



O processo de criação de *Ponteado*, peça para três violões: exploração de gestos instrumentais em performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO/SIMPÓSIO

Ledice Fernandes Weiss
CMU-ECA - USP - ledicefelice@gmail.com

Tiê Perrotta Campos
CMU-ECA-USP - tie.campos@usp.br

Resumo: Esta comunicação relata o processo de criação de *Ponteado*, escrita inicialmente para violão solo a partir de experimentos acústicos, invenções de sons estendidos e elementos visuais, por parte de seu compositor, que também é instrumentista. Observa-se no relato que a versão para três violões, ao adaptar alguns elementos estruturais (ora simplificando gestos técnicos de extrema dificuldade, ora valorizando determinados gestos sonoros) se construiu dentro dos ensaios e encontros do grupo, contando com a participação ativa dos três *performers* no processo de escrita, graças às suas disponibilidades e cumplicidades na escuta e tomada de decisões.

Palavras-chave: Criação em performance. Compositor-intérprete. Gesto instrumental. Teatralidade.

Title of the Paper in English: The Composition Process of *Ponteado*, Work for Three Guitars: Exploring Instrumental Gestures in Performance

Abstract: This communication reports the composing process of *Ponteado*, whose composer is also instrumentalist. The piece was originally thought for solo guitar, and was conceived thanks to the composer's acoustic experiments and invention of extended sounds and visual elements. It is observed that the three guitars-version, while adapting structural elements to the trio performance (sometimes simplifying technical gestures of extreme difficulty, sometimes valuing sound gestures) was constructed within the rehearsals and meetings of the group, counting on the active participation of the three performers in the writing process, thanks to their availability and complicity on listening and taking decisions together.

Keywords: Creating in performance. Composer-interpreter. Instrumental gesture. Theatricality.

1. Introdução

“*Ponteado* é uma peça que explora de maneira cênica o contato entre intérprete e violão”, define seu compositor. Esta peça, nascida de uma ambição em captar a relação entre performance instrumental e escrita, se fundamenta na concepção do som que parte do *gesto instrumental* (em suas múltiplas relações com o instrumento), e reflete uma tendência contemporânea que valoriza a “contribuição criativa do instrumentista na gênese da obra (...), reforçando a importância de práticas improvisadas inseridas em contextos de músicas escritas” (DONIN, 2016, 3, todas as traduções são nossas).

Observando a relação de reciprocidade que se estabelece entre performance e composição, Caullier (2002, p.3) afirma que o intérprete de hoje tende a participar do



processo de escrita tornando-se um co-autor. Este processo, que constituiu grande parte da história de *Ponteado*, deu margem a um fenômeno de teatralização da peça, graças à importância dada a seus aspectos cênicos e gestuais.

Em princípio escrita para violão solo, a peça foi aos poucos sofrendo modificações no contato com dois outros violonistas, para desembocar em um trio de violões que foi apresentado em concerto no dia 12 de junho de 2017.

No presente trabalho, as reflexões mais pessoais do compositor e da violonista que integrou o grupo ao lado de Paulo Sampaio (i.e., os autores) são destacadas do corpo do texto, comparativamente mais descritivo, sob forma de citação.

2. Histórico: o ponto de partida (relato do compositor)

No segundo semestre de 2016 foi escrita a primeira versão para uma disciplina de composição do departamento de música onde o compositor é aluno; segundo as recomendações dadas, os alunos deveriam fazer uma peça partindo da exploração de um, ou alguns poucos gestos como material. Diz o compositor:

Entendo por gesto um fluxo de energia que sai de um estado de repouso, passa por um deslocamento "x" e volta ao estado inicial. Ele é composto por um significado e uma gestualidade: o significado se altera por qualquer pequena variação; a gestualidade carrega características motoras e pode ser parametrizada. Quando o deslocamento do gesto se estende por um longo tempo, passamos a percebê-lo como textura. Estas ideias permearam toda a criação da peça (CAMPOS, 2017).

Fig. 1: *Ponteado*, p.1 (primeiro manuscrito).



Observa-se na primeira página do rascunho da peça que o compositor buscou como ponto de partida criar um gesto instrumental, portador do “fluxo de energia” a que se refere, e que comporta características quase minimalistas, posto que baseado em uma pulsação regular e na repetição de motivos rápidos que evoluem lentamente. Com efeito, o minimalismo como corrente filosófica, artística e musical se originou nos anos 1960 nos Estados Unidos, pregando justamente a economia de meios. Partindo assim da ideia de se liberar do congestionamento físico e do supérfluo, em música ele se aproxima de técnicas repetitivas. Em *Ponteado*, o gesto que porta estas características é, como veremos a seguir, aquele a que o compositor chamou de “textura”. Ele relata:

Optei por utilizar o violão solo para o trabalho, uma vez que tenho certa intimidade com o instrumento. Assim pude me concentrar na minúcia do gesto sonoro aliada ao gesto físico do intérprete, buscando um distanciamento do idiomatismo clássico do instrumento e ao mesmo tempo tornando-a acessível ao violonista. Os primeiros materiais surgiram de improvisações que, pensando no movimento dos braços e dedos como a coreografia de uma dança, tinham como intuito mergulhar em um universo de sonoridades expandidas (CAMPOS, 2017).

A definição de técnicas estendidas ou expandidas, que é apresentada por autores como Ferraz (2007, p.3), diz respeito “ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais” e nasce, segundo Mello (2015, p.10), seja da busca por novas possibilidades sonoras, seja da colaboração compositor/performer, da interação intérprete/instrumento, de uma nova maneira de tratar o discurso musical, da aparição de novas formações de grupos de câmara ou de inovações na notação. Dentre estes procedimentos, os três primeiros e o último nos interessam diretamente por dialogar com aqueles adotados na composição de *Ponteado*. O compositor prossegue:

Destes materiais escolhi a combinação de três movimentos, um de mão esquerda: “textura”; e dois de mão direita: “gesto ataque” e “gesto glissando”. A peça se caracteriza pela dissociação das mãos esquerda e direita que de acordo com o lugar e o momento em que tocam juntos, criam diferentes resultados sonoros modulando timbre, altura e flutuação. O “gesto ataque” se toca com a mão direita cruzando e descruzando sobre a mão esquerda, atacando a corda ora do lado mais próximo a mão do instrumento, ora do lado do corpo. O som gerado pelo movimento da mão direita é modulado pelo movimento da mão esquerda. Este gesto busca amplificar um som residual do violão que provavelmente é do conhecimento de qualquer violonista atento. Este som funciona da seguinte maneira: quando uma corda é pressionada em um ponto x , ela se divide em duas partes que se comportam como cordas independentes. Se este ponto for exatamente o meio da corda, teremos duas cordas com suas fundamentais uma oitava acima da original. À medida que este ponto se aproxima de uma das extremidades e se afasta de outra, a corda menor fica mais aguda e a maior mais grave (vide *mapa*). Esta ideia, aplicada a corda do violão, cria duas sonoridades muito distintas. Ao tocar o lado da corda que está mais próximo a extremidade da caixa de ressonância, temos o som que conhecemos do violão; já quando tocamos o lado da corda que está próximo a extremidade da mão do instrumento geramos um som curto, estridente, sem corpo e cheio de transientes (CAMPOS, 2017).



Fig. 2: Mapa criado pelo compositor para mapear as notas obtidas do outro lado da corda com relação ao dedo preso, ainda que estas alturas possam sofrer alterações de acordo com o violão e sua regulagem.

No “*gesto glissando*” o indicador da mão direita vai continuamente aumentando a pressão na corda do lado do cavalete até o ponto em que se cria uma ponte no fim do braço violão, em seguida faz o movimento de *glissar* na direção da mão esquerda. Neste caso o som gerado pela mão esquerda é modulado pela direita. Quando a pressão na corda é baixa o som da mão esquerda é abafado, mas no instante em que se cria a ponte este som ganha corpo e sua fundamental é transposta por volta de uma quinta justa acima. Em seguida, o glissando altera de maneira curva a pressão sobre a corda gerando um som que se assemelha a um *bend* de guitarra. Na relação gesto-textura gera-se um resultado sonoro com um ponto de quebra radical a partir de um movimento físico contínuo e gradual. O movimento “*textura*” articulado pela mão esquerda é a esteira pulsante que conduz a peça, estabelecendo andamentos e regiões de alturas. Sofre constantes perturbações produzidas pelos gestos da mão direita. É dele que posteriormente veio o título da peça (CAMPOS, 2017).

Ao elaborar este material, o compositor criou uma primeira versão de sua peça, inicialmente para violão solo, cuja partitura é apresentada a dois outros violonistas em meados de março de 2017. Abaixo uma cópia da bula da partitura:

Clave de mão direita:

	1 Da Ponte até o início do Braço (Molto Sul Ponticello - Tasto) 2 Do Braço a mão
	Pressionar levemente com o dedo indicador de maneira a abafar a corda indicada
	Pressionar com o dedo indicador a corda indicada a ponto de criar um novo cavalete com o braço do violão
	Tocar a corda normalmente (Plectro)
	Crescendo e decrescendo de pressão Aum. dim.

Fig. 3: *Ponteado*, bula (versão violão solo).



3. Primeira réplica: a interpretação feita pelos *performers*

Assim que o projeto é proposto aos outros dois violonistas, o compositor mostra o início da peça ao violão, onde revela possuir um belo domínio das técnicas estendidas por ele inventadas. Um dos violonistas comenta:

Pudemos ver, já nesta primeira apresentação, uma porção de efeitos instrumentais aparentemente bastante virtuosísticos, embora a sonoridade tirada do instrumento fosse um pouco ‘minimalista’ no sentido de possuir pouquíssima amplitude sonora, adotando um volume médio que, longe de tentar superar ou esconder uma das maiores deficiências do instrumento (que é o baixo potencial em volume de som), assume diretamente e tira dela a matéria mesma de sua expressividade (FERNANDES WEISS, 2018).

No entanto, após esta pequena apresentação, que se deu durante os encontros semanais da disciplina de criação e performance, e no momento em que os violonistas se viram a sós, cada um com uma cópia da partitura, muitas dúvidas surgiram, e nem um nem o outro tinha muita certeza da maneira como se deveriam realizar os efeitos pensados pelo compositor. O primeiro problema encontrado na ocasião foi a interpretação da bula. Nesta, a chamada “clave de mão direita”, uma pauta de três linhas representando as ações desta mão, parecia dividi-las em dois tipos, as ações “Molto Sul Ponticello-Tasto” e “Do Braço à mão”. Após algumas trocas de mensagens e telefonemas, a violonista acrescenta em sua página, com relação à segunda das indicações: “Do início do braço até o capotraste”, clareando o fato de que o segmento englobava a extensão da escala do violão, onde dever-se-iam ser “percutidos” os dedos das mãos a fim de produzir notas individuais, todas essas ações sendo ações de uma mão independente da outra.

Da mesma forma, sem saber como realizar o segundo efeito da bula, “Pressionar levemente com o dedo indicador de maneira a abafar a corda indicada”, a violonista teve recurso ao compositor, após o que ela acrescentou, na mesma frase, “sobre o tampo, na altura do cavalete”. Da mesma forma, os violonistas tiveram dificuldade em entender expressões como “criar um novo cavalete com o braço do violão” (que veio a ser entendido como um encurtamento do comprimento da corda, no ponto em que o dedo a prende à escala, e “plectro”, que foi entendida como “toque sem apoio”).

Veremos à frente que as dificuldades em se interpretar o texto escrito tiveram como consequência alguns ajustes na forma de notação de diversos gestos instrumentais. A



ferramenta principal para transmitir aos outros violonistas os novos gestos foi a de mostrar, ao violão, a maneira de executá-los. É assim que o compositor envia, no dia 22 de março de 2017, vídeos mostrando diversos trechos da peça ao violão, acompanhados da foto do trecho da partitura correspondente.

Algumas semanas depois, os primeiros ensaios e aulas revelam novas dificuldades ligadas à interpretação ao violão (em solo ou em trio, que era a nova meta do compositor) de XXXX. A primeira diz respeito à reação dos três instrumentos aos gestos criados pelo compositor. Com efeito, e para espanto dos violonistas, cada um dos três violões reagia diferentemente ao gesto de tocar aquém (sobre a escala) de uma nota presa, ou com relação a um dedo fixo sobre a corda; o violão do compositor produzia a nota desejada com maior volume, outro instrumento fazia ouvir de maneira forte o som da percussão (ruído) do dedo sobre a corda e desta sobre os trastes, e um terceiro tendia a produzir muito pouco som. Ainda que em face de um tal impasse, o grupo, encabeçado pelo compositor, reconhecia a expressividade (nem que fosse visual) dos gestos inovadores que estavam ali. Segundo o compositor,

Um dos primeiros embates na criação desta peça é que o material se comporta de maneira diversa se tocado em diferentes violões. Então pareceu necessário enfatizar um fluxo de energia que cativasse mais no ritmo dos gestos do que nas relações harmônicas que apareciam. Outro embate foi pensar uma maneira de registrar na pauta. A escrita tradicional muitas vezes é insuficiente para registrar uma abordagem diferente do instrumento, por exemplo tocar este ou aquele lado da corda. Para buscar uma escrita que funcionasse para ambos os gestos decidi utilizar duas pautas diferentes: uma com a mão esquerda escrita de maneira tradicional e outra para a mão direita, com uma divisão em regiões geográficas do instrumento acompanhada por uma indicação da corda a ser tocada. Uma última preocupação importante foi de criar um material que evitasse lesionar o instrumentista. Dentro do universo da técnica expandida, nem sempre sabemos o quanto estamos ou não demandando do corpo do intérprete. Decidi-me fazer uma peça extremamente curta com um material “ralo”, mesmo assim, foi durante os ensaios que conseguimos encontrar uma preparação adequada, para realizar a música de forma saudável (CAMPOS, 2017).

Outro problema a que os outros violonistas tiveram que fazer face era a velocíssima indicação metronômica que havia no início da música (semínima= 90-100), velocidade que sequer o compositor havia ousado, e que nas mãos dos demais instrumentistas, além de representar um certo sofrimento físico e eventualmente prejudicar seu relaxamento e saúde corporais, comprometia ainda mais o volume do som obtido.

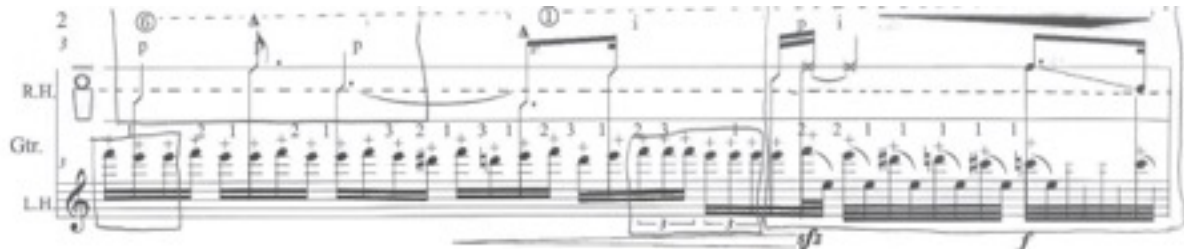


Fig. 4: *Ponteado*, p.2 (versão violão solo).

Na verdade, os múltiplos deslocamentos do braço direito, de um lado e do outro com relação ao braço esquerdo (que constituíam um gesto de grande potencial coreográfico, mas de difícil sincronia na velocidade pretendida), foram o desencadeador de um novo diálogo entre instrumentistas e compositor. Este relata que:

Ao fim desta primeira versão sobram algumas questões sobre como evidenciar o gesto e tornar mais audíveis alguns detalhes sonoros que são difíceis de serem escutados até mesmo para o intérprete, que dirá o ouvinte. Como resolver estas questões usando apenas violões e violonistas, ou seja, sem a ajuda de equipamentos eletrônicos? Na época, pensei em ampliar a formação para mais de um violão com o mesmo material, explorando fases e defasagens do gesto. Porém deixei esta ideia para desenvolvê-la em um momento posterior junto a outros possíveis intérpretes. Como lembrete da imagem que gostaria de criar com essa nova instrumentação escrevi no fim da partitura a citação: “Neste mundo, o tempo é como um curso de água, ocasionalmente desviado por algum detrito, por uma brisa que passa. De vez em quando, algum distúrbio cósmico fará com que o riacho do tempo se afaste do leito principal para encontrá-lo rio acima. Quando isso acontece, pássaros, terra, pessoas apanhadas no braço que se desviou são repentinamente transportados para o passado” (CAMPOS, 2017 apud LIGHTMAN, 2014, p. 11)

4. Segunda réplica: a versão criada para três violões a partir do trabalho em grupo

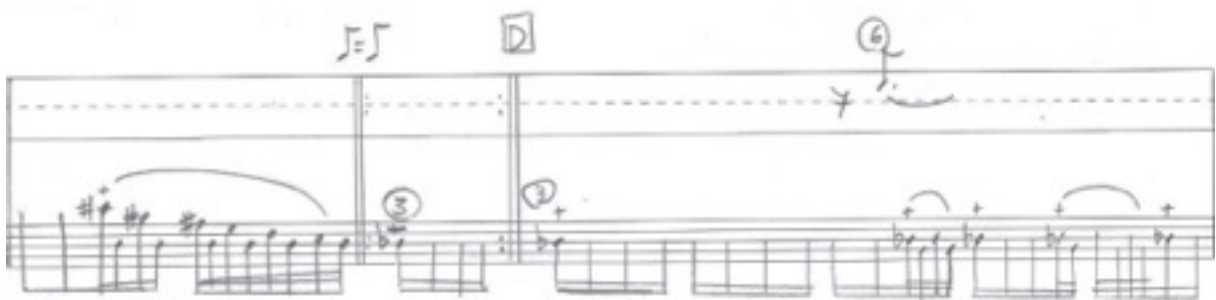


Fig. 5: *Ponteado*, p.2 (versão para três violões, 1o violão).

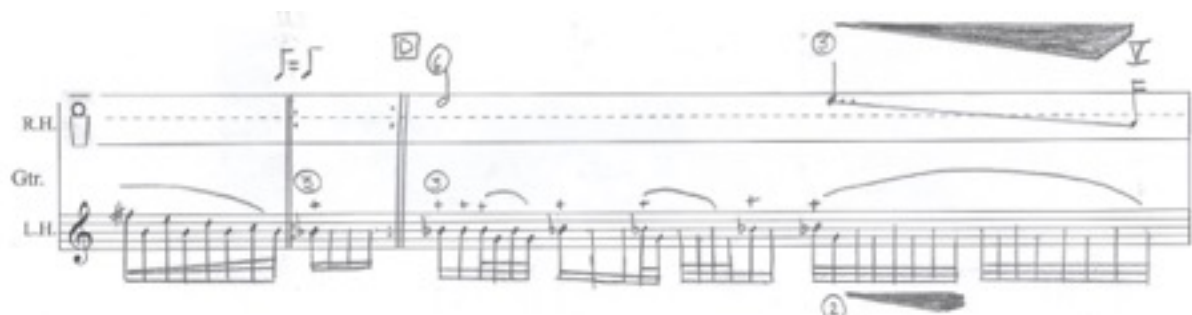


Fig. 6: *Ponteado*, p.2 (versão para três violões, 2o violão).

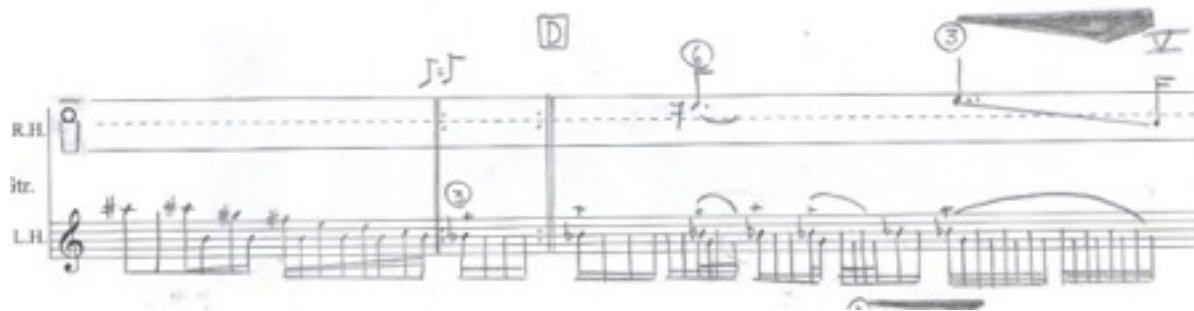


Fig. 7: *Ponteado*, p.2 (versão para três violões, 3o violão).

Sabendo que “o compositor transita do gesto à composição, enquanto o intérprete faz o inverso, da composição ao gesto” ao imaginar o gesto físico necessário à emissão do som concebido pelo compositor (MELLO apud ZAGONEL, 2015, p. 39), o trio de violões entrou em uma nova etapa de trabalho conjunto, em que hierarquias foram rompidas. Para ambas as partes, ficou claro que o trabalho do intérprete deveria se mostrar essencialmente criativo. Constatou-se:

A oportunidade de compositor e intérprete criarem juntos é única, a partitura deixa de ser a principal mediadora desta relação. Se houver um objetivo mútuo e um ambiente de trabalho fundado no respeito e na escuta do outro, a obra pode transcender os limites individuais da imaginação tanto do intérprete quanto do compositor (CAMPOS, 2017)

A escrita da versão para três violões foi se definindo ao longo dos ensaios e das aulas de performance e criação, onde os alunos e professores presentes podiam dar um retorno ao grupo com relação “ao que estava soando” ou não, impressões que eram confrontadas com as imagens acústicas e visuais que haviam sido previstas pelo compositor. Além disso, o compositor sendo ele mesmo instrumentista e participando ao trio, desenvolveu-se um rico complexo de relações entre escrita e performance, onde a mesma pessoa reunia dois tipos de sensibilidade. Neste momento foi necessário criar estratégias e ferramentas eficientes para acompanhar o processo, uma vez que o compositor estava também na posição de intérprete durante os ensaios. Gravar, filmar e escrever comentários e ideias que apareciam nos encontros se mostraram ferramentas muito poderosas, permitindo uma escuta posterior distanciada e crítica. Desta forma foi gerado um processo de troca que trazia resultados positivos a cada novo encontro. Um dos violonistas se recorda:

Toda vez que nos encontrávamos, o compositor nos fazia experimentar conjuntamente ao violão alguns gestos que ele imaginava poderem *soar* em três violões. Muitos deles eram recortes da ideia inicialmente presente na versão solo, e outros eram ideias que o próprio convívio conosco lhe trazia. Nestas ‘experiências’ em grupo, muitos gestos eram sugeridos ou modificados em nossa presença, a partir de nossos comentários e sugestões. Como que prevendo a aparição de ações que ainda não tinha evocado, ele as incorporava com naturalidade, sempre de acordo

com o resultado - aqui e agora - do que fazíamos. Havia uma pequena parte de improvisação nisso, uma espécie de improvisação guiada. E a abertura de que fez prova o compositor nos abriu um campo do possível criativo que, enquanto simples instrumentistas, não necessariamente conhecíamos (FERNANDES WEISS, 2018).

A versão para três violões, ao mesmo tempo que procurou solucionar as dificuldades técnicas presentes na peça solista, dividindo os materiais musicais entre os três violões, procurou reforçar os gestos sonoros que, no amálgama minimalista criado, deviam ser particularmente ouvidos. Ela também criou um espaço para a improvisação, na parte final da peça, onde o compositor desejava que houvesse um clímax gestual, com glissandos em todas as direções. Dando-se conta de que o clímax “escrito” não dava conta da energia gestual necessária, ele deu carta branca aos outros dois, e a si mesmo, para buscar, na incorporação de diversos tipos de ruído, a expressão do gesto do glissando em sua forma apoteótica. Segundo o compositor:

Só no trabalho com os intérpretes pude entender o que realmente era importante de estar precisamente grafado e o que não; sobre o andamento, percebi que, na versão a três violões, é importante manter um andamento mais confortável de modo que os instrumentistas possam estar mais atentos à sincronia de seus gestos. Para uma versão solo penso em mudar a indicação para "rápido" dando margem ao intérprete para escolher o que mais lhe interessa em termos de estudo e estética, dentro de sua capacidade técnica. Já na bula, vejo a necessidade de detalhar ao máximo toda a descrição dos gestos que fundam a peça (CAMPOS, 2017).

Fig. 8: *Ponteado*, p.3, final (versão para violão solo).

O processo de ensaio, longe de visar a realização “perfeita” de uma partitura que seria soberana, passou a representar para os três violonistas-criadores, momentos de escuta coletiva. Cada nova ideia que surgia, por parte de um dos três, era discutida, testada, gravada, escutada e re-escutada em grupo. Apesar de ser o compositor aquele que, de alguma forma,



possuía uma escuta ampliada, uma escuta que já vislumbrava o avenir daquela música, que “via” mais longe na construção da estrutura da obra, o processo revelou-se verdadeiramente cúmplice. Esta vivência, que de alguma forma lembra ao compositor seus anos de formação em gêneros musicais mais populares, testemunha de um tipo de composição que nasce de um “processo recursivo de transformação”, em que o “processo de compor surgirá então, como uma possibilidade de criar estruturas que viabilizam a performance, e essa como a possibilidade de alterar e criar estruturas” (RODRIGUES, 2012: 11).

Referências bibliográficas

CAMPOS, Tiê. Entrevista de Ledice Fernandes em 9 dez. 2017. São Paulo. Notas escritas. USP.

CAULLIER, Joëlle. La condition d’interprète. In: *Revue DEMéter*, 2002, Lille, Université de Lille, 2002. 10 p. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/caullier.pdf>>. Acesso em 19. março 2014.

DONIN, Nicolas. Pourquoi ce blog change-t-il de nom ?. In: *Gestes, instruments, notations ...dans la création musicale des XXe et XXIe siècles*, 13 out. 2016. Disponível em: <<https://geste.hypotheses.org/category/billets>>. Acesso em 21. fev. 2018.

FERNANDES WEISS, Ledice. Entrevista de Tiê Campos em 4 fev. 2018. São Paulo. Registro de troca de correio eletrônico.

FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 17, 2007, São Paulo. *Anais do congresso*. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf> Acesso em 8 dez. 2017.

IAZZETTA, Fernando. *Meaning in Musical Gesture*, 1997. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm>>. Acesso em 12.10.2016.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*, tradução Marcelo Levy. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

MELLO, Felipe Marques de. *Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IA-UNESP, 2015. 92 p.

MOSTRA PAINEL SONORO: Criação e Interpretação de Música Contemporânea. Tiê Campos (compositor e intérprete, violão). Ledice Fernandes Weiss, Paulo Sampaio (intérpretes, violão). São Paulo, MAC-USP, 12 jun. 2017. Gravação mp3.



RODRIGUES, Mauro. *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. 281 p.

ZAGONEL, Bernardete. *Gesto musical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.