

III FESTIVAL DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA

VIDA E OBRA DE
RONALDO
MIRANDA & PAULO
COSTA LIMA





festival de música
contemporânea
brasileira

– Anais –
III FMCB

COMPOSITORES HOMENAGEADOS

Paulo Costa Lima

Ronaldo Miranda

16 A 19 DE MARÇO DE 2016



EDITORIAL

COORDENAÇÃO GERAL

Dra. Thais Lopes Nicolau

EXECUÇÃO E CAPTAÇÃO

Sintonize Produtora Cultural

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO EXECUTIVA

Douglas Lopes Nicolau

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Adriel Job

Wellington Andreoli

FINANCEIRO

Conceição Lopes Colombini

ELABORAÇÃO, EDITORAÇÃO E FORMATAÇÃO

Dr. Guilherme Sauerbronn

Dra Thais Lopes Nicolau

DIAGRAMAÇÃO

Izabelle Alvares

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Alexandre Zamith (UNICAMP/SP)

Dr. André Egg (UNESPAR/PR)

Dr. Paulo Tiné (UNICAMP/SP)

Dra. Carina Joly (Zurique, Suíça)

Dra. Denise Pelusch (Boulder, EUA)

Dra. Hyun Kim (Coréia Do Sul/MSU Denver, EUA)

Dra. Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP/SP)

Dra. Terezinha Prada (UFMT/MT)

Dra. Thais Nicolau (UDESC/SC)

Ma. Gyovana Carneiro (UFG/GO)



Catálogo: Biblioteca Nacional

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)
(VOLUME I. : 2016, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico]: Paulo Costa Lima e Ronaldo Miranda |
III Festival de Música Contemporânea Brasileira |16 a 19 de março,
Campinas, SP, FMCB, 2016

Modo de acesso: disponível online
ISSN: 2526-5784



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
PAULO COSTA LIMA & RONALDO MIRANDA	
<i>Recital de Abertura</i>	
Participação especial: Paulo Costa Lima, Ronaldo Miranda.....	8
<i>Concerto de Encerramento</i>	
Participação Especial: Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Regente: Ricardo Bologna.....	9
PAULO COSTA LIMA	
<i>Apresentações Artísticas</i>	
<i>Clarinete solo e em companhia</i>	
Matteo Ricciardi, Maycon Lack, Fernanda Vieira, Rodolfo Vilaggio.....	10
<i>Obras camerísticas de Paulo Costa Lima para o Gimba</i>	
GIMBA (Lucas Robatto, Pedro Robatto, Heinz Schwebel, Beatriz Alessio, Alexandre Casado, Suzana Kato)	11
<i>Obras para flauta e clarineta de Paulo Costa Lima: obras dedicadas ao Duo Robatto</i>	
Duo Robatto (Lucas Robatto e Pedro Robatto).....	12
<i>(Re)Compondo trajetórias e reverberações sobre a obra de Paulo Costa Lima</i>	
Duo Robatto (Lucas Robatto e Pedro Robatto), Comentários: Guilherme Bertissolo	13
Comunicações Orais	
<i>Compondo Compositores: a influência da atividade docente de Paulo Costa Lima na formação de compositores segundo seus alunos e ex-alunos</i>	
Eric de Oliveira Barreto.....	14
<i>Elementos composicionais no Bahia Concerto 2012 de Paulo Costa Lima</i>	
Aleyson Mariano Scopel.....	20
<i>Um caminho de criação e diálogo a partir da rítmica do candomblé: uma resposta às investidas composicionais de Paulo Costa Lima</i>	
Vinicius Borges Amaro.....	27
Recital Comentado	
<i>Recital Comentado Pelo Compositor Homenageado</i>	
Participação especial: Paulo Costa Lima	36
RONALDO MIRANDA	
<i>Apresentações Artísticas</i>	
<i>A Flauta transversal na obra de Ronaldo Miranda: suas diversas expressões</i>	
Quarteto Transversal: Sammille Bonfim, Rômulo Barbosa, Thales Silva, Welder Rodrigues.....	38



<i>Cantares: Canções de Ronaldo Miranda</i>	
Heloiza Branco e Miriam Hosokawa.....	39
<i>Expressões de Ronaldo Miranda: Toccata e Estrela Brilhante</i>	
Laura Moraes Umbelino, Mauricy Matos Martin.....	40
<i>Música de câmara de Ronaldo Miranda</i>	
Eliane Tokeshi, Giuliano Rosas, Lidia Bazarian.....	41
<i>Orquestra de Câmara de São Paulo e Antonio Eduardo Santos</i>	
Ricardo Cardim, regência	42
<i>“O Menino e a Liberdade” para quinteto de metais</i>	
Quinteto de metais ViBrasSom, Arranjos: Agnaldo Gonçalves.....	43
Comunicações Orais	
<i>A recorrência de estruturas rítmicas características na produção pianística de Ronaldo Miranda (1948-) e suas relações com elementos musicais afro-latino-americanos.</i>	
Potiguara C. Menezes	44
<i>“Cotidiano” de Ronaldo Miranda: imaginação visual e construção da performance de canção de câmara com temática contemporânea e música pós-tonal</i>	
Gisele Pires Mota.....	47
<i>Expressões de Ronaldo Miranda: Toccata e Estrela Brilhante</i>	
Laura Moraes Umbelino, Mauricy Matos Martin.....	56
<i>Seis Fragmentos de um Inverno Solar de Ronaldo Miranda: processos de construção de performance</i>	
Dra. Eliane Tokeshi, Dr. Ricardo Lobo Kubala, Lidia Bazarian, Giuliano Rosas.....	59
Mesa Redonda	
<i>Sete Flechas (um batuque concertante), de Paulo Costa Lima: linhas de criação, de escuta e reciprocidade</i>	
Paulo Rios Filho.....	67
Recital Comentado	
<i>Recital Comentado Pelo Compositor Homenageado</i>	
Participação especial: Ronaldo Miranda	
Anderson de Fiorelli, Emily Ondradek Peterson, Hyun Kim, Ana Carolina Sacco, Fernando Hashimoto, GRUPU, Luciana Sayure	76
<i>Recital Comentado</i>	
Comentários do compositor Ronaldo Miranda.....	77
CRÉDITOS	80



APRESENTAÇÃO

Em 2016, a terceira edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira homenageou dois grandes compositores brasileiros: Ronaldo Miranda e Paulo Costa Lima. Ambos ocupam papel importante na história da música contemporânea nacional e impactaram particularmente o desenvolvimento musical e cultural dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. São membros da Academia Brasileira de Música e se destacam com diversos prêmios nacionais e internacionais.

O III FMCB ofereceu gratuitamente quatro dias de atividades abertas ao público acadêmico e à comunidade em geral. A abertura oficial do festival aconteceu no auditório da CPFL, em Campinas, com um recital de abertura e bate-papo com os homenageados. No encontro, o público teve a chance de interagir com grandes nomes da história da música brasileira fazendo perguntas e discutindo tópicos sobre o panorama musical atual.

Os dias 17 e 18 de março foram sediados no auditório do Instituto de Artes da Unicamp, onde foram apresentados trabalhos científicos e pesquisas em performance, unindo teoria e prática e enaltecendo a cultura nacional. Além da interação com os compositores homenageados, destacou-se o momento de troca entre público, músicos, professores e pesquisadores de todo o país e do exterior.

No último dia do Festival, o Concerto de Encerramento ocorreu no Teatro Municipal José de Castro Mendes com a participação especial da OSMC - Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. O evento também firmou parceria com o Centro Infantil Boldrini de Campinas, maior hospital infantil de tratamento de câncer da América Latina. O festival levou às crianças uma mostra musical gratuita, ajudando no processo de cura e oferecendo novas oportunidades de conhecimento da cultura brasileira.

GOVERNO FEDERAL, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SINTONIZE APRESENTAM:



Recital de Abertura Ronaldo Miranda e Paulo Costa Lima

Alumbramentos para flauta e piano (2009)

Achille Picchi, piano
Rogério Wolf, flauta

Ronaldo Miranda
(1948)

Recitativo, Variações e Fuga (1980)

Luiz Amato violino
Hyun Kim, piano

Ronaldo Miranda
(1948)

Trio Alternâncias (1997)

Thais Nicolau, piano
Villa Duo:
Anderson Fiorelli, violoncelo
Waleska Siecskowska, violino

Ronaldo Miranda
(1948)

Paisagem baiana op.90 (2010)

Pedro Robatto, clarineta solo
Quarteto de Clarinetas Torcendo Dedo
Reinaldo dos Anjos, 1ª clarineta
Júlio Oliveira, 2ª clarineta
Carlos Eduardo da Silva, 3ª clarineta
Rafael Nini, clarone

Paulo Costa Lima
(1954)

Atotô balzare, Si, Si, como no! para 5 pc e piano op. 20 (1985)

Fernando Hashimoto, percussão
Grupo de percussão da Unicamp
Thais Nicolau, piano

Paulo Costa Lima
(1954)



Concerto de Encerramento

Participação Especial: Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas

Serenata Ayó op. 76 (2005)

Paulo Costa Lima

(1954)

Horizontes (1992)

Ronaldo Miranda

(1948)

I. A partida

II. A espera

III. A descoberta

Cabinda: nós somos pretos (2015)

Paulo Costa Lima

(1954)

Suíte festiva (1997)

Ronaldo Miranda

(1948)

I. Entrata

II. Sombras e Luzes

III. Toccata Regente: Ricardo Bologna

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas

Regente: Ricardo Bologna



Clarinete solo e em companhia

Lúdica I (1983)

Ronaldo Miranda

(1948)

Matteo Ricciardi, clarinete solo

Ibejis I, op. 41 (1995)

Paulo Costa Lima

(1954)

Matteo Ricciardi, clarinete

Maycon Lack, flauta

Imagens (1982) para clarinete e percussão

Ronaldo Miranda

(1948)

Matteo Ricciardi, clarinete

Fernanda Vieira, percussão

Rodolfo Vilaggio, percussão



Obras camerísticas de Paulo Costa Lima para o Gimba - Conjunto Misto

Divertimento Mineral Op.84 (2007)

Paulo Costa Lima

(1954)

Só ..., Op. 89 (2009)

Paulo Costa Lima

(1954)

GIMBA – Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia

Lucas Robatto, Flauta

Pedro Robatto, Clarineta

Heinz Schwebel, Trompete

Beatriz Alessio, Piano

Alexandre Casado, Violino

Suzana Kato, Violoncelo



Obras para flauta e clarineta de Paulo Costa Lima: obras dedicadas ao Duo Robatto

Ibejis I, op. 41 para flauta e clarineta (1995)

Ronaldo Miranda

(1948)

Aboio I, op. 65 para flauta solo (2002)

Ronaldo Miranda

(1948)

Peripécias op. 56 para clarineta solo (2000)

Ronaldo Miranda

(1948)

Ibejis II, op. 92 para flauta e clarineta (2011)

Ronaldo Miranda

(1948)

Duo Robatto (Lucas Robatto e Pedro Robatto)



(Re)Compondo trajetórias e reverberações sobre a obra de Paulo Costa Lima

Oxé (2015)	Alexandre Espinheira
Abesana (2012)	Paulo Rios Filho
Fluências - (in)fluências (2016)	Vinícius Amaro
Forte do Mar (2015)	Paulo César Santana
2zero1 (2015)	Alex Pochat
Transferências (2016)	Guilherme Bertissolo
Bundle (Tece) op. 5 (1977)	Paulo Costa Lima (1954)

Duo Robatto (Lucas Robatto e Pedro Robatto)
Guilherme Bertissolo, comentários



Compondo Compositores: a influência da atividade docente de Paulo Costa Lima na formação de compositores segundo seus alunos e ex-alunos

Eric de Oliveira Barreto

Instituto Federal da Bahia - ericbarreto1@icloud.com

Resumo: O objetivo do presente trabalho é apresentar a influência da atividade docente do compositor-professor Paulo Costa Lima na formação de compositores. Para tanto, foram utilizados depoimentos de alunos e ex-alunos do curso de graduação e pós-graduação em composição da Universidade Federal da Bahia. A partir dos dados coletados foram criados quatro tópicos para discorrer sobre sua prática docente: Inteiraça, Organicidade e Relativização, Ativismo e Influência. Como resultado observou-se sua opção metodológica pela agitação cultural como processo pedagógico, fundamentado na inter-relação entre os quatro tópicos citados.

Palavras-chave: Paulo Costa Lima. Ensino de Composição. Ativismo. Inteiraça. Influência.

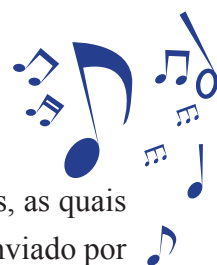
Composing Composers: the Influence of Paulo Costa Lima's Pedagogical Activities in Composer's Education, According to his Students and Former Students

Abstract: This article discusses the influence of Paulo Costa Lima's teaching practices in other composers' education. The data was collected from graduate and undergraduate composition students and alumni from Federal University of Bahia. The collected data was divided in four topics that discuss his teaching practice: Comprehensiveness, Organicity and relativization, Activism and Influence. It was observed as a result, that his methodological choice of cultural upheaval is used as a pedagogical process, based on the interrelationship between the four mentioned topics.

Keywords: Paulo Costa Lima. Teaching Composition. Activism. Comprehensiveness . Influence.

O presente trabalho é uma tentativa de forjar uma moldura sobre a atividade docente do compositor e professor (e ativista, como ele se autodeclara) Paulo Costa Lima. Tentativa porque sua atividade docente é tão ampla e diversa quanto sua atividade composicional e intelectual, não sendo pretensão deste texto ter a envergadura necessária para descrever ou analisar princípios ou fundamentos de sua práxis. Moldura porque apresenta apenas bordas de uma atividade docente complexa e que, por vezes, extrapola o limite do que comumente associamos ao trabalho de professor. Talvez seja por tal amplitude de atuação que o próprio professor se autodeclare um ativista. Trata-se, portanto, em um evento em homenagem ao compositor, de apresentar percepções de seus alunos e ex-alunos no que tange à sua prática educativa.

Os depoimentos aqui presentes foram tomados em entrevistas semiestruturadas durante investigação que realizei entre 2010 e 2012 durante o curso de mestrado, cujo tema foi o ensino de composição



da Universidade Federal da Bahia. Para o presente trabalho foram aproveitadas cinco entrevistas, as quais faziam referência direta à prática docente de Paulo Lima. Para ampliação da base de dados, foi enviado por e-mail um questionário com quatro perguntas a serem respondidas livremente. Dos vinte e um alunos ou ex-alunos do referido professor que receberam o questionário, nove responderam.

A construção da narrativa a seguir tem dois pilares. O primeiro é a perspectiva de que a construção intelectual de Paulo Lima - sua trajetória como estudioso que abrange diversos campos do conhecimento - não apenas reverbera, mas fundamenta toda sua prática docente. Tal fundamentação pode ser percebida na articulação destes conhecimentos em sala de aula e outros espaços pedagógicos para provocar aprendizagem (*disponibilidade*), e também em como estes conhecimentos são acolhidos e moldam seu próprio 'ser docente' (*inteireza*). O segundo pilar são as declarações de alunos e ex-alunos, os quais descrevem aprendizagens, circunstâncias e, por vezes, denotam admiração pelo professor. É preciso esclarecer que o termo "influência", presente no título, foi de difícil escolha, não tanto pelo tom de deliberada disputa da consciência dos estudantes que o termo poderia indicar, mas, principalmente, por estar presente na tradição do ensino da Escola de Música da UFBA a tentativa de influenciar o mínimo possível o "fato composicional" de compositores em formação. Tal tentativa é objeto de cuidado e reflexão desde a Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia, passando por formulações de diversos pensadores, dentre eles o próprio compositor aqui referido. A "importância da atividade docente" soaria mais prudente, porém, ao ler as entrevistas e questionários, a temida palavra aparecia e reaparecia, de formas diretas e indiretas. Contudo, a influência constatada, não remete a uma forma específica de compor, a técnicas, estilos ou estéticas, mas sim a postura ética da criação perante e para o conhecimento do mundo e suas implicações políticas, sociais e culturais.

Quatro tópicos serão utilizados para guiar a discussão, fazendo eles partes de um todo indissociável e com diversas derivações possíveis de serem abordadas e ampliadas, são eles: Inteireza; Organicidade e relativização; Ativismo e Influência. Devido à interconexão e interdependência entre os tópicos, e por não corresponderem a qualquer articulação linear, eles não serão divididos em seções.

Chamarei de *Inteireza* a interconexão entre saberes e práticas nos atos pedagógicos, estes, compreendidos não apenas como os praticados em sala de aula, mas em todas as ações que remetam direta ou indiretamente à aprendizagem. Esta interconexão, que representa engajamento e integridade com o conhecimento, faz da prática pedagógica um sistema integrado saber-fazer/fazer-saber. Remetendo a uma integralidade que, na universidade, costuma-se dividir entre ensino-pesquisa-extensão, esta *inteireza* aparece sob diversas formas nos discursos de seus alunos. Porém, torna-se importante observar parte da trajetória do compositor para compreendê-la melhor. Para tanto, utilizarei como exemplo aprendizados de Lima com Ernst Widmer.

Paulo Lima foi aluno e colega de Widmer na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia - UFBA, onde leciona até os dias atuais. Também realizou pesquisas sobre a Pedagogia do Compor e Estratégias Octatônicas do antigo professor. Em comentários críticos realizados ao texto de Widmer "A formação de compositores contemporâneos... ..E seu papel na Educação Musical", Lima, ao falar sobre as duas leis básicas para atuação do professor de composição formuladas no texto, confessa:

"Esses dois conceitos sempre me fascinaram. Na verdade, foram minhas chaves interpretativas para todos os dados produzidos durante o estudo de sua pedagogia do compor" (Lima in: Widmer, 2013. p. 13)



As duas leis acima referidas são: “*Organicidade*” e “*Relativização*”. A primeira refere-se à natureza orgânica do ato criador que, segundo Widmer, apresenta as fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer. A segunda refere-se ao caráter inclusivo necessário à contemporaneidade: “e”, ao invés de “ou”. Ante às diversas dúvidas levantadas pelo autor sobre a possibilidade (ou o atrevimento) do ensino, uma afirmação emerge: é preciso exercer a crítica ininterruptamente, como a poda é necessária durante o cultivo. Mas há um detalhe: “Não é primordialmente a crítica do professor que deve prevalecer, mas sim o seu dom de conseguir despertar o espírito crítico no aluno, a autocrítica”. (Widmer, 2013. p. 2)

O fascínio de Lima por estas leis impacta diretamente em sua atuação como professor de composição. O estímulo à criticidade e o fomento do “desabrochar da potencialidade criadora inata do aluno sem pressões, tolhimentos, {omissões} ou atropelamentos” (Widmer, 2013. p. 1), estão presentes nos discursos de diversos alunos, conforme a seguir:

“Em sua aula há uma busca pela conscientização do aluno acerca da importância de se pensar sobre cultura(s), de como produzi-la, difundi-la, valorizá-la, ampliá-la, transformá-la... questioná-la... Da importância de o artista ter os seus olhos atentos ao que acontece não só dentro de si como também à sua volta e de como este se insere nesse contexto. (...) O aluno fica por dentro não só dos meandros da construção musical, como também aprende a ouvir melhor as necessidades internas (do seu eu e do seu eu-artístico) e as necessidades externas (da sociedade e do seu papel dentro dela). Após estes atos de ouvir há, então, uma busca pelos meios de se fazer ouvido e compreendido. É como aprender a falar e a se desinibir ao mesmo tempo. (Entrevistado N)

“Paulo Lima tinha uma coisa interessante que era nunca dar as respostas prontas. Ele sempre dava o caminho para a gente encontrar as respostas. Se ele visse que a gente estava com alguma dificuldade, às vezes até mudava a aula para fazer a gente entender o que a gente tivesse dificuldade” (Entrevistado C)

“Eu acho que eu peguei essa veia de experimentação com ele porque ele nunca bloqueou a gente de experimentar. Então acho que a atitude básica dele era isso: Faça! Não se limite a nada, não crie dogmas antes de você botar no papel. Faça, depois é outra história. (...) Ele nunca chegou assim: ‘FAÇA!!!’ (*imperativo*). Por isso que falo da experimentação, porque ele deixa muito livre, e esse deixar livre acabou a gente fazendo muita coisa. Não sei como dizer.” (Entrevistado J)

Observa-se pela declaração dos alunos que há fomento à criticidade e à experimentação, mas não regras postas a serem seguidas. Parece que o “fazer”, inicialmente, torna-se mais importante que o “como fazer”, tendo o estímulo como processo ético aceitável para o desenvolvimento do estudante, pois o “feito” deve ser realizado pelo aluno, cabendo ao professor “interferir o menos possível e propiciar o mais possível” (Widmer, 2013. p.1) ao compositor-estudante.

Esperando que o exemplo tenha se tornado claro, retorno à ideia de *inteireza*. Para além da marcante utilização dos princípios de *Organicidade* e *Relativização*, é possível perceber na prática docente do compositor a presença constante de toda sua trajetória formativa a serviço da aprendizagem do estudante, propiciando ‘o mais possível’, indicado por Widmer.

A disponibilidade ao compositor-estudante de todo seu arcabouço intelectual pode ser observada, por exemplo, nas articulações que realiza entre Psicanálise, Composição e Cultura. Mesmo tais articulações (e estes conteúdos) não estando presentes em programas de cursos, elas são apresentadas de maneira a compartilhar com o aluno um dos seus pilares formativos. Vejamos:



“Também pega e diz assim: “porque Freud”, o que Freud tem a ver com música? Tem tudo!” (Entrevistado D)

J - E outra coisa, a gente falava de tudo, de filosofia, de política, do peito da mãe a gente conversava. Ele vai da raiz de um problema até a solução.

Entrevistador - Você pode dar um exemplo? Fiquei curioso.

J - Que a primeira referência da gente é o peito da mãe... e a gente estava falando de outra coisa, aí ele vem com isso.

Entrevistador - E ele levava isso a um conclusão composicional?

J - Sim, sim.”

Outra dimensão da disponibilidade diz respeito a outros espaços criados para “propiciar o mais possível” ao estudante, que também é um viés do *ativismo*.

Entrevistador – Esse relacionamento de vocês acontecia fora da sala também?

J – Sim, sim. Ia na casa dele, conversar, ligar, se falar por telefone, e-mail.

Entrevistador – E você acha que isso foi essencial pra mudar seu pensamento. O que você tinha e como isso se processou?

J – Isso foi essencial pra... a liberdade foi essencial pra eu puder chegar até ele e falar “Eu não gosto disso” e ele “Não, não sei o que, não sei o que...”. Aí eu comecei a gostar: “Pô, eu gosto disso” e ele “Ah, aqui...” entendeu? Acho que essa liberdade foi essencial”

O *ativismo* é uma característica que orienta seu fazer pedagógico, compondo a *inteireza* já referida. É preciso dizer que a ideia de compositor-ativista é uma construção do próprio professor e segundo a qual ele se auto identifica. Ativismo, enquanto categoria política, remete a militância, e militância à necessidade de empenhar esforços e energia em prol de uma causa¹. Esta causa, sendo pública, extrapola a si e chega a outros. Isto pode ser visto num depoimento de um estudante que não foi seu aluno:

“Faltou-me falar de Paulo Lima, que também tenho uma admiração diferente, mais ainda para a questão política da coisa, administrativa, intelectual e discursiva. Ele levanta bandeiras muito bem levantadas, vibra com isso, faz as pessoas vibrarem (...) Paulo Lima é multiplicador nessa área” (Entrevistado R)

Já outro compositor-estudante afirma:

“Ele é o maior exemplo dessa interface, estimulada nas aulas, entre agitação cultural e prática composicional. Além de ser um compositor com obras tocadas em todo o mundo, é alguém que cria as ocasiões de performance da própria música e da música de seus pares, que fomenta a difusão da produção compositiva em seu contexto baiano e brasileiro” (Entrevistado N)

A ideia de *agitação cultural* remete a ações em prol da criação de espaços para implementação e exposição de composições, e também para a afirmação da composição como meio de intervenção e proposição de soluções nos âmbitos da cultura e sociedade. Compor, enquanto ato e fato, torna-se uma via de reflexão e intervenção social. A mensagem de que a música não existe num vácuo de sentidos, mas sim o oposto (cria sentido onde antes não havia, portanto, assume funções culturais que tornam o compositor um agente fundamental na sociedade) provoca reflexões com impactos significativos no fazer composicional dos estudantes e em como pensam a relação compositor-composição-mundo. Vejamos:

¹ Desconheço enunciado, dito ou publicado, em que o compositor afirme: “esta é minha causa”. No entanto, a partir de seus textos e falas, pode-se inferir que ela esteja relacionada a ideia de ‘criação como meio de construção de utopias possíveis, inclusivas e necessárias.’



“Como Paulo Lima disse, um acorde só faz sentido por causa da história desse acorde. Se apresentarmos um acorde para outra cultura que nunca tenha ouvido um, talvez ele não seja nada” (Entrevistado DR)

“E o artista é aquela pessoa que trabalha a sua ótica para poder enxergar coisas que um médico não vai ver. O médico vai ver um corpo e dizer “Eu vou te curar”, o artista vai dizer “não, eu vou ver os limites da sociedade, o sentimento, o que é a lei e porque a gente tem que viver fora, dentro das regras, e porque que não sei o que... e a política...” Tudo isso, cara! Eu acho que o artista tem que ter essa ótica para poder exprimir, devolver isso à sociedade. E eu acho que o mais próximo, quem chega mais disso é Paulo Lima. De pensamento, ideológico, filosofar e viajar. E eu já gostei muito. Eu não tenho noção de como é o método dele, mas ele já disse: ‘A composição é livre’” (Entrevistado DA)

Cultura apresenta-se, portanto, enquanto categoria intelectual a ser refletida e estudada; enquanto instrumento de provocação didática; e como campo de atuação. A inter-relação entre tais abordagens sobre e na cultura, expressa a convicção de que a atividade de compor necessariamente proporciona novos espaços, conhecimentos e realidades, só possíveis pela música e com a música. Daí o ativismo.

Vejamos:

“Foi com ele que pude então conhecer um lado menos ‘cartesiano’ da composição musical, vendo-o abordar temas que antes considerava “filosóficos” e de pouca aplicação compositiva, na qual ele recorria constantemente a autores por mim desconhecidos ou a ícones de outras áreas do conhecimento, relacionando-os de alguma forma com o fazer musical. Ao sair da zona de conforto e me aprofundar nestes conteúdos ‘extramusicais’ das aulas expositivas, das pesquisas propostas e através dos constantes questionamentos feitos durante os diálogos em aula, entrei em contato com um material bibliográfico novo (novas teorias e uma infinidade de possibilidades de relações interdisciplinares) de conteúdo estimulante. Creio que hoje, mesmo podendo já ser taxado como um compositor contemporâneo (na questão temporal e no uso da estética e adoção de um tipo de postura que o termo remete), considero-me mais aberto ao novo e ao que me é, inicialmente, contra-preferencial” (Entrevistado N)

O trecho acima faz referência a componentes provocativos/reflexivos - causando saída de uma “zona de conforto” – e a recursos didáticos diversos – com referência a outras áreas do conhecimento e conteúdos “extramusicais”. Esses componentes e recursos findam por causar transformação em como o compositor-estudante se percebe e se posiciona como compositor. Tal transformação aparenta ser resultado do “proporcionar o mais possível”, anteriormente referido.

As constantes transversalidades em ações didáticas, com diversidade de referências, por vezes se assemelham, se confundem ou se misturam com práticas composicionais, as quais primam por diálogos, provocações, sínteses e reinvenções. Vejamos uma citação:

“Eu lembro que na época ele estava escrevendo “Atotô de L’homme armée”, e a gente, de certa forma,, participou do processo de composição dele, porque, volta e meia, quando ele tinha um material ele trazia, e a gente pôde ver como é que estava acontecendo, e assim que a peça foi executada ele pegou a gravação e mostrou para a gente” (Entrevistado C)

O nome da música é sugestivo das relações culturais presentes na composição, bem como da postura humorística-irônica que por vezes compõem suas estratégias de provocação. Esta relação entre prática composicional e postura educacional refere-se novamente à ideia de *inteireza* e também expõe a



síntese principal da moldura aqui construída: a educação e a composição como desafios criativos, compartilhando, portanto, uma mesma natureza. Em outras palavras: o ato de educar como fazer criativo, e o fazer compositivo como ato educativo.

O último tópico a ser explicitamente exposto é o que se refere a *influência* da referida atividade docente e composicional sobre alunos. Parte dele já pode ser inferida a partir das citações anteriormente realizadas, outra parte será exposta diretamente por palavras de alunos, não apenas como exemplificação do que aqui se pretende evidenciar, mas como breve homenagem e retorno à significativa contribuição de Paulo Costa Lima a dezenas de compositores que com ele aprenderam (ou foram encorajados) a compor músicas e imaginários.

“Na verdade, o primeiro contato que tive com Paulo foi a partir de sua música “Apanhe o Jegue”. A audição me impactou de tal forma decidi ir em busca de um contato mais direto com ele” (Entrevistado V)

“Rapaz, eu acho que... eu não quero puxar saco, pode até parecer, mas como um docente eu considero ele culpado, até pra ele sentir o peso da palavra! Culpado por eu ter gostado, por querer ficar. Na verdade, eu que quis ficar, não foi ele que quis por mim, mas ele meio que guiou da forma que ele sempre guia a gente, até na forma de pensar. O controle aparentemente descontrolado de Paulo nas aulas é impressionante. A cobrança livre que ele tinha da gente, a gente criava o que a gente quisesse” (Entrevistado DR)

“Foram duas aulas marcantes para mim. Por conta dele eu tenho pensado no mestrado” (Entrevistado DA)

“Tudo de melhor que faço em minha vida acadêmica, agora como professor, tem a ver com uma tentativa de expandir, de estender as experiências criadas em sala de aula por Paulo Lima, algumas experiências em sala de aula que vivi enquanto seu aluno. (...) Acho que a vontade de fazer música, de viajar com a invenção de música por outros universos a partir do universo (cultural) que lhe rodeia, essa vontade que tenho em mim muito forte desde o início da graduação, com certeza foi influência dele, da música dele, mas não só, também das aulas dele. É uma influência muito sutil, eu diria. (...) Ensinar é uma forma poderosa de magia...” (Entrevistado PR)

Referências:

WIDMER, Ernst. A formação de compositores contemporâneos... ..E seu papel na Educação Musical. Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA: IV. Ebook. PPGMUS/UFBA, 2013.



Elementos composicionais no *Bahia Concerto 2012* de Paulo Costa Lima

Aleyson Mariano Scopel
UFRJ – aleysonscopel@hotmail.com

RESUMO: O trabalho pretende abordar a obra *Bahia Concerto 2012* de Paulo Costa Lima. Dono de um catálogo de mais de cem peças, trata-se da primeira neste formato para piano. Serão abordadas as temáticas de desenvolvimento motivico associado ao conceito de *Grundgestalt* de Arnold Schoenberg, o responsorialismo e a forte presença do ritmo afro-baiano, influências de longa data em sua música e modo de compor. Uma curta conclusão apresentará sugestões interpretativas para o pianista.

Palavras-chave: Paulo Costa Lima. Bahia Concerto. Grundgestalt. Responsorialismo. Piano.

Compositional Elements in Paulo Costa Lima's *Bahia Concerto 2012*

ABSTRACT: This article studies Paulo Costa Lima's work *Bahia Concerto 2012*. Owner of a catalogue that includes more than a hundred pieces, this is his first concerto written for piano. This article discusses the motivic development of the themes associated with Arnold Schoenberg's concept of *Grundgestalt*, the presence of responsorial structures, as well as African rhythms and rhythms from Bahia, both strong influences in his music and compositional language. A short conclusion presents performance suggestions for the pianist.

Keywords: Paulo Costa Lima. Bahia Concerto. Grundgestalt. Responsorial. Piano.

1. A obra para piano e o *Bahia Concerto 2012*

O extenso catálogo de mais de cem obras do compositor baiano Paulo Costa Lima (1954-) abarca um grande número de obras para piano, em sua maioria peças curtas. Dentre elas podemos citar: *Eis Aqui!*, Op. 68 (2003), *2 Ponteiros*, Op. 35 (1992) e Op. 64 (2002), *Vassourinhas*, Op. 46 (1996), *Imikaiá*, Op. 32 (1992), *Pescaria*, Op. 30 (1992), *Pega essa nêga e chêra*, Op. 28 (1991), *Vés*, Op. 26 (1990), *In-variáveis*, Op. 24 (1987), *Fantasia* Op. 23 (1986), *Cuncti-Serenata* Op. 19 (1984), além da obra *Two premises (Oscila)*, Op. 4 (1977).

Essas obras tendem a explorar a percussividade do piano de maneira virtuosa, construindo fluxos rítmicos através de gestos descendentes e ascendentes, investigando a lógica de figurações motivicas e de ambientes sonoros contrastantes. Fazem uso frequente de ritmos reconhecidos como brasileiros, de maneira estilizada, como por exemplo o samba em *Eis Aqui!*, baseado na obra "Samba de uma nota só" de Vinícius de Moraes.

Salomea Gandelman nota ainda a presença típica de *clusters*, notas repetidas, fatores de estilhaçamento da linha melódica e construção a partir da justaposição de segmentos contrastantes (1997).

Em toda sua obra, não apenas para piano, mas também para outros instrumentos, encontramos



apenas uma peça no gênero concerto para instrumento solista e acompanhamento de orquestra de cordas, o *Concertino para clarineta e cordas*, op. 78 (2006). O compositor afirma que tinha uma dívida com esse formato e que, quando surgiu a oportunidade de escrever uma nova obra para orquestra de cordas, no ano 2012, resolveu então compor o *Bahia Concerto 2012*, que viria a ser seu primeiro concerto para piano.

A obra foi encomenda da XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada em 2013 no Rio de Janeiro, tendo sido estreada no dia 27 de setembro pelo naipe de cordas da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Aleyson Scopel ao piano e regência do maestro Cláudio Cruz.

O nome *Bahia Concerto 2012* inclui o ano de composição no título por tratar-se de uma homenagem do compositor a um de seus professores, o suíço Ernst Widmer (1927-1990). Widmer compôs, em 1958, uma obra chamada *Bahia Concerto 1958*, seu Opus 17. A obra foi escrita dois anos após a chegada do compositor no Brasil e é inspirada nas suas primeiras impressões acerca da música brasileira. Paulo Costa Lima aludiu ao seu mestre ao nomear seu concerto *Bahia Concerto*, porém, para além do título, as duas peças pouco têm em comum, a começar pela instrumentação: a obra de Widmer requer piano, sopros, cordas e tímpano, enquanto a obra de Paulo Costa Lima foi escrita para piano e cordas. Para este último, no entanto, a similaridade está no conceito de como a identidade do lugar é comunicada através da música dos respectivos compositores, um com um olhar estrangeiro e o outro com o olhar de quem nasceu e vivenciou a cultura local como nativo.

Falaremos a seguir de alguns elementos composicionais presentes no *Bahia Concerto 2012*. São eles os conceitos de desenvolvimento motivico, responsorialismo e a presença de ritmos africanos.

2. Desenvolvimento motivico

A canção “O que é que a baiana tem?”, composta por Dorival Caymmi em 1939 e imortalizada na voz da cantora luso-brasileira Carmen Miranda, é o elemento diretamente ligado ao título da obra que representa a inspiração motivica para sua construção, ou a célula que germina, nas palavras do compositor. Paulo Costa Lima se diz um apaixonado pelas estratégias motivicas encontradas sobretudo, segundo ele, na música de Brahms e Schoenberg. Ele ressalta que esse modo motivico de compor foi moldado a partir da análise das estratégias motivicas presentes nas obras destes compositores, apoiando-se no conceito de *Grundgestalt*.

Grundgestalt é um termo schoenberguiano para definir a base da coerência da composição musical. De acordo com Schoenberg, o que quer que aconteça numa obra musical é uma interminável reformulação do motivo básico, e não há nada numa obra musical que não venha do tema, se desenvolvendo a partir dele ou se reportando a ele. A *Grundgestalt* é uma importante parte do modo de pensar de Schoenberg, abrangendo todas suas fases criativas (tonal, atonal e serial). Em sua base está a premissa de que a música deve ser compreensível para que crie satisfação emocional e intelectual, e a forma mais direta para que isso aconteça é através da repetição frequente do motivo básico. Não raro, essa repetição envolve transposições, inversões, aumentações, diminuições e outras variações, processos utilizados, de acordo com Schoenberg, para superar a monotonia potencialmente criada pela repetição exata.

Como uma semente, uma dada *Grundgestalt* teria - ao menos no caso idealizado - o potencial de gerar todo o material necessário para a construção de uma peça, desenvolvendo-se como uma entidade orgânica. As inúmeras formas intermediárias (incluindo aquelas marcadamente contrastantes em relação ao elemento original) brotariam, por assim dizer, dessa semente, por intermédio de procedi-



mentos de variação progressiva, isto é, variação sobre variação, considerando quaisquer domínios musicais possíveis (em especial, contornos intervalares e rítmicos, configurações métricas, contextos harmônicos, mas também timbres, padrões de articulação etc.). (ALMADA, 2014)

Este conceito está presente já nos primeiros compassos do *Bahia Concerto 2012*, onde as cordas anunciam, de modo calmo e fragmentado, a melodia de letra homônima da primeira frase da canção “O que que a baiana tem?” em longas notas.

Bahia Concerto 2012
para Piano e Cordas Paulo Costa Lima

Calmo $\text{♩} = 68$

Fig. 1 – *Bahia Concerto 2012*, compassos 1-23

Posteriormente, a entrada do piano apresenta um jogo timbrístico de notas brancas e pretas.

Tempo de $\text{♩} = 120$

Fig. 2 – *Bahia Concerto 2012*, compassos 31-33



As teclas pretas aqui ainda fazem parte da série motivica que organiza toda a obra. “O que que a baiana tem?” é a *Grundgestalt* que vai organizar todos os elementos da obra, até de fato aparecer, mais a frente, em forma de citação, através da melodia dos versos “Quando você se quequebrar / Caia por cima de mim”. Isso dá uma coerência de construção e sonoridade à música.

Fig. 3 – *Bahia Concerto 2012*, compassos 301-306

3. Responsorialismo

O responsorialismo é um termo derivado do canto responsorial, tipo de canto onde uma voz solista chama a resposta de outras vozes. Esse estilo, muito comum em culturas africanas, já havia sido incorporado por Paulo Costa Lima em outras obras, como no *Kyrie de Nanã para coro e solista*, Op. 38 (1993), peça afro-renascentista que faz uso do responsorial de maneira bastante acentuada. O compositor refere-se igualmente ao *Bahia Concerto 2012* como uma obra responsorial afro-baiana. Ou seja, a obra invoca de maneira constante esse diálogo entre piano solista e cordas, uma solução à problemática da forma concerto, segundo o compositor. Esse aspecto é notado de maneira bem clara nas seções com a indicação *Allegro baiano*, conforme o exemplo abaixo demonstra (nota-se a alternância das passagens das cordas com as passagens do solista).



Allegro baiano ♩ = 105

Fig. 4 – Bahia Concerto 2012, compassos 71-81

4. Ritmos africanos

Outra referência que unifica a obra *Bahia Concerto 2012* é a presença de ritmos afro-baianos do candomblé, nomeadamente os ritmos de Xangô (toque de Alujá) e Iansã (toque quebra-pratos) que aparecem nas sessões demonstradas nas figuras 5 e 6, respectivamente.



Allegro baiano ♩ = 105

Fig. 5 – Bahia Concerto 2012, compassos 24-30

Fluido ♩ = 88

Fig. 6 – Bahia Concerto 2012, compassos 246-249

De acordo com o compositor, esses ritmos também carregam em si o conceito de *Grundgestalt*. Ou seja, neste caso a *Grundgestalt* seria o elemento rítmico apresentado. Ele afirma ter grande interesse pelo diálogo da música contemporânea e o ritmo do candomblé, e conclui que a rítmica do candomblé é tão erudita quanto qualquer outra tradição, dada sua complexidade. (SCOPEL, 2015)

5. Performance

Todos os elementos apresentados acima resultam em uma escrita responsorial, rítmica e extremamente percussiva para a parte do piano, que apresenta passagens que exploram as extremidades do instrumento de maneira simultânea ou através de gestos paralelos, além da utilização do responsorialismo constante entre o solista e as cordas.

O entendimento dos elementos empregados na construção da obra, incluindo os elementos rítmicos e motivicos derivados da canção “O que é que a baiana tem?” e o uso dos ritmos do candomblé e do responsorialismo, servirá como importante auxílio no momento da performance, pois dará coesão à interpretação. Este embasamento analítico, aliado à uma execução com precisão de ritmo e ataque, farão com que a obra não soe fracionada, trazendo à tona toda a transparência da escrita do compositor.



REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de Lemos. Considerações sobre a análise de Grundgestalt aplicada à música popular. *Per Musi*, No. 29, Belo Horizonte, 2014.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros - Obras para Piano (1950 a 1988)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

SCOPEL, Aleyson. Entrevista de Paulo Costa Lima em 06 de outubro de 2015. Salvador, Bahia.



Um caminho de criação e diálogo a partir da rítmica do candomblé: uma resposta às investidas composicionais de Paulo Costa Lima

Vinicius Borges Amaro

Universidade Federal da Bahia – vinicius-amaro@hotmail.com

Resumo: Estimulado pela proposição de diálogos culturais envolvendo a música de concerto contemporânea e o candomblé, que reverberam nos princípios criativos de obras do compositor Paulo Costa Lima, o presente trabalho visa apresentar caminhos metodológicos ligados ao fazer composicional a partir de um estudo sobre processos rítmicos relativos à música da referida tradição afro-brasileira. Nesta direção, cinco músicas desta expressão cultural foram transcritas e analisadas na perspectiva da identificação de situações rítmicas que possam ser tomadas como catalisadores de procedimentos composicionais adaptáveis à música de concerto. Como uma espécie de resposta a um dos intentos estéticos da obra de Lima, o artigo finaliza com sugestões de possíveis caminhos de elaborações compositivas pertencentes a este entorno temático.

Palavras-chave: Paulo Costa Lima. Composição. Ritmo. Candomblé.

A Way Of Creation And Dialogue Through The Rhythm Of Candomblé: A Response To The Compositional Intentions From Paulo Costa Lima)

Abstract: Engaged by the proposition of cultural dialogue involving contemporary concert music and Candomblé, which can be seen in the creative principles of Paulo Costa Lima's pieces, this paper presents methodological approaches related to music composition through a study of rhythmic processes related to African-Brazilian traditional music. In this direction, five songs from this cultural expression were transcribed and analyzed in terms of identification of rhythmic situations that could be taken as compositional processes adaptable to concert music. As a kind of response to an aesthetic intent of Lima's work, this article concludes with suggestions of possible compositional elaborations involving this thematic surroundings.

Keywords: Paulo Costa Lima. Composition. Rhythm. Candomblé.

1. Considerações iniciais

Em entrevista concedida a rádio Antena MEC FM¹, Paulo Costa Lima declara algo importante no que diz respeito a suas investidas enquanto compositor: “eu tenho grande interesse pelo diálogo da música contemporânea e o ritmo do candomblé. Com os estudos que eu fiz, chego a conclusão que a rítmica do candomblé é tão erudita quanto qualquer outra tradição, por sua complexidade”. Tal relato pode ser facilmente ilustrado pela sua produção artística, nomeadamente sugestiva, como é o caso das séries *Atotô* e *Ibejis*, e acadêmica, expressa, por exemplo, no artigo *Composição e identidade cultural na Bahia* (LIMA, 2005: p. 195 - 2012).

¹ Entrevista concedida a rádio Antena MEC FM (Rio de Janeiro), no dia 14 de outubro de 2015, para falar da sua obra *Sete flechas, um batuque concertante*, estreada no dia 10 deste mesmo mês, na abertura da 21ª edição da Bienal de Música Contemporânea. Disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/antena-mec-fm/edicao/2015-10/compositor-paulo-costa-lima-fala-sobre-sua-nova-obra>> Acesso em: 10/11/2015.



Diante do horizonte temático levantado no referido discurso, duas questões principais de teor composicional podem ser levantadas: 1) Como, numa concepção prática e objetiva, a perspectiva rítmica da música de candomblé poderia se encontrar com noção processual² da música de concerto? e 2) Em que medida e a partir de quais princípios poderíamos propor uma abordagem técnica de uma tradição cultural que essencialmente se desenvolve pela oralidade?

É na tentativa de esclarecimento dessas questões que este trabalho está identificado. Para tanto, buscaremos uma aproximação com a música realizada no contexto do candomblé com o intuito principal de investigar situações rítmicas características, que possam ser adaptadas à música de concerto, como catalisadores criativos de processos composicionais. Neste intento, cinco músicas foram coletadas e transcritas, a fim de após uma etapa analítica, proporcionarem subsídios teóricos e material composicional.

Esperemos, assim, contribuir para o campo da composição na medida em buscaremos estabelecer ferramentas criativas condensadas em procedimentos compositivos, bem como apresentar respostas e caminhos alternativos para uma das questões principais da música do mencionado compositor.

2. Chegando à música de candomblé: uma abordagem inspirada

Interessado em aspectos gerais relacionados à promoção de diálogos interculturais no âmbito da composição, Lima (2005: p. 292 - 303) propõe quatro possibilidades identificadas em diferentes vetores temáticos em seu artigo *Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em seis passos)*: a) colagens e empréstimos; b) apropriação/ reconstrução de concepções e atitudes filosóficas; c) interpenetração de materiais; e d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.

Em ‘a’ poderíamos ter, por exemplo, as citações, algo comum desde sempre na história da música, extremamente utilizado nos ideais nacionalistas, na tentativa dos compositores de reavivar materiais folclóricos específicos. Em ‘b’ estaríamos tratando de algo que está mais conectado a questões relativamente subjetivas como a influência religiosa na música de Arvo Pärt, ou a cosmologia nas plásticas sonoras de Walter Smetak. Os dois últimos horizontes, como o próprio Lima afirma, “são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma ‘intensificação’ do penúltimo” (*ibid.* p. 297). Ambos não estão ligados à superfície musical, e sim a uma noção estrutural, havendo, portanto, menor potencial de representação.

Como ponto de partida para nossa pesquisa, coletamos cinco músicas relativas a este contexto. O critério de seleção foi impulsionado pela escuta, a partir da expectativa e julgamento de eventos rítmicos que pudessem ser tomados como tópicos e assuntos a serem explorados em processos composicionais na música de concerto. Essas músicas coletadas como dados foram exclusivamente instrumentais e retiradas de uma mídia dedicada à exemplificação de toques e ritmos do candomblé, disponibilizada na plataforma digital *YouTube*³.

A segunda etapa foi permeada pela observação técnica de todo o material musical coletado em prol da interpretação do mesmo, e em direção a uma plasmação estrutural dos princípios que os envolvem. Nesse sentido, a transcrição foi tomada como aporte metodológico.

Sobre o processo de transcrição, vale a pena esclarecer que cuidados essenciais foram tomados

2 Artimanhas ligadas à metodologia compositiva, aos meios de elaboração e desenvolvimento de um material composicional.

3 As músicas coletadas podem ser visualizadas a partir dos seguintes links: <<https://www.youtube.com/watch?v=md1ZSYrBRBU>> <<https://www.youtube.com/watch?v=KNBxDJbSrPs>>



para que a atmosfera da música de candomblé não ficasse tão congelada ou engessada numa notação musical convencional. Por exemplo, abrimos mão da concepção tradicional de métrica, tal como é vista nos escritos de Copper e Meyer (1960) ou Lerdahl e Jackendoff (1987), para admitir a noção da mesma como potencial de projeção, como sugere Hesty (1997). Desta maneira, as fórmulas de compassos funcionam como identificadores longitudinais de eventos rítmicos.

A última etapa foi caracterizada pela análise do material transcrito, afim de levantar ideias sobre os processos criativos que envolvem a rítmica do candomblé, simultaneamente a um entendimento mais aprofundado sobre esse contexto como manifestação cultural, como veremos com mais detalhe a seguir.

3. A música de candomblé: característica geral e alguns princípios rítmicos

Em linhas gerais, o candomblé é uma manifestação cultural complexa de origens africanas⁴, desenvolvida no Brasil, e como acredita Edison Carneiro (2008, p. 12), com maior esplendor na Bahia. Em seu livro *Candomblés da Bahia* podemos ver que:

Embora eminentemente religioso e constituído por papéis hierarquizados de homens e mulheres, o candomblé assume sua vocação de reunir e de manter memórias remotas e outras próximas, referenciando culturas, idiomas, códigos éticos e morais, tecnologias, culinária, música, dança, entre tantas outras maneiras de manter identidades, de situar e manifestar cada modelo, nação (Carneiro, 2008: p. XIV).

Neste processo ativo, a música desempenha papel primordial, afinal representa o meio de comunicação entre os humanos e os orixás⁵. Algumas de suas características fundamentais são:

1. A orquestra é composta, basicamente, por quatro instrumentos: três atabaques e um agogô (gã). Dentre eles, o atabaque ocupa uma posição de destaque pois é considerado essencial para a invocação dos Orixás. Os três utilizados são o Rum (grande), o Rumpi (médio) e o Lé (pequeno), sendo o Rum o mais grave e importante, afinal é a partir do seu desempenho que a entidade em questão é gradualmente manifestada;

2. Na medida em que é preponderantemente marcada por instrumentos de percussão e de alturas indefinidas (embora o canto também desperte grande importância), tende a se desenvolver a partir de aspectos rítmicos sólidos e bem definidos;

3. Como acontece em outras culturas cujo ritual religioso é enraizado na música, possui uma feição cíclica.

Tendo em vista que os atabaques são considerados os instrumentos mais importantes, e entre eles existe uma relação de hierarquia, duas funções foram claramente percebidas: solo e acompanhamento. Nesse sentido, numa concepção de subserviência ao teor improvisatório do Rum, os outros dois atabaques tendem à criação de uma atmosfera rítmica cíclica (apoiada pelos outros instrumentos) com características grupacionais⁶ e

4 Diretamente ligada aos negros africanos trazidos para o Brasil com escravos, de tribos distintas e com costumes respectivamente particulares, como destaca Carneiro (2008: p. 7).

5 Divindades que situam-se em posição nitidamente inferior a um Deus supremo, sendo, assim, seus agentes, ministros, delegados, dentre outros (CORDEIRO, 2008: p. 14).

6 Referente à noção de agrupamento vistas nas teorias do ritmo, como, por exemplo, em Copper e Meyer (1960), Cone (1968), Berry (1976), Epstein (1979) e Lerdahl e Jackendoff (1987).



de acentuação condizentes com a individualidade e personalidade do Orixá ao qual a música é dedicada.

Foi exatamente a partir da observação dos atabaques, e mais especificamente dos modos de interação entre o Rum e a ação conjunta do Rumpi e do Lé nas cinco músicas coletadas, que cinco processos de qualidades prioritariamente rítmicas foram identificados. Cada um relativo ao método de construção rítmica que justifica o evento sonoro completo de cada música, e por isso são identificados como processos composicionais. Todos foram nomeados de acordo as suas características estruturais, segundo a minha percepção enquanto compositor.

3.1. Processo N° 1: ressignificação rítmica

É a transformação, ou simplesmente mudança, da perspectiva intuitiva de um evento rítmico de grande evidência, desencadeada pela ação de outro evento de menor expressão, cuja função é exatamente promover novas feições e expectativas.

Um breve passeio analítico pelo “Adarrum de Ogum” nos coloca diante do atabaque Rum como um agente rítmico cuja função principal é propor diferentes feições e sensações relacionadas ao padrão rítmico apresentado pelos atabaques Rumpi e Lé (reforçado pela cabaça e o caxixi), que é ciclicamente reiterado durante todo o excerto musical. Nessa direção, o Rum consegue promover diferentes impulsos de ordem rítmica, capazes de alterar (metricamente e em temas de disposição das acentuações principalmente) a maneira como o padrão rítmico principal da música é percebido, fazendo com que ele seja constantemente re-significado, como pode ser visto na figura 1, que demonstra quatro intenções rítmicas associadas a um mesmo material musical.

Figura 1: processo n° 1 (ressignificação rítmica)

3.2. Processo N° 2: dissociação rítmica

É um desprendimento, acompanhado por um progressivo desenvolvimento, de um membro de um evento rítmico formado a partir de uma verticalidade (sobreposição de materiais rítmicos), resultando em dois ou mais caminhos rítmicos paralelos: o reminescente do evento rítmico primário e o(s) resultante(s) do processo de desmembramento.



Figura 2: processo nº 2 (dissociação rítmica)

Na figura 2, é possível perceber um evento musical conciso formado pela sobreposição de três materiais rítmicos (marcado em azul). Ao longo de poucos compassos que se sucedem, o membro de evento relativo ao material rítmico representado pelo atabaque Rum se desprende progressivamente do ‘todo’ assumindo características próprias e, assim, constrói um caminho paralelo que interage com o evento rítmico primário, sustentado pelos materiais representados pelos atabaques Rumpi e Lé e o agogô, que permanecem ciclicamente inalterados. Assim, o Rum dissocia-se rítmicamente do conjunto assumindo uma posição de solista, propondo, inclusive, dissonâncias rítmicas que enfatizam a polirritmia de todo o contexto.

3.3. Processo N° 2: sintonização rítmica

É uma espécie de ajuste vertical de materiais rítmicos desiguais, no que diz respeito às suas estruturas grupacionais e de acentuação, que outrora estavam sobrepostos a partir de uma perspectiva polirrítmica, e passam, então, a compartilhar de um mesmo princípio motivico e estrutural. Em termos comparativos, é como se fosse uma mudança brusca, gradual ou motivada de uma textura polirrítmica para outra homorrítmica.

Figura 3: processo nº 3 (sintonização rítmica)

A figura 3 demonstra algo importante e recorrente na composição do “Igbin”, uma espécie de juste que homogeniza todas as figurações rítmicas dispostas verticalmente, anteriormente participantes de uma construção polirrítmica. Esse ajuste sempre se estabelece como algo em prol de uma regularidade e é motivado por uma instabilidade em termos de projeções métricas. Entre os compassos 5 e 9 é possível perceber um composto polirrítmico de doze pulsos e longitudinalmente irregular, que é transformado em um composto homorrítmico e regular, precisamente localizado entre os compassos 11 e 13 (marcado em vermelho), como se as figurações temporais entrassem em sintonia. Tal transformação é motivada por um pequeno ponto de tensão localizado no compasso 10, tensão essa provocada por uma alteração métrica que frustra e sensação de continuidade de ciclos longitudinais de 12 pulsos, estabelecida anteriormente.



3.4. Processo N° 4: suspensão rítmica

Em um ambiente sonoro qualitativamente rítmico, é um estado de tensão provocado pela ausência de resposta a um estímulo ou impulso rítmico, resultante do não cumprimento de uma expectativa alimentada por evidências rítmicas precedentes.

Quando percutida, a região grave do atabaque Rum pode representar o ponto de maior intensidade no que se refere aos níveis de acentuação da orquestra de candomblé. É a partir deste princípio que o Rum executa um motivo simples e com muita contundência (identificado em azul), no sentido de marcar precisamente o início dos ciclos rítmicos evidenciados na música “Runtó”. Esse pequeno motivo se apresenta como uma espécie de ponto de apoio para o ritmo irregular executado pelos atabaques Rumpi e Lé (reforçado pelo agogô), gerando uma expectativa de recorrência que é várias vezes satisfeita. Subitamente, o Rum cessa a execução deste motivo (trecho marcado em vermelho), gerando uma tensão justificada pela frustração de expectativa de recorrência deste material, ocasionando uma suspensão rítmica. Nessa direção, a sensação de ciclo que, estruturalmente, ainda permanece em voga, passa por um leve afrouxamento, como pode ser visualizado na figura 4.

Figura 4: processo n° 4 (suspensão rítmica)

3.5. Processo N° 5: sublimação rítmica

É a mudança abrupta para uma perspectiva rítmica/temporal consideravelmente distinta, motivada por um evento rítmico pontual.

Figura 5: processo n° 5 (sublimação rítmica)

Algo que chama atenção no “Arrudá” analisado é uma transformação súbita da concepção rítmica e temporal. Isso é tão importante para a construção da música que os dois grande gestos estabelecidos têm essa transformação como meta e objetivo. O primeiro deles está ilustrado na figura 5, onde



podemos perceber uma construção linear⁷ baseada em figurações rítmicas regulares e cíclicas (compassos 1 a 4), que é abruptamente interrompida por algo que beira a não-linearidade⁸, onde todos os instrumentos executam ritmos imprecisos e compõem um ambiente caótico, como se o próprio tempo tivesse passado por um processo de sublimação. Tal evento é recorrentemente prenunciado e finalizado por motivos rítmicos (marcado em amarelo), que se comportam como catalisadores de toda a ação.

4. Em direção a elaborações compositivas

A abordagem analítica adaptada às situações musicais mencionadas nos permite encarar os processos rítmicos descritos como ferramentas compositivas abrangentes e com potenciais de aplicação diversos. Neste sentido, parece salutar propor, como uma próxima etapa, elaborações compositivas baseadas no que foi discutido. Antecipando o que merecerá destaque em um novo artigo correlacionado, já apontaremos aqui duas possibilidades, em forma de exercícios de composição.

4.1. Exercício de composição 1

Figura 6: exercício de composição 1 (ressignificação rítmica)

No exercício de composição 1, ilustrado pela figura 6, desenvolvemos uma situação de ressignificação rítmica para piano solo. O procedimento compositivo utilizado foi estabelecido a partir de um agrupamento rítmico principal (localizado no pentagrama superior e marcado em azul), que foi exposto, numa perspectiva cíclica, a outros agrupamentos menores e qualitativamente distintos (localizados no pentagrama inferior). A qualidade desses agrupamentos menores, principalmente no que se refere aos seus pontos de acentuação, alteram significativamente a maneira como o material rítmico principal é percebido, impondo novas sensações métricas, e fazendo com que ele seja continuamente ressignificado.

7 Relativa à noção de *tempo linear*, que fundamenta-se num “contínuo temporal onde os eventos progridem em direção a metas previsíveis” (KRAMER, 1988: p. 452).

8 Relativo ao *tempo não-linear* onde, segundo Kramer (1988: p. 20), as relações de causalidade no fluxo do tempo musical deixam de existir em favor de um fluxo sonoro que tende a não se desenvolver, a não mudar.



4.1. Exercício de composição 2

♩. ~ 120

Figura 7: dissociação rítmica (exercício de composição)

Na figura 7, um aglomerado polirrítmico para quarteto de madeiras é apresentado como material musical principal (no primeiro compasso e marcado em azul). Ao longo de alguns compassos que se sucedem, uma das partes deste aglomerado, o membro de grupo correspondente ao clarinete, segue, progressivamente, desprendendo-se do ‘todo’ (retroalimentado pelos outros instrumentos) e assume características rítmicas próprias, na medida em que, no compasso 4, transforma-se num ritmo de candomblé, relativo ao orixá Xangô. Desta maneira, o exercício de composição 2 implementa o processo de dissociação rítmica.

5. Considerações finais

Impulsionado pela importante contribuição do compositor Paulo Costa Lima no que se refere aos estudos pioneiros sobre o diálogo entre a música contemporânea e o ritmo do candomblé, tão explorado em sua produção artística, este artigo, a ele dedicado (e como uma homenagem), propôs uma perspectiva analítica da música da referida expressão cultural, no intuito de encontrar procedimentos criativos objetivos que pudessem ser utilizados como ferramentas composicionais. Cinco processos rítmicos foram localizados, discutidos e, dois deles, demonstrados a partir de uma concepção de exercício composicional.

Esperamos, portanto, contribuir para o campo da composição, estimulando, inclusive, o nível pedagógico desta área, e apresentar ao compositor homenageado uma sistematização de estratégias técnicas alternativas para a implementação de diálogos composicionais entre o candomblé e a música de concerto.



Referências Bibliográficas

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.

HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.

LIMA, Paulo C. *Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Music*. Cambridge: MIT Press, 1987.



Recital Comentado Pelo Compositor Homenageado Participação especial: Paulo Costa Lima

Caipiroska para violino e piano op. 80 (2006)

**Paulo Costa Lima
(1954)**

Emily Ondradek-Peterson, violino
Hyun Kim, piano

Três Ponteios em miniatura pra piano e flauta op. 57 (2000)

**Paulo Costa Lima
(1954)**

Achille Picchi, piano
Rogério Wolf, flauta

The Real Thing op.100, for would be clarinet and piano (2015)

**Paulo Costa Lima
(1954)**

Yakisobá, Ibejis 3, op. 105 (2015)

**Paulo Costa Lima
(1954)**

Duo Robatto
Lucas Robatto, flauta
Pedro Robatto, clarineta

Só... op. 89 (2009)

**Paulo Costa Lima
(1954)**

Paulo Ronqui, trompete

Duo Robatto: Lucas Robatto, flauta
Pedro Robatto, clarineta

Villa Duo: Anderson Fiorelli, violoncelo
Waleska Siecskowska, violino

Ziriguidum Op. 82 (2007) 8”

**Paulo Costa Lima
(1954)**



Fernando Hashimoto, percussão
GRUPU, Grupo de percussão da Unicamp



A Flauta transversal na obra de Ronaldo Miranda: suas diversas expressões

Seresta (flauta solo) (1982)

Ronaldo Miranda
(1948)

Três Invenções para duas flautas (1999)

Ronaldo Miranda
(1948)

Simple Song (flauta solo) (1995)

Ronaldo Miranda
(1948)

Oriens III (trio de flautas) (1977)

Ronaldo Miranda
(1948)

Quarteto Transversal:

Sammille Bonfim

Rômulo Barbosa

Thales Silva

Welder Rodrigues



Cantares: Canções de Ronaldo Miranda

Heloiza Branco

Universidade Estadual de Londrina – brancoh@uel.br

Miriam Hosokawa

Universidade Estadual de Londrina – miriamhosokawa@hotmail.com

Soneto da Separação (1969)

Ronaldo Miranda

(1948)

Texto de Vinícius de Moraes

(1913)

Miriam Hosokawa, soprano

Heloiza Branco, piano

Segredo (1973)

Ronaldo Miranda

(1948)

Texto de Carlos Drummond de Andrade

(1902)

Miriam Hosokawa, soprano

Heloiza Branco, piano

Retrato (1969)

Ronaldo Miranda

(1948)

Texto de Cecília Meireles

(1901)

Miriam Hosokawa, soprano

Heloiza Branco, piano

Cantares (1969)

Ronaldo Miranda

(1948)

Texto de Walter Mariani

Miriam Hosokawa, soprano

Heloiza Branco, piano



festival de música
contemporânea
brasileira

Expressões de Ronaldo Miranda: *Toccata e Estrela Brilhante*

Laura Moraes Umbelino

UNICAMP – lauraumbelino88@yahoo.com.br

Mauricy Matos Martin

UNICAMP – mauricy@iar.unicamp.br

Toccata (1982)

Ronaldo Miranda

(1948 -)

Laura Umbelino, piano

Estrela Brilhante (1984)

Ronaldo Miranda

(1948 -)

Laura Umbelino, piano



Música de câmara de Ronaldo Miranda

Lúdica I (1983)

Ronaldo Miranda

(1948)

Giuliano Rosas, clarinete solo

Recitativo, Variações e Fuga (1980)

Ronaldo Miranda

(1948)

Eliane Tokeshi, violin
Lidia Bazarian, piano

Seis Fragmentos de um Inverno Solar (2013)

Ronaldo Miranda

(1948)

I Reflexões
II Cintilações
III Revelações
IV Ecos
V Sombras
VI Luzes

Eliane Tokeshi, violino
Giuliano Rosas, clarineta
Lidia Bazarian, piano



Orquestra de Câmara de São Paulo e Antonio Eduardo Santos

Concertino para Piano e Orquestra de Cordas (1986)

Ronaldo Miranda

(1948)

Orquestra de Câmara de São Paulo
Antonio Eduardo Santos, piano
Ricardo Cardim, regência

Violinos 1: Gianpietro Saisi (Spalla)
Aruan Moura Quezada Arellano
Karin Cristina Yuri Higa
Silas Siqueira
Samuel Moreira De Mello
Carol Duarte

Violinos 2: Joyce Neves Machado
Jesse Siqueira
Mariana Ribeiro
Danilo De Oliveira

Violas: Eliézer Motta
Ana Maria Cavalheiro Campos
Michelle Picasso
Almir Nunes De Souza Junior

Violoncelos: Mariana Sabino Brandão
Thais Duarte
Mônica Picaço

Contrabaixo: Marco Tze Ju



“O Menino e a Liberdade” para quinteto de metais

Trechos da ópera O Menino e a Liberdade de Ronaldo Miranda,

libreto de Jorge Coli

Ronaldo Miranda

(1948)

Quinteto de metais ViBrasSom

Danilo de Oliveira, Trompete

Fabio Simão, Trompete

Edson Nascimento, Trompa

Agnaldo Gonçalves, Trombone Tenor

Maurício Martins, Trombone Baixo

Arranjos: Agnaldo Gonçalves



A recorrência de estruturas rítmicas características na produção pianística de Ronaldo Miranda (1948-) e suas relações com elementos musicais afro-latino-americanos.

Potiguara C. Menezes

Universidade de São Paulo, USP – poticurione@terra.com.br

Projeto apoiado pela FAPESP – nº 2013/17325-0

O intento deste trabalho foi discutir alguns processos composicionais utilizados pelo compositor Ronaldo Miranda, que caracterizam a sua linguagem musical. Consideramos que existem procedimentos de estruturação rítmica recorrentes na sua produção pianística. Tais características permeiam de alguma forma suas quatro fases composicionais: I. fase modal brasileira, estudantil, pré 1977; II. fase livremente atonal, até 1984, aproximadamente; III. fase neo-tonal; e IV. fase mista, pós 1997. As principais obras de Miranda para piano solo são: *Suite nº 3*, de 1973 (I. fase);

Prólogo, Discurso e Reflexão, de 1980, e *Toccat*, de 1982 (II. fase);

Estrela Brilhante, de 1984 (III. fase);

Três Micro-Peças, de 2001 (IV. fase mista, pós 1997);

No entanto, comentamos fragmentos de algumas outras peças em que o piano desempenha papel preponderante, como *Tango*, de 1993 e *Frevo*, de 2004, ambas para piano a quatro mãos.

O foco principal dessa análise incidiu sobre dois pontos: 1. a identificação determinadas estruturas rítmicas recorrentes na construção das peças de Miranda - como os agrupamentos <332> e <33334> -, bem como seus processos de variação e abstração; 2. as relações entre elementos musicais afro-latino-americanos e essas estruturas encontradas.

Para isso, identificamos as recorrências das mencionadas estruturas nas obras e discutimos seus principais processos de variação e abstração. Por fim, destacamos algumas implicações musicais geradas por esses procedimentos, principalmente no âmbito da textura e da rítmica.

Nesse sentido, os principais aspectos rítmicos recorrentes na obra do compositor seriam: a) tendência à quebra da subdivisão regular dos pulsos métricos, através da utilização de agrupamentos rítmicos recorrentes e seus processos de variação e abstração – por exemplo, em compasso binário simples <332>, ao invés de <44>; em binário composto <222>, no lugar de <33>; em ternário simples <3333>, em substituição a <444>; em quaternário simples <333322> ou <33422>, em detrimento a <4444> -; b) alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso; c) alternância, em algumas obras, entre seções de tempo livre - ausência de compasso e marcação métrica muito flexível; d) por vezes, a presença de um ostinato rítmico; e) utilização de figurações sincopadas. Muitas dessas características mencionadas são também apontadas em



alguns estudos da obra do compositor (vide SOARES, 2012; VIEIRA, 2010; UMBELINO, 2012).

O exemplo 1 mostra trecho da obra *Três Micro Peças* (2001), para piano solo, onde se pode notar uma das estruturas mencionadas acima, em compasso quaternário simples:

<3 3 3 3 2 2>

Exemplo 1: estrutura <333322>, em 4/4, nos compassos 9-10 da peça nº I, *Incisivo*, das *Três Micro Peças* (2001), mão direita com subdivisões.

Em seguida, denotamos brevemente certas estruturas rítmicas comuns a vários gêneros musicais afro-latino-americanos, baseados nos estudos de musicólogos brasileiros e estrangeiros, como M. Andrade, C. Vega, G. Béhague, S. Roberts, A. Leon, S. Minkowski (*apud* SANDRONI, 2002) e L. Saldanha (2008). Então, estabelecemos relações entre tais estruturas e os agrupamentos rítmicos <332> e <33334>, sob o enfoque de C. Sandroni, C. Aharonián e K. Agawu, utilizando ainda conceitos, como *time line* e *clave* (AGAWU, 2006 e WASHBURNE, 1998).

No exemplo 2, notamos a presença da estrutura <33334> no padrão rítmico comumente executado pela caixa, no gênero frevo, segundo transcrição de Leonardo Saldanha (2008).

<3 3 3 3 4>

Exemplo 2: estrutura <33334>, em 2/4, presente no padrão de execução da caixa no frevo (SALDANHA, 2008).

Time line é descrita como “um ponto de referência constante pela qual a estrutura fraseológica de uma canção, bem como a organização métrica linear de suas frases são guiadas. (Nketia *apud* AGAWU, 2006, p.3). [Ela] é uma figura rítmica delineada de forma distinguível, muitas vezes memorizável e de pequena duração, que é tocada como um ostinato ao longo de uma dada composição de dança.” É portanto, “um conjunto de pontos de ataque (ou inícios) e durações (ou intervalos)” (AGAWU, 2006, p.1-7).

Este conceito possui várias designações similares, como *bell pattern*, *bell rhythm*, *guideline*, *time keeper*, *topos*, *phrasing referent*, *standard pattern*, *clave*, entre outras.

Especificamente, *clave*

É um conceito rítmico encontrado numa variedade de estilos musicais na América Latina • as claves são dois bastões de madeira batidos [uns nos outros] para produzir um som alto e penetrante. Na terminologia da música latina, a palavra *clave* não se refere apenas a estes instrumentos, mas também aos padrões rítmicos específicos tocados por eles e as regras subjacentes que regem esses padrões. (WASHBURNE, 1998, p.162).

Concluimos discorrendo sobre alguns pontos que se podem inferir em relação à brasilidade ou à latinidade comumente atribuída a obra de Ronaldo Miranda. Nesse sentido, lembramos que questões de identidade na música são complexas e multifacetadas. Historicamente construíram-se relações entre determinados gêneros afro-latino-americanos e identidades nacionais, como os binômios, samba e brasi-



lidade, tango e argentinidade, salsa e caribianidade, jazz e afro-americanidade, por exemplo. Portanto, a recorrência da estrutura <332>, como elemento comum a estes gêneros e às quatro fases composicionais de Miranda, poderia oferecer um audição identitária de sua obra. No entanto, há uma subjetividade a este respeito, sob a perspectiva da percepção e da construção de imagens e símbolos de identidade, que apenas uma sociologia musical poderia discutir mais profundamente.

Esse trabalho está inserido em nossa pesquisa de doutorado.

Referências:

AGAWU, K. *Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.

_____. “Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the standard pattern of West African rhythm. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, v.59, n.1. p.1-46, 2006.

SALDANHA, L. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

SANDRONI, C. “O paradigma do tresillo”. *Opus - Revista Eletrônica da ANPPOM*, v.8, n.1, p.102-113, 2002.

SOARES, C. C. “A linguagem pianística de Ronaldo Miranda”. *Revista Modus*, Belo Horizonte, v.7, n.11, p.41-63, 2012.

WASHBOURNE, C. “Play it ‘con filin!’: the swing and expression of salsa. *Latin American Music Review*. University of Texas Press, v.19, n.2, p.160-85, 1998.

UMBELINO, L. M. *Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão: uma abordagem interpretativa*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VIEIRA, M. P. *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octático e as constâncias musicais brasileiras*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.



“Cotidiano” de Ronaldo Miranda: imaginação visual e construção da performance de canção de câmara com temática contemporânea e música pós-tonal

Gisele Pires Mota

Universidade de Brasília (UNB) – giselepires1@gmail.com

Resumo: Ao deparar com um texto em prosa com temática contemporânea e com elementos musicais atonais, cantor e pianista devem buscar ferramentas e escolhas interpretativas diferenciadas para construção da performance. Para tanto, a poesia foi clarificada através de ferramentas como as análises poéticas de Antônio Cândido (1984) e Norma Goldstein (2006). Em “Cotidiano” foi usada a Teoria dos Conjuntos desenvolvida por Allen Forte (1973) para análise da música. O principal objetivo da presente investigação é propiciar elementos para criação de uma imagem artística que englobe compreensão poética, entendimento musical e de detecção de possíveis problemas técnicos.

Palavras-chave: canção de câmara, relação interdisciplinar texto-música, música pós-tonal, imagética visual, performance musical.

“Cotidiano” by Ronaldo Miranda: Visual Imagination and Performance Construction of Art Song with Contemporary Text and Post-Tonal Music

Abstract: When faced with a prose text that deals with daily modern life and atonal music, singers and pianists should seek specific tools in order to base their interpretative choices. Therefore, poetry has been clarified through the poetic analysis of Antonio Candido (1984) and Norma Goldstein (2006). Class-Set Theory was used for study of the musical features in “Cotidiano”. The main objective of this research is to provide elements for the creation of an artistic image that incorporates poetic as well as musical understanding of the selected work.

Keywords: Art Song, Word and Music Studies, Post-Tonal Music, Visual Imagery, Performance

A música pode ser um poderoso estímulo para a criação de imagens mentais. JUSLIN e VÄSTFÄLL (2008) descrevem seis mecanismos de como a música pode provocar emoções (reflexos do tronco cerebral, contágio emocional, imagética visual, memória episódica, expectativa musical e condicionamento evolutivo). Para a performance de canção, um deles particularmente me chama a atenção, a imagética visual que é definida pelos autores como o mecanismo responsável por criar relações entre elementos sonoros e imagens visuais.

A natureza precisa deste processo imagético visual ainda está por ser determinada, mas os ouvintes parecem conceituar a estrutura musical através de um mapeamento não-verbal metafórico entre a música e os chamados “esquemas imagéticos” fundamentados na experiência corporal (...) (JUSTIN e VÄSTFÄLL, 2008: 506)¹

¹ The precise nature of this visual imagery process remains to be determined, but listeners seem to conceptualize the musical Structure through a metaphorical nonverbal mapping between the music and so-called ‘image-schemata’ grounded in bodily experience (...) (JUSLIN e VÄSTFÄLL, 2008: 506)



Enquanto Juslin e Västfjäll se detém na imagética visual da recepção, nesse artigo quero evocar imaginação visual do intérprete como parte integrante da imagem artística da peça, juntamente com a análise musical e poética. Em suma,

imagens mentais tem sido consideradas “gatilhos internos” de emoções (Plutchik, 1984) e pesquisas tem revelado que imagens visuais associadas a diferentes emoções envolvem conteúdos imaginativos diferentes (Lyman & Waters, 1989), bem como diferentes padrões de respostas psicológicas (Schwartz, Weinberger, & Singer, 1981). Percebe-se que o estímulo musical é especialmente eficiente em estimular a imaginação visual (Osborne, 1980; Quittner & Glueckauf, 1983) e alguns estudos indicaram que imagens visuais podem ser eficazes em intensificar emoções na música (Band, Quilter, & Miller, 2001-2002; ver também Västfjäll, 2002, p. 183) (Juslin e Västfjäll, 2008: 15) ²

Dessa forma, nesse artigo procuro proporcionar algumas ferramentas de estudo textual para construção da personagem assumida pelo cantor bem como para o entendimento da linguagem musical e suas ligações com o texto e com as decisões interpretativas. Foi usada a canção “Cotidiano” de Ronaldo Miranda visto que se inspira em diversas influências tonais e não tonais do século XX e o texto, de autoria de Orlando Codá³, possui características do movimento modernista brasileiro, como versos livres, valorização de eventos e temas cotidianos, humor, ironia, e incorporação da linguagem falada na literatura (STERN, 1988).

Mesmo sabendo que “de um modo geral diferentes ouvintes geralmente concordam com a natureza expressiva de uma performance” (JUSLIN, 2003: 276) não será abordada a recepção da canção e sua relação com as sugestões interpretativas aqui colocadas. Esse artigo objetiva mostrar o entendimento musical, poético e imagético como ferramentas para o intérprete “trazer a partitura à vida como um narrador de uma mensagem expressiva essencial.” (RINK, 2001: 217). A construção da performance por meio do estudo poético, da estrutura musical e através da exploração das imagens sugeridas pela poesia e pela música através do exercício imaginativo pode contribuir grandemente para o estabelecimento de uma “narrativa mental-guia” da performance de canção.

O presente texto se estrutura da seguinte forma: primeiramente, a poesia será clarificada através de ferramentas como as análises poéticas de Antônio Cândido (1984), Norma Goldstein (2006) e por meio dessa análise, imagens serão sugeridas. Em seguida, será usada a Teoria dos Conjuntos de Classes de Notas desenvolvido por Allen Forte (1973) e explicitada no livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus para análise da música. Concluindo, serão fornecidas sugestões interpretativas e imagéticas tendo como base os passos anteriores buscando a construção da performance.

1. Sobre o poema⁴

2 Mental images have been regarded as ‘internal triggers’ of emotions (e.g., Plutchik, 1984), and studies have revealed that visual imagery associated with different emotions involves different imagery contents (e.g., Lyman & Waters, 1989), as well as different patterns of physiological response (Schwartz, Weinberger, & Singer, 1981). It has been suggested that musical stimuli are especially effective in stimulating visual imagery (Osborne, 1980; Quittner & Glueckauf, 1983) and a few studies have indicated that imagery can be effective in enhancing emotions to music (Band, Quilter, & Miller, 2001-2002; see also Västfjäll, 2002, p. 183). (Juslin e Västfjäll, 2008: 15)

3 Miranda e Codá foram amigos na Faculdade de Direito da UERJ. O Compositor largou a Faculdade no 4º ano do curso optando pela Música e pelo Jornalismo. Orlando Codá concluiu o Curso de Direito porém estudou Literatura na Universidade de Montpellier, na França. O escritor trabalhou em escolas particulares, cursos de inglês e francês, trabalhou também para Funterj/Teatro Municipal, para algumas editoras (incluindo a Nova Fronteira) e para a Shell na área de Comunicação Social e Eventos. Jamais exerceu a profissão de advogado. Juntamente com Miranda fizeram *Trajatória* (1977), o *Canticum Itineris* (para conjunto de música antiga e fita magnética), a cantata *Terras de Manirema* (obra de fundo ecológico), as *Três Canções Simples* (canto e piano) e a ópera *Dom Casmurro* além de terem trabalhado em trilhas para teatro, criando dois musicais, *Nossa Cidade* e *A Hora dos Ruminantes* uma peça para o Theatre d’Alliance Française. Orlando Codá morreu em 1996 no Rio de Janeiro.

4 A íntegra do poema se encontra ao final desse artigo.



Antônio Cândido (1984) afirma que “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício.” (p.6). Esse é certamente um primeiro passo para o entendimento do texto.

O poema começa de uma maneira despretensiosa, como um dia de bate-papo entre vizinhos. O poema é em primeira pessoa, o que destaca o caráter lírico do texto. A impressão é que a personagem em “Cotidiano” está falando com alguém que conhece, mas por alguma razão não tem mais contato. Ambos os personagens do poema, o narrador e seu vizinho (estando esse último presente ou não cena), eram amigos, ou mesmo amantes. Como a primeira parte do poema é composta apenas de perguntas, o que parece ser um diálogo de perguntas simples se revela um monólogo, uma vez que não há respostas (versos 1-6). A segunda parte (versos 7-14) revela que toda informação conhecida pelo narrador vem em segunda mão: ele só “ouve falar”, não foi um resultado de uma conversa direta. O personagem sabe sobre o trabalho do vizinho (“me disseram que agora tu trabalhas de noite”), sabe que o seu carro enferrujado que não funcionou mais, e sabe também sobre a vida profissional (“me disseram do aumento”). O narrador é ainda consciente de hábitos de sono do seu vizinho (“me disseram que trabalhas de noite/ mas que acordas muito cedo só pra me contrariar”). Tais fatos denotam mais uma vez o distanciamento entre o narrador e esse outro personagem, pois evidenciam a necessidade de um intermediário para o acesso às informações. O pretense vizinho não parece estar em uma situação boa já que parece a barba cresceu, ganhou peso, seu carro morreu, e está trabalhando à noite. No entanto, a distância entre ambos é ainda óbvia, dado que, aparentemente, a única interação que eles têm é o barulho irritante de manhã cedo. Na terceira e última parte (versos 15-19), o poeta deixa claro que o problema que o incomoda não é econômico, nem estético, nem sobre o trabalho noturno, e nem o barulho de manhã. Orlando Codá utiliza perguntas sem respostas e a necessidade de intermediários para retratar a verdadeira temática. O problema está dentro das pessoas, o problema é a solidão contemporânea, é o coração fechado que não permite a entrada de outros.

A poesia, que começou superficialmente, termina com uma imagem intensa dos tempos modernos. O que começa como uma conversa banal, termina com uma declaração surpreendente. A janela fechada e a porta com cadeado simbolizam a inacessibilidade emocional do outro. Pode-se constatar que o texto reúne o ordinário e o surpreendente, o esperado e o inesperado, o patente e o latente.

2. Sobre a música⁵

“Cotidiano” é a última e mais longa composição do ciclo “Três canções simples”⁶. Quanto à forma, pode ser classificada como binária, com alternância entre seções rápidas e lentas e com o retorno do material introdutório no meio e no fim. Cada uma das duas partes possui quatro subseções. As subseções são determinadas de acordo com seu material musical. Embora altamente seccionada, as principais seções mantêm uma simetria aproximada, típica das canções de Miranda: quarenta e nove compassos na seção A, e quarenta e dois compassos na seções B. As subseções indicadas como “Calmo” são bastante curtas e as como caráter “Obsessivo” dominam a peça (Tabela 10).

TABELA 1a. “Cotidiano,” seção A

5 A partitura completa da canção “Cotidiano” pode ser encontrada em <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-12102009-171630/>

6 Sendo a primeira canção “Visões” e a segunda “Noite e dia”.



A				Seção
1-49				Compassos
d 45-49 “Calmo”	c 37-44 (43-44: transição)	b 23-36 (35-36: transição)	a 1-10 11-22 “Obsessivo”	Subseções
Diatônico (Tonal)	Tons inteiros/ Diatônico	Pentatônica/ Harmonia quartal	Tons inteiros	Material musical

TABELA 10b. “Cotidiano,” seção B

B				Seção
50-92				Compassos
a” 84-92 “Obsessivo”	f 81-83 citação de “Visões”	e 74-80 “Reflexivo”	a’ 50-59 60-73 “Obsessivo”	Subseção
Tons inteiros	Diatônico	Harmonia quartal	Tons inteiros	Musical material

“Cotidiano”, também carrega a modernidade evocada no poema através da utilização de técnicas composicionais contemporâneas. É a mais universalista das canções para voz e piano de Miranda (em oposição ao nacionalismo musical) e pode-se observar muitas influências musicais internacionais. Da escola russa, especialmente de Prokofiev, o compositor usa um estilo irônico, sarcástico, com ênfase no aspecto rítmico e percussivo do piano. Do impressionismo francês pode-se ver a preferência por tons inteiros e escalas pentatônicas. Finalmente, da segunda escola de Viena é possível encontrar o uso do atonalismo livre através de conjuntos de classes de notas altamente simétricos.

Mesmo tendo partes fortemente enraizadas no sistema tonal nota-se que na maior parte da canção tais relações tonais funcionais não existem. Por este motivo, a Teoria dos Conjuntos de Notas de Allen Forte, descrita em seu livro *The Structure of Atonal Music* é usada para uma melhor compreensão da organização musical da canção. Joseph N. STRAUS (2005) afirma que

Compositores da música pós-tonal costumam usar grandes conjuntos como fonte de material intervalar. Ao extrair a totalidade ou a maioria dos pequenos conjuntos a partir de um grande conjunto referencial único, os compositores podem unificar seções inteiras de música. Ao alterar o grande conjunto referencial, o compositor pode criar uma sensação de movimento em larga escala de uma região harmônica para outra. Muitas grandes coleções estão disponíveis, mas quatro em particular têm atraído a atenção de compositores e teóricos: as coleções diatônica, octatônica, hexatônica e de tons inteiros (p. 140).⁷

Miranda utiliza principalmente a harmonia em quartas das coleções diatônica e de tons inteiro em “Cotidiano”. No início, o tetracorde 4-25 (um sub-conjunto da coleção de classe de conjuntos de tons inteiros 6-35) abre a canção, expondo o primeiro material de tons inteiros (Ex. 1).

⁷ Citação original: “Composer of post-tonal music often use certain large sets as source of pitch material. By drawing all or most of the smaller sets from a single large referential set, composers can unify entire sections of music. By changing the large referential set, the composer can create a sense of large-scale movement from one harmonic area to another. Many large collections are available, but four in particular have attracted extensive compositional and theoretical attention: the diatonic, octatonic, hexatonic, and whole-tone collections.”



Obsessivo (♩ = 100)

4-25 (0246)

Exemplo 1: “Cotidiano”, c. 1

O uso de outros de conjuntos também simétricos pode ser constatado nos exemplos a seguir (Ex. 2 e 3).

5-33 (02468)

Exemplo 3: “Cotidiano”, cc. 19-22

3-8 (026)

5-33 (02468)

Exemplo 2: “Cotidiano”, cc. 10-15: 3-8 e 6-Z48 (cuja simetria se produz por espelhamento)

Simetria é uma das características da composição de Miranda. Ela pode ser vista no comprimento das frases, no tamanho das seções e no uso de formas mais tradicionais, embora geralmente modificadas. Em “Cotidiano”, os compassos 5 e 6 são exemplos de simetria entre os planos horizontal e vertical. Ambos os vértices usam o tetracorde 4-18 (uma tríade diatônica mais um semitom adicional) como base para o gesto musical (Ex. 4).

4-18 (0147)

4-18 (0147)

Exemplo 4: “Cotidiano”, cc. 5-6

Outra característica de “Cotidiano” é a harmonia quartal. Ela pode ser encontrada na harmonia das seções *b* e *b'* (Ex. 5 e 6) e em conjuntos pentatônicos (Ex. 7 e 8).

74 Reflexivo (♩ = 52)


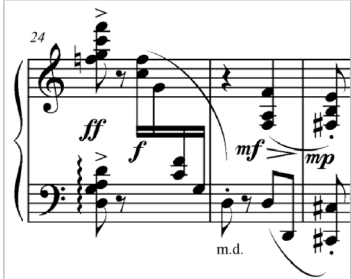
4-23

Exemplo 6: “Cotidiano”, cc. 74-76, tetracorde 4-23



4-23

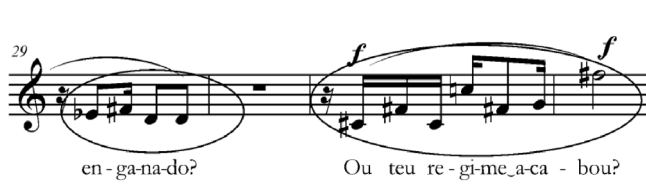

Exemplo 5: “Cotidiano”, cc. 26-28, tetracorde 4-23



 <p>Exemplo 8: “Cotidiano”, cc. 32-33, pentacorde pentatônico 5-35</p>	 <p>Exemplo 7: “Cotidiano”, c. 24, pentacorde pentatônico 5-35.</p>
---	---

Um dos acordes favoritos de Miranda, o trítono-quarta (ou semitom-trítono), classe de conjuntos 3-5 (016), está na harmonia e na melodia como um elemento de unificação (Ex. 9-12).

 <p>Exemplo 10: “Cotidiano”, c. 34, tricorde 3-5</p>	 <p>Exemplo 9: “Cotidiano”, c. 9, tricorde 3-5</p>
---	---

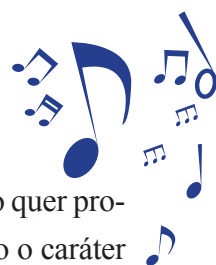
 <p>Exemplo 12: “Cotidiano”, cc. 29-32, tricorde 3-5</p>	 <p>Exemplo 11: “Cotidiano”, tricorde 3-5</p>
---	---

Sugestões para imagética visual e interpretação

Saber que a canção está orientada por em paletas musicais, tais como tons inteiros, cromática e diatônica, fornece ferramentas para uma abordagem específica para a interpretação. Em vez de tentar encontrar dominantes, tônicas e outros termos de harmonia tonal funcional, os intérpretes podem buscar variedade em diferentes formas de enunciação e mudanças de sonoridade, de ataque pianístico, e de pedalização, utilizando e indo além das indicações do compositor. Além disso, é útil reconhecer a lógica por trás da sequência de blocos de acordes (como no Ex. 4), que pode ajudar a preparar a posição da mão. Finalmente, a transposição da ideia musical que utiliza a mesma relação simétrica entre as notas (Exs. 2 e 3) demonstra como a estrutura harmônica pode ser unificada fornecendo uma ferramenta para entender as ligações entre música e texto bem como facilitar a memorização e uma performance coesa.

Conhecer a parte pianística contribui grandemente para uma performance segura por parte do cantor; e para o pianista, torna-se quase impraticável o acompanhamento da canção sem conhecer, de fato, a parte vocal.

Uma outra característica da música é o seu caráter rítmico, com acentos fortes e sincopados. Por esse motivo, atenção especial deve ser atraída para pedalização e articulação. Em geral, Miranda escreve



poucas indicações de pedal, deixando a critério do pianista. Ele geralmente escreve somente quando quer produzir algum efeito especial⁸. Em “Cotidiano” não há nenhuma indicação pedalar. No entanto, como o caráter desta canção é muito rítmico, o pedal deve ser usado com parcimônia, para que não forme uma “nuvem” encobrindo a riqueza das articulações. Nas seções “Calmo” (cc. 45-49) e “Reflexivo” (cc. 74-80), com andamento mais lento (geralmente tonal), o pedal pode ser usado mais generosamente, bem como na citação da canção “Visões” (cc. 81-83) e no final da secção c (cc. 41-44) quando a voz, em *fortíssimo*, precisa do apoio sonoro do piano. Nesta seção chega-se à cadência V-I, estabelecendo uma transição tonal para *d*.

O estilo vocal é *parlato* no início e é alterado para *legato* nas seções mais lentas. Nas seções mais rápidas, o cantor deve se basear fortemente nos padrões da linguagem falada, buscando soar o mais natural possível. Para tanto, sugere-se falar o texto repetidas vezes, buscando o coloquialismo típico da sua construção, e evitar um estilo afetado e rebuscado de pronúncia. Um efeito que Miranda acrescenta a essa música é o glissando. No piano, ele adiciona uma qualidade *giocosa* e sarcástica. Na voz empresta dois tipos de emoções: nervosismo (cc. 23-26), e um tom de lamentação e choro (cc. 75-76 e 78-79).

O cantor pode ter dificuldade em encontrar pontos para respirar cc. 37-43. As semicolcheias são constantes e a pronúncia do texto na velocidade exigida faz com que esta seção seja interpretativamente diferenciada. Há pelo menos duas sugestões para a respiração: c. 40, após a oitava nota, e c.41, após o Sol 5. Este último parece ser mais musical, uma vez que é o fim da sequência melódica. De qualquer maneira, o cantor tem que se sentir confortável, o que depende da habilidade técnica e preferência pessoal.

Miranda confere uma característica irônica, humorística e obsessiva à música. Se entendermos a indicação “Obsessivo” no início como uma marca expressiva e usando a imaginação para criar um subtexto durante a introdução, pode-se imaginar que o narrador (interpretado pelo cantor), observa aquela pessoa, talvez por trás das cortinas, observando seus hábitos, sua forma física, exercitando uma fixação obsessiva em relação ao vizinho. Durante a introdução, o cantor pode ter essa imagem em mente, e observando que a música começa em *piano* e cresce até chegar no *ff* no c.10, o cantor pode retratar um provável susto de ser pego inesperadamente com a queda abrupta do nível dinâmico (“efeito surpresa”). Em seguida, o narrador se recompõe, e começa a se dirigir diretamente ao vizinho: “Bom dia, como vai você ...” Como já mencionado, essa ideia pode dar ao cantor um subtexto durante a longa introdução e dar início humorístico, ainda que obsessivo, à canção. Como o narrador foi pego de surpresa ele começa a falar nervosamente e sem muito controle. Ele se torna muito animado, como em c. 24 no Fá 5⁹ (“A sua barba cresceu?”), bem como no c. 32, no Fá#5 (“O teu regime acabou?”). Rapidamente, o locutor volta ao “normal”, desculpando-se por si mesmo: “Ou será que eu estou enganado?” (cc. 28-29), “tu parastes com a ginástica?” (cc.33-34). Na seção mais lenta, a personagem parece estar mais calma, mas o cantor pode adicionar um leve toque de irritação, usando o *rallentando* no verso “só pra me contrariar” (cc. 49-50).

Na secção B (cc. 50-92), pode-se imaginar que o tal amigo foi embora (interlúdio do piano) e narrador começa a refletir sobre a porta trancada, assim como o coração de seu amigo. A parte pianística conclui a canção com o mesmo caráter “obsessivo” que começou. Miranda, em seguida, adiciona sua piada final: depois de um glissando ascendente em *ff*, ele termina a música com um *mp* inesperado em staccato semicolcheias, como se estivesse dizendo: “*c’est la vie*”.

Quanto à prosódia, Miranda musicou o texto com forte característica de linguagem falada. No entanto, há três frases que podem parecer incômodas para a plateia e para o cantor: cc. 38, 40 e 80. No

8 Como em “Visões”, compasso 31.

9 Dó 4 = dó central do piano.



compasso 38 e 40, a ênfase na palavra “ve-lho” é deslocada para “ve-lho”, e “dou um” é deslocado para um “dou”. Vendo que estes dois casos são resultados de a sequência melódica de quartas, é muito difícil imaginar qualquer outra alternativa além de simplesmente tentar pronunciar a sílaba forte corretamente. No c. 80, um acento aceitável seria: “Que nem no teu co-ra-ção.” Na música, o ritmo faz soar como “Que nem no teu co-ra-ção”, deslocando a acentuação natural da frase e da palavra “coração”. Aconselha-se dar a inflexão adequada da frase, o que não deve ser difícil por ser na seção com andamento mais lento além da indicação de *rallentando*.

Conclusão

Pianistas e cantores têm a oportunidade de diversificar seu repertório com canções de linguagem musical e poética mais contemporânea. Tais peças demandam ferramentas específicas para sua compreensão e preparação para performance. Usando a canção “Cotidiano” de Ronaldo Miranda com poesia de Orlando Codá como objeto de estudo, pôde-se demonstrar que com o objetivo de construir uma “imagem artística” de uma canção com linguagem musical contemporânea e poesia com temática atual, procedimentos como 1) investigar aspectos poéticos de modo a construir uma personagem e criar o contexto narrativo, 2) analisar a parte musical (neste caso, utilizando a Teoria dos Conjunto de Classes de Notas de Allen Forte) a partir de tais procedimentos, criar uma performance baseada não somente nessa análise, mas também nas imagens poéticas e sonoras instigadas por tal estudo. É importante frisar que a familiaridade com a música é condição *sine qua non* para a análise. Tal familiaridade com a música (e não somente com a partitura) foi o ponto de partida para tais procedimentos. Concluindo, pode-se dizer que a partir desta metodologia foi possível embasar escolhas interpretativas e burilar a performance com aspectos dramático-imaginativos, pois, ao utilizar uma abordagem interdisciplinar, alcançou-se uma compreensão mais profunda do objeto musico-poético que é a canção.

ANEXO 1

Cotidiano (Orlando Codá)

1. Bom dia, vizinho!
2. Como vão as coisas?
3. A tua barba cresceu?
4. Ou será que estou enganado?
5. O teu regime acabou?
6. Tu parastes com a ginástica?
7. Me contaram do aumento,
8. do velho carro amassado
9. que um dia enferrujou
10. e não andou nunca mais!
11. me disseram que agora tu trabalhas de noite
12. mas que acordas muito cedo
13. só prá me contrariar
14. Eu que, teu pobre vizinho,
15. de dia não te posso ver
16. Só a janela cerrada
17. e o cadeado na porta
18. que nem no teu coração...



Referências:

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmo*. São Paulo, Editora Ática, 2006.

JUSLIN, Patrik N. “Five Facets of Musical Expression”. In: *Psychology of Music*, vol 31 (3), pp. 273-302, 2003.

JUSLIN, Patrik N. e VÄSTFJÄLL, Daniel. “Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms”. In: *Behavioral and Brain Science*, v. 31, n. 5, Oct, p.559-75. Cambridge University Press, 2008.

RINK, John. “Translating musical meaning: The Nineteenth-Century Performer as narrator”. In: COOK, Nicholas. *Rethinking Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 217-238, 2001.

STERN, Irwin. “Carlos Drummond de Andrade”. In: *Dictionary of Brazilian Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1988.

STRAUS, Joseph, N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005, 3ª. Ed.



Expressões de Ronaldo Miranda: *Toccata e Estrela Brilhante*

Laura Moraes Umbelino

UNICAMP – lauraumbelino88@yahoo.com.br

Mauricy Matos Martin

UNICAMP – mauricy@iar.unicamp.br

Este Recital Palestra abordou alguns procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda em suas obras *Toccata e Estrela Brilhante*, a fim de proporcionar, através da análise musical e do contexto histórico em que estão inseridas, subsídios para as escolhas interpretativas.

Algumas das mudanças que aconteceram na música brasileira podem ser evidenciadas na trajetória histórica de Ronaldo Miranda (1948). O compositor integra, segundo a estrutura proposta pelo musicólogo Vasco Mariz (2001), a Terceira Geração Independente – ao lado de outros compositores, como Ernani Aguiar (1950) e Amaral Vieira (1952), que não aderiram apenas a uma corrente estética, mas passam por diferentes fases, como o neo-romantismo, modalismo, atonalismo, neotonalismo.

O próprio Miranda revela que sua obra se divide em quatro fases. A primeira inclui as peças compostas como aluno de composição. A segunda, compreendida entre 1977 a 1984, fase do livre atonalismo. A terceira, no período entre 1984 a 1997, inaugura o caráter neotonal. E por último, a partir de 1997, ocorre uma mistura de fases e o compositor não se preocupa mais com a questão de definição da linguagem. (UMBELINO, 2012)

Ronaldo anuncia sua nova identidade musical, mais contemporânea e menos conservadora, no ano de 1977, quando escreve *Trajectoria*¹ (soprano, flauta, clarineta, piano, violoncelo e percussão) em livre atonalismo.

A *Toccata* (1982), dedicada à pianista Estela Caldi², foi escrita neste mesmo período em forma de um Rondó ABA'CA'', onde o refrão A apresenta caráter tenso, fluente e enérgico e reaparece com algumas modificações; a seção B tem caráter melódico e a seção C faz uso da técnica pontilhista³.

Ele estabelece em 1984 sua terceira fase composicional – de caráter neotonal – ao compor *Fantasia* para saxofone e piano, dedicada ao saxofonista Paulo Moura (1932-2010) e à pianista Clara Sverner (1936). Esta peça foi escrita para um concerto denominado *Encontros*⁴, que teve como proposta reunir compositores e intérpretes dos meios erudito e popular; portanto uma “linguagem tonal livre” se adequava mais.

1 Vencedora do Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea na Sala Cecília Meireles.

2 Pianista nascida em Buenos Aires e radicada no Brasil em 1969.

3 Em Miranda, o pontilhismo mais se assemelha às definições das Artes Plásticas dos pintores franceses da segunda metade do século XIX, que consiste na justaposição de pontos de cor criando a forma e o efeito desejados nos olhos dos observadores, já que, apesar das notas espaçadas, observa-se um contorno melódico; diferente do pontilhismo segmentado desenvolvido por Anton Webern (1883-1945).

4 Realizado na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro.



Estrela Brilhante (1984), também do período neotonal, dedicada ao pianista Caio Pagano (1940), é uma ininterrupta variação sobre um tema popular brasileiro, o ponto-de-macumba homônimo, que muito se assemelha a uma fantasia. (Exemplo 1) Escrita a partir de encomenda do Conselho Interamericano de Música da OEA⁵, que selecionou compositores latino-americanos para escrever uma paráfrase sobre um tema que representasse seu país. No Brasil, além de Ronaldo Miranda, foram selecionados os compositores Camargo Guarnieri (1907-1993) e Almeida Prado (1943-2010) e de outros países – Chile, Argentina e Venezuela.

Es trela Bri - lhan te — Lá doal to mar Es trela Bri lhan te —
7 Lá doal to mar Olha Maum be bê Olha Maum ba bá
13 Olha Maum be bê Olha Maum ba báMa cunbe bê — Ma cunbá
18 Olha Maum bê — Ma curba bá Olha Maum bê Ma cunbá bá!

Exemplo 1: Tema popular – o ponto-de-macumba *Estrela Brilhante*

O intérprete que almeja uma performance abalizada deve compreender e entender os elementos constitutivos de uma obra musical, através de uma análise musical ampla e do contexto histórico, que servem como ferramentas para encontrar os aspectos que justifiquem os caminhos interpretativos.

Para tanto, um estudo da linguagem composicional de Miranda revelou processos recorrentes em muitas de suas obras⁶, como o uso das estruturas quartais, técnica pontilhista, uso de momentos líricos em contraposição às passagens rápidas, agrupamentos rítmicos típicos da música latino-americana, alternância constante de compassos simples, compostos e mistos, aceleração gradativa e elementos idiomáticos do piano⁷.

Entretanto, apesar de definirem a linguagem composicional de Miranda, essas particularidades não são restritas à sua obra, sendo também recorrentes em outros gêneros e compositores.

A verificação de um pequeno recorte de determinados procedimentos composicionais de Miranda presentes nas obras *Toccata* e *Estrela Brilhante*, comprova que o compositor é um pianista experiente, justificando as escolhas de passagens tecnicamente elaboradas e virtuosísticas, que também apresentam grande complexidade e densidade musical.

5 Organização dos Estados Americanos – Washington, DC.

6 Em trabalhos anteriores da autora, já foram analisadas outras obras do compositor Ronaldo Miranda, confirmando os aspectos recorrentes de sua linguagem composicional.

7 Miranda também é pianista, iniciou seus estudos de piano no curso técnico da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro aos treze anos de idade e, na mesma instituição, concluiu o curso de graduação em Piano em 1970, sob orientação de Dulce de Saules.



Referências:

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MIRANDA, Ronaldo. Ronaldo Miranda Compositor. Disponível em <<http://www.ronaldomiranda.com>>
Acesso em: 10/03/2016.

UMBELINO, Laura Moraes. *Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão: uma abordagem interpretativa*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás.



festival de música
contemporânea
brasileira

Seis Fragmentos de um Inverno Solar de Ronaldo Miranda: processos de construção de performance

Dra. Eliane Tokeshi
Universidade de São Paulo - eliane@usp.br

Dr. Ricardo Lobo Kubala
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - rlkubala@yahoo.com.br

Lidia Bazarian
Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim - lidiabazarian@uol.com.br

Giuliano Rosas
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - giulianorosas@osesp.art.br

Resumo: Esta pesquisa teve por objetivo analisar e relatar processos interpretativos verificados durante a preparação para apresentações em público e registro sonoro em CD de *Seis Fragmentos de um Inverno Solar*, para violino, clarinete e piano, do compositor Ronaldo Miranda (2013). As etapas para a construção da performance foram: a exploração de efeitos expressivos, evocados pelo caráter poético do título, tanto da obra como dos movimentos; tomadas de decisões técnico-interpretativas influenciadas pelas especificidades de cada instrumento; e estudo analítico da obra. Foram utilizados *softwares* para auxiliar na avaliação dos resultados em gravações. Aferiu-se que o aspecto tempo manteve-se constante enquanto outros como articulação, timbre e fraseado foram alterados.

Palavras-chave: Seis fragmentos de um inverno solar para violino, clarinete e piano. Ronaldo Miranda. Construção de performance.

Title of the paper: Seis Fragmentos de um Inverno Solar by Ronaldo Miranda: Processes of Performance Creation

Abstract: This research analyses and reports the interpretative processes verified during the preparation for performances and CD recording of Ronaldo Miranda's *Seis Fragmentos de um Inverno Solar* for violin, clarinet and piano (2013). The steps for the performance creation process were: exploration of expressive effects, evoked by the poetic characteristic of the title of the work and movements; technical and interpretative decisions influenced by the specific characteristic of each instrument; and analytical study of the work. Software were used to evaluate the results through the recordings. It was observed that the tempo aspect remained regular while other elements, such as articulation, timbre and frasing were modified.

Keywords: Seis fragmentos de um inverno solar for violin, clarinet and piano. Ronaldo Miranda. Process of performance creation.

Esta pesquisa teve por objetivo analisar e relatar os processos interpretativos verificados durante a preparação para apresentações em público e registro sonoro em CD de *Seis Fragmentos de um Inverno Solar*, para violino, clarinete e piano, do compositor Ronaldo Miranda¹. Obra encomendada pelo

¹ Obra gravada no CD *Fragmentos de um Inverno Solar* realizado pelo Trio Tokeshi-Rosas-Bazarian, formado por Eliane Tokeshi, Giuliano Rosas e Lidia Bazarian, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O CD contém também o registro sonoro de composições de Alban Berg, Marisa Rezende, Gian Carlo Menotti e Alexandre Lunsqui, no entanto, essa pesquisa trata somente do processo em torno da obra de Ronaldo Miranda.



Trio Tokeshi-Rosas-Bazarian, *Seis Fragmentos de um Inverno Solar* foram compostos entre Rio de Janeiro e São Paulo, julho e agosto de 2013.

Durante o processo de construção da performance foram realizados ensaios, nos quais as escolhas e experimentações eram detalhadamente registradas. Registros sonoros também auxiliaram na avaliação do desenvolvimento do processo e acompanhamento da evolução das escolhas.

O processo de construção de uma interpretação foi determinado predominantemente pelos seguintes fatores: exploração de efeitos expressivos evocados pelo caráter poético dos títulos da obra e dos movimentos; especificidades de cada instrumento, que acarretou na manipulação de recursos como articulação e timbre; estudo analítico da obra, com ênfase em aspectos como estruturação formal, textura e harmonia; contato com o compositor.

1. Evocação poética

O título da obra e os títulos dos movimentos – ou fragmentos como chama o compositor –, além das indicações de caráter, permitem riqueza de interpretações de cunho poético, que embasaram a exploração de efeitos expressivos. A seguir, serão apresentados exemplos desse processo. Realizou-se também confronto das decisões interpretativas com ideias encontradas no texto de autoria do próprio compositor². Essa comparação foi interessante, pois os intérpretes tiveram acesso ao referido texto – no qual Miranda descreve cada movimento – apenas após a gravação do CD, isto é, depois de finalizado o processo de construção da performance.

Constatou-se que o título da obra, *Seis Fragmentos de um Inverno Solar*, retrata seis momentos, cada qual com caráter bastante distinto um do outro. Verificou-se também a alternância de andamento entre os movimentos, como indica a tabela abaixo (Tab. 1).

Movimento ou Fragmento	<i>Reflexão</i>	<i>Cintilações</i>	<i>Revelações</i>	<i>Ecos</i>	<i>Sombras</i>	<i>Luzes</i>
Indicação de caráter	<i>Reflexivo</i>	<i>Burlesco</i>	<i>Calmo e fluente</i>	<i>Com energia</i>	<i>Com introspecção</i>	<i>Incisivo</i>
Indicação de metrônomo	Sem.=60	Sem.=108	Sem.=72	Sem.=116	Sem.=60	Sem.=112

Tabela 1: Título dos movimentos, indicações de caráter e de andamento.

O primeiro movimento, *Reflexões* (Ex. 1), em que se encontra a indicação de caráter “Reflexivo”, apresenta escrita com textura caracterizada por reduzida densidade, construída por meio de alternâncias entre motivos temáticos distribuída entre os instrumentos. Verifica-se também a predominância de dinâmicas moderadas, nos momentos em que ocorre indicação “forte” e de acentos em uma das partes, além do fato de que não se atinge grande intensidade, pois os outros instrumentos executam dinâmica menos intensa em seção de textura menos densa. Devido a esses fatores, optamos por imprimir ao movimento caráter que pode ser descrito como íntimo, mediante, quando assim julgamos apropriado, *rubatos* controlados e acentos pouco pronunciados. A ênfase no *legato* também proporcionou expressão mais melancólica, além de, por assim dizer, suavizar intervalos amplos e valorizar movimentos cromáticos.

2 O texto completo encontra-se no encarte do CD *Fragmentos de um Inverno Solar*.



Exemplo 1: Reflexões, 1º movimento, c. 1-8.

Para Miranda (2015: 7), o termo “Reflexões” indica que o fragmento em questão “é calmo e dolente: a textura do trio progressivamente se dilui, em plácida atmosfera”. É relevante notar que as escolhas interpretativas basearam-se em compreensão da obra semelhante à encontrada na descrição do compositor.

Contrastando com o movimento anterior, no segundo fragmento, *Cintilações*, notam-se andamento mais rápido e indicações para a execução de articulações predominantemente mais curtas, inclusive com a utilização, no violino, de *pizzicato*. A escrita expõe textura mais densa e seções com movimentos paralelos, nas quais predominam os intervalos de 4^{as} e 5^{as} entre as linhas dos instrumentos. O movimento também apresenta contrastes significativos de dinâmica e de tipos de acento, combinação de efeitos obtidos por *fp* seguido de glissando e amplos intervalos, e emprego de variedade de registros, explorando regiões inclusive mais agudas dos instrumentos.

Inspirados pelo título *Cintilações*, que remete à ideia de “brilhos”, buscou-se dar ênfase nas notas agudas com indicação de *fp*, pois entendemos que, para remeter ao efeito de luzes, é importante que se ressaltem os contrastes de dinâmica (entre *o f, fp <f> p*) de forma bastante sincronizada entre violino e clarinete (Ex. 2).

Exemplo 2: Cintilações, 2º movimento, c. 14-18.

No entanto, a indicação de caráter “Burlesco” (Ex.3) foi mais determinante para diversas decisões interpretativas. Com o significado de caricato ou grotesco, a noção de “Burlesco” foi enfatizada por meio do emprego de *staccatos* (curtos, leves e com ataque pronunciado) e articulações entre ligaduras. Seguindo essa



ideia, conseguiu-se entendimento que permitiu realizar a indicação de andamento “semínima=108” com mais naturalidade, uma vez que esse fragmento, se tocado mais rapidamente, passaria a soar com caráter jocoso. No texto escrito para o encarte do CD, Miranda (2015: 7) escreve: “Cintilações, que, com incisivas imitações e vigorosos uníssonos, leva o discurso sonoro a um polo oposto”. Confrontando as ideias dos intérpretes com as do compositor, podemos notar a ênfase dada por ambos no aspecto textura e no fato do movimento ser contrastante com o anterior.



Exemplo 3: Cintilações, 2º movimento, c. 1-7.

Outro exemplo em que se observou convergência de ideias dos intérpretes e do compositor ocorreu no último fragmento, *Luzes* (Ex. 4). Com a indicação expressiva “Incisivo”, esse movimento apresenta caráter oposto ao anterior, *Sombras*. Os intérpretes identificaram uma alusão ao tango, influenciados pelo rico detalhamento na escrita em aspectos como articulação, acentos, dinâmica e o emprego de glissando. Nas palavras do compositor, o tema evoca “reminiscências portenhas” (MIRANDA, 2015: 7), que se buscou evidenciar por meio da realização mais incisiva de acentos e valorização dos longos glissandos.



Exemplo 4: Luzes, 6º movimento, c.1-9



2. Especificidades dos instrumentos

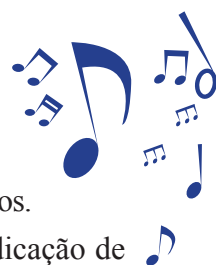
Várias decisões técnico-interpretativas foram influenciadas por especificidades de cada instrumento, que, por apresentarem características organológicas marcadamente distintas, oferecem ampla gama de possibilidade de exploração de combinação de timbres, de dinâmicas e de articulações. Nessa etapa, buscou-se ou enfatizar as particularidades idiomáticas de cada instrumento ou, em caminho oposto, homogeneizar sonoridades, mediante escolhas fundamentadas, entre outros, em investigação de aspectos relacionados a textura, harmonia e estruturação formal, além de aprofundamento em questões advindas da exploração de atributos expressivos.

Um exemplo desse processo ocorreu no terceiro fragmento, *Revelações*. Com a indicação de expressão “Calmo e fluente”, o movimento apresenta diálogo entre os instrumentos em que se empregam melodias construídas pelo uso recorrente de intervalos de sétima e deslocamentos de oitava.

No início da peça (Ex. 5), em que se verifica caráter imitativo, o tema é apresentado pelo clarinete, seguido pelo violino e posteriormente pelo piano. Apesar de existir a possibilidade de realização de contrastes, optou-se pela busca de similaridade de fraseado e de sonoridade. No entanto, para homogeneizar o tema inicial, apesar das diferenças entre os instrumentos, foi necessário, no caso do violino, empregar pouco *vibrato*, evitar *portamentos* nas mudanças de posição e realizar as trocas de arco de maneira menos perceptível possível. No piano, procurou-se executar a escrita de forma mais *legato* possível, buscando o delineamento de frases longas; no clarinete, evitou-se respirações que segmentassem o tema.

Exemplo 5: Revelações, 3º movimento, c. 1-12.

No quarto fragmento, *Ecos* (Ex. 6), os intérpretes também depararam-se com a necessidade de realizar escolhas relativas a aspectos técnico-interpretativos. Nesse movimento, o compositor emprega o processo



imitativo, em que o piano expõe material temático seguido por imitação do violino e do clarinete juntos.

Apesar de não existirem especificações acerca de articulação, entendeu-se que a indicação de caráter “Com energia” evoca articulação curta das notas. O título *Ecos* e o tipo de escrita induzem a um modo de executar em que predomina a busca por imitação, procurando-se igualar, portanto, articulação e dinâmica. Foi necessário cuidado, no entanto, para que cada segmento de exposição e imitação dos motivos fosse caracterizado pela igualdade de *staccatos*. Considerou-se o resultado sonoro de cada instrumento, uma vez que cada um tem reverberação diferenciada. Ajuste de dinâmica também foi considerado, pois a parte do piano tem a escrita mais densa.

3. Estudo analítico

No fragmento *Ecos* (Ex. 6), buscou-se inicialmente realizar o efeito de eco, procurando evidenciar as respostas imitativas aos motivos expostos pelo piano. Porém, essa ideia, que valoriza agrupamentos de dois compassos, foi logo descartada. Verificou-se na estruturação do início do movimento, além da linha ascendente, o emprego de recurso em que se encurta progressivamente motivos (emprega-se sequência de fórmula de compassos cada vez menores, iniciando-se em 4/4 e finalizando em 1/4). Esses elementos instigaram a busca por construção de uma estrutura maior, que continuamente aumentasse a tensão musical por meio de dinâmica e delineamento de fraseado.



Exemplo 6: *Ecos*, 4º movimento, c. 1-12.

4. Registros sonoros

Como mencionado, foram realizadas gravações de ensaios e concertos, com o intuito de registrar as performances e avaliar as execuções. Para esta pesquisa, utilizamos dois registros sonoros de concertos, realizados em novembro de 2013 e maio de 2014, e o próprio CD, gravado em dezembro de 2015.

Com o auxílio de *softwares*³, buscamos comparar os resultados. O aspecto que se destacou foi

3 Foram utilizados os *softwares* Audacity e Sonic Visualizer para análise de elementos como andamento e dinâmica.



a similaridade de duração de execução dos movimentos entre as gravações. Verificou-se que, apesar da percepção dos intérpretes de que as interpretações eram variadas no que se refere a andamento, a diferença máxima de duração entre as gravações de cada movimento foi de apenas quatro segundos.

Essa constatação foi surpreendente, por exemplo, no que se relaciona ao quinto fragmento, *Sombras*. A simplicidade da escrita desse movimento permitiu que, deliberadamente, a concepção interpretativa (no trecho do Ex. 7) sofresse alterações nas performances partindo de um discurso enfaticamente expressivo, dotado de *rubatos*, *acelerandos* e *rallentandi*, para uma exposição do conteúdo musical introspectiva e livre de alterações de andamento, somente com discretas inflexões de dinâmica. Apesar de a percepção e memória das execuções indicarem modificações significativas, a diferença entre os registros foi de apenas quatro segundos.

Exemplo 7: Sombras, 5º movimento, c. 5-11

No entanto, apesar da similaridade no parâmetro tempo, constataram-se diferenças entre as execuções da obra, como variações nos aspectos timbre, articulação e fraseado, que permitiram a exploração e diversificação de caráter.

5. Conclusão

Observou-se que a construção da interpretação foi um processo elaborado por etapas, explanadas separadamente nesse artigo. No entanto, essas etapas, devido a certas relações intrínsecas e indissociáveis entre os aspectos abordados, ocorreram ora separadamente ora simultaneamente. A diversidade de parâmetros empregados para construção da performance possibilitou riqueza de exploração de possibilidades para formulação de concepções interpretativas.

O trio *Seis Fragmentos de um Inverno Solar* apresenta escrita original, que concilia atmosferas impregnadas de sonoridades que remetem à contemporaneidade com outras dotadas de lirismo, estruturação formal calcada em parâmetros mais tradicionais e que valoriza aspectos idiomáticos dos instrumentos. A obra é rica aquisição para formação de trio para violino, clarinete e piano, a qual ainda merece ter seu repertório ampliado.



Referências

MIRANDA, Ronaldo. *Seis Fragmentos de um Inverno Solar*. São Paulo/Rio de Janeiro: [s.n.], 2013. 1 partitura manuscrita.

_____. *Seis Fragmentos de um Inverno Solar*. São Paulo: [s.n.], 2015. p.7-8. Encarte de CD Fragmentos de um Inverno Solar.

SEIS Fragmentos de um Inverno Solar. Ronaldo Miranda et al. (compositores); Eliane Tokeshi, Lidia Bazarian, Giuliano Rosas (intérpretes). São Paulo: PROAC, 2015. 1 CD.



Sete Flechas (um batuque concertante), de Paulo Costa Lima: linhas de criação, de escuta e reciprocidade¹

Paulo Rios Filho
UFMA – pauloriosfilho@gmail.com

Resumo: O presente trabalho oferece um relato acerca da obra *Sete Flechas (um batuque concertante)*, do compositor baiano Paulo Costa Lima, relato este construído ao longo de um ciclo de escuta e reflexão da/sobre a obra, e a partir da utilização mais ou menos sistemática de ferramentas de análise etnográfica (e.g., diário de escuta, entrevistas, formulários e conversas) e musicológica. O relato avança sobretudo no sentido de lançar minhas próprias linhas de experimentação e criação (neste caso, analíticas) no emaranhado da obra, sua composição, performance e fruição, encontrando na ideia de reciprocidade o fio condutor para as reflexões e para a escrita do próprio texto.

Palavras-chave: Composição, Paulo Costa Lima, Escuta, Análise

Sete Flechas (um batuque concertante), by Paulo Costa Lima: Lines of Listening, Creation and Reciprocity

Abstract: This essay discusses the work *Sete Flechas, um batuque concertante*, by Brazilian composer Paulo Costa Lima. The discussion is based on critic listening and reflecting about the piece, and through the (not so) systematic use of tools of ethnographic (i.e., listening journals, interviews, querying forms and conversations) and musicological analysis. The story goes forward mainly by throwing my own creative lines of experimentation (in this case, analytical lines) on the work's own entanglement, its creation, performance and fruition, finding on the idea of reciprocity a core bias to guide thoughts, reflections and the writing itself of this very text.

Keywords: Music composition, Paulo Costa Lima, Ecoute, Analysis

1. “Eu me torno você...”

“Eu me torno você, quando escuto Xenakis” (FELDMAN; XENAKIS, 1986: 3). É o que certa feita disse Morton Feldman ao próprio Xenakis, num bate-papo público. Que coisa engraçada... se a gente retifica (e empobrece) um tanto a confissão de Feldman, no fim das contas o que ele quer dizer é, simplesmente: ‘eu me torno você, quando escuto a sua obra.’ Mas o modo como Feldman fala é muito mais interessante, na verdade: “Eu me torno você, quando escuto Xenakis” — ou seja, eu me transformo em você não porque estou escutando sua obra, simplesmente; mas sim porque, ao escutar a sua obra, eu me entrelaço com a sua *extensão-compositiva-de-si*, seu *milieu criativo-existencial*, com o seu eu-compositor que vai junto com a sua obra, que se faz ao longo de sua obra. Há um *corpo-organismo-sujeito-Xenakis* — ali, materialmente, na frente de Feldman, que de forma direta diz: “eu me torno você”; corpo que se limita de alguma forma dos rastros desse próprio corpo na obra, de uma linha-compositor que atravessa a obra

1 Apresentado originalmente como fala na mesa temática “Paulo Costa Lima: construção de identidade, variedade rítmica e antropofagia cultural”, do III FMCB — Festival de Música Contemporânea Brasileira, no dia 18/03/2016, na UNICAMP, Campinas, SP.



daquele sujeito que cria. Xenakis, para além de ser o indivíduo presente na conversa, estende também seus fios de vida e personalidade para fora, contamina (e é contaminado por) outras coisas e fenômenos. É isso que a fala de Feldman revela e é por isso que ela é interessante do jeito que é proferida de fato.

Neste ponto, convém dar uma guinada no texto, para comentar Otto Laske, em seu já clássico *Toward an Epistemology of Composition*, que nos fala da obra enquanto disposição relacional de ambiguidade e de troca constante entre o compositor (*designer*) e seu ambiente de trabalho externo. Para Laske, o design cria o designer tanto quanto o inverso também acontece, sempre pela via dessa espécie de acoplamento criativo vital ao seu ambiente (e eu adicionaria: ao seu meio-ambiente) de trabalho. Em suma: a obra também compõe o compositor, na mesma medida em que o inverso acontece (LASKE, 1991: 243).

Começo (já comecei) então a falar das linhas de **reciprocidade** na obra *Sete Flechas* (*um batuque concertante*), de Paulo Costa Lima. Na nota de programa da peça, logo após fazer referência ao mesmo trecho acima do texto de Laske, Paulo afirma: “eu quero ser essa flecha” — a flecha do caboclo, que ninguém viu e ninguém sabe onde caiu, mas que traça um percurso musical de “voo, com impulso inicial, flutuação e chegada ao alvo” (BIENAL, 2015:). E, aqui, ele está se referindo à trajetória percorrida pela melodia de uma canção do *Caboclo Sete Flechas*, que o compositor utiliza como fonte de material e de procedimentos compositivos traçados em seu batuque concertante.

2. Primeiro lugar de situações-analíticas de *Sete Flechas*:

É necessário observar, antes de partir para falar deste primeiro *lugar de situações-analíticas* propriamente dito, que o importante nas situações comentadas não é exatamente a ocorrência de eventos musicais miméticos, representações ou metáforas da obra; nem são, as situações analíticas, necessariamente dotadas do gesto comprobatório que os exemplos normalmente têm; o importante, nesses quadros, é chamar a atenção para o povoamento, na obra e em sua performance, de forças pré-subjetivas que atravessam e compõem esse campo inter-relacional da flecha/obra/compositor, por exemplo — que é o que é mais exatamente o tema deste ensaio.

Exemplo 1: A melodia do ponto do Caboclo Sete Flechas, “Ele atirou, ninguém viu...”, que serve de base e de fonte de material para a composição do *Batuque Concertante*.

6 E - le'a - ti-rou E - le'a - ti - rou-nin-guém viu só se - te fle-cha é quem sa -
- be a - on - de'a fle - cha ca - iu



Exemplo 2: A citação da melodia do ponto, em sua única aparição literal em *Sete Flechas*, a partir do c. 40 da obra.

Tabela 1: Declarações do compositor, sobre ideias fundantes e fundamentais da composição de *Sete Flechas*.

Declarações do compositor em conversa com o autor deste trabalho, por e-mail:	
B:	A:
<p>“...o método usado para essa diversificação veio da percepção de que a melodia contém um mini-ciclo decrescente de intervalos tendo surgido a ideia de ampliar o ciclo [...]” (Paulo Costa Lima, em 28/2/16, em conversa por email)</p>	<p>“...é como se toda a peça fosse um longo arpejo do qual a encenação final é o desfecho, a ‘chegada’ da flecha.” (Paulo Costa Lima, em 28/2/16, em conversa por email)</p>

Exemplo 3: Quatro momentos, na obra *Sete Flechas*, que ilustram o processo de compactação/expansão intervalar descrito pelo compositor na Fala B da Tab. 1. No topo do exemplo, a iluminação do processo intrínseco à melodia de referência que inspirou a implementação do procedimento na composição da peça.



3. Virar flecha, virar caboclo

Até onde me consta, Paulo Costa Lima ainda não virou flecha. No entanto, o que se dá, em seu batuque concertante, é exatamente a criação de um *virar-flecha*² do compositor, para si. A tecelagem de uma zona movimentada de ambiguidade entre compositor e flecha que acontece tanto ao longo da textura emaranhada de criação (do processo de criação) da obra, quanto ao longo do tecido musical da própria peça, em sua performance; querer ser flecha é já virar flecha sem no entanto ser, parecer ou imitar uma.

Mas o compositor só se envolve nesse movimento de virar-flecha (um devir-flecha do compositor, ver nota #2 de final de texto) com e ao longo de sua composição. Se, como afirmam Laske e o próprio Lima, a obra também cria o compositor que a escreve, neste caso ela o cria enquanto flecha que também devém (e aqui falamos então de um virar-flecha da obra). E, ainda: se o design cria o designer, é somente porque a separação sujeito/objeto é mesmo algo já muito frágil, a esta altura. Quem é o Caboclo sem as sete flechas? O que todos os seus pontos cantariam? Quais forças participariam na integração de sua imagem e função religiosas? A obra compõe o compositor; a flecha compõe o caboclo.

Quando Lima diz que quer ser flecha, ele não quer ser qualquer flecha, mas aquela flecha do Caboclo, cantada em seu ponto — que por sua vez é o que compõe toda a obra aqui tratada. Portanto, o compositor quer ser flecha, mas também quer, ao longo daquele pequeno universo inventado de sua obra, ser caboclo. Trata-se, ademais, de um *virar-caboclo* do compositor que se dá com a composição e ao longo da música.

4. Segundo lugar de situações-analíticas de *Sete Flechas*:

Anotações no meu diário de escuta:³ “O elemento percussivo do solista (cluster em posição super-aberta) como ‘ruído’ contraposto a uma citação mais direta de ritmo ou melodia tradicional... Sinto como se essas passagens [...] fossem animadas por forças em guerra: comunhão e sisudez; dança e peso; festa e guerra.” (Ex. 4)

2 Eu falo virar-flecha e quase posso escutar o meu eco dizer devir-flecha. O paralelo com o pensamento de Deleuze e Guattari (1992; 1995a-e) é intencional e consciente, apesar de descompromissado o suficiente para fazer a troca dos termos.

3 *Diário de Escuta* do dia 8 de março de 2016, às 2:59.



Exemplo 4: Sete Flechas, cc. 39 — 43 (onde acontece a citação literal da canção do Caboclo, mostrado no exemplo 2); a parte do piano e o peso e insistência dançante-sisuda, festiva-bélica... o Caboclo, o 2 de Julho, o cortejo, a festa e a batalha. O mesmo tipo de confronto entre forças piano vs. orquestra acontece em diversos outros pontos.



Para criar um termo de acompanhamento para as minhas próprias anotações, no citado diário, elaborei um formulário de escuta e o distribuí para uma coleção de trinta sujeitos, que deveriam fazer a audição da obra (enviada com título e nome do autor pela internet), e responder a perguntas como “que imagens/histórias/sensações a escuta da obra evocou?”, ou “quais características [dentre uma lista com mais de uma quinzena de adjetivos] você relacionaria à obra?”, etc. (Ver Tab. 2) Apesar de algumas respostas intrigantes, sob o ponto de vista da consonância com aspectos do processo criativo citado pelo compositor ou de algumas anotações feitas em meu diário de escuta, não é o fim deste trabalho analisar a fundo essas relações, mas tão somente lançar fagulhas dessas experiências de escuta da peça, para ajudar a compor a terceira via dessa zona de reciprocidade, aquela relacionada às linhas lançadas pelos ouvintes, na audição da música.

Respectiva resposta	Pergunta do formulário	Respondente
“Imagens da mata, da floresta, de situações de caça.”	Que imagens a escuta da peça evocou?	Sujeito #1
“...um personagem (...) com valor de herói que tem a todo o momento uma espécie de confronto com a orquestra. (...) fuga, perseguição (...) como se um sujeito sozinho estivesse resistindo a algo que querem impor-lhe a força. E ao final, (...) certa festividade...”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #2
“...estórias de ação, conflito, guerra, tensão e vitória; (...) alguém que se esconde, uma floresta, um mistério por dentro do drama.”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #4
“...um drama corporal, como se ela expressasse as sensações do corpo, o que se sente, ao vivenciar uma situação de suspense, de desconhecido, do medo, de tensão. (...) me remeteu a uma sensação de caça (...) ao acertar o alvo, meu corpo se expande; mas o risco ou o medo retorna ou se mantém, então retraio novamente. O corpo se expande e se retrai... a música me provocou isso.”	Que sensações a escuta da peça evocou?	Sujeito #2
“Folhas, reis, reinos, etc.”	Que imagens a escuta da peça evocou?	Sujeito #10
“Filmes épicos, grandes narrativas (bíblicas ou de heroísmo).”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #7

Tabela 2: Algumas respostas dadas por cinco dos quinze sujeitos que reagiram ao formulário experimental elaborado por mim sobre as escutas particulares de *Sete Flechas*. O formulário⁴ foi enviado para quase trinta sujeitos, dentre professores universitários de música e de outras áreas (7), professores do ensino fundamental (5), estudantes de música (10), outros (8).

4 Disponível em: <http://goo.gl/forms/7J29hFv14A>



5. Escuta, análise e linhas de criação e reciprocidade

Essa história de virar-caboclo encontra uma forte correspondência no processo que Paulo Lima, no texto de apresentação do seu poderoso conceito da *composicionalidade*, chama de “protagonista” do compositor, aquela “instância ficcional que o representa no próprio âmbito da obra” (LIMA, 2012: pp. 14-15), para usar as palavras do autor.⁵ Com efeito, está claro que a existência de um protagonista do compositor é o reflexo de sua imagem dupla, posta em movimento com e ao longo da criação da obra (e na própria obra, ao longo de suas linhas internas). Ou seja, mais do que representar o compositor, o protagonista, como o próprio Lima afirma, é a imagem/movimento (“emblema”) da reciprocidade compositor/obra — e, mais do que isso, da indiscernibilidade entre sujeito e objeto, teoria e prática — em curso com o compor.

A reciprocidade obra/compositor não pode ser compreendida como uma via binária simples; como um fio de conexão entre pontos — o ponto-compositor e o ponto-obra. Compositor e obra são já eles próprios uma multiplicidade de linhas em movimento constante. Como bem ressalta o antropólogo britânico Tim Ingold (2007; 2012) as conexões, as trocas de energia e informação entre um ser e outro, uma coisa e outra, não se dão através de uma linha, mas sim ao longo (e aí é importante distinguir o uso dos termos através e ao longo)... mas sim ao longo de um emaranhado de linhas — de uma malha de canais de comunicação e de fluxos materiais, onde os termos relacionados inscrevem seus próprios traços e fios — suas ações e trajetórias. E no caso do compor não é diferente...

Dito isso, e indo um pouco além ainda nesse mesmo tópico, caberia ainda perguntar: que tipo de linhas lança o intérprete, por exemplo, nessa emaranhada zona de reciprocidades, ao longo da performance (ou ainda da preparação, estudo e ensaios, ou mesmo da composição) da obra? Quais as linhas do intérprete que se entretecem com as linhas do compositor virando-flecha e como essas múltiplas linhas interagem entre si, se comunicam? E o ouvinte da Sete Flechas? Também vira caboclo? O protagonista que vai com a obra é um protagonista de quem, mesmo?

Feldman vira Xenakis que vira sua obra... é um *virar-compositor* do ouvinte! E quando eu escuto o batuque concertante, de Paulo Lima, eu também quero ser essa flecha que ninguém sabe onde foi parar, além do caboclo. Portanto, o que o ouvinte (assim como o analista) faz é notar, descobrir e relacionar coisas, ao lançar, ele mesmo, suas próprias linhas de escuta e de criação na complexa malha da obra, sua composição e performance, e ao se deixar atravessar pelos traços e fios desse emaranhado; trata-se, além disso, de notar, descobrir e relacionar forças, coisas e acontecimentos, na obra, que somente podem ser notados, descobertos e relacionados porque, antes de tudo, assim a própria música lhes permite — como fala Bruno Latour a respeito da nossa percepção de uma estátua, é esta que, tridimensional, nos permite girar em torno e ter vários pontos de vista sobre ela (LATOURE, 2012: 211). Qualquer semelhança entre estátua e composição não é mera coincidência.

Assim, a escuta e a análise são ações feitas da captura e congelamento mais ou menos precisos de movimentos insaciáveis de reciprocidade, troca e comunicação entre a obra e o próprio ouvinte/analista, que se entrelaça naquela zona ambígua de compositor e obra e intérprete e flecha e caboclo e... e...⁶ O

5 Aqui, cabe lembrar que a própria ideia de **reciprocidade** é apontada por Paulo, nesse mesmo texto, como um dos cinco vetores temáticos da composicionalidade. De fato, esta minha fala, é, em grande parte, como uma reescrituração daqueles três parágrafos dedicados ao vetor da reciprocidade, no texto citado.

6 Mais uma vez Deleuze e Guattari (1995a-e), agora com a lógica das associações *rizomáticas* — ou *miceliformes*, na visão de Ingold (2007).



batuque concertante de Paulo Lima nos permite esse tipo de fruição — permite que ouvinte (e analista) criem um virar-caboclo para si, por mais que outros nomes acabem sendo arrumados para este processo. São intensidades de guerra e festa; de sisudez e jocosidade; luta e dança; voo e alvo que participam da conformação de um caboclo ao longo da música e da experiência de sua escuta e análise.

6. Um compor *com* a Bahia

Por fim, um último olhar sobre essa malha de reciprocidades em *Sete Flechas, um batuque concertante*, aponta, penso eu, para aquilo a que se refere⁷ por “construção de identidade”, na obra de Paulo Costa Lima. Há alguns anos atrás, ao me conceder uma entrevista para a revista portuguesa GLOSAS, Paulo falou sobre a construção de “um compor para chamar de meu” (LIMA, 2013: 32-36) — de seu — destacando, sobretudo, o fato de que este compor é um compor *na* e *com* a Bahia. Se pararmos para analisar um pouco mais a fundo esse depoimento, podemos perceber que: 1) a ideia de “compor na” Bahia na verdade aparece mais como uma espécie de trampolim para o termo seguinte, uma escolha estratégica (quase composicional) para montar um gesto de intensificação da ideia: compor na, mas não somente isso, como sobretudo compor com a Bahia; 2) “compor com”, por sua vez, pressupõe uma cumplicidade entre compositor e Bahia — entre o compositor e os efeitos de projeções (individuais e coletivas) de certas imagens de lugar e de povo.

No caso do Batuque Concertante, essa cumplicidade acontece, é claro, a partir justamente daquela zona de confusão entre compositor e flecha e caboclo, que é traçada com a peça. O compositor como inventor de cultura... o sujeito que é reflexo das projeções de determinadas imagens de lugar e de povo e que mexe nessas projeções, distorce os seus efeitos, experimenta esses efeitos e improvisa com eles; segue, interrompe, dobra e estende os fluxos dessas imagens, que são elas próprias moventes, experimentais e criativas. Isso tudo que a gente costumava chamar de identidade cultural, o *batuque concertante* assume como pura “coisa-fluir”, pra usar um termo do próprio Lima (2013b). E isso é algo que acontece em várias outras “obras” de Lima, transformar as imagens de lugar e de povo e de cultura em meio de experimentação criativa... isso, me parece, é que é exatamente o tal do compor com a Bahia de que ele me falava.

No fim das contas, não se trata, portanto, da aplicação de estratégias estilísticas. Nem da reprodução da teoria antropofágica — apesar de se relacionar, de tangenciar a antropofagia. Trata-se de compor um povo e lugar com sua música. O caboclo de *Sete Flechas* não **representa** o caboclo que sai da Lapinha e segue cortejo rumo ao Campo Grande no 2 de Julho... o caboclo da música de Paulo Lima é a **linha viva, livre e experimental** de outros caboclos, outras flechas, outras lapinhas e campos grandes, e de outras festas que comemoram batalhas.

E acho que é nesse sentido, ainda, que Paulo fala, aqui e ali, do compositor como alguém que *faz cultura* — a música [Deleuze e Guattari (1995a: 19) falam o mesmo do livro] como extensão (e não representação) de mundo... compor na e com a Bahia como construção narrativa da noção e experiência de reciprocidade no compor, só que agora num outro nível, mais amplo: a cultura faz o sujeito-compositor que a inventa e que segue experimentando com ela ao longo de um processo de criação de músicas — e de textos, e de gestão, e de trajetórias de formação de outros sujeitos-compositores.

Paulo Costa Lima inventa uma Bahia, com seu compor. Uma Bahia que nem a Bahia é — ou que jamais poderá ser; ainda assim, Bahia: a um só tempo, além e aquém daquele lugar e povo; linhas de Caboclo, de Flecha, de 2 de Julho, que, juntamente a outras linhas diversas (traços de Schubert, de vanguar-

7 Neste caso, na mesa onde o ensaio foi apresentado originalmente.



da, de Beethoven, de Samba Reggae) ajudam a co-formar o seu compor — e as obras que pululam desse lugar de criação.

Por fim, acho razoável pensar em Paulo como um compositor criador de micro-políticas; inventor de música que subverte a lógica construída por Fernando Cerqueira, quando este afirma que, com relação à utilização de material de referência cultural, o compositor pode optar ou por fazer uma “fusão crítica” ou um “carnaval conciliador” (CERQUEIRA, 2007; 2014). A obra de Paulo Costa Lima não tem nada de conciliadora; nem de fusão. Está mais para uma máquina de **carnavais críticos**; pequenas *mudanças-do-garcia*⁸ sonoras, onde o jogo entre contrários, ao invés de dar em sínteses, festejam, destacam e multiplicam as diferenças.

Tudo parece resistir a algo, na música de Paulo Lima. Há sempre uma batalha sendo travada, mesmo em meio a toda dança, ironia e humor. Os materiais resistem ao controle; as referências à síntese; o ritmo à lógica; a sensação ao sentido; e, ainda assim, há controle, há esboço de sínteses, há lógica e há sentido. Nas palavras do próprio Paulo, por email: “...uma carnavalização que derrete identidades, experimentando com aquilo que seria a lógica (antropofágica) do caboclo, (tudo pode acontecer; claro, esse tipo de tudo...)”

Essa é a impressão mais forte que eu tenho, enquanto ouvinte da *Sete Flechas*; e é isso, no fim das contas, que eu gostaria de compartilhar com este texto: o caboclo atira... ninguém vê... ainda assim a flecha faz seu percurso e decide cair num alvo, que só o caboclo sabe aonde; o que nos atravessa são intensidades desses gestos e movimentos, que resistem a ser de todo capturados e compreendidos e explicados... o compositor resolve isso compondo; o intérprete, tocando.

Para nós ouvintes, resta, então, somente o envolvimento com um desejo virado na zorra de ser flecha também.

Referências:

CERQUEIRA, Fernando *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.

_____. A obra musical enquanto sistema. Salvador: *I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - TeMA*, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995c. v. 3.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995d. v. 4.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995e. v. 5.

FELDMAN, Morton; XENAKIS, Iannis *Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation: Master-class given by Morton Feldman during the Festival Nieuwe Muziek, De Kloveniersdoelen, Middelburg, 1986*.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, SciELO Brasil, v. 18, n. 37, p. 25–44, 2012.

_____. *Lines: a brief history*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

LASKE, Otto. Toward an Epistemology of Composition. *Interface — Journal of New Music Research*, v. 20, n. n. 3–4, p. 235–269, 1991.

8 Tradicional bloco de rua do carnaval de Salvador que, há décadas, sai às ruas para lançar pautas e gritos diversos — de questões locais do próprio bairro (o Garcia) e da cidade, a, por exemplo, a questão LGBT e do preconceito racial e de classe —, num misto de festa com protesto.



LATOURE, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, Paulo Costa. Entrevista de Paulo Rios Filho. *Revista Glosas*, ed. 8, p. 32–36, 2013a.

_____. *Composição e corpo: a música é uma placenta cósmica*. 2013b. Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/artigos/5/7318-composicao-e-corpo-a-musica-e-uma-placenta-cosmica-por-paulo-lima>>.

Acesso em: 22/02/2015 às 21:00.

_____. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.



Recital Comentado pelo Compositor Homenageado Participação Especial: Ronaldo Miranda

3 momentos para violoncelo solo (1986)

Ronaldo Miranda
(1948)

Anderson de Fiorelli, violoncelo

Moderato Cantabile (2001)

Ronaldo Miranda
(1948)

Emily Ondradek Peterson, violino
Hyun Kim, piano

Cal Vima (1998/2001)

Ronaldo Miranda
(1948)

Hyun Kim, piano
Ana Carolina Sacco, Soprano
Anderson Fiorelli, violoncelo

Festspielmusik (2003)

Ronaldo Miranda
(1948)

Alexandre Zamith, piano
Fernando Hashimoto, percussão
GRUPU, percussão
Luciana Sayure, piano



Recital Comentado - Unicamp - 17/03/2016

Ronaldo Miranda

Minha produção como compositor pode ser dividida em quatro fases. A primeira - que é caracterizada por uma linguagem tonal ou modal, com alguns elementos de brasilidade - vai até o ano de 1977. Inclui minha produção como estudante de Composição, que tem obras como as três Suites para piano (das quais só considero em catálogo a terceira, editada por Irmãos Vitale), várias canções (para voz e piano) e um singelo quarteto de madeiras, intitulado Prelúdio e Fuga para quarteto de sopros.

Vem em seguida o período livremente atonal, que vai da segunda metade de 1977 até 1983 inclusive. Essa fase foi inaugurada com Trajetória, minha primeira obra a receber uma execução profissional. Composta sobre um texto de Orlando Codá, Trajetória tem três movimentos e - em linguagem livremente atonal - revela alguns procedimentos aleatórios e intervenções vocais dos instrumentistas no seu terceiro movimento, práticas usuais nas décadas de 1960 e 1970. A obra foi premiada em 1º lugar na categoria de música de câmara, no Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles. Foi estreada por Maria Lúcia Godoy ao lado de um pequeno conjunto de grandes músicos : o pianista Miguel Proença, o flautista Norton Morozowicz, o clarinetista Paulo Sérgio Santos, o violoncelista Jacques Morelenbaum e o percussionista Joe Lizama. O regente foi o maestro John Neschling.

Depois dessa estreia oficial como compositor, minhas peças passaram a ser tocadas com maior assiduidade. Encomendas apareceram e novos concursos me contemplaram em sua premiação, gerando gravações e edições das obras premiadas. Fazem parte desse período livremente atonal as peças Recitativo, Variações e Fuga (para violino e piano), Prólogo, Discurso e Reflexão (para piano solo), Imagens (para clarineta e percussão), Lúdica I (para clarineta solo), Oriens III (para trio de flautas), Toccata (para piano solo), Variações Sinfônicas (para orquestra) e um longo Concerto para Piano e Orquestra, escrito para a OSESP e Eleazar de Carvalho, no ano de 1983.

Ao início de 1984, começa minha fase neo-tonal com a Fantasia (para saxofone alto e piano), composta para Paulo Moura e Clara Sverner tocarem ao lado de Olívia RECITAL COMENTADO COMENTÁRIOS DO COMPOSITOR RONALDO MIRANDA III Festival de Música Contemporânea Brasileira 2016 Byington e Turíbio Santos, num espetáculo intitulado "Encontros". Tratava-se na verdade de um show que misturava música erudita e música popular, realizado na Sala Cecília Meireles, que obteve enorme sucesso de público e gerou um CD gravado ao vivo com o mesmo nome. Seguiram-se Estrela Brilhante (para piano solo), o Concertino para Piano e Orquestra de Cordas, o quinteto de sopros Variações Sérias (sobre um tema de Anacleto de Medeiros) e muitas outras obras. Em 1997, com o trio Alternâncias - para piano, violino e violoncelo - comecei a misturar as linguagens e aí começa uma fase eclética que prossegue até o momento atual, incluindo inúmeras obras, como a Sinfonia 2000, o Concerto para Violino e Orquestra, o quarteto de



cordas Texturas, o quarteto de saxofones Mobile e inúmeras outras peças sinfônicas e camerísticas.

É preciso ressaltar, contudo, que os períodos ou fases da minha produção musical não são estanques e rígidos. As linguagens se interpenetram e as exceções existem. No período atonal, por exemplo, compus obras corais de sabor neo-tonal – tais como Noite, sobre versos de Cecília Meireles, e Belo Belo, sobre poema de Manuel Bandeira, ambas no ano de 1978 – além da cantata Terras de Manirema, em 1981, novamente sobre um texto de Orlando Codá, peça cuja linguagem flutua em várias atmosferas, mas se situa predominantemente no neo-tonalismo. O mesmo ocorre em relação à ópera Dom Casmurro, novamente com texto de Codá, obra que ultrapassa duas horas de duração em três atos, numa partitura orquestral que chega a mil páginas.

Já em pleno período neo-tonal, em 1986, escrevi a obra Três Momentos para Violoncelo Solo em linguagem livremente atonal. Apenas o primeiro movimento, Elegia, tem um ligeiro perfil melódico que sugere, ao final, com muita sutileza, a tonalidade subjacente de mi menor. Os demais movimentos – Entreato e Jogo – situam-se em completo universo atonal, com diferentes texturas. Os Três Momentos para Violoncelo Solo têm título e subtítulos bilíngues: Trois Moments pour violoncelle seul; Elegie, Entracte, Jeu. Usei o francês pois compus essa peça para concorrer especialmente ao Concurso Internacional de Composição de Budapeste, imaginando que sensibilizaria com esse recurso um júri totalmente europeu. Também os procedimentos atonais e contemporâneos da escrita foram importantes para o objetivo final. Fui contemplado com o terceiro prêmio da competição, que consistiu na edição da partitura pela Editio Musica Budapest, prêmio em dinheiro e estréia da peça no Festival de Primavera da capital húngara, no ano de 1987. Não houve segundo lugar e o primeiro prêmio foi outorgado ao RECITAL COMENTADO COMENTÁRIOS DO COMPOSITOR RONALDO MIRANDA III Festival de Música Contemporânea Brasileira 2016 compositor russo Oleg Kotskovic. Participaram do certame cerca de 600 candidatos, de diversas nacionalidades.

A peça Cal Vima – para voz, piano e violoncelo - foi escrita em 1998, logo ao início do período eclético. O texto é de Gerardo Vilaseca, amigo de muitos anos, o espanhol mais brasileiro que conheço. O título da obra está escrito em catalão e significa Casa de Vima. No entanto, todo o texto é em espanhol e descreve a casa de seus avós paternos, com lembranças da infância e fortes imagens que se referem ao frio, à natureza local e a sonhos paradisíacos com terras distantes, que significam o continente americano. Piano e violoncelo envolvem a voz da meio-soprano solista. Os procedimentos da escrita pianística eventualmente recriam a sonoridade da guitarra espanhola.

Moderato Cantabile, para violino e piano, é uma obra de 4 minutos, escrita em 2001 para a violinista Mariuccia Iacovino, que comemorou em 2002 seus 90 anos de existência. Situada na fase eclética, a peça desfila um perfil melódico-harmônico totalmente neo-tonal numa pequena forma ternária. É simples de entender, mas difícil de tocar, pois cabe ao violino solista uma engenhosa angulosidade dos traços melódicos em suas diversas alturas. A própria Mariuccia Iacovino estreou a peça no ano de 2004, aos 92 anos, em colaboração com a pianista Maria Luiza Corker.

Festspielmusik, para dois pianos e percussão, foi composta em 2003, quando fui compositor residente na Casa de Brahms em Baden Baden. A obra usa a formação instrumental tradicionalmente consagrada pela Sonata de Bartók, com uma linguagem bem representativa da minha fase eclética, onde se alternam livre atonalismo, minimalismo e neo-romantismo. A utilização, como referência, de citações de obras de Brahms era uma exigência da Brahms Gesellschaft de Baden Baden e, assim sendo, vários temas brahmsianos aparecem no decorrer da peça. Entre as obras citadas, estão o Segundo Concerto para Piano;



as Sinfonias 1, 2 e 4; e o Intermezzo Op. 118 n° 2. Os quatro movimentos de Festspielmusik tem sub-títulos em italiano : Energico e deciso; Com Aspettativa; Intermezzo e Finale.

Na tradução ao pé da letra, Festspielmusik significa “Música para ser tocada em Festival”. Na verdade, o título homenageia a cidade de Baden Baden e sua magnífica Festspielhaus, gigantesca sala de concertos que abriga com frequência a Filarmônica de Berlim, entre outras grandes atrações.

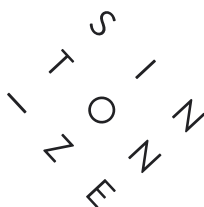
Ronaldo Miranda, março de 2003



REALIZAÇÃO:



PRODUÇÃO:



PARCEIROS:



APOIO:



PATROCÍNIO:



REALIZAÇÃO:

