

Introdução à Pedra de Rodolfo Caesar: leituras de uma obra

Denise Garcia

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

e-mail: d_garcia@iar.unicamp.br

Preâmbulo

Durante o ano de 2007 ofereci uma disciplina para duas turmas diferentes em duas universidades: tratava-se da disciplina "Percepção, construção e análise em música eletroacústica" ministrada no curso de mestrado em música da Escola de Música da UFRJ no primeiro semestre de 2007 e no curso de mestrado/doutorado em música do Instituto de Artes da Unicamp no segundo semestre desse ano. Trata-se de uma disciplina na qual são levados à discussão com os alunos alguns textos clássicos sobre análise de música eletroacústica, partindo da tripartição 'análise poiética, análise estésica, análise neutra' de Jean Molino (1975) e Jean-Jacques Nattiez (2002), textos que discutem a validade dessa proposta, de Simon Emmerson (1982) e François Delalande (1986), o método de análise estésica de Delalande (1989) e os sistemas de descrição do sonoro de Denis Smalley (1997), dentre outros, tendo em vista que os alunos já tinham alguma intimidade com a tipomorfologia de Pierre Schaeffer (1966).

Como o meu foco de pesquisa tem sido a música eletroacústica brasileira e no momento no Rio estava justamente coletando material dos compositores cariocas, resolvi propor para a experiência de análise estésica que desenvolvemos juntos em classe uma mesma obra: **Introdução à Pedra** de Rodolfo Caesar (1989). O critério de escolha dessa obra foi antes de tudo intuitivo e prático: em primeiro lugar, escutando as obras recém copiadas desse compositor, achei que 'Introdução' era, de todas as que tinha no meu acervo, a mais analisável (faço notar aqui que essa questão não é de menor importância e que será discutida mais adiante neste texto); em segundo lugar a obra está publicada no site "sussurro" e os alunos teriam fácil acesso a ela.

Na primeira experiência com a disciplina, não sabia ainda que essa mesma obra já havia sido analisada por Carole Gubernikoff em sua tese para Concurso Público para Professor Titular no Departamento de Composição e Regência da UNI-RIO em 2003 (Gubernikoff, 2003). Para minha reconfortante surpresa, lendo então a tese, vi que a fundamentação

teórica para a análise da obra utilizada pela professora estava assentada nos mesmos autores mencionados acima, tendo-se valido de texto e entrevista com o compositor para uma abordagem da música do ponto de vista da sua criação (poiesis) e aplicado o método de análise estética de Delalande com diversas pessoas (observe-se que a tese tem um âmbito filosófico não pretendido no presente trabalho).

As monografias de final da disciplina de alguns alunos trataram de analisar a obra, tendo em mãos as anotações de escutas realizadas em classe e em Campinas pudemos também fazer algumas incursões em documentos em Internet e ter acesso a diferentes transcrições de obras eletroacústicas (partituras de escuta), o que encorajou alguns alunos a fazer transcrições manuais e em computador, usando diferentes ferramentas para isso.

Este texto trata de uma abordagem comparativa dessas diferentes análises, observando as características, as problemáticas e as dificuldades de se analisar música eletroacústica, exemplificando com as diferentes leituras de 'Introdução'. Por fim apresento nesta palestra uma transcrição da obra feita por mim utilizando o aplicativo "Acousmograph" distribuído gratuitamente pelo INA/GRM.

A minha hipótese é que - sendo uma análise textual descritiva de uma obra e uma transcrição gráfica da mesma duas formas de análise, isto é, a transcrição não é um documento visual icônico em relação ao seu objeto mas uma leitura particular da obra, uma análise - os desenhos gráficos feitos na transcrição são mais sugestivos, diretos e rápidos para a racionalização de uma escuta do que a descrição textual mais abstrata que trate de dar conta de uma descrição técnica do som. Os sinais gráficos são como metáforas que se referenciam diretamente a imagem do som, sem tantas mediações que a leitura de um texto exige. Igualmente insuficientes para dar conta da abordagem de uma música eletroacústica (da mesma forma que todas as ferramentas analíticas em relação à música acústica), a análise textual e a transcrição se complementam de forma interessante e o exemplo altamente positivo disso que temos são as publicações "Portrait Polychromes" realizadas pelo INA/GRM⁶⁸.

O estudo apresentado aqui é fruto de uma pesquisa em seu início, não traz respostas às muitas perguntas que muitos autores colocam sobre a temática da análise da música sobre suporte fixo, mas coloca e discute algumas questões que creio serem interessantes para um avanço dessa temática.

1. Histórico da obra

1.1 Rodolfo Caesar

Rodolfo Caesar não necessita de apresentação para a geração que o acompanha. Mas para as novas gerações, o percurso deste compositor

68 disponíveis em <http://www.ina.fr/entreprise/activites/recherches-musicales/index.html>

singular e muito importante no cenário nacional não é tão conhecido. Não importa neste pequeno artigo revelar uma biografia do compositor, mas contextualizar a criação de *Introdução à Pedra*. As condições, o meio, o momento vivenciado pelo compositor quando da composição de determinada obra são fatores muito relevantes para compreendê-la melhor. A análise do objeto artístico sem levar em conta o seu contexto, seja sócio-cultural, seja dentro do percurso do artista, é uma análise demasiadamente parcial e a musicologia sistemática está povoada desses exemplos.

Neste sentido, em rápidas linhas, é importante sabermos que Rodolfo Caesar teve seu primeiro contato com a música eletroacústica em seu período de estudos no Instituto Villa-Lobos iniciados em 1970, Instituto então dirigido pelo primeiro compositor de música eletroacústica no Brasil, Reginaldo de Carvalho, onde também era professora Marilene Fernandes, uma outra pioneira nessa arte e influência para toda a geração de estudantes que passaram pelo Instituto e onde também foi professor o também pioneiro da música eletrônica no Brasil, o compositor Jorge Antunes. O Instituto Villa-Lobos era então, no período, o centro difusor no Brasil das músicas com apporte tecnológico, mesmo que não tenha sido possível para seus professores construir ali um primeiro estúdio de música eletroacústica⁶⁹. Com a intervenção da ditadura militar no Instituto, Rodolfo Caesar abandonou seus estudos e seguiu para a Europa onde fez o curso de "Musique Electroacoustique et Recherche Musicale" do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris⁷⁰. Esse curso foi implantado por Pierre Schaeffer, criador da "musique concrète" e fundador do *Groupe de Recherches Musicales*. A formação, assistência e convívio profissional com o pioneiro da música eletroacústica fundamenta então a poética musical de Rodolfo Caesar e tem sido desde então uma espécie de espinha dorsal de seu pensamento musical.

De volta ao Brasil em 1976, Caesar fez maratonas nos percalços e dificuldades de desenvolver aqui o trabalho em música eletroacústica, como já o tinha vivenciado a geração pioneira anterior à sua. Mesmo assim, faz em 1979 um primeiro LP independente com suas obras eletroacústicas, promove eventos, cursos, concertos junto com outros compositores e funda em 1981 o "Estúdio da Glória" junto com Tim Rescala, Tato Taborda e outros colaboradores, em um esforço de cooperação para montar coletivamente um estúdio voltado à criação da música eletroacústica e que se tornou um centro de formação, encontro e fomentador de iniciativas e cooperações artísticas mais diversas e que, sem dúvida, enriqueceram o cenário cultural do Rio de Janeiro nessa década.

69 José Maria Neves menciona a linha 'pobre' adotada no Centro de Pesquisa Musicais do IVL, sem discriminar que equipamentos havia e Jorge Antunes conta que levou seus equipamentos para o IVL, no período em que lá foi professor (1967-69), somados então a um gravador Revox do Instituto. (Neves, 1980)

70 Os dados biográficos do compositor foram retirados principalmente de seu memorial para Concurso como Professor na Escola de Música da UFRJ, realizado em 1996.

Com o intuito de aprimorar sua formação e aprofundar seus estudos na passagem do estúdio analógico para o digital, Caesar inicia seu doutorado em composição eletroacústica em 1988 na Universidade East Anglia sob orientação do compositor Denis Smalley. Data desse período de pesquisa na Inglaterra a composição da trilogia *Norfolk Flint*, da qual "Introdução à Pedra" é a primeira obra.

Nesse segundo período na Europa participou dos mais importantes festivais de música eletroacústica (Akustika, Bourges, Noroit), recebendo prêmios e menções, teve encomendas de importantes fundações inglesas e participou de ciclos de concertos *Son-Mu: Cycle Acousmatique* do INA/GRM (1992 e 1993).

De volta ao Brasil em 1994 Rodolfo Caesar inicia seu vínculo com a Escola de Música da UFRJ implementando lá o Laboratório de Música e Tecnologia (LaMut). A sua produção musical está aliada, como sempre esteve, a empreendimentos como a criação dos sites 'LaMut' e 'Sussurro', à difusão das questões teóricas e técnicas da música eletroacústica através de publicações e palestras e a iniciativas culturais que produziram concertos, festivais e outros projetos de relevância no cenário musical brasileiro.

1.2 Introdução à Pedra

Introdução à Pedra foi encomendada pelo *Composers Desktop Project* como prêmio do concurso de composição da Universidade de Keele em 1989. Estreada na VIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, ela recebeu menção honrosa em dois prestigiados festivais: o I Concours de Composition Acousmatique Noroit (1989) e o XVIII Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges (1990), ambos na França.

Sendo uma das obras compostas durante sua pesquisa de doutorado, Caesar descreve **Introdução** de forma sucinta em sua tese:

Essa primeira peça começa com dualidades opositoras: a uniformidade (e banalidade) de um ritmo pulsante e uma insistência no uso de apenas algumas frequências aparecendo contra a singularidade de intervenções contrastantes (de sons ou eventos referenciais, com suas colorações ruidosas, de ataques raspados e movimentos exagerados entre antípodas panorâmicos). (Caesar, 1992, p.35).

A seguir define a obra em termos mais formais, colocando nos dois grupos de sons uma valoração pessoal em termos de sons banais e não banais: I

A peça descreve uma curva irregular que une dois tipos de banalidades. Começando com a repetição de freqüências e ritmos, ela passa ao estado intermediário até uma sessão final onde, através de uma incidência repetida, mesmo as intervenções singulares se tornam também banais. (Caesar, 1992, p.35)

Todos os sons da obra foram gerados a partir de gravações 'morfomicrofonadas'⁷¹ de diferentes blocos de sílex caindo de maneiras

⁷¹ 'morfomicrofonia' foi a tradução de Gubernikoff para a expressão 'mike-shaping' utilizada por Caesar em sua tese: no ato de gravação o compositor interfere moldando o resultado sonoro através da microfonação do objeto ou evento a ser gravado. A gravação desta forma já um ato criativo.

distintas (Caesar, 1992, p.34). Os tratamentos dos sons gravados para a geração dos diversos materiais foram realizados através principalmente de um banco de filtros e técnicas de time-stretching, disponíveis no software chamado *Composer Desktop Project*. Embora essa composição já utilize um estúdio digital, as ferramentas utilizadas nas transformações sonoras, gravações dos diferentes materiais, composição e mixagem das partes não acontecia em um único equipamento: além de um computador Atari, o compositor utilizou um teclado, um sampler, um mixer e um gravador DAT (Caesar, apud Gubernikoff, 2003, anexo 3, p.IV). Para as filtragens de espectros dos sons, o compositor tampouco contava com programa de análise espectral na época, e as filtragens eram realizadas com filtro banda-passante a partir da "detecção' dos 'locais' do espectro complexo do material gravado onde havia amplitude" (Caesar, apud Gubernikoff, 2003, anexo 3, p.V).

Uma das preocupações do compositor na época, transcritas em sua tese de doutorado, era porém uma questão de composição, de *écriture*: trata-se da ambigüidade presente no próprio material sonoro da música eletroacústica, que pode levar a composição para uma narrativa demasiado "literária" ou "naturalista" na qual a música se referencia a algo externo, ou o lado oposto, o som é abstraído ao "tradicional vocabulário musical": Caesar nomeia a possibilidade de remissão dos sons de "dentro" e "fora", correlato à "extrínseco" e "intrínseco" de Nattiez, no caso quando o som possui uma referencialidade extra-textual ou quando ele é auto-poiético, auto-referencial. Para o compositor naquele momento, parecia que pender excessivamente para um dos lados era perigoso para a música. Caesar confessa que em uma primeira fase de suas composições ele evitava a presença de sons com referencialidade extra-textual, ou se os usava era de maneira crítica em relação a referencialidade. No período de composição de **Introdução à Pedra**, no entanto, Caesar afirma sentir-se cada vez mais atraído ao trabalho com "sons carregados de forte referencialidade". E a questão que formula então serve-nos de guia para refletirmos sobre a obra: "Como eu poderia integrar esse material na composição sem me comprometer com um discurso naturalista extrínseco e por outro lado evitar perigosas paródias?" (Caesar, 1992, p. 31-33).

Em **Introdução à Pedra** o compositor decide então deixar vestígios de referencialidade extra-textual em seus sons (que muitas vezes não são vestígios da fonte gravada, mas vestígios simulados ao que retornaremos mais adiante), mas trata de criar uma narrativa musical que afasta qualquer interpretação que os franceses chamariam de anedótica:

Enquanto eu estava envolvido na composição deste conjunto, minha posição, em relação ao naturalismo em música eletroacústica tendia em direção a defender a necessidade de uma artificialidade extrema. Apesar do reconhecimento claro das fontes sonoras, a maneira de usar os sons supõe deter a interpretação do conjunto como um trabalho naturalista ou profundamente naturalista.

A oposição de dois perfis de materiais, conforme a definição do próprio compositor, 'a uniformidade de um ritmo pulsante' e a 'singularidade de intervenções contrastantes' e o arco que aproxima os

dois perfis em uma comum 'banalidade' são questões puramente musicais, são questões de contraste de materiais, de tempo/duração, de tensão e distensão, rarefação, sons e silêncio, variação timbrística constante dos perfis, a relação fundo/figura e onde esta relação se perde ou se mistura.

Mas suas preocupações musicais não o impedem por exemplo de nomear parte dos sons de 'pseudo-marimba' ou 'como-que-inalados', 'como-que-exalados' (innhaled and exhaled-like sounds). Esses vestígios simulados da fonte, que o autor deixa como rastro proposital e que foram boa parte das vezes percebidos da mesma maneira pelos alunos que analisaram a peça, são como pontos de encontro entre as intenções do compositor e a recepção do ouvinte, que trataremos a seguir.

Antes de terminar esta abordagem da obra do ponto de vista dos escritos e testemunho do próprio compositor, gostaria de citar Gubernikoff, que ressalta que, em sua entrevista com Caesar, este "revela que muito da inspiração para a obra se deve ao poema de João Cabral de Mello Neto, *A Educação pela Pedra*." A autora aponta que a poesia pode servir de guia para a música, ressaltando duas das "lições" da pedra enumeradas pelo poeta que nos ajudam a compreender a música de Caesar: "a de poética, sua carnadura concreta", que se refere ao trabalho concreto com o som no estúdio, o esculpir o próprio corpo sonoro e as descobertas poéticas dessa empreitada; e a de "economia, seu adensar-se compacta" que presumo se refira, segundo a autora, à forma musical, seus adensamentos e rarefações.(Gubernikoff, 2003, p.48)

2. Análises

2.1 A nomeação dos sons

Pierre Schaeffer coloca no Tratado dos Objetos Musicais, que a definição perceptiva de um objeto sonoro, é correlata à intenção de escuta (Schaeffer, 1966, p.267). A escuta, como muitos autores já constataram e afirmaram, é algo variável. Para Delalande, escutamos coisas segundo a maneira como escutamos, ou seja, de acordo com uma conduta de escuta, o nosso comportamento diante da percepção. Em seus artigos, ele definiu e nomeou algumas condutas mais recorrentes, mas observa que elas podem ser muito variáveis. Normalmente até misturamos condutas nas nossas escutas de uma obra. As condutas mais recorrentes classificadas por Delalande são: escuta taxinômica, escuta figurativa, escuta empática e escuta praticante (Delalande, 1989). A escuta taxinômica é geralmente praticada por músicos, uma escuta que tenta analisar a obra e compreendê-la em seus aspectos formais. A escuta figurativa, segundo Delalande, "repousa sobre uma circulação sutil entre diferentes níveis de metaforização. Distingue-se três de maneira um pouco superficial." Uma primeira seria a "metáfora do material", exprimindo características morfológicas para as quais não há vocabulário técnico. Em um segundo nível de metaforização, os elementos se organizam em categorias opostas

(por ex. vivo/inerte). Em um terceiro nível, se dá uma espécie de narrativização (Delalande, 1989, p.79). Na escuta empática há uma espécie de "devaneio contemplativo" sem esforço de memorização e na qual há um pouco a dissolução sujeito/objeto e a referência ao som se dá pela sensação que este cria no sujeito que escuta. Na escuta praticante (praticienne) o ouvinte tenta através da escuta calcular como foram produzidos os sons, colocando-se no lugar do compositor. É uma escuta bastante praticada pelos próprios compositores.

Não vamos esquecer que o próprio compositor que trabalha em estúdio em um diálogo com a matéria através da escuta, já pratica uma mistura de condutas, ou formas diferentes de descrever e pensar os materiais e a composição. Assim, Rodolfo Caesar exemplifica essa assertiva nas suas descrições, das quais assinalamos:

1. Uma espécie de figurativização na nomeação dos materiais (sons parecidos com inalar e exalar, pseudo-marimba). Note-se que neste caso se trata não da nomeação de uma fonte, já que o compositor sabe quais são as fontes reais, mas um indiciamento do que o som sugere em sua morfologia.
2. Também a composição parece ter sido planejada como uma oposição metafórica de categorias de sons: um banal e pobre ("ritmo pulsante" pobre espectralmente) e outro não-banal e rico ("intervenções singulares" "com suas colorações ruidosas") que se banaliza ao fim pela repetição contínua;
3. Em seus textos ele faz referência a uma característica da pedra sílex, classificada como criptocristalina - cristalinidade está lá, mas escondida. Essa característica da pedra ele metaforiza para a obra eletroacústica que, podendo ser apreciada poeticamente, não se deixa traduzir, analisar ou capturar em sua completude (Caesar, apud Gubernikoff, 2003, anexo 3, p. II);
4. Por fim, Caesar fala em narrativa, não uma narrativa literária ou "naturalista", mas de uma que talvez possamos chamar de musical (sem que se refira obrigatoriamente às formas musicais tradicionais), um certo senso de desenvolvimento/variação dos sons e estruturas musicais que daria um sentido de temporalidade ou atemporalidade, um certo sentido no jogo com os sons que nos parece plausível, um certo desenrolar dos eventos sonoros que nos dá uma sensação de "completude". Para isso ele não pensa seus sons como "materiais", não lhes empresta uma vestimenta dos códigos musicais tradicionais (como por exemplo, motivo temático, ritornello, forma ABA', expressões estas que poderiam ser emprestadas à **Introdução à Pedra**), mas diz gostar de compor "como se estivesse fazendo um filme, uma peça de teatro, ou uma história em quadrinhos, um desenho animado", pensando seus sons como personagens, o espaço da composição como cenário, os retornos como flashbacks, mixagens sonoras como fusões/encadeadas de imagens, etc.(Caesar, apud Gubernikoff, 2003, anexo 3, p. I) Sem que essa metáfora composicional transforme sua música em uma narrativa literária.

A questão da nomeação dos sons por parte tanto dos ouvintes quanto dos compositores tem uma relação não tanto com uma fonte real (de onde o som foi realmente gravado) mas com a carga de indicação que o som traz: está por isso mais ligada ao que Smalley classificou de "campos indicativos", o poder de sugestão que referencia um som a uma possível fonte real ou imaginária (Smalley, 1996). Por isso, se as escutas de **Introdução à Pedra** realizadas em sala de aula, indicam um vestígio de pedras rolando (fonte real), elas indicam também vestígios de fontes simuladas pelo compositor, o ritmo pulsante, ligado algumas vezes ao sons de máquinas, sons de respiração, som de marimba, sons de raspagem; e outras vezes podem indicar fontes não mencionadas pelo compositor e portanto não sabemos se foi uma construção figurativizante proposital: sons de gotas de água, que aparecem em algumas anotações de escuta dos alunos.

A figurativização de um som qualquer funciona como um disparo automático para se imaginar o seu perfil, timbre e forma. Para músicos em geral, falar em um 'ritmo periódico ostinato' pode ser claro. Para os músicos ambientados com a nomenclatura tipo-morfológica um 'pedal iterativo com allure mecânica' também é muito claro (se observa que os termos de classificação schaefferianos já tem uma carga metafórica inevitável). Para todo e qualquer indivíduo falar de um som de 'máquina batendo continuamente' é tão claro quanto os anteriores e não menos competente na indicação do perfil sonoro. Todas essas descrições acima são rápidas, claras para uma primeira imaginação do perfil do som, mas muito superficiais e incompletas. E é então que as maneiras de se aproximar da riqueza e complexidade dos sons que fazem parte do repertório da música eletroacústica são ou se aprofundar no quadro tipo-morfológico ou partir para outras descrições técnicas (grupo de freqüências, espectro, formas de ataque, etc.). No entanto, descrever com palavras de forma mais técnica e aprofundada as múltiplas variações que ocorrem no pedal iterativo ao longo de **Introdução** seria para o analista um trabalho imenso com uma resultante quase insignificante para o leitor que se ativer apenas a essa descrição. A não ser que a descrição estivesse acompanhada do exemplo sonoro que o leitor pudesse rapidamente acionar e conferir da leitura recém-memorizada.

Falando de maneira geral em relação à nomeação dos sons, podemos traçar um quadro triplo: a nomeação pela fonte (real ou imaginária), a nomeação pela fatura (como o som foi gerado) e a nomeação pela morfologia e comportamento do som no tempo/espacô. Podemos observar que por vezes essa trilogia é um caminho percorrido pelo mesmo ouvinte, outras não. Um quadro paralelo de índices e remissões são também observáveis nas transcrições, o que constataremos mais adiante.

O caminho percorrido em sala de aula, assim como procedeu também Carole Gubernikoff para a sua análise, foi a aplicação da metodologia de análise estésica proposto por Delalande: 3 escutas da obra, as duas primeiras da obra completa apresentada de uma vez, com o intervalo entre as duas escutas para os comentários orais ou escritos (em sala fizemos por escrito) e no caso da terceira escuta, a possibilidade de se

interromper a performance para re-escutar uma parte desejada. Segundo Delalande, os testemunhos de escuta fornecem ao analista os traços pertinentes a serem levados em conta para a análise. Os traços pertinentes são sons, eventos, estruturas, formas que foram de alguma forma denotadas por mais de um ouvinte e desta forma não são apenas fruto de uma percepção subjetiva, podem ser eventos denotados com alguma objetividade. Diante de um complexo de sons em uma única obra, os traços pertinentes são uma primeira seleção daquilo que vale a pena analisar em uma música. Em sala de aula, com o propósito de ensinar os alunos tanto a aplicar o método, a vivenciá-lo, como de analisar a obra, todos os alunos participam dessas sessões de escutas, todos serão cobaias de todos, pois os mesmos colecionarão as anotações de escuta dos colegas para eleger os traços pertinentes para a sua análise.

Tem sido interessante aplicar o método dessa forma. Em geral posso observar algumas características. Em um grupo de músicos pós-graduandos as tendências de descrição dos sons variam entre a tentativa de encaixar o som em alguma figura formal da música tradicional e denotação de uma estrutura geral segundo uma conduta taxinômica; para os que não tem intimidade com a música eletroacústica, as condutas figurativa e empática se fazem presente, na medida que é o recurso possível para descrever sons que estão além do repertório musical dos instrumentos; e para os compositores de música eletroacústica, uma escuta taxinômica se faz presente utilizando os conceitos schaefferianos ou smalleyrianos e alguma coisa de escuta praticante na qual o aluno tenta deduzir como o compositor construiu aqueles sons. Normalmente elas vem misturadas e pendendo no geral para a abstração.

Deste modo, para exemplificar apenas com os dois perfis de materiais iniciais (Caesar não gosta de usar a palavra material, já que de um som original são construídos tantos outros sons que se desdobram em possibilidades enormes), esses dois elementos descritos por ele e reconhecidos de maneira semelhante pelos ouvintes (apenas um aluno não reconheceu como uma dualidade ou oposição, mas como um desdobramento), foram descritos pelos alunos em suas anotações de escuta da seguinte forma:

1. Predominância de objetos de tipo pedal (ou formando um pedal) com característica iterativa. Pedal se forma por ritmos internos variáveis. Há alternância da vários pedais semelhantes que possuem variações na velocidade das iterações, na dinâmica e na altura. Pequenas irregularidades agrupam-se e se sobressaem em torno deste pedal, desviando a atenção. Estas irregularidades possuem características de objetos curtos com forte dinâmica e grande variação em suas formas. Parece que estes objetos modificam e variam o pedal ao aparecerem. (Alexandre Sanches)
2. Som contínuo ou pedal em região grave na parte inicial da obra (Rafael de Castro)

3. Som contínuo, sugere “algo mecânico”. Sons que sugerem pedra. Gestos de ataques sucedidos desses contínuos, como de máquinas ou mecanismos sendo acionados. (Fábio Ventura)
4. Introdução com textura polirítmica percussiva com várias camadas e ambientes de onde vêm surgindo ataques percussivos numa região mais aguda. Os sons de base parecem loops de pequenos trechos sonoros. (Marcos Campello)
5. Preocupação com ritmo, máquinas, especialmente duas, uma mais rápida com ataques curtos, outra mais lenta com mais sustain e caráter ondulatório, ambas são processadas mudando altura, objetos manipulados tipo balde, copo. Sons agudos talvez “clip” resultante da gravação, partes com poucos elementos juntos, partes com muitos. (Bernardo Pellon)
6. Um objeto formado por pulsos, ou trêmulos geralmente rápidos, podendo ser regulares ou irregulares e sobrepostos ou não a outros pulsos ou trêmulos. Figuras curtas, de sons de curta duração que formam pequenos gesto melódicos (Guilherme Ferreira)
7. A peça é constituída por elementos complexos formados com partes iterativas periódicas com massa fixa, que se contrapõem com outros elementos destes, mas não periódicos, e com alturas e massas não fixas. (Carlos Henrique Bellaver)
8. Som concreto deformado? percussão? ritmo (gravação)? sons mecânicos (“obsessivos”), “peles”, aceleração, diversos pulsos, várias velocidades; pontos agudos; desfragmentações, explosões, estilhaços dos cacos: novas pulsações (reconstrução?) (Alexandre Ficagna)
9. Ataque seguido de pedal iterativo; (0:09min) superposição de gestos no agudo, em movimento variável articulado. Articulação das iterações no eixo das alturas, com aumento e retorno do andamento. 1:10min - início da retirada do contínuo. Introdução de um novo material, trabalhado gestualmente. Re-inserção do material agudo. Arcos gestuais. [Ataques que geram movimento?] (Clayton Mamedes)
10. Em geral a peça faz uso de sons de caráter percussivo e é construída principalmente através de sobreposições de diferentes ostinatos rítmicos... No primeiro dos blocos têm-se os ostinatos e alguns destes são deslocados temporalmente enquanto outros ficam estacionados (semelhante ao resultado obtido na peça *Piano Phase* de Steve Reich) (Guilherme Copini)
11. Início denso, formado basicamente por sobreposição de pedais com poucas intervenções de ataques pontuais.” (Escuta 2). “golpe - caos; sobreposição inicial, aparecimento e desaparecimento de pedais - mudança do conteúdo harmônico.” (Audição 2). (Paulo Dantas)

São onze maneiras semelhantes mas mesmo assim singulares de descrever o início da mesma obra, todas igualmente válidas. Essas são anotações da primeira e segunda escuta das classes, valendo lembrar que nessa primeira escuta os alunos, não conhecendo a obra, tiveram acesso ao seu título. Mesmo assim tiveram percepções refinadas

da música, podendo perceber as muitas variações timbrísticas e de perfil nos materiais, planos sonoros, a panorâmica e a forma geral.

Nas monografias de final de semestre, alguns alunos escolheram desenvolver a sua análise da obra. Aqui vemos então, um cuidado acurado em descrever os sons (de maneira muito mais detalhada que as descritas acima), em determinar os adensamentos e rarefações da obra, em seccionar as partes e a forma geral da música. No geral as monografias desembocam ou em uma descrição cronometrada dos eventos em nível de segundos ou em uma transcrição gráfica, a partir da consideração dos traços pertinentes. Os traços pertinentes levantados no geral: sons ataque-resonância (que Gubernikoff nomeia de Klang, uma onomatopéia); pedais iterativos variados em termos de velocidades e campo harmônico (o que põe em xeque a classificação de pobre e banal do compositor...); sons singulares de massa complexa (variável?) com grão de fricção (na verdade estiramentos de sons de ataques/resonância), nomeadas de pedras raspando, irregularidades, gestos, ataques percussivos, figuras curtas, estilhaços; sons menos recorrentes como gotas, respirações. Em termos formais as pertinências são adensamentos e rarefações, a peça constituída em três partes (já dividida assim pelo compositor na publicação on-line) e o jogo textura e gesto que os materiais compõem sem exatamente se comportarem como fundo/figura, uma vez que no final a dinâmica do pedal o coloca em primeiro plano e mesmo antes a sua presença é saliente demais para ser percebida como fundo (nenhum dos ouvintes mencionou essa relação fundo/figura).

É muito interessante comparar as descrições cronometradas, pois é então que as diferenças de nomeações se faz mais clara, mesmo a subdivisão em mais ou menos detalhes o que denota escutas diferenciadas. Não é no entanto o caso de compará-las neste texto, pois nos alongaríamos demasiado.

2.2 Transcrições

Vincent Tiffon define a transcrição de uma música eletroacústica como "um trabalho de representação simbólica de uma obra". Na qualidade de um objeto não-neutro, "é um trabalho subjetivo que remarca já, por sua fatura, uma interpretação analítica: trata-se de *uma* representação simbólica dentre tantas outras possíveis. Segundo o autor ela é também é um antecedente do trabalho analítico propriamente dito. (Tiffon, 2006, p.4)

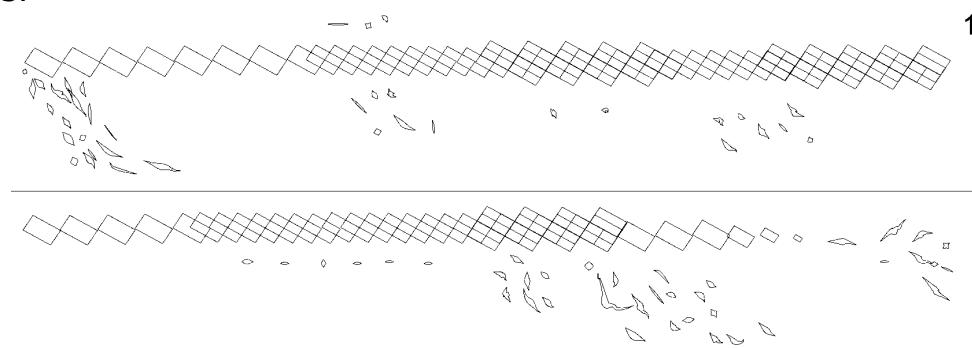
Ele classifica dois tipos de transcrição: uma representação simbólica mais abstrata como uma partitura e uma representação indicial dos sons. O sonograma seria uma análise espectral mecânica que pode ou não ser o ponto de partida para uma transcrição. Tiffon critica a transcrição na qual os sons são representados mais indicialmente: para ele, a representação indicial do som é correlata à regressão da escuta que se observa nas músicas de mercado.

Não saberia discutir essa questão de uma regressão da escuta, mas vejo a questão sob um ângulo diferente: a representação gráfica tem uma série de variantes, mas se os signos representados têm uma relação icônica com aquilo que se ouve, uma percepção intermodal seria ativada, o que não vejo como absolutamente empobrecedor ou paradoxal em relação à música acusmática. Não esqueçamos que estamos em situação de análise e não em situação de concerto.

Se na nomeação dos sons com palavras observei três tendências diferentes, a descrição pela fonte, a descrição pela fatura e a descrição pela morfologia do som, na representação gráfica observamos tendências correlatas: sinalização do evento sonoro (por vezes numa correlação com a representação gráfica do sonograma); a representação gráfica da fonte, sem que esse grafismo tenha qualquer semelhança com a forma do som; a representação gráfica da fonte com semelhança à morfologia do som; e a representação morfológica do som.

Dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos na disciplina, três desenvolveram transcrições e um aluno, Carlos Bellaver, desenvolveu um vídeo de um pequeno trecho da música, entusiasmado por uma representação mais cinética do evento sonoro⁷². Apresentarei algumas representações de eventos isolados de forma comparativa, seguindo a classificação apresentada acima e por fim apresentarei uma parte da minha própria transcrição realizada no aplicativo Acousmograph.

A transcrição de Marcos Campello foi realizada no início dos trabalhos e apesar de transparecer uma representação mais morfológica do som, possui uma diferenciação de ícones pequena, com dois perfis de sinais gráficos:

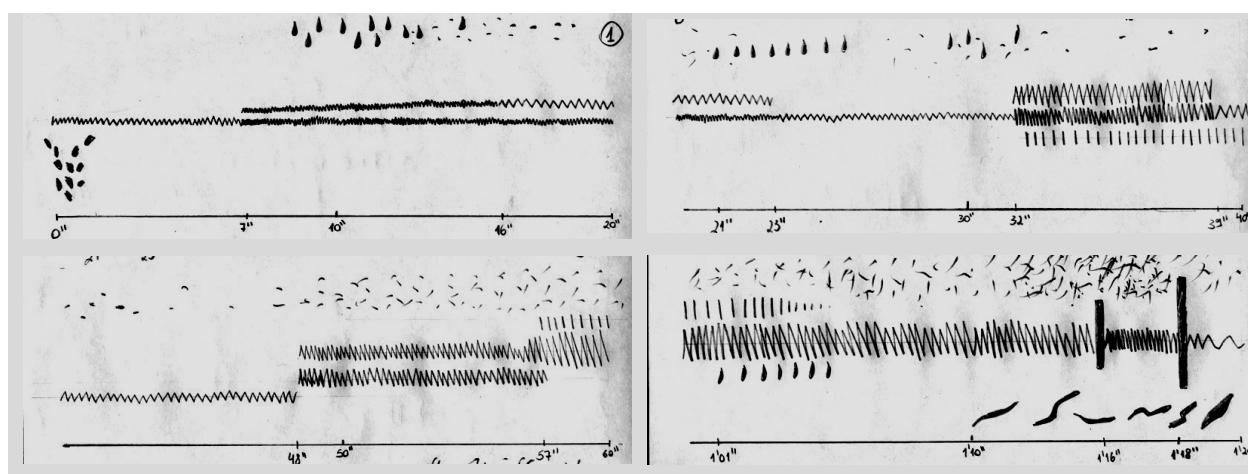


Embora não tenha colocado a marcação cronometrada no gráfico, podemos perceber a ocorrência de dois eventos simultâneos no início da obra, um ataque-pedal-iterativo e um outro som cuja morfologia se assemelha a pedras caindo; podemos ver também as mudanças no pedal iterativo (segundos 8", 16", 24", 33", 40") a ocorrência de sons singulares pontuais junto com a primeira mudança timbrística do pedal e sua evolução concomitante com as variações deste e a diminuição ou rarefação do pedal e o aumento multiplicado do som singular (1'16") até

72 Os alunos Marcos Campello, Alexandre Sanches, Guilherme Copini e Carlos Bellaver autorizaram a citação de suas transcrições neste artigo. O vídeo de Carlos Bellaver está disponível on line no endereço http://br.youtube.com/watch?v=rXvp_JkunGU

que ele tome todo o espaço da composição (1'20"). O sinal que representa o pedal sugere repetição mecânica dos módulos (losangos multiplicados e alinhados no eixo temporal) se assemelha então a algumas características morfológicas deste. A representação do som inicial é uma representação icônica da fonte (pedras pontiagudas) e de sua fatura (a representação em cascata). Depois, quando utiliza imagens semelhantes para os outros sons singulares a representação da fonte se perde um pouco, embora a irregularidade dos traços nos dê uma idéia dos sons de ataque complexos que ocorrem ao final desse trecho.

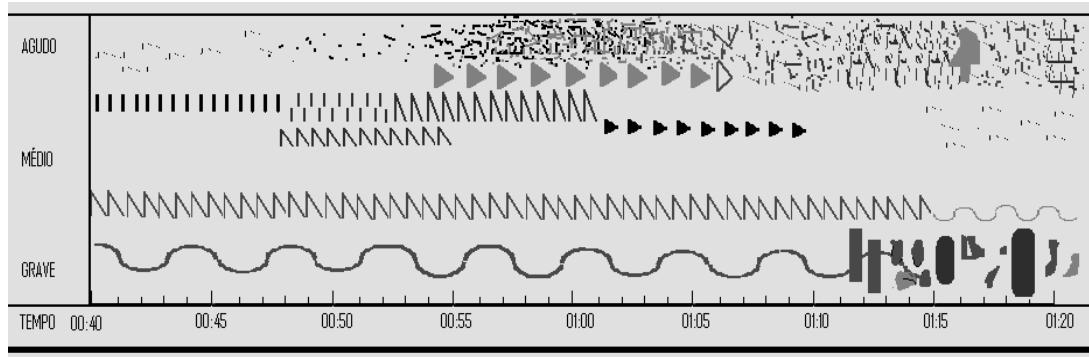
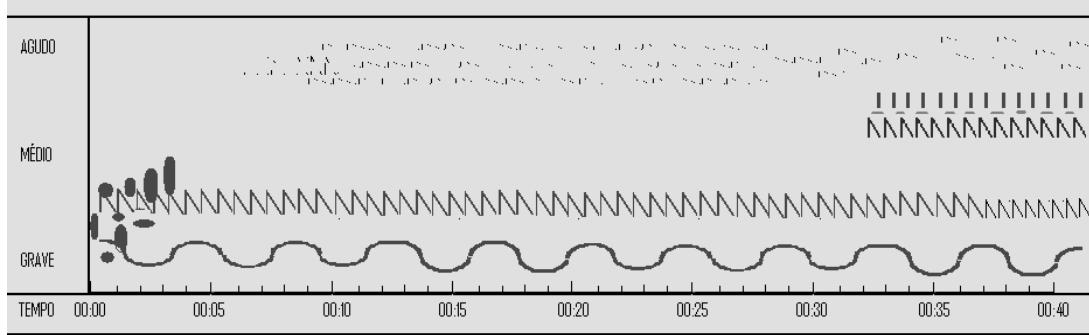
Guilherme Copini fez sua transcrição de forma manual e podemos ter uma idéia com a citação da parte referente ao mesmo trecho do início da obra, assim como fizemos com Campello:



Notamos a semelhança icônica da fonte no início, a representação pela fonte e morfológica do primeiro som, a "banalidade" (assim como define Caesar) do traço do pedal repetitivo, as mudanças de velocidade e multiplicação dos pedais, aqui sendo cronometradas exatamente onde ocorrem as mudanças, mas os ícones são mais diferenciados do que a transcrição de Campello (até mesmo pela maior facilidade de mudar o perfil, dependendo do aplicativo utilizado por Campello). Copini faz notar em sua transcrição que na altura do 8º segundo os sons singulares percussão/rezonância tem uma coloração líquida soando como gotas. Seu desenho para esse som o representa pela fonte que seria correlata à morfologia. Na altura do 48º segundo uma outra textura se faz mais presente, seriam curtíssimas impulsões multiplicadas que Copini vem anotando desde o 10º segundo e que nomeia de grãos e material granular, ao mesmo tempo que dá uma definição mais técnica ao som em sua monografia. Por fim, no primeiro minuto e décimo segundo (1'10") surge um novo sinal, traços com gestos irregulares que imitam morfologicamente os ataques estirados, o segundo grupo de sons principais, que se contrapõem ao pedal iterativo. Copini marca ainda os dois fortes ataques que ocorrem no primeiro minuto e 16 segundos (1'16") e primeiro minuto e 18 segundos (1'18"), não notados na transcrição de

Campello e que são sons bastante fortes na música, se misturam ao pedal, mas com forte caráter de ataque/resonância (Nenhuma das transcrições remarca, mas esse mesmo som abre a obra, como observa Gubernikoff). Por fim neste trecho da transcrição de Copini, percebe-se a notação da rarefação do pedal.

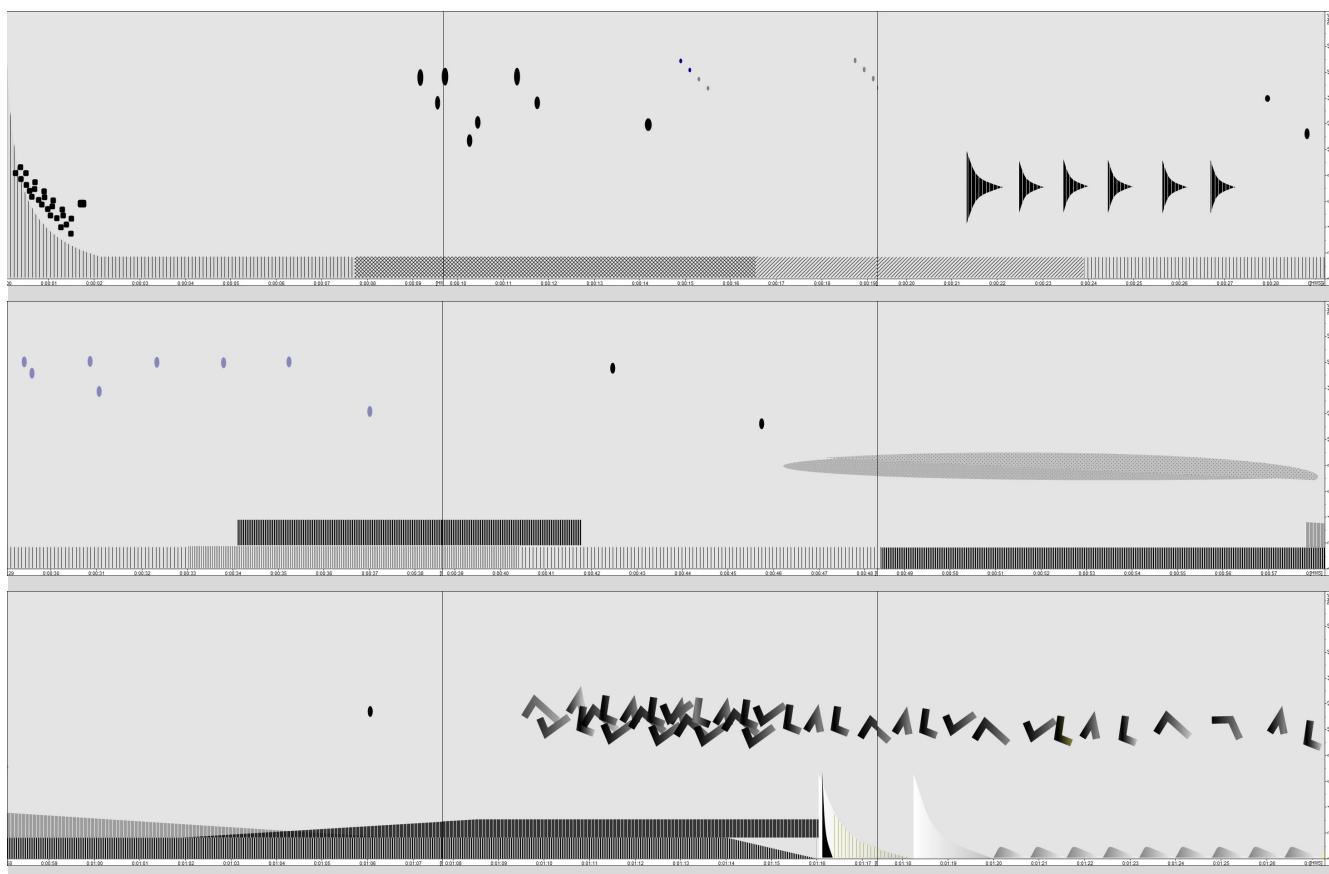
Alexandre Sanches introduziu cores na sua transcrição, embora não se possa vê-las aqui nesta edição, cores que representam as dinâmicas dos materiais: o vermelho é forte, o azul é mezzo-forte, o abóbora é médio fraco e o preto é fraco:



Aqui não vemos as mudanças no pedal que ocorrem antes do 35º segundo (notadas por Campello e Copini). O som do início está representado com uma coleção de sinais azuis que não formam um desenho descendente, esta representação do som inicial é mais uma sinalização do evento do que uma representação pela fonte. No entanto ela mostra que esse grupo de sons terminam com dois intervalos ascendentes (Copini também sugere isso em sua representação), o que coincide com a minha percepção desse trecho. Sanches representa morfológicamente as granulações que começam no 8º segundo, sem retratar as mudanças timbrísticas desses sons que aparecem ao fundo. A intensificação e multiplicação dos pedais. Os dois ataques aparecem claros em vermelho no final do trecho. No geral a representação de Sanches varia entre uma sinalização do evento e uma representação morfológica,

sendo das três a representação mais abstrata, ou menos indicial, se usarmos a nomenclatura de Tiffon.

Por fim apresento o mesmo trecho em versão preto em branco de transcrição feita por mim no Acousmograph⁷³. A minha análise se classifica mais como uma sinalização do evento, com um pouco de representação morfológica. Detalhes de cada mudança timbrítica estão anotados nas cores e formas dos objetos. A grande diferença desta transcrição em relação às apresentadas acima é uma diferença de ordem analítica: enquanto que Copini anota ocorrências granulares a partir do 8º segundo, assim como Sanches, que vão se intensificando até o final da sessão, eu percebo eventos diferentes. As pequenas impulsões no início da peça a partir do 8º segundo são para mim de um material diferente e granulações começam a ocorrer no 46º segundo; essas granulações são encobertas por um novo pedal que começa no 58º segundo. Noto também um som no 21º segundo com um grão de fricção em dinâmica decrescente não salientado pelas outras análises.



O vídeo de Carlos Bellaver não é uma propriamente transcrição de parte da obra (dura cerca de 1'40"), mas uma criação cinética visual que traduz algumas qualidades do som: o caráter iterativo/mecânico do pedal

73 Acousmograph é um software de análise gráfica do som desenvolvido pelo INA/GRM e pode ser baixado gratuitamente. Nele temos a análise sonográfica do som e a possibilidade de acrescentar objetos e cores.

aparece com a aparição multiplicada de pequenas porcas, objetos que são partes de máquinas. A iteração é representada pela repetição em movimento dessas engrenagens. Não está completamente sincronizada com cada mudança ou acréscimo de sons da música, mas me parece uma tentativa muito interessante de criar movimento para os objetos, o que dá às imagens uma correspondência à dinâmica sonora, tão cara ao compositor.

3. Conclusões

Notamos que as confluências ou pertinências nas escutas e análises comparadas neste artigo ocorreram de forma relativamente homogênea: há uma comunicação entre compositor e ouvintes, isto é, as observações sobre a obra feitas pelo compositor são escutadas de forma semelhante em um âmbito de variação que não se invalidam. Isso explica a minha escolha intuitiva da obra para o trabalho com os alunos: enfim, embora as descrições analíticas nunca dêem conta da obra em seu todo, as percepções dos objetos nesta obra são claras e desta forma ela é mais amigável que outras para um trabalho analítico. Ao mesmo tempo as diferentes escutas, traduzidas nas análises e transcrições são pontos de vista, ângulos que se revelam fascinantes. Isso, apenas pode acontecer com uma obra rica o suficiente para jamais se deixar capturar.

Referências bibliográficas

- CAESAR, Rodolfo. *The Composition of Electroacoustic Music*. Tese de doutorado. Norwich: University of East Anglia, 1992.
- EMMERSON, Simon. Analysis and the composition of electroacoustic music. 1982. Tese de doutorado. The City University, Londres.
- _____. (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986.
- GUBERNIKOFF, Carole. Análise musical e empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail. Tese para Concurso para Professor Titular. Universidade do Rio de Janeiro, 2003.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- DELALANDE, François. La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthésique. *Analyse Musicale*, terceiro trimestre de 1989, p.75 - 84.
- DELALANDE, François. En absence de partition, le cas singulier de la musique électroacoustique. *Analyse Musicale*, 2º trimestre de 1986, p. 54 - 58.
- MOLINO, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique." *Musique en jeu*, Paris, n.17, p.37-62, 1975.
- NATTIEZ, Jean Jacques. "O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de la cathédrale engloutie, de Debussy." *Debates, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, número 06. Unirio: Centro de Letras e Artes, novembro de 2002, pp.7-39.
- NEVES, José Maria. Conheça hoje a música do sem tempo.... *Revista Ensaio/Teatro*, nº 3, 1980. Rio de Janeiro: Edições Muro.

- SMALLEY, Denis. "The listening imagination: listening in the electroacoustical era." *Contemporary Music Review*, OPA (Overseas Publishers association) vol.13, part 2, p.77-101, 1996.
- SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound* n° 2, 1997, p. 107 - 122.
- SMALLEY, Denis. Spectro-morphologie and Structuring Processes. In, EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986, p. 61 - 93.
- TIFFON, Vincent. La représentation sonagraphique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique? *Lien: revue d'esthétique musicale*, número especial temático: L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques, *Musiques & Recherches*, 2006, pp.3-15.