

## A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de *Arcontes*

Bruno Yukio Meireles Ishisaki  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP  
brunoyukio@gmail.com

Marco Antônio Crispim Machado  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP  
boimachado@yahoo.com

**Resumo:** O presente trabalho tem seu escopo na questão, em âmbito criativo, da colaboração entre compositor e intérprete no trabalho composicional de *Arcontes*, obra para violão de 7 cordas e eletrônica. Este artigo, em sua primeira seção, apresenta o relato de Bruno Ishisaki enquanto compositor, bem como seus procedimentos, técnicas e a relação de colaboração presente ao longo da criação da obra; em sua segunda seção, há o relato de Marco Antônio Machado enquanto intérprete, dispondo de informações complementares em relação ao trabalho colaborativo, bem como apontamentos relacionados à sua atuação dentro da área de processos criativos. As considerações finais, escritas na primeira pessoa do plural, sintetizam a unanimidade das conclusões de ambas as partes (compositor e intérprete) em relação ao trabalho de parceria descrito.

**Palavras-chave:** Colaboração, compositor, *performer*

### The collaboration between composer and *performer* in the creative process of *Arcontes*

**Abstract:** The present work has his scope in the question, in the creative extent, of the collaboration between composer and *performer* in the compositional work of *Arcontes*, music for 7 strings guitar and electronics. This paper, in his first section, presents Bruno Ishisaki's report as composer - its procedures, techniques and the collaboration relationship occurring during the birth of the work; in his second section, there is Marco Antônio Machado's report as *performer*, providing additional information related to the collaborative process, with notes commenting his operations within the creative process sphere. The final conclusions, written in the first person plural, synthesize the unanimous conclusions of both parties (composer and *performer*) relative to the partnership work described throughout this paper.

**Keywords:** Collaboration, composer, *performer*.

## 1. RELATO DO COMPOSITOR

### 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO POÉTICA DE *ARCONTES*

Desde um pouco antes da concepção de *Arcontes*, minha reflexão era constantemente invadida por questionamentos a respeito de como seria uma relação verdadeiramente frutífera entre o compositor e o *performer*. A ideia de que o

compositor detém uma espécie de “verdade” poética, verdade esta que deveria ser lida com dedicação e fidelidade pelo intérprete (em uma relação unilateral de poder romântica e castradora) me parecia cada vez mais frágil e inviável.

Experiências composicionais anteriores colocaram diante de meus olhos incríveis possibilidades de realização musical; pude vislumbrar intuitivamente uma música fluída, hedonista, sensualista, natural em seu devir por ser prazerosa em sua gênese. Entretanto, ainda não estava suficientemente maduro para me desapegar da meta narrativa ilusória do compositor como um ser iluminado, ocupante do topo hierárquico do fazer musical, conceituador transcendental de ideias, alheio aos pormenores da *techné*.<sup>1</sup>

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

Passei então a imaginar como seria este outro jeito de escrever música. Pensei que seria interessante adotar uma escrita que explorasse gestos escolhidos pelo intérprete. Imaginei uma música que possibilitasse uma performance confortável e deleitante; uma música onde o reflexo do imaginário gestual do intérprete pudesse ser reconhecido na obra assim como o são os traços dos pais no rostos dos filhos; imaginei também o resultado acústico deste viés como interpretação e performance coadunando-se à concepção da obra, construindo seu perfil ontológico.

Com estas diretrizes em mente, contatei Marco Antônio Crispim Machado, atuante como compositor e violonista no grupo de música contemporânea *Tempo-Câmara* e meu colega como membro do grupo de improvisação *Pluck Lab*. Propus a ideia de uma peça para violão e eletrônica onde ele atuaria como intérprete violonista, podendo escolher os gestos e técnicas que quisesse. Eu trabalharia a partir dos materiais escolhidos por ele, sendo estes os materiais que norteariam o planejamento composicional e fundamentariam a obra. Também deixei em aberto a possibilidade de ele poder escolher sons provenientes de outras fontes sonoras que

---

1 Sobre o conceito de *techné*, ver TOMÁS, 2005, P. 20.

seriam gravados, processados e disparados ao longo da peça.

## 1.2. PRIMEIRA ETAPA DO PROCESSO COLABORATIVO

Em um primeiro encontro, Marco Antônio me enviou a seguinte lista de gestos instrumentais, com indicações bastante específicas, algumas vezes relacionadas à técnica violonística e em outras às sonoridades que ele visava:

- *Rasgueados*: Na mão direita, alguns acordes com cordas soltas.
- Notas repetidas em alta velocidade na primeira corda usando os quatro dedos da mão direita na sequência polegar-anelar-médio-indicador. A nota tocada pelo polegar pode variar e atacar a primeira, segunda ou terceira cordas.
- Arpejos com a sequência “polegar – indicador – médio – anular” na mão direita.
- Raspagem das unhas nos bordões causando ruídos estridentes.
- *Crossing strings*: posicionar uma corda por sobre a outra e atacá-las produzindo sons similares ao de um berimbau.
- Glissandos ascendentes extremos executados em qualquer corda partindo das primeiras casas até as casas entre 12 e 15.

A partir destas indicações, comecei a traçar as primeiras diretrizes do que seria a escritura instrumental da obra. Dada a natureza dos gestos escolhidos, quis trabalhar com sonoridades cujos afetos girassem em torno de figuras ruidosas, primitivas, instintivas, envoltas em dinâmicas violentas e selvagens. A escritura de violão foi direcionada para a produção de objetos sonoros com este tipo de caráter; assim, me pus a rascunhar as primeiras ideias (Figura 1).

Em nosso segundo encontro, combinamos que eu levaria alguns rascunhos para que pudéssemos testá-los. Tratamos de deixar um gravador ligado, para que eu pudesse analisar as amostras posteriormente e, eventualmente, corrigir ou alterar a escritura. Até então, eu não previa grandes alterações no material que havia rascunhado; contudo, após este segundo encontro, pude não só aperfeiçoar alguns dos enunciados que havia escrito como também tomar decisões em relação a como eu abordaria a questão da notação, graças às sugestões e alterações provenientes da reação e experimentação do intérprete aos esboços iniciais.

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various chords, some with dynamic markings like *mp* and *sf*. There are also some scribbled-out sections and a section with a circled chord. The bottom staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with some chords and a circled chord. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

Figura 1: página de rascunho da parte de violão de *Arcontes*.

Comentarei nos próximos parágrafos o tratamento dado aos enunciados da parte de violão após este segundo encontro, comparando os rascunhos iniciais às notações finais da partitura.

### 1.2.1. Escrita Instrumental

O primeiro enunciado da peça é uma estrutura de acordes tocados com rasgueado e tremolo pela mão direita nas 3 cordas mais graves do instrumento. A ideia baseia-se num acorde de 3 notas em uníssono que vai se expandindo sistematicamente pela escala cromática alternando entre as expansões e o estado inicial de uníssono; a cada expansão os intervalos vão adquirindo âmbitos cada vez maiores, sofrendo ao mesmo tempo oscilações de dinâmica.

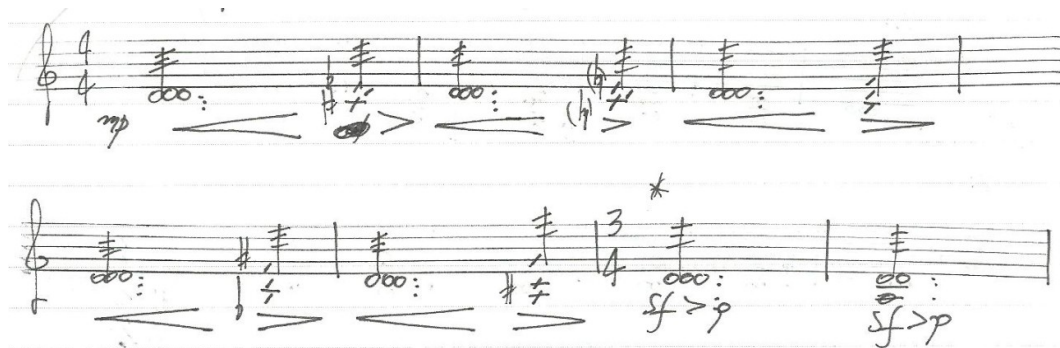
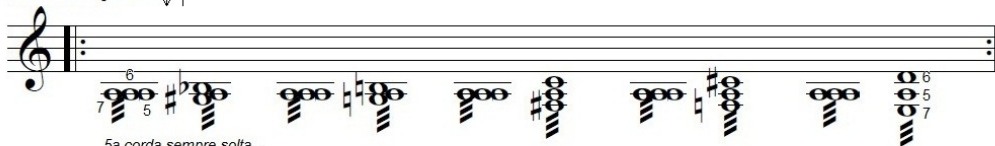


Figura 2: rascunho do primeiro enunciado da parte de violão de *Arcontes*.

Em minhas anotações, este padrão se desfazia e dava lugar a outros tipos de desenvolvimento harmônico do material (ainda mantendo os gestos de *tremolo* e *rasgueado*). Ao experimentarmos o trecho, uma primeira alteração importante já se fazia necessária: logo no início deste encontro havíamos decidido utilizar um violão de sete cordas, que no caso teria uma corda grave a mais afinada na nota si. Isto permitiria a obtenção de um uníssono de três notas mais grave do que eu havia escrito. Esta opção me pareceu interessante, já que o registro mais grave salientaria os afetos ruidosos e agressivos que estava buscando para a parte de violão. A segunda alteração se deu pelo fato de eu abandonar completamente os outros desenvolvimentos harmônicos me mantendo ao padrão de expansão exposto anteriormente. No caso, sempre que este desenvolvimento culminasse nas notas mi (7<sup>a</sup> corda, 5<sup>a</sup> casa), ré (6<sup>a</sup> corda, 10<sup>a</sup> casa) e lá (5<sup>a</sup> corda solta), o padrão de expansão deveria ser repetido do início. Como última alteração deste trecho, deixei a duração dos acordes livre para o intérprete, bem como a manipulação das oscilações dinâmicas.

Com rispidez

tremolo com rasgueados: ↓↑



5ª corda sempre solta...

A duração dos acordes e as flutuações de dinâmica *ad libitum*.

Figura 3: notação final do 1º enunciado da parte de violão em *Arcontes*.

O segundo enunciado parte da ideia de inserir variações cromáticas em duas cordas mantendo-se um padrão de repetição de dedilhado na mão direita. Estas variações possuem direcionalidade ascendente, o que significa que elas devem progredir cromaticamente até onde a execução for possível no registro agudo do instrumento. No primeiro esboço desta ideia utilizei uma notação bastante determinista onde eu estabeleci o padrão cromático a ser conduzido na 1ª e na 2ª corda do instrumento:

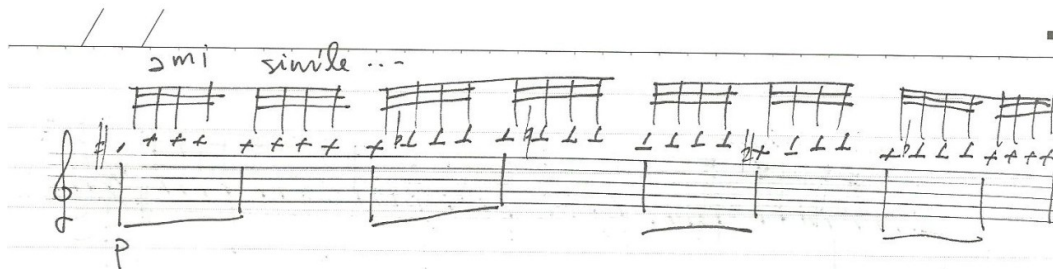


Figura 4: rascunho do segundo enunciado da parte de violão em *Arcontes*. As notas com hastes para baixo são executadas na 2ª corda tocada pelo polegar, enquanto as notas com hastes para cima são executadas pelos dedos anular, médio e indicador na 1ª corda.

No momento em que expus a Marco Antônio a ideia do trecho, percebi que seria mais interessante trabalhar este gesto de forma mais aberta. Então expliquei a ele que o trecho poderia ser tocado livremente, com a condição de que a condução em ambas as cordas fosse ascendente, cromática e direcionada para o registro agudo do instrumento. Neste caso o intérprete está livre para definir como a condução será feita: ele pode optar por conduzir primeiramente três passos cromáticos na corda tocada pelo polegar, depois dois passos na corda tocada pelos outros dedos e empregar outro padrão logo depois. Enfim, a notação está aberta e os critérios passam a ser do intérprete.

Logo após a exposição da ideia, Marco Antônio complementou: “*como se fosse uma perseguição*”. Este comentário sintetizou com precisão o caráter que eu estava buscando para o trecho. Como resultado, este apontamento surge como indicação de caráter na partitura, bem como a notação mais aberta e com indicações para a execução da condução cromática.

Como uma perseguição

Conduzir este padrão cromaticamente em sentido ascendente. O intérprete pode trabalhar pequenos motivos dentro desta esfera cromática, desde que o enunciado se direcione sempre em sentido ascendente.

Figura 5: notação final do 2º enunciado da parte de violão em *Arcontes*.

O terceiro enunciado consiste em uma pequena melodia executada na região grave do instrumento. Apesar desta ter sido a ideia inicial, no encontro pedi a Marco Antônio que a tocasse sobre uma estrutura de acordes livre (remetendo mais ou menos à função de um cravo tocando sobre uma linha de baixo cifrado). No caso ele havia executado acordes com cordas soltas, mantendo na terceira corda uma estrutura paralela de sexta menor. Esta estrutura é proveniente do quarto enunciado (que será analisado mais à frente), que ele então decidiu aproveitar para a execução deste trecho.

Figura 6: rascunho e estrutura tocada por Marco Antônio o 3º enunciado de violão em *Arcontes*. A linha melódica proposta está representada com as hastes para baixo.

Apesar de ter achado a escolha interessante, decidi manter a opção dos acordes livre sobre a melodia, mantendo-a aberta para alterações em performances futuras.

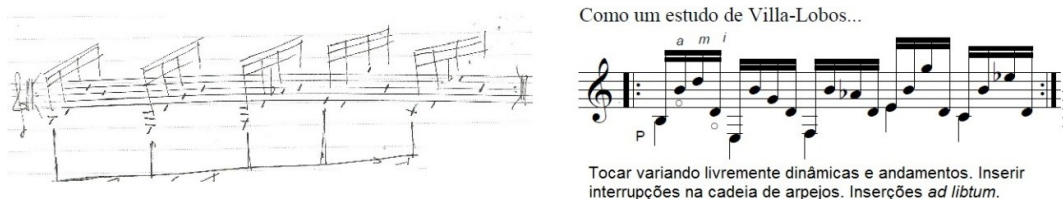
Misteriosamente

tempo rubato

Improvisar estruturas harmônicas sobre esta melodia

Figura 7: notação final do 3º enunciado de violão em *Arcontes*.

O quarto enunciado trabalha o material melódico anterior na sexta e terceira cordas. A mesma melodia surge transposta uma sexta menor acima na terceira corda; a esta estrutura paralela adicionei duas cordas soltas para trabalhar o material como uma sequência de acordes arpejados em alta velocidade. Neste momento quis emular o efeito presente na seção intermediária do quarto prelúdio para violão de Villa-Lobos. O resultado é a audição da melodia na 6ª corda e de sua transposição levemente defasada junto a uma textura de cordas soltas ressonantes. É interessante notar que, ao executar este trecho, Marco Antônio eventualmente interrompia a execução (estávamos trabalhando rápido, e erros surgiam naturalmente durante a execução, já que estávamos tocando, gravando e conversando ao mesmo tempo). Mais tarde, ao escutar as amostras, percebi que estas pausas bruscas na cadeia de arpejos proporcionavam notável efeito dramático. Desta forma, decidi incluir uma indicação que permitisse a inserção destas pausas “dramáticas” ao longo do enunciado. Como em outros casos, mantive estas inserções a critério do intérprete.



Como um estudo de Villa-Lobos...

Tocar variando livremente dinâmicas e andamentos. Inserir interrupções na cadeia de arpejos. Inserções *ad libitum*.

Figura 8: rascunho e notação final do 4º enunciado de violão em *Arcontes*.

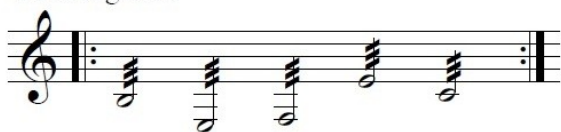
O quinto enunciado não sofreu nenhuma alteração no processo colaborativo. Contudo, por questões formais, descreverei certas propriedades que julgo serem interessantes neste material. O intérprete deve raspar a unha na sétima corda, obtendo uma sonoridade próxima à de um violoncelo tocando com *tremolo* e *sul ponticello*. A intenção é a de obter variações numa gama timbrística que parte deste som emulado de violoncelo até uma estrutura onde pudesse ser possível perceber alguns harmônicos superiores sobre a melodia, tal qual um filtro cortando as frequências mais graves. Estas variações são obtidas de acordo com ângulo sobre o qual as unhas incidem sobre a corda. Acredito que o material do qual a corda é feita também pode influenciar no resultado sonoro; entretanto não fomos tão longe nas experimentações nesse sentido. O material melódico é o mesmo do terceiro



enunciado, podendo também ser trabalhado em transposições na quinta e sétima cordas.



Com angústia



6a corda -----

Executar os tremolos raspando as unhas nas cordas. Variar o ângulo do toque para obter sonoridades nos harmônicos superiores.

O intérprete pode desenvolver este enunciado na sétima ou quinta cordas durante a execução do trecho nas seguintes transposições:



7a corda -----

5a corda -----

Figura 9: rascunho e notação final do 5º enunciado de violão em *Arcontes*.

O sexto enunciado consiste em uma estrutura composta por intervalos harmônicos de segunda menor executados com *glissandos* ascendentes. No momento em que expus esta ideia, pedi a Marco que improvisasse seguindo algumas indicações de duração e dinâmica. Posteriormente decidi adotar uma escritura mais determinista para este trecho. Esta escritura é parcialmente inspirada no resultado obtido em nossas experimentações; entretanto, ela adota, em relação a este trecho, alguns elementos provenientes de uma reflexão posterior.

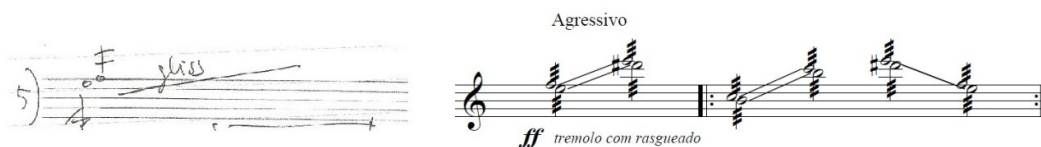


Figura 10: rascunho e notação final do 6º enunciado de violão em *Arcontes*.

O sétimo e último enunciado parte da ideia de explorar os contrastes provenientes da justaposição (ou configuração contígua) de um conteúdo rítmico de relativa complexidade junto a outros conteúdos de natureza intuitiva, mais próxima das subdivisões rítmicas tradicionais. Este conteúdo mais complexo consiste em uma quiáltera de cinco colcheias sobre o valor de uma mínima. A primeira, terceira e quinta colcheias dariam lugar a uma outra figura, no caso um grupo de tercinas para cada uma das colcheias apontadas. A indicação era a de que o intérprete deveria alternar esta estrutura rítmica a outras improvisadas por ele. As estruturas improvisadas deveriam ser mais simples, mais elementares (como, por exemplo, tocar grupos de colcheias). Este enunciado é tocado com *crossing strings*, ou seja, o intérprete “cruza” a sétima e a sexta cordas, mantendo-as nessa posição com a mão esquerda enquanto as percute com a mão direita. A sonoridade proveniente desta técnica lembra um instrumento de percussão, como uma caixa clara com a esteira solta.<sup>2</sup>

Após as primeiras tentativas de execução, havia ficado claro para mim que isto não funcionaria do jeito que eu havia imaginado. O efeito obtido não “saltava aos ouvidos”; o contraste que eu obtivera com aquilo fora de uma qualidade diferente do que eu estava esperando, mais do tipo “colagem *stravinskiana*”. Entretanto, após algum tempo trabalhando com o material, Marco Antônio comentou: “*Isso soa tribal*”. Ora, logo tratei de descartar a ideia da complexidade rítmica, mantendo apenas a proporção das tercinas no enunciado. Em uma das amostras gravadas deste trecho, Marco não seguiu estritamente a proporção da quiáltera de cinco notas, preferindo trabalhar as proporções e improvisando livremente sobre elas. Decidi manter estas alterações; novamente o intérprete foi de suma importância no momento de descrever o caráter do trecho, que foi mantido na notação final da partitura.

The image contains two musical notations. On the left is a handwritten sketch of a musical staff with a 5:2 ratio indicated above it. It shows rhythmic patterns with arrows and asterisks. On the right is a printed musical notation titled "Tribal" in a treble clef. It features a series of notes on a staff with "x" marks below the staff, and a caption below that reads "crossing strings: 7a e 6a cordas."

Figura 11: rascunho e notação final do 7º enunciado de violão em *Arcontes*.

2 Uma descrição mais detalhada desta técnica pode ser encontrada em LUNN, p. 31-2.

Os enunciados descritos até então constituem a totalidade de conteúdos sintáticos correspondentes à escritura instrumental para violão de *Arcontes*. Apesar de ter trabalhado de forma desordenada em meu encontro com o intérprete, tratei de organizá-los no texto seguindo a ordem em que eles são desenvolvidos na obra. A figura 12 apresenta uma tabela com as demandas técnicas e gestuais do intérprete e os respectivos enunciados escritos tendo-as como referência:

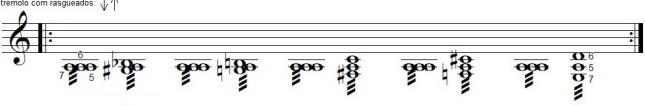




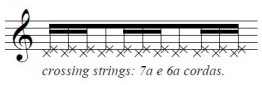
Gestos sugeridos pelo intérprete	Enunciados escritos pelo compositor
1) Rasgueados na mão direita; acordes com cordas soltas.	tremolo com rasgueados: ↓↑ 
2) Notas repetidas em alta velocidade na primeira corda usando os 4 dedos da mão direita na sequência polegar-anelar-médio-indicador. A nota tocada pelo polegar pode variar e atacar a primeira, segunda ou terceira cordas.	<i>a m i</i> 
3) Arpejos com a sequência polegar-anelar, médio-indicador na mão direita.	<i>a m i</i> 
4) Raspar as unhas nos bordões produzindo sons estridentes.	tremolo raspando a unha do dedo indicador (mão direita) nas cordas 
5) Glissandos ascendentes extremos executados em qualquer corda partindo das primeiras casas até as casas entre 12 e 15.	
6) Posicionar uma corda por sobre a outra e atacá-las gerando um som similar ao de um berimbau ( <i>crossing strings</i> ).	<i>crossing strings: 7a e 6a cordas.</i> 

Figura 12: tabela com demandas técnico-gestuais do intérprete e respectivos enunciados produzidos pelo compositor.

### 1.3. SEGUNDA ETAPA DO PROCESSO COLABORATIVO

A segunda etapa do processo colaborativo orbitou a questão das amostras sonoras captadas ou gravadas de diferentes ambientes.

Marco Antônio sugeriu a seguinte lista de sons, que posteriormente seriam processados e disparados ao longo da performance:

- Vidraça quebrando (estilhaçando);
- Som grave, intenso e percutido, análogo ao de percussão tribal;
- Som de torcida de futebol (gritos misturados, sem melodia definida);
- *Bends* de guitarra no estilo de David Gilmour;
- Gargalhada cômica feminina.

Primeiramente, tive que definir como estes sons se relacionariam com a escritura instrumental. Por si só este é um grande desafio composicional, dada a natureza amplamente heterogênea do material sonoro sugerido pelo intérprete. Uma vez coletadas as amostras, senti a necessidade de processá-las, de aplicar sobre as mesmas alguns contornos paramétricos que possibilitassem uma escuta mais integrada à escritura instrumental; contudo, estes processamentos deveriam manter intacta a natureza da amostra; ou seja, um som de percussão tribal precisaria manter sua integridade arquetípica, não podendo se transformar em outra coisa que não fosse, no fim, um som de percussão tribal.

Os processamentos precisaram ser definidos de acordo com a associação entre as amostras e a escritura. Portanto, antes de começar a trabalhar nos sons, organizei um planejamento com as associações. A escritura instrumental serve como espinha dorsal; assim, a estrutura instrumental serve de referência para o tipo de manipulação que a amostra vai sofrer, bem como quando ela ocorre.

Os próximos parágrafos lidarão com a questão do tratamento das amostras, descrevendo os tipos de manipulação e processamento aos quais estas foram submetidas, bem como a finalidade dos processamentos e seus respectivos resultados sonoros nos objetos obtidos.


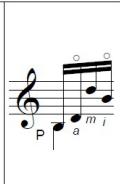

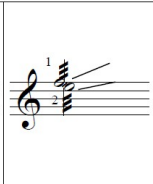
Disparos de amostras:					
percussão tribal	vidro estilhaçando	amostra de guitarra	percussão tribal	riso feminino	torcida de futebol
Escritura instrumental:					
					

Figura 13: tabela com associação entre escritura instrumental e amostras gravadas.

### 1.3.1. Tratamento das amostras gravadas

O primeiro objeto processado em *Arcontes* está associado em termos temporais ao primeiro enunciado de violão. Este objeto foi construído a partir de uma amostra (de qualidade amadora) da performance de um grupo tribal do Senegal. Na gravação, o grupo executa uma música para percussão de aproximadamente 10 minutos, onde há uma grande variedade de texturas e modos de ataque. Recortei um trecho de 5 segundos, de onde extraí 8 pequenos objetos, segmentando a amostra a partir de sua unidade mínima (que no caso, correspondia ao som de cada ataque).

Eu visava produzir um objeto que, ao longo do tempo, diminui em densidade (no caso, calculada como quantidade de ataques em relação ao tempo). Para isso, construí um *patch* em *Pure Data* que permitisse disparar randomicamente as oito amostras, sendo possível ao mesmo tempo controlar a quantidade de tempo entre os disparos. Após escrever o *patch*, iniciei a confecção do objeto partindo de uma parametrização inicial onde os disparos ocorriam a cada 10 milésimos de segundo. O efeito obtido foi de um *cluster* bastante agressivo e indistinto. À medida que eu aumento os valores de tempo no *patch*, o *cluster* se desfaz em um padrão rítmico regular, porém, com timbres e modos de ataque ainda variando randomicamente entre as oito amostras. Decidi controlar o objeto de maneira que ele partisse do *cluster* diluindo-o até obter uma distância de 500 milésimos de segundos entre um disparo e outro e depois condensando-o novamente. Este padrão pode ser descrito como uma parábola, como na figura 14:

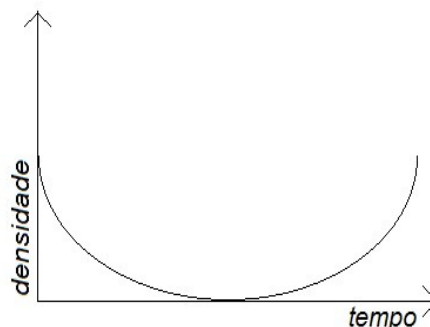


Figura 14: gráfico descrevendo a manipulação do índice de densidade do primeiro objeto em *Arcontes*.

Na figura 15, as partes do código estão discriminadas em três módulos. O

módulo 1 contém a parte do código com o disparador de amostras. Aqui, a cada *bang* disparado, o objeto *random* gera um número de 0 a 7 que aciona as sub-rotinas pd1 a pd8, tocando arquivos de áudio nelas armazenados. Cada sub-rotina contém um recorte com ataque extraído da amostra de 10 segundos.

O módulo 2 contém controles de reverberação e o módulo 3 consiste em um gravador que produz um arquivo *.wav* da performance, permitindo manipulações posteriores deste objeto em outros níveis de parametrização.

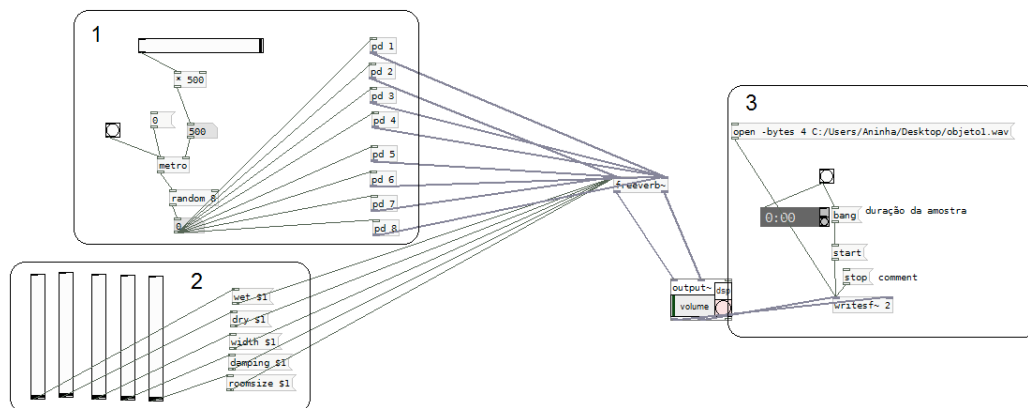


Figura 15: *patch* em *Pure Data* desenvolvido para a confecção do primeiro objeto de *Arcontes*.

O segundo objeto a sofrer tratamento (associado temporalmente ao segundo enunciado de violão) é formado por uma sequência de sons de vidro sendo estilizado. Manipulei estas amostras segmentando-as em cinco ataques, aos quais apliquei um *delay* com uma regulagem que permitia ligeiras variações na altura, que ocorreriam gradativamente à medida que as repetições do *delay* aconteciam. Posteriormente me veio a ideia de controlar a incidência destas amostras no tempo; para isso utilizei o mesmo *patch* com o qual havia confeccionado o primeiro objeto da peça. Como dispunha de cinco amostras de ataque, utilizei apenas cinco sub-rotinas na versão do *patch* desenvolvida para controlar o segundo objeto. Neste caso, alterei também a tessitura temporal do *patch*, permitindo trabalhar as amostras em intervalos máximos de tempo até 5 segundos. No caso do objeto em questão, o intervalo de tempo entre as amostras varia entre 2500 milésimos de segundo até aproximadamente 10 milésimos de segundo ao longo de 55 segundos de desenvolvimento. A figura 16 mostra o gráfico correspondente à manipulação da densidade do segundo objeto:

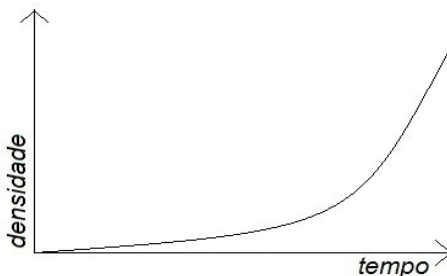
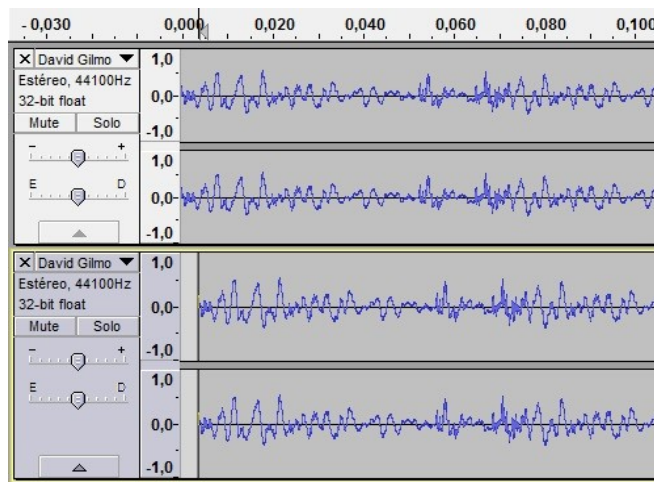


Figura 16: gráfico descrevendo a manipulação do índice de densidade do segundo objeto em *Arcontes*.

Construí o terceiro objeto a partir de um trecho onde o guitarrista David Gilmour inicia seu solo de guitarra na música *Echoes*, do grupo de rock progressivo *Pink Floyd*. A amostra em questão foi retirada de um vídeo de bastidores (provavelmente registrado durante alguma sessão de ensaios) e dura 15 segundos. Produzi (somente com manipulações sobre esta amostra) um objeto com 1 minuto e 38 segundos de duração. Primeiramente, quis “expandir” a amostra temporalmente. Como resultado, o que antes era percebido como uma melodia soou como uma série de pulsos após a manipulação. Decidi fazer uma cópia desta amostra e defasá-la delicadamente de modo que os pulsos desta segunda amostra viessem a preencher as pausas existentes entre os pulsos da primeira. Realizei este procedimento mais uma vez (tendo um total de duas amostras copiadas a partir da primeira) e obtive novamente um som mais contínuo, mais próximo do que era originalmente (porém expandido no tempo). Entretanto, especulei: como isto soaria se eu alterasse levemente as alturas das amostras de preenchimento?

Ao realizar o experimento, me surpreendi com a beleza do objeto obtido. Os perfis melódicos que antes haviam se preservado se apresentavam na escuta mais como vetores texturais; porém, a qualidade timbrística que qualificava aquela fonte sonora como advinda de uma guitarra elétrica havia se mantido. Este objeto está associado ao terceiro e ao quarto enunciado de violão.



↑  
Defasagem entre as amostras

Figura 17: demonstração do procedimento de sobreposição das amostras no terceiro objeto de *Arcontes*.

No quarto objeto eu reutilizo o recorte que originou as amostras do primeiro objeto. Contudo, neste caso a amostra sofreu poucas manipulações, sendo a única na obra onde os processamentos se limitaram apenas ao parâmetro das dinâmicas. Sua associação se dá com o quinto enunciado de violão; é importante apontar o alto grau de simbiose timbrística entre o enunciado e o objeto: no início tem-se a impressão de que a sonoridade vêm de uma única fonte sonora. Entretanto, à medida que o intérprete produz sonoridades com maior ênfase nos harmônicos (ou seja, com pouca distribuição de energia nas primeiras parciais), a distinção entre as duas estruturas se faz mais clara.

O quinto objeto se baseia em uma amostra sonora de riso feminino, cuja escolha partiu de uma impressão muito particular durante a coleta: era um riso histórico e grave. Quando penso em um riso histórico feminino, o que me vêm à mente é uma estrutura arquetípica onde “ouço” uma sonoridade feita de sons agudos e longos. A amostra em questão de fato apresenta um riso histórico; mas desta vez grave e com ataques curtos. Trabalhei sobre esta amostra filtrando algumas bandas de frequência a meu gosto e aplicando uma configuração de *delay* para gerar um tipo particular de ambiência. A ideia neste trecho era a de produzir uma seção que transita entre os afetos sinistros e de deboche. Este objeto está associado temporalmente ao sexto enunciado de violão.



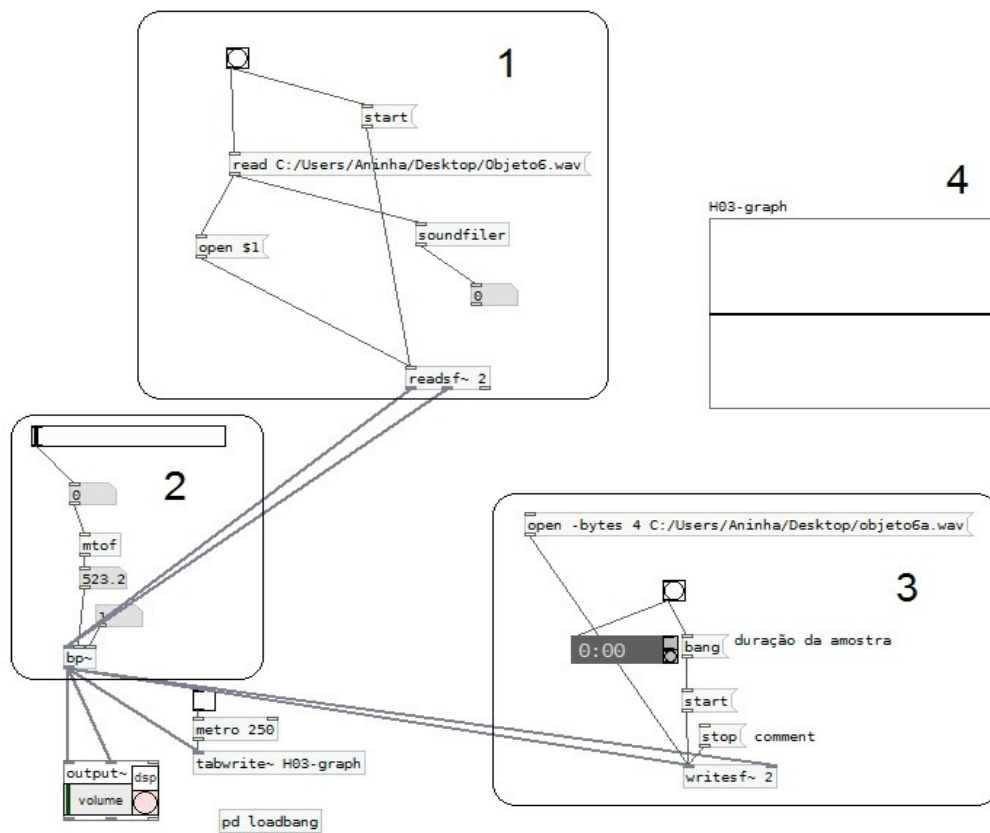


Figura 18: *patch* em *Pure Data* desenvolvido para a filtragem de frequências do sexto objeto de *Arcontes*.

No sexto objeto, Marco Antonio sugere um “som de torcida de futebol (gritos misturados, sem melodia definida)”. Decidi abordar o tal som de torcida como se fosse um ruído branco, sobre o qual eu geraria uma determinada sintaxe manipulando filtros sobre uma gravação de gritos de torcida. Este procedimento não só atende às demandas sugeridas por Marco como também me agrada pela potencialidade nas sonoridades.

Para viabilizar tal manipulação, criei em *Pure Data* um pequeno *patch* que permite a inserção de um arquivo de áudio, onde, por meio de uma barra controlada pelo mouse, é possível transitar por diversos extremos de uma faixa de frequência sobre a amostra em questão.

O código no primeiro módulo permite que arquivos de áudio sejam tocados durante a manipulação. Os dados referentes a estes arquivos podem ser visualizados na tabela marcada com o número 4; para tanto, o usuário deve clicar no *toggle* conectado ao metro, localizado abaixo do segundo módulo. Este segundo

módulo contém a parte do código onde o filtro pode ser manipulado. A barra gera valores MIDI que são convertidos em *hertz*, e indica a extensão da faixa de frequência a ser subtraída da amostra de áudio. O módulo 3 contém o código que permite gravar a performance, gerando um arquivo de áudio em separado com o registro e resultado das manipulações.

#### 1.4. OBJETOS OBTIDOS POR SÍNTESE

Quando propus a ideia da obra para Marco Antonio e começamos a trabalhar os materiais, eu tinha em mente a ideia de utilizar somente a escritura instrumental e os objetos obtidos por meio de tratamento das amostras gravadas. Entretanto, durante o trabalho de manipulação das amostras, algumas ideias surgiam espontaneamente, e estas ideias seriam mais viáveis se eu trabalhasse com sons sintéticos. Posteriormente, ao ter a estrutura da obra definida, senti a necessidade de um determinado tipo de sintaxe, que teria como base a ideia de objetos se transformando gradualmente por meio de processos de interpolação. Pensei que alguns destes objetos poderiam estar temporalmente associados às estruturas já definidas, mas outros poderiam ser disparados *ad libitum* em sessões definidas da obra. Com isto, eu estaria aberto a trabalhar elementos de improvisação de um modo mais amplo do que havia feito no caso das notações da parte de violão.

Com isso, comecei a projetar outros objetos, com sonoridades que não se relacionavam diretamente à sintaxe que estruturara a obra até então; tratarei de comentar brevemente a confecção destes outros objetos ao final desta seção, privilegiando neste texto os objetos correlacionados à sintaxe gerada pelo trabalho colaborativo entre compositor e intérprete.

A escritura de violão me inspirou fortemente no caso de alguns objetos sintéticos associados à estrutura temporal. Abordarei o conceito por trás dos mesmos, bem como o modo como foram produzidos adiante.

##### 1.4.1. Estruturas isomórficas

Podemos definir como isomórfica toda característica ou qualidade que se mantém inalterada entre dois ou mais objetos; assim, estes objetos podem ser considerados isomórficos se eles forem indistinguíveis a partir de uma determinada seleção de características específicas.

Muitos dos objetos sintéticos de *Arcontes* são construídos a partir de

estruturas isomórficas inerentes à escritura instrumental. O primeiro caso é o do objeto sintético associado ao primeiro enunciado de violão e ao primeiro objeto da obra. Podemos descrever o comportamento deste objeto como um uníssonos que, ao longo do tempo, se expande para uma estrutura harmônica através de *glissandos* graduais. A ideia do uníssonos e dos processos de expansão intervalar está presente no primeiro enunciado (ver figuras 2 e 3); entretanto, na escritura eles são apresentados em recortes e organizados contiguamente em uma estrutura alternada (uníssonos / expansão). Quis então produzir um objeto que partisse do uníssonos e culminasse em uma estrutura harmônica bastante similar à presente no último acorde do ciclo que forma o enunciado de violão; porém, o objeto sintético não sofreria recortes, desenvolvendo-se linearmente no tempo por meio de interpolações.

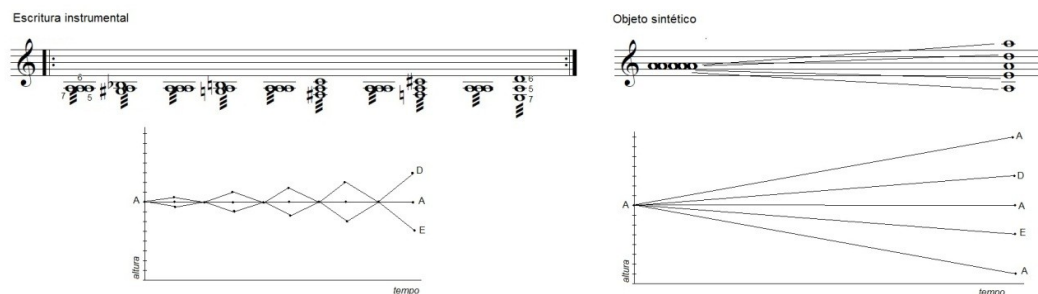


Figura 19: estruturas isomórficas presentes no primeiro enunciado e objeto sintético de *Arcontes*.

A mesma estrutura isomórfica é trabalhada em um outro objeto sintético atrelado ao terceiro enunciado de violão. Neste caso, a distância traçada pelas interpolações é maior, pois parte de um uníssonos na nota lá da quinta oitava e direciona-se para uma estrutura harmônica semelhante às até aqui expostas em um registro mais grave de oitavas.

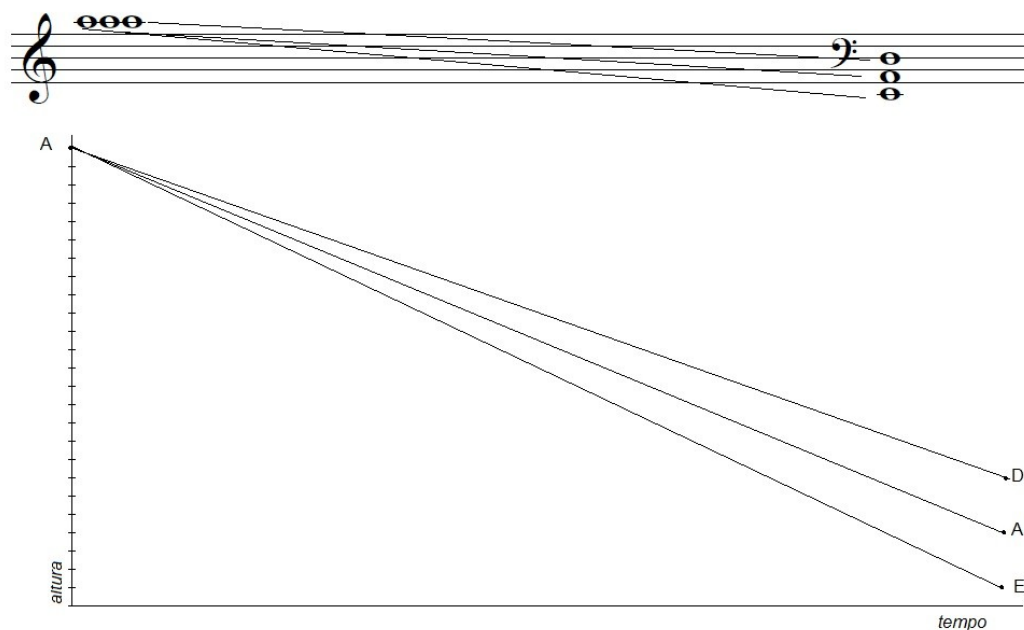


Figura 20: estrutura do objeto sintético associado ao terceiro enunciado de violão em *Arcontes*.

A figura 21 apresenta o *patch* desenvolvido para realizar as manipulações deste primeiro objeto sintético.

O módulo 1 contém a parte do código responsável por executar as interpolações de cada nota que compõe o uníssono para seus respectivos valores finais – valores estes que formam a estrutura harmônica isomórfica. O módulo 2 reconfigura esta estrutura harmônica, transformando-a de novo em uníssono. O código do módulo 3 permite a implementação de síntese por frequência modulada (FM) em uma das vozes, enquanto os módulos 4, 5, 6 e 7 correspondem a osciladores simples.

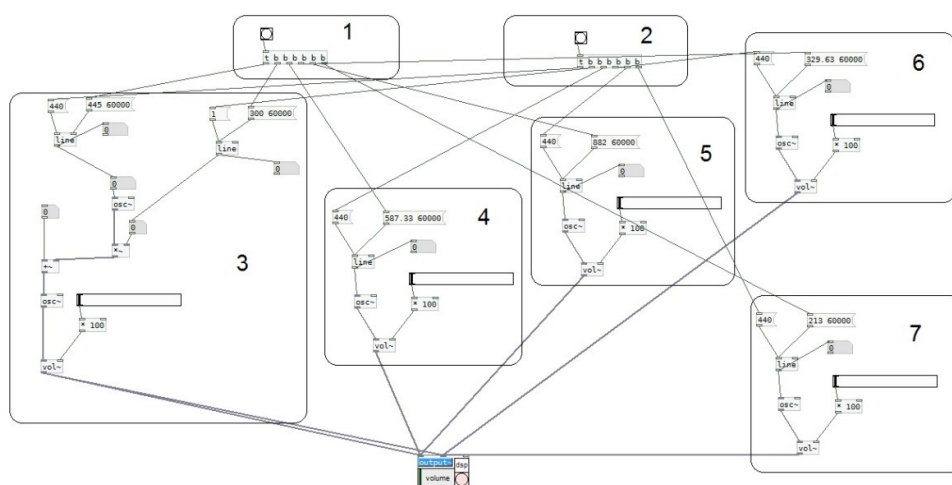


Figura 21: *patch* desenvolvido em *Pure Data* para confecção do primeiro objeto sintético de *Arcontes*.

#### 1.4.2. Outros objetos sintéticos

Os materiais até aqui comentados interagem de maneira a constituir um alicerce estrutural que permitiu moldar a obra com certo teor de unidade formal. Com este intuito os sons gravados foram manipulados, sons sintéticos foram concebidos e a escritura de violão foi definida. Entretanto, desde que passei a cultivar com maior frequência o hábito da improvisação, passei a sentir a necessidade de trabalhar com matrizes de materiais sem ordenação temporal definida. Quis deixar algumas lacunas em *Arcontes* para a livre inserção de sonoridades que não estariam necessariamente relacionadas às estruturas organizadas até então.

Tendo isto em mente, passei a sintetizar objetos utilizando outras diretrizes e técnicas. Alguns destes objetos passaram a fazer parte da estrutura fixa da peça; porém, a maioria destas criações constitui um módulo de sons que podem ser ordenados livremente durante a performance, podendo ser disparados em seções de improvisação. Mais adiante abordarei os aspectos estruturais e formais da obra, bem como as relações dos materiais sob a luz das associações temporais citadas ao longo desta descrição; contudo, sinto a necessidade de comentar brevemente algumas técnicas que, apesar de constituírem uma digressão dentro do contexto ao qual este artigo se propõe (o da interação de processos criativos do compositor e do intérprete), se situam no escopo da geração da obra.

Muitos objetos foram concebidos para serem transformados gradualmente ao longo da escuta. Assim, inúmeros *patches* foram desenvolvidos para permitirem

transições de padrões melódicos para estruturas harmônicas, ou de estruturas harmônicas para padrões de ondas (gerando assim estruturas de timbre).<sup>3</sup> Não os descreverei no presente artigo por constituírem assunto à parte, relacionado a pesquisas em desenvolvimento nas quais me encontro envolvido atualmente.

Outros objetos possuem características mais elementares, como os que transitam apenas dentro de parâmetros timbrísticos. É o caso de diversos objetos gerados por síntese FM, onde os parâmetros foram constantemente permutados segundo trajetórias traçadas de antemão, anotadas caoticamente em meus rascunhos e definidas segundo padrões de escuta.<sup>4</sup>

O pensamento que norteou estes processos se coaduna com as poéticas composicionais que envolvem o uso da técnica de *sound morphing*.<sup>5</sup> Não obstante, dedico-me atualmente a pesquisas neste tópico, sendo assim inevitável que esta técnica esteja presente em minha escritura na concepção das últimas obras, entre as quais incluo *Arcontes*.

## 1.5. ESTRUTURA FORMAL DA OBRA

### 1.5.1. Associações temporais

Conforme o início deste relato, as primeiras estruturas escritas para a obra foram os enunciados de violão. Sobre estes enunciados, ordenados conforme a ordem na qual foram descritos ao longo da segunda seção deste artigo, os outros elementos foram associados temporalmente. Estas associações podem ser explicadas de maneira bastante simples: trata-se de ocorrências simultâneas de eventos sonoros. Um enunciado associado temporalmente a outro é aquele que ocorre simultaneamente em relação ao segundo. Desta forma, clarifico aqui a noção de que a escritura instrumental é a espinha dorsal da peça em termos formais.

---

3 Essas transições graduais entre diferentes parâmetros de som são comentadas por Stockhausen em sua palestra intitulada "Quatro critérios da música eletrônica" (STOCKHAUSEN, 2009, p. 79-93).

4 Mesmo nos processos mais especulativos, envoltos em inúmeros cálculos e algoritmos para programação de *patches*, a decisão final de cada objeto que crio ou escrevo se dá no processo de escuta, seja interna (na maior parte das vezes, em escritura instrumental especulativa) quanto externa (na escritura acompanhada de solfejo ou instrumento, ou no desenvolvimento de objetos com recursos tecnológicos como os descritos ao longo deste artigo).

5 Para uma breve contextualização a respeito de *sound morphing*, ver REGUEIRO, 2010, p. 6-24.

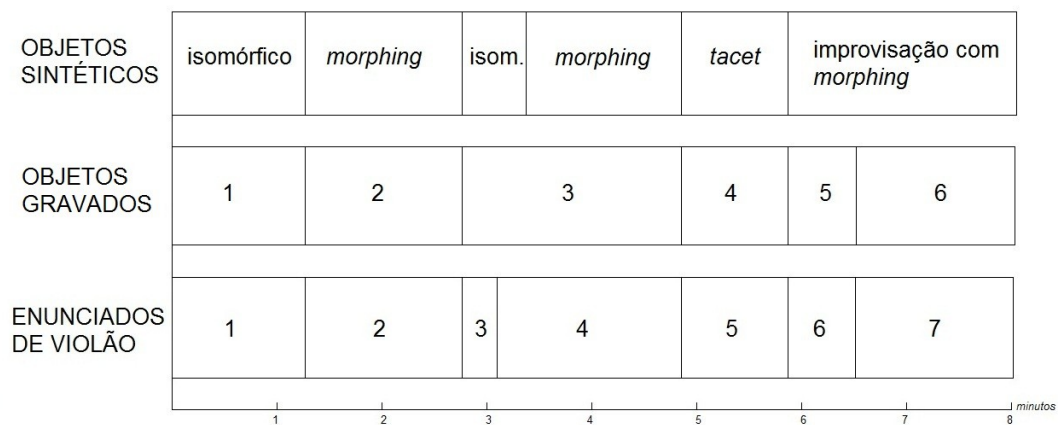


Figura 22: estrutura temporal/formal de *Arcontes*, com os enunciados de violão e suas associações temporais dispostas sobre o tempo em proporção aproximada.

Desde o início, quis que o intérprete tivesse liberdade de poder estender a duração de um objeto dentro de certos limites de tempo. Sendo assim, os enunciados não possuem duração precisa. O primeiro enunciado de violão, por exemplo, deve durar de 1 minuto a 1 minuto e 15 segundos. O intérprete decidirá o tempo de fruição do objeto dentro desse intervalo. Assim, todas as outras ocorrências ficam subordinadas à ação do violonista. Novamente tenho aqui um elemento de improvisação que me agrada muito: a ideia de que a peça nunca é exatamente a mesma a cada performance, de que ela é como um organismo vivo que apresenta mudanças em seu aspecto a cada exposição, não sendo contudo uma obra que depende do acaso, mantendo intacto seu projeto composicional e seu teor sintático e ontológico.

Existe uma implicação bela e curiosa nesta poética: eu contatei o intérprete, escrevi os enunciados, tratei os objetos gravados e produzi os sintéticos, estruturei as dimensões temporais da obra e desenvolvi os *patches* e programações. Sendo assim, inevitavelmente eu preciso atuar na performance. É necessário que eu também seja um intérprete ou *performer* neste momento; a obra necessita de uma gestão consciente dos sons não instrumentais, pois do modo como a concebi, seria inviável que o intérprete atuasse sozinho com todos os sons organizados em *tape*; do mesmo modo, é inviável programar os disparos para serem acionados por gestos do intérprete, que são em alguns momentos demasiado abruptos ou livres, além de impedirem ou restringirem a liberdade na manipulação das durações dos enunciados instrumentais.

Para tornar isto possível, desenvolvi um último programa onde os sons são armazenados e disparados ao toque de uma tecla; desenvolvi em última instância o meu instrumento musical para poder tocar *Arcontes* junto com Marco Antônio.

### 1.5.2. Patch para performance

Neste *patch*, todos os sons não instrumentais foram armazenados em bancos e são disparados ao apertar as teclas do teclado do computador. Em essência, este é um *player* de *samplers*, e pode ser encarado como uma versão customizada para a performance de *Arcontes*. Inseri alguns controles que possibilitam o uso do programa ao meu gosto: há um módulo com controles de reverberação, efeito de tremolo nos sons do módulo de improvisação, volumes individuais para cada objeto, um *preset* de mixagem (que pode, eventualmente, ter seu código reconfigurado para se adequar a espaços, equipamentos externos e ambientes diferentes) e um gravador que permite registrar toda a performance eletroacústica (podendo posteriormente ser mixada com uma gravação da performance de violão). Além de todas estas funções, inseri um cronometro que zera a cada disparo de som estrutural e outro cronometro com contagem tradicional (cuja função é a de permitir a leitura de tempo total da performance).

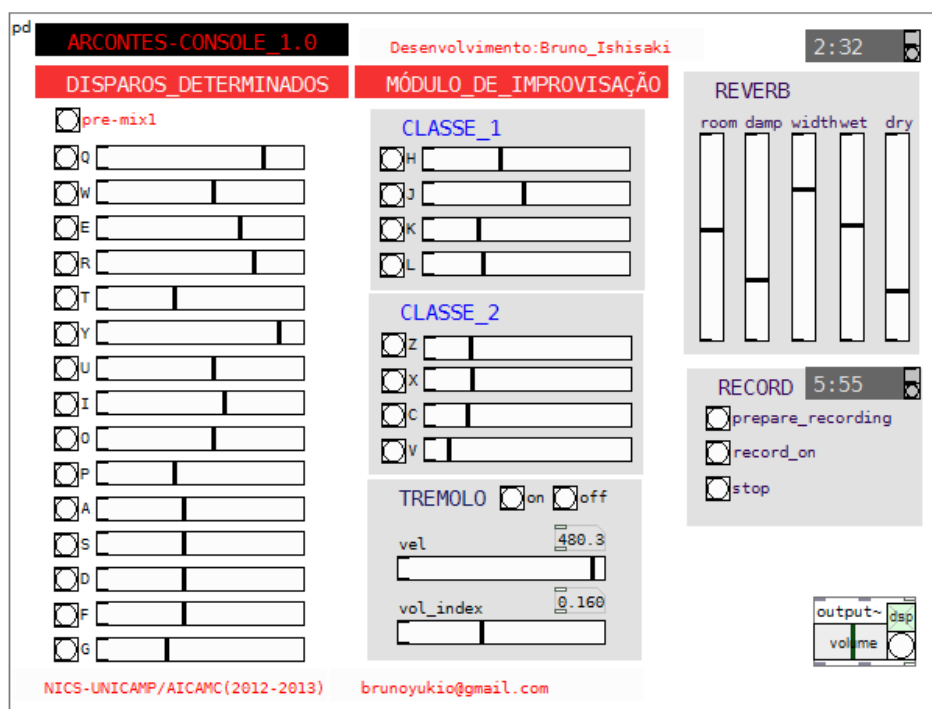


Figura 23: *patch* desenvolvido em *Pure Data* para performance de *Arcontes*.



## 1.6. SOBRE O TÍTULO

O termo “arconte” refere-se a um *status* de magistrado, chefia ou liderança nas cidades gregas da antiguidade, tendo significado próximo ao de senhores ou lordes. Porém, optei por utilizá-lo como título da obra pensando também em seu significado dentro da visão cosmológica do Gnosticismo: neste caso, *Arcontes* seriam os servos ou mensageiros do Deus Criador, cumprindo papéis entendidos pela humanidade como os de anjos e demônios. Como quase sempre acontece em meus processos criativos, o título de uma obra só é definido por mim após ela estar terminada ou em processo de finalização.

Na próxima seção deste artigo, Marco Antônio apresentará um relato contendo o seu ponto de vista em relação a esta experiência, bem como aspectos de seu processo criativo enquanto intérprete.

## 2. RELATO DO INTÉRPRETE

Dedico-me nesta seção a relatar e apontar características relevantes na elaboração e desenvolvimento da peça *Arcontes* de Bruno Ishisaki. Desde o começo o compositor me convidou para prepararmos uma obra em parceria onde eu atuaria polarizado como intérprete/*performer* e ele como compositor/organizador. A meu ver o desenvolvimento do trabalho contou com uma fluência de alto nível, não somente por interesses sonoros e musicais semelhantes entre as duas entidades criativas, mas também por ambos sermos compositores e violonistas.

Posso dizer algumas breves palavras em relação ao meu perfil e minhas atividades profissionais na esfera musical: atuo como violonista em dois grupos ligados a música contemporânea atualmente; o mais antigo deles é o *Tempo-Câmara*, que foi fundado em 2008 e tem como objetivo se dedicar à encomenda e estreia de obras de compositores brasileiros convidados. Neste grupo trabalhamos com enfoque na música formal e determinista, ou seja, de escritura definida. Bruno Ishisaki e eu já trabalhamos juntos em uma relação de compositor e intérprete neste grupo; nesta ocasião o grupo interpretou a peça *Caronte*, cuja estreia aconteceu em maio de 2010.

O outro grupo se chama *Pluck Lab* e é formado por quatro compositores guitarristas. Nesse grupo temos um enfoque maior na improvisação livre, em noise, timbralismo, entre outros experimentalismos de escrita mais aberta e estatística do que formal. Bruno Ishisaki é um membro do *Pluck Lab*; esta é uma informação

importante, pois há uma convivência musical e uma interação nas práticas de improvisação que desenvolvemos que contribuiu no modo como o trabalho de colaboração e parceria foi desenvolvido.

Em um primeiro momento o compositor me pediu uma lista de gestos e técnicas que eu, como intérprete, teria prazer em executar ou improvisar. A partir de minhas escolhas e reflexões a lista já apontada na seção 1.2 do presente artigo foi desenvolvida. Nesta etapa meu trabalho se limitou a descrever os gestos de maneira simples.

Em um segundo encontro o compositor me apresentou alguns esboços escritos apresentando os materiais listados. Nesses materiais já havia uma coerência harmônica e estilística que apontava como o compositor se apropriou dos gestos e os ‘formalizou’. Juntos, seguimos analisando e experimentando os materiais, de maneira que alguns foram aproveitados literalmente, outros foram desenvolvidos e alguns alterados e transformados; seguindo minhas sugestões, outros materiais foram abandonados e muitos reescritos. Neste contato criativo algumas ideias tidas em parceria também foram concebidas e incorporadas à peça. Bruno apontou no artigo que minhas contribuições na elaboração final das escrituras dos gestos violonísticos foram fundamentais para que ele produzisse mentalmente a imagem que buscava como resultado composicional. Do mesmo modo posso dizer que a maneira como os materiais foram escritos e a mim apresentados nesse segundo encontro, ainda como esboços manuscritos, foi fundamental para que, durante as experimentações, as microformas fossem sendo gestadas em minha imaginação. De maneira que podemos dizer que esta reunião que durou cerca de duas horas funcionou como um *looping* de improvisações, como em um conjunto de *Free Jazz*. Nesses longos improvisos que por vezes chegam a durar mais de dez minutos há, do mesmo modo, esta confluência de transformações materiais. Há, por vezes, uma base (rítmica e/ou harmônica) e os elementos temáticos apresentados tanto influenciam os que se seguirão como são influenciados pelos que já foram executados.

### 2.1. OBSERVATORIUM – SEMINARIUM – LABORATORIUM

José Augusto Mannis em seu artigo “Processo Criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance” divide em três instâncias o desenvolvimento de uma obra musical: *Observatorium*, *Seminarium* e

*Laboratorium*. A primeira etapa (*Observatorium*) implica a escolha de material e sua observação. Na segunda (*Seminarium*) se analisa, se transforma, se digere, se escreve e se apaga. A última instância (*Laboratorium*) se dedica a operacionalização, prática, execução e finalização. Na argumentação do autor há uma aproximação do papel do intérprete ao do compositor, já que ‘ler’ os materiais e estruturas apresentadas e escolher o modo de executar, de dar o contorno, também seriam etapas de criação da obra. No caso da composição de *Arcontes* a aproximação do intérprete junto ao compositor é ainda maior. Nesse caso eu não trabalhei apenas na instância laboratorial, ou seja, na realização-execução da obra, mas também na etapa de *Observatorium* – onde participei diretamente da escolha da ‘coleção’ de materiais a serem desenvolvidos – e na etapa de *Seminarium* – sobretudo na reflexão e desenvolvimento dos materiais violonísticos a comporem a estrutura formal da peça.

### **2.1.1. Escolha das amostras gravadas**

Uma lista de sonoridades advindas de fontes sonoras livres me foi pedida (como descrito anteriormente na seção 1.3). A escolha desses objetos se deu pelo simples prazer que tenho em ouvir certas sonoridades. Quando fui demandado por gerar essa lista de sonoridades fui listando os itens de maneira rápida e intuitiva. O som de vidraça estilhaçando me remete a uma obra da banda canadense de rock progressivo *Rush* chamada *Leave That Thing Alone* do álbum *Counterparts*. Nessa peça, ao final de um solo o baterista substitui o som de um prato de ataque pelo som de uma vidraça estilhaçada. Já o som grave e percutido é um interesse repetido de minha parte enquanto compositor. Em diversas peças faço uso de elementos que remetem a sonoridades rituais ou tribais; cito em especial o segundo movimento da peça *Ehecatl*, intitulada *Monções* (escrita para o grupo *Tempo-Câmara*). O som gerado por multidões humanas aglomeradas como em partidas de futebol também me agrada muito. Lembro-me que queria um ruído neutro que se aproximasse do ruído branco – pensei em ondas do mar, turbinas de avião, televisores em estática e som de torcidas de futebol; sem dúvida acabei optando pelo último item.

O guitarrista que mais ouvi na adolescência foi o britânico David Gilmour. Queria um som que fosse impregnado de afetos idiomáticos deste guitarrista; por isso não poderia faltar uma amostra contendo *bends* do guitarrista do *Pink Floyd*. O último dos sons listados seria a gargalhada feminina; quanto a isso é simples:

poucas coisas me causam maior prazer do que provocar ou ouvir o riso feminino.

Em relação às amostras gravadas que foram utilizados na obra apenas sugeri a lista já comentada. De maneira que não tive maior participação na escolha, produção ou tratamento das amostras e nem na elaboração da produção eletroacústica.

### **2.1.2. A colagem no panorama de *Arcontes***

Alguns meses depois da seção *Seminarium* demos início a etapa *Laboratorium* e Bruno me apresentou o *patch* onde organizou e processou os sons gravados. Além disso, ele fez uso das amostras executadas por mim e gravadas no encontro anterior e gerou uma hipotética execução, que seria uma versão acusmática da obra. O resultado me pareceu impressionante. A montagem da obra resultou em uma trama de objetos colados. Esses objetos foram aproximados por similaridade e suas sonoridades foram se transformando de modo a produzir uma ‘costura’ uniforme. Este mecanismo composicional se assemelha muito ao conceito de ‘Integração’ (*Integration*) de Cope. No título *New Directions in Music*, no último capítulo, ele comenta sobre a pluralidade de influências e a capacidade de colá-las presente nos compositores da pós-modernidade:

Os compositores podem utilizar tudo que quiserem para suprir suas necessidades criativas, aceitando todos os sons e silêncios sem limitações – ouvindo Bach, Webern, Cage, ou rock. Não rejeitando nada. (COPE, 2001, p. 197)

A técnica de composição por meio de colagens é por mim muito admirada não só enquanto intérprete, mas também como compositor. Tenho me debruçado sobre isso em minhas pesquisas recentes. Em minha dissertação de mestrado defendida em 2012 discuto esse procedimento e a composição da peça *Amostras* é parte estrutural da argumentação:

Amostras foi desenvolvida para ser uma trama de citações musicais simultâneas. (...) A ideia básica da obra é gerar uma espécie de panorama da mente musical do compositor, ou ainda, uma egregora ou nuvem de pensamentos musicais (MACHADO, 2012, p. 62).

Nesta composição trabalho com cinquenta e oito trechos musicais escolhidos por mim dentre os mais variados estilos e épocas. Esse procedimento se assemelha muito com a proposta de elaboração em *Arcontes*. Pois em ambos os casos as amostras foram extraídas do arcabouço do meu deleite sonoro-musical

particular. Nos dois casos a minha massa de pensamentos musicais é que serviu de matéria prima para as composições. Em Amostras eu me vali deste material e em *Arcontes* Bruno Ishisaki também se valeu. Acredito que, deste modo, em vez de escalas, modos, séries ou padrões intervalares temos nessas composições minha amálgama de memória musical como elemento unificador e gerador de organicidade. A mesma organicidade que Schoenberg metaforiza em *El Estilo y la Idea*:

Ao separar qualquer parte do corpo humano, sempre brota o mesmo: sangue. Ao escutar o verso de um poema, um compasso de uma composição, estamos em disposição de compreender o todo. E, de igual maneira, uma palavra, um olhar, um gesto, um modo de andar, ou inclusive a cor do cabelo, são suficientes para revelar a personalidade do ser humano (SCHOENBERG, 1963, p. 29).

Em um primeiro contato com a obra, poderíamos achar os materiais violonísticos e as amostras concretas uma lista totalmente discrepante, sem características comuns. De fato, os materiais são plurais, se valendo de *tremolos* a *glissandos* na escrita instrumental, passando por gargalhadas e *bends* de guitarra sampleadas. Entretanto, de certo modo, tudo isso veio de um só 'local' – minha imaginação musical. Somado a isso, a organização promovida pelo compositor deu forma, contorno, conteúdo e continentes aos materiais. Nesse momento, que estamos estudando a obra, próximos à estreia da mesma, posso dizer que participei de um produtivo processo de criação musical; me senti como estudado e estudante, como ouvinte, *performer* e criador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza das relações descritas neste artigo inevitavelmente levou os seus participantes a refletir em relação às funções que cada um desempenhou nas escolhas de materiais, produção do discurso musical e realização artística da obra. Nesta reflexão, qualquer categorização hierárquica das funções perde completamente seu sentido, já que surgem, latentes ao processo criativo, as seguintes questões: qual é efetivamente a função do compositor ao trazer o intérprete para coletar materiais? Não estaria o compositor atuando também como intérprete ao “ler” e formalizar os materiais então sugeridos? E ainda: não estaria o compositor, atuando na manipulação das amostras e disparos nos *patches* junto ao intérprete, atuando literalmente como um *performer* da própria obra?

Questões de ordem similar podem ser elaboradas em relação ao intérprete: não teria ele créditos como coautor (ou ao menos colaborador) da obra ao contribuir de maneira tão decisiva em relação aos materiais que estruturam sua sintaxe? Não seria o intérprete igualmente responsável pelo discurso poético e estético da obra, ao ter participado ativamente dos processos de criação da mesma? Não seria a figura do intérprete um elemento altamente determinante, ao refletir suas escolhas e sua intelectualidade sobre os materiais que o compositor manipula (ou interpreta)?

Acreditamos que não existe um modo fácil de responder estas perguntas. São questões que estão intimamente relacionadas ao modo como a sociedade se organiza e como a cultura se estabelece; além disso, para responder estas questões é necessário entender onde a música que está sendo produzida se encaixa no cotidiano desta mesma sociedade onde ela está inserida; ou seja, é necessário entender seu papel.

Considerar o lugar da música não é reduzir a música à sua localização, fundamentando-a sobre uma base geográfica, e sim admitir a influência de uma rica geografia estética, cultural, econômica e política da linguagem musical. (LEYSHON, MATLESS, REVILL, 1995, p. 425)

A noção de autoria depende, de certa maneira, da noção de propriedade (ou recai sobre a mesma).<sup>6</sup> Poderíamos atribuir ao compositor o crédito por formalizar a obra, da mesma forma que poderíamos pensar no intérprete como o responsável pelo seu devir acústico; entretanto, (sobretudo após a experiência descrita ao longo deste artigo), consideramos um equívoco julgar que a obra é um projeto que surge de uma única matriz (entendida historicamente como sendo o compositor – vide o conteúdo dos livros de história da música, que enfatizam muito mais a produção dos compositores que a dos intérpretes). A obra é fruto de esforços conjuntos: no caso em questão, múltiplas forças criativas, advindas das mais diversas fontes, atuaram para que *Arcontes* pudesse surgir. Isto porque estas fontes não se limitam apenas ao compositor, ao intérprete e seus processos de colaboração. Estas fontes estão na história e formação de cada um deles; estão na tecnologia que foi desenvolvida até então, estão em obras anteriores, estão na literatura, na cultura. Em suma, a geração de *Arcontes* enquanto obra musical é indissociável de seus múltiplos agentes, entre os quais estão inclusos o compositor e o intérprete.

---

6 Sobre a questão da propriedade intelectual, "trancar ideias junto a fortes direitos de propriedade privilegia proprietários à custa de todos os outros, e em última análise sufoca a inventividade artística e científica" (ARIOVICH, CARRUTHERS, 2004, p. 39)

A peculiaridade dos processos de comunicação musical consiste no caráter essencialmente politético do conteúdo comunicado, isto é, no fato de que ambos os fluxos de eventos musicais e as atividades nas quais eles são comunicados, pertencem à dimensão do tempo interno. Esta declaração parece se sustentar para qualquer tipo de música. (SCHULTZ, 1964, p. 173)

A colaboração entre compositor e intérprete também evidencia, a nível prático, muito mais semelhanças do que diferenças no que tange à função e método dentro do processo de criação:

De maneira que tanto as realizações musicais fixadas em suporte, quanto criações envolvendo multimeios, nos revelam que aquilo que o intérprete-*performer* faz é efetivamente produto de atos criativos, ou seja, ações e intervenções integrantes do processo criativo da obra. Faria sentido continuar separando interpretação e performance do processo criativo se ambos estão integrados numa mesma ação? (MANNIS, 2012, p. 242)

Obviamente, os procedimentos descritos ao longo deste artigo funcionaram por haver, neste caso, uma interação pessoal relevante entre estas duas funções culturalmente conhecidas como “compositor” e “intérprete”. Colaborações tendem a funcionar melhor quando os colaboradores possuem afinidades estéticas suficientemente próximas e algum nível de flexibilidade em relação a experimentalismos, bem como alguma vivência musical em comum. Portanto, julgamos estes aspectos como pré-requisitos essenciais no momento de se estabelecer uma parceria criativa entre compositores e intérpretes.

## REFERÊNCIAS

ARIOVICH, Laura; CARRUTHERS, Bruce G. *The Sociology of Property Rights. Annual Review of Sociology*, Vol. 30, p. 23-46, 2004.

COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, 2001.

LEYSHON, Andrew; MATLESS, David; REVILL, George. *The Place of Music. TransActions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, No. 4, p. 423-433, 1995.

LUNN, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide For Composer*. Tese (doutorado em Artes Musicais). Graduate School, Ohio State University, Ohio, 2010.

MACHADO, Marco Antonio. *Análise Musical Como Contribuinte do Processo Criativo*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

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

REGUEIRO, Federico O'Reilly. *Evaluation of Interpolation Strategies for the Morphing of Musical Sound Objects*. Dissertação (mestrado em tecnologia musical). Department of music, McGill University, Montreal, Canadá, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *El Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963.

SCHULTZ, Alfred. *Making Music Together: a study in social relationship*. In: BRODERSEN, Arvid (ed.), Alfred Schultz: Collected Papers II: Studies in Social Theory. The Hague, Nijhoff, 1964, p. 159-178.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Quatro Critérios da Música Eletrônica*. In: MACONIE, Robin (org.). Stockhausen: Sobre a Música. São Paulo: Madras, 2009. p. 79-93.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: Estética Musical*. São Paulo: Irmão Vitale, 2005.

**Bruno Yukio Meireles Ishisaki:** Bacharel em Música pela UNICAMP (2005), Especialista em Composição pela FMCG (2009) e Mestrando em Processos Criativos pela UNICAMP, orientado pela Profa. Dra. Denise Garcia. Estudou com Celso Mojola, Jônatas Manzolli e Denise Garcia. Atualmente desenvolve pesquisas como bolsista CAPES no CIDDIC (Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp) e no NICS (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora). Atua como compositor e intérprete no grupo Tempo-Câmara e compõe a diretoria do AICAMC (Associação de Intérpretes, Compositores e Apreciadores de Música Contemporânea).

**Marco Antônio Machado:** Bacharel pela Faculdade de Artes Santa Cecília; Pós-Graduação Lato Sensu em Composição pela Faculdade de Música Carlos Gomes; Mestre em Composição Musical pela UFRJ; Doutorando em Composição pelo Instituto de Artes da UNICAMP, orientado por José Augusto Mannis; Colaborador e membro da comissão de instituição da FAVCOLESP; Fundador e Diretor Presidente da AICAMC; atua como violonista e compositor do conjunto Tempo-Câmara.