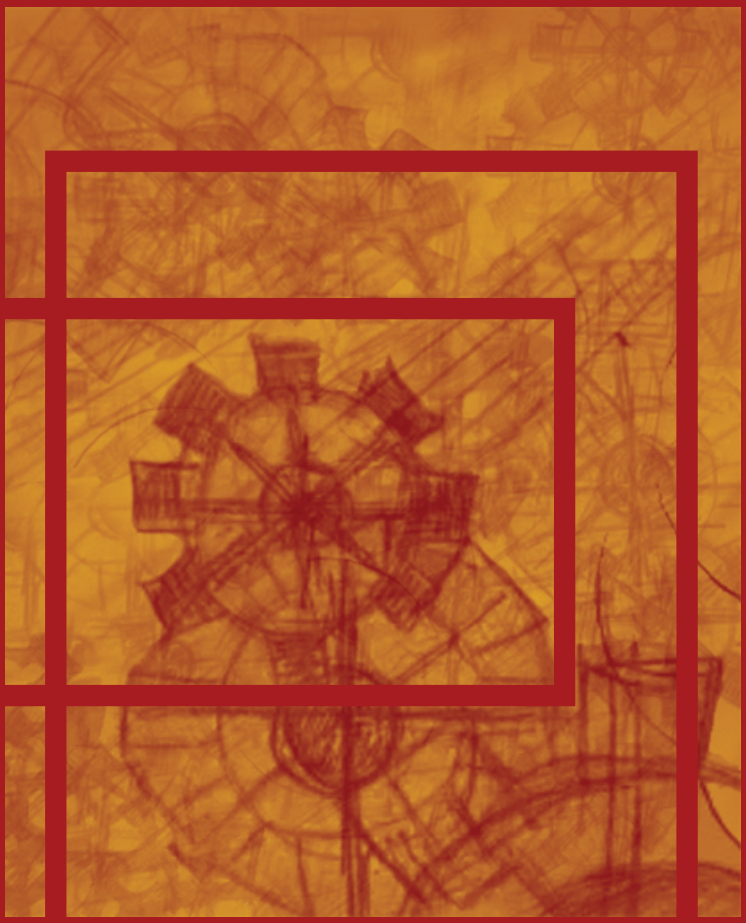
Reflexões sobre música e técnica

Marta Castello Branco



EDUFBA

Reflexões sobre Música e Técnica

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Dora Leal Rosa

Vice-Reitor
Luiz Rogério Bastos Leal

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

Reflexões sobre Música e Técnica

Marta Castello Branco

saladeaula **8**

EDUFBA
Salvador, 2012

2012, autores
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.
Feito o depósito Legal.

Projeto gráfico
Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Editoração eletrônica e capa
Edvaldo Gomes Ferreira Monteiro

Preparação de Originais e Revisão de Texto
Ana Luz

Normalização
Tatiana Campos Hora

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Castello Branco, Marta.
Reflexões sobre música e técnica / Marta Castello Branco. - Salvador : EDUFBA, 2012.
110 p. - (Saladeaula; 8)

ISBN 978-85-232-0950-6

1. Música. 2. Música - Técnica. I. Título. II. Série.

CDD - 780.7

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n
Campus de Ondina, Salvador-BA
CEP 40170-115
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Este livro é dedicado a Rafael Nassif

AGRADECIMENTOS

A ideia de se pensar a técnica na música só cresceu e tomou a forma deste livro graças ao trabalho dedicado, à clareza, à ponderação e ao senso artístico do músico e professor Lucas Robatto, a quem agradeço de coração. A parceria com o compositor e amigo Rafael Nassif também inspirou e transformou meu trabalho de forma tão intensa, que, ao reler os rascunhos do livro, o percebo como um amálgama de ideias, do qual seguimos ainda desfrutando. Obrigada pela companhia, Rafael. Pelas valiosas contribuições, agradeço aos professores Mauricio Freire e Pedro Robatto, à Editora e à Universidade Federal da Bahia. Agradeço aos queridos amigos baianos Marcea, Beto, Lana, Aaron e Pedro, que cultivaram em mim um profundo sentimento por Salvador.

Sumário

Apresentação...11

Reflexões sobre Música e Técnica...13

Capítulo 1

Uma origem para *...como os regatos e as árvores: tocar e cantar...25*

Instrumentação...25

O título...27

Mas o que existe de ar nisso tudo? A grafia dos timbres eólios...29

O uso do canto combinado aos sons de vento...31

O preparo da interpretação do canto com sons de ar...36

Uma interpretação do canto com sons de ar...39

Canto e técnica: desenvolvendo nossa introdução...42

Capítulo 2

Whistle tones: um compasso e várias leituras diferentes...45

Frullatos de língua e de garganta, mas não é circo!...51

Últimas considerações sobre o uso da técnica expandida: diferença na repetição ou repetição na diferença?...55

O tempo em *...como os regatos e as árvores*...57

Melodias e dinâmicas...60

Capítulo 3

Os instrumentos (aparelhos)...65

Um mergulho na técnica...70

A obra de arte e sua materialidade...73

Os três conceitos de coisa...75

Materialidade, técnica e verdade...77

A arte e um encontro com a técnica...79

Capítulo 4

O poema em ...como os regatos e as árvores: leitura para o compositor, metaleitura para os intérpretes...81

A forma...81

Tensão musical entre o belo e o simples...83

A técnica expandida e a complexidade...86

O compositor intérprete...88

O homem no mundo: relações com o sentido...89

Notas...92

Referências...94

Anexos...97

ANEXO A - Partitura de ...como os regatos e as árvores...97

ANEXO B - Combinações de técnicas expandidas para flauta utilizadas em ...como os regatos e as árvores...108

ANEXO C - Estrutura formal de ...como os regatos e as árvores...109

ANEXO D - Texto sobre ...como os regatos e as árvores...110

Apresentação

Nossas reflexões sobre música e técnica serão baseadas na análise da obra *...como os regatos e as árvores*, para voz e flauta, composta por Rafael Nassif em 2006. Sua criação foi acompanhada pela flautista, também autora deste texto, que contribuiu com informações acerca da execução de técnicas instrumentais utilizadas na peça, que não são convencionais na maior parte do repertório para flauta.

Neste texto, discutiremos as questões que a obra e todo o seu processo de construção levantaram – tanto a criação quanto as primeiras interpretações. Descreveremos detalhadamente a interação entre compositor e intérprete, bem como as técnicas flautísticas e vocais que fazem parte dessa peça.

A partir da música, apresentaram-se os questionamentos sobre a técnica, nos quais nos deteremos. Nesse ponto, a filosofia se tornou uma contribuição muito bem-vinda à nossa discussão. Trataremos especialmente de escritos sobre a técnica nas obras de Vilém Flusser e Martin Heidegger.

Estas reflexões destinam-se a leitores que se interessem pela música e também pelas perguntas que ela nos coloca. Prosseguiremos na fronteira delicada entre duas expressões humanas distintas e completas em suas formas. Fica, portanto, a recomendação enfática de escuta da peça *...como os regatos e as árvores* e de retorno aos textos filosóficos, cujas referências detalhadas encontram-se em nossa bibliografia.

Ao propor a técnica como tema a ser pensado em uma peça musical específica, temos a esperança de que ela seja compreendida apenas como o início de uma história. Poderiam ser outras músicas, e suas técnicas não precisariam ser novas para que fossem pensadas. Cultivando essa abertura, talvez possamos criar pontes, encontrar caminhos.

Reflexões sobre Música e Técnica

Marta Castello Branco

Introdução

Todavia, quanto mais pensarmos a questão da essência da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte.

HEIDEGGER, 2001

Este livro narra e discute uma experiência musical bastante particular. Ele descreve os aspectos técnicos de um caso de interação entre compositor e intérprete, durante a fase de composição e das primeiras interpretações da peça *...como os regatos e as árvores* para canto (barítono) e flauta (transversal em dó). A música foi escrita por Rafael Nassif[1] durante o ano de 2006, com uso do sexto poema do livro *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. Uma cópia da partitura se encontra entre os anexos deste livro.

A proposta de cooperação na escrita de uma peça musical partiu do compositor, que gostaria de aprofundar suas pesquisas sobre a flauta. Essa cooperação se ateve à leitura dos rascunhos pela intérprete e à troca de informações sobre o uso de técnicas que interessavam ao compositor. Segundo Levine (2002): "Como resultado da cooperação construtiva e experimental entre intérpretes e compositores, novas técnicas de execução e de notação foram desenvolvidas." Em nosso estudo, não houve interação no que diz respeito à escrita da peça, pois a cooperação foi restrita às considerações sobre o uso do instrumento e, naturalmente, a todas as questões que o manejo técnico do objeto nos coloca, pois, como ressalta Robert Dick (1989), "[...] é necessário encontrar formas de desenvolver as capacidades inerentes ao instrumento."

A coleta de dados para nosso trabalho aconteceu durante os anos de 2006 e 2007: observamos e descrevemos, em anotações detalhadas, todos os dados que se mostraram importantes na discussão sobre a técnica, na interação entre compositor e intérprete. Ordenamos de forma sistemática o material escrito e gravado em ensaios e apresentações. Constituem nossos objetos de estudo anotações, rascunhos, estudos feitos pelo compositor e pela intérprete, dúvidas acerca da notação e da realização sonora de ideias musicais, a escuta das gravações de interpretações por ambos, as observações de outros músicos que também acompanharam o processo de escrita e interpretação, seu histórico e seu texto. Esse foi o material que nos incitou na busca por um referencial teórico que pudesse traduzir, da melhor forma possível, essa experiência artística.

Trata-se de um estudo prático, que cuidadosamente conduz ao uso de conceitos herdados de parte da escola fenomenológica da filosofia. O entendimento sobre a prática artística que faremos neste trabalho será baseado, principalmente, em escritos de Martin Heidegger, na segunda fase de sua obra, quando surgem as críticas

à modernidade em suas relações com a técnica. Atente-se já para o fato de que não nos referimos à aplicação de nenhum método fenomenológico, tal como autores que aproximam música e filosofia diferentemente realizam. Para a análise do processo que gerou a obra musical, valer-nos-emos de construtos teóricos do filósofo.

O fundamento conceitual que orientou a pesquisa foi a visão da técnica como forma específica de relação do homem com o mundo. Naturalmente, não a entenderemos apenas em seu caráter operacional, como usualmente a tratamos em música, mas partiremos exatamente daí. Esse pontapé inicial, que buscou conceitos capazes de descrever nossa prática musical, partiu de perguntas simples do compositor sobre as possibilidades de realização sonora do instrumento.

Possibilidades não se encerram no instrumento, pois talvez elas surjam em sua materialidade e apontem para realidades diferentes dele. A busca pelo que não se mostra ao homem de imediato serve ao entendimento que faremos da técnica como ferramenta programada de desvelamento da realidade. Os conceitos sobre a técnica também apontarão para as diferentes visões que coexistem em uma realização musical, nos mais diversos sentidos – da técnica de digitação dos instrumentos às consequências da mecanicidade do pensamento técnico em nossa sociedade.

Este trabalho se sustenta pela relevância da técnica para os músicos e por tentar tocá-la sob um aspecto não-imediato e não-usual. Aqui, não há uma resposta à pergunta sobre como se deve fazer algo, mas, antes, a busca pelo que nos move a fazê-lo. Nossa meta é mostrar um caminho do conceito de técnica que seja relevante para a pesquisa em música, ainda que usemos construtos de outra área de conhecimento. Acreditamos que a filosofia possa contribuir na busca por significados para a interpretação musical, na medida em que eles surjam do próprio ofício interpretativo.

Nossa origem é a escuta, e o destino é a reflexão. O trabalho prático e a reflexão aparecem aqui em uma fronteira que nos permite vislumbrar um destino musical para além de nossos próprios instrumentos.

Nossa metodologia partiu da coleta e da descrição dos processos, em que a cooperação entre compositor e intérprete apresentou relações com o fazer técnico, principalmente instrumental. Fizemos uma análise formal da obra estudada, sua partitura, texto, rascunhos e também estudamos as três primeiras interpretações da obra. No entanto, para a realização da pesquisa, destacamos apenas os trechos da música e de seu histórico, que se mostrem como reflexos da técnica na peça em questão.

A coleta de dados se iniciou no processo composicional de *...como os regatos e as árvores*, pois acompanhamos o trabalho do compositor mediante a execução de seus rascunhos e a troca de informações sobre o instrumento em partituras, gravações, métodos e livros. Também compartilhamos a exploração prévia do instrumento por parte do compositor, que solicitou a execução de determinadas sonoridades e também orientou pequenos improvisos, como o canto de uma nota pedal pela flautista, concomitantemente à execução de pequenas melodias no instrumento.

Os dados relativos à interação, durante a fase de montagem das performances, contaram com o acompanhamento do compositor, que foi ativamente participativo. Durante os ensaios, ele apontou inúmeros trechos que deveriam sofrer modificações: na duração de fermatas, nos *accelerandos* ou na ênfase em pontos importantes da condução harmônica. Durante os ensaios, o compositor também cantou e esclareceu intenções musicais que nortearam a escolha pela grafia que hoje se pode ler na partitura. Neste estudo, também descrevemos e analisamos esse processo.

O tratamento dos dados e a escolha por sua utilização se basearam na relação que eles apresentavam com a discussão acerca da técnica e na viabilidade em demonstrá-la em um trabalho escrito.

A MÚSICA E O UNIVERSO DA TÉCNICA

Como pensamos a técnica?

A discussão acerca do que representa e em que se constitui a técnica para a prática musical é formada por relatos pessoais de intérpretes, educadores e compositores, os quais frequentemente a associam aos conteúdos que permitem a compreensão, a escrita e a execução musical. De acordo com Cecília França (2000, p. 52).

> A técnica refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um *crescendo* na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada.

Em todos os casos, nosso entendimento sobre a técnica sempre se refere ao uso ou à aquisição de habilidades, seja no processo de construção de respostas musculares ou de formas de raciocínio. Esse é o caráter operacional da técnica, aquele que se refere ao manuseio, ao uso que se faz de certo objeto, já sabendo que ele está apto a realizar o resultado desejado. Justamente na operacionalidade, toda uma face da técnica se perde. Fato senão comprobatório mas muito significativo é a inexistência de definições sobre a técnica musical em dicionários e enciclopédias. Nossa

compreensão sobre a técnica a introduz em métodos e a esconde de obras de consulta e referência. Toda a valorosa contribuição operacional mascara outra perspectiva que também pode se mostrar ao pensamento musical.

Nosso objetivo não é, em absoluto, a negação ou a desconsideração da importância do caráter operacional da técnica para a música, mas, antes, é necessário assumi-lo para que outras possibilidades também se mostrem. Sobretudo as possibilidades de entendimento sobre as dimensões do que a técnica pode nos revelar. Trata-se do desafio de acrescentar novos valores ao mesmo fazer.

Heidegger: a técnica e seus caracteres – instrumental e antropológico

O filósofo Martin Heidegger se pergunta o que é a técnica. A partir de seu questionamento, ele descreve dois caracteres fundamentais: o instrumental e o antropológico. Eles iniciam a crítica à tecnicidade, da qual ainda trataremos. Daqui para a frente, nos valeremos desses termos e também usaremos o que há neles de direção conceitual para sustentar este trabalho. Para Heidegger (2001, p. 11)

> Questionar a técnica significa, portanto, perguntar o que ela é. Todo mundo conhece ambas as respostas que respondem esta pergunta. Uma diz: a técnica é um meio para um fim. A outra diz: técnica é uma atividade do homem.

O uso coloquial da palavra técnica remete-se a dois significados principais. O primeiro deles é o que a relaciona a uma finalidade. A técnica é um meio para um fim. Ela contempla qualquer tipo de mecanismo desenvolvido para uma atividade, assim como os objetos específicos envolvidos na realização. Esse é o caráter instrumental da técnica. É literalmente a técnica vista como um

instrumento que nos conduzirá a uma realidade diferente dela mesma. Onde nós podemos observar uma relação de causas e efeitos exatamente aí se encontra a instrumentalidade. Marlos Nobre[2] (2003) constata que: "A técnica é um instrumento, um '*tool*' como dizem os americanos, uma ferramenta de trabalho, não um fim em si mesma [...]."

Os mecanismos relacionados ao fazer técnico podem ser humanos ou maquinais. Por meio de nossas atividades, identificamos inúmeros mecanismos humanos. Existe técnica em tudo: no feitio de nossas roupas, na culinária, em nossos transportes... Mas tudo muda radicalmente de sentido se deixarmos de considerar as agulhas, as linhas, os cajados, as panelas e as sandálias (que viabilizam nosso transporte, é claro!), para pensar nas fábricas. O mecanismo maquinal possui suas próprias características, e nos referimos a elas quando notamos a existência de um objeto que, por sua vez, produzirá o fim desejado.

Podemos produzir uma sandália costurando o couro, mas nossa oficina seria inteiramente diferente da fábrica onde se produzem sapatos! A diferença, no entanto, nada tem a ver com os utensílios ou com os lugares. Heidegger (2001) denomina a "técnica moderna" como aquela que produz uma disponibilidade. O que há de diferente na fábrica é que não mais produzimos sapatos, mas as máquinas que podem fazê-lo. De acordo com a possibilidade maquinal, é inaugurada a construção de toda uma rede de mecanismos que levam a um fim diferente da própria máquina.

Toda determinação acerca da técnica é humana, de sua construção ao seu objetivo último, que pode ser totalmente diverso de sua natureza processual. Esse é o significado antropológico. Tanto o meio quanto o fim são resultados de processos humanos. Do sentido antropológico da técnica surgem definições corriqueiras que a remetem a um conhecimento, que a colocam como a ciência ou arte de fazer algo.

O primeiro significado de técnica, como uma finalidade, já possui também o caráter antropológico, por usualmente partir e por produzir o resultado de um processo humano, pois a própria finalidade é uma construção humana. O caráter instrumental e o antropológico muito frequentemente se apresentam nas descrições que fazemos da técnica, quando pensamos em música.

A técnica faz surgir

A técnica, vista como um meio que visa a um fim predeterminado, a coloca como uma causalidade. Há séculos, o pensamento humano une causas a efeitos e as causas levam o que antes não existia a surgir. Usualmente pensamos a técnica assim: ela existe para fazer com que outra realidade apareça. Aqui está o caráter instrumental e causal de um meio que leva a um fim, assim como o sentido antropológico da técnica (pois a união de causas e efeitos por meio da técnica é uma atividade humana).

O pensamento sobre a causalidade nos permite clarear e ressaltar elementos do processo de remissão entre duas realidades diferentes – a composição e a interpretação –, acrescentando ao nosso pensamento a ideia de causa e efeito de uma ação, o que é fundamental na construção de uma ideia sobre a técnica.

A causalidade se constitui em um conjunto coerente de responder e dever. Um objeto deve sua forma à sua finalidade, a qual, por sua vez, é devida a algum objetivo, pois a matéria também responde e, ao mesmo tempo, limita suas possíveis formas. A causalidade não inclui o sentido de eficácia ou eficiência de um fazer. Ela é um modo de responder e dever. Diz de coisas que respondem umas pelas outras e que devem sua existência a outras coisas. Nesse sentido, a técnica produz algo, ela é uma forma de permitir que algo venha a existir, uma vez que, por seu intermédio, ela deixa surgir.

Técnicas expandidas para a flauta

Compreendemos a técnica instrumental expandida como o resultado de um processo de pesquisa e sistematização de possibilidades sonoras dos instrumentos, o que conduz à construção de sua codificação e difusão. A técnica expandida não se opõe e não diminui as formas já estabelecidas de manejo do instrumento, mas se coloca como uma continuidade da busca pelas possibilidades daquele objeto existente: o instrumento. O flautista Robert Dick (1989) declara:

> "Eu encontrei compositores extremamente interessados em novos sons para a flauta e ansiosos por um trabalho que classificasse e escrevesse esses sons" (DICK, 1989, p. v)

As técnicas expandidas contemplam recursos que tradicionalmente não são prioridades no ensino técnico do instrumento. Podemos facilmente observar como o *vibrato* e o *stacatto* são ensinados sistematicamente, enquanto os multifônicos e *glissandi* não são.

A existência material do instrumento permite a convivência entre possibilidades sonoras amplamente utilizadas e outras que nos parecem novas, ainda que existam por meio de um mesmo mecanismo, uma mesma construção. Segundo Nancy Toff,

> Este desenvolvimento envolve uma reavaliação total das capacidades da flauta, uma mudança de atitude que inclui o reconhecimento de concepções tradicionais, que, mesmo sendo válidas, são restritas. (TOFF, 1979, p. 205)

E aqui, a restrição não significa um valor menor, mas a existência de um foco, em um universo comum a outras possibilidades.

Todas as inovações no uso de sonoridades do instrumento possuem precedentes históricos, surgem e se transformam em contextos determinados. Um bom exemplo, de acordo com Toff (1979, p.204),

é o *vibrato*, que surgiu como recurso expressivo meramente auxiliar e se tornou parte importante da interpretação e também de algumas composições.

...como os regatos e as árvores apresenta sonoridades que consideramos como uma expansão do uso tradicional da flauta, além de combinar técnicas diferentes, que foram matéria de muita experimentação conjunta do compositor com a intérprete. Ela se inicia com um longo trecho de *whistle tones*. De acordo com Stokes e Condon (1970), os "*Whistle tones* são assim chamados, porque eles se assemelham ao som de assobio." Segundo Dick (1989), "eles podem ser produzidos com todos os dedilhados, e, dependendo do dedilhado usado, de cinco a quatorze sons de sussurro podem soar."

Outro recurso utilizado pela peça, que se tornou relevante durante o processo de interação com o intérprete, é o canto concomitante ao sopro. Koizume (1996) afirma que:

> Esta técnica é mais fácil quando flauta e voz tocam a mesma nota. Quando as notas da flauta e da voz estão extensamente separadas [...] ou quando as notas mudam separadamente [...] esta técnica é muito difícil.

Os efeitos percussivos também foram explorados durante o processo de interação entre compositor e intérprete. Entre os efeitos percussivos trabalhados está o *pizzicato*.

> *Pizzicati* são sons percussivos curtos, que – baseados em dedilhados específicos – sempre possuem alturas determinadas. Eles podem ser diferenciados de acordo com a forma de produção, como *pizzicato* labial ou de língua. (LEVINE, 2002)

A percussão de chaves também é utilizada na peça de formas diferentes: percutindo as chaves sem soprar as notas ou tocando

a altura digitada. Respeitando o contexto que a música constrói, técnicas como o *sforzato* e o *frullato* também apresentam o caráter percussivo. Os sons eólios foram utilizados em diversas combinações com outras técnicas: sem definição clara de altura, eles foram combinados a notas cantadas, ao *frullato* de língua e ao *frullato* de garganta. O som eólio, concomitante ao som das notas – "som sujo" – foi misturado ao canto e também ao *pizzicato*. Definições de sons eólios propostas pelo flautista Pierre-yves Artaud encontram-se em nosso primeiro capítulo, onde discutimos sua utilização.

Nossos próximos capítulos

O primeiro capítulo deste trabalho tentará encontrar origens para *...como os regatos e as árvores*. O plural reúne a origem do material musical desenvolvido e todo um arcabouço teórico a ele relacionado. Nossa análise tratará das relações entre os timbres utilizados pelo compositor, os materiais musicais e a instrumentação da peça estudada. A escolha por esses parâmetros musicais, logo no princípio de nosso estudo, deve-se à sua importância central para a obra, além de se relacionarem ao princípio que norteará todo o seu desenvolvimento. Essa análise será introduzida por uma recapitulação acerca dos sentidos que usualmente atribuímos à palavra técnica. Em seguida, construiremos uma proposta de entendimento que a perceberá como uma forma programada de compreensão de nossa relação com mundo. No arcabouço conceitual, buscaremos a origem velada daquilo que percebemos, e essa busca nos guiará no primeiro contato com a música estudada, quando analisaremos a escolha pelos timbres que possuem inúmeras relações com ruídos de ar, os quais, além de muito presentes na peça, levantam questões sobre técnica instrumental.

No segundo capítulo, seguiremos a investigação sobre o timbre mediante o uso dos sons de ar, analisando os *whistle tones* na flauta. Eles nos mostrarão que a realização sonora de uma ideia musical passa, em primeiro lugar, pela materialidade dos instrumentos. Contando com a contribuição da filosofia, discutiremos o "desvio" da materialidade em nossa busca pela origem que se revela nas coisas e lembraremos que mesmo a obra de arte é material. Completando o estudo da partitura da peça, analisaremos a escrita de outros parâmetros musicais: o tempo, melodias, harmonias e dinâmicas.

O terceiro capítulo fará uma reflexão acerca da materialidade envolvida na prática musical, em primeiro lugar, relacionando-a ao instrumento e, em seguida, apresentando a partitura como um suporte material. Perguntará ainda pela técnica frente à natureza da origem que dissemos, desde o primeiro capítulo, estar buscando. O que se pode revelar através das coisas? Aqui questionaremos o conteúdo que atribuímos à palavra "verdade".

Concluiremos que a interação entre compositores e intérpretes se articula com a técnica através da materialidade da obra de arte. A existência material da obra suporta a transmissão temporal de sentido da arte entre a criação e a realização, sendo ambas cercadas pelo fazer técnico. Resgataremos também algumas implicações do uso do texto na peça, considerando as leituras diferentes do compositor e dos intérpretes.

Capítulo 1

Uma origem para ...*como os regatos e as árvores*: tocar e cantar

Instrumentação

...*como os regatos e as árvores* é uma música para canto e flauta. Logo, em nosso ponto de partida, é preciso tocar e cantar, e a destinação que se dá a esse princípio não é em nada diferente do que nele podemos antever: toda a peça é uma grande pergunta sobre a combinação da voz com o som do instrumento. Por esse motivo, optamos por iniciar nosso estudo na temática central da peça: o timbre, ainda que talvez fosse mais imediata a compreensão de uma análise baseada em tópicos cronológicos referentes à criação e a cada parâmetro que podemos observar na partitura.

O timbre é o polo que orienta o uso de inúmeras possibilidades resultantes da combinação vocal e instrumental, pois ele norteia a instrumentação, a escolha e a utilização dos recursos sonoros, Suas inter-relações são variadas e aparecem na partitura como indicações verbais e no próprio material musical trabalhado. O resultado sonoro faz com que possamos compreender a determinação peculiar do duo formado por uma flauta transversal e um barítono. Cantar com ar na voz é ter um pouco de flauta no canto. Transitar entre o som com ar e as articulações de *pizzicatos* ou golpes de chave é pronunciar, na flauta, um formato vocabular. Mas, para a flauta, há, sobretudo, o gesto de cantar e tocar ao mesmo tempo.

A primeira inspiração relatada pelo compositor para a escrita da peça foi a escolha do duo que a compõe. As primeiras experiências com o instrumento também envolviam gestos combinados entre a voz da flautista e as notas tocadas. A escolha de um barítono e uma flauta para a escrita da peça musical suscita interesse por sua peculiaridade. A compositora finlandesa Kaija Saariaho[3] escreveu peças para flauta que usam diversos timbres, como sons eólios, e simultaneidades, como as notas conjugadas à fala e ao canto, além de experimentar combinações com sons eletrônicos. No entanto, ao conhecer a partitura e uma gravação de *...como os regatos e as árvores*, seu principal questionamento se referiu à estranheza da escolha do duo. Considerando o equilíbrio dos registros trabalhados, ela sugeriu que o compositor experimentasse reescrever algum trecho da peça usando uma flauta baixo, instrumento cujas alturas se aproximam melhor da voz do barítono. Essa alteração não foi realizada, pois a constituição do duo compõe todo o movimento do timbre que se move na peça.

O título

Em *...como os regatos e as árvores*, há o questionamento sobre a origem do som, em sua relação obrigatória com o ar e também no que se refere às suas fontes produtoras. Desde o começo, a peça está marcada pela decifração do que é voz e o que é instrumento. Na capa da partitura está escrito:

...como os regatos e as árvores
para canto e flauta

A identificação da instrumentação da peça como uma espécie de subtítulo, grafada exatamente com a mesma fonte e o mesmo tamanho do título da obra, não nos deixa duvidar da importância atribuída pelo compositor à escolha de seus instrumentos. Decerto, a voz não é um instrumento da mesma natureza da flauta, mas agora essa não será nossa discussão, por ser esse o tema demonstrado pelo encaminhamento futuro desta investigação.

A observação superficial da partitura revela uma utilização desigual das fontes sonoras. Enquanto a escrita da flauta é extremamente detalhada e recheada de recursos pouco utilizados no repertório corrente – fato que demonstra dedicação e pesquisa intensa do instrumento por parte do compositor –, a voz, ainda que seja muito presente na peça, possui uma escrita muito mais acessível e mais convencional. Ainda assim, o título apresenta uma peça para canto, em primeiro lugar, e depois para flauta.

Os rascunhos nos mostram que essa não é uma denominação aleatória ou descuidada. No fim de uma página, misturada a trechos da peça, lê-se a seguinte inscrição:

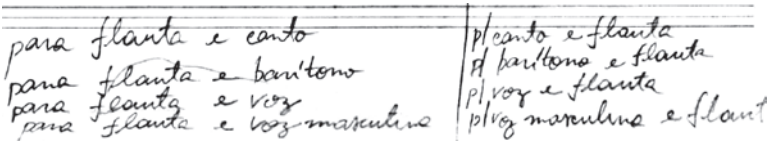


Figura 1 - Rascunho: anotações sobre a instrumentação

A enumeração das combinações entre palavras é um método que também está presente nas construções musicais da peça. Nos rascunhos, aparecem várias possibilidades melódicas para diversos trechos. Ainda assim, deve-se observar que a análise seguinte foi feita pela intérprete, e que sua elaboração conceitual não necessariamente corresponde a nenhuma ideia pertencente ao processo criativo do compositor.

Os recursos flautísticos são realmente peculiares, mas esse não é o aspecto principal da obra. Não ouviremos uma flauta solista, acompanhada pelo canto. A música não poderia se chamar: *...como os regatos e as árvores:* para flauta e canto. Também não poderia receber nenhum dos nomes que lemos na coluna da esquerda. A escolha por colocar a flauta na primeira linha da grade da partitura advém do registro sonoro trabalhado e da tradição de grafia de partituras, em que as madeiras são representadas nos primeiros pentagramas.

Outros nomes que começam com as palavras: barítono e voz, também foram descartados. Mais uma pista preciosa que o manuscrito fornece; a música não é para voz e muito menos para barítono. Voz é algo que se tem e pode-se usar. Canto, o substantivo do verbo cantar, é aquilo que, em primeiro lugar, se ouve, e é claro, também pode-se fazer (tornar-se verbo, ação), mas continuará sendo uma substantivação.

"Aquilo que se ouve" é uma boa indicação para tratarmos dessa peça. Ela é um canto que se ouve, mesmo quando se está tocando. E para a flauta é também um canto.

Um sentido (dos muitos que ainda aparecerão) para a complexidade da escrita flautística é a necessidade de aproximá-la do canto. Deve ser realmente difícil escrever com ritmos e alturas uma ideia que está tão próxima do ar. Assim, aparecem os *whistle tones*, os *frullati,* multifônicos e os próprios sons eólios: todos são uma tentativa de aproximação, e não uma dificuldade. Talvez a voz humana esteja realmente mais próxima dessa ideia, e por isso não se faça necessária uma busca tão grande por novos timbres e, consequentemente, por uma nova escrita. Antes de existir a escolha por uma grafia composicional que faz transparecer desigualdade no uso da instrumentação, há igualdade no resultado sonoro. É irrelevante compreender a grafia das diferentes fontes sonoras como uma mera escolha do compositor. Qual seria sua prioridade: o canto, que aparece em primeiro lugar no subtítulo da peça? A flauta, em sua escrita peculiar? Ao ouvir a música, não soa nem uma coisa, nem outra.

Mas o que existe de ar nisso tudo? A grafia dos timbres eólios

Em nota, na bula que precede a partitura, está a indicação: "cantar com voz branda, sem muita impostação, a não ser que a acústica do local não permita". A escolha pela voz branda, mansa, suave, se relaciona ao timbre e à intensidade sonora, fatores que atuam na criação de uma atmosfera em que os sons de ar podem ser ouvidos com clareza, além de contribuir grandemente para junção dos timbres da flauta com a voz.

Durante a execução, o barítono deve atentar para indicações de falsete, *boca chiusa* e sussurros. Muitas vezes, não existem alturas a serem cantadas, as palavras devem ser pronunciadas, e algumas de suas sílabas são sussurradas. Logo na primeira entrada da voz

(na partitura, letra A), aparecem aplicados alguns desses timbres. A indicação "*parlando lentamente (calmo)*", na dinâmica *piano*, se encontra na primeira frase do barítono, que tem palavras interrompidas por sussurros, os quais, por sua vez, se conjugam aos *whistle tones* e aos sons eólios da flauta.

Para flauta, existem muitas indicações de sons eólios, assim como todas as suas variações imagináveis: do som ordinário para o som eólio e do som eólio para o ordinário, de ambos para o silêncio, por meio de *decrescendos* ou do afastamento do bocal do queixo. Recursos como *frullati* de garganta e de língua, *whistle tones*, multifônicos e o canto dentro do bocal são alternativas ao som ordinário da flauta (são técnicas expandidas da flauta) e também uma junção com as expressões do canto. Existem indicações que aproximam o som da flauta do som da voz: os ataques que não usam a língua, os *pizzicatos* e golpes de chave que soam como consoantes; são interrupções e articulações na sustentação das vogais, cuja duração seguramos por mais tempo na fala e na melodia musical cantada.

A escrita em quartos de tom também é uma expressão vocabular por meio do instrumento. A fala não é temperada ou controlada em doze sons; naturalmente, ela é muito mais complexa que os quartos de tons, mas, como nova (ou menos usual) subdivisão auditiva, eles soam na peça como memória da fala, que inaugura a primeira entrada do barítono.

O que há de mais interessante no uso do som de ar é a juntura que se constrói entre flauta e voz. O ar contribui para a criação da atmosfera que nos fez empregar, nesta pesquisa, a palavra "canto", quando nos referimos à instrumentação e que agora se refere também ao conteúdo sonoro total buscado por ela. A flauta canta em *"...como os regatos"*, e, para exemplificar seu canto, nada melhor que tocar e cantar ao mesmo tempo.

O uso do canto combinado aos sons de vento

O primeiro gesto musical da peça é composto por assobios bem suaves, os *whistle tones* feitos pela flauta, que estão sozinhos no espaço acústico, precedendo a entrada da voz. Justamente na transição que prepara o aparecimento do texto, a flauta deve tocar e cantar. O resultado sonoro é muito delicado, não há nenhum movimento abrupto que modifique a atmosfera dos *whistle tones*. A flauta toca duas notas com sons eólios (dinâmica *pppp*) e canta os sons seguintes.

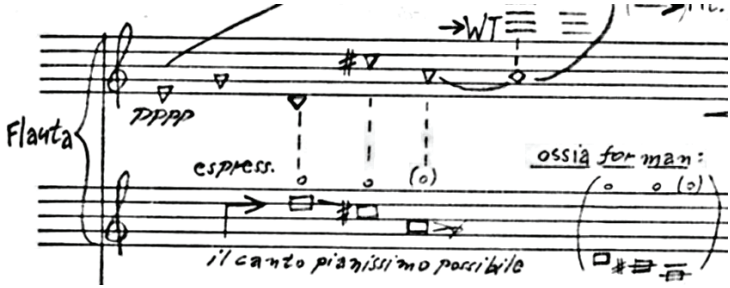


Figura 2 - Versão final da partitura, letra A

Um rascunho do trecho (na partitura, letra A) mostra o canto do flautista dobrando as mesmas alturas sopradas e permite que seja feito um glissando entre cada uma delas. Na versão atual da peça, a primeira nota cantada estabelece um intervalo de oitava com o som eólio, o glissando desaparece e as notas seguintes continuam dobradas. O resultado sonoro final parece uma limpeza da ideia transcrita no rascunho, que veremos a seguir; o ataque das notas sem glissando auxilia na escuta imediata e clara das alturas, a oitava suaviza o salto de sétima que ocorre na melodia de sons eólios.

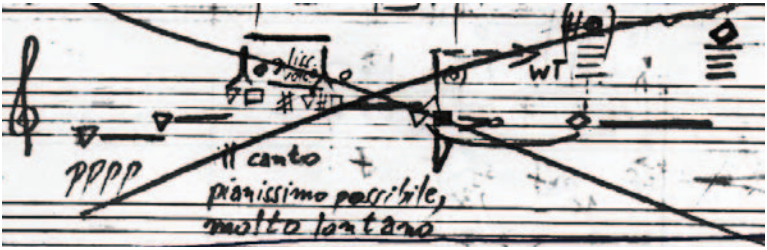


Figura 3 - Rascunho da partitura, letra A

Musicalmente, é mantida a indicação de distância do canto: *molto lontano*, que aparece no rascunho e depois das outras modificações é suprimido na última versão. No entanto, a sensação de distância e de suavidade permanecem na indicação *il canto pianíssimo possible*.

No princípio, temos o som de ar sibilante, os assobios; depois, o som de ar com alturas definidas e, enfim, o canto junto com o som de ar do tubo. Esse movimento prepara a entrada do barítono, é uma espécie de gênese da voz: vindo do ar até a entoação. Mas, justamente na entrada do barítono, não há entoação alguma. Ela já tinha acontecido na voz do flautista. Há a imbricação do ar sibilante com o sussurro: entram as palavras e o som de ar persiste, até que é pronunciada a palavra "Deus", quando há uma pausa na parte da flauta.

Em outro trecho muito relevante no processo de escrita da música, a flauta volta a tocar e cantar. Ele está na anacruse da letra D. Esse foi o primeiro trecho escrito de *...como os regatos e as árvores* e foi também um dos que sofreram maiores modificações durante o processo de interação entre compositor e intérprete. O intervalo de segunda maior entre as notas dó e ré foi sempre mantido, mas fizemos todas as combinações possíveis: desde os sons tocados de forma ordinária às combinações com sons eólios, que são sons em que o ar é ouvido e também se pode mesclar ar e som, em uma progressiva mudança na cor da nota. Ainda experimentamos

combinações de sons eólios com *frullato* e com a voz, trocando inclusive as fontes emissoras de cada uma das notas do intervalo (flauta e voz do flautista).

Antes da escrita da peça, o compositor experimentou algumas combinações entre sons tocados e cantados simultaneamente. Ele me pediu que entoasse algumas alturas e tocasse outras, que cantasse pedais para pequenas melodias e também que tocasse pedais para trechos cantados.

A escrita final deixa transparecer essas experimentações. A voz entra dobrando uma altura sustentada por um tempo relativamente grande, garantindo afinação na hora do ataque. O intervalo só começa depois que a nota cantada já se estabeleceu, e ela só é modificada depois que a nota foi ouvida com toda calma no instrumento.

Na condução da tensão musical, há um verdadeiro canto. Flauta e barítono estão juntos na construção da melodia que se inicia com as palavras: "sejamos simples" e termina com a cadência feita pela flauta com as notas mi, ré e dó. Exatamente onde o compositor indica *il canto espres, [espressivo]*, uma ferramenta que mostra para o flautista o momento em que sua voz deve soar mais que o som tocado, intensidade que conduz a tensão trabalhada até seu ponto máximo. Veremos, a seguir, a anacruse do trecho cantado (anacruse de D):

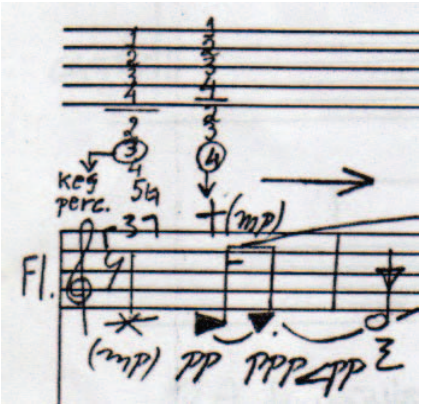


Figura 4 - Versão final da partitura, anacruse da letra D

Nesse momento, as vozes, tanto do barítono quanto do flautista, surgem com a mesma sequência do princípio da música; ela é antecedida por um som de ar feito somente pela flauta, que, aos poucos, é transformado e, em seguida, surge a voz. Aqui aparecem também, durante as transformações, golpes de chave e *pizzicati*, que certamente são destinações do trecho anterior, onde eles aparecem na letra C. Um rascunho da mesma anacruse os apresenta de forma diferente:

Figura 5 – Rascunho, anacruse da letra D

O rascunho parece conter apenas a ideia musical que sucederá esse trecho. Nele, aparecem os sons de ar que levarão à parte cantada e, ao invés das articulações que remetem ao trecho da letra C, aparecem duas notas acentuadas e percutidas simultaneamente. A elaboração das articulações, assim como aparecem na versão atual da partitura, faz com que o trecho possua, ao mesmo tempo, elementos do passado e do futuro da peça. A transição dos sons eólios até a voz cantada refaz o caminho da introdução da peça e contribui para a percepção da continuidade dentro da multiplicidade de timbres.

Toda a partitura – assim como a percepção auditiva que a peça suscita – está cheia de relações com o ar. A música nos lembra que os sons existem através do ar. Ela evoca uma sonoridade que reside entre os sons ordinários e que de antemão esperamos dos instrumentos e o próprio som de vento. Os sons de vento, independentemente de onde venham ou do que fizemos para escrevê-los e para tocá-los, constituem o amálgama que reúne isso que chamamos de canto. Existem inúmeros exemplos de utilização musical dessa ideia, tantos que talvez esgotassem todos os diferentes trechos da peça. Ao invés de listá-los, parece-nos mais relevante assumir a presença do ar neste canto único, ainda que realizado em duo, que se mostra mais originalmente por trás das várias constatações feitas até agora. De acordo com Heidegger (2001, p. 25),

> O originário só se mostra ao homem por último. Por isso, um esforço de pensamento, que visa a pensar mais originariamente o que se pensou na origem, não é caturrice, sem sentido de renovar o passado, mas prontidão serena de espantar-se com o porvir do princípio.

Essa não é uma peça para voz. A flauta, ainda que toque, o faz para cantar. O canto de *"... como os regatos"* é uma expressão que tira o sentido de toda essa análise que separa um duo musical em duas

fontes emissoras de sons. Não faz muito sentido falar em flauta ou em barítono. Musicalmente, eles não existem. Permanece um canto que surge do ar e, por algumas vezes, parece voltar a ele, e o meio mediante o qual essa ideia se realiza é, sim, uma instrumentação. Mas, infelizmente, a palavra instrumentação, que já usamos anteriormente, no decorrer de todo este capítulo, deveria justamente "presentificar" a ideia de canto-voz, em detrimento da palavra instrumento-ação.

O preparo da interpretação do canto com sons de ar

A música termina com um gesto movimentado, e aparecem as figuras rítmicas mais rápidas da peça. Flauta e barítono cantam juntos e formam um momento de execução delicada. Na partitura, letra I, a flauta deve tocar e cantar ao mesmo tempo uma escala rápida e cheia de acidentes (Fig. 6). A entrada da voz do flautista vem depois dos sons eólios e é um dobramento, o que facilita a afinação, mas, ainda assim, é necessário decorar como soam os acidentes, pois não há tempo de ouvir a nota tocada antes de cantar. No compasso seguinte, o dobramento dá lugar ao ataque de intervalos de segunda maior, que exigem do flautista a escuta detalhada de suas "duas vozes".

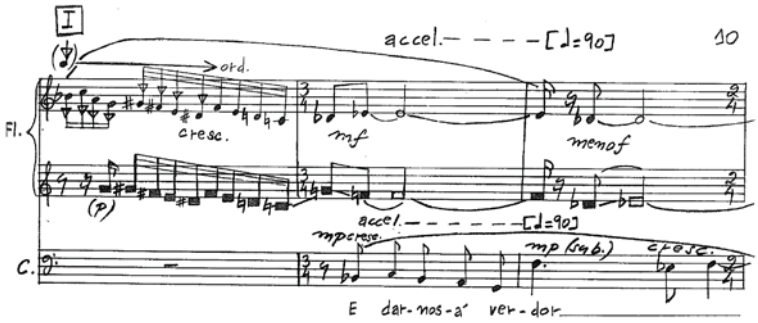


Figura 6 - Versão final da partitura, letra I

Em uma primeira leitura, toquei todas as escalas descendentes em um andamento muito inferior ao que deveria soar. Naturalmente precisei corrigi-las posteriormente, mas só em um andamento realmente lento foi possível construir uma interpretação que contivesse toda a movimentação musical proposta pela partitura. Foi necessário automatizar todas as escalas vocalizadas com suas alterações, sem a ajuda da parte tocada pela flauta. A partir da segurança da entonação das notas, pude buscar o andamento indicado.

No segundo compasso da letra I, para acertar o ataque do intervalo de segunda maior (sol – fá, na voz do flautista), toquei várias vezes a parte cantada. Quando lia a partitura sem tocá-la, o que soava em primeiro plano, na minha mente, era a melodia da voz. Assim, eu saía da escala, pensava na voz cantada e deixava que os dedos "tocassem sozinhos" as outras notas.

O compasso seguinte (terceiro de I) tem uma chave preciosa para a afinação: a flauta toca e canta o ré^b antes de "abrir" o intervalo de segunda: ré^b - mi^b. O mesmo mi^b também foi tocado no segundo compasso de I. Este trecho é fundamental para o barítono, que acabou de cantar uma sétima e precisará em seguida do mi^b. Em quase todos os ensaios, esse era um compasso em que puxávamos o tempo para trás, justamente à espera da nota mi^b. Mas a notação indica o oposto, para que seja mantida a tensão musical provocada pela escala descendente anterior. Até que chegue a próxima escala, é necessário um acelerando que leva o tempo metronômico até 90 batimentos por minuto. A correção deste tempo só foi possível marcando o ataque da colcheia anterior, ré^b. Assim, estabelecemos um pulso interior de colcheias, o que ajudou o barítono no ataque em tempo do mi^b. Esta solução foi encontrada pelo próprio compositor ao assistir um ensaio da peça.

Depois da segunda escala descendente (dois compassos antes da letra J), começam os saltos de sétima e oitava para a flauta tocada

e cantada. Para entoar a oitava com a parte tocada, não há dificuldade; mas cantar o ré seguinte era muito complicado. Estudei o trecho invertendo as vozes: eu cantava o intervalo de segunda, dó – ré, e tocava a oitava. Assim, não existe dificuldade alguma, pois, depois de algumas repetições, decorei a harmonia resultante e pude cantar e tocar as alturas tal como estão indicadas.

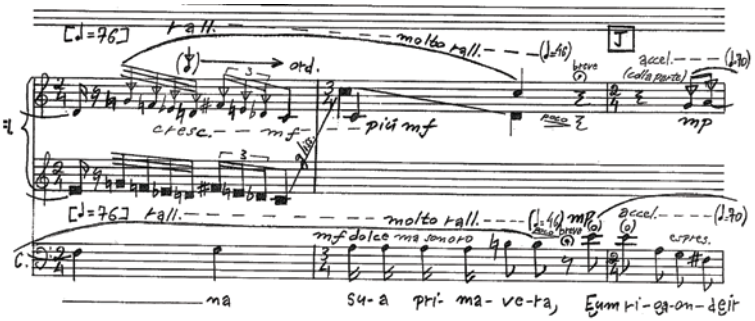


Figura 7 - Versão final da partitura, um compasso antes da letra J

O trecho seguinte não apresenta dificuldade alguma à execução (primeiro e segundo compassos de J), pois o último momento em que sua técnica precisou ser muito bem planejada, pesquisada e testada, antes do preparo da interpretação, foi o acorde final. O barítono canta a nota lá, a flauta toca a nota ré# e canta fá#. O lá está no compasso anterior, e o ré# é tocado, o que diminui a dificuldade, mas o fá# acabou de aparecer sem o acidente no compasso anterior. O único procedimento que encontrei para cantar esta nota foi o mesmo que usei para as escalas: toquei a melodia cantada até que ela soasse tão natural para mim, que eu pudesse cantá-la tranquilamente e, assim, soltar os dedos para que eles tocassem alturas diferentes, aqui, o ré#. Apesar do rigor na execução das alturas, cabe ressaltar que a relação entre flauta e canto se refere antes ao timbre que à harmonia.

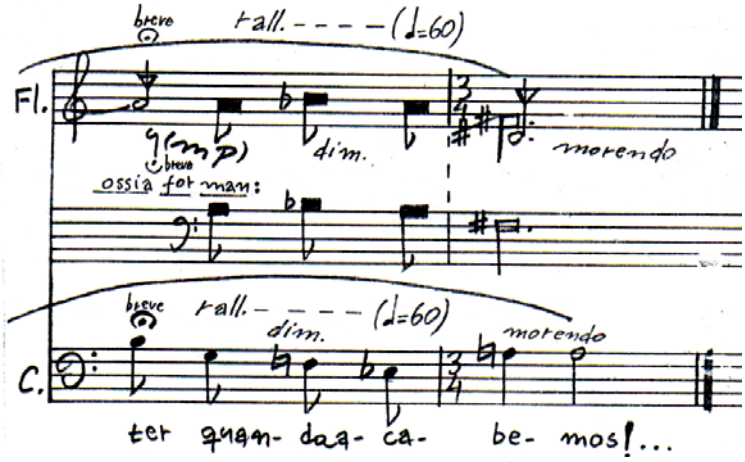


Figura 8 - Versão final da partitura, últimos compassos

Uma interpretação do canto com sons de ar

Na terceira vez em que a peça foi interpretada, ela contou com a voz do barítono Eladio Pérez-González.[5] Posteriormente, descreveremos com maior cautela as outras interpretações, mas, por ora, a solução simples e precisa que ele encontrou para o acorde final traduz perfeitamente o que estamos tentando esclarecer e será, portanto, descrita (na partitura, terceiro compasso de J).

Após o último ataque da flauta, restam ainda três tempos a serem sustentados sob a indicação *morendo*. O barítono tem uma articulação a mais, devido à pronúncia das sílabas, e deve sustentar por dois tempos a sua última nota: lá. Pois bem, a sílaba sustentada é "mos", da palavra "acabemos". Naturalmente, o cantor deve sustentar a vogal "o". No entanto, Eladio acaba o "acabemos" assim como começamos a peça: com ar. Ele justamente sustenta

a letra “s”, constrói um som sibilante como o vento. Sua solução, sem dúvida simples, aponta para uma percepção que está além dos caminhos (às vezes tortuosos) da notação musical. É também possuidora de uma vista clara e contém um trunfo interessante para a interpretação musical. Em primeiro lugar, por frequentar uma ideia central (original, referindo-se à origem, e não à originalidade!) da peça e por poder traduzi-la por meio da – mas também muito além – da notação. Atenção: na partitura, a letra que melhor se encaixa na nota lá é “m”, e toda a tradição lírica nos levaria a sustentar a vogal “o”. Sobre a simplicidade de soluções musicais e a dificuldade de sua notação, Debussy (1989, p. 237) afirmou o seguinte:

> Esta é a preocupação mais ardente do Sr. Debussy; fazem-no passar por um complicado, e ele é o músico mais pegado à simplicidade que se conhece, ninguém tem tanta necessidade quanto ele de ver claro. Já a notação musical é outra coisa: esta pode ser complicada, contanto que se tenha um efeito simples. O meio em arte não é da conta de ninguém, e em música mais especialmente, a notação árdua é pura questão de leitura, mais nada.

O canto, que não é formado apenas pela voz do barítono, a notação musical, que se complica para traduzir coisas extremamente simples, e a flauta que toca e canta ao mesmo tempo, todos são pequenas expressões de uma ideia essencial em que a música se baseia. Para Heidegger (1986, p. 192), “Origem significa, neste contexto, aquilo pelo qual uma coisa é o que é. Ora, o que uma coisa é, denominamos sua essência. Assim, a origem de algo é a fonte de sua essência.” A essa ideia também chamamos, algumas vezes, de canto, e, em outros momentos, a relacionamos com o ar, tanto com o som de ar, quanto com o ar que compõe e constitui o canto. O filósofo (Heidegger, 2001, p.13) acrescenta que

> Somente onde se der esse descobrir da essência, acontece o verdadeiro em sua propriedade. Assim, o simplesmente correto ainda não é o verdadeiro. E somente este nos leva a uma atitude livre com aquilo que, a partir de sua própria essência, nos concerne.

Se existe canto atrás da voz, sua existência não é topológica; ele não está em lugar algum, nem na frente e nem atrás, como acabamos de afirmar. A mesma designação, atrás, não significa importância, coisas que estão atrás de outras. Mas, em português, existe ainda um sentido que cabe perfeitamente ao que buscamos: é o "estar atrás", na tentativa de buscar algo. Mas, como lemos no escrito de Heidegger (2001), buscar o verdadeiro atrás do correto é uma atitude que nos aproxima da essência. Ainda que seja interessante, mais parece um oficio destinado à filosofia.

Para a música, muitas coisas corretas são também extremamente úteis. Analisar uma estrutura harmônica, reconhecer o contexto histórico de uma obra ou mexer os dedos ordenadamente, todas são coisas muito boas, e, ao mesmo tempo em que o são, existem como parcelas que compõem e manifestam a verdade por trás delas mesmas, das coisas corretas. Verdade aqui significa aquilo que nos direciona ao descobrimento da essência.

Mas em que a busca pela essência pode contribuir para a música? Para o flautista, a essência ajuda a reconhecer que, por mais difícil e brilhante que seja a minha partitura, não estou tocando uma obra para flauta e voz. Para o barítono, a essência ajuda a não achar que o sussurro enfeita o texto ou que prepara o ponto culminante, onde aparecerá a voz com devida impostação. Para o ouvinte, ajuda a perceber o que soa, antes de projetar ideias sobre o que vê. Para o compositor, a essência também ajuda. Ele pode não mais fugir de uma escrita que incomode os músicos, se ela iluminar as ideias.

Canto e técnica: desenvolvendo nossa introdução

A técnica nos ajuda a realizar música. Ela pode ser entendida como uma possibilidade de conduzir fins através de meios próprios, enquanto se restringir somente a uma atividade humana. Heidegger (2001), no entanto, nos aponta um caminho que assume a técnica como uma realidade envolvida no processo de desocultar origens, tal como vimos no pequeno exemplo de *...como os regatos e as árvores*, onde o canto está envolvido em uma remissão a todo o conteúdo da obra, pois justamente aponta para sua origem. Ítalo Calvino (1990, p. 79) nos ajuda a reconhecer esta relação:

> Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
> - Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.
> - A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco- mas pela curva do arco que estas formam.
> Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
> -Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
> Pólo responde:
> - Sem pedras o arco não existe.

Em música, a técnica frequentemente aparece como as pedras, sobre as quais falam Marco Polo e Kublai Khan, na citação de Calvino. A palavra grega *techné*, que originou nossos termos técnica e tecnologia, refere-se tanto à habilidade artesanal, quanto ao fazer artístico das belas artes. A técnica é algo poético, pertence à produção (lembrando o que não vige e passa a viger). Ela é um ato poético de acordo com o uso dessa palavra, na Grécia antiga. O uso também associa a palavra técnica ao conhecimento em um sentido mais amplo. Conhecer gera uma abertura, aquela que mostra uma face da realidade através do desencobrimento.

Descobrir, desencobrir, desocultar, desvelar, significa tirar véus. Mostrar diferentes faces, ou novas manifestações de uma realidade que antes nos parecia única e inequívoca. A possibilidade de descobrir muda os fundamentos da relação do homem com o mundo. Se, antes, eu podia partir da minha ideia do que é certo instrumento, ou certa música e, consequentemente, projetar nele minha pré-concepção, agora é preciso ao menos ouvir, antes de dar o primeiro passo.

Martin Heidegger cria, a partir de sua língua materna, a palavra *entbergen*. Em português, uma tradução bastante imediata do alemão nos faz pensar em montanhas, *die Berge*. O verbo *bergen* significa salvar, abrigar, pôr a salvo. *Bergung* é o salvamento, recolhimento.

Entbergen é entrar nas montanhas em um sentido de exploração. Nós tiramos delas os minérios e os minerais, cortamos sua forma original para trazer algo de dentro delas. Esse é um verbo contrário a *bergen* ou *Bergung*. *Entbergen* significa tirar algo do solo e expor à luz do sol.

Na tradução para o português, perde-se a associação com as montanhas e com a mineração, cujo entendimento pode ajudar a compreender melhor o que significa tratar a natureza como mero depósito ou estoque de bens economicamente úteis, processo criticado veementemente por Heidegger (2001). Usaremos, daqui para frente, as palavras desocultar, desencobrir e desvelar como tradução de *entbergen*. Assim como o fazem as fontes citadas em nossa bibliografia.

Agora, retomaremos o pensamento sobre a técnica que tecíamos anteriormente. Questionávamos os seus caracteres, o instrumental e o antropológico, e dissemos que a técnica não é um instrumento e também que ela não é apenas uma atividade humana. Para Heidegger (2001, p. 17),

> A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de desencobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade.

Começa a se delinear a amplitude e as implicações do reconhecimento da técnica como a possibilidade de tirar véus da realidade. Desocultar é mostrar a verdade que existe em algo. Se, antes, buscávamos apenas um valor e um significado nas relações com o mundo, e, mais especialmente, com a música, agora temos boas razões para garantir um valor maior às próprias coisas, deixando que elas se mostrem. Segundo Heidegger (2001, p.17) "A técnica é uma forma de verdade. Ela desencobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe, podendo assim apresentar-se e sair, ora num, ora em outro perfil."

Mas que tipo de verdade pode ser esta, cuja concretude permite que seus perfis sejam vários? Naturalmente, não estamos nos referindo a nenhuma verdade científica ou fundamentalmente lógica. Estamos lidando com um conceito de verdade que em muito se aproxima da arte. Retroativamente, podemos incitar também a ideia de que, com a ajuda da filosofia, estamos chegando a uma concepção artística da técnica – ao menos apontamos para algo além da operacionalidade dos conceitos oriundos das disciplinas musicais, mas não se trata exatamente do que hoje chamamos de arte, ou não somente.

Para que possamos seguir o caminho que pretende desocultar a verdade através das coisas e do mundo, para seguirmos a investigação sobre a arte e sobre aquilo que até então chamamos de verdade, precisamos nos ater, por algum momento, na materialidade das coisas. Somente a partir delas podemos desocultar algo. As coisas, os objetos e os aparelhos serão um atalho para nosso pensamento, e nele contaremos com o estudo dos instrumentos, da partitura e com outros sons de vento: os assobios, os *whistle tones*.

Capítulo 2

Whistle tones: um compasso e várias leituras diferentes

Whistle tones, ou sons de assobio, são suaves sibilações tocadas pela flauta. Robert Dick (1986, p. 26) assim os caracteriza: "*Whisper tones*, também denominados *whistle tones* ou *flageolet tones*, são produzidos soprando uma coluna de ar extremamente lenta, mas focada, através da borda da abertura do bocal." Pretendemos estudá-los a seguir, como uma continuação da nossa investigação sobre o uso da técnica expandida nos vários e peculiares sons de vento que compõem grande parte de *...como os regatos e as árvores*. No capítulo anterior, analisamos o timbre em sua relação com a instrumentação e com materiais empregados na peça. Aqui, trataremos de seus desdobramentos no processo de escrita e execução. A princípio, cuidaremos de um recurso sonoro

exclusivo da flauta. Note-se, porém, que a denominação *whistle tones* faz referência justamente a sons humanos, obtidos com os lábios e com a língua: são assobios e sibilações.

Os *whistle tones* variam de acordo com a digitação, mas uma mesma nota digitada pode fornecer diferentes sons, que são suaves e flutuantes no registro mais agudo, e se baseiam na série harmônica. Geralmente, eles soam com uma intensidade baixa, mas, com um estudo mais aprofundado, é possível produzir *whistle tones* que soem mais fortes. É possível produzi-los em todos os registros da flauta, e as fundamentais graves – dó 4, dó# 4, e si 3 – possuem uma quantidade riquíssima de parciais (chamamos o dó mais grave da flauta, que equivale ao dó central do piano de dó 4). As alturas resultantes, que, como esclarecemos, são baseadas em séries harmônicas, podem ser controladas pela mudança da pressão de ar: quanto maior é a pressão, mais agudas são as parciais produzidas. A escrita mais utilizada indica o dedilhado que deve ser realizado (a própria nota que aparece na partitura, preferencialmente no formato de um losango) e a abreviação "*WT*". Nesse caso, a altura a ser enfocada dentro daquele dedilhado específico é escolhida pelo intérprete.

O princípio de *...como os regatos e as árvores* apresenta uma sequência de *whistle tones*. Em sua primeira versão, eles foram anotados da seguinte maneira:

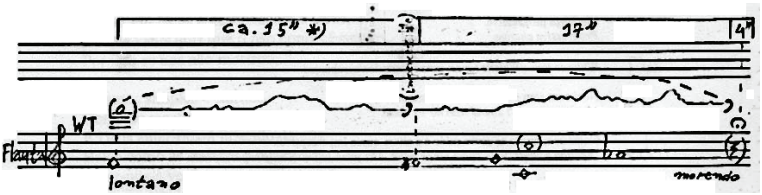


Figura 9 - "Primeiro compasso" em sua primeira versão
Fonte: Rascunhos do compositor

Minha primeira leitura foi a tentativa de focar um lá 6 a partir do dedilhado da nota fá 4. Em seguida, eu fazia uma variação aleatória de sons dentro do mesmo dedilhado, até o ataque da próxima nota: fá# 4. A escuta dessa leitura pelo compositor fez com que ele esclarecesse a importância da linha após a nota entre parêntesis (lá 6). Ela expressa uma intenção detalhada em relação às alturas que devem soar em cada dedilhado, e não uma variação aleatória, determinada apenas pela circunstância e pelo instrumento, como eu havia realizado. O compositor pensava em parciais da série harmônica ao desenhar três diferentes patamares, que vemos numerados a seguir:

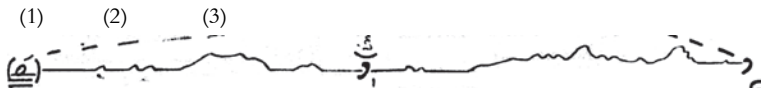


Figura 10 - Traçado dos *whistle tones* e suas sutilezas
Fonte: Rascunhos do compositor. Corte do anterior

(1), (2) e (3) designariam respectivamente as notas lá 6, dó 7 e mi^{b} 7, de acordo com informação verbal expressa pelo compositor. Efetivamente, todas essas alturas são parciais da fundamental fá 4. De acordo com Artaud (1980), "é igualmente possível produzir uma varredura do espectro sonoro em um mesmo dedilhado (preferivelmente uma nota grave)." exatamente como aparece em *...como os regatos e as árvores*, mas a escolha pelo traço após a nota tem outras consequências, Artaud complementa: "também pode-se usar a notação gráfica para esta técnica, de forma a permitir maior liberdade ao intérprete."

O rigor na definição de alturas e a liberdade da notação adotada (a linha desenhada) estabelecem uma contradição. A definição de parciais para *whistle tones* com um só dedilhado também é uma decisão delicada.

Em uma tentativa de conciliar a intenção que o compositor expressou verbalmente e a execução, sugeri o uso dos dedilhados agudos: lá 6, dó 7 e mi^{b} 7. As notas esperadas pelo compositor foram alcançadas com eficácia, mas a sonoridade era muito diferente e lhe pareceu excessivamente focada, enquanto que o uso dos *whistle tones* representava o interesse em uma sonoridade difusa.

Essa experiência gerou outra grafia, que mantém o fá 4 como dedilhado fundamental, insere o dó 7 como parcial obrigatória, esclarece a relação com o espectro da fundamental através da inserção de símbolos de harmônicos e admite uma contínua variação de sons no restante do traçado, expressa pela indicação *sim.* [*simili*].

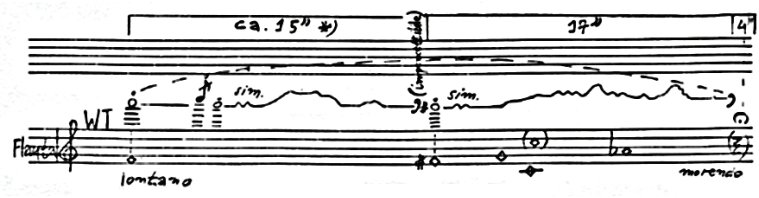


Figura 11 - "Primeiro compasso" em sua segunda e definitiva versão
Fonte: Partitura

A observação deste exemplo, com todas as suas tentativas de aproximação entre a resultante sonora e sua representação escrita, revela-nos uma constante entre as diferentes leituras realizadas pelo intérprete. Enquanto as mudanças na escrita nos mostram um refinamento na notação, que tem origem nítida em uma ideia musical já formada, mesmo antes da primeira leitura feita com o instrumento, as propostas que buscam viabilizar a interpretação têm a presença constante de outra (peculiar) origem.

Constatar que o intérprete também possui um guia, tal como uma ideia que conduz a escrita por parte do compositor, abre-nos duas perspectivas: na primeira delas, devemos desconfiar se o intérprete não traduz a si mesmo, suas próprias ideias, e, na

segunda perspectiva, podemos imaginar que exista ainda outra variável envolvida nesse processo.

Entre as várias tentativas de realização dos *whistle tones*, o intérprete procurou se livrar todas as vezes do dedilhado proposto. Ironicamente, essa foi uma das únicas indicações não mudadas pelo compositor. O dedilhado é uma ferramenta capaz de auxiliar na emissão e na sustentação dos assobios. Nossas cinco tentativas se resumem em um único esforço: adequar a escrita já existente a um conforto instrumental que permita a mínima segurança possível de que os sons ali representados tenham boas chances de chegar realmente a soar.

Conforto e segurança são palavras que se referem ao trato com o instrumento. Somente a existência material, a própria construção da flauta, faz com que *whistle tones* soem melhor em um registro que em outro. Por um momento, nossa investigação sobre a interação entre intérprete e compositor se revestiu de interação com o instrumento.

...como os regatos e as árvores foi apresentada ao professor de composição da escola de música de Saarbrücken, na Alemanha, Theo Brandmüller.[6] Ele sugeriu que os *whistle tones* que iniciam a peça soassem de forma que cada nova digitação resultasse igualmente em um novo som. Com a escrita que deixa o foco harmônico livre, há tendência à mudança de parciais em uma mesma digitação, assim como à permanência de uma mesma parcial em duas diferentes posições.

De acordo com Artaud (1980, p.120), a correspondência entre a digitação e a mudança nas parciais produzidas é "relativamente fácil no registro agudo e se torna mais e mais difícil quando as notas vão para o grave." É o caso da peça estudada: ela indica um dedilhado grave, uma notação gráfica que deveria conferir liberdade no foco das parciais, mas que almeja por uma realização cuja precisão é possível aos dedilhados agudos.

Essa observação ajuda a esclarecer o foco que gerou tantas modificações na escrita desse trecho: o problema das variações do som precisa ser resolvido impreterivelmente. Mas a solução pode vir da escrita ou da interpretação.

O professor Brandmüller ouviu tantas variações de altura dentro da primeira digitação, tantas mudanças nas parciais, que a entrada do segundo dedilhado não foi percebida. Este é claramente um problema da interpretação, mas, para resolvê-lo, o professor indicou justamente outras possibilidades de escrita. Na primeira delas, cada digitação equivale exatamente a um som e todos possuem o mesmo intervalo, o que soluciona a variação das parciais pela manutenção do registro digitado e igual manutenção do intervalo de duas oitavas. A segunda possibilidade de escrita resolve a disparidade entre a variação das parciais e o dedilhado, por só conter uma posição para os dedos, a cada altura. O que permanece, em nosso caso, com grande importância é o fato de que, entre a escrita e a leitura, algo precisa ser transformado.

Não importa se as transformações devem se dar no âmbito da composição ou da interpretação, mas começamos a assumir que outra variável está influenciando na busca por novas propostas. Através das diferentes possibilidades de solução para um mesmo trecho musical, suspeitamos, aqui, tratar-se de uma questão cujo aprofundamento e compreensão não se darão na dicotomia usual, compositor e intérprete, mas mediante o estudo do próprio instrumento. Desta vez, não um estudo da forma como entendemos normalmente, pois não nos referimos à prática do instrumento.

A nossa tentativa de estudo aponta para a investigação do que um instrumento é, qual é sua essência, o que ele representa ao lado de seu executante e o que o diferencia de outros objetos. Aqui está notadamente colocada a questão do uso que se faz das coisas, mas com o esforço de buscar primeiro um conceito de técnica que sirva e advenha do objeto.

Os instrumentos musicais são o principal meio de transmissão do equívoco acerca do caráter instrumental da técnica. A presença marcante do objeto nos conduz, a cada momento, à ilusão de que devemos buscar o seu completo domínio. Pensar a técnica como um instrumento que pode ser dominado pelo homem faz com que nos limitemos à investigação do programa de possibilidades do próprio instrumento.

Em nosso terceiro capítulo, mergulharemos neste universo de possibilidades que constitui um instrumento musical. Nosso objetivo é demonstrar que aquilo que muitas vezes enxergamos como uma dádiva do instrumento é uma verdadeira armadilha, pois suas possibilidades compõem um programa restrito e interno à materialidade e à história do próprio objeto. Mas, antes disso, continuaremos nosso estudo sobre os recursos instrumentais presentes na peça musical.

Frullatos de língua e de garganta, mas não é circo!

Antes da escrita de qualquer rascunho de *...como os regatos e as árvores*, o compositor me pediu que experimentasse algumas possibilidades instrumentais propostas oralmente por ele. Uma delas foi o som com *frullato* que, na peça, se combina com notas tocadas, sons eólios e *whistle tones*. Toquei dois tipos diferentes de *frullato*, usando a língua e a garganta. Após essa primeira experimentação, apareceram, nos rascunhos, indicações para os dois tipos de *frullato: flt.g.*, que significa *guttural flutter* (garganta) e *flt.,* que deve ser tocado com a língua, de acordo com a bula anexada à peça.

Pierre Ives-Artaud[7] e sua assistente, Carine Dupré, leram os rascunhos da peça. Em seu livro *Flûtes au Présent,* Artaud (1980) descreve os dois tipos de *frullato* e indica a mesma notação que foi

empregada na peça. No entanto, ele alertou o compositor de que a forma de produção do som – se ele deve ser feito com a vibração da língua ou da garganta – depende da fisiologia do flautista, pois algumas pessoas são fisicamente incapazes de deixar que o ar vibre a região da garganta, tornando impossível a produção do *frullato* de garganta. Antes que eu mesma pudesse experimentar o que foi escrito pelo compositor, Carine Dupré, durante as aulas de Artaud, tocou o rascunho e concordou com as colocações do professor. Em sua leitura, ela usou a língua para tocar todos os *frullati* e ainda esclareceu ao compositor que ela mesma não poderia tocá-los usando a garganta.

A possibilidade de grafia das sutilezas sobre a produção dos assobios tornou-se uma questão delicada para o compositor. Um impedimento fisiológico faz com que a indicação se torne em certa parte ingênua e também agressiva. Na busca por outras referências sobre os *frullati*, encontramos a seguinte explicação de Levine (2002, p.12):

> Existem dois tipos de *frullati*: de glote (laríngeo) e o produzido pela vibração da ponta da língua. Em ambos os casos a coluna de ar é interrompida ou pela laringe ou pelo movimento da língua dentro da boca. Idealmente, um flautista deve ser capaz de tocar das duas formas, assim, a qualidade sonora pode ser controlada por seu uso calculado.

A definição de Levine é claríssima e não deixa espaço a dúvidas sobre a existência de dois tipos de *frullato*, e também sobre a execução de ambos. No entanto, um flautista deve ser "idealmente" apto a tocá-los. Para o compositor, o que se fazia urgente era a possibilidade de escolher e indicar cada *frullato* em sua partitura a partir da percepção das diferenças entre eles, da forma como eles soam.

O compositor escreveu uma longa introdução com *whistle tones*, e acrescentou, ao final de dois deles, o *frullato*. Essa combinação fez parte dos improvisos que iniciaram nosso processo de interação, antes da escrita da peça, e está expressa em um quadro de combinações entre técnicas diversas no livro do próprio professor Artaud (1980).

Os assobios são interrompidos pela movimentação intensa na coluna de ar causada pela língua; para sons ou frases suaves, o método da garganta é recomendado. Aqui, o uso do *frullato* de língua deixa de ser opcional. E talvez esse seja o maior argumento a favor da indicação de discriminação de seu uso por parte do compositor. De acordo com Toff (1979), "o *frullato* pode ser proveitosamente combinado a diversas outras técnicas de vanguarda, incluindo *whisper tones* e multifônicos."

Durante o mês agosto de 2006, os *whistle tones* com *frullato* se tornaram tema de discussão na Classe de Flauta da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Professor Lucas Robatto. A seu respeito, a grande maioria da classe julgou a realização impossível em um primeiro momento. Comecei a tender para a crença de que as formas de execução de determinado recurso devem ser escolhidas por cada intérprete. Enquanto o compositor atua na escolha e no desenvolvimento dos materiais musicais, ao intérprete é destinado o modo como as ideias podem ser realizadas.

O relato individual dessa experiência não deixa de conter certa expectativa sobre até que ponto essa fronteira se sustenta. Em nosso caso, já me adianto em avisar que a clareza mental que separa a condução dos materiais de sua realização caiu por terra: o compositor começou a estudar flauta para me ensinar a tocar sua música. Assim, começamos a notar a presença de outro tipo de atividade sobreposta ao gesto de tocar: a realização de proezas. Era o "circo". Hoje tem *frullato*, de língua e de garganta, e quem vier ainda verá o número dos *whistle tones*. A "mulher barbada" ou a "cuspidora de

fogo" era justamente eu, mas esta música não é circo, pois tratar de proezas não foi o objetivo do compositor. Geralmente, escrevem-se músicas para que elas ganhem a possibilidade de ser tocadas. Ao tocar, o instrumentista recupera o sentido simples do gesto, mas desconsiderar as variações que compõem funcionamento dos corpos é se opor a esta característica da música escrita de ser "possibilidade". De acordo com Umberto Eco (1980, p.144-5), "Composição e execução não são nitidamente separáveis na fase assinalada pelo término da partitura [...] O executante simplesmente leva-a adiante."

É impossível estabelecer se tratamos, ou não, de "cuspir fogo". Fato é que anotar as diferenças entre os *frullati* inclui a difusão de uma obrigatoriedade que ainda não é um consenso entre flautistas e pesquisadores do instrumento. Certamente, toda a problemática fisiológica ou técnica não perturba a cabeça do compositor, que indica dois tipos de *frullato* e ainda os combina aos *whistle tones.* Interessa-lhe a transição entre dois gestos musicais, da introdução etérea e contínua (na partitura, trata-se da introdução anterior à letra A) até a entrada da voz, com os gestos de ataques percussivos intercalados aos sussurros (letras A e B), notadamente interrompidos, exatamente como a garganta trata de fazer com a coluna de ar dos assobios, através do *frullato*.

A versão atual da partitura de *...como os regatos e as árvores* traz todas essas anotações; um gesto conectado à necessidade de notação detalhada da experiência artística e, conscientemente, ou não, por parte do compositor, implicado em tantas outras ideologias. Durante a discussão na Classe de Flauta, o professor sugeriu que fossem grafadas apenas as sutilezas que o compositor reconhecesse auditivamente. Toquei algumas notas escolhidas ao acaso e alguns *whistle tones*, combinei-os com diferentes *frullatos*. O compositor pôde percebê-los em cada frase, em cada recurso, em todos os registros do instrumento.

Últimas considerações sobre o uso da técnica expandida: diferença na repetição ou repetição na diferença?

Para uma peça com a duração aproximada de cinco minutos, existem muitas variações de recursos sonoros mediante técnicas expandidas em *...como os regatos e as árvores*. Contamos 21 diferentes combinações de recursos da flauta. A voz possui mais cinco variações: fala, sussurro, canto, *boca chiusa* e falsete. Estudaremos, a seguir, a condução de tantas técnicas diferentes, pois esse foi um momento especial na interação entre compositor e intérprete. Enquanto a escolha e o uso das técnicas aconteceram durante o processo de escrita e leitura de rascunhos, sua condução foi estabelecida pelo compositor, mas só foi conhecida pelo intérprete quando a partitura definitiva ficou pronta, fato que gerou inúmeras discussões em ensaios e experimentações com os diferentes barítonos, na companhia dos quais interpretei a obra. A condução do material musical proposta pelo compositor na partitura precisa ser "presentificada" pelo trabalho do intérprete, em um esforço de equilíbrio da tensão musical, de ênfase e relaxamento em momentos indicados pela notação.

A condução de efeitos vocais na parte de canto revela que o início da peça (na partitura, letras A, B e C) conta com a fala e com os sussurros; as demais partes (letra D até o fim) têm a voz plena com algumas cores de falsete e *boca chiusa*. O uso dos recursos instrumentais demonstra equilíbrio e coerência entre as aparições de cada técnica. Os *whistle tones* aparecem apenas na introdução e nas primeiras seções: A e B. Exatamente como o recurso da fala e dos sussurros do barítono. Esses são timbres que caminham de forma paralela e introduzem tanto as notas cantadas da voz como os demais recursos da flauta.

Os gestos percussivos da flauta são um parâmetro que também se comporta de forma localizada. Eles são explorados apenas na letra C, onde há o preparo para a entrada de notas cantadas pelo barítono, e a percussão na flauta elabora o gesto musical anterior da pronúncia de palavras, que se articulam de forma bastante similar, sobretudo por se alternarem com os sussurros.

O canto do flautista, os sons eólios e os *frullati* estão presentes em quase toda a música. O canto é o recurso mais utilizado na peça, e sua ocorrência revela uma linha ascendente entre as letras C e I, com uma explosão na letra D. Este é o maior número de repetições de um mesmo timbre entre todas as seções. Ele pode ser compreendido pela entrada, em uma mesma seção, da voz cantada do barítono, que é acompanhada pelo flautista.

As letras A e C possuem maior concentração de recursos diferentes dentro de uma mesma seção. Tal fato se deve à combinação dos recursos mais utilizados durante toda a peça, com a presença localizada dos *whistle tones* em A e dos gestos percussivos em C.

Os *frullati* ocupam a parte central da peça e estão ausentes tanto na introdução quanto na letra J. Eles crescem em direção à letra G, onde, exatamente, se encontra o maior contraste com a sonoridade etérea do início da peça, que fora determinada pelos *whistle tones* e sussurros. Essa é a repetição da única frase musical onde aparecem multifônicos e *appoggiaturas* compostas por duas, três ou quatro notas.

De uma forma geral, podemos concluir que o material tímbrico da parte de flauta de *...como os regatos e as árvores* se estrutura sobre as combinações resultantes de sons eólios, *frullati* e do canto do flautista. Também compõe a peça uma introdução de *whistle tones* e ocorrências esparsas de outros recursos de modificação do timbre, que se relacionam a ocorrências de relevância para cada seção onde se localizam.

Devemos ressaltar que a articulação dos timbres da flauta possui uma influência formativa para o resultado final da obra. Como foi anteriormente colocado, a voz do barítono se comporta, no que se refere apenas aos timbres, exatamente como a flauta: possui introdução variada e exploração de timbres constantes a partir dela. Para o barítono, a entoação é o timbre predominante.

O tempo em *...como os regatos e as árvores*

As mudanças de andamento constituíram um aspecto marcante durante a fase em que o compositor acompanhou os ensaios da peça. Inúmeras peças contêm modificações em seus andamentos grafadas com indicações metronômicas. Não se trata de uma exceção, nem mesmo de uma peculiaridade de *...como os regatos e as árvores*, mas, nessa peça, o desafio que elas colocam à performance acontece graças à grande quantidade de variações e da precisão que elas demandam. Não existem mudanças que estabeleçam relações de dobro ou metade do tempo entre si, mas a escrita varia entre tempos bastante irregulares.

A execução dos andamentos se constitui em um estudo interessante do processo de leitura e compreensão do tempo musical proposto pela partitura. Observamos nos ensaios com todos os intérpretes, desencontros e tendências ao ataque simultâneo de dois tempos diferentes, ou seja, flauta e barítono tentavam se aproximar dos valores indicados, cada um a seu modo, em sua própria versão. A maior parte das observações feitas pelo compositor durante o acompanhamento dos ensaios se referia ao tempo. É curioso notar que a escrita mais inequívoca possível (a indicação metronômica) possa sofrer tantas variações em sua execução.

Na partitura (letra H) estão escritas em um mesmo sistema, três variações: semínima = 46, 36 e 50. Talvez elas não representem nada de mais para o processo composicional, pois o compositor pensa, ouve internamente, transforma a ideia em números com a ajuda do aparelho e os escreve para que o intérprete reconstrua a ideia no sentido oposto: partindo do número. Mas o que se passa é que, durante a execução, lemos assim: vou tocando (teoricamente minha semínima equivale a 46), toco mais devagar (o que pode significar 36, 34 ou mesmo 40) e, em seguida, toco um pouco mais rápido (pode ser 50, 47, 55...).

O processo de composição de *...como os regatos e as árvores* passou por algumas sessões de cálculo do tempo. Em uma delas, que pude acompanhar pessoalmente, o compositor lia a partitura praticamente imóvel, passava as páginas e conferia o tempo em um relógio. Ele imaginava, ouvia a música internamente e, depois de passada toda a duração real da peça, fazia anotações.

Mas o tempo depende do espaço onde a música acontece. Se existe dispersão entre os elementos musicais que já passaram, o andamento precisa ser mais rápido; no entanto, se eles estão tão próximos que não conseguimos compreendê-los, é sinal que o tempo estava rápido demais. Se tocarmos em uma igreja, o tempo será diferente do que em uma sala de aula. E na escuta interna? Enquanto calculava o tempo, qual era o espaço que transformava sua imaginação?

Durante toda a peça, as indicações metronômicas possuem as seguintes variações: semínima = 50, 62, 50, 100, 50, 46, 36, 50, 90, 76, 70 e 60. Somam-se às mudanças de andamento um grande número de movimentações temporais menos precisas, grafadas com indicações de *rallentandos* e *acellerandos*. Se olharmos bem, existem referências fortes entre os números; semínima = 50, o primeiro andamento indicado desde a primeira aparição dos

compassos, é a nossa referência. Ele é estabelecido e reafirmado, aparecendo quatro vezes, enquanto as outras indicações não se repetem nenhuma vez. O tempo da imaginação é esse que constrói as referências. O tempo da execução, por sua vez, não é apenas aquele que as estabelece, mas aquele que as modifica a partir de sua espacialização.

Existem, em toda a peça, 11 indicações, somando-se *rallentandos*, *acellerandos, ritardandos* e fermatas. Sob o disfarce de indicações verbais de caráter ou de expressão, encontram-se várias outras indicações que transformam o tempo. *Morendo, tranquillo, parlando lentamente*, não nos deixam a dúvida de que a escrita do tempo foi tratada com cuidado, o que nos dá a pista de que contenha grande importância para a obra.

Se ao intérprete pertence o espaço de se aproximar e traduzir da forma mais fiel possível as variações temporais, considerando que a transmissão de uma variação temporal, muitas vezes, pode não ser a melhor realização das indicações metronômicas, o que determina a escolha por parte do compositor da grafia verbal de variações temporais, como *rallentandos* e *accellerandos* ou ainda relacionadas ao caráter, como *tranquillo, ritmato* ou como indicações de tempos metronômicos?

A valorização do aspecto rítmico está presente na indicação de *ritmato*, no terceiro compasso antes de I. Nos ensaios da primeira performance da peça, que foi realizada em dezembro de 2006, em Salvador, eu tocava os sons eólios do *ritmato* como uma lembrança do material musical explorado nas partes iniciais da música, o que fazia com que seu caráter rítmico fosse substituído pela ênfase na sonoridade, assim como na fluidez das durações dos sons eólios da introdução. Minha interpretação foi totalmente contrária à indicação que ressalta o ritmo, consequentemente, tendo a supor que devo não estar compreendendo alguma coisa.

No caso específico de *...como os regatos e as árvores*, a incompreensão se referia justamente à indicação verbal. A repetição precisa e contínua lembra o funcionamento das máquinas e, nessa música, ela conduz à entrada de seu trecho final (letra I), onde ocorre uma verdadeira explosão em quiálteras com timbres cantados. Assim, ainda que a indicação soe, à primeira vista, como uma oposição entre o som eólio e a precisão rítmica, ela serve perfeitamente para a comunicação do caráter e do destino do material musical, já conhecidos pelo compositor.

Melodias e dinâmicas

Assim como observamos com a condução das diferentes técnicas para canto e flauta, que eram planejadas pelo compositor, mas só chegavam a estabelecer uma relação com o intérprete após a partitura estar completa, as melodias e as dinâmicas também dependeram de uma visão total da peça para que chegassem a soar. De acordo com um texto sobre a peça (Anexo D), "O ponto de partida da composição foi a improvisação imbuída da poesia e realizada tanto mentalmente quanto na voz e na flauta." A partir do improviso com as palavras, houve a estruturação das melodias, e não existem escalas ou modos que tenham servido de base "fundante" para a música, mas um pequeno motivo: a bordadura superior, que, segundo o compositor, teve origem em um improviso mental sobre o texto e seu gesto foi multiplicado em diferentes faces da música, como observaremos. O motivo empregado possui apenas um intervalo, a segunda maior, cuja presença é marcante durante a peça e que, por algumas vezes, constrói trechos formados por fragmentos de escalas. As harmonias também são marcadas pelo motivo melódico, pois, em grande parte da música, elas resultam do contraponto entre as vozes.

"Sejamos simples", assim como canta o barítono em D, é a síntese da expressão melódica da peça. Não só por iniciar o uso regular das alturas, mas por conter a origem de seu desenvolvimento: sol-lá-sol. As bordaduras com essas mesmas notas estão na voz do barítono no primeiro, quarto e quinto compassos de D, segundo e terceiro compassos de G, ou na flauta, nas anacruses de E e de G. O barítono tem bordaduras superiores com a transposição mi-fá#-mi em F e em dois de H. Fá-sol-fá em sete de D e si^{b}-dó-si^{b} em dois de I.

As segundas que estão presentes nas bordaduras formam trechos de escalas e estão nas melodias do oitavo compasso de D: si-dó-ré para a flauta e sol-lá-si^{b} para o barítono. A flauta tem sol-lá-si na anacruse do sétimo compasso de H e sol-lá-si^{b} em J. O barítono tem dó-si^{b}-lá-sol em dois de I e em três inicia-se a escala mi^{b}-fá-sol-lá-si-dó. Em J, ele canta lá-sol-fá#, e no segundo compasso da mesma letra: sol-fá-mi. Quase a totalidade dos trechos é formada por três notas; mesmo as exceções são melodias curtas, fato que compreendemos como uma consequência da formação temática que os constitui.

As relações de segunda também aparecem na estruturação do fraseado dos grandes gestos. Elas aparecem nos extremos agudos ou graves, dando continuidade à escuta e conduzindo aos pontos de articulação. No segundo sistema de E, temos os agudos da flauta realizando duas linhas (as *appoggiaturas* são excluídas): ré-dó-ré e ainda mais aguda está a segunda: fá-sol. Outro exemplo está nos graves do barítono, no segundo sistema de G, onde as notas si-dó# e dó#-ré# "alto" articulam a entrada de cada *appoggiatura*.

O improviso empregado na construção melódica pode ser observado em rascunhos diferentes de um mesmo trecho. De acordo com Sloboda (1991), a leitura de manuscritos do compositor possibilita comparações entre as primeiras ideias e o desenvolvimento realizado sobre elas. Ajuda-nos a compreender como

uma ideia inicial surge para o compositor, que transformações e combinações são aplicadas às ideias originais e que conquistas são adquiridas durante o trabalho.

Nos rascunhos, pudemos encontrar variações de um mesmo improviso. Essas versões aparecem escritas com diferentes acidentes em suas notas. Veremos, aqui, o rascunho do trecho final da peça (letra I), onde a frase "um rio aonde ir ter" aparece acompanhada de diferentes notas. Na versão final, estão as notas mi-lá-sol-fá#-si.

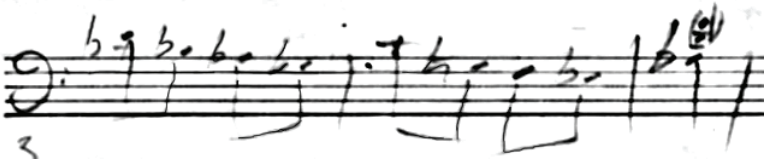


Figura 12 - Rascunho 1, letra J

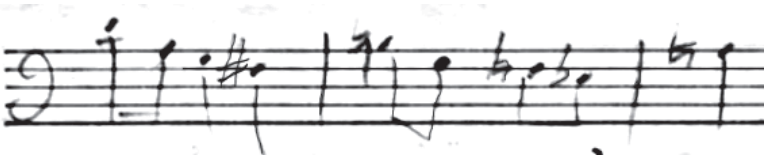


Figura 13 - Rascunho 2, letra J

No rascunho, aparecem duas outras possibilidades melódicas. O procedimento de variação é baseado na alteração intervalar em segundas menores, que inaugura possibilidades cromáticas. A maioria delas foi descartada, mas podemos reconhecer a presença da segunda menor como ferramenta de variação intervalar da peça.

...como os regatos e as árvores explora as dinâmicas por meio de uma escrita detalhada e híbrida, no que diz respeito às fontes. Ora são adotadas as siglas italianas, ora as indicações de caráter acarretam modificações da intensidade sonora. As dinâmicas utilizadas na

música são: *pppp-ppp-pp-p-mp-mf-f-piú-f*. Outras indicações curiosas e bastante indicativas sobre a escuta do compositor estão na partitura: *mf (quasi), p (quasi) pp, f ma non troppo*. Elas criam outros estágios dinâmicos, como, por exemplo, a intensidade existente entre *f* e *ff*. Indicações verbais que modificam a dinâmica são bastante frequentes: *lontano*, *echo*, *p* (*ma sonoro*) ou *sonoro ma dolce*. As dinâmicas são variadas inúmeras vezes com *sforzattos* e acentos. Os próprios *sforzattos* aparecem variados em gradações de intensidade, representados desde *sf (poco)* até *sffz*. Muito a propósito, em uma partitura com tantas indicações verbais, apenas duas se relacionam exclusivamente ao caráter da música: *espress.* e sua pequena variação: *il canto espress*.

A dinâmica está presente em gestos largos e em microcosmos da peça. De forma geral, é possível compreender a música como um grande *p-f-p*. As duas únicas indicações de *morendo* aparecem justamente no fechamento do primeiro arco de *whistle tones* da introdução e no acorde final da peça. Outros movimentos dinâmicos longos estão nos *crescendos* da introdução até as letras A e B, ou na letra E. Os detalhes indicados em cada pequeno gesto podem ser notados em toda a partitura.

As dinâmicas escritas entre parênteses aparecem em dois casos; para lembrar ao intérprete uma indicação anterior, ou para criar um patamar dinâmico diferente daquele estabelecido pelo gesto em que se insere. Nesse caso, sempre há relação entre a intensidade sonora e o equilíbrio de timbres diferentes. Podemos observá-lo em A, entre os sons eólios *pppp* e a voz que com eles se equilibra na dinâmica *p*, na letra C, onde o *pizz. p* se contrapõe ao *mp* das chaves percutidas e também no equilíbrio entre harmônicos da flauta *pp* e do falsete do barítono *mp*, em dois de E.

A partitura de *...como os regatos e as árvores* nos deixa pistas da tentativa de transmissão de uma ideia precisa e clara, por meio

do rigor e do número elevado de indicações inscritas no texto musical. No que diz respeito à interação entre compositor e intérprete, a condução das diversas técnicas expandidas, as variações nos andamentos, os parâmetros melódicos e dinâmicos sofreram interferência pela diferença temporal com que eram desenvolvidos por um e, posteriormente, reconhecidos por outro. Nesse caso, a interação aconteceu nos ensaios, quando a partitura estava concluída. Quer seja a intérprete, na descoberta da liberdade de fraseado, ou o compositor, no seu rigor de escrita, igualmente tratamos da expressão da música, que, independentemente do processo de interação, acontecerá mediante alguma diferença temporal (a existência de uma notação musical na tradição do ocidente faz com que obrigatoriamente exista um intervalo temporal entre a criação e a interpretação), por menor que seja.

Capítulo 3

Os instrumentos (aparelhos)

A interação entre intérprete e compositor, durante o processo de escrita musical, trata naturalmente de tentativas de aproximação entre uma representação gráfica e sua resultante sonora. Enquanto as mudanças e adaptações na escrita nos mostram um refinamento na notação, que usualmente tem origem em uma ideia musical formada antes da primeira leitura (audição) feita com o instrumento, as propostas que buscam viabilizar a interpretação têm a presença constante de uma origem peculiar.

Podemos constatar que o intérprete também possui padrões ou guias, fios que obedecem a certa coerência, ainda que ela nem sempre esteja conectada à música. Um primeiro e indubitável padrão é o corpo humano. Muitas vezes, quando praticamos

uma forma de manejo instrumental, realizamos um estudo de nossa própria disponibilidade fisiológica. De acordo com Lucas Robatto (2006, p.1),

> O que chamamos de 'domínio do instrumento' é na verdade o conjunto de respostas neuro-musculares, que, aplicadas ao instrumento, fazem com que este soe da forma desejada. Ou seja: dominar o instrumento é dominar o próprio corpo. É ser capaz de fazer um conjunto de ações (movimentos) que ajam sobre o instrumento, de forma que este soe da forma desejada.

O segundo e também indubitável padrão é o instrumento, como objeto. Vilém Flusser se dedicou ao estudo da relação humana com os aparelhos. Nascido em Praga, ele se exilou no Brasil durante a segunda guerra, e aqui permaneceu durante grande parte de sua vida. Ainda que Flusser não tivesse uma formação acadêmica em filosofia, ele se dedicou ao pensamento sistemático sobre as relações do homem com mundo, a exemplo de seu estudo sobre os aparelhos. E o que seriam os instrumentos musicais senão verdadeiros aparelhos? Referimo-nos a eles de tal forma para ressaltar seu caráter de objeto, separá-los nitidamente de seu executante e, principalmente, para relacioná-los à prontidão que observamos na utilidade dos aparelhos.

A objetalidade dos instrumentos contém em si algo que revela um passado anterior à sua existência. Para que haja uma coisa tal como ela é, seu produto final e decisivo residirá no fato de que o objeto já foi alguma vez pensado e refletido com metas predeterminadas, fato que modifica inteiramente sua relação com o homem, como disponibilidade e, sobretudo para ele, como modo de disposição.

A presença do objeto foi nossa matéria de estudo durante o primeiro capítulo, quando questionávamos a disparidade no uso de recursos vocais e instrumentais. Para que o objeto (flauta) construa

um canto que se una àquele realizado pelo barítono, formando uma nova e coesa unidade, ele precisa percorrer um caminho muito mais longo; precisa integrar o passado que construiu suas possibilidades materiais ao presente que almeja a realização de outra materialidade completamente diferente, que é a obra. Tal fato se reflete no intenso uso dos recursos instrumentais frente à simplicidade da exploração vocal, instrumento fisiológico, cuja anatomia não pode jamais ser considerada como uma construção.

Os aparelhos existem para que os homens possam usá-los, para que possam dispor deles. Até esse ponto, tudo parece perfeitamente de acordo com o pensamento contemporâneo; nosso tempo é um verdadeiro império das disponibilidades. Dispomos cotidianamente de elevadores, microscópios, edifícios... Mas não vemos que sua disponibilidade é programada para fornecer apenas e precisamente a matéria para a qual foram construídos. Não podemos ver com os edifícios, subir com os microscópios e nem morar nos elevadores, mas podemos subir a montanha, ver seu panorama e, lá em cima, habitar em uma morada. Vamos recapitular o neologismo de Heidegger (2001): *Entbergen* é entrar na montanha para retirar o minério sem a chance de experimentar também tudo o mais que poderíamos encontrar. Gerbase (2001) afirma que

> Hoje, o cidadão comum não tem o menor interesse em discutir a moral da técnica, porque ela está acima do bem e do mal: o que importa é saber se a técnica pode ajudá-lo a viver melhor [...] para Heidegger, o imaginário do homem moderno é um conjunto de imagens que se articulam pelo uso de artefatos tecnológicos.

É importante perceber o fundamento material, que corrobora o caráter de aparelho que possuem os instrumentos musicais. Aquilo que chamamos de técnica instrumental é uma incursão

nas disposições programadas do aparelho. Todo nosso esforço operacional, ainda que seja norteado por ideias musicais, contribui para o grande mergulho na cegueira das disposições. Se nos lembrarmos de que os instrumentos são, antes de tudo, aparelhos já construídos e programados, todos os resultados já fazem parte de um programa de possibilidades e utilizações daquele aparelho. O estudo de técnica instrumental se torna, sob esse ponto de vista, uma jornada limitada pela busca do programa restrito daquele aparelho. É conhecimento que enforma (delimita a fôrma) antes de informar. A própria informação já se caracteriza como uma situação muito pouco provável, pois ela se encontra completamente deslocada da realidade em que está inserida. A verdade última do desocultamento explorador já não se relaciona nem mesmo com o próprio ato de desocultar algo, mas é, antes, uma busca pela exploração de sua disponibilidade.

Nosso estudo sobre as possibilidades de escrita e de realização dos *whistle tones,* no segundo capítulo, refere-se às disponibilidades da flauta. O intérprete sempre apresenta propostas que já reconhece como disposições de seu aparelho musical, que está inteiramente pronto para fazer aquilo para que foi programado. Os sons de assobios não são absolutamente o norte na construção da flauta, como hoje a concebemos. Consideramos a presença extremamente interessante dos desvios e dos produtos inesperados de nossas construções, pois talvez o esforço na busca pela projeção sonora tenha fornecido possibilidades impensadas para a execução de multifônicos ou demais recursos, embora não possamos afirmá-lo sem um detalhado estudo físico e acústico, o que não é nosso objetivo. Ainda assim, precisamos ressaltar a presença e a atuação do objeto: é evidente o que nos mostra Toff (1979) "os níveis cada vez mais elevados de habilidade técnica dos flautistas contemporâneos se tornaram possíveis pela perfeição da

flauta Böhm." Outra face do mesmo movimento é a adaptação do objeto frente à prática, como observamos na criação da flauta com escalas em quartos de tons.

A origem da palavra aparelho traduz bem a armadilha em que nos colocamos ao lidar com eles. Segundo Flusser (2002, p. 39): "Etimologicamente, a palavra latina apparatus deriva dos verbos adparare e praeparare. O primeiro indica a prontidão para algo; o segundo disponibilidade em prol de algo." Sua existência é praticamente como um estado de latência que espera o momento certo de se lançar sobre seu objetivo, sobre a exploração para a qual sua existência se destina para que possamos nos dispor deles. Sua relação com o verbo praeparare revela, mais uma vez, a disponibilidade que obtemos com o uso do aparelho. Ele está ali, inteiramente pronto para que possamos dispor, mas sua disponibilidade é justamente uma prisão, por nos fazer achar que se trata do único modo de revelar a natureza. Novamente de acordo com Vilém Flusser (2002, p. 40), "Os instrumentos têm a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los dos homens. Ao fazê-lo modificam a forma desses objetos." Os aparelhos são brinquedos que simulam um dado tipo de pensamento, e a prática de seu funcionamento técnico é um jogo, uma atividade que tem fim em si mesma. No caso da técnica moderna, interagimos com o pensamento que norteou a construção dos aparelhos, mas não somos vítimas das máquinas. Vilém Flusser mostra a relação do homem com o aparelho não como atitude alienadora, mas como um modelo da dignidade do homem frente à máquina para que possamos nos dispor deles.

A cultura do aparelho faz com que nossa consciência se familiarize e também que elabore os gestos maquinais. Enquanto o aparelho tem um mecanismo, o homem é sua fisiologia. A relação entre eles poderia variar entre o domínio das engrenagens e a perspectiva do erro, mas o intérprete frente a seu instrumento é um reflexo de toda

dignidade possível aos seres humanos. Nele sobrevive a tentativa de encontrar a expressão através do aparelho, enquanto sabemos que o aparelho não expressa nada.

Na música que estudamos, vimos um momento em que a precisão e a repetição rítmica, assim como a igualdade sonora e tímbrica, nos remetem às máquinas. É o trecho *ritmato* (anacruse de I), cuja função é importante na articulação da peça. Depois de toda elaboração dos sons de vento (que nos lembram a natureza) e do canto (que reflete o homem), a máquina se mostra como oposição radical. Por meio da diferença, o gesto maquinal trata de preparar o humano e o natural, que reaparecerão no fim da música. A relação entre o humano e o maquinal elabora o gesto morto do aparelho e ressignifica a alienação de uma repetição mecânica. A dignidade do homem frente à máquina dá sentido ao gesto e, exatamente por isso, também dá vida a ele.

Um mergulho na técnica

A essência da técnica traz uma forte contradição: se mergulharmos no que é técnico, estaremos justamente nos afastando daquilo que buscamos. Operar com os aparelhos significa querer usufruir daquela disponibilidade que eles podem oferecer. Disponibilidade que não nos aproxima do desocultamento, mas, antes, nos traz a ilusão de estar desvelando algo. Segundo Heidegger (2001, p. 36), "A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo des-encobrir desaparecer na disposição e tudo se apresentar apenas no desencobrimento da disponibilidade."

Heidegger (2001, p. 37) incita a pergunta pelo que é deveras revelado por meio da técnica. Em suas palavras: "A essência da técnica moderna põe o homem a caminho do desencobrimento

que sempre conduz o real, de maneira mais ou menos perceptível, à disponibilidade." Flusser mostra o gesto de busca como uma alternativa ao nosso pensamento controlado pela disponibilidade do aparelho. "Flusser e Heidegger, apesar de seus *status* tão diferentes como pensadores, de certa forma se complementam e se fortalecem mutuamente", afirma Gerbase (2001, p. 37). Todo o perigo da técnica moderna reside em acreditarmos nas disponibilidades como a única realidade existente. O desencobrimento explorador, antes mesmo de "dis-por" (da disponibilidade), chega a "pro-pôr" uma realidade. O perigo de seu trato é o aprisionamento do homem dentro de suas engrenagens. Ele propõe um jogo onde sempre estaremos perseguindo o domínio impossível de algo.

> Zum, zum, zum... lá no meio do mar
> Zum, zum, zum... lá no meio do mar
> É o vento que nos afasta
> é o mar que nos atrapalha
> para no porto chegar...
> (cantiga folclórica)

O marinheiro que quer chegar ao porto, domina o barco e também pensa dominar o vento e as águas que o conduzem. No entanto, a contradição entre sua vontade e a força da natureza, o faz pensar que justamente quem o guia está a atrapalhá-lo. Para Heidegger (2001, p. 35), "Enquanto representarmos a técnica como um instrumento, ficaremos presos à vontade de querer dominá-la. Todo nosso empenho passará por fora da essência da técnica."

O argumento antropocentrista de que podemos controlar a técnica nos faz crer que podemos atuar em seu avanço. No entanto, Heidegger (2001, p. 22) mostra o homem dentro de sua própria finitude. Para ele, "o desencobrimento em si mesmo, onde se desenvolve a disposição, nunca é, porém, um feito do homem." Eis aqui outra razão para que o sentido instrumental da técnica,

ainda que nos pareça direto e inegável, não seja verdadeiro. Para elaborarmos um meio que nos leve a um fim desejado, temos de conhecer bem o lugar onde queremos chegar. Precisamos delimitar com precisão que fim é esse, ato que agora sabemos ser inteiramente impossível. Uma das questões que a técnica nos traz é exatamente não conhecermos as dimensões de seus destinos. Segundo Brüseke (2004, p. 4),

> De suma importância é esse aspecto do desocultamento que foge da vontade humana de manipular as coisas. [...] O desocultamento técnico moderno, como sendo exclusivamente técnico, esquece esse outro lado do desocultar, que é a permissão limitada, dada pelo próprio Ser, de participar no seu segredo.

Referindo-nos novamente ao estudo do capítulo anterior sobre os *whistle tones*, quando as propostas de adequação da escrita às disponibilidades do instrumento eram negadas pelo compositor, ele frequentava outro universo de disposições. Bom seria se pudéssemos assumir que apenas os instrumentos musicais são aparelhos. Infelizmente, muito mais urgente é o reconhecimento de que não só eles o são. Falar sobre partituras e demais suportes materiais dos quais se vale a música também é um gesto simplório frente ao que se apresenta: quem se comporta como um espelho dos aparelhos é nosso próprio pensamento, que é pautado pela disponibilidade, na medida em que dela queremos dispor. O compositor precisa da escrita em seu ofício, e seu esforço reside na necessidade de enquadrar o sentido conotativo das ideias em símbolos denotativos de sua própria grafia. Para Flusser (2002, p. 28),

> As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como são as cifras: não são "denotativas". As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos 'conotativos'.

E como não poderíamos deixar de notar, a escrita dá forma às intenções. Depois de alguns meses de leitura de rascunhos e da busca por soluções gráficas para as ideias, o compositor começou a buscar (ele mesmo) soluções na flauta. Ele não iniciou um estudo metódico do instrumento, mas conseguiu demonstrar várias intenções através de seus esforços. Os multifônicos (em seis de E e em F), por exemplo, deixam de ser sons simultâneos para se tornarem o timbre que finaliza um grande gesto ascendente. As notas eólias acentuadas (sol), que aparecem nos segundos compassos de E e de G, ainda não foram tocadas por mim com a pureza de intenção que o compositor foi capaz de demonstrar com o instrumento.

Ainda que pensemos poder controlar os instrumentos e dominar nossas intenções, é incrível como um flautista compreende um multifônico por meio da tentativa de fazer soar e de equilibrar suas notas. No entanto, frequentemente acontece que as alturas e seu equilíbrio não sejam o foco da música. No caso de nossa peça, ver as tentativas de execução do compositor esclareceu alguns direcionamentos. No entanto, como eles poderiam ser escritos? A partitura possui duas páginas de bula e uma infinidade de indicações dentro do texto musical. A rigor, talvez precisássemos de uma carta de intenções para cada nota, ou, ainda mais, para cada acento, respiração e dinâmica. Só não poderíamos nos surpreender se, no fim de tantos esforços, ainda estivéssemos distantes dos gestos que o compositor pretendia comunicar.

A obra de arte e sua materialidade

Existe materialidade na obra de arte. "Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical ", descreve Heidegger

(1999, p. 13). O suporte material se combina à natureza da apreensão que pode ser feita pela sensorialidade humana. Mas, além da própria matéria, para Heidegger (1999, p. 13), "a obra dá publicamente a conhecer outra coisa; ela é alegoria."

O estudo de uma obra usualmente se inicia em alguma expressão de sua materialidade, e a qualquer desses aspectos que compõe a expressão artística chamaremos, assim como Heidegger, de "caráter coisal" da obra. A obra possui um caráter de coisa, por meio do qual certa realidade pode se mostrar. A coisa suporta e viabiliza a expressão. O instrumento, a partitura e a notação são expressões dessa materialidade, pois a própria obra é coisa: a obra existe em si mesma.

Em um processo onde a escrita é mediada pelo intérprete, a materialidade da escritura se constitui como um estágio de importância significante, pois a partitura chega a confundir, a cegar nossos olhos para a "coisidade" do próprio som, e, em nossa experiência, essa ordenação formal da escrita ainda interferiu no preparo da interpretação.

A execução da parte de flauta de *...como os regatos e as árvores* começou com a leitura de fragmentos da peça: os rascunhos eram lidos e tocados na ordem em que foram escritos. O primeiro trecho estudado foi aquele que hoje se encontra na letra D. Em seguida, foram estudados os assobios da introdução, para depois chegarmos à execução da parte central da peça, que se inicia na anacruse da letra E. A condução da peça não existia, e, nos rascunhos, a articulação do tempo estava completamente perdida. Segundo Nunes (1994, p. 394),

> Ao interpretar, articulamos discursivamente o que compreendemos, e o que compreendemos, neste momento, compreendêmo-lo temporalmente, tanto prospectiva quanto retrospectivamente, à luz do passado que permanece no presente e do futuro que naquele se projeta.

Durante o estudo dos rascunhos, o horizonte que a flautista vislumbrava não era a obra. Havia esforço em ordenar os fragmentos, mas eles conduziam a uma forma musical que não se confirmou na versão atual da partitura. A construção da interpretação foi marcada por essa fragmentação. A ausência de uma condução entre as ideias transcritas nos rascunhos construía a percepção de uma música feita de *flashes*. O contato com a partitura fez com que passados se tornassem futuros, e a própria necessidade racional de percorrer sentidos, naquilo em que se trabalha, corroborou para uma interpretação da imaginação e do palpite sobre o destino dos trechos. O tempo e sua articulação soaram completamente equivocados no primeiro contato com a partitura completa, e a intérprete não deixou de demonstrar surpresas sobre o que lia, baseada no que inocentemente formulara. Para Nunes (1994, p. 393), "Ser humano é ser temporal. Por isso, a temporalidade é não só a condição da possibilidade de representar as várias modalidades do tempo, como também a condição de possibilidade da compreensão do ser.".

Os três conceitos de coisa

O uso que fazemos da palavra "coisa" possui uma abrangência extraordinária. Coisas são utensílios, objetos fabricados ou elementos inanimados da natureza. "No todo, a palavra coisa designa o que quer que seja que, em absoluto, é não-nada. Neste sentido, a obra de arte também é uma coisa, na medida em que é em geral algo que é." (HEIDEGGER, 1999, p.14).

O que faz das coisas as coisas o que são, em sua existência e em sua materialidade, são as propriedades que elas reúnem em si. Esse é um primeiro conceito a que podemos chegar: as coisas são o suporte de suas características. Pensamos as coisas como um

polo que reúne as qualidades que reconhecemos. Mas, se assim for, para que possamos buscar nas coisas suas características, devemos antecipadamente atribuí-las. Sob esse ponto de vista, elas se tornam uma projeção de nossa interpretação sobre elas.

Também entendemos as coisas como a unidade de uma pluralidade de impressões sensoriais. A forma como podemos percebê-las se torna seu conteúdo, e as coisas deixam de existir em sua consistência para repousar em nossos sentidos. Outro sentido é aquele que as considera como um produto da união entre matéria e forma. A determinação da forma que possui determinada matéria a articula e serve como uma ferramenta que ordena nossa percepção. Sobre a forma na música, podemos observar que *...como os regatos e as árvores* se articula em três grandes partes. A primeira seção vai até a letra C, onde começa a escrita em compassos. A segunda seção se estende até a anacruse de I, onde o trecho *ritmato* ataca o final da peça. Enquanto o uso de recursos instrumentais guarda as novidades que vimos anteriormente, sua forma é bastante tradicional, com subdivisões proporcionais em três partes e com a reapresentação do tema que se inicia após a introdução. Um esquema da estrutura da peça encontra-se entre os anexos deste livro.

Quando nos referimos às coisas como matéria informada, não dizemos delas mesmas, mas de sua fabricação, o que determina a instrumentalidade, o uso, mas não a própria "coisidade". O "caráter coisal" da obra de arte nos impele a um estudo dele mesmo, um estudo da coisa que há na arte, embora mantenhamos a esperança de buscar a arte que há na coisa. Cabe lembrar que o estudo de nossa observação sobre o processo composicional e sua descrição pode não nos conduzir à sua expressão artística que buscamos. Observar, descrever e projetar são verbos que aqui caminham em perigosa proximidade. De acordo com Heidegger (1999, p. 27),

> Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto atividade subjetiva, que tudo figurou assim, para depois o projetar no quadro. Se aqui alguma coisa é questionável é só esta, de na proximidade da obra experienciarmos demasiado pouco e chegarmos à experiência de um modo por demais grosseiro e imediato.

Foi a nossa história. Acompanhar um processo de composição é conviver com a obra inacabada, e não ter a obra estruturada é não ter um horizonte que nos oriente, nos guie e nos salve na construção de um sentido. Citando novamente Heidegger (1999, p. 30), "O caráter coisal na obra não deve ser negado; mas este caráter coisal, se pertence ao ser-obra da obra, tem de pensar-se a partir do caráter de obra da obra."

Materialidade, técnica e verdade

A verdade revelada pelo desocultamento guarda um sentido bastante especial. Geralmente chamamos verdadeiras as coisas que concordam com nosso conhecimento a seu respeito: *adaequatio rei et intellectus*, adequação da coisa à inteligência. Pensamos que a verdade é a justeza com que uma afirmação ou um objeto se encaixam em um pressuposto. Desse entendimento prévio surgem os antônimos que são a falsidade (de um objeto) ou a mentira (de uma assertiva). No entanto, ao pensarmos no desocultamento, nos aproximamos da *Aléthea* (verdade) para os gregos antigos. Referimos-nos à verdade que se relaciona à memória, pois ela guarda e protege o conhecimento. Essa é a verdade que não se opõe à mentira. Ela recupera, nos faz lembrar algo de que nos distanciamos mediante o esquecimento, *Léthe*. O que não significa, em absoluto, que a arte expresse a verdade, mas que seja um acontecimento dela, como esclarece Nunes (1994, p. 390):

> Tal como aí se enuncia, a obra de arte é um acontecer da verdade, o que sugere um retorno à tradição do classicismo que harmonizou a arte com a verdade, através da bela imitação da natureza, ou uma retomada da intuição romântica que igualou o belo artístico à verdade. Mas tanto num caso quanto noutro admite-se que a arte expressa a verdade, racional para os clássicos, suprarracional para os românticos, mas não que seja o seu acontecer.

Devemos novamente repensar os dois sentidos dos quais usualmente nos valemos no uso da palavra técnica. O sentido instrumental e o antropológico. Se a técnica é a revelação de uma verdade que está encoberta, ela pode ser realmente uma função inteiramente humana? Sim, no que diz respeito ao desocultamento de algo que sozinho não se mostra e não pela essência buscada, que chamamos de verdade, por ser ela algo originalmente não-humano. Com ainda mais clareza, podemos assumir que o essencial da técnica está na revelação de algo que exatamente não é acessível ao homem, como lemos em Brüseke (2004, p. 3):

> Procurar atrás do correto o verdadeiro, ou melhor: tentar atravessando o correto uma aproximação ao verdadeiro, eis aí o impulso heideggeriano, virulento em toda sua obra, que norteia também a sua análise da técnica moderna. Heidegger não se contenta com a definição da técnica como um mero instrumento ou meio. Ele pergunta o que é o instrumento mesmo? Em qual contexto surgem meios e fins? E responde: a técnica não é algo meramente passiva, ela influencia de forma decisiva a relação que o homem tem com o seu mundo, ela participa desta forma na fundamentação do mundo.

A arte e um encontro com a técnica

Enfim, o que é a técnica? Buscar a essência da técnica é se perguntar o que ela é, é buscar o que vige através dela. Naturalmente, sua essência não é técnica, e mergulhar na técnica para buscá-la é estar embriagado pelo seu jogo de possibilidades determinadas. Segundo Heidegger (2001, p. 37),

> Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho. A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à constelação da verdade, que nós estamos a questionar.

Se abrirmos uma de nossas mãos, nela se mostra o império dos aparelhos, mostram-se as armadilhas e o pensamento controlado pela técnica. Ao mesmo tempo, a outra mão se fecha, ocultando a abertura que o desocultamento instaura. Diante de tal situação, se nos voltarmos para as coisas e se, em um esforço, tentarmos pegá-las, o que restará será o gesto estanque, a imobilidade. Ficaremos imóveis diante da ambiguidade que a materialidade aparentemente coloca. O objeto é a existência onde estão gravadas as determinações do universo técnico, mas é justamente a matéria que corresponde à nossa possibilidade de apreensão. No entanto, esclarece Stein (1966, p. 113): "A obra de arte é justamente caracterizada por não ser objeto, mas descansar em si mesma."

A arte é um acontecimento da verdade. Através dela, funda-se um mundo. Ela não é apenas a expressão do belo, objeto de investigação estética. Tampouco a arte é uma representação ou imitação da natureza. A arte abre e instaura um espaço onde se torna possível o erigir da verdade. Segundo Nunes (1994, p. 401),

> A verdade que acontece na arte, agora já podemos dizê-lo, faz-se obra (ins Werk gesetzt) porque a verdade, como velamento e desvelamento, acontece poeticamente (gedichtet wird). Tanto não representacional quanto participativo, esse modo essencial da verdade, ao mesmo tempo essência da arte, ajusta-se, pelo seu caráter temporal, à nossa finitude.

Nosso trajeto em busca da essência da técnica coloca em jogo as relações entre a arte e a verdade. Desocultar é habitar o sentido que não foi fabricado pelos homens, mas que antes sustenta e sustém sua existência. É ser tocado pela essência que cerca as coisas. Heidegger (1963, p. 39) afirma "que a existência é 'poética' em seu fundamento, o que quer dizer, igualmente, que ela está instaurada (fundamentada) não em um mérito, senão em uma doação."

Através da obra de arte o homem presentifica seu próprio mundo. Ao nomear e dizer sobre as coisas, cria-se esse mundo, atualizando a terra como o lugar onde o homem habita. Ainda de acordo com Heidegger (1963, p.39), a arte "não é apenas um adorno que acompanha a existência humana, nem só uma exaltação passageira, nem um acaloramento e diversão." Ela "é o fundamento que suporta a história e, por isso, tampouco é uma manifestação da cultura, e menos ainda a mera 'expressão' da 'alma da cultura'."

Capítulo 4

O poema em *...como os regatos e as árvores:* leitura para o compositor; metaleitura para os intérpretes

A forma

A forma do poema de Alberto Caeiro foi cuidadosamente observada na construção da estrutura musical, pelo compositor. O texto não aparece rigorosamente como foi escrito, pois alguns versos são extensamente repetidos e, assim, tratam de difundir, para o tempo da duração da música, o tempo que a narrativa poética supostamente propõe. Segundo Thomas Mann (1952, p. 557),

> O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música, que o mede e o subdivide, tornando-o interessante e precioso.

A divisão do poema em duas estrofes aparece na música por meio das diferenças entre a introdução, letras A, B, C, e a entrada da notação em compassos (anacruse de D). A relação de dobro entre as partes, que existe no poema, é percebida, mesmo que os versos da primeira estrofe sejam integralmente repetidos pela música, pois a introdução musical tem duração mais curta que a segunda parte, onde o barítono justamente inicia o texto da segunda estrofe. Chamamos aqui de segunda parte da música a soma de suas duas últimas seções, tal como vimos no detalhamento de sua estrutura formal. Um esquema da estrutura formal da obra encontra-se entre os anexos deste livro.

> Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
> Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
> Por isso se nos não mostrou...
>
> Sejamos simples e calmos,
> Como os regatos e as árvores,
> E Deus amar-nos-á fazendo de nós
> Belos como as árvores e os regatos,
> E dar-nos-á verdor na sua primavera,
> E um rio aonde ir ter quando acabemos!...
> (PESSOA, 1977, p. 208)
>
> Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
> Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
> Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
> quis que o não conhecêssemos,
> Por isso se nos não mostrou...
> Sejamos simples Sejamos simples, simples

Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores, sejamos simples
E Deus, Deus, Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
Sejamos, sejamos simples
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
E dar-nos-á verdor na sua primavera
E um rio aonde ir ter quando acabemos!...
(NASSIF, 2006; PESSOA, 1977)

A repetição dos versos na primeira estrofe auxilia a compreensão do texto, pois ele é pronunciado com sílabas sussurradas. A depender da acústica, ou da distância em que se encontra o ouvinte, os versos podem ter apenas as sílabas pronunciadas claramente ouvidas. Assim, os versos soariam como um progressivo apagar das palavras: Pensar em Deus é desobede- a Deus, - - em Deus - - - bede - - -, - - - quis que o não conhecê - mos, quis - - - conhecê- -, - - - nos não mostrou...

A inclusão dos sussurros na música foi transmitida de forma bastante diferente por cada intérprete: Eladio Pérez-González prioriza sua projeção, pois ele acentua as sílabas sussurradas; Guilherme Hübner[8] deixa que as palavras se apaguem, priorizando a sonoridade das palavras apagadas frente ao sentido do texto.

Tensão musical entre o belo e o simples

A condução da tensão musical está bastante relacionada àquela empregada na leitura do poema, já que a pontuação articula o sentido do texto, suspende e acelera o tempo, garantindo o enca-

minhamento de sua tensão, assim como a música o faz. Entre o belo e o simples, o poeta reforça o belo; já a condução do tempo musical ressalta a simplicidade.

O poema conduz toda sua tensão para a demonstração da forma como Deus nos amará (ele nos amará nos fazendo belos): seu ponto culminante engrandece a beleza. Podemos reconhecê-lo pela forma como foi escrito: a pontuação faz com que a leitura seja interrompida a cada pequeno verso por uma vírgula, até que a última aparição da palavra "Deus" imprima velocidade e continuidade, unindo dois longos versos. Notemos que o único verso sem vírgula é aquele onde se mostra a natureza do amor de Deus. A escrita parece revelar, em um só fôlego, sua forma: "E Deus amar-nos-á fazendo de nós belos como as árvores e os regatos."[9]

Já a condução do tempo musical reforça a simplicidade. A instrução sobre nosso comportamento – "sejamos simples"– é claramente enfatizada pela música. A única modificação considerável do compositor sobre o poema foi justamente a inserção dessa sentença que antecede o nome de Deus. A repetição do trecho central e a duração da parte instrumental que a segue, que interrompem o texto, causam uma articulação que enfatiza a instrução em detrimento da forma do poema.[10] Outra importante observação, que já havíamos preparado ao denominar a bordadura superior como motivo básico da geração melódica da peça, é a sua associação à ordem: "sejamos simples". A frase é repetida exaustivamente, quase em todas as vezes que aparece a bordadura superior. Quando repetimos os pequenos gestos melódicos relacionados às palavras, imprimimos naturalidade à relação entre o poema e a música. Ao ouvir determinado intervalo, a percepção atualiza e "presentifica" o texto. Especialmente sobre o processo de criação da peça estudada, o compositor declara:

> Tendo a intenção de usar poesia de Alberto Caeiro (O Guardador de Rebanhos), abandonei alguns dos meus métodos de trabalho anteriores – como a exaustiva proliferação através de uma ideia inicial – para que a relação texto-música não perdesse a naturalidade. O ponto de partida da composição foi improvisação imbuída da poesia e realizada tanto mentalmente quanto na voz e na flauta, utilizando técnica expandida de ambos.[11]

Os intérpretes reagem às ênfases que a composição propõe ao texto. Claro, não é possível que eles enfatizem a beleza, assim como o poema faz: através da junção entre dois versos que não são separados por vírgulas. Isso porque o compositor colocou pausas, notas sustentadas e repetições do texto entre os versos. A leitura do poema pelos intérpretes já é uma metaleitura, por estar comprometida com a prosódia apresentada. A aparição da frase "sejamos simples" (em D) é enfatizada por todos os barítonos. A frase da beleza – "belos como as árvores e os regatos" (terceiro compasso de F e quarto de H) – não é enfatizada em nenhuma interpretação, pois ela soa sempre como um progressivo relaxamento que leva a uma cadência interna, na sílaba "tos" da palavra "regatos". Também o compositor indica, na parte do barítono, a dinâmica *p*.

Ao mesmo tempo em que os intérpretes podem ler música, eles também podem ler o poema. Não existe desrespeito ao texto musical, mas é possível ouvir, nas gravações que realizei da obra, como as interpretações com todos os barítonos constroem uma atmosfera parecida e bastante específica: cristalina, mais lenta e pronunciada no "trecho da beleza" (quarto compasso da letra H). Mesmo as interpretações que possuem muitas diferenças entre si (nos sussurros, na pronunciação, na impostação...) justamente aqui, se aproximam.

Sol - lá - sol? Sejamos simples? Mas o que há de simples nessa música? Os recursos instrumentais? A notação? A constituição do duo? Aparentemente não há nada simples.

A aparência, por sua vez, é a ideia que tratamos de opor em todo o percurso que se iniciou no primeiro capítulo, quando tratávamos de origens para a peça. Simples é o que foi vivido em seu tempo. E, por ter tantas vezes mencionado a origem não como uma procedência, mas antes como um fundamento da essência que constitui as coisas, já podemos esclarecer: a simplicidade é a essência que se reflete no uso extensivo da técnica expandida e em seus desdobramentos, na busca por timbres específicos, na elaboração da escrita, no rigor e no detalhamento da notação e ousaríamos afirmar que ela está também na escolha do poema. Ou seja, observamos que tudo o que tem a aparência da complexidade o tem para se remeter a uma simplicidade original. E não se trata apenas de colocar lado a lado ideias que se opõem. Desde que usamos símbolos em nossa comunicação, assumimos que nossas descrições não são as coisas mesmas e, muitas vezes, na tentativa de melhor descrevê-las, acabamos nos distanciando ainda mais delas, pois nos aprofundamos nos símbolos.

A técnica expandida e a complexidade

Quando nos referimos à complexidade que há na leitura dos símbolos que designam técnicas expandidas dos instrumentos, tratamos apenas da prontidão de cada intérprete para a sua decifração. E, por outro lado, tratamos da abertura por parte do compositor em buscá-los. Ainda que determinado símbolo pareça complexo, ou seja, ainda que sua decifração não seja imediata, ele pode se referir a coisas ou a realidades conhecidas e comuns, realidades

simples. Mas o que há de surpreendente na linguagem, é que, muitas vezes, a única forma de expressar tal simplicidade é a maneira complexa tal como foi antecipadamente elaborada. Parece que vislumbramos um horizonte representativo da experiência artística vivida durante o processo de criação de *...como os regatos e as árvores*. Uma audição que busque a procedência da escritura – o porquê da escolha de certos símbolos em detrimento de outros – passará pela percepção sensorial e não pela grafia da partitura!

As indicações de respiração nos mostram um pouco da intenção que a escrita comunica. Elas foram trabalhadas durante o processo de interação com a intérprete, mas a maneira como foram escritas ainda não foi totalmente realizada, pois exigem a execução ininterrupta de trechos longos. No entanto, sua escrita é relevante, pois indica o esforço pela continuidade entre diferentes ideias musicais.

Essa audição que busca a procedência de uma ideia musical nos coloca a caminho de uma procura pelo sentido, mas não afirmamos que revele alguma certeza inequívoca, ou que descubra algum tipo de verdade como adequação. Para Italo Calvino (1990) "Não existe linguagem sem engano". Essa seria também uma alternativa contrária à multiplicidade própria da música. Segundo Picchi (2000, p.19),

> A existência, porém, da verdade primal na execução/interpretação, uma espécie de contemplação primeira ou arquetípica, contendo a verdade verdadeira como referência modelar às outras verdades todas, parece paradoxal em si mesma. Não há uma perspectiva absoluta sobre uma obra de arte, que atualize todos os aspectos dela, unindo ontologia e exteriorização material em todas as vertentes riquíssimas, de suas aparências.

Se olharmos para o mundo, a linguagem nos parecerá insuficiente, e se mergulharmos na linguagem... Bem, "... os símbolos

formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer", nos alerta Calvino (1990). Cairemos na armadilha de ver como complexo o simples. A adoção de determinado conjunto de símbolos (como a grafia de técnicas expandidas) revela uma face do discurso, pois toda palavra escolhida elimina inúmeras outras, e o gesto de escolher se relaciona ao que se pretende dizer.

O compositor intérprete

O estabelecimento de uma relação entre o divino e o etéreo está inscrito na peça. Essa inscrição em tudo se relaciona ao caráter musical construído e complementa a única indicação de caráter grafada na partitura, *espressivo*, à medida em que realiza e fundamenta os gestos musicais que podem representar tal expressão.

Na primeira página da música, na entrada do texto, os sussurros intercalados à voz recitada do barítono aparecem nos versos sobre Deus. Tais sussurros foram interpretados pelos barítonos, nas duas primeiras apresentações públicas da peça, como coloridos de novos timbres nas palavras. Em uma experiência muito enriquecedora, o compositor aceitou o desafio de cantar a própria música. Em dezembro de 2006, fizemos uma gravação no teatro da escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao ouvir sua fala e seu sussurro, não pude deixar de notar o equívoco de se falar em timbres, não só em relação à voz, mas em toda a parte da flauta que eu interpretava. Os sussurros devolvem à temática imaterial e etérea o seu próprio caráter, ou instauram, naquilo que enxergamos sob um ponto de vista técnico, o panorama de um sentido – como sinônimo de direção. Temos um norte a seguir.

Justamente o compositor, que se dedicou ao estudo detalhado dos símbolos, demonstrou prontidão em transcendê-los na in-

terpretação. Seus sussurros soam como se não estivessem escritos, pois eles estabelecem uma direção musical que nos permite percorrer também o sentido das palavras. Assim, a flauta segue a pronunciação e se torna impertinente pensar em *whistle tones, frullati* ou mesmo em técnica expandida, como conceitos. Perante o direcionamento provocado pela fala, os símbolos recuam.

Sobre a atuação da escrita, devemos ainda relatar uma experiência interpretativa. *...como os regatos e as árvores* foi cantada pelo já citado compositor alemão, Theo Brandmüller. Ao fim da peça, ele questionou se o texto era uma oração e fez duas perguntas: o que é "regatos" e "árvores"? E o que é "Deus"?

Certamente o professor Brandmüller não compreendeu várias outras palavras que havia pronunciado. No entanto, perguntou pelo título e pela palavra que, em toda a música, justamente se combina com sua sensação de oração. Se pôde fazê-lo, não se tratou de obra da linguagem, mas da audição de outros símbolos que ali estão. Não cabe a nós elucubrar sobre quais seriam esses símbolos, mas podemos afirmar sem receio a sua existência e sua relação com a expressão do caráter musical.

O homem no mundo: relações com o sentido

As coisas que fazem sentido para nós são aquelas que demonstram uma direção (um sentido) em nós mesmos. O sentido ecoa dentro de nós, pois também estamos a caminho (em um sentido), e o sentido das obras de arte constitui, por vezes, nossos sinais de pista. Para Heidegger (1986), "ser-obra significa: apresentar um mundo." Quando se instala um sentido, ele pode então ser percorrido. O movimento de instalar e de percorrer constrói a nossa história. O filósofo Heidegger (1999) ainda afirma:

> O dizer projetante [*ansagen*] é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo. Num tal dizer é que se cunham de antemão para um povo histórico, os conceitos de sua essência, a saber, a sua pertença à história do mundo...

A obra tem em sua materialidade a inscrição do mundo que a criou; no entanto, sua existência como arte depende do nosso trabalho presente de habitar seu sentido. O mundo que se instaura através da obra de arte acontece por meio da materialidade que, ao mesmo tempo, instaura o sublime e faz jus à nossa finitude. A obra repousa em sua matéria. De acordo com Stein (1966), "este repousar em si mesma faz com que a obra de arte não apenas pertença a seu mundo, mas nela este mundo está presente." E a essência que nela repousa é a instauração da verdade.

A obra é uma oferta, uma fundação e um princípio. A oferta significa que aquilo que se dá através da obra é uma dádiva, e não uma construção. Fundar é abrir um espaço, uma possibilidade que antes não era possível, a saber, a abertura onde a verdade pode se mostrar. As obras são um princípio, porque guardam, mediante a materialidade, a possibilidade de fazer com que continue vivo o mundo que as criou e que será por elas criado, em sua instauração. A arte é instauração, no sentido de princípio. Ou seja, a arte fundamenta algo. Os que a salvaguardam são aqueles que se dedicam a percorrer – e exatamente por isso – a construir seus sentidos.

A obra é inscrição que, sem a salvaguarda, não pode ser revelada. O ofício da composição cuida das qualidades dessa inscrição. No entanto, Heidegger (1992) afirma:

> Quando queremos celebrar um desses homens, cujo trabalho é criar obras, devemos em primeiro lugar render à obra a homenagem devida. No caso de um compositor, isso acontece quando fazemos com que suas obras de arte soem.

Quando tocamos, estamos retirando a inscrição de seu repouso. E esse despertar pelo mundo – pois nele estão os intérpretes – é também um despertar para o mundo, pois recupera e atualiza seu próprio sentido. Quando ouvimos, o mesmo se dá. Quando estudamos, quando analisamos e escrevemos, tomamos parte no abrigo do desocultamento, damos continuidade a ele, pois a obra só vive por nosso intermédio.

Em nossa experiência artística, quanto mais mergulhávamos na análise da obra, mais sentidos (direções) encontrávamos para a interpretação. E quanto mais embarcávamos na tentativa de tradução racional e escrita daquilo que reconhecemos de essencial na obra, tanto mais o compositor, cujo ofício se encerrara na grafia da peça, dela se distanciava.

Agora, um ano após a estreia, a peça lhe é passado. E, assim, abrem-se dois novos movimentos: o primeiro é nosso momento de salvar e guardar "...como os regatos", e o segundo é o esforço do compositor em enxergar e retirar outros véus.

Notas

[1] Rafael Nassif (1984) foi criado em Cataguases e reside em Belo Horizonte desde 2003.
Passou grande parte da sua infância escutando músicas do acervo de discos do seu pai, e começou a compor logo que iniciou seus estudos musicais. Recebeu apoio dos compositores Almeida Prado e Villani-Côrtes, e estudou piano com André Pires e composição com Marlos Nobre. Outro mestre de importância na sua formação é Ilan Sebastian Grabe, que com a Técnica de Alexander há três anos lhe orienta também em assuntos relativos à fenomenologia, composição e outras questões.
Inicialmente o seu trabalho composicional foi voltado para o aspecto rítmico, e foi influenciado em parte pelo minimalismo americano, por Stravinsky e pela música popular da sua geração (Funk carioca, música eletrônica dançante, etc). Seus trabalhos atuais se concentram na composição vocal e na exploração do timbre e do espaço como fatores de estruturação composicional. Com certa influência da corrente espectral francesa, tem se dedicado também à pesquisa da técnica instrumental expandida e se interessado pela música eletroacústica. No Brasil e na Europa participou dos principais festivais de música contemporânea (Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Ostrava Days 2007) assim como recebeu prêmios e outras distinções como compositor e intérprete. Também atua com freqüência como organizador e produtor de concertos.
Cursou o Bacharelado em Composição na EM/UFMG. Estudou com todos os professores da sua área: Sérgio Freire, Rogério Vasconcelos, Oiliam Lanna, Eduardo Campolina e Gilberto Carvalho, e realizou parte da sua formação em intercâmbio na UFBa, Salvador. Na UFMG participou de vários projetos, na temporada de 2007 (ano de elaboração deste livro) foi compositor residente do Coro de Câmara. Atualmente prossegue suas pesquisas e leciona composição no centro de extensão desta mesma universidade

[2] Mensagem 13 do Forum: http//: www.allegrobr.com/comunidade/forum. Acesso em: 22 de dezembro de 2006. Escrita por Marlos Nobre em 2003.

[3] Kaija Saariaho nasceu em Helsinki, Finlândia, em 1952. Estudou em seu país natal na Academia Sibelius e na Universidade de Freiburg, com os compositores Brian Ferneyhough e Klaus Huber. Em 1982, iniciou pesquisas no IRCAM, em Paris, cidade onde reside. Seu conjunto de obras possui peças escritas com a colaboração de instrumentistas, como Camila Hoitenga (flauta) e o pianista Emmannuel Ax. Disponível em: http://www.saariaho.org. Acesso em: 28 de dezembro de 2007. Saariaho conheceu a peça ...como os regatos e as árvores por intermédio do compositor, na cidade de Ostrava, República Tcheca, em agosto de 2007, durante o festival "Ostrava Days".

[4] Infelizmente, a maioria dos rascunhos da peça, significativamente modificados em sua versão atual, aparece com riscos feitos pelo próprio compositor. Opta-

mos por manter a apresentação dos exemplos por acreditar que a relevância de suas informações seja maior que o desconforto decorrente de sua leitura.

[5] Eladio Pérez-Gonzáles é barítono, nascido no Paraguai e residente no Rio de Janeiro. Sua formação musical, vocal e teatral foi aprimorada em estudos nos Estados Unidos, Alemanha e França, países em que atuou como solista em recitais e concertos com orquestra. Recebeu numerosos prêmios no Brasil e no exterior. Atua como músico e professor, e dedicou sua carreira artística à difusão da música contemporânea, principalmente brasileira e latino-americana. É participante ativo das Bienais de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro e integrou Festivais de Inverno das décadas de 70 e 80 e Encontros de Compositores e Intérpretes Latino-americanos.

[6] Theo Brandmüller nasceu em 1948, em Mainz, Alemanha. Estudou composição com Giselher Klebe (Detmold), Mauricio Kagel (Köln), Cristobal Halffter (Madrid) e Olivier Messiaen (Paris). Desde 1979, é professor de composição, análise e improvisação organística na Universidade de Saarland, Alemanha. Diversos regentes já interpretaram suas obras, dentre eles: Marcello Viotti, Max Pommer, Gabriel Chmura, Leif Segerstam, Cristobal Halffter e Peter Ruzicka. Ele já teve mais de 70 obras gravadas e edições feitas pela Universal Edition, Wien, Bote und Bock, Berlin, e Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Disponível em: http://www.hfm.saarland.de/brandmueller/page2.html. Acesso em: 14 de janeiro de 2008. Brandmüller conheceu a peça *...como os regatos e as árvores* por meio da flautista e autora do presente trabalho, durante o festival de música "Tage für Interpretation und Aufführungspraxis", em Saarbrücken, Alemanha, em outubro de 2006. Ele comentou a peça publicamente e cantou a parte de barítono em aula reservada aos alunos participantes do curso.

[7] Pierre-Yves Artaud é professor de flauta no conservatório superior de música em Paris. Escreveu diversos métodos para o instrumento, que muito contribuíram para a formação do repertório contemporâneo para flauta. Ao lado de suas atividades pedagógicas e como pesquisador, sua carreira artística inclui concertos com grupos de câmara, como o Quarteto Arditti e concertos como solista sob a regência de diversos maestros, como: P. Boulez, P. Eötvos, J.C. Casadesus, A. Tamayo, A. Louvier e L. Foster. Disponível em: http//:www.festivaldeinverno.sp.gov.br. Acesso em: 22 de novembro de 2006. Artaud conheceu a peça *...como os regatos e as árvores* e pôde comentá-la diretamente com o compositor em Campos de Jordão, durante o 37º Festival de Música, entre os meses de julho e agosto de 2006.

[8] Guilherme Hübner é barítono e regente. Ele realizou a estreia de *...como os regatos e as árvores* em dezembro de 2006, na escola de música da UFBA.

[9] O Poema encontra-se na Conclusão subitem "A Forma".

[10] O Poema, com as repetições que aparecem na música, encontra-se na Conclusão, subitem "A forma".

[11] O texto integral encontra-se entre os anexos do livro.

Referências

AMORIM, Felipe; VASCONCELOS, Rogério. A Atra praia de Saturno: o papel estrutural do timbre. *Per Musi* : Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 5/6, p. 68-80, 2002.

ARTAUD, Pierre-Yves. *Flûte au Présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 48-75, ago. 1998.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BRÜSEKE, Franz Josef. *Heidegger como crítico da técnica moderna*. [S.l: 2004] Disponível em:< http//:www.filoinfo.bem-vindo.net/doc/htecnica.pdf > Acesso em: 28 dez. 2007.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard:* a study in applied phenomenology. New Haven: Yale University, 1983.

COOK, Nicholas. Analysing performance and performing analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University, 1999. p. 239-261.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DICK, Robert. *The other flute*. New York: Multiple Breath Company, 1989.

_____.*Tone development through extended techniques*. New York: Multiple Breath Music Company, 1986.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

ECO, Umberto. Retórica e ideologia. In:_____. *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.83-94, cap.5.

_____. A obra viva. In: LANGER, Sussane K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.139-154. cap. 9.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for music analysis. *Musical Quarterly*. Oxford, v. 70, n. 3, p. 355-73. 1984.

_____. *Philosophy and the analysis of music*: bridges to musical sound, form, and reference. Oxford: Greenwood, 1991. 392 p.

FINNISSY, Michael. Biting the hand that feeds you. *Contemporary Music Review*, London, v. 21, n. 1, p. 71-79, mar. 2002.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta:* ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82 p.

FRANÇA, Cecilia C. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 1, p. 52-62, 2000.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas.* 8. ed. rev. Belo Horizonte:UFMG, 2007. 255 p.

GERBASE, Carlos. Flusser e Heidegger: as imagens técnicas na questão da técnica. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 1, n. 6, jul. 2001.

GRIER, James. *The critical editing of music*: history, method, and practice. Cambridge: Cambridge University, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: USP, 1997. (Cadernos de tradução, n. 2, Departamento de Filosofia).

_____. *Erlauterungen zu hölderlins dichtung*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963.

_____. *Gelassenheit*. 10. Aufl. Stuttgart: Verlag Günter Neske Pfullingen, 1992.

_____. *A arigem da obra de arte.* Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. A origem da obra de arte. *Kriterion*. Tradução de Maria José Campos. Belo Horizonte, n. 76, 1986; n. 86, 1992.

_____. A questão da técnica. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p.11-38.

KOIZUMI, Hiroshi. *Technique for contemporary flute music*: for players and composers. Japan: Schott, 1996.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. Tipografia. In:_____. *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 47-158.

LEVINE, Carine; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *Die Spieltechnik der Flöte.* Kassel: Bärenreiter, 2002.

LEVINSON, Jerrold. Performative vs. critical interpretation in music. In: KRAUSZ, Michael (Ed.). *The interpretation of music*: philosophical essays. Oxford: Oxford University, 1993. p. 33-60.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Globo, 1952.

MENDES, Ricardo. Apontamentos para uma leitura sobre fotografia e filosofia na obra de Vilém Flusser. *Studium,* Campinas, v. 22, 2005.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Poética do pensamento. In: Adauto Novaes (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 389-410.

OPPENS, Ursula. Being expressive of what's there. *Contemporary Music Review*, London, v. 21, n. 1. p. 61-69, mar. 2002.

PESSOA, Fernando. Poemas completos de Alberto Caeiro. In:_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 201-250.

PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. *Cadernos de Pós-graduação,* Campinas, v. 4, n. 2, p.17- 21, 2000.

RICHARDS, Annette. Automatic genius: Mozart and the mechanical sublime. *Music and Letters*. Oxford, v. 80, n. 3, p. 366-389, 1999.

ROBATTO, Lucas. *Fundamentos teóricos e conceituais da interpretação musical*: desenvolvimento de um modelo teórico. Salvador, 2006. No prelo.

_____. *Ideologia do exercício técnico de um instrumento*. Disponível em: < http://www.classedeflauta.ufba.br>. Acesso em: 2 out.2007.

SCHULTE, Rolf. An advocate for the piece. NELSON, Peter. *Contemporary Music Review,* London, v. 21, n.1, p.49-60, mar. 2002.

SLOBODA, John A. composition and improvisation. In: *The musical mind:* the cognitive psychology of music. Oxford: Oxford Science Publication,1991. v. 5.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos ponteios de M. Camargo Guarnieri:* subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. 2000. 89f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: Íthaca, 1966.

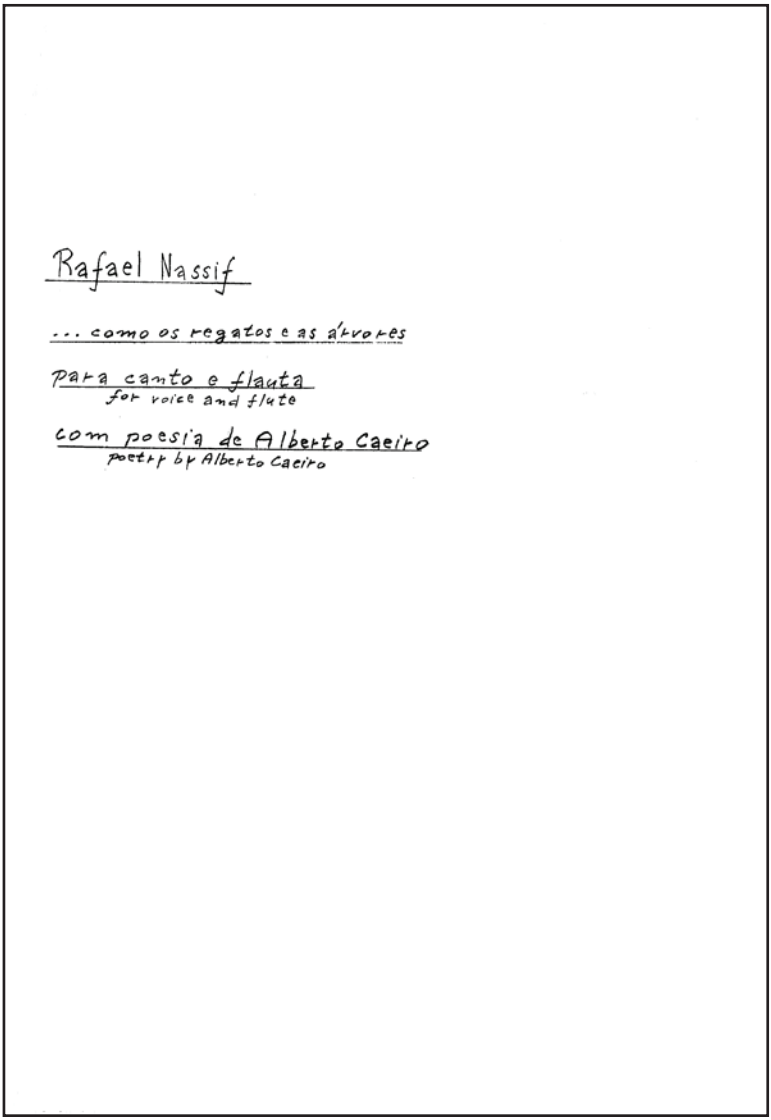
STOKES, Sheridon; CONDON, Richards. *Special effects for flute*. Culver: Trio Associates, 1970.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

TOFF, Nancy. *The development of the modern flute*. Urbana: University of Illinois, 1979.

Anexos

ANEXO A – Partitura de *...como os regatos e as árvores*



Texto:
Text:

VI

Pensar em Deus é desobedecer à Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...

Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores,
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
E dar-nos-á verdor na sua primavera,
E um rio aonde ir ter quando acabemos!...

(*O Guardador de Rebanhos*, 1911-12)

Micro-intervalos:
Micro-intervals:

♭↓ ¼ de tom descendente
flatten a quarter-tone

♯ ¼ de tom ascendente
sharpen a quarter-tone

♯♯ ¾ de tom ascendente
sharpen three quarter-tones

♭♭ ¾ de tom descendente
flatten three quarter-tones

Guia para performance (Voz)
Guide for performcance (Voice)

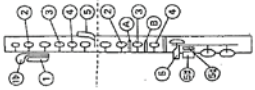
× Sussurrar a sílaba/palavra.
To whisper the syllable/word.

o Nota em falsete, quando entre parênteses o falsete é opcional.
'Falsetto' voice. When between parentheses, 'falsetto' voice is optional.

+ *Boca chiusa.*

Nota: Cantar com voz branca, sem muita impostação e sem *vibrato*.
Um pouco de *vibrato* poderá ser empregado nos trechos onde se alcança a dinâmica *mf*.
Note: The singer should use a white voice, without being much imposing and senza vibrato.
Poco vibrato can be applied on the bars where mezzo-forte dynamic is reached.

Guia para performance (Flauta)
Guide for performcance (Flute)



→ Mudança progressiva.
Progressive change.

WT *Whisper tones/Whistle tones*: sons susurrados/assobiados.

Nota com som sujo (ar soando como ruído).
'Aeolian sounds': sound with air as noise.

Notas com muito ar como ruído e a altura quase imperceptível.
'Aeolian sounds' with much air as noise. The pitch is practically imperceptible.

Nota cantada. O flautista homem deve preservar os registros/dinâmicas escritos, de preferência em falsete, a não ser que exista outra indicação (*ossia*).
Sung note. The man flutist should keep the ranges and the dynamics written, preferably using 'falsetto' voice. Sometimes there will be optional octaves (ossia).

Flt. *Flutter tongue: frullato.*

Flt. g. *Guttural flutter*: '*frullato* de garganta'.

(→)Flt. (→)Flt. g. Pequena transição progressiva para o efeito de *frullato*, através de variação da velocidade de vibração da língua/garganta.
Short progressive transition to the flutter tongue effect, through variation of vibration's speed of the tongue/throat.

Flt. g. → ord. Pequena transição progressiva de '*frullato* de garganta' para *modo ordinario*.
Short progressive transition from guttural flutter to modo ordinario.

Pizzicato

Percussão/golpe de chave (apenas percussão, e apenas a chave indicada).
Key percussion/slap (key percussion alone, and only the indicated key).

Nota tocada discretamente junto com a percussão da chave indicada.
To play the notes softly and hitting the key (only the indicated key) at the same time.

Parcial/'harmônico' resultante. Se a indicação for para nota cantada, cantar em falsete (quando entre parênteses o falsete é opcional).
Resultant partial tone/'harmonic'. In case this indication is written for sung note: to sing using 'falsetto' voice (when between parentheses the 'falsetto' voice is optional).

Embocadura normal.
Normal play.

Embocadura muito fechada.
Very closed mouthpiece position.

Bocal inteiramente coberto pelos lábios.
Mouthpiece entirely covered by the lips.

Bocal afastado do queixo cerca de 10 cm.
Mouthpiece held at a distance of 4 inches from the mouth.

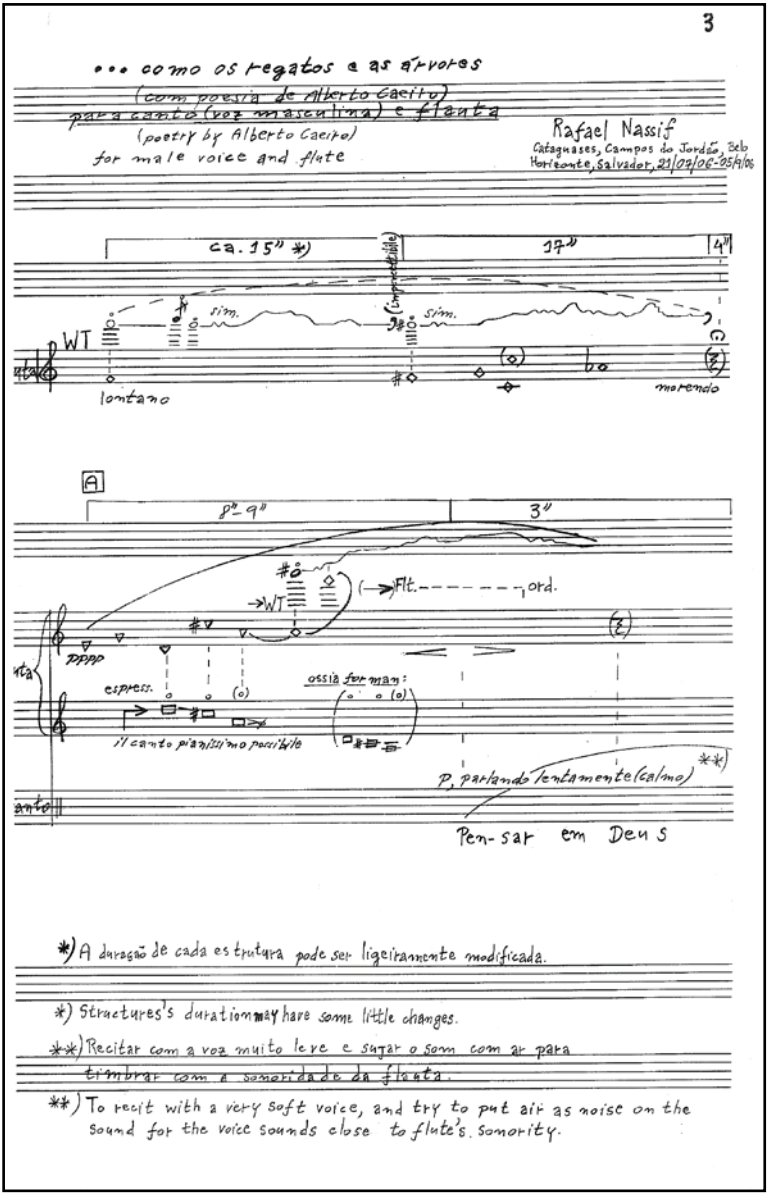
(Agradeço aos flautistas Carine Dupré, Marta Castello Branco e Pierre-Yves Artaud, que contribuiram na revisão da parte da flauta.)

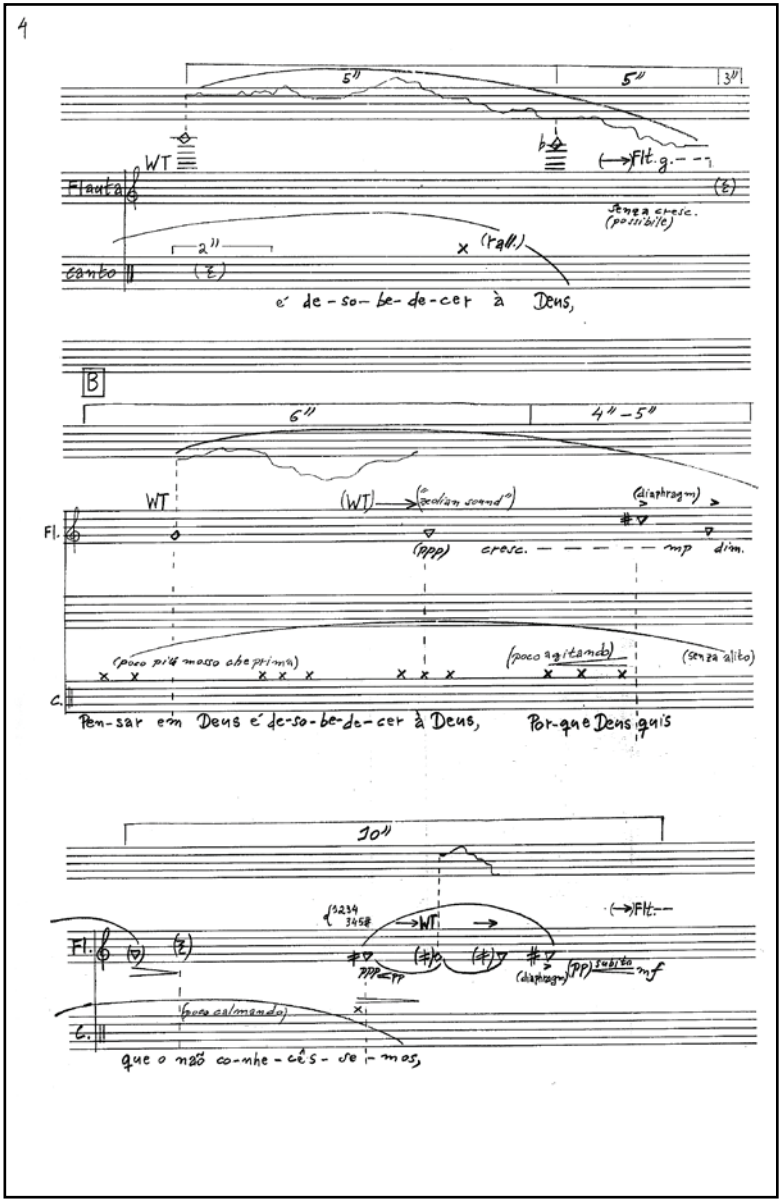
(I'm thankful to the flutists Carine Dupré, Marta Castello Branco and Pierre-Yves Artaud who have contributed in the flute's part's revision.)

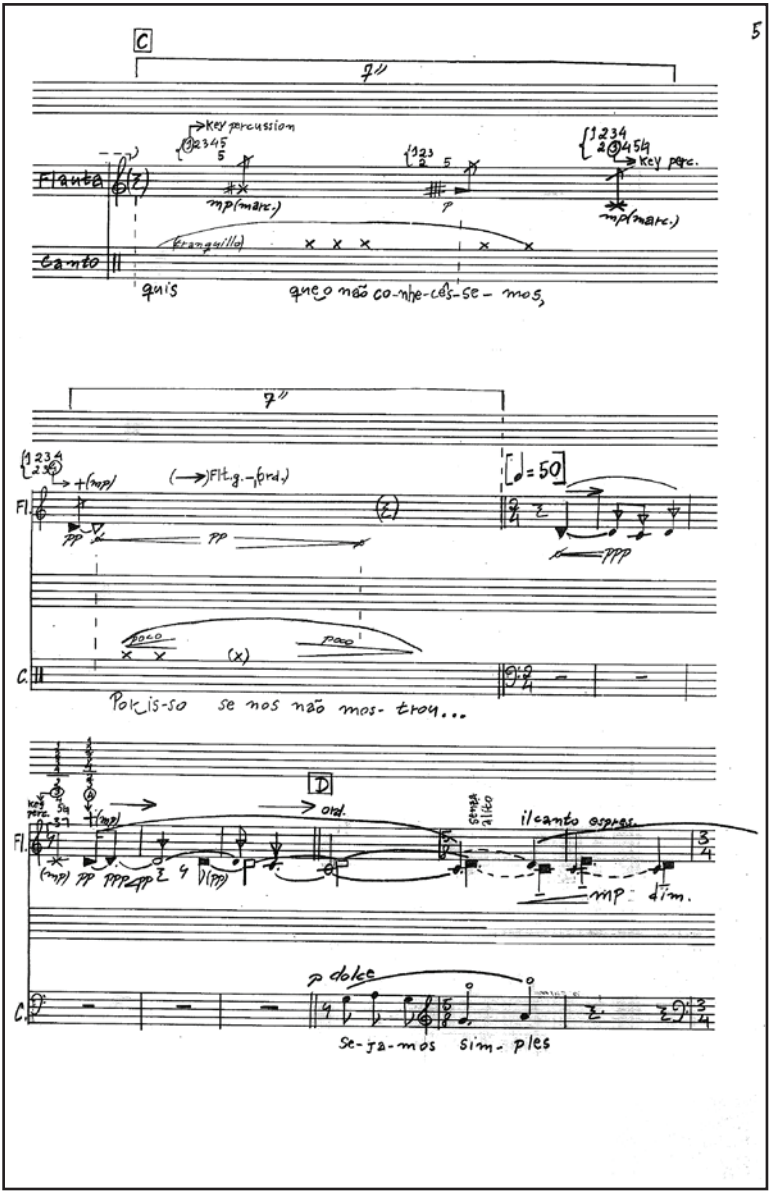
Primeiras apresentações:

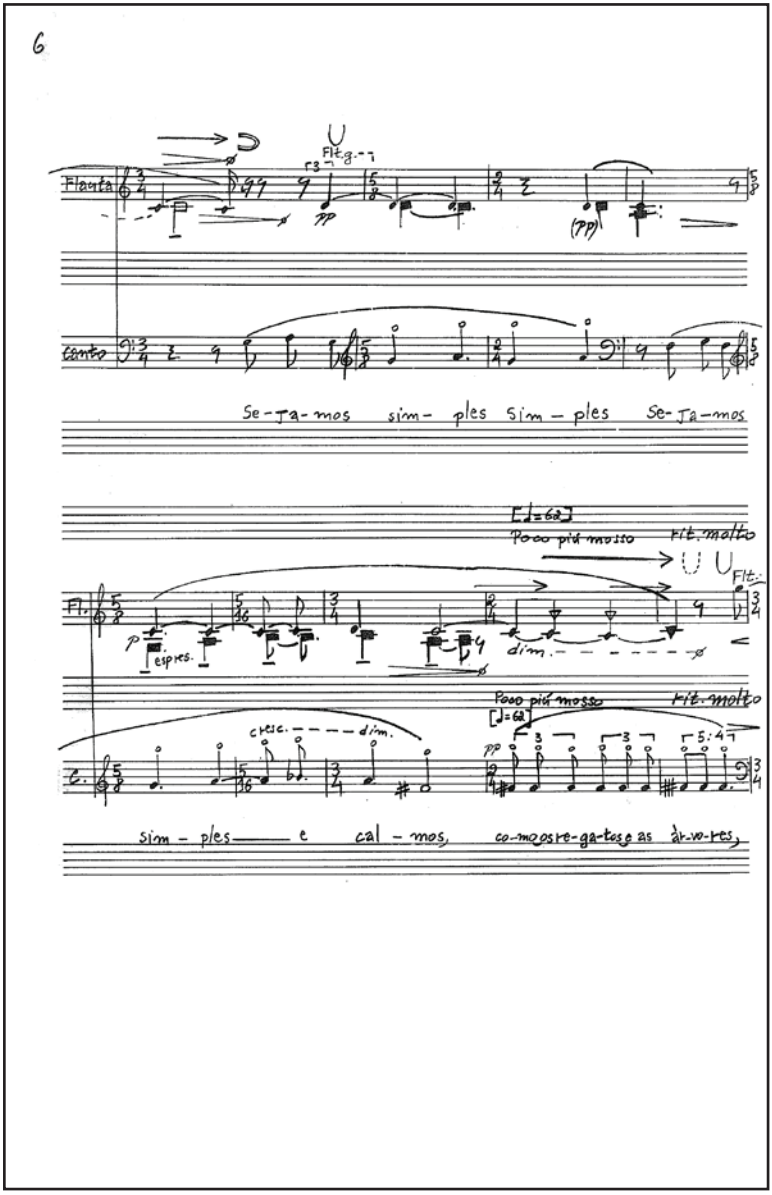
Salvador, Escola de Música/UFBA, 15 de dezembro de 2006
canto: Guilherme Hübner, *flauta:* Marta Castello Branco

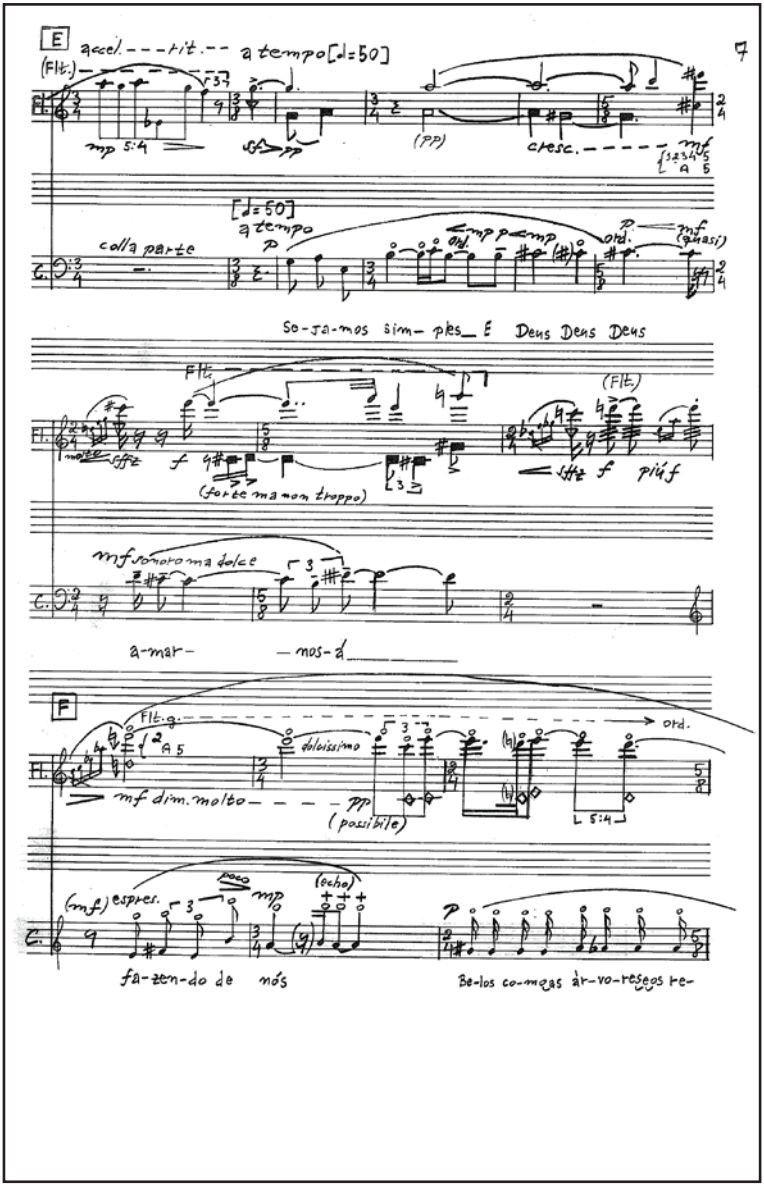
Belo Horizonte, Sala Sérgio Magnani, Fundação de Educação Artística, 18 de março de 2007
canto: Eladio Pérez-González, *flauta:* Marta Castello Branco

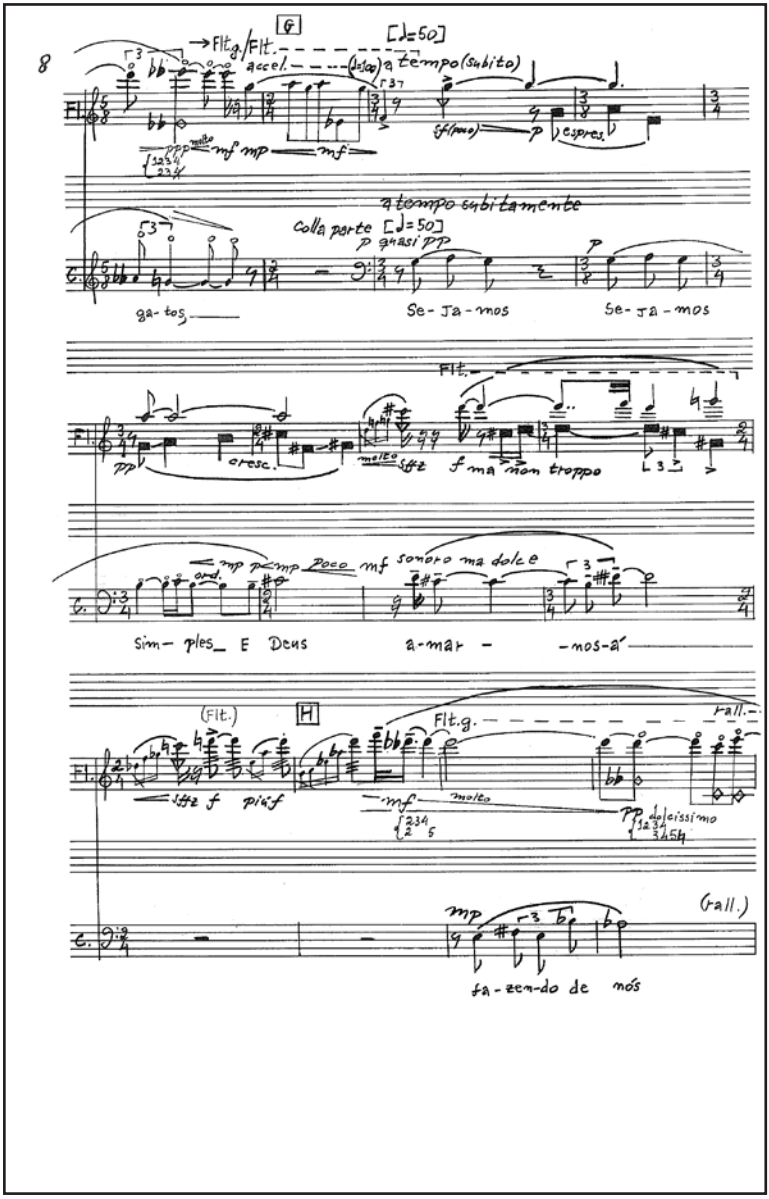

3
... como os regatos e as árvores
(com poesia de Alberto Caeiro)
para canto (voz masculina) e flauta
(poetry by Alberto Caeiro)
for male voice and flute
Rafael Nassif
Cataguases, Campos do Jordão, Belo Horizonte, Salvador, 21/07/06-25/9/06
ca. 15" *)
17"
4"
(compressible)
sim.
sim.
WT
lontano
morendo
A
8"-9"
3"
Flt.
ord.
WT
pppp
espress.
ossia formant:
il canto pianissimo possibile
p, parlando lentamente (calmo)
**)
Pen-sar em Deus
*) A duração de cada estrutura pode ser ligeiramente modificada.
*) Structures's duration may have some little changes.
**) Recitar com a voz muito leve e sugar o som com ar para timbrar com a sonoridade da flauta.
**) To recit with a very soft voice, and try to put air as noise on the sound for the voice sounds close to flute's sonority.

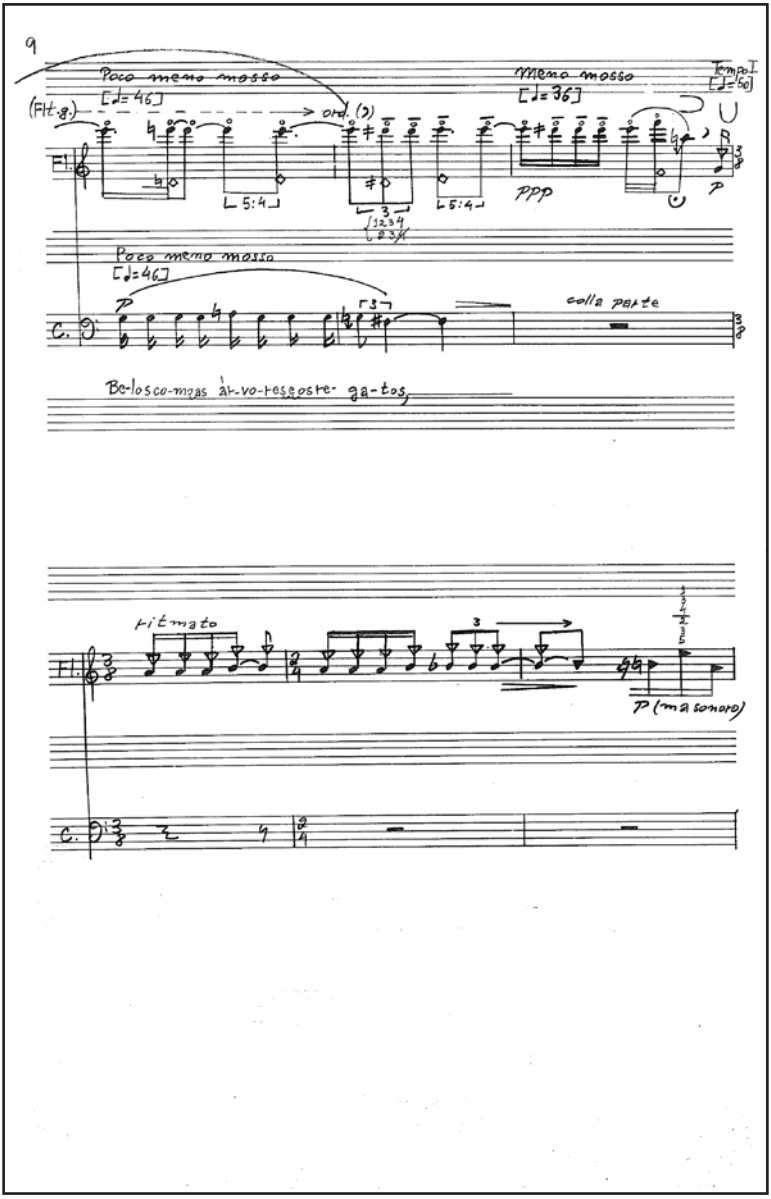

4
5"
5"
3"
WT
Flt. g.
Flauta
senza cresc. (possibile)
2"
(rall.)
canto
é de-so-be-de-cer à Deus,
B
6"
4"-5"
WT
(WT)
(Eolian sound)
(diaphragm)
Fl.
(ppp)
cresc.
mp
dim.
(poco più mosso che prima)
(poco agitando)
(senza alito)
C.
Pen-sar em Deus é de-so-be-de-cer à Deus, Por-que Deus quis
10"
WT
Flt.
Fl.
(diaphragm)
(pp) subito
mf
(poco calmando)
C.
que o não co-nhe-cês-se-mos,

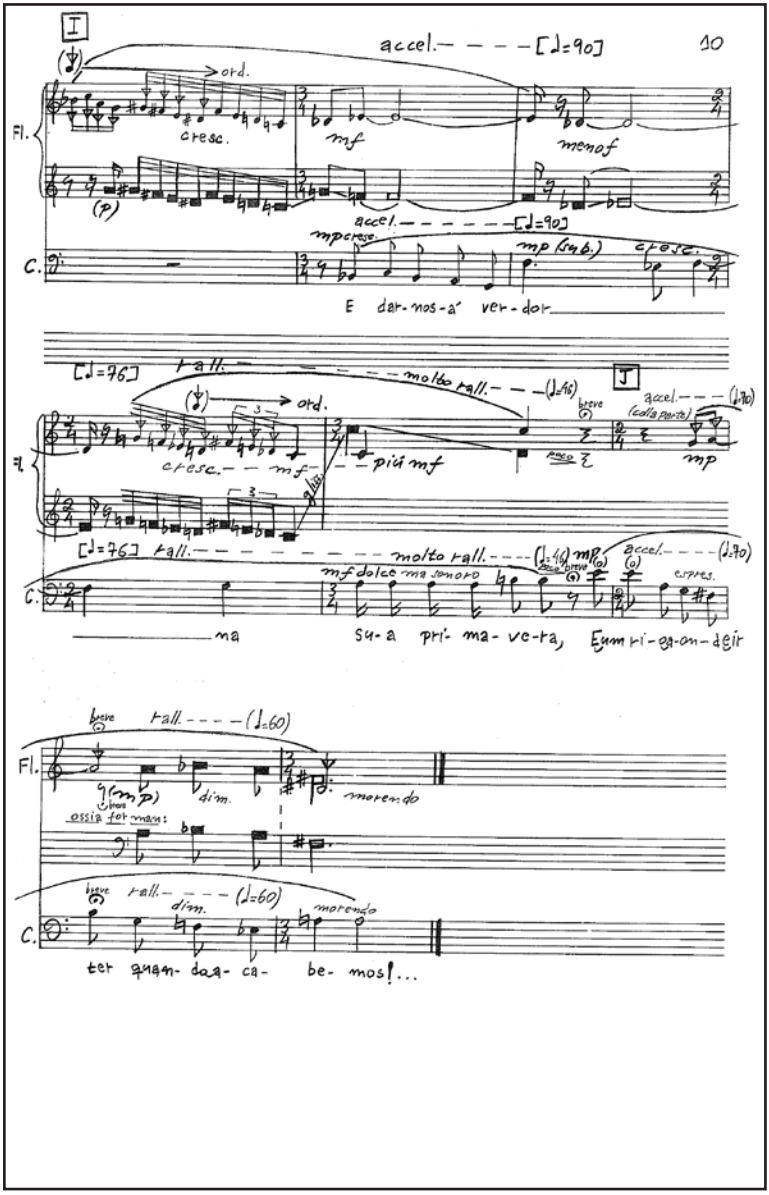

5
C
7''
Key percussion
Flauta
mp(marc.)
p
key perc.
mp(marc.)
tranquillo
Canto
quis
que o não co-nhe-ces-se- mos,
7''
Fl.
pp
pp
ppp
poco
poco
(x)
C.
Por is-so se nos não mos- trou...
D
ord.
senza vibr.
il canto espress.
mp
dim.
p dolce
C.
se-ja-mos sim- ples


6
Flauta
Flt.g.
pp
(pp)
canto
Se-ja-mos sim-ples sim-ples Se-ja-mos
[♩=62]
Poco più mosso
Flt. molto
Fl.
p
espres.
dim.
Flt.
Poco più mosso
[♩=62]
Flt. molto
cresc.
dim.
pp
C.
sim-ples e cal-mos, co-mo os re-ga-tes e as ár-vo-res,


E
accel. --- rit. -- a tempo [♩=50]
(Flt.)
mp 5:4
(pp)
cresc.
mf
colla parte
[♩=50]
a tempo
p
ord.
mf (quasi)
so-ja-mos sim- ples E Deus Deus Deus
(Flt.)
f
(forte ma non troppo)
più f
mf sonoro ma dolce
a-mar- — mos-d
F
Flt.g.
ord.
dolcissimo
mf dim. molto
pp
(possibile)
5:4
(mf) espres.
mp
(echo)
p
fa-zen-do de nós
Be-los co-meas ár-vo-reseos re-


8
G
→Flt.g./Flt.
accel.
a tempo (subito)
espres.
a tempo subitamente
Colla parte
p quasi pp
ga-tos
Se-ja-mos
Se-ja-mos
cresc.
molto
sffz
f ma non troppo
poco mf sonoro ma dolce
ord.
Sim-ples E Deus
a-mar-
-nos-á
(Flt.)
H
Flt.g.
rall.
sffz f più f
molto
dolcissimo
(rall.)
fa-zen-do de nós


9
Poco meno mosso
[♩=46]
(Flt.8.)
ord. (?)
Meno mosso
[♩=36]
Tempo I
[♩=50]
Fl.
5:4
3
5:4
ppp
p
Poco meno mosso
[♩=46]
p
colla parte
C.
Be-losco-mas ár-vo-tes este- ga-tos,
ritmato
3
p (ma sonoro)
C.


I
accel.
10
ord.
cresc.
mf
menof
(p)
accel.
mp (sub.)
cresc.
E dar-nos-á ver-dor
rall.
molto rall.
J
ord.
cresc.
più mf
accel.
mp
molto rall.
mf dolce ma sonoro
accel.
espres.
na su-a pri-ma-ve-ra, E um ri-ga-on-deir
rall.
dim.
morendo
ossia fot man:
rall.
dim.
morendo
ter quan-do a-ca-be-mos!...

ANEXO B – Combinações de técnicas expandidas para a flauta utilizadas em *...como os regatos e as árvores*

(1) *Whistle tones* (2) com frullato de língua
(3) com frullato de garganta

(4) Som eólio com muito ar como ruído e altura quase imperceptível
(5) com notas cantadas
(6) com frullato de língua
(7) com frullato de garganta

(8) Som eólio com altura mais perceptível (9) com notas cantadas

(10) Percussão de chaves sem soprar as notas

(11) *Pizzicato*

(12) Percussão de chaves tocando a mesma altura digitada (13) com *pizzicato*

(14) Nota definida (15) com canto
(16) com frullato de língua
(17) com frullato de garganta
(18) com frullato de língua e canto
(19) Multifônicos

(20) Harmônico (21) com frullato de garganta

ANEXO C – Estrutura formal de ...*como os regatos e as árvores*

Estrutura geral da peça

	Introdução + letras A, B e C		Letras D a F	3 compassos antes de I ao final
1ª seção	_____	2ª seção	_____	3ª seção _____

Estrutura de cada seção

Primeira seção:

Introdução	Barítono (A)	Transição
_____	_____	_____

-Introdução com flauta solo em *whistle tones*.
-(A) Entrada do barítono (início do texto).
-Início da grafia em compassos (pequena transição).

Segunda seção:

B1	B2	B2’
_____	_____	_____

-B1: Entrada da melodia cantada pelo barítono.
-B2: Trecho central da peça, que é repetido com algumas variações em B2’.

Terceira seção:

C1	C2
_____	_____

-Transição, trecho ritmato.
-C2: Fechamento da peça

ANEXO D – Texto sobre ...*como os regatos e as árvores*[1]
Rafael Nassif

Tendo a intenção de usar poesia de Alberto Caeiro (*O guardador de rebanhos*), abandonei alguns dos meus métodos de trabalho anteriores – como a exaustiva proliferação através de uma ideia inicial – para que a relação texto-música não perdesse a naturalidade. O ponto de partida da composição foi a improvisação, imbuída da poesia e realizada tanto mentalmente quanto na voz e na flauta, utilizando técnica expandida de ambos.
O uso de falsetes e de trechos sussurrados de forma não convencional confere recursos expressivos ao texto por criar a sensação de ocupações diversas do espaço do palco, mesmo dentro de um contexto de duo apenas – em alguns trechos o flautista também canta ao mesmo tempo em que toca, ou apenas canta dentro do tubo do instrumento, como eco da poesia.
Níveis de velamento do texto são trabalhados de diversas formas, dentro de uma visão poética ("Pensar em Deus é desobedecer a Deus, Porque Deus quis que o não conhecêssemos, por isso se nos não mostrou..."), portanto a parte do canto é detalhada em termos de timbre, dinâmica e sugestões de expressão, sendo importante que o cantor apenas interaja discretamente com a atmosfera gerada pela flauta, sem se impor.
A flauta, usada com ampla gama dinâmica e timbrística, é tratada em igual importância ao canto, gerando um contexto de música de câmara, e não de acompanhamento da voz. Então a música, não exercendo mera função de subordinação ao texto, do mesmo modo que é influenciada por ele, o influencia ao longo da peça.
Várias versões da parte da flauta foram feitas até esta última, com o auxílio dos flautistas franceses Pierre-Yves Artaud e Carine Dupre, e principalmente de Marta Castello Branco, que realizou as primeiras performances.

[1] Este texto foi escrito pelo compositor de ...*como os regatos e as árvores*, Rafael Nassif, em junho de 2007.

Colofão

Formato	15 x 21 cm
Tipologia	Aldine 401 BT 11/15 Castle T e Castle T Ling
Papel	Alcalino 75 g/m² (miolo) Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
Impressão	Setor de Reprografia da EDUFBA
Capa e Acabamento	Cartograf
Tiragem	400 exemplares