



## O intérprete-compositor em “Apanhador de Sonhos”, de Valério Fiel da Costa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Mário Del Nunzio  
USP- maodn1@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho pretende tratar de estratégias de interpretação em peças com alto grau de indeterminação, trazendo como caso particular a obra “Apanhador de Sonhos” (2010 / 2013), proposta por Valério Fiel da Costa. Visa, ainda, discorrer sobre diferenças na abordagem acerca da importância da *figura* do compositor (traços estilísticos, influência oral, etc), bem como sobre a necessidade de participação criativa e crítica dos intérpretes em uma peça com tal abertura.

**Palavras-chave:** indeterminação; interpretação; música experimental; oralidade; colaboração.

### The composer-performer in Valério Fiel da Costa’s “Apanhador de Sonhos”

**Abstract:** This paper approaches interpretative strategies in pieces with a high degree of indeterminacy, specially Valério Fiel da Costa’s “Apanhador de Sonhos” (2010 / 2013). It intends to discuss the importance of the *persona* of the composer (stylistic traits, oral influences, etc), as well as the need of a creative and critical participation of the performers in a piece with such a degree of openness.

**Keywords:** indeterminacy; interpretation; experimental music; orality; collaboration.

### 1. Introdução e contextualização

“Apanhador de Sonhos”, de Valério Fiel da Costa, é uma peça inicialmente concebida para um duo (guitarra elétrica e sintetizador) e, posteriormente, reescrita para um trio (duas guitarras elétricas e objetos / sintetizador), nos dois casos juntamente a sons pré-gravados e eletrônica ao vivo.

Sua partitura divide-se em 20 seções, sendo que uma execução pode contemplar todas as seções ou uma seleção delas, e que elas podem receber qualquer ordenação. A notação traz alguns símbolos, associados a modos de ataque ou modos de produção sonora<sup>1</sup>, colocados sobre (ou sob) um espaço delimitado dentro do qual uma linha pode aparecer em cinco diferentes posições no eixo vertical. Tal linha indica a densidade da ação do instrumentista em determinado momento da peça (e, note-se de antemão, o termo densidade não é explicado de nenhum modo).

## I.6

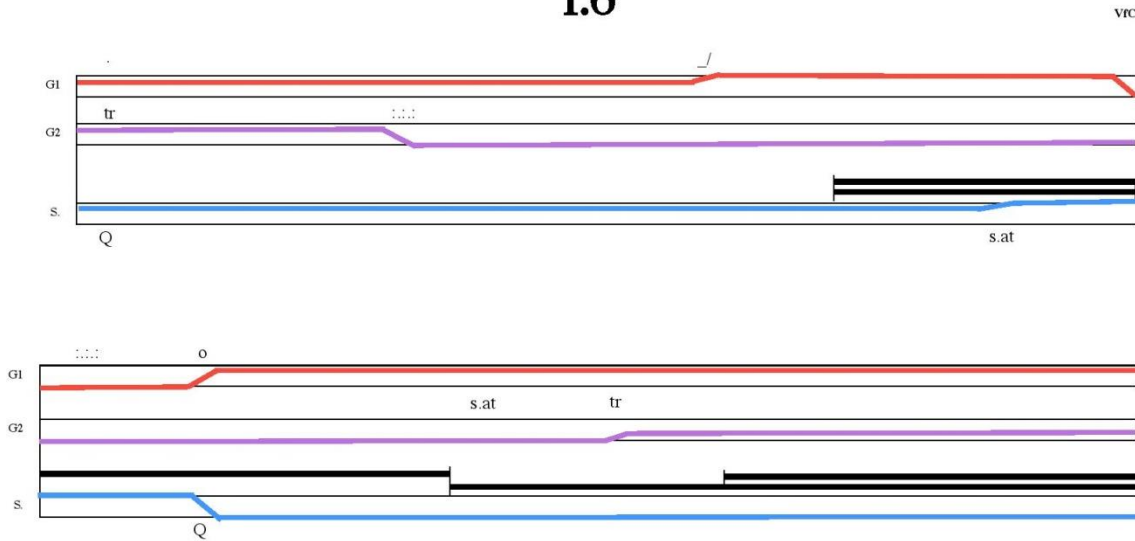


Fig. 1: trecho de "Apanhador de Sonhos" (v. 2013)

A partir disso, os intérpretes são responsáveis por todas as escolhas: desde o quanto a peça deve ser ensaiada e pré-composta até, evidentemente, quais materiais sonoros serão utilizados, qual será a duração de cada seção da peça e qual será a sequência das seções. Nas palavras do compositor:

Uma trama de eventos sonoros fixos, uma teia, por onde passam outras tantas camadas de sons regidos por princípios de acaso e improvisação. Uma metáfora dos pesadelos filtrados pelo apanhador pendurado à porta da criança transformando-os em sonhos agradáveis. Peça escrita especialmente para Henrique Iwao e Mário Del Nunzio que, orientados por indicadores de articulação e densidade e ativando eventos aleatórios, encontram-se dentro de um fluxo de atividade sonora imprevisível, porém pontuado por objetos invariantes tais como acordes e ruídos de vinil riscado que flutuam pela sala<sup>2</sup>.

O presente artigo visa comparar a preparação e execução das duas versões da peça, apontando diferenças na abordagem e, deste modo, contribuindo para uma discussão acerca da atividade criativo-interpretativa num contexto de alto grau de indeterminação.

### 2. As duas versões

Na primeira versão, estreada pelo duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio em 2010 durante o II Festival Ibrasotope de Música Experimental, optou-se por uma abordagem que procurava levar em consideração características recorrentes (presentes em peças com menor grau de abertura, em sua atuação enquanto intérprete, ou, mesmo, frequentes em seu discurso sobre música) – associadas, portanto, a traços estilísticos – da produção musical do compositor. Deste modo, cada seção da peça trabalharia com um conjunto de notas específico e restrito, as seções teriam durações variáveis e cuja determinação levaria em conta aspectos

relacionados a quantidade de material e índice de densidade das seções, e buscar-se-ia uma sonoridade geral com reverberação proeminente.

Optou-se por não se tocarem todas as 20 seções escritas nesta versão da peça, fazendo-se uma seleção de 11 seções. Elas foram ordenadas, cada uma delas recebeu uma duração pré-determinada, variando entre 20 segundos e 3 minutos, e a cada uma foi atrelado um conjunto de notas a serem utilizadas (ver tabela abaixo). Também foi pré-estabelecida a duração das pausas entre cada seção.

No. da seção	Duração	No. de notas	Notas utilizadas
1.6	2min05s	6	C# - D - Eb - G - Ab - B
0.3	40s	2	C - C#
0.2	1min45s	4	C# - F - F# - B
2.0	1min15s	3	C - Eb - B
1.3	3min	6	D - Eb - E - F - Ab - A - Bb
0.8	1min48s	4	C - Eb - F - A
1.4	1min25s	1	Bb
0.6	20s	12	C - C# - D - Eb - E - F - F# - G - Ab - A - Bb - B
1.7	1min50s	5	D - F - G - Bb - B
0.5	2min20s	2	C - C#
0.9	50s	5	E - F - F# - A - Bb

Tab. 1: Sequência das seções, durações e notas de interpretação da versão de 2010.

Estabeleceu-se que a guitarra faria uso de uma scordatura, que traria as notas da seção que iniciaria a presente versão (da corda mais aguda à mais grave): Eb - B - G - C# - Ab - D. Além dessa relação direta com a escolha de determinadas notas, a scordatura facilitaria especialmente o acionamento de determinados harmônicos, de difícil acionamento com a afinação tradicional do instrumento.

No caso do sintetizador, os diferentes modos de ataque / produção sonora mais tipicamente associados a instrumentos de corda seriam entendidos por analogia: por exemplo, um pizz. Bartók seria um som com ataque mais proeminente e ruidoso.

O duo também estabeleceu que os diferentes graus de densidade, indicados pela posição da linha no pentagrama, seriam diretamente relacionados à velocidade das ações em determinado momento – ou seja, em certo sentido, a linha seria um indicativo de andamento.

Cada uma das seções foi cuidadosamente mapeada temporalmente, estabelecendo em segundos o momento de cada mudança presente na partitura (o que implicou na utilização de um cronômetro para a execução); por exemplo, a figura 2 abaixo traz as indicações temporais do início da seção 0.6: ela se inicia aos 12min45s do tempo total da peça (indicação

do canto superior esquerdo), depois de uma pausa de 2 segundos (indicação à esquerda do primeiro sistema da página); as indicações abaixo de cada um dos sistemas (1'' – 2'' – 3'' – 5'' – etc) referem-se a cada mudança / ataque presente na partitura, estabelecendo, dentro da duração da seção, quando elas ocorrem.

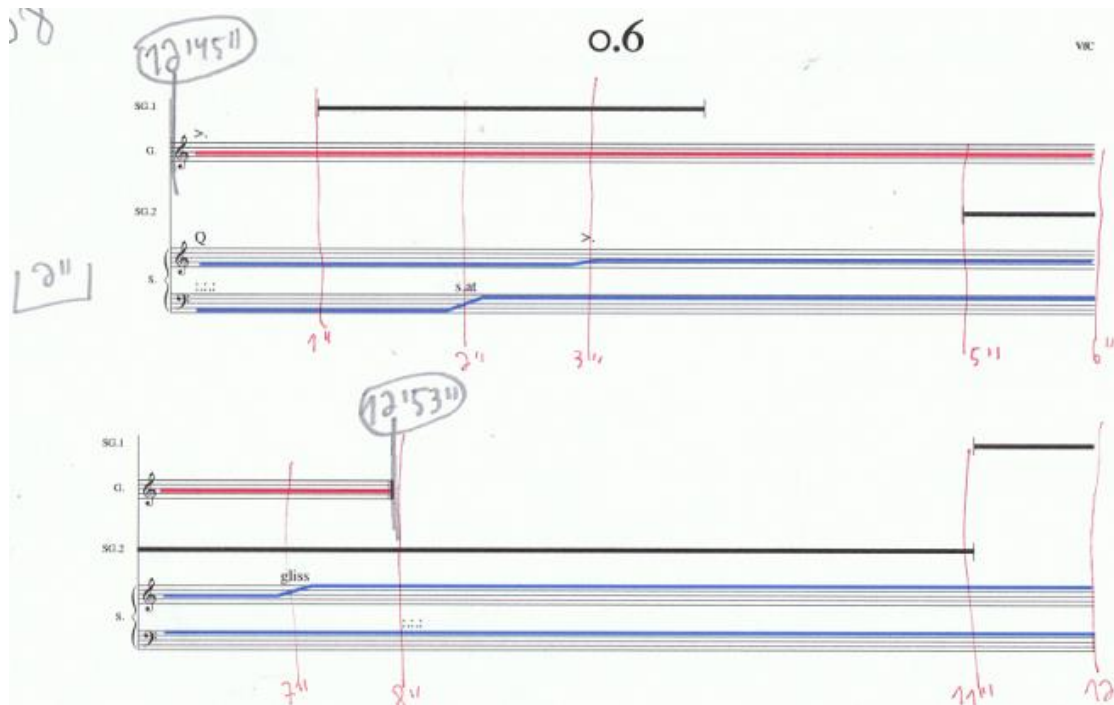


Figura 1: seção 0.6, exemplo de indicações temporais adicionadas à partitura.

Especialmente para momentos de alta densidade de eventos (maior velocidade), sequências de notas específicas foram escritas, de modo a possibilitar a execução em alta velocidade sem uso de padrões fixos (escalares ou outros).



Figura 2: trecho escrito para a seção 1.6 (notar que a escrita se dá em tablatura para facilitar a leitura, dada a scordatura utilizada no instrumento)

Um aspecto que nos parece de relevância acentuada para as escolhas levadas a cabo nessa versão é o da oralidade: a condição de se ter um contato próximo durante um período prolongado de tempo com o compositor, bem como de se ter trabalhado conjuntamente em diversas ocasiões prévias, possibilita o estabelecimento de certos preceitos

que norteiam o fazer artístico do compositor citado, tornando palpável o significado de termos que de outro modo seriam destituídos de sentido específico, tais como *musicalidade* e *modelagem* (ou seja, o que o compositor considera como adequado em termos de fluxo da peça, encadeamento de sequências, equilíbrio entre as partes, pausas, dentre outros fatores).

Já para a segunda versão da peça, estreada em 2013 durante o Encontro Nacional de Compositores (ENCUn), pelo trio Infinito Menos, optou-se por outro caminho. Para esta versão, o trio determinou que tocaria todas as 20 seções, e que elas teriam sempre a mesma duração – 45 segundos. Com isso, dado o fato de as seções terem diferentes números de sistemas, os sistemas de seção para seção teriam diferentes durações. O trio também determinou que, excetuando-se algumas seções que se seguiriam sem pausas, as pausas entre as outras seções não seriam pré-determinadas; deste modo, ao invés de utilizarem-se de um cronômetro contando do início ao fim da peça, seria necessário um novo acionamento a cada início de seção.

Foi adicionada também uma camada de indicações de dinâmica (ou, mais precisamente no caso, indicações de amplitude sonora), sorteadas e fixadas; cada indicação de ataque ou mudança na partitura recebeu uma indicação de dinâmica (variando entre *pp* e *ff*). Tal determinação possibilitou a ocorrência de diferentes planos sonoros simultaneamente.

**1.9** vrc

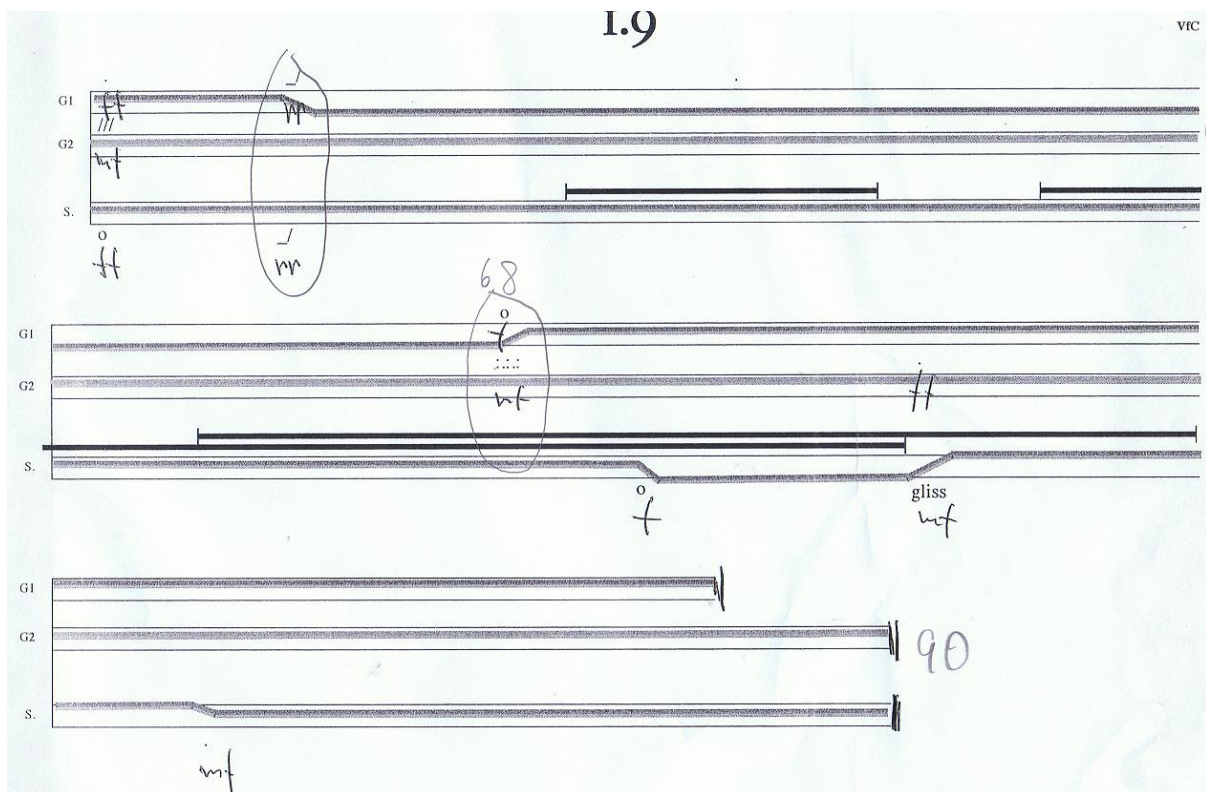


Figura 4: seção 1.9, versão de 2013 (atentar às indicações de dinâmicas).

Além disso, e principalmente, o material principal da peça não seria caracterizado por alturas definidas mas, de modo mais típico no que concerne a atuação do trio, teria uma maior incidência de sons ruidosos (ou, ao menos, sons não-temperados / com altura instável); e o posicionamento das linhas não seria mais apenas uma indicação de andamento / velocidade, mas variaria de acordo com o material / gesto em questão, tornando a noção de densidade mais multifacetada, com acepções relacionadas a velocidade, complexidade e simultaneidade.

Durante o processo de preparação e ensaio da peça, o trio elaborou a tabela abaixo de comparação dos gestos<sup>3</sup>:

Indicação da partitura	Objetos / sintetizador	Gtr. 1	Gtr. 2
pizzartók [Q]	Registro muito grave; posição da linha = velocidade.	Registro grave, notas abafadas; posição da linha = velocidade.	Médio-agudo sem abafar; posição da linha = velocidade.
glissando [gliss]	Glissandos de altura; posição da linha significa: [1] nota sozinha, [2] nota com gliss, [3] duas notas, uma com gliss, [4] duas notas com gliss, [5] três notas, duas com gliss.	raspar palheta na corda mais grave; posição da linha = velocidade.	Gliss ascendente na corda mais grave alternando mãos, direita com <i>slide</i> ; posição da linha = velocidade.
marcato [>.]	Ataques mais staccato; posição da linha = velocidade.	Canivete, ataque sobre os captadores alternado com percussão e abafamento pela m.e.; posição da linha = velocidade.	Baqueta, ataque sobre o braço inteiro do instrumento, variando abafamento pela m.e.; posição da linha = velocidade.
trêmolo [///]	Trêmolo ao redor de uma nota; posição da linha indicando: [1] nota parada [2] nota circundada [3] circundada com gliss, [4] mais gliss e mudanças [5] irregular e instável.	Notas tocadas com trêmolo de palheta; posição da linha = número de notas acionadas simultaneamente.	Trêmolo ao redor de uma nota; posição da linha indicando: [1] nota parada [2] nota circundada [3] circundada com gliss, [4] mais gliss e mudanças [5] irregular e instável.
sem ataque [s.at]	Notas sustentadas, sempre com mudanças lentas; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.	Notas sustentadas por vibrato das duas mãos, sem ataque; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.	Notas sustentadas com slide na região aguda; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.
nuvem [:::]	Som ruidoso; posição da linha = incidência de pausas / velocidade de mudança.	Escova friccionada sobre captadores; posição da linha = velocidade / energia da movimentação.	Baqueta sobre região aguda perto da ponte ricocheteando; posição da linha = número de cordas envolvidas e velocidade de ricochete.
trinado [tr]	Trinado entre frequências próximas; posição da linha = registro utilizado.	Trinado na região grave; posição da linha: [1] apenas notas (m.e.), [2] acrescenta chave de captador, [3] acrescenta trinado de pedais [4] varia as notas na mesma corda	Trinado na região média; posição da linha: [1] apenas notas (m.e.), [2] acrescenta chave de captador, [3] tr pedal wah [4] pedal vol [5] maximamente denso e

		[5] maximamente denso e rápido.	rápido.
crescendo [L/]	Sempre duas notas; posição da linha = número de ataques.	Crescendo com pedal de volume; posição da linha = número de notas simultaneamente.	Crescendo com pedal de volume; posição da linha = número de ataques.
staccato [.]	Extremo agudo, grupos de notas; posição da linha = velocidade.	Sons percussivos abafados sobre os captadores com ambas as mãos; posição da linha = velocidade.	Notas normais staccato; posição da linha = velocidade.
harmônico [o]	Síntese FM, ação sobre a frequência moduladora; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.	Harmônicos sobre corda grave, mão esquerda percorrendo corda com pouca pressão; posição da linha = velocidade dos ataques.	Harmônico na região agudíssima com distorção; posição da linha = velocidade dos ataques.

**Tab. 2: Comparação de como o conteúdo da partitura (símbolos de gestos e posicionamento da linha) é interpretado por cada músico na versão de 2013 da peça.**

### 3. Debate

Cabe mencionar que, pelo menos em alguma medida, o contexto de estreia e o processo de trabalho de cada uma das versões foi também um fator de influência na determinação de tais escolhas. A primeira versão da peça foi estreada num concerto integralmente dedicado a obras do compositor, na qual a participação dos integrantes do duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio limitava-se à interpretação desta peça, especificamente, enquanto o próprio compositor e outros músicos tocavam outras peças; neste caso, houve também uma maior proximidade entre intérpretes e compositor durante o processo de definição da versão da peça (ainda que a autonomia de decisão sobre a interpretação tenha sido irrestrita). Já a segunda foi estreada em concerto do trio Infinito Menos, e, portanto, tocada no mesmo contexto de outras peças compostas para o trio – e, neste caso, o trabalho colaborativo ter se dado de modo exclusivamente sequencial (entrega da partitura pelo compositor / elaboração da interpretação sem contato algum com o compositor); daí ser possível fazer essa associação entre uma versão com materiais mais tipicamente associados estilisticamente à trajetória do compositor, e outra com materiais mais tipicamente associados à atuação do trio.

Também pretendemos aqui demonstrar que, em casos como esse, uma mesma peça pode ser composta diversas vezes: compõem-se versões, com características potencialmente bastante distintas em diversos âmbitos, a partir de um mesmo estímulo.

Como aponta o próprio compositor, em casos como esse a ideia do projeto artístico mantém-se presente, mas passa a ser tarefa dividida, pois em

propostas nas quais o autor buscava isentar-se da tarefa de reger os contornos morfológicos da obra em favor da livre modelagem do intérprete (...) ainda seria possível delimitarmos com exatidão a noção de projeto: na ausência do autor, são escalados imediatamente, como para preencher um espaço vazio, outros operadores (intérpretes, co-autores) cujas escolhas fazem convergir a obra para um formato específico que pode ou não manter-se como proposta mais ou menos estável a cada execução, podem ou não requerer partituras próprias, dependendo das intenções de quem se lança à tarefa. (Costa, 2009, p. 7)

Nos dois casos aqui apresentados, foram de fato desenvolvidos dois processos composicionais distintos por parte dos intérpretes, sendo que as composições geradas foram fixadas de modo consideravelmente estável (por meios diversos: escritos, físicos, orais).

A opção por uma notação de tal tipo também se relaciona a uma especificidade de intérpretes – sabem-se quais as características, interesses e posturas artísticas de quem vai se dedicar à interpretação da peça. Tal aspecto é explicitada pelo próprio, quando enuncia:

Não é necessário o rigor na notação musical quando o autor acumula a função de intérprete de sua própria obra, ou quando escreve para intérpretes cuja proximidade o permite dirigir ensaios e discutir com eles diretamente. Do mesmo modo quanto mais tempo o autor trabalhar com um grupo específico menos necessária a mediação abstrata de um esquema. (Costa, 2009, p. 88)

O papel do que habitualmente chamamos de *compositor* seria, então, na prática, o papel de um *propositor* de uma música a ser composta (entendendo, neste caso, o termo composição como a tarefa de fazer escolhas diversas relacionadas a forma e material de uma peça musical) pelos intérpretes.

Nesse sentido, coloca em questão a separação hierárquica habitual entre aquele responsável pela criação e aquele responsável pela reprodução. Como coloca Deliège,

(...) desde a segunda metade do século XIX, existe um intérprete prisioneiro do papel de agente de execução (...) numa hierarquia bem constituída. Vítima (...) de uma relativa alienação que o designa como decodificador e recodificador de mensagens sem dar via à criação em si, sua maior ambição torna-se garantir sua promoção por uma constante superação relacionada à qualidade da ferramenta. (...) Esta distribuição dos poderes e dos meios ao interior da prática musical na segunda metade do século XIX, esta atomização das atividades aparece, neste domínio, como uma expressão paralela ao modo de divisão de trabalho no setor manufatureiro durante a mesma época. (...) essencialmente com o aperfeiçoamento das técnicas em todos os âmbitos – escritura, virtuosismo, fabricação dos instrumentos – causando uma relativa mecanização na execução, um grau de mecanização fortemente aumentado em relação a épocas anteriores que não tinha, ou o tinham em menor escala, alcançado uma unidade da prática musical (Deliège, 1971, p. 158-159)

Tal distinção, baseada numa ideologia que valoriza o trabalho intelectual sobre o trabalho braçal relaciona-se a uma relação que ocorre não entre pessoas, mas entre pessoa e coisa, ou seja, é mediada e impositiva, gerando a situação de “relativa alienação”: “No





trabalho, o operário não pertence a si mesmo, ele pertence ao outro” (Marx apud Renault et al, 2010, p. 149). Ainda, para Adorno, a especialização no meio musical, leva a uma mecanização na avaliação do intérprete, de modo a aprofundar a separação entre os dois tipos de trabalho; o intérprete seria, então, valorizado pela sua capacidade motora, vigor físico em detrimento de sua compreensão artística: “(...) por meio daquilo que o mercado denomina “performance de ponta”, celebra-se o incremento das forças produtivas técnico-industriais; de forma inconsciente, os critérios da prática material são transferidos para a arte” (Adorno, 2009, p. 246).

Em uma prática deste tipo, ainda que se mantenha a distinção em relação à figura de um compositor, os processos musicais envolvidos demandam uma postura ativa e comprometida por parte de quem o toca, ainda mais pois além de tocá-lo, em certa medida o compõe; na prática, as especializações habituais do fazer musical são deixadas de lado, em favor de processos de criação descentralizados.

#### **Referências:**

**ADORNO, Theodor W.** *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

**COSTA, Valério Fiel da.** *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto*. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2009.

**DELIÈGE, Célestin.** “Indetermination et improvisation”. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, No. 2, 1971, p. 155-191.

**RENAULT, E.; DUMÉNIL, G.; LÖWY, M.** *Ler Marx*. Editora UNESP, 2011.

---

#### **Notas**

<sup>1</sup> São eles: gliss (glissando); >. (ataque *marcato*); Q (pizz Bartók); /// (trêmolo); :::: (nuvem); tr (trinado); s.at. (som sem ataque); \_/ (som com crescendo abrupto); . (ataque *staccato*); o (harmônico).

<sup>2</sup> Comunicação por correio eletrônico, agosto de 2008.

<sup>3</sup> Esta lista foi elaborada durante ensaios do trio, e registrada em correspondência entre seus membros em fevereiro de 2014.