

## Colaboração e estabilidade morfológica no processo criativo de *Chão de Outono*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

*Davi Raubach Tuchtenhagen*

*Universidade Federal do Paraná – raubachdavi@gmail.com*

*Valentina Daldegan*

*Universidade Federal do Paraná – valentinadaldegan@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo aborda o processo colaborativo de criação da peça *Chão de Outono*, para flauta e sons eletroacústicos. Através de um relato analítico, buscamos compreender a importância da colaboração entre performer e compositor para o processo de definição de elementos sonoros e de sua estabilidade morfológica (COSTA, 2009).

**Palavras-chave:** Colaboração compositor-intérprete. Flauta e eletroacústica. Estabilidade morfológica.

### **Collaboration and Morphological Stability in the Creative Process of *Chão de Outono***

**Abstract:** This article discusses the collaborative process used in the creation of *Chão de Outono*, for flute and electroacoustic sounds. Through an analytical report, we aim to understand the importance of the collaboration between performer and composer for the definition process of sound elements and their morphological stability (COSTA, 2009).

**Keywords:** Composer-performer collaboration. Flute and electroacoustic. Morphological stability.

### **1. Introdução**

O processo criativo de *Chão de Outono* se deu através da colaboração entre compositor e performer no período de abril a julho de 2017 e no período de fevereiro a abril de 2018. A peça foi estreada no final do primeiro período e o processo teve seguimento em 2018 por ocasião de uma segunda performance. A peça é baseada no poema homônimo de Mario Quintana e busca, através do texto poético, explorar as fronteiras entre fala e flauta.

O problema criativo deste processo consistiu em encontrar o equilíbrio entre caráter estrito e flexível dos elementos de uma composição envolvendo flauta e eletroacústica, que utiliza um texto literário como elemento composicional. A sonoridade da recitação do poema foi ponto de partida para a definição de aspectos como articulação, ritmo e contorno melódico, enquanto seu universo semântico evocou imagens, espacialidade e caracteres presentes na peça.

Este artigo, tem o objetivo de descrever o processo colaborativo que permeou a construção da obra, atentando para as definições de elementos sonoros e sua estabilidade morfológica, de acordo com Costa (2009).

## 2. Estabilidade Morfológica

A cada execução de uma obra, seus elementos, notados de alguma maneira, podem variar mais ou menos. Estabilidade morfológica é a categoria utilizada por Costa para explicar esta característica dos elementos. Estes podem ser estritos (invariantes) ou flexíveis (variantes). Elementos estritos são estáveis morfológicamente enquanto que os flexíveis não o são. Estritos são aqueles elementos do discurso musical que estão, no projeto compositivo, previstos para voltarem a acontecer da mesma maneira a cada performance. Por outro lado, são flexíveis aqueles elementos cuja remodelagem é prevista ou exigida no projeto composicional.

Os elementos estritos estão ligados, portanto, a uma *estratégia de invariância* presente na obra. Costa resume: “tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que chamo de estratégia de invariância.” (COSTA, 2009, p.48). Se a indeterminação, como para John Cage, deixa a cargo do intérprete aspectos da conformação morfológica da peça, e por isso estes aspectos variam de intérprete para intérprete, de execução para execução, estratégias de invariância, pelo contrário, garantem que determinados aspectos permaneçam invariáveis independentemente do intérprete e da interpretação.

Costa também apresenta o conceito de *âmbito de imprecisão*. Qualquer objeto musical<sup>1</sup> permite uma imprecisão em torno de si, e isto independe do seu caráter estrito ou flexível. Ou seja, há um âmbito de imprecisão, dentro do qual o objeto pode variar sem comprometer o projeto compositivo. Essa região de tolerância define os limites em que o objeto satisfaz a um projeto. Por exemplo, um lá escrito de maneira convencional para piano pode apresentar flutuação de afinação, porém, se esta sobrepujar os limites impostos pelo projeto ou pela prática corrente, transgredirá assim o limite da região de tolerância, incorrendo num “erro”.

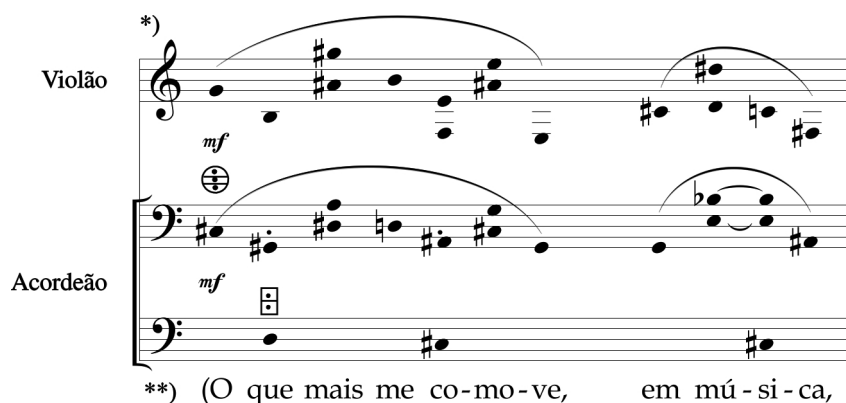
O processo colaborativo entre performer e compositor apresenta relação direta com o processo de definição de estratégias de invariância da peça. Em peças compostas desta maneira, não apenas o compositor determina estas estratégias individualmente, mas elas são elaboradas através da colaboração. Nos encontros, as instruções dadas pelo compositor ao performer por meio escrito podem ser ponto de partida para uma troca em que o compositor recebe reações do performer e repensa suas estratégias. Trata-se então de uma colaboração efetiva, de acordo com Radicchi, em que há “durante o processo de criação, troca de informações, experimentação de ideias e materiais sonoros e a busca conjunta por soluções

musicais que tornem a obra possível de ser escrita e posteriormente executada.” (RADICCHI, 2013, p.25).

### 3. Em direção à invariância

As instruções iniciais do processo criativo de *Chão de Outono*, dadas pelo compositor, apresentavam caráter aberto com o intuito de oferecer bases para exploração técnica da relação entre fala e flauta. De fato, a exploração de novas sonoridades se apresenta como ponto de partida para muitos processos colaborativos (RADICCHI, 2013, p.18). Neste sentido, uma parceria muito profícua entre flautista e compositor foi aquela de Roberto Fabriciani e Luigi Nono. Num artigo intitulado "Walking with Gigi" o flautista descreve um pouco dessa relação e de como acontecia esse processo colaborativo. “A premência por descobrir caminhos novos era constante: Nono pedia para que eu fizesse sons extraordinários no limite extremo entre o audível e o inaudível. Dentro dessas sonoridades ele então buscava por estímulos para novas maneiras de pensar e ouvir.”<sup>22</sup> (FABRICIANI, 1999, p. 9).

Em nosso caso, tratava-se de explorar as sonoridades da fala em conjunto com a flauta. A fala enquanto geradora rítmica<sup>3</sup> já havia sido utilizada pelo compositor no experimento *Meu Trecho Predileto* (2015), baseado noutro poema de Mario Quintana, para acordeão e violão, em que cada nota ou acorde está vinculado a uma sílaba. É a leitura mental do texto que determina o ritmo, acentuação e andamento das notas ou acordes vinculados a cada sílaba (ver Fig. 1). A decisão pela reutilização deste recurso numa peça para flauta decorre da possibilidade de mesclar os sons de fala e de flauta, como dois instrumentos associados, que produzem som a partir do mesmo fôlego. Até que ponto poderiam coexistir e de que maneira poderiam se interferir? Em outras palavras, quais as fronteiras entre fala e flauta?



\*) (O que mais me co-mo-ve, em mú-si-ca,

Figura 1: Exemplo da utilização do texto como substituto de uma escrita de figuras rítmicas em *Meu Trecho Predileto*.

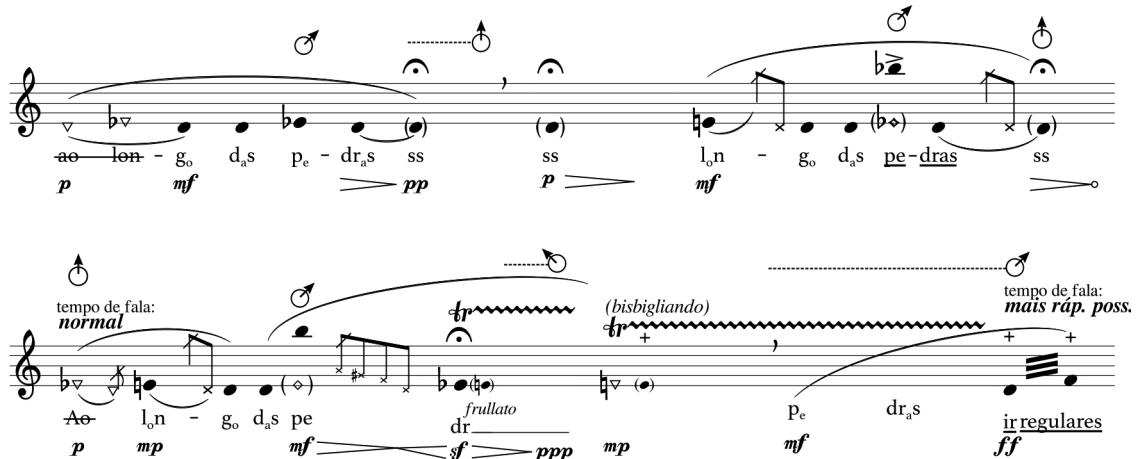
As explorações iniciais tinham como base anotações do compositor, neste modelo de uma nota para cada sílaba, e instruções verbais a respeito da fala. Foram explorados três

modos de articular fala e flauta: voz falada normalmente na posição ordinária da flauta; voz sussurrada também em posição ordinária; e através da leitura mental, que já havia demonstrado eficácia no experimento *Meu Trecho Predileto*. Nestes encontros, foi possível identificar que a fala em posição ordinária não apresentava uma interessante relação morfológica com o som da flauta pois aquela predominava de maneira geral sobre esta. Fazer soar voz e flauta significa ou deformar a voz, devido à necessidade de se combinar voz e sopro direcionado, ou relegar a flauta a uma pequena ressonância, se não omiti-la completamente no caso de consoantes oclusivas (que bloqueiam o ar, por exemplo “n” e “m”). Isto ocorre também na fala sussurrada em posição ordinária, entretanto, neste modo, percebemos um maior equilíbrio entre a intensidade do sussurro e a da flauta, o que soava mais interessante em relação à voz falada normalmente<sup>4</sup>. Daí decorreu o direcionamento criativo que privilegiou a voz sussurrada. Para a voz falada, chegou-se à solução de utilizá-la dentro do bocal, mesma posição da técnica *tongue ram*<sup>5</sup>, podendo alterar com esta técnica subitamente. Além disso, o fato de que eram algumas consoantes responsáveis pelo ataque das notas instigou-nos a pensar uma fala, também sussurrada, em que se desconsidera as vogais e dá-se ênfase às consoantes. Neste caso, o entendimento do texto fica dificultado, o que era interessante para a proposta, já que pretendia desviar a atenção do uso cotidiano da fala, enquanto articulação da linguagem verbal, para a sua sonoridade.

Assim, chegamos a cinco modos de conjugar fala e flauta: (1) leitura mental (os sons são tocados no tempo e ritmo como seriam lidas as sílabas), para a qual se notou o texto em estilo tachado; (2) voz sussurrada, mas omitindo as vogais (quase ininteligível, as consoantes são responsáveis pela articulação dos sons da flauta), para a qual se utilizou a notação do texto com as vogais em subscrito; (3) voz sussurrada (é executada com força, ofegante, para que ative também os sons da flauta), para a qual se utilizou a notação do texto sublinhado; (4) voz falada dentro do bocal, para a qual se notou o texto dentro de caixas; e, (5) voz entoada sem altura determinada, notada com cabeça de nota quadrada fora da pauta.

Nos quatro primeiros modos, a fala está presente como geradora de ritmos e acentuações e representa uma estratégia de invariância. Por um lado, proporciona um grande âmbito de imprecisão, visto que há variadas formas de se ler um texto, por outro, garante, ainda que também com âmbito de imprecisão, certa invariância de proporções rítmicas e acentuações. Desta forma, ela também possibilita o trabalho motivico, visto que se pode utilizar um mesmo fragmento de texto que pode ser variado. Na Fig. 2, é possível perceber o trabalho motivico a partir do fragmento textual “ao longo das pedras”.

Outra estratégia de invariância em relação à fala foi a de indicar de maneira relativa o andamento. Para isso, uma escala de termos de *lento* (1,5 a 3 sílabas por segundo) a *mais rápido possível* foi usada para indicar uma referência para o andamento da fala.



The figure displays two musical staves. The first staff contains the lyrics "ao lon - go, d<sub>a</sub>s pe - dr<sub>a</sub>s ss ss lon - go d<sub>a</sub>s pe - dr<sub>a</sub>s ss" with dynamic markings *p*, *mf*, *pp*, *p*, and *mf*. The second staff contains the lyrics "Ao lon - go d<sub>a</sub>s pe dr<sub>a</sub>s dr<sub>a</sub>s pe dr<sub>a</sub>s" with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, *sf*, *ppp*, *mp*, *mf*, and *ff*. It also includes performance instructions: "tempo de fala: normal", "frullato", "(bisbigliando)", and "tempo de fala: mais ráp. poss." followed by "irregulares".

Figura 2: Variação motivica a partir do fragmento textual “ao longo das pedras”.

Deve ser ressaltado neste processo que os elementos e sua estabilidade morfológica eram definidos à medida que ocorria a colaboração entre compositor e performer. A partir das primeiras experimentações de fala e flauta, como descritas acima, passou-se a definir cada vez mais os elementos e estratégias para sua invariância. E isto se deu, não pela ação exclusiva do compositor – mesmo que ele tenha sido o responsável pela notação, mas também pelo julgamento da performer sobre questões técnicas e sonoras dos elementos e sua morfologia. As primeiras explorações não podem ser comparadas com a proporção que adquiriu a peça; evidentemente, isso se deve especialmente à relação colaborativa entre compositor e performer.

Algumas das estratégias, são expressas na notação e nas orientações verbais da notação, entretanto, outras surgem no diálogo e são combinadas juntamente nos encontros. Para a performance, questões foram resolvidas desta maneira. Por exemplo, usávamos a leitura do texto para expressar uma maneira de executar determinado trecho. Desta maneira, diversos aspectos como ritmos, acentuações e modos de leitura foram definidos sem a notação ou indicação verbal na partitura, mas apenas através da comunicação nos ensaios. Isto também aconteceu em outros aspectos como o tempo de pausa entre as frases e durações de fermatas, por exemplo.

#### 4. Em direção à flexibilidade

A definição de elementos sonoros e sua estabilidade morfológica nem sempre foi direcionada para garantir a invariância, mas buscou também pela flexibilidade. É evidente que para que haja uma repetição da performance da peça é necessário um mínimo de estratégia de invariância, ainda que possamos classificar os elementos como flexíveis.

A flexibilidade foi uma direção no caso da definição do comportamento da parte eletroacústica. A intenção que se apresentava desde o início do processo era a de utilizar o microfone como controlador do sistema interativo e estabelecer relações entre a intensidade da flauta e aspectos dos sons eletroacústicos. Isto foi feito de tal forma que a amplitude do som da flauta, captado ao vivo, ao cruzar um valor limite (*threshold*) dispara sons pré-gravados e ativa determinada espacialização pré-programada. O primeiro comportamento da parte eletroacústica, por exemplo, constitui-se de basicamente dois elementos pré-gravados, que chamaremos aqui de *assobios* e *folhas*. Os dois permanecem tocando em *loop* e a amplitude do som captado determina o envelope de cada um. Quando a amplitude do som da flauta ultrapassa o *threshold* para cima os sons de *folhas* vêm a tona e é ativada a sua espacialização, enquanto que quando a amplitude do som captado ultrapassa o *threshold* para baixo, os *assobios* vêm a tona (sua espacialização é estática). Desta maneira, este comportamento da parte eletroacústica é flexível. Não é previsto que a mudança entre as faixas de *assobios* e de *folhas*, no caso do exemplo acima, aconteça sempre no mesmo momento da forma da peça, mas é previsto uma remodelagem destes acontecimentos eletroacústicos em função da performance. A parte eletroacústica é projetada em função da dinâmica com que o performer toca determinado som, da posição em relação ao microfone controlador (notada com um círculo com seta acima da pauta, ver Fig.2) e da configuração do *threshold* feita pelo performer da parte eletroacústica.

Um segundo exemplo de definição da estabilidade morfológica direcionada à flexibilidade pode ser visto no uso da técnica *tongue ram*. Num dos encontros iniciais, gravamos materiais para a composição da parte eletroacústica. Foram feitas explorações sonoras, algumas a partir de proposições do compositor, como o sussurrar do texto, outras partiram da performer. Destas, destacamos a demonstração da técnica *tongue ram* acrescida de cliques de chaves. A performer podia executar rapidamente, alternando entre as alturas possíveis para a técnica, como na peça de Salvatore Sciarrino *Come Vengono Prodotti Gli Incantesimi?* (1985), que ela havia tocado. Esta colaboração da performer foi incorporada ao projeto mantendo as mesmas características com que foi demonstrada, incluindo seu caráter flexível. A notação de tal técnica primou pela flexibilidade das alturas e do andamento.

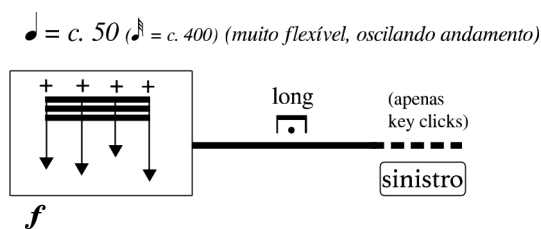


Figura 3: Flexibilidade no uso da técnica *tongue ram*.

## 5. Considerações finais

Com este relato analítico do processo criativo de *Chão de Outono*, foi possível identificar como a colaboração entre performer e compositor foi determinante não apenas para a definição de elementos sonoros utilizados na peça, mas também para a definição da estabilidade morfológica destes elementos. Foi possível observar importância da colaboração nas explorações técnicas e sonoras, na definição de elementos e suas estratégias de invariância que foram definidas através da notação, instrução verbal escrita ou através da comunicação nos ensaios.

## Referências

- COSTA, Valério F. da. *Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Campinas, 2009. 197f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- CHION, Michel. *Guide to Sound Objects*. Tradução de John Dack e Christine North, não publicada. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/19239704/Chion-Michel-Guide-to-Sound-Objects>>. Originalmente publicado em francês como *Guide des Objets Sonores*. Chastel: Éditions Buchet, 1983.
- FABRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. *Contemporary Music Review*, v.18, n.1, p.7-15, 1999.
- RADICCHI, Joana M. *A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes*. Belo Horizonte, 2013. 117f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

## Notas

- 1 A ideia de objeto musical está localizada no contexto da teoria de Pierre Schaeffer. O objeto sonoro, para Schaeffer, é um fenômeno sonoro entendido como um todo coerente dentro de uma escuta reduzida que visa este objeto por ele mesmo, desconsiderando sua proveniência ou significação. (CHION, 2009, p.30)
- 2 Tradução nossa. Original: “The urge to take new paths was constant: Nono would ask me to realise extraordinary sounds on the very edge of the audible/in audible. Within these sonorities he would then look for stimuli to new ways of thinking and listening.” (FABRICIANI, 1999, p.9)
- 3 Dentre as referências que instigaram a exploração desta técnica está o ciclo *Voices and Piano* de Peter Ablinger, em que o piano atua como um “escaner” temporal e espectral dos discursos falados.
- 4 Não discutiremos questões de julgamento qualitativo dos materiais, apenas deve-se considerar que tanto compositor quanto performer estavam envolvidos neste julgamento.
- 5 *Tongue ram*: técnica executada cobrindo o porta-lábio da flauta com a boca e fechando rapidamente a passagem de ar com a língua, gerando assim um ataque percussivo.