

DA CONCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE UMA OBRA  
INÉDITA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

por

Benjamin da Cunha Neto

Dissertação de Mestrado  
Apresentada à Escola de Música  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Como Requisito Parcial à obtenção do  
Título de Mestre

RIO DE JANEIRO

março / 1992

A DISSERTAÇÃO

"DA CONCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE UMA OBRA  
INÉDITA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA"

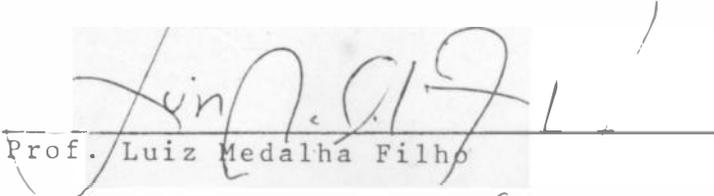
elaborada por Benjamin da Cunha Neto

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção do título de

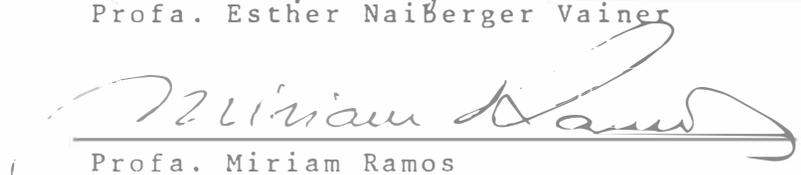
MESTRE EM MUSICA

Rio de Janeiro, 31 de março de 1992.

BANCA EXAMINADORA:

  
Prof. Luiz Medalha Filho

  
Profa. Esther Naiberger Vainer

  
Profa. Miriam Ramos

FICHA CATALOGRÁFICA

Da Cunha Neto, Benjamin, 1957

Da Concepção e Interpretação de uma obra Inédita Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro. U.F.R.J. Escola de Música, 1992.

xx 96 fls. 29,7 cm

Dissertação: Mestre em Música (Piano)

1. Compositor Leonardo Sá. 2. Análise da obra. 3. Características Composicionais. 4. Teses.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

II. Título

---

---

*In Memoriam*

---

---

À

*meu Pai*

λ

Arnaldo Estrella

*À minha m6e  
que desde a inf6ncia muito me  
incentivou para a m6sica.*

Ao amigo e compositor  
Leonardo Sã.

## R E S U M O

A interpretação de obra inédita de autor brasileiro contemporâneo implica, para o intérprete instrumentista, pelo menos três dificuldades iniciais. Primeiramente o próprio ineditismo da composição, ou seja, a inexistência de referenciais ou modelos anteriores concernentes a outras interpretações. Necessita o músico, portanto, inferir um máximo de informações e conclusões a partir da partitura disponível e, com base nelas, conceber a sua realização. Em segundo lugar, o fato de ser o compositor um contemporâneo. Se, por um lado, tal aspecto insinua-se como vantagem ou facilidade, por outro, ao contrário, demonstra-se como obstáculo. O fato é que os preceitos estéticos da atualidade são múltiplos e variáveis, não estando, ainda exauridos em sua análise pela literatura musicológica, o que obriga o instrumentista a deter-se em cada detalhe para esclarecê-lo sem riscos de preconceitos. Ser a obra de um autor brasileiro é a terceira dificuldade inicial que se apresenta. Tal como no caso anterior, inexistem estudos e documentação satisfatórios acerca da produção nacional, agravando-se isso em razão das peculiaridades da cultura brasileira, suas semelhanças e diferenças em relação às produções musicais de outras nações, suas características decorrentes da formação histórica e política pela qual passou o país.

No presente trabalho, toma-se por objeto a "Tocata"

para piano, de Leonardo Sá. A obra é analisada minuciosamente em sua estrutura, comentada quanto à sua forma e desenvolvimento, bem como são expostos os procedimentos composicionais mais importantes detectados. Outras obras são citadas e comparadas, todas do mesmo autor, de maneira a propiciar paralelos e estabelecer a organicidade das composições. A partir desses estudos propõe-se, por conseguinte, uma solução interpretativa para a "Tocata".

Ressalve-se que houve oportunidade de consultar o autor e com ele comentar o desenvolvimento do trabalho. Este contato, se indubitavelmente ampara as afirmações aqui registradas, ao mesmo tempo tornou mais delicada a evolução desses estudos, por permitir uma abordagem mais aguçada dos problemas técnicos e estéticos presentes na composição.

## A B S T R A C T

The interpretation of an unpublished work by a Brazilian contemporary composer implies, for the instrument player, at least three initial difficulties. Firstly, the composition being unpublished, or rather, the inexistence of referentials or previous executions as regards to other interpretations. The musician therefore, must deduce the greatest amount of information and conclusions using the available score as a starting point, and basing himself solely on these scores, execute the work. Secondly is the fact that the composer is contemporary. If, on the one hand, this aspect seems advantageous allowing greater facility, on the other, it poses an obstacle. Nowadays aesthetic concepts are diverse and variable and have yet not been analysed exhaustively by musicological literature. This circumstance compels the performer to dwell on each detail so that he understands the work clearly enough to avoid serious misinterpretation. The third initial difficulty stems from the work having been written by a Brazilian composer. Similarly to what was mentioned regarding the previous case, there are no studies or satisfactory documentation concerning our national production. This situation is aggravated by the peculiarities of Brazilian culture, its similarities and differences in relation to musical productions of other nations and whose characteristics results from the historical and political development our country has experienced.

In this work we are dealing with the "Tocata" for the piano, by Leonardo Sá. The structure is analysed, its form and development commented on, and its most important compositional procedures detected and exposed. Other works by the same composer are mentioned and compared, so as to offer parallels and establish the organization of the compositions. With these studies as a starting point a solution for the interpretation of the "Tocata" is proposed.

It must be observed that there was the opportunity of consulting the composer and discussing with him the development of this work. This contact, though undoubtedly supporting the statements recorded here has, at the same time, rendered the evolution of these studies more complex, through permitting a more accurate approach to the technical and aesthetic problems which appear in the composition.

## ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo	Página
1. Motivos básicos da "Tocata" .....	6
2. Estrutura composicional - comp. 1 a 4 .....	8
3. Tessitura .....	8
4. Motivo <b>a</b> , comp. 5 a 7 .....	9
5. Motivo <b>d</b> , comp. 8 a 13 .....	9-10
6. Motivo <b>a</b> , comp. 14 a 16 .....	10
7. Perfil Melódico da Seção <b>A</b> , comp. 5 a 14 ....	10
8. Tessitura da Seção <b>A</b> , comp. 5 a 14 .....	11
9. Ampliação do Motivo <b>b</b> , comp. 21 e 22 .....	12
10. Ampliação do Motivo <b>c</b> , comp. 23 e 24 .....	12
11. Ampliação do Motivo <b>d</b> , comp. 25 .....	12
12. Idem, comp. 27 e 28 .....	13
13. Ampliação do Motivo <b>c</b> , comp. 28 e 29 .....	13
14. Ampliação do Motivo <b>b</b> , comp. 30 .....	13
15. Ampliação do Motivo <b>a</b> , comp. 34 .....	14
16. Reprodução do Perfil Melódico e a Tessitura da Seção <b>c</b> , comp. 21 a 34 .....	14-15
17. Perfil Melódico e a Tessitura da Seção <b>E</b> , comp. 39 a 50 .....	16
18. Ampliação do Motivo <b>b</b> , comp. 55 e 56.....	17
19. Ampliação do Motivo <b>c</b> , comp. 57 .....	17
20. Ampliação do Motivo <b>d</b> , comp. 59 .....	17
21. Idem, comp. 61 .....	18
22. Ampliação do Motivo <b>c</b> , comp. 64 .....	18

Exemplo	Página
46. Intervalo de Trítano melódico "Ficções" VI comp. 3 .....	33
47. Trítano harmônico, "Três Instantes" I, comp. 1 .....	33
48. "Jogo" - comp. 1 .....	34
49. "Jogo" - motivo harmônico-melódico - comp. 2 .....	34
50. Idem, comp. 3 .....	35
51. Idem, comp. 7 .....	35
52. Idem, comp. 15 .....	36
53. Idem, comp. 21 .....	36
54. Elementos <b>a, b, e c.</b> .....	37

Exemplo	Página
23. Perfil Melódico e Tessitura da Seção G, comp. 55 a 60 .....	19
24. Transposição à 8a. do Motivo a, comp. 189 a 190 .....	22
25. Progressão por acordes de quarta justa, comp. 191-194 .....	23
26. Acorde de trítono e quarta justa da "Tocata", comp. 1 .....	26
27. Acorde de trítono e quarta justa do "Jogo", comp. 1 e 2 .....	26
28. Superposição de quarta justa e trítono do "Jogo", comp. 1 e 2 .....	27
29. Acorde de trítono e quarta justa de "Ficções" I, comp. 1 .....	27
30. Idem, "Ficções" IV, comp. 1 e 3 .....	27
31. Idem, "Ficções" V, comp. 1 .....	28
32. Acorde de trítono e quarta justa "Três Instantes" I, comp. 62 .....	28
33. Trítono melódico "Jogo", comp. 1 e 2 .....	29
34. Idem, comp. 8,9 e 10 .....	29
35. Trítono melódico "Micro Suite" I, comp. 1..	29
36. Idem, comp. 5.....	30
37. Idem, comp. 14 .....	30
38. Trítono melódico "Ficções" II, comp. 1.....	30
39. Idem, comp. 7 .....	31
40. Idem, "Ficções" III, comp. 1 .....	31
41. Idem, "Ficções" IV, comp. 2 .....	31
42. Idem, "Ficções" V, comp. 2 .....	32
43. Idem, comp. 3 .....	32
44. Idem, comp. 6 .....	32
45. Idem, comp. 11 e 12 .....	

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro	Página
I. Quadro Geral de Dinâmicas - "Tocata" .....	23-24
II. Quadro Geral de Agógica - "Tocata" .....	25

## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo	Página
1. "Tocata" de Leonardo Sá .....	60
2. Entrevista com o autor da obra .....	78

## S U M Á R I O

	Página
ÍNDICE DE QUADROS .....	xv
ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	xii
ÍNDICE DE ANEXOS .....	xvi
Capítulo	
I. O PROBLEMA .....	1
Introdução	
Formulação da Situação Problema	
Objetivo do Estudo	
Importância do Estudo	
Delimitação do Estudo	
Hipótese	
Definição de Termos	
Organização do Estudo	
II. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	5
Revisão Musicográfica	
Revisão Fonográfica	
Revisão de Literatura	
III. METODOLOGIA .....	48
Esquema da Pesquisa	
População e Amostra	
Instrumentação	
Coleta de Dados	
Limitações do Estudo	
IV. ANÁLISE DOS RESULTADOS .....	50
V. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES .....	53
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS .....	56
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS .....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	58
BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR .....	59
ANEXOS .....	60

## CAPITULO I

### O PROBLEMA

#### Introdução

Nesta pesquisa, foi focalizada a "Tocata", obra composta especialmente para este trabalho por Leonardo Sá, compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1954, aluno de Esther Scliar, pianista, dedicado à produção de obras para conjuntos diversos, voz, orquestra e música de câmara, com realizações para teatro e cinema. Envolvido em atividades musicológicas, trabalhou nos países andinos entre 1980 e 1984, desenvolvendo atividades junto a universidades locais e escolas de música. Nesse período, foi Regente titular da Orquestra Municipal de Cochabamba, professor do Instituto de Formação Integral Eduardo Laredo e Organizador da Camerata Instrumental, conjunto especializado em música contemporânea latino-americana. Até dezembro de 1989, trabalhava no Instituto Nacional de Música da FUNARTE, sendo coordenador do Grupo de Estudos Musicais, do Programa de Musicologia Acervos e Pesquisa, do Banco de Partituras de Música Brasileira e do Projeto Espiral, além de, paralelamente, participar de cursos e oficinas de criação musical.

Pretende-se abordar aspectos relacionados à composição da obra mencionada e sua interpretação pianística, através de acurada pesquisa.

O exercer profissional do músico instrumentista, em quaisquer circunstâncias, define-se por um constante indagar, por um contínuo e permanente deflagrar de questões.

Na base deste exercer, no definir desta sua profissionalidade está, portanto, o compromisso que o músico tem, com a obra artística e com o meio no qual e para o qual atua. Das relações fundamentais aí estabelecidas emerge, substancialmente, a sua funcionalidade.

Entende-se também que, no seu exercer de músico, o profissional deverá levar sempre em consideração a dimensão histórica de sua arte. Cabe acrescentar, ainda, que será desta singular compreensão que o indivíduo artista deflagrará questões, indagará constantemente e, daí, definirá em essência o seu exercer de músico instrumentista.

Outros aspectos impõem-se e, dentre eles, a questão da linguagem e dos signos que perpassam todo e qualquer fazer interpretativo.

O músico instrumentista, que é realmente consciente em amplo e alto nível daquilo que seu papel social exige em profundidade, levará sempre em conta e em suas preocupações o processo cultural no qual se insere, ou seja, os diversos e diferentes aspectos da sua atuação numa atividade voltada para a expressão, para a comunicação humana, a qual, por sua vez, deve ser entendida e observada levando-se em consideração o momento histórico de sua ocorrência.

Considere-se, pois, que o intérprete age sobre determinado objeto, sobre uma determinada matéria-prima, sobre obras que, por si sô, constituem frutos diretos da ação de outrem. Como executante, ele age e reage, participa de um pro-

cesso, de uma dinâmica que será ou deverá ser percebida por alguém, ou seja, enquanto músico instrumentista, insere-se num processo de linguagem que será decodificada pelo ouvinte. Portanto, toda expressão humana dar-se-á na proporção em que uma percepção ocorre — quando há uma soma de informações — ou seja, toda expressão virá em decorrência daquilo que se apreende e se elabora. Assim é que a expressão e a percepção compõem um binômio inseparável, cuja razão e coerência subsistem no universo de cada cultura.

#### Formulação da Situação Problema

Uma análise detalhada da "Tocata" de Leonardo Sá propiciará condições para uma postura estética interpretativa com relação à referida obra?

#### Objetivo do Estudo

Esta pesquisa teve por objetivo a coleta de dados que viabilizassem ao executante a compreensão e interpretação artística da obra que serviu de base para este estudo.

Pretendeu-se também atender ao aspecto didático que vise a transmissão dos conhecimentos adquiridos.

#### Importância do Estudo

Por se tratar de uma obra inédita, a importância do estudo decorre da apresentação em profundidade dos constituintes estéticos da "Tocata" de Leonardo Sá.

#### Delimitação do Estudo

Para direcionar o trabalho, foi estabelecida a se-

guinte hipótese substantiva:

- Antecipa-se que a problemática estética exibida no presente trabalho referente a "Tocata" de Leonardo Sá foi adequada a sua interpretação.

Devido à metodologia adotada na pesquisa, não foram levantadas hipóteses estatísticas.

#### Definição de Termos

Tocata: composição para instrumento de teclado, que obedece a uma fórmula métrica contínua.

Signo: *"Propomos definir como signo tudo quanto, à base de uma compreensão social previamente aceita, possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa"* (Eco, Umberto, 1980, p. 11).

#### Organização do Estudo

No capítulo I apresentou-se o Problema com as seções correspondentes.

O capítulo II consta da Fundamentação Teórica, com as seções destinadas à revisão musicográfica, fonográfica e de literatura. O capítulo III, então, é destinado à Metodologia. No capítulo IV, segue-se a Análise dos Resultados e no capítulo V foram colocadas as Conclusões e Recomendações seguindo-se as listagens das Referências: Musicográfica, Fonográfica e Bibliográfica.

## CAPÍTULO II

### FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para fundamentar o trabalho foi o mesmo dividido nas seguintes seções: revisão musicográfica, revisão fonográfica e revisão de literatura.

#### Revisão musicográfica

Aborda especificamente a partitura da "Tocata" de Leonardo Sá. A obra é analisada em sua estrutura e confrontada com aspectos de outras obras para piano, do autor.

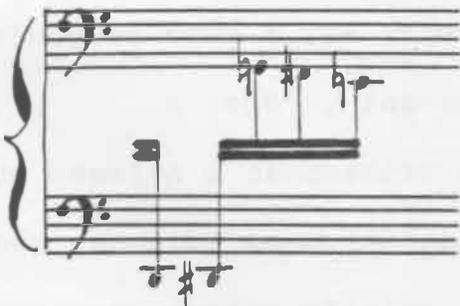
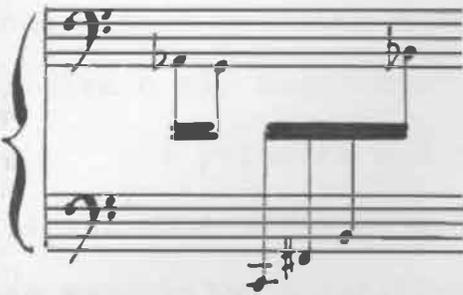
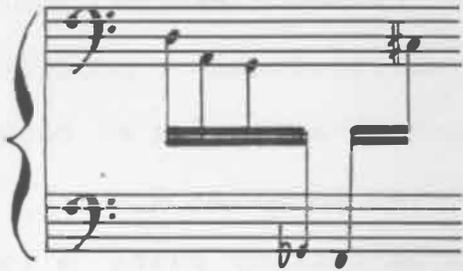
#### "Tocata" (para piano só) 1985.

Obra composta a partir de quatro motivos básicos, consta de 194 compassos, em alternância de 3/4 e 4/4, dividindo-se em três grandes partes executadas sem interrupção e subdivididas em 22 seções.

O autor explora o perfil nitidamente melódico do material básico, o qual é desenvolvido por toda a tessitura do instrumento mediante uma estrutura rígida que dá organicidade às variações sucessivas. Os quatro motivos geradores são apresentados e reapresentados de distintas maneiras ao ouvinte de forma a situá-los, no decorrer da obra, em diferentes conjunturas e, assim, conferindo-lhes diversos atributos de significado.

São os seguintes os motivos básicos da "Tocata".

## Exemplo nº 1



A primeira e a terceira partes da obra são escritas em articulações de duração igual (semicolcheias) e em linha

contínua, ou seja, sem simultaneidades. Assim sendo, uma vez que os aspectos estritamente rítmicos e harmônicos são reduzidos, ganham importância os elementos melódicos, dinâmicos, agógicos e tímbricos, em especial no que diz respeito à condução da narrativa da composição.

A segunda parte da "Tocata", como um pequeno cânone, é parte contrastante, apesar de baseada no mesmo material das demais que, como exposto, são caracterizadas por uma única linha melódica distribuída, alternadamente, entre mão direita e mão esquerda.

A primeira e a terceira partes da composição poderão ser entendidas como rondós contínuos, sem separações entre estribilho e estrofes, estas últimas equivalendo a variações progressivas dos elementos básicos geradores do próprio estribilho.

A sequência de estrofes na terceira parte é simetricamente inversa à da primeira parte, o que confere significados distintos às elaborações nas duas circunstâncias.

Uma pequena coda encerra a obra, trabalhando o teclado em toda a sua extensão.

A seguir, faz-se uma descrição detalhada da obra de maneira a demonstrar sua estrutura composicional e, também, apontar os principais elementos de referência para o processo interpretativo.

Exemplo nº 2

*Com rigor - (ligado e marcado)  $\text{♩} = \pm 140 \text{ MM}$*

*ff sempre*  
*(pouco pedal)*

(Estrutura A - B - C - D - D - C - B - A - comp. 1 a 4)

Os quatro primeiros compassos, em 3/4, configuram o que se poderá entender como uma Apresentação dos elementos básicos da composição, caracterizando-se, depois, como o estribilho separador das estrofes (variações).

Os quatro motivos melódicos geradores (a-b-c-d) são encadeados de acordo com a seguinte sequência:

a / b / c / d / d / c / b / a

Reproduz-se aqui o perfil melódico e a tessitura do estribilho:

Exemplo nº 3

(Tessitura)

Esta seção, sem modificações, repetir-se-a nas seções B, D, F, H, L, N, P, R e T.

Do compasso 5 ao compasso 16, em 4/4, desenvolve-se a seção **A**, a qual é uma primeira variação da sequência da apresentação dos motivos geradores, sem que haja, porém, alteração na estrutura interna desses elementos.

Os quatro motivos melódicos geradores são encadeados na seção **A** de acordo com a seguinte sequência:

a/a-b/a-b-c/a-b-c-d/b-c-d/c-d/d/d/d-c/d-c-b/d-c-b-a/c-b-a/b-a/a

Observe-se que os motivos surgem em agregações progressivas e desaparecem também em progressivas supressões, gerando ênfases diferenciadas ora sobre o motivo **a**,

Exemplo nº 4

(Motivo a - comp. 5 a 7),

ora sobre o motivo **d**,

Exemplo nº 5

cont. do exemplo nº 5

(Motivo d - comp. 8 a 13)

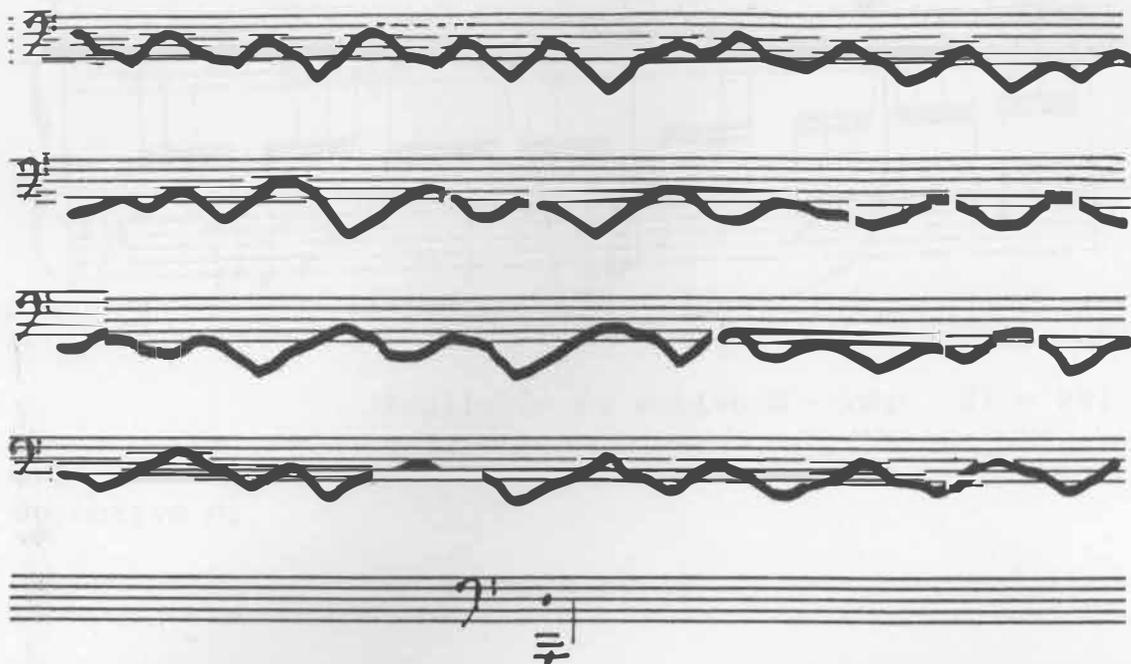
Exemplo nº 6

(Motivo a - comp. 14 a 16)

Reproduz-se aqui o Perfil Melódico e a Tessitura da seção A.

Exemplo nº 7

## Exemplo nº 8



(Tessitura da Seção A - comp. 5 a 14)

Do compasso 17 ao compasso 20, em 3/4, desenvolve-se a seção B, a qual reproduz a seção inicial de apresentação do material (estribilho).

Do compasso 21 ao compasso 34, em 4/4, desenvolve-se a seção C, a qual é uma variação sobre a estrutura da seção A (já demonstrada), ampliando-se a tessitura e mantendo a mesma sequência do encadeamento dos motivos básicos.

O alargamento da tessitura em relação à outra seção se dá pela ampliação de motivo **b**.

## Exemplo nº 9

Musical score for Example 9, measures 21 and 22. The score is in bass clef and shows a piano accompaniment. A circled section highlights the musical material in measures 21 and 22.

(Ampliação do motivo **b** - comp. 21 e 22)

do motivo **c**,

## Exemplo nº 10

Musical score for Example 10, measures 23 and 24. The score is in bass clef and shows a piano accompaniment. A circled section highlights the musical material in measures 23 and 24.

(Motivo **c** - comp. 23 e 24)

do motivo **d**

## Exemplo nº 11

Musical score for Example 11, measure 25. The score is in bass clef and shows a piano accompaniment. A circled section highlights the musical material in measure 25.

(Motivo **d** - comp. 25)

ainda do motivo d,

Exemplo nº 12

Musical score for Example 12, showing measures 27 and 28. The score is in treble and bass clefs. A large bracket encompasses the notes in measures 27 and 28, indicating the completion of Motivo d.

(Motivo d - comp. 27 e 28)

do motivo c,

Exemplo nº 13

Musical score for Example 13, showing measures 28 and 29. The score is in treble and bass clefs. A large bracket encompasses the notes in measures 28 and 29, indicating the completion of Motivo c.

(Motivo c - comp. 28 e 29)

Exemplo nº 14

Musical score for Example 14, showing measure 30. The score is in treble and bass clefs. A large bracket encompasses the notes in measure 30, indicating the completion of Motivo b.

(Motivo b - comp. 30)

## Exemplo nº 15

(Motivo **a** - comp. 34)

A seguir, apresenta-se a Reprodução do Perfil Melódico e a Tessitura da seção C.

## Exemplo nº 16

cont. do exemplo nº 16

The image displays a musical score with two systems of staves. The first system contains measures 30, 31, and 32. The second system contains measures 33 and 34. The notation consists of treble and bass clefs with a wavy line representing the melodic profile. Below the staves, there is a diagram showing a melodic profile with arrows indicating the direction of the line.

(Perfil Melódico e a Tessitura da Seção **c**  
comp. 21 a 34)

Do compasso 35 ao compasso 38, em 3/4, desenvolve-se a seção D, a qual reproduz a seção inicial de apresentação do material (estribilho).

Do compasso 39 ao compasso 50, em 4/4, desenvolve-se a seção E, a qual é uma variação sobre a estrutura da seção A (já demonstrada), utilizando a transposição progressiva dos motivos básicos e mantendo a sequência do encadeamento.

É a seguinte a estrutura da seção E:

a/a(2<sup>a</sup>+†)-b/a(3<sup>a</sup>+†)-b(2<sup>a</sup>+†)-c/a(4<sup>a</sup>A†)-b(3<sup>a</sup>+†)-c(2<sup>a</sup>+†)-d/  
b(4<sup>a</sup>A†)-c(3<sup>a</sup>+†)-d(2<sup>a</sup>+†)/c(4<sup>a</sup>A†)-d(3<sup>a</sup>+†)/d(4<sup>a</sup>A†)/  
d(5<sup>a</sup>A†)/d(7<sup>a</sup>-†)-c(6<sup>a</sup>+ )/d(8<sup>a</sup>J†)-c(7<sup>a</sup>-†)-b(5<sup>a</sup>A†)/  
d(9<sup>a</sup>+†)-c(8<sup>a</sup>J†)-b(7<sup>a</sup>-†)-a(6<sup>a</sup>-†)/  
c(9<sup>a</sup>+†)-b(8<sup>a</sup>J†)-a(7<sup>a</sup>-†)/b(9<sup>a</sup>+†)-a(8<sup>a</sup>J†)/a

Reproduz-se a seguir o perfil melódico e a tessitura da seção E.

## Exemplo nº 17

(Seção E - comp. 39 a 50)

Do compasso 51 ao compasso 54, em 3/4, desenvolve-se a seção E, a qual reproduz a seção inicial D (apresentação do material (estribilho)).

Do compasso 55 ao compasso 68, em 4/4, desenvolve-se a seção G, a qual é uma variação sobre a estrutura da seção E (já demonstrada), ampliando a sua tessitura e mantendo a mesma sequência de encadeamento dos motivos básicos.

O alargamento da tessitura se dá pela ampliação do motivo b,

## Exemplo nº 18

Handwritten musical score for Example 18, measures 55 and 56. The score is in piano style with treble and bass clefs. A large bracket encompasses measures 55 and 56, indicating an expansion of a motif. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

(Ampliação do Motivo **b** - comp. 55 e 56)

do motivo **c**

## Exemplo nº 19

Handwritten musical score for Example 19, measure 57. The score is in piano style with treble and bass clefs. A large bracket encompasses measure 57, indicating a motif. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

(Motivo **c** - comp. 57)

do motivo **d**

## Exemplo nº 20

Handwritten musical score for Example 20, measure 59. The score is in piano style with treble and bass clefs. A large bracket encompasses measure 59, indicating a motif. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

(Motivo **d** - comp. 59)

Ainda do motivo **d**,

Exemplo nº 21

(comp. 61)

do motivo **c**

Exemplo nº 22

(comp. 64)

Reproduz-se em seguida o perfil melódico e a tessitura da seção G.

## Exemplo nº 23

**G**

55 56 57

58 59 60

(Perfil melódico da Seção G - comp. 55 a 60)

CONTINUAÇÃO DE G

61 62 63

64 65 66

(Tessitura da Seção G - comp. 61 a 66)

Do compasso 69 ao compasso 76, em 3/4, desenvolve-se a seção H, a qual difere dos demais estribilhos pelo detalhe de reproduzir duas vezes a seção inicial de apresentação do material, sendo que da primeira vez uma oitava justa acima.

A seção H encerra a primeira grande parte da "Tocata", sem contudo haver interrupção para a seguinte, apenas um pequeno "ritenuto".

Iniciando a segunda grande parte da composição, do compasso 77 ao compasso 88, em 4/4, desenvolve-se a seção I. Esta seção contrasta das anteriores por apresentar superposições na peça. Os motivos básicos estão presentes, agora, em semínimas e mínimas, numa estrutura canônica.

Na mão direita (em semínimas) a estrutura é a mesma dos estribilhos da parte anterior no que diz respeito a sequência dos motivos, ou seja:

$$a / b / c / d / d / c / b / a$$

Na mão esquerda (em mínimas) os quatro motivos básicos da obra estão encadeados em forma direta simples:

$$a / b / c / d$$

Do compasso 89 ao compasso 100, em 4/4, desenvolve-se a seção J, similar à anterior (seção I), com inversão de papéis entre as mãos.

A mão direita executa os motivos básicos em ordem retrógrada, em mínimas:

$$a / b / c / d$$

A mão esquerda, em semínimas, executa a mesma estrutura antes realizada pela mão direita e similar a dos estribilhos da primeira parte.

a / b / c / d / d / c / b / a

Do compasso 101 ao compasso 112, em 4/4, desenvolve-se a seção K, toda ela construída sobre o motivo **a**, em alargamento de tempo e em transposições sucessivas de oitavas para a região grave.

Esta seção encerra a segunda parte da "Tocata", sem contudo haver interrupção para a seguinte, apenas um progressivo "rallentando" e a fermata sobre a última nota do trecho.

Do compasso 113 ao compasso 116, em 3/4, desenvolve-se a seção L, a qual dá início à terceira grande parte da "Tocata" e reproduz a apresentação inicial do material básico (estribilho).

Do compasso 117 ao compasso 130, em 4/4, desenvolve-se a seção M, a qual reproduz a seção G da primeira grande parte da obra.

Do compasso 131 ao compasso 134, em 3/4, desenvolve-se a seção N, a qual reproduz a apresentação inicial do material básico (estribilho).

Do compasso 135 ao compasso 146, em 4/4, desenvolve-se a seção O, a qual reproduz a seção E da primeira grande parte da obra.

Do compasso 147 ao compasso 150, em 3/4, desenvolve-se a seção P, a qual reproduz a apresentação inicial do material básico (estribilho).

Do compasso 151 ao compasso 164, em 4/4, desenvolve-

ve-se a seção Q, a qual reproduz a seção C da primeira grande parte da obra.

Do compasso 165 ao compasso 172, em 3/4, desenvolve-se a seção R, a qual difere dos demais estribilhos dessa segunda grande parte da "Tocata" por reproduzir duplamente o estribilho, sendo que da primeira vez a uma oitava justa acima do registro original.

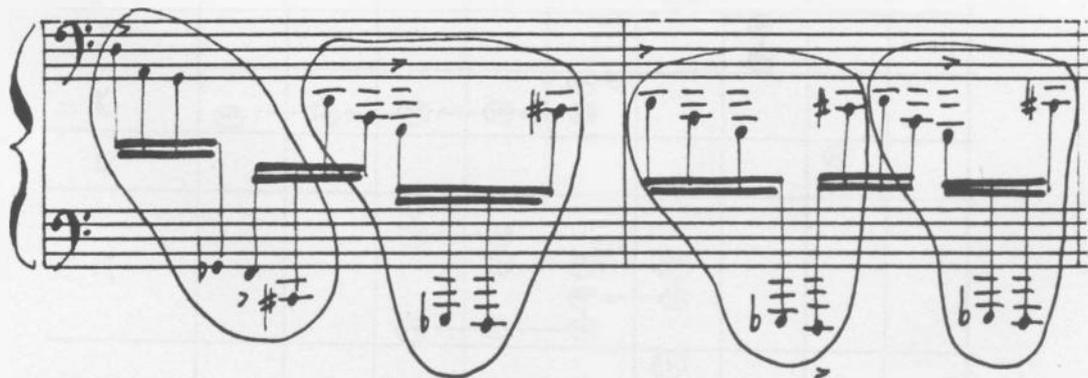
Do compasso 173 ao compasso 184, em 4/4, desenvolve-se a seção S, a qual reproduz a seção A da primeira grande parte da "Tocata".

Do compasso 185 ao compasso 188, em 3/4, desenvolve-se a seção T, a qual reproduz a apresentação inicial do material básico da obra (estribilho).

Do compasso 189 ao compasso 194 desenvolve-se a seção U, uma pequena coda, baseada no motivo a em uma progressão de acordes de quarta justa.

O motivo a é transposto à oitava

Exemplo nº 24



(Transposição à 8a. do motivo a - comp. 189 a 190)

Exemplo nº 25



(Progressão por acordes de quarta justa - comp. 191-194)

QUADRO GERAL DE DINÂMICAS - "TOCATA" - LEONARDO SAUER

DINÂMICAS SEÇÃO	PPP	PP	P	mp	mf	f	ff	fff	ffff
APRESENTAÇÃO							5		
A					10	11	12	13	14
B					23				
C						24	25	31	
D					32				
E						44	45	47	50
F				51	54				
G					57	58	59	61	62
H			63	64	65				
I						66	67		
J							68	69	
K	70	71	72	73	74	75			
L								76	77
M		78	79	80	81	82	83		
N			84	85	86	87	88	89	90

continuação do Quadro nº 1

**QUADRO GERAL DE DINÂMICAS - (CONTINUAÇÃO)** (34)

DINÂMICAS SEÇÃO	PPP	PP	P	MP	mf	f	ff	fff	ffff
O					(135) (141) → (143) → (145) (146)				
P					(147) (150)				
Q					(151) (152) → (154) (160) ← (158) (163) ← (162) (164) ↔ (164)				
R					(165) ← (166) (169) ← (168) (170) ← (171) ← (172)				
S						(173) (178) → (179) (184)			
T					(185) (186) → (187) (188)				
U						(189) ← (190) (191) → (193)			(194)

O = número do compasso

→ = crescendo

← = diminuindo

Observação: não havendo setas indicativas de crescendo ou de diminuindo, a nova dinâmica é atacada "súbito".

Quadro nº 2

## QUADRO GERAL DE AGÓGICA - "TOCATA" - LÉONARDO SA' -

INDICAÇÃO SEÇÃO	MM-80	MM-100	AFFRETTANDO	RITENUTO	RALLENTANDO
APRESENTAÇÃO		(1)			
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
H		(75)		(76)	
I	(77)				
J					
K	(106)				(107) ↓ (112)
L		(119)			
M					
N					
O					
P					
Q		(163)		(164)	
R		(165)			
S		(177)	(178)		
T				(190)	
U		(191)			

O = número do compasso

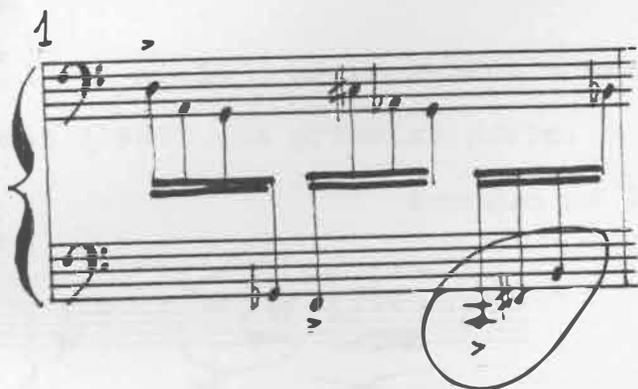
Observação: Não havendo setas indicativas, o andamento passa à nova indicação metronômica sem transição em "affrettando", "ritenuto" ou "rallentando".

Comparação com aspectos de outras obras do autor

A "Tocata" para piano, de Leonardo Sá, apresenta algumas características composicionais encontráveis em outras obras do autor, podendo-se destacar:

1. A utilização do acorde construído a partir de um trítono (quarta aumentada) e uma quarta justa, acorde este encontrado no motivo **b** da "Tocata".

Exemplo nº 26



("Tocata" - comp. 1)

O mesmo acorde de trítono e quarta justa superpostos ocorre na peça "Jogo" (1987) para piano.

Exemplo nº 27

The image shows a musical score for piano, labeled '8°' at the beginning. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score shows a complex piece with many chords and notes. Two chords are circled in black: one in the upper staff and one in the lower staff. Both circled chords consist of a tritone and a perfect fourth superposed.

("Jogo" - comp. 1 e 2)

Uma variante do acorde anteriormente citado, caracterizada agora pela superposição de quarta justa e trítone, ocorre também na peça "Jogo", do mesmo autor.

## Exemplo nº 28

("Jogo" - comp. 1 e 2)

Ainda o mesmo acorde ocorre na obra "Ficções", para piano (1987), na primeira parte.

## Exemplo nº 29

("Ficções I" - comp. 1)

Ocorre também na parte IV de "Ficções";

## Exemplo nº 30

("Ficções" IV parte - comp. 1 e 3)

E ocorre ainda na parte V de "Ficções";

Exemplo nº 31

$\text{♩} = 60$  Dançante

("Ficções" parte V - comp. 1)

O acorde de trítono e quarta aparece também na obra "Três Instantes" (1987), para piano;

Exemplo nº 32

("Três Instantes" - I -  
comp. 62)

2. A utilização do trítono, já presentes no acorde anteriormente citado, é também elemento bastante característico ocorrente como componente melódico e harmônico em obras do autor.

Na obra "Jogo" (1987), para piano:

## Exemplo nº 33

Handwritten musical notation for Example 33. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Both staves show two measures of music. Each measure contains a large circle encompassing several notes, with a horizontal line drawn through the middle of the circle. Wavy lines are drawn below the notes in each measure. The first measure of the top staff has a '5' above the first note, and the second measure has a '6' above the first note.

("Jogo" - comp. 1 e 2)

Ainda em "Jogo":

## Exemplo nº 34

Handwritten musical notation for Example 34. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The top staff contains several measures of music with notes circled and some notes beamed together. Dynamics include 'mp' and 'p'. The bottom staff contains several measures of music with notes beamed together and some notes circled. Dynamics include 'p', 'mp', and 'mf'. The word 'claro' is written above the first measure of the bottom staff. There are also some circled notes in the bottom staff.

("Jogo" - comp. 8,9 e 10)

Na obra "Micro Suite I" (1987), para piano:

## Exemplo nº 35

Handwritten musical notation for Example 35. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature. Above the staves, the tempo marking '(♩ = 112) COMODAMENTE' is written. The bottom staff contains several measures of music with notes beamed together. A wavy line is drawn below the notes in the second measure of the top staff.

(comp. 1)

Ainda em "Micro Suite":

Exemplo nº 36



("Micro Suite I" - comp. 5)

E também na mesma obra:

Exemplo nº 37



("Micro Suite I" - comp. 14)

A utilização de trítone também ocorre na peça "Ficções" (1987), para piano.

Exemplo nº 38



("Ficções II" - comp. 1)

E ainda na mesma obra

Exemplo nº 39



("Ficções" II - comp. 7)

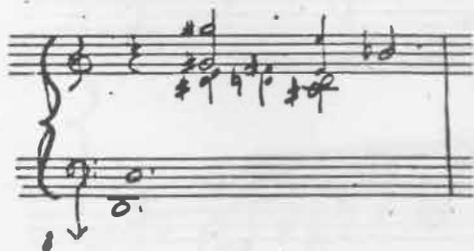
Na terceira parte de "Ficções" também ocorre o trítono como elemento melódico:

Exemplo nº 40



("Ficções" III - comp. 1)

Exemplo nº 41



("Ficções" IV - comp. 2)

Na parte V de "Ficções" há também exemplos de utilização do trítone melódico, tal como ocorre na "Tocata" (exemplos 42, 43, 44 e 45).

Exemplo nº 42



("Ficções", V - comp. 2)

Exemplo nº 43



("Ficções", V - comp. 3)

Exemplo nº 44



("Ficções" V - comp. 6)

## Exemplo nº 45



("Ficções" V - comp. 11 e 12)

Na sexta parte da peça Ficções, há também a ocorrência do intervalo de trítone melódico;

## Exemplo nº 46



("Ficções" VI - comp. 3)

Finalmente, o trítone harmônico, como elemento pertinente da construção do autor em suas obras, também é encontrado na peça "Três Instantes" (1987), para piano.

## Exemplo nº 47



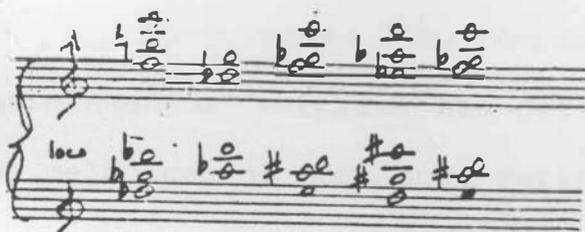
("Três Instantes" I-comp. 1)

3. Uma outra característica a ser observada em obras do autor é a utilização de um mesmo material para todo um texto, técnica esta básica na "Tocata". Uma peça que segue princípio similar é "Jogo" (1987), para piano.

Nos primeiros dois compassos o autor apresenta os elementos geradores da obra, no caso de caráter harmônico (enquanto que na "Tocata" o caráter é essencialmente melódico), e que serão explorados por variações por toda a peça.

A rigor, as idéias básicas estão no primeiro compasso,

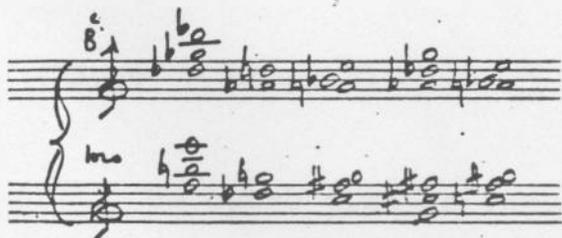
Exemplo nº 48



("Jogo" - comp. 1)

No segundo compasso os acordes da mão direita passam para a mão esquerda e vice-versa, o que gera um material consequente do primeiro e organicamente engendrado:

Exemplo nº 49



("Jogo" - motivo harmônico-melódico - comp. 2)

Nos compassos seguintes o mesmo material, já configurado como um motivo harmônico-melódico, é repetido em nova forma de apresentação:

## Exemplo nº 50



("Jogo" - comp. 3)

Do compasso 7 ao compasso 10 da obra "Jogo" os mesmos elementos iniciais são desenvolvidos agora em organização melódica, já como nova variação do material básico:

## Exemplo nº 51



("Jogo" - comp. 7)

Um outro tipo de variação sobre o material ocorre do compasso 13 ao compasso 18.

## Exemplo nº 52



("Jogo" - comp. 15)

Com mudança do registro para o grave, os elementos geradores são reapresentados e desenvolvidos sem alteração de sua estrutura em forma melódica (mão esquerda) e harmônica (mão direita):

## Exemplo nº 53



("Jogo" - comp. 21)

Até o final da peça (total de 40 compassos) o autor justapõe variantes do material gerador sem realizar modificações de estrutura ou mesmo transposições que não sejam à oitava. Essencialmente os elementos são trabalhados em sua apresentação harmônico-melódica e assim percorrendo integralmente a obra.

Tal como na "Tocata", o piano é explorado em suas diferentes regiões e registros, valorizando-se os efeitos

tímbricos e determinando grande importância aos contrastes dinâmicos e às alterações de compasso e metro. Tudo está rigorosamente indicado e anotado pelo autor na partitura, da mesma forma que na "Tocata", devendo o intérprete, contudo, compreender o fluxo de narrativa da composição mediante um conhecimento o mais detalhado possível da estrutura composicional.

Um outro caso de utilização de um mesmo material para toda uma peça é o terceiro movimento da peça "Ficções" (1987), para piano.

Nessa composição o princípio aplica-se especialmente ao ostinato desenvolvido pela mão esquerda, o qual baseia-se em três motivos geradores básicos, sendo eles:

Exemplo nº 54



(Elementos a, b e c)

Esses três elementos (do exemplo nº 54) são então conjugados numa estrutura de encadeamento cuja sequência observa a mesma lógica utilizada na "Tocata". Veja-se:

a-b-c/a-b-c

a/a-b/a-b-c/a-b-c/b-c-/c/c/b-c/a-b-c

a-b-c/a-b/a/a/b-a/a-b-c

a/a-b/a-b-c/b-c/c/c/b/-c/a-b-c/a-b/a-b/a/b-a

Revisão FonográficaLuiz Medalha

O pianista realiza a peça em andamento equivalente a  $\bullet = 100$  até 120, levando claramente em consideração a divisão de seções indicada pelo autor. O intérprete assinala sempre as alternâncias de compasso ternário e quaternário, bem como o fluxo contínuo dos acentos por tempo, com especial peso nos tempos iniciais. Esse procedimento cria um fluxo característico na primeira e na terceira partes, valorizando, através das mudanças de compasso, a alternância dos centros de gravidade rítmica gerados pela idéia de primeiro tempo. Isso, inclusive, nos momentos de mudança de quaternário para ternário, sugere um falso acelerar do metro (que, a rigor, não é realizado) e, em contrapartida, sugere também a impressão de um falso alargamento do metro nos momentos de passagem de ternário para quaternário. O que na realidade ocorre é a incidência mais próxima de tempos acentuados.

No segundo movimento há uma exploração dos silêncios gerados pelo "rallentando", o que, em contraste com o pulsar de tempos acentuados, valoriza a concepção bastante fluída conferida por Luiz Medalha à "Tocata".

Ressalte-se o caráter técnico da execução com bastante clareza de toque, levando, através da articulação, a um modelo percussivo para a versão.

A terceira parte, considerada a sua forma simetricamente inversa à da primeira, segue os mesmos procedimentos interpretativos.

Luciano de Almeida Rego

O pianista realiza a peça em andamento em torno de  $\text{♩} = 100$ .

A leitura da obra foi feita nos limites estritos e imediatos da partitura, o que talvez se deva ao tempo exíguo disponível para a preparação e gravação por parte do instrumentista.

Essa leitura caracteriza a versão pela fragmentação da obra em suas diversas seções, destacando claramente estribilhos e estrofes, bem como as partes formantes do movimento canônico.

Ainda em função do andamento, deve-se observar a exploração sumária do pedal, talvez devido à própria anotação do autor que, nesse aspecto, deixa praticamente a critério do intérprete a determinação e utilização (ao contrário de outros parâmetros da partitura nos quais há absoluto rigor e detalhamento do que é pretendido).

A concepção dinâmica valoriza os contrastes existentes. Nesse sentido, a observância dos acentos cria distintos momentos que o texto da composição sugere. De igual maneira, os procedimentos agógicos são respeitados.

Entretanto, na segunda grande parte, notam-se alongamentos no movimento das oitavas, insinuando "rubatos" que são explicáveis como forma de valorização e contraste em relação à concepção adotada nas partes primeira e terceira.

Benjamin da Cunha Neto

O pianista realiza a peça em andamento equivalente a  $\text{♩} = 140$ .

Considerando a estrutura composicional da obra, construída a partir de quatro motivos básicos e totalmente desenvolvida em torno desses mesmos motivos, a interpretação busca um sentido orgânico para a obra, desenvolvendo a primeira e a terceira partes como dois grandes contínuos entremeados pelo relaxamento gerado pelo cânone da segunda parte.

Assim sendo, as divisões em seções, as alternâncias de compasso e o próprio fluxo dos tempos são tidos apenas como referências de estrutura, ou seja, não são evidenciados na versão final. Ao contrário, a realização da obra norteia-se por uma visão integral da composição, buscando situar o ouvinte a partir dos distintos momentos gerados pelo compositor ao realizar as variações progressivas dos elementos básicos.

O cerne da versão está, pois, nos parâmetros dinâmicos, agógicos e tímbricos. A própria análise da estrutura composicional revela a intenção do autor em criar uma totalidade que flui continuamente até um clímax final, substanciado na coda (ou, mais precisamente, na sua progressão final até o acorde sobre os extremos do piano). A primeira parte cresce progressivamente, partindo do perfil quase plano da seção inicial de apresentação dos motivos geradores, passando pelas variações seguintes em que os elementos são enfatizados, ampliados, transportados e reforçados, num sempre

crescente processo de tensão. A segunda parte opera um relativo relaxamento, incidindo basicamente sobre o primeiro elemento gerador e criando novas expectativas que serão desenvolvidas na terceira parte. Esta, por sua vez, retomando o processo da primeira (e estando, aliás, construído em simetria inversa àquela), reapresenta os motivos geradores, intensificando-os, até a resolução que ocorre na breve coda.

A progressão dinâmica é observada com rigor. Nesse caso, tendo o compositor anotado todas as alterações e modificações pretendidas, buscou-se traçar a linha narrativa da obra, isto é, a sequência de situações, momentos, climas e condições que permitam dimensionar diferentemente os quatro elementos geradores, já tidos como uma totalidade inseparável, de maneira a conferir-lhes sutis alterações de significado.

Observe-se, portanto, que o conceito de significado implícito na interpretação supõe estas variações de sensação e de efeito que são obtidas pelo deslocamento dos motivos geradores nos diversos contextos da "Tocata". Dessa forma, cada parte, cada seção, mesmo baseadas em idênticos elementos, mesmo cumprindo praticamente a mesma sequência de encadeamento, revela-se, em vista da própria repetição e pelo desenvolvimento, um momento de identidade específica, tendo isso sido buscado na ênfase dada pelo intérprete em sua versão.

A alternância de compassos é entendida como simples recurso facilitador da grafia escrita e leitura da peça. Em termos estruturais, a partitura poderia ter sido escrita sem quaisquer divisões de compasso e, até mesmo, sem quaisquer indicações de seção ou de parte. Daí, nesta versão, não se-

rem pontuadas as passagens em que tais alternâncias se dão e, no que se refere à segunda parte, considerou-se que a evidência de sua textura (utilizando contrastantemente superposições inexistentes nas outras duas partes) seria suficiente para destacá-la.

Com base na compreensão acima descrita, o trabalho de agógica prende-se mais ao sentido de organicidade e de totalidade da composição do que à função de evidenciar possíveis separações de movimentos.

O pedal é trabalhado como reflexo do fluxo dinâmico e agógico. Basicamente, portanto, o pedal atua como intensificador de diferenças tímbricas, as quais são insinuadas pelas flutuações de registro que, a partir da própria análise, já se fazem evidentes na estrutura composicional.

#### Revisão de Literatura

Esta seção foi elaborada com base em obras diretamente voltadas para o fato musical e que serviram como referência para a elaboração desse trabalho, e, também, com base em obras relativas a temas mais abrangentes ou de outras áreas, tais como estética e semiologia, os quais igualmente propiciaram instrumentos teóricos para a realização da pesquisa.

Como não há bibliografia específica sobre o autor ou sobre sua obra, a presente revisão de literatura supõe, basicamente, uma delimitação de determinados campos de reflexão que foram trabalhados no decorrer das análises especialmente aqueles nos quais a própria bibliografia especializada musical ainda é pouca ou insuficiente.

Considerou-se a questão básica da obra um problema de comunicação, ou seja, a composição como veículo para um determinado intercâmbio de informações e ideias, além das obras relativas à estrutura musical, foram também utilizados trabalhos que permitissem delimitar aspectos próprios da Teoria da Informação, Semiótica, Semiologia e Linguística.

A questão do Signo em música não poderia ser reduzida à simples dimensão de sinais gráficos para registro se, por exemplo, considerar-se o potencial comunicativo dessa arte e, principalmente, o fluxo de informações existentes. Na obra "O Signo", de Issac Epstein, encontra-se uma citação de Santo Agostinho sobre a doutrina cristã, que sugere uma interessante abordagem para o problema:

*... Pois o signo é uma coisa que acima e fora da impressão que causa nos sentidos faz algo diverso aparecer na mente, como consequência de si: como quando vemos uma pegada, concluímos que um animal ao qual pertence essa pegada passou por aí; e quando vemos fumaça sabemos que há fogo por baixo; quando ouvimos a voz de um homem, pensamos no sentimento em sua mente; e, quando soa a trombeta, os soldados sabem que devem avançar, retirar ou que quer que seja exigido pelo estado da batalha... (Livro II, cap. 1, p. 17).*

Da mesma forma situa-se o signo em música, ou seja, algo que a partir da impressão causada nos sentidos faz surgir uma determinada imagem na mente, não podendo, entretanto, ser confundido com essa imagem ou com os fatos que acaso sejam referenciados por ela.

Em complementação, Bense, M. e Walter, E., também citados por Epstein (1985), definem signo como

*... algo que responde por outra coisa, que representa outra coisa, e que é compreendido e interpretado por alguém. Assim, um signo é uma relação de três membros,*

ou triádica, composta pelo signo como meio (relação signo-meio M), pelo objeto designado (relação signo-objeto O) e pela consciência interpretadora, o intérprete ou o signo interpretante (relação signo-intérprete). O signo não é pois um objeto com propriedades, mas uma relação ... (p. 20).

A possibilidade de intercâmbio de informações e sensações através da música traz, também, a questão do significado como um ponto de interesse quando há preocupação com o estabelecimento de uma postura interpretativa.

*... A transmissão de significados constitui o fluxo inter-subjetivo pelo qual circula a cultura. A experiência vivida, o real sentido, percebido ou compreendido, o mundo do real ou do imaginário, das teorias científicas ou dos mitos, enfim, da vigília ou do sonho, é mediado de homem a homem por entes concretos capazes de impressionar nossos sentidos: os signos (Ibidem, p. 21).*

A linguagem da música supõe todo um conjunto de impressões com significados culturalmente situados, campos semânticos que a própria história da cultura foi delimitando. Nos remetemos aqui às idéias de Pierre Boulez, quando afirma:

*... uma linguagem é uma herança coletiva, que devemos tratar de fazer evoluir e que esta evolução segue um sentido bem determinado; mas podem existir correntes laterais, produzirem-se deslizamentos, rupturas, atrasos, recuperações ... (A Música Hoje, p.15).*

Barthes (1971) com relação a dimensão sígnica da arte, comenta no capítulo dedicado a 'Utopia da Linguagem', da obra "O Grau Zero da Escritura", que:

*A escritura moderna é um verdadeiro organismo independente (p. 165).*

bem como:

*A forma constitui, por si sã, numa espécie de mecanismo parasitário da questão intelectual (p. 165).*

No que tange a questão musical, julga-se que iguais princípios possam ser considerados.

Neste trabalho, ao utilizar-se os termos *significante* e *significado*, faz-se na acepção saussuriana ou, como explica Barthes (1971): "*O plano dos significantes constitui o plano da expressão e o dos significados o plano do conteúdo* (p. 43).

Quanto ao signo, o conceito trabalhado busca a compreensão de Pierce, para o qual, como lembra Braga (1980):

*Tudo que é compreendido na consciência, o é como uma espécie de signo. Para o homem, tudo é signo. ... As percepções se convertem, ao serem apreendidas, em julgamentos perceptivos, portanto em elaborações cognitivas, que tendem a conformar as coisas percebidas, a tipos gerais abstratos, repetíveis, reconhecíveis* (p. 127).

A abordagem semiótica, em alguns momentos utilizada no trabalho, resulta de uma preocupação com os processos e fatos culturais, nos termos do que escreve Eco (1980):

*A cultura, como um todo, deve ser estudada como um fenômeno semiótico; todos os aspectos da cultura, podem ser estudados como conteúdo de uma atividade semiótica* (p. 16) - grifos do autor.

De acordo com Pignatari (1970) *As relações entre os materiais de uma obra, espelham em alguma medida, as relações e funções da realidade em geral.*

Ainda, segundo o autor:

*Quem fala relação, fala linguagem, uma vez que uma relação só pode ser explicitada sob alguma forma signi-  
fica. Toda a relação que se estabelece entre duas  
coisas estabelece um vínculo de alguma ordem que é  
expresso em termos de linguagem e isto vale tanto pa-  
ra as realidades do mundo físico, quanto para do mun-  
do social e cultural (p. 16).*

A bibliografia utilizada, portanto, compõe um conjunto de campos interligados, tais como Signo-Significado, Linguagem-Comunicação, Informação-Forma, todos eles trazidos ao âmbito da questão musical, especificamente frente à necessidade de compreensão e interpretação de uma obra inédita de autor contemporâneo.

Aqui são indicadas algumas referências de matérias jornalísticas, a respeito de Leonardo Sá:

1966: Crítica do jornal "O Globo" sobre música de Leonardo Sá, para a peça "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, elogiando a realização do trabalho e destacando a precocidade do autor, na época (Direção de Luiz Mendonça).

1978: Crítica no "Jornal do Brasil" sobre o "Diversimento para Quarteto de Cordas", que obteve o 1º Lugar no Concurso de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, elogiando a qualidade da peça e a importância do prêmio, uma vez que não eram realizados concursos desse tipo há muitos anos.

1979: Crítica no "Jornal do Brasil" por Ronaldo Miranda, sobre a peça "Tocata" do mesmo ano, classificada como finalista do Concurso Nacional de Composição promovido pela Produtora Vitale e pela Funarte, elogiando os aspectos com-  
sicionais e a concepção da partitura.

1982: Matéria no jornal "Los Tiempos" de Cochabamba - Bolívia, pelo musicólogo Mario Estenssoro, este comentando os trabalhos de Leonardo Sá junto a Orquestra Municipal da cidade, elogiando a criação da "Camerata Contemporânea, criada pelo compositor.

1986: Entrevista no jornal "Zero Hora" de Porto Alegre, sobre cursos de Criação Musical, dados por Leonardo Sá, em Caxias do Sul e outras cidades do Rio Grande do Sul.

Além de participar de cinco Bienais, Leonardo Sá, teve obras incluídas no Festival de Música Nova de Santos, Belo Horizonte e Ouro Preto.

## CAPÍTULO III

### METODOLOGIA

#### Esquema da Pesquisa

O método adotado foi o Descritivo, do tipo Estudo de Caso, baseando-se no estudo de um autor e sua obra.

Revisões: musicográfica, fonográfica e de literatura foram realizadas para complementação do trabalho.

Não foram realizados testes de hipóteses estatísticas, sendo a pesquisa direcionada por uma hipótese básica.

#### População e Amostra

1º - Do universo da obra de Leonardo Sá, foi selecionada a "Tocata", composição inédita. Outras obras do mesmo autor foram utilizadas como termos de comparação e enriquecimento do estudo realizado.

2º - Outro segmento da amostra foi constituído por pianistas brasileiros, nela estando incluído o autor da pesquisa, sendo as gravações analisadas tendo como parâmetro a partitura do compositor. Tais gravações foram feitas através de fitas-cassete.

#### Instrumentação

1º - Para o levantamento de dados sobre a obra, a mesma foi analisada em profundidade pelo autor do estudo, através da comparação com outras obras do compositor.

2º - Além do trabalho comparativo-analítico, foi a peça estudada e interpretada pelo autor desta pesquisa em atuações públicas — Panorama da Música Brasileira Atual realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e VIII Bienal de Música Contemporânea Brasileira realizada na Sala Cecilia Meireles.

3º - Gravações da obra foram comparadas através de observações referentes à adequação entre interpretação e simbolismo musical.

#### Coleta de Dados

A coleta de dados foi realizada individualmente pelo autor do estudo, através de entrevista com o próprio compositor, e consultas fonográficas, musicográficas e bibliográficas no espaço de tempo compreendido entre 1989-91.

A análise comparativa de gravações da obra foi realizada no mesmo período.

#### Limitações do Estudo

Apesar dos cuidados técnicos a serem observadas, as possíveis limitações à generalização do Estudo, são devidas principalmente ao processo de amostragem não probabilística, do tipo intencional. Entretanto, esse tipo de amostragem tem sido defendido por abalizados pesquisadores "para trabalhos sobre temas especializados" como é o desta pesquisa (Seltizz & Jahoda, 1972).

## CAPITULO IV

### ANÁLISE DOS RESULTADOS

Neste capítulo foram levantados dados inseridos nas Revisões: musicográfica, fonográfica e de leteratura.

A Revisão Musicográfica se desenvolve através da comparação e análise de várias partituras para piano de Leonardo Sá, onde observam-se aspectos diversos de sua produção musical. Foi realizada uma análise estética minuciosa da "Tocata", apresentação de quadros gerais de dinâmica e agógica, gráficos, indicações de andamento, elementos harmônico/melódicos, o uso de registros diferentes, efeitos tímbricos, alternâncias de compassos e metro, utilização integral do teclado. A descrição detalhada da obra virá indubitavelmente dar os subsídios indispensáveis à execução adequada da mesma. Foram comparadas também as peças: Jogo, Ficções, Três Instantes e Micro Suite.

Na Revisão Fonográfica, realizou-se um trabalho, abordando especificamente a obra "Tocata" de Leonardo Sá, apresentada por três pianistas, incluindo o autor desta pesquisa.

#### Versão Luis Medalha

O pianista executa a peça no andamento  $\text{♩} = 100$  até 120. O intérprete leva em consideração a divisão de seções, assinalando sempre as alternâncias de compassos ternário e

quaternário; observa-se o fluxo contínuo da execução com acentos nos tempos iniciais. Há uma exploração dos silêncios gerados pelo "rallentando", o que contrasta com o pulsar dos tempos acentuados, valorizando a concepção bastante fluída conferida por Luiz Medalha à "Tocata". Deve-se ressaltar a clareza do toque, levando através da articulação, a um certo modelo percussivo para esta versão.

#### Versão Luciano de Almeida Rego

O andamento executado é de  $\bullet = 100$ . Nesta versão nota-se uma fragmentação da obra em suas diversas seções, especialmente nos estribilhos e estrofes, bem como as partes que formam o movimento canônico.

Em função do andamento a aplicação do pedal é sumária, pois que o autor deixa praticamente a critério do intérprete a sua utilização, ao contrário de outras indicações da partitura em que há um absoluto detalhamento do que é pretendido e que é rigorosamente respeitado pelo intérprete. Na Segunda parte notam-se certos alongamentos, mas que são explicáveis pelo contraste que formam em relação à Primeira e Terceira partes.

#### Versão Benjamin da Cunha Neto

O andamento de  $\bullet = 100$ , um pouco mais rápido que as duas outras versões. Procurou-se dar uma interpretação na busca de um sentido orgânico para a obra, onde a Primeira e Terceira partes, como dois grandes contínuos, sendo entremeados pelo relaxamento gerado pelo canône da Segunda parte.

Procurou-se enfatizar os aspectos dinâmicos, agógicos e tímbricos que revelam a intenção do autor em criar um climax final, até os acordes sobre os extremos do piano.

Buscou-se também traçar a linha narrativa da obra, a sequência de situações, climas e condições que permitam dimensionar diferentemente os quatro elementos geradores, mas que formam uma totalidade inseparável, de maneira a conferir-lhes sutis alterações de significados.

O pedal foi empregado atendendo-se ao fluxo dinâmico e agógico, portanto atua como intensificador das diferenças tímbricas e de registros que são evidentes na própria estrutura composicional.

#### Revisão de Literatura

Esta seção foi elaborada com base em obras diretamente voltadas para o fato musical e que serviram como referência para a elaboração desse trabalho.

Considerou-se a questão básica da obra um problema de comunicação, ou seja, a composição como veículo para um determinado intercâmbio de informações e idéias.

Os signos em música não poderiam ser reduzidos a simples sinais gráficos para registro, e sim considerar-se o seu potencial de comunicação e principalmente o fluxo de informações existentes.

Quando há preocupação com a postura interpretativa de uma obra, surge a possibilidade de intercâmbio de informações, sensações da música e também a questão do significado como um ponto de interesse.

## CAPÍTULO V

### CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

#### Conclusões

1. Uma postura estética interpretativa com relação a uma determinada obra musical supõe a compreensão mais profunda e possível das intencionalidades do autor de forma a permitir ao instrumentista o desenvolvimento de sua idéia acerca da composição e da forma de desempenho que melhor transmitirá ao público ouvinte o conteúdo expressivo.

2. O dimensionamento histórico da obra dar-se-á a partir de suas características técnicas e estilísticas, mas, também, a partir de um posicionamento crítico que o intérprete adote. A essa adoção de critérios para a compreensão do fato artístico mediante o estabelecimento de uma perspectiva necessariamente filosófica a respeito da linguagem, chamar-se-á aqui de postura estética interpretativa.

3. A análise detalhada da "Tocata" para piano de Leonardo Sá possibilitou o entendimento dos processos adotados pelo compositor para construir a obra, ou seja, todo o conjunto de elementos significantes dos quais dispõe o intérprete em seu trabalho, propiciando condições para uma postura crítica acerca da peça, viabilizando, assim, uma abordagem estética de seus problemas e, afinal, gerando como fru-

to desse processo, uma determinada concepção interpretativa.

4. A "Tocata" para piano é uma obra integralmente voltada para o instrumento, para o próprio piano como discurso e, por extensão, para o próprio pianista em seu desempenho. Numa visão inicial, bastante genérica, o compositor utiliza integralmente o teclado, nota a nota, prescindindo de quaisquer superposições por mais de dois terços de duração integral, valorizando o caráter do instrumento naquilo que, primordialmente, originou sua própria denominação, ou seja, as possibilidades expressivas possíveis pela diferenciação dinâmica em um texto de grande homogeneidade.

5. No tocante à percepção da obra, no entanto, a construção observa um processo rigoroso de dosagem de informação, redundância e variação, permitindo uma textura cuja característica é o aproveitamento máximo de um mínimo de elementos, praticamente sem alterá-los. Nesse sentido, pode-se dizer que um enredo é desenvolvido, que um fluxo predominante de idéias percorre a peça, e que um grande movimento em direção ao clímax final é traçado. Na "Tocata" há um gesto musical definido na relação de relaxamentos circunstanciais e tensões contínuas.

#### Recomendações

1. Recomenda-se uma concepção que tome a obra em sua totalidade, considerando as próprias partes, seções e compassos como meras referências de escritura e não como elementos estruturais que devam ser destacados no aspecto fi-

nal. Como já foi dito, o caráter de contínuo fluxo, de constante preparação para um clímax e, principalmente, a exploração da própria materialidade do teclado, ou seja, o piano enquanto principal referência, são estas as linhas mestras que uma análise detalhada da estrutura composicional propicia ao intérprete como base para uma postura estética interpretativa.

2. Recomenda-se ainda o estudo de outras obras da produção pianística de Leonardo Sá, fazendo-se uma pesquisa de sua grafia musical, em virtude da utilização da mesma na linguagem da música atual.

## REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS\*

- Sã, Leonardo. Ficções, para piano solo, 1987.
- \_\_\_\_\_ . Jogo, para piano solo, 1987.
- \_\_\_\_\_ . Micro Suite, para piano solo, 1987.
- \_\_\_\_\_ . Três Instantes, para piano solo, 1987.
- \_\_\_\_\_ . Tocata, para piano solo, 1985.

---

(\*) As obras citadas encontram-se em manuscritos

A N E X O 2

ENTREVISTA REALIZADA COM O COMPOSITOR

LEONARDO SÁ

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

Sã, Leonardo. Tocata. Gravação em fita cassete. Intérprete: Luis Medalha.

\_\_\_\_\_. Tocata. Gravação em fita cassete. Intérprete: Luciano de Almeida Rego.

\_\_\_\_\_. Tocata. Gravação em fita cassete. Intérprete: Benjamin da Cunha Neto. Rio de Janeiro, 1987.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo: Cultrix, 1971.
- \_\_\_\_\_. Elementos de Semiologia. São Paulo: Cultrix, 1971.
- Braga, Maria Lucia Santarela. Produção de Linguagem e Ideologia. 1a. edição. São Paulo: Cortez Editora, 1980.
- Eco, Umberto. Tratado Geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva S/A., 1980.
- Epstein, Isaac. O Signo. 1a. edição. São Paulo: Ática, 1985.
- Pignatari, Décio. Informação, Linguagem, Comunicação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

## BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

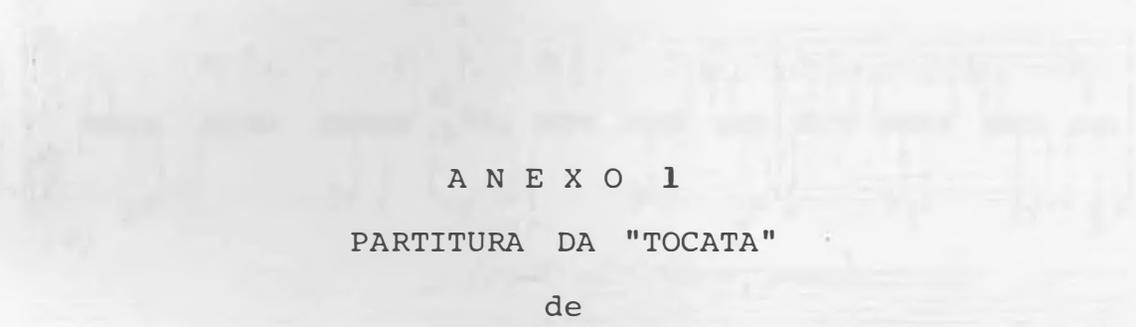
- Boulez, Pierre. Música Hoje. 1a. edição. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Cortot, Alfred. Curso de Interpretacion. Buenos Aires: Ed. Ricordi, s/d.
- Eco, Umberto. A Estrutura Ausente. 1a. edição. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Jacobson, Roman. Linguística e Comunicação. 4a. edição. São Paulo: Cultrix, 1972.
- Lefebvre, Henri. Musique et Sémiologie. Musique en Jeu, nº 4, 52 e 62. Paris: Seuil, s/d.
- Nattiez, Jean Jacques. Fondements d'une Sémiologie de la Musique. 1a. edição. Paris: Union Générale, 1975.
- Pierce, Charles Scanders. Semiótica. 1a. edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. Pensadores. 2a. edição. Rio de Janeiro: Editora Abril Cultural, 1984.
- Pignatari, Décio. Semiótica e Literatura. 3a. edição. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.
- Found, Ezra. ABC da Literatura. 1a. edição. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.
- Saussure, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. 10a. edição. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.
- Schaeffer, Pierre. La Musique en Projet. Colletion Cahiers Renaud Barrault. Coletânea. 1a. edição. Gallimard / IRCAN (Institute de Recherche et Cordination Acustiques - Musique), 1975.
- \_\_\_\_\_. Musique et Sociétés. Cultures. Revista da UNESCO vol. I, Paris: 1973.
- Silva, Paulo do Couto e. Da Interpretação Musical. 1a. edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

A N E X O S

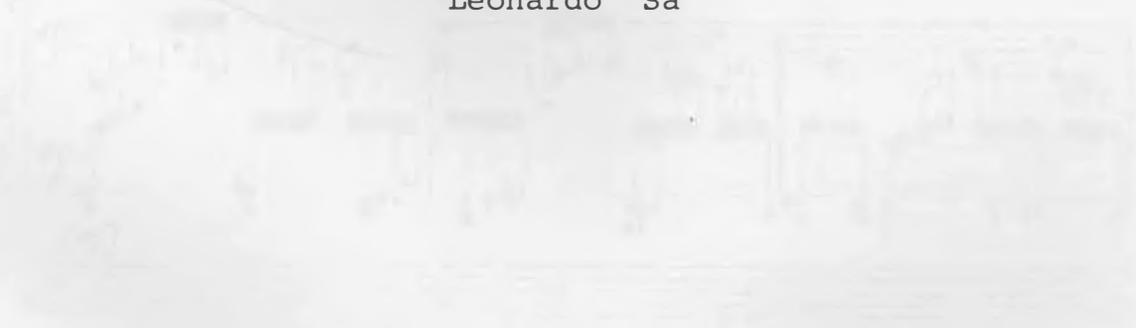
# TOCATA

de Leonardo Sá

LEONARDO SÁ  
- 1973



A N E X O 1  
PARTITURA DA "TOCATA"  
de  
Leonardo Sá



# TOCATA

(PARA PIANO SÓ)

LEONARDO SA'

1985

Com rigor - (ligado e marcado)  $\text{♩} = \pm 180 \text{MM}$

①

*ff sempre*  
(pouco pedol.)

④

△

*mf subito*  
(pedol. ad libitum, pouco)

⑦

*(mf)*

⑩

*(mf)*  
crescendo (pouco a pouco)

2

13

*f* (crescendo) *ff*

This system contains measures 13, 14, and 15. The music is written in bass clef with a key signature of two flats. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo marking. Measure 15 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

16

*mf subito*

**B**

This system contains measures 16, 17, and 18. Measure 16 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 17 features a mezzo-forte (*mf subito*) dynamic. A section marker **B** is placed above measure 17. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

19

*mf* *f subito*

**C**

This system contains measures 19, 20, and 21. Measure 19 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 21 features a forte (*f subito*) dynamic. A section marker **C** is placed above measure 21. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

22

*f*

This system contains measures 22, 23, and 24. Measure 22 begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

3

25

(f) *cresc. (poco a poco)*

26

(f) *crescendo*

31

*ff* *ben marcato*

34

(ff) *mf subito*

Musical score for measures 37-40. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 37 starts with a circled measure number (37) and a dynamic marking of *(mf)*. The music features a series of chords and eighth notes. A box containing the letter 'F' is placed above the staff at the beginning of measure 39. The dynamic marking *f subito* appears below the staff at the start of measure 39.

Musical score for measures 40-43. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 40 starts with a circled measure number (40) and a dynamic marking of *(f)*. The music continues with chords and eighth notes.

Musical score for measures 43-46. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 43 starts with a circled measure number (43) and a dynamic marking of *(f)*. The dynamic marking *cresc. (poco a poco)* is written below the staff at the end of measure 45.

Musical score for measures 46-49. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 46 starts with a circled measure number (46) and a dynamic marking of *(f)*. The dynamic marking *crescendo* is written below the staff at the beginning of measure 46.

49

**F**

*mp subito*

53

*> (mp)*

55

**G**

*mf subito*

*f*

*(pedal ad libitum - un poco mais)*

58

*crescendo*

6

Musical score system 1, measures 61-64. It features two staves with complex chordal textures and melodic lines. Measure 61 is marked with a circled '61' and a wavy line. Dynamics include *ff* and *fff*. The notation includes many accidentals and slurs. The word "(in loco)" appears above the staff in measures 63 and 64.

Musical score system 2, measures 65-68. It continues the complex textures from the previous system. Measure 65 is marked with a circled '65' and a wavy line. The dynamics are marked with *f*.

Musical score system 3, measures 69-72. Measure 69 is marked with a circled '69' and a wavy line. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. A square box containing the number '3' is present above the staff in measure 72.

Musical score system 4, measures 73-76. Measure 73 is marked with a circled '73' and a wavy line. Dynamics include *mf*. The notation continues with complex chordal structures.

73

*mf*  
crescendo e ritenuto

74

**II** *Menos Alorido (sem ralentar)* ♩ = ± 100MM

*f* (sempre)  
(poco)  
(ligando com pedal)

81

*f*

85

*f*

8

**J**

85

*ff (sempre)*

89

93

**K** *Relazando paulo a paulo*

101

*(in loco) ff*

*mf*

105

*dim.* *mp* *rall. pouco a pouco*

109

*diminuindo e* *p* *muitíssimo* *rallentando* *pp* *(ataca)*

Com vigor. (ligado e marcado)  $\text{♩} = \pm 100 \text{MM}$

113

*fff (subito)*

116

*p (subito)*

Musical score system 1, measures 119-121. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The dynamic marking *mp* is at the beginning, and *crescendo* is indicated at the end. The instruction *(pedal ad libitum)* is written below the staff.

Musical score system 2, measures 122-124. It features a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The dynamic marking *mf* is at the beginning, and *f* is at the end. A crescendo line is drawn below the staff.

Musical score system 3, measures 125-127. It features a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The dynamic marking *mf* is at the beginning. A crescendo line is drawn below the staff.

Musical score system 4, measures 128-130. It features a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The dynamic marking *mf* is at the beginning, *mp* is in the middle, and *o* is at the end. A crescendo line is drawn below the staff.

**N**

131

*f (súbito)*

**II**

135

*mf súbito*

139

*(mf)*

140

*(mf)*

*cres. (poco a poco)*

12

143

*f* *crescendo* *ff*

146

*(ff)* *mf subito* **P**

149

*f* **Q**

152

*(f)* *crescendo* *ff*

155

*ff*

158

*ff* *diminuendo* *f*

161

*f* *diminuendo* *mf*

164

*mf* *soco rit.* *ff subito* **R** *A tempo*

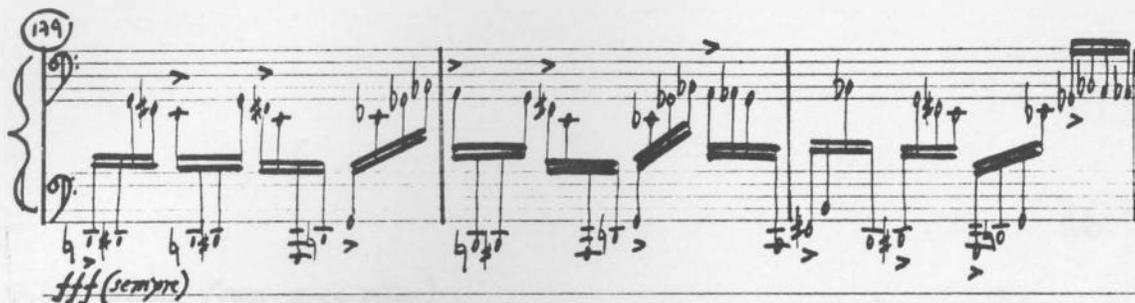
Musical notation for measures 161-165. The piece is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 161 starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various accidentals and slurs. Measure 165 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 170-174. Measure 170 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes various accidentals and slurs. Measure 174 ends with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for measures 175-180. Measure 175 is marked with a square box containing the letter 'S' and the instruction *ossessivamente*. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, marked *ff subito*. The notation includes various accidentals and slurs. Measure 180 ends with the instruction *(poco pedale)*.

Musical notation for measures 186-191. Measure 186 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various accidentals and slurs. Measure 191 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *(un poco accelerando)*. The word *crescendo* is written below the notes.

179



*fff (sempre)*

(afretando mais...)

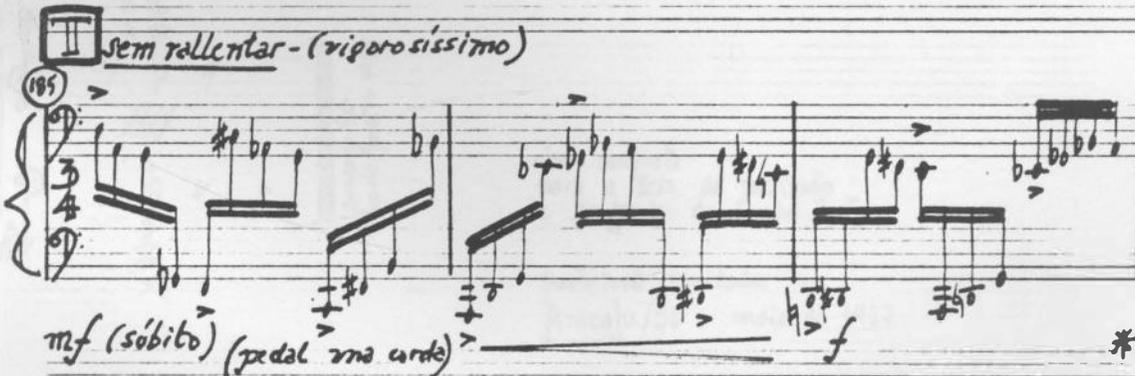
182



*fff (sempre)*

sem rallentando - (vigorosissimo)

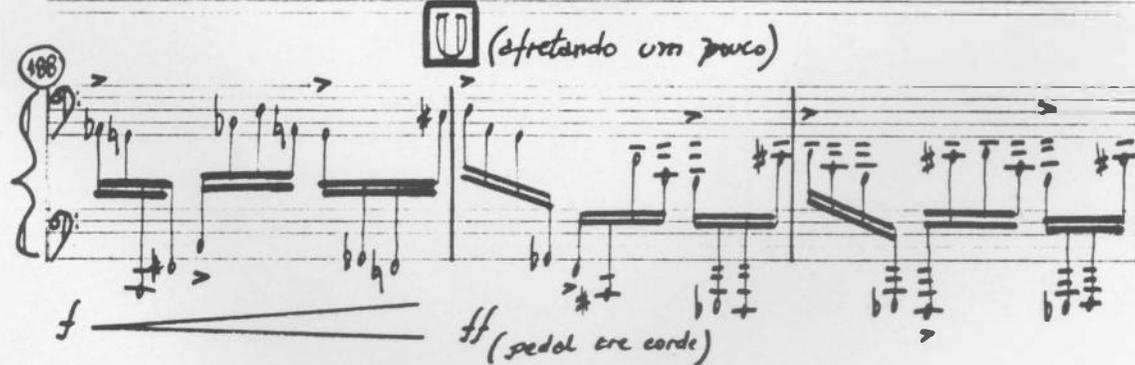
185



*mf (súbito) (pedal 2na corda) f*

(afretando um pouco)

188



*f ff (pedal 2na corda)*

*A Tempo (sem precipitar)*

*mf (súbito)* ————— *(ligar com pedal)* ————— *fff* \*

*fff*

Leonardo Sá  
Rio de Janeiro 1985

obra composta  
para a tese de mestrado  
de Benjamim da Cunha Neto

partitura revisada  
Aracaju/SE - maio de 1987

EXERCÍCIO DE LINGUAGEM COM O COMPOSITOR DE 18 DE OUTUBRO DE 1971

1. O QUE É O EXERCÍCIO DE LINGUAGEM?

2. No início das aulas, o aluno, ao ler o texto, percebeu a importância da linguagem que está sendo trabalhada e que isso é um exercício de linguagem. Ele percebeu que a linguagem é um instrumento de comunicação e que, através dela, podemos nos relacionar com o mundo e com os outros.

3. O aluno percebeu que a linguagem é um instrumento de comunicação e que, através dela, podemos nos relacionar com o mundo e com os outros. Ele percebeu que a linguagem é um instrumento de comunicação e que, através dela, podemos nos relacionar com o mundo e com os outros.

A N E X O 2

ENTREVISTA REALIZADA COM O COMPOSITOR

LEONARDO SÁ

1. COMO SURTIU O COMPOSITOR LEONARDO SÃ?

R. Eu creio que ele surge, ou melhor, ressurgue a cada dia. Mas entendo que você esteja perguntando como eu comecei a trabalhar em composição. Basicamente há uma coincidência entre o começar a estudar música e me interessar pelo ato de compor ou de inventar música.

Quando eu comecei a estudar música, aos 5 anos (talvez entre 5 e 6 anos de idade), através do piano, até por circunstâncias da forma de aprendizado que tive no colégio, eu tinha oportunidade de acesso ao instrumento a qualquer hora do dia além do período necessário para o estudo dedicado ou reservado para isso, esse acesso me incentivava a buscar ali formas até de recreação. Então, nesse misto entre estudo e divertimento, ou brincadeira e trabalho, num universo bastante infantil, eu comecei a experimentar aquilo que, para mim, era "inventar" música.

Essa primeira experiência durou alguns anos, ainda que tecnicamente eu não me aventurasse a chamar de composição, mas já o era, em última instância, porque era uma experimentação, era até um trabalho de realizar dentro do meio imaginário tudo aquilo que a minha experiência como estudante de piano, principalmente, me proporcionava. Daí que muito intuitivamente, empiricamente, ou, por outro lado, sem estar preocupado ou consciente dos mecanismos de construção, eu realizava uma série de trabalhos, principalmente tonais, frases

quadradas, períodos, seção a b a, enfim, o reflexo direto de um repertório determinado que era o que eu estudava e que me desenvolvia, e que me levava a uma vontade de eu próprio inventar o meu repertório.

Bem, isso aconteceu dos 5 ou 6 anos de idade, até os 11. Foi nesse período que, coincidindo com o teatro que o meu pai fazia junto ao Teatro Operário — meu pai trabalhava numa fábrica em que havia um grupo que se chamava Teatro Amador do Trabalho. Esse grupo era dirigido por Luiz Mendonça, atualmente pessoa bastante engajada no teatro brasileiro. E Luiz Mendonça, com um outro grupo de atores, assistentes, diretores, muito deles ligados a Ariano Suassuna, vinham desenvolvendo um trabalho de teatro de periferia e teatro de trabalhadores. Nesse caso, a fábrica de São Cristovão eles montavam obras principalmente, brasileiras, de autores da época, jovens como o caso de Suassuna, e também obras clássicas como, Mandrágora, de Machiavel, outras obras brasileiras, mas já com uma perspectiva social, como Jorge de Andrade. Enfim, então meu pai, que era desenhista, trabalhava como cenógrafo, figurinista, e um dia, ao ser montada pela primeira vez pelo Teatro Amador do Trabalho, a obra o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, surgiu a necessidade de se fazer a música para essa versão. E, como uma brincadeira, um amigo de meu pai, que frequentava a nossa casa, e achava muito interessante um menino que brincava com o piano e inventava as suas músicas, sugeriu que eu fizesse a música. Então, o diretor disse que iria querer a música e que falasse comigo mesmo sabendo tratar-se de uma criança. Meu pai então chegou

em casa e perguntou: "Você quer fazer a partitura para a peça?" E eu, veja, era até uma questão de um grande desafio, disse: vou fazer. Hoje eu pensaria muito na responsabilidade de escrever uma peça musical para uma obra. Mas, li a peça, conversei com o Mário Boavista, que era o assistente do diretor, e ele me explicou tudo, como era, que se passava no nordeste. Ele fez uma situação até política da obra. Explicou-me que tudo acontecia dentro de um circo, num pica-deiro, e que se tratava de uma peça dentro de outra, e que a música que eu faria seria mais ou menos de circo e não regional, regionalista, ou buscando uma ambientação nordestina. Na verdade era uma música incidental por um lado, e uma música mais ligada à ambientação de um circo num subúrbio do Rio de Janeiro, no qual se montava uma peça que se passava no nordeste. E eu fiz as músicas.

Era uma entrada, uma pequena Tocata para uma Banda, uma banda com piano, trompete, trombone, saxofone e percussão. Um grupo de peças, uma espécie de canções, peça para coro e órgão e um final mais ou menos ao estilo da entrada.

Como eu não sabia instrumentação, tive auxílio de outras pessoas, inclusive da parte de coral. Na época, quem me auxiliou muito foi Ricardo Tacuchian. Ele nessa época estava começando, recém formado na Escola de Música e bem jovem. Dirigia, então, o coral de uma igreja batista, que ficava em frente à minha casa, na Tijuca.

O Tacuchian era conhecido de uma pessoa que trabalhava na peça e afinal ele se dispôs a fazer o arranjo para o coro, já que na verdade eu não sabia trabalhar. Tacuchian gostou muito

do trabalho e perguntou-se, então, por que não estudava composição. Fiquei muito entusiasmado com a idéia, pois era aquilo que eu queria, pois até então, eu não sabia que composição se estudava. Para mim, composição era uma coisa que se sabia ou não. Achava que o meu campo era aquele. Quando o Tacuchian disse que eu poderia estudar técnica de composição, fiquei entusiasmadíssimo, e disse: agora vou aprender o que eu pensava que poderia descobrir só batendo a cabeça. Comecei, então, a ter umas aulas com uma professora, que me esqueci o nome dela. Só que não foi uma boa experiência. Ela era uma professora do Conservatório no centro e em Bonsucesso, nunca me ensinou nada. Ela dizia simplesmente: na próxima aula faça um Minueto. E eu saía pegando minuetos de Bach, e de outros, fazendo pastiches em cima deles, tentando fazer algo meu. Aquilo era ao mesmo tempo agradável e extremamente sofrido, porque eu me perguntava, como fazer um Minueto, como escrever o Minueto. Uma vez me lembro, ela me disse para fazer um Rondô. Eu não sabia do que se tratava, se era uma forma, um ritmo, eu não tinha a menor idéia.

Bem, e assim, quer dizer, de alguma forma atabalhoada comecei a ter uma idéia pelo menos, não de técnica, mas alguma coisa se acendeu de que composição podia-se estudar.

Através, ainda, de Tacuchian, eu conheci Alcione Boxibaum, que foi uma pessoa muito importante na minha formação musical, porque ela foi minha professora de piano a partir daí. Revolucionou, posso dizer, a minha cabeça em termos de piano, de conceito de piano, forma de pensar. Revolução essa que eu senti mais no futuro do que exatamente naqueles momentos. Eu

me submeti ao estudo com Alcione, e senti que ela tinha uma proposta absolutamente diferente daquelas professoras que eu tinha no Conservatório Brasileiro de Música e das aulas particulares. Mas é claro, até por imaturidade ainda musical e de vida, eu não tinha idéia do que poderia representar aquilo como conceitos, como ponto de vista musical. Alcione, além disso, me introduziu numa expectativa, e até numa inquietude estética. Ela começou a me dar livros sobre música, sobre arte, sobre estética, filosofia, política e a me indicar livros, e eu me lembro de um, do Erick Ficher, "A Necessidade da arte". E aquilo no momento foi muito importante, pois o livro, por algum tempo passou a ser uma verdadeira Bíblia.

A partir daí, então, eu comecei a buscar um estudo mais sistemático de composição. Tive oportunidade de assistir aulas com Guerra-Peixe, iniciei os estudos de Harmonia, e estudava Harmonia no Conservatório. Foi quando passei a ter aulas com Neila Santos, esposa do Murilo Santos. Ela me deu a parte de Harmonia Básica, e continuando meus estudos fui ter aulas com Kollreuter. Nessa altura eu já estava com 17 anos, e fui, então, ter aulas com a Esther Scliar.

A Esther foi a pessoa que me orientou no que vem a ser a questão pensar e compor, no pensar na composição, analisar, enfim, toda aquela maneira da Esther ver a música, ou seja, extremamente minuciosa, detalhista, analista, especulativa, e até apaixonada.

Bem, até então a minha forma de compor se alterara tão profundamente de um período infantil, extremamente ou absolutamente intuitivo, empírico, ou passou para o absoluto racio-

nalismo, e não sentimentalismo.

Então, eu tive um período em que pretendia uma obra que era talvez mais racional do que qualquer tipo de serialismo absoluto. Praticamente a obra era um fruto de uma especulação matemática, uma especulação que eu no momento julgava absolutamente determinada. Mas aos poucos eu fui me dando conta de que aquela absoluta determinação dos elementos, por exemplo, cada nota, cada frequência, cada intensidade, cada duração, cada timbre, enfim, tinha um porque de estar ali. Mas um porque estrutural, afinal qualquer obra de certa forma tem. Mas eu estabelecia verdadeiras álgebras, equações, para que tudo aquilo se encaixasse, até que comecei a perceber que ainda que houvessem aquelas equações, todas elas eram, na sua essência, elas próprias arbitrárias, porque num momento determinado eu estipulava, e a partir dali que eu começava a segui-las.

Isso, no fundo, me dava uma certa intranquilidade, ou que eu chamaria de insinceridade, porque ao mesmo tempo em que era apaixonado por esse lado racionalista, se se pode chamar de se fazer a composição; mas, por outro lado eu carecia de todo um aspecto um pouco mais especulativo, ou até mais intuitivo que eu havia sufocado.

Então, é a partir desse momento, dessas dúvidas e angústias é que começa, eu acredito, a se configurar a minha opção pelo ato de compor, juntando com uma postura mais intelectual com respeito à função do compositor.

Então, se formos falar como ofício, é aí que surgem em mim as minhas perspectivas como compositor. Mas o compositor co-

mo entidade é um pouco discutível existir. Na verdade eu prefiro dizer que há um ressurgimento a cada momento, praticamente a cada obra que a gente realiza. O indivíduo está ressurgindo nela e ressurgindo muito radicalmente, porque a obra é uma extensão de nós próprios em uma instância, sem seus reflexos. Ao contrário, é uma extensão mesmo, mas ali estamos nos colocando como qualquer ser humano ao realizar um trabalho. Ele está estendendo a sua ação a sua própria realidade, sobre o seu próprio mundo. Mesmo que se nós vamos pensar em termos conceituais, o conceito do compositor pode ser bastante ampliado, além do que, a própria idéia de um conceito, ele é uma interpretação que se tem sobre algo a partir de um ponto de vista cultural. Uma coisa que torna a realidade transparente à consciência. Mas não é, necessariamente a realidade, é uma forma cultural consciente de você interpretar ou reorganizar essa realidade. Então uma coisa é o compositor como conceito, e outra é o compositor enquanto fato. O compositor como conceito permanece, perdura; e o compositor como fato, como realidade, ele ressurge a cada instante. Então, nessa dialética eu acredito que se dá, não só o meu trabalho, que eu não tenho a pretensão e não poderia sequer tê-la, de ser um compositor acabado. Ao contrário, reiniciado a cada instante.

2. O QUE VOCÊ PENSA DE UM TRABALHO SEU QUANDO COMEÇA A ESCREVER-LO?

R. Isso depende muito das circunstâncias. Por exemplo, poderia ter duas formas iniciais de partir para uma obra. Receber a encomenda para fazê-la ou ter vontade de realizá-la.

Como alguém já disse, na verdade todas as obras são de encomenda, só que algumas encomendas são de terceiros, e outras são encomendas íntimas.

O próprio compositor faz a encomenda a ele próprio, mas o surgimento da idéia é algo que terá muito a ver com a essência dessa própria idéia.

Eu poderia dizer que via de regra quase sempre sei muito pouco da composição terminada, da composição acabada ao começar escrevê-la. Sei muito pouco do seu aspecto final, mas eu posso dizer que quase sei, absolutamente, da sua essência final.

Essencialmente o trabalho permanece, agora, o seu contorno, a sua aparência, o seu aspecto, ele sim é que é transformado no curso do trabalho da própria composição. Então, a idéia pode me surgir ou eu posso receber uma idéia, ou me ser dada uma idéia muito concreta. Por exemplo, uma determinada formação instrumental para que um determinado tipo de ação musical já me oferece um quadro bastante sólido de elementos, ainda que até aí, obras essencialmente eu não tenha. No entanto, eu também posso ter uma idéia muito simples, por exemplo, quer parta de uma relação de oposições ou uma proximidade de elementos, ou um certo efeito de intensidades, nada mais. Uma luz, uma cor, musicalmente falando, um paradoxo, um contraste, uma similitude, enfim, podem ser elementos extremamente etéreos até, e disparam ou instruem, ou insinuam aquilo que aí vai ser a obra. Então, um elemento muito diminuto é trabalhado, é desenvolvido, e afinal a essência dele é o que eu tento segurar e deixar explicitado no final.

Agora, como essa essência vai ser revestida, qual é o aspecto que ela vai assumir, isso vai depender do próprio curso do ato de escrever.

3. EM QUE MEDIDA VOCÊ SEGUE A IDÉIA PRIMITIVA DURANTE O TRABALHO DE COMPOSIÇÃO?

R. Como eu disse na resposta anterior, a essência da idéia permanece. Mas, pode ser que a idéia, como elemento mais complexo, ela própria seja transformada, a idéia matéria prima nesse estágio. E, aliás, isso também vai depender mais uma vez da própria idéia. Seguir a idéia significaria mantê-la inalterada e buscar dar a ela uma forma. No entanto, ao fazermos qualquer coisa, e ao fazer arte, isso se torna bastante agudo. Buscar a forma para um conteúdo é trabalhar esse próprio conteúdo.

A idéia enquanto conteúdo é trabalhada e transformada pela forma que nós vamos atribuindo a ela. Então, muito provavelmente a maioria dos artistas poderiam afirmar que a idéia original não é, absolutamente, seguida ou preservada. Ela é sim, intensificada.

Por que muitas das vezes você faz parte de uma idéia e aparentemente conclui o trabalho com outra, ou em torno de outra. Só que essa outra em relação à primeira, são elas, as duas, a síntese de uma idéia maior ou de uma idéia mais profunda. Então eu tive sim, um ponto de partida e tive um ponto de chegada. Houve um trânsito até entre esses pontos. Mas por ter havido um trânsito eu tive um sentido, uma direcionalidade. A essa direcionalidade eu chamaria, então, da idéia fun

damental, da essência da idéia. Essa essência que é preservada, ou mais, que é destilada durante a obra. A forma, portanto, o ato de escrever, o contorno musical sonoro, a proposta sonora que é atribuída, é uma tentativa que o compositor, obviamente se faz de traduzir de maneira mais direta, mais competente e absoluta a essência dessa idéia.

Eu posso começar a pensar em A e acabar escrevendo uma peça sobre Z, só que a essência da minha idéia não é nem A nem Z. A minha idéia, talvez seja exatamente esse percurso que vai de A a Z, e é o que está latente, potencialmente presente dentro de cada trabalho.

#### 4. QUAL O SEU MÉTODO OU A SUA TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO?

R. As técnicas são várias, o método, ele evolui. Mas, essencialmente ele vai sendo um essencialmente a cada momento. Quanto à técnica, no presente momento poderia dizer que eu utilizaria um tipo de trabalho que transita entre elementos seriais, absolutamente não ortodoxos, ou seja, não é dodecafonismo nem serial absoluto, mas sim a idéia de a idéia de uma serialização estar presente.

Junto a isso, uma preocupação com o centro das relações acústicas, ou seja, de aproximação ou distanciamento do centro de atração tonal, sem ser tonalismo por isso. Então eu diria, a mesma preocupação que você teria, ou uma preocupação similar àquela que a gente pode ter nas obras de Hindemith, vamos dizer apenas como exemplo ou referencial, isso enquanto escolas, vamos dizer, de composição.

A técnica escrita é, basicamente, uma técnica de desenvolvê-

-lo, justapô-lo a outros elementos, então eu teria trabalhos de repetição, de justaposição de elementos, de oposição de elementos. Trabalhos de superposição, de transformação, ou seja, ter um elemento determinado, e buscar o seu oposto, ou o seu similar absoluto. Ou buscar um que não seja o seu oposto, mas seja tão somente diverso e justapor com outro; ou buscar esse outro diverso, diferente e operar um trânsito, um elemento de transição num terceiro. Portanto, elemento entre os dois, de forma que haja uma metamorfose entre o elemento A e o elemento B. A superposição desses elementos, a fusão desses elementos, a interpolação, então, uma série de procedimentos composicionais que ocorrem como técnicas evidentemente de trabalho. Ferramentas as quais a gente lança mão na medida em que você precisa dar um polimento ali, aparar umas arestas aqui, fazer um friso lá, enfim, utilização dessas ferramentas é absolutamente circunstaciada à necessária expressão do material que está sendo trabalhado.

Eu digo isso agora porque me é importante, por exemplo, falar nisso na medida em que eu já trabalhei. Acredito que muitas pessoas tenham trabalhado quase no sentido inverso; em você ter uma ferramenta determinada e operar o mundo através dela e não ao contrário, a ferramenta está a serviço do trabalho e não o trabalho a serviço dessa ferramenta.

Quanto ao método de composição, que já envolveria um ponto de vista estético, inclusive a preocupação é buscar uma identidade máxima entre a idéia geradora do trabalho e o seu resultado final.

Uma preocupação extremamente grande com relação entre a mú-

sica instrumental e instrumento, essa relação entre a maneira de o indivíduo estar manipulando a fonte sonora no sentido final. A relação entre o produto final, obra ou proposta de obra com o próprio ouvinte, de forma que aquela idéia geradora que um compositor teve, possa ser repassada de forma mais direta ao intérprete e que este tenha todas as condições de realizar o seu trabalho, de forma a propiciar ao ouvinte, o consumidor, a obra. O reflexo da idéia que ele, intérprete, tem da obra e que essa idéia venha a ser a própria idéia em mim como compositor. Então, tudo isso, a partir de uma perspectiva de que a música é uma ação absolutamente social, uma ação cultural, é um divertimento, no sentido não alienante da palavra, mas no sentido enriquecedor dessa ação. E por isso mesmo é um prazer, o prazer que eu tenho em escrever a música, possa ela ser reproduzida ou revivida por quem a toca, e que esse mesmo prazer seja repassado ou revivido mais uma vez por quem a ouça.

5. QUAL É A SUA POSIÇÃO COMO COMPOSITOR NA ATUAL REALIDADE BRASILEIRA?

R. O compositor de música erudita, como se teria que definir, se põe hoje numa situação, sequer numa posição, bastante peculiar. É o que eu poderia chamar de um trabalho que socialmente se configura até como improdutivo, ou seja, se nós tomarmos o ponto de vista econômico predominante na nossa sociedade. Dentro da nossa economia, nós chamaríamos a economia da sociedade brasileira, no caso a perspectiva capitalista, nós teríamos como produtivo aqueles trabalhos que

gerem mercadorias. E a verdade é que o meu trabalho e o trabalho de outros compositores, muito raramente geram mercadorias, gera produto, algo que possa ser utilizado por outra pessoa. Mas o nível de produtividade na sociedade capitalista é a capacidade de gerar mercadorias. Neste sentido o compositor não gera mercadoria, por isso, no sentido capitalista da palavra o compositor é um ser improdutivo, o que gera uma profunda contradição. Ora, o compositor, ele busca uma forma de contornar esse tipo de diferença, por exemplo, o que ocorre na área da música comercial, a que não de popular, porque esta seria, então, uma manifestação direta das camadas populares.

O que nós entenderíamos aqui, quer dizer a música comercial, aquela que está diretamente vinculada aos grupos econômicos da indústria fonográfica, ao disco, à televisão, ao rádio, enfim, a todo um comércio musical que se coloca. E, já compositores nessa área que, obviamente vivem razoavelmente disso.

Esses compositores de música comercial, ligados à esfera comercial, produzem mercadorias. Eles são produtores de mercadorias, e têm os seus índices de produtividade correlatos a outros produtores. Já o compositor de música não comercial, ele se põe num dilema. Daí a posição eterna de marginalização em que se põe, não só o compositor de música erudita, mas muitas vezes o próprio artista plástico, determinado tipo de fotografia, parte do cinema e boa parte do teatro, enfim, todas essas atividades artísticas e outras atividades não artísticas que não são assumidas e não podem ser absorvidas,

absolutamente pela sociedade de mercado.

Então, a minha posição real, onde eu me encontro é isso. Agora, o meu ponto de vista, o meu posicionamento é claro; é um posicionamento crítico com respeito a essa sociedade. Um posicionamento crítico, de critérios. O meu critério de análise dessa sociedade, ou de entendimento dessa sociedade, passa pela questão daquilo que eu considerar o elemento fundamental de uma sociedade, que é o ser humano.

Não é uma questão de me alongar aqui nesse tipo de especulação, mas a sociedade brasileira atual é uma sociedade extremamente agressiva. A plenitude do homem brasileiro e da mulher brasileira, enfim, do ser humano que vive nessa sociedade. Agressiva no sentido direto. Mata esse indivíduo, explora esse indivíduo, o polui. Mas, agressiva, também, no sentido espiritual, mental e psicológico. Daí, esse quase diríamos descompromisso, ou mais do que isso, essa desvinculação direta desse tipo de arte ao mercado; ou então essa situação periférica que o artista, também o músico e compositor, se encontra com essa espécie de sociedade de mercado. Exige quase que haja uma postura de, ao mesmo tempo de denúncia, de repulsa e ao mesmo tempo de proposta.

Então eu acredito que uma sociedade como a nossa, em que um percentual imenso da população sequer tem acesso ao alfabeto, não sabe ler ou escrever o próprio idioma; em que uma parcela imensa da população está submetida a uma informação imediatista, uma informação anti-ética, a uma informação cada vez mais dominada por grupos que detêm os meios de comunicação. Uma sociedade como essa, o papel do artista, segu-

ramente não pode ser o mesmo de outras eras.

Nessa sociedade em que a grande maioria não tem sequer acesso à sua linguagem mais cotidiana, que é o próprio idioma, é fundamental viabilizar-se o acesso, ou seja, uma linguagem é uma forma, é um instrumento de conhecimento, é uma forma de captação da realidade. Na medida que eu detenho ou conquisto e posso manipular, utilizar uma, duas, três, cinco línguas, eu não estou só multiplicando a minha capacidade de expressão, eu estou multiplicando ao infinito a minha possibilidade de atuação, porque uma linguagem é um canal de expressão. Mas, é também um veículo de percepção, uma forma de desenvolvimento, aprofundamento da minha compreensão e captação do mundo, da realidade na qual eu vivo. Portanto, é um instrumento de conhecimento. Quanto mais instrumentos de conhecimento o ser humano detém, maior é a sua possibilidade de perceber o meio no qual vive, e melhor percebendo maior é a participação, maior é a sua possibilidade de participação. Então eu acredito que, na sociedade brasileira, se de fato é muito importante nós buscarmos a difusão do produto artístico, eu teria maior interesse em difundir ao máximo a minha obra, como qualquer compositor tem interesse em difundir a sua obra. Mas veja, esse egoísmo localizado, que poderemos dizer que numa medida quer dizer muito egoísmo, e que noutra ora não quer dizer sequer egoísmo, mas nesse egoísmo centralizado se realiza uma carência muito séria, a falta de espaço para a expressão.

Bem, nessa falta de espaço para a expressão nós poderíamos

pensar em uma série de soluções, mas, no entanto, o que nós vemos é que muitas vezes as soluções buscadas são as soluções, como eu disse, de difusão de produto, ou seja, socializar o produto, para que o máximo de pessoas possam escutar a orquestra, o concerto, a orquestra de câmara, o conjunto, o duo, o pianista, o cantor, a obra de determinado compositor. Obviamente isso é muito importante, só que uma sociedade não avança, não se transforma, não se conscientiza, só pela socialização do produto. Não fora isso, então a sociedade consumista, ou seja, a sociedade de mercado, em que o produto ele está mais ou menos acessível a camadas muito extensas. Num supermercado você tem um universo de produtos em oferecimento. Sociedade de consumo, ela seria então um verdadeiro paraíso. No entanto, socializar o produto talvez escravize mais ainda o indivíduo em última instância. O que liberta o indivíduo é a socialização dos meios com os quais você possa fazer produtos. E, nessa centralização, nós vivemos numa sociedade brasileira, uma sociedade em que muito poucas pessoas detêm os meios para a produção dos produtos. Por isso mesmo existe a exploração, existe o desajuste, existe toda uma instabilidade, existe a injustiça social, e o mesmo se aplicaria à arte.

O mais importante na música, na arte em geral nesse momento, na sociedade brasileira, passa a ser a viabilização do acesso dessas grandes maiores, do homem brasileiro, o acesso aos meios de produção de arte. Isso não significa só o acesso ao instrumento, ou ao espaço do teatro, ou à tela, à tinta, ao filme fotográfico. O acesso até à idéia, acesso à lingua

gem quanto capacidade de manipulá-la. Os meios diretos de produção são ainda uma conquista a seguir posterior. O primeiro, necessariamente a ser operado é a conquista do acesso à própria linguagem. Então eu acho que um dos agentes determinantes nisso é o próprio artista. O artista não pode compactuar ou se omitir nessa realidade, nessa omissão social. Ele não pode se omitir diante da omissão social, ele não pode se omitir diante dessa injustiça até. Então, enquanto compositor, o que é que eu posso fazer para que as demais pessoas possam ter acesso à linguagem musical? Então, uma forma a própria obra pode ser um instrumento para isso. Não uma obra para você ficar pacificamente ouvindo, mas uma obra que você tenha o prazer de executá-la, que você viabilize a realização social dessa obra. Não enquanto ela obra única, mas ela como talvez geradora de outras obras. Que aqueles que estavam naquela hora ouvindo, ou até fazendo, tocando, que eles passem aí a ser estimulados a também partirem para a sua própria expressão.

Veja, todos nós utilizamos do idioma, falamos o português, escrevemos, vez ou outra uma coisa. Mas, necessariamente você não está se configurando como um literato, como um poeta, mas você não se furta da possibilidade de até escrever algo. Que se proponha a ser uma expressão idiomática, como também muitas pessoas se aventuram em fazer algumas experiências em desenho, fotografia, porque têm a necessidade em se expressar graficamente, visualmente. Mas elas talvez, em nenhum momento pretenderam ser artista plástico, no sentido absoluto da palavra. Idem no teatro, em menor escala. Idem na mú-

sica, mas em muito menor escala ainda. Ora, aquela situação, a linguagem, é um patrimônio social. Qualquer cidadão brasileiro tem o direito inalienável de se expressar, de ter acesso à linguagem. Como diria, a música é um direito de todo o ser humano. Até dos músicos, o músico na verdade é um profissional que trabalha essa linguagem no sentido técnico, metodológico e filosófico, o mais especializado e profundamente possível.

Mas isso não quer dizer que só ele na sociedade possa fazê-la, que só ele possa manipulá-la. Mas ele sim, é um instrumento fundamental para que os outros também possam fazê-la, executá-la, tocá-la, experimentá-la até para que, melhor entenda o trabalho dele mesmo músico. Então, minha posição como compositor, a minha posição social é essa posição que falei. É uma posição de extrema dificuldade de trânsito em função da situação do meu ofício. O meu posicionamento com respeito a essa sociedade é um posicionamento de necessária crítica, ou diria até de uma proposta que extrapola o aspecto individual. É uma proposta, diríamos até de luta ou de reformulação. Não exatamente pela questão da música, mas pela questão do próprio homem brasileiro.