



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA
COMPOSIÇÃO DE TRÊS ESTUDOS PARA OBOÉ SOLO**

MARIA JOSÉ DOS SANTOS

JOÃO PESSOA – PB

2023

MARIA JOSÉ DOS SANTOS

**A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA
COMPOSIÇÃO DE TRÊS ESTUDOS PARA OBOÉ SOLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas, linha de pesquisa em Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical - Oboé.

Orientador: Prof. Dr. Ravi Shankar Magno Viana Domingues

JOÃO PESSOA - PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237c Santos, Maria José dos.

A colaboração intérprete-compositor na composição de três Estudos para oboé solo / Maria José Dos Santos. - João Pessoa, 2023.

230 f. : il.

Orientação: Ravi Shankar Magno Viana Domingues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Oboé - Instrumento musical. 2. Oboé - Práticas interpretativas. 3. Intérprete-compositor - Processo colaborativo. 4. Oboé solo - Intertextualidade. 5. Pedagogia da performance. I. Domingues, Ravi Shankar Magno Viana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.644.1(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**Título da Dissertação: A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA
COMPOSIÇÃO DE TRÊS ESTUDOS PARA OBOÉ SOLO.**

Mestrando(a): MARIA JOSÉ DOS SANTOS

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente

RAVI SHANKAR MAGNO VIANA DOMINGUES
Data: 31/07/2023 14:18:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. RAVI SHANKAR MAGNO VIANA DOMINGUES
Orientador/UFPB



Documento assinado digitalmente

LUCIANA NODA
Data: 31/07/2023 17:38:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. LUCIANA NODA
Membro Interno do Programa/UFPB



Documento assinado digitalmente

ALEXANDRE RECHE E SILVA
Data: 02/08/2023 12:32:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ALEXANDRE RECHE E SILVA
Membro Externo à Instituição/UFRN



Documento assinado digitalmente

CARLOS ERNEST DIAS
Data: 31/07/2023 18:25:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. CARLOS ERNEST DIAS
Membro Externo à Instituição/UFMG

João Pessoa, 31 de Julho de 2023

AGRADECIMENTOS

A Deus!

Aos meus pais, Maria Valderi e João Joaquim.

Às minhas irmãs, meus irmãos.

Aos meus sobrinhos e minhas sobrinhas.

Ao meu amado, Jhonat Souza.

Ao meu orientador, Professor Dr. Ravi Shankar Domingues.

À Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da UFPB.

Ao corpo docente do PPGM da UFPB.

Aos compositores, Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto.

Aos professores que fizeram parte das bancas de Qualificação, de Recital e de Defesa, Dra. Luciana Noda, Dr. Alexandre Reche, Dr. Carlos Ernst Dias, Dr. Artur Ortenblad, Dr. José Henrique Martins e Dr. Ticiano Rocha.

À Fundação Mozart Vieira, em especial aos professores Lauciete Maria, Mozart Vieira, Creusa Viera, Edileusa Tavares e Carlos Silva.

Aos pianistas Lucas Bojikian e Danilo Jatobá.

Ao clarinetista Thalles Ian.

Ao violista Kainan Firmino.

Ao professor José Renato Accioly.

Às amigas, Marília Santos e Andreia Tenório.

Aos meus alunos e às minhas alunas de oboé.

Sou grata a cada um de vocês por todo amor, carinho, compreensão, paciência, incentivo, apoio, aprendizado, conhecimento e dedicação compartilhados em diferentes momentos e etapas da minha formação. Obrigada!

RESUMO

Desde o início da sistematização do ensino-aprendizagem do oboé no século XIX, inúmeros compositores criaram obras cujo objetivo é colaborar com o desenvolvimento técnico e interpretativo dos oboístas por meio da prática de um determinado aspecto da técnica instrumental. Apesar de conter um número significativo de obras, o repertório para oboé de compositores brasileiros, para esse fim, é relativamente limitado. Procurando mitigar essa lacuna, realizou-se esta pesquisa de caráter autoetnográfico, mediada pelo processo colaborativo com três compositores brasileiros, cujo principal objetivo foi a criação de três Estudos para oboé solo concebidos a partir da sugestão de elementos interpretativos e intertextuais, sugeridos pela intérprete. Esses elementos foram utilizados tanto como ferramentas composicionais quanto como subsídios para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de aspectos relacionados à performance dos Estudos. A autoetnografia analítica conduziu a descrição e análise dos processos colaborativos, buscando aumentar nossa compreensão por meio da observação ativa dos processos criativos e dos objetos artísticos desta pesquisa. Os procedimentos metodológicos adotados foram desenvolvidos por intermédio da performance de obras para oboé dos compositores colaboradores, para uma maior aproximação com suas linguagens composicionais e uma consistente interação com os compositores durante o processo de criação e construção dos Estudos, buscando continuamente um comprometimento entre as concepções estéticas dos compositores e os aspectos idiomáticos, pedagógicos e interpretativos propostos pela oboísta. O processo colaborativo foi substancialmente satisfatório, uma vez que contribuiu para a expansão do repertório para oboé, com três novas obras de compositores brasileiros: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, de Uaná Barreto; *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, de Rodrigo Lima; *Waldeinsamkeit for solo oboe*, de Helder Oliveira. Esses estudos poderão ser utilizados tanto como ferramentas de ensino quanto como obras para performances musicais, graças à comunicação efetiva entre a intérprete e os compositores durante toda a pesquisa, impactando significativamente a composição dos estudos, bem como a construção da interpretação dessas novas obras.

Palavras-chave: oboé; práticas interpretativas; processo colaborativo intérprete-compositor; intertextualidade; pedagogia da performance.

ABSTRACT

Since the beginning of the systematization of oboe learning/teaching in the 19th century, several composers have created works whose objective is to collaborate with the technical and interpretative development of oboists through the practice of a certain aspect of instrumental technique. Despite containing a significant number of works, the repertoire for oboe by Brazilian composers, for this purpose, is relatively limited. Seeking to mitigate this gap, this autoethnographic research was carried out, mediated by the collaborative process with three Brazilian composers. The main objective was the creation of three Studies for solo oboe conceived from the suggestion of interpretive and intertextual elements, proposed by the interpreter. These elements were used both as compositional tools and as subsidies for the development and improvement of aspects related to the interpretation of these Studies. Analytical autoethnography led to the description and analysis of collaborative processes, seeking to increase our understanding through active observation of the creative processes and artistic objects of this investigation. The adopted methodological procedures were developed through performances of works for oboe by the collaborating composers, for a greater approximation with their compositional languages and a consistent interaction with the composers during the process of creation and preparation of an interpretation of the Studies, continuously seeking a compromise between the aesthetic conceptions of the composers and the idiomatic, pedagogical and interpretative aspects proposed by the oboist. The collaborative process was substantially satisfactory, as it contributed to the expansion of the oboe repertoire, with three new works by Brazilian composers: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, by Uaná Barreto; *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, by Rodrigo Lima; *Waldeinsamkeit for solo oboe*, by Helder Oliveira. These Studies can be used both as teaching tools and as works for musical performances, thanks to the effective communication between the performer and the composers throughout the research, significantly impacting the composition of the Studies, as well as the construction of the interpretation of these new works.

Keywords: oboe; interpretive practices; interpreter-composer collaborative process; intertextuality; performance pedagogy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

- Figura 1** – Estudo número VI - *Le ballet espagnol* (p.1) ao lado da pintura impressionista de mesmo título. 18
- Figura 2** – Excerto do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, compassos 5 a 11. 58
- Figura 3** – Primeira sugestão composicional para o compasso 7 do excerto do *Estudo Brasileiro*: anular a passagem Si ao Si bemol 2 (entre os compassos 7 e 8), transformando as quatro semicolcheias em duas colcheias (Mi 3 - Dó 3). 58
- Figura 4** – Segunda sugestão composicional para o compasso 7 do excerto do *Estudo Brasileiro*: transformar o trecho de semicolcheias em outro ritmo, semicolcheia-colcheia-semicolcheia. 59
- Figura 5** – Sugestão composicional para os compassos 7 e 8 do excerto do *Estudo Brasileiro*: incluir uma ligadura do Mi bequadro 3 ao Ré 3, no compasso 7, e outra ligadura do Si bemol 2 ao Ré 3, no compasso 8. 59
- Figura 6** – Sugestão composicional para os compassos 10 e 11 do *Estudo Brasileiro*: incluir uma ligadura nas duas primeiras semicolcheias do compasso 10 (Lá-Si bemol), e uma ligadura do Si bemol 2 ao Ré 3 no compasso 11. 59
- Figura 7** – Compassos 5 a 11 modificados após as sugestões compartilhadas para o excerto do *Estudo Brasileiro*. 60
- Figura 8** – Identificação de possibilidades rítmicas (frevo/maracatu) na primeira parte do *Estudo Brasileiro* (compassos 1 a 36). A Figura 8 apresenta apenas os oito primeiros compassos. 62
- Figura 9** – Identificação rítmica, inicialmente identificado como valsa. 62
- Figura 10** – Sugestão interpretativa: incluir sinal de respiração nos compassos 9, 16 e 23... 63
- Figura 11** – Sugestões interpretativas: incluir rallentando no final do compasso 27 e uma *suspensão breve*/respiração entre os compassos 27 e 28. 64
- Figura 12** – Padrão rítmico de três semicolcheias articuladas, escrito na região grave do oboé (Mi, Ré e Sol 3). 64
- Figura 13** – Sugestão composicional: mudança rítmica para o padrão de semicolcheias entre os compassos 25 e 36, transformando duas semicolcheias em uma colcheia. 65
- Figura 14** – Sugestão composicional: mudança rítmica para o padrão de semicolcheias nos compassos 27 e 31, transformando duas semicolcheias em uma colcheia. 65

Figura 15 – Sugestão interpretativa/ articulação: incluir <i>ligadura</i> entre o final do quarto tempo (Si 3) até a última nota no quinto tempo (Lá 3) do compasso 13.	66
Figura 16 – Sugestão interpretativa/ articulação: incluir <i>ligadura</i> entre as duas primeiras notas (Lá sustenido 4 - Dó sustenido 4) do quarto tempo do compasso 18.	66
Figura 17 – Sugestões interpretativas/articulação e respiração: incluir <i>ligaduras</i> entre os compassos 21-22 e 23-24; indicação de <i>respiração</i> no compasso 23.....	66
Figura 18 – Sugestões interpretativas/ articulação: incluir <i>ligadura</i> entre a última nota (Ré 3) do quarto tempo e a segunda nota (Lá 3) do último tempo do compasso 31.	66
Figura 19 – Sugestões interpretativas/dinâmica e articulação: incluir um acento nas notas Ré 3 dos compassos 1 e 2; indicação de <i>crescendo</i> para esses dois compassos, incluindo “mf” no compasso 2.	67
Figura 20 – Sugestões interpretativas/dinâmica e articulação: “mp” no compasso 4; “mp-crescendo-mf” do último tempo do compasso 5 para o segundo tempo do compasso 6; decrescendo no compasso 7.....	68
Figura 21 – Sugestões interpretativas/respiração e dinâmica: indicação de <i>respiração</i> no compasso 9; <i>decrescendo</i> após o “mf” do compasso 10.	68
Figura 22 – Sugestões interpretativas/dinâmicas: indicações de “f”, “mf”, “p súbitos”, <i>respirações</i> , <i>crescendos</i> e <i>articulações</i> , entre os compassos 14 e 24. As sugestões estão assinaladas na Figura.....	69
Figura 23 – Sugestões interpretativas/dinâmicas: indicações de dinâmica, acentos, nas primeiras notas dos compassos 28 e 29 e “p súbitos” para esses compassos; “p súbito” para o final do compasso 33; “mf” para o compasso 34; “f” para o compasso 35; um acento na nota final (Sol 3), com a sugestão de mudança rítmica dessa nota em semínima para <i>colcheia</i> ; anulação da fermata.....	69
Figura 24 – <i>Lento</i> , <i>tempo rubato</i> /segunda parte do <i>Estudo Brasileiro</i>	70
Figura 25 – Sugestões interpretativas/dinâmica, articulação, apogiatura; identificação de possibilidades rítmicas relacionadas à intertextualidade.....	71
Figura 26 – Identificação de ritmo que remete ao estilo armorial/baião para a terceira parte do <i>Estudo Brasileiro</i> , compasso 49 ao primeiro tempo do compasso 53.	72
Figura 27 – Identificação de ritmo que remete ao estilo do samba para a terceira parte do <i>Estudo Brasileiro</i> , a partir do segundo tempo do compasso 53 até primeiro tempo do compasso 57.....	72
Figura 28 – Exemplo musical em ritmo de “samba clássico”.	73

Figura 29 – Identificação rítmica que remete ao frevo para a terceira parte do <i>Estudo Brasileiro</i> , a partir do segundo tempo do compasso 57.	73
Figura 30 – Identificação de ritmo de chorinho na terceira parte do <i>Estudo Brasileiro</i> , compassos 61 ao 63.....	74
Figura 31 – Exemplo musical de ritmo de chorinho.....	74
Figura 32 – Sugestões interpretativas/ dinâmica: <i>crescendo</i> a partir do terceiro tempo do compasso 49 para “ <i>f</i> ” no último tempo deste compasso; “ <i>p</i> ” a partir do segundo tempo do compasso 51.....	75
Figura 33 – Sugestões interpretativas/ articulação e dinâmica: no trecho sugerido como samba, influir ligaduras nas semicolcheias, articulando a primeira de cada grupo; “ <i>f</i> ” para iniciar esse trecho e crescendo para “ <i>ff</i> ” no início do compasso 54, caindo em “ <i>p súbito</i> ” no segundo tempo desse compasso.	75
Figura 34 – Sugestões interpretativas/ dinâmica: indicação de <i>rallentando</i> a partir do final do compasso 56 até o início do compasso seguinte (57); <i>decrecendo</i> para o primeiro tempo desse compasso. “ <i>mf</i> ” para o segundo tempo, dando continuidade ao crescendo já escrito até o compasso 58.....	76
Figura 35 – Sugestões interpretativas/ dinâmica e articulação: ligaduras para o trecho sugerido como chorinho, compasso 61 e 62; ligaduras nos últimos tempos dos compassos 64 (reexposição do frevo) e 65.	76
Figura 36 – Sugestão interpretativa/ andamento: indicação de mudança de andamento na primeira parte do <i>Estudo Brasileiro (Alegremente)</i> , 260 BPM para 240 BPM.....	77
Figura 37 – Sugestão interpretativa/andamento: indicação de mudanças de andamento para a terceira parte do <i>Estudo Brasileiro (Alegremente)</i> , de 260 BPM para 240 BPM, com variação nos compassos 61 a 63, para 200 BPM (<i>tempo de Chorinho</i>) e indicação de tempo primo a partir do compasso 64.	78
Figura 38 – Sugestão composicional: mudança da fórmula de compasso 57, de 2/4 para 3/4.	78
Figura 39 – Excerto da segunda parte do <i>Estudo Brasileiro (lento, tempo rubato)</i> , compassos 43 ao 45.	82
Figura 40 – Excerto da <i>Sonata para Clarinete e Piano</i> , de Francis Poulenc.....	83
Figura 41 – Sugestão interpretativa/dinâmica, andamento: indicação de mudança de caráter com a inclusão de <i>Enérgico</i> para o final do <i>Estudo Brasileiro</i> , a partir do quinto tempo do compasso 82, com indicação de “ <i>p súbito</i> ” e “ <i>mf</i> ”; e a anulação da sugestão de <i>oitava acima</i> para o compasso 84.	85

Figura 42 – Sugestão composicional: acréscimo de um compasso 1/4 após o compasso 63.	86
Figura 43 – <i>A Grande Cidade</i> (1964), Antônio Bandeira.	88
Figura 44 – Primeira versão do Estudo <i>Parábola</i> .	89
Figura 45 – Sugestões interpretativas e composicionais para a segunda versão do Estudo <i>Parábola</i> .	92
Figura 46 – Sugestões interpretativas para o primeiro compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	93
Figura 47 – Sugestões interpretativas para o segundo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	94
Figura 48 – Sugestões interpretativas para o quarto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	94
Figura 49 – Excertos do Estudo <i>Parábola</i> .	95
Figura 50 – Excerto do Estudo <i>Parábola</i> .	95
Figura 51 – Sugestões interpretativas para o quinto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	96
Figura 52 – Sugestões interpretativas para o sexto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	96
Figura 53 – Sugestões interpretativas para o sétimo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	97
Figura 54 – Sugestões interpretativas para o oitavo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	97
Figura 55 – Sugestões interpretativas para o nono compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	98
Figura 56 – Sugestões interpretativas para o décimo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	98
Figura 57 – Sugestões interpretativas para o décimo primeiro compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	99
Figura 58 – Sugestões interpretativas para o décimo segundo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	99
Figura 59 – Sugestões interpretativas para o décimo quarto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	99
Figura 60 – Sugestões interpretativas para o décimo quinto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i> .	100

Figura 61 – Sugestões interpretativas para o décimo sexto compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i>	100
Figura 62 – Sugestões interpretativas para o décimo sétimo compasso da quarta versão do Estudo <i>Parábola</i>	101
Figura 63 – Trecho do Estudo <i>Parábola</i> , primeiro compasso: sugestões do compositor....	102
Figura 64 – Trecho do Estudo <i>Parábola</i> , terceiro e quarto compassos: sugestões do compositor.	103
Figura 65 – Trecho do Estudo <i>Parábola</i> , sétimo ao décimo primeiro compassos: sugestões do compositor.	104
Figura 66 – Trecho do Estudo <i>Parábola</i> , décimo sétimo (último) compasso: sugestões do compositor.	105
Figura 67 – Trecho de <i>Passacaglia - Waldeinsamkeit</i> : compartilhamento de dúvida com o compositor sobre o andamento da obra.....	113
Figura 68 – Primeira sugestão composicional para <i>Passacaglia</i>	114
Figura 69 – Segunda sugestão composicional para <i>Passacaglia</i>	114
Figura 70 – Terceira sugestão composicional para <i>Passacaglia</i>	114
Figura 71 – Trecho do terceiro movimento, <i>Scherzando</i> , de Diaphonic Suites.	115
Figura 72 – Multifônico do compasso 1, <i>Passacaglia</i>	116
Figura 73 – Multifônico do compasso 45, <i>Passacaglia</i>	117
Figura 74 – Descrição para multifônicos, final do rascunho de <i>Passacaglia</i>	117
Figura 75 – Sugestão de dedilhado para o multifônico do compasso 1, <i>Passacaglia</i>	118
Figura 76 – Sugestão de dedilhado para o multifônico do compasso 45, <i>Passacaglia</i>	118
Figura 77 – Indicação de <i>humming</i> no compasso 15, <i>Passacaglia</i>	118
Figura 78 – Indicação de <i>humming</i> no compasso 15, <i>Passacaglia</i>	119
Figura 79 – Indicação de acelerando no compasso 37, <i>Passacaglia</i>	119
Figura 80 – Últimos compassos de <i>Passacaglia</i>	120
Figura 81 – Sugestão interpretativa/andamento: incluir ralentando (representado por um sinal de seta “←”) no compasso 5, <i>Passacaglia</i>	120
Figura 82 – Indicação do <i>humming</i> no compasso 15, a seta verde confere o colchete que vai até o final do compasso, <i>Passacaglia</i>	121
Figura 83 – Indicação do <i>humming</i> no compasso 29, a seta verde confere o colchete que vai até o final do compasso, <i>Passacaglia</i>	121
Figura 84 – <i>Key clicks</i> marcados com círculos vermelhos, não funcionam com o dedilhado sugerido pelo compositor, <i>Colors</i>	124

Figura 85 – Indicações de <i>repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)</i> , <i>Colors</i>	125
Figura 86 – Estratégia de estudo: indicação de trechos da poesia e palavras referentes como âncoras para a construção interpretativa, <i>Colors</i>	126
Figura 87 – Mudanças realizadas pelo compositor na escrita para os <i>key clicks</i> , <i>Colors</i>	128
Figura 88 – Inclusão e descrição do sinal referente aos multifônicos na bula de <i>Waldeinsamkeit for solo oboe</i>	128
Figura 89 – Correção de ligadura do compasso 5 de <i>Passacaglia</i>	129

FLUXOGRAMA

Fluxograma 1 – Meios de comunicação utilizados com os compositores.	48
---	----

QUADROS

Quadro 1 – Datas de convites enviados aos compositores colaboradores.	38
Quadro 2 – Obras para oboé, ou que contemplam o oboé, dos compositores colaboradores.	39
Quadro 3 – Obras resultantes da pesquisa documental que foram apresentadas nos Recitais 1 e 2.	40
Quadro 4 – Informações para elaboração de cronograma individual e meios de comunicação.	44
Quadro 5 – Sugestão de elementos interpretativos e intertextuais.	46
Quadro 6 – Escolha dos elementos interpretativos e intertextuais sugeridos.	54
Quadro 7 – Obras intertextuais escolhidas pelos compositores.	56
Quadro 8 – Elementos interpretativos e intertextuais definidos, meios de comunicação e interações de cada processo colaborativo.	131
Quadro 9 – Aspectos alterados nos três Estudos a partir das sugestões interpretativas.	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 REFERENCIAL TEÓRICO	22
1.1 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR	22
1.2 A AUTOETNOGRAFIA ANALÍTICA	26
1.3 ELEMENTOS INTERPRETATIVOS	28
1.4 INTERTEXTUALIDADE.....	32
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	36
2.1 CONVITES AOS COMPOSITORES.....	37
2.2 PESQUISA DOCUMENTAL E RECITAIS	39
2.3 ELABORAÇÃO DE CRONOGRAMAS DE ATIVIDADES INDIVIDUAIS ...	43
2.4 SUGESTÃO DE ELEMENTOS INTERPRETATIVOS E INTERTEXTUAIS	45
2.5 COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS E SUGESTÕES.....	46
2.6 REGISTROS EM FORMATO ELETRÔNICO	48
2.7 REUNIÕES REMOTAS E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	49
2.8 PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DOS TRÊS ESTUDOS	50
3 DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS COLABORATIVOS.....	53
3.1 ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO, DE UANÁ BARRETO	57
3.1.1 Reunião presencial com o compositor Uaná Barreto	80
3.2 PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE, DE RODRIGO LIMA	87
3.2.1 Entrevista semiestruturada com o compositor Rodrigo Lima	106
3.3 WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE, DE HELDER OLIVEIRA	110
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	130
4.1 ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO.....	136
4.2 PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE	138
4.3 WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE	140
CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS.....	148
APÊNDICES	158
APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	
.....	158

APÊNDICE B - BREVE BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES COLABORADORES	162
APÊNDICE C - REGISTROS DE PRÁTICA INDIVIDUAL NO DESENVOLVIMENTO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E PREPARO DA PERFORMANCE DE <i>PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE</i> (LIMA, R., 2022a)	164
APÊNDICE D - ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM O COMPOSITOR RODRIGO LIMA - REALIZADA EM 20 DE MAIO DE 2022.....	173
APÊNDICE E - PROGRAMAS DOS RECITAIS 1 E 2	175
APÊNDICE F - RECITAL DE CONCLUSÃO DE MESTRADO	177
ANEXOS	178
ANEXO 1 - CERTIFICADO DE APROVAÇÃO DESTA PESQUISA PELO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DO CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – CEP/CCS.....	178
ANEXO 2 - PRIMEIRA VERSÃO DO “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (25/04/2022)	180
ANEXO 3 - EXEMPLOS MUSICAIS DE RITMOS DE FREVO E MARACATU - RITMOS BRASILEIROS - PARA VIOLÃO - (PEREIRA, RIO DE JANEIRO, 2007).....	183
ANEXO 4 - PRIMEIRO ENVIO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (21/05/2022)	185
ANEXO 5 - SEGUNDO ENVIO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (24/02/2023)	188
ANEXO 6 - ÚLTIMO ENVIO SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (22/03/2023)	191
ANEXO 7 - VERSÃO FINAL DA PARTITURA DO “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO”- UANÁ BARRETO - (11/06/2023).....	194
ANEXOS 8 - PRIMEIROS RASCUNHOS DE “PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” - RODRIGO LIMA (25/05/2022).....	197
ANEXO 9 - SEGUNDA VERSÃO DE “PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” - RODRIGO LIMA (27/05/2022)	200
ANEXO 10 - TERCEIRA VERSÃO DE “ PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” - RODRIGO LIMA (02/06/2022)	201
ANEXO 11 - QUARTA VERSÃO DE “PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” - RODRIGO LIMA (26/06/2022)	203

ANEXO 12 - VERSÃO FINAL DA PARTITURA DE “PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” (LIMA, R., 2022a) (27/05/2023)	206
ANEXO 13 - PRIMEIRO RASCUNHO DE “PASSACAGLIA” (WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE) - HELDER OLIVEIRA (14/07/2022).....	210
ANEXO 14 - PRIMEIRA EDIÇÃO DE “COLORS” (WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE) - HELDER OLIVEIRA (14/07/2022)	213
ANEXO 15 - VERSÃO COMPLETA E EDITADA DE “WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE”, HELDER OLIVEIRA (07/01/2023)	217
ANEXO 16 - SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E INDICAÇÕES DE ESTRATÉGIAS DE ESTUDO PARA “PASSACAGLIA” (WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE) (21/03/2023)	223
ANEXO 17 - VERSÃO FINAL DE “WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE” - HELDER OLIVEIRA (17/05/2023)	225

INTRODUÇÃO

Os Estudos¹ são obras destinadas a explorar e aperfeiçoar particularidades da técnica de execução instrumental. No século XIX, essas obras adquiriram caráter virtuosístico devido à complexidade e ao potencial que os compositores buscavam com elas. A origem de Estudos destinados a serem tocados em concertos, além de servirem para o ensino, remonta aos *Études en 12 exercices* (c.1827), de Liszt, revisados como os *Grandes études* (1839), depois como *Études d'exécution transcendante* (1851). No entanto, quem revelou o potencial poético para os Estudos foi Chopin, em seus *opp. 10 e 25*, em que cada um apresenta 12 peças (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 304-305).

Com a sistematização do processo de ensino-aprendizagem do oboé no século XIX, inúmeros compositores/oboístas criaram Métodos e Estudos para esse instrumento com o objetivo de colaborar com o desenvolvimento técnico e interpretativo dos oboístas.

A partir da utilização desse material pedagógico, é possível observar práticas usuais no ensino de oboé que perduram até os dias atuais, além das demandas próprias do processo formativo do oboísta. Esse processo abrange uma série de especificidades que contemplam desde a fabricação de palhetas, passando pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas e habilidades inerentes à execução do instrumento, até o aprimoramento da performance do oboísta, que congrega a aquisição e expansão de habilidades interpretativas e artísticas.

O ensino formal do oboé está presente no Brasil desde o século XIX, com a “fundação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1848” (MOTA, 2017, p. 77). O repertório utilizado no ensino de oboé nos cursos das instituições brasileiras desde então é constituído em grande parte pelo seu “repertório tradicional”² (MOTA, 2017, p. 134).

De acordo com Mota (2017, p. 133), uma das razões para a utilização desse repertório é a preocupação na formação de oboístas que estejam aptos ao mercado de trabalho/orquestras, tanto que “muito do que se estuda nos cursos de oboé visa o repertório exigido pelas orquestras em seus concursos, ocorrendo uma situação na qual o mercado determina o conteúdo das escolas formadoras”.

Apesar da necessidade mercadológica de conhecer e estudar esse repertório tradicional, Nascimento (2022, p. 49) aponta a importância do estudo de obras de compositores(as)

¹Com a sistematização do processo de ensino-aprendizagem do oboé no século XIX, inúmeros compositores/oboístas criaram Estudos¹ para esse instrumento com o objetivo de colaborar com o desenvolvimento técnico e interpretativo dos oboístas.

²Obras dos períodos barroco, clássico e romântico europeus (NASCIMENTO, 2022, p. 48).

brasileiros(as) na formação dos oboístas no Brasil, por motivos que vão desde o conhecimento estético do mosaico que compõe esse repertório até o valor artístico intrínseco dessas obras, que podem contribuir para a construção sistemática das habilidades técnicas e interpretativas dos oboístas.

Ortenblad (2018, p. 101) aponta a existência de um número significativo e diversificado de obras para oboé de compositores(as) brasileiros(as), em grande parte ainda desconhecido por alunos, por intérpretes e pelo público em geral.

Embora o repertório para oboé seja profuso, ao buscar obras com ênfase em aspectos didático-pedagógicos, ou seja, obras musicais direcionadas ao aperfeiçoamento de habilidades técnicas específicas à execução do oboé, que estimulem o desenvolvimento de habilidades interpretativas e performáticas, essas tornam-se escassas. Nessa perspectiva é possível destacar a preocupação pedagógica com o ensino do oboé em obras do compositor Ernst Mahle³, suas obras contemplam diversos níveis de dificuldade técnica e podem ser utilizadas no ensino-aprendizagem do instrumento.

O conjunto de Mahle se distingue dos demais pelo fato de possuir composições de todos os níveis de dificuldade técnica. Há em Ernst Mahle, além da preocupação com o aspecto puramente artístico e musical, uma consciência humanística em comunicar-se com o público e com o intérprete [...] desta forma, há um encontro entre o criador e o pedagogo em sua música. (MOTA; LOURO, 2019, p. 4)

Os *Duetos para Oboés* (SILVA, 2003), elaborados a partir de arranjos e transcrições de músicas de compositores brasileiros, são direcionados ao ensino de oboé em diferentes níveis de aprendizagem e foram categorizados pela autora em três modalidades: elementar, intermediária e avançada, a partir de um conjunto de habilidades técnicas e interpretativas necessárias para a sua interpretação (SILVA, 2003, p. 49-55). Essa catalogação, apesar de não ser inflexível, contribui para o ensino-aprendizagem de oboé a partir de sua utilização, considerando as necessidades inerentes ao desenvolvimento, às habilidades do aluno e às necessidades didáticas do professor.

Quanto às obras para oboé de compositores(as) brasileiros(as) que contemplem em seus títulos o termo “Estudo” e essa perspectiva didático-pedagógica, temos os *Três Estudos para*

³ Ernst Mahle (1929) é um compositor alemão, radicado no Brasil desde a década de 1950. Considerado por aqueles que conhecem suas obras como um compositor alinhado aos preceitos do nacionalismo musical brasileiro, tal qual idealizado por Mário de Andrade (1893-1945) e propagado, principalmente, por Camargo Guarnieri (1907-1993). Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) foi seu professor, um dos principais divulgadores da vanguarda no Brasil (LEITE; BITONDI, 2017).

Oboé e Piano (1963 a 1965) e o *Estudo de Virtuosidade para Oboé Solo*⁴, ambos de José Siqueira⁵; o *Estudo em Ré maior* (1954), de Gilberto Mendes⁶; e os *20 Pequenos Estudos Brasileiros* (2010), de Fernando Morais⁷, uma coletânea de pequenos Estudos para instrumentos da família das madeiras, baseados no folclore brasileiro.

Na perspectiva de Estudos para oboé, o repertório é extenso. Nessa perspectiva, destaco os *Six Études pour hautbois soul* (SILVESTRINI, 1997), obras de caráter virtuosístico inspiradas em pinturas impressionistas. Dentre elas, o *Estudo n. VI - Le Ballet espagnol*, o qual fui motivada a interpretar durante as atividades desenvolvidas no Curso de Extensão em Oboé⁸ na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 2020. Essa obra é inspirada na pintura impressionista de mesmo título⁹ do artista francês Edouard Manet¹⁰, produzida em 1862 (Figura 1).

⁴ Obra do compositor José Siqueira, está sendo editada a partir do seu manuscrito pelo prof. Lucius Mota (UFSM) para futura estreia (Comunicação pessoal, via mensagem de texto por meio de *e-mail*, com o professor Lucius Mota, em 15 de nov. de 2022).

⁵ “José Siqueira (1907-1985), compositor paraibano, respeitado em diversas partes do mundo, foi proibido pela ditadura militar, no fim da década de 1960, de dar aulas e de reger orquestras no País, lutou pela música e pelos músicos. Mudou-se para a antiga União Soviética, onde está grande parte do seu acervo editado e onde ainda é uma sumidade. Foi reconhecido com mérito no Brasil e no exterior, tendo sido regente de importantes orquestras sinfônicas. José Siqueira foi fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira e um dos fundadores da Ordem dos Músicos do Brasil” (VIEIRA, J. R., 2005).

⁶ Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) foi compositor, professor universitário e autor de livros e artigos sobre música, um dos principais nomes da música contemporânea brasileira de vanguarda. Pioneiro em música aleatória e música concreta no Brasil e signatário do Manifesto Música Nova de 1963 (KIYOMURA, 2023).

⁷ Fernando Morais (1965), é trompista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, professor da Escola de Música de Brasília e compositor, com obras premiadas em concursos nacionais e internacionais (CAVALCANTE DA SILVA 2020).

⁸ O curso de extensão em Oboé da Universidade Federal da Paraíba faz parte do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical (PROCAPEMUS), coordenado pelo prof. Dr. Ravi Shankar Magno Viana Domingues, destinado ao aperfeiçoamento técnico e musical de oboístas (DOMINGUES; NODA, 2021).

⁹ *Le ballet espagnol* (1862) reflete o fascínio de Manet pela arte e cultura espanhola da época. A pintura retrata dançarinos espanhóis atuando no Hipódromo de Paris e, assim como as pinturas de Manet sobre a vida urbana da época, ela está capturando um momento cândido em ação. A trupe se apresentou no Hipódromo de Paris de agosto a novembro de 1862 e, durante esse período, Manet conseguiu que vários dos principais dançarinos posassem para ele. Entre os bailarinos estão Lola de Valence, sentada ao centro da imagem, e o famoso bailarino Mariano Camprubi. *Le Ballet Espagnol* contém energia e movimento, a pintura é fresca e dinâmica, com um senso de ritmo por trás dela. As figuras na frente são brilhantes e iluminadas, desenhando nosso foco, enquanto as figuras no fundo são mais sombrias, cores mais escuras parecendo um tanto misteriosas (GOMBRICH, 2015).

¹⁰ Edouard Manet (1832-1883) foi um pintor associado ao impressionismo, mas teve também muita influência do realismo e do naturalismo de seus contemporâneos franceses, formando a base para a sua abordagem revolucionária (GOMBRICH, 2015).

Figura 1 – Estudo número VI - *Le ballet espagnol* (p.1) ao lado da pintura impressionista de mesmo título.

Fontes: *Six Études pour hautbois seul* (SILVESTRINI, 1997); *Le ballet espagnol* (MANET, 1862).

Com a prática interpretativa desse Estudo, pude observar os benefícios cognitivos e metacognitivos¹¹ da utilização de elementos extramusicais para a compreensão e construção interpretativa dos elementos presentes na obra, que contribuíram significativamente para a realização da minha performance artística e musical.

A partir da escassez de obras didático-pedagógicas de compositores(as) brasileiros(as) e minha experiência empírica com *Le ballet espagnol* (SILVESTRINI, 1997), surgiu a seguinte questão de pesquisa: “É possível estabelecer um processo colaborativo com compositores brasileiros para a criação de Estudos para oboé que contemplem aspectos didático-pedagógicos mediados pela sugestão de elementos interpretativos e intertextuais?”.

Para responder a essa questão, a pesquisa foi norteada pelo objetivo principal: criar três Estudos para oboé solo, por meio do processo colaborativo com três compositores brasileiros, mediado pela sugestão de elementos interpretativos, advindos da prática instrumental e pedagógica, e de elementos intertextuais, advindos de outras linguagens artísticas brasileiras.

O desenvolvimento desta pesquisa buscou contribuir para a expansão do repertório de compositores(as) brasileiros(as) para oboé; fomentar a criação de obras que contemplem

¹¹Os processos cognitivos podem ser entendidos como as habilidades que possuímos e aprendemos no decorrer do nosso desenvolvimento nas diversas áreas da nossa vida. A metacognição, no entanto, relaciona-se à nossa capacidade de refletir e desenvolver estratégias para a solução dos mais diversos problemas (OLIVEIRA NETO, et al., 2016).

aspectos didático-pedagógicos; refletir sobre os benefícios da utilização de elementos extramusicais na construção da interpretação musical de uma obra e no aperfeiçoamento de habilidades técnicas do oboísta; observar o processo de colaboração compositor-intérprete na criação de Estudos para oboé a partir da sugestão de elementos interpretativos e intertextuais, por parte da intérprete; incentivar compositores brasileiros a escreverem novas obras para oboé; contribuir com a expansão bibliográfica da área de pesquisa em música que tangenciam o processo colaborativo compositor-intérprete e os aspectos relacionados à prática interpretativa do oboísta.

Para a realização desta pesquisa, os procedimentos metodológicos foram divididos em duas partes. A primeira etapa contemplou revisão bibliográfica, a partir de diversos autores que investigaram e registraram o processo colaborativo compositor-intérprete: Borém (1998); Domenici (2010; 2013); Borém e Ray (2012); Souza, Cury e Ramos (2013); Radicchi (2013); Ray (2016); Silva e Morais Júnior (2016); Onofre e Borges (2018); Borges (2018); Fuks e Rodrigues (2018); Carvalho (2019); Cardassi e Bertissolo (2019); Sfoggia, Bertissolo e Cardassi (2020); Holschuh; Queiroz e Noda (2020). E, ainda, a autoetnografia analítica, recurso metodológico conceituado como “forma reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e o objeto de estudo, envolvendo a descrição e análise de experiências pessoais com base no *self* do próprio autor” (BENETTI, 2017, p. 152), que conduziu a descrição e análise dos processos colaborativos estabelecidos na presente pesquisa.

A segunda etapa contemplou o desenvolvimento de vários procedimentos para realização dos processos colaborativos na criação dos três Estudos para oboé solo, como: o envio de convites aos compositores; a realização de pesquisa documental acerca de obras para oboé desses compositores; a elaboração de cronograma de atividades individuais; o compartilhamento de elementos interpretativos e intertextuais sugeridos como recursos composicionais; o estabelecimento de meios de comunicação, correspondência eletrônica, para o compartilhamento de mensagens de texto, gravações de áudio, partituras e sugestões acerca da criação dos estudos; a criação de documentos para registros em formato eletrônico, por meio do Google Drive; a realização de reuniões remotas e entrevista semiestruturada; a preparação individual e assistida durante o preparo da performance para a estreia dos Estudos.

Vale ressaltar que a minha trajetória musical, a partir das práticas vivenciadas durante o meu processo formativo como oboísta, também foi fundamental para o desenvolvimento das sugestões compartilhadas no processo colaborativo da criação dos três Estudos para oboé solo. Nesse sentido, destaco minhas vivências e práticas musicais começando pela Fundação Mozart

Vieira¹², onde comecei meus estudos em música, lá o repertório de músicas regionais/brasileiras sempre foi muito presente, com apreciações, práticas de conjuntos, canto coral, apreciações de ensaios abertos; também a minha participação durante seis anos na Orquestra Sinfônica Jovem do Conservatório Pernambucano de Música, aprendendo a desenvolver a prática da música erudita e da música popular; as participações em grupos de câmara, com destaque para o Octeto Brasilis¹³, que sempre contemplou o repertório com músicas brasileiras e regionais por meio de uma formação instrumental inusitada; participações informais em gravações¹⁴ e apresentações com artistas populares, dentre outros; minha trajetória profissional na Orquestra Sinfônica da Paraíba como “Oboé Solista 2”, onde foi possível vivenciar a realização de diversos “concertos populares”; minha vivência com o repertório brasileiro para oboé durante o Bacharelado na Universidade Federal de Pernambuco e no Curso de Extensão em Oboé na Universidade Federal da Paraíba; minhas participações como oboísta convidada em orquestras; e, agora, como Professora de Oboé da Escola de Música da UFRN, onde vivencio a música regional/brasileira por meio da Orquestra Filarmônica da Escola, dos Quintetos de Madeiras, nas apreciações e também nas aulas práticas como docente de oboé.

O processo colaborativo compositor-intérprete para a criação dos estudos só foi possível mediante a valiosa contribuição dos compositores brasileiros Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto. Outra parte dos procedimentos metodológicos foi desenvolvido por meio da performance de obras para oboé desses compositores, contribuindo para minha aproximação com suas linguagens composicionais e uma consistente interação com esses compositores durante o processo de criação e performance dos Estudos, buscando continuamente um comprometimento entre as concepções estéticas desses compositores e os aspectos idiomáticos, pedagógicos e interpretativos propostos para a composição dos três Estudos para oboé.

O presente trabalho encontra-se estruturado em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico, por intermédio da realização de revisão bibliográfica, contemplando o processo colaborativo compositor-intérprete enquanto metodologia adotada em diversos trabalhos e em pleno desenvolvimento na pesquisa em música; a autoetnografia

¹²Anteriormente, foi nomeada Fundação Música e Vida de São Caetano, uma ONG instalada no interior de Pernambuco, na cidade de São Caetano. A Fundação oferece aulas de música desde 1993 (SANTOS, M.J., 2020).

¹³Apresentação realizada em 3 de julho de 2012 (MELO, 2012).

¹⁴Música de Câmara e Orquestral (MATEUS ALVES, 2011) - CD; EM TRÂNSITO - Trilhas sonoras - Recebeu menção honrosa no 15º Festival de Curtas de Pernambuco - FESTCINE (2013) - CD; BRASIL S/A - premiado por melhor trilha sonora de longa metragem no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2014) - CD; Chegando no morro da minha cabeça (ANDRÉ MUSSALEM, 2016) - CD; FULÔ DE MANDACARU (2017) - DVD.

analítica, abordagem utilizada para analisar e sistematizar todas as etapas e procedimentos desenvolvidos; a conceituação dos elementos interpretativos e suas finalidades; além da intertextualidade, conceituada a partir da sua utilização no campo musical, no intuito de embasar a premissa da sugestão dos elementos intertextuais nesta pesquisa.

O segundo capítulo contempla os procedimentos metodológicos desenvolvidos em colaboração com os compositores, a partir da descrição de cada etapa do processo. O terceiro capítulo descreve individualmente os processos colaborativos com os três compositores participantes, salientando as peculiaridades dos processos criativos e artísticos desenvolvidos em cada um deles. O quarto capítulo traz os resultados e considerações referentes às versões iniciais e finais dos três Estudos, bem como as reflexões que emergiram em colaboração com os compositores.

Finalizo o presente trabalho sintetizando os resultados alcançados por meio da criação desses três novos Estudos para oboé solo a partir do processo colaborativo com três compositores brasileiros, evidenciando o potencial desse processo e da utilização de elementos interpretativos e intertextuais sugeridos tanto como recursos composicionais quanto como subsídios para o desenvolvimento de habilidades técnicas e interpretativas dos oboístas. Contemplando a estreia dos Estudos realizada durante o recital de conclusão, o envio de gravações das estreias para os compositores e a solicitação de seus *feedbacks* finais acerca das performances e dos processos colaborativos. Isso possibilitou o compartilhamento das últimas considerações para a edição das partituras finais dos três Estudos.

O processo de construção de uma interpretação musical é realizado a partir das escolhas feitas pelo intérprete. Para tanto, ele desenvolve diversas habilidades durante sua formação, que contribuem para o refinamento e aperfeiçoamento da manipulação dos recursos expressivos necessários à construção da performance musical (DOMINGUES; NODA, 2021). Esse processo é guiado por seus objetivos intrínsecos e extrínsecos e é, ainda, fundamentado “na sua intuição, sua formação musical e suas influências socioculturais” (DOMINGUES, 2014, p. 34).

Com isso, os três Estudos para oboé solo - *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, de Uaná Barreto; *Waldeinsamkeit for solo oboe*, de Helder Oliveira; e *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, de Rodrigo Lima (LIMA, R., 2022a), resultantes do processo colaborativo desenvolvido nesta pesquisa, podem contribuir com construções interpretativas e performances artísticas e musicais, indo além dos limites do repertório convencional estabelecido nas instituições musicais de ensino no Brasil.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Esta é uma pesquisa de caráter autoetnográfico, mediada pelo processo colaborativo entre mim e três compositores brasileiros: Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto. Em virtude da natureza subjetiva do processo de criação e interpretação musical, a metodologia aqui adotada está “voltada para compreender, em lugar de comprovar” (PENNA, 2015, p. 100), possibilitando relacionar o processo colaborativo intérprete-compositor como objeto de análise em contexto com a sugestão de elementos interpretativos e intertextuais para a criação dos três Estudos para oboé solo, para compreender os resultados qualitativos resultante desse determinado contexto (ILARI, 2007, p. 37).

Neste capítulo, apresento o referencial teórico utilizado para a realização desta pesquisa, trazendo uma revisão bibliográfica sobre o processo colaborativo compositor-intérprete, metodologia em pleno desenvolvimento na área de música, e a autoetnografia analítica, ferramenta metodológica que permite a descrição, reflexão e análise dos procedimentos adotados.

Busco conceituar os elementos interpretativos e apresento o que pretendo alcançar a partir da utilização desses elementos como recursos composicionais e subsídios para o desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico-musical. Além de conceituar a intertextualidade a partir da sua utilização no campo musical, no intuito de embasar a premissa de sua utilização nesta pesquisa.

1.1 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

O processo colaborativo entre intérprete e compositor tem se destacado como tema recorrente nas pesquisas em música relacionadas às práticas interpretativas. Duas abordagens são recorrentemente utilizadas. Uma utiliza esse método como ferramenta para o desenvolvimento de repertório para seus instrumentos: Borém (1998); Domenici (2010); Souza, Cury e Ramos (2013); Radicchi (2013); Silva e Morais Júnior (2016); Onofre e Borges (2018); Borges (2018); Fuks e Rodrigues (2018); Carvalho (2019); Sfoggia, Bertissolo e Cardassi (2020); Holschuh; Queiroz e Noda (2020). A outra investiga esse processo metodológico como objeto de estudo, expondo as bases teórico-metodológicas desse tipo de pesquisa e panoramas sobre o levantamento da produção como pesquisa

acadêmica: Borém e Ray (2012); Domenici (2013); Ray (2016); Cardassi e Bertissolo (2019); Pizaia (2022).

Embora o processo colaborativo entre intérprete e compositor, bem como trabalhos relacionados à escrita idiomática e de outras abordagens instrumentais específicas sejam vertentes de grande potencial para o pesquisador-performer “pois se referem diretamente ao repertório a que se dedicam e realizam”, são temáticas e abordados de pesquisa em crescimento e “necessitam de uma reflexão sobre as aplicabilidades de seus resultados na realização musical” (BORÉM; RAY, 2012, p. 137, 161).

Segundo Cardassi e Bertissolo (2019, p. 1), “colaboração é um termo recorrente [...]. São muitas as maneiras de se colaborar, e são diversas as conotações impregnando o termo colaboração”. O termo assume os mais variados significados e até contraditórios, que vão desde um encontro breve entre o compositor e um performer de sua confiança, até o desenvolvimento de um projeto colaborativo (CARDASSI; BERTISSOLO, 2019, p. 1).

Esses autores ainda destacam a importância de aprofundar-se quanto à reflexão sobre os processos de colaboração, “principalmente no que tange ao ensino envolvendo os aspectos criativos da música (composição e performance) nos âmbitos de graduação e pós-graduação”. Nesse sentido, enfatizam que “não há ainda uma metodologia que nos guie. Não sabemos como aprender a colaborar. Nossos processos têm acontecido de maneira completamente empírica e intuitiva” (CARDASSI; BERTISSOLO, 2019, p. 2).

De acordo com Onofre e Borges (2018, p.1), a colaboração entre intérprete e compositor é uma prática antiga que sempre existiu. No entanto, somente a partir da segunda metade do século XXI essa prática tornou-se uma alternativa metodológica sistematicamente estudada (DOMENICI, 2013, p. 2; PIZAIA, 2022, p. 90). Segundo esses autores, os primeiros a escreverem sobre a relação compositor-intérprete a partir das próprias práticas foram Lukas Foss (1963) e Roger Smalley (1970), destacando a necessidade de uma relação baseada no diálogo no qual a cumplicidade esteja atrelada a um contexto que considera e preserva a divisão de trabalho entre os indivíduos.

Sfoggia, Bertissolo e Cardassi (2020, p. 6) evidenciam o caráter dinâmico desse processo que é definido de maneira compartilhada durante a colaboração entre indivíduos de diferentes experiências artísticas que procuram dialogar, propor, negociar, questionar, experimentar, e fazer escolhas juntos. A partir dessa interação, compositor e intérprete contribuem para um processo rico em possibilidades que se completam, favorecendo os

avanços necessários para as criações colaborativas. Souza, Cury e Ramos (2013, p. 142-143) também consideram essa perspectiva:

O diálogo entre compositores e instrumentistas tem sido de grande valor para a evolução das pesquisas [...]. A interação entre ambos não só provoca avanços [...] como também favorece um considerável crescimento de composições dentro do repertório da música moderna. [...] sem o conhecimento das particularidades do instrumento [...] dificilmente o compositor poderá explorar, de maneira ampla, todas as possibilidades técnicas do instrumento. (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013, p. 142-143)

Segundo Ray (2016, p. 123), em meio ao processo colaborativo, “compositores e intérpretes aprendem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro”. A autora afirma ainda que o espaço acadêmico permite tanto aos compositores desenvolverem suas propostas composicionais quanto aos instrumentistas experimentarem novas possibilidades de execução performática.

De acordo com Borém (1998, p. 72), na relação compositor-intérprete deve-se, simultaneamente, considerar a satisfação de ambos os sujeitos, procurando a realização ideal de uma ideia musical, “uma negociação saudável entre o compositor e o instrumentista se realiza no espaço entre a imaginação e a realidade ou, em última análise, entre a teoria e a prática”. Nesse sentido, Radicchi (2013) afirma que

[...] a colaboração pode se dar em diversos níveis e de maneiras diferentes. Tal diversidade está subordinada, entre outros fatores, à disponibilidade e aos objetivos dos participantes em relação ao trabalho colaborativo. (RADICCHI, 2013, p. 92)

Ao contemplar as diferentes perspectivas e percepções no processo colaborativo os resultados podem ser mais eficientes:

O lugar situado que cada um desses sujeitos [compositor e intérprete] ativos ocupa na relação, dá a ambos uma percepção privilegiada, tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidos no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem um diálogo, compartilhando o seu ‘excesso de visão’ e superando a mútua deficiência de percepção. (DOMENICI, 2010, p. 1143)

Como ferramenta para criação artística, Silva e Moraes Júnior (2016, p. 269) descrevem o processo de colaboração compositor-intérprete como um “processo de desenvolvimento em espiral, em que camadas de resultados parciais serviram de material para novas tomadas de decisão”. Sendo o processo colaborativo uma via de mão dupla, ou

seja, onde compositor e intérprete desenvolvem suas ideias em conjunto, de maneira dinâmica e investigativa, é natural que o processo colaborativo contemple mudanças no decorrer do seu desenvolvimento.

Ao contemplar essa perspectiva, Holschuh, Queiroz e Noda (2020, p. 1) afirmam que a colaboração entre compositores e intérpretes no processo colaborativo de *O Caldeirão dos esquecidos* “impactou significativamente o resultado da composição, levando a alterações que afetaram, sobretudo, o idiomatismo da escrita da obra”, além de influenciar “a construção interpretativa para a estreia da peça por meio do contato direto com o compositor”.

Refletindo sobre o perfil do intérprete colaborador do século XXI, Ray (2016, p. 127) considera esse intérprete “um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado [...] no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos”, que toma a frente no processo colaborativo e pode ainda estar interessado, também, em obter a criação de uma obra escrita para o seu instrumento a partir de uma linguagem específica. Essa, por sua vez, pode ser característica do compositor.

Nesse sentido, e para além do interesse em cumprir fins artísticos e pedagógicos, o processo colaborativo compositor-intérprete desenvolvido na contemporaneidade, ou seja, no tempo atual, tem crescido também com o interesse para o desenvolvimento e ampliação de novas técnicas instrumentais como forma de aprofundamento do conhecimento artístico. Ray (2016), explica que

a colaboração compositor-performer tem se mostrado um fértil caminho para o aprofundamento do conhecimento artístico, particularmente na promoção de novas obras de compositores ativos e no estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental. (RAY, 2016, p. 129-130)

A autora ainda contempla uma visão futurista para o processo colaborativo nas próximas décadas do século XXI. Ela considera que o aprofundamento técnico e artístico que o intérprete e instrumentista tem buscado, enquanto *performer*, podem contribuir de maneira mais informada e sofisticada no processo colaborativo, contemplando perspectivas de que a música composta por esse *performer* do século XXI esteja cada vez mais relacionada à realidade a sua volta (RAY, 2016, p. 127-128). Essa é uma premissa que pode ser considerada e discutida em próximos trabalhos.

São inúmeras as obras brasileiras para oboé, que são criadas a partir do processo colaborativo entre compositores e intérpretes. Porém, as que contemplam seus processos registrados e documentados a partir de trabalhos acadêmicos são poucas. Podemos citar *Lampejos Nostálgicos para oboé e cordas* (CARVALHO, 2019), em colaboração com o compositor Wellington Gomes¹⁵. Nesta obra:

O elemento gerador de construção, que é o oboé, dá origem a toda estrutura do acompanhamento feito pelas cordas. Em lampejos nostálgicos, está presente na parte do oboé em uma espécie de tonalismo livre e para o autor, traz aquilo que nos é familiar e próximo da vivência do mundo em que estamos. Entretanto, o material temático escrito para o oboé se faz presente no atonalismo das cordas, como forma de contrastar com a força do tonalismo do oboé, estimulando estes contrastes diferentes níveis de percepção no ouvinte. (CARVALHO, 2019, p. 47)

Ainda nessa perspectiva de colaboração compositor-intérprete na criação de obras que contemplam o oboé, temos o trabalho de Fuks e Rodrigues (2018), no qual é realizada uma descrição de processos criativos e co-criativos estabelecidos desenvolvido com a compositora Jocy de Oliveira¹⁶, nos quais se inserem o oboé, o oboísta e outros instrumentos relacionados. No trabalho o enfoque está em destacar que “a compositora dá ao instrumento uma carga simbólica muito especial, ao explorar sonoridades pouco usuais do mesmo, [...] levando-o a aproximações com outros instrumentos étnicos” (FUKS; RODRIGUES, 2018, p. 271). Portanto, a parceria com o intérprete é imprescindível.

1.2 A AUTOETNOGRAFIA ANALÍTICA

Considerando o objetivo da presente pesquisa, a criação de três Estudos para oboé solo a partir do processo colaborativo com três compositores brasileiros, a metodologia contemplada para o seu desenvolvimento foi a autoetnografia analítica. A autoetnografia analítica contribui para a área de práticas interpretativas ao fornecer subsídios para compositores e intérpretes que pretendem desenvolver pesquisas relacionadas, permitindo a divulgação dos resultados obtidos. Esse recurso permitiu registrar e sistematizar todas as

¹⁵ Compositor e professor da escola de música da Universidade Federal da Bahia (CARVALHO, 2019, p. 14).

¹⁶ Pianista e compositora brasileira, nasceu em 1963. Como compositora incorporou as técnicas e a estética de seus mestres, tornando-se pioneira no desenvolvimento de um trabalho multimídia no Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, textos e vídeo. É a primeira entre os compositores brasileiros a compor e dirigir suas óperas (RAHMEIER, 2014, p. 10-11).

etapas desta pesquisa, de forma reflexiva e continuada, atendendo às necessidades próprias da área investigada (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 72).

Segundo Benetti (2017), a autoetnografia é

vista como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e objeto de estudo, que envolve a descrição e análise de experiências pessoais com base no *self* do próprio autor como exemplar etnográfico. (BENETTI, 2017, p. 152)

Nesse sentido, a autoetnografia analítica permitiu descrever os processos de colaboração desenvolvidos, registrando as interações com os compositores colaboradores a partir da minha prática e experiência, possibilitando, ainda, reflexões a partir de cada processo na criação dos três Estudos para oboé solo.

López-Cano e Opazo (2014, p. 143) consideram que “é comum que o trabalho autoetnográfico se concentre no próprio indivíduo, em sua criatividade, intenções e modos de fazer, evocando eventos do passado”¹⁷, além de

também registrar minuciosamente o desenrolar dos eventos presentes durante o próprio processo de pesquisa-criação. Além de muitas vezes incorporar a narrativa de autoapresentação e autoavaliação do próprio trabalho¹⁸.

Diferentemente da autoetnografia descritiva, “que se limita a apenas relatar o que foi feito, sem realizar nenhuma reflexão posterior”¹⁹ (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 145), com a autoetnografia analítica, busquei registrar os processos criativos contemplando as colaborações de todos os envolvidos, para conhecer o trabalho realizado na composição dos três Estudos para oboé solo de maneira adequada, buscando me “aprofundar no conhecimento da atividade registrada, para obter ideias, refletir e criar conhecimento a partir delas”.²⁰ (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 145).

¹⁷ “Lo común es que el trabajo autoetnográfico se centre en el propio individuo, en su creatividad, en sus intenciones, en sus modos de hacer” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 143).

¹⁸ “Registra minuciosamente acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación-creación” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 143).

¹⁹ “La autoetnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 145).

²⁰ “La autoetnografía es analítica cuando reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar, y crear conocimiento a partir de ellas” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 145).

A autoetnografia analítica conduziu a descrição, sistematização e análise das minhas experiências e dos relatos dos compositores colaboradores a fim de identificar, analisar e resolver os problemas encontrados durante o processo de criação.

No intuito de contemplar a minha influência nos processos de criação dos Estudos desde o início, sugeri aos compositores alguns elementos interpretativos e intertextuais como recursos composicionais, desse modo os três Estudos criados a partir do processo colaborativo contribuem com subsídios para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de habilidades técnicas e interpretativas do oboísta a partir do preparo de suas performances. Esses elementos serão definidos e conceituados a seguir.

1.3 ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

Com o propósito de esclarecer o que pretendemos alcançar com cada um dos elementos interpretativos sugeridos para a criação dos três Estudos, buscamos conceituar esses elementos a partir de suas utilizações como recursos composicionais e subsídios relacionados ao desenvolvimento de habilidades técnicas inerentes ao idiomatismo do oboé e à prática de execução instrumental. Para transmitir as ideias composicionais e interpretativas a partir da realização de uma performance musical, para comunicar aspectos expressivos das obras que interpretam, os instrumentistas realizam variações nos elementos musicais e interpretativos.

Dinâmica: refere-se ao “controle da intensidade do som”, do ponto de vista composicional e interpretativo, as “modificações nas dinâmicas [podem] salientar os contornos melódicos proeminentes buscando um adequado equilíbrio entre as vozes” (DOMINGUES, 2014, p. 8). Assim, a dinâmica é um dos aspectos importantes para a construção do fraseado musical por meio das suas gradações entre “fortes” e “pianos” (*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*). Sejam crescendo, sejam diminuídos, essas variações de dinâmica são elementos fundamentais para criar nuances e dar direção aos fraseados, contribuindo nas expressões requeridas à interpretação musical.

No oboé, a realização dessas nuances é bastante complicada, pois, além do condicionamento muscular e controle do fluxo do ar, o oboísta precisa ter em mãos, um material eficiente, como instrumento e palheta em boas condições, o que contribui para alcançar os níveis extremos de intensidade sonora sem esforços desnecessários.

A partir da utilização do elemento *dinâmica* como recurso composicional na criação dos Estudos, esse elemento torna-se subsídio interpretativo e assim é possível fomentar o aprimoramento das habilidades necessárias para a execução de diferentes nuances de dinâmicas no oboé. O que permitirá ampliar os recursos expressivos do oboísta, possibilitando explorar de forma mais consciente e precisa os contrastes de dinâmicas necessários para expressar suas intenções musicais, que podem estar baseadas nas indicações do compositor e nas suas próprias escolhas, levando em consideração os parâmetros métricos, harmônicos e melódicos (DOMINGUES, 2014, p. 12-13).

Articulação: refere-se à execução de notas sucessivas, juntas ou separadas, isoladas ou em grupo, realizada por um intérprete; o termo é mais amplamente aplicado quando se trata de fraseado musical (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 44). Para os instrumentistas de sopro, portanto, designa a ação requerida para separar ou conectar as notas, sendo necessário o uso de uma consoante de acordo com os diferentes tipos de articulação requeridos no excerto musical (GOOSSENS; ROXBURGH, 1977).

No caso do oboé, a utilização dessas consoantes altera o posicionamento da língua em relação à palheta, o que influencia a maneira como o fluxo do ar pode incitar sua vibração. É possível utilizar a consoante “*d*” para uma articulação suave, “*t*” para uma articulação mais incisiva, ou até mesmo a combinação de duas consoantes, “*th*” para a articulação inicial em frases musicais. Além disso, a pressão labial sobre a palheta, o volume, a velocidade de ar e a coordenação do movimento da língua e dos dedos influenciam significativamente a regularidade e a precisão da articulação do oboísta (DOMINGUES, 2018, p. 65-66).

Dentre os requisitos necessários para o desenvolvimento de uma articulação eficiente no oboé, a escolha da palheta é fundamental. Segundo Ledet (1981), a palheta afeta diretamente na respiração, na flexibilidade, na afinação e nas possibilidades nos resultados da articulação do intérprete. Assim, a palheta deve possibilitar ao oboísta “uma boa emissão sonora e maior facilidade para a realização dos diferentes tipos de articulação” (LEDET, 1981).

A articulação nos instrumentos de palhetas duplas é mais precisa e direta do que nos outros instrumentos de sopro (DOMINGUES, 2018, p. 71). No oboé, a articulação pode ser ainda mais precisa, sendo facilmente possível realizar articulações curtíssimas, o que pode dificultar o entrosamento musical com outros instrumentos que não possuem a mesma sutileza (MEYER, 2009).

A utilização do elemento interpretativo *articulação* como recurso composicional nos Estudos para oboé solo poderá contribuir para o aperfeiçoamento da execução deste elemento interpretativo dentro de um contexto musical, a partir do aprimoramento do controle do fluxo do ar, da coordenação e movimento da língua com os dedos e da musculatura envolvida nesse processo.

Timbre: segundo Krumhansl (1989), “há séculos, compreender o timbre é, provavelmente, um dos maiores desafios da comunidade musical”. Cada instrumento ou voz tem sua sonoridade particular e suas características individuais. Essas características também podem variar entre vários dos mesmos instrumentos/vozes. No caso dos instrumentos musicais, essas características podem ser definidas a partir do instrumento em si e do material que ele é composto. Outros aspectos que podem influenciar na caracterização do timbre são: o local, a acústica e o clima em que se executa o instrumento, por exemplo, além da influência do intérprete.

De acordo com McAdams (2013, p. 72), o timbre abrange um conjunto complexo de atributos auditivos, bem como uma infinidade de questões psicológicas e musicais intrincadas. Recorrentemente está relacionado à sonoridade ou à “cor” do som produzida por um instrumento ou voz.

Em se tratando do oboé especificamente, inclui-se, ainda, a palheta como um elemento extremamente importante para a construção do seu timbre. A palheta é o meio em que se modula e controla o fluxo do volume de ar que entra para o instrumento por meio da sua própria vibração. Com isso, o raspado da palheta e os ajustes, podem contribuir para produzir ou modificar um determinado timbre (DOMINGUES, 2018, p. 61-64). Assim, tanto o compositor quanto o intérprete podem explorar as diversas características e sonoridades do oboé a partir de nuances timbrísticas enquanto aspecto sonoro, uma característica sem dúvida tão específica deste instrumento.

Sendo essa exploração da sonoridade uma prática que ainda não foi sistematizada no ensino do oboé no Brasil, a presente pesquisa pode contribuir com isso, uma oportunidade para avançarmos neste sentido por meio da ampliação de possibilidades expressivas dos oboístas, aproveitando a possibilidade da colaboração entre o compositor e intérprete para explorar possibilidades sonoras do oboé.

Dedilhado: um elemento próprio da execução instrumental, que exige sincronicidade dos movimentos dos dedos, ou seja, requer desenvolvimento das habilidades motoras. Nos instrumentos de sopro, diferentemente dos instrumentos de teclas

e de cordas, as configurações de dedilhados podem ser semelhantes e produzir diferentes sons/notas musicais (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, 258).

As habilidades possíveis por esse elemento são consideradas apropriadas para sugestões interpretativas (DOMINGUES, 2014, p. 8) e podem, portanto, contribuir com indicações de dedilhados apropriados para as passagens de trechos que requerem maior precisão no gesto musical. O uso consciente dos movimentos dos dedos na construção da performance pode contribuir para a realização de diferentes articulações, além de contribuir na exploração do virtuosismo. Passagens mais difíceis realizadas de forma consciente podem resultar no desenvolvimento de habilidades virtuosísticas. Essas habilidades podem se tornar mais difíceis no oboé, pois, diferentemente de outros instrumentos, como a flauta e o clarinete, tem uma mecânica relativamente limitada, com menos recursos de digitação, o que proporciona menos agilidade para o dedilhado.

A utilização do *dedilhado* como elemento interpretativo e suas possibilidades musicais pode contribuir ao possibilitar sugestões de dedilhados para a execução de passagens mais complexas, ou de um determinado dedilhado para a resolução de um multifônico, por exemplo, no intuito de facilitar a execução das passagens de notas específicas que sejam tecnicamente mais difíceis. Essas sugestões poderão vir indicadas na partitura, possibilitando o aperfeiçoamento do controle do dedilhado requerido e necessário para a execução da obra.

Andamento: refere-se à indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada, é geralmente indicado na partitura a partir do uso de termos em italiano, tais como *allegro*, *andante*, *adagio*, dentre outros. Há também indicações de termos que fazem relação com danças, como *rondó*, *siciliana*, *giga* etc. Outros termos podem surgir de acordo com as ideias do compositor e a atmosfera musical em que a peça deve ser executada.

Em períodos anteriores, séculos passados, as fórmulas de compassos na notação musical também davam indicações de velocidade (GROVE, 1994, p. 28). Nesse sentido, indicações e mudanças de fórmulas de compassos ainda podem indicar mudanças no andamento.

Por meio das indicações de andamentos, é possível explorar a variação de mudanças no tempo e na agógica da música. Contribuir com a interpretação musical, considerando sugestões por intermédio de termos/palavras que conduzam às necessidades de mudanças no andamento ou que caracterizem o trecho musical. Nesse sentido, as indicações contribuem na condução da linha melódica, comunicando com clareza as intenções

interpretativas para tornar a música compreensível a quem a ouve. Para isso, o intérprete preocupa-se com o direcionamento e sincronicidade do fraseado do início ao fim (DOMINGUES, 2014, p. 17), as indicações na partitura podem, portanto, servir de guia nesse processo.

Fraseado: essa pode ser mais uma das escolhas expressivas realizadas pelo intérprete para o delineamento da condução do trecho musical/linha melódica a partir de outros parâmetros musicais, como dinâmica, articulação, andamento e agógica, por exemplo. (DOMINGUES, 2014, p. 17).

O compositor pode tentar imprimir, na partitura, o fraseado por meio de diversos recursos expressivos, mas isso também pode ser modificado e definido pelo intérprete. Esse elemento pode contribuir significativamente para a resolução mais coerente e expressiva possível na construção dos fraseados em relação às ideias do compositor.

1.4 INTERTEXTUALIDADE

De acordo com Kristeva (2005, p. 68), Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Seu conceito abrange inúmeros significados, “tem sido expandido e modificado para redefinir os limites de conexão entre as artes” (BOMFIM, 2020, p. 673). Dias (2017, p. 41) trata de um conceito expandido para a intertextualidade, a “interdiscursividade”, que se refere à “análise de diferentes discursos, em diferentes linguagens: músicas que dialogam com imagens, vídeos que conversam com textos, entre outros”.

A intertextualidade vem sendo ampliada e sua aplicabilidade vem sendo reconstruída em diversas áreas de conhecimento, inclusive na música, onde o seu uso não é novidade e é um recurso que possibilita o diálogo entre um texto de referência e uma nova criação (PITOMBEIRA, 2017, p. 1). Com isso, é possível criar obras musicais a partir de outras obras ou fragmentos de obras já existentes.

Em processos de composição musical, novas abordagens intertextuais vêm sendo utilizadas. Lima e Pitombeira (2011, p. 99-102) apontam a “utilização da intertextualidade como uma ferramenta de estruturação composicional”. Ferramenta que possibilita a construção de novos textos musicais de duas formas: literal e abstrata. Na forma literal, os

intertextos são utilizados quase que inalterados; na forma abstrata, apenas vestígios dos intertextos podem ser detectados.

De acordo com López-Cano (2007, p. 3), “na música pode-se distinguir pelo menos cinco tipos de intertextualidade: citação, paródia, transformação de um original, tópico e alusão”²¹. Nesta pesquisa propomos a intertextualidade por alusão, que diz respeito a

referências vagas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais que uma obra faz em relação ao estilo geral de um compositor, a um gênero ou a uma cultura musical. Não são evidentes e requerem que o compositor ou especialista assinale sua existência²² (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 7, tradução nossa).

Seja por alusão, seja por referência e até mesmo por inspiração, a intertextualidade possibilita ao compositor liberdade para desenvolver suas perspectivas. Independentemente de sua origem, é preciso que o compositor dê sentido a partir de sua própria essência. De mesma natureza ou não, ela é um recurso que estabelece diálogo entre o texto de referência e a nova criação, permitindo ampliação do sentido, para melhor explicar aquilo que se pretende compreender. Segundo Lima (2011, p. 29), “um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)”.

A intertextualidade pode, portanto, ser caracterizada como explícita ou implícita, ao evidenciar ou não a sua presença na obra. Nesse sentido, em acordo com Lima (2011):

Podemos definir a Intertextualidade [...] como uma construção híbrida, um mosaico de citações, um procedimento de empréstimos textuais em diversos tipos de abstração, com a finalidade de fazer surgir outro texto, e onde a existência desses empréstimos, sendo ou não evidentes ou obscuros, constituem apenas simples ingredientes no processo de elaboração. (LIMA, F.F., 2011, p. 31)

Nessa perspectiva, Escudeiro (2015, p. 127, 139) trata a “composição musical intertextual como uma alternativa viável na música contemporânea”, considerando a intertextualidade um “complexo multifacetado [...] que caracteriza a produção atual, permitindo maior liberdade e renovando o processo compositivo”, o que tem sido possível, ainda segundo o autor, a partir da “possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversas”.

²¹ “En música podemos distinguir por lo menos cinco tipos de intertextualidad: cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión” (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 3).

²² “Referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. No son evidentes y requerimos que el autor o un especialista nos señale su existencia” (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 7).

Já Bomfim (2020, p. 663), descreve a utilização da intertextualidade como “inserção de narrativas audiovisuais como componentes estruturais na interpretação instrumental, o uso de textos como impulso para o fluxo criativo”.

A intertextualidade está atrelada “à capacidade do leitor de relacionar um texto com uma ampla rede²³ de outros textos que ele conhece” (CORRÊA, 2019, p. 34), desse modo, ao ouvir uma música é possível estabelecer relações com outras obras e essas relações constituem a rede que proporcionam a compreensão do todo. Do mesmo modo, o intérprete pode se amparar em suas experiências musicais e extramusicais para construir uma performance. Nesse sentido, a experiência e os conhecimentos e habilidades do instrumentista, relacionados ao texto musical e à necessidade de dialogar com outro tipo de texto, ou outro tipo de arte, são imprescindíveis para sua construção interpretativa (CORRÊA, 2019, p. 34-35).

A construção de uma interpretação musical pode ser realizada a partir das escolhas feitas pelo intérprete, seus objetivos diante dessa construção percorrem todo o seu arcabouço, ele “pode basear-se em sua intuição, na sua formação musical e suas influências culturais” (DOMINGUES, 2014, p. 34). Para tanto, ele desenvolve diversas habilidades durante sua formação, que contribuem para o refinamento e aperfeiçoamento da manipulação dos recursos expressivos necessários à construção da performance musical (DOMINGUES; NODA, 2021).

Diferentemente da maneira mais usual de compor música com intertextualidade, em que o compositor utiliza de obras musicais de outro(s) compositore(s) ou dele próprio como referência para a nova composição musical, a criação dos três Estudos para oboé propõe o diálogo entre a música com outras artes. Dessa forma, buscamos expandir o potencial dos Estudos por meio da conexão entre os elementos musicais e interpretativos com diferentes linguagens artísticas, ampliando de modo criativo e interdisciplinar a comunicação entre a música e outras artes.

Assim, a intertextualidade aplicada aos três Estudos para oboé solo torna-se um subsídio para que o intérprete acesse e compreenda melhor as intenções do compositor e execute consistentemente as manipulações dos elementos interpretativos necessários para a realização da performance musical. Isso ocorre por meio de referências intertextuais com imagens, memórias, músicas, danças, poesias, narrativas, ou seja, das relações com os

²³ Klein (2005) utiliza a ideia de ‘rede’ (*web e network*), para designar o cenário intertextual no qual obras musicais são os nodos que interligam e configuram o intertexto de uma obra (CORRÊA, 2019, p. 32).

elementos de referência, estimulando o oboísta a acessar o conteúdo musical por intermédio dos diferentes canais de aprendizagem²⁴.

A partir do referencial teórico, foi possível compreender os objetos de análise e o contexto desta pesquisa para construir subsídios direcionados à elaboração dos procedimentos metodológicos descritos a partir de limites bem definidos (PENNA, 2015, p. 101).

²⁴ Os estilos de aprendizado vêm ganhando crescente atenção dos educadores e fornecem uma caracterização suficientemente estável para planejar estratégias pedagógicas mais eficazes em relação às necessidades dos estudantes, e fornecem melhores oportunidades de aprendizado, dando assim, um novo sentido ao ensino. Estilos de aprendizagem são um conjunto de condições por meio das quais os sujeitos começam a concentrar, absorver, processar e reter informações e habilidades novas ou difíceis. O ser humano tem quatro canais de aprendizado, são eles: Visual; Auditivo; Leitura/escrita; Sinestésico (SCHMITT; DOMINGUES, 2016).

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta seção, estão descritos os procedimentos metodológicos empregados no desenvolvimento dos processos colaborativos para a criação dos três Estudos para oboé solo com os compositores Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto. As estratégias que permitiram o compartilhamento e definição da sugestão de elementos interpretativos, advindos da prática de execução instrumental e dos elementos intertextuais, balizados a partir de diferentes linguagens artísticas brasileiras; além do diálogo, imprescindível para a troca de materiais, informações e ideias acerca da composição dos três Estudos e seus aspectos interpretativos.

Os procedimentos metodológicos desenvolvidos em colaboração com os três compositores foram pautados por estratégias que permitiram o diálogo, o compartilhamento de sugestões, troca de informações e ideias sobre os processos criativos e seus aspectos interpretativos, o que possibilitou compreender o processo composicional para colaborar ativamente no provimento de recursos que contribuiriam para a criação e construção da interpretação dos três Estudos.

Ao longo da realização dos procedimentos metodológicos estabelecidos, as sugestões e indicações interpretativas surgiram a partir da experimentação dos excertos e versões das obras compartilhadas pelos compositores. Nossos conhecimentos foram compartilhados, possibilitando experimentações e reflexões realizadas durante o processo. Minha prática individual, enquanto instrumentista e professora, resultou em diferentes possibilidades para cada processo, que foi contemplado de maneiras distintas por cada um dos compositores.

Os seguintes procedimentos foram desenvolvidos: envio de convites aos compositores; pesquisa documental para a realização de dois recitais de oboé; elaboração de cronograma de atividades individuais; sugestão de elementos interpretativos e intertextuais para as composições; correspondência eletrônica para o compartilhamento de mensagens de texto, gravações de áudio, partituras e sugestões composicionais e interpretativas acerca da criação dos Estudos; documentos para registros eletrônicos; reuniões remotas e entrevista semiestruturada; preparação da performance para estreia dos três Estudos.

Outros procedimentos foram importantes e contribuíram para o processo colaborativo da criação dos três Estudos. Destaco as reuniões do grupo de pesquisa da

Classe de Oboé da UFPB, OboeLab; aulas de oboé com o professor orientador da pesquisa; e três comunicações acadêmicas sobre o desenvolvimento da pesquisa no VI Colóquio de Pesquisa em Música do PPGM-UFPB (2022), III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (2022) e VII Colóquio de Pesquisa em Música do PPGM-UFPB (2023).

A seguir, a descrição dos procedimentos metodológicos que contemplaram os processos colaborativos.

2.1 CONVITES AOS COMPOSITORES

O primeiro procedimento metodológico consistiu na escolha e convite dos compositores. Por isso, foram estabelecidos os seguintes critérios: 1) compositores brasileiros; 2) terem obras escritas para oboé; 3) reconhecimento de suas atuações no campo musical e composicional; 4) demonstrarem interesse e disponibilidade em participar da pesquisa; 5) compositores cuja estética composicional estavam alinhadas à proposta de trabalho - desenvolver obras musicais de carácter didático pedagógicas; 6) trabalhos realizados a partir do processo colaborativo compositor-intérprete; 7) aproximação geográfica, no intuito de valorizar compositores da região; 8) não necessariamente atender a todos os critérios estabelecidos. Apenas alguns dos critérios foram atendidos pelos compositores, mas o estabelecimento deles certamente contribuiu para a realização desta pesquisa a partir das participações colaborativas de compositores diferentes e que contemplam vertentes distintas.

Inicialmente, os convites foram realizados de maneira informal, por meio do envio de mensagens de texto a cada um dos convidados. Os compositores convidados foram Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto²⁵. Essa etapa foi realizada entre 4 de dezembro de 2020 e 6 de julho de 2021, como podemos notar no quadro abaixo (Quadro 1). Esse lapso temporal ocorreu porque o primeiro compositor, Helder Oliveira, foi convidado quando a pesquisa ainda era um pré-projeto, com quem ficou em aberto a realização de uma reunião em um momento futuro. Os três compositores prontamente aceitaram participar da pesquisa.

²⁵ Uma breve biografia dos compositores colaboradores pode ser consultada no Apêndice B.

Quadro 1 – Datas de convites enviados aos compositores colaboradores.

COMPOSITOR	NATURALIDADE	LOCALIZAÇÃO	DATA DE CONVITE
Helder Oliveira	Campina Grande-PB	Rio de Janeiro-RJ	4 de dezembro de 2020
Rodrigo Lima	Guarulhos-SP	São Paulo-SP	6 de julho de 2021
Uaná Barreto	João Pessoa-PB	João Pessoa-PB	6 de julho de 2021

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

No primeiro semestre de 2022, após a aprovação do Projeto de Pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – CEP/CCS (Anexo 1), formalizei a participação dos compositores colaboradores, através da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice A).

Helder Oliveira e Rodrigo Lima têm suas trajetórias artísticas, acadêmicas e profissionais, focadas na área da composição musical. Já o compositor Uaná Barreto, tem desenvolvido intenso trabalho no campo da música popular, tocando e gravando com artistas nacionais e internacionais, atua constantemente como pianista colaborador em diversas formações camerísticas, além de ser professor de piano.

Helder Oliveira recebeu importantes prêmios nacionais e internacionais. Sua linguagem composicional se estende a variadas vertentes da música tonal, com técnicas expandidas, outras com massas sonoras, experimentais etc. Apesar de sua preferência pelo que denominou ‘poliestilismo composicional’, ele destaca: “é notável que uma grande quantidade de minhas obras se embebede da música popular e folclórica, através do uso de ritmos típicos desse tipo de música, bem como seu perfil melódico”²⁶.

Rodrigo Lima é um dos mais atuantes compositores de sua geração, sua música tem sido apresentada em festivais e salas de concertos no Brasil, América Latina, Europa e EUA. Também recebeu importantes prêmios em territórios nacionais e internacionais²⁷. Rodrigo Lima busca sempre relacionar suas obras com as vertentes culturais em que adentra. Foi também influenciado pela música popular e insere isso em suas composições.

²⁶ PRESTES FILHO, L.C. **Helder Oliveira** - Entrevista exclusiva para o jornal Tribuna da Imprensa Livre. 2021, n.p. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/helder-oliveira-a-musica-africana-esta-presente-em-minhas-obras-de-forma-internalizada-por-osmose-e-sistematicamente-atraves-do-uso-de-sincopes-afro-brasileiras-que-moldaram-as-ce/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

²⁷ LIMA, R. **Rodrigo Lima**, compositor. BIO. (2022b). Disponível em: <https://www.rodrigolimacomposer.com/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Seu maior interesse em compor é poder compartilhar suas criações com os intérpretes e poder fazer isso por meio das relações entre a música e outras artes²⁸.

Os três compositores contemplam uma rica trajetória em seus processos formativos, caminhos que os levaram por uma diversidade musical e cultural que proporcionaram experiências múltiplas enquanto músicos, artistas, intérpretes, além de compositores. Suas composições contemplam uma linguagem rica, musical e, culturalmente, contribuem com criações artísticas que transmitem suas realidades e influências.

2.2 PESQUISA DOCUMENTAL E RECITAIS

Após a formalização da participação dos compositores na pesquisa, solicitei-lhes o compartilhamento das partituras de suas obras escritas para oboé, ou que consideram o oboé como opção instrumental para sua interpretação. O quadro abaixo (Quadro 2) apresenta as obras disponibilizadas pelos compositores.

Quadro 2 – Obras para oboé, ou que contemplam o oboé, dos compositores colaboradores.

COMPOSITORES	OBRAS
Helder Oliveira	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Decathlon for 10 instruments</i> (wind quintet and brass quintet) (2013) 2. <i>Plural for Oboe and Bb Clarinet</i> (2013) 3. <i>Tesserae for oboe, bassoon and piano</i> (2014) 4. <i>Strata for wind quintet</i> (2015) 5. <i>Concordia</i> (2016) 6. <i>L'appel du vide</i> (2018) 7. <i>Suíte Gestaltina</i> (2020)
Rodrigo Lima	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Pontos e Linhas - para Oboé e Percussão</i> (2009) 2. <i>CONCERTINO for oboe and Strings</i> (2005)

²⁸ Composição da Escola de Música da UFRJ (2021).

	3. MATIZ XII - Canto de passagem, in memoriam - for Solo English Horn (2021)
Uaná Barreto	1. URUÁ para Oboé e Piano (2019) (Obra adaptada, originalmente escrita para Flauta e Piano)

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Dentre as obras compartilhadas pelos compositores, escolhi três para serem interpretadas por mim no intuito de conhecer melhor suas linguagens composicionais. Essas obras foram executadas em dois recitais, realizados remotamente, o primeiro em dezembro de 2021 e o segundo em outubro de 2022. Os programas desses recitais podem ser visualizados no Apêndice “E” e os vídeos por meio dos *links* disponíveis nas referências²⁹. Além das três obras desses compositores, também interpretei obras de outros quatro compositores. Todas as obras estão contempladas no quadro abaixo (Quadro 3), com seus respectivos compositores, de acordo com a ordem em que foram apresentadas nos recitais.

Quadro 3 – Obras resultantes da pesquisa documental que foram apresentadas nos Recitais I e II.

I RECITAL (16 de dezembro de 2021)	
OBRAS	COMPOSITORES
<i>URUÁ para Oboé e Piano</i>	Uaná Barreto (2021)
<i>Três Peças para Oboé Solo - I. Scherzo</i>	Douglas Braga (2017)
<i>Six Études pour hautbois soul:</i> Estudo n. IV - <i>Sentier dans les bois</i> (August Renoir - 1874) Estudo n. VI - <i>Le ballet espagnol</i> (Edouard Manet - 1862)	Gilles Silvestrini (1984-1985, rev. 1997)
<i>Três Estudos para Oboé e Piano</i>	José Siqueira (1963-1965)
II RECITAL (5 de outubro de 2022)	

²⁹ FÓRUM PPGM-UFPB (2021) – I Recital; FÓRUM PPGM (2022) – II Recital.

OBRAS	COMPOSITORES
<i>Plural para Oboé e Clarinete</i>	Helder Oliveira (2013)
<i>Três Peças para Oboé Solo (II. Con Fantasia)</i>	Douglas Braga (2017)
<i>MATIZ XII para Corne Inglês - Canto de passagem, in memoriam</i>	Rodrigo Lima (2021)

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

A interpretação dessas obras, além de me permitir uma aproximação das características composicionais dos compositores colaboradores, foi importante para criar subsídios que contribuíssem com as minhas sugestões durante o processo colaborativo da composição dos três Estudos para oboé solo. Nesse sentido, trago a seguir um panorama geral sobre essas obras.

Do compositor Uaná Barreto, interpretei *URUÁ para Oboé e Piano*, uma obra que conduz a “sentimentos de paz e liberdade no convívio com a natureza, numa atmosfera rítmica de alegria” e faz relação com a Valsa Mineira, “estilo imortalizado por Toninho Horta, em suas harmonias montanhosas do Clube da Esquina” (comunicação pessoal³⁰, 2 outubro de 2021). O compositor compôs essa obra originalmente para flauta e piano, na ocasião compartilhou uma versão para oboé e piano.

A partir da performance da obra *URUÁ*, do compositor Uaná Barreto, foi possível relacionar a obra a elementos próprios da cultura brasileira. De acordo com o compositor, “Uruá é uma flauta de bambu tocada em rituais no Xingu. O som desse instrumento tem o poder de afastar a tristeza e os maus espíritos” (comunicação pessoal, 2 de outubro de 2021). Esse era justamente o propósito da obra, Uaná Barreto ressaltou que com o governo recém-empossado imaginou “o quão multiplicada seria a difícil caminhada [a ser travada] por direitos e dignidade dos povos indígenas, historicamente esquecidos e maltratado” (comunicação pessoal, em 2 outubro de 2021).

Do compositor Helder Oliveira, interpretei sua obra *Plural, para Oboé e Clarinete*. Essa contempla articulações e dinâmicas como aspectos interpretativos que podem ser trabalhados enquanto técnicas de execução instrumental. Contempla várias técnicas

³⁰ As transcrições de diálogos entre mim e os compositores, Helder Oliveira, Uaná Barreto e Rodrigo Lima, realizados por mensagens de texto, via *e-mail* e WhatsApp, serão referenciadas como “comunicação pessoal” ao longo deste trabalho.

associadas à música pós-tonal, como o “atonalismo estruturado em conjuntos *pitch-class*, específicos para serialismo aplicado a alturas e durações”, em um diálogo entre o oboé e o clarinete com constantes “mudanças de tempo e configurações rítmicas que conferem uma alternância entre humores agitados e atmosferas líricas”³¹ (OLIVEIRA, 2013).

Do compositor Rodrigo Lima, a obra *MATIZ XII, para Corne Inglês*, considero importante destacar as palavras do próprio compositor, que compôs a obra em memória às vítimas da covid-19:

Concebi o *MATIZ XII* como uma espécie de rito, um Canto de Passagem em memória às vítimas da covid-19. De caráter melancólico, sua linha melódica se desenvolve num fluxo de transformação permanente, como se a cada instante o nosso estado psicológico sofresse pequenos desvios e transições, mas sempre retomando a linha inicial por uma nova perspectiva sonora. Neste sentido, o intérprete passa a ser um escultor do tempo musical, modelando e colorindo em tons de *azul celeste* esses diferentes estados psicológicos da música. Ou como diria Kandinsky: *O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural.* (LIMA, R., 2021b)

Em *MATIZ XII para Corne Inglês*, Rodrigo Lima faz uso de uma “matriz harmônica” como princípio composicional. O uso de matizes em suas composições se refere a estratégias relacionadas a estruturas composicionais e, para dar início a uma nova composição, ele elabora como “ponto de partida uma matriz primeira, uma ‘célula’ geradora no papel de ‘entidade’ harmônica ‘autopoético’ dinamizando as relações verticais da obra” (LIMA, R., 2009, p. 4), como se essa matriz harmônica representasse a paleta de “cores” que ele escolheu antes de iniciar “a pintura do quadro” (LIMA, R., 2009, p. 123).

A partir da interpretação dos *Três Estudos para Oboé e Piano*, de José Siqueira, foi possível perceber que a obra não está diretamente ligada a elementos próprios da cultura brasileira, “podemos encontrar elementos típicos do estilo do compositor: ostinato, modos, escala pentatônica, mas não vemos uma citação direta de um tema folclórico, nem uma intenção de se aproximar do folclore” (MOTA, n.p., 2020). Os *Três Estudos* fazem parte de um ciclo de sete obras dedicadas a instrumentos de sopro (madeiras e metais), apresenta um diálogo bem elaborado entre o oboé e o piano, contemplam o termo Estudo em seu título, contribuem com a vertente de obra com caráter artístico e possibilitam a prática de habilidades específicas da técnica instrumental através da prática de diversos níveis de dinâmica, de várias articulações de intervalos de quartas e quintas, da escrita pentatônica,

³¹ Plural: uses several techniques associated to post-tonal music, ranging from atonalism structured on specific pitch-class sets to serialism applied to pitches and durations. The changes of tempos and rhythmic figurations confer an alternation between agitated moods and lyric atmospheres (OLIVEIRA, 2013).

modal e cromática, características muito presentes nas obras desse compositor, além de melodias bem ritmadas.

Quanto aos dois Estudos, de Silvestrini, esses têm caráter pedagógico além de artístico e possuem grande potencial expressivo. Em entrevista concedida a Chinen (2019, p. 55), Silvestrini (1997) destaca que “Estudos não significam apenas trabalho de técnica, mas também trabalho artístico, trabalho de imaginação (um aspecto que os instrumentistas frequentemente negligenciam)”. Ao trazer a pintura impressionista em sua obra, o compositor nos dá a possibilidade de acessarmos diversos canais de aprendizagem para o preparo da sua performance. O Estudo n. VI - *Le ballet espagnol (Edouard Manet - 1862)*, de Gilles Silvestrini, tem relação direta com esta pesquisa por ter sido a obra que contribuiu como inspiração para o tema desenvolvido.

As *Três Peças para Oboé Solo*, de Douglas Braga (2017), também foram incluídas nos recitais, essa obra foi considerada inicialmente por sua possível participação como compositor colaborador desta pesquisa. As *Três Peças* foram escritas para o I Concurso Nacional de Palhetas Duplas³², realizado durante o I Encontro Internacional e o II Encontro Nordeste de Palhetas Duplas da ABPD (2017), em João Pessoa–PB.

A partir dessa estratégia adotada e em conformidade com o que é ponderado por Corrêa (2019, p. 34), como a “capacidade do leitor de relacionar um texto com uma ampla rede³³ de outros textos que ele conhece”; e por López-Cano (2007, p. 3), que esclarece: “na música [...] o ouvinte estabelece relações de parentesco entre momentos as obras musicais estabelecendo redes que colaboram em seus processos de compreensão”³⁴. A partir das influências e relações estabelecidas através da prática dessas obras, foi possível criar concepções intertextuais, contribuindo no preparo das performances. Com isso, foi possível experienciar um pouco das linguagens composicionais dos compositores colaboradores, contribuindo para as concepções e tomadas de decisão que contribuíram para realizar as indicações sugestivas nos processos criativos dos três Estudos.

2.3 ELABORAÇÃO DE CRONOGRAMAS DE ATIVIDADES INDIVIDUAIS

³² Minha interpretação dessa obra no concurso citado, em 2017, conferiu-me o prêmio de “Melhor Interpretação de Obra Comissionada”.

³³ Klein (2005) utiliza a ideia de ‘rede’ (*web* e *network*), para designar o cenário intertextual no qual obras musicais são os nodos que interligam e configuram o intertexto de uma obra (CORRÊA, 2019, p. 32).

³⁴ “En música [...] el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión” (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 3).

Outra etapa fundamental para realização de um processo colaborativo satisfatório é o estabelecimento de um cronograma que permita desenvolvê-lo sistematicamente de acordo com a disponibilidade e as particularidades da práxis composicional e instrumental dos colaboradores envolvidos.

Desse modo, elaborei e compartilhei com os compositores um documento (Quadro 4) para obtenção de dados que permitissem o planejamento de um cronograma individual e o estabelecimento dos meios de comunicação prediletos/preferidos para a realização da colaboração. Nesse documento, foi incluído também um espaço para que os compositores pudessem adicionar as observações que julgassem necessárias.

Quadro 4 – Informações para elaboração de cronograma individual e meios de comunicação.

MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE PREFERÊNCIA	(marcar “X” nas opções escolhidas)
WhatsApp	
Reuniões remotas	
<i>E-mail</i>	
Gravações - áudio/vídeo	
Outros (especificar)	
INÍCIO DAS COLABORAÇÕES	(marcar datas)
1ª. Colaboração	Fevereiro de 2022
- Compartilhar a composição (versão completa) e iniciarmos as interações - mais tardar em julho de 2022)	Julho de 2022
2ª. Colaboração (segundo semestre 2022)	
3ª. Colaboração (segundo semestre 2022)	
4ª. Após Recital (primeiro semestre 2023)	
OBSERVAÇÕES	

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Nesse documento inclui algumas sugestões fundamentais para a colaboração, tais como: a necessidade de iniciar prontamente a interação compositor-intérprete (fevereiro de 2022); estabelecimento do prazo para compartilhamento das primeiras versões dos Estudos

(julho de 2022); determinação de no mínimo 3 reuniões/colaborações (oficiais), incluindo uma entrevista para compartilhamento de materiais e informações necessárias ao desenvolvimento de sugestões composicionais e interpretativas para os Estudos; expectativa para conclusão dos estudos (janeiro de 2023), para que houvesse tempo hábil para construção da interpretação para a estreia dos Estudos; interação após a estreia dos Estudos para compartilhamento de *feedbacks* dos compositores sobre as performances (abril de 2023).

Além das reuniões agendados no documento, ficou estabelecido que outras interações poderiam ser solicitadas por ambas as partes, de acordo com a disponibilidade e necessidade dos participantes.

2.4 SUGESTÃO DE ELEMENTOS INTERPRETATIVOS E INTERTEXTUAIS

A partir da observação dos benefícios da intertextualidade no processo de aprendizagem e desenvolvimento dos elementos interpretativos para a performance do Estudo *Le Ballet spagnol* (SILVESTRINI, 1997), adotei a sugestão de elementos interpretativos e intertextuais como estratégia inicial para a colaboração com os compositores. Compartilhei com os compositores, por meio da ferramenta de armazenamento e edição de arquivos Google Drive, um documento contendo as sugestões de elementos interpretativos e elementos intertextuais a serem definidos e utilizados por eles, como recursos composicionais para a criação dos estudos.

Os elementos interpretativos sugeridos se relacionam com os desafios técnicos inerentes ao idiomatismo do oboé, ou seja, com habilidades próprias da execução instrumental. Dentre inúmeras possibilidades, foram sugeridos: dinâmica, articulação, andamento, timbre, dedilhado e fraseado. Enquanto os elementos intertextuais foram delineados a partir de outras linguagens artísticas brasileiras: poesia, dança, teatro, arquitetura, escultura, pintura, artesanato, desenho, gravura. Dentre essas sugestões, foi incluído um item denominado “outro”, possibilitando aos compositores a escolha de elementos diferentes dos sugeridos. O quadro abaixo (Quadro 5) contempla as sugestões compartilhadas.

Quadro 5 – Sugestão de elementos interpretativos e intertextuais.

ELEMENTOS INTERPRETATIVOS	ELEMENTOS INTERTEXTUAIS
Dinâmica	Poesia
Articulação	Dança
Andamento	Teatro
Timbre	Arquitetura
Dedilhado/habilidade motora	Escultura
Fraseado	Pintura
Outro (especificar)	Artesanato
	Desenho
	Outro (especificar)

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Além de servirem como recursos composicionais, esses elementos cumprem funções didáticas, podendo colaborar com o desenvolvimento de habilidades técnicas, interpretativas e artísticas dos oboístas. A utilização dos elementos interpretativos pode contribuir para o aperfeiçoamento da execução instrumental por meio do desenvolvimento sistemático das habilidades necessárias para sua manipulação, enquanto os elementos intertextuais trazem aos oboístas outras possibilidades de acesso e interpretação das ideias musicais dos compositores, tendo em vista que elas poderão ser acessadas por intermédio de outras linguagens artísticas.

No intuito de estreitar a relação entre a música e outras artes, de maneira a instigar a exploração da intertextualidade, por parte do intérprete, na construção da sua performance musical, a sugestão dos elementos intertextuais foi balizada a partir de outras linguagens artísticas brasileiras.

2.5 COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS E SUGESTÕES

Para que o processo colaborativo seja satisfatório, o diálogo entre os participantes é primordial. Esse, por sua vez, possibilita que compositor e intérprete interajam e

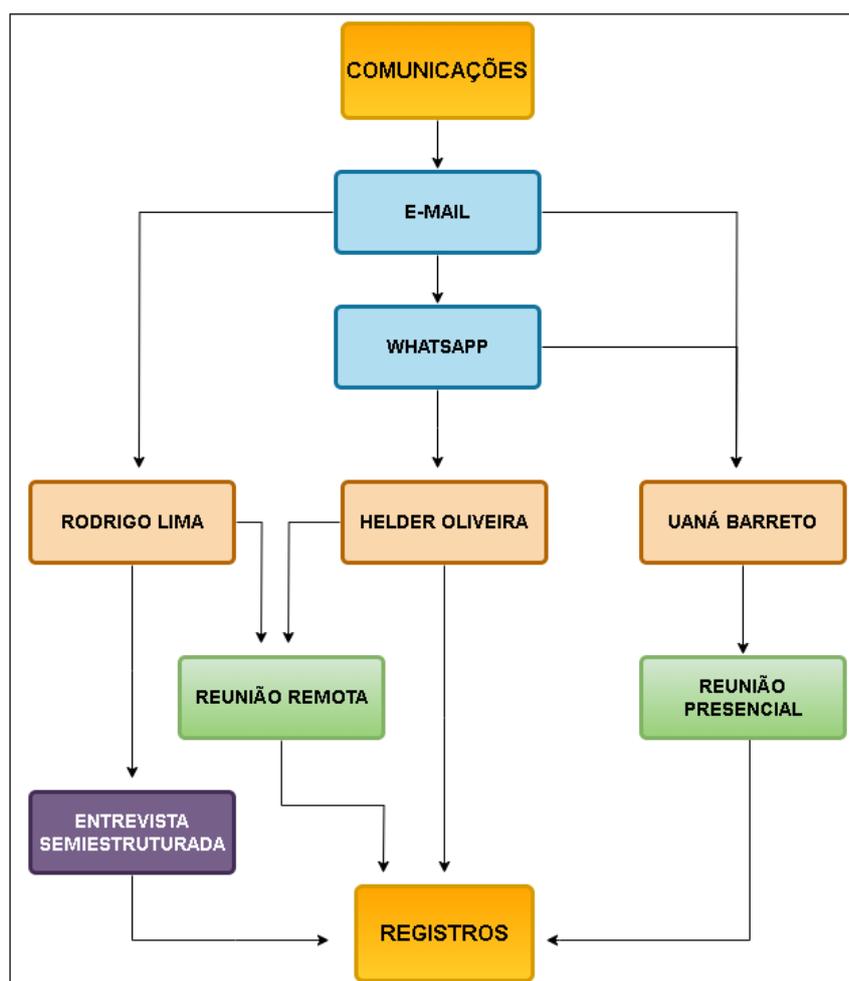
compartilhem ideias e sugestões desde o princípio do processo. Nesse sentido, torna-se necessário o estabelecimento de meios de comunicação eficientes para que, de acordo com os objetivos em comum, todos contribuam para a criação colaborativa a partir de suas visões, materiais, habilidades e conhecimentos específicos e próprios de cada um enquanto compositor e intérprete.

Nessa perspectiva, graças aos avanços nos meios de comunicação, que nos permitem trocar informações em tempo real, foi possível realizar, além das três reuniões oficiais, interações regulares com os compositores por correspondência eletrônica por meio de mensagens de texto, de áudio e gravações por *e-mail* e WhatsApp. Essas interações aconteceram em períodos que compreendem a dias entre semanas consecutivas, com pequenos e grandes intervalos que ocorreram de acordo com as necessidades que se apresentaram.

No primeiro semestre de 2022, iniciei a prática individual dos primeiros excertos e trechos dos três Estudos compartilhados pelos compositores. A partir desse momento, comecei um contínuo compartilhamento de materiais e sugestões, ideias, impressões, dúvidas, gravações de áudio dos Estudos e sugestões interpretativas e composicionais anotadas nas partituras, além de *feedbacks* dos compositores acerca das sugestões compartilhadas no processo em andamento.

Além de documentar minhas sugestões, o registro destas interações me possibilitou acessar as impressões e intenções expressivas dos compositores, o que contribuiu para o processo de construção da interpretação dos Estudos, desde as gravações dos primeiros excertos até a estreia das obras. Os diálogos com os compositores foram contemplados como mostra o fluxograma a seguir (Fluxograma 1).

Fluxograma 1 – Meios de comunicação utilizados com os compositores.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

2.6 REGISTROS EM FORMATO ELETRÔNICO

É imprescindível sistematizar e documentar os registros do processo criativo, sem abandonar as reflexões e abordagens que são fundamentais para a concretização da obra e para a construção da sua interpretação. Assim, criar registros é “uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas” (SALLES, 2008, p. 20).

Documentar a pesquisa e o processo colaborativo é uma forma de valorizar o papel do intérprete na criação, ao se considerar o processo de troca e o impacto causado tanto na composição quanto na performance.

Além disso, essa sistematização dos registros documentados valoriza o processo colaborativo compositor-intérprete e contribui para a divulgação e recepção de novas obras

(DOMENICI, 2010, p. 1143), pois possibilita que outros intérpretes acessem o novo repertório sob diferentes perspectivas, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da sua própria interpretação da obra, pois o registro do processo colaborativo torna-se uma ferramenta capaz de contribuir com *insights*³⁵ que talvez não sejam possíveis se apenas tivermos acesso à partitura.

O processo colaborativo para a criação dos três Estudos aconteceu simultaneamente e de maneira individual com cada um dos compositores participantes. Com o objetivo de registrar todas as etapas dos processos colaborativos, foram desenvolvidos três documentos eletrônicos no Google Docs, em que foi possível registrar cada processo individualmente. Nesses documentos foram contempladas todas as interações com os compositores, desde os primeiros compartilhamentos de materiais, no primeiro semestre de 2022, até o encerramento do processo, com o compartilhamento das versões finais das partituras dos Estudos, no primeiro semestre de 2023.

Os registros foram feitos de acordo com o desenvolvimento de cada processo, de maneira cronológica. Foram registrados os seguintes dados: datas de interações com os compositores; trechos dos diálogos; datas de recebimentos dos trechos e das versões de cada Estudo; os processos das práticas individuais de cada um dos Estudos a partir do estudo técnico e do preparo das performances; as sugestões interpretativas e composicionais; dúvidas sobre as partituras e suas relações com a intertextualidade; as partituras com anotações; observações sobre as gravações de áudio dos Estudos; destaques sobre resultados de pesquisas relacionadas aos Estudos; os recitais realizados; observações sobre o desenvolvimento dos Estudos nas aulas de oboé; descrição das reuniões realizadas remota ou presencialmente; observações sobre o recital de estreia dos Estudos; os *feedbacks* finais dos compositores; o recebimento das versões finais dos Estudos.

2.7 REUNIÕES REMOTAS E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Ao longo da pesquisa, foram programadas três reuniões com os compositores colaboradores, devido ao distanciamento geográfico, estabelecemos duas possibilidades de reuniões: remotas e presenciais. Esses encontros foram planejados para ocorrerem em

³⁵ *Insight*: Compreensão repentina de um problema, ocasionada por uma percepção mental clara e, geralmente intuitiva, dos elementos que levam a sua resolução (INSIGHT. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. 7GRAUS, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/insight/>. Acesso em: 6 nov. 2021).

momentos distintos durante o processo colaborativo, aconteceram de acordo com a necessidade e do andamento das colaborações. Assim, foi possível dialogar sobre os processos e as necessidades específicas que surgiram a partir das interações.

Antes da formalização das participações dos compositores, em 28 de julho de 2021, foi realizada uma reunião remota com o compositor Helder Oliveira, nesse momento foi possível dialogar com o compositor sobre as propostas iniciais e o desenvolvimento de algumas possibilidades para a pesquisa. Após as formalizações e durante os processos colaborativos, as três reuniões programadas aconteceram, duas reuniões foram remotas e uma reunião foi presencial. As duas reuniões remotas foram realizadas com o compositor Rodrigo Lima. A primeira aconteceu no início das colaborações, em maio de 2022, e a segunda, no final do processo, em maio de 2023, sendo essa também uma entrevista semiestruturada.

Devido à proximidade geográfica, a única reunião presencial foi realizada com o compositor Uaná Barreto, na cidade de João Pessoa, em 17 de março de 2023. Essa reunião ocorreu na fase final do processo colaborativo e, nela, foi possível esclarecer dúvidas referentes à articulação, à dinâmica, ao andamento e à intertextualidade, além da consolidação de diversas das sugestões musicais e interpretativas estabelecidas somente a partir do compartilhamento de rascunhos da partitura e gravações de áudio do Estudo.

2.8 PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DOS TRÊS ESTUDOS

Conciliar a prática instrumental com a produção textual foi um grande desafio durante o desenvolvimento da pesquisa. Para isso, foi importante desenvolver uma organização na divisão de tarefas, de modo a contemplar o preparo da performance dos três Estudos. Essa foi uma fundamental para a colaboração e coincidiu com todo o processo colaborativo, contemplada desde o compartilhamento dos primeiros trechos e versões, no primeiro semestre de 2022, até a estreia em 3 de abril de 2023. Foram elaboradas estratégias e práticas para o desenvolvimento dos elementos interpretativos presentes nas obras; estabelecimento da relação entre os elementos interpretativos e intertextuais; além

da “prática deliberada”³⁶ para aquisição das habilidades técnicas necessárias para a interpretação das obras.

Considerando o encerramento de compartilhamento de sugestões para os Estudos até o final do mês de março de 2023, a prática instrumental diária consistiu entre uma a quatro horas de estudo, em busca do aperfeiçoamento de habilidades interpretativas contempladas pelas sugestões compartilhadas e aplicadas em cada Estudo: dinâmica, articulação e timbre. Além de exercícios regulares, como notas longas, respiração, escalas, arpejos, dentre outros, também houve exercícios para o aperfeiçoamento de habilidades técnicas inerentes à execução instrumental e performance, como fraseado, sonoridade, afinação e gestos. Ainda, exercícios para desenvolvimento das técnicas estendidas presentes em um dos Estudos sobre as práticas desenvolvidas, criando registros que serviram para criar sugestões interpretativas.

A prática individual possibilitou experienciar as proposições e ideias composicionais dos três Estudos, ao manipular os elementos sugeridos e aplicados como subsídios para o desenvolvimento técnico e interpretativo. Por meio da apropriação desses elementos, obtida por meio das práticas individuais, contemplada ainda pelas anotações na partitura e em textos, foi possível obter subsídios para planejar e criar sugestões composicionais e interpretativas acerca dos Estudos e estabelecer um diálogo mais fundamentado com os compositores.

Foram feitas gravações de áudio e de vídeo como forma de registro da prática individual, servindo de materiais para auto-observação e percepção do desenvolvimento e avanços. Gravações de áudio dos Estudos, para serem compartilhadas com os compositores, que compartilharam seus *feedbacks* durante o preparo da performance, sendo de grande importância para dar significado à música e dar vida às ideias composicionais impressas na partitura. Por meio desses *feedbacks*, foi possível perceber a necessidade de modificações interpretativas e performáticas durante a prática, realizando ajustes de acordo com as percepções e contribuições dos compositores. Com isso, a interpretação e performance foram contempladas de maneira mais completa.

³⁶ “Modalidade de treinamento por simulação realística, um modelo fortemente recomendado para atingir maestria na execução de habilidades técnicas. Utilizada em áreas como a música e os esportes, visando ao melhor treinamento com atividades de curta duração, possibilidade de *feedback* imediato, reflexões e correções da prática. Envolve a prática sistemática e estruturada, até que os objetivos de aprendizagem previamente definidos sejam alcançados e os *feedbacks* imediatos permitam alterações e melhorias na técnica em tempo real.” (ASSALIN *et al.*, 2023)

O preparo da performance também contemplou a execução dos Estudos a partir de cada movimento separadamente, além da performance como pretendida para a estreia, executando as três obras na íntegra. Nessa perspectiva, foram realizadas duas apresentações para pessoas próximas como prévia de recital.

Contribuiu, também, na preparação da performance a realização de prática mental, que diz respeito à prática da obra sem o instrumento; e semimental, quando se pratica com o instrumento, mas sem tocar. Outras atividades desenvolvidas foram as aulas individuais de oboé com o professor-orientador, contempladas de maneira presencial e remotamente durante todo o processo colaborativo, essas aulas contribuíram com mais um olhar externo e de maneira complementar no preparo das performances.

Durante esse processo, também foi importante perceber como as palhetas reagem diferente em cada obra e às suas especificidades composicionais, exigindo diferentes palhetas para a realização de aspectos e elementos específicos, como a utilização de uma palheta mais leve para a realização dos multifônicos por exemplo.

Ainda, foi realizada pesquisa e experimentações a partir dos elementos intertextuais dos três Estudos: dança, poesia e pintura. A dança como uma intertextualidade advinda de ritmos nordestinos/brasileiros emergiu a partir das minhas vivências musicais e artísticas, contempladas durante minha formação musical, utilizei minha percepção para identificar os ritmos, além de ouvir exemplos musicais desses ritmos.

A poesia foi investigada a partir de leituras relacionadas à intertextualidade presente no Estudo, traduções do poema e a história do autor. Quanto à pintura, foi importante conhecer a trajetória do artista, seu estilo e as características próprias da obra. Além de estratégias como apreciação do quadro, apreciar o quadro fazendo leitura da partitura, colorir a partitura relacionando com as cores do quadro, escrever sobre essas relações e criar sonoridades a partir da manipulação de elementos técnico-interpretativos.

3 DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS COLABORATIVOS

O processo colaborativo, para a criação dos três Estudos para oboé solo, com os compositores Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto, ocorreu de 18 de abril de 2022 a 11 de junho de 2023. Os processos foram individuais e ocorreram simultaneamente a partir do desenvolvimento dos procedimentos metodológicos realizados em dez etapas.

O envio dos convites aos três compositores foi justamente a primeira etapa contemplada. Os compositores foram contactados por meio de mensagens informais, em 4 de dezembro de 2020, convidei o compositor Helder Oliveira e, em 6 de julho de 2021, convidei os compositores Rodrigo Lima e Uaná Barreto. Em 28 de junho de 2021, tive a oportunidade de realizar uma reunião em formato remoto com o compositor Helder Oliveira, de maneira informal, quando a pesquisa se tratava ainda de um pré-projeto. Conversamos sobre os objetivos do projeto, destaquei o interesse de trabalhar a partir da intertextualidade com outras linguagens artísticas. Expliquei a inspiração advinda de *Le ballet espagnol*, de Gilles Silvestrini, e que gostaria que o processo colaborativo compositor-intérprete resultasse em Estudos para oboé solo inspirados em outras artes, dialogando com elementos extramusicais. Helder Oliveira então explicitou seu desejo de colaborar com a pesquisa dando continuidade à uma ideia composicional já iniciada, para a qual gostaria de utilizar a poesia como referência intertextual.

Após os convites, ainda sem a formalização destes, a segunda etapa foi iniciada, essa diz respeito à pesquisa documental a partir do pedido aos compositores para compartilharem suas obras para oboé, ou que contemplam o oboé como opção instrumental. As obras seriam parte de dois recitais de oboé que foram realizados remotamente, no intuito de me aproximar de suas linguagens composicionais para criar subsídios que me auxiliassem no compartilhamento de sugestões interpretativas e composicionais durante a criação dos três Estudos. No total, foram compartilhadas onze obras, das quais escolhi três que, junto a outras obras de compositores que têm relação com a pesquisa, fizeram parte dos dois recitais.

As formalizações dos convites aos compositores vieram em março de 2022, por meio dos TCLEs devidamente assinados, possibilitando o compartilhamento de documentos no Google Docs para as etapas seguintes.

A terceira etapa realizada diz respeito ao estabelecimento dos meios de comunicação preferíveis aos compositores e à elaboração de cronogramas de atividades

individuais com estabelecimento das diretrizes relacionadas ao plano de atividades. Para tanto, compartilhei um documento *online* no Google Drive, em que foi possível definir um planejamento com possíveis datas para iniciarmos os diálogos e compartilharmos os materiais, partituras e sugestões, referentes à criação colaborativa dos Estudos e determinar os meios de comunicação entre mim e cada compositor. Esse documento foi preenchido por dois compositores, o que não inviabilizou o trabalho, pois, mesmo sem um dos cronogramas predefinidos, os três processos colaborativos foram desenvolvidos de acordo com as possibilidades de todas as partes de maneira tranquila e efetiva.

A quarta etapa condiz com o compartilhamento das minhas sugestões de elementos interpretativos e intertextuais como recursos composicionais para a criação dos três estudos. Essa etapa também foi realizada em 3 de março de 2022, a partir do compartilhamento de um documento *online*, no Google Drive, constando as sugestões dos elementos interpretativos e intertextuais a serem definidos pelos compositores. As definições dos compositores por esses elementos estão contempladas no quadro a seguir (Quadro 6).

Quadro 6 – Escolha dos elementos interpretativos e intertextuais sugeridos.

ELEMENTOS INTERPRETATIVOS	COMPOSITOR	COMPOSITOR	COMPOSITOR
	Helder Oliveira	Rodrigo Lima	Uaná Barreto
Dinâmica			X
Articulação			X
Andamento			
Timbre		X	
Dedilhado/habilidade motora			
Fraseado			
Outro (especificar)			
ELEMENTOS INTERTEXTUAIS			
Poesia	X		

Dança			X
Teatro			
Arquitetura			
Escultura			
Pintura		X	
Artesanato			
Desenho			
Outro (especificar)			

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

No quadro acima (Quadro 6), podemos notar as escolhas de cada compositor. O compositor Helder Oliveira optou apenas pelo elemento intertextual, não definindo nenhum elemento interpretativo; Rodrigo Lima definiu o timbre como elemento interpretativo e a pintura como intertextualidade; Uaná Barreto definiu dois elementos interpretativos, articulação e dinâmica, e a dança como intertextualidade.

A partir dessas definições, os compositores compartilharam os primeiros trechos e versões dos três Estudos, em 18 de abril, 13 de maio e 14 de julho de 2022, o que condiz com a quinta etapa do processo. Nesses momentos, aconteceram os primeiros diálogos sobre as partituras e foi possível conhecer os elementos intertextuais aplicados aos Estudos. Helder Oliveira - Poesia, *Waldeinsamkeit*³⁷ (1958), do autor inglês Ralph Waldo Emerson (1803-1882); Rodrigo Lima - Pintura - *A Grande Cidade* (1964), do artista cearense Antônio Bandeira (1922-1967); Uaná Barreto - Dança - ritmos característicos da região Nordeste/ritmos brasileiros. Essas escolhas estão dispostas no quadro a seguir (Quadro 7).

³⁷ *Waldeinsamkeit* é uma palavra alemã sem tradução direta. Pode ser descrita como ‘a sensação de estar sozinho na floresta’. Em 1858, Ralph Waldo Emerson (1803-1882) publicou um poema intitulado *Waldeinsamkeit*.

Quadro 7 – Obras intertextuais escolhidas pelos compositores.

COMPOSITORES	ELEMENTOS E OBRAS INTERTEXTUAIS
Helder Oliveira	POESIA: “ <i>Waldeinsamkeit</i> ” (1958), de Ralph Waldo Emerson (1803-1882)
Rodrigo Lima	PINTURA: <i>A Grande Cidade</i> (1964), de Antônio Bandeira (1922-1967)
Uaná Barreto	DANÇA: ritmos característicos da região Nordeste/ ritmos brasileiros

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Também foi realizada durante essa parte do processo uma reunião remota com o compositor Rodrigo Lima em 26 de maio de 2022. Além de apresentar sua proposta composicional a partir da intertextualidade, o compositor compartilhou os primeiros rascunhos do Estudo.

Com as primeiras versões e trechos dos Estudos em mãos, a sexta etapa do processo foi contemplada pela criação de documento no Google Docs para registrar e sistematizar cada um dos processos individualmente e de acordo com o desenvolvimento de cada etapa, sob a perspectiva da autoetnografia analítica, por meio de anotações e registros que contemplam desde as primeiras interações com os compositores sobre as primeiras versões e trechos compartilhados, em 18 de abril de 2022, a prática individual dos Estudos durante todo o processo, até o compartilhamento das versões finais das partituras, enviadas pelos compositores em maio e junho de 2023.

A sétima etapa diz respeito à realização da prática individual das obras para o compartilhamento de sugestões interpretativas e composicionais. Esse foi um período de bastante desenvolvimento interpretativo e de compartilhamento de sugestões para as obras, reconhecendo as dificuldades e buscando soluções para elas, desde os elementos técnicos relacionados à execução instrumental e a busca por subsídios relacionados às intertextualidades aplicadas. Foram realizadas várias trocas de mensagens, gravações de áudio e sugestões acerca dos Estudos com os três compositores, contribuindo para o entendimento e o desenvolvimento performático das obras. Nesse momento, também aconteceu uma reunião presencial com o compositor Uaná Barreto, em 17 de março de

2023, em que foi possível esclarecer dúvidas referentes aos elementos interpretativos, à articulação e dinâmica e à intertextualidade quanto aos ritmos definidos a partir da minha prática.

A oitava etapa consistiu no preparo da performance dos três Estudos, com experimentações de possibilidades interpretativas advindas das obras, relacionando os elementos interpretativos e intertextuais propostos, em busca do aperfeiçoamento técnico quanto aos desafios que surgiram e ao desenvolvimento artístico e interpretativo por meio da intertextualidade, sempre buscando relacionar o desenvolvimento dos Estudos às propostas composicionais. Essa etapa foi condiz com a prática realizada desde o compartilhamento das primeiras versões e trechos dos Estudos, tendo um momento de maior concentração na semana anterior ao recital, com ensaios individuais e instruções do professor orientador.

Os três processos colaborativos estão descritos individualmente, com o intuito de observarmos as nuances encontradas em cada uma das colaborações realizadas.

3.1 ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO, DE UANÁ BARRETO

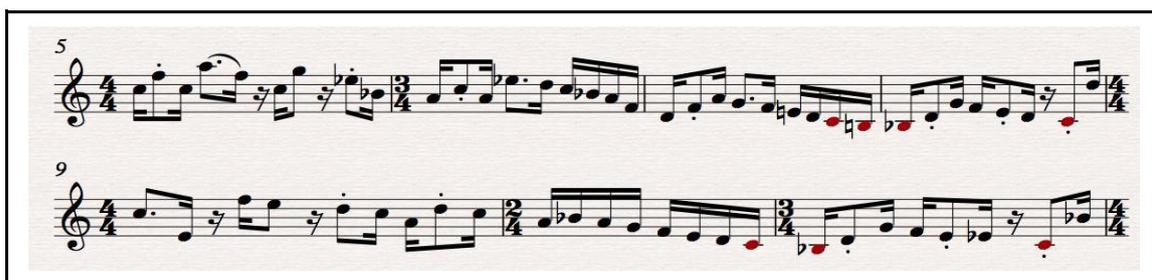
O processo colaborativo para a criação do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, com o compositor Uaná Barreto, foi iniciado em 2 de março de 2022 com o compartilhamento do documento *on-line* para a escolha dos elementos interpretativos e intertextuais, e finalizado em 11 de junho de 2023, com o compartilhamento partitura do Estudo na versão final.

Compartilhamos todo o material, partituras, sugestões, anotações, mensagens de texto e gravações do Estudo em áudio, através do *e-mail* e do WhatsApp. O processo contemplou, ainda, uma reunião presencial, realizada em 17 de março de 2023.

A partir das sugestões de elementos interpretativos e intertextuais propostas, o compositor Uaná Barreto definiu os seguintes elementos para a composição do Estudo: articulação e dinâmica, como elementos interpretativos, e dança como elemento intertextual.

Em 18 de abril de 2022, Uaná Barreto compartilhou um pequeno excerto do Estudo (Figura 2), solicitando sugestões relacionadas ao idiomatismo do oboé.

Figura 2 – Excerto do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, compassos 5 a 11.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (arquivo pessoal, compartilhado pelo compositor).

Considerando que o trecho foi escrito com notas na tessitura mais grave do oboé, em semicolcheias e em um andamento significativamente rápido, colcheia igual a 260 BPM³⁸ (essa indicação de andamento foi compartilhada por meio de mensagem de texto), nesse sentido, estava a preocupação do compositor quanto à exequibilidade desse excerto no oboé.

Percebi, inicialmente, que o trecho poderia ser um tanto complicado, pois a articulação, o ritmo e a tessitura utilizados pelo compositor, indo até o extremo do instrumento, Si bemol 2³⁹, dificultam a articulação, ainda mais em um andamento consideravelmente rápido, exigindo bastante equilíbrio entre diversos fatores, como embocadura, respiração, apoio e fluxo do ar, além de uma boa palheta. Pratiquei o trecho e, no mesmo dia, enviei algumas sugestões composicionais ao compositor, foram duas possibilidades para os compassos 7 (Figuras 3 e 4) e uma para os compassos 7 e 8 (Figura 5), as três possibilidades possibilitam maior leveza para a articulação, dando mais fluência ao trecho.

Figura 3 – Primeira sugestão composicional para o compasso 7 do excerto do *Estudo Brasileiro*: anular a passagem Si ao Si bemol 2 (entre os compassos 7 e 8), transformando as quatro semicolcheias em duas colcheias (Mi 3 - Dó 3).



Fonte: Elaborada pela autora (2023).

³⁸ A sigla BPM (Batidas por Minuto) será utilizada para se referir ao andamento/velocidade rítmica indicada na partitura.

³⁹ O Dó central considerado neste trabalho é o Dó 3.

Figura 4 – Segunda sugestão composicional para o compasso 7 do excerto do *Estudo Brasileiro*: transformar o trecho de semicolcheias em outro ritmo, semicolcheia-colcheia-semicolcheia.



Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Figura 5 – Sugestão composicional para os compassos 7 e 8 do excerto do *Estudo Brasileiro*: incluir uma ligadura do Mi bequadro 3 ao Ré 3, no compasso 7, e outra ligadura do Si bemol 2 ao Ré 3, no compasso 8.



Fonte: Elaborada pela autora (2023).

E uma sugestão, também composicional, para os compassos 10 e 11: incluir uma ligadura nas duas primeiras semicolcheias do compasso 10 (Lá-Si bemol) e uma ligadura do Si bemol ao Ré no compasso 11 para suavizar a fluência da frase em direção ao grave (Figura 6), permitindo que o apoio ocorra no tempo forte da frase evitando um acento do contratempo, atendendo à intenção do compositor.

Figura 6 – Sugestão composicional para os compassos 10 e 11 do *Estudo Brasileiro*: incluir uma ligadura nas duas primeiras semicolcheias do compasso 10 (Lá-Si bemol), e uma ligadura do Si bemol 2 ao Ré 3 no compasso 11.



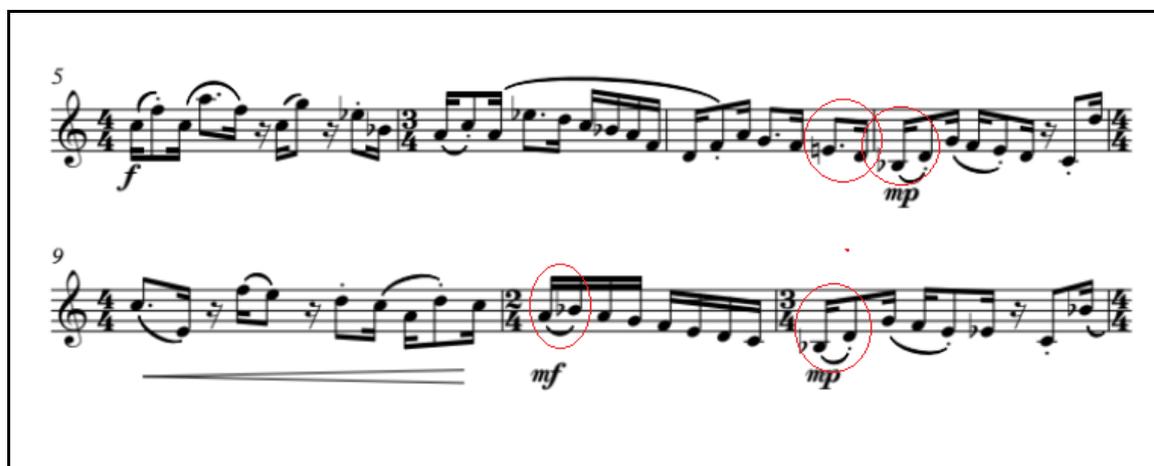
Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Em 25 de abril de 2022, Uaná Barreto retornou à minha colaboração com a primeira versão do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2), composto por três partes: *Alegremente*; *Lento, tempo rubato*; e *Alegremente*.

Na primeira versão do Estudo foi possível observar que ele atendeu a algumas das minhas sugestões. A partir da na Figura 7 podemos notar o que foi alterado em comparação com o primeiro excerto compartilhado (Figura 2): no compasso 7, o trecho de semicolcheias foi transformado em outra figura rítmica, colcheia pontuada e semicolcheia (essa não foi nenhuma das sugestões compartilhadas por mim); no compasso 8, o Si bemol foi ligado ao Ré, como sugeri; no compasso 10, as duas semicolcheias (Lá-Si bemol) receberam a ligadura sugerida; e no compasso 11, o Si bemol-Ré também recebeu a ligadura sugerida.

Podemos notar, ainda nos compassos 5 a 11, (Figura 7), que esse trecho em comparação ao excerto compartilhado anteriormente (Figura 2), contempla outras alterações realizadas pelo próprio compositor, como ligaduras e indicações de dinâmicas.

Figura 7 – Compassos 5 a 11 modificados após as sugestões compartilhadas para o excerto do *Estudo Brasileiro*.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, primeira versão, primeira parte - *Alegremente* (Anexo 2).

Uaná Barreto esclareceu, por meio de mensagem de texto, que compôs o Estudo de forma intuitiva com base em elementos melódicos da música nordestina. Solicitou retorno, da primeira versão completa, sobre a sua escrita e a relação com o idiomatismo do oboé. Também apontou o andamento indicado, a colcheia igual a 260 BPM, como sugestivo, disse que ele poderia ser revisado e achava que soaria bem se fosse mais lento, que ficaria a meu critério realizar alterações.

No mesmo dia em que recebi a primeira versão completa do Estudo, respondi ao compositor, por meio de mensagem de texto, em agradecimento pela partitura e realizei uma leitura rápida dele. O Estudo foi escrito numa tessitura que contempla praticamente toda a extensão do oboé, entre o agudo (Mi 5) e o grave máximo do instrumento (Si bemol

2), de forma equilibrada, com uma escrita musical confortável para o instrumento, contemplando o idiomatismo de acordo com as possibilidades do instrumento, com articulações e ritmos bem estruturados. Além de uma grande variedade de fórmulas de compassos, entre simples e compostos: 5/8; 4/4; 3/4; 5/4; 2/4; 6/4; 7/8; e 3/8, de maneira a contemplar uma rica estrutura de variações rítmicas.

Em 4 de maio de 2022, comecei a praticar o Estudo, iniciando pela primeira parte (*Alegremente*), no intuito de contribuir com sugestões interpretativas para a composição. Pratiquei em andamento mais lento, colcheia igual a 150 BPM, mais lento que o indicado na partitura (colcheia igual a 260 BPM), considerando esse um bom andamento para primeira leitura. Foquei na estrutura rítmica sem me preocupar com as dinâmicas. Fiz uma gravação com o intuito de me ouvir para poder perceber se o que eu estava tocando era realmente como eu percebia enquanto tocava, pois na gravação é possível observar nuances que algumas vezes não são perceptíveis enquanto toca, principalmente em relação à articulação. Essa gravação também serviu para consultas posteriores.

Nesse primeiro momento de prática do Estudo, com foco nos desenhos rítmicos e na articulação, foi possível fazer relações do Estudo com minhas vivências e memórias musicais, com as danças e com gêneros da música nordestina e brasileira, identificando alguns ritmos característicos. Nesse sentido, foi importante considerar que “assim como nas demais regiões do Brasil, há no Nordeste uma pluralidade de manifestações musicais, de formas diferentes que se misturam com as de outras regiões e até mesmo dos diversos lugares do mundo” (SANTOS, M. P., 2017, p. 19). A partir da fusão de possibilidades rítmicas atrelada às minhas memórias musicais, identifiquei algumas possibilidades relacionadas aos gêneros e ritmos musicais para a primeira parte do Estudo (*Alegremente* – compassos 1 a 36): o frevo e o maracatu (Figura 8), conduzindo esses ritmos à possibilidade da intertextualidade utilizada pelo compositor.

Figura 8 – Identificação de possibilidades rítmicas (frevo/maracatu) na primeira parte do *Estudo Brasileiro* (compassos 1 a 36). A Figura 8 apresenta apenas os oito primeiros compassos.

The image shows the first eight measures of a musical score for Oboe Solo. The tempo is marked 'Alegremente' with a metronome marking of 260 BPM. The first measure is labeled 'FREVO' and has a dynamic marking of 'mf com energia'. The second measure is labeled 'MACARATU' and has a dynamic marking of 'f'. The eighth measure has a dynamic marking of 'mp'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

Esses dois ritmos presentes no Estudo se apresentam a partir de formas variantes e não exatamente o que pode ser chamado de ritmo padrão. Podemos identificar esses ritmos característicos a partir de exemplos trazidos no Anexo 3.

Depois dessa identificação rítmica, que vai até o compasso 36, em que se encerra a primeira parte do Estudo, identifiquei a intervenção de um ritmo diferente nos compassos 14 e 15 (Figura 9).

Figura 9 – Identificação rítmica, inicialmente identificado como valsa.

The image shows measures 12 through 15 of the musical score. Measure 12 has a dynamic marking of 'f'. Measure 14 is circled in red and has a red annotation 'menos' above it. Measure 15 is circled in red and has a red annotation 'A tempo' above it. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Inicialmente, essa mudança me remeteu a um ritmo de valsa, o que me levou a reduzir o andamento e acentuar a primeira nota de cada compasso para ajudar na mudança de caráter desse pequeno trecho, retomando *a tempo* em seguida (no Lá sustenido).

Permaneci estudando a primeira parte por mais alguns dias, e em 11 de maio realizei outra gravação, em um andamento mais próximo do indicado, colcheia igual a 210 BPM.

Com o andamento mais próximo do solicitado, foi possível perceber com mais clareza a necessidade de focar em sugestões relacionadas aos aspectos interpretativos propostos, ou seja, articulação e dinâmica. Além de um aspecto essencial para a performance do oboísta, a respiração.

Em 15 de maio de 2022, dei início às sugestões referentes aos elementos interpretativos e ao planejamento das respirações. Continuei praticando a primeira parte do Estudo ainda em andamento aproximado do indicado, entre 200 e 220 BPM, isso me permitiu entender os fraseados e planejar, a partir de pontos estratégicos, as respirações, como sugeridas para os compassos 9, 16 e 23 (Figura 10).

Figura 10 – Sugestão interpretativa: incluir sinal de *respiração* nos compassos 9, 16 e 23.

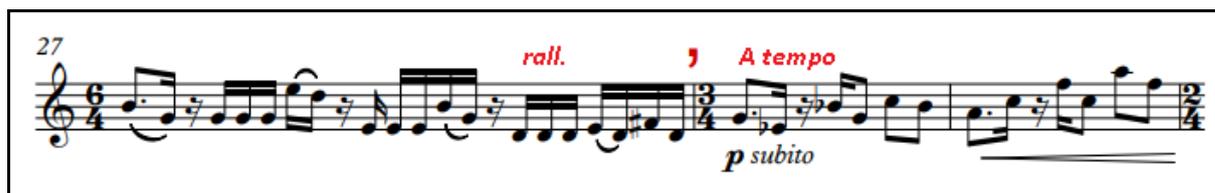


Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Nesse mesmo sentido, entre os compassos 27 e 28, sugeri uma breve suspensão, além de um *ralentando* nos dois últimos tempos do compasso 27⁴⁰, para dar sentido à suspensão, retomando *a tempo* no compasso 28 (Figura 11).

⁴⁰ A mesma sugestão serve para os compassos 76 e 77.

Figura 11 – Sugestões interpretativas: incluir *rallentando* no final do compasso 27 e uma *suspensão breve/respiração* entre os compassos 27 e 28.

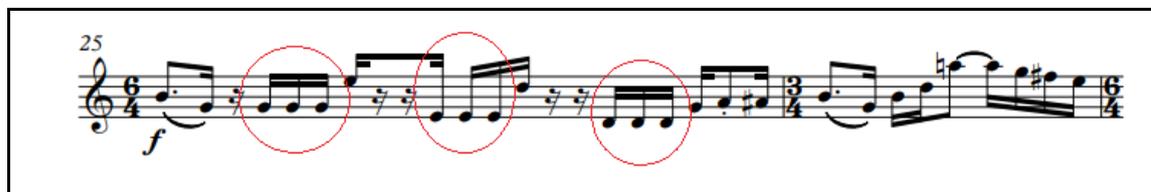


Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

As respirações podem acontecer em locais diferentes dos que sugeri, podem ser realizadas em pontos estratégicos diferentes a depender das escolhas feitas pelo intérprete. Uma opção para esse aspecto pode ser o uso da “respiração contínua”⁴¹, considerando que a escrita musical apresenta ritmos bem articulados, essa técnica pode auxiliar em pontos estratégicos. Como não optei por essa técnica de respiração, ela fica apenas como uma sugestão.

As articulações propostas pelo compositor variam entre *staccato*, *tenuto* e *legato*, com ênfase no *staccato*, próprio dos ritmos utilizados. As articulações são precisas e bem colocadas no Estudo em questão, poucas foram as minhas sugestões relacionadas a esse aspecto. Nesse sentido, encontrei dificuldade em dar continuidade ao fluxo musical a partir do compasso 25, em decorrência do padrão rítmico escrito em uma região consideravelmente grave para o oboé (Figura 12). Esse padrão se estende até o compasso 36.

Figura 12 – Padrão rítmico de três semicolcheias articuladas, escrito na região grave do oboé (Mi, Ré e Sol 3).



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

Como solução, sugeri modificar esse padrão, simplificando o ritmo: ligando as duas primeiras semicolcheias (Figura 13).

⁴¹ Ou respiração circular, é uma técnica utilizada em música e consiste em simular uma respiração constante, para enquanto toca o instrumento, o instrumentista expira e inspira sem interrupções.

Figura 13 – Sugestão composicional: mudança rítmica para o padrão de semicolcheias entre os compassos 25 e 36, transformando duas semicolcheias em uma colcheia.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Essa nova divisão rítmica sugerida modificou apenas alguns dos padrões⁴² seguintes, por exemplo, no compasso 27 apenas o penúltimo grupo de semicolcheias; e no compasso 31 apenas no primeiro e segundo grupos (Figura 14). Essa mudança também possibilitou uma variação na melodia.

Figura 14 – Sugestão composicional: mudança rítmica para o padrão de semicolcheias nos compassos 27 e 31, transformando duas semicolcheias em uma colcheia.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Sugestões interpretativas, relacionadas à inclusão de *acentos* e *ligaduras*, foram: para o compasso 13 (Figura 15); compasso 18 (Figura 16); compassos 21 para 22, 23 para 24 (Figura 17); e compasso 31 (Figura 18).

⁴² O mesmo padrão se repete na terceira parte do Estudo, nos compassos 74, 76 e 79, as mudanças sugeridas são as mesmas, considerando que na partitura o trecho se repete.

Figura 15 – Sugestão interpretativa/ articulação: incluir *ligadura* entre o final do quarto tempo (Si 3) até a última nota no quinto tempo (Lá 3) do compasso 13.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Figura 16 – Sugestão interpretativa/ articulação: incluir *ligadura* entre as duas primeiras notas (Lá sustenido 4 - Dó sustenido 4) do quarto tempo do compasso 18.

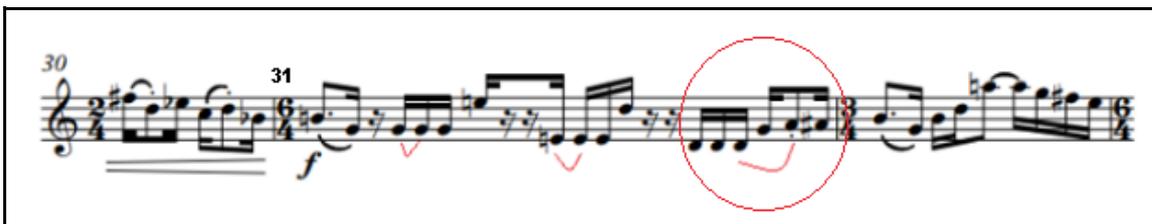


Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Figura 17 – Sugestões interpretativas/articulação e respiração: incluir ligaduras entre os compassos 21-22 e 23-24; indicação de *respiração* no compasso 23.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Figura 18 – Sugestões interpretativas/ articulação: incluir ligadura entre a última nota (Ré 3) do quarto tempo e a segunda nota (Lá 3) do último tempo do compasso 31.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Ainda durante a prática da primeira parte do Estudo, com foco nos elementos interpretativos definidos pelo compositor, tendo considerado a articulação em primeiro plano, senti a necessidade de direcionar o foco para a dinâmica. A dinâmica é um elemento interpretativo que exige expertise das habilidades técnicas do instrumentista, as indicações elemento podem contribuir como subsídios para a interpretação e caracterização da obra.

As disposições das dinâmicas indicadas pelo compositor podem ser notadas na íntegra na primeira versão do Estudo (Anexo 2). Ele faz uso de gradações entre o “*p súbito*”, *crescendo*, “*mf*”, até o “*f*”, com espaçamentos que me permitiram introduzir sugestões desse elemento.

Em uma aula de oboé com o professor orientador, em 19 de maio de 2022, surgiram, dentre outras, as sugestões de dinâmica e articulação para os compassos 1 e 2 (Figura 19): *crescendo* em cada um dos compassos, com *acentos* nos dois últimos tempos destes.

Figura 19 – Sugestões interpretativas/dinâmica e articulação: incluir um acento nas notas Ré 3 dos compassos 1 e 2; indicação de *crescendo* para esses dois compassos, incluindo “*mf*” no compasso 2.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Os acentos sugeridos podem contribuir na interpretação ao enfatizar o caráter rítmico. As sugestões de ligaduras podem tornar alguns trechos tecnicamente mais fluidos.

Em outro momento de prática, sugeri “*mp*” para o compasso 3 e “*mp-crescendo*” para o último tempo do compasso 5, indo para “*mf*” no segundo tempo do compasso 6, *decrescendo* para o compasso 7 até o primeiro tempo do compasso 8, onde já tinha “*mp*” (Figura 20).

Figura 20 – Sugestões interpretativas/dinâmica e articulação: “*mp*” no compasso 4; “*mp-crescendo-mf*” do último tempo do compasso 5 para o segundo tempo do compasso 6; *decrescendo* no compasso 7.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Para o compasso 10, sugeri acrescentar um sinal de *decrescendo*, entre o “*mf*” e o “*mp*” do compasso 11 (Figura 21).

Figura 21 – Sugestões interpretativas/respiração e dinâmica: indicação de *respiração* no compasso 9; *decrescendo* após o “*mf*” do compasso 10.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

As sugestões de dinâmica realizadas nos trechos indicados se intercalam com a dinâmica originalmente proposta pelo compositor e têm o intuito de contribuir na condução dos fraseados, contribuindo, ainda, com o caráter rítmico.

Além disso, as sugestões de dinâmicas dos compassos seguintes, até o final da primeira parte, contemplam os compassos 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 24 (Figura 22). Elas seguem a mesma concepção: não excluir a dinâmica original, mas sim desenvolvê-la com intenção de conduzir melhor os fraseados. A mesma coisa ocorre para os compassos finais, 28, 29, 33, 34 e 35 (Figura 23).

Figura 22 – Sugestões interpretativas/dinâmicas: indicações de “*f*”, “*mf*”, “*p súbitos*”, *respirações*, *crescendos* e *articulações*, entre os compassos 14 e 24. As sugestões estão assinaladas na Figura.

The musical score for Figure 22 consists of four staves of music, measures 12 through 24. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics and performance suggestions are as follows:

- Measure 12: *f* (forte)
- Measure 15: *p sub* (p súbito)
- Measure 18: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 22: *p sub* (p súbito)

Other markings include accents, crescendos, and articulations throughout the passage.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Figura 23 – Sugestões interpretativas/dinâmicas: indicações de dinâmica, *acentos*, nas primeiras notas dos compassos 28 e 29 e “*p súbitos*” para esses compassos; “*p súbito*” para o final do compasso 33; “*mf*” para o compasso 34; “*f*” para o compasso 35; um *acento* na nota final (Sol 3), com a sugestão de mudança rítmica dessa nota em semínima para *colcheia*; anulação da fermata.

The musical score for Figure 23 consists of three staves of music, measures 27 through 35. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics and performance suggestions are as follows:

- Measure 27: *rall.* (rallentando)
- Measure 28: *p sub* (p súbito)
- Measure 29: *p sub* (p súbito)
- Measure 33: *p sub* (p súbito)
- Measure 34: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 35: *f* (forte)

Other markings include accents, a fermata, and a change in rhythm for the final note.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

A segunda parte do Estudo (*Lento, tempo rubato*), caracterizado por uma melodia *dolce e cantabile*, com fraseados longos em legatos (Figura 24), apresenta um caráter totalmente diferente do exposto na anteriormente, com um andamento muito mais lento e contrastante com a primeira parte. Inicialmente, essa parte do Estudo me remeteu a uma canção com características de uma melodia sentimental e elegante, com caráter boêmio, bem distante das características rítmicas definidas na primeira parte, o frevo e o maracatu.

Figura 24 – *Lento, tempo rubato*/segunda parte do *Estudo Brasileiro*.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

Para esta parte do Estudo, fiz algumas sugestões interpretativas (Figura 25): tenuto a primeira nota; antecipação da primeira ligadura para a primeira nota; *decrescendo* para o compasso 40; extensão do *crescendo* do compasso 41 até o primeiro tempo do compasso 42; *ralentando* e *decrescendo* para o segundo tempo do compasso 42; retomando *a tempo* no compasso seguinte (43); indicação de “*mf*” no início do compasso 43; uma respiração breve após o compasso 44, com um *ralentando*, nas duas últimas notas do compasso 43; no último compasso (comp. 48), a exclusão do “*pp*”, uma *apogiatura dupla* (Fa-Mi) para a nota Ré, “*mp sumindo*” para última nota (Sol) e uma fermata final, também na nota Sol.

Figura 25 – Sugestões interpretativas/dinâmica, articulação, apogiatura; identificação de possibilidades rítmicas relacionadas à intertextualidade.

The image shows three staves of musical notation for an oboe solo. The first staff (measures 37-42) is marked 'Lento, tempo rubato' with a tempo of 68. It features a melodic line with a red slur over it, labeled 'boêmio/ bolero / sonhador'. Dynamics include 'mp dolce' and 'f'. The second staff (measures 43-45) is marked 'a tempo' and 'mf', with a 'rall.' marking. The third staff (measures 46-48) starts with 'f' and ends with 'mp "sumindo"'. The score includes various rhythmic notations like sextuplets and a 3/4 time signature change.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Em outro momento durante a prática desse trecho, vieram outras percepções da intenção musical presente, poderia ser uma bossa nova ou mesmo um bolero.

Dei continuidade à prática do Estudo, seguindo com a terceira parte (*Alegremente*). Em um primeiro momento, identifiquei alguns ritmos característicos da música brasileira a partir de minhas vivências e memórias musicais. Para o trecho entre o compasso 49 ao início do compasso 53 (Figura 26), identifiquei uma melodia advinda do estilo armorial⁴³. Esse estilo musical busca valorizar em sua estética os aspectos da cultura popular do Sertão do Nordeste brasileiro e é construído a partir das características da música produzida nessa região, além de estar relacionado também à dança e à cultura popular (SANTOS, M.P., 2017, p. 19,36). Por isso o baião pode ser considerado também nesse trecho, o que será enfatizado pelo compositor mais à frente.

⁴³ O Movimento Armorial foi um movimento cultural, político e artístico que englobava as mais diversas artes como literatura, teatro, artes plásticas, dança e música. Ele teve impacto significativo para a cultura brasileira, tendo colocado em evidência a existência e a importância das mais variadas manifestações populares da região Nordeste do Brasil. Idealizado e liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014) e integrado por intelectuais e artistas nordestinos, o Movimento buscava criar uma arte erudita autenticamente brasileira (SANTOS, M.P., 2017).

Figura 28 – Exemplo musical em ritmo de “samba clássico”.

The image shows a musical score for a piece titled "Samba". It is written in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 116. The score consists of two systems. The first system starts with a C⁹ chord and a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The second system features D_m⁹, G¹³, and G₇(^b13) chords, continuing the rhythmic pattern. The guitar part is indicated by 'x' marks on the strings.

Fonte: Pereira (2007, p. 14).

Nos compassos seguintes, metade do compasso 57 até o compasso 60 (Figura 29), o ritmo sugerido como frevo é reapresentado.

Figura 29 – Identificação rítmica que remete ao frevo para a terceira parte do *Estudo Brasileiro*, a partir do segundo tempo do compasso 57.

The image shows a musical score for "Estudo Brasileiro" starting at measure 55. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic sequence with various time signatures (3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4). A red bracket highlights a specific rhythmic pattern within the sequence.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

Do compasso 61 ao compasso 63, identifiquei um chorinho (Figura 30). Essa é uma denominação dada ao choro de andamento mais rápido (PEREIRA, 2007, p. 40). O exemplo trazido na sequência (Figura 31) representa a melodia que me veio em mente com a sugestão de ligadura que será apresentada mais à frente.

Figura 30 – Identificação de ritmo de chorinho na terceira parte do *Estudo Brasileiro*, compassos 61 ao 63.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

Figura 31 – Exemplo musical de ritmo de chorinho.

Fonte: Pereira (2007, p. 40).

Na sequência, o Estudo retoma o frevo no compasso 64 até o fim (compasso 84), como uma reexposição da primeira parte da obra. As sugestões indicadas para essa parte do Estudo são as mesmas contempladas na primeira parte, com algumas sugestões indicadas no final da partitura, últimos compassos, que serão apresentadas mais à frente.

Após a identificação dos elementos intertextuais da terceira parte do Estudo, inicie sugestões acerca dos elementos interpretativos (articulação e dinâmica). Para esse trecho, iniciado no compasso 49, sugeri *crescendo*, a partir do terceiro tempo deste compasso, chegando em “*f*” até o primeiro tempo do compasso 51; a partir do segundo tempo do compasso 51 sugeri “*p*” (Figura 32).

Figura 32 – Sugestões interpretativas/ dinâmica: *crescendo* a partir do terceiro tempo do compasso 49 para “*p*” no último tempo deste compasso; “*p*” a partir do segundo tempo do compasso 51.

The image shows a musical score for oboe. It consists of two measures, 49 and 51. Measure 49 is marked 'Alegremente Armorial?' and 'mf'. A blue arrow labeled 'cresc.' starts at the third beat and points to the end of the measure. Measure 51 is marked 'p' and starts with a blue arrow pointing to the second beat.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Para o compasso 53, onde o ritmo foi sugerido como samba (Figura 26), a sugestão foi em relação à articulação, incluir ligaduras nas semicolcheias. Essa foi uma sugestão formada em conjunto com o professor orientador, em uma aula de oboé. A ideia foi realizar o trecho com mais fluidez, já que o andamento sugerido era bem rápido (colcheia igual a 260 BPM), além de fluir melhor, o ritmo ficou mais característico, evidenciando as primeiras notas de cada grupo de semicolcheias. Outra sugestão para esse trecho e o compasso seguinte (compasso 54) foi a indicação de “*f*” para o segundo tempo do compasso 53, onde a sugestão do ritmo de samba é iniciado, com *crescendo* para “*ff*” no primeiro tempo do compasso 54, caindo no segundo tempo com “*p súbito*”, a partir de onde o compositor realiza uma variação da melodia (samba), com um desenho rítmico diferente (Figura 33).

Figura 33 – Sugestões interpretativas/ articulação e dinâmica: no trecho sugerido como samba, influir ligaduras nas semicolcheias, articulando a primeira de cada grupo; “*f*” para iniciar esse trecho e crescendo para “*ff*” no início do compasso 54, caindo em “*p súbito*” no segundo tempo desse compasso.

The image shows a musical score for oboe. It consists of two measures, 52 and 54. Measure 52 is marked 'samba?' and has red ligatures over the notes. Measure 54 starts with 'f', has a blue arrow labeled 'ff' pointing to the first beat, and ends with 'p súb.'.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Na sequência, sugeri um *ralentando* para o compasso 56, indo para o primeiro tempo do compasso 57, dando a ideia de conclusão desse trecho, finalizado com um *decrescendo*; para o trecho seguinte, iniciado no segundo tempo do compasso 58, sugeri um “*mf*” (Figura 34).

Figura 34 – Sugestões interpretativas/ dinâmica: indicação de *rallentando* a partir do final do compasso 56 até o início do compasso seguinte (57); *decelerando* para o primeiro tempo desse compasso. “*mf*” para o segundo tempo, dando continuidade ao crescendo já escrito até o compasso 58.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Para o trecho que sugeri como chorinho (Figura 29), as ligaduras foram incluídas para a melhor caracterização da minha sugestão, o que também tornou a melodia mais fluida; no compasso 64, onde o ritmo de frevo é retomado, sugeri acrescentar um “*f*”, no intuito de manter a dinâmica. Nesse trecho, também foram sugeridas duas ligaduras, nos compassos 64 e 65; no compasso 67, pensei em colocar alguma sugestão (depois) para identificar que a primeira parte do Estudo é retomada, ou seja, a ideia inicial da obra é rerepresentada para sua finalização. Todas essas sugestões estão expostas na Figura 35.

Figura 35 – Sugestões interpretativas/ dinâmica e articulação: ligaduras para o trecho sugerido como chorinho, compasso 61 e 62; ligaduras nos últimos tempos dos compassos 64 (reexposição do frevo) e 65.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 4).

Com algumas sugestões indicadas para as três partes do Estudo, enviei ao compositor, em 21 de maio de 2022, a partitura com as primeiras sugestões interpretativas anotadas (Anexo 4) e uma mensagem de texto, na qual esclareci ao compositor que o Estudo estava bem escrito, quanto ao idiomatismo do instrumento, não senti grandes

dificuldades e que as sugestões indicadas traziam a ideia de acrescentar maior fluidez nesses aspectos. Identifiquei alguns ritmos em maior evidência, como o frevo e o maracatu; e algumas mudanças fazendo referência a outros ritmos, como a valsa; a música armorial; o samba e o chorinho.

Comuniquei, ainda, que ele poderia questionar qualquer dúvida relacionada às minhas sugestões, que ficasse à vontade para considerá-las ou não e que lhe enviaria uma gravação em áudio do Estudo completo em seguida. Sugeri combinarmos um encontro para ele ouvir a interpretação do Estudo e dialogarmos sobre as sugestões compartilhadas.

Em 23 de maio de 2022, o compositor respondeu à minha mensagem, agradecendo pelas sugestões e frisou que poderíamos analisá-las melhor no encontro presencial, que poderia acontecer na primeira quinzena de junho.

No dia 1º de junho de 2022, tentamos marcar a reunião, que ficou prevista para a segunda quinzena do mês, mas, devido imprevistos, a reunião não aconteceu. A distância foi um dos fatores que não facilitaram nossa reunião presencial, Uaná Barreto reside em João Pessoa-PB, enquanto eu, em Natal-RN. Mantemos o contato e outra tentativa aconteceu em 3 de novembro de 2022, quando tentamos agendar para uma data próxima do mesmo mês, mas novamente não foi possível.

Após essas tentativas, nosso contato cessou por um tempo, mas continuei praticando o Estudo com foco em indicar novas sugestões interpretativas e realizar a gravação do Estudo.

As seguintes sugestões foram feitas: mudança na indicação de andamento para o *Alegremente*, o compositor indicou colcheia igual a 260 BPM, sugeri mudar para 240 BPM (Figura 36).

Figura 36 – Sugestão interpretativa/ andamento: indicação de mudança de andamento na primeira parte do *Estudo Brasileiro (Alegremente)*, 260 BPM para 240 BPM.

Oboé

Alegremente ♩ = ~~260~~ **240**

FREVO

mf com energia *mf* *mp*

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 5).

A terceira parte do Estudo traz a mesma indicação de andamento, portanto, fiz a mesma sugestão, porém, com uma variação no compasso 61, devido à mudança de caráter, retomando o tempo no compasso 64 (Figura 37).

Figura 37 – Sugestão interpretativa/andamento: indicação de mudanças de andamento para a terceira parte do *Estudo Brasileiro (Alegremente)*, de 260 BPM para 240 BPM, com variação nos compassos 61 a 63, para 200 BPM (*tempo de Chorinho*) e indicação de *tempo primo* a partir do compasso 64.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 5).

Identifiquei, no compasso 57, a necessidade de mudar a fórmula de compasso 2/4 para 3/4, tornando necessário o acréscimo, nesse mesmo compasso, de uma pausa de semínima (Figura 38). Essa mudança possibilita expirar e inspirar tranquilamente para seguir com a música. Além disso, cria espaço/silêncio entre os trechos, o que ajuda a deixar mais clara a mudança de caráter musical.

Figura 38 – Sugestão composicional: mudança da fórmula de compasso 57, de 2/4 para 3/4.

Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 5).

De modo geral, a partir da intertextualidade (dança) trazida pelo compositor, as seguintes sugestões foram compartilhadas: a identificação dos ritmos⁴⁴ de frevo e maracatu para a primeira parte; para a segunda parte, não identifiquei um ritmo exato, mas ainda me parecia ser um ritmo boêmio, um Bolero ou Bossa Nova; na terceira parte, identifiquei, inicialmente, um estilo armorial/baião com uma intervenção de samba, de chorinho, uma breve intervenção de frevo, seguindo com a reapresentação do caráter inicial da obra, ou seja, frevo e maracatu. Essas sugestões foram contempladas por partes: primeira parte; segunda parte; terceira parte.

Primeira parte: respirações rápidas nos compassos 9, 16, 23; uma suspensão entre os compassos 27 e 28; além dessa suspensão, separar as frases e os caracteres desses trechos, um ponto estratégico para a respiração; mudança de um padrão rítmico de três semicolcheias para colcheia e semicolcheia, apresentado pela primeira vez no compasso 25, depois no compasso 27 e no compasso 31; retirar a fermata da nota final da primeira parte; transformar a semínima Sol em colcheia no compasso 36, isso daria continuidade do caráter rítmico caracterizando melhor a finalização desse trecho.

Segunda parte: inclui um *tenuto* na primeira nota do primeiro compasso (compasso 37); antecipação da primeira ligadura para a primeira nota; *decrescendo* para o compasso 40; extensão do *crescendo* do compasso 41 até o primeiro tempo do compasso 42; *ralentando* e *decrescendo* para o segundo tempo do compasso 42; retomando *a tempo* no compasso seguinte (43); indicação de “*mf*” no início do compasso 43; uma respiração breve após o compasso 44, com um *ralentando*, representado por uma seta, nas duas últimas notas do compasso 43; no último compasso (comp. 48), a exclusão do “*pp*”, uma *apogiatura dupla* (Fá 3 - Mi bemol 3) para a nota Ré 3, “*mp sumindo*” para última nota (Sol) e uma fermata final, também na nota Sol. .

Terceira parte: *crescendo* no primeiro compasso indo para “*f*” no último tempo deste; “*p subito*” no segundo tempo do compasso 51; indicação de samba no segundo tempo do compasso 53, incluindo *ligaduras* nos grupos de semicolcheias desse trecho para caracterizar o estilo musical; ainda no trecho de chorinho, dinâmica “*mf*” no segundo tempo do compasso 53 e *crescendo* para “*ff*” no primeiro tempo do compasso 54; “*p subito*” no segundo tempo do compasso 54; mudança de signo de compasso 2/4 para 3/4, no compasso 57, acrescentando uma pausa de semínima, além de aumentar o tempo para

⁴⁴ Os ritmos identificados como possibilidades interpretativas para o *Estudo Brasileiro* e outros ritmos característicos da música brasileira, podem ser contemplados no trabalho “*Ritmos Brasileiros para Violão*” (PEREIRA, 2007).

respiração essa pausa separa as mudanças de caráter musical - realocando o *crescendo* para o terceiro tempo desse compasso; *acentos* nas três notas dos compasso 58 e 60; no compasso 61 indicação de mudança de caráter para o chorinho, com colcheia igual a 200 BPM, incluindo ligadura para melhor caracterizar o estilo; acréscimo de um compasso de um tempo (1/4), com uma nota Mi e uma pausa de colcheia; retomando o compasso 64 em *tempo primo* colcheia igual a 240 BPM; “*f*” para esse compasso e “*p crescendo*” (ao invés de *decrecendo*) no compasso seguinte (65).

Em 24 de fevereiro de 2023, enviei ao compositor a primeira gravação em áudio do Estudo e uma segunda partitura com mais sugestões (Anexo 5). Pedi ao compositor suas considerações acerca da colaboração.

Considere realizar uma observação referente às minhas sugestões: talvez eu tenha sugerido chaves (< >) de dinâmicas onde não sejam cabíveis, mas essas são as minhas intenções interpretativas, você decide se elas fazem sentido.

Em 28 de fevereiro de 2023, compartilhei com o compositor uma segunda gravação de áudio do Estudo. Pedi para agendarmos uma data para nossa reunião presencial para termos a possibilidade de dialogar sobre a interpretação e sugestões.

Em 1º de março de 2023, recebi o retorno do compositor: “Escutei as duas gravações e gostei muito, acho muito pertinentes as suas sugestões. Gostei demais da sua interpretação” (comunicação pessoal, 1º de março de 2023). Confirmamos a reunião presencial para o dia 17 de março de 2023.

3.1.1 Reunião presencial com o compositor Uaná Barreto

A reunião presencial, com o compositor Uaná Barreto, aconteceu na Escola Estadual de Música Anthenor Navarro (EEMAN), em João Pessoa-PB, em 17 de março de 2023, às 15h. Com a permissão do compositor, a reunião foi gravada em áudio, esse foi nosso único encontro presencial. Iniciamos com uma conversa e intercalamos a conversa com a minha interpretação do Estudo para realizarmos possíveis mudanças e sugestões para a obra.

Agradei a oportunidade e por sua colaboração, seguindo com algumas perguntas. Perguntei como ele se inspirou para compor o Estudo e como foi a sua relação com a definição da intertextualidade. Ele disse que foi “improvisando livremente no piano até

surgir uma ideia que gostasse” (comunicação verbal⁴⁵, 17 de março de 2023). Ele completou a resposta que não se ateuve cem por cento a esse elemento, pois acredita que isso pode travar o processo, “primeiro eu esqueci tudo até gerar uma célula, uma ideia que chamasse atenção, foi o que aconteceu no início, surgiram exatamente os dois primeiros compassos. Fui seguindo a melodia intuitivamente, sem uma “regra”, a única coisa que eu pensei foi numa estrutura básica da peça” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

O compositor seguiu explicando que ao pensar numa estrutura para o Estudo, fez a primeira parte e pensou em um trecho contrastante, “aí eu pensei em fazer outro andamento e depois retornar para o tema inicial” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Ele confirmou que desde o início gostaria de compor o Estudo com uma sonoridade nordestina. “Então realmente pintou uma coisa do frevo, o armorial ali no meio também surgiu, com a 7ª menor, o modo mixolídio” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Perguntei se a articulação seria mesmo “curta”, pensando no frevo, ou deveria pensar na sonoridade mais “inteira” de todas as notas. Ele me pediu para tocar, toquei das duas maneiras e ele confirmou que deveria ser curta mesmo, assim como eu havia pensado. Questionou se deveria modificar a escrita, eu disse que não era necessário, a depender da vivência do intérprete ficaria claro que o ritmo deve soar curto.

Falei sobre a minha sugestão em fazer o ritmo dos compassos 14 e 15 mais lento, pois o desenho rítmico me sugeria esse andamento mais lento (voltar à Figura 9), retomando no compasso seguinte *a tempo*. Uaná Barreto concordou com essa sugestão e comentou: “tem um contraste em relação ao início que é bem articulado” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Quanto às mudanças que sugeri para os compassos 25, 27 e 31. Expliquei que isso me ajudaria na questão do fraseado, por vir de um período com frases longas, com um ritmo menos “picotado” o trecho seria mais leve, além de variar um pouco o padrão apresentado. De acordo com o compositor, a mudança é bem-vinda.

Quanto ao *ralentando* para o final do compasso 27 e uma breve suspensão para começar o trecho seguinte no compasso 28 (Figura 11), onde inicialmente eu havia sugerido apenas uma respiração rápida. O compositor me pediu para tocar novamente, mas ainda mais *rallentando*. Conferiu, concordou e gostou da sugestão.

⁴⁵ As transcrições do diálogo entre mim e o compositor Uaná Barreto, realizado em reunião presencial, será referenciado como “comunicação verbal” ao longo deste trabalho.

Perguntou-me se eu já havia tido uma vivência com o frevo, se eu já tinha tocado. Eu lhe disse que sim. Então, concordamos que a linguagem musical se torna familiar quando já se conhece o que é proposto. Complementou dizendo que os contrastes de trechos bem articulados com os trechos em legato, na primeira parte da peça, era algo que estava gostando.

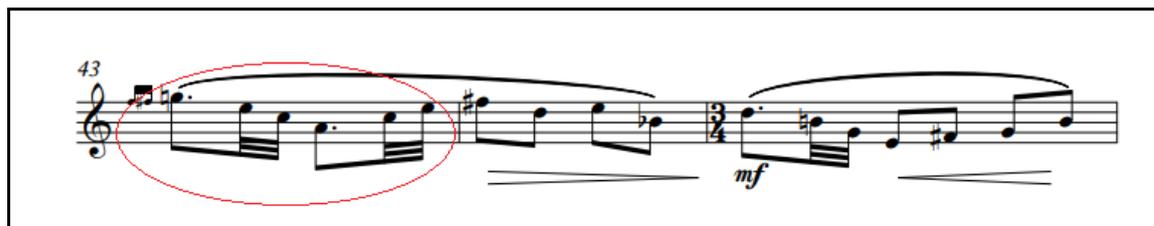
Continuei a tocar o Estudo até o final e questionei sobre a última nota, minha sugestão foi retirar a fermata e transformar a semínima em colcheia. Mais uma vez, o compositor concordou com a mudança e disse que estava mais nítida, para ele, a ideia de maracatu nessa primeira parte do Estudo. Comentou que a interpretação estava indo muito bem, “até aí tá ótimo, tá tudo legal, as dinâmicas, os contrastes” (comunicação pessoal, 17 de março de 2023).

Demos continuidade com a segunda parte do Estudo. O compositor explicou que para esse trecho intermediário (a segunda parte) pensou em algo completamente diferente do que compôs na primeira parte.

Questionei se esse trecho estava relacionado com algum estilo/ritmo específico. Ele prontamente respondeu que não, “não pensei em dança, pensei em uma coisa distante do Nordeste, como se fosse um intercâmbio, como se ‘saísse’ do Nordeste para contar outra história, em outro idioma” (comunicação pessoal, 17 de março de 2023).

Ele me perguntou se eu conhecia a *Sonata para Clarinete e Piano* (1962), de Francis Poulenc⁴⁶. Ele disse que havia tocado a Sonata há um tempo e a obra o inspirou nesse trecho, exatamente a figura rítmica do compasso 43 (Figura 39), que pode ser comparada ao ritmo escrito na obra citada (Figura 40).

Figura 39 – Excerto da segunda parte do *Estudo Brasileiro* (*lento, tempo rubato*), compassos 43 ao 45.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 2).

⁴⁶ Poulenc (1899-1963), compositor francês, personalidade singular na música do século XX, integrou o Grupo dos Seis (RESENDE, 2009).

Figura 40 – Excerto da *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc.



Fonte: *Sonata para Clarinete e Piano* (POULENC, 1962).

Uaná Barreto revelou que essa Sonata o remeteu a um diálogo entre a tradição da música nordestina com algo mais moderno, à universalidade com uma rítmica bem flexível, o que remete, segundo o compositor, a um tipo de impressionismo.

Apresentei minhas sugestões para esse trecho em questão e toquei ele das duas formas para o compositor ouvir, original e com as sugestões. Falamos sobre o ataque da primeira nota, que deveria ser leve, como algo que surge do nada. Ele sugeriu fazer todo o trecho sem cortes, sem respiração entre as frases. Eu disse que seria possível, porém, estava fazendo uma respiração breve entre os compassos 44 e 45, mas com *ralentando* (o qual só indiquei com uma seta, pois seria uma diferença muito pequena para menos), um *ritardando*, nas últimas duas notas para preparar essa respiração. Ele achou que funcionava, mas preferia sem a respiração.

Outra indicação que lhe apresentei foram as duas últimas notas do compasso 42, com ideia de preparar a entrada do compasso seguinte, enfatizando o caráter, que vem com indicação de *crescendo* para uma dinâmica “*f*” com *apogiatura*. E a *apogiatura dupla* para a nota Ré 3 do último compasso, trazendo mais dramaticidade para o final do trecho, além de outras sugestões de dinâmica, que podem ser notadas no Anexo 5 (segundo compartilhamento de sugestões com o compositor).

Em uma das mensagens eu havia indicado um estilo de bolero para esta segunda parte do Estudo. Ele concordou que ao ouvir, naquele momento, a música também lhe remeteu a um bolero, mas deixou isso em aberto, apenas como uma possibilidade.

Discutimos, ainda, o andamento dessa parte, ambos preferimos um andamento bem tranquilo, sem pressa, cantado, pois fica mais expressivo. O compositor concordou com praticamente tudo e disse: “O andamento é flexível, sempre pensando mais para trás do que para a frente, deixando a música fluir, pois ideia é justamente o *rubato*, com o tempo elástico.” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Demos continuidade com a terceira parte do Estudo, enquanto eu tocava, o compositor marcava uma batida rítmica com as mãos para me acompanhar. Comentou que

o baião estava muito presente no Estudo, que especificando o “baião quebrado” foi sua inspiração. Disse que a intertextualidade foi intuitiva, apontou mais uma vez que a música nordestina foi o norte de sua inspiração e o baião o foco principal e me disse: “Pense numa peça escrita para oboé e zabumba” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Mesmo tendo o compositor afirmado que sua inspiração para compor o Estudo foi o baião, compartilhei com ele que na minha interpretação, os ritmos identificados na terceira parte do Estudo, caracterizavam-se como samba, o frevo, o maracatu e, mais próximo de sua afirmação, a música armorial, por meio do baião. Considerando que a interpretação é subjetiva, essas foram as minhas impressões. Esses ritmos podem ser identificados assim: armorial/baião, compasso 49 ao início do compasso 53; saindo das raízes nordestinas, o samba, do compasso 53 ao início do compasso 57; com uma breve intervenção do frevo, da metade do compasso 57 até o compasso 60; chorinho, do compasso 61 ao compasso 63; retomada do frevo, do compasso 64 até o compasso 84, com reexposição da primeira parte da obra.

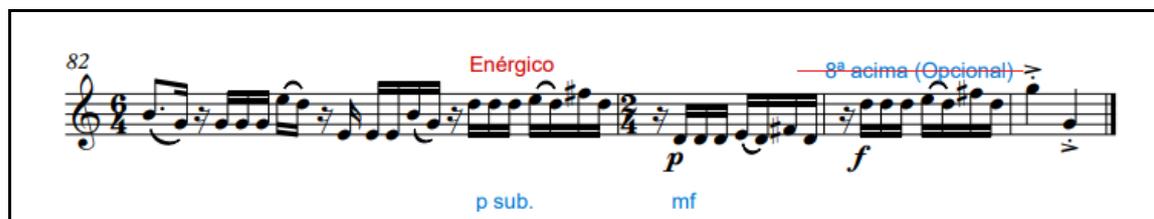
Afirmar que o frevo estava muito presente para mim na obra. Ele disse que sim, mas que o baião foi com certeza a sua inspiração mais direta, mesmo compondo intuitivamente. Disse, ainda, que a rítmica e a articulação realmente remetem ao frevo e que as minhas percepções também eram importantes.

Com essa diversidade de caracterizações rítmicas, achei interessante que a partitura contemple uma nota de abertura, um comentário escrito pelo compositor, sugeri isso para a versão final do Estudo.

Apresentei as sugestões quanto à mudança de andamento: para o *Alegremente*: colcheia igual a 240 BPM, ao invés de 260. Quanto às mudanças de caráter na terceira parte do Estudo, para o compasso 61: colcheia igual a 200 BPM; e no compasso 64: *tempo primo* (colcheia igual a 240).

A última sugestão foi para o quinto tempo do compasso 82, onde sugeri a indicação *Enérgico* (Figura 22), para que a obra termine com energia, instigando o intérprete a “não deixar a peteca cair”, pois eu senti que, com um certo cansaço (isso também depende do contexto em que a obra será interpretada e do intérprete), o final pode se tornar “pesado”. Quanto à sugestão de fazer o último trecho “uma oitava acima”, enfatizei que seria uma sugestão indicada ainda como “opcional” (do compasso 84 até o primeiro tempo do último compasso - 85), o compositor não concordou, disse que prefere a forma original (Figura 41).

Figura 41 – Sugestão interpretativa/dinâmica, andamento: indicação de mudança de caráter com a inclusão de *Enérgico* para o final do *Estudo Brasileiro*, a partir do quinto tempo do compasso 82, com indicação de “*p súbito*” e “*mf*”; e a anulação da sugestão de *oitava acima* para o compasso 84.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 6).

O compositor me perguntou se gostei da música, prontamente respondi que sim, foi muito interessante tentar descobrir como ele tinha feito uso da intertextualidade, a dança, e saber um pouco sobre as suas origens, vivências e estilo composicional.

Pude perceber a presença de variações rítmicas impressas por ele no Estudo. Ainda que minhas ideias e sugestões não fossem tão exatas em relação às do compositor, minhas vivências também me ajudaram a chegar a tais conclusões. Ele disse: “Isso é o mais legal, você ter uma visão da música e trazer isso” (comunicação verbal, 17 de março de 2023).

Concluimos nossa reunião e, a pedido do compositor, ficou em aberto a possibilidade de realizar, em breve, uma gravação da obra em estúdio para a divulgação dela. Ele considerou que essa foi a sua primeira obra escrita para oboé, que escreve com frequência obras para seu instrumento, o piano, e que o convite lhe possibilitou uma nova e provocante experiência, pois escrever para um instrumento “melódico” e “solo” lhe propôs novos desafios. Assim, ele concluiu: “É uma peça para [um] instrumento que nunca escrevi e é uma peça melódica, para oboé solo, então valeu! Obrigada pela provocação”.

Em 22 de março de 2023, compartilhei com o compositor a partitura com as últimas sugestões anotadas e confirmadas durante nossa reunião presencial (Anexo 6).

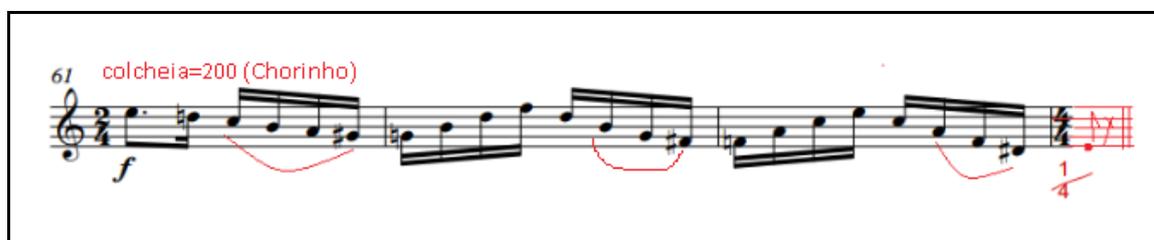
Alguns dias após o recital, realizado em 3 de abril de 2023, compartilhei com o compositor um vídeo da estreia do Estudo e algumas observações referentes à minha performance. Pedi para ele me enviar suas considerações, um *feedback* sobre a performance e o processo de colaboração realizado. Perguntei se ele preferia enviar por escrito ou se gostaria de uma reunião remota para isso, ele optou pelo envio do *feedback* por escrito.

No *feedback*, compartilhado em 18 de maio de 2023, o compositor considerou a interpretação “bem sólida em relação ao último encontro” (comunicação pessoal, 18 de

maio de 2023). Fez algumas considerações acerca da performance, questionando três respirações, a primeira, segundo ele, quebrou o fluxo musical no compasso 16; e outras duas nos compassos 64 e 71, ele não entendeu.

Expliquei que a respiração do compasso 16 deveria ter sido uma respiração rápida, que foi o que eu planejei, mas a última nota antes da respiração ficou longa demais e, com isso, a respiração ficou lenta, atrasando o que viria seguir. Expliquei que, no segundo caso, alguns dias antes da estreia, eu havia acrescentado um compasso de um tempo (1/4) entre os compassos 63 e 64, com uma nota Mi em colcheia e uma pausa de colcheia (Figura 42), com intenção de respirar e enfatizar a mudança de caráter para a retomada da parte final, que se inicia no compasso 64. E a respiração que aconteceu no compasso 71, foi apenas um erro, essa respiração não havia sido planejada em nenhum momento.

Figura 42 – Sugestão composicional: acréscimo de um compasso 1/4 após o compasso 63.



Fonte: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* (Anexo 6).

O compositor acrescentou: Adorei a condução do fraseado e a sonoridade da segunda parte da obra.”. Além disso, disse que gostaria que o tempo entre as partes fosse menor, “pensei ela como uma peça única (sem divisão em movimentos). Achei, nessa performance, que os intervalos de silêncio foram um pouco exagerados.” (comunicação pessoal, 18 de maio de 2023). Em explicação, eu lhe disse que optei pelas desconexões por necessidade, para descansar, em virtude do contexto.

Acrescentei que a possibilidade de uma interpretação com menos interrupções de respirações pode ser pensada com o uso da respiração contínua, mas eu optei pelo uso da respiração tradicional (expiração/inspiração) com o objetivo de encontrar pontos estratégicos para essa necessidade. Sugeri que em uma nota/comentário de abertura, como havia apontado antes, ele poderia indicar o uso da respiração contínua para o Estudo se ele considerasse essa uma exigência. Em resposta, ele disse que não pensou na respiração contínua como exigência para a interpretação e não definiu se acrescentaria o comentário de abertura.

Em 11 de junho de 2023, Uaná Barreto compartilhou a versão final (Anexo 7) da partitura do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*. Ao observarmos as partituras, a primeira e a última versão do Estudo, é possível perceber diversas mudanças realizadas a partir do processo colaborativo, esse item será discutido no próximo capítulo.

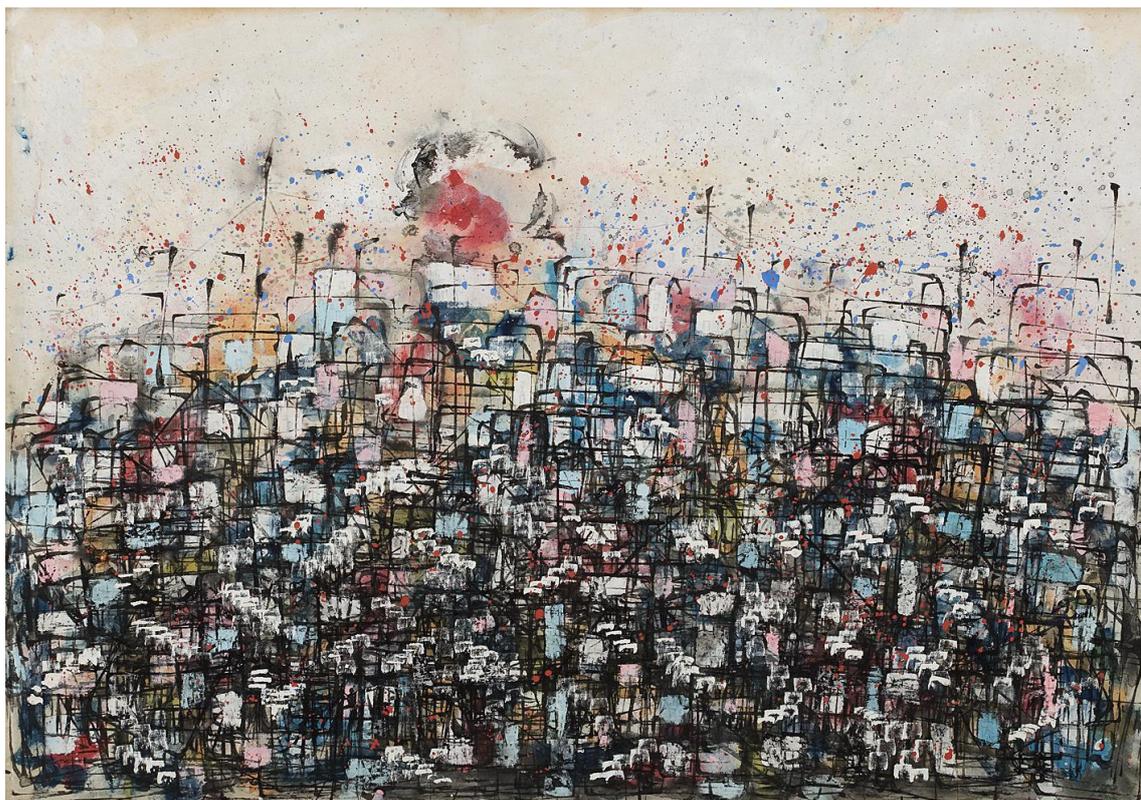
3.2 PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE, DE RODRIGO LIMA

O processo colaborativo para a criação de *PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE*, com o compositor Rodrigo Lima, começou em 2 de março de 2022 com o compartilhamento do documento *on-line* para escolha dos elementos interpretativos e intertextuais e encerrou-se em 27 de maio de 2023, quando o compositor compartilhou a partitura do Estudo em sua versão final. Toda nossa comunicação foi realizada de forma virtual, mediada pelo envio de mensagens de texto por *e-mail*, sugestões anotadas na partitura, gravações de áudio do Estudo, uma reunião remota e uma entrevista semiestruturada.

Com Rodrigo Lima, não houve definição preliminar de um cronograma, ele optou por não preencher o respectivo documento. Após definir o timbre como elemento interpretativo e a pintura como elemento intertextual para a criação do Estudo, iniciamos o diálogo colaborativo com o compartilhamento da obra intertextual e os primeiros rascunhos do Estudo.

Em 13 de maio de 2022, Rodrigo compartilhou a obra intertextual que ele escolheu para a composição do Estudo, o quadro *A Grande Cidade* (1964) (Figura 43), do pintor cearense Antônio Bandeira (1922-1967).

Figura 43 – *A Grande Cidade* (1964), Antônio Bandeira.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2023).

Busquei obter informações a respeito da pintura a partir de uma pesquisa em *sites*⁴⁷ que tratam da vida e obras do artista. Com isso, foi possível chegar ao estilo do pintor Antônio Bandeira, que foi influenciado também por diversas vertentes artísticas, como filósofos, escritores, pela intelectualidade de Manuel Bandeira, Sartre, Pietro Bardi, Freud, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado. Além disso, o contato com várias correntes estilísticas (Fauvismo, Cubismo, Expressionismo, Surrealismo) e obras de renomados artistas (Van Gogh, Gauguin, Picasso, Paul Klee) possibilitou o pintor desenvolver o seu estilo, considerado como único por muitos críticos.

O próprio Bandeira não se via como um abstracionista, considerava-se um “impressionista novo”. Ao contrário dos ideais dos artistas abstratos, de subtrair completamente o tema e a representação de suas obras, Bandeira reconhecia que parte dos temas reais se limita a uma mera reinterpretação de tais temas, algo como um “novo realismo”. Hoje, se percebe que a produção artística de Antônio Bandeira é caracterizada por uma diversidade estilística. Como Van Gogh, Bandeira também experimenta aplicar a

⁴⁷ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2023); Eymar (2020); Escritório de Arte.Com (2023).

tinta diretamente na tela, em que os vermelhos, os amarelos e os verdes antecipam o gosto moderno pela cor pura. Espatuladas e pinceladas fortes e rápidas como as de Van Gogh.

No dia 25 de maio de 2023, Rodrigo Lima compartilhou os primeiros rascunhos do Estudo (Anexos 8), sendo um desses, uma primeira versão do início da peça (Figura 44). O Estudo seria, a princípio, o “MATIZ XIV” e integraria uma série de obras que ele já estava escrevendo, o que mudou posteriormente. Rodrigo me pediu para, se possível, enviar-lhe uma gravação desse rascunho, pois gostaria de ouvi-lo. Também confirmou nossa reunião para o dia seguinte.

Figura 44 – Primeira versão do Estudo *Parábola*.

Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (LIMA, R, 2022a).

No dia seguinte, em 26 de maio de 2023, realizei a primeira leitura e gravação dessa partitura e anotei algumas dúvidas para compartilhar com o compositor. Uma delas se referia às três primeiras notas no trecho inicial, se seriam em um andamento mais rápido, considerando a grafia do sinal escrito em cima das três primeiras notas, assim como no

trecho após indicação de *Eco*, no segundo compasso⁴⁸. Apesar de ser uma grafia recorrente na música contemporânea, preferi verificar o significado com o compositor, já que ele não enviou uma bula junto ao rascunho. Expliquei que fiz minha interpretação pensando num *acelerando* e que o tempo ficou irregular, mas que poderia melhorar. Tirando a dúvida com o compositor, ficaria mais certo desenvolver minhas intenções interpretativas estando de acordo com as intenções dele.

Enviei a gravação de áudio do trecho e as minhas anotações e dúvidas ao compositor. No mesmo dia, realizamos uma reunião remota. Nessa reunião, conversamos sobre a composição, tendo como ponto de partida o material que compartilhamos.

Essa conversa com Rodrigo Lima possibilitou esclarecimentos sobre sua proposta musical para o Estudo. Ele me passou algumas sugestões interpretativas, como o “gesto ascendente” que abre a peça e que está sempre presente. De acordo com o compositor: “Este gesto se intensifica e tem relação com o traço do quadro, que vai se montando em várias camadas, sempre ascendente.”. Ainda em relação ao início da peça, o compositor esclareceu que ao sinal gráfico nas três primeiras notas da partitura se refere a realizar o trecho “o mais rápido possível” (comunicação pessoal, 26 de maio de 2022).

Rodrigo Lima também chamou a atenção para que os graus conjuntos fossem “o mais *legato* possível, valorizando cada nota, com clareza, como se estivesse desenhando o som. Sempre acho que ao escrevermos música também acabamos deixando rastros/desenhos sobre o pentagrama. Então, imagine que você também esteja desenhando o som” (comunicação pessoal, 26 de maio de 2022).

O compositor ainda contextualizou suas últimas colocações ao mencionar os livros do artista Wassily Kandisky⁴⁹, *Ponto e Linha sobre Plano*, lançado pela primeira vez em 1926; e *Do Espiritual na Arte*, publicado em 1914. Ele mencionou que o primeiro livro citado foi inspiração direta para sua obra *Pontos e Linhas - para Oboé e Percussão* (LIMA, R., 2009), e o segundo, sobre arte abstrata, trata do traço da pintura e faz relação com a música, sendo também uma inspiração para suas criações em música. Ele não citou uma obra sua que foi inspirada especificamente nesse livro como aconteceu com o primeiro.

⁴⁸ Cada pentagrama das partituras/versões manuscritas de *PARÁBOLA* corresponde a um compasso.

⁴⁹ Kandinsky (1866-1944) foi um artista que revolucionou o cenário artístico da sociedade moderna, pois transitou pelo universo visual, sonoro e verbal de maneira ímpar e é considerado um dos maiores responsáveis pela ruptura da arte como a apresentação do exterior por meio do figurativismo (GUEDES, 2011).

Com foco na minha interpretação que ele ouviu através do áudio que lhe enviei, Rodrigo Lima destacou a importância de privilegiar os intervalos de quinta presentes na parte. Sugeriu contraste do *Eco* com o *fortíssimo* anterior, para criar diferenças de nuances. Destacou a relação da escrita do eco com “*Pan*”, a primeira das *Six Metamorphoses after Ovid*⁵⁰, Op. 49 (BRITTEN, 1951), que poderia pensar nesse trecho como *Eco de Pan*. Apontou a indicação de “*ff*” no final, que ela deveria ser escutada como uma ressonância. Quanto ao andamento, ele disse que a indicação seria relativa, “assim o intérprete torna-se um escultor do tempo” (comunicação pessoal, 26 de maio de 2022).

No dia seguinte à reunião, em 27 de maio de 2022, Rodrigo Lima me enviou a “segunda versão” do Estudo, uma versão ampliada (Anexo 9). Ele pediu para lhe enviar uma gravação dessa nova versão. Poucos dias depois, em 2 de junho, ele me enviou a “terceira versão” do Estudo, uma versão mais ampliada (Anexo 10), pedindo para eu lhe enviar a gravação e disse para ficar à vontade quanto a realizar sugestões e que seguiria compondo a parte final do Estudo.

Em 22 de junho de 2022, retornei ao compositor com a gravação de áudio da “segunda versão” do Estudo e algumas sugestões interpretativas na partitura, para dinâmicas para articulações (entre o quinto e o sexto compassos), contribuindo com mudanças timbrísticas, considerando o elemento interpretativo definido pelo compositor. Além de duas sugestões para a melodia, a nota Ré 3 (semínima) com trinado, no final do primeiro compasso e um trecho de colcheias e fusas, Ré bemol ao Dó 4, ideia construída a partir do segundo grupo de notas do quinto compasso, com uma variação no ritmo, incluído entre o primeiro e segundo grupos de notas do sexto compasso, no intuito de contribuir com sugestões composicionais na criação do Estudo. Essas sugestões estão marcadas em vermelho na Figura 45⁵¹.

⁵⁰ Para compor *Six Metamorphoses after Ovid*, Benjamin Britten (1913-1976) buscou inspiração nas Metamorfoses de Ovídio, o poeta romano. Cada uma das seis seções é baseada em um personagem da mitologia. Pan, um deus, é retratado na primeira Metamorfose tocando uma flauta de bambu, na qual a sua amada Syrinx foi transformada. As *Seis Metamorfoses* foram estreadas durante o Festival de Aldeburgh, em 1951, numa performance realizada em um lago, tendo como solista a oboísta Janet Boughton. São uma verdadeira obra de arte para o instrumento, permitindo que ele floresça tanto musicalmente quanto dramaticamente (BRITTEN PEARS ARTS, 2021).

⁵¹ A partitura apresentada na Figura 45 corresponde a uma edição aproximada da segunda versão do Estudo (manuscrito) com a inclusão de sugestões minhas para a composição.

Figura 45 – Sugestões interpretativas e composicionais para a segunda versão do Estudo *Parábola*.

♩ = 65

mf *f* *mf* *ff* *tr.*

como um "Eco" ---->

p sub *mf* *f*

"Pan"

mf secco molto marcato *f* *mf* *p* *sf*

ff *f* *p cresc.*

ff *mf* *p*

mf *p cresc.* *f* *mf sub.* *ff* *marcato*

ff *p* *f*

Fonte: PARÁBOLA: *Study for solo oboe* (Anexo 9).

A partir da gravação e dessas sugestões acerca da “segunda versão” do Estudo, que foram compartilhadas com o compositor em 26 de junho de 2022, recebi seu retorno, disse que havia concordado a maioria delas e me enviou uma nova versão do Estudo, a “quarta versão” (Anexo 11). Nessa nova versão, Rodrigo Lima incluiu algumas das dinâmicas que sugeri, além das mudanças de articulação no trecho que se tornou o *Enérgico*, no sexto

compasso. A sugestão do Ré 3 com trinado e do trecho de colcheias e fusas, Ré bemol ao Dó 4 não foram incluídas na partitura. Essas foram as únicas sugestões composicionais relacionadas a mudanças na escrita melódica desse Estudo que compartilhei com o compositor durante o processo colaborativo.

Rodrigo Lima comunicou que ainda não havia decidido qual seria o título da obra e que certamente faria poucos ajustes após essa quarta versão. Essa última versão seguiu sendo utilizada para mais minhas sugestões e o preparo da performance até a sua estreia.

Com a versão completa do Estudo, “quarta versão”, comecei a praticá-lo em julho de 2022 para contribuir com sugestões interpretativas relacionadas à articulação, à dinâmica e, conseqüentemente, ao timbre. Nesse Estudo, o compositor contempla inicialmente a indicação de *Rítmico e Cantabile* com semínima igual a 65 BPM. Introduz diferentes dinâmicas, com variações entre “*p súbito*” e “*ff*”, além de um diálogo entre melodias em *legato* e trechos com ritmos mais articulados, fazendo relação direta com a diversidade relacionada às gradações de cores presentes no quadro, contrastando entre o claro e o escuro dentre essas gradações. No diálogo com Rodrigo Lima, ele considerou o gesto musical como o traço presente no quadro, como se cada grupo de notas fosse uma pincelada, considerei essa concepção durante a minha prática, além das gradações das cores que constituem a pintura, relacionando isso às possibilidades de variações na dinâmica.

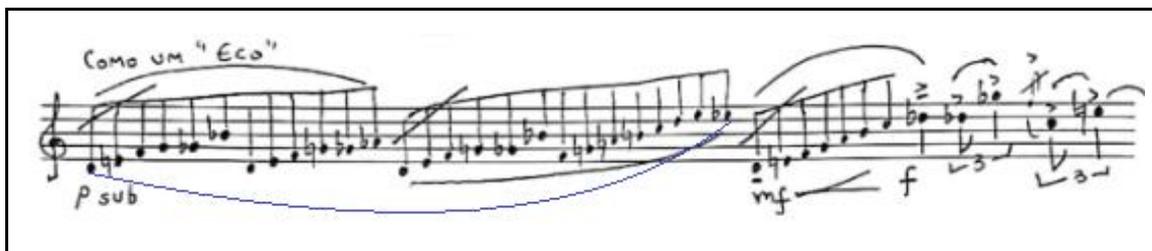
Comecei a prática em um andamento mais lento que o definido pelo compositor, pretendendo me apropriar da melodia com foco no dedilhado e no ritmo. Pensei na escala inicial (Figura 46), Fá 3 a Fá 4, como uma *anacruse* para a nota seguinte. Essa foi uma estratégia para realizar a sugestão de “o mais rápido possível” indicada pelo compositor por meio da grafia sobre as três primeiras notas. Além disso, indiquei um “*p*” para o início desse trecho, como forma de assegurar o *crescendo* para o “*f*”.

Figura 46 – Sugestões interpretativas para o primeiro compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.

Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Outra sugestão foi uma ligadura só para os dois trechos iniciais do segundo compasso (Figura 47). Esses trechos estão separados por duas ligaduras com a sugestão “*como um eco*”, além dos sinais referentes a “o mais rápido possível” nas primeiras notas. Incluir uma ligadura unindo as duas partes pode contribuir com mais fluidez para alcançar o efeito desejado pelo compositor.

Figura 47 – Sugestões interpretativas para o segundo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Na sequência, no quarto compasso, sugeri “*p*” para a *apogiatura tripla* e *crescendo* para as notas seguintes até o Lá 3 (Figura 48), com intuito de causar contraste para o “*p*” seguinte, que passaria a soar como um “*p súbito*”.

Figura 48 – Sugestões interpretativas para o quarto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Uma alternativa para padronizar os blocos de seis notas com a indicação de aceleração, como no primeiro exemplo na figura abaixo (Figura 49), foi tocar esse grupo de notas em um tempo. Nos casos com mais notas, como no segundo exemplo da mesma figura, tocar as duas primeiras notas em um tempo e as outras notas do grupo no tempo seguinte. Essa figura rítmica está presente em toda a obra, além dos compassos 3 e 4, também no 5, 7, 10, 11 (*cadenza*), 12, 14 e 16.

Figura 49 – Excertos do Estudo *Parábola*.

Exemplo 1



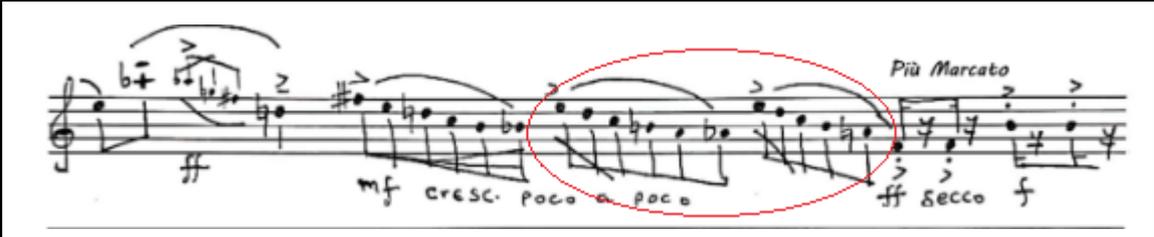
Exemplo 2



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

No terceiro compasso, para o terceiro e quarto grupos de notas (Figura 50), durante a prática toquei cada grupo de notas no tempo de uma colcheia. Sendo o segundo grupo de notas uma quintina e não sextina como o anterior, causou um certo desequilíbrio rítmico, uma opção que contribuiu na resolução desse problema foi estudar o trecho separadamente utilizando a palavra “copacabana”, cada sílaba equivale a uma nota, pronunciar a palavra pensando nas notas também é viável, além de pensar na palavra enquanto tocava, encaixando a palavra dentro do tempo (65 BPM). Isso me ajudou a manter o pulso com o tempo regular.

Figura 50 – Excerto do Estudo *Parábola*.

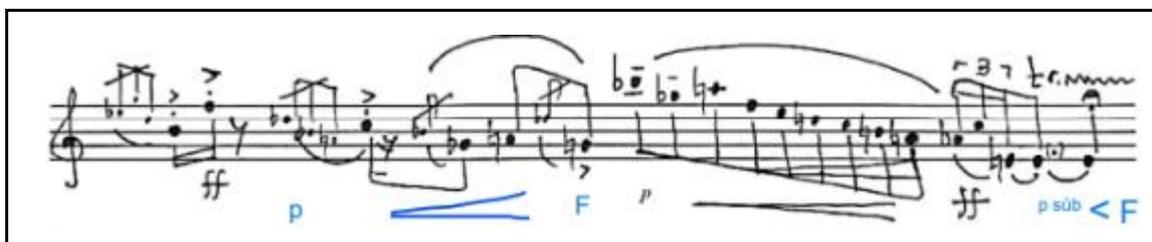


Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Para o quinto compasso, fiz a mesma sugestão para o mesmo trecho que aparece no quarto compasso (exemplo da Figura 48) com a *apogiatura tripla*, porém, acrescentei “f” para a segunda metade do tempo seguinte, na primeira vez esse tempo consiste de uma

semínima, agora com duas colcheias, sendo a segunda nota com apogiatura e acento, considere o *crescendo* para “*f*” antes do “*p*” que segue (Figura 50). Ainda nesse compasso, para o trecho final, Mi 3 com trinado e fermata, apenas com “*ff*” indicado anteriormente, considere iniciar o trinado em “*p súbito*” e *crescendo* para “*f*” (Figura 51).

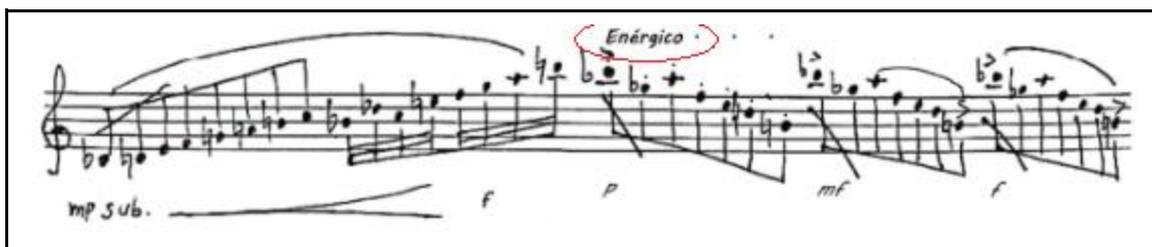
Figura 51 – Sugestões interpretativas para o quinto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Para o trecho *Enérgico* do sexto compasso (Figura 52), utilizei o *staccato duplo* para o primeiro grupo de notas, começando em um andamento inferior e *acelerando* até o Lá “*ff*” do compasso seguinte.

Figura 52 – Sugestões interpretativas para o sexto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Sugeri algumas indicações de articulação e dinâmica para o sétimo compasso, para as duas primeiras notas do segundo trecho (Mi 3 – Fá 3), a mesma indicação de tenuto que o compositor utiliza em outros momentos nessa figura rítmica, com a intenção de sustentar essas duas notas antes do *acelerando*. Para o grupo de notas que se inicia na tercina com Sol bemol 3 até o Mi bemol 5, sugeri “*mf*” e *crescendo* para “*f*” na nota mais aguda e para o trecho seguinte, sugeri modificar a ligadura, deixando-a apenas no grupo de tercinas, o que ajudou no efeito auditivo das apogiaturas que seguem, além do “*mf*” e *crescendo* para essa tercina, igual ao grupo de tercinas anterior (Figura 53).

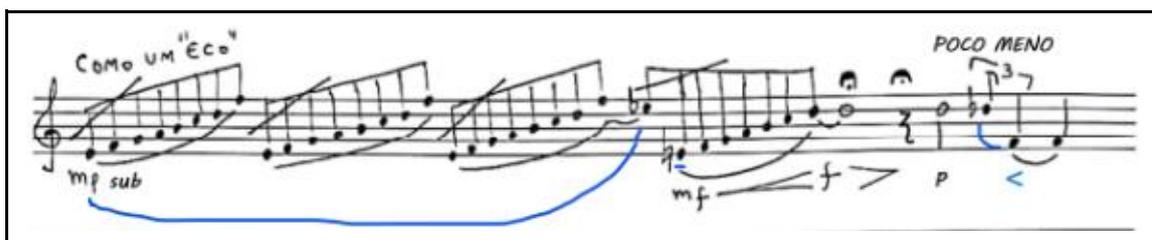
Figura 53 – Sugestões interpretativas para o sétimo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

No compasso seguinte, oitavo, o compositor faz a indicação *como um eco* para o trecho com quatro grupos de notas. Ele indica uma ligadura para cada grupo. Minha sugestão para melhor desenvolver a ideia de *Eco* foi unir os três primeiros grupos até a primeira nota do quarto grupo com uma ligadura só e adicionar um *tenuto* na primeira nota do último grupo, considerando esse trecho como uma finalização para chegar ao Ré 4 com fermata, o *tenuto* proporcionou direção para a conclusão do *Eco*. No trecho que segue, com indicação de *poco meno*, sugeri uma ligadura para o intervalo Ré bemol 4 - Fá 3, e *crescendo* para o Fá 3 (Figura 54). Essas indicações possibilitaram uma nuance mais leve para a indicação do compositor, que se estende até a metade do próximo compasso.

Figura 54 – Sugestões interpretativas para o oitavo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Seguindo com o *poco meno*, sugeri “*p súbito-crescendo*” no primeiro grupo de notas, fortalecendo a ideia de direção para o Mi bemol 4, no qual sugeri um *acento* para enfatizar ainda mais essa nota, caindo na nota seguinte com outro “*p súbito-crescendo*” para o trecho seguinte (Figura 55), sempre com o objetivo de conduzir cada linhas melódicas para a seguinte.

Figura 55 – Sugestões interpretativas para o nono compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Para os trêmulos no décimo compasso, utilizei a posição alternativa (mão direita) para o Sol sustenido 4 e indiquei como sugestão “*p*” para esse trêmulo, no intuito de contrastar com o trêmulo anterior (*ff*) (Figura 56).

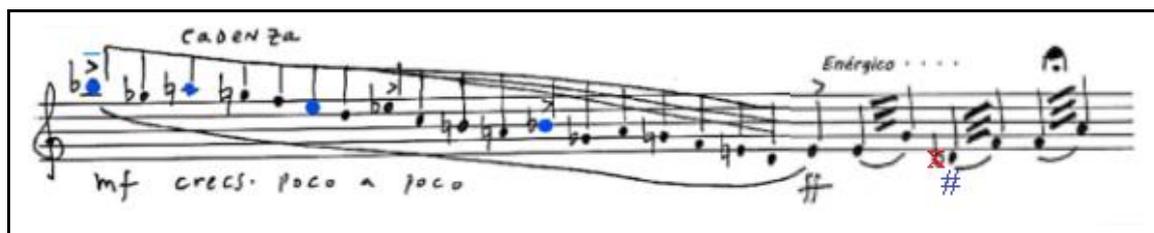
Figura 56 – Sugestões interpretativas para o décimo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Para o trecho no décimo primeiro compasso, *cadenza*, sugeri enfatizar algumas das notas desse grupo, Si bemol 4, Lá 4, Mi 4 e Si bemol 3, na intenção de torná-las a base para cada tempo ao separar esse trecho em grupos de duas, três, seis e sete notas. No *Enérgico* que segue, o segundo intervalo, Ré bemol 3 – Fá 3, requer um dedilhado que parte do movimento dos dedos médio e anelar da mão direita, um movimento que nem sempre acontecia de forma regular, tornando-se incompatível com o efeito requerido pelo trêmulo e, para melhorar essa questão, sugeri uma mudança, transformar o intervalo mudando a nota Ré bemol para Ré sustenido (Figura 57). Essa sugestão contribuiu para um dedilhado que permitiu regularidade no movimento e efeito do trêmulo.

Figura 57 – Sugestões interpretativas para o décimo primeiro compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

O trecho do *tempo primo, ritmico agitato* do décimo segundo compasso, contempla grupos de notas com figuras rítmicas que exigem uma articulação rápida (Figura 58), nesse caso o *staccato duplo* é uma opção.

Figura 58 – Sugestões interpretativas para o décimo segundo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.

Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Para o décimo terceiro compasso nenhuma sugestão foi indicada. Seguindo para o décimo quarto, para o qual indiquei algumas sugestões de dinâmica, como podemos notar na Figura 59: “*p súbito crescendo*” no Ré 3 indo para “*ff*” no Mi bemol 5, considerando o intervalo de nona menor partindo de uma mínima com trinado, essa indicação de dinâmica contribui para o seu efeito sonoro.

Figura 59 – Sugestões interpretativas para o décimo quarto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.

Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

No décimo quinto compasso, apenas uma indicação de dinâmica, “*p súbito crescendo*”, para o último grupo de notas (Figura 60), conduzindo para o trecho que segue em “*mf*” no compasso seguinte.

Figura 60 – Sugestões interpretativas para o décimo quinto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Esse trecho, assim como décimo segundo compasso, apresenta grupos de notas que em ritmos que exigem uma articulação rápida, considerando isso, o *staccato duplo* pode contribuir para sua resolução (Figura 61).

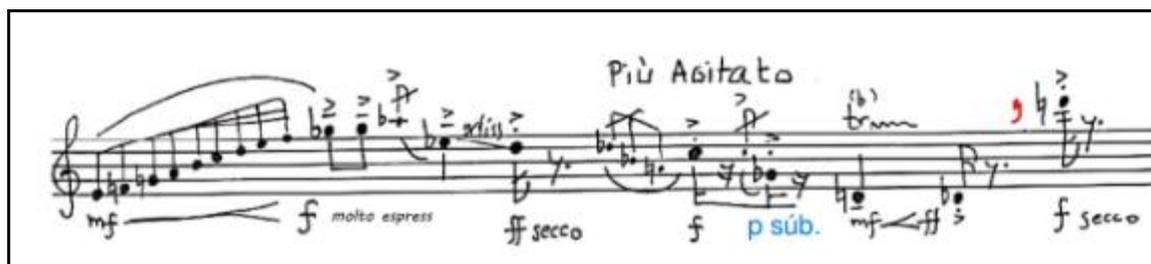
Figura 61 – Sugestões interpretativas para o décimo sexto compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Finalizando as sugestões, um “*p súbito*” na nota Sol bemol 3, após um “*f*” na nota anterior, contribuiu para efeito de contraste nesse intervalo do *piu agitato*. Além da indicação de um sinal de respiração antes da última nota, mesmo já uma pausa que a antecede, o sinal contribui para o efeito final da obra, enfatizando o silêncio que antecede essa última nota (Figura 62).

Figura 62 – Sugestões interpretativas para o décimo sétimo compasso da quarta versão do Estudo *Parábola*.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Considerar as gradações de cores no quadro, com camadas mais densas e outras mais leves, juntamente ao que o compositor colocou, ajudaram-me a criar uma relação direta do quadro com o elemento interpretativo, o timbre. Buscar as diferentes nuances e cores de sons por meio dessas características gradativas presentes na pintura, considerando as diferentes possibilidades timbrísticas por meio do uso de diferentes articulações, como um ataque mais “duro” ou mais “leve/doce”; as diferenças de dinâmicas já presentes na partitura; a possibilidade de utilizar *vibratos* mais “densos” ou “intensos”, mais “leves” ou “lentos”, no intuito de contribuir na caracterização do diálogo entre o claro e o escuro, entre as intensidades e gradações presentes no quadro.

Com essa concepção, uma estratégia de estudo foi exagerar nas diferenças, principalmente nos “*p*” para alcançar diferenças de timbre além da dinâmica em si; empregar diferentes *vibratos* nas notas mais longas, a depender da dinâmica indicada, vibrato mais intenso ou vibrato lento podem também contribuir nas intenções relacionadas ao timbre. O desenvolvimento dessas estratégias durante a prática na construção de indicações interpretativas a partir da relação música/timbre e pintura pode ser contemplada no Apêndice C.

Houve um lapso temporal entre o início da prática da última versão do Estudo, e o compartilhamento das sugestões com o compositor, que aconteceu em 6 de março de 2023, quando enviei ao compositor duas gravações em áudio e a partitura com todas as minhas indicações sugestivas.

As sugestões são pontuais, estão relacionadas a indicações de dinâmica e de articulação. Comuniquei a ele que uma das gravações havia sido realizada duas semanas antes sem as sugestões de dinâmicas anotadas. Ainda, que na segunda gravação, já com as sugestões, ele talvez não perceberia muita diferença devido à qualidade da captação do áudio. Todavia, a ideia foi indicar na partitura as minhas intenções interpretativas.

Figura 64 – Trecho do Estudo *Parábola*, terceiro e quarto compassos: sugestões do compositor.

The image shows two staves of musical notation for oboe. The first staff contains the following elements: a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music starts with a fortissimo (ff) dynamic. A red annotation above the first measure says "(substituir a semínima pela mínima)". The second measure has a red "101" above it. The music continues with a mezzo-forte (mf) dynamic and a "cresc. poco a poco" instruction. The third measure has a "Più Marcato" instruction above it. The fourth measure has a fortissimo (ff) dynamic and a "secco" instruction. The fifth measure has a forte (f) dynamic. The second staff starts with a piano (p) dynamic. A blue "p" is written below the first measure. The music continues with a mezzo-forte (mf) dynamic, then a piano (p) dynamic. A red annotation above the eighth measure says "(incluir uma pausa de semínima e uma fermata breve)". The music ends with a fortissimo (ff) dynamic, then a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and finally a forte (f) dynamic.

Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

No sétimo compasso, ele acrescentou após a última nota, Mi 5, um sinal de respiração breve. No oitavo compasso, sugeriu alongar a fermata na nota Ré 4 e uma mínima no lugar de semínima no último Fá 3. Duas indicações de dinâmica no décimo compasso, “*f*” no penúltimo grupo de notas e *crescendo* para o trêmulo. Uma mínima no lugar do Mi 3 semínima e uma pausa de semínima após o último trêmulo (Figura 65).

Figura 65 – Trecho do Estudo *Parábola*, sétimo ao décimo primeiro compassos: sugestões do compositor.

The image shows a handwritten musical score for oboe, measures 7-11 of the piece 'Parábola'. The score is written on five staves. The first staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes markings for mezzo-forte (mf), marcato, and a 'Poco Rit.' instruction. The second staff features 'Como um "Eco"' and 'Lunga' markings, with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to piano (p). The third staff includes 'breve' and 'marcato' markings, with dynamics from piano (p) to fortissimo (ff). The fourth staff shows dynamics from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The fifth staff is marked 'Cadenza' and 'Enérgico', with a 'mf cresc. poco a poco' instruction leading to fortissimo (ff). The score is annotated with various performance suggestions in blue and red ink, including slurs, accents, and dynamic changes.

Fonte: PARÁBOLA: *Study for solo oboe* (Anexo 11).

Em resposta, agradei ao compositor por suas sugestões. E alguns dias antes do recital de estreia, decidi desfazer duas das minhas sugestões, retirei as ligaduras que sugeri no segundo e oitavo compassos, retomando a articulação original (ver Figuras 46 e 53). Informei ao Rodrigo Lima que, após o recital de estreia do Estudo, que aconteceria em 3 de abril, eu lhe enviaria uma gravação de vídeo solicitando suas considerações, um *feedback* acerca da minha performance. No dia anterior ao recital, o compositor compartilhou sua decisão quanto ao título para o Estudo que passou a se chamar *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (LIMA, R., 2022a).

Alguns dias após o recital, compartilhei com o compositor o vídeo da estreia de *PARÁBOLA: Study for solo oboe* e algumas observações referentes à minha performance. Pedi para ele me enviar suas considerações, um *feedback* final sobre a performance e o processo de colaboração. Em 9 de maio de 2023, Rodrigo Lima compartilhou comigo a partitura do Estudo editada em sua “versão final” e me pediu para verificar se estava tudo de acordo com as mudanças realizadas durante o processo. Então, fiz uma última sugestão: trocar o Ré 3 semínima com trinado, no último compasso, para mínima (Figura 66).

Figura 66 – Trecho do Estudo *Parábola*, décimo sétimo (último) compasso: sugestões do compositor.



Fonte: *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (Anexo 11).

Essa última sugestão surgiu alguns dias antes do recital de estreia, em uma orientação durante a preparação da performance. Foi executada na estreia, mas não tinha sido compartilhada com o compositor. Com a mínima, o efeito do trinado foi mais evidente, tornando-se enfático e brilhante para o final da obra. Além disso, vai de acordo com as últimas sugestões de Rodrigo Lima, dando mais tempo para a música acontecer.

No dia 20 de maio de 2023, realizamos, remotamente, uma reunião e entrevista semiestruturada, que me possibilitou tirar algumas dúvidas acerca do processo composicional que guiou o compositor, além de uma conversa mais ampla sobre o processo colaborativo e seu *feedback* final sobre a performance de estreia do Estudo. Utilizei um roteiro, com perguntas fechadas e abertas, como guia para a entrevista (Apêndice C).

Em 27 de maio de 2023, após minha última sugestão, Rodrigo Lima compartilhou novamente a partitura do Estudo revisada e finalizada. Nela, podemos perceber que além de acatar a mudança da nota Ré (semínima para mínima), ele adicionou o título do quadro utilizado como elemento intertextual na composição em uma nota de rodapé⁵², isso não tinha sido impresso na versão final anterior. Ao observarmos e compararmos a “quarta versão” do Estudo e a “versão final”, a partitura final (Anexo 12), é possível notar todas as

⁵² *PARÁBOLA: Study for solo oboe* foi inspirada no quadro *A Grande Cidade* (1964) do pintor brasileiro Antônio Bandeira (1922 -1967).

mudanças realizadas a partir do processo colaborativo com o compositor. *PARÁBOLA: Study for solo oboe* (LIMA, R., 2022a) foi publicada pela *Universal Edition*⁵³.

3.2.1 Entrevista semiestruturada com o compositor Rodrigo Lima

A entrevista com o compositor Rodrigo Lima aconteceu no dia 20 de maio de 2023, guiada por um roteiro semiestruturado (Apêndice D). O roteiro contempla perguntas acerca do seu papel enquanto compositor diante o processo colaborativo; seus interesses composicionais e artísticos; as influências de outras artes em suas obras; o processo colaborativo da composição de *PARÁBOLA: Study for solo oboe*. A entrevista possibilitou, ainda, o *feedback* final do compositor acerca da estreia de *PARÁBOLA: Study for solo oboe*.

Conversamos sobre as preferências composicionais em relação à predileção de Rodrigo Lima por compor para algum instrumento musical específico. Ele esclareceu que já escreveu para vários instrumentos e que não tem um de sua preferência, que a obra surge a depender das circunstâncias e necessidades a partir das relações que desenvolve ao longo de sua trajetória, em vertentes profissional, acadêmica e pessoal. Ele considera muito importante compor e poder compartilhar suas obras.

Rodrigo Lima inclui o oboé em suas composições camerísticas com frequência e gostaria que mais oboístas demonstrassem interesse em realizar trabalhos como este, de colaboração, e em trabalharem com o repertório brasileiro contemporâneo. Quanto às composições para oboé e para corne inglês, Rodrigo Lima compôs: *Pontos e Linhas - para Oboé e Percussão* (2009); *Concertino - para Oboé e Cordas* (2005), essas duas obras dedicadas ao oboísta José Medeiros (Bobó)⁵⁴; *MATIZ XII - Canto de passagem in memoriam - para Corne Inglês* (LIMA, R., 2021a), obra dedicada ao oboísta Vicente Moronta⁵⁵.

⁵³ LIMA, R. (2022a).

⁵⁴ Oboé solista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, integrante do Quinteto de Sopros Brasília e professor de oboé do programa de módulos da Universidade Estadual do Pará. Atuando principalmente nos seguintes temas: concerto sinfônico, camerista, músico de ópera, concerto solista e docência (CRUZEIRO, 2018).

⁵⁵ Oboísta convidado para atuar em vários festivais de música contemporânea pelo mundo. Recebeu diversos prêmios como oboísta. Está desenvolvendo a carreira docente, sendo convidado pela *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) para ministrar aulas, workshops e palestras. Foi professor da *SEYO* em Atenas 2017 e em Birmingham 2018. Atualmente oferece aulas para jovens oboístas da Costa Rica, México, Chile, Bolívia, Equador, Peru, Espanha, Suíça e Venezuela. É membro do Comitê Organizador de “O Oboé e seus Labirintos” na Venezuela, um projeto pedagógico, artístico e social (MORONTA, 2021).

O compositor falou um pouco sobre *Pontos e Linhas - para Oboé e Percussão*. Essa é uma obra em que o compositor traz uma série de referências intertextuais, pois dialoga com a pintura e com os ritmos da música brasileira, sendo o aspecto rítmico o grande desafio dela. Mencionou a capacidade de o intérprete realizar a performance “clave-consciente”, ou seja, de ter vivenciado a música brasileira e, com isso, ter consciência dos ritmos propostos na obra.

Conversamos sobre seu interesse pela pintura a partir da leitura dos livros de Kandinsky. Rodrigo Lima comentou que o autor relaciona a pintura com a música em suas obras, tratando a linha melódica como o “traço”, e os ritmos realizados por instrumentos de percussão como os “pontos”.

Rodrigo Lima destacou essa influência na sua obra *Pontos e Linhas - para Oboé e Percussão*. Além disso, mencionou como a relação da música com a pintura é diferente da relação da música com os ritmos e, conseqüentemente, com as danças. Esclareceu que o abstrato presente na pintura é traduzido da mesma forma na música, que os resultados não são nítidos como no exemplo anterior.

Sobre a sua inspiração a partir da obra de Antônio Bandeira, Rodrigo Lima mencionou que a abstração contribui de forma expandida e transfigurada, proporcionando a visualização além da realidade ao acessarmos nosso subconsciente, para trazermos nossas impressões, e que isso é ainda mais forte na música.

Sua escolha pelo quadro *A Grande Cidade*, do artista supracitado – Antônio Bandeira –, deu-se por uma preferência pessoal. Sobre a obra, Rodrigo Lima comentou que a gradação entre o claro e o escuro presentes no quadro foi explorado no Estudo, em que o “claro” é representado pelo “diatonismo”, muito presente no Estudo pelo gesto inicial com a escala de “Fá Lídio”, por exemplo. Esse diatonismo vai sendo mesclado com as “notas alteradas” e, desse modo, a música caminha para o “escuro”, construindo um diálogo entre momentos luminosos e momentos mais sombreados. Rodrigo Lima comentou:

Se olhar [o quadro] bem de perto, você vê uma série de traços, de linhas ascendentes que vão para o horizonte, isso tem a ver com o gesto inicial ascendente, que desenvolve uma linha no horizonte. A escrita brinca com o ‘diatonismo medieval’, sem acidentes, tendendo a incorporar outras frequências para criar cores diferentes. (LIMA R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023)

Para ele, compor é um ato permanente de construção a partir das tradições, de escutas, de processualidades e práticas da história da música

quando estou compondo, nunca estou sozinho. Para mim, está muito claro que compor é essa tradução permanente da história, [...] se alguém tiver essas mesmas referências poderá reconhecê-las e entender melhor a escrita. (LIMA R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023)

Com relação à escolha do título, *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, Rodrigo Lima disse que teve essa ideia a partir do quadro que escolheu. Considerou o significado da palavra comentando: “essa palavra significa ‘narrativa alegórica’, ela transmite uma mensagem indireta por meio de comparação ou analogia”. Disse, ainda, que para ele a analogia tem a ver com a pintura, e o título remete a isso, descobrir a partir da escrita musical e do processo de preparação da performance, nas entrelinhas, o que ele propôs musicalmente na partitura. “O intérprete vai perceber ‘caminhando’, pode descobrir nas entrelinhas com o que eu estou conversando, desde a referência ao Britten, com o ‘*Eco de Pan*’, descrito a partitura; as analogias com o quadro *A Grande Cidade*”; com *MATIZ XII*; e tantas outras coisas” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023).

Quanto às sugestões dos elementos interpretativos e intertextuais para a criação do Estudo, Rodrigo Lima disse que as sugestões foram muito bem-vindas, que as recebe sempre de maneira muito tranquila, que são para ele um estímulo e não uma limitação. “Me possibilitam explorar novos caminhos, ampliando o meu horizonte em relação ao instrumento, fazem surgir novas possibilidades” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023).

Para Rodrigo Lima, “escrever música em colaboração com o intérprete não pode ser uma ‘via de mão única’, o intérprete é coautor no processo colaborativo, precisa ser uma troca. Nesse sentido, você traz um pouco da sua ‘geografia’ e, com isso, eu entendo um pouco do seu universo.” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023).

Rodrigo Lima comentou que “a intertextualidade é da natureza de quem escreve: as referências trazidas na minha música são o que eu sou, tudo o que o homem carrega consigo, suas vivências, serão incorporadas em sua obra” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023).

Ele alega que, ao compor para instrumento solo, no geral, sua ideia é “de uma paisagem em movimento que se transforma ao longo do tempo”, a abstração presente na pintura sempre lhe interessou. Como no quadro *A Grande Cidade*, a paisagem é uma arte que lhe aguça a imaginação. E o desafio do intérprete é “esculpir o tempo, esculpir uma

paisagem”. Assim, a paisagem é transfigurada por ele na partitura e pode ser interpretada de maneiras diferentes, depende de cada intérprete. “A relação com o tempo é diferente com cada intérprete e isso é interessante, perceber essas diferentes paisagens” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023).

Quanto à relação da pintura com o timbre para a criação do Estudo, Rodrigo Lima disse que o timbre é inseparável do processo criativo, “a partir da extensão [do instrumento] para o qual escrevo, é como se eu estivesse escolhendo as cores, e a peça solo possibilita isso. Para complementar essa ideia, ele citou o livro *Harmonia*, do compositor Schoenberg, que trata do timbre como a “cor do som”; e a relação que Kandinsky também faz com “a cor dos acordes”.

“O claro representado no quadro dialoga com o diatonismo na partitura, o escuro com o cromatismo, logo esse cromatismo seria a gradação entre o claro e o escuro, gradações e acúmulos de cores” (LIMA, R., entrevista concedida em 20 de maio de 2023), ou seja, de diferentes timbres.

Ele destacou a importância da contribuição do instrumentista para a construção musical. Como ele havia mencionado, foi sua intenção escrever algo “factível”, uma obra que desperte o interesse dos oboístas e seja bem acessada. Considerou *PARÁBOLA: Study for solo oboe* uma obra de nível intermediário e disse que ela não fará mais parte da sua série *MATIZ*, pois as obras dessa série tendem mais para obras virtuosísticas.

Sobre o processo colaborativo ter se desenvolvido totalmente à distância, por meio de correspondência eletrônica, Rodrigo Lima considerou que a distância tem suas limitações, que, se pudéssemos ter compartilhado os materiais ao vivo e em tempo real, teríamos ido além, com mais interações e possivelmente mais resultados.

PARÁBOLA: Study for solo oboe foi estreada em 3 de abril de 2023. Um vídeo e um documento *on-line*, constando minhas observações acerca da estreia e performance do Estudo, foram enviados ao compositor para a sua apreciação e considerações compartilhadas por meio de um *feedback* por escrito acerca da minha interpretação. Rodrigo Lima optou por realizar o *feedback* final durante a entrevista, ele destacou:

Não consigo falar dessa gravação sem pensar no todo, teve um grande amadurecimento. Se foi seu primeiro trabalho de colaboração, você foi surpreendente. Se comparamos o desenvolvimento performático ao longo do processo, ele evoluiu, a música foi bem representada, sua interpretação, sua relação com o tempo [musical], percebeu o que tem que fazer com a música, você entendeu o que a música precisa para acontecer. (LIMA, R., comunicação pessoal/*feedback* final, 20 de maio de 2023)

Mencionou a importância do amadurecimento da obra a partir da vivência, com a aproximação do material escrito e, relacionado a ela, o intérprete pode contribuir cada vez mais na própria performance. Ressaltou a importância de divulgarmos o Estudo para os oboístas terem acesso ao material e compartilhou uma novidade maravilhosa: a partir da composição do Estudo *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, Rodrigo Lima ficou motivado a fazer uma série de peças intermediárias, como pequenos Estudos, uma nova série chamada *Parábola*, podendo o Estudo para oboé ser a primeira dessa série.

3.3 WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE, DE HELDER OLIVEIRA

Antes de o processo colaborativo ser oficialmente iniciado, em 28 de junho de 2021, participei de uma reunião remota com o compositor Helder Oliveira. Ele compartilhou sua intenção de contribuir com a pesquisa a partir da continuação de uma composição já iniciada, para a qual ele utilizaria a poesia como elemento intertextual. Ainda nessa reunião, Helder Oliveira considerou mantermos o diálogo para o processo colaborativo por meio de mensagens de texto via WhatsApp. Utilizamos a correspondência por *e-mail* também, mas com menos frequência.

Mesmo o compositor tendo definido a intertextualidade para a composição do Estudo, enviei o documento, compartilhado com os outros compositores, com as sugestões interpretativas e intertextuais a serem definidas para a criação dos Estudos.

Heder definiu a Poesia como elemento intertextual e optou por não definir nenhum elemento interpretativo. Foi enviado também o documento referente à definição do cronograma individual para as atividades colaborativas e aos meios de comunicação de sua preferência, embora ele já tivesse deixado isso previamente definido.

O processo colaborativo para a criação de *WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE* com o compositor Helder Oliveira foi formalmente iniciado em 2 de março de 2022, com o compartilhamento desses documentos, e finalizado em 17 de maio de 2023, quando ele compartilhou a edição final da partitura do Estudo.

Em 14 de julho de 2022, recebi o primeiro rascunho do Estudo. Helder Oliveira explicou que essa parte, intitulada “*Passacaglia*” (Anexo 13), seria o segundo movimento do Estudo para oboé solo, *Waldeinsamkeit*⁵⁶, para a qual ele utilizou a poesia de mesmo

⁵⁶ Palavra alemã que pode ser descrita como “a sensação de estar sozinho na floresta”.

título como elemento intertextual, obra publicada em 1858 pelo escritor Ralph Waldo Emerson (1803–1882).

Helder Oliveira compartilhou, também, uma partitura editada do primeiro movimento da obra, *Colors* (Anexo 14). Nesse movimento, o compositor fez uso ponderado de técnicas estendidas, além de utilizar as duas primeiras estrofes do poema: “*I do not count the hours I spend / In wandering by the sea; / The forest is my loyal friend, / Like God it useth me. / In plains that room for shadows make / Of skirting hills to lie, / Bound in by streams which give and take / Their colors from the sky;*” .

Para compor o segundo movimento, *Passacaglia*, Helder Oliveira utilizou a terceira estrofe do poema: “*Or on the mountain-crest sublime,/ Or down the oaken glade,/ O what have, I to do with time?/ For this the day was made.*”.

É importante destacar que, a partir da intertextualidade aplicada por Helder Oliveira no Estudo, uma poesia em outro idioma, surgiram alguns questionamentos, como: “Como a intertextualidade através de uma poesia que eu não conheço, escrita em outro idioma, pode contribuir para o meu trabalho colaborativo e performático do Estudo?”; “Qual seria a diferença se fosse uma poesia de autoria brasileira?”; “Quais estratégias posso utilizar para interpretar a obra tendo como referência composicional, além da linguagem do compositor, essa poesia?”.

Por mais que seja antiga a utilização de textos para compor música, nem sempre o intérprete busca relacionar esses aspectos à preparação da sua performance. O foco da prática instrumental está quase sempre direcionado ao desenvolvimento técnico, secundarizando a performance artística.

Nesse sentido, no intuito de utilizar a poesia como ferramenta para a construção da performance e para poder contribuir mais adequadamente com o compositor durante a colaboração, desde o desenvolvimento das primeiras sugestões a serem compartilhadas no processo colaborativo, considerei compreender, introspectivamente, sobre o que eu compreendia da poesia naquele momento. Nesse sentido, realizei várias leituras a partir do texto traduzido, recitação da poesia, pesquisas na internet sobre a poesia e o autor, no intuito de internalizar a compreensão do que essa intertextualidade me transmitia.

As palavras trazidas em cada verso da poesia contemplam boas sensações e a tranquilidade de estar em paz em um ambiente repleto de paisagens naturais, como: “para que a pressa?”; e os últimos versos da terceira estrofe: “Oh, o que tenho eu a ver com o tempo? Para isso o dia foi feito”. Assim, contemplar e aproveitar cada momento de

apreciação em meio à natureza, em meio à música, vivenciar cada instante é importante. Nesse sentido, foi considerável apreciar cada momento de prática com calma.

Desse modo, desenvolvi uma relação da escrita musical com o texto poético a partir do significado do título, que é transmitido nas estrofes relacionadas à composição, refletindo em diferentes sensações quanto a estar em meio à natureza, com trechos melódicos que conduzem a uma sensação de paz e calma; introduzindo sons “estranhos” por meio da utilização de técnicas estendidas, como sons exclusivamente apreciados na natureza, o canto de um pássaro desconhecido, por exemplo, ou mesmo do vento, que faz as árvores “dançarem” e, com isso, produzem efeitos sonoros exclusivos do ambiente natural, além de inúmeros efeitos sonoros a depender do lugar por onde ele passa.

Com isso e o primeiro rascunho em mãos, comecei a praticar *Passacaglia*, o segundo movimento de *Waldeinsamkeit for solo oboe*, para criar e compartilhar sugestões com o compositor.

Em 9 de agosto de 2022, compartilhei com Helder Oliveira uma dúvida referente ao segundo movimento da obra: se o andamento em 160 BPM, que ele havia mencionado em mensagem de texto, estava relacionado à unidade de tempo ou de compasso. O rascunho trazia em sua construção composicional os sinais de *colchetes* escritos em uma linha superior que me levaram a pensar que seria 160 BPM para a unidade de compasso (Figura 67), considerando que se tratava de um movimento com andamento em contrastante ao primeiro.

Figura 67 – Trecho de *Passacaglia - Waldeinsamkeit*: compartilhamento de dúvida com o compositor sobre o andamento da obra.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 13).

Prontamente, Helder Oliveira retornou e explicou que os colchetes superiores não se referiam a uma melodia composta, eram somente um recurso que utilizou para facilitar seu entendimento da técnica composicional, como uma descrição analítica. Portanto, eu não deveria dar maior ênfase a essas notas agrupadas em colchetes superiores, embora elas já tivessem um “peso” por serem a primeira nota de cada compasso.

Em 26 de outubro de 2022, compartilhei com o compositor algumas sugestões composicionais para *Passacaglia*. Na mensagem, expliquei que a sugestão era referente à variação rítmica, mas que isso também resultaria em sugestões relacionadas à articulação e ao andamento e, conseqüentemente, às mudanças na melodia.

A sugestão era tomar a primeira nota de cada três compassos e escrevê-las em grupos de semínimas antes da sua ideia inicial, com as notas todas articuladas (Figura 68), diferentemente do original, onde ele varia com notas articuladas e ligadas.

Helder Oliveira me respondeu em seguida, perguntando-me se eu conhecia o *Scherzando* (terceiro movimento) de *Diaphonic Suites*⁵⁷ (Figura 71), da compositora americana Ruth Crawford-Seeger (1901-1953). Eu não conhecia a obra.

Figura 71 – Trecho do terceiro movimento, *Scherzando*, de *Diaphonic Suites*.

3.

ALLEGRO (MEASURE = 60-72)

mp sempre legato

5

mf

9 (9)

10

p legato simile

cresc. poco a poco to measure 16

Fonte: *Diaphonic Suites* (SEEGER, 1930).

O compositor esclareceu que *Passacaglia* foi também inspirada no *Scherzando* de *Diaphonic Suites*. Esse *Scherzando* traz uma ideia musical em que o ritmo em colcheias é constante, assim como em *Passacaglia*. Porém, com a articulação em *legato*, diferentemente da articulação bem variada presente em *Passacaglia*, entre o *legato*, o *staccato* e o *staccato acentuado*.

A utilização do acento “>” em *Passacaglia* é uma outra semelhança com a obra citada. Todavia, nesse caso, a compositora utiliza o acento exatamente na primeira nota de cada compasso, sem exceções, enquanto, em *Passacaglia*, Helder Oliveira faz uso desse recurso para gerar acentuações rítmicas.

O compositor acrescentou que é necessário manter o ritmo, pensar “como se fosse uma sessão constante de uma obra de *rock*”, em que o *groove* é essencial para fazer “balançar a cabeça”. De acordo com Helder Oliveira, *Passacaglia* apresenta um ritmo motor (as colcheias) em contraste com o primeiro movimento, *Colors*, e destacou a importância de manter esse “ritmo motor” por ser uma obra relativamente curta, com

⁵⁷ Obra publicada em 1930. Uma interpretação do *Scherzando*, de *Diaphonic Suites*, pode ser apreciada em Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDWSrIALIAU> 03 min e 14 seg..

exceção do final da música, que vai *acelerando* em direção ao clímax (comunicação pessoal, 26 de outubro de 2022).

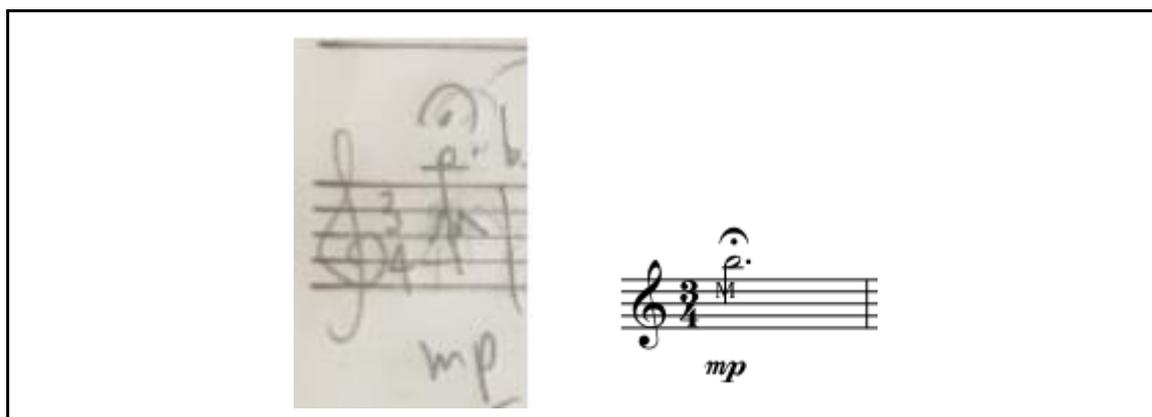
Helder Oliveira completou sua ideia, dizendo que *Passacaglia* será o clímax da obra quando estiver completa (com três movimentos), além de fazer contraste com o primeiro movimento (*Colors*), que é mais livre na métrica.

Outra sugestão, por parte do compositor, foi “pensar no ritmo motor como no Barroco” (comunicação pessoal, 26 de outubro de 2022), que seria interessante para dar ênfase a algumas notas, porém, ele esclareceu que essa não era a sua ideia inicial. Contudo, Helder Oliveira me pediu para lhe enviar uma gravação para ouvir o que escreveu, pois não havia tido essa oportunidade ainda, e só então poderia considerar minhas sugestões.

Essas foram as únicas sugestões composicionais (Figuras 68, 69 e 70), relacionadas a mudanças na melodia dessa obra, que compartilhei com o compositor durante o processo. As sugestões seguintes estão relacionadas à interpretação.

No dia 1º de dezembro de 2022, enviei ao compositor uma gravação da *Passacaglia* e sugestões relacionadas aos sinais indicados nas notas dos compassos 1 e 45 (Figuras 72 e 73)⁵⁸.

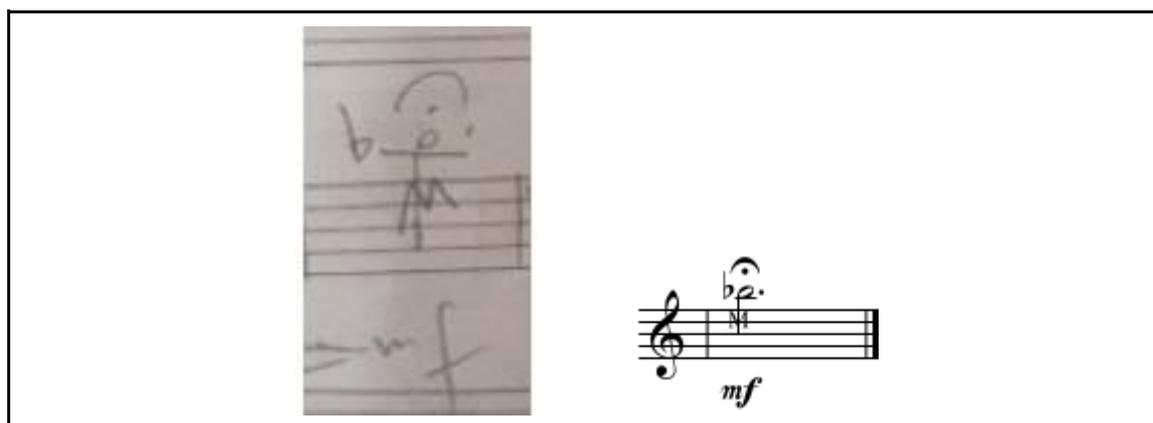
Figura 72 – Multifônico do compasso 1, *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

⁵⁸ Algumas figuras serão apresentadas a partir da versão do rascunho (partitura original e disponível no momento do processo) ao lado dos trechos editados para melhor compreensão.

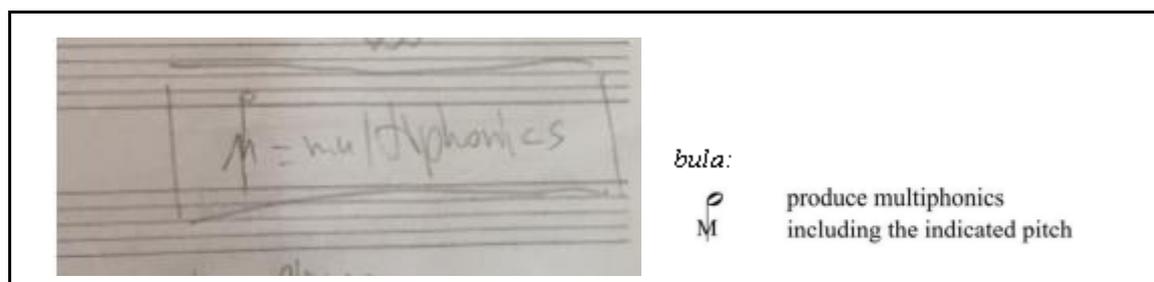
Figura 73 – Multifônico do compasso 45, *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

Por não estar habituada à variedade de sinais gráficos possíveis na música contemporânea, foi importante a descrição que o compositor fez ao final do rascunho (Figura 74), pois só com isso entendi que se tratava de multifônicos, no entanto, perguntei-me se eles não teriam sugestões de dedilhados.

Figura 74 – Descrição para multifônicos, final do rascunho de *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

Com isso, sugeri incluir a descrição dos dedilhados desses multifônicos na partitura, assim como na maioria das partituras que trazem essa técnica. Pratiquei diversas possibilidades para esses dedilhados, buscando um que soasse de acordo com o efeito requerido. Após inúmeras experimentações, estabeleci o seguinte: para o primeiro multifônico, o dedilhado da Figura 75, soando as notas Lá 4, Si 4 e Dó 5; para o segundo multifônico, o dedilhado da Figura 76, soando as notas Dó sustenido 3, Fá sustenido 4 e Si bemol 4.

Figura 75 – Sugestão de dedilhado para o multifônico do compasso 1, *Passacaglia*.



Fonte: Elaborada pela autora (2023).

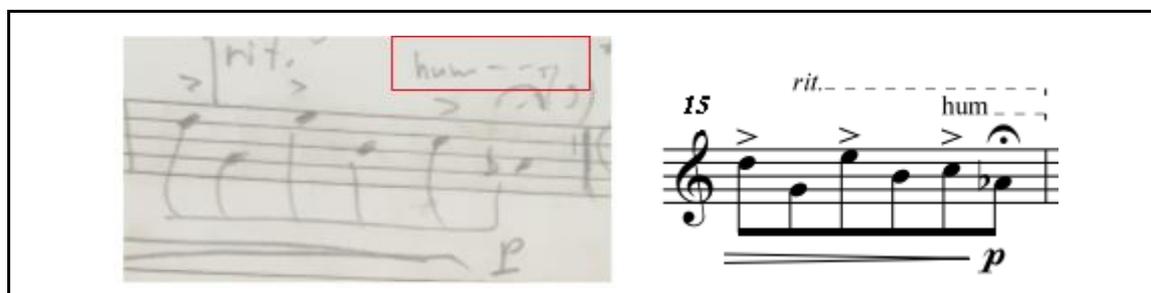
Figura 76 – Sugestão de dedilhado para o multifônico do compasso 45, *Passacaglia*.



Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Helder Oliveira esclareceu que a notação utilizada na obra já existe e se refere a um “multifônico livre” e compartilhou uma referência⁵⁹. Nesse material também é possível encontrar o *humming*⁶⁰ que o compositor utilizou duas vezes no Estudo nos compassos 15 e 29 (Figuras 77 e 78). O compositor esclareceu que o *humming* deve resultar como um *bocca chiusa*.

Figura 77 – Indicação de *humming* no compasso 15, *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

GOULD, E. **Behind Bars**: The Definitive Guide to Music Notation. German as Huls fiber Kopf by Edition Peters and Faber Music Ltd. 2014.

⁶⁰ Cantarolar e tocar oboé simultaneamente: a afinação vocal deve ser próxima da sonoridade da nota no oboé. (Fonte: bula de *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 15).

Figura 78 – Indicação de *humming* no compasso 15, *Passacaglia*.

The image shows two versions of a musical score for the piece 'Passacaglia'. On the left is a handwritten manuscript on aged paper. In measure 15, the word 'hum' is written above the staff and enclosed in a red rectangular box. On the right is a printed musical score. Measure 29 is shown, with the word 'hum' written above the staff and a dynamic marking of 'mp' below it. The printed score includes a crescendo hairpin leading to the 'mp' marking.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

Quanto à gravação enviada com essas sugestões, Helder Oliveira observou que eu estava fazendo um *ralentando* nos dois compassos em que estão indicados os *humming*, compassos 15 e 29, mas que o segundo *humming* não é antecedido de *ritardando*, pois ficaria repetitivo.

No compasso 37 (Figura 79) está a única indicação *acelerando* de *Passacaglia*, em um trecho que conduz para o final do movimento. Esse trecho é iniciado em uma dinâmica “*pp crescendo*” para “*ff*”. Nesse trecho o compositor sugeriu começar essa parte sem *ralentando* antes, manter o pulso anterior. Destacou que “os contrastes se percebem somente se a gente exagerar neles”. Completou dizendo que ficou muito feliz com a gravação, que “deu para balançar a cabeça, para fazer o *heardbanger* do *rock*” (comunicação pessoal, 1º de dezembro de 2022).

Figura 79 – Indicação de *acelerando* no compasso 37, *Passacaglia*.

The image shows two versions of a musical score for the piece 'Passacaglia'. On the left is a handwritten manuscript on aged paper. Above the staff, the word 'R0' is circled and followed by 'accel.'. Below the staff, the dynamic marking 'pp' and the instruction 'cresc.' are written. On the right is a printed musical score. Measure 37 is shown, with the word 'accel.' written above the staff and the dynamic marking 'pp' followed by 'cresc.' below it. The printed score includes a crescendo hairpin leading to the 'pp' marking.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

Para o trecho final de *Passacaglia*, Helder Oliveira pediu para fazer a última nota (Figura 80) “bem mais longa e exagerar no *acelerando*” (comunicação pessoal, 1º de dezembro de 2022). Disse que deveria ter colocado uma fermata longa na última nota e,

também, na primeira, ou seja, nas notas com multifônicos, e me pediu para exagerar nessas fermatas.

Figura 80 – Últimos compassos de *Passacaglia*.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

Ainda durante esse diálogo com Helder Oliveira, apontei como sugestão fazer um *ralentando* em alguns trechos da música, não com a ideia de fazer a música parar, mas de preparar possíveis respirações e, além disso, porque senti a falta dessas nuances, ao invés de só “manter o ritmo motor” essa variação no andamento daria vida à música juntamente com a dinâmica. Mesmo ele tendo frisado que o “ritmo motor” era uma característica musical. Compartilhei apenas um exemplo dessa sugestão (Figura 81). O compositor concordou que seria bom experimentar, assim manteve as indicações.

Figura 81 – Sugestão interpretativa/andamento: incluir *ralentando* (representado por um sinal de seta “←”) no compasso 5, *Passacaglia*.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexos 13 e 15).

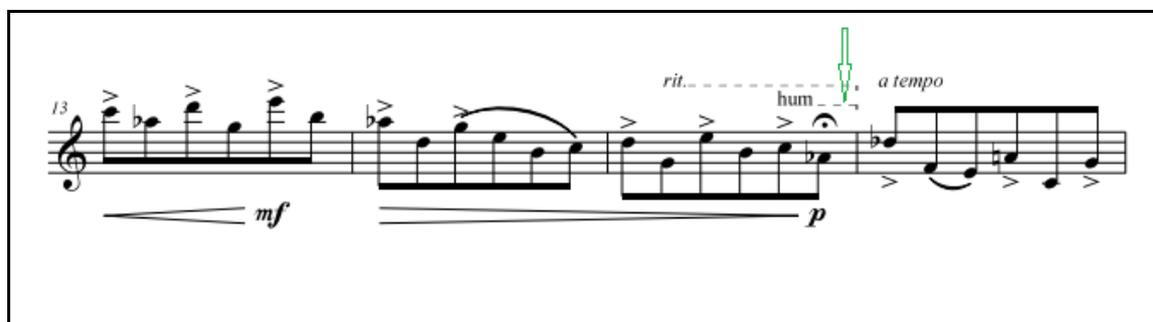
Em 7 de janeiro de 2023, Helder Oliveira compartilhou uma nova versão de *Waldeinsamkeit - for solo oboe*, agora com os dois movimentos editados, *Colors* e

Passacaglia (Anexo 15). Isso contribuiu para minha prática do Estudo, pois a leitura realizada pelo rascunho atrapalhou um pouco o entendimento da obra e a percepção visual de alguns trechos. Assim como a leitura de textos/palavras, ao lermos a partitura, também fazemos leitura por imagens.

Com a versão editada da obra, questionei-me sobre as localizações dos *humming* na partitura. No rascunho, bem como na versão editada, eles estavam escritos sobre as duas últimas notas e a última nota com uma fermata. Naquele momento me perguntei se o *humming* seriam nas duas ou apenas na última nota, já que esta continha a fermata.

Levei minha dúvida ao compositor, ele me explicou que os *humming* eram nas duas notas, e me explicou, ainda, que nessas indicações havia “colchetes” e que eles englobam as duas notas, indo até o final do compasso (Figuras 82 e 83).

Figura 82 – Indicação do *humming* no compasso 15, a seta verde confere o colchete que vai até o final do compasso, *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 15).

Figura 83 – Indicação do *humming* no compasso 29, a seta verde confere o colchete que vai até o final do compasso, *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 15).

Outra dúvida que surgiu foi se os *humming* deveriam soar alguma nota específica ou se também seria uma técnica com conceito livre. No entanto, ao praticá-la, observei que era mais fácil soar a mesma altura/nota para as duas notas indicadas. Também daria certo soar a nota real para cada uma ou uma nota mais aguda para o efeito ser mais nítido.

Perguntei ao compositor como seria, pois, ao pesquisar no livro indicado por ele e na bula da partitura, essa especificidade não é tratada. A bula apenas diz que “a afinação vocal [para soar o *humming*] deve ser próxima daquela usada no oboé”, ou seja, qualquer nota aproximada à nota real. O compositor afirmou que deveria soar a mesma altura ou uma oitava acima ou abaixo da nota real.

Em 21 de março de 2023, enviei ao compositor três gravações de áudio de *Passacaglia* e dois áudios de *Colors*. Na primeira gravação de *Passacaglia*, toquei como estava originalmente escrito; nas outras duas gravações, introduzi algumas indicações interpretativas juntamente a algumas indicações estratégicas de estudo, as quais enviei anotadas na partitura (Anexo 16). Destaquei para o compositor que o *frullato* ainda estava em aperfeiçoamento e algumas respirações estavam sendo planejadas.

Enviei também duas gravações de áudio de *Colors*, estas apenas para apreciação e sugestões por parte do compositor, até o momento eu não havia realizado nenhuma indicação ou sugestão na partitura.

O compositor retornou no mesmo dia com mensagens de texto e áudio, eu lhe respondi no dia seguinte, em 22 de março de 2023. Helder Oliveira iniciou suas colocações dizendo que a *vibe* era aquela mesma dos áudios, “frenético tal como o gênero *rock*” (comunicação pessoal, 21 de março de 2023).

Considerou as fermatas muito longas para o que propôs. Perguntou se eu estava utilizando a respiração contínua, suponho que ele preferia que sim. Eu respondi que não, pois, como eu expliquei, estava planejando as respirações (expiração e inspiração), pois não me sentia à vontade com a respiração contínua.

Pedi para eu não fazer o segundo *humming* com *ritardando* “para não perder o *frenesi*. Você pode respirar em qualquer lugar entre as notas longas do final” (comunicação pessoal, 21 de março de 2023).

Considerou o primeiro áudio “muito musical. Tá lindo! Fez os pequenos *ritardando* coincidindo com a diminuição da intensidade, *very clever*. A pequena respiração antes do *acelerando* do fim tá genial” (comunicação pessoal, 21 de março de 2021).

Helder Oliveira destacou que o “ponto forte” do segundo áudio eram as notas destacadas, “deu para percebê-las mais nessa versão”. Sugeri não as destacar demais, pois “a ideia é formar uma melodia principal com essas notas, fazendo melodia composta, tal como em Bach” (comunicação pessoal, em 21 de março de 2023).

Considerou uma “observação conclusiva sobre *Passacaglia*: faça uma fusão dos dois [áudios], retendo o forte de cada um: 1) ritmo motor barroco da gravação sem mudanças; 2) mudanças *lever* na agógica da gravação 1; 3) destaque das notas extremas da gravação 2” (comunicação pessoal, 21 de março de 2023).

Quanto às gravações de *Colors*, Helder Oliveira considerou que a parte tem trechos complicados. Disse que ficou muito feliz pela dedicação e pelo comprometimento com a sua música e fez suas considerações: “tenho algumas colocações sobre a gravação, como o som da batida de chave [*key click*]. Você está fazendo o dedilhado da altura e levantando somente o dedo da chave/orifício mais próximo da campana?” (comunicação pessoal, 21 de março de 2021).

Ele complementou explicando que deveria soar a altura (afinação) em cada batida de chave, do mesmo modo que acontece na flauta doce, e que não conseguia perceber diferenças de altura entre as batidas de chaves desse movimento. Nessa perspectiva, expliquei a Helder Oliveira que estava levantando todos os dedos quando necessário, mas que iria rever isso.

Ao praticar essa técnica, cheguei à conclusão que não era possível realizar todos os *key clicks* como solicitado pelo compositor, pois era necessário que a escrita estivesse de acordo com o idiomatismo, a mecânica e o dedilhado do oboé. Baixar os dedos deixando apenas o dedo mais próximo da campana não funcionou para todos os *key clicks* presentes na partitura. Marquei os que não funcionaram (Figura 84) e expliquei a Helder Oliveira que alguns dos intervalos não permitiam que o *key click* soasse “limpo” porque a mudança de dedilhado sugerida por ele temos como resultado um efeito sonoro que antecede o o *key click*, “sujando” o resultado esperado com o efeito. Além disso, as mudanças de dedilhados são inviáveis sem o movimento necessário. Com isso, informei que esses *key clicks* seriam executados de acordo com dedilhados mais eficazes.

Figura 84 – Key clicks marcados com círculos vermelhos, não funcionam com o dedilhado sugerido pelo compositor, *Colors*.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 14).

Outras observações que o compositor fez em relação à gravação de *Colors* foi: “figuras com “z - repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)”⁶¹ na haste devem ter suas durações subdivididas para incluírem pelo menos mais de uma batida de língua dentro do tempo destinado para cada nota (Figura 84). No áudio há somente uma batida de língua por nota”. No entanto, se eu não considerasse isso praticável, poderíamos deixar uma batida de língua por nota sem problema, pois “adaptações são bem comuns na efetivação dos efeitos” (comunicação pessoal, 21 de março de 2023).

⁶¹ Notas articuladas e repetidas (tremolo irregular). (Fonte: bula de *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 14).

Figura 85 – Indicações de *repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)*, Colors.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 14).

Esse aspecto foi solucionado de maneira simples, ao invés de apenas bater a língua uma vez na palheta, realizei várias batidas, de modo a soar como o compositor sugeriu. Além disso, a partir da necessidade de contemplar de maneira satisfatória os efeitos requeridos por meio das indicações de *repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)*, considerando que as figuras rítmicas em que o efeito é solicitado são de curta duração, uma possibilidade foi alongar o tempo das notas com os efeitos.

Helder Oliveira destacou que os *glissandos* não estavam funcionando e sugeriu tentar fechar aos poucos os orifícios. Caso não funcionasse, sugeriu tentar fazê-los com a embocadura. Expliquei a ele que já estava tentando de várias maneiras, que esse efeito ainda estava em desenvolvimento. Em muitos momentos ele funcionou bem, em outros não. No que se refere à sugestão dada pelo compositor, em realizar o efeito a partir da embocadura, o que ele quis dizer foi realizar mudanças no fluxo do ar e na abertura da garganta, essa é uma possibilidade além do dedilhado.

Finalizou suas considerações com um lembrete: “por fim, lembre-se de não demorar para começar o segundo movimento (efeito *attacca*)”, e agradeceu pela nossa conversa: “é sempre bom uma conversa com o compositor antes de tocar [...] estou muitíssimo feliz pela estreia que virá” (comunicação pessoal, 21 de março de 2021).

Para a estreia da obra, mantive as sugestões que compartilhei com Helder (Anexo 16), incluindo o planejamento da respiração: entre compassos 1 e 2; após o compasso 15; após o compasso 29; entre os compassos 36 e 37. Indicações de mudanças de andamento: *ritardando* no final do compasso 5; *ritardando* no compasso 27; *ritardando* no final do compasso 36; indicação de “menos” para o trecho final com *acelerando*. Além de

indicações de dinâmica e intensidade: *crescendo* do compasso 19 ao 20; *tenuto* na primeira nota do compasso 23.

Uma estratégia que utilizei durante o preparo da performance, alguns dias antes da estreia, foi incluir na partitura alguns trechos da poesia e palavras que surgiram de acordo com minha percepção da música. As palavras e os versos serviram de “âncoras”, auxiliando na condução das minhas intenções musicais.

Para o primeiro movimento, *Colors*, utilizei trechos da primeira estrofe do poema e algumas palavras isoladas, como exemplo na Figura 86: “Não conto as horas”, compassos 1 a 6; “Vagando à beira-mar”, para os compassos 7 ao início do compasso 11; “A floresta é minha amiga”, para o trecho iniciado na metade do compasso 11 até o compasso 24; “escurecendo” e “perdido”, para os compassos 25 a 33; “Como Deus ela me usa” e “luz” para o trecho final, compassos 34 ao 44; “Suas cores do céu”, para os dois últimos compassos (45 e 46).

Figura 86 – Estratégia de estudo: indicação de trechos da poesia e palavras referentes como âncoras para a construção interpretativa, *Colors*.

The image shows a musical score for 'Waldeinsamkeit' for solo oboe. The title is 'Waldeinsamkeit' for solo oboe, composed by Helder Oliveira (*1987). The first movement is 'I - Colors'. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The first staff shows the beginning of the piece with the tempo marking 'mf' and dynamics 'mf' and 'p'. The second staff shows a section with dynamics 'f' and 'p', and tempo markings 'rit.' and 'a tempo'. The score includes lyrics in Portuguese: "não conto as horas", "hum - - - -", "hum - -", "Vagando à beira-mar", and "a tempo".

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 14).

Com a mesma ideia para o segundo movimento, *Passacaglia*, utilizei a terceira estrofe da poesia: “Oh, o que tenho eu a ver com o tempo?”, para os multifônicos (compasso 1 e compasso 45) e para os *humming*s nos compassos 15 e 29; “Ou no sublime cume da montanha, Ou na clareira de carvalho”, como a ideia principal desse movimento, o todo musical/o ritmo motor, do compasso 2 ao compasso 42; “Para isso o dia foi feito” e “sem pressa”, para os compassos 43 e 44.

Compartilhei essa estratégia com Helder Oliveira, sugerindo introduzir os versos na partitura, nos trechos da partitura indicados acima, assim como o compositor Klughardt fez em *Schieflieder*, mas ele preferiu não o fazer. Disse que prefere que o intérprete e o ouvinte construam suas concepções sobre a obra, que a poesia contribui para agir no imaginário.

Após a estreia da obra, enviei ao compositor um vídeo da performance de *Waldeinsamkeit for solo oboe* e algumas considerações e observações minhas sobre a estreia, como a tentativa performática de tornar os *key clicks* audíveis e, para isso, levantei o oboé e realizei os dedilhados utilizando-me de todos os dedos necessários para que as mudanças nos intervalos resultassem em efeitos sonoros mais audíveis, como foi verificado durante o processo de preparação da performance. Ainda, sugeri ao compositor que descrevesse na bula a necessidade de um microfone próximo ao intérprete para que, durante a performance, ele possa direcionar o oboé no momento dos *key clicks* e, com isso, os efeitos se tornem mais audíveis.

Além dessas, fiz outras considerações referentes às minhas falhas, aos meus erros, às notas trocadas e às dinâmicas que não aconteceram como planejado, o que considero normal em uma performance. Contudo, a estreia foi satisfatória. Pedi para o compositor fazer suas considerações e compartilhar um *feedback* acerca da minha interpretação de *Waldeinsamkeit for solo oboe*. Perguntei se preferia uma reunião remota ao invés de enviar o *feedback* por escrito, ele optou pelo envio do documento escrito.

Em 12 de maio de 2023, Helder Oliveira compartilhou a “versão final” da partitura de *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 17). Como resolução para os *key clicks*, o compositor realizou mudanças no símbolo dos *key clicks*, adicionando vários “X” como havia dito (Figura 87). Isso poderá contribuir para o entendimento do intérprete em realizar os efeitos de forma eficaz, mas vai depender da interpretação individual, pois na bula nada foi alterado em relação à descrição dessa técnica.

Figura 87 – Mudanças realizadas pelo compositor na escrita para os key clicks, *Colors*.

The image shows two staves of musical notation for oboe. The first staff starts at measure 16 and ends at measure 19. It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with key clicks (marked with 'x') and a dynamic marking of *mp*. The second staff starts at measure 20 and ends at measure 23. It continues the melodic line with more complex intervals and rests, and the bass line with key clicks and a dynamic marking of *mf*. The copyright notice '©2022 Helder Oliveira' is centered below the second staff.

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 17).

Helder Oliveira também incluiu, na bula, o sinal e uma descrição referentes aos multifônicos presentes em *Passacaglia* (Figura 88), mas não incluiu na partitura o dedilhado sugerido.

Figura 88 – Inclusão e descrição do sinal referente aos multifônicos na bula de *Waldeinsamkeit for solo oboe*.

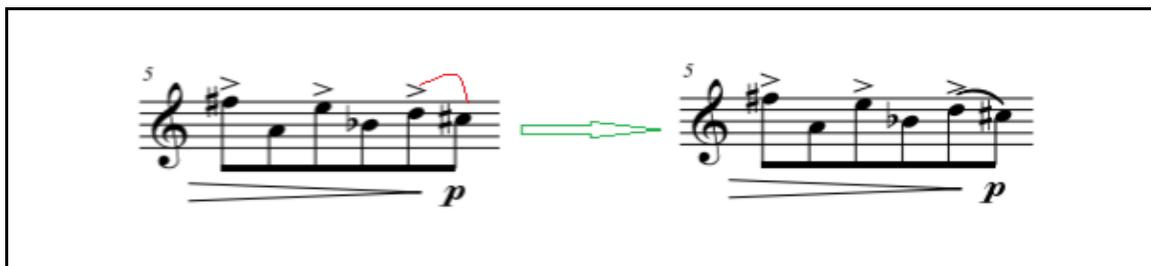
Notation conventions

	<i>crescendo</i> from nothing		key click
	<i>diminuendo</i> to nothing		repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)
hum	simultaneously humming and oboe playing (the vocal pitch-class should be close to that sounding on the oboe)		flutter-tonguing
	<i>glissando</i>		produce multiphonics including the indicated pitch

Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 15).

Uma mudança que pode ser considerada na versão final do Estudo em relação à versão anterior é a ligadura do compasso 5, que na verdade se trata de uma correção (Figura 89).

Figura 89 – Correção de ligadura do compasso 5 de *Passacaglia*.



Fonte: *Waldeinsamkeit for solo oboe* (Anexo 15).

Contudo, ao comparar o rascunho de *Passacaglia* e a primeira versão de *Colors* (primeiro e segundo movimentos de *Waldeinsamkeit for solo oboe*), notamos que apenas uma mudança foi realizada na versão final da composição da obra, que são as alterações em relação aos *key clicks* supracitadas (Figura 87). Outro fator a ser levado em consideração é que o compositor não considerou utilizar o termo Estudo para a composição. Essas considerações serão discutidas no próximo capítulo.

Em 17 de maio de 2023, recebi o *feedback* final do compositor sobre a estreia. Ele agradeceu a performance da obra. Disse compreender que imprevistos acontecem. Reafirmou: “soou muito linda sua performance, e é louvável sua dedicação aos detalhes” (comunicação pessoal, 17 de maio de 2023).

Helder Oliveira agradeceu a realização dos *key clicks* de forma audível. Destacou que faria uma alteração na nova versão da partitura, colocando vários “X” no símbolo. Quanto às sugestões para marcar os pontos estratégicos para respiração, Helder Oliveira disse que prefere “deixá-las a critério do intérprete, tal como nas obras não acompanhadas de Bach”. Complementou que acrescentaria na bula “a sugestão de amplificação para a performance” (comunicação pessoal, 17 de maio de 2023), como eu havia sugerido.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O processo colaborativo desenvolvido nesta pesquisa partiu da sugestão de elementos interpretativos e intertextuais a serem utilizados como recursos composicionais na composição de obras para oboé solo com o objetivo de torná-las subsídios para o desenvolvimento e preparo da performance do oboísta, resultando nos três Estudos: *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, do compositor Uaná Barreto; *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, do compositor Rodrigo Lima; e *Waldeinsamkeit for solo oboe*, do compositor Helder Oliveira.

Os processos colaborativos foram desenvolvidos por meio de correspondência eletrônica via *e-mail* e WhatsApp, contemplando muitas interações para o compartilhamento de materiais, dúvidas, sugestões, entre outras, além de três reuniões remotas e uma reunião presencial. Os processos aconteceram individual e concomitantemente, o que foi importante e imprescindível para o desenvolvimento desses, pois cada processo contemplou diferentes procedimentos, mesmo sendo guiados pelas mesmas diretrizes.

O processo colaborativo entre intérprete e compositor é um objeto dinâmico de investigação, no qual os indivíduos envolvidos possuem diferentes competências e podem definir de maneira compartilhada o passo a passo do desenvolvimento colaborativo por meio de diálogos que permitam negociações e experimentações que resultem em escolhas compartilhadas (SFOGGIA; BERTISSOLO; CARDASSI, 2020, p. 6).

Nesse sentido, é possível observar que os processos colaborativos para a criação dos três Estudos para oboé solo foram mediados por esse diálogo que compreende as diferentes habilidades dos envolvidos, o que possibilitou o desenvolvimento de colaborações satisfatórias para a criação dos Estudos. A contribuição do intérprete no processo colaborativo para a criação de obras musicais é fundamental, pois ele pode colaborar com especificidades inerentes às habilidades técnicas da execução instrumental. Sendo o intérprete o conhecedor dessas habilidades relacionadas ao seu instrumento, as possibilidades musicais tendem a ser mais condizentes ao idiomatismo instrumental, corroborando para a realização das ideias propostas pelo compositor.

Foi possível estabelecer colaborações que levaram em conta as aspirações artísticas, o modo de trabalho e a disponibilidade de cada um dos envolvidos, inclusive as minhas, proporcionando o alcance dos objetivos propostos no planejamento desta pesquisa.

A compreensão e respeito a essa heterogeneidade é primordial, como é apontada por Radicchi (2013, p. 92) “a colaboração pode se dar em diversos níveis e de maneiras diferentes. Tal diversidade está subordinada, entre outros fatores, à disponibilidade e aos objetivos dos participantes em relação ao trabalho colaborativo”.

Nesse sentido, a definição dos elementos interpretativos e intertextuais a partir das sugestões compartilhadas com os compositores foram contempladas na criação dos Estudos a partir das preferências individuais de cada um. Essas definições trazem consigo também um pouco do que cada compositor contempla intrinsecamente em suas linguagens composicionais. No quadro abaixo (Quadro 8) é possível notar de maneira sucinta o desenvolvimento desses processos.

Quadro 8 – Elementos interpretativos e intertextuais definidos, meios de comunicação e interações de cada processo colaborativo.

COMPOSITORES	ELEMENTOS DEFINIDOS COMO RECURSOS COMPOSICIONAIS	COMUNICAÇÕES E INTERAÇÕES	VERSÕES FINAIS DAS PARTITURAS
Helder Oliveira	<p>Interpretativo: <i>sem definição</i></p> <p>Intertextual: Poesia - <i>Waldeinsamkeit</i> (1958), de Ralph Waldo Emerson (1803–1882)</p>	<p>Correspondência eletrônica via WhatsApp e <i>e-mail</i></p> <p>Período: de 2 de março de 2022 a 17 de maio de 2023</p> <p>Uma reunião presencial</p>	17 de maio de 2023
Rodrigo Lima	<p>Interpretativo: Timbre</p> <p>Intertextual: Pintura - <i>A Grande Cidade</i> (1964), de Antônio Bandeira (1922–1967)</p>	<p>Correspondência eletrônica via <i>e-mail</i></p> <p>Período: de 2 de março de 2022 a 27 de maio de 2023</p> <p>Duas reuniões remotas</p>	27 de maio de 2023

Uaná Barreto	<p>Interpretativos: Articulação e Dinâmica</p> <p>Intertextual: Dança - Ritmos nordestinos/brasileiros</p>	<p>Correspondência eletrônica via <i>e-mail</i> e WhatsApp</p> <p>Período: de 2 de março de 2022 a 11 de junho de 2023</p> <p>“Uma reunião remota”⁶²</p>	11 de junho de 2023
--------------	--	---	---------------------

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

É possível observar que dois compositores definiram tanto o elemento interpretativo quanto o intertextual como ferramentas composicionais, enquanto um compositor definiu apenas o elemento intertextual. Quanto aos títulos para os Estudos, dois compositores contemplaram títulos em inglês, o que pode contribuir para a difusão e universalização dessas obras, já que eles mantêm o hábito de publicar e compartilhar suas composições em âmbito nacional e internacional. Além disso, um dos Estudos não contempla em seu título esse termo (Estudo).

As interações desenvolvidas com os compositores, especialmente as reuniões remotas e a reunião presencial, foram de grande importância para a concretização de muitas ideias e possibilidades durante o processo criativo. Essas interações possibilitaram, por meio do discurso instantâneo, o acesso a detalhes que não seriam possíveis através de mensagens de texto.

A não assimilação da totalidade das sugestões interpretativas e intertextuais compartilhadas para o processo de criação foi inicialmente considerada como uma possibilidade de inviabilizar os objetivos propostos nesta pesquisa. Todavia, como é colocado por Domenici (2010, p. 1146), a colaboração compositor-intérprete é um processo que se desenvolve a partir do diálogo e contribuições, inclusive de propostas e sugestões diferentes das preestabelecidas, possibilitando liberdade para compositor e intérprete desenvolverem suas perspectivas e escolhas.

Nesse sentido, ao considerar simultaneamente a satisfação de ambos os sujeitos, procurando a realização ideal de uma ideia musical, “uma negociação saudável entre o

⁶² Esta reunião aconteceu antes da formalização da participação do compositor.

compositor e o instrumentista se realiza no espaço entre a imaginação e a realidade ou, em última análise, entre a teoria e a prática” (BORÉM, 1998, p. 72).

As sugestões composicionais não foram contempladas nas composições dos Estudos. Contudo, as sugestões interpretativas compartilhadas foram assimiladas de maneiras distintas por cada um dos compositores. No quadro a seguir (Quadro 9), podemos observar quais aspectos foram alterados durante os processos colaborativos a partir dessas sugestões interpretativas compartilhadas.

Quadro 9 – Aspectos alterados nos três Estudos a partir das sugestões interpretativas.

<i>Waldeinsamkeit for solo oboe</i> - Helder Oliveira	<i>PARÁBOLA: Study for solo oboe</i> - Rodrigo Lima	<i>Estudo Brasileiro para Oboé Solo</i> - Uaná Barreto
Notação dos <i>key clicks</i>	Articulação Dinâmica Nota sobre obra intertextual	Andamento Articulação Dinâmica Indicações de respiração Fórmula de compasso (57)

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

É possível observar que, em dois dos três processos, a maioria das sugestões foi contemplada nas partituras finais dos Estudos. Mesmo no processo em que as sugestões foram assimiladas minimamente, podemos considerar que o processo colaborativo foi satisfatório, ainda que de maneira diferente da preestabelecida, proporcionou diálogos, interações e troca de ideias entre mim e o compositor para a composição do Estudo, alcançando o objetivo proposto pela pesquisa.

A partir da finalização da composição dos três Estudos para oboé solo, foi possível realizar a estreia dessas obras. A estreia dos três Estudos ocorreu durante o recital de conclusão de mestrado⁶³ realizado em 3 de abril de 2023, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, em João Pessoa-PB. Além da estreia dos Estudos, o programa do recital

⁶³ SANTOS, M. (2023).

contemplou a performance de outras duas obras para e com oboé: *Le ballet espagnol* (1984–1985, rev. 1997), de Gilles Silvestrini (1961), obra que inspirou esta pesquisa; e duas das cinco canções de *Schilflieder for Oboe or Violin, Viola and Piano, Op.28* (1872), do compositor alemão August Klughardt (1847–1902), a primeira canção, *Langsam*, e a segunda canção, *Leidenschaftlich*.

Nesta obra, o compositor utiliza como fonte de inspiração o poema de mesmo título, de Nikolaus von Lenau (1802–50), publicado em 1832, que conta a história de um homem que sofre porque perdeu o amor de sua vida e, dominado pelo desespero, retira-se para um lugar isolado perto de um lago, onde os juncos crescem nas águas rasas, onde ele sofre e relembra seu amor perdido. O título de *Schilflieder* pode ser traduzido como “Canções dos juncos”. Uma obra em cinco partes, que apresenta uma atmosfera romântica e foi dedicada a Franz Liszt.

Nessa obra, o compositor cita o texto de cada uma das cinco estrofes acima de partes específicas na partitura, o que reforça a presença da intertextualidade na obra e facilita a construção interpretativa para a performance. A primeira canção, *Langsam*, é um movimento lento e sonhador, os dois primeiros versos do poema contemplados nesse movimento podem ser traduzidos como “Lá o sol está se pondo enquanto o dia cansativo cai no sono”. A segunda canção, *Leidenschaftlich* (apaixonadamente), contempla a segunda estrofe do poema e, dessa estrofe, os dois primeiros versos dizem “Na luz minguante, as nuvens estão correndo enquanto a chuva começa a cair pesadamente”.

A instrumentação da obra, o trio com Oboé, Viola e Piano, proporciona um contraste de timbres que possibilita a expressão musical em um diálogo que reflete uma atmosfera romântica e, ao mesmo tempo, intensa e calma, com momentos de aflição e pesar, conduzida pela intenção do compositor expressa musicalmente na partitura em harmonia com o poema.

Para o preparo da performance de *Schilflieder*, foram realizados, além da minha prática individual, quatro ensaios com o pianista e o violista, entre 17 de março e 3 de abril de 2023. Na semana que antecedeu o recital, foram realizados ensaios individuais dos Estudos no local do recital. Esses ensaios na sala onde aconteceu o recital foram importantes para condicionar a performance e firmar a escolha das palhetas para as performances. Uma apresentação com o Google Slides com imagens, textos e áudios, contribuiu com a plateia no entendimento e conhecimento das intertextualidades presentes nas obras, constituindo-se de um recital comentado.

A performance das *Schilflieder* foi importante para o processo colaborativo, pois permitiu estabelecer relações entre a poesia e os elementos interpretativos e intertextuais, servindo de ponte para a colaboração na composição e interpretação do Estudo *Waldeinsamkeit for solo oboe*, do compositor Helder de Oliveira, que também utilizou a poesia como intertextualidade.

A performance é um momento que engloba várias condições e abarca todos os elementos que a constituem, um momento singular e transitório, pois pode mudar a cada nova apresentação, e que está condicionada pelas concepções interpretativas e repleta de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p. 64). A experiência e os conhecimentos e as habilidades do instrumentista, relacionados ao texto musical e à necessidade de dialogar com outro tipo de texto ou outro tipo de arte, são imprescindíveis para sua construção interpretativa (CORRÊA, 2019, p. 34-35).

Contribuindo com essas concepções, a estreia dos três Estudos foi um marco importante para o desenvolvimento da presente pesquisa. Um momento ímpar em que pude concatenar minha performance com todas as concepções e possibilidades interpretativas estabelecidas durante o preparo da performance e do processo colaborativo, trazendo ao público a estreia de três novas obras para oboé solo.

Por impedimentos particulares, nenhum dos compositores pode comparecer presencialmente para a estreia⁶⁴ dos Estudos. No intuito de obter suas impressões sobre a minha performance, solicitei aos compositores seus *feedbacks* finais sobre os processos colaborativos e as performances da estreia. Dessa maneira, seria possível verificar e alinhar a minha interpretação dos Estudos com as idealizações artísticas e composicionais dessas obras, possibilitando fazermos os últimos ajustes das partituras para conclusão das partituras e a realização das suas versões finais. Assim, enviei aos compositores, individualmente, as gravações de estreia dos Estudos, junto às minhas observações e últimas sugestões referentes às partituras.

Esse último contato com os compositores foi realizado por meio das possibilidades sugeridas: envio de *feedback* por escrito ou a realização de uma reunião remota. Helder Oliveira e Uaná Barreto enviaram os seus *feedbacks* por escrito, em 17 de maio e 11 de junho de 2023, respectivamente. Rodrigo Lima optou por uma reunião remota, realizada em 20 de maio de 2023. Essa reunião se estendeu para a entrevista semiestruturada, possibilitando obter informações relacionadas ao processo colaborativo na composição do

⁶⁴ O compositor Uaná Barreto foi representado pelo seu pai, o também compositor, Adeildo Vieira.

Estudo, além de obter o *feedback* com as impressões finais do compositor sobre resultados alcançados e a estreia.

A seguir, serão apresentadas considerações relacionadas às mudanças que ocorreram nas partituras, realizando uma comparação de forma sucinta entre as versões iniciais e finais dos Estudos. As mudanças foram contempladas durante o processo colaborativo a partir das sugestões interpretativas compartilhadas com os compositores.

4.1 ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO

Ao praticar individualmente a primeira versão do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, do compositor Uaná Barreto, busquei compreender a relação intertextual acessando minhas memórias e vivências musicais. Assim, foi possível identificar e sugerir características rítmicas próprias da música da Região Nordeste, como o baião, o maracatu e o frevo, bem como outros ritmos característicos de outras Regiões brasileiras, como o samba e o chorinho.

Assim como o compositor compôs intuitivamente, a minha construção interpretativa também emergiu dessa concepção intuitiva, ancorada nos diferentes ritmos da música com características próprias da cultura nordestina/brasileira. Busquei contextualizar esses ritmos também por meio das sugestões interpretativas, indicando possibilidades de dinâmica, articulação e andamento, inferindo diretamente no desenvolvimento dos fraseados.

A dança enquanto elemento intertextual definido pelo compositor como recurso composicional faz apenas referência aos ritmos presentes no Estudo em um sentido mais amplo dessa arte. A partir do movimento corporal relacionado aos ritmos presentes na composição, foi possível estabelecer as possibilidades relacionadas à dança enquanto uma expressão artística, não com o direcionamento rítmico específico em relação aos gêneros sugeridos. Como o próprio compositor enfatizou, sua maior referência para a composição foi, ainda que intuitivamente, o baião. Assim, a dança pode ser considerada como elemento intertextual vago, fazendo alusão aos ritmos presentes a partir das concepções do compositor e do intérprete. Esse elemento intertextual contribuiu para as intenções artísticas desenvolvidas para a performance do Estudo.

Os elementos interpretativos, enquanto subsídios ao desenvolvimento de habilidades técnicas a partir da prática instrumental, definidos para a composição foram

dinâmica e articulação. Contudo, o *Estudo Brasileiro para Oboé Solo* contribuiu, ainda, com a possibilidade de subsidiar a prática de outros elementos interpretativos relacionados ao desenvolvimento dessas habilidades próprias da execução instrumental, como respiração, fraseado, timbre, andamento/agógica e dedilhado/habilidade motora.

Um aspecto a ser considerado na construção interpretativa do Estudo foi o desenvolvimento de estratégias como o preparo da performance de uma obra adaptada para oboé (*URUÁ*) do compositor; a apreciação de outras composições suas; e o conhecimento sobre a sua trajetória formativa; além da realização de uma reunião presencial com ele, que possibilitou vivências que só são possíveis por meio da linguagem corporal e de demonstrações diversas, ou seja, presencialmente, como quando o compositor contribuiu com a percussão corporal enquanto eu tocava para ele ouvir o Estudo.

Durante a nossa reunião presencial, o compositor esclareceu que, para compor, utilizou-se do elemento intertextual de forma intuitiva e enfatizou a relação intrínseca da composição com a música nordestina, especialmente o baião. Ele considerou minhas colocações, mas assegurou que, de fato, a primeira e terceira partes do Estudo têm relação direta com o baião e o frevo, sem relação com o maracatu como eu havia interpretado inicialmente.

Já a segunda parte é bastante contrastante, apresentando influências de outra vertente musical, a *Sonata para Clarinete e Piano* (1962), de Francis Poulenc, que não haviam sido percebidas. Esses relatos evidenciam como o contato com o compositor pode ser enriquecedor para a construção de uma interpretação musical, tendo em vista que podemos acessar suas concepções e ideias musicais de maneira otimizada. Dessa forma, foi possível compreender a linguagem composicional e a intertextualidade utilizadas no *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, a intertextualidade por “alusão”, umas das cinco possibilidades conceituadas por López-Cano (2007, p. 3):

Alusão: são referências vagas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais que uma obra faz em relação ao estilo geral de um autor, tipo de música ou mesmo uma cultura musical. Essas relações não são óbvias e exigem que o autor ou um especialista indique sua existência⁶⁵. (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 7, tradução nossa)

⁶⁵ *Alusión: son referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. No son evidentes y requerimos que el autor o un especialista nos señale su existencia.* (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 7)

De acordo com o autor e as possibilidades que experimentei, foi possível compreender que, a depender das vivências e experiências do intérprete com a intertextualidade aplicada no Estudo, ele poderá reconhecê-las sem necessidade de indicações diretas.

Dentre as muitas possibilidades de sugestões relacionadas a contribuir com a identificação intertextual, considerei a indicação “tempo de chorinho” em um trecho da terceira parte do Estudo, compassos 61 ao 63. Considerando que a relação desse trecho musical com o chorinho pode não ser contemplada pelo intérprete, sua inclusão na partitura a tornaria óbvia, cumprindo com o que López-Cano (2017) destaca em relação à necessidade da compreensão do uso da intertextualidade por alusão. No entanto, essa sugestão não foi contemplada na versão final do Estudo. Compreendo que, se o compositor escreveu de forma intuitiva, essa indicação na partitura poderia interferir no estilo e nas pretensões composicionais.

Outras indicações de ritmos que identifiquei na partitura foram apenas utilizadas como parte da prática na construção da performance. Elas são pessoais e não foram indicadas para a versão final da partitura.

A sugestão de um comentário de abertura para a versão final da partitura, que havia ficado como uma possibilidade, não foi contemplada. Porém, é possível observar que a abertura do processo criativo, dada a relação intuitiva do compositor com a intertextualidade, permitiu-lhe incorporar a maioria das minhas sugestões interpretativas. Essas estão relacionadas às mudanças de andamento, de articulação e de dinâmica e podem ser notadas ao comparar a primeira versão (Anexo 2) com a versão final do Estudo (Anexo 7).

Contudo, observei que, ao buscar compreender e entender aspectos relacionados às concepções composicionais e relações intertextuais presentes em uma obra, possibilita uma construção interpretativa mediada por um olhar mais apurado, o que, conseqüentemente, pode ser revelado na performance.

4.2 PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE

Assim como Gilles Silvestrini, Rodrigo Lima utilizou uma pintura, o quadro *A Grande Cidade*, de Antônio Bandeira, como elemento intertextual utilizado como recurso composicional para a criação de *PARÁBOLA: Study for solo oboe*.

Essa relação intertextual da música com a pintura é ampliada para a “interdiscursividade”. Esse é um conceito contemplado por Dias (2017) como uma intertextualidade expandida que trata de

diferentes discursos, em diferentes linguagens: músicas que dialogam com imagens, vídeos que conversam com textos, entre outros. [...] a interdiscursividade extrapola o diálogo entre textos, para chegar até as relações entre outros artefatos, como pintura, música, cinema etc. (DIAS, 2017, p. 41-42)

A partir dessa interdiscursividade e o diálogo com o compositor, foi possível construir sugestões interpretativas, para contemplar a colaboração no processo criativo do Estudo *PARÁBOLA: Study for solo oboe*.

Ao apreciar o quadro, foi possível constatar a presença de diferentes “texturas” relacionadas às cores empregadas pelo pintor. Essas diferenças podem ser consideradas contrastantes, assim como foi colocado por ele ao fazer a relação entre “o claro e o escuro”. Uma concepção trazida a partir desse diálogo com o compositor condiz com a disposição composicional quanto às diferenças entre o claro do quadro, representado na partitura pelas seções com diatonismo; e o escuro, representado pelas seções com as notas alteradas, que vão sendo mesclados e constroem um diálogo entre momentos luminosos e momentos sombrios. Essas concepções também podem ser contempladas a partir da presença de diferentes dinâmicas, que variam entre “*pp súbito*” e “*ff*”.

As primeiras sugestões que compartilhei com o compositor foram realizadas a partir da “segunda versão” do Estudo (Anexo 9), com sugestões interpretativas a partir da indicação de mudanças de articulação (ver Figura 45). Essa sugestão foi incluída na “quarta versão” do Estudo (Anexo 11). A partir da “quarta versão”, foi possível compartilhar outras sugestões interpretativas para o Estudo, em que a maioria foi acatada pelo compositor na “versão final” do Estudo (Anexo 12), onde podemos notar mudanças nas indicações de dinâmica e de articulação.

Também sugeri para o Estudo um comentário de abertura sobre a intertextualidade aplicada no Estudo, mas o compositor optou por não incluir essa sugestão na versão final da partitura. No entanto, ele incluiu, no final da partitura, um comentário sobre a referência intertextual utilizada.

Além do timbre, enquanto elemento interpretativo escolhido pelo compositor para subsidiar o desenvolvimento de habilidades técnicas da execução instrumental, *PARÁBOLA: Study for solo oboe* contribuiu também com diferentes elementos interpretativos como subsídios para a prática dessas habilidades, a exemplo de articulação, andamento/agógica, dedilhado/habilidade motora, fraseado e dinâmica. Todos esses elementos foram importantes e indispensáveis para a construção de sugestões interpretativas do Estudo, possibilitando a aplicação de diferentes *vibratos*, articulações com *staccatos* simples e duplo e as diferentes variações expressivas quanto ao andamento, conduzindo o preparo da performance e o trabalho de desenvolvimento de habilidades técnicas próprias da execução instrumental. Além disso, o Estudo possibilitou o reconhecimento de sinais gráficos contemporâneos utilizados na escrita musical atual.

Os diálogos com o compositor Rodrigo Lima foram esclarecedores e possibilitaram a compreensão e o entendimento de aspectos relacionados às suas concepções composicionais e relações intertextuais presentes no Estudo, contribuindo para a construção de possibilidades interpretativas que enriqueceram a preparação interpretativa e, conseqüentemente, a performance da obra.

4.3 WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE

Com o objetivo de criarmos Estudos para oboé solo que contemplem relações com elementos extramusicais, foi sugerido inicialmente que as composições fossem pautadas por elementos intertextuais advindos de outras linguagens artísticas brasileiras.

Ao iniciar o diálogo com o compositor Helder Oliveira, ele manifestou sua intenção em utilizar a poesia como elemento interpretativo, mas a poesia que ele utilizou, intitulada *Waldeinsamkeit*, do escritor norte-americano Ralph Waldo Emerson, só foi compartilhada junto ao primeiro rascunho do Estudo. Esse é um aspecto relevante, mas também distinto, em meio aos três processos colaborativos apresentados.

Apesar de o compositor ter definido um elemento intertextual fora dos critérios estabelecidos para o desenvolvimento desta pesquisa, optamos por manter o processo colaborativo, pois consideramos a sua contribuição valiosa para a expansão do repertório para oboé. Nesse sentido, é importante considerar o que é posto por Borém (1998, p. 72) em relação ao trabalho colaborativo, no qual é necessário considerar a satisfação do compositor e do intérprete para o seu desenvolvimento, por meio de uma negociação

saudável, que se realiza entre teoria e prática e condiz com as expectativas presentes no espaço entre a imaginação e a realidade.

Esse afastamento do compositor quanto aos critérios estabelecidos contribuiu com uma perspectiva diferente sobre o processo colaborativo previamente definido, possibilitando a necessidade do diálogo com um idioma diferente para a construção de possibilidades e sugestões interpretativas. Considero que são inúmeros os desafios a serem vencidos no processo de construção interpretativa, sendo o primeiro deles a busca pela compreensão da poesia, que já demanda uma grande tarefa; e o outro é relacionar a concepção poética às intenções impressas pelo compositor na partitura.

Essa relação da música com a literatura é antiga, desde a idade média a música é criada a partir de textos bíblicos (GROUT; PALISCA, 2007). De um período menos distante na história da música, temos como exemplo as seis sonatas bíblicas de Kuhnau, do século XVIII, precedidas cada uma por um sumário acerca do que a música pretende transmitir. No século XIX, Franz Liszt criou a expressão “música programática”, música de tipo narrativo ou descritivo, na tentativa de descrever objetos ou eventos, com um programa/prefácio anexado à peça de música instrumental para dirigir a atenção do ouvinte à ideia poética da música (GROVE, 1994, p. 636).

Nessa mesma perspectiva, o repertório para oboé contempla inúmeras obras, como as obras já citadas: *Six Metamorphoses*, de Britten; e *Schilflieder*, de Klughardt. Outro exemplo são as *Cinq Pieces Pour Le Hautbois*, de Antal Dorati (1906–1988), que traz como obra intertextual por exemplo, na primeira das cinco peças, a fábula “A Cigarra e a Formiga”.

Na minha busca por estratégias para relacionar a poesia à composição, incluí versos do poema ao longo da partitura, em trechos que na minha concepção fazem relação às ideias musicais propostas pelo compositor. Além dos versos, incluí também palavras isoladas, essas não estão presentes na poesia, mas se relacionam com o tema. Tal estratégia auxiliou na preparação da minha performance, conduzindo e assegurando, como âncoras, o desenvolvimento de concepções interpretativas pretendidas. No entanto, essas indicações não foram incorporadas na versão final do Estudo. O compositor contempla as estrofes do poema introduzindo-os na abertura da partitura e, além disso, ele considera que o intérprete pode criar as próprias concepções interpretativas a partir dessas relações. Concordo com ele, pois, sem as indicações, o intérprete tem mais liberdade para desenvolver suas próprias relações intertextuais.

Apesar de o compositor ter optado por não utilizar o termo Estudo no título da obra, considero que ela cumpre o seu papel enquanto Estudo. Embora não tenha sido definido o elemento interpretativo como recurso composicional, os elementos próprios das técnicas estendidas presentes na obra atendem ao objetivo de auxiliar no desenvolvimento pedagógico a partir da prática dessa técnica, auxiliando no desenvolvimento de habilidades específicas, as técnicas estendidas. *Waldeinsamkeit for solo oboe* possibilita também subsídios para a prática e o desenvolvimento de elementos interpretativos, como articulação, dedilhado/habilidade motora, dinâmica, fraseado, andamento/agógica e timbre. A poesia contemplada como intertextualidade contribui com subsídios para o desenvolvimento interpretativo na construção da performance musical e artística.

Podemos observar as diferenças nas partituras do Estudo, a partir da primeira versão completa e editada (Anexo 15) e sua versão final da partitura (Anexo 17), e notamos que apenas uma mudança foi realizada na partitura a partir das sugestões interpretativas compartilhadas. Essa mudança se refere à alteração dos símbolos dos *key clicks* (ver Figura 86), nos quais foram acrescentados os “X” para enfatizar a execução deles a partir de um dedilhado que os tornem audíveis, mas na bula não foram realizadas alterações descritivas. Uma alteração que foi feita na bula, já na primeira versão editada do Estudo, foi a inclusão de uma descrição para os multifônicos. Todavia, a minha sugestão de incluir os dedilhados para esse efeito não foi contemplada, o que é compreensível, pois se trata de multifônicos livres, ficando a critério do intérprete decidir por dedilhados mais eficazes.

Enquanto intérprete e educadora, foi possível perceber, durante o processo de preparação e colaboração, o quanto a necessidade de uma visão multidisciplinar, a partir da utilização de diferentes abordagens, pode contribuir no resultado musical. Interpretar uma partitura ultrapassa os limites do domínio da execução instrumental. Vivenciar outras linguagens artísticas deve ser uma prática comum ao intérprete durante o seu processo formativo. As vivências, as experiências e os conhecimentos assimilados ao longo da trajetória podem contribuir de maneira grandiosa na performance do instrumentista.

Contudo, a criação da obra foi conduzida a partir da proposta de pesquisa e contemplou a utilização de um elemento intertextual e de elemento interpretativo, contribuindo de maneira efetiva com subsídios para o desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico e no preparo da construção interpretativa.

CONCLUSÃO

Apesar de o repertório para oboé de compositores brasileiros ser significativamente vasto, ele não possui obras que contemplem o desenvolvimento de aspectos didático-pedagógicos proposto neste trabalho, com aspectos que conduzem ao desenvolvimento de habilidades técnicas e interpretativas pautadas pela utilização de elementos extramusicais/intertextuais. Procurando mitigar essa lacuna, realizou-se esta pesquisa autoetnográfica, mediada pelo processo colaborativo com três compositores brasileiros: Helder Oliveira, Rodrigo Lima e Uaná Barreto.

Nesse sentido, desde o princípio desta pesquisa, buscou-se a colaboração intérprete-compositor, no intuito de conduzir os processos colaborativos a partir do compartilhamento das sugestões de elementos interpretativos e intertextuais como recursos composicionais a serem definidos pelos compositores, estabelecendo, desde então, a minha efetiva colaboração enquanto intérprete no processo criativo.

O processo colaborativo entre intérprete e compositor é uma prática antiga e tem sido desenvolvido como tema de pesquisa em trabalhos de diversos autores, tanto como abordagem metodológica como também a partir do desenvolvimento de novas obras, contribuindo quantitativamente com a expansão de repertório para diversos instrumentos musicais.

Muitas vezes esse processo é realizado de maneira unilateral, quando apenas uma das partes envolvidas se beneficia ou tem poder de decisão, enquanto a outra tende a ser ignorada ou tem pouco envolvimento. No entanto, a colaboração proposta nesta pesquisa, enquanto processo mediador para as composições dos Estudos, foi pautada pela relação dialógica e de satisfação de todos os envolvidos, tanto dos compositores quanto da intérprete

As estratégias metodológicas que guiaram os processos colaborativos contemplaram desde o convite aos compositores, compartilhamento de sugestões de elementos interpretativos e intertextuais como recursos composicionais, sugestões interpretativas para a criação das composições, diálogos por meio de trocas de mensagens de texto, anotações, reuniões remotas, reunião presencial, entrevista semiestruturada, *feedbacks*, pesquisa documental, recitais, materiais como partituras, gravações, preparação das performances, recital para estreia dos Estudos, *feedbacks* finais dos compositores, até as partituras em suas versões finais compartilhadas por eles.

Um dos procedimentos metodológicos adotados foi desenvolvido por meio da performance de obras para oboé dos compositores colaboradores. Isso possibilitou uma maior aproximação com suas linguagens composicionais e uma consistente interação com eles durante o processo de criação e de preparação da performance dos Estudos, buscando continuamente um comprometimento entre as concepções estéticas dos compositores, os aspectos técnicos e interpretativos, inerentes ao idiomatismo do oboé, e os aspectos didático-pedagógicos propostos por esta pesquisa.

A partir do desenvolvimento desses procedimentos e da valiosa colaboração dos compositores, foram criados os três Estudos para oboé solo, contemplados pelos recursos composicionais, elementos interpretativos e intertextuais, compartilhados no início do processo colaborativo. No Estudo *Waldeinsamkeit for solo oboe*, de Helder Oliveira, o compositor faz uso da intertextualidade com uma poesia de mesmo título, *Waldeinsamkeit* (1958), de Waldo Emerson (1803-1882); em *PARÁBOLA: Study for solo oboe*, de Rodrigo Lima, o compositor traz como intertextualidade a pintura, a partir do quadro “*A Grande Cidade*” (1964), de Antônio Bandeira (1922-1967), e o timbre como elemento interpretativo; no *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, de Uaná Barreto, ele utiliza a dança como intertextualidade, uma expressão artística relacionada aos diferentes estilos musicais, inspirada nos ritmos nordestinos/brasileiros, especialmente o baião, além da articulação e dinâmica como elementos interpretativos.

Com a criação dos três Estudos para oboé solo, foram cumpridos os objetivos propostos nesta pesquisa: o processo criativo por meio da colaboração intérprete-compositor; a utilização das sugestões interpretativas e intertextuais, compartilhados como recursos composicionais, transformados em subsídios para o desenvolvimento técnico instrumental por meio da prática dos elementos presentes nos Estudos, como dinâmica, articulação, timbre, dedilhado/habilidade motora, andamento/agógica, fraseado, e desenvolvimento da performance artística por meio da manipulação dos elementos intertextuais aplicados nos Estudos, dança, pintura e poesia; a minimização da lacuna de obras direcionadas a aspectos didático-pedagógicos para o ensino-aprendizagem de oboé; a expansão do repertório brasileiro para esse instrumento; o incentivo à criação de obras para oboé por compositores brasileiros; a expansão bibliográfica da área de pesquisa em música evidenciando o processo colaborativo e os aspectos relacionados à prática interpretativa do oboísta.

A organização e análise dos dados foram norteadas pela autoetnografia analítica, aplicada de acordo com as perspectivas de López-Cano e Opazo (2014), López-Cano (2015) e Benetti (2017), permitindo conduzir a descrição e análise dos processos colaborativos. Através da observação ativa e reflexiva, foi possível compreender os processos criativos e os objetos artísticos proporcionados e desenvolvidos.

O processo colaborativo compositor-intérprete é uma metodologia que possibilita uma interação valiosa e produtiva entre os sujeitos, desde que seja conduzido por estratégias que permitam a participação ativa de ambas as partes. O planejamento é importante e primordial para o desenvolvimento do trabalho colaborativo, permitindo que as etapas do processo sejam cumpridas de acordo com as possibilidades dos envolvidos. Por meio do planejamento, é possível estabelecer estratégias colaborativas que proporcionem uma aproximação direta do intérprete com as intenções artísticas do compositor.

Essas estratégias podem ser aplicadas por meio de interações que proporcionem diálogos e trocas de materiais e experiências equivalente às habilidades específicas de cada um; o intérprete pode buscar conhecer a trajetória formativa do compositor, suas obras e linguagem composicional; apreciar obras musicais do compositor; estudar e preparar a performance de obras do compositor, escritas para o seu instrumento ou adaptadas; registrar cada etapa do processo colaborativo, sistematizando todas as interações e procedimentos realizados; registrar as práticas individuais e alterações realizadas na partitura durante o processo; consultar o compositor e compartilhar suas dúvidas e sugestões; solicitar ao compositor *feedbacks* sobre suas contribuições interpretativas; realizar reuniões e entrevistas com os compositores, presencial e/ou remotamente; fazer registros multimídia da prática colaborativa e interpretativa; consultar esses registros para avaliar e refletir sobre a própria prática; realizar prévias da performance da obra; realizar performances da obra; registrar e compartilhar os resultados obtidos.

Unidos no propósito da criação musical, compositor e intérprete podem criar obras que condizem com as possibilidades e necessidades próprias do instrumento e do instrumentista. No processo colaborativo, o intérprete pode contribuir com conhecimentos específicos relacionados às habilidades de técnica instrumental e, com isso, ele se aproxima do compositor e de suas concepções e intenções musicais, colaborando com o enriquecimento da composição. Além disso, a colaboração possibilita a difusão e avanço de habilidades técnicas em desenvolvimento, como as técnicas estendidas, por exemplo.

A comunicação efetiva com os compositores durante o desenvolvimento da pesquisa impactou significativamente no processo colaborativo e na composição dos Estudos, bem como na construção interpretativa dessas novas obras.

Ao expandir o material pedagógico a partir da intertextualidade para além da prática voltada ao desenvolvimento técnico-instrumental, é possível contribuir com o desenvolvimento da performance de modo criativo e interdisciplinar por meio da utilização dos diferentes canais de aprendizagem, proporcionando o aperfeiçoamento e desenvolvimento desses canais.

Com isso, esperamos que os três Estudos para oboé solo possam contribuir no processo formativo de oboístas, por meio da manipulação dos elementos interpretativos e intertextuais relacionados a essas composições. Nesse sentido, os Estudos podem contribuir também no papel do professor, ao utilizá-los como ferramentas de ensino, possibilitando no ensino de oboé o aperfeiçoamento e desenvolvimento de aspectos técnicos e interpretativos, tais como as habilidades de execução instrumental: dinâmica, articulação e timbre, além das técnicas estendidas; e de habilidades artísticas por meio da relação com os elementos intertextuais: poesia, pintura e dança.

Esses elementos, exceto a poesia, dialogam com manifestações artísticas brasileiras, o que poderá contribuir para um ensino interdisciplinar, ao acessar fontes extramusicais, professor e aluno trabalham para o desenvolvimento de performances dinâmicas, buscando unir vários conhecimentos com o acesso à imaginação e ao trabalho técnico por meio dos diversos canais de aprendizagem.

Os três Estudos para oboé solo resultantes desta pesquisa podem, ainda, ser considerados obras de concerto, pois contemplam características composicionais e interpretativas que os caracterizam como tal. Os Estudos conduzem o intérprete ao preparo de performances que podem resultar em interpretações artísticas por meio do acesso a diversos elementos interpretativos, culturais e extramusicais. Além disso, ao introduzir esses Estudos no repertório de recitais e apresentações públicas, o intérprete contribuirá com a propagação dessas obras e a valorização de seus criadores e, com isso, poderá incentivar a realização de novas criações como essas.

O presente trabalho contribuiu com a expansão do repertório para oboé e a minimização da lacuna referente ao número de obras que cumprem funções didático-pedagógicas relacionadas ao ensino-aprendizagem deste instrumento. Contribuiu, ainda, com a possibilidade de um dos compositores experimentar a escrita para oboé por meio da

criação do *Estudo Brasileiro para Oboé Solo*, em que o compositor Uaná Barreto compôs sua primeira obra originalmente escrita para oboé.

É esperado que este trabalho estimule a criação de novas obras para oboé com objetivos didático-pedagógicos. O compositor Rodrigo Lima compartilhou sua motivação em criar uma nova série de peças com “pequenos Estudos” chamada PARÁBOLA, na qual *PARÁBOLA: Study for solo oboe* poderá ser a primeira peça da série.

Por fim, esta pesquisa pode contribuir como subsídio com processos de construções interpretativas dos três Estudos por outros oboístas, pois contém registros das intenções artísticas dos compositores sobre essas criações, resultantes do processo colaborativo, além de reflexões e sugestões interpretativas sobre esses processos. Esta pesquisa contribui, ainda, na ampliação do conjunto de referências bibliográficas sobre o processo colaborativo compositor-intérprete, além do desenvolvimento de novos trabalhos relacionados a este profícuo tema.

REFERÊNCIAS

- A Grande Cidade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4733/a-grande-cidade>>. Acesso em: 13 mai 2022.
- ALMEIDA, A.Z. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181>>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- ANTONIO Bandeira. Obras de arte disponíveis. **Escritório de arte.com**, 2023. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/antonio-bandeira>>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ASSALIN, A. C. B. *et al.* Prática deliberada e prática deliberada em ciclos rápidos para suporte básico de vida: scoping review. **Esc. Anna Nery**, 27:e20220372, 2023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ean/a/mwjXSB4sJV5wM33hTzqmQHN/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 08 jul. 2023.
- BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Revista Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424>>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- BOMFIM, C. C. Cadernos sonoros: música telemática, colaboração e intertextualidade. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro. v. 33, n. 2, jul.-dez. p. 664-684, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/download/38976/24348>>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- BORÉM, F. Lucípherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista Opus**, v. 5, n. 5. Rio de Janeiro, ago. 1998. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/62>>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- BORÉM, F.; RAY, S. Pesquisa em performance musical no brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II Simpom 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, **ANAIS**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/simpom/article/view/2489/2183>>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- BORGES, R. C. **Aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete na composição e interpretação da obra espelhos das (in)tolerâncias de Marcílio Onofre para violoncelo solo e grupo de violoncelos**. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/26722>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BRAGA, D. **Três Peças para Oboé Solo**. Associação Brasileira de Palhetas Duplas (ABPD), R. Edições, 2017.

BRITTEN PEARS ARTS. **Work of the Week 37**. Six Metamorphoses after Ovid, 2021. Disponível em: <<https://brittenpearsarts.org/news/work-of-the-week-37-six-metamorphoses-after-ovid>>. Acesso em: 18 mai 2023.

CARDASSI, L.; BERTISSOLO, G. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/40357566/Colabora%C3%A7%C3%A3o_compositor_performer_uma_proposta_de_metodologia>. Acesso em: 27 set. 2023.

CARVALHO, G. S. **Uma composição para oboé e cordas na Bahia**: memorial do processo de criação da peça Lampejos Nostálgicos a partir do processo colaborativo entre compositor e intérprete. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30454>>. Acesso em: 27 set. 2023.

CHINEN, P. A. **Gilles Silvestrini and Art: A Look at French Impressionistic Artwork, Poetry, and their Influence on Virtuositic Etudes for the Solo Oboe**. 2019, 70 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Miami, Coral Gables-Florida, 2019. Disponível em: <https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay/alma991031447326102976/01UO ML_INST:ResearchRepository>. Acesso em: 30 set. 2020.

CORRÊA, J. F. de S. **Música como intertexto**: perspectivas sobre intertextualidade e composição musical. 259 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/200882>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

CRUZEIRO, R. L. **A formação de oboístas em Brasília**: um levantamento histórico. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34519/1/2018_RoseaneLopesCruzeiro.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2023.

DIAS, J. **Tessituras multimidiáticas**: linguagens, tecnologias e sexualidades. 2017. 179 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufla.br/jspui/handle/1/15179>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

DOMENICI, C. L. *It takes two to tango*: A prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/3202>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

_____. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. *In: XX CONGRESSO DA ANPPOM. ANAIS...* Florianópolis, p. 1142-1147, 2010.

Disponível em:

<http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DOMINGUES, R. S. V. **Análise de parâmetros acústicos e psicoacústicos da sonoridade do oboé associados aos diferentes estilos de raspados de palheta**. 212 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-AYZKF2>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

DOMINGUES, R. S. V.; NODA, L. Aperfeiçoamento e capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia. **Revista Música**, v. 21 n. 1 – Dossiê Música em Quarentena (parte II); Dossiê Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical - 10 Anos Universidade de São Paulo, julho de 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/186430>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

DOMINGUES, R. S. M. V. **Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. 87 f. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-ADAJRF>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

ESCUDEIRO, D. Composição Musical Intertextual como Alternativa para a Vanguarda do Século XXI. **Revista Da Tulha**, 1(1), p. 127-142, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/107694>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ESTUDO. *In: Dicionário Grove de Música*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro, 1994.

EYMAR, P. **Coleção Antônio Bandeira**. Universidade Federal do Ceará. MUSEU DE ARTE DA UFC – M A U C, 2020. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/acervo-colecoes/colecao-antonio-bandeira/>>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FOSS, L. **The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue**. Published By: Perspectives of New Music, vol. 1, n. 2, p. 45-53 (Spring, 1963).

Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/832102?origin=crossre>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FÓRUM PPGM-UFPB. **I RECITAL de Mestrado de Maria Santos (Oboé)**. YouTube, 16 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jneigsYSrwe>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

_____. **II Recital de Mestrado de Maria Santos (Oboé)**. YouTube, 5 out. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmwr3IpIfa0>>. Acesso em: 5 out. 2022.

FUKS, L.; RODRIGUES, R. **O Oboísmo Na Obra de Jocy de Oliveira**. Leituras De Jocy, Edited by Manoel Aranha Corrêa Do Lago, Rodrigo Cicchelli Velloso, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/38533747/O_Obo%C3%ADsmo_na_Obra_de_Jocy_de_Oliveira>. Acesso em: 31 jan. 2021.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 6. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOOSSENS, L.; ROXBURGH, E. **Oboe**. Cambridge: Schirmer Books, 1977.

GOULD, E. **Behind Bars: The definitive guide to music notation**. German as Huls fiber Kopf by Edition Peters and Faber Music Ltd, 2014.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Ed. Gradiva, 2007.

GUEDES, A. D. G. **Wassily Kandinsky “Do espiritual na arte” e a proposta da sonoridade interior**. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://dspace.mackenzie.br/bitstream/handle/10899/24707/Angelo%20Dimitre%20Gomes%20Guedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 09 jul. 2023.

HOLSCHUH, M. M; QUEIROZ, R. B.; NODA, L. A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais. **Revista Opus**, v. 26, n.1, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020a2606>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

ILARI, B. Música, identidade e relações humanas em um país mestiço: implicações para a educação musical na América Latina. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 18, p. 35- 44, out. 2007. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/272>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

INSIGHT. *In*: **DICIO**, Dicionário Online de Português. 7GRAUS, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/insight/>>. Acesso em: 6 nov. 2021.

KIYOMURA, L. Gilberto Mendes. **Jornal da USP**. 21 de junho de 2023. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/CVGilbertoMendes.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

KRUMHANSL, C. L. *Why is musical timbre so hard to understand. Structure and perception of electroacoustic sound and music*. Amsterdam: Elsevier, 1989. Disponível em:

<http://music.psych.cornell.edu/articles/timbre/Why_Is_Musical_Timbre_so%20hard_to_understand.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

LEDET, D. A. *Oboe reed styles: theory and practice*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

LEITE, V. M.; BITONDI, M. G. Ernest Mahle e a vanguarda: uma análise do Primeiro Movimento da Suíte para Flauta Solo. **Revista Eletrônica Thesis**. São Paulo, ano XIV, n. 27, p.54-68, 2017. Disponível em:

<https://www.academia.edu/34585402/Ernest_Mahle_e_a_vanguarda_uma_analise_do_primeiro_movimento_da_Su%C3%ADte_para_Flauta_Solo>. Acesso em: 25 de jun. 2023.

LIMA, F. F. de. **Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade**. 239f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em:

<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6602?locale=pt_BR>. Acesso em: 20 set. 2021.

LIMA, F. F. de; PITOMBEIRA, L. Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. In: XXI Congresso da ANPPOM, Comunicação, COMPOSIÇÃO. 2011, Uberlândia. **Anais...**, p. 99-105, 2011. Disponível em:

<https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf>. Acesso em: 28 set. 2021.

LIMA, R. **Matiz XII** - for English Horn solo (2021), YouTube, 6 nov. 2021a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8UwBW7KbEDg>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

_____. **Da nota ao som: explorando territórios harmônicos**. 321 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas de Campinas, SP. 2009. Disponível em:

<https://www.academia.edu/7596095/DA_NOTA_AO_SOM_explorando_territ%C3%B3rios_harm%C3%B4nicos>. Acesso em: 27 set. 2023.

_____. **Entrevista semiestruturada com o compositor Rodrigo Lima**. [Entrevista concedida a] Maria José dos Santos. Natal, 20 de mai 2023. [A entrevista foi realizada remotamente e encontra-se transcrita no corpo do texto desta Dissertação – subtópico 4.2.1]

_____. **PARÁBOLA: Study for solo oboe**, 2022a. Disponível em:

<https://www.universaledition.com/rodrigo-lima-8178/werke/p-a-r-a-b-o-l-a-35390?fbclid=IwAR19Qt2urGMeMIR_RqN4ok2e4QETA_uCxt3RgDiedr-85dvds52QNb7Dy9Y>. Acesso em: 27 mai 2023.

_____. **Rodrigo Lima**, compositor. BIO. (2022b). Disponível em: <<https://www.rodrigolimacomposer.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

_____. **Vicente Moronta Oboe**, YouTube, 06 nov. 2021b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8m0hbjv1C3c>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LÓPEZ-CANO, R. Música e intertextualidad. Pauta. **Cuadernos de teoría y crítica musical**, 104. pp. 30-36, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/6956795/M%C3%BAsica_e_intertextualidad>. Acesso em: 19 ago. 2021.

_____. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, v.2 n. 1, p. 69-94, jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127/5509>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, Ú S. C. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <<http://invaristic.blogspot.com.es/2014/12/investigacion-artistica-en-musica.html>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

MANET, E. **Le ballet espagnol**. 1862. 1 original de arte, óleo sobre tela.

MCADAMS, S. Musical timbre perception. **The psychology of music**. Academic Press San Diego, CA, p. 35–67, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/279946150_Musical_Timbre_Perception>. Acesso em: 08 set. 2021.

MELO, F. **Pranto Aprontado (Edson Silva)** - Octeto Brasilis. YouTube, 03 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L62tNVIIsZ8>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MEYER, J. **Acoustics and the performance of music: Manual for acousticians, audio engineers, musicians, architects and musical instrument makers**. Springer Science & Business Media, 2009. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3037007/mod_resource/content/1/MeyerJ%20%5B2009%5D%20Acoustics%20and%20the%20performance%20of%20music%20manual%20for%20acousticians%2C%20audio.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MORONTA, V. **Vicente Moronta**, Biografia. Disponível em: <<https://www.vicentemoronta.net/bio>>. Acesso em: 3 mai 2021.

MOTA, L. B. **Identidades Profissionais: um estudo de narrativas (auto)biográficas de professores de oboé**. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Santa Maria, RS. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/15135/TES_PPGEDUCACAO_2017_MOTA_LUCIUS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 set. 2021.

_____. **Lúcius Mota**, YouTube, 22 ago. 2020. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=_LFdAPhnPdG>. Acesso em: 09 set. 2021.

MOTA, L. B.; LOURO, A. L. **O conjunto de obras para oboé de Ernst Mahle: um olhar do oboísta-professor**, 2019. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/334509741_O_conjunto_de_obras_para_oboe_de_Ernst_Mahle_um_olhar_do_oboista-professor_MODALIDADE_COMUNICACAO>. Acesso em: 04 set. 2021.

NASCIMENTO, J. de P. **Reflexões sobre a composição de músicas de compositores (as) brasileiros (as) nos cursos de oboé das instituições de ensino superior do Brasil de 2016 a 2021**. 96 f. TCC (Licenciatura em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em:
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24131?locale=pt_BR>. Acesso em: 20 out. 2022.

OLIVEIRA, H. **Plural for Oboe and Bb Clarinet (2013)**. YouTube, 8 out. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pjf0Zc6jCTE>>. Acesso em: 27 set. 2023.

OLIVEIRA NETO, A. B. de. *et al.* Ferramentas de análise empírica e metacognição no processo de interpretação musical. **Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**, Porto Alegre, p. 250-257, 2016. Disponível em:
<<https://www.abccogmus.com/wp-content/uploads/2020/09/SIMCAM12.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

ONOFRE, M.; BORGES, R. O espelho de Narciso: trazendo à tona aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete durante a composição de Espelhos das (In)Tolerâncias, para 7 violoncelos. *In*: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, **ANPPOM**, Manaus, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/37340163/O_espelho_de_Narciso_trazendo_%C3%A0_tona_aspectos_do_processo_de_colabora%C3%A7%C3%A3o_compositor_int%C3%A9rprete_durante_a_composi%C3%A7%C3%A3o_de_Espelhos_das_In_Toler%C3%A2ncias_para_7_violoncelos>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ORTENBLAD, A. D. **A música de câmara brasileira para oboé: metodologias alternativas para a introdução do repertório na universidade**. 308 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em:
<<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11581>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

PENNA, M. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em Educação Musical**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA, M. **Ritmos Brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PITOMBEIRA, L. **Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Campinas, 2017. Disponível em:

<https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/5096/public/5096-16512-1-PB.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2021.

PIZAIA, D. G. **As relações compositor/performer como eixo de processos criativos e abordagens analíticas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. 157 f. João Pessoa, 2022.

Disponível em:

<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24913?locale=pt_BR>. Acesso em: 15 jul. 2023.

POULENC, F. **Sonata para Clarinete e Piano** [online], 1962.

Disponível em:

<https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/2/29/IMSLP366873-PMLP592480-Poulenc_Clarinet_Sonata_part.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2023.

PRESTES FILHO, L. C. Helder Oliveira - Entrevista exclusiva para o jornal Tribuna da Imprensa Livre. **Tribuna da Imprensa Livre**, 2021. Disponível em:

<<https://tribunadaimpressalivre.com/helder-oliveira-a-musica-africana-esta-presente-em-minhas-obras-de-forma-internalizada-por-osmose-e-sistematicamente-atraves-do-uso-de-sincopes-afro-brasileiras-que-moldaram-as-ce/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

RADICCHI, J. M. **A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes**. 2013, 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9LFJNZ>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

RAHMEIER, L. **A poética interdisciplinar de Jocy de Almeida**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mckenzie, São Paulo, 2014. Disponível em:

<<https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24777>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

RAY, S. Colaborações Compositor-Performer no Século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. *In: Ensaios sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Coordenado por Fabio Soren Presgrave; (Org.) Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, 2016, p. 123-132.

Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

RESENDE, J. O duplo legado de Francis Poulenc. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 43-60, dez. 2009. Disponível em:

<<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/253/237>>. Acesso em: 03 set. 2023.

SALLES, C. A. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. Educ, São Paulo, 2008, p. 01-24. Disponível em: <https://www.academia.edu/1449924/Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica_fundamentos_d

os_estudos_gen%C3%A9ticos_sobre_o_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica>. Acesso em: 09 jan. 2021.

SANTOS, M. **III Recital de Mestrado de Maria Santos (Oboé)**. YouTube, 14 jun. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9radbiqkUsI>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

SANTOS, M. J. dos. **O papel da fundação mozart vieira sob o olhar de alunos e ex-alunos**. 108 f. TCC (Licenciatura em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/202012209855ee240427966184b3d5cca/MRIA_JOSE_DOS_SANTOS.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.

SANTOS, M. P. dos. **Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco**. 153 f. Dissertação (Mestrado Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12809>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SCHMITT, C. da S.; DOMINGUES, M. J. C. de S. **Avaliação, Estilos de aprendizagem: um estudo comparativo**. Avaliação. Campinas; Sorocaba, SP, v. 21, n. 2, p. 361-385, jul. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/aval/a/CgyjHL3TRXbgwRdWphLbcks/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 19 out. 2021.

SEEGER, R. C. **Diaphonic Suite N. 1 (1930)**, YouTube, 7 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kDWSrIALIAU>>. Acesso em: 27 set. 2023.

SFOGGIA, L. G.; BERTISSOLO, G.; CARDASSI, L. Estado de prontidão: pesquisa performativa e colaboração nos processos de criação interartística em Converse. **Portal de Periódicos da UFRN**, n. 2, v. 7, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/20296>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

SILVA, C. J. R. **Arranjos e transcrições de obras de compositores brasileiros para duetos de Oboés**. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

SILVA, A. R.; MORAIS JÚNIORA, C. de. Colaboração compositor-intérprete no contexto do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. In: **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Org. por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, p. 254-281, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

SILVESTRINI, G. *Six Études pour hautbois soul*. RIGOUTAT, França. 1984-1985, rev. 1997.

SMALLEY, R. Some Aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music. **Royal Musical Association**, v. 96, p. 73-84, 1970. DOI:10.1093/jrma/96.1.73.

SOUZA, V. C. de; CURY, F; RAMOS, M. A. da S. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Revista Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135- 146, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/119/98>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

VIEIRA, J. R. José Siqueira, um líder musical. **ANPPOM**, XV Congresso, 2005. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/joselia_vieira.pdf>. Acesso em: 27 de jun. de 2023.

VIEIRA, U. B. **Articulação e ornamentação das *Sonatas K18 e K30 de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico***. 93 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: Acesso em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13091?locale=pt_BR>. Acesso em: 12 jun. 2022.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGM
MESTRADO - PRÁTICAS INTERPRETATIVAS/OBOÉ
DIMENSÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor,

A pesquisa intitulada A INFLUÊNCIA DA PARAMETRIZAÇÃO MUSICAL E INTERTEXTUAL NO PROCESSO COLABORATIVO COMPOSITOR-INTÉRPRETE: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA COMPOSIÇÃO DE CINCO ESTUDOS PARA OBOÉ SOLO está sendo desenvolvida pela pesquisadora MARIA JOSÉ DOS SANTOS, aluna do Curso de Mestrado em Música - Práticas Interpretativas/Oboé, da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr. RAVI SHANKAR.

Os objetivos deste estudo são:

Objetivo Geral: Investigar a influência do intérprete no processo colaborativo da composição de Cinco Estudos para Oboé Solo por meio da sugestão de parâmetros musicais e intertextuais.

Objetivos Específicos: 1 - Fomentar Estudos para oboé que contribuam no desenvolvimento de aspectos técnicos e interpretativos do oboísta, através da relação da música com outras artes; 2 - Construir subsídios que possibilitem a intertextualidade da música e suas características à outras formas de artes brasileiras; 3 - Fomentar a

composição de obras novas para oboé por compositores brasileiros; 4 - Contribuir na ampliação do repertório brasileiro para oboé; 5 - Contribuir com a literatura didático-pedagógica para oboé; 6 - Identificar e sistematizar a influência do intérprete no processo colaborativo; 7 - Registrar o processo colaborativo compositor-intérprete; 8 - Colaborar na organização de elementos idiomáticos da escrita musical para oboé; 9 - Realizar a performance dos Cinco Estudos para Oboé Solo.

A finalidade deste trabalho é contribuir na ampliação do repertório brasileiro para oboé, que conta com um número ínfimo de obras direcionadas ao desenvolvimento técnico-musical no instrumento; com a literatura didático-pedagógica da área; e com a ampliação das pesquisas acadêmicas voltadas ao processo colaborativo compositor-intérprete na área, em que notamos mais uma lacuna, pois são poucos os trabalhos de oboístas que tratam desse processo.

Consideramos, ainda, a contribuição da pesquisa na perspectiva de que seus resultados (Cinco Estudos para Oboé Solo) sejam frequentemente incluídos em estruturas curriculares dos cursos de oboé a nível de graduação, em programas de recitais e em competições musicais, de modo a se tornarem parte integrante do repertório para oboé ao contribuírem efetivamente no desenvolvimento da classe de oboístas no Brasil.

Solicitamos a sua colaboração para participar da pesquisa como compositor, contribuindo com a composição de um Estudo para Oboé Solo por meio do processo colaborativo compositor-intérprete. Para tanto, serão necessárias reuniões, no mínimo três, e uma entrevista semiestruturada a ser realizada durante o processo. Todos os procedimentos serão combinados da maneira que melhor lhe convir (reuniões remotas, troca de mensagens por *e-mail*, gravações em áudio/vídeo) e marcados previamente por meio do preenchimento de um documento *on-line*. Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste trabalho em eventos da área de Música e publicar em revistas científicas. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo ou poderá ser divulgado, conforme sua decisão (assinalar a opção no local indicado). Informamos que essa pesquisa não oferece riscos previsíveis para a sua saúde.

Esclarecemos que sua participação é voluntária e, portanto, o senhor não é obrigado a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador. Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir dele, não sofrerá nenhum dano.

Os pesquisadores estarão à sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido e dou o meu consentimento para participar da pesquisa, para publicação dos resultados, incluindo minha identificação (conforme indicado no quadro abaixo). Estou ciente de que receberei uma cópia deste documento.

	Identidade em sigilo	
	Identidade utilizando meu nome artístico	
	Identidade utilizando meu nome completo	

Assinatura do Participante da Pesquisa

_____, ____ de _____ de _____.

Contato da Pesquisadora Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor ligar ou escrever para a pesquisadora Maria José dos Santos. Telefone e WhatsApp: (83) 98765-2513.

E-mails: klaudiamariasantos@hotmail.com / klaudiamariasantos@gmail.com, ou Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58.051-900 – João Pessoa/PB

(83) 3216-7791 – *E-mail:* **comitedeetica@ccs.ufpb.br**

Atenciosamente,

Assinatura do Pesquisador Responsável

(Maria José dos Santos)

João Pessoa, 5 de março de 2022.

Obs.: Este termo deverá ser assinado em via única (com três páginas), escaneado ou fotografado e enviado por meio de endereço *on-line* (*e-mail* ou WhatsApp) e permanecerá em formato digital sob o poder da pesquisadora responsável e do participante da pesquisa. O sujeito da pesquisa e o pesquisador responsável deverão rubricar todas as folhas deste TCLE, colocando sua assinatura por extenso nos espaços acima indicados

APÊNDICE B - BREVE BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES COLABORADORES

Helder Oliveira é natural de Campina Grande /PB, Licenciado em Música pela UFRN, Mestre em composição pela UFPB e Doutor em Música (Processos Criativos) pela UFRJ, sob orientação do prof. Liduino Pitombeira. Diversas de suas obras foram e têm sido premiadas em concursos nacionais e internacionais, dentre elas *Devaneio* (concurso FUNARTE de Música Clássica, 2012). Vencedor do “I Concurso Itamaraty de Composição Musical”, na categoria Fanfarra, com *Apophrades*, 2017. Mais recentemente, “*Ascensão*” (2019), Op. 39, para orquestra sinfônica, foi sua minha primeira composição orquestral a vencer um prêmio internacional, o *Internationalen Eisenacher Bach Kompositionspreis 2020*; *Holy Spirit, Ever Dwelling*, Op. 40, recebeu o 1º lugar no *A Hymn of Mercy; Competition 2019*, Irlanda; *Logging*, Op. 58 (2021), foi estreada durante o *2023 Northwest Horn Symposium*, em Ellensburg, Washington, Estados Unidos. Essa composição ficou em primeiro lugar no *Northwest Horn Symposium Composition Contest*, categoria quarteto de trompas, e foi interpretada pelo *P4 Horn Quartet da Central Washington University*⁶⁶.

Rodrigo Lima é natural de Guarulhos-SP, Bacharel em composição pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Análise Aplicada de Técnicas e Processos Compositivos da Música do Século XX pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua música tem sido apresentada em salas de concerto no Brasil e em outros países, como França, Itália, Espanha, Chile, México, EUA e Holanda. Atualmente, é professor de composição e matérias teóricas da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e da Academia da OSESP. Também recebeu importantes prêmios em territórios nacionais e internacionais⁶⁷, como o *3º Prêmio Francisco Guerreiro Martín no XVII Premio Jóvenes Compositores, 2006 - Fundación Autor - CDMC* em Madri (Espanha); *1º Prêmio do Concurso Nacional Camargo Guarnieri de Composição*, em 2005, com a obra *Nomos* para orquestra; *1º Prêmio do Concurso Camargo Guarnieri de Composição*, em 2009 - Festival Internacional de Campos do Jordão; e o *Prêmio Funarte de Composição Clássica - Rio de Janeiro, 2010*.

Uaná Barreto é natural da cidade de João Pessoa-PB e cursou o Bacharelado em Piano na UFPB. É arranjador, compositor e leciona na Escola Estadual de Música Anthenor Navarro

⁶⁶Disponível em: <<https://tribunadaimpressalivre.com/helder-oliveira-a-musica-africana-esta-presente-em-minhas-obras-de-forma-internalizada-por-osmose-e-sistematicamente-atraves-do-uso-de-sincopes-afro-brasileiras-que-moldaram-as-ce/>>. <<https://www.facebook.com/HAO.Helde>>r

⁶⁷Disponível em: <<https://www.rodrigolimacomposer.com/>>. <<https://www.youtube.com/watch?v=NRUqjExANGo>>

(EEMAN). Apesar de ter uma trajetória mais focada em um contexto ligado à interpretação, desenvolvendo intenso trabalho no campo da música popular, tocando e gravando com artistas nacionais e internacionais, atuando com brilhantes performances, Uaná Bareto tem se destacado como compositor, principalmente de obras para piano. Sua formação é atribuída tanto à música popular, pois cresceu imerso nesse ambiente, quanto à música erudita, em especial por sua formação como pianista. Essas duas realidades contribuíram, de fato, para a formação do artista, músico, professor e compositor que se revela completo em sua essência: “sou um compositor inventivo e puramente intuitivo [...] me sinto pleno e verdadeiro em minha construção artística” (VIEIRA, U.B., 2018, p. 24-26).

**APÊNDICE C - REGISTROS DE PRÁTICA INDIVIDUAL NO
DESENVOLVIMENTO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E PREPARO DA
PERFORMANCE DE *PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE* (LIMA, R., 2022a).**

Fevereiro/março de 2022

Ataques/articulações, dinâmicas e intensidades sonoras em relação ao Timbre.

A entrada do Estudo está soando como um abrir de cortinas/ um raio de luz; e o segundo trecho soa como se fosse o inverso/uma ideia contrária, como quem diz “não é bem assim”.

A)

- o primeiro grupo de colcheias deve soar como um levar, portanto em meio tempo;
- a primeira parte deve ser tocada com uma sonoridade mais clara/brilhante, mas que soe misterioso no primeiro grupo de notas;
- ao tocar o primeiro Solb colocar a língua para trás para o efeito do acento “>”, sem vibrato;
- vibrato “lento” e acelera gradualmente no segundo Solb, sustentando a dinâmica “f”;
- vibrato mais “intenso” no Mib e Si (fêrmeta - mais intenso do que o Mib) (são vibratos diferentes).



B)

- o segundo trecho com uma sonoridade mais escura/”duvidoso” - e misterioso no final; vibrato no Re (gradual) e Mib (intenso):



C) “Como um Eco”

- ataque com “d” - sonoridade misteriosa;
- cada grupo de notas (colcheias) em um tempo;
- grande ligadura.



D)

- o mesmo para as colcheias (levar);
- Ataques “t” - crescendo no Reb ainda, vibrato no Solb e Mib^h;
- Vibrato “intenso” no Lab, no Re^h;



E)

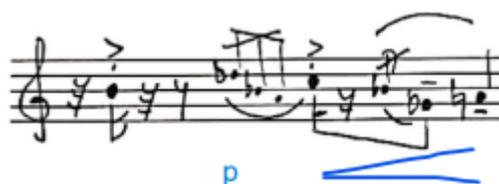
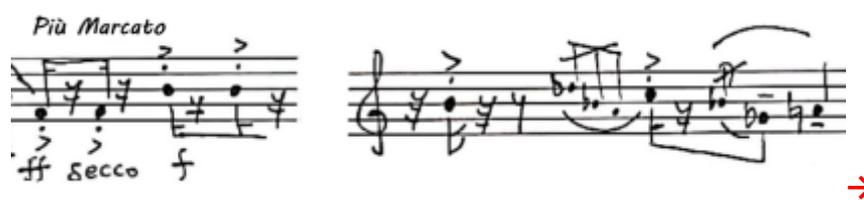
- pensar nas duas primeiras colcheias como metade do tempo (o tempo vai parecer um pouco arrastado) e as 4 notas seguintes na segunda metade;
- grupos de colcheias em meio tempo cada (sextina e quintina);

- Fa# ataque “d”, Mi ataque “t”.



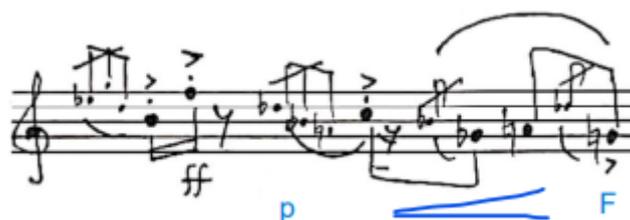
F) Più Marcato

- as indicações de “più marcato” e “Secco” são muito claras/exatas;
- ataques com “t”;
- fazer a *appoggiatura* “piano” e “cresc” até o Lá;
- *crescendo* no Solb e vibrato (gradual) no Lá.



G)

- Marcato e secco;
- *Appoggiatura* “piano” (1ª e 2ª) - tirar o “f”, colocar “p” e “cresc” no Dó até o Sol “f”. para a nota Dó.



H)

- Si e Solb em um tempo e as outras notas do grupo em outro tempo;
- Trinado começa “piano” e cresce para “f”.

I)

- Todo este trecho em um tempo.

J) “Tempo enérgico”

- mudar o tempo para mais (em bpm) e fazer cada grupo em um tempo;
- as duas primeiras notas em “staccato simples” e mais lento, as notas seguintes em “staccato duplo” (primeiro grupo) e vai accel (palheta na ponta para staccato duplo);

H)

- continuidade do trecho anterior com sonoridade intensa caindo no Mi em “mf” para “p sub”, com sonoridade doce e calma, segurando o Mi e Fa, mas diferente dos trechos anteriores iguais, este deve ser executado em um único tempo;

- tocar os trechos seguintes iniciando em “mf” com crescendo;
- articular as *appoggiaturas*.

→

I) “Como um Eco”

- Pensar no tempo da colcheia e tocar cada grupo de notas em uma colcheia;
- Fazer o trecho com uma grande ligadura;
- segurar o Mi no quarto grupo de notas. (tendência a “cortar”/não soar o Dó nesse grupo de notas);
- Vibrato intenso no Ré/fermata.

→

J) ”Poco Meno”

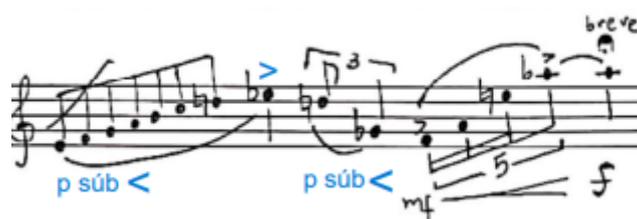
- ”vibrato leve” no Ré;
- Ligadura de Ré \flat para Fá;
- “cresc” no Fa com Vibrato;

- Ligadura de Reb-Fa.



H)

- “p súb” e mantem “piano” no grupo de notas;
- Mib ainda piano com “vibrato cresc”;
- Re “p súb” liga para Solb com “vibrato cresc”.



I)

- mudar intervalo na segunda vez para mudança de sonoridade/timbre.



J) CADENZA

- a Cadenza é dividida em blocos (grupos de notas por unidade de tempo) que remetem à aceleração: 2 notas/ 3 notas/ 6 notas/ 7 notas, com portato na primeira nota (segura ela);
- alterar as notas porque o segundo intervalo é inviável no meu oboé, mantendo a ideia dos intervalos propostos pelo compositor;
- podendo mudar apenas o 2º intervalo (opção 1 e 2).

CADENZA

mf cresc. poco a poco ff

CADENZA

mf cresc. poco a poco ff

Enérgico

ff

Enérgico

ff

Enérgico

ff

CADENZA

mf cresc. poco a poco ff

Enérgico

ff

K)

- Staccato duplo para as notas pontuadas em “aceleração”.

Tempo Primo, ritmico Agitato

T K T K T

p sub. secco cresc. . . poco a poco ff f marcato mf

L)

- “p súbito e cresc” no Trinado;
- “ff” no Mib agudíssimo;
- “f” no Mi e “vibrato” no Dó (Enérgico).

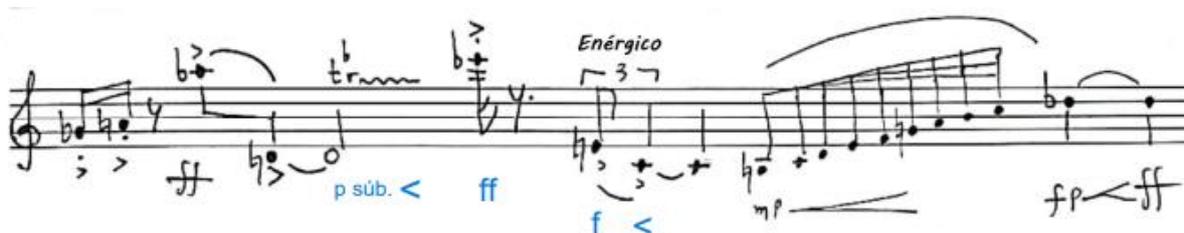
M)

- nenhuma mudança



N)

- “p súbito crescendo” no Re com trinado para “ff” no Mi agudíssimo;
- “f” no Mi Enérgico e Dó “crescendo”.



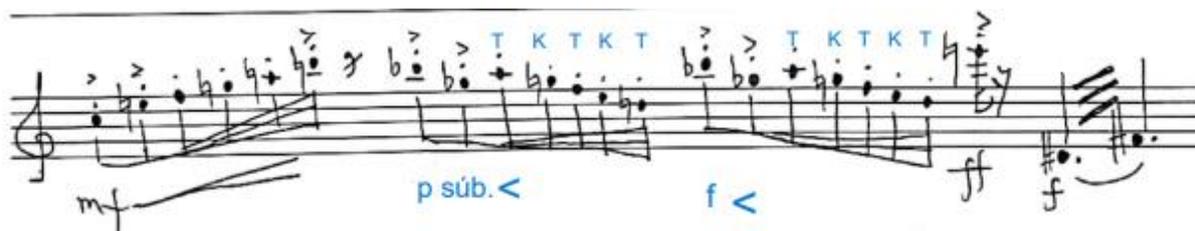
O) Molto rítmico com Swing

- “p súbito crescendo” no último grupo de notas.



P)

- “p súbito crescendo” no início do primeiro grupo de notas em “aceleração”;
- “f crescendo” no segundo grupo de notas em “aceleração”;
- Staccato duplo nas notas em "aceleração".



Q)

- primeiro grupo de notas em um tempo;
- “p súbito” no Solb (com *appoggiatura*) do *Piu Agitato*.



**APÊNDICE D - ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM O COMPOSITOR RODRIGO
LIMA - REALIZADA EM 20 DE MAIO DE 2022**

1. Você costuma compor para qualquer instrumento ou tem um de sua preferência?
2. Quantas obras para oboé você já compôs?
3. Como é compor em colaboração com o intérprete?
4. Quanto há de intertextualidade com outras artes brasileiras em suas outras composições para oboé?
5. Qual é a influência de Antônio Bandeira na sua obra no geral? Você já havia criado uma música relacionada a alguma obra dele?
6. Por que você escolheu esse quadro e não outro, considerando que há várias interpretações do artista sobre o tema (A grande cidade)?
7. Quanto ao desenvolvimento do processo colaborativo:
8. O que você achou das sugestões dos elementos musicais e intertextuais para a composição do Estudo?
9. Você considera que as sugestões desses elementos ajudaram ou limitaram o processo composicional?
10. Gostaria de levantar algum questionamento em relação a isso (as sugestões desses elementos)?
11. Por que você escolheu a pintura como elemento intertextual para a composição de PARÁBOLA?
12. Como você relaciona a pintura e o timbre nessa composição?

Ao compor PARÁBOLA, além da intertextualidade com o quadro “A grande cidade” de Antônio Bandeira e com outras obras suas para oboé, você mencionou relações com algumas obras literárias de Kandinsky e com uma obra para oboé, de Britten, “Pan”. Então, há uma “grande teia” de intertextualidade para a composição desse estudo - PARÁBOLA.

13. Por que escolheu esse título, Parábola?
14. Pensando nisso, como você poderia descrever o seu trabalho como compositor?
15. Como você poderia sugerir todo esse leque de intertextualidade, essas relações com outras obras, ao intérprete, para que ele possa explorar todo esse universo a partir da partitura, considerando-a como única fonte disponível?
16. Considera uma nota de abertura?

17. Para confirmação: PARÁBOLA será o MATIZ XIV?
18. Questões abertas:
19. Com relação ao processo colaborativo, para a criação de PARÁBOLA, você teria alguma consideração a fazer/comentários?
20. Com relação à interpretação, desde o processo de sugestões, a partitura e o compartilhamento das gravações em áudio, você gostaria de fazer alguma observação/comentário?
21. Quanto à estreia de PARÁBOLA, poderia comentar, dar seu *feedback*?

APÊNDICE E - PROGRAMAS DOS RECITAIS I e II



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGM/UFPB
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS - OBOÉ

VALDINEY VELOSO GOUVEIA
Reitor

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE
Vice-reitora

IAN NICHOLA COSTA DE ARAÚJO
Secretário - PPGM/CCTA/UFPB

VALÉRIO FIEL DA COSTA
Coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

JOSÉ ORLANDO ALVES
Vice-coordenador - PPGM/CCTA/UFPB



RECITAL DE INSTRUMENTO I
Mestrado em Práticas Interpretativas - Oboé

MARIA SANTOS
Or.: Prof. Dr. Ravi Shankar

Obras de:

Uanã Barreto
Douglas Braga
Gilles Silvestrini
José Siqueira

Participações:

Danilo Jobobá - Piano
Lucas Bojikian - Piano

Transmissão:
Fórum PPGM-UFPB - YouTube / 16h





Ativa
Acesse

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS - OBOÉ
I RECITAL DE MESTRADO

MARIA SANTOS
ORIENTADOR: PROF. DR. RAVI SHANKAR

16 de Dez. de 2021
Transmissão: Fórum PPGM-UFPB - YouTube / 16h
Sala de Concertos Radegundis Feitosa

PROGRAMA

Six Études pour Hautbois Solo (1984-1985, rev. 1997) - Gilles Silvestrini
IV - *Sentier dans les bois* (August Renoir - 1874)
VI - *Le ballet espagnol* (Edouard Manet - 1862)

“Le ballet spagnol “ (O balé espanhol) integra os “Seis Estudos para Oboé Solo” do compositor francês Gilles Silvestrini. Os Estudos têm caráter pedagógico, além de artístico, e são considerados virtuosísticos por exigirem muito das habilidades técnicas e musicais do intérprete. Os Estudos são inspirados em pinturas impressionistas. *Sentier dans les bois* foi inspirado na obra impressionista de mesmo título do artista Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Renoir foi um dos pintores impressionistas mais famosos do mundo. Sofreu de artrite reumatóide durante a maior parte de sua vida. E embora isso o incapacitasse, ele nunca parou de pintar nem diminuiu a qualidade de seu trabalho. *Le ballet espagnol* também é inspirado em uma tela de mesmo título, mas do artista francês Edouard Manet, datada de 1862, onde Manet retratou suas impressões acerca de um grupo de dançarinos e músicos num momento que parece ser de descontração. Esses Estudos têm caráter pedagógico além de artístico e possuem grande potencial expressivo. Em entrevista concedida a Chinen (2019, p. 55), Silvestrini destaca que “Estudos não significam apenas trabalho de técnica, mas também trabalho artístico, trabalho de imaginação (um aspecto que os instrumentistas frequentemente negligenciam)”. Ao trazer a pintura impressionista em sua obra, o compositor nos dá a possibilidade de acessarmos diversos canais de aprendizagem para o preparo da sua performance.

URUÁ para Oboé e Piano (2021) - Helder Oliveira
Uruá é uma flauta de bambu tocada em rituais no Xingu. O som desse instrumento tem o poder de afastar a tristeza e os maus espíritos. *URUÁ para Oboé e Piano* é uma obra que conduz a “sentimentos de paz e liberdade no convívio com a natureza, numa atmosfera rítmica de alegria” e faz relação com a Valsa Mineira, “estilo imortalizado por Toninho Horta, em suas harmonias montanhosas do Clube da Esquina” (Helder Oliveira, comunicação pessoal, 02 outubro de 2021). O compositor compôs essa obra originalmente para flauta e piano, na ocasião compartilhou uma versão para oboé e piano.

Três Peças para Oboé Solo (2017) - Douglas Braga
I - *Scherzo*
Essa obra foi escrita para o I Concurso Nacional de Palhetas Duplas, realizado durante o I Encontro Internacional e o II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas da ABPD, em João Pessoa-PB, em 2017. São três danças, guiadas por três estados de espírito, que falam sobre três celebrações. A primeira, *Scherzo*, é uma abertura Marcial, bem-humorada, virtuosa e expressiva, com características que fazem referência aos dobrados tradicionalmente tocados pelas bandas em todo o Brasil (Douglas Braga, comunicação pessoal, 15 de Dez. de 2021).

Três Estudos para Oboé e Piano (1963-65) - José Siqueira
Essa obra faz parte de um ciclo de sete obras dedicadas a instrumentos de sopro (madeiras e metais). Apresenta um diálogo bem elaborado entre o oboé e o piano, contemplam o termo Estudo em seu título, contribui com a vertente de obra com caráter artístico e possibilita a prática de habilidades específicas da técnica instrumental através da prática de diversos níveis de dinâmica, articulações, intervalos de quartas e quintas, e da escrita pentatônica, modal e cromática, características muito presentes nas obras desse compositor, além de melodias bem ritmadas.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA /PPGM - UFPB

VALDINEY VELOSO GOUVEIA

Reitor

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE

Vice-Reitora

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

IAN NICHOLA COSTA DE ARAÚJO

Secretário - PPGM/CCTA/UFPB

VALÉRIO FIEL DA COSTA

Coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

RAVI SHANKAR MAGNO VIANA DOMINGUES

Vice Coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

Recital de Instrumento II
Mestrado em Práticas Interpretativas

Orientador:
Prof. Dr. Ravi Shankar

05 de Outubro de 2022 / 18h

Maria Santos - Oboé e Corne Inglês

Obras de: Helder Oliveira
Douglas Braga
Rodrigo Lima

Participação: Thalles Ian (Clarinete)

Transmissão:
Fórum PPGM-UFPB/YouTube

Realização:

**RECITAL DE INSTRUMENTO II
MESTRADO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS/OBOÉ
DISCENTE: MARIA SANTOS
ORIENTADOR: PROF. Dr. RAVI SHANKAR**

PROGRAMA

HELDER OLIVEIRA

PLURAL - para Oboé e Clarinete em Sib (2013)

Nesta obra o compositor usa várias técnicas associadas à música pós-tonal, além de atonalismos. A obra é iniciada pelo clarinete, numa introdução que traz um ritmo tranquilo, em seguida o Oboé dá início a um diálogo no qual, como disse o compositor *"the changes of tempos and rhythmic figurations confer an alternation between agitated moods and lyric atmospheres"*. (OLIVEIRA, 2013).

Participação: Thalles Ian (Clarinete)

DOUGLAS BRAGA

Três Peças para Oboé Solo (2017)
II. Con Fantasia

As Três Peças foram escritas para o I Concurso Nacional de Palhetas Duplas, realizado durante o "I Encontro Internacional e o II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas" da ABPD, em 2017. "São três danças, guiadas por três estados de espírito, que falam sobre três celebrações". CON FANTASIA "é uma

alusão à técnicas interpretativas presentes em obras dos compositores Robert Schumann e Cesar Franck, tal fantasia é fundamental para dar vida ao caráter ligeiro da peça, que fala de uma singela valsinha brasileira". (comunicação pessoal, 15 dez. 2021).

RODRIGO LIMA

MATIZ XII - Canto de passagem, in memoriam para Corne Inglês (2021)

Obra dedicada ao oboísta Vicente Moronta. "Concebi o MATIZ XII como uma espécie de rito, um Canto de Passagem em memória às vítimas da covid-19. De caráter melancólico, sua linha melódica se desenvolve num fluxo de transformação permanente, como se a cada instante o nosso estado psicológico sofresse pequenos desvios e transições, mas sempre retomando a linha inicial por uma nova perspectiva sonora. Neste sentido, o intérprete passa a ser um escultor do tempo musical, modelando e colorindo em tons de azul celeste esses diferentes estados psicológicos da música. Ou como diria Kandinsky: O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural". (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8UwBW7KbEDg>)

APÊNDICE F - RECITAL DE CONCLUSÃO DE MESTRADO E ESTREIA DOS ESTUDOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGM/ UFPB
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS- OBOÉ

VALDINEY VELOSO GOUVEIA
Reitor

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE
Vice-reitora

IAN NICHOLA COSTA DE ARAÚJO
Secretário - PPGM/CCTA/UFPB

VALÉRIO FIEL DA COSTA
Coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

JOSÉ ORLANDO ALVES
Vice-coordenador - PPGM/CCTA/UFPB



RECITAL DE MESTRADO
em
Práticas Interpretativas - Oboé

MARIA SANTOS
Or.: Prof. Dr. Ravi Shankar

Obras de:

August Klughardt
G. Silvestrini
Helder Oliveira (estreia)
Rodrigo Lima (estreia)
Uaná Barreto (estreia)

Participações:

Danilo Jatobá - Piano
Kainan Firmino - Viola

Sala de Concertos Radegundis Feitosa
03 de Abril de 2023
19h30





UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
RECITAL DE MESTRADO
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS - OBOÉ

MARIA SANTOS
ORIENTADOR: PROF. Dr. RAVI SHANKAR

Sala de Concertos Radegundis Feitosa
03 de Abril de 2023 - 19h30

PROGRAMA

Six Études pour Hautbois Solo (1984-1985, rev. 1997) - Gilles Silvestrini (1961-)
VI - *Le ballet espagnol* (Edouard Manet - 1862)

"Le ballet spagnol" (O balé espanhol) integra os "Seis Estudos para Oboé Solo" do compositor francês Gilles Silvestrini. Os Estudos têm caráter pedagógico, além de artístico, e são considerados virtuosísticos por exigirem muito das habilidades técnicas e musicais do intérprete. A obra foi inspirada em uma tela de Edouard Manet, de mesmo título, de 1862, uma pintura impressionista, na qual Manet retratou suas impressões acerca de um grupo de dançarinos e músicos num momento que parece ser de descontração.

Schilffieder for Oboe or Violin, Viola and Piano, Op.28 (1872) - August Klughardt (1847-1902)

I. *Langsam, träumerisch*
II. *Liedenschaftlich erregt*

"Schilffieder" (Canções dos juncos) é uma obra em cinco partes, composta pelo compositor alemão August Klughardt, em 1872, e inspiradas no poema de mesmo título, de Nikolaus von Lenau (1802-50). Contam a história de um homem que sofre porque perdeu o amor de sua vida, dominado pelo desespero, ele se retira para um lugar isolado perto de um lago onde os juncos crescem nas águas rasas, onde ele sofre e relembra seu amor perdido. A obra tem uma atmosfera romântica e foi dedicada a Franz Liszt. O compositor cita o texto de cada uma das cinco estrofes em acima de partes específicas na peça. A primeira, *Langsam*, é um movimento lento e sonhador - "Lá o sol está se pondo enquanto o dia cansativo cai no sono." A segunda, *Liedenschaftlich* (apaixonadamente) - "Na luz minguante, as nuvens estão correndo enquanto a chuva começa a cair pesadamente."

Waldeinsamkeit (2021-22) - Helder Oliveira (1987-)

I. *Colors*
II. *Passacaglia*

"Waldeinsamkeit" é uma palavra alemã que pode ser traduzida como *a sensação de estar sozinho na floresta*. "A sensação boa quando estamos cercados pela floresta e totalmente sozinhos, com paz em nossos corações, é descrito nesta peça, cujos gestos e estruturas musicais são baseados nos primeiros versos do poema de mesmo título, do autor norte-americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882) (OLIVEIRA, 2021). O segundo movimento (*Passacaglia*) foi composto em colaboração com a intérprete e tem sua estreia hoje. O primeiro movimento (*Colors*) foi composto anteriormente. Helder Oliveira é um compositor brasileiro, natural de Campina Grande /PB. É Licenciado em Música, pela UFRN; Mestre em composição, pela UFPB; e Doutor em Música (processos criativos), pela UFRJ, sob orientação do prof. Liduino Pitombeira. Diversas de suas obras foram e têm sido premiadas em concursos nacionais e internacionais. Ele também publicou diversos artigos científicos sobre suas obras e seus processos composicionais.

PARÁBOLA - Estudo para Oboé Solo (2022) - Rodrigo Lima (1976-)

"PARÁBOLA - Estudo para Oboé Solo" é uma obra do compositor brasileiro Rodrigo Lima. A obra surgiu a partir do processo colaborativo com a intérprete e traz em sua construção a intertextualidade com o quadro "A Grande Cidade" (1964), do pintor brasileiro Antônio Bandeira (1922-1967). De acordo com o compositor, o Estudo será o MATIZ XIV de uma série que ele vem escrevendo. O Estudo será estreado hoje. Rodrigo Lima é natural de Guarulhos-SP, Bacharel em composição, pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Análise Aplicada de Técnicas e Processos Composicionais da Música do século XX, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professor de composição e matérias teóricas da Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP - e da Academia da OSESP. Suas obras têm sido premiadas e estreadas em Festivais de música contemporânea no Brasil e no mundo (França, Itália, Espanha, Chile, México, EUA, Holanda).

Estudo Brasileiro para Oboé Solo (2022) - Uaná Barreto (1993-)

"Estudo Brasileiro para Oboé Solo", do compositor paraibano Uaná Barreto, é uma obra inspirada em ritmos brasileiros, como o frevo, o samba, o maracatu, o chorinho e o baião. A partir da inferência aos ritmos, o compositor cria uma conexão com a cultura musical brasileira e nos fornece elementos intertextuais para uma performance conectada às danças relacionadas. O Estudo foi criado a partir do processo colaborativo com a intérprete e será estreado hoje. Uaná Barreto é natural de João Pessoa-PB, Bacharel em Piano e Mestre em Música (Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical), pela UFPB. Arranjador, compositor e professor na Escola Estadual de Música Anthonor Navarro. Atua constantemente como pianista colaborador em diversas formações camerísticas. E tem desenvolvido intenso trabalho no campo da música popular, tocando e gravando com artistas nacionais e internacionais.

ANEXOS

ANEXO 1 - CERTIFICADO DE APROVAÇÃO DESTA PESQUISA PELO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DO CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – CEP/CCS

	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA</p>
---	---

CERTIDÃO

Certifico para os devidos fins, que o documento: **Projeto de Pesquisa** intitulado: “*A INFLUÊNCIA DA PARAMETRIZAÇÃO MUSICAL E INTERTEXTUAL NO PROCESSO COLABORATIVO COMpositor-INTÉRPRETE: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA COMPOSIÇÃO DE CINCO ESTUDOS PARA OBOÉ SOLO*”, pertencente à mestranda **MARIA JOSÉ DOS SANTOS**, foi **APROVADO** “Ad Referendum”, na data de hoje, pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba,

João Pessoa, 07 de Dezembro de 2021.

Emitido em 07/12/2021

CERTIDÃO N° 00/2021 - PPGM (11.01.54.21)

(N° do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 07/12/2021 09:35)

VALERIO FIEL DA COSTA

COORDENADOR DE CURSO

1799229

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número:
00, ano: **2021**, documento (espécie): **CERTIDÃO**, data de emissão: **07/12/2021** e o código de verificação:
162bd70065

ANEXO 2 - PRIMEIRA VERSÃO DO “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO”
- UANÁ BARRETO (25/04/2022)

Para Maria Santos
Estudo Brasileiro

para oboé solo

Uaná Barreto
(2022)

Alegremente ♩ = 260

Oboé

mf com energia

5 *f* *mp*

9 *mf* *mp*

12 *f*

15

18 *mf* 3 3 4

22

25 *f*

2

Estudo Brasileiro

27

p subito

30

f

33

Lento, tempo rubato ♩ = 68

37

mp dolce *f*

43

mf

46

f *pp* *rall.*

Alegremente ♩ = 260

49

mf

52

**ANEXO 3 - EXEMPLOS MUSICAIS DE RITMOS DE FREVO E MARACATU -
RITMOS BRASILEIROS - PARA VIOLÃO - (PEREIRA, RIO DE JANEIRO, 2007)**

Frevo

The first system of music for 'Frevo' is in 2/4 time with a tempo of J = 140. It features a treble clef and a bass clef. The guitar part is written with chords and rhythmic patterns. The chords are Dm⁹, E^ø, Gm/B^b, A7, and A7(^b3)/C[#]. The second system continues with chords Dm⁹, D7(^b9), Gm7, and G[#]dim. The notation includes eighth and sixteenth notes in the treble clef and rhythmic patterns with 'x' marks in the bass clef.

Maracatu

de Baque Virado ou Nação

The first system of music for 'Maracatu' is in 2/4 time with a tempo of J = 102. It features a treble clef and a bass clef. The guitar part is written with chords and rhythmic patterns. The chords are D⁹ and Bm7. The second system continues with the chord Em¹¹. The notation includes eighth and sixteenth notes in the treble clef and rhythmic patterns with 'tr' and 'x' marks in the bass clef.

Maracatu rural

de baque solto

The image shows a musical score for a piece titled "Maracatu rural" in the style of "de baque solto". The score is written on three staves in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 172. The melody consists of eighth-note patterns. Above the staves, guitar chord diagrams are provided for each measure. The chords are: Bb (first measure), Bb/D (second), F (third), Bb (fourth), F (fifth), Bb/D (sixth), F6 (seventh), Gm (eighth), F (ninth), Bb (tenth), F/C (eleventh), Gm (twelfth), F/C (thirteenth), Gm/Bb (fourteenth), and F (fifteenth). The score is published by Muzikavango.

ANEXO 4 - PRIMEIRO ENVIO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O
 “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (21/05/2022)

Para Maria Santos
Estudo Brasileiro
para oboé solo

UANÁ BARRETO
(2022)

Alegremente ♩ = 260

Oboé

mf com energia *mp*

o ritmo é realmente como tá escrito ou pensaria mais separado?

5 *f* *mp* *mf* *mp*

9 a colcheia mais curta (com ponto) ou longa? *mf* *mp*

12 a colcheia pontuada - mais curta ou longa? *f*

15 *f* a tempo *f* *mf*

18 *mf* *cresc* *f* *mf* caráter musical?

22 *P sub* *cresc.*

25 *f* *p*

valsa? faria mais lento? piano e cresc - "dolce" ou "cantabile crescendo"...?

27 Estudo Brasileiro maracatu?

mf f *p subito*

30

f *p sub.* mf f

33

p mf f

Lento, tempo rubato ♩ = 68
bossa n. / Tom J. ?

37

mp dolce 7 mf mp f

43

f mf

46 rall.

f 6 6 6 pp

Alegremente ♩ = 260
Amorcial?

49

mf *cresc.* f p

52 samba?

f ff *p sub.*

55 *rall...* *mf* *Estudo Brasileiro* *? maracatu / manguebeat ?* 3

61 *chorinho ?* *f*

64 *f* *mf* *freno?*

67 = 1ª parte

71

74 *f* *= comp 28*

76 *p subito*

79 *f*

82 *p* *mf* *f* *8ª acima ?*

The image shows a musical score for 'Estudo Brasileiro' with various annotations and dynamic markings. The score is written in treble clef and consists of several systems of music. The first system (measures 55-60) is marked 'rall...' and 'mf', with a blue bracket above it and the title 'Estudo Brasileiro' in blue. A red bracket below it is labeled '? maracatu / manguebeat ?'. The second system (measures 61-63) is marked 'chorinho ?' and 'f', with red brackets under the notes. The third system (measures 64-66) is marked 'freno?' and 'mf', with red brackets under the notes. The fourth system (measures 67-70) is marked '67 = 1ª parte'. The fifth system (measures 71-73) has a red circle around a note. The sixth system (measures 74-75) is marked '74 = comp 28' and 'f'. The seventh system (measures 76-78) is marked 'p subito'. The eighth system (measures 79-81) is marked 'f'. The ninth system (measures 82-84) is marked '8ª acima ?' and has dynamic markings 'p', 'mf', and 'f' with blue arrows pointing to them.

ANEXO 5 - SEGUNDO ENVIO DE SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O
 “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (24/02/2023)

Para Maria Santos
Estudo Brasileiro
para oboé solo

UANÁ BARRETO
 (2022)

Alegremente ♩ = 240
 ♩ = 260

Oboé

mf com energia *mp*

5 *f* *mp* *mf* *mp*

9 *mf* *mp*

12 *f* *p súb*

15 *p súb* *F*

18 *mf* *F* *mf*

22 *p súb* *mf*

25 *f*

27 *Estudo Brasileiro* "suspensão breve"

p subito *p sub.* *p sub.*

30 *f*

33 *p sub.* *mf* *F*

37 *Lento, tempo rubato* ♩ = 68 *rit. .*
mp dolce *mf* *mp*

43 *A tempo* *F* *mf*

46 *rall. .* *mp* *(sumindo)*

49 *Alegremente* ♩ = 240
mf *cresc.* *F* *p sub.*

52 *mf* *cresc. .* *FF* *p sub.*

55 Estudo Brasileiro

61 colcheia: 200 (tempo de chorinho)

64 Tempo primo (240)

67 mp mf

71 p súb mf

74 f

76 p súb p súb

79 f

82 p súb p mf f

(opcional) 8ª A (opcional)

The image shows a musical score for guitar with handwritten annotations. The score is divided into measures 55 through 82. Measure 55 is the start of 'Estudo Brasileiro'. Measure 61 is marked 'colcheia: 200 (tempo de chorinho)'. Measure 64 is marked 'Tempo primo (240)'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *p súb*. There are blue annotations including slurs, accents, and a '3/4' time signature. Red annotations include arrows pointing to specific notes and 'X' marks over some notes. At the end of the score, there are optional markings: '(opcional) 8ª A' and '(opcional)'.

ANEXO 6 - ÚLTIMO ENVIO SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA O
 “ESTUDO BRASILEIRO PARA OBOÉ SOLO” - UANÁ BARRETO (22/03/2023)

Estudo Brasileiro
para oboé solo

Uaná Barreto
(2022)

Alegremente $\text{♩} = 240$
FREVO

mf com energia *mf* *mp*

MARACATU

f *mp* *mf* *mp*

f *mp*

f *p sub* *f*

f *p sub* *f* *mf*

p sub. *mf*

f

27 *rall.*
p subito
p sub. *p sub.*

30 *f*

33 *p sub.* *mf* *F*

Lento, tempo rubato ♩ = 68

37 *mp dolce* *f* *rall.*

43 *a tempo* *mf* *mf*

46 *f* *rall.* *mp "sumindo"*

Alegremente ♩ = 240 / 260

(Armorial/ Baião/ Samba/ Chorinho/ Frevo/ Maracatu?)

49 *mf* *F* *p sub.*

52 (Samba) *mf* *cresc.* *FF* *p sub.*

55

$\epsilon \gamma$
3/4 xxx >>>

61 colcheia= 200 (tempo de chorinho)

f 1/4

64

f *p* *mf*

67

p *p* *mp* *mf*

71

p súb *mf*

74

f

76 rit... , (a tempo)

rit... , (a tempo)
p subito
p súb. xxx *p súb.*

79

f

82 **Enérgico** 8ª acima (opcional)

Enérgico 8ª acima (opcional)
p súb *mf* *f*

Estudo Brasileiro

2

27 **poco rit.** . . . **A tempo**

p subito

30

f

33

p *mf* *f*

Lento, tempo rubato ♩ = 68

37 **poco rit.**

mp dolce *mf* *mp*

43 **A tempo**

f *mf*

46 **rall.**

f *mp*

Alegremente ♩ = 240

49

mf *f* *p*

52

mf *f* *p*

Estudo Brasileiro

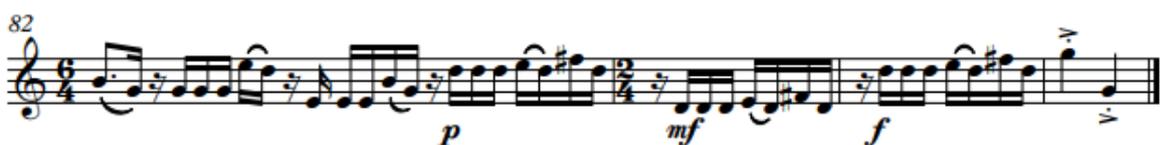
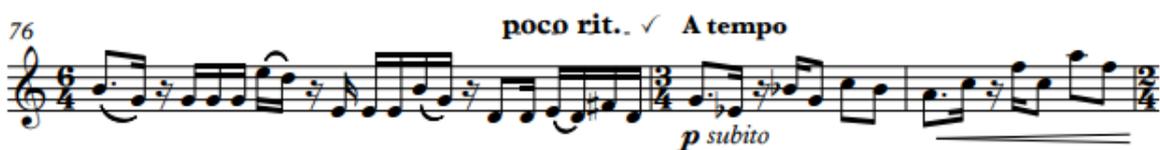
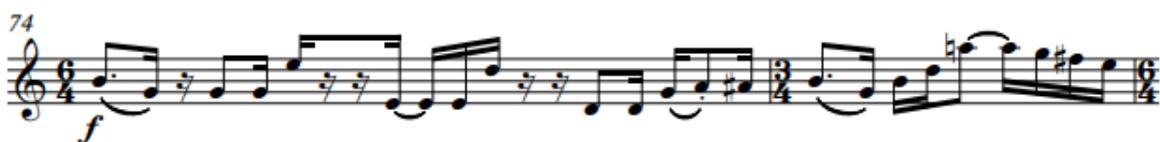
3



Um pouco menos ♩ = 200



Tempo primo ♩ = 240



ANEXOS 8 - PRIMEIROS RASCUNHOS DE "PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE" - RODRIGO LIMA (25/05/2022)

Estudo para oboé (2022)

quadro → "A grande cidade" → Antonio Bandeira
referência gestural

linha e cor

"claro" ----- "escuro"

O céu da cidade

al niente.....

The image shows a page of handwritten musical notation for oboe. At the top, it is titled "Estudo para oboé (2022)". Below the title, there is a reference: "quadro → 'A grande cidade' → Antonio Bandeira" with "referência" and "gestural" written below it. The notation consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with notes and rests, and the words "linha e cor" written below it. The second staff continues the melodic line, with "claro" and "escuro" written below it, connected by a dashed line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The thirteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The fourteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The fifteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The sixteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The seventeenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The eighteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The nineteenth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The twentieth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like "ff", "p", "sub p", and "al niente". There are also some handwritten annotations and arrows pointing to specific parts of the score.

ANEXO 9 - SEGUNDA VERSÃO DE "PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE" - RODRIGO LIMA (27/05/2022)

ESTUDO PARA OBOÉ SOLO

♩ = 65
Rodrigo Lima
26.5.22
SP

(*) o mais rápido possível

como um "Eco" - - - >
p sub
mf secco molto marcato
Pau

ff
trmn
mf
f

ff
mf sub
f marcato

ANEXO 10 - TERCEIRA VERSÃO DE " PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE" - RODRIGO LIMA (02/06/2022)

Estudo para oboé

♩ = 65

Rodrigo Lima
2.6.22

mf *f* *mf* *ff*

Como um "Eco"

p sub *mf* *f*

Ritmico

ff *mf cresc. poco a poco* *ff secco* *f*

mf *ff* *mf sub*

ff *f* *mf* *ff*

mp sub. *f ENÉRGICO.*

The image shows a handwritten musical score for oboe, titled "Estudo para oboé" by Rodrigo Lima, dated 2.6.22. The score is written on seven staves of five-line music paper. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 65. The music is written in a single treble clef. Dynamics range from *mp sub.* to *ff*. Performance instructions include "Como um 'Eco'", "Ritmico", "cresc. poco a poco", and "ENÉRGICO...". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a series of notes with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *f Marcato*. There are triplet markings (*3*) over several notes. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a series of notes with slurs and accents. Dynamics include *Poco Rit.*, *ff*, *mp*, *mf*, *f*, and *P*. The staff ends with a double bar line.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically.

ANEXO 11 - QUARTA VERSÃO DE “PARÁBOLA: STUDY FOR SOLO OBOE” -
RODRIGO LIMA (26/06/2022)

À Maria Santos
Estudo para oboé solo

rodrigo LIMA
(2022)

ritmico e cantabile, $\text{♩} = 65$

Como um "Eco"

Più Marcato

Enérgico

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. Dynamic markings include *mf*, *f marcato*, and *f*. There are also some handwritten annotations like "Polo Rit. ff" at the end.

Two empty musical staves, consisting of five lines each, positioned below the first system.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with the instruction "COMO UN ECHO" above the staff. The music consists of a series of notes with slurs. Dynamic markings include *mf sub*, *mf*, *f*, and *p*. The instruction "POCO MENO" is written above the staff towards the end.

Two empty musical staves, consisting of five lines each, positioned below the second system.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with slurs and some accidentals. Dynamic markings include *mf*, *f*, *p sub*, *marcato*, *f*, and *mf*. The word "breve" is written above the staff.

Two empty musical staves, consisting of five lines each, positioned below the third system.

Handwritten musical notation on a single staff. It shows a sequence of notes with slurs. Dynamic markings are *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *ff*.

Two empty musical staves, consisting of five lines each, positioned below the fourth system.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with the instruction "CADENZA" above the staff. The music features a series of notes with slurs and some accidentals. Dynamic markings include *mf cresc. poco a poco* and *ff*. The instruction "Enérgico" is written above the staff.

Two empty musical staves, consisting of five lines each, positioned below the fifth system.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with the instruction "Tempo Primo, ritmico Agitato" above the staff. The music consists of a series of notes with slurs. Dynamic markings include *p sub. Secco cresc. . . poco a poco ff* and *f marcato mf*.

Molto ritmico com "Swing"

**ANEXO 12 - VERSÃO FINAL DA PARTITURA DE “PARÁBOLA: STUDY FOR
SOLO OBOE” (LIMA, R., 2022a) (27/05/2023)**



Rodrigo Lima

PARÁBOLA

Study for solo oboe

UES 104 584-221 Oboe

Universal Edition

To Maria Santos

PARÁBOLA

Study for solo oboe

Rodrigo LIMA
(2022)Ritmico e introspeetivo, $\text{♩} = 65$

Musical notation for the first staff, featuring a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *mf*, and *ff*. It includes a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note.

Like an "Echo"

Musical notation for the second staff, featuring a melodic line with dynamic markings *p sub*, *mf*, and *f*. It includes a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note.

Più Marcato

Musical notation for the third staff, featuring a melodic line with dynamic markings *ff*, *mf cresc. poco a poco*, *ff secco*, and *f*. It includes a fermata over a quarter note.

Musical notation for the fourth staff, featuring a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *ff*, *p*, *mf*, and *f*. It includes a fermata over a quarter note.

Musical notation for the fifth staff, featuring a melodic line with dynamic markings *ff*, *p*, *f*, *p*, *ff*, and *p sub*. It includes a triplet of eighth notes and a trill.

Energico . . .

Musical notation for the sixth staff, featuring a melodic line with dynamic markings *mp sub*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. It includes a fermata over a quarter note.

2

ff *mf* *f marcato* *mf* *f* *mf* *ff* *poco rit.*

Like an "Echo"

mp sub *mf* *f* *Poco meno* *p* *mf*

breve

p sub *mf* *p sub* *f* *p sub* *f* *mf* *marcato*

f *mf* *ff* *p* *f* *pp* *f*

Cadenza

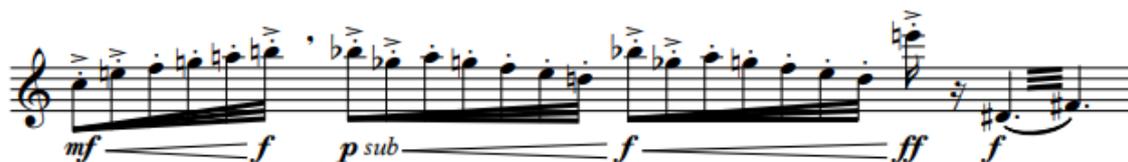
mf *cresc. poco a poco* *ff* *Energico*

Tempo primo, ritmico Agitato

p sub secco *cresc. . . poco a poco ff* *f marcato* *mf*



Molto ritmico with "Swing"



25 jun. 2022 SP

The work *PARÁBOLA*, study for solo oboe, was inspired by the painting "A Grande Cidade" (1964) by the Brazilian painter Antonio Bandeira (1922 -1967).

PARÁBOLA, estudo para oboé solo, foi inspirada no quadro "A Grande Cidade" (1964) do pintor brasileiro Antônio Bandeira (1922 -1967).

ANEXO 13 - PRIMEIRO RASCUNHO DE "PASSACAGLIA" (WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE) - HELDER OLIVEIRA (14/07/2022)

Bb → G R.: $\frac{65}{10} = \frac{40}{x}$

g: III

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Waldesamkeit (II) Passacaglia

Dia AM - 12h - 60' - 60" = 12 = 10/69/30

Allegretto II Piacos 6/30

mp mf

5 p mp R10 b+ T3 mf

8

Handwritten musical score on a spiral notebook page, showing measures 11 through 26. The score is written in treble clef and includes various musical notations and performance instructions.

- Measure 11:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).
- Measure 14:** Continues the melodic line. Includes performance instructions: *rit.* (ritardando), *hur.* (hurricane), and *a tempo*. A circled measure number **13** is written above the staff.
- Measure 17:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Measure 20:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Measure 23:** Continues the melodic line. Includes a circled measure number **22** and a circled **R2** marking. Dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.
- Measure 26:** Continues the melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, consisting of seven staves of music in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- Staff 1 (Measures 29-31):** Starts with a circled measure number '29'. Includes a circled '3' in the top right. Dynamic marking: *mp*. Includes the word 'hum' above a note.
- Staff 2 (Measures 32-34):** Starts with a circled measure number '32'. Dynamic markings: *p* and *mp*.
- Staff 3 (Measures 35-37):** Starts with a circled measure number '35'. Dynamic marking: *f*. Includes a circled 'R' and the word 'accel.'. Dynamic marking: *pp cresc.*
- Staff 4 (Measures 38-40):** Starts with a circled measure number '38'. Dynamic markings: *ppcs*, *a*, and *ppcs*.
- Staff 5 (Measures 41-43):** Starts with a circled measure number '41'. Dynamic marking: *rit*. Includes a triple bar line with a double slash.
- Staff 6 (Measures 44-45):** Includes a circled measure number '44'. A box contains the text: *p = multi-phonic*.
- Staff 7 (Measures 46-47):** Includes a circled measure number '46'. Dynamic marking: *mf*. Includes the text 'Holder of Dream' written below the staff.

**ANEXO 14 - PRIMEIRA EDIÇÃO DE “COLORS” (WALDEINSAMKEIT FOR
SOLO OBOE) - HELDER OLIVEIRA (14/07/2022)**

Helder Oliveira

Waldeinsamkeit
for solo oboe

2021

Waldeinsamkeit

“Waldeinsamkeit” is a German word without a direct English translation. It can be translated to “the feeling of being alone in the woods”. The good feeling when we are surrounded by the forest and totally alone, with peace in our hearts, is described in this piece, whose musical gestures and structures are based on the following first verses by Ralph Waldo Emerson (1803–1882):

Waldeinsamkeit

I do not count the hours I spend
In wandering by the sea;
The forest is my loyal friend,
Like God it useth me.

In plains that room for shadows make
Of skirting hills to lie,
Bound in by streams which give and take
Their colors from the sky;

Notation conventions

	<i>crescendo</i> from nothing		key click
	<i>diminuendo</i> to nothing		repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)
hum	simultaneously humming and oboe playing (the vocal pitch-class should be close to that sounding on the oboe)		flutter-tonguing
	<i>glissando</i>		

For more information on the extended techniques on this piece, see the book “The Techniques of Oboe Playing”, by Peter Veale *et al.*

Helder Oliveira
heldcomposer@gmail.com
+ 55 (21) 96907-2528

Waldeinsamkeit

for solo oboe

Helder Oliveira (*1987)

I - Colors

$\text{♩} = 60$ hum ----- hum --

mf *p*

4 ----- *rit.* ----- *a tempo*

hum -- *f* *p*

8 ----- *accel.* ----- $\text{♩} = 66$

mf *pp* *mp*

12 ----- *mf* *mp* ----- *mf*

16 ----- *mp*

20 ----- *mf*

©2021 Helder Oliveira

2

Waldeinsamkeit

24 hum -----, *f* hum -----, *rit.* -----, *a tempo* *p*

29 *mp* *p* *mp*

33 *accel.* ----- ♩ = 72 *mf* *f* *mp* *mf* *mp* *mf*

36 *mp* *f* *mf* *mp*

39 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

42 *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *f*

44 *mp* *mf* *ff* *atacca*

**ANEXO 15 - VERSÃO COMPLETA E EDITADA DE “WALDEINSAMKEIT FOR
SOLO OBOE”, HELDER OLIVEIRA (07/01/2023)**

Helder Oliveira

Waldeinsamkeit

for solo oboe

2021–22

Waldeinsamkeit

2021–22

Duration: ca. 3:00

I – Colors
II – Passacaglia

“Waldeinsamkeit” is a German word without a direct English translation. It can be translated to “the feeling of being alone in the woods”. The good feeling when we are surrounded by the forest and totally alone, with peace in our hearts, is described in this piece, whose musical gestures and structures are based on the following first stanzas by Ralph Waldo Emerson (1803–1882):

Waldeinsamkeit

I do not count the hours I spend
In wandering by the sea;
The forest is my loyal friend,
Like God it useth me.

In plains that room for shadows make
Of skirting hills to lie,
Bound in by streams which give and take
Their colors from the sky;

Or on the mountain-crest sublime,
Or down the oaken glade,
O what have I to do with time?
For this the day was made.

Notation conventions

	<i>crescendo</i> from nothing		key click
	<i>diminuendo</i> to nothing		repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)
hum	simultaneously humming and oboe playing (the vocal pitch-class should be close to that sounding on the oboe)		flutter-tonguing
	<i>glissando</i>		produce multiphonics including the indicated pitch

For more information on the extended techniques on this piece, see the book "The Techniques of Oboe Playing", by Peter Veale *et al.*

Helder Oliveira
heldcomposer@gmail.com
+ 55 (21) 96907-2528

Waldeinsamkeit

for solo oboe

Helder Oliveira (*1987)

I - Colors

$\text{♩} = 60$ hum _ _ _ _ hum _ _

mf *p*

4 *f* *p* *rit.* *a tempo* hum _ _

8 *mf* *pp* *mp* *accel.* $\text{♩} = 66$

12 *mf* *mp* *mf*

16 *mp*

20 *mf*

©2021 Helder Oliveira

2

Waldeinsamkeit

24 hum -----, *f* *mp* *p* *rit.* ----- *a tempo*

29 *mp* *p* *mp*

33 *mf* *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *accel.* ----- $\text{♩} = 72$

36 *mp* *f* *mf* *mp*

39 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

42 *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *f*

44 *mp* *mf* *ff* *atacca*

Waldeinsamkeit

3

II - Passacaglia

$\text{♩} = 160$

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 160. The key signature has one sharp (F#). The score consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning. Measure 1 starts with a half note chord (F#4, A4) marked *mp*. Measures 2-4 show a melodic line with various dynamics including *mf*. Measures 5-8 include dynamics *p* and *mp*. Measures 9-12 feature a *p* dynamic. Measures 13-16 include dynamics *mf* and *p*, with performance markings for *rit.*, *hum.*, and *a tempo*. Measures 17-20 continue with melodic development. Measures 21-24 conclude the passage with a *mf* dynamic.

mp *mf*

5 *p* *mp* *mf*

9 *p* *mp*

13 *mf* *p* *rit.* *hum.* *a tempo*

17

21 *mf*

4

Waldeinsamkeit

25

29

hum

33

37

accel.

pp cresc.

41

rit.

fff mf

**ANEXO 16 - SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E INDICAÇÕES DE
ESTRATÉGIAS DE ESTUDO PARA “PASSACAGLIA” (WALDEINSAMKEIT FOR
SOLO OBOE) (21/03/2023)**

* Onde eu coloco uma seta <----- é para indicar que o trecho (há também para apenas duas notas) começa menos e vai acelerando até voltar "a tempo". Eu só coloco a seta, sem o "a tempo" na partitura...

Waldeinsamkeit

Onde eu desenhei esse sinal ✓
são lugares que fiz uma respiração,
mas eu não quero fazer, porém não consegui
mudar ainda.

3

II - Passacaglia

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 160. The key signature has one sharp (F#). The score consists of seven staves of music. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Performance markings include *rit.*, *hum*, and *a tempo*. Red annotations include arrows pointing left and checkmarks above the staff, indicating specific interpretive points.

- aqui a intenção é de prolongar as primeiras notas.

4

Waldeinsamkeit

25 

29 

33 

37 

41 

**ANEXO 17 - VERSÃO FINAL DE “WALDEINSAMKEIT FOR SOLO OBOE” -
HELDER OLIVEIRA (17/05/2023)**

Helder Oliveira

Waldeinsamkeit

for solo oboe

2021–22

Waldeinsamkeit

2021–22

Duration: ca. 3:00

I – Colors
II – Passacaglia

“Waldeinsamkeit” is a German word without a direct English translation. It can be translated to “the feeling of being alone in the woods”. The good feeling when we are surrounded by the forest and totally alone, with peace in our hearts, is described in this piece, whose musical gestures and structures are based on the following first stanzas by Ralph Waldo Emerson (1803–1882):

Waldeinsamkeit

I do not count the hours I spend
In wandering by the sea;
The forest is my loyal friend,
Like God it useth me.

In plains that room for shadows make
Of skirting hills to lie,
Bound in by streams which give and take
Their colors from the sky;

Or on the mountain-crest sublime,
Or down the oaken glade,
O what have I to do with time?
For this the day was made.

Notation conventions

	<i>crescendo</i> from nothing		key click
	<i>diminuendo</i> to nothing		repeated slap-tonguing notes (irregular tremolo)
hum	simultaneously humming and oboe playing (the vocal pitch-class should be close to that sounding on the oboe)		flutter-tonguing
	<i>glissando</i>		produce multiphonics including the indicated pitch

For more information on the extended techniques on this piece, see the book "The Techniques of Oboe Playing", by Peter Veale *et al.*

Helder Oliveira
heldcomposer@gmail.com
+ 55 (21) 96907–2528

to Maria Santos
Waldeinsamkeit

for solo oboe

Helder Oliveira (*1987)

Duration: ca. 3:00

I - Colors

$\text{♩} = 60$ hum - - - - , hum - -

mf *p*

4 hum - - - - , *rit.* *a tempo*

f *p*

8 *mf* *pp* *mp* *accel.* $\text{♩} = 66$

12 *mf* *mp* *mf*

16 *mp*

20 *mf*

©2022 Helder Oliveira

2

Waldeinsamkeit

24 hum -----, hum -----, rit. -----, a tempo

f *p*

29

mp *p* *mp*

33 accel. ----- ♩ = 72

mf *f* *mp* *mf* *mp* *mf*

36

mp *f* *mf* *> mp*

39

mf *mp* *mf* *mp* *mf*

42

mf *mp* *f* *mf* *mp* *f*

44

mp *mf* *ff* *atacca*

Waldeinsamkeit

II - Passacaglia

$\text{♩} = 160$

mp *mf*

5 *p* *mp* *mf*

9 *p* *mp*

13 *mf* *p* *rit.* *hum* *a tempo*

17

21 *mf*

4

Waldeinsamkeit

25

29

hum

mp

33

p mp f

37

accel.

pp cresc.

41

rit.

fff mf