

DE TINNITUS A ITINERÁRIOS DO CURVELO

Silvio Ferraz*

RESUMO: Este artigo faz uma breve apresentação do processo de reescritura empregado na composição de *Itinerários do Curvelo*, para orquestra de câmara, com base na peça eletroacústica *Tinnitus* de Rodolfo Caesar. O principal objetivo é o de apresentar a idéia de reescritura-tecnomórfica, a qual diz respeito ao uso de métodos e ferramentas composicionais da música eletroacústica na composição para instrumentos acústicos. Este trabalho se insere no âmbito do projeto de pesquisa “Confluências composicionais em estilos diversos” em andamento junto ao CNPq e dá continuidade a artigo anterior que analisa detalhadamente a obra *Tinnitus* de R.Caesar.

PALAVRAS CHAVE: Música atual; Reescritura; Rodolfo Caesar; tinnitus; técnica estendida, tecnomorfismo.

ABSTRACT: This paper presents some compositional procedures used in the *écriture* of *Itinerários do Curvelo*, for small orchestra. *Itinerários* was based on the *réécriture* of *Tinnitus*, an electroacoustic music composed by Rodolfo Caesar. The main objective of this paper is to present the idea of “technomorphic-*réécriture*” as a compositional strategy which transposes some of electroacoustic tools to the an acoustic composition. This analysis and the composition of *Itinerários* is part of a research founded by CNPq concerning the study of Brazilian composers.

KEYWORDS: actual music; re-écriture; Rodolfo Caesar; tinnitus; extended technique, technomorphism.

1. PLANO GERAL DE TINNITUS

Itinerários do Curvelo foi escrita no início de 2006 e totalmente realizada a partir da obra *Tinnitus* do compositor Rodolfo Caesar, a quem a obra é dedicada. Escrita para instrumentos acústicos – uma pequena orquestra com duas flautas, dois clarinetes, duas trompas e pequena orquestra de cordas –, *Itinerários* é uma peça instrumental que dialoga com *Tinnitus*, obra realizada sobre suporte eletrônico-digital,. Este artigo tem por objetivo apresentar as relações entre as duas obras de modo a demonstrar o mecanismo de reescritura com ênfase na idéia de tecnomorfismo, termo empregado na música espectral para pensar a transposição de estratégias composicionais da música eletroacústica para a composição com instrumentos acústicos.¹

Circunscrita ao escopo da relação entre as duas escrituras que trato aqui, *Tinnitus* pode ser descrita como um grande plano-seqüência no qual uma longa amostra, sem cortes, de um som (pista 2 da figura abaixo) passa lentamente por um banco de filtros móveis (pista 1) e é posteriormente tratada em um jogo de reverberação (pista 3).²

* Professor doutor. UNICAMP.Bolsista do CNPQ (Pq2), coordenador do projeto temático FAPESP “computador como espaço de criação e performance”. silvio.ferraz@terra.com.br

¹ sobre tecnomorfismo ver: Baillet, 2000; Catanzaro, 2002.

² cf. Caesar, Rodolfo - <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/12colq04.htm>

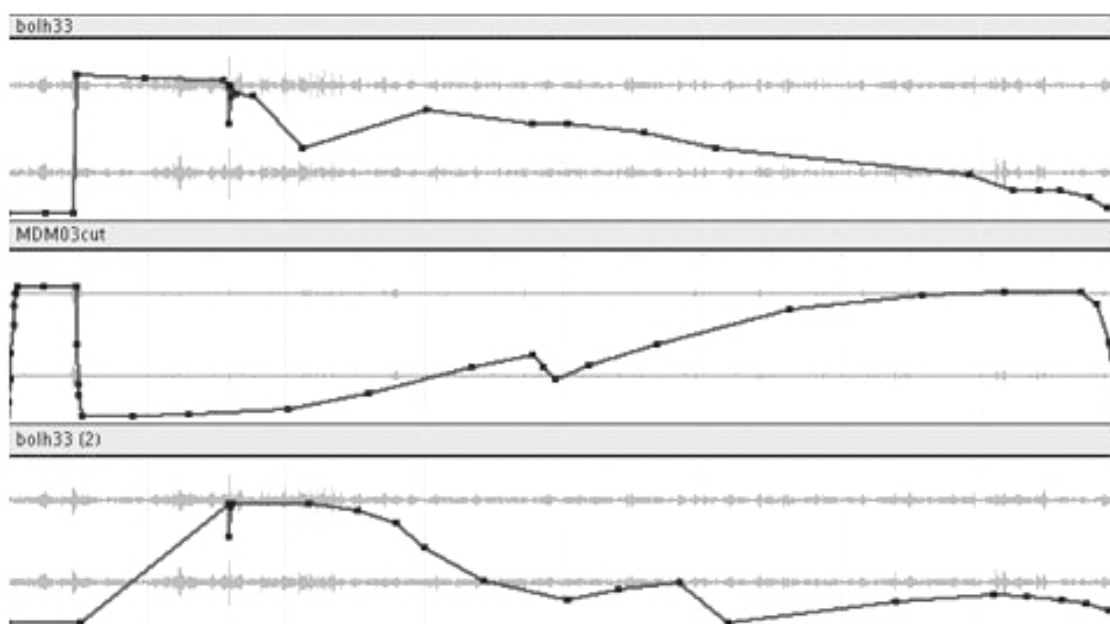


Fig. 1 – Plano-seqüência das três camadas sonoras sobrepostas em *Tinnitus* e a curva de amplitude a elas aplicadas ao longo da peça.

A amostra sonora de base para a composição é toda caracterizada por sons cotidianos como latidos de cachorro, ruídos de vozes, alguns pássaros, ruído urbano distante etc. A forma geral da peça é desta maneira um arco: começa em um curto momento de definição desta paisagem sonora, passa por um momento de flutuações e sonoridades pouco definidas da paisagem original e termina com o ressurgimento bem definido da paisagem inicial. A idéia é desenvolvida pelo compositor com a sobreposição das três pistas: o material sonoro original e suas transformações. Em resumo, temos sons noturnos (pista 2 da Fig. 1) que passam por um processo de filtros móveis e que resultam em mais uma pistas de sinais sonoros, acrescentando-se uma terceira, um *reverb* aplicado à pista de sons filtrados (pista 1 e 3 da Fig. 1). A disposição temporal e dinâmica das três pistas também é simples: a segunda, de sons noturnos, descreve uma curva que sai da aparição completa, mergulha no seu desaparecimento e lentamente volta à cena; a primeira, a dos sons filtrados, nasce depois que a segunda desaparece gradativamente (com um pequeno zig-zag logo nos primeiros minutos); a terceira, os sons filtrados reverberantes, ondula forte, decresce e volta a ondular duas vezes numa escalada lenta para sua retirada final. É assim que as duas primeiras pistas, apresentadas separadamente, lentamente se mesclam, ficando a terceira pista apenas como reforço da segunda. Esta forma faz com que a peça descreva um longo movimento contínuo em três tempos: apresentação da cena (primeira pista em evidência) corte e lento decrescer (momento em que se tem mais presente a segunda pista e o *reverb* a ela aplicado) e reaparecimento da primeira pista; poderíamos resumir o ciclo como: cena 1 / transição sons filtrados/ cena 1.

2. DE *TINNITUS* A *ITINERÁRIOS*: TECNOMORFISMO

O ponto de partida para a escritura de *Itinerários* foi o de em retomar parcialmente os procedimentos técnicos da obra de R. Caesar para a escrita instrumental,³ sendo de importância, a forma em arco, o processo de filtragem e o referencial tipomorfológico

³ Sobre reescritura ver considerações finais deste artigo.

empregado para a coleta do material sonoro original (segunda pista: os sons do cotidiano). No entanto, embora concebida a partir da obra de Caesar, *Itinerários* difere em um ponto fundamental. *Tinnitus* tem um plano geral que a antecede e este plano coincide com o artifício técnico empregado para sua composição. Este plano leva de uma paisagem sonora reconhecível (embora apresentada em pouquíssimos segundos) a sua total deformação por um banco de filtros, do qual emerge a linha “melódica” conduzida como uma seqüência de 7º, 8º, 9º, 10º e 11º harmônicos (como numa lenta melodia de tons inteiros), para posteriormente deixar ouvir a redefinição acústica da paisagem sonora. Este plano que antecede a peça já traz em si o próprio curso sonoro da obra – suas características e flutuações texturais. Para a composição de *Itinerários* o plano de partida é a obra de Caesar, sua sonoridade, a idéia de uma forma em arco e a sobreposição dos filtros ao material original, no entanto alguns elementos são discrepantes pelo próprio campo de trabalho: os instrumentos mecânicos acústicos. O primeiro ponto a destacar é aquele que diz respeito ao som de origem da peça. A paisagem de *Itinerários* não é a sonora, dos sons do cotidiano, mas uma paisagem melódica, fragmento melódico reescrito a partir da introdução de um Boi-de-Reis, da cidade Cuité (RN), intitulado Corta Pau.⁴ Por outro lado, a escritura musical instrumental é realizada passo a passo e não a partir de um grande procedimento técnico apenas transcrito para o papel.⁵ No caso da composição passo a passo, empregada na escritura de *Intinerários*, foram constantes as reformulações, com decisões locais de detalhamento de textura e filigranas sonoras realizadas com base no uso da técnica instrumental estendida.⁶ O trabalho passo a passo implica assim na descoberta de pequenas variáveis que possam gerar a instabilidade sonora de um todo aparentemente estável condizente com os modos de tratamento do som no plano-sequência de *Tinnitus*. Na peça acusmática de Caesar, que serve aqui de referência, tais nuances de variáveis se deve ao fato de o material, extraído de sons cotidianos, ser bastante diverso e rico em detalhes transientes o que, quando filtrado, resulta em pequenas e permanentes oscilações; o próprio material neste caso já vem marcado por uma meta-estabilidade cheia de oscilações espectrais que se manifestam fortemente com apenas uma operação de filtro, e que resulta na textura de ofegância constante que caracteriza *Tinnitus* (ver fig.2). No caso da escrita instrumental, refazer este simples processo implica em, a todo momento, decidir por alterações de timbre e textura, pequenas sobreposições, transformações sonoras dos instrumentos (como nas passagens de som *ordinario* para *écrasé* nas cordas, ou de normal para harmônico etc.), simulando a textura da obra de referência.

⁴ Toque registrado na coleção de Cds reunida em Vianna, Hermano e Villares, Beto.

⁵ A composição com grandes mapas é comum à música contemporânea a partir do momento em que visa a presença de um processo. Seu resultado prático é o de o compositor muitas vezes trabalhar com grandes blocos temporais lentamente fusionados no tempo. As próprias ferramentas de trabalho do compositor eletroacústico permitem esta forma de submeter grandes amostras de som a apenas um processo de tratamento garantindo mesmo assim uma grande variabilidade sonora, a cada instante, conforme a amostra sonora original. Vale a este respeito a bibliografia referente à música espectral e ao minimalismo de Steve Reich, que também opera a composição como processo de transformação de um evento com um único procedimento de transformação. A este respeito ver Ligeti, 1993; Dalbavie, 1991.

⁶ A técnica estendida ou expandida (*extended technique*), diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicional.

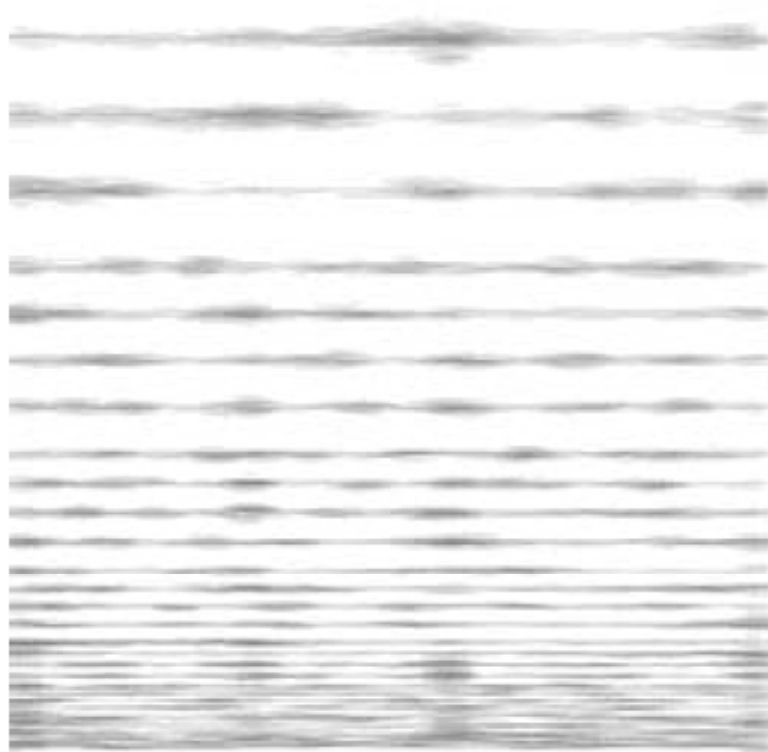


Fig.2 – Análise espectral de pequena amostra de *Tinnitus* mostrando o seu aspecto textural.⁷

Deste modo, aquilo que na técnica eletroacústica concentra-se no desenho do filtro e tem seu resultado dependendo da riqueza do material de base, no caso da reescritura acústica implica na composição de micro-detahes que implicam em um processo composicional não a partir de constantes (um tema, uma seqüência harmônica, uma série) mas na busca de detalhes, ficando a unidade da peça garantida apenas por um fluxo contínuo (o plano-seqüência): 1) a presença constante de um longo som pedal que nasce em torno da nota mi bemol e se amplia lentamente, espécie de referência ao colorido do rangido de rodas de carros de bois – ver fig.3); 2) a presença da seqüência “melódica” de tons inteiros extraídas dos harmônicos entre 7º e 11º (ver fig.4, parte de clarinetes, oboés e viola); e a construção melódica a partir de um pequeno fragmento que é tratado com frases comentários⁸ na retomada constante de pequenas seqüências e no jogo principal de permutação como princípio composicional (ver.figs.5 e 6).

⁷ figura extraída de Caesar, 2007.

⁸ sobre frase e forma comentário ver Messiaen, 1940.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The notation features various performance instructions and dynamic markings.

Violin I: con sord. sul D, pppp, non div. (5)

Violin II: con sord. sul D, pppp, non div. (5)

Viola: con sord., pppp, non div.

Violoncello: con sord., pppp, non div.

Contrabasso: ord., pont., pppp

Fig.3 - Início de Itinerários com ampliação gradual a partir de micro-cluster em torno de mi bemol.

Itinerários

8

35

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Hr. 1

Hr. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

F

p

p

mf

mf

con sord.

pp sempre

con sord.

pp sempre

arco simple

pizz.

p

voce

Fig. 4- Seqüência de tons inteiros, decorrentes da filtragem dos harmônicos superior da melodia da letra K.

Fig.5 – Sequência melódica retirada de Boi-de-Reis de Cuité (RN), tratada como forma comentário (letra K)

Fig. 6 – Três momentos distintos de transformação da melodia do Boi-de Reis com aplicação de sistema que simula filtros passa-banda para as faixas correspondentes acima do 7º harmônico.

Metaforicamente, digamos que se realiza nesta peça uma inversão do arco formal de *Tinnitus*. Se a peça de Caesar começa com um fragmento da paisagem, este é filtrado e volta-se a ele no final, em *Itinerários* este percurso é invertido, o início é retirado da parte central, bem como o final. Ou seja, o material sonoro “concreto” da peça está na sua parte central (letra K da partitura - fig.5) cercado por suas transformações através da simulação de filtros que evidenciam suas parciais distantes (a partir da série harmônica de lá: lá, si, dó#, ré#, fá, sol, lá, com instabilidades que permite oscilar entre ré# e ré natural, fá e fá#, dó# e dó natural, fá e mi). Para evitar a a linearidade e reforçar o caráter de instabilidade e micro-detahes a

figuração melódica do Boi-de-Reis e todas as linhas decorrentes do processo de filtragem (figuração com tons inteiros) são permutadas ou mesmo evitadas mantendo-se apenas os traços de figuração rítmica, perfil (direcionamento melódico). A figura 6 exemplifica três momentos distintos da transformação da “paisagem melódica” da figura 5, resultados das diversas etapas de filtragem à que esta “paisagem” é submetida.

Uma série de três gráficos, à maneira que Rodolfo Caesar elabora para a formulação e análise de *Tinnitus*, exemplifica o plano seqüência de *Itinerários* (fig.7). Note-se nestes gráficos a praticamente inversão dos gráficos de *Tinnitus*, estando a letra K, a melodia do Boi-de-Reis claramente apresentada e localizada na parte central da peça (como uma incrustação), parte em que desaparece totalmente a pista de harmônicos superiores e em que apenas uma nota longa aparece como “reverberação”.

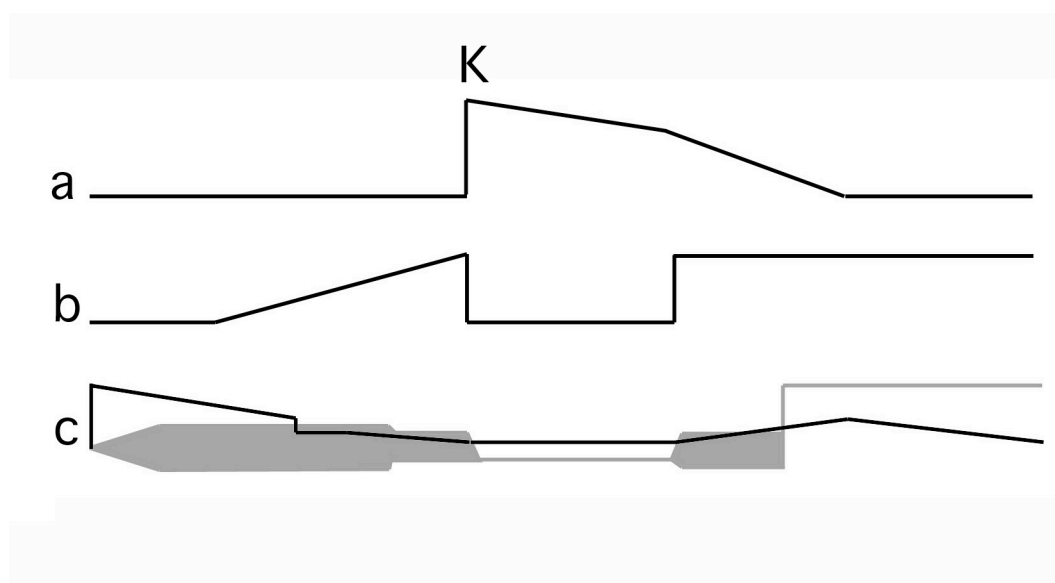


Fig. 7 – Gráficos representando o mapa de abertura e fechamento (amplitude entre zero e totalmente aberto) das possíveis três pistas utilizadas em *Itinerários*: a) gráfico de amplitude aplicado à melodia do Boi-de-Reis; b) gráfico de abertura e fechamento da pista com o som filtrado por um passabanda que permite os harmônicos de lá (a partir de 7º harmônico); c) gráficos sobrepostos de amplitude do reverb (que gera as notas longas que atravessam toda a peça).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como finalização desta pequena apresentação do processo composicional e reescritura com base na idéia de tecnomorfismo, cito aqui a razão do título da obra e sua relação com o universo sonoro do compositor que homenageia. Trata-se de um fato aparentemente pessoal não fosse a fonte sonora empregada por Caesar em *Tinnitus*. O título *Itinerários do Curvelo* é uma referência bastante simplória aos *Itinerários de Pasárgada* de Manuel Bandeira.⁹ Nesta obra que é uma espécie de autobiografia do poeta, ele narra o período em que residiu na Rua do Curvelo, hoje Rua Dias de Barros, no bairro carioca de Santa Teresa. É nesta mesma rua que mora atualmente o compositor Rodolfo Caesar, sitio em que recolheu o material sonoro empregado para a composição de *Tinnitus*. Este jogo de referências diz respeito justamente ao

⁹ Bandeira, Manuel, 1958, pp.51-52.

material sonoro empregado, à importância deste material retirado de sons cotidianos e do alto grau de detalhes que permitiu uma textura granulada ofegante à sua obra. E assim, do mesmo modo que os sons cotidianos são forte referência para a música eletroacústica de tradição acusmática, é também referência a música de rabeças para a música brasileira de cordas – paralelo “alterado” realizado na composição de *Itinerários*.

O que se quis demonstrar com este artigo é que, diferentemente da citação, a reescritura implica em uma análise do material sonoro e musical de partida, seja uma análise no sentido tradicional para identificar elementos melódicos, harmônicos, técnico instrumental, seja em um sentido mais estendido como nas análises espectrais e análises de procedimentos técnicos de produção da obra que serviu de fundamento. Deste modo a referência aqui deixa de ter sua função de citação, o que implicaria em mecanismos de identificação de uma música na outra, pois a obra original é retomada aqui como base para a composição de outra obra e não como referência semântica (mesmo que esta porventura sobrevenha a um ouvinte familiarizado com a obra referida).

A idéia de reescritura que foi empregada aqui remete a Luciano Berio, que praticou esta forma de criação musical em diversas de suas obras. Berio realiza desde a reescritura de suas próprias obras como em seus *Chemins*, afirmando várias vezes que este ciclo de peças foi a melhor análise que realizara de suas *Sequenzas*, até a reescritura de música do repertório das culturas tradicionais, como realiza em *Coro*, com a reescritura do grande coro de trompas dos Banda Linda transcrito pelo etnomusicólogo Simha Arom, e em peças como *Voci e Naturale*, nas quais retrabalha diversos cantos da Sicília.¹⁰ De um modo geral a reescritura pode ser também encontrada no Barroco, como nas transcrições para teclados que J.S. Bach realiza de obras de Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi e outros compositores italianos do séc.XVII e XVIII. Nesta mesma linha de reescrituras estão diversas obras de Igor Stravinsky, como quando acrescenta uma linha a mais em uma série de madrigais de Carlo Gesualdo, e em todas outras peças de seu período neoclássico como em *Pulcinella*, obra em que “re-instrumenta” e “harmoniza” fragmentos de obras de Pergolesi. Mais recentemente, o compositor Salvatore Sciarrino tem empregado esta prática composicional em trabalhos que relacionam sua música com G. de Machaut, C. Gesualdo, J.S. Bach, W. A. Mozart. As reescrituras de Sciarrino trazem para a sonoridade do século XX as músicas da tradição histórica desde música do séc.XII àquelas do próprio séc.XX.¹¹

Em seu curto texto sobre *Voci e Naturale* de Berio, Jürg Stenzl aponta três formas de aproximação para a reescritura. Primeiro, uma identificação com o original; existe algum ponto que conecta o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional, digamos que seja seu agenciamento; a forma como reúne sonoridades e referências. Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos. Por fim, uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, “abusar do original”. Estas três formas de aproximação distinguem então a citação, a montagem, da reescritura, sobretudo a terceira etapa que consiste no desfazimento do original.¹²

O trabalho realizado aqui, na reescritura de *Tinnitus*, muito se relaciona com as reescrituras de Sciarrino tendo em vista o uso do instrumento acústico (cordas e sopros) com técnicas estendidas que transformam a sonoridade tradicional, realçando percursos sonoros como os pequenos ciclos que fazem ouvir a passagem instrumental de sonoridade tradicional às sonoridades de alturas menos definidas (passagem de som *ordinario* a *arco-écrasé*, do som ordinário da flauta ao som eólico, como um processo invertido de síntese subtrativa com a inclusão gradual de coeficientes de ruído). Estes procedimentos foram aqui empregados

¹⁰ a este respeito ver Arom, 1989 e 1990; Stoianova, 1985; Berio, 2006; Stenzl, 2001.

¹¹ Angius, 2002 e 2004.

¹² Stenzl, 2001, s/p.

também na forma de simular um tecnomorfismo, como o uso dos filtros e da síntese subtrativa. Vem daí que a reescritura aqui é realizada como tecnomorfismo, trazendo os procedimentos técnicos de filtros passa-banda móveis, de síntese, de mixagem de pistas distintas, para a composição musical instrumental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANGIUS, M. La voce sottovetro: da Sciarrino a Gesualdo. *Hortus Musicus*. 2002.
- ANGIUS, M. Salvatore Sciarrino: sulla coscienza compositiva. *Hortus Musicus*. 2004.
- AROM, S. La 'memoire collective' dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale. *Revue de musicologie*, T. 76e, No. 2e. 1990.
- AROM, S. Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale. *Contrechamps*, n° 10, Paris/Lausanne: L'Age D'Homme. 1989.
- BAILLET, J. *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan. 2000.
- BANDEIRA, M. Itinerário de Pasárgada. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar. 1958.
- BERIO, L. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard Univ. Press. 2006.
- CAESAR, R. A confluência em *Tinnitus*. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/12colq04.htm>>. Acesso em fevereiro de 2007.
- CAESAR, R. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (org). *Notas.Atos.Gestos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras/ FaepexUnicamp/Fapesp. 2007.
- CATANZARO, T. Influências da linguagem da música eletroacústica sobre a linguagem da música contemporânea para instrumentos mecânicos entre as décadas de 1950-70. In: *Anais do V Fórum do Centro de Linguagem Musical PUC/ USP*, S.Paulo: CLM/USP. 2002.
- DALBAVIE, M.-A.. Pour sortir de l'avant-garde. In J.-B. Barrière (Ed.), *Le Timbre - Métaphore pour la composition* (pp. 303-334). Paris: Christian Bourgois Éditeur / I.R.C.A.M. 1991.
- LIGETI, G. States, events, transformations. *Perspectives of New Music*. Vol. 31, No. 1. 1993.
- MESSIAEN, O. *Techniques de mon langage musical*. Paris: Leduc. 1940
- STENZL, J. La langue maternelle d Luciano Berio. Encarte do CD *Berio-VOCI* Munique: ECM Records). 2001.
- STOJANOVA, I. Luciano Berio, Chemins en musique. *La revue musicale*. numero triplo 375-376-377. Paris: Richard-Masse. 1985.
- VIANNA, H. e VILLARES, B. *Música do Brasil*. S.Paulo: Editora Abril.s/d.