

## ***A Espera Silente e Pequena Impressão: relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor.***

João Francisco de Souza Corrêa  
Universidade Federal do Paraná - UFPR  
joaofscorrea@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo narra a experiência colaborativa entre intérprete e compositor nas obras *A Espera Silente* de Marcelo Villena e *Pequena Impressão* de Sergio Jerez. No texto são descritos os procedimentos compositivos e as ideias expressivas adotadas pelos compositores, e também, o modo como aconteceu o processo de execução das obras. Ao final, são realizadas considerações acerca da maneira como ocorreu o diálogo entre intérprete e compositores.

**Palavras-chave:** Diálogo entre intérprete e compositor; processos criativos; interpretação.

***A Espera Silente and Pequena Impressão: reports about interactive experiences between interpreter and composer.***

**Abstract:** The present article narrates the collaborative experience between interpreter and composer in the works *A Espera Silente* by Marcelo Villena and *Pequena Impressão* by Sergio Jerez. The compositional procedures and the expressive ideas adopted by the composers are described in the text, as well as how the works execution process has happened. In the end, we present considerations concerning the way how the dialog between interpreters and composers has occurred.

**Keywords:** Dialogue between *performer* and composer; creative processes; interpretation.

### **1. O CENÁRIO MUSICAL**

Durante o segundo semestre do ano de 2011 foi construído um cenário musical para estudo de duas obras – *A Espera Silente e Pequena Impressão* – dos compositores Marcelo Villena<sup>1</sup> e Sergio Jerez<sup>2</sup>, para estudo pelos alunos da disciplina<sup>3</sup> de Ensino e Prática da Música Contemporânea, sob orientação da professora Zélia Chueke, do curso de Mestrado em Música, na Universidade Federal do Paraná.

O discurso aqui realizado descreve e analisa o cenário configurado em sala de aula e encontra sustento no diálogo com os dois compositores, ocorrido durante as respectivas aulas e ensaios, nos e-mails trocados entre os colegas, durante o

1 Aluno do Mestrado em Música da UFPR e colega na referida disciplina.

2 Aluno do Mestrado em Música da UFPR e colega na referida disciplina.

3 Disciplina optativa oferecida aos pós-graduandos em Música da UFPR, no segundo semestre de 2011.

respectivo período e relativos a tal disciplina, nas audições do material de áudio, nas análises das partituras das obras e, ainda, em entrevistas com os próprios compositores.

Para descrever e analisar, como procedimento dialógico, escolhi dividi-lo em cenas. Na primeira e terceira cenas estabeleço as apresentações, respectivamente, da obra *A Espera* de Marcelo Villena, no qual realizo uma explanação geral da obra, demonstrando como fui inserido como instrumentista, destacando os aspectos mais relevantes da função na qual fui incumbido; e da obra *Pequena Impressão* de Sergio Jerez, no qual, após uma breve descrição da obra, faço uma pequena consideração sobre as ações da voz do barítono.

A segunda e a quarta cenas são baseadas em entrevistas, com ambos compositores, nas quais discuto as ideias expressivas, os procedimentos compositivos, os referenciais composicionais e a crítica ao resultado sonoro de *A Espera Silente* com Villena e os pensamentos norteadores do procedimento compositivo de *Pequena Impressão*, as considerações sobre a maneira de como se procedeu o diálogo com o instrumentista com Jerez.

Em tempo, é chegado o momento do olhar de um terceiro compositor. É na terceira e sexta cenas que passo a tecer as minhas considerações sobre o cenário trabalhado, sobre as composições estudadas e sobre todo o envolvimento empreendido para suas execuções. Para *A Espera Silente*, um olhar crítico sobre a maneira de como se procedeu o diálogo entre intérprete e compositor, desde o período da concepção da obra até sua execução.

Por fim, em *Os Bastidores*, finalizo este trabalho com considerações acerca da experiência vivida durante a disciplina cursada, avaliando aspectos que influenciaram positivamente o desenvolvimento do trabalho proposto e sugerindo outras possibilidades, formas outras de caminhar, visando aprimorar e somar, talvez, resultados sonoros esteticamente mais satisfatórios ao tipo de trabalho proposto.

## **2. DAS CENAS**

No cenário musical, lugar onde decorreram as ações em torno das obras musicais sob análise neste texto, ocorreram situações dentro e fora da sala de aula, todas relacionadas com o trabalho envolvendo *A Espera Silente* e *Pequena Impressão*.

Em seis cenas, as descrevo e as analiso, considerando o olhar crítico dos dois compositores e de um terceiro compositor – eu mesmo – aquele que, naqueles momentos, por vezes confundindo-se com seu próprio ser compositor, ocupou outros lugares, na voz e no instrumento.

## 2.1. CENA 1: A ESPERA

A obra *A Espera Silente* se trata de uma paisagem sonora, em que seu compositor procurou através dos instrumentos, refletir os sons ambientais, da natureza, em um processo de mimésis<sup>4</sup> e tradução<sup>5</sup>. Conforme consta na partitura da obra de Villena:

*A espera é um work in progress. (...) A ideia que norteia o trabalho é “traduzir” uma paisagem sonora por meio de ações instrumentais. A paisagem sonora que motiva o trabalho foi gravada exaustivamente na primavera de 2010 e verão de 2010-11: uma casa de madeira no topo de uma ‘servidão’<sup>6</sup> na subida do Morro da Lagoa<sup>7</sup>. O planejamento foi estabelecido misturando a audição das gravações à lembrança das vivências no local. (partitura musical, 2011c)*

Nas próprias palavras desse compositor, em e-mail enviado para todos colegas: “A ideia é mais próxima a uma instalação sonora ‘viva’. A intenção é criar um ambiente de degustação dos sons... e dos silêncios” (VILLENNA, 2011b).

Para Villena, essa obra não segue uma linearidade de eventos concatenados, entretanto, sua organização formal é segmentada por momentos, em um total de seis, articulados por um gesto<sup>8</sup> do violoncelo.

Quanto a esses momentos, Villena (2011b) afirma, na própria escrita da obra, que “(...) devem ser executados na sequência especificada” tal como consta da partitura, todavia, “(...) a forma de realização das ações é livre”. Desta maneira o autor sugere que a peça combine determinação e indeterminação, dualismo ao qual também está presente no aspecto espacial – em que alguns instrumentos ficam estáticos enquanto outros se movimentam por regiões da sala.

4 Emmerson (1986, p.17) define a mimésis na música como sendo “a imitação de sons da natureza e também de aspectos da cultura humana usualmente não associados de modo direto ao material musical.”

5 Conforme Plaza (2001, p.40), “(...) traduzir é repensar a configuração de escolhas de um elemento original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.”

6 “Servidão” é um termo utilizado na Ilha de Santa Catarina para acessos (ruas estreitas) de subida aos morros.

7 A subida no sentido centro-lagoa.

8 O arco toca as cordas atrás do cavalete em um movimento descendente, seguido de uma batida no centro da caixa harmônica, o gesto deve ser executado de maneira rápida e brusca. Esse gesto busca traduzir o efeito de uma porta abrindo e fechando.

Em cada um desses momentos são sugeridas ações. No caso do violão da esquerda<sup>9</sup>, há um total de seis, distribuídas ao longo de toda a obra.

No primeiro momento, a ação desse violão realiza um harmônico repetido em pulsação *ad libitum* com pausas *ad libitum*. Na obra, o violão sofre uma mudança na afinação natural de uma das cordas, a primeira corda Mi é afinada  $\frac{1}{4}$  (um quarto) de tom abaixo, única nota utilizada pelo violão, já que demais ações são eventos percussivos.

O andamento aproximado para esse violão é de 60 bpm, o compositor pretendia, nesse trecho, que o violão soasse polimetricamente diferente da pulsação do violão da direita, a 70 bpm. O primeiro ataque é coordenado, onde os violões atacam a nota simultaneamente. A ideia do compositor é que o violão simulasse, com o som da corda solta afinada  $\frac{1}{4}$  (um quarto) de tom abaixo, o trilo de um grilo.

O segundo momento, formado por três ações do violão intercaladas com o comportamento do momento anterior, sempre separadas por silêncios. Como segunda ação há uma batida no centro da caixa harmônica, como terceira, batidas no centro (grave) e lateral (agudo) da caixa harmônica e, na quarta e última ação desse momento, há uma tambora<sup>10</sup> com as cordas soltas, com intuito de deixar ressoar, misturando a percussão nas cordas e na caixa.

No terceiro momento, novamente o compositor sugere uma intercalação das ações anteriores somadas a duas novas ações: a quarta e a quinta ação. Tais ações consistem em tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento<sup>11</sup> e realizar batidas na caixa da forma mais rápida possível, seguida de uma tambora.

No quarto momento são realizadas batidas em um grau mais acelerado. Essa ação é executada duas vezes e intercalada por um silêncio. Nesse momento, o compositor propôs um diálogo com o violoncelo, no qual as batidas do violão sobrepostas ao *overpression* executado pelo violoncelo procuram traduzir o som de um liquidificador.

---

9 Em *A Espera*, o compositor prevê a execução de dois violões espacialmente distribuídos em direita e esquerda. Durante a execução da obra fiquei responsável pelo da esquerda.

10 O modo de execução consta da percussão das cordas em um ponto muito próximo ao cavalete, feita, com um golpe seco, pelo polegar da mão direita estendido perpendicularmente às cordas. (ANTUNES, 2005, p.113).

11 Segundo Antunes (2005), a execução deste gesto consiste no ferimento das cordas entre suas regiões localizadas entre as cravelhas e a pestana. Os sons produzidos são de agudos inexistentes na extensão normal do instrumento, e suas afinações são indeterminadas, porque variam de instrumento para instrumento.

No quinto momento há a alternância dos gestos já utilizados. Nesse trecho o compositor faz a indicação de dinâmica mais baixa. É sugerido, também, que os silêncios do violão devam ser de menor duração do que nos outros instrumentos.

No sexto e último momento da obra todas as ações anteriores são executadas e o compositor solicita um aumento na dinâmica em relação ao momento anterior. Após a intensificação inicial, a dinâmica vai se atenuando aos poucos, terminando em *fade-out*. Os silêncios entre as ações, nesse momento, são tocados mais espaçadamente do que no momento anterior.

## 2.2. CENA 2: COM A PALAVRA, O COMPOSITOR MARCELO VILLENA

A seguir dialogo com a descrição dos pensamentos mais relevantes do compositor sobre sua obra, de acordo com entrevista<sup>12</sup> realizada, de forma presencial, no dia 22 de outubro de 2011 e transcrita para este trabalho.

Quando indagado sobre quais teriam sido os aspectos norteadores e as ideias expressivas buscadas no ato compositivo, Villena (2011a) explicou que “A idéia da obra era retratar uma paisagem sonora”, portanto, a escuta do áudio da paisagem foi o fio condutor do modo de concepção compositivo e que visou “reproduzir aquela paisagem com os instrumentos”.

Em virtude do modo de como acontecem as coisas, considerando uma paisagem natural, “em que os eventos acontecem de uma forma não linear, no qual as coisas acontecem e continuam acontecendo, ao contrário de uma paisagem urbana, em que os eventos acontecem de uma maneira mais inesperada”, surge, de acordo com Villena (2011a), o problema da escrita, cuja solução foi trabalhar não em linha de tempo, mas sim com aquilo que o compositor nomeou de “eventos soltos”.

Este compositor destaca, ainda, o relevante papel desempenhado e a influência, em vários momentos da sua obra, pela narração consequente do áudio da gravação. Em suas próprias palavras, afirma Villena (2011a): “A narrativa proporcionada pelo áudio da gravação teve papel principal na condução dos momentos expressivos da obra.”

---

12 Para um entendimento mais completo e aprofundado do trabalho em que estive envolvido como aluno, decidi realizar entrevistas com os compositores das obras para que pudesse compreender aspectos importantes relacionadas com a composição das mesmas e suas impressões e considerações referentes às obras e suas execuções. As entrevistas encontram-se anexadas no final deste trabalho. O anexo 1 deste trabalho trata-se da transcrição da entrevista, na íntegra, com o colega e compositor Marcelo Ricardo Villena sobre sua obra *A Espera*.

A maneira de trabalhar, envolvendo os instrumentos e os efeitos por eles buscados, se aponta na “associação”. O compositor crê na associação, tanto como um gesto instrumental, que busca traduzir algum efeito ou ruído, quanto àquela estabelecida por mais de um instrumento, atuando em sobreposição, onde é citado o exemplo do liquidificador, executado pelo violoncelo e pelos violões.

Villena (2011a) salienta também o fator da espacialidade. Para ele, a posição ocupada por cada instrumento, para execução de *A Espera Silente* é “onde cada instrumento possui o seu lugar de acordo de como seria o lugar na paisagem”.

Sobre a interação e inclusão proporcionada ao intérprete devido a indeterminação das ações, o compositor posiciona-se no sentido de que

(...) o interprete decide as coisas para que a música possa acontecer de maneiras diferentes dependendo da interpretação, em que a música se recrie em cada interpretação. Por isso essa liberdade, inclusive para deixar mais espontâneo o trabalho, não ficar preso em tocar as coisas no tempo e, depois, porque as coisas acontecem assim na paisagem. (...) a ideia é a de gerar um ambiente sonoro, e não tanto de acontecimentos numa linha de tempo. Quebrar a ideia de linha de tempo, e fazer mais a ideia de criar um ambiente que é feito principalmente pela espacialidade dos instrumentos. (VILLENA, 2011<sup>a</sup>)

Referindo-se à importância de compositores que lhe serviram como referencial composicional, de maneira direta ou mesmo indireta que acabaram por influenciar o seu processo compositivo, Villena cita Ferreti, Cage, Schafer e Stockhausen.

Destacando a influência de cada um, o compositor revela foi fundamental no pensamento compositivo do seu trabalho, as discussões sobre entornos sonoros e sobre negar a linha de tempo, possibilitando a criação de situações nas quais é possível se encontrar envolto em um som que permanece e que partiram dos diálogos com Ferreti. Além de Ferreti, outros compositores mereceram sua menção, como é o caso de John Cage por trabalhar com material sonoro de maneira aleatória, Murray Schafer devido a tradição nas paisagens sonoras e Stockhausen<sup>13</sup> pela maneira da escrita da obra e pela ideia de *forma momento*.

Entretanto, Villena salienta, na entrevista concedida, que a escuta da paisagem foi imprescindível nas decisões de como conceber a obra, superando qualquer influência de ideias expressivas de algum compositor.

---

13 Em algumas de suas obras, Stockhausen utiliza texto, ao invés de notas na partitura. Ver mais, em *Música Intuitiva*. In: MACONIE, R. Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009. p. 94-102.

Villena explica que todo esse processo, no qual compõe e dialoga diretamente com o intérprete são experimentações suas. A obra ainda pode estar sujeita a mudanças como afirma o compositor:

De repente ano que vem eu decido mudar a instrumentação, decido fazer as coisas de uma maneira diferente. As peças são uma base para depois poder manipular e decidir em definitivo. É um trabalho experimental, não tem uma pretensão de ser uma coisa fechada, a intenção é que fique um pouco em aberto para a manipulação posterior. (VILLENA, 2011a)

A peça se torna aberta, ao contrário de uma peça de escrita tradicional em que todas as notas, os gestos, as ações, etc, encontram-se engessadas na partitura, pois, conforme as palavras de Villena (2011a): “(...) sempre quem fará as decisões é quem irá tocar.”

Ao citar sua composição anterior, *Fluxo Intermitente*, no qual destaca o papel importante da relação entre o intérprete e o compositor, na solução de problemas técnicos e na obtenção de maior verossimilhança entre o gesto instrumental e o efeito que se quer produzir, Villena reconhece e destaca a importância desse processo dialógico, também em *A Espera*, ao descrever essa experiência da seguinte forma:

(...) teve um monte de mudanças que os intérpretes sugeriram e que foi um sucesso total. Acho que tem que abrir bem os ouvidos sobre o que o intérprete sugere porque ele conhece o instrumento, ele está se relacionando com o som, assim como eu também descobri coisas no piano em que tive que tocar. (VILLENA, 2011a)

Há que ser salientado que até o momento da entrevista concedida por Villena, não havia ocorrido ensaio algum. Somente após três ensaios da obra, em uma oportunidade posterior, o compositor encaminhou, para os intérpretes, algumas sugestões técnicas com o intuito de melhorar algumas deficiências interpretativas.

Na opinião do compositor, as sugestões mais relevantes, enviadas por meio de e-mail aos colegas datando de 25 de novembro de 2011, que auxiliariam na compreensão da obra e, conseqüentemente, no qual a mesma ofertaria um melhor resultado sonoro são aquelas que, nesse momento, passo a discorrer.

O compositor adverte aos intérpretes das cordas – o violino e o violoncelo – que evitem utilizar o *vibrato* em função do seu lirismo implícito. A ideia do gesto executado por estes instrumentos deveria soar como uma “representação” dos bichos. Villena (2011b), então, direciona a atenção dos intérpretes para o

comportamento dos bichos, ao acreditar e afirmar que

(...) a expressão dos bichos é crua e tem relação com funções biológicas, (...) cada gesto pode ser um chamado, uma marca de território, um canto de acasalamento, uma ameaça a um inimigo... ou simplesmente o prazer da 'permanência', algo que os bichos fruem muito mais do que nós (...).

Em relação às dinâmicas, o compositor propõe um aumento significativo na intensidade e na densidade dos materiais, chamando atenção para o quarto momento de *A Espera Silente*. Por outro lado, adverte sobre a exploração do silêncio e da busca por uma “carga energética” na obra, citando Lachenmann ao exprimir sua predileção pela ideia de obter um “resultado energético”, e não um “resultado sonoro” nas ações.

Cuidadoso e detalhista, o compositor destinou, também, mensagens específicas para os intérpretes, nas quais solicitava questões como:

- a escuta do áudio do pássaro “mãe-da-lua”, por parte do flautista, como referência na busca de uma maior interpretação mimética;
- o cuidado com os “buracos”, para os violonistas, durante a ação dos harmônicos, devendo atuar como um “colchão permanente” durante toda a obra, isto é, se um dos violonistas executasse outra ação, o outro violonista deveria voltar a executar os harmônicos;
- uma maior performance de atuação cênica e mais impostação nas falas ao violoncelista, que também executa falas durante a obra; e,
- mudanças no assobio e maior interpretação teatral para os cantores.

Ainda, nesse mesmo e-mail, a última ideia levantada pelo compositor, porém de fundamental importância, foi a inclusão de um texto performático de John Cage, para ser interpretado pelo próprio compositor.

Realizada a descrição de *A Espera* sob o ponto de vista de seu próprio compositor, dou continuidade ao diálogo estabelecido, por e-mail, por entrevista e através de conversas informais, ao contribuir com a minha própria análise como compositor, na cena em que dou voz ao meu “eu” compositor.

### 2.3. CENA 3: A ESPERA SILENTE E O “EU” COMPOSITOR

Nessa cena, descrevo minhas considerações sobre a obra e a maneira pela qual se procedeu a interação intérprete-compositor em *A Espera Silente*.

Durante toda essa experiência, Villena sempre demonstrou



comprometimento e assiduidade com o trabalho realizado e figurou de forma muito ativa, disposto a sanar qualquer dúvida sobre sua peça.

As intenções, os gestos e os efeitos instrumentais solicitados, foram transmitidos de forma muito clara, baseados em diálogos, no envio de e-mails e em discussões com os colegas na busca de obter o resultado sonoro mais próximo da paisagem natural que possuía em sua mente.

Executar *A Espera Silente* revelou, para mim, uma experiência muito curiosa e, ao mesmo tempo, instigante. Tocar o violão “desafinado”, com a primeira corda Mi um quarto de tom abaixo da afinação tradicional, de forma a inclinar-se para uma performance de traduzir um trilo de um grilo ou, ainda, o barulho de um liquidificador, é uma situação que considero, no mínimo, divertida. Pensar em funções biológicas dos animais, na demarcação de territórios dos grilos, no acasalamento dos pássaros, nos lobos sob ameaça do inimigo, misturados com ruídos, como os de eletrodomésticos ou os de falas nas situações cotidianas, entre outros, transpostos para os diversos instrumentos foi uma experiência inigualável.

Apesar de a aleatoriedade de eventos sonoros ser um procedimento muito utilizado e que tem demonstrado sua eficácia na linha de compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Leo Brouwer, entre tantos outros, considero este terreno um pouco perigoso. Ao se escolher trabalhar com eventos indeterminados, sem um único destino a seguir, mas sim com diversas possibilidades, poderão ocorrer resultados fantásticos ou medíocres que serão dependentes da concentração, da percepção, da performance, da inclusão e do momento dos intérpretes e do conjunto destes.

Não é difícil que um músico profissional subestime as ações da obra, por se tratar de gestos de simples execução, entretanto a dificuldade da obra encontra-se justamente em seu conceito mimético, no qual através do instrumento o intérprete deve executar a ação incorporando um gesto de outra natureza.

No dia da apresentação da obra, talvez não consiga afirmar se a peça soou bem ou mal. O conceito de entornos sonoros, em que Villena destina seu trabalho, é um universo musical não oposto, mas distante da minha maneira de trabalhar com os sons. Não vejo sentido em pensar nessa obra de maneira comparativa às obras da literatura tradicional. Creio que para que se possa melhor compreendê-la, ela deva ser escutada comparando-a realmente com uma paisagem natural. Escutá-la procurando motivos, melodias, relações, faria com que o ouvinte se equivocasse em

sua apreciação ao não perceber, devido ao equívoco do referencial, sentido na obra.

Logo após a apresentação da obra, o compositor veio dialogar comigo, referindo-se a sua satisfação, em linhas gerais, quanto a minha performance, contudo, reclamou do meu excesso de batidas no violão na parte destinada aos sons do liquidificador. Confesso que me excedi, deixando-me levar pela interpretação e emotividade durante a execução, acabando por poluir o trecho devido a densidade percussiva executada naquele momento. Por ser uma peça livre, na qual tudo pode ser recriado a cada momento, portanto suscetível a melhores resultados ou não, está sujeita a riscos como esse: o de resultados sonoros não previstos pelo compositor.

Ao final dessa informal conversa com Villena, em tom satírico, revelei-lhe que na verdade eu estava traduzindo o som de um liquidificador *Black & Decker* muito antigo, daqueles bem barulhentos. Ele me olhou de soslaio e, com um sorriso amarelo respondeu: “– Não, não. Não me venha com essa”. Relato esse trecho do diálogo, como exemplo para a importância da amizade com o compositor da obra que me privilegiou ao permitir-me a liberdade de dialogar sobre a mesma no intuito de buscar os resultados por ele desejados.

#### 2.4. CENA 4: PEQUENA IMPRESSÃO

*Pequena Impressão* inicia com gestos leves, executados pela flauta seguido de um *glissando* que antecede um acorde dissonante – em *fortíssimo* – executado pelo piano. A partir desse momento ocorre uma sucessão de eventos que estabelecem um discurso musical. Através deste discurso, o compositor buscou estabelecer a intenção expressiva da obra, inspirada por uma ocasião<sup>14</sup> pessoal que lhe acontecera.

O ensemble da obra é constituído por piano, flauta, violino, violoncelo e vozes. As vozes se constituem de uma soprano e quatro barítonos. Os quatro barítonos são divididos em duas linhas melódicas diferentes, porém, com a mesma célula rítmica. Dois intérpretes executam a voz mais grave e outros dois a mais aguda. Em virtude da não utilização de violões na peça, fui designado para cantar a linha mais aguda do barítono.

A linha do barítono atua, na maioria das vezes, em sobreposição com as

---

<sup>14</sup> Fato que será descrito nas primeiras linhas da transcrição da entrevista com o compositor. Essa transcrição, de entrevista concedida pelo compositor, via *Google Talk*, encontra-se, na íntegra, no anexo 3 deste trabalho.

cordas. Na maioria das ações é indicado ao intérprete que execute um *tremolo* ao cantar. Através dessa atuação em conjunto, entre os instrumentos de cordas e as vozes, o compositor buscou extrair um timbre específico proporcionado por esta simbiose.

A linha vocal possui um texto que é composto por sílabas e por palavras. Segundo o próprio compositor, em conversa informal, as sílabas ou as palavras não têm um significado, como na linguagem. Elas foram compostas para simplesmente soarem como sons vocalizados.

Durante a obra ocorre a repetição do texto: *der trink her sirk bar tok*. Somente no último compasso aparecem novas sílabas no texto, que são: *no mi na ia sir tek do me na ia*, culminando em um *ha ha ha ha*.

A extensão do registro das vozes do barítono ocupa a região entre o lá 2 e o si 3. Geralmente os intervalos melódicos da obra são de segundas maiores e menores, não havendo saltos maiores que esse registro. O intervalo harmônico proporcionado pela sobreposição das vozes do barítono geralmente também se estabelece na região das segundas, porém, próximo ao final da peça, ocorrem intervalos harmônicos de terças e quartas.

Na obra ocorre um motivo rítmico que atua como material gerador de todas as ações rítmicas subsequentes.

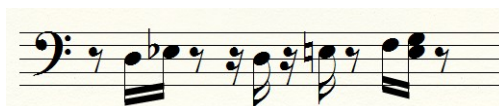


Figura 1 – Linha rítmico melódica da voz do barítono

Essa célula motívica é um elemento recorrente da obra. Sempre quando ela surge está associada ao texto *der trink her sirk bat tok*, ocorrendo nela, apenas mudanças melódicas.

Sempre quando se apresenta a linha da voz, ocorrem mudanças na dinâmica em uma mesma frase. Normalmente a intensidade começa em um forte seguido de um *piano*, complementado por um *crescendo*. Com essa sequência dinâmica o compositor buscou uma variação no envelope sonoro do gesto.

O ponto culminante da obra é justamente seus compassos finais. Nesse trecho a instrumentação se torna mais densa. Os instrumentos executam gestos mais acelerados e a melodia dos instrumentos se conduz gradativamente para o registro mais agudo. Em relação à dinâmica, também ocorre o aumento gradativo da intensidade, culminando em um fortíssimo. Diante desses fatores a obra chega ao seu clímax, que serve como preparação para a peça seguinte do conjunto de multipeças, na qual *Pequena Impressão* está inserida.

Após essa breve descrição de *Pequena Impressão*, passo a palavra a seu compositor, para expressar suas intenções com sua obra.

## 2.5. CENA 5: COM A PALAVRA, O COMPOSITOR SERGIO JEREZ

As próximas linhas são baseadas na entrevista realizada com o compositor Sergio Murillo Jerez, em 08 de janeiro de 2012, via *Google Talk*, sobre *Pequena Impressão*.

Quando questionado sobre quais foram suas ideias pré-compositivas norteadoras da obra, Jerez salientou o conceito de multipeças utilizado por György Kurtág – na peça *Huit Duos* – que foi justamente uma das análises trabalhadas na disciplina. A partir desse conceito surge *Pequena Impressão*, a primícia de um conjunto de peças que ainda serão compostas.

Depois de estabelecer o conceito estrutural para a composição das peças, Jerez (2012) pensou tentar exprimir, através de sons, uma ocasião que lhe acontecera. De acordo com suas próprias palavras:

A ideia foi interpretar uma pequena impressão que eu tive – já faz um tempo – na situação eu tinha que trabalhar e tinha que acordar muito cedo, mas acabei que não consegui acordar. Foi uma interpretação daquela impressão que eu tive daquele momento.

Jerez salienta que na obra tentou traduzir o exato momento logo após seu despertar. Mais especificadamente, a duração, da impressão do momento em que começa a acordar, de aproximadamente dez segundos. Para o compositor, o discurso da peça tenta expressar o momento extramusical daqueles segundos iniciais, através da transposição daquela sensação para os instrumentos.

Ao recordar do referido momento, relata a sensação ao acordar e a ideia que lhe rendeu a obra e, desse modo, Jerez (2012) conta:

(...) ali eu estou interpretando somente os primeiros segundos, aquela sensação que tive quando acordei não deve ter mais do que dez segundos. Mas esses primeiros dez segundos viraram em uma peça de quase quatro minutos.

Conforme o compositor, a sensação inicial daquele momento era de “angústia” e, logo depois, surgiram outras impressões.

Na obra, o tique-taque do relógio – primeiro elemento captado pelo compositor no momento de acordar – é executado mimeticamente pela flauta<sup>15</sup> na introdução da peça. O gesto da flauta segundo o compositor é o único gesto em que é possível associar com algo descritivo durante toda obra.

A partir desse momento, as interpretações captadas são traduzidas através de escalas cromáticas e uma “escala com algumas alterações”. Esse processo de transfiguração de uma determinada sensação para os instrumentos é o que Jerez (2012) atribui ao conceito de “interpretação”, também inserido em sua pesquisa de mestrado.

Sobre o modo pelo qual foram arquitetados os materiais sonoros que culminaram na estrutura da peça, o compositor direciona suas palavras para salientar que a maneira pela qual foi construída a estrutura se estabeleceu a partir de um discurso. A peça, em linhas gerais, começa com gestos mais leves e vai se tornando mais densa na medida em que se desenvolve.

Conforme as palavras do compositor de *Pequena Impressão*:

A peça vai tomando corpo à medida que vai se desenvolvendo no tempo. Na medida em que vão surgindo mais materiais a ideia é representar o aumento da angústia que ocorrem durante esses pequenos instantes dos dez segundos iniciais da impressão. (JEREZ, 2012)

Como Jerez pensou a peça como parte de uma obra multipeças, *Pequena Impressão* representa a composição inicial deste conjunto de peças, portanto, o final dessa obra atua como preparação para a próxima peça, conforme explica:

E o fim culmina com final que já seria uma preparação para a próxima peça. No momento em que você se acorda e que se deu conta de que: “Ah, acordei tarde, agora tenho que fazer tudo rápido, aí você se sossega e tal e pronto... vou para o banheiro, vou tomar banho, vou fazer essas coisas..” Aí é onde se encerra essa primeira parte, que é o começo da outra peça, da parte seguinte. (JEREZ, 2012)

Embora a obra tenha sido pensada visando um discurso e não uma forma, nela há motivos e matérias que se repetem e que são submetidos a

---

15 Efeito é executado através do toque nas chaves do instrumento, extraindo um efeito percussivo.

desenvolvimentos e variações. Jerez (2012) chama a atenção para o gesto executado pelas cordas como elemento “(...) fundamental por dar sentido e assegurar a unidade da peça, caso contrário, ficaria tudo espalhado.”

O gesto instrumental, em que o *tremolo* executado pelas cordas é sobreposto às vozes se destaca como elemento principal, responsável pelo papel de material suscetível a transformações e variações e pelo fato de assegurar a organicidade da obra.

Adentrando em territórios técnico-compositivos, Jerez também buscou, com esse efeito, em que mistura vozes e instrumentos, obter uma textura de timbre específica, gerada a partir dessa sobreposição, pois acredita que esse efeito é capaz de gerar a *interpretação* mais próxima da sonoridade que pretende com a obra.

O compositor de *Pequena Impressão* enfatiza o conceito de *interpretação* como ponto de partida de seu processo compositivo, alinhando esse princípio a aspectos intersemióticos e acrescenta falando de sua experiência com sua obra dizendo que:

(...) tudo isso é uma questão que estou trabalhando, buscando me aprofundar para gerar material composicional. A ideia é uma impressão, mas eu não tentei fazer uma peça descritiva e, sim, a partir de uma interpretação de uma imagem ou um texto que possa ser ampliado e desenvolvido gerando material sonoro. (JEREZ, 2012)

Ao ser questionado sobre quais fatores contribuíram para com o processo compositivo, considerando a figura do intérprete em um diálogo e uma relação mais próxima com o compositor, Jerez exalta essa interação e salienta o quanto foi valiosa a troca de informações entre ele e os intérpretes. Para Jerez, o diálogo entre o compositor e o intérprete acabou por se tornar fundamental para sua formação como músico e compositor.

Cada dúvida, surgida durante o processo compositivo sobre aspectos técnicos, sonoros e de escrita, era sanada através do auxílio do intérprete, conforme demonstram suas palavras:

(...) eu acho que para qualquer compositor, para nós que estamos começando ainda, é fundamental ter uma relação bem próxima com o interprete (...). E com esse dialogo se adquire experiência para fazer com que a peça soe mais próxima do que o compositor pensa em sua cabeça. Para nós que ainda estamos começando, e temos muito para aprender, sempre que podemos, devemos nos apoiar nos interpretes. (JEREZ, 2012)

Contudo, o compositor acredita que faltou algo para chegar a um resultado satisfatório na execução da obra. Segundo Jerez, razões como a carência de mais ensaios e ausência de um regente dificultaram uma melhor performance e, conseqüentemente, um melhor resultado sonoro.

Por outro lado, salienta e enaltece a colaboração e esforço dos intérpretes, colegas de curso e de disciplina, porém, avalia que por se tratar de uma peça de difícil execução, em que o virtuosismo se encontra justamente na trama entre os instrumentos, a escassez de ensaios acabou prejudicando a interpretação da obra no dia de sua execução.

Transcritas as palavras daquele que deu vida para a *Pequena Impressão*, mais uma vez torno a expressar minha análise sobre a obra trabalhada.

## 2.6. CENA 6: PEQUENA IMPRESSÃO E O “EU” COMPOSITOR

Para *Pequena Impressão*, também dediquei meu olhar crítico sobre seu processo de composição, seus ensaios, sua execução e sobre os resultados obtidos.

No que tange o resultado sonoro, sob meu ponto de vista, o compositor obteve muito sucesso. Destaco, principalmente, a maneira pela qual estão imbricadas e conectadas as linhas instrumentais. A trama proporciona uma simbiose de timbres, cujo efeito causa uma sonoridade rica em timbres e cujo efeito é singular.

Ao contrário de Villena, o compositor Jerez expôs menos, aos intérpretes<sup>16</sup>, o resultado sonoro que almejava obter, bem como pouco explanou sobre os aspectos extramusicais, elementos que foram norteadores de todo pensamento compositivo e, conseqüentemente, progenitores da sonoridade que ele desejava exprimir através dos instrumentos.

Creio que se o compositor houvesse revelado, aos intérpretes, a maneira pela qual a obra foi concebida, revelando os aspectos que lhe indicaram sua direção

---

<sup>16</sup> Ao relatar a ausência de uma maior relação entre intérprete-compositor estou me referindo ao caso das vozes. Com a pianista e o flautista houve um dialogo muito mais intenso.

e suas intenções extramusicais – a recriação do momento de acordar, através de uma “interpretação” – o resultado sonoro a ser obtido na execução seria mais satisfatório, pois esse fator atua diretamente na percepção dos intérpretes com a obra que lhes foi confiada.

Confesso que, após a entrevista, senti-me muito mais estimulado a executá-la, pois acabei por ter outra percepção da obra. Depois da conversa com Jerez, em que ele me relatou o pensamento que deu luz à *Pequena Impressão*, na qual ele procurou “interpretar” as impressões, por ele sentidas, através dos instrumentos, a obra ganhou sentido e clareza em minha mente, pois consegui imaginar – através de uma escuta interna – toda aquela ação pretendida pelo compositor na expressão dos sons. Lamento ter tomado conhecimento de sua ideia, o significado de sua obra, somente após a sua execução.

Outro fator a ser considerado foi a exclusão ou a não previsão dos violões, por parte do compositor, do *ensemble* da obra. De modo algum desejo que essa minha colocação seja lida de forma cáustica ou que transmita qualquer aspereza. Todavia, constatei que executar as linhas das vozes foi, para mim, um incomum desestimulante. Certamente sempre há algum aspecto positivo em qualquer situação. Nessa não poderia ser diferente. É possível que, se eu tivesse aproveitado essa oportunidade para me empenhar como cantor, na linha das vozes que me foi confiada, ganharia acréscimos cognitivos como músico.

Entretanto, venho trabalhando, porém ainda não desenvolvi maturidade suficiente para deixar adormecida ou redirecioná-la, mesmo que por um momento, a paixão pelo instrumento que escolhi para me dedicar, para me relacionar e para me expressar, nem a vontade em tocá-lo, menos ainda em uma obra que classifico como sensacional, o que acabou por me desestimular durante seus ensaios e sua execução.

Por outro lado, o próprio Jerez me relatou informalmente quanto lhe foi valioso e importante o diálogo efetivo com a professora Zélia Chueke sobre o piano e com o colega Fabrício Ribeiro, sobre a flauta.

Considerando que havia dois violonistas cursando a disciplina, acredito que se esse diálogo também houvesse sido desenvolvido com os mesmos, seria algo que, provavelmente, acrescentaria a Jerez como músico, principalmente por sua justificativa de tal exclusão violonística, a mim confessada, dar-se pelo fato de



considerar o violão um “instrumento difícil de lidar”<sup>17</sup>. Penso que, para esse compositor, essa seria, da mesma forma que poderia ter sido para mim, uma boa oportunidade para espantar fantasmas e ampliar mais ainda seus conhecimentos.

Não há dúvidas de que *Pequena Impressão* funciona, a peça soa realmente muito bem. Contudo, é uma peça de difícil execução na qual, para se extrair todo o seu potencial sonoro, é necessário muito empenho por conta dos intérpretes, sendo fundamental a existência de um número satisfatório de ensaios e, também, a presença atuante de um regente, fator que facilitaria muito o trabalho dos músicos e a organização do conjunto.

### 3. OS BASTIDORES

Eis a parte do trabalho que representa tudo o que não se viu e que não se ouviu. Não se trata dos bastidores físicos do cenário montado, mas dos bastidores por onde circularam minhas impressões e considerações sobre a experiência a qual me encontrava inserido. São linhas, portanto, pessoais e que não posso nem me omitir de escrevê-las e nem delegar sua escritura a outrem.

Sou um compositor. Desenvolvo, não por influência de acasos, mas por mérito de escolhas, um trabalho de composição nesta instituição, neste curso de pós-graduação em música e há alguns anos me encontro submerso mais na área compositiva do que na interpretativa. Acredito que aqui residiu a grande complexidade e dificuldade em tratar da experiência proposta apenas pelo viés interpretativo.

Portanto, justifico que, devido ao estudo e prática intensa da composição, tornou-se um trabalho muito delicado pensar na execução de uma obra excluindo o pensamento de seus processos compositivos, das suas ideias expressivas, dos seus materiais, das suas concepções, da sua estruturação, dos seus efeitos no mundo extramusical entre outros aspectos que difere da visão de um intérprete – olhar mais atento nos aspectos mecânicos, gestuais, fraseológicos, expressivos, dinâmicos, interpretativos, entre outros.

Portanto, neste trabalho, além das observações que realizei durante todo o semestre dentro e fora da sala de aula, propus diálogos com os compositores, mesmo sem ser uma solicitação da disciplina, nos quais foram levantados tanto enfoques composicionais quanto interpretativos.

---

<sup>17</sup> Comentário feito em conversa informal durante as aulas.

Penso que esse seria um fator que contribuiria para outras edições dessa e/ou de outras disciplinas com afinados propósitos. Logo, uma sugestão seria proporcionar entrevistas prévias com o compositor sobre sua obra, sua concepção, suas intenções de expressão, da peça escolhida para ser trabalhado com os colegas. Entendo que muitas seriam as vantagens colhidas.

Outro fato relevante a ser considerado, que influenciou de sobremodo meu entendimento e minha análise sobre as obras, é de que os compositores das referidas obras são justamente os colegas de curso e da mesma linha de pesquisa e na qual cursamos praticamente as mesmas disciplinas, realizando trabalhos teóricos e práticos conjuntos, além de ensaios e apresentações que oportunizaram uma maior proximidade.

Esse convívio quase diário acabou por enraizar uma forte amizade, na qual encontramos o espaço para diálogos sobre música que nos proporcionaram valiosas trocas de experiências e de conhecimento. Essa relação acabou influenciando diretamente nas ideias que desenvolvi neste trabalho e as questões apresentadas ao longo do texto partiram das principais discussões e questionamentos que ocorreram durante o primeiro ano de trabalho no mestrado.

O contato com os compositores, proporcionado pela experiência proposta, foi valioso e enriquecedor também pelo fato de conhecer outras concepções e outras formas de trabalhar compositivamente, acrescentando e ampliando meu universo musical.

Não há como deixar de destacar os papéis dos colegas instrumentistas. As simples oportunidades de observá-los na execução extremamente competente de seus instrumentos, durante os ensaios, acabou por enriquecer minha percepção musical direta e indiretamente. Sobre esse aspecto, acrescentaria mais oportunidades dessa espécie, como os ensaios, para que também influenciassem positivamente no resultado final do conjunto para a apresentação final de cada obra. Seria um modo de reverenciar e homenagear as obras, os compositores e os excelentes instrumentistas que a turma oferecia.

Para finalizar, saliento a orientação, da disciplina e do trabalho realizado, pela professora Zélia Chueke e agradeço por oportunizar uma interação tão enriquecedora através desse diálogo frutífero entre os colegas. As discussões, os conceitos apresentados, as análises, os ensaios, os improvisos e as apresentações realizadas durante o período da disciplina foram de extrema importância e

contribuíram muito para o meu crescimento como profissional.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para o violão*. In: Sons novos para o piano, a harpa e o violão. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 2005, p.113.

EMMERSON. S. *The relation of language to materials*. In: Simon Emerson (ed.). The language of electroacoustic music. London: MacMillan Press, 1986, p. 17-39.

JEREZ, Sergio Murillo. Curitiba: 2012. Google Talk, 08 jan. 2012. Entrevista concedida a João Francisco de Souza Corrêa.

MACONIE, Robin. Músico Intuitiva. In: MACONIE, R. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009. p. 94-102.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

VILLENA, Marcelo Ricardo. Curitiba: 2011a. UFPR, Curitiba, 22 nov. 2011. Entrevista concedida a João Francisco de Souza Corrêa.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *A Espera – modificações – sugestões*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <joaofscorrea@hotmail.com> em 25 nov. 2011b.

VILLENA, Marcelo Ricardo. *Partitura musical*. 2011c.

## ANEXOS

### ANEXO 1: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARCELO RICARDO VILLENA

Transcrição da entrevista realizada por João Corrêa, de forma presencial com o compositor Marcelo Ricardo Villena, no pátio do Departamento de Artes, em 22 de novembro de 2011, sobre sua obra intitulada A Espera.

CORRÊA: O que te norteou a compor essa peça e quais foram as ideias expressivas buscadas na composição?

VILLENA: A ideia da obra é retratar uma paisagem sonora. No caso, fiquei escutando uma gravação de uma paisagem específica que eu tinha feito. A ideia era tentar reproduzir aquela paisagem com os instrumentos. Bom... e aí surgiu o problema da escrita, como se trata de uma paisagem natural em que os eventos

acontecem de uma maneira não linear – em uma paisagem urbana as coisas acontecem de uma maneira mais inesperada, em uma paisagem natural as coisas acontecem e continuam acontecendo, se tem uma sensação de ambiente, um ambiente que permanece – então como fazer isso? Mais ou menos isso foi a ideia, então a solução da escrita foi em não fazer uma escrita em linha de tempo e sim de eventos soltos, em que os intérpretes decidem. Na partitura, há um certo roteiro, uma certa narrativa que foi colhida de um áudio em especial que guiou os momentos, momentos expressivos que tem uma curva de dinâmica.

CORRÊA: Gostaria que você falasse um pouco da onde se passava a paisagem sonora e qual foi o período em que foi realizada a captação dos áudios?

VILLENA: Foi no verão, entre 2010 e 2011, em Florianópolis, no Morro da Lagoa. Por isso que tem mais sons naturais, sons de grilos, pássaros... Tem sons de carros, mas o que predomina são os sons da natureza. Então, cada instrumento está de certa maneira vinculado e associado a algum animal, principalmente pássaros, grilos, cachorros. Tem a Mãe da Lua que o flautista toca e tem alguns sons de dentro da casa, que fica mais por conta do violoncelo.

CORRÊA: Gostaria que você relacionasse um pouco mais os materiais composicionais com os instrumentos e os efeitos buscados através deles.

VILLENA: Eu trabalhei muito com associação, associação de algum gesto instrumental, algumas sonoridades específicas, mas pensado tudo como uma associação, as ações estão associadas. Geralmente cada instrumento tem uma ação, em alguns casos até, é composto por um gesto feito em um instrumento, e um gesto feito no outro. Se eu não me engano no evento quatro, o violoncelo aparece com um *overpression* como se fosse um liquidificador, enquanto que os violões realizam batidas, como se fossem as frutas se debatendo dentro do liquidificador. Tudo está associado de uma certa maneira. Depois tem a questão da espacialidade, onde cada instrumento possui o seu lugar de acordo de como seria o lugar na paisagem.

CORRÊA: Notei que você buscou uma interação com o intérprete bastante considerável nessa obra, no qual são expostos eventos na partitura, mas o intérprete fica livre para executá-los. Por quê?

VILLENA: A ideia é indeterminada, então o intérprete decide as coisas para que a música possa acontecer de maneiras diferentes, dependendo da interpretação, em que a música se recrie em cada interpretação. Por isso essa liberdade, inclusive

para deixar mais espontâneo o trabalho, não ficar preso em tocar as coisas no tempo e, depois, porque as coisas acontecem assim na paisagem. Essa foi a questão, para que limitar? Se a ideia é a de gerar um ambiente sonoro e não tanto de acontecimentos numa linha de tempo. Quebrar a ideia de linha de tempo e fazer mais a ideia de criar um ambiente que é feito principalmente pela espacialidade dos instrumentos.

CORRÊA: Então não há direcionalidade nos eventos?

VILLENA: Como definiria Jonathan Kramer: “a música é não direcional”. Porque é caracterizada por eventos que já se manifestam desde o início da música e eles permanecem a música inteira, ou seja, não há um processo de transformação das coisas.

CORRÊA: Quais foram as suas referências composicionais: compositores, obras, estilos, ideias filosóficas?

VILLENA: De cara John Cage, claro, Murray Schafer pela tradição nas paisagens sonoras, Stockhausen pelo fato de explicar as coisas através de textos na partitura, por não escrever notas no papel e, sim, explicar em palavras. Mas a influência é a paisagem, mais que todos eles. (risos) Escutar e escutar a paisagem. E claro, todo esse trabalho está um pouco influenciado por ter conhecido o Ulisses Ferreti, que foi fundamental. Inclusive essas discussões da não linearidade e a questão de criar um ambiente sonoro parte um pouco dele, essa negação de linha de tempo e criar essa situação de estar envolvido num som que permanece. Tudo isso tem a ver com as discussões com o Ulisses.

CORRÊA: Qual a relação dessa obra com o teu trabalho de mestrado?

VILLENA: Bom, o trabalho de mestrado é isso, fazer mímese do comportamento de sonoridades dentro de uma paisagem, no caso especificamente eu coloco o termo “tradução”. Mas a mímese com o sentido amplo, pode ser tradução, pode ser transposição de uma ideia para outro lugar, representação artística, imitação (apesar desse termo ser o menos utilizado no meu trabalho, eu acho meio um beco sem saída imitar...). E eu acho que essa tem uma proposta diferente da outra peça, porque justamente a outra tinha uma linha de tempo e essa peça não há uma linha de tempo, mas sim um ambiente sonoro, foca mais em criar um ambiente. Essa é a primeira obra que realmente estou buscando a questão da espacialidade, essa coisa de vivenciar a paisagem em três dimensões, o som vem de todos os lugares. Essa peça está dando o aporte ao trabalho de recriar um ambiente através de

instrumentos já com a ideia espacial.

CORRÊA: Dentro de uma visão crítica, o que você acha que funcionou nessa obra fazendo também uma relação com a obra anterior, Fluxo intermitente?

VILLENA: eu acho que são experiências diferentes. Fluxo Intermitente está mais relacionado com que eu vinha fazendo antes. O fluxo que tem diferente em outras peças, dentro dessa temática que explorou mais as sonoridades heterogêneas. *Five o'clock*, por exemplo, foi a primeira e tinha somente sons de contrabaixo, um quarteto de contrabaixos, então, de certa maneira, é mais fácil de juntar aquilo. Mas eu fiquei um pouco “mordido” com a coisa heterogênea porque os sons do ambiente são muito diversos, então de repente o heterogêneo seria melhor... sei lá... são experimentações. De repente ano que vem eu decido mudar a instrumentação, decido fazer as coisas de uma maneira diferente. As peças são uma base para depois poder manipular e decidir em definitivo. É um trabalho experimental, não tem uma pretensão de ser uma coisa fechada, a intenção é que fique um pouco em aberto para a manipulação posterior.

CORRÊA: Como você vê a obra A Espera em relação ao diálogo entre compositor e intérprete?

VILLENA: Acho que necessitaria de mais ensaios para que ocorresse esse diálogo. Mas tem coisas que eu descobri, por exemplo, que eu devia fazer algumas anotações que faltavam na partitura, alguns pedidos para que os intérpretes criem mais espaços de silêncio, não tocar o tempo inteiro, principalmente a parte do Fabrício da “mãe da lua”, onde se tem que fazer menos vezes para aparecer como elemento de surpresa, realmente criar essa relação de figura-fundo, se tocar o tempo inteiro não vai funcionar. Mas claro, pra mim, sempre que fará as decisões é quem irá tocar, tanto nessa peça que é aberta, quanto numa peça que está tudo aparentemente escrito. No caso de Fluxo Intermitente teve um monte de mudanças que os intérpretes sugeriram e que foi um sucesso total. Acho que tem que abrir bem os ouvidos sobre o que o intérprete sugere porque ele conhece o instrumento, ele está se relacionando com o som, assim como eu também descobri coisas no piano em que tive que tocar.

## ANEXO 2: E-MAIL COMPLEMENTAR À ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARCELO RICARDO VILLENA

Mensagem recebida por e-mail, em 25 de novembro de 2011, de Marcelo Ricardo Villena sobre sua obra *A Espera*.

“Estive pensando um bocadinho aqui sobre *A Espera*.

Primeiro: A Zélia falou "agora está tomando forma de peça". Hum!! Sei não se é essa a ideia. Se a ideia de "peça" é a que todos conhecemos, com ênfase no drama, na linearidade de eventos concatenados...NÃO. A ideia é mais próxima a uma instalação sonora "viva". A intenção é criar um ambiente de degustação dos sons...e dos silêncios. Pensem nisso. Sons e silêncios. Tentem ouvir o(s) silêncio(s). Pensando que os próprios sons são "silêncios". Mas que uma peça, eu acho que este "texto" é uma performance. Se vocês quiserem tenho um belo livro em espanhol que faz um apanhado histórico sobre *Performance Art*. Só pedir que envio em PDF.

Segundo: Tirem qualquer tipo de vibrato no violino e no cello. A expressão dos bichos que estamos "representando" não tem nada a ver com o lirismo implícito no vibrato. A expressão dos bichos é crua e tem relação com funções biológicas. Eles procuram beleza, também... sem dúvida... Imaginem... cada gesto pode ser um chamado, uma marca de território, um canto de acasalamento, uma ameaça a um inimigo... ou simplesmente o prazer da "permanência", algo que os bichos fruem muito mais do que nós... já viram um gato "curtindo" o pôr-do-sol?? Uma imobilidade de transe...

Terceiro: Volume. A única parte forte é o Quarto Momento. Podem crescer a vontade aí. No resto: piano, procurem se ouvir. Mas pensem que algumas técnicas são silenciosas per se. Ora... talvez não consigam ouvir tudo. Isso eu não vejo como problema... o som mesmo quando não ouvido tem uma carga energética... Eu gosto da ideia de Lachenmann quando diz que não procura resultado sonoro, mas "energético" nas ações. Não fiquem frustrados por não ouvir algo. Dentro de um entorno há planos superpostos. Algumas sonoridades somem e ressurgem. Eu gosto disso...

Quarto: Mensagens específicas. Iara. Fica a vontade para mudar entre assobio com nota grave e som de "x" se a massa sonora te encobrir. Na parte quatro tu vai fazer as respirações e o Zé os assobios. Ok?? Fabrício. Solo da parte 5. Os

silêncios entre as aparições da ação estão bons. Mas o canto da mãe-da-lua tem (a meu ver) algo de deboche... Ouve o áudio e me diz se concordas. <<http://www.wikiaves.com.br/midias.php?tm=s&t=s&s=10538>> O Sergio diz que não ouve teus eólicos...eu não sei se é necessário mais potência. Mas tem um gesto que é em sfz... João e Aluísio: levem a partitura. Interpreto isso como gesto de carinho pessoal ou de respeito ao "texto". Não deixem buraco algum na ação dos harmônicos (ação 1). Se um de vocês está fazendo outra ação o outro deve voltar aos harmônicos. É um colchão permanente no áudio da paisagem e na performance me parece imprescindível... Sergio: Pensa as falas como algo corriqueiro, como se estivesses pensando em voz alta. Mas ao mesmo tempo tem que projetar a voz. Aproveita para jogar a timidez fora. Os textos são uma piada... pensa que está numa roda de amigos contando uma piada... é performance mesmo. Encarna o papel. Entre uma fala e a outra pode colocar ações instrumentais. Sorry, vi na partitura e isso não ficou o suficientemente claro... Zé e Lara: teatro!! "lo tuyo es todo teatro". Aquele tipo de teatro vil que age encima do público. Aquele teatro que incomoda ao público tímido que se senta na plateia como um simples *vouyeur*... hehehe

Quinto: A partir do momento 5 eu vou entrar com um texto performático de John Cage. O texto é sobre os silêncios. Talvez o título mude para *A Espera Silente* (ou algo assim)."

### ANEXO 3: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR SERGIO MURILLO JEREZ

Transcrição da entrevista realizada por João Corrêa, com o compositor Sergio Murillo Jerez, via Google Talks, em 08 de janeiro de 2012, sobre sua obra intitulada *Pequena Impressão*. Entrevista com livre tradução do espanhol por João Corrêa.

CORRÊA: O que te norteou a compor essa peça e quais foram as ideias expressivas buscadas na composição?

JEREZ: O primeiro motivo parte dos seminários da professora Zélia em que começamos a trabalhar com compositores contemporâneos, como Ligeti, Kurtág, entre outros. Daí surgiu a questão de compor uma peça, em que acabei utilizando conceito de múltiplas peças que tínhamos estudado em aula, do Kurtág. Então eu comecei a compor pensando nesse conceito, mesmo que eu só tenha composto



uma peça, a ideia é que depois vai ter mais. A *Pequena Impressão* é só a primeira parte do que seria uma obra de multipeças. Outra ideia que me norteou foi o discurso, o discurso segue a linha da música contemporânea. A ideia foi interpretar uma pequena impressão que eu tive – já faz um tempo – na situação eu tinha que trabalhar e tinha que acordar muito cedo, mas acabei que não consegui acordar. Foi uma interpretação daquela impressão que eu tive daquele momento.

CORRÊA: Como assim, me explique melhor isso tinha que trabalhar e não acordou? (risos)

JEREZ: Acabei acordando muito tarde, então eu tentei relembrar o momento em que acordei, estou falando daqueles primeiros segundos de quando você acorda.

CORRÊA: E me explique, o que você sentia no momento?

JEREZ: A sensação que tive era de angústia, essa foi a primeira impressão, depois surgiram outras impressões. Quando acordei a primeira coisa que escutei foi o barulho do tic-tac do relógio, que é o que representa a flauta na introdução da música. Ali eu estou interpretando somente os primeiros segundos, aquela sensação que tive quando acordei não deve ter mais do que dez segundos. Mas esses primeiros dez segundos viraram em uma peça de quase 4 minutos.

CORRÊA: Ocorre algum outro gesto executado por algum instrumento que tenta exprimir algo, no mesmo sentido que o exemplo do relógio traduzido pela flauta?

JEREZ: O primeiro gesto que faz a flauta, com as chaves do instrumento, aqueles barulhos bem abafados que faziam *clock clock clock...* é realmente o único gesto que dá pra associar a algo descritivo. É o mais perto do que podia ser daquilo. A partir daí são interpretações..., depois surgem algumas escalas cromáticas, depois uma pequena escala com algumas alterações que simplesmente estão fazendo uma tradução, ou interpretação do que foi aquele momento, do acordar, etc... A peça está baseada no conceito de interpretação, este tema faz parte do meu trabalho de pesquisa da dissertação.

CORRÊA: Gostaria que você falasse um pouco sobre a forma da obra, como ela foi estruturada?

JEREZ: A forma na obra não tem muito sentido. Pode ser que seja uma forma A, B, ternária, duas partes, três partes, sonata, sei lá... mas eu não pensei nisso. A forma foi sendo determinada pelo discurso, da impressão que eu tive a peça vai tomando corpo à medida que vai se desenvolvendo no tempo. Na medida em que vão surgindo mais materiais a ideia é representar o aumento da angústia que ocorreram

durante esses pequenos instantes dos dez segundos iniciais da impressão. A partir daí vai surgir uma forma, com certeza, mas eu não pensei: “ah, vou fazer um tema A e um tema B”, a obra foi sendo construída tomando como meio a interpretação daquele momento. E o fim culmina com final que já seria uma preparação para a próxima peça. No momento em que você se acorda e que se deu conta de que: “ahh, acordei tarde, agora tenho que fazer tudo rápido, ai você se sossega e tal, e pronto... vou para o banheiro, vou tomar banho, vou fazer essas coisas...” ai é onde se encerra essa primeira parte que é o começo da outra peça, da parte seguinte.

CORRÊA: Tem algum material que você destacaria como fundamental no processo compositivo da obra?

JEREZ: Mesmo que a peça tenha sido pensada dessa maneira que te falei anteriormente, visando o discurso e não a forma, mesmo assim a peça tem motivos que se repetem. Tem desenvolvimentos, tem variações... Por exemplo: na introdução da flauta sozinha com o piano e, depois, vem as intervenções das cordas e vozes, aí o ritmo vai ficando mais agitado... Eu pensei nas cordas como elemento de união e ligação do corpo da obra. As cordas fazem um gesto, o tremolo, que depois se repete nas vozes. Esse elemento é fundamental por dar sentido e assegurar a unidade da peça, caso contrário, ficaria tudo espalhado. Então eu destacaria esse trêmulo executado pelas cordas e vozes como elemento principal, responsável pelo papel de material suscetível a transformações e desenvolvimentos pelo fator de organicidade.

CORRÊA: Pensando em referências composicionais, você citaria algum compositor, obras, pensamentos, estilo...?

JEREZ: Bom, ideia filosófica seria aquilo que falei anteriormente sobre o conceito de interpretação, a questão da intersemiótica, a questão da semiótica, a questão se a música é uma linguagem ou não é... tudo isso é uma questão que estou trabalhando, buscando me aprofundar para gerar material composicional. A ideia é uma impressão, mas eu não tentei fazer uma peça descritiva e, sim, a partir de uma interpretação de uma imagem ou um texto que possa ser ampliado e desenvolvido gerando material sonoro. No caso de compositores, realmente não tomei ninguém e não pensei em ninguém como referência, mas pode ter alguma influência, sei lá, no caso, eu escutei muita música... e o cérebro o tempo todo está decodificando informações, então pode ser que tenha algo de alguém, de algum compositor contemporâneo, pode ter algo de música popular também, sei lá., só que em outra

linguagem.

CORRÊA: Qual a relação da obra *Pequena Impressão* com teu trabalho da dissertação?

JEREZ: Falando mais em termos técnicos compositivos, estou tentando buscar aquele efeito de mistura que é gerada pela textura criada a partir da sobreposição das vozes com algum outro instrumento. Nessa obra utilizei a flauta com as vozes agudas, as vozes graves com as cordas e o piano. Estou tentando fazer essas misturas porque acredito que seja importante para gerar uma interpretação mais próxima do que quero fazer. O meu trabalho é uma composição que surge a partir de uma leitura de um texto, um livro especificamente. Nesse caso eu peguei uma sensação que eu tive e trabalhei a interpretação do momento e minha dissertação trabalha nestes moldes, só que a partir de um texto.

CORRÊA: Dentro de uma visão crítica o que você acha que funcionou e não funcionou nessa obra?

JEREZ: Olha, é bem complicado. É difícil fazer essa apreciação porque não se teve tempo para ensaiar a peça. Se eu não me engano nós tivemos somente dois ou três ensaios. Bom, eu esperava que pelo menos ela fosse executada um pouco melhor para ter essa noção. Só não aconteceu melhor em virtude da falta dos ensaios. Por isso fica difícil falar se a peça funcionou ou não, porque a peça careceu da presença dos intérpretes. Claro, todos fizeram o melhor possível, só que é uma peça de conjunto, tem que ter muitos ensaios. Por exemplo, o Fabrício que é um excelente flautista, ele fez o que eu pedi pra ele, agora juntar as partes é outra coisa, não depende dele somente, depende do piano, das vozes, do violoncelo e do violino. Ela é uma peça de difícil execução e a ausência de um regente tornou a missão ainda mais difícil. A música não tem gestos muito virtuosos, mas o virtuosismo presente nela se encontra na maneira de como se conecta o conjunto. As dinâmicas são fundamentais, auxiliam muito na interpretação. Então é difícil falar isso, mas em linhas gerais me parece que a obra funciona. Tem algumas partes que depois vou tentar corrigir, mudar de repente alguns trechos de articulação.

CORRÊA: O que te acrescentou no diálogo com os intérpretes?

JEREZ: O diálogo acrescentou demais, a relação foi muito boa. Provavelmente se eu não tivesse essa conversa com o Fabrício e com a professora Zélia, sobretudo na parte do piano e a flauta, que tiveram um papel mais importante. As cordas não porque eu sou violoncelista e conheço a parte das cordas. As partes que eu criava

da flauta e piano eu escrevia e depois perguntava para o Fabrício e a Zélia como soaria melhor, em qual registro melhoraria a sonoridade, qual melhor mecânica, como se escreve tal efeito, então eu acho que para qualquer compositor, para nós que estamos começando ainda, é fundamental ter uma relação bem próxima com o intérprete, porque às vezes a gente se afasta muito e perde o foco do instrumento. E com esse dialogo se adquire experiência para fazer com que a peça soe mais próxima do que o compositor pensa em sua cabeça. Para nós que ainda estamos começando e temos muito para aprender, sempre que podemos, devemos nos apoiar nos intérpretes.

**João Francisco de Souza Corrêa:** Possui Bacharelado em Violão pela Universidade Federal de Pelotas (2008) e Mestrado em Teoria e Criação pela Universidade Federal do Paraná (2013). Lecionou Violão e Harmonia no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA), em Bagé-RS, onde também atuou como professor co-responsável, arranjador e instrumentista da Camerata de Violões. Trabalhou como instrumentista, compositor e arranjador do conjunto Pimenta Buena com quem lançou CDs e DVDs. Atualmente realiza pesquisas relacionadas ao violão, composição e educação musical.