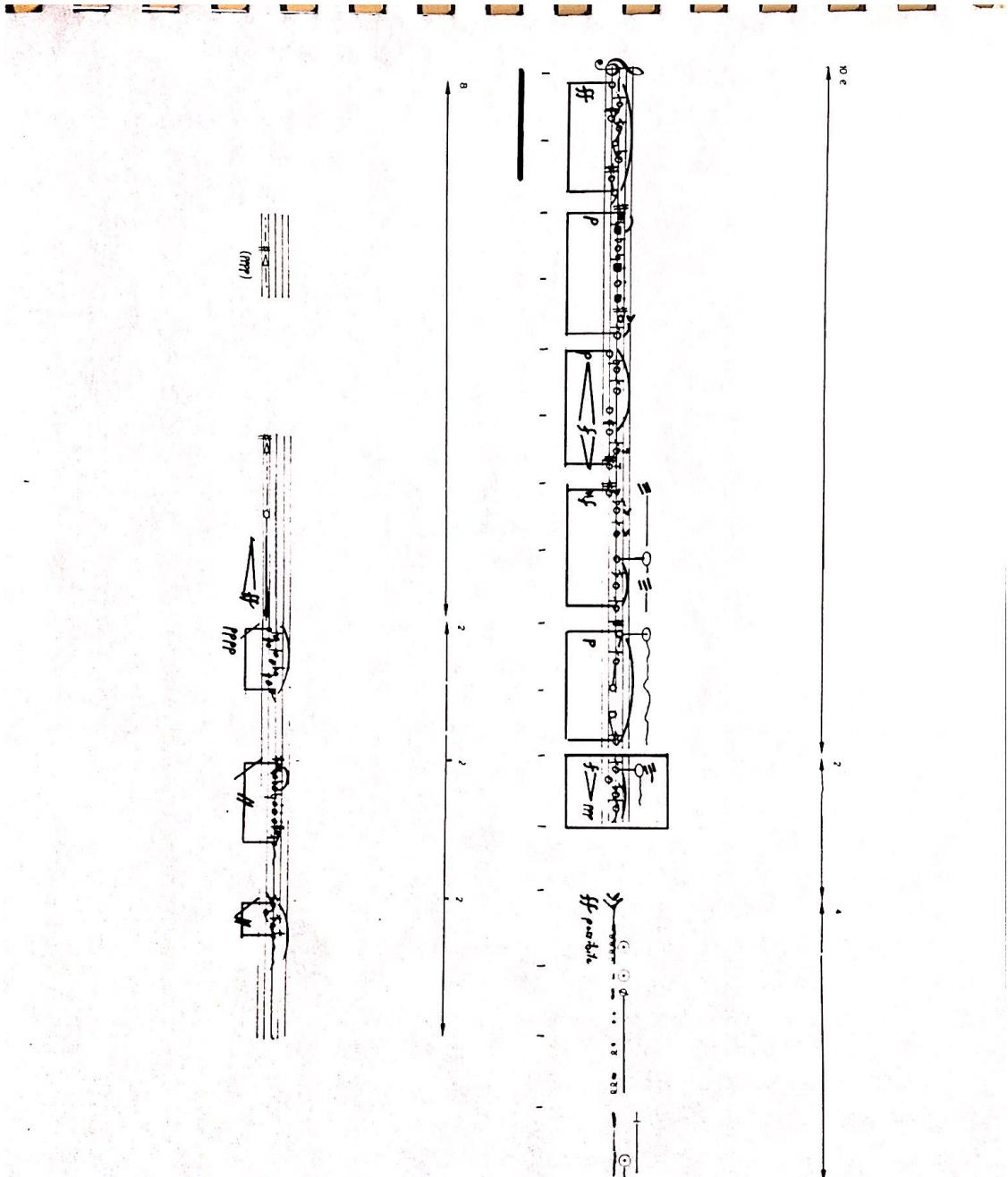




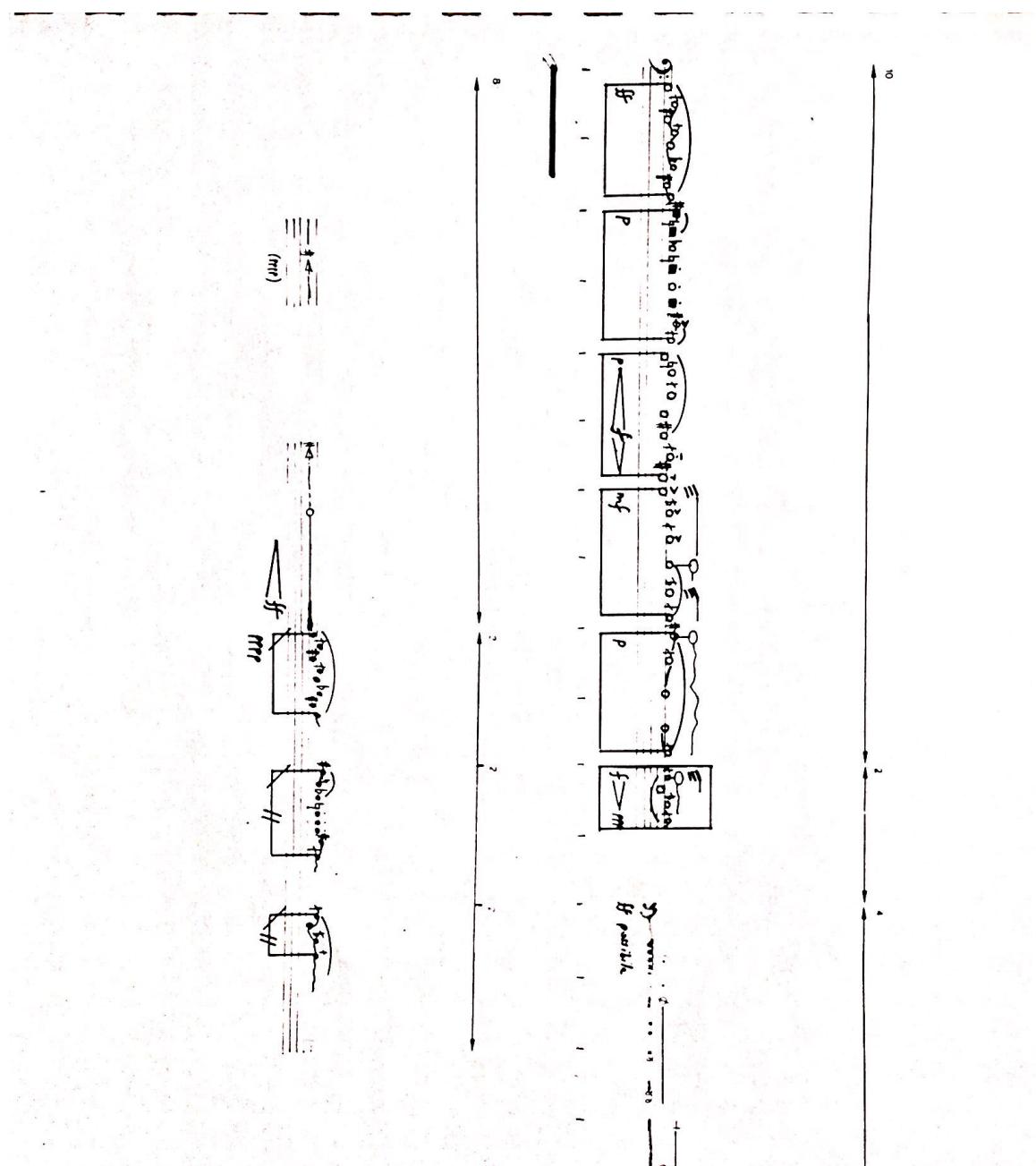


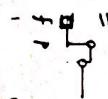






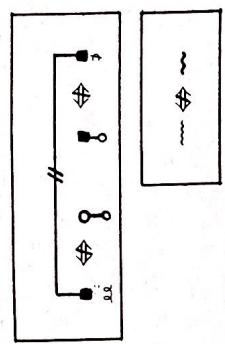
12





(n)

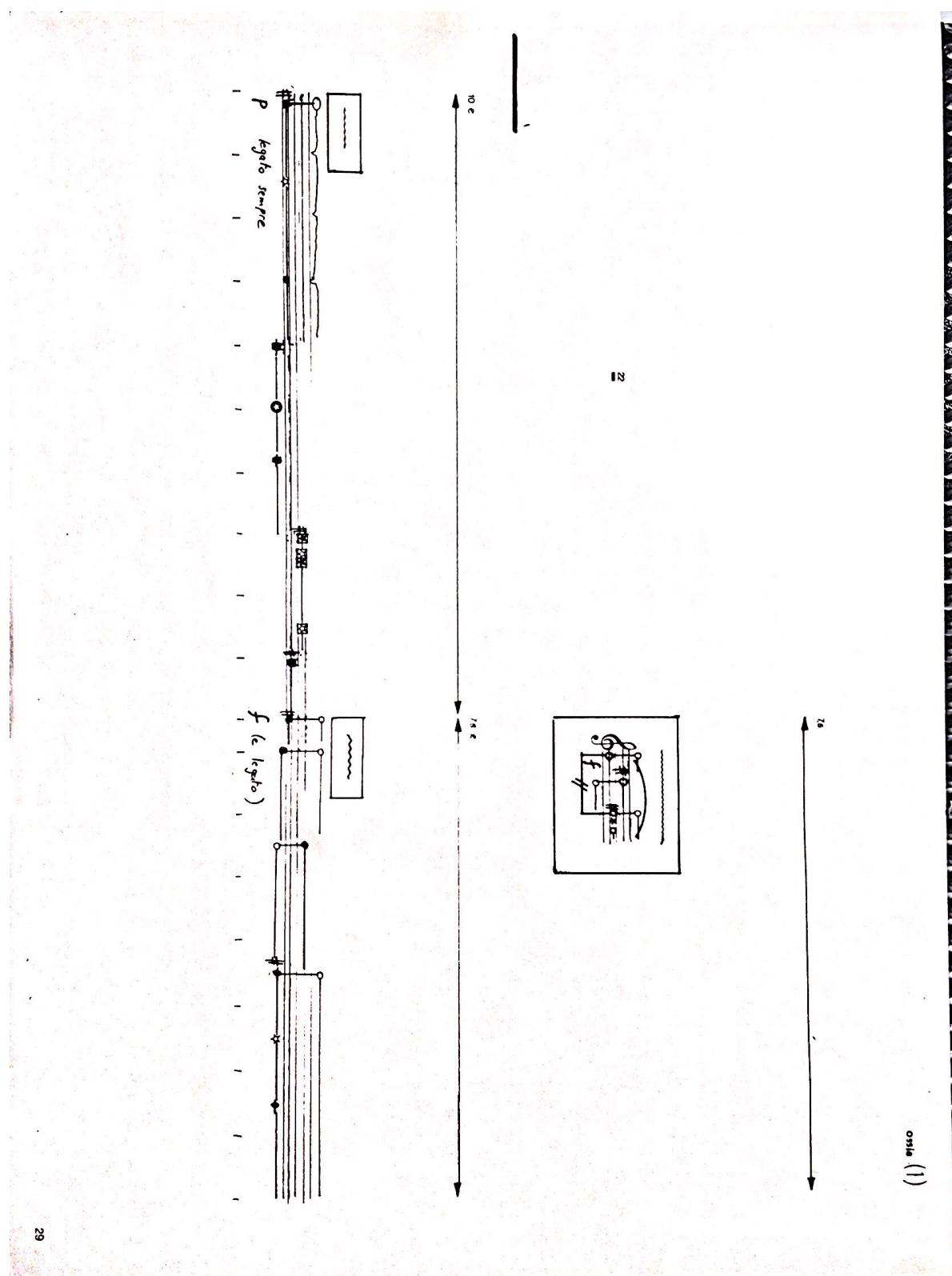
Troisième fois

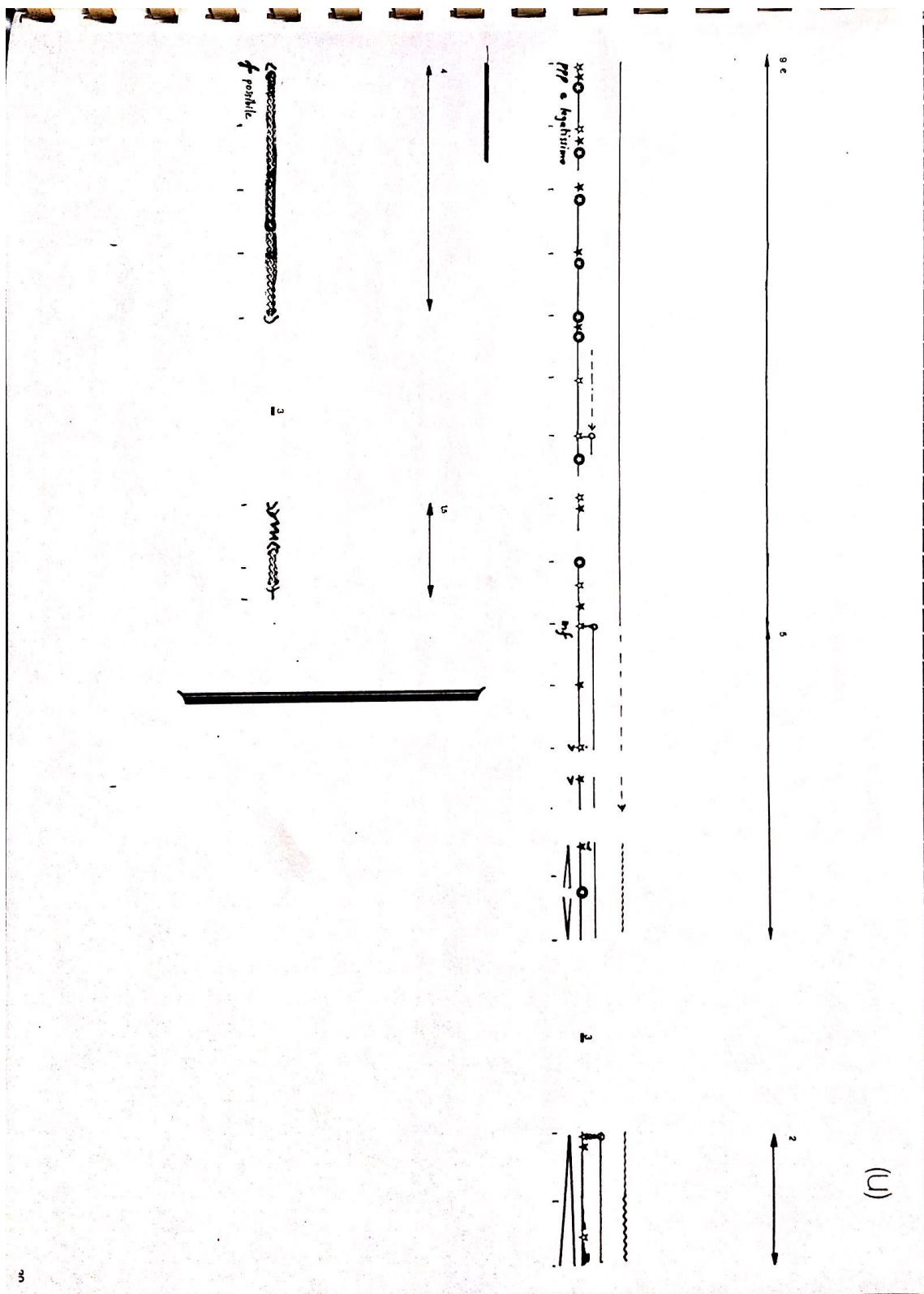


25

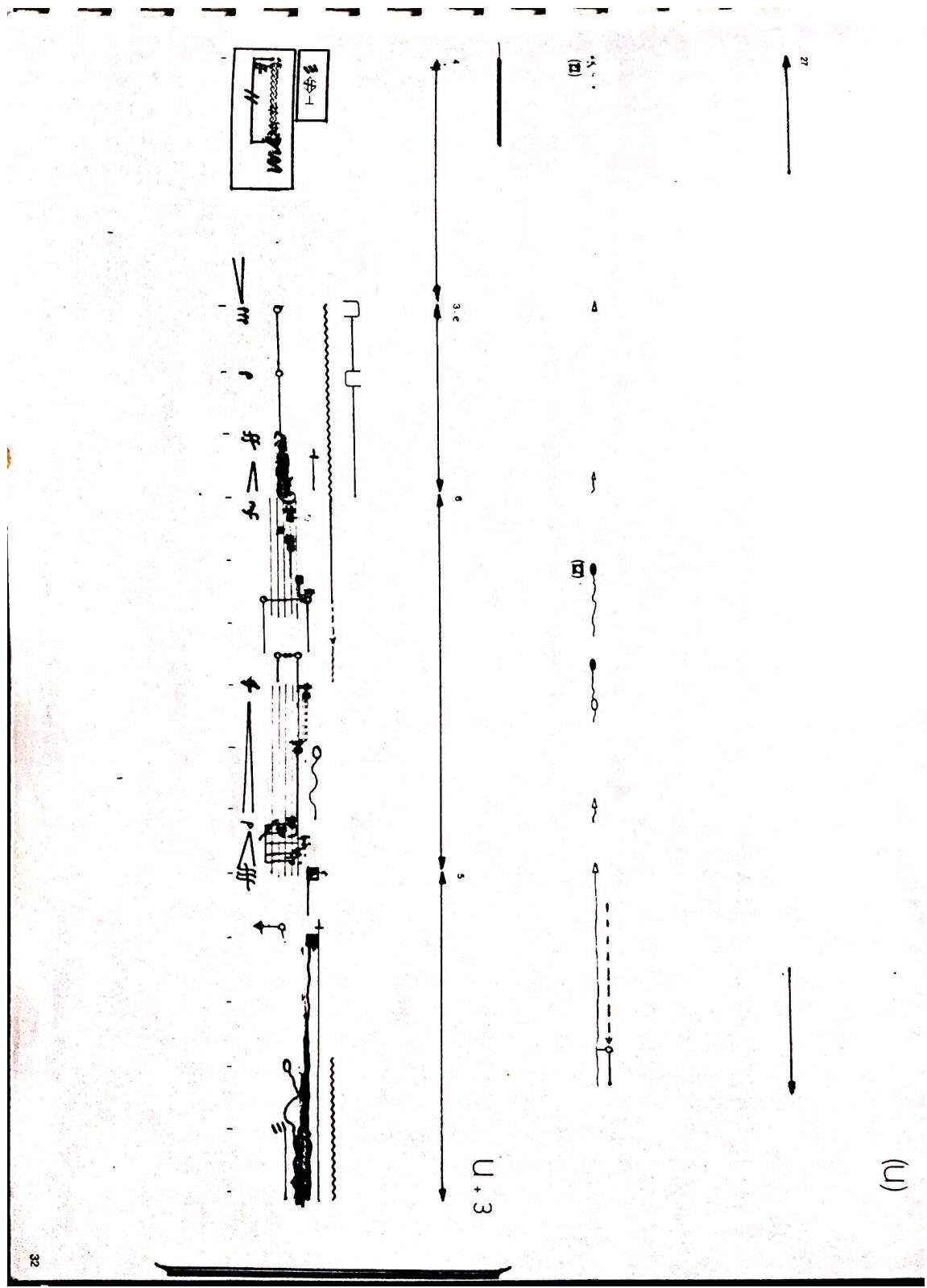
2

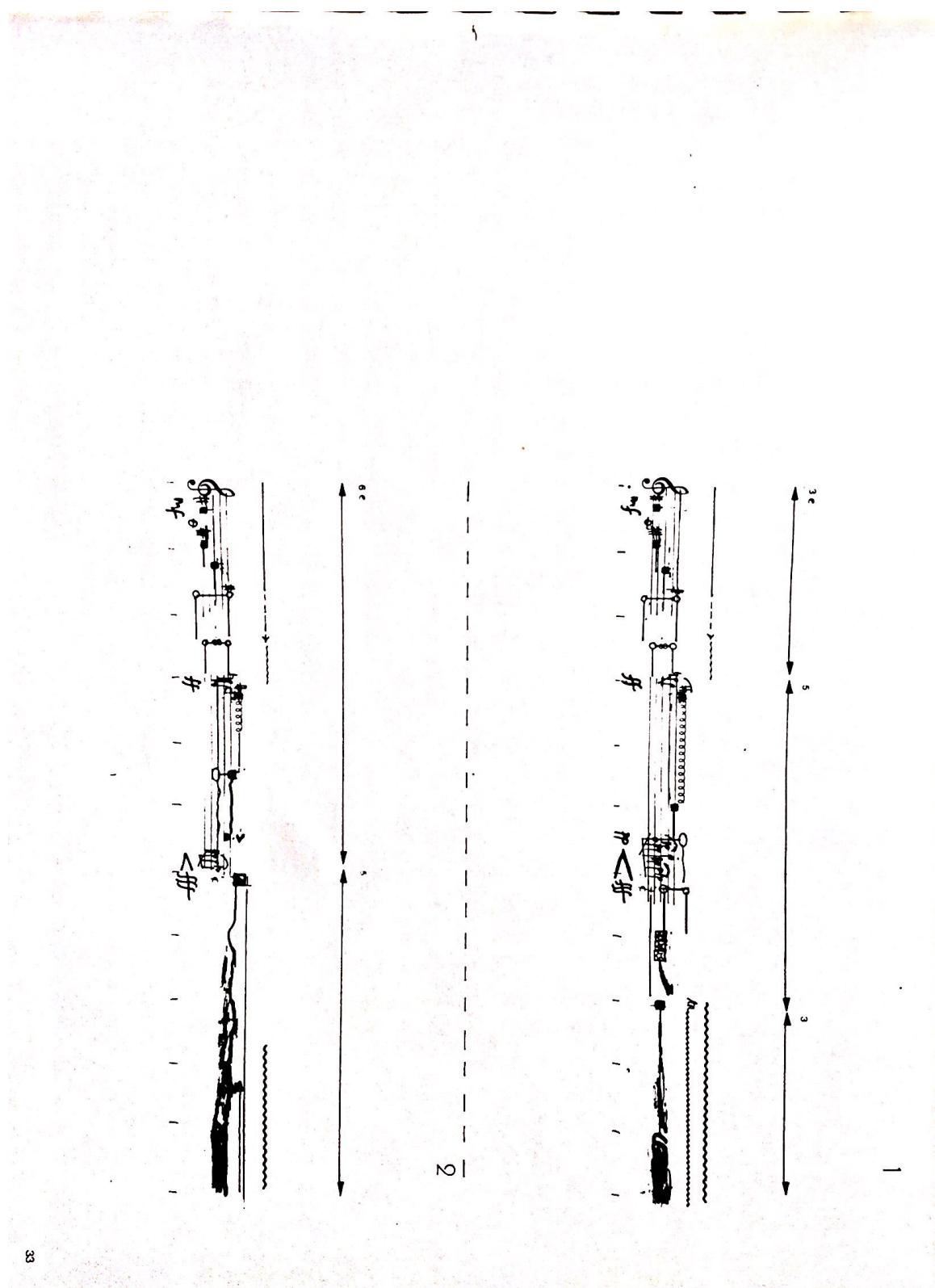
3





Quatrième fois





**ANEXO F – Partitura da versão DG3, por Didier Guigue, Fernando Iazzetta, dedicada a  
Cesar Villavicencio**

Quatre  
fois

---

Didier Guigue

## Quatre fois

para flauta doce contrabaixo *Paetzold* e processamentos digitais em tempo real

Colaboração : Fernando Iazzetta (programação  
*Max/MSP*)

Dedicado a Cesar Villavicencio

Quatro vezes o ciclo: *nascimento, jogos de sombras/jogos de luzes, estilhaços, poeira.*

Cada vez o ciclo acelera e condensa-se.

Primeira vez: Duração total ca 3'00 (ca 1'45"/1'04"/0'08"/0'03")

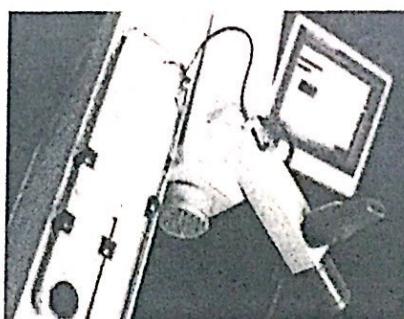
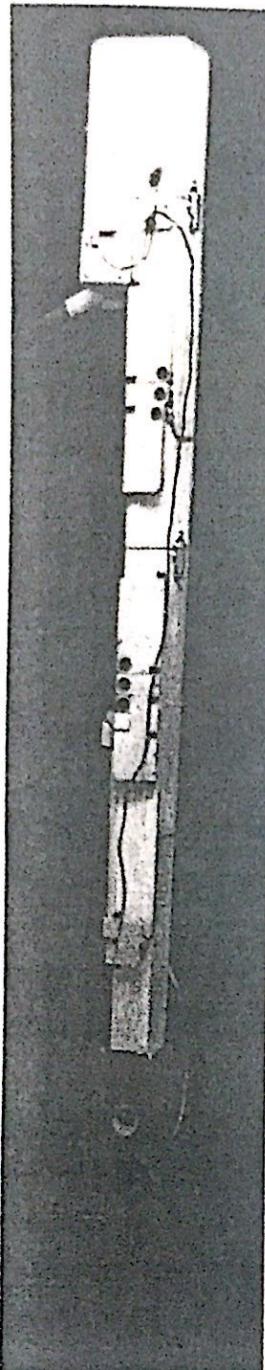
Segunda vez : 2'00 (0'19"/1'16"/0'12"/0'03")

Terceira vez: ca 1'15 (0'22"/0'44"/0'07"/0'015")

Quarta vez: 0'45 (0'34"/0'07"/0'03"/0'01")

Duração total : ca 7'.

João Pessoa e São Paulo, 2009.



## Símbolos gráficos: durações, tempo, ritmo

A duração de uma seqüência é expressa em segundos para o espaço contido entre duas setas. O símbolo  $e$  as vezes acoplado aos segundos significa que a seqüência é escrita na escala  $e = 2$  cm por segundo. Neste caso cada segundo é lembrado debaixo da pauta com um pequeno traço vertical.

Dentro dos braços [ ] as durações são expressas em notação tradicional com indicação metronómica.

As seqüências ou células enquadradas são organizadas livremente e se desenvolvem durante o tempo indicado em cima.

$\Leftrightarrow$  Alternância regular de dois eventos. Quando barrado, alternância irregular .



Entre as duas hampas : ritmo regular ou (barrado) irregular ad libitum.

-----> Aparecimento progressivo de um evento, som, etc...

## Símbolos: alturas



Som fundamental (i.e. o som mais grave) do instrumento.



Som muito agudo.



Som muito grave.

Alterações:

 + 1/4 de tom

 - 1/4 de tom

 + 1/2 tom

 - 1/2 tom

 + 3/4 de tom

A alteração só é válida para a nota na frente da qual ela está colocada, valendo também caso esta nota esteja repetida várias vezes seguidamente.



Nota flexível

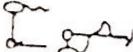
Quando a pauta para, a última nota é usada como ponto de referência gráfico.

## Símbolos: produção do som

 no limiar do som (o limiar entre o sopro e o aparecimento do som)

 extinção do som (o limiar entre o fim do som e o sopro que o segue)

voz no instrumento, sem tocar: boca fechada   
boca meio aberta 

 a voz + o som do instrumento (duofonia)

 uníssono (ou oitava justa) voz + instrumento

 grito dentro do instrumento

 (cinzento) soprar, sem altura determinada. Este símbolo pode aparecer combinado a outros.

 (cinzento) aspirar com violência

 "overblowing", jogos com embocadura, com saliva, etc, no instrumento.

 pseudo ruido branco, i.e. o sopro com o máximo de parasitos e o máximo de potência.

Os quatro efeitos acima são potencializados por processamentos digitais baseados em ruídos brancos de síntese.

## Símbolos: multifonias e filtragens digitais

Todos os efeitos descritos nesta página são o resultado de técnicas expandidas mistas (acústicas e eletrônicas).



De esq. para dir. :

- um harmônico (qualquer) do som fundamental ;
- som multifônico estável, na direção indicada em relação à fundamental que está dentro da pauta (nenhuma altura é determinada para o harmônico) ;
- som multifônico instável ;
- dois sons distantes de uma oitava ;
- aparecimento progressivo de parasitos no som puro inicial.

## Melodias de timbres

Indicadas por estrelas de três feições diferentes, cada uma correspondendo a uma sonoridade bem diferenciada na mesma altura. Filtragens harmônicas digitais estão na base dessas diferenciações.

Estas mesmas estrelas combinadas aos símbolos de multifônicos representam melodias de timbres em cima de multifônicos.

## Símbolos gerais comandando a sonoridade:



esq. : som fechado (escuro, abafado...) ; dir. : som aberto (brilhante, metálico...)

## Símbolos: Emissão do som, acentos

○ senza attacca

♩ bater a clave

☰ flatterzung

∅ smorzato

¬ (quase) "snap" pizzicato: forte ataque do som através da pronuncia de consones tais como q, t..., ou qualquer outro movimento de lingua bem percussivo.

## Símbolos: glissandi, oscilações

↙ ↘ glissandi

→○ ←○ portamenti

### Vibrato de freqüência (oscilação de altura)

—↗ lento e largo  
—→ rápido e estressado  
—~~~~~→ rápido porém largo  
—→ sem vibrato

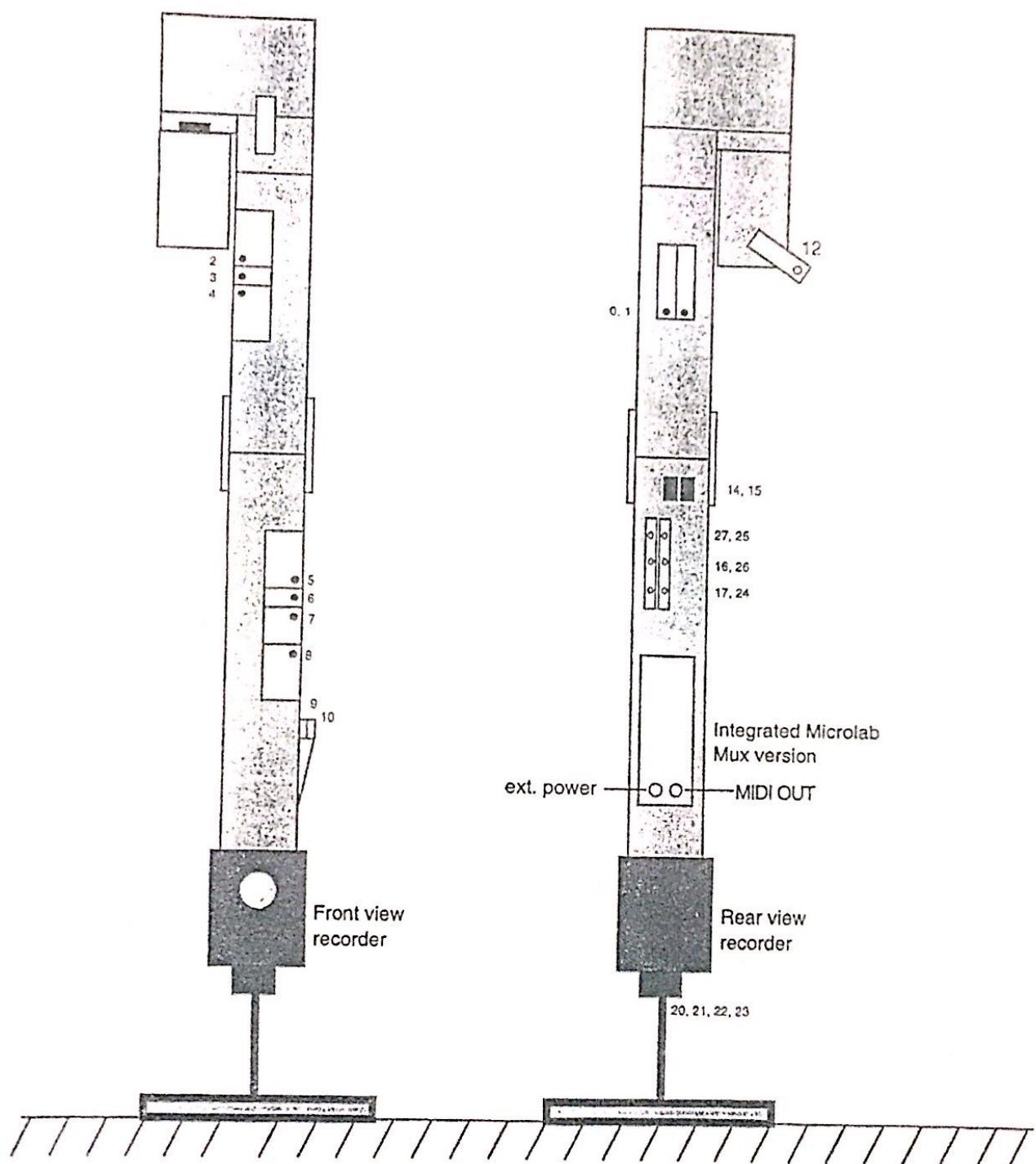
nenhuma indicação = ordinário

### Vibrato de amplitude (oscilação de volume)

..... (indicado debaixo da pauta).

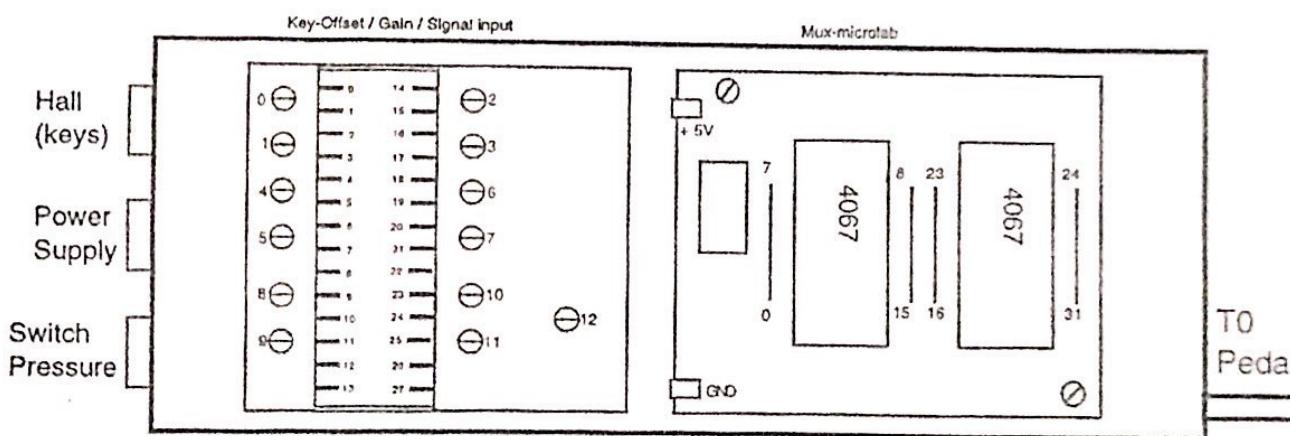
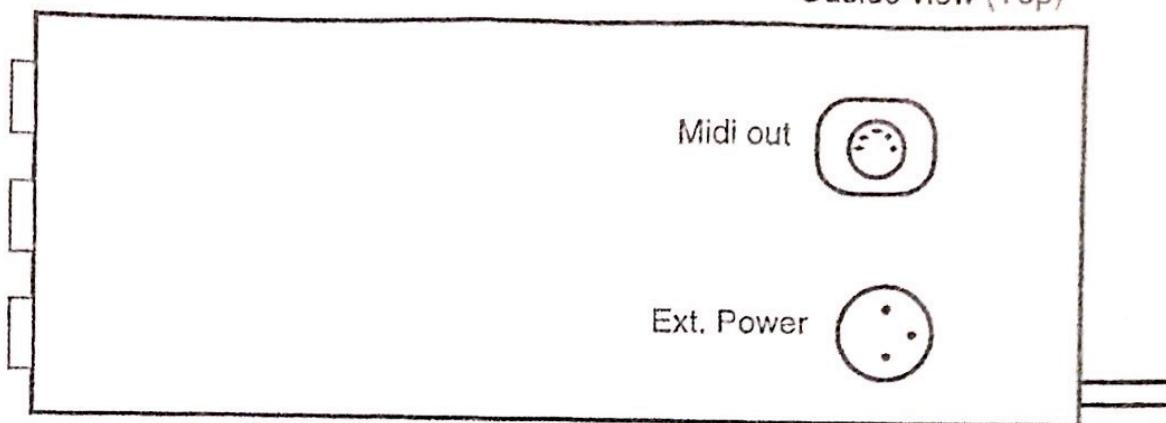
## MIDI-recorder

The numbers equal the input of the integrated Microlab;  
these are also the MIDI controller numbers



# Mux Microlab integrated on recorder

Outside view (Top)



⊖ Trim potentiometer 5k

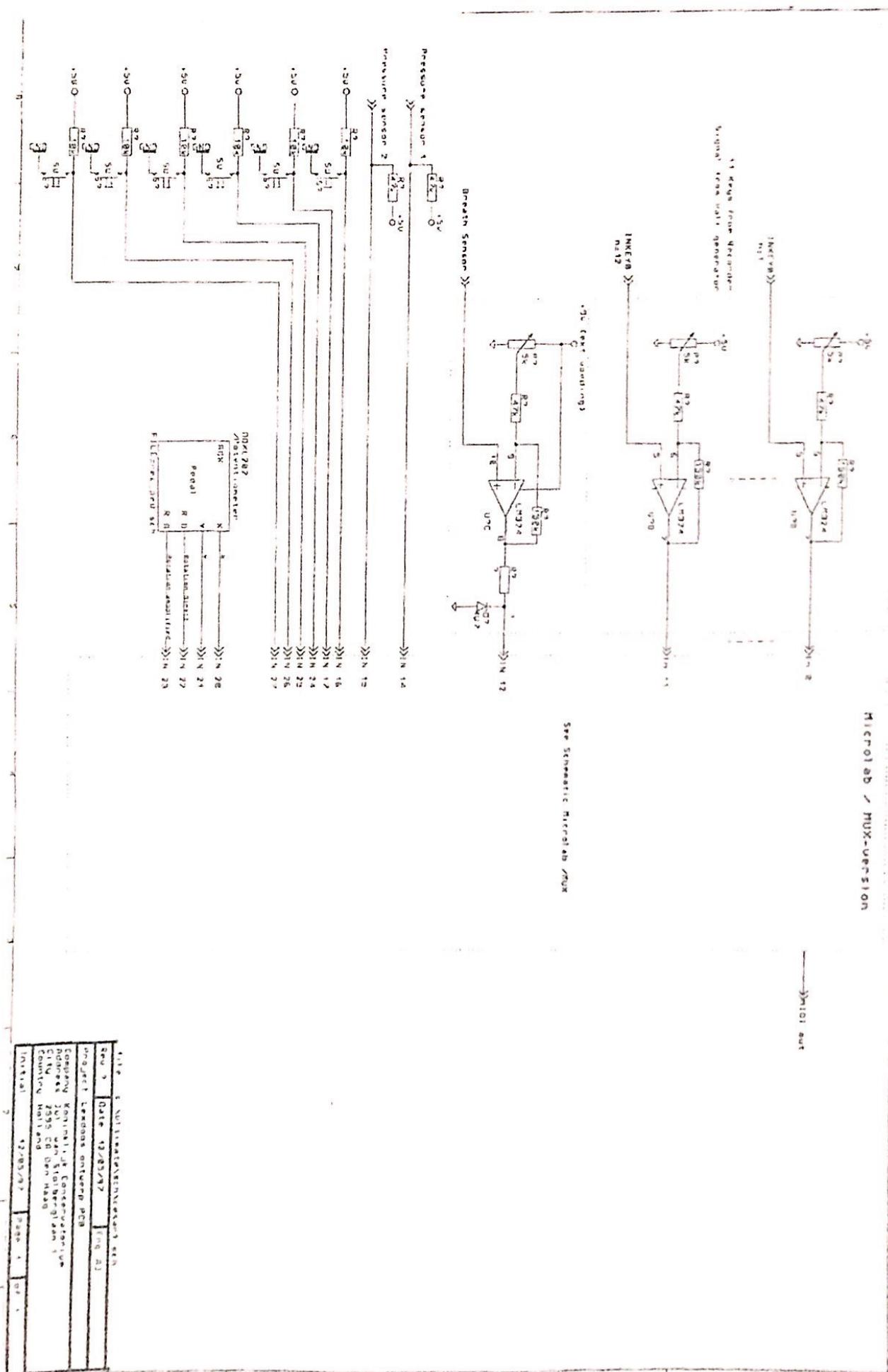
— Connection for incoming wires

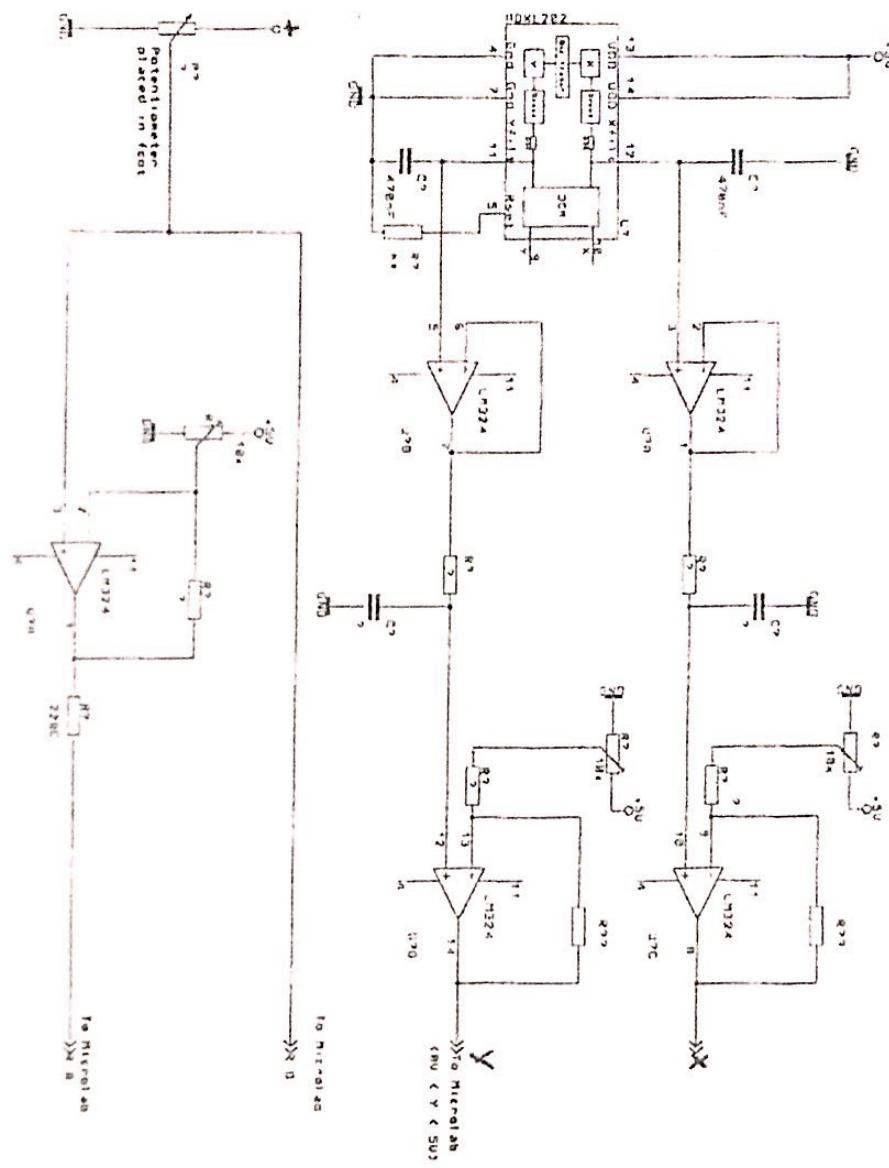
Inside view (Top)

Switch / Pressure : incoming wires from the 6 switches and 2 pressure sensors

Power supply : +5V DC and grounds (0) for all sensors on the recorder

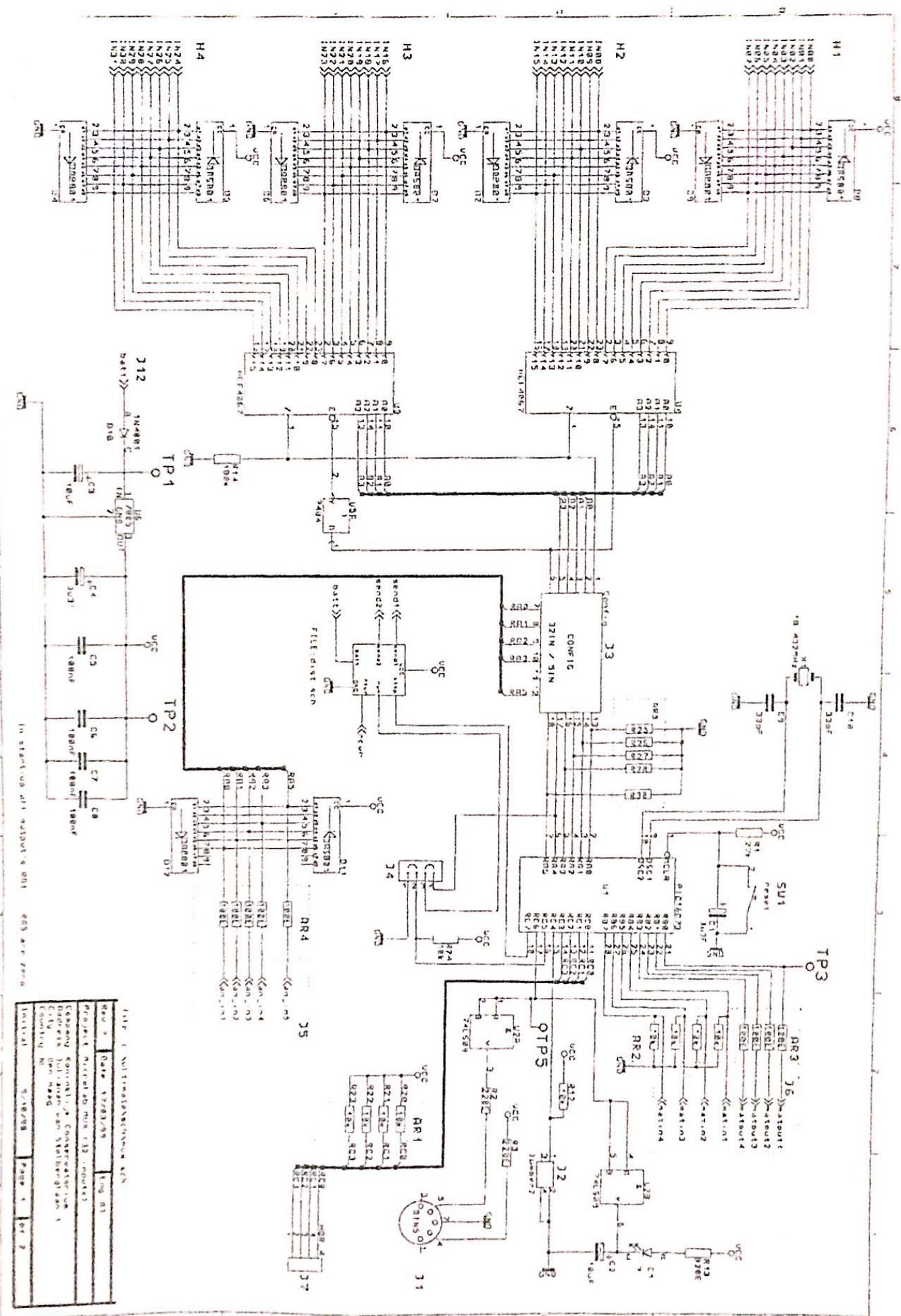
Hall (keys) : incoming signal from the 11 Hall-sensors mounted on the keys





See application sheet 20012020

|  |
|--|
|  |
|--|



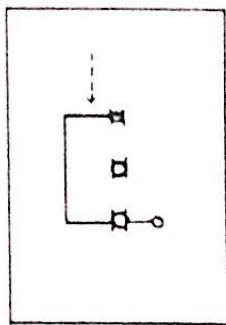
Première fois

8

8

8

8



*ff* possible

$\text{♩} = 108$

1

$\text{♩} = 108$

*ff* possible

2

ff possible

108

108

جَلَّ ذِي الْجَلَالِ

2

—

*ff possibile*

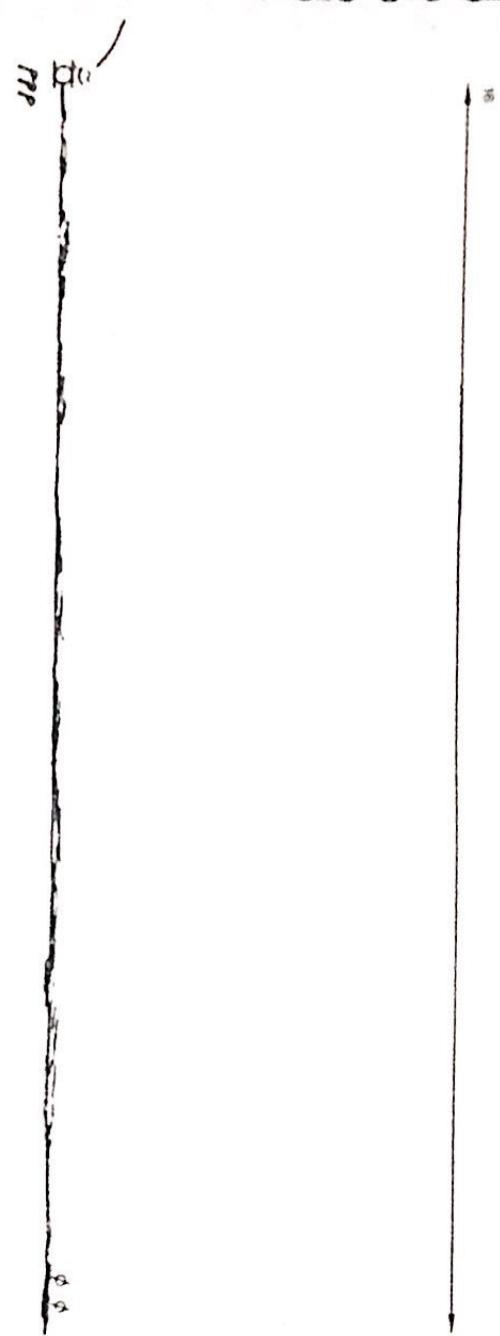
$\text{♩} = 108$

1

$\text{♩} = 108$

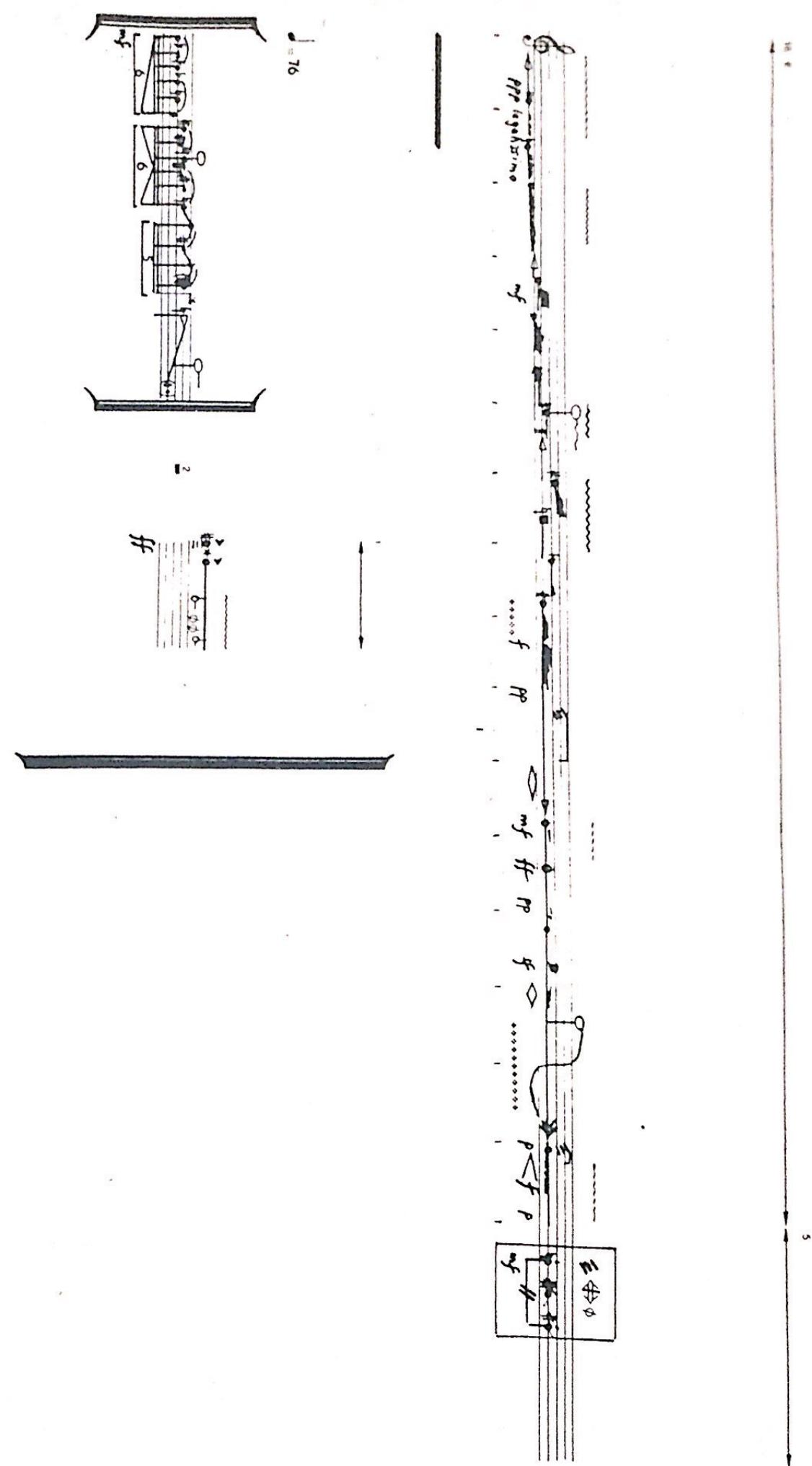
*ff possibile*

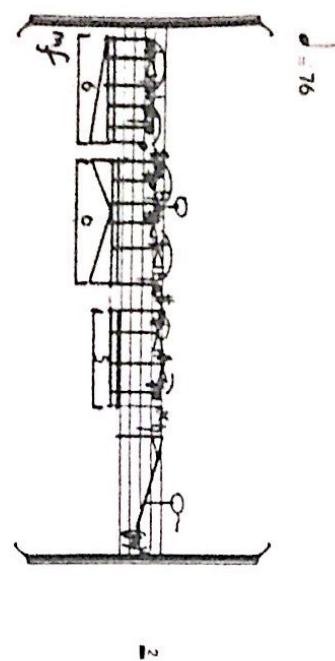
2



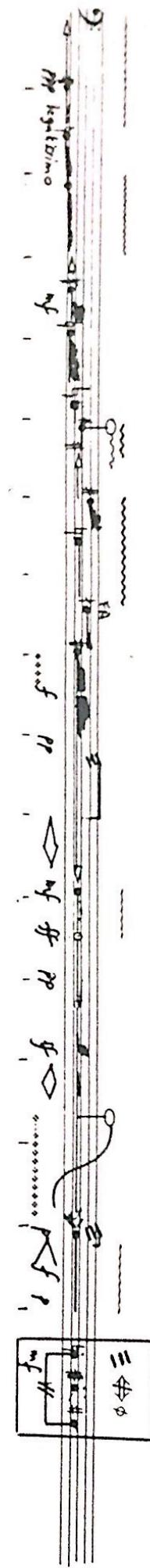
13

(n)





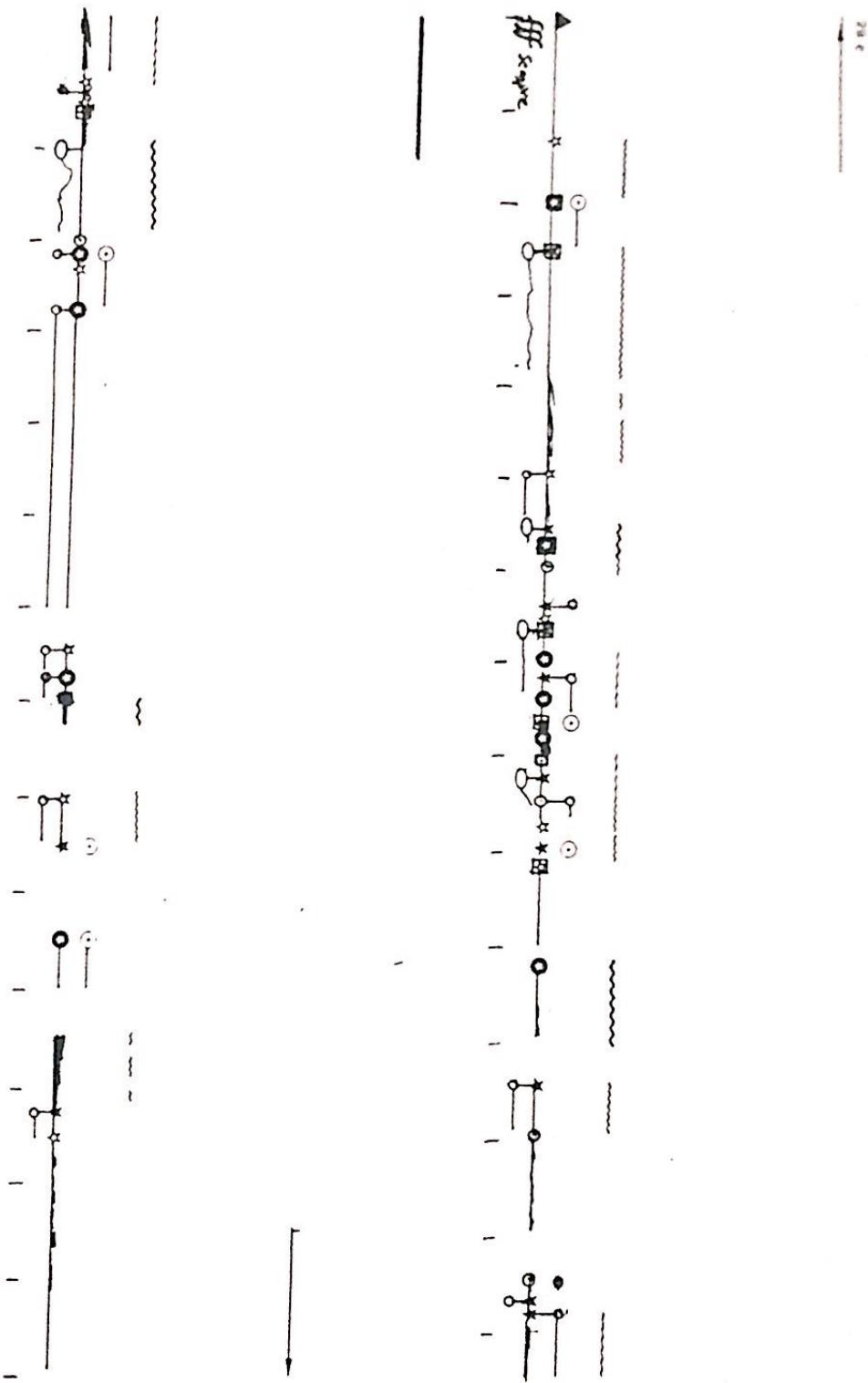
96

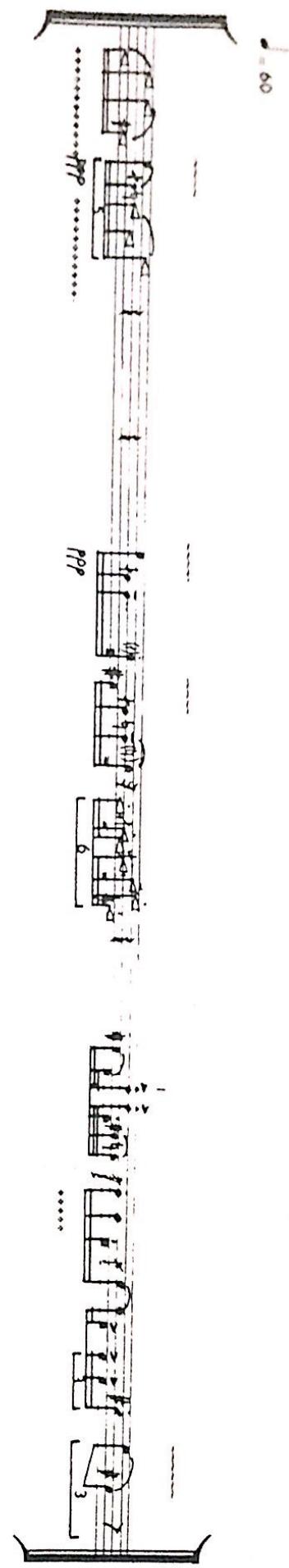


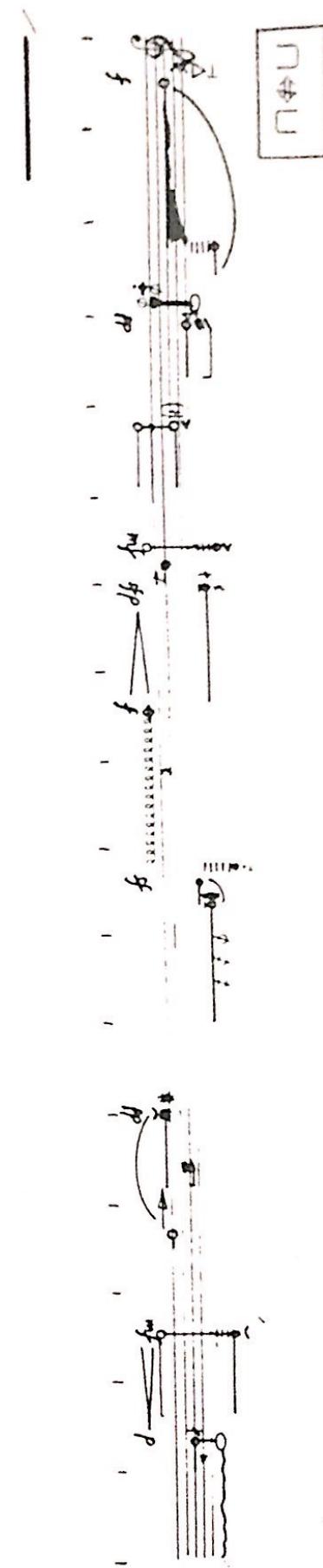
四  
六

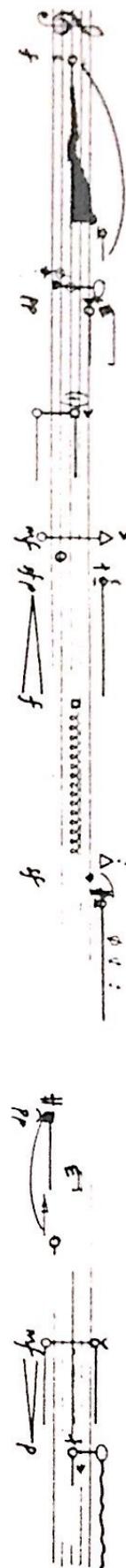
ω

Deuxième fois

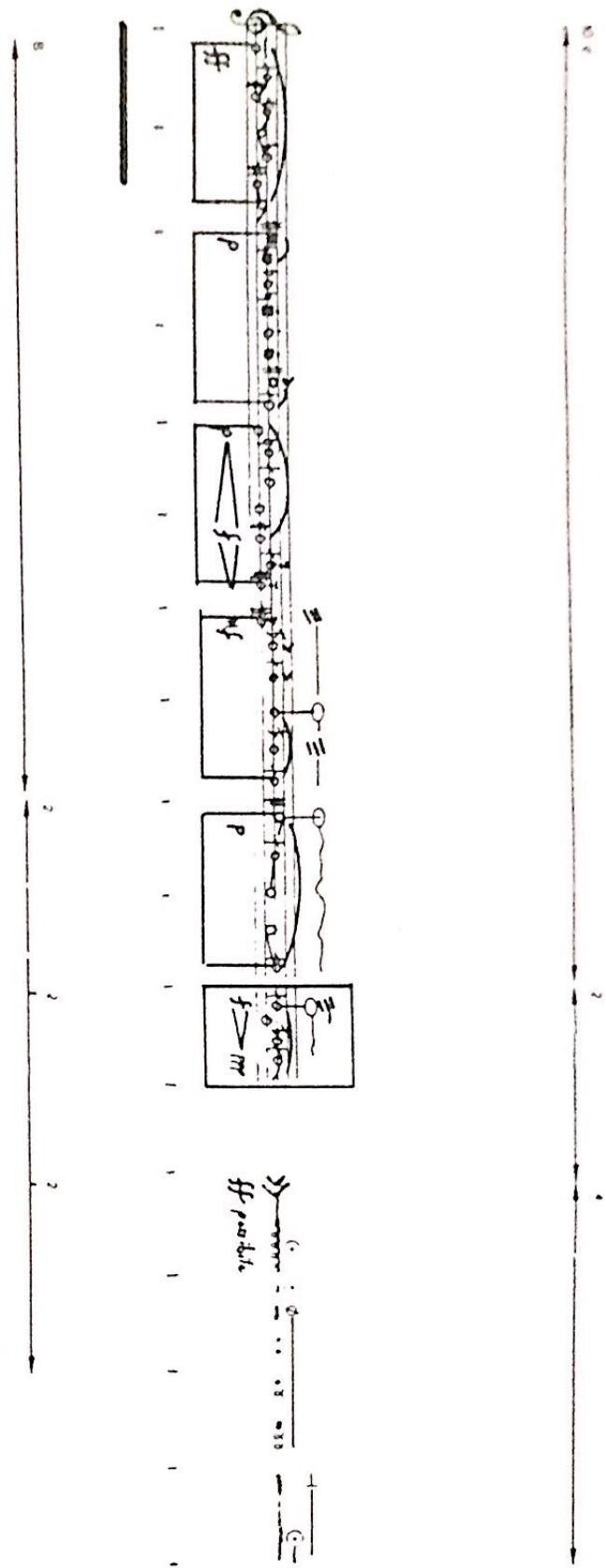


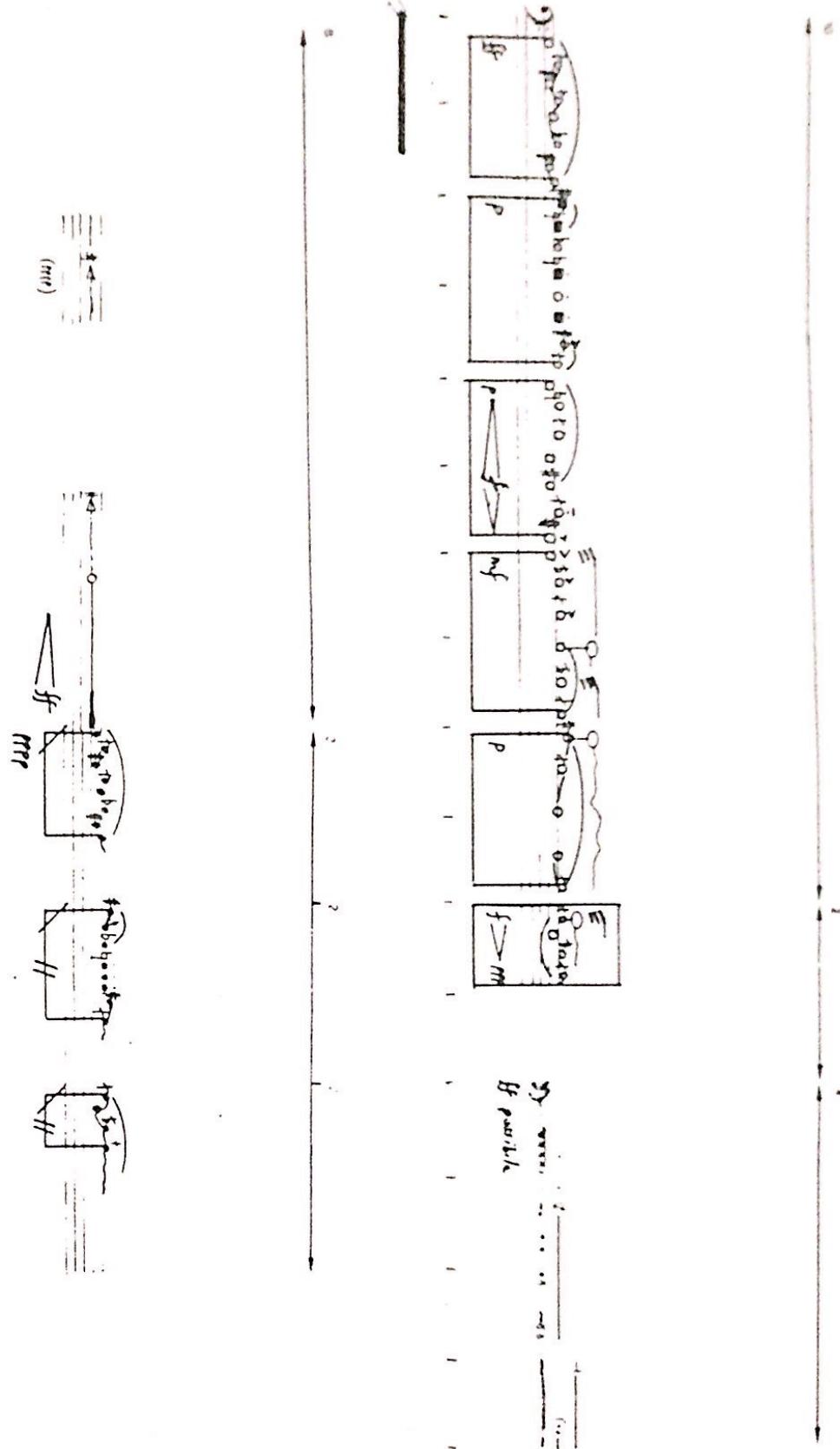


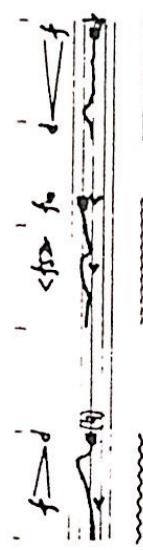






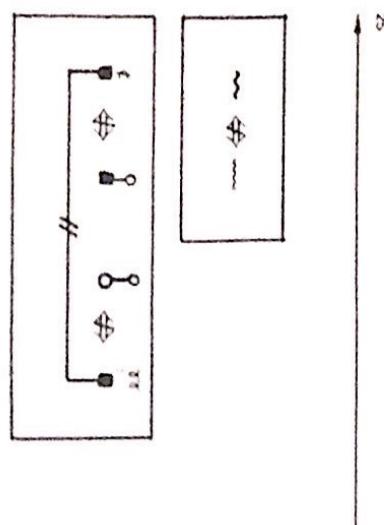






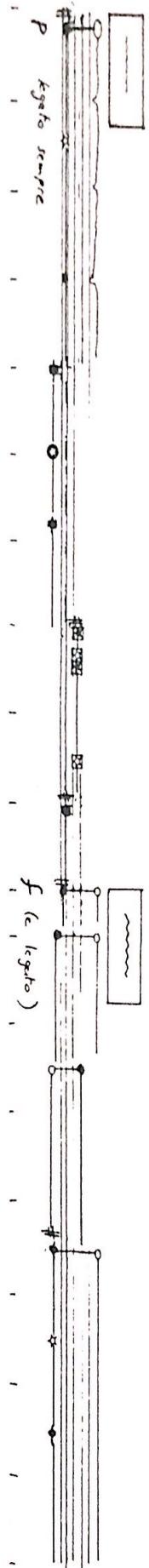
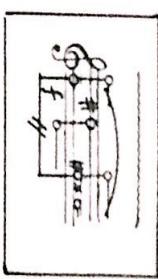
(n)

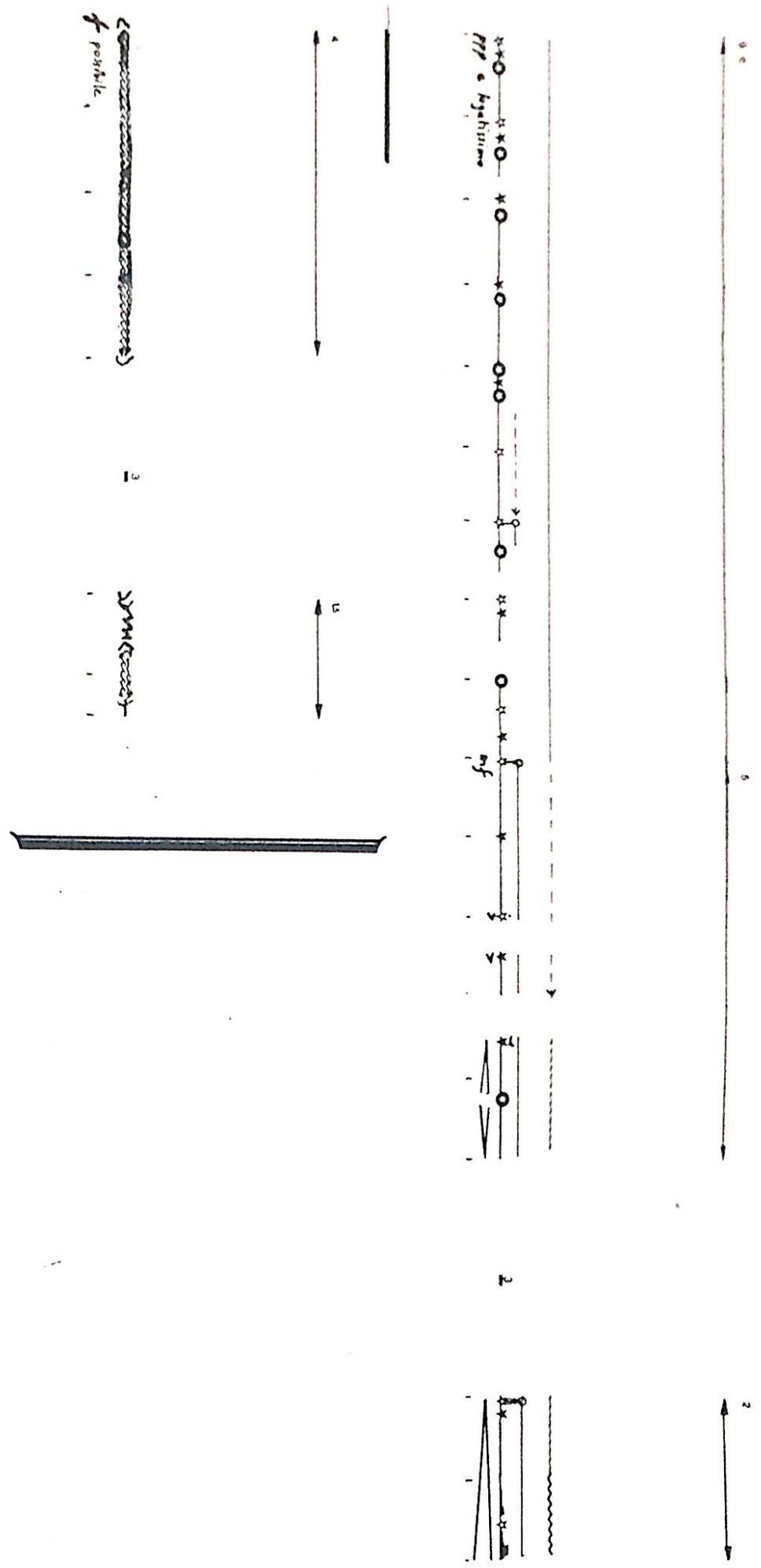
Troisième fois



22

o satis (1)





Quatrième fois

(U)

$U + 3$

(E)

A

(E)

A

77

