

NOVAS TRÍADES

Semana da Música
Contemporânea no RS

22 a 24 de setembro de 2022

Anais do Evento

Arthur Rinaldi e Paulo Rios Filho
(Organizadores)

FACOS-UFSM

Página deixada intencionalmente em branco

**Novas Tríades: Semana da Música Contemporânea no RS -
Anais do Evento**

Arthur Rinaldi e Paulo Rios Filho (Organizadores)

22 a 24 de setembro de 2022

Santa Maria / RS – Brasil

FACOS-UFSM

2023

Edição: Arthur Rinaldi e Paulo Rios Filho

Projeto gráfico, editoração e diagramação: Arthur Rinaldi

Arte gráfica: Maria Clara Mocelin

Registros audiovisuais do evento:

<https://www.youtube.com/@gestacoesmusicais880>

N936 Novas tríades [recurso eletrônico] : semana da música contemporânea no RS - anais do evento / Santa Maria/RS, 22 a 24 de setembro de 2022. Arthur Rinaldi e Paulo Rios Filho (organizadores). – Santa Maria, RS : FACOS-UFSM, 2023.

1 e-book : il.

ISBN 978-65-88403-85-3

1. Música - Eventos 2. Composição musical 3. Música contemporânea
I. Rinaldi, Arthur II. Rios Filho, Paulo

CDU 78.03(816.5)

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central da UFSM

NOVAS TRÍADES 2022

Coordenação geral

Paulo Rios Filho (UFSM)

Arthur Rinaldi (UFSM)

Comissão organizadora

Paulo Rios Filho (UFSM)

Arthur Rinaldi (UFSM)

Alexandre Eisenberg (UFSM)

Claudia Deltregia (UFSM)

Felipe Merker Castellani (UFPeI)

Felipe Kirst Adami (UFRGS)

Comissão artística

Alexandre Eisenberg (UFSM)

Arthur Rinaldi (UFSM)

Felipe Merker Castellani (UFPeI)

Paulo Rios Filho (UFSM)

Comissão acadêmica

Alexandre Eisenberg (UFSM)

Arthur Rinaldi (UFSM)

Claudia Deltregia (UFSM)

Felipe Kirst Adami (UFRGS)

Paulo Rios Filho (UFSM)

Avaliadores ad hoc

Alexandre Eisenberg (UFSM)

André Reck (UNIPAMPA)

Arthur Rinaldi (UFSM)

Catarina Domenici (UFRGS)

Cláudia Bellochio (UFSM)

Cristiano Braga (UFMA)

Felipe Kirst Adami (UFRGS)

Felipe Merker Castellani (UFPeI)

Gerson Werlang (UFSM)

Glaubert Nüske (UFSM)

Guilherme Bertissolo (UFBA)

Gustavo Benetti (UFMA)

João Correa (UNIPAMPA)

Lourdes Saraiva (UDESC)

Luciane Cuervo (UFRGS)

Raul d'Avila (UFPeI)

Monitores

Ana Clara Lamonaca

Arthur Reckelberg

Evandro Depiante

Gabriel Forgiarini

Gustavo Soares

João Victor Azevedo da Silva

Mateus Fontela

Matheus Kelling

Identidade visual e materiais gráficos de divulgação

Maria Clara Mocelin

Produção audiovisual

DCA Produtora

Inspira Produtora

Estúdio Chroma

Realização:

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Reitor

Luciano Schuch

Vice-Reitora

Martha Adaime

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Cristina Wayne Nogueira

Pró-Reitor de Extensão

Flavi Ferreira Lisboa Filho

Coordenadora de Cultura e Arte

Profa. Vera Lúcia Portinho Vianna

Diretor do Centro de Artes e Letras

Cláudio Ant3nio Esteves

Criação Musical, Experimentação e Pesquisa Artística (CM.ÊPA!)

Líder do Grupo de Pesquisa

Paulo Rios Filho

Pesquisadores

Paulo Rios Filho e Arthur Rinaldi

Gesta3es Musicais (Programa de Extens3o Universit3ria)

Coordenador

Paulo Rios Filho

Participante

Arthur Rinaldi

Bolsistas

Mateus Fontela e Matheus Kelling

Laborat3rio de Arte Sonora da UFSM (LARS)

Coordenador

Arthur Rinaldi

Subcoordenador

Paulo Rios Filho

Orquestra Sinfônica de Santa Maria (OSSM)

Regentes Honoríficos

Frederico Richter e Enio Guerra

Diretor Artístico e Regente

João Batista Sartor

Assistente Artística

Jamille Padoin

Coordenadora Executiva

Suzete Gassen da Silveira

Acervo Musical e Logística

Gerson Luiz Leal, Hudson Garcia e Taiane Machado

História e Memória

Cristina Strohschoen dos Santos e Nicolie Puntel da Silva

Assessoria de Comunicação

Gabriel Zeppe e Líllian Corrêa Alves

Associação Cultural Orquestra Sinfônica de Santa Maria

Presidente: Beatriz Isaia

Apoio:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do RS (FAPERGS)

Coordenadoria de Cultura e Arte (PRE/UFSM)

Centro de Artes e Letras da UFSM

Departamento de Música

Coordenação dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel

Agradecimentos:

Coordenação do Curso de Música e Tecnologia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
PROGRAMAÇÃO NOVAS TRÍADES 2022	17
MESA DE ABERTURA	21
PALESTRA DE ABERTURA 1	22
Procedimentos eletroacústicos encontrados na estruturação da <i>Solofonia IV</i> , para contrabaixo	22
PALESTRA DE ABERTURA 2	23
Afros do Sul: 48 anos do Afro Sul	23
MESA-REDONDA 1	25
Novos territórios: a música contemporânea gaúcha, suas propostas estéticas e campos de atuação	25
Reflexões sobre o impacto do meio ambiente na música sul-rio-grandense: manifestações de identidade estética	26
Apontamentos sobre a atividade do compositor	35
Minhas experiências com a música contemporânea no RS	37
CONCERTO 1	44
Orquestra Sinfônica de Santa Maria: Concerto de Abertura Novas Tríades – Música Nova Rio-Grandense	44
Programa	45
Notas de programa	46

OFICINAS (DIA 23/09) 55

Oficina 1: <i>Masterclass de composição musical - Repertório e Referências: a escuta e a percepção estética no desenvolvimento da imaginação sonora</i>	55
Oficina 2: <i>Os dois lados da partitura: um workshop para compositores e intérpretes</i>	57
Oficina 3: <i>O corpo na performance musical: uma janela ou uma jaula?!: algumas considerações sobre a postura</i>	58
Oficina 4: <i>Processos criativos em Educação Musical: vozes e corpos sonoros</i>	61
Oficina 5: <i>Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis</i>	64

RECITAL DIURNO 1 65

Recital de Música Eletroacústica - Série SONUSART	65
Programa	66
Notas de programa	67

PAINÉIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA 1 69

Relato do processo de composição de <i>Pleroo</i>	71
Marsias contra Apolo: mito e composição contemporânea	73
<i>grito</i> : a reciprocidade radical entre compositora e instrumentista	75
Concentro – Um relato de Performance	78
Elaboração de Arranjo Inédito da Obra <i>Romance del Diablo</i> , de Astor Piazzolla: Um Estudo de Técnicas de Arranjo para Violão Solo	79
O músico ergonômico: possíveis contribuições interdisciplinares para a <i>práxis</i> pianística	81
O que e como se ensina quando se ensina <i>Rap</i> : uma análise da prática pedagógica de um rapper em Bagé-RS	84
Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual: relato de experiência PIBID/UFRGS	86
Composição: Relato de experiência	89

Relato de Processo Composicional - A Primeira Obra	91
Processos criativos na formação docente: experiências em música no PIBID/UFRGS	93
<u>MESA-REDONDA 2</u>	95
Novos ares: experimentação sonora, processos criativos e pesquisa em música contemporânea	95
Repensando o conceito de “novo” na criação musical	96
Processos criativos e criatividade em composição musical: abordagens e estratégias	98
Sobre usos do termo "experimental"	103
Composição, cognição e cultura: escuta, entendimento e processos criativos em música	108
<u>CONCERTO 2</u>	109
Duo Cuervo/Adami, C. Domenici, A. C. Borges-Cunha, InCoMuN	109
Programa	110
Notas de programa	113
<u>OFICINAS (DIA 24/09)</u>	125
Oficina 1: <i>Masterclass de composição musical</i>	125
Oficina 2: <i>Os dois lados da partitura: um workshop para compositores e intérpretes</i>	126
Oficina 3: <i>O corpo na performance musical: uma janela ou uma jaula?!: algumas considerações sobre a postura</i>	127
Oficina 4: <i>Soundpainting e improvisação livre: impulsionando o processo criativo através da exploração sonora e da interação</i>	130
Oficina 5: <i>Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis</i>	134
<u>RECITAL DIURNO 2</u>	135
Recital de Música Instrumental e Videoarte	135

Programa	136
Notas de programa	137
<u>PAINÉIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA 2</u>	143
Três Interesses no Processo Criativo de <i>As Vozes das Páginas</i>	145
Sobre o conceito de Forma motívica e a fusão da micro e da macro análise	148
Estratégias para o desenvolvimento de música eletrônica dançante	150
“miralejos”: interpretações poético-musicais acerca da escrita contra-hegemônica de Marília Kosby	152
Processos criativos e o uso de recursos percussivos na escrita do arranjo para violão solo da obra <i>São Jorge</i> , de Hermeto Pascoal	154
<i>The Artistic Turn</i> : uma revisão	156
A Suíte Folclórica nº 1 de Frederico Richter e a música gaúcha no contexto do Nacionalismo proposto por Mário de Andrade	158
Música Erudita Contemporânea em Salvador: Ousadia para além da Baianidade	181
Os Conceitos de Transporte e Peregrinação de Tim Ingold e o Processo de Composição Musical	183
G.I.L – Enfrentamento estético e pluriversalidade	185
<u>MESA-REDONDA 3</u>	187
Novos mares: a música contemporânea e a formação de compositoras/es e instrumentistas no Brasil e no Rio Grande do Sul	187
O curso de composição da UFPel	188
Dois significações para música contemporânea	189
Música contemporânea e a formação de compositores e intérpretes	191
Ensino de Composição Musical de Forma Remota Durante a Pandemia: Desafios e Estratégias de Ensino	194
<u>CONCERTO 3</u>	195
Conjunto de Música Atemporânea da UFSM e convidados	195

Programa	196
Notas de programa	199
<u>CURRÍCULO DOS PARTICIPANTES</u>	<u>204</u>

Página deixada intencionalmente em branco

APRESENTAÇÃO

O Novas Tríades: semana da música contemporânea no RS é um evento cultural e de pesquisa na área de Artes/Música, sediado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

O objetivo do evento é o desenvolvimento da área de investigação acadêmica em processos criativos em música, em seus múltiplos aspectos, desde a composição musical, até a performance da música de hoje, passando pelas reverberações possíveis em outras áreas e subáreas.

A cada edição, o projeto buscará estabelecer uma “tríade geográfica” a partir de Santa Maria – RS, com especial atenção à produção musical e acadêmica do Rio Grande do Sul. Esta primeira edição abarca os três principais pólos de investigação artística do estado: a UFRGS (Porto Alegre), a UFPel (Pelotas), além da própria UFSM (Santa Maria). A ideia é que o evento fomente a criação musical no Rio Grande do Sul, estimulando o desenvolvimento de pesquisas em criação musical, promovendo o intercâmbio de ideias e valores entre os três pólos participantes e, conseqüentemente, contribuindo para a divulgação da produção artística e acadêmica à comunidade geral.

A primeira edição do evento aconteceu entre os dias 22 e 24 de setembro de 2022 e contou com uma programação diversa voltada à criação musical contemporânea: palestra, mesas-redondas, painéis de comunicação e oficinas, todas atividades gratuitas, com participação mediante inscrição. Também contou com a realização de cinco concertos gratuitos, dedicados ao repertório contemporâneo. O público-alvo do projeto inclui: pesquisadores, artistas, professores e estudantes de música, pesquisadores e estudantes de outras subáreas de Artes, além do público geral interessado em música.

O Novas Tríades foi realizado pelo grupo de pesquisa CM.ÊPA! - Criação musical, experimentação e pesquisa artística (UFSM/CNPq), em parceria com o programa de extensão Gestações Musicais (PRE/UFSM) e com o

LARS - Laboratório de Arte Sonora da UFSM, com apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel, da Orquestra Sinfônica de Santa Maria (PRE/UFSM), da Coordenadoria de Cultura e Arte (PRE/UFSM), da coordenação dos Curso de Bacharelado e Licenciatura em Música da UFSM, do Departamento de Música, do Centro de Artes e Letras da UFSM e da coordenação do Curso de Música e Tecnologia. O evento contou, ainda, com o apoio financeiro da FAPERGS - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul, através do Edital de Apoio à Organização de Eventos.

A coordenação do evento foi realizada pelos professores Paulo Rios Filho (UFSM) e Arthur Rinaldi (UFSM), contando ainda com a participação dos docentes Felipe Merker Castellani (UFPel), Felipe Kirst Adami (UFRGS), Cláudia Deltregia (UFSM) e Alexandre Eisenberg (UFSM) em sua equipe organizadora.

A maior parte das atividades foram transmitidas online e podem ser conferidas no canal oficial do Programa de Extensão *Gestações Musicais* no Youtube (<https://www.youtube.com/@gestacoesmusicais880>).

PROGRAMAÇÃO NOVAS TRÍADES 2022

	QUI 22/09	SEX 23/09	SAB 24/09
09:00-11:00		Oficinas	Oficinas
11:00-12:00		Recital Diurno 1: Música Eletroacústica - Série SONUSART Seleção Pública [Espaço Multiuso UFSM]	Recital Diurno 2: Recital de Música Instrumental e Videoarte Seleção Pública [Sala Sebastian Benda 40B]
12:00-13:40	ALMOÇO		
13:40-15:00	Mesa de Abertura *** Palestra 1 [Teatro Caixa Preta]	Painéis de Criação e Pesquisa 1 [A: Sala 1312 – 40B] [B: Sala 1105 – 40B]	Painéis de Criação e Pesquisa 2 [C: Sala 1312 – 40B] [D: Sala 1105 – 40B]
15:00-15:30	Palestra 2 [Teatro Caixa Preta]	INTERVALO	
15:30-16:00		Mesa-Redonda 2 [Mini-Auditório do CAL Sala 1203 – 40]	Mesa-Redonda 3 [Mini-Auditório do CAL Sala 1203 – 40]
16:00-17:00			
17:00-18:00	Mesa-Redonda 1 (16:30-18:00) [Teatro Caixa Preta]	Roda de Conversa e Café [Mini-Auditório do CAL Sala 1203 – 40]	Roda de Conversa e Café [Mini-Auditório do CAL Sala 1203 – 40]
18:00-19:00	JANTAR		
19:00-20:00	Bate-Papo Compositores Concerto 1 (19h) [Foyer Centro de Convenções UFSM]	Bate-Papo Compositores e Instrumentistas Concerto 2 (19:30) [Teatro Caixa Preta]	Bate-Papo Compositores e Instrumentistas Concerto 3 (19:30) [Teatro Caixa Preta]
20:00	Concerto 1 Orquestra Sinfônica de Santa Maria [Centro de Convenções]	Concerto 2 Duo Cuervo/Adami C. Domenici A. C. Borges-Cunha InCoMuN [Teatro Caixa Preta]	Concerto 3 Conjunto de Música Atemporânea da UFSM e convidados [Teatro Caixa Preta]

Página deixada intencionalmente em branco



DIA 22/09

Página deixada intencionalmente em branco

MESA DE ABERTURA

Teatro Caixa Preta – 13:40 às 14:00

Sessão solene de abertura do Novas Tríades. Breve apresentação do evento e de sua proposta, seguida da recepção aos convidados e boas-vindas a todos os participantes.

Composição da mesa de abertura

Prof. Paulo Rios Filho

Coordenador do Novas Tríades

Prof. Cláudio António Esteves

Diretor do Centro de Artes e Letras da UFSM

Profa. Vera Lúcia Portinho Vianna

Coordenadora da Coordenadoria de Cultura e Arte
(Pró-Reitoria de Extensão)

Profa. Silvia Cristina Hasselaar

Chefe do Departamento de Música da UFSM

Prof. Diogo Baggio Lima

Coordenador dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música da
UFSM

PALESTRA DE ABERTURA 1

Teatro Caixa Preta – 14:00 às 15:00

Procedimentos eletroacústicos encontrados na estruturação da *Solofonia IV*, para contrabaixo

Prof. Amaro Borges (UFMS)

Durante a composição da peça, constatou-se a influência que a estruturação composicional recebeu de algumas técnicas eletroacústicas básicas: manipulação espectral, *fade in/out*, relação sinal/ruído e *crossfade*.

A construção formal da obra é realizada na exposição dos 29 tetracordes da teoria pós-tonal. Um procedimento baseado na manipulação espectral é utilizado nos glissandos que sublinham as transformações sucessivas de um tetracorde em outro.

A manipulação dos registros e das dinâmicas obedece um procedimento de surgimento e desaparecimento muito semelhante ao *fade in/out*.

Algumas das sonoridades da obra se referem às técnicas tradicionais e outras às denominadas técnicas expandidas. Algumas destas técnicas fazem surgir sons com notas definidas; outras soam sem nota definida, como ruídos. Uma relação entre nota/ruído se estabelece como uma alegoria a um parâmetro importante de todo sistema de áudio: a relação sinal/ruído. Na estruturação desta alegoria, a técnica de *crossfade* é utilizada.

A *Solofonia IV*, para contrabaixo, foi escrita em 2018 e dedicada ao Prof. Diogo Baggio Lima, que fez a estreia da obra ao final da apresentação desta palestra.

PALESTRA DE ABERTURA 2

Teatro Caixa Preta – 15:00 às 16:00

Afros do Sul: 48 anos do Afro Sul

Prof. Paulo Romeu Deodoro (Afro Sul Odomode)

Em Afros do Sul: 48 anos do Afro Sul, o compositor, multi-instrumentista e educador Paulo Romeu Deodoro nos convida a percorrer momentos representativos da música negra do sul do Brasil. Tomando como ponto de partida sua infância e os ecos da presença do príncipe oeste-africano Osuanlele Okizi Erupê (o príncipe Custódio), no Areal da Baronesa, Paulo Romeu constrói a partir de sua biografia um retrato da cultura Afro-gaúcha, de seus processos de resistência cultural e invenção poética-musical.

Em meio a esta trajetória se destacam: a influência de Lupicínio Rodrigues, por meio de seu pai, o guitarrista Paulo Santos; seguida pela fundação da Escola de Samba Garotos da Orgia e das inúmeras parcerias com o multiartista e compositor Mestre paraquedas (Eugênio Silva Alencar). Paulo Romeu relembra ainda, os anos da efervescência do suingue, do samba-rock e do balanço em Porto Alegre, com a formação do grupo Pau Brasil e das composições com Bedeu e Luís Vagner.

A formação do Grupo Afro-Sul e do Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode é um dos pontos culminantes da trajetória de Paulo Romeu. Completando 48 anos de existência, o Odomode é uma referência no desenvolvimento de projetos culturais e educacionais de valorização da cultura negra no Sul Brasil, com destaque especial nas áreas de música e dança e também criando conexões entre mestres e mestras de saberes populares outras partes do país, como o Mestre Moa do Katendê.

A trajetória de Paulo Romeu Deodoro nos permite compreender a indissociabilidade entre as práticas musicais e os processos de organização existencial das populações negras brasileiras, assim como, demonstra as particularidades dos processos de reinvenção das culturas africanas na diáspora. A vivência e os saberes de Paulo Romeu nos possibilitam compreender que a música é sobretudo uma tecnologia social e existencial, uma tecnologia que gera encontros entre diferentes gerações e mantém viva a ancestralidade Afro-gaúcha.

MESA-REDONDA 1

Teatro Caixa Preta – 16:30 às 18:00

Novos territórios: a música contemporânea gaúcha, suas propostas estéticas e campos de atuação

Convidados

Prof. Antonio Carlos Borges-Cunha (UFRGS)

Pedrinho Figueiredo (Compositor/flautista)

Prof. Raul C. d'Avila (UFPeI)

Mediação

Prof. Arthur Rinaldi (UFSM) e **Poliana Lima** (UFRGS)

Reflexões sobre o impacto do meio ambiente na música sul-rio-grandense: manifestações de identidade estética

Antonio Carlos Borges-Cunha (UFRGS)

O Rio Grande do Sul é o estado mais diferente de todo o Brasil, um país enorme, caracterizado por diversidades e diferenças em todos os aspectos. Nós, sul-rio-grandenses, chamados de *gaúchos*, sentimos frequentemente que vivemos em um outro país, tamanha são as peculiaridades e diferenças que nos distingue de outros estados brasileiros. Este sentimento não está conectado com ideologias separatistas. Somos brasileiros, cultivamos de maneiras distintas - consciente e/ou inconscientemente - sentimentos de pertencimento à identidade sul-rio-grandense como forma de designação e afirmação da nossa brasilidade.

A música de concerto que produzimos no Rio Grande do Sul ecoa tendências universalistas – pela atualização técnica e consciência histórica – harmonizadas por conteúdos sonoros e expressivos que poderão nos identificar. Estes, no meu entendimento, estão relacionados com o meio ambiente e com o entorno que fazem parte de nosso cotidiano vivencial. Meio ambiente e entorno são complementares, significando o conjunto de condições naturais e de todos os elementos e fenômenos que afetam e influenciam nossas existências, nossos desenvolvimentos e, principalmente, nossos sentimentos e afetos. As condições naturais incluem elementos como ar, água, plantas, animais, geografia, estações do ano, variações climáticas.

Para refletir sobre as diferentes manifestações de identidade estética da música sul-rio-grandense, vou utilizar dois exemplos distintos. O primeiro é um comentário sucinto da minha produção autoral, estabelecendo conexões entre o conteúdo sonoro e expressivo do meu trabalho autoral com minha vivência com a natureza em ambiente rural, rústico.

O segundo é uma apresentação breve da *Estética do Frio* de Vitor Ramil, compositor, cantor e escritor nascido em Pelotas, no sul do Rio Grande do Sul. Meus comentários estão fundamentados no ensaio de Vitor – *A estética do frio – Conferência de Genebra* e no CD *Ramilonga – A estética do frio*, publicado em 1997.

Reflexões sobre minha produção autoral

O meio ambiente e entorno afetam nossas decisões e têm influências sobre o que fazemos, por que fazemos certas coisas e como as fazemos. Isso não significa que o compositor simplesmente reproduz seu ambiente. O artista tem necessidades de criar e reage ao seu ambiente e entorno, ultrapassando limites e/ou contradizendo as condições de seu entrono cultural. No entanto, ultrapassar e contrariar limites, são na verdade, resposta e maneiras de dialogar com estímulos, desafios e oportunidades inerentes ao meio ambiente e ao entorno. Quando mudamos de ambiente, vivenciamos novas experiências. Porém, as experiências novas não apagam, não eliminam, não excluem os sentimentos e afetos que tivemos no passado, especialmente os sentimentos e afetos de nossa infância e pré-adolescência.

Tomei consciência dessa realidade após ter vivido seis anos no Estados Unidos – dois em Boston (1989 a 1991) e quatro em San Diego (1991 a 1995). Além da produção artística e dos estudos acadêmicos, a vivência no exterior contribuiu para o meu autoconhecimento, para a valorização de algumas particularidades da cultura brasileira e, principalmente, para perceber ressonâncias e conexões de minha vivência campeira – integrado com a natureza em ambiente rural – com características sonoras e dramáticas recorrentes em meus trabalhos composicionais, fundamentadas em comportamentos paradoxais.

A natureza tem a sua ordem, incluindo previsibilidade e imprevisibilidade. Os comportamentos da natureza envolvem incertezas, ambiguidades, periodicidade e aperiodicidade temporal, ordem e entropia: a natureza comporta-se de maneira paradoxal,

podendo ser um paraíso de bondade, beleza e encantamento, assim como uma fonte de violência, destruição e amedrontamento.

Essa realidade marcou minha infância e adolescência e está impregnada na minha memória. Lembro-me do temor de minha mãe observando as transformações do ar, dos ventos, da luminosidade e do comportamento de animais diante de possíveis tempestades de verão: dias calmos, lindos e ensolarados se transformando em escuros e ventosos, anunciando uma possível tempestade. Esses eram sinais de perigos e riscos iminentes. A transformação gradual ou súbita de momentos calmos, pacíficos e serenos para eventos agitados, tensos e destrutivos são partes e parcelas de processos naturais; no entanto, nunca tínhamos certeza se o anúncio iria – ou não – concretizar-se, e qual seria a magnitude da possível violência tempestuosa. Na maioria das vezes, eram alarmes falsos: o redirecionamento dos ventos se encarregava de dissipar a energia e acalmar, progressivamente, o fenômeno da natureza. Independente de serem alarmes falsos ou a concretização de um perigo real, esses eram momentos de grande incerteza, ansiedade e choque.

A partir de 1978, como aluno Armando Albuquerque e H. J. Koellreutter, entrei em contato com as vanguardas musicais da segunda metade do século XX. As sonoridades e os tipos de continuidade musical de obras de Stockhausen, Boulez, Cage, Xenakis, Koellreutter, Berio, Ligeti, Penderecki, conquistaram meu interesse, imediatamente. Músicas que eram consideradas estranhas, e até indigestas, para alguns de meus colegas no Instituto de Artes da UFRGS, soavam-me familiares e atraente. Hoje entendo que, provavelmente, na música daqueles compositores, eu ouvia e identificava, inconscientemente, ressonâncias e comportamentos sonoros que fazem parte de minhas vivências e memórias afetivas.

Iniciei a atividade de composição na década de 1980, já tendo acumulado experiências como músico profissional, tocando acordeão. Apesar de minha carreira ter sido caracterizada por atividades diversificadas na área musical, meu ofício como compositor sempre

teve características estilísticas bem definidas, presentes já em exercícios realizados em 1979.

Hoje, com o distanciamento do tempo, posso sintetizar algumas características que demarcam minha produção composicional na década de 1980, antes de eu realizar os programas de mestrado e doutorado nos EUA:

- Integração de valores culturais aparentemente opostos;
- Foco na expressão sonora resultante da combinação e transformação de timbre, volume, registro, intensidade, textura, campos sonoros;
- Interrupção súbita do som / o silêncio como elemento expressivo, de surpresa e de intensificação dramática;
- Integração de características temporais lineares e não lineares, simultaneamente;
- Ausência de melodia / mas também a inclusão de fragmentos melódicos e líricos como elementos inesperados.

A composição musical é ofício primordial de minha expressão artística. O fato de estar ou não compondo tem implicações no meu estado psicológico, afetando o meu humor, minha alegria, minha tristeza. Preciso estar sempre inventando e aprimorando maneiras de preencher espaços de tempo com sons e silêncios, tendo ambientes físicos, intérpretes e ouvintes imaginários durante o processo de invenção musical. As motivações e o imaginário sonoro são – constantemente – nutridos pelo entorno e ambiente que tenho vivenciado em diferentes estágios ou períodos de minha vida. Esses são demarcados não pela exclusão ou negação de valores estéticos, mas pela inclusão e superação de limites, resultantes da convivência em ambientes distintos, do aprimoramento técnico e de descobertas, às vezes surpreendentes,

durante o processo de composição de recomposição de cada projeto criativo¹.

A Estética do Frio: Conferência de Genebra, de Vitor Ramil

Compositor de canções, Vitor Ramil é uma das expressões mais representativas do Rio Grande do Sul e da canção brasileira atual. A música de Vitor Ramil dialoga com culturas regionais, nacionais e internacionais. No artigo sobre a obra de Vitor Ramil - Nesta Rua Passa o Universo, publicado no Songbook Vitor Ramil, Luís Augusto Fischer escreve: “ele é um caso precioso para a cultura brasileira também por haver explicitado alguns dos nexos entre os universos brasileiros e platino, os quais, de alguma forma, convergem na cultura cotidiana do Rio Grande do Sul,...”.

Na introdução da conferência, após identificar-se como brasileiro, compositor, cantor e escritor, vindo do estado do Rio Grande do Sul, Vitor Ramil comenta sobre as características geográfica, climática e culturais do extremo sul do Brasil, fronteira com Uruguai e Argentina.

Vitor publicou o primeiro disco, *Estrela, Estrela* em 1980, aos 18 anos, já anunciando características de seu estilo peculiar, único de construir e de interpretar canções. Delicadeza, profundidade, lirismo, e fluência na integração de raízes estéticas divergentes para compor a sonoridade e a expressividade de sua arte. Aos vinte e quatro anos, em 1986, o *compositor-cantor* saiu de Porto Alegre para morar no Rio de Janeiro. Viveu cinco anos em Copacabana, praia símbolo do calor brasileiro, onde, apesar do calor, Vitor diz que sempre manteve “alguns hábitos do rio, como o chimarrão, um chá quente de erva-mate”.

Para entendermos as reflexões de Vitor Ramil e o processo da tomada de consciência para encontrar e valorizar sua identidade, cito alguns trechos do ensaio *A Estética do Fio*, conforme publicação de 2004:

¹ Links para gravações de três peças compostas em diferentes períodos estão nas referências.

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste,... As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. Embora eu estivesse igualmente seminu e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão... não me sentia motivado pelo espírito daquela festa.

A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul; campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho..., águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando tal como o meu. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratasse outro país.

..., ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical, uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os 'brasileiros'.

O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004)

A experiência de ter vivido cinco anos no calor de Copacabana foi valiosa para a reflexão e formalização da *Estética do Frio*, expressão inventada por Vitor e que teve sua primeira versão escrita em 1992. O texto foi revisado para a conferência de Genebra em 2003 e publicação em 2004.

Em *Ramilonga – A Estética do Frio*, CD publicado em 1997, Vitor sintetiza, em música e poesia, os princípios que norteiam o seu pensamento estético, inaugurando as sete cidades da milonga: Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia. Em cada uma das onze milongas - gênero musical comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina - a poesia permeia e instiga o imaginário regional, mesclando o linguajar gauchesco do homem do campo com a fala dos centros urbanos. A expressão musical da identidade do extremo sul do Brasil inicia pela rejeição de estereótipos de gauchismo; o canto forte, gritado, dá espaço a uma voz suave, sofisticada; os arranjos incluem instrumentos indianos e africanos. Pela originalidade da concepção estética e pela eficácia da realização poético-musical, *Ramilonga* é um marco canção brasileira.

A contundência da reflexão de Vitor, formalizada de forma clara, concisa e profunda, impactou diferentes manifestações artísticas produzidas no sul do sul do Brasil. Na música de concerto, o compositor Celso Loureiro Chaves escreveu um ciclo de composições para diversas formações instrumentais, intitulado *Estética do Frio*. Como diretor artístico da OCTSP, regi a estreia da *Estética da Frio II*, com a pianista Luciane Cardassi e o clarinetista Elimar Blazina como solistas. *A Estética do Frio III* - homenagem a Leonardo Bernstein, para quarteto de cordas e piano, foi encomendada pela OSESP e estreada na Sala São Paulo em 2014.

Na pesquisa acadêmica, o compositor Rogerio Tavares Constante, em sua dissertação de mestrado – *No Manantial: Processos Compositivos* – fundamenta seu posicionamento estético e parte de suas decisões compositivas na *Estética do Frio* de Vitor Ramil e na narrativa dos *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* do escritor João Simões Lopes Neto. O link para a dissertação, orientada por Celso Loureiro Chaves, poderá ser encontrado no site no PPG Música UFRGS.

Considerações finais

O meio ambiente e o entorno impactam nossas decisões e têm influências sobre o que fazemos, por que fazemos certas coisas e como as fazemos. Assim a música produzida no Rio Grande do Sul – o estado mais diferente do Brasil, pelo frio e pela vastidão e solidão do pampa – tem sua identidade estética, manifestada de maneiras distintas.

As conexões entre o conteúdo sonoro e expressivo do meu trabalho autoral com minha vivência no meio rural, rústico, sentindo a natureza, e a *estética do frio* de Vitor Ramil e suas ramificações na música de Celso Loureiro Chave e Rogério Constante ilustram diferentes manifestações de identidade da música sul-rio-grandense, integradas à sensibilidade brasileira e universal do nosso tempo. A qualidade e a diversidade expressiva, em todas as artes produzidas no sul do sul do Brasil, são enormes e precisam ser investigadas e propagadas com maior determinação, a partir de ações lideradas pelos próprios artistas.

Referências:

- BORGES-CUNHA, Antônio. *InstalaSom*. 1983, revisada 1989. Disponível em: https://youtu.be/UY_nq3cPocg (Parte I) e <https://youtu.be/NZhsDbHbSSw> (Parte II).
- _____. *Ancient Rhythm*, 1991-93. Disponível em: https://youtu.be/Qtgc8pIS_1E
- _____. *Tempo e Memória*, 2014-15. Disponível em: <https://youtu.be/vnwnegYh3FI>
- CHAVES, Celso Loureiro. *Estético do Frio II*. Disponível em: https://youtu.be/NXUNd9Qc6_4
- CONSTANTE, Rogério Tavares. *No Manantial*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2000.
- FISCHER, Luís Augusto. *Nesta Rua Passa o Universo*. Songbook Vitor Ramil, p. 7-13, 2013.
- RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

_____. *Milonga de Sete Cidades – A Estética do Frio*. Disponível em:

<https://youtu.be/kadzm9qT-vA>

_____. *Livro Aberto*. Disponível em:

<https://youtu.be/DuZTHel5Vck>

_____. *Campos Neutrais*. Disponível em:

<https://youtu.be/6ELalwqh22I>

Apontamentos sobre a atividade do compositor

Pedrinho Figueiredo

Honrado de integrar uma mesa para falar sobre composição com dois compositores de ofício, com vasta produção, trago as minhas contribuições, de forma humilde e sem a sistematização com a qual o exercício da composição é tratado dentro da universidade.

Relato, de início, que a minha primeira composição gravada foi uma encomenda, e que essa relação de compor sob demanda externa passou a ser uma constante. Embora muitas vezes aquela chamada inspiração tenha acontecido, e trechos tenham brotado da imaginação, sem qualquer busca, muitos desses não foram desenvolvidos para que dali se chegasse a uma composição. Hoje em dia, com o advento dos equipamentos portáteis, esses trechos vêm recebendo um tratamento mais adequado. Tenho gravado ideias no celular e muitas vezes, desses registros, saem composições e ideias para arranjos. Alguns desses trechos são bastante curiosos pois podem ser apenas o registro de uma célula rítmica para um gênero de música, e aí eu faço uma batucada e sons com a boca para ter a ideia geral. Quando tenho uma situação de arranjo, ou uma melodia, que se encaixa no mesmo gênero, vou escutar os meus registros. Agora isso está organizado no computador com títulos que fazem referência ao material gravado.

Na minha convivência dentro de duas universidades - na UFSM, onde cursei parcialmente a faculdade de Engenharia Acústica e, também parcialmente, Música & Tecnologia, e no IPA – Instituto Metodista Porto-alegrense, onde concluí o curso de Licenciatura em Música, pude desfrutar do tratamento mais ordenado do conhecimento e esse é o ponto que quero destacar. O mais inspirado compositor, sem conhecimento do já criado, poderá reproduzir melodias ou achar que está produzindo algo absolutamente inédito quando, na verdade, não se distanciou em nada do que já existiu ou até pode estar fazendo uma cópia sem saber. Ou seja, o conhecimento do que já foi produzido, além

de poder ser uma excelente fonte de inspiração, protege o compositor de cometer a gafe de reinventar a roda.

O colega de instrumento Raul Costa d'Ávila abordou a questão da quebra de paradigma e eu trago a minha preocupação com o aprendizado do paradigma. Não dá para apresentar um contraste, uma contraposição, para algo que não se conhece. Com isso, deixo o meu convite aos estudantes para que aproveitem as diversas fontes, de altíssima qualidade, que estão presentes no seu cotidiano estudantil na figura de professores, para que dominem o que já foi criado e, partindo de pontos de referência, desenvolvam os seus trabalhos com consistência e originalidade.

Agradeço mais uma vez à organização deste encontro de compositores pelo convite, me dirigindo em especial ao Artur Rinaldi e ao Paulo Rios, e agradecendo também ao colega Tita Sartor por ter me colocado em contato com esse belo movimento.

Mais uma vez, ressalto o quanto me honra ter feito parte dessa mesa e também ter tido a oportunidade de apresentar a minha peça, Lua Rosa, para flauta e orquestra com a Orquestra Sinfônica de Santa Maria, sob a regência do Alexandre Eisenberg.

Minhas experiências com a música contemporânea no RS²

Raul C. d'Avila (UFPeI)

Boa tarde!

Em primeiro lugar quero agradecer aos organizadores do “Novas Tríades: semana da música contemporânea no RS”, pelo convite, especialmente ao Paulo com quem mantive contato na fase que antecedeu a realização do evento.

Creio que inicialmente é preciso estabelecer o conceito de música contemporânea, pois é possível pensarmos sob duas perspectivas. A primeira delas nos remetendo à música de nossa época, da atualidade, do tempo em que vivemos. Já a segunda perspectiva, nos aponta para um conceito mais específico, que se trata da música que rompeu com os padrões estéticos da música dos séculos passados (até século XIX), contextualizando novas estéticas, novos padrões até então não inseridos, rompendo com o conceito da tradicional melodia, valorizando timbres, silêncios, inserindo novas grafias, ruídos, enfim, uma música que rompe com a tradição.

A minha relação com a Música Contemporânea, sob a segunda perspectiva, não começou no Rio Grande do Sul, mas sim em Belo Horizonte, onde participava dos Ciclos de Música Contemporânea organizados pela Fundação de Educação Artística, tendo como Diretora da Fundação a Profa. Berenice Menegale. Lá, enquanto estudante do Bacharelado em Música da UFMG, tive a oportunidade de participar de vários eventos.

² Minha fala na mesa não foi guiada por um texto. Me orientei por tópicos que registrei previamente e fui desenvolvendo as ideias. Portanto, este texto não é literal à minha fala, porém apresento os conteúdos desenvolvidos procurando elaborá-los de modo que a leitura possa ficar mais interessante e dinâmica. Em alguns momentos senti necessidade de inserir algumas palavras para deixar mais clara as ideias apresentadas/desenvolvidas. Também inseri notas de rodapé complementando e/ou contextualizando outras importantes atividades desenvolvidas que não foram mencionadas.

Chegando para trabalhar no Rio Grande do Sul (UFPel) em 1990, logo no início da década de 90 (1992), tive a oportunidade de formar um duo com o recente concursado, o pianista Guilherme Goldberg. Nossa proposta foi tocar compositores gaúchos e neste contexto de programa, contemplamos nomes como Hubertus Hofmann, Clodomiro Caspary, Flávio Oliveira, Radamés Gnattali e Armando Albuquerque.

Com exceção de Radamés Gnattali, os demais conheci aqui, interpretando, trazendo um pouco da bagagem das experiências que tive em participar dos Ciclos de Música Contemporânea em Belo Horizonte. Ainda que nem todos fossem categorizados como compositores de música contemporânea sob a segunda perspectiva mencionada, a minha experiência com a música contemporânea no Rio Grande do Sul começou com este duo. Tivemos a oportunidade de estrear obras (*Grave*, gravíssimo, para flauta baixo e piano, de H. Hofmann, dedicada a mim, *Texturas*, para flauta e piano, de C. Caspary, dedicada a Guilherme Goldberg e *In Memoriam* de Luís Taylor Siedler, para flauta e piano, de Flávio Oliveira, dedicada ao amigo de Flávio que era flautista) e tocar obras já consagradas. Embora nem todas rompessem com a tradição, estavam contextualizadas em nossa época, no nosso tempo. Então foi um momento maravilhoso porque além de tocarmos obras de compositores que em sua maioria ainda estavam vivos (exceto Armando Albuquerque e Radamés Gnattali), circulamos por Porto Alegre, São Paulo e naturalmente Pelotas. Foi também um momento forte de aproximação não só com a música “contemporânea”, mas com a cultura e a diversidade no contexto era presente, cada um com seu “idioma”, sua estética.

Além das experiências que acabei de mencionar, cabe destacar o ENCOMPOR (1995) tocando entre algumas composições, uma com o título “Contexto sem Rei nº1”, de Jorge Antunes, que tive a colaboração do Prof. Cunha que está aqui ao meu lado. O tempo foi passando e participei de outros eventos, não especificamente no sentido conceitual da música contemporânea quebrando paradigmas, mas de música

contemporânea envolvendo canções, como o festival de música CIRIO³, o próprio Califórnia da Canção, que tem a parte instrumental muito presente com diversos arranjos de músicos experientes.

É muito importante mencionar também, entre outros eventos, os Encontros Estaduais de Flautistas (UFSM⁴, UFPEL e UFRGS), além da minha participação nos recitais de alunos do curso de composição da UFPEL, seja tocando peça solo, trio e quarteto de flautas (com participação dos alunos), entre outras composições.

Para mim, tudo isto tudo vem proporcionando um trabalho de integração, paralelo à música popular e paralelo também à música tradicional – barroca, clássica, romântica.

No que diz respeito à diversidade das composições, elas são totalmente diferentes, cada uma com sua estética, particularidades. Armando Albuquerque, Clodomiro Caspary, Frederico Richter (uma peça para flauta solo escrita em 1968 que vou tocar neste evento), Flávio Oliveira, através da composição que já citei, Dimitri Cervo, James Correia, Rogério Constante, através do “Infinito Silêncio”⁵, para flauta e sons eletrônicos, mencionada por Paulo Rios em nossas conversas. Enfim, todos com estéticas, particularidades distintas. A diversidade é maravilhosa, só traz benefícios, pois com ela surgem novas ideias, criações e estéticas.

³ No CIRIO, por exemplo, um Festival de Música que acontecia em Pelotas, contemplando além de música vocal, música instrumental, apresentamos uma Milonga de Alessandro Ferreira, para trio de flautas (com Daniel Zanotelli, Gil Soares e eu), e ficamos em segundo lugar e melhor música instrumental. Foi uma experiência maravilhosa porque além de termos tido oportunidade de participar de um evento desta natureza, o trabalho desenvolvido em sala de aula dentro do curso de bacharelado em flauta da UFPEL, através de um repertório camerístico com ares contemporâneo – no sentido de atual e ao mesmo tempo quebrando paradigmas – foi reconhecido em um meio que raramente envolve este tipo de formação instrumental *a cappella*.

⁴ Em 2009, no II Encontro Estadual de Flautistas UFSM), realizei um recital de flauta solo tocando [Nelson Macedo](#), [Flávio Oliveira](#), [Paulo Costa Lima](#), [Raul do Valle](#), [Guerra-Peixe](#); em 2009 foi criado o NuMC (Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL) fazendo apresentações em Pelotas, Porto Alegre e inclusive também em Paris (2010) onde foram realizados três concertos da *Maison du Brésil* (Paris).

⁵ Cabe mencionar aqui que em 2012 aconteceu o 1º Festival Latino-Americano de Música Contemporânea de Pelotas, promovido pelo NuMC (Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL), onde tive oportunidade estrear a composição “[Infinito Silêncio](#)”, para flauta e sons eletrônicos de Rogério Constante, além de participar tocando outras composições.

Trabalhando neste processo de divulgação de música de compositores gaúchos nos anos 90 e dando entrevistas na ocasião (Guilherme e eu), me recorro que mesmo as obras já consagradas (que tocávamos) ainda eram desconhecidas para muitos, além também do fato que muitos não sabiam que Radamés Gnattali foi um compositor gaúcho. De lá para cá eu não sei se muita coisa mudou neste cenário (contexto/posição); claro que a situação hoje é bem diferente de 30 anos atrás (agora as informações estão na palma da mão), não seria justo comparar, mas os objetivos que eu vejo desta música trabalhada/desenvolvida nas instituições de tradição acadêmica (ou por compositores de tradição acadêmica que atuam independente) são diferentes da concepção que a (grande) mídia, a comercial, exige. Por outro lado, jamais as composições (que não estão na grande mídia) deixam de ter seu valor e a necessidade delas atuarem (de estarem presentes) no mercado (no cenário/nos espaços), seja em forma de festivais e ciclos de música contemporânea, (entre outras possibilidades), envolvendo as pessoas, que é fundamental, sobretudo, no processo de educação, de formação de novos estudantes, futuros profissionais e formação de público também. Neste processo, os compositores vão criando suas composições acadêmicas, mas também podem trabalhar (criar) outras linhas de produção (musical), se ajustando conforme a realidade.

Assim, reforçando as ideias, os festivais, os encontros acadêmicos para divulgar a produção (dos compositores) são muito importantes; um evento como este além de estimular, instigar os estudantes, possibilita o encontro (e reencontro) de profissionais – eu já trabalhei com o Pedrinho, com o Prof. Cunha – isto tudo nos possibilita revigorar, sobretudo depois da pandemia. Falar de música, seja ela contemporânea ou não, nos possibilita também pensar mais, refletir, trazer (e trocar) experiências.

Agora seria importante ilustrar, apresentando experiências relacionadas com o processo de criação de música contemporânea, nas duas perspectivas mencionadas No III Encontro Estadual de Flautistas do RS que organizei em Pelotas em 2010 - que inclusive eu convidei o Pedrinho que está aqui ao meu lado – tive um ideia, influenciado pelos

Ciclos de Música Contemporânea que eu vivi em Belo Horizonte intensamente – e pensei: puxa, eu estou fazendo aqui um encontro de flautistas, acho que seria egoísmo de mais de minha parte envolver somente flautistas. Por que não convidar os colegas compositores para participarem também, afinal a UFPEL tem um curso de composição e seus professores poderiam, com habilidade e competência, dialogar com os flautistas e escrever pequenas obras durante os dias do Encontro para serem apresentadas no encerramento? Será que temos que tocar sempre as mesmas coisas? Vamos tocar coisas novas, vamos compor!

Isto, além de satisfazer minhas expectativas como coordenador do evento, vai instigar a produção de música contemporânea, o que poderia tornar o Encontro ainda mais interessante sob os pontos de vista artístico, pedagógico e musical.

A partir disso, conversei com cada um dos quatro professores e todos foram muito receptivos à proposta. Marquei uma reunião para apresentar minha proposta mais detalhadamente, dando continuidade ao diálogo iniciado com cada um. E assim o ponta pé inicial foi dado.

Embora as composições tenham sido escritas durante o Encontro, conforme foi previamente combinado, a reunião com os professores aconteceu cerca de quatro meses antes da realização do Encontro. Por várias razões foi insistido que as miniaturas fossem escritas somente durante o Encontro, entre elas: somente durante o Encontro seria possível ter uma ideia real da quantidade de flautistas presentes e dos tipos de flautas que se disporia - questões decisivas para tornar a proposta factível; os compositores poderiam aproximar-se dos flautistas para esclarecer possíveis dúvidas, fazer experimentos, enfim, dialogar com os intérpretes promovendo a integração e por fim, embora fosse uma proposta ousada compor em um espaço de tempo delimitado pelos dias do Encontro, a imersão dos compositores no evento poderia possibilitar um envolvimento mais intenso/instigante, fato que eu considerava importante e promissor.

E assim surgiram quatro composições, que não se limitaram em miniaturas previstas inicialmente, sendo elas: Quando o Sol se põe (James Correa); Graphite 5.5 (Jorge Meletti); Em Si (Carlos Walter Soares); Réquiem ao Sete de Abril (Rogério Constante). Esta produção ficou registrada no Youtube e posteriormente foi escrito um artigo em parceria com os colegas compositores, sendo publicado nos Anais do V Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas / ABRAF, realizado em Manaus em 2012.

Para mim isto foi (e ainda é) muito importante, pois é uma forma de mobilizar e envolver profissionais, estudantes, pessoas, enfim, é um trabalho de coletividade, afinal, como diz o velho ditado, “a união faz a força”.

Agora, antes de concluir, peço para apresentar em vídeo pequenos trechos das composições criadas no III Encontro Estadual de Flautistas realizado em Pelotas em 2010, para que os presentes tenham uma ideia mais concreta daquilo que falei e foi criado. Quando o Sol se põe (James Correa); Graphite 5.5 (Jorge Meletti); Em Si (Carlos Walter Soares); Réquiem ao Sete de Abril (Rogério Constante).

Por fim, quero deixar aqui minha mensagem aos estudantes. Fiquem atentos às possibilidades; não se limitem – é claro, existem protocolos e tudo mais – mas tentem se envolver, não esperem acontecer aquele momento para compor. Criem, experimentem, registrem em áudio, ouçam, avaliem e reavaliem. Atualmente me tornei um flautista-compositor, a pandemia me obrigou a buscar novas possibilidades de me expressar musicalmente e tem sido instigante e desafiador. Tenho criado composições especificamente para flauta/piccolo solo, o que nunca tive coragem de fazer antes por não ter formação específica em composição. Agora estou tocando minhas composições, meus “poemas sonoros”, como prefiro dizer, e inclusive vou apresentá-los aqui, vivendo um novo momento em minha carreira, novas perspectivas.

Concluindo, agradeço mais uma vez a organização do evento, parabenizando a todos por este importante acontecimento na UFSM,

sobretudo no atual momento em que as universidades públicas brasileiras vivem uma trágica dificuldade econômica impossibilitando-as de realizar as mais diferentes e importantes atividades acadêmicas.

CONCERTO 1

Centro de Convenções da UFSM – 20:00

Orquestra Sinfônica de Santa Maria: Concerto de Abertura Novas Tríades – Música Nova Rio-Grandense

O concerto de abertura do Novas Tríades conta com um programa inteiramente dedicado a atores importantes da música contemporânea feita no Rio Grande do Sul, sejam eles compositores ou instrumentistas. O concerto tem, como principal marca, a diversidade da nova produção sinfônica do estado, apresentando desde peças com uma linguagem mais experimental, até obras com a exploração de um universo rítmico latino-americano, passando por itinerários harmônicos ligados à música popular e, ainda, por improvisação dirigida e live electronics.

Direção Artística: Paulo Rios Filho e Alexandre Eisenberg

Programa

Arthur Rinaldi (1980) – *Tempestade Iminente* (2022)*

James Correa (1967) – *Rituais I: Fogo na Mata* (2022)*

Catarina Domenici (1965) – *Chamamé* (2021)

Antônio Carlos Borges Cunha (1952) – *Contingências* (1981)

Gabriel Rodrigues Soares (1994) / **Orientação: Felipe M. Castellani** (1984) – *G.I.L. (Grupo de Improvisação Livre da UFPel) convida Paulo Romeu Deodoro*

Solistas: Paulo Romeu Deodoro e Grupo de Improvisação Livre da UFPel

Pedrinho Figueiredo (1965) – *Lua Nova: Concerto para Flauta e Orquestra* (2017)

Solista: Pedrinho Figueiredo

*Estreia mundial

Orquestra Sinfônica de Santa Maria

A Orquestra Sinfônica de Santa Maria é uma orquestra escola vinculada à Pró-Reitoria de Extensão (PRE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e desenvolve as atividades de ensino e extensão acadêmica, em parceria com os Cursos de Música da instituição. A Associação Cultural Orquestra Sinfônica de Santa Maria apoia e realiza inserções didáticas nas comunidades da região central do Estado.

Maestro: Alexandre Eisenberg

Notas de programa

Tempestade Iminente (2022), de Arthur Rinaldi

Tempestade Iminente, composta em 2022, é uma peça tecnicamente simples, mas que apresenta um discurso textural complexo. O título da obra evoca não apenas as imagens e sonoridades de uma tempestade, como ventos fortes, chuvas e trovões, mas também a expectativa (por vezes um temeroso presságio) de que um evento de grandes proporções e com grande potencial destrutivo está próximo. Nos momentos mais delicados, percebe-se a alternância entre os diversos instrumentos da orquestra e sua rica paleta de sons, intercalados em intervenções pontuais que, juntas, constroem uma rica trama sonora. Esses momentos contrastam drasticamente com as passagens de maior energia, onde predominam a massa orquestral e um discurso mais rítmico e visceral.

Rituais I: Fogo na Mata (2022), de James Correa

Sangue na mata: Rituais I é um canto de lamento a todas as agressões sofridas pelos povos originários nos últimos quatro anos.

Chamamé (2021), de Catarina Domenici

Chamamé foi uma encomenda para uma obra para orquestra de cordas com a temática de danças brasileiras para um projeto que não foi realizado devido à pandemia. A obra foi composta em 2021 e explora o aspecto rítmico das cordas nas seções A e A', sendo o aspecto lírico explorado na seção central da obra. A minha intenção ao compor essa peça foi misturar as fronteiras entre o que é considerado música “erudita” e música “popular”. Pensando sobre as associações entre música e corporeidade na música de concerto, onde a seriedade da música está correlacionada à percepção de uma corporeidade séria na

performance, quis convidar os músicos a explorar outras relações entre música e corpo abrindo espaço para uma corporeidade espontânea, sem o cerceamento do corpo tão artificial e tradicionalmente característico da performance da música de concerto.

Contingências (1981), de Antônio Carlos Borges Cunha

Contingências foi composta originalmente em 1981, a partir de uma peça para cinco clarinetes, escrita em papel milimetrado. O título refere-se às diferentes versões orquestrais da música, escritas para ocasiões específicas, considerando, principalmente, a instrumentação disponível. A versão 2022 - escrita para a Orquestra Sinfônica de Santa Maria - aumenta o número de instrumentos de metais e de percussão e enfatiza sonoridades rústicas, elementares que fazem parte de meu imaginário sonoro.

Em *Contingências*, a continuidade musical é predominantemente não linear, proporcionando ambientes de incerteza quando tudo pode - ou não - suceder. O drama resultante de incertezas e de surpresas faz parte da essência de minha expressão musical, podendo ser interpretado como memórias e afetos de meus primeiros anos de vida. Nascido e criado em uma modesta propriedade rural, convivi diretamente com a natureza, desfrutando de belezas e encantos da vida campesina; sendo surpreendido por perigos iminentes: tempestades, chocalhos e guizos de cascavel. A natureza é mansa e fonte de vida, mas pode ser violenta e destruidora. Somente após cerca de 35 anos, percebo que esta música contém a semente que germinou a essência de minha expressão como compositor, juntamente com outras peças daquele período (anos de 1980) tais como *Monólito* para acordeão solo, *InstalaSom* para conjunto de câmara e *Fonocromia* para coro.

G.I.L. (Grupo de Improvisação Livre da UFPel) convida Paulo Romeu Deodoro

O Grupo de Improvisação Livre da UFPel (G.I.L.) convida o compositor, multi-instrumentista, educador e importante referência da música afro-gaúcha Paulo Romeu Deodoro para a criação de uma performance audiovisual inédita. Por meio de estratégias coletivas e colaborativas de criação, o G.I.L. e Paulo Romeu propõem ao público um percurso sonoro e imagético que transita entre os movimentos das águas de Kalunga e as reminiscências dos cordões e blocos carnavalescos do Rio Grande do Sul, entre as sonoridades do Sopapo e das orquestras afro-brasileiras, entre a vibração das peles de couro dos tambores e dos alto-falantes, que ressoam os *beats* eletrônicos.

G.I.L. convida Paulo Romeu Deodoro é igualmente um processo artístico-pedagógico, que tem como objetivo promover uma experiência formativa coletiva para os discentes dos cursos de Música das Universidades Federais de Pelotas e Santa Maria. A proposição foi concebida por Paulo Romeu Deodoro e pelas/os integrantes do G.I.L., com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), da Orquestra Sinfônica de Santa Maria e do Instituto Sociocultural Afro-Sul Qdmode.

Concepção geral: Paulo Romeu Deodoro, Felipe Merker Castellani e Gabriel Rodrigues Soares.

Composição orquestral: Gabriel Rodrigues Soares.

Performance e criação ao vivo: Paulo Romeu Deodoro, percussão solista; Danilo Salvade Marostega, eletrônica ao vivo; Felipe Merker Castellani, eletrônica e vídeo ao vivo; Gabriel Rodrigues Soares, eletrônica ao vivo; Helena Pelissari, flautas, berimbau e percussão; Ricardo Ferreira da Silva, violino.

O **G.I.L. (Grupo de Improvisação Livre da UFPel)** é uma ação de ensino articulada conjuntamente por discentes e docentes dos Bacharelados em Música da UFPel, que tem como objetivo central a criação de um espaço horizontal de reflexão e prática artística experimental. Os vetores de orientação do G.I.L são: o enfrentamento da lógica monocultural eurocêntrica no campo da música, a construção de um ambiente circular de ensino-aprendizagem e a adoção da experimentação enquanto postura crítica e criativa.

Atualmente fazem parte do G.I.L.: Abdul Shakir Ferreira Alves Gajardo Vega, Cassio Vilacorta, Danilo Marostega Salvade, Felipe Merker Castellani, Helena Pelissari, Gabriel Rodrigues Soares, Levina Sun, Leu Kalunga, Ricardo Ferreira da Silva e Sá Pretto.

Lua Nova: Concerto para Flauta e Orquestra (2017), de Pedrinho Figueiredo

O tema principal foi inspirado no anúncio do evento astronômico da entrada da Primavera no Hemisfério Norte. A Lua Rosa se dá em decorrência do "flox" montanhês, fungo de coloração rósea que auxilia na criação do efeito ao refletir a luz da super lua - a impressão de ter seu tamanho aumentado nessa época é outra característica da chamada Lua Rosa. Os povos indígenas da América do Norte associavam o período à criação e ao cultivo da terra.

Lua Rosa inicia com toda a orquestra anunciando a grandiosidade da "super lua" e em seguida, em uma cadência parcialmente improvisada, a flauta faz a primeira apresentação do tema principal que será visitado por vários instrumentos da orquestra ao longo da obra.

O solo de flauta apresenta momentos de improvisação livre sem acompanhamento e também sobre a interpretação da orquestra, no último movimento da peça. Os 3 movimentos são conectados sem pausa.

Coincidentemente, Novas Tríades tem o seu concerto de abertura quando inicia a Primavera no Hemisfério Sul.

Estabelece-se assim um empréstimo cultural que traz o desejo de que esta Primavera, após todo o período de pandemia e isolamento, seja auspiciosa e inspiradora, semeando música e trazendo boas reflexões para as futuras criações.

Ficha técnica

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Reitor: Prof. Luciano Schuch

Pró-Reitor de Extensão: Prof. Flavi Ferreira Lisboa Filho

Coordenadora de Cultura e Arte: Profa. Vera Lúcia Portinho Vianna

ASSOCIAÇÃO CULTURAL ORQUESTRA SINFÔNICA DE SANTA MARIA

Presidente: Beatriz Isaia

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SANTA MARIA

Regentes Honoríficos: Frederico Richter e Enio Guerra

Diretor Artístico e Regente: João Batista Sartor

Assistente Artística: Jamille Padoin

Coordenadora Executiva: Suzete Gassen da Silveira

Acervo Musical e Logística: Gerson Luiz Leal, Hudson Garcia e Taiane Machado

História e Memória: Cristina Strohschoen dos Santos e Nicolie Puntel da Silva

Assessoria de Comunicação: Gabriel Zeppe e Líllian Corrêa Alves

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SANTA MARIA

Av. Roraima, 1000-97105-340- Camobi-SM

Prédio 62-A sala 252- Centro de Convenções UFSM

Fone: (55) 3220-9223

E-mail: orquestra.sinfonica@ufsm.br

Violino 1

Jamille Padoin
Regina Sachet Guerra
Daniele Cristina Rott
Marcelo Almeida
Bernardo Augusto Paulus

Violino 2

Matheus Lameira
Patrícia Wilke
Pablo Reis
Luísa Warken Ramos

Viola

Josias Costa
Ana Cielo Guerra
Felipe Saldanha
Leonardo Krewer Menin
Artur Freitas
Jayne Barros Pimentel

Violoncelo

Fabio Chagas
Clara Lamonaca
Lucas Rafael Schiewe
Aline Barboza
Breno Oliveira

Contrabaixo

Guilherme Glienke
Taiane de Andrade Machado
Renan Zanetti

Flauta

Marina Montero
Richard Cabral
Ana Claudia Rizzato

Oboé

Adriane Gehrcke Diniz
Júlia Ruggieri

Clarinete

Hélio Valentim
Éder Roberto Nunes
Marcelo Sedrez Maycá

Fagote

Ezequiel Zimmer
Leandro Barboza

Trompa

José Munhoz
Cristiano Bencke
Rudolf Strohm
Camila Moraes Pereira
Severino José Barros de Gusmão

Trompete

Guilherme Guadagnin
Hermes Leopoldo
Adilson Rossa
Everton Pereira
Rafael Henrique dos Santos
Leandro

Trombone

Lucas Martim
Ubiratan Simao da Silva
Alexandre Max

Tuba

Wilson Mauro Millani

Percussão

Miquelin Zequin
João Quevedo
Lúcia de Oliveira
João Molz
Alisson Carpes



DIA 23/09

Página deixada intencionalmente em branco

OFICINAS (DIA 23/09)

Prédio 40B – 9:00 às 11:00

Oficina 1: Masterclass de composição musical - Repertório e Referências: a escuta e a percepção estética no desenvolvimento da imaginação sonora

Prof. Antonio C. Borges Cunha (UFRGS)

A oficina de composição tem por objetivo a conscientização da necessidade vital da escuta e da percepção estética para o desenvolvimento da imaginação sonora e para a construção de uma identidade artística verdadeira. Pensar em um escritor que não tem o hábito da leitura, que não conhece repertório da literatura, é inconcebível: escreve bem quem lê bem. No entanto, como professor de composição e regente de orquestra, posso afirmar que a maioria dos estudantes de música e também de músicos profissionais não desenvolveram e não estão desenvolvendo habilidades de escuta, de concentração auditiva. Ou seja, a grande maioria dos músicos não tem o hábito da escuta, conhecem muito pouco o repertório. Estudantes de composição definem suas referências sonoras e estéticas a partir de um repertório muito restrito.

Para instigar os participantes da oficina, proponho as seguintes perguntas:

O que você está escutando recentemente?

Quais são as obras que compõem o seu repertório de referências?

Quais são as obras fazem parte de sua rotina de estudo?

A segunda parte da oficina será dedicada à escuta e comentários de trabalhos dos participantes da oficina.

Público-alvo: compositores, compositoras e estudantes de composição.

Local: Sala 1208 (Prédio 40B).

Oficina 2: *Os dois lados da partitura: um workshop para compositores e intérpretes*

Profa. Catarina Domenici (UFRGS)

Esse workshop objetiva oferecer uma reflexão teórica sobre o fenômeno musical, sobre as habilidades e os papéis dos agentes envolvidos, a natureza e a função do texto musical a partir de uma atividade prática conjunta entre compositores(as) e intérpretes. O material a ser utilizado nesse workshop compreende obras já acabadas, obras em processo de composição ou mesmo um esboço ou uma primeira versão a ser executada por um(a) intérprete que deve estar preparado(a) para executá-la no workshop.

Destaque das atividades realizadas: no primeiro dia, foi feita uma exposição teórica de uma hora seguida por discussão acerca de conceitos e teorias sobre colaboração na música contemporânea; no segundo dia, foi realizado trabalho prático com um compositor e um intérprete tendo como objeto a primeira versão de uma obra para clarineta solo.

Público-alvo: compositores, compositoras, instrumentistas e estudantes de composição e instrumento.

Local: Sala S. Benda (Prédio 40B).

Oficina 3: O corpo na performance musical: uma janela ou uma jaula?!: algumas considerações sobre a postura

Prof. Raul C. D'Avila (UFPeI)

Proposta:

Ainda que muitos pesquisadores e professores venham desenvolvendo seus estudos e orientações sobre o uso do corpo na prática instrumental, de modo geral as atenções e abordagens às performances são mais voltadas às questões de natureza técnico interpretativa relacionadas aos instrumentistas.

Como pensar sobre o uso do próprio corpo para minimizar os esforços no cotidiano de nossos estudos, tendo como meta a máxima "menos é mais"? O que fazer?

A proposta desta oficina é desenvolver uma reflexão e conscientização sobre o uso do corpo aos instrumentistas em geral, harmonizando os gestos corporais aos musicais.

Público-alvo: instrumentistas em geral.

Local: Sala 1218 (Prédio 40B).

Relato das atividades desenvolvidas nos dias 23 e 24/09/2022:

- Conhecer os participantes;
- Relato das experiências individuais;
- Como sentem o corpo na performance?

- E no cotidiano, independente da performance?
- Problemas mais frequentes de cada um: dores, desconfortos, câimbras, concentração, entre outros;
- Considerações sobre técnica - item 3.3.1 - Cap. 3 da minha tese: “ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta”;
- Heidegger: “o homem é um ser pensante” - conforme o texto sobre a “Serenidade” de Martin Heidegger, por Isabel Maia;
- Harmonização dos gestos corporais com os gestos musicais;
- O equilíbrio do corpo na performance;
- Compartilhamento de referenciais - dissertações, teses e links.

Atividades práticas:

- Relaxamento / respiração;
- Leitura de das páginas 73 e 74 minha tese - refletindo sobre a técnica;
- Equilíbrio / exercícios;
- Participantes desenvolvendo performance em sala;
- Comentários dos participantes observando os colegas tocarem após reflexões sobre o conceito de técnica e maior consciência sobre o uso do corpo.

Referências importantes:

Tese de Margareth Maria Milani / PPGMUS - UFRGS

Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150828/001009616.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tese de Raul Costa d'Avila / PPGMUS – UFBA

“ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta”

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9129>

Dissertação de Patrícia Pederiva / PPG Educação / UnB

“O CORPO NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS MUSICAIS: percepção de professores”

<https://catedra.ucb.br/wp-content/uploads/2012/07/Processos-de-ensino-aprendizagem.pdf>

Laura Cecilia Payome Villoria / Maestría en Música – Medellín (Universidad EAFIT)

El gesto corporal como generador de significado em la interpretación musical

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8038/LauraCecilia_PayomeVilloria_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Oficina 4: *Processos criativos em Educação Musical: vozes e corpos sonoros*

Profa. Luciane Cuervo (UFRGS)

A oficina teve como expectativas pensar o mundo sonoro, visual, comportamental, a cena, a imagem e o som; exercitar o conceito de “curiosidade artística” em suas diferentes interfaces da voz e do corpo; refletir sobre a identidade cultural e sonora; exercitar o corpo sonoro, as vozes, respiração – o ser sonoro.

Nosso encontro parte da reflexão sobre o conceito de curiosidade defendido por Freire (1996, p. 32): “A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como postura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta, faz parte integrante do fenômeno vital”.

Deste modo, a curiosidade é encarada como força motriz da criatividade, como impulsionamento e fomento do pensamento criativo nos processos e manifestações musicais. Nessa linha de atuação, foi pensada a improvisação musical a partir dos nomes dos(as) participantes, numa composição ao vivo colaborativa e coletiva. Com variações de timbres, dinâmicas, trocas de segmentos musicais entre os(as) integrantes da dinâmica.

As reflexões e discussões propostas nas oficinas procuraram problematizar a falta de experiências criativas na formação escolar e acadêmica, a qual gera uma falta de familiaridade com as práticas musicais que se libertam, transformam e transcendem as partituras convencionais. Essa tomada de consciência sobre a importância da autonomia e da criatividade está ligada à noção de autoeficácia do sujeito na construção da curiosidade epistemológica e, portanto, produção de conhecimento. Nas palavras de Freire:

Não é a curiosidade espontânea que viabiliza a tomada de distância epistemológica. Essa tarefa cabe à curiosidade epistemológica

superando a curiosidade ingênua, ela se faz mais metodicamente rigorosa. Essa rigorosidade metódica é que faz a passagem do conhecimento ao nível do senso comum para o conhecimento científico. (FREIRE, 1995, p. 78).

A leitura de mundo proposta por Freire (1996) está em consonância com a escuta do mundo, a sensibilidade e intencionalidade da organização dos sons ao nosso redor. Em seu livro “Afinação do Mundo” (1977/1997, p. 330), Schafer define os seguintes princípios de seu Projeto Acústico: 1) respeito pelo ouvido e pela voz; 2) consciência pelo simbolismo sonoro; 3) conhecimento de ritmos e tempos da paisagem sonora natural e 4) compreensão do mecanismo de equilíbrio pelo qual uma paisagem sonora desequilibrada pode voltar a ser o que era.

Exercitamos essas ideias saindo da sala de aula prevista para a oficina, pensando na exploração da paisagem sonora como elemento criativo em nossa performance coletiva ao ar livre.

Levitin (2012) fala sobre como a musicalidade inferiu na configuração neuronal e caracterizou a natureza humana a partir de seus comportamentos. Por meio de seis tipos de canção, ele delinea os caminhos do pensamento humano ao longo da história: *Amizade, Diversão, Conforto, Conhecimento, Religiosidade, Amor*. A partir dessa fundamentação, também foi exercitada a improvisação partindo-se de criações prévias, como cantos de tradição oral, cuja característica improvisativa pode ser marcante. Em muitos cantos pelo mundo, desde os tempos remotos, a improvisação é parte central da performance. De trovadores medievais ao repente ao cordel nordestino, do SLAM aos cantos circulares meditativos, enfim, gêneros diversos valorizam muito seu caráter improvisatório.

Por exemplo, *Sindô Lelê, Sindô Lalá*, canto das pisadeiras de folhas de cacau de Ilhéus, cujos versos brasileiros são intercalados com versos improvisados contando “fofocas”, contando causos e novidades daquele grupo social (CUERVO et. al, 2019). Ou *Kamiolê*, canto de união e força coletiva do Congo, quando a mesma palavra “Kamiolê” é interpretada de modo diferente por cada integrante.

Finalizamos nosso encontro cantando o cânone de Goés, *Just Doo It*, composição de 1983 e registrada no livro *Laboratório de Musicalidades* (CUERVO et. al., 2019). Uma composição contemporânea baseada nas características improvisatórias do jazz.

A partir dos relatos de diversos(as) participantes sobre como a experiência de criação coletiva, crítica e colaborativa foi libertadora, passando ainda sobre a relevância da ludicidade como mecanismo e linguagem de expressão musical e leveza, é possível concluir que a oficina atingiu seu objetivo de promover a criatividade musical.

Ressalta-se, ainda, a importância do *Congresso Novas Tríades* de incluir a Educação Musical como promotora e vitrine de experiências musicais criativas, favorecendo o diálogo inter e multidisciplinar no campo da música e contribuindo para a redução de distâncias, preconceitos e afastamentos que o meio acadêmico, por vezes, permite transcender.

Referências:

- CUERVO, L. e colaboradores. *Laboratório de Musicalidades: cantarolando*. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2019.
- FREIRE, P. *À sombra desta mangueira*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2ª edição, 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 28 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LEVITIN, D. *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York, 2016.
- SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1997. 1a. Ed. 1977.

Público-alvo: estudantes de música (licenciatura e bacharelado), educadores musicais, instrumentistas e compositores.

Local: Sala 1105 (Prédio 40B).

Oficina 5: *Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis*

Prof. Felipe M. Castellani (UFPEL)

A partir de uma série de provocações, apresentadas na forma de obras artísticas, fragmentos textuais, visuais e sonoros, a oficina buscou a criação de um espaço de trocas e intercâmbios entre as/os participantes, tendo como vetor central de organização a contestação e a necessidade de ruptura com as balizas da modernidade imperialista europeia nos campos da arte. Dividida em duas seções de debates, a oficina “Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis”, adotou uma abordagem transversal interligando os campos problemáticos das práticas artísticas experimentais, da história social, da educação, dos estudos das relações raciais, dos estudos decoloniais, dentre outros. Ao final da oficina, as/os participantes foram convidadas/os a relacionar seus focos de investigação aos temas abordados, constituindo assim, um ambiente circular de ensino-aprendizagem.

Público-alvo: estudantes de artes visuais, música, cinema, dança, artes cênicas, ciências humanas e sociais.

Local: Sala 1312 (Prédio 40B).

RECITAL DIURNO 1

Espaço Multiuso – 11:00 às 12:00

Recital de Música Eletroacústica - Série SONUSART

Este recital traz obras eletroacústicas e eletroacústicas mistas de compositores do Rio Grande do Sul que submeteram propostas de apresentações artísticas para o Novas Tríades. As obras fornecem uma gama diversa de caminhos estéticos que exploram as potencialidades criativas oriundas do uso da tecnologia aplicada à música. Destaque para a obra do Prof. Amaro Borges, que foi o convidado especial do concerto, fazendo sua abertura.

A série SONUSART é uma série de concertos presenciais ou online, direcionados para a difusão do repertório eletroacústico e de obras de arte sonora em geral, com ênfase na produção realizada na UFSM. A série SONUSART é uma ação do LARS (Laboratório de Arte Sonora da UFSM).

Programa

Amaro Borges (1957) – *Episódios* (2004)

obra estereofônica

Matheus Borowski (1994) – *Concentro - uma performance eletrônica* (2022)

Guitarra e eletrônica em tempo real: Matheus Borowski

Davi Raubach (1992) – *Ensaio sobre cortinas* (2018)

para eletrônica em suporte fixo (4 canais)

Ricardo Ferreira da Silva (1990) – *Korpus Akusticus* (2019-2020)

Violino: Ricardo Ferreira da Silva

Eletrônica em tempo real: Danilo Salvade

Davi Raubach (1992) – *Atrás do vento* (2019)

para eletrônica em suporte fixo (4 canais)

Notas de programa

Episódios (2004), de Amaro Borges

Episódios foi composta durante o primeiro semestre de 2004 em Baton Rouge, Louisiana. A peça é totalmente estruturada a partir de duas pequenas amostras sonoras que são usadas como fontes para a linguagem de programação Csound, sendo o resultado posteriormente editado. Os algoritmos do Csound manipulam estas amostras usando síntese granular, *cross-synthesis* e espacialização em estéreo. Formalmente, a peça apresenta sucessivos episódios musicais que desenvolvem o material resultante.

Concentro – uma performance eletrônica (2022), de Matheus Borowski

A performance consiste em uma improvisação na qual o proponente utiliza trechos de músicas no software Ableton Live em conjunto com guitarra elétrica, a qual tem seu som processado por efeitos no mesmo software assim como também é conectada em um amplificador. O estilo do som apresentado tem influência de Robert Fripp, guitarrista do King Crimson, especificamente da época que trabalhou com Brian Eno para realizar o Frippertronics, uma técnica de composição e improvisação que consiste em gravar trechos musicais que são reproduzidos repetidamente na hora da performance, e assim se tornam um acompanhamento para os próximos trechos musicais que serão gravadas.

Assim, a improvisação na performance é influenciada por esse estilo de guitarra, assim como artistas mais recentes como Sungazer, que usa partes de suas próprias músicas dentro de um software no qual pode “embaralhá-las” criando resultados novos a partir do material. A duração da performance proposta é de 10 minutos, utilizando

Frippertronics e pequenos trechos de músicas de autoria própria, que são manipuladas dentro do software Ableton.

Ensaio sobre Cortinas (2018), de Davi Raubach

A peça explora a articulação de presenças e ausências, suas aberturas e seus fechamentos, numa dinâmica de “cortinas” que dão vistas, ocultam e mascaram imagens sonoras.

Korpus Akusticus (2019-2020), de Ricardo Ferreira da Silva

A obra busca diálogo entre o estudo da performance e o processo criativo, se valendo da mediação tecnológica utilizando computadores, sintetizador e *DAWs* de manipulação de parâmetros em tempo real. Iniciada em 2019, a obra é parte de um ciclo de peças de instrumentação diversa, com o objetivo de explorar as potencialidades sonoras e performáticas dos corpos instrumentais.

Atrás do Vento (2019), de Davi Raubach

O compositor se perdeu neste espaço / andando lentamente atrás do vento / atento aos ladrilhos quebrados das calçadas / e carregou estes sons até aqui como se carrega água / cada porção em uma peneira.

PAINÉIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA 1

Prédio 40B – 13:40 às 15:00

Apresentações de comunicações resultantes de projetos de pesquisa e criação sobre Composição, Performance, Arte sonora, Educação musical e Improvisação livre hoje.

SESSÃO A

13:40 - 13:50	Arthur Reckelberg Borges da Silva	Relato do processo de composição de Pleroo
13:50 - 14:00	Thiago Perdigão	Marsias contra Apolo: mito e composição contemporânea
14:00 - 14:10	Ana Clara Nieves Lamonaca	grito: reciprocidade radical entre compositora e instrumentista
14:10 - 14:20	Matheus Borowski da Silva	Concentro - Um Relato de Performance
14:20 - 14:30	Bruno Felipe Duarte	Elaboração de arranjo inédito da obra Romance del Diablo, de Astor Piazzolla: um estudo de técnicas de arranjo para violão solo
14:30 - 14:40	David Pierrri Ardigo Maria Bernardete Castelán Póvoas	O músico ergonômico: possíveis contribuições interdisciplinares para a práxis pianística
14:40 - 15:00	PERGUNTAS E DEBATE	

Mediação: Prof. James Correa (UFPEl)

Local: Sala 1312 (40B)

SESSÃO B

13:40 - 13:50	Rodrigo da Silva	O que e como se ensina quando se ensina Rap: uma análise da prática pedagógica de um rapper em Bagé-RS
13:50 - 14:00	Luciane Cuervo Milena Pereira Nascente Bruna Rodrigues de Vargas	Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual: relato de experiência PIBID/UFRGS
14:00 - 14:10	João Alberto B. S. Clipes	Composição: Relato de experiência
14:10 - 14:20	Jordiel Casali Biniek	Relato de Processo Composicional - A Primeira Obra
14:20 - 14:30	Sandra Gali Berticelli Luciane Cuervo	Processos criativos na formação docente: experiências em música no PIBID/UFRGS
14:30 - 15:00	PERGUNTAS E DEBATE	

Mediação: Prof. Felipe Castellani (UFPel)

Local: Sala 1105 (40B)

Resumos – SESSÃO A

Relato do processo de composição de *Pleroo*

Arthur Reckelberg Borges da Silva

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um relato do processo de criação (em andamento) da peça *Pleroo* para Piano, Vibrafone, Oboé, Corne Inglês, Clarineta, Flauta Doce Alto, Violoncelo, Guitarra Elétrica, Baixo Elétrico, Percussão Múltipla e *Live Electronics*.

Parte de um ciclo de vinte e uma composições, *Pleroo* é a terceira do grupo “Lídios” que explora a sonoridade do modo Lídio da. Também parte dos estudos do compositor na disciplina de Composição Complementar II, no Bacharelado em Música e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria, a peça é influenciada pelos estudos sobre Serialismo, Minimalismo, Ritmos Aditivos, Pandiatonicismo, Tonnetz, processamento de áudio em tempo real.

Apesar de inserida em um contexto mais abrangente, a peça apresenta seu próprio universo de questões, desafios e questionamentos como: “Depois de duas peças (as duas do grupo “lídios”) e alguns meses explorando o modo, como me afastar dessa sonoridade sem descaracterizar a música enquanto parte do grupo, mas apresentando novos materiais como séries e acordes/progressões formados a partir da lógica de Tonnetz (Euler, 1739)?”, “Como realizar a notação para *LiveElectronics*? Será a partir da relação entre som, parâmetros e imagem ou sugerindo, através de gestos desenhados, movimentos possíveis no processador de áudio?”, “Como me aproximar da estética minimalista ao me apropriar da repetição e das mudanças de estado como reguladoras da percepção temporal e ao mesmo tempo inserir

uma linguagem de improvisação dirigida com suporte notacional, sem que se percam suas características mais latentes?”

Através da documentação do trajeto de criação, com fotos, vídeos, áudios, versões da partitura com anotações e desenhos, o trabalho se propõe a discutir as questões levantadas, identificar um rastro do processo através desses documentos, levantar novas questões para futuras reflexões e apontar o caminho das próximas composições do ciclo.

Palavras-Chave: composição, pesquisa artística, processo de criação

Referências:

EULER, Leonhard. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*. Ex typographia Academiae scientiarum, 1739

Marsias contra Apolo: mito e composição contemporânea

Thiago Perdigão

O presente trabalho tem por objetivo expor a conclusão do artigo publicado sobre a composição Marsias contra Apolo (cuja citação e referência não faremos aqui a fim de manter o sigilo do nome do autor, que é também o compositor), que foi composta e estreada na cidade de Pelotas. Na introdução, analisaremos o contexto mitológico da composição musical Marsias contra Apolo, para flauta solo, em sua relação com as técnicas e elementos musicais utilizados em sua composição. Assim, de forma geral, procuraremos expor primeiramente o mito grego que envolve o cerne da composição, depois a relação deste mito com os elementos musicais mais essenciais, e, por fim, como tais elementos foram então desenvolvidos.

Após a introdução, analisaremos o processo composicional da peça, que envolve, entre outras coisas, o conceito existente de leitmotiv, embora em sentido modificado ou expandido (conceito relativo inicialmente à obra de Richard Wagner, mas aqui reinterpretado). Os “leitmotivs” em questão “simbolizam”, cada um a seu modo e seguidamente, algo da vida do sátiro Marsias, o qual, durante a sua batalha contra Apolo, toca em sua flauta semelhantes “motivos condutores” e suas expansões, advindos como expressões de suas próprias “cenas de vida”. Tudo isso será explicado pormenorizadamente neste trecho da exposição.

A terceira e última parte da exposição diz respeito à forma musical, que será então analisada, devido sua grande importância dentro da composição. Nesta parte, faremos uma análise dos vários elementos internos à composição musical – sempre que possível fazendo referência ao contexto extramusical relativo ao mito anteriormente exposto –, os quais justamente ajudam a estabelecer os limites da estrutura, demonstrando assim as correlações entre os vários

elementos: técnicas expandidas na flauta, dinâmicas, andamentos, texturas e suas relações com a criação da forma global.

Palavras-Chave: Composição musical, Mitologia grega, Análise musical

Referências:

LACERDA, Marcos. *Resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical*. In: Revista eletrônica de Musicologia. UFPR. Vol. 2.1. Outubro, 1997. Link: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html>

PERDIGÃO, Thiago. Sobre a composição musical Marsias contra Apolo: uma associação entre composição musical contemporânea e mitologia grega. In: *Revista do Laboratório de Dramaturgia. UnB. Vol. 15, Ano 5. Dossiê Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação*, 2020.

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. In: John Murray: printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street, London. 1873. Link: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=marsyas-bio-1>

WAGNER, Richard. *Ópera y Drama*. Trad. Angel Fernando Mayo. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

grito: a reciprocidade radical entre compositora e instrumentista

Ana Clara Nieves Lamonaca

O presente texto discorre sobre meu processo composicional no intuito de descrevê-lo. Este processo está sendo desenvolvido para a escrita de meu trabalho de conclusão de curso em bacharelado em Violoncelo da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da Profa. Dra. Angela Maria Ferrari e do Prof. Dr. Paulo Rios Filho. Meu trabalho surge como uma continuidade da investigação que venho desenvolvendo, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Rios Filho, no grupo de pesquisa Criação Musical e Pesquisa Artística: produção, análise e difusão, que tem como foco realizar pesquisa em composição musical sob a ótica e os preceitos da Pesquisa Artística. Trata-se de investigar a reciprocidade radical e os jogos composicionais no plano de experimentação (RIOS FILHO et al., 2022) que ocorrem quando, como compositora e violoncelista, escrevo uma peça que eu mesma irei tocar. Parte da documentação para a composição da peça será apresentada, visto se tratar de um trabalho em andamento. Onde está a intersecção, ou a ponte, entre meu corpo-compositora e meu corpo-violoncelista? Ao atravessar essa ponte, o que escuto de cada lado? Como me posiciono perante minha *dividualidade* (ASSIS, 2014) e como meus saberes de compositora e intérprete dialogam entre si? A execução propriamente dita se dará sob dois pilares, o composicional e o “violoncelístico”. De um lado da ponte, meu corpo-compositora: documentação, rascunhos, desenhos, a simplicidade da linha (FERRAZ, 2007). Do outro, meu corpo-violoncelista: definição de técnicas estendidas, experimentação gravada em vídeo, diários de estudo. A congruência desses dois processos e desses dois saberes engendrará a peça grito, para violoncelo solo, que, referendando os preceitos ligados à Pesquisa Artística, será resultado e evidência do processo composicional.

Palavras-Chave: composição musical; violoncelo; pesquisa artística.

Referências:

ASSIS, Paulo de. *Con Luigi Nono: Unfolding Waves*. Journal for Artistic Research, v. 6, 2014. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/51263/66815>. Acesso em: 28 jun 2022.

COESSENS, Kathleen et al. *The Artistic Turn: a manifesto*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

FERRAZ, Silvio. *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Tese de Concurso para Livre-Docente (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo o tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. In: *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*, 3, 2014. Londrina: UEL, 2014, p. 190-197.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

NELSON, Robin (Org.). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013.

PRESGRAVE, Fábio Soren. *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. Tese (Doutorado). Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

RIOS FILHO, Paulo et al. *Composição, corpo, agenciamento e plano de experimentação musical*. In: MIRANDA, Alina; MIRANDA, Wandelson; RODRIGUES, Ubiratane. *Filosofia e cultura: territórios e fronteiras do contemporâneo*. São Luís: EDUFMA, 2022.

RIOS FILHO, Paulo. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. Tese (PPGMUS/UFBA). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RODRIGUES, Teresa Cristina. AQUINO, Felipe Avellar de. PRESGRAVE, Fábio Soren. (Org.). *Violoncelo XXI* - Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo: Editora Urbana, 2012.

Concentro – Um relato de Performance

Matheus Borowski da Silva

O trabalho proposto é um relato sobre composição e performance musical, em uma situação em que os dois processos acontecem simultaneamente com o uso de instrumentos musicais e computador, onde a composição acontece por meio de improvisação. O *software Ableton Live* processa frases musicais gravadas previamente, assim como pode ser plataforma para registro de novas frases durante a apresentação para que posteriormente sejam submetidas à efeitos.

O conteúdo dos trechos registrados para o uso nas apresentações provém principalmente de músicas de autoria própria, assim como *samples*⁶ de instrumentos musicais encontrados em repositórios virtuais de som. Esses elementos são combinados e processados com efeitos como reverberação, modulação, entre outros. A partir desse desenvolvimento, pode se obter novos resultados.

Palavras-Chave: Improvisação, sample, computador.

Referências:

PRIBERAM. Sample. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. 2008-2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sample>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

⁶ Pequeno trecho sonoro retirado de obras musicais ou de outras gravações, para posterior reutilização numa nova obra musical.

Elaboração de Arranjo Inédito da Obra *Romance del Diablo*, de Astor Piazzolla: Um Estudo de Técnicas de Arranjo para Violão Solo

Bruno Felipe Duarte

Uma prática muito comum aos violonistas é a criação de arranjos de obras não originais para o instrumento. Entretanto, durante a realização desse processo, os músicos podem encontrar dificuldades devido à grande complexidade em condensar todo o material original nas seis cordas do violão.

De acordo com Vincens (2009, p.79) [...] *o principal desafio é escrever um arranjo que faça as pessoas duvidarem que a música fora originalmente escrita para outro instrumento que não o violão*. Para Assad, em entrevista à *Classical Guitar Magazine* (2018) *“Arranjar é pegar a canção ou música de alguém e torná-la sua – como se você pudesse inserir uma introdução diferente”*.

O presente trabalho buscou identificar técnicas de arranjo utilizadas por violonistas/arranjadores renomados. Durante a pesquisa foram analisados arranjos de obras de Astor Piazzolla realizados por Sergio Assad, Baltazar Benítez, Agustín Carlevaro e Cacho Tirao. A análise se deu de forma comparativa buscando entender como cada arranjador solucionou passagens iguais e, dessa forma compilando cinco técnicas de arranjo que foram encontradas: Omissão de Notas, Mudança de Oitavas, Criação e Alteração de Contracantos, Ornamentações Rítmicas e Melódicas e Outros Tipos de Mudanças.

Após essa análise e compilação de técnicas, o autor as utilizou para a realização de um arranjo inédito para violão solo da obra *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla. Durante a elaboração do arranjo, foram utilizadas as técnicas mencionadas anteriormente e contextualizadas

durante o processo de escrita, de modo que os leitores pudessem entender e criar ferramentas que permitirão arranjar outras obras com as mesmas técnicas. Além disso, os métodos abordados podem ser aplicados em outros repertórios que não somente o tango, uma vez que essas soluções são viáveis em diferentes obras.

Palavras-chave: Arranjo para violão solo, Astor Piazzolla, Técnicas de arranjo.

Referências:

JACKSON, Blair; TEICHOLZ, Marc. Sergio Assad on Piazzolla, the Beatles, Ginastera, transcriptions, and more. Classical Guitar Magazine. 12 de março de 2018. Disponível em: <<https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more/>> Acesso em 24 de julho de 2020.

PIAZZOLLA, Astor. Astor Piazzolla Y Su Quinteto Nuevo Tango – Concierto de Tango em el Philharmonic Hall de Nueva York. Buenos Aires: Polydor, 1965 (disco sonoro)

VINCENS, Guilherme. The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar. (Tese- Doutorado em música). The University of Arizona, 2009.

WOLFF, Daniel. Transcribing for guitar: a comprehensive method. 1998. 346 f. (Tese - Doutorado em Música). The Manhattan School of Music, 1998.

O músico ergonômico: possíveis contribuições interdisciplinares para a *práxis* pianística

David Pierri Ardigo e Maria Bernardete Castelán Póvoas

Sob uma ótica de viés pragmático, o papel do intérprete, no âmbito de música de concerto, é tornar audível uma ideia musical, contexto em que, para a construção de uma interpretação musical é necessário haver treinamento instrumental. No caminho entre a concepção de um material musical e o resultado sonoro de uma performance, o intérprete emprega estratégias para a organização do trabalho, o qual, devido a multidimensionalidade da *práxis* instrumental, revela-se de carácter interdisciplinar. No âmbito da prática pianística especificamente, observa-se o desenvolvimento de pesquisas de carácter interdisciplinar desde o final do século XIX (FINK, 1992; KAPLAN, 1987; KOCHEVITSKY, 1995; PÓVOAS, 1999; RICHERME, 1996). Essas pesquisas buscam ideias e conceitos que possam contribuir para a performance musical, seja por aprofundar o entendimento acerca dos fenômenos envolvidos ou por promover estratégias que otimizem o processo de construção da performance. A disciplina científica da ergonomia estuda a relação e interação do homem com trabalho “com o objetivo de melhorar o bem-estar humano e o desempenho global do sistema” (DUL; WEERDMEESTER, 2012, p. 13). A ergonomia pode ser dividida em três domínios, sendo ergonomia física, cognitiva e organizacional (IEA, 2000) e aspectos de cada um destes domínios podem ser relacionados ao trabalho do intérprete, buscando-se aplicações de conceitos que podem potencialmente otimizar a *práxis* musical. Um exemplo de possível aplicação é o trabalho desenvolvido por Póvoas (1999, 2006; 2010), no qual, levando em conta aspectos da ergonomia física, propõe o emprego das estratégias técnico pianísticas SMRD e Ciclo de movimentos como ferramentas de organização e otimização da prática instrumental. O objetivo desta pesquisa é examinar processos da *práxis*

pianística sob o viés da ergonomia, a fim de apontar conceitos e estratégias que possam otimizar a preparação da performance mantendo o bem-estar humano do intérprete.

Palavras-Chave: ergonomia, *práxis* musicais, interdisciplinaridade.

Referências:

DUL, J.; WEERDMEESTER, B. *Ergonomia Prática*. Tradução: Itiro Iida. 3a ed. São Paulo: Edgard Blütcher Ltda, 2012.

FINK, S. *Mastering piano technique: A guide for students, teachers, and performers*. [s.l.] Hal Leonard Corporation, 1992.

IEA. *What Is Ergonomics?* | The International Ergonomics Association is a global federation of human factors/ergonomics societies, registered as a nonprofit organization in Geneva, Switzerland. , 2000. Disponível em: <<https://iea.cc/what-is-ergonomics/>>. Acesso em: 28 jul. 2022

KAPLAN, J. *Teoria da aprendizagem pianística*. edição. Porto Alegre-RS., 2a. ed. Porto Alegre: Movimento-Musas, 1987.

KOCHEVITSKY, G. *The art of piano playing: A scientific approach*. [s.l.] Alfred Music, 1995.

PÓVOAS, M. B. C. *Controle do movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso-movimento: possíveis reflexos na otimização da ação pianística*. 1999.

PÓVOAS, M. B. C. Ciclos de movimento—um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. *XVI Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, v. 16, p. 665–670, 2006.

PÓVOAS, M. B. C.; ANDRADE, A. Coordenação motora e simplificação do movimento. Uma estratégia técnico-cognitiva para otimizar a ação pianística. *Encontro Anual da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais*, v. 6, p. 146–155, 2010.

RICHERME, C. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

Resumos – SESSÃO B

O que e como se ensina quando se ensina *Rap*: uma análise da prática pedagógica de um rapper em Bagé-RS

Rodrigo da Silva

Este trabalho apresenta uma pesquisa em andamento sobre processos de ensino e aprendizagem musicais do gênero Rap realizados no município de Bagé-RS. O objetivo principal desta pesquisa é analisar as formas e metodologias de ensino e aprendizado musicais no contexto do Rap e compreender as diversas possibilidades de transmissão de conhecimentos desenvolvidos por diferentes vias e que estão interligadas às questões sociais e culturais. Para tanto, esta proposta tem por finalidade conhecer o rapper “Dingo” que nasceu no ano de 1997 na cidade de Bagé, mais especificamente cresceu na Vila Brum, e através da inserção em seu contexto musical e cultural pretendo compreender os processos de transmissão do conhecimento intrínsecos ao seu contexto.

Para descrever esses processos, utilizarei de metodologias da pesquisa etnográfica. Como relata Prass (1998), “a pesquisa etnográfica, através da descrição densa de lugares, situações e falas dos atores, tenta reconstruir seus atos a partir de seus próprios pontos de vista, de sua própria lógica de compreensão do mundo” (PRASS, 1998, p. 6). Por ser um cenário em que os conhecimentos são passados por meio da oralidade, pretendo, através de encontros, colocar-me como um aluno, podendo assim, analisar as particularidades desse processo de ensino e aprendizado. Desta forma, este estudo irá basear-se em uma pesquisa qualitativa, que estará amparada por perguntas previamente elaboradas a partir de um roteiro geral, mas também flexível a desdobramentos que possam surgir ao longo das entrevistas. Os

encontros com o colaborador ocorrerão de forma presencial ou virtual (por meio da plataforma “GOOGLE MEET”).

Acredito que é necessário, como pesquisadoras/es, pensar essas práticas de aprendizagens para que seja possível promover e desenvolver diferentes saberes musicais. Neste sentido, espero que o desenvolvimento desta pesquisa possa trazer contribuições para a área e um conhecimento mais amplo sobre o tema, possibilitando compreender as múltiplas formas de ensino e aprendizado de música intrínseca a seu contexto cultural.

Palavras-Chave: Prática musicais não escolares; etnopedagogia; Rap

Referências:

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"*. Porto Alegre, 1998.

Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual: relato de experiência PIBID/UFRGS

Luciane Cuervo, Milena Pereira Nascente e Bruna Rodrigues de Vargas

O Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual foi desenvolvido através da parceria entre o Núcleo 2 do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e o Projeto de Extensão CriatividARTE de artes, ambos coordenados pela professora Luciane Cuervo. Consiste em uma proposta colaborativa de instalação artística congregando os cursos de Artes Visuais, Música e Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Duas escolas públicas estaduais de Porto Alegre participaram da ação, acolhendo a construção de um painel multimodal interativo que congrega objetos visuais, sonoros e cênicos a serem manipulados (e inclusive futuramente modificados, construídos ou mantidos) pelos(as) estudantes daquelas comunidades escolares. Aproveitando-se de recursos em desuso, como sobras de reformas, de materiais escolares e de escritório, bem como recicláveis em geral, integra-se ao contexto de sustentabilidade e inclusão, permitindo ainda que estas experiências piloto venham a ser reproduzidas e transformadas em contextos e públicos diversos. Nesta linha de pensamento, foram estudados e discutidos trabalhos sobre gambiarra sonora, de Oroza (2012), no reaproveitamento criativo de descartes e postura de resistência à obsolescência programada.

Teve como principais objetivos a promoção de recursos criativos, expressivos e interativos em artes na comunidade escolar a partir de reaproveitamento de materiais e o fomento de experiências sensoriais e exploratórias, promovendo a criação, manipulação e transformação do Mural Interativo PIBID-ARTES nos contextos de cada instalação artística e as especificidades de cada público. A sensibilidade e exploração

sonora de objetos e de suas relações com o ambiente e sua cartografia sonora foram embasadas nas discussões propostas por Schafer, em seu livro “A Afinação do Mundo”, entre outros trabalhos do musicista e pesquisador.

Como escopo teórico, o projeto fundamentou suas ações da Pedagogia Crítica Freireana (1996), articulando, portanto, os conceitos de educação e paisagem sonora, de Schafer (1997), de objeto infoestético de Manovich (2008) e de gambiarra e desobediência tecnológica de Oroza (2012).



Foto: parte do Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual construído no Inst. Estadual Rio Branco, em Porto Alegre. Fonte: acervo pessoal.

Neste processo finalizado em fevereiro de 2022, foi problematizada a interação com os(as) estudantes da Educação Básica nas etapas de pesquisa, construção dos objetos e instalação do mural, considerando as férias escolares e distanciamento social advindo da pandemia de Covid-19. Assim, o grupo de graduandos dos cursos de Artes do IA/UFRGS construiu nos ambientes das escolas parceiras e deixou como legado cultural o painel interativo, abrindo infinitas possibilidades de interação e transformação da proposta. Consta no prelo da Gráfica da

UFRGS, também, o Fanzine CriatividARTE – Mural Interativo Sonoro-Cênico-Visual PIBID/UFRGS, publicação que registra o processo geral de desenvolvimento do projeto.

Palavras-Chave: musicalidade; objetos sonoros; gambiarra

Referências:

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MANOVICH, Lev. *Introduction to Info-Aesthetics*. Data da publicação no site autoral, 2008. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>.

Acesso em 01/07/2022.

OROZA, E. *Desobediência Tecnológica: da revolução ao evólico*. Data da publicação no site autoral, 2012. Disponível em: <https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico>. Acesso em: 20/07/2022.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1997. 1ª. Ed. 1977.

Composição: Relato de experiência

João Alberto B. S. Clipes

Este trabalho apresenta um relato de experiência da criação da peça “Preto no branco” para quatro violões, desenvolvida no componente curricular Composição e Arranjo para a educação Musical I da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Esse componente curricular, ministrado pelo professor Dr. João Côrrea, tem como finalidade a criação de peças de caráter pedagógico ou de caráter artístico. Neste caso, escolhi uma peça de caráter pedagógico direcionada para quatro discentes de nível técnico intermediário.

Uma das primeiras ações durante o processo de tomada de decisões foi a busca por uma tonalidade adequada. Devido ao idioma do instrumento, escolhi a tonalidade de Mi menor, pois possibilita o uso de cordas soltas e contempla um amplo registro. Após esta etapa, busquei inspiração na obra de alguns violonistas (intérpretes e compositores) como Álvaro Pierri, Julian Bream, Leo Brouwer, entre outros, para me aproximar da sonoridade e das possibilidades do violão, já que trata-se de um instrumento que tenho pouco contato. Ao longo do processo criativo, criei uma harmonia “base” para, a partir dela, realizar a criação das demais ações da peça (linhas de cada instrumento: baixos, melodias, contracantos, etc.) A partir destas ações, estruturei um série de pressupostos composicionais como: a exploração de ritmos particulares para cada linha instrumental, o uso de politonalidade e intervalos específicos como o trítone. No decorrer do processo, elaborei e organizei cada linha instrumental (baixo, melodias, contracantos) seguindo estes pressupostos.

Acredito que o resultado deste processo foi de grande importância para a minha formação, pois os desafios encontrados durante o processo criativo da obra, fizeram-me refletir sobre diversos aspectos e a buscar

diferentes alternativas para solucionar as demandas composicionais. Tais desafios foram importantes para que eu conseguisse ampliar meu conhecimento sobre composição e violão. Creio também, que o desenvolvimento desta peça irá contribuir com o meu trabalho como docente, pois pretendo usá-la para ensinar os meus alunos.

Relato de Processo Composicional - A Primeira Obra

Jordiel Casali Biniek

O presente resumo tem como objetivo apresentar a composição 'Ventos de Agosto', trabalho realizado à disciplina de Composição Complementar, no curso de bacharelado em Música e Tecnologia - UFSM/RS, no segundo semestre letivo de 2021, a qual é orquestrada para um trio de flauta, violino e piano. O primeiro planejamento da obra foi feito com base em uma proposta diatônica para 54 compassos. Entretanto, o planejamento foi alterado e, mantendo-se ainda a proposta original, a obra apresenta aspectos harmônicos que transitam entre o tonal e o modal, misturando essas duas tendências, agregadas à combinação dos elementos e texturas geradas pelos instrumentos, ao longo da peça.

A apresentação da harmonia inicial é dada no campo tonal de Dó Maior através de arpejos ao piano entre a tônica e uma pré-dominante, com exploração de extensões nos acordes. O primeiro motivo da obra, o qual inicia a melodia, é concebido utilizando o modo lídio em Dó, a fim de acompanhar o campo tonal anteriormente escolhido, porém com o aspecto modal proposto pela composição. A peça conta portanto com uma certa insinuação polimodal, somando inclusive o mixolídio à melodia - que já esboçava um choque cromático entre o Fá e o Fá# (Dó Jônio e Lídio). Para que a harmonia pudesse acompanhar a mudança, a obra caminha para uma parte B através de modulação cromática para uma tonalidade menor, seguindo o padrão harmônico I - IV - I. Com uma modulação sutil, a composição conclui-se com a retomada do motivo inicial.

Ao compositor, os desafios da obra foram os modos de conciliar as características de uma música modal sem abrir mão da prática tonal, a qual tinha-se como proposta inicial à peça. Contudo, a experiência

adquirida com a experimentação dos elementos, bem como as estratégias composicionais empregadas, foram satisfatórias para uma primeira composição, sob perspectiva do compositor.

Palavras-Chave: polimodalismo, diatonismo, composição.

Processos criativos na formação docente: experiências em música no PIBID/UFRGS

Sandra Gali Berticelli e Luciane Cuervo

Este trabalho está contextualizado ao Núcleo 2 de Artes do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) de formação de professores, fazendo um recorte sobre os aspectos criativos fomentados nos estudos, discussões e práticas. Esta edição finalizada em março de 2022 do PIBID reuniu os cursos de Artes Visuais, Música e Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Os estudos do núcleo se concentraram na Pedagogia Crítica de Paulo Freire (1996), no sentido de promover a autonomia, a criatividade e a criticidade dos estudantes graduandos e na construção da sua identidade docente. Embora de natureza interdisciplinar, os projetos contemplaram as especificidades de cada uma das áreas envolvidas, por isso este trabalho se concentra na discussão sobre ações de música.

A discussão partiu do conceito de Objeto Infoestético para implantação nas turmas atendidas nas escolas-campo. Segundo Manovich (2008), o termo infoestético é uma manifestação de ideias e expressividades a partir de uma produção. Dadas as limitações do distanciamento social da pandemia de Covid-19, as atividades ocorreram no ambiente virtual e considerando os espaços familiares. Um dos projetos desenvolvidos foi o “Música de Tudo”, no qual fomentou-se a exploração sonora de objetos do cotidiano ou mesmo da natureza, como louças, potes, conchas, pedras, mesmo objetos descartados no lixo seco. A partir desse mapeamento de possíveis objetos sonoros, o qual se baseou em Schafer (1997), incentivamos a exploração sonora intencional, criativa e livre, com sentido de início-meio e fim. Os estudantes gravaram vídeos com estas experiências e enviaram através do Google Sala de Aula.

Entre outras experiências e impressões, constatamos que a ideia de resistência à obsolescência programada, bem como a possibilidade de inclusão digital através da música sendo feita com objetos acessíveis do cotidiano em gravações com dispositivos móveis, reforçam as ideias de gambiarra e desobediência tecnológica de Oroza (2012).

Palavras-Chave: improvisação; objetos sonoros; paisagem sonora.

Referências:

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MANOVICH, Lev. *Introduction to Info-Aesthetics*. Data da publicação no site autoral, 2008. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>.

Acesso em 01/07/2022.

OROZA, E. *Desobediência Tecnológica: da revolução ao evólco*. Data da publicação no site autoral, 2012. Disponível em: <https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-lairevolucion-al-revolico>. Acesso em: 20/07/2022.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1997. 1ª. Ed. 1977.

MESA-REDONDA 2

Miniauditório do CAL – 15:30 às 17:00

Novos ares: experimentação sonora, processos criativos e pesquisa em música contemporânea

Convidados

Prof. Felipe Merker Castellani (UFPeI)

Prof. Felipe Kirst Adami (UFRGS)

Prof. Marcelo Birck (UFSM)

Prof. Guilherme Bertissolo (UFBA)

Mediação

Prof. Paulo Rios Filho (UFSM) e Ana Clara Lamonaca (UFSM)

Repensando o conceito de “novo” na criação musical

Felipe Merker Castellani (UFPEL)

De maneira geral, os discursos sobre a noção de “novo”, no contexto histórico específico da música ocidental, se referem ao surgimento de inovações técnico-composicionais, as quais em grande parte dos casos promovem rupturas com as práticas musicais em evidência nas gerações anteriores. Neste contexto, a busca por “novos” universos sonoros passa por uma concepção de tempo linearizada, na qual passado, presente e futuro se superam mutuamente. A pergunta colocada em questão no presente trabalho é, como podemos repensar essa lógica temporal para ressignificar nossas concepções sobre o que seria o “novo” no contexto da criação musical?

Para tanto, é necessária uma reconfiguração de eixo epistemológico e consequentemente, do referencial musical. Recorrerei assim às concepções musicais afrodiáspóricas, lidas através da noção de “tempo espiralar”, elaborada pela intelectual brasileira Leda Maria Martins (2021). Conforme Martins, para compreendermos a base comum que informa a diáspora africana nas américas é preciso lançar mão do conceito de ancestralidade, a matriz comum que interliga todos os componentes da vida, repositório de saberes e práticas produzidos pelas diferentes sociedades. Sociedades estas, que desenvolvem igualmente técnicas de manutenção, revisitação e consequentemente, recriação dos “acervos cognitivos” que compõem o fundo comum da ancestralidade.

A violência física e epistêmica do processo diaspórico obriga o desenvolvimento de processos de resistência cultural, que recriam as epistemes africanas em solo americano, dinamicamente reinterpretadas, transformadas e refundadas de distintas maneiras, de norte a sul das américas. Esse movimento circular que a todo momento revisita o passado, por meio de sua reinvenção no presente, traçando “movimentos de retroação e de avanços simultâneos (MARTINS, 2021,

p. 42), caracteriza o conceito de tempo espiralar cunhado por Leda Maria Martins.

No âmbito das concepções musicais, a circularidade também é descrita pelo musicólogo ganês Kofi Agawu, em sua obra “African Imagination in Music” (2016), como uma forma de organização corrente em algumas culturas musicais africanas, em especial nas relações entre a linguagem falada, as características dos gêneros musicais e a própria natureza dos eventos em que as performances acontecem, como no caso dos povos Gogo, Aka e Igbo. Agawu, também representa por meio de um diagrama circular a continuidade entre gesto, voz e ritmo instrumental nas culturas africanas.

A partir das concepções apresentadas por Leda Maria Martins e Kofi Agawu, me dedicarei a leitura de obras musicais contemporâneas, os trabalhos de Marco Scarassatti, Grada Kilomba, Rômulo Alexis, Little Simz e Heavy Baile. Trabalhos, que ativam e recriam de maneira singular concepções musicais afrodiaspóricas. A interconexão entre passado, presente e futuro nos trabalhos destas/es artistas, confere a termo “novo” outros semblantes, não mais ligados as noções de superação e progresso, caras as temporalidades lineares, mas intimamente ligadas ao processo espiralar de constante reinvenção das ancestralidades afrodiaspóricas.

Processos criativos e criatividade em composição musical: abordagens e estratégias

Felipe Kirst Adami (UFRGS)

A composição musical tem sido estudada frequentemente em uma abordagem retrospectiva, a partir de análise e estudo histórico, e centrada principalmente no conteúdo e na estrutura (ADAMI, 2010a e 2010b) “e não sobre a composição enquanto processo” (SLOBODA, 2008, p.153). Processos criativos, no entanto, têm sido amplamente estudados na área da psicologia, e alguns autores têm trazido estes estudos para o campo da composição musical, como Webster (1989), Collins (2005 e 2012) e Navy (2017), entre outros, mas ainda são poucos que exploram as possibilidades de gerar estratégias para utilizar este conhecimento para a superação dos obstáculos dentro deste processo.

Em minha tese de doutorado (ADAMI, 2010a) abordei algumas das teorias da área da psicologia sobre processo criativo exploradas nos autores supracitados, como as teorias clássicas dos estágios (WALLAS, 1926), da estrutura do intelecto, principalmente sobre a “produção” ou “pensamento divergente” (GUILFORD, 1955) e da Gestalt (a partir da visão de ARNHEIM, 1989 e de WECHSLER, 1998), e as teorias da autodeterminação (RYAN & DECI, 2000) e da autopoiese (MATURANA e VARELA, 1998), bem como estudos baseadas em relatos e análise ou autoanálise, por teóricos e compositores, sobre processos criativos (especialmente CHAVES, 2008 e 2009; KOELLREUTTER, 1985; LIGETI, 1983; MANZOLLI, 1997; McCUTCHAN, 1999; e REYNOLDS, 2002). A partir destes estudos criei uma abordagem sistêmica na qual o processo criativo é visto como uma “complexa rede de elementos, envolvendo aspectos técnicos musicais e aspectos psicológicos e sociais” (ADAMI, 2010b). Este processo é integrado por estruturas fixas de ações, como na teoria dos estágios e da *Gestalt*, mas que se nutrem de aspectos mais pessoais dos compositores, especialmente de sua

bagagem cultural, suas vivências, conhecimentos técnicos e referências estéticas, provenientes de sua interrelação com o meio e suas transformações mútuas.

A partir deste estudo, surgiu o interesse em investigar também a criação de estratégias que ajudassem na superação de dificuldades dentro deste processo, levando a uma etapa de meu projeto de pesquisa sobre processos criativos desenvolvido na UFRGS, realizada entre 2018 e 2019, junto com o bolsista de IC Marcelo Zimmermann. A pesquisa teve participação de oito compositores, tendo metodologia semelhante à proposta por Collins (2005), com salvamento constante da composição em progresso por data (“*save as*”), diário de composição e entrevistas semiestruturadas, e autoanálise dos processos, realizada pelos próprios pesquisadores em sua prática composicional. Desta pesquisa, se extraíram algumas estratégias para a fluência do processo criativo, sendo as principais: 1) preenchimento gestáltico, no qual “o compositor cria dois ou mais trechos musicais, distantes entre si, para então compor um trecho intermediário” (Zimmermann e Adami, 2019); 2) reestruturação gestáltica, na qual “o compositor ouve, toca, ou analisa a sua composição no estado atual, para a partir desta percepção poder reestruturar o que já foi feito e o que vem a seguir” (Id.); e 3) “uso do pensamento divergente para gerar materiais musicais, através da improvisação, da audição de obras do repertório e de composições feitas anteriormente, e do estudo analítico” (Ibid.).

Além destas estratégias, análise posterior dos materiais e nova revisão de literatura indicaram outras estratégias importantes: a execução de estudos preparatórios com pesquisa, experimentação, improvisação, preferencialmente de forma intensa, seguidos de pausa para incubação a nível subconsciente (teoria dos estágios); o estímulo à motivação intrínseca (teoria da autodeterminação), com fortalecimento do sentimento de competência, autonomia, e interrelação compositor/meio; a atenção ao meio e ao acaso, buscando soluções e ideias criativas em elementos que poderiam passar despercebidos,

sejam musicais ou extramusicais – como a descoberta “por acidente” por Reich das “*phase musics*” a partir de gravações tocadas simultaneamente (REICH, 2002, p.20-21) – e a busca de experiências inter/multiculturais, estimulando a geração de novas ideias ao confrontar sua própria e outras cultura (cf. LEUNG & CHIU, 2008).

O conhecimento sobre processos criativos e as estratégias de fluência podem servir de base para um trabalho pedagógico voltado à composição musical e mostrar caminhos de fomento à criatividade. A pesquisa está em andamento, prevendo etapa de testagem das estratégias e divulgação dos resultados até o final de 2023.

Palavras-chave: Processo Criativo, Composição Musical, Criatividade.

Referências:

ADAMI, Felipe K. (2010a). *Sinfonia sistêmica: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais*. Tese de doutorado. Porto Alegre: PPGMus/UFRGS.

ADAMI, Felipe K. (2010b). O processo criativo da composição musical: uma visão sistêmica e evolutiva. In: VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, p. 177-192.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Trad. de Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHAVES, C. G. L. (2008). Crítica genética e composição musical: o trio 1953 de Armando Albuquerque. In: Simpósio de pesquisa em música, SIMPEMUS, 5, Curitiba. *Anais...* Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008, p.210-213.

_____. (2009). The role of music research in the rescue of tangible and intangible heritage. Trabalho apresentado no *Seminário do*

- Conselho de Música das Três Américas (COMTA)*. Porto Alegre: Santander Cultural.
- COLLINS, Dave. (2005). A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music*, n. 33, 2005, p. 193-216.
- COLLINS, Dave (Ed.). (2012). *The act of musical composition: studies in creative process*. Farnham: Ashgate.
- GUILFORD, J. P. (1956). The Structure of Intellect. *Psychological Bulletin*, 1956, Vol. 53 (4), p. 267-293.
- KOELLREUTTER, H. J. (1985). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento.
- LEUNG, Angela K.; CHIU, Chi-yue (2010). Multicultural Experience, Idea Receptiveness, and Creativity. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, vol. 41(5-6) p. 723 –741.
- LIGETI, György. (1983) Ligeti-Ligeti. In: LIGETI, György; VARNAY, Péter; HÄUSLER, Josef; SAMUEL, Claude. *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*. London: Eulenburg, p. 124-137.
- McCUTCHAN, Ann. *The muse that sings: composers speak about the creative process*. Cary: Oxford University Press, inc., 1999.
- MANZOLLI, J. *Criatividade Sonora e Auto-organização*. Campinas: NICS (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, 1997. Disponível em <http://www.nics.unicamp.br/acervo/arquivos/02.97.v1_criativid.pdf>. Acessado em 20 nov. 2009.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos: Autopoiese - organização do vivo*. Trad. Juan Acuña Llorens. 3ª ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- NAVY, Zvonimir. (2017). *Embodiment of musical creativity: the cognitive and performative causality of musical composition*. London and New York: Routledge.
- REICH, Steve. (2002). *Writings on music: 1965-2000*. New York: Oxford University Press, Inc.
- REYNOLDS, Roger. (2002). *Form and method: composing music*. New York: Routledge.

- RYAN, R. M.; DECI, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist*, 55, January 2000, p. 68-78.
- SLOBODA, John A. (2008). *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade de Londrina.
- WALLAS, G. *The art of thought*. New York: Harcourt Brace, 1926.
- WEBSTER, Peter R. Creative thinking in music: the assessment question. In: *Suncoast music education forum*, 1989, p. 40-74.
- WECHSLER, Solange Múglia. *Criatividade: descobrindo e encorajando*. Campinas: Psy, 1998.
- ZIMMERMANN, Marcelo; ADAMI, Felipe K. (orientador). (2019). *Estudo de caso: soluções e estratégias para o processo criativo de uma composição musical*. Resumo de trabalho apresentado no XXXI Salão de Iniciação científica da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2021.

Sobre usos do termo "experimental"

Marcelo de Campos Velho Birck (UFMS)

Este texto é uma síntese dos pontos abordados em minha fala no evento *Novas Tríades* - realizado em 2022 na Universidade Federal de Santa Maria, sob a organização dos Profs. Drs. Paulo Rios Filho e Arthur Rinaldi -, na qual apresentei comparações entre diferentes usos do termo experimental. A motivação para tanto se deu a partir das várias ocasiões em que precisei falar da minha obra em contextos nos quais "experimental" surgia como um conceito dado de antemão, e que tendia a trazer conotações nem sempre claras ou favoráveis. De acordo com Frank X. Mauceri (1992), em um artigo intitulado *From Experimental Music to Musical Experiment*, Heinz-Klaus Metzinger inclui o termo no que considera "conceitos abortivos". Para Metzinger, estes conceitos constituem uma identificação fácil que, mais do que esclarecer, se esquivam de exames mais aprofundados. No meu entender, e também em função das minhas próprias vivências, é justo tal identificação que faz com que artistas muito diferentes entre si sejam definidos pelo rótulo genérico de "experimental". Nestas situações, o "experimental" está fadado a ser o "outro", em contraposição ao que se considera como normatizado. Assim, a minha fala não deixa de constituir também um relato indireto sobre as ocasiões nas quais o termo foi utilizado de modo insatisfatório para se referir à minha produção musical. O texto inclui ainda uma referência à minha condição de sinesteta, por meio da qual atuo no que considero um entrelugar entre a música e as artes visuais.

No artigo acima citado, Mauceri traz uma série de concepções a respeito do que seja música experimental. Por exemplo, de acordo com o *New Grove Dictionary of American Music*, a música experimental é uma tradição da música do século XX (principalmente norte-americana, mas não apenas), marcada pela busca contínua de novas maneiras de

compor e entender música. O verbete cita diversos artistas, tais como Charles Ives, Carl Ruggles, Edgard Varèse, John Cage, David Tudor, Lou Harrison, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Brian Eno e Laurie Anderson. De acordo com Mauceri, mesmo que Cage tenha sido o único desta lista que usou o termo para se referir à sua música, ele também rejeitou explicitamente definições similares às apresentadas no New Grove.

Outro dos usos apontados por Mauceri é o experimento enquanto técnica. Na prática científica, o experimento visa testar hipóteses. Desta maneira, constitui uma técnica para obtenção de provas que confirmem uma teoria. O autor fundamenta esta concepção a partir de ideias de Benjamin Boretz, o qual considera que, enquanto o cientista busca dados que sustentem uma concepção geral, o experimento nas artes é pensado para transcender as verificações dos métodos usados.

Mauceri prossegue expondo a noção de experimento como função. Cage, por exemplo, considerava uma ação experimental como aquela na qual os resultados são imprevisíveis. Assim, experimental seria a música cuja execução é indeterminada, com o potencial de ser realizada de muitas maneiras diferentes, e na qual o experimento é uma estratégia para abandonar a intencionalidade.

Por fim, Mauceri afirma que momentos de descoberta constituem pontos de ruptura que fazem com que o mecanismo se volte sobre si mesmo, de modo a revelar o funcionamento silencioso de uma técnica. Seja no experimento científico ou no musical, quando os resultados não se encaixam nos padrões vigentes de atribuição de sentido, é necessária toda uma reestruturação de ordens estabelecidas para responder às mudanças. Conforme Mauceri, é nesta situação que o experimento surge como heurística.

Entendimentos adicionais sobre o que seja música experimental podem ser encontrados no documentário *The Rise of Experimental Music in the*

1960 's, produzido em 2005 pela British Broadcasting Corporation. Dentre estes, destaco: música que tenta definir o que a música poderia ser; música que visa extrapolar fronteiras; música na qual a motivação para os sons é mais importante que o resultado final; quando o compositor transfere parte do seu poder para o intérprete, de modo a favorecer a ocorrência de algo mais potente do que a concepção original; música que é mais uma atitude do que um estilo. Como se pode notar, em alguns momentos estas concepções são similares às apresentadas por Mauceri.

No livro *A Máquina Performática: A Literatura no Campo Experimental* (2007), Gonzalo Aguilar e Mário Cámara articulam literatura e performance a fim de salientar a “ineficácia dos enfoques compartimentados e da separação em disciplinas como uma grande tradição histórica [...] que impede que se pense o campo experimental” (p.9). Tal articulação “não é uma soma dos diferentes saberes, nem uma apelação ao interartístico, e sim um campo indeterminado de signos que provocam novas sensibilidades” (p. 9). Assim, definem o que chamam de campo experimental como “um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (p.8). O campo experimental surge como uma abertura do “texto a uma multiplicidade de conexões”, que desta maneira recupera “signos ínfimos e despercebidos” (p. 11). Os autores afirmam ainda que “no campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais” (p. 12).

Voltados para outras áreas artísticas que não a música, os entendimentos de Aguilar e Cámara abordam o experimental de modo a ressaltar a não especificidade das práticas e seus signos (um tema bastante presente nas teorizações sobre arte contemporânea). Na minha vivência pessoal, esta ideia de não específico encontra eco no fato de que sou portador de uma condição neurológica chamada de

sinestesia. Segundo Richard Cytowic (2018), a sinestesia consiste em uma condição neurológica na qual os aparatos sensoriais surgem associados de modo involuntário, e de maneiras muito variadas conforme as experiências individuais. No meu caso, em algumas ocasiões me ocorrem imagens mentais muito nítidas quando ouço música. Na direção inversa, também o contato com artes visuais tende a deflagrar maneiras de compor música. Tais percepções têm uma influência significativa em meu processo criativo, tanto para música quanto para visualidades, o que me proporciona a oportunidade de vivenciar o que eu chamo de entrelugares. Desta maneira, utilizo referências e práticas tidas como específicas de uma e outra área em um jogo de intercâmbio constante. No entanto, modos das artes visuais são mais frequentes em minha produção musical do que o contrário. Isto talvez ocorra pelo fato de que, enquanto o contato com música estimula a ocorrência de imagens mentais, visualidades não disparam uma escuta interna, mas maneiras de fazer música. Considero que exista uma incomensurabilidade inerente a estas relações. Foi por meio desta ideia que cheguei à noção de entrelugar, a qual, para usar o termo proposto por Aguilar e Cámara, pode ser entendido como um "campo indeterminado de signos". O entrelugar se constitui assim como um espaço no qual signos confrontam suas incomensurabilidades a fim de deflagrar possibilidades.

Referências:

- CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia*. London, England: The Mit Press, 2018.
- MAUCERI, Frank. X. From experimental music to musical experiment. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 35, nº 1, p. 187-204, 1992.
- AGUILAR, Gonzalo e CÁMARA, Mário. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

The Rise of Experimental Music in the 1960's. 2005. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nKPFggCNT_o. Acesso em: 07 jan. 2023.

Composição, cognição e cultura: escuta, entendimento e processos criativos em música

Guilherme Bertissolo (UFBA)

A pesquisa em processos criativos e sobre a criatividade no campo dos fazeres musicais tem se transformado consistentemente nas últimas décadas. Embora haja uma escassez de abordagens no Brasil, algumas contribuições recentes da criatividade incorporada representam uma mudança de perspectiva, enfocando processos ao invés de produtos, entendendo a criatividade como um fenômeno distribuído, compartilhado. Neste trabalho, discuto brevemente nesta apresentação algumas das questões fulcrais neste campo de estudo que permanecem com respostas complexas e mesmo pouco consolidadas, como o papel da consciência e da reciprocidade no âmbito do campo de escolhas, a relação entre escuta e criação, música e movimento, corpo e sentido. Busco refletir sobre o campo a partir da indissociabilidade entre teorias e práticas no contexto da composicionalidade.

CONCERTO 2

Teatro Caixa Preta – 20:00

Duo Cuervo/Adami, C. Domenici, A. C. Borges-Cunha, InCoMuN

O segundo concerto noturno do Novas Tríades conta com ilustres convidados, os quais estão em atuação há muitos anos e são, conseqüentemente, referências da produção musical contemporânea desenvolvida no Rio Grande do Sul, tanto em termos de criação quanto de performance.

Programa

Duo Cuervo Adami

Felipe Kirst Adami (1977) – *Sonetos de amor** (1999)

para flauta doce e piano (inspirada em sonetos de Pablo Neruda)

I - Manhã (Soneto XI)

II - Meio-Dia (Soneto XLVII)

III - Tarde (Soneto LXII)

IV - Noite (Soneto C)

Martin Heuser (1979) – *Três Peças para Flauta Doce e Piano** (2001)

I - Gárgulas

II - Métopas

III - Cúpulas

Felipe Kirst Adami (1977) – *Folha Seca** (2017/2022) (Variações sobre o

canto de trabalho Sindô Lelê)

para flauta doce e escaleta

**Obras dedicadas a Luciane Cuervo*

Flauta doce: Luciane Cuervo

Piano e escaleta: Felipe Kirst Adami

Catarina Domenici (piano solo)

Catarina Domenici (1965) – *Cirandas das Mestras* (2015-2021)

1. *Para Sarah e Meredith*
2. *Para Lili*
3. *Para Beatriz*
4. *Para a Mãe Natureza*
5. *Para Marta*
6. *Para Márcia*
7. *Para Nica*

Antônio Carlos Borges-Cunha

Antônio Carlos Borges Cunha (1952) – *Noturno para Chopin: in memoriam* (1999)

Acordeon *off stage*: Antônio Carlos Borges Cunha

Piano: Vera Vianna

InCoMuN Ensemble

Paulo Rios Filho (1985) – *O Gigante do Pé de Feijão* (2013)

InCoMuN Ensemble – *Soundpainting* (improvisação guiada)

InCoMuN Ensemble

Coordenação: Felipe Kirst Adami

Regência e condução de *soundpainting*: Felipe Adami

Baixo elétrico/guitarra: Abel Rodrigo Corrales Muñoz

Percussão: Antonio Achutti Olivé

Guitarra: Arthur Rei Firmino

Piano/escaleta: Bruno Gageiro Luchesi Soares

Voz/piano/teclados: Claudio Ribeiro

Clarinete/bateria: Guilherme de Mesquita Wasem

Baixo elétrico: João Thalís Lima de Melo

Voz: Letícia Alberto Francisco

Piano/teclados: Poliana Silva de Lima

Notas de programa

Sonetos de amor (1999), de Felipe Kirst Adami

Sonetos de Amor (1999) foi a segunda de diversas obras para flauta doce compostas por Adami entre formações variadas, de solo a orquestral. A obra para flauta doce e piano foi inspirada em *Cien Sonetos de Amor* de Pablo Neruda (1997), explorando a complexa relação entre texto e música em seus aspectos motivacionais e metafóricos. É integrada por quatro movimentos contrastantes que formam uma unidade por sua complementaridade, refletindo cada um uma diferente visão da ideia de amor retratada nos sonetos de Neruda (CUERVO, 2012). Conforme Cuervo (2012, p. 160), a construção da performance envolveu a conexão musical e textual:

As estratégias de ensaio foram aliadas ao estudo literário dos *Cien Sonetos de Amor* de Neruda em sua versão original em espanhol, já que as referências textuais são essenciais ao desenvolvimento da obra de Adami, cujo perfil “narrativo” é repleto de dramaticidade e está ligado à contextualização dos sonetos (CUERVO, 2012, p. 160)

Três Peças para Flauta Doce e Piano (2001), de Martin Heuser

As *Três Peças para Flauta Doce e Piano* foram compostas para a gravação do Duo, na realidade, sendo a primeira, *Gárgulas*, estreada anos antes por Cuervo, e então agrupadas as duas novas, também inspiradas na arquitetura sacra, *Métopas* e *Cúpulas*. Com pleno domínio da orquestração para flauta doce e piano, Heuser possui criações de sonoridades robustas, expressivas e que possuem ótima receptividade do público em geral. Martin Heuser também é um compositor gaúcho egresso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), assim como Adami, e dedicou diversas obras para a flautista Cuervo.

Folha Seca (2017/2022), de Felipe Kirst Adami

Folha Seca (2017/2022), para flauta doce e escaleta, foi estreada pelo Duo Cuervo-Adami em Madri, Espanha, e revisada neste ano, especialmente para o concerto no Novas Tríades, com presença de novos elementos. Utilizando a canção de trabalho *Sindô Lele...*, música de tradição oral das pisadeiras de folhas de cacau do nordeste brasileiro (CUERVO et al., 2019), a obra consiste em um tema com variações, apresentando a canção em três arranjos distintos, no início, meio e fim da obra. O arranjo central, auge da obra, a utiliza literalmente cantada pela flautista, intercalada com trechos em estilo de “repente nordestino” (canção com letra improvisada) entre suas estrofes principais, acompanhada pela escaleta com técnica de canto e toque simultâneos. Entre os três arranjos da canção, há dois grupos de variações que exploram a ampla diversidade sonora dos instrumentos, sendo o segundo grupo, uma versão em retrógrado (procedimento que consiste em tocar as notas e ritmos de trás para a frente) do primeiro.

Duo Cuervo-Adami

Formado por Luciane Cuervo (flauta doce), professora do Departamento de Música da UFRGS, graduada em flauta doce, mestre em Educação, especialista em Neuropsicologia Interdisciplinar e doutora em Informática da Educação pela UFRGS, e por Felipe Kirst Adami (escaleta e piano), professor do Departamento de Música da UFRGS, graduado em composição musical e piano e doutor em composição musical pela UFRGS.

O concerto do duo apresenta duas obras contidas no CD *Sonetos de Amor e Morte* (CUERVO, 2022) de Cuervo, celebrando os 20 anos de seu lançamento, e encerra com a peça mais recente composta para o Duo, com versão criada por Adami especialmente para o Congresso Novas Tríades (2022).

A parceria de duas décadas entre intérprete e compositor incentiva a exploração de recursos técnicos e expressivos específicos da flauta doce, conquistada pela pesquisa e exploração de sons e gestos próprios da técnica expandida e escrita idiomática do instrumento, em sintonia com as propostas criativas do compositor. Essa interação também promoveu a significativa ampliação do repertório brasileiro do instrumento entre diversos compositores e intérpretes.

Referências:

CUERVO, L. *Sonetos de Amor e Morte*. Registro fonográfico em CD. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2002.

CUERVO, L.; et al. Sonetos de Amor de Adami, para flauta doce e piano: análise e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.159-169. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf

CUERVO, L. e colaboradores. *Laboratório de Musicalidades: cantarolando*. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2019.

NERUDA, Pablo. *Cien sonetos de amor*. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 1997.

Cirandas das Mestras (2015-2021), de Catarina Domenici

Fui criada em uma escola de samba na cidade de São Miguel Arcanjo, no interior de São Paulo. Aos 11 anos, em Itapetininga, vi um piano pela primeira vez e me apaixonei. Me lembro de improvisar, compor e interpretar a obra de outros compositores desde as primeiras aulas de música. No meu primeiro recital de piano, recital de final de ano da classe da professora Angelina Colombo Raggazzi, interpretei obras de outros compositores e apresentei minha primeira composição. No ano seguinte fui estudar no Conservatório de Tatuí e tanto lá quanto no curso de graduação em Piano na UNESP, e nos cursos de Mestrado e Doutorado em Piano na Eastman School of Music, observei que não havia compositoras nos livros e nas aulas de história da música e nem

nos programas de concertos. Para bom entendedor, a ausência e a invisibilidade são muito eloquentes: não havia lugar para as mulheres na composição da música de concerto. Em paralelo à minha formação na chamada música “erudita” busquei uma formação no jazz e na música popular e instrumental brasileira, não apenas porque desejava dar continuidade à minha educação informal no samba, mas também porque ficou claro que não havia espaço para o exercício da criatividade na formação como pianista de música de concerto. Construí uma carreira sólida como pianista “erudita” interpretando desde o repertório de prática comum à música contemporânea, tendo realizado centenas de estreias de obras, muitas delas dedicadas a mim, e registrado diversas obras em primeira gravação mundial em 17 CDs lançados nacional e internacionalmente.

No ano de 2015, sofri a confluência de duas crises: uma profissional e outra, pessoal. No campo profissional, a tomada de consciência de que eu havia internalizado as fronteiras artificialmente criadas entre a música “erudita” e a “popular”, ou mesmo entre a chamada música “contemporânea” e a música “tradicional”, fez com que eu não me reconhecesse mais na versão oficial da minha biografia, na qual grande parte das minhas múltiplas vivências musicais não estava presente. No campo pessoal, após décadas de trabalho deliberado para atuar dentro dos contornos socialmente definidos para o gênero feminino, percebi que eu estava internalizando uma prisão, a famosa “gaiola de ouro”, espaço de confinamento das mulheres de classe média. O ponto de confluência entre essas duas crises foi elucidado justamente pela pesquisa sobre as interações entre compositores e intérpretes que iniciei no estágio de pós-doutoramento na University of Buffalo. Através dos estudos desenvolvidos na minha pesquisa, pude perceber que esse ponto de confluência dizia respeito a uma organização social e outra musical artificialmente criadas no século XIX que excluiu as mulheres do campo da composição e dos espaços de poder, separou a composição da performance, institucionalizou a distinção entre música “erudita” e música “popular”, e definiu os contornos de gênero pela lógica binária. Mas antes de entender intelectualmente o que estava acontecendo

comigo, havia a sensação de morte, de beira de precipício, como se a vida tal como eu a havia construído até então não existisse mais. Diante dessa morte simbólica, encontrei na composição o meio para expressar o que as palavras ainda não conseguiam articular. O ato de compor fez com que eu não me desintegrasse psiquicamente. Foi um ato necessário, de resistência, de rebeldia, de amor próprio, e de libertação.

Ciranda das Mestras foi o meu primeiro projeto composicional. Ao longo dos anos de crise, imaginei que as mulheres que me ensinaram e acolheram ao longo da minha vida estavam ali, ao meu lado, segurando a minha mão, me dando forças para continuar a viver. As peças que integram esse ciclo são, além de um tributo a essas mulheres, a demarcação de um território subjetivo de libertação dos estereótipos de gênero na sociedade e na música, um espaço livre para a auto-expressão e para a criação de uma música autêntica que emerge das minhas múltiplas vivências musicais.

Para Sarah e Meredith é dedicada à minha mãe e a Meredith Monk. Após assistir o show de Meredith Monk no Porto Alegre em Cena em 2015, a ideia principal da peça emergiu na minha escuta interna no caminho até minha casa. Primeiramente composta em 2015, esta peça foi revisada diversas vezes, a última em 2021. Na minha imaginação, essa é uma peça que é tocada e ouvida dentro do útero materno.

Para Lili foi composta em 2016, inspirada na personagem Lili do filme “A garota dinamarquesa”. Me identifiquei com Lili na sensação de estranhamento e alienação do próprio corpo, sentimento que me foi muito familiar durante décadas devido ao abuso sexual sofrido na infância.

Para Beatriz é uma homenagem à pianista de origem argentina Beatriz Balzi que dedicou a sua vida à performance e à difusão do repertório Latino-Americano para piano. Em seu país de origem, Beatriz foi discípula de Vincenzo Scaramuzza e Alberto Ginastera, com que estudou composição. Tive o privilégio de ser sua aluna no curso de graduação em piano na UNESP em São Paulo. Foi Beatriz quem me apresentou a

obra de Alberto Ginastera, dentre tantos outros compositores Latino-Americanos. A admiração pela obra de Ginastera é expressa na citação de sua Sonata N. 1, Op. 22 para piano nos compassos 78-89. A seção “Lamento triste” busca exprimir o choque e minha profunda tristeza com a partida prematura de Beatriz em 2001. A obra foi composta em 2017 e revisada em 2020.

Para a Mãe Natureza é uma transcrição para piano solo da minha canção “Amazônia”, obra que foi encomendada pela soprano Susie Georgiadis e pela pianista Carla Ruaro para um concerto em Milão em 2020. *Para a Mãe Natureza* é dedicada à pianista Carla Ruaro.

Para Marta nasceu como uma peça comemorativa aos 70 anos da amiga Marta Colombo em 2021.

Para Márcia foi uma das primeiras peças do ciclo. A peça é dedicada à amiga/irmã e mãe substituta Márcia Francisco cuja amizade de décadas remonta aos anos de uma adolescência turbulenta em Tatuí.

Para Nica é dedicada à minha avó Joana, apelidada de Nica; figura essencial da minha infância, fonte inesgotável de afeto, com quem convivi diariamente até os 10 anos de idade e que ensinou a cuidar da horta, a rezar, cozinhar e fazer crochê.

Noturno para Chopin: *in memoriam* (1999), de Antônio Carlos Borges Cunha

Escrito originalmente para piano solo em 1999, por encomenda do pianista Ney Fialkow, *Noturno para Chopin; in memoriam* inaugura uma nova fase na minha produção autoral caracterizada pela procura pelo belo e pela ampliação de momentos de calma e de sutiliza, manifestando o meu desejo de paz e estabilidade diante dos conflitos, da violência, instabilidade de nossa realidade atual.

Sobre o processo de composição:

O pianista Ney Fialkow encomendou-me uma peça para ser incluída em um programa de recitais para demarcar os 150 anos da morte de Chopin em 1999. Senti-me honrado e desafiado pelo convite; passei meses pensando: o que vou fazer diante de magnitude de Chopin e do intérprete?

Ney havia me emprestado um CD com gravações de Noturnos por Artur Rubinstein. Para iniciar um diálogo com a música de Chopin, escolhi as notas fundamentais das tonalidades da sequência de Noturnos gravados no CD como material para a organização das alturas. Experimentando ao piano, tive a ideia de um ambiente calmo e silencioso, com estabilidade de temperamento e afeto. Imaginei o pianista tocando a música em altas horas da noite; o som deveria ser delicadíssimo para não perturbar o sono de sua esposa. Na minha fantasia, ela vivenciava sensações de estar entre a realidade e o sonho, ouvindo e não ouvindo sons delicados que emanavam perfumes suaves e atraentes, mas que geravam também sensações de mistério fantasmagórico.

Tendo fantasiado o *impetus* expressivo e definido o material de alturas, a partitura foi escrita em poucos dias, a partir de experimentos ao piano. A música pode ser descrita como: apresentação, reiteração e reverberação de sonoridades verticais (acordes), inicialmente, fixadas no registro médio-agudo, sempre em *ppp* e *pppp*. A sensação de mistério é gerada pela súbita aparição de sons no registro grave, em *ppp*, a partir do final da página 3 da partitura. A citação de fragmentos do Noturno em Mi Menor (obra póstuma), a partir do final da página 7, com *lentidão*, consolida o mistério com a chegada do fantasma: o espírito de Chopin.

Algumas dessas interpretações fantasiosas ocorrem após a escrita da partitura, durante ensaios e apresentações da versão para piano e acordeom em diversas ocasiões no Brasil e no exterior: Canadá, Estados Unidos e Montevideú. A versão para piano e acordeom surgiu por acaso; minutos antes de um concerto no Salão de Atos da UFRGS, tive a

ideia de incluir acordeom *offstage*, reverberando, esparsa e discretamente, alguns sons do piano.

A encomenda de Fialkow estimulou minha imaginação musical, conduzindo a experimentos com sonoridade e comportamentos expressivos diferentes dos recursos dramáticos que caracterizam meu trabalho até aquele momento. Com sua sutileza permanente e ausência de conflitos explícitos, *Noturno para Chopin* tem sido recebida como uma música que comunica profundidade emocional e afetiva.

O Gigante do Pé de Feijão (2013), de Paulo Rios Filho

Em 2019 o InCoMuN fez a estreia gaúcha da peça de Paulo Rios Filho *O Gigante do Pé de Feijão* (2013), na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. A peça que também integra este concerto, tem instrumentação aberta, podendo ser feita com diferentes formações instrumentais/vocais, parte escrita para instrumentos e vozes (cantadas pelos próprios instrumentistas), com notação rítmica e de contorno melódico sem alturas definidas, se assemelhando na voz ao “*sprechgesang*”⁷, e seção com improvisação. Além de remeter ao conhecido conto infantil, a obra também tem inspiração política, o que pode se deduzir pela sua letra, mesmo com as trocas de sílabas que remetem a algumas representações teatrais e cinematográficas do famoso gigante: *Oh, Gurgel, Exmeplique besta PEC / Togo Vermanha! / Fifa Fofa Fufa Fafá Fefá / João, suba! João, pense! João leia! João desça!* Segundo recentemente comentou Paulo Rios Filho sobre a peça: “O ano era 2013. Ainda não era primavera, apesar de muito se falar sobre. O gigante, uma quimera. A moldura do porvir, um pesadelo do qual somente agora nós podemos começar a pensar em sair.” Talvez não por coincidência, a notação do contorno melódico se assemelhe à utilizada

⁷ No *Sprechgesang*, ou *sprechstimme*, espécie de “canto-falado” criado por Schoenberg e utilizado pela primeira vez em sua obra *Pierrot Lunaire* (1912), as melodias da voz, apesar de escritas com indicação de alturas, não as deve ter exatamente entoadas, mas direcionadas para cima e para baixo de maneira aproximada à sua notação, “embora o ritmo devesse ser escrupulosamente observado”. (WATKINS, p. 185).

por Louis Andriessen em sua obra de 1975, também de cunho político, *Workers Union* (2002).

InCoMuN Ensemble e *Soundpainting*

O InCoMuN Ensemble, da sigla para Intérpretes e Compositores de Música Nova, grupo de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), foi criado em 2013, com coordenação do Prof. Felipe Adami. Tem como proposta unir a performance de música escrita e de música improvisada e buscar novas sonoridades através da pesquisa sonora e da fusão de estilos, em uma visão aberta e ao mesmo tempo crítica e reflexiva. Integram o grupo alunos e funcionários da UFRGS e músicos da comunidade externa. O grupo tem estreado obras de diversos compositores brasileiros, principalmente do sul do país, e executado obras de compositores dos séculos XX e XXI internacionalmente reconhecidos, mas raramente tocadas no Brasil, em um trabalho pioneiro.

O grupo também apresenta o seu trabalho com *Soundpainting*, linguagem de sinais criada por Walter Thompson para possibilitar a criação de composições em tempo real, através da condução de um “*soundpainter*”, que indica gestos a serem executados musicalmente, e da improvisação de intérpretes a partir destes gestos (Thompson, 2006). O processo de criação resulta da interação entre *soundpainter* e performers. Para este concerto, o grupo definiu fazer um breve prelúdio introdutório e, após a execução da peça de Paulo Rios Filho, encerrar com uma performance na qual o público, após conhecer alguns gestos, é convidado a participar, encerrando a apresentação com um grande tutti, em que são suprimidas as fronteiras entre músicos e plateia.

O Concerto do Novas tríades marca o retorno do InCoMuN aos palcos após a suspensão de suas atividades em virtude da pandemia de COVID-19. O grupo atual está com nova formação, incluindo novos e antigos integrantes.

Referências:

ANDRIESEN, Louis. *Workers Union*. Partitura. Amsterdam: Donemus.

THOMPSON, Walter. (2006). *Soundpainting: the art of live composition*. Workbook I. U.S.: Walter Thompson.

WATKINS, Glenn. (1988). *Soundings: music in the twentieth century*. New York: Schirmer Books.

DIA 24/09



Página deixada intencionalmente em branco

OFICINAS (DIA 24/09)

Prédio 40B – 9:00 às 11:00

Oficina 1: *Masterclass de composição musical*

Prof. James Correa (UFPel)

Proposta: Audição, análise e comentário de obras dos inscritos, discutindo conceitos e técnicas relacionadas às peças apresentadas pelos alunos.

Relato das atividades: Na oficina de composição foram ouvidas duas composições de alunos inscritos. Foram feitos comentários sobre questões técnicas e discussões estéticas sobre as peças bem como debates sobre processos composicionais em geral.

Público-alvo: compositores, compositoras e estudantes de composição.

Local: Sala 1208 (Prédio 40B).

Oficina 2: Os dois lados da partitura: um workshop para compositores e intérpretes

Profa. Catarina Domenici (UFRGS)

Esse workshop objetiva oferecer uma reflexão teórica sobre o fenômeno musical, sobre as habilidades e os papéis dos agentes envolvidos, a natureza e a função do texto musical a partir de uma atividade prática conjunta entre compositores(as) e intérpretes. O material a ser utilizado nesse workshop compreende obras já acabadas, obras em processo de composição ou mesmo um esboço ou uma primeira versão a ser executada por um(a) intérprete que deve estar preparado(a) para executá-la no workshop.

Destaque das atividades realizadas: no primeiro dia, foi feita uma exposição teórica de uma hora seguida por discussão acerca de conceitos e teorias sobre colaboração na música contemporânea; no segundo dia, foi realizado trabalho prático com um compositor e um intérprete tendo como objeto a primeira versão de uma obra para clarineta solo.

Público-alvo: compositores, compositoras, instrumentistas e estudantes de composição e instrumento.

Local: Sala S. Benda (Prédio 40B).

Oficina 3: O corpo na performance musical: uma janela ou uma jaula?!: algumas considerações sobre a postura

Prof. Raul C. D'Ávila (UFPeI)

Proposta:

Ainda que muitos pesquisadores e professores venham desenvolvendo seus estudos e orientações sobre o uso do corpo na prática instrumental, de modo geral as atenções e abordagens às performances são mais voltadas às questões de natureza técnico interpretativa relacionadas aos instrumentistas.

Como pensar sobre o uso do próprio corpo para minimizar os esforços no cotidiano de nossos estudos, tendo como meta a máxima "menos é mais"? O que fazer?

A proposta desta oficina é desenvolver uma reflexão e conscientização sobre o uso do corpo aos instrumentistas em geral, harmonizando os gestos corporais aos musicais.

Público-alvo: instrumentistas em geral.

Local: Sala 1218 (Prédio 40B).

Relato das atividades desenvolvidas nos dias 23 e 24/09/2022:

- Conhecer os participantes;
- Relato das experiências individuais;
- Como sentem o corpo na performance?

- E no cotidiano, independente da performance?
- Problemas mais frequentes de cada um: dores, desconfortos, câimbras, concentração, entre outros;
- Considerações sobre técnica - item 3.3.1 - Cap. 3 da minha tese: “ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta”;
- Heidegger: “o homem é um ser pensante” - conforme o texto sobre a “Serenidade” de Martin Heidegger, por Isabel Maia;
- Harmonização dos gestos corporais com os gestos musicais;
- O equilíbrio do corpo na performance;
- Compartilhamento de referenciais - dissertações, teses e links.

Atividades práticas:

- Relaxamento / respiração;
- Leitura de das páginas 73 e 74 minha tese - refletindo sobre a técnica;
- Equilíbrio / exercícios;
- Participantes desenvolvendo performance em sala;
- Comentários dos participantes observando os colegas tocarem após reflexões sobre o conceito de técnica e maior consciência sobre o uso do corpo.

Referências importantes:

Tese de Margareth Maria Milani / PPGMUS - UFRGS

Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150828/001009616.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tese de Raul Costa d'Avila / PPGMUS – UFBA

“ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta”

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9129>

Dissertação de Patrícia Pederiva / PPG Educação / UnB

“O CORPO NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS MUSICAIS: percepção de professores”

<https://catedra.ucb.br/wp-content/uploads/2012/07/Processos-de-ensino-aprendizagem.pdf>

Laura Cecilia Payome Villoria / Maestría en Música – Medellín (Universidad EAFIT)

El gesto corporal como generador de significado em la interpretación musical

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8038/LauraCecilia_PayomeVilloria_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Oficina 4: *Soundpainting* e improvisação livre: impulsionando o processo criativo através da exploração sonora e da interação

Prof. Felipe Kirst Adami (UFRGS)

A oficina “*Soundpainting* e improvisação livre: impulsionando o processo criativo através da exploração sonora e da interação” aborda a improvisação musical livre e guiada como práticas que impulsionam o desenvolvimento da criatividade e que estão ao alcance de todos. São abordados diferentes aspectos técnicos da improvisação, culminando com o ensino de gestos de *Soundpainting* (improvisação guiada) e sua prática em conjunto.

A “improvisação livre”, diferente da mais amplamente usada improvisação idiomática, “a qual trata principalmente com a expressão de um idioma - como jazz, flamenco ou barroco, e toma sua identidade e motivação daquele idioma” (BAILEY, 1993, p. xi), não possui estruturas pré-estabelecidas, como sequências harmônicas, seções delimitadas, ritmos base etc. Segundo Bailey, “as características da música livremente improvisada são estabelecidas somente pela identidade-sônica da pessoa ou pessoas que a tocam”, e ela pode ser “uma atividade de enorme complexidade e sofisticação, ou a mais simples e mais direta expressão: o estudo e o trabalho de uma vida inteira, ou uma atividade diletante casual” (Bailey, 1993, p. 83-84). Berliner aponta que existem ciclos de criatividade nas histórias de performance de muitos jazzistas, iniciando com uma certa fixação de padrões para, “nos estágios finais do ciclo (...) tomar grande liberdade com padrões, variando ou partindo deles frequentemente na geração de novas ideias.” (Berliner, 1994, p. 271). Apesar de se diferenciar da improvisação jazzística também segue seus ciclos e é direcionada pela bagagem cultural e conhecimentos técnicos do *performer*, podendo os elementos sonoros ou mesmo estruturais utilizados em uma improvisação livre estar presentes e transformados em novas improvisações, de acordo com o desenvolvimento e novos

conhecimentos adquiridos. Na prática em conjunto, a improvisação livre permite uma relação entre os *performers* na qual há a troca de experiências sonoras e interação na construção da estrutura musical a partir da resposta aos estímulos sonoros de cada integrante, num exercício criativo-perceptivo contínuo.

Essa experiência de troca ocorre, embora em uma relação um pouco diferente, na composição guiada, a qual na oficina é trabalhada a partir da linguagem do *Soundpainting*, criada pelo compositor Walter Thompson. Segundo ele, “*Soundpainting* é a linguagem universal de sinais para composição ao vivo” (Thompson, 2006, p. 2). É uma forma de improvisação guiada por gestos que representam elementos musicais, efetuados por um *soundpainter* – espécie de regente-compositor – e interpretado por performers, os quais improvisam a partir deles. Os gestos básicos do *Soundpainting*, conforme Thompson (2006) compreendem quatro categorias: 1) identificadores (quem toca); 2) conteúdo (o que tocar); 3) modificadores (como tocar); e 4) gestos de “ir” (“*go gestures*” - quando tocar). Além destes tipos, há também os modos (parâmetros que afetam gestos específicos) e as paletas (material pré-definido, podendo ser trechos musicais escritos, música ensaiada, texto, etc.). O *soundpainter* normalmente informa no mínimo três gestos básicos para que os músicos toquem: quem deve tocar e o que deve tocar – por exemplo, “instrumentos do naipe das madeiras” tocam “pontilhismo” – e do gesto de iniciar. Os modificadores, como, por exemplo, a dinâmica, caso não indicados, ficam a cargo do intérprete. Apesar de a improvisação ser guiada pelo *soundpainter*, “*performer(s)* e *soundpainter(s)* interagem, percebendo, criando e interpretando simultaneamente”, estando a criação, portanto “no espaço entre o gesto e aquilo que o gesto não impõe, sugere” (2010, p. 238-239). Assim, “as fronteiras que delimitam os papéis do intérprete, compositor e regente” se tornam “elásticas, vazadas e transpassadas, em um campo que não se fecha no gênero, mas que se abre na experiência de atravessar o momento pelas vias da performance criativa” (FARIA, 2010, p. 239). Faria (2010) ressalta que três importantes características do *Soundpainting* – “a não utilização de

escrita tradicional, a possibilidade de trabalhar a partir de parâmetros outros que não as relações harmônico-escalares, e considerar erro como um elemento importante no processo de desenvolvimento musical” – o tornam, a seu ver, uma ferramenta pedagógica apropriada para ser utilizada com músicos que não tiveram ainda um contato mais profundo com a improvisação (2010, p. 242).

A proposta da oficina, concebida especialmente para o congresso Novas Tríades, explora inicialmente elementos da improvisação livre de forma didática, a partir dos parâmetros do som (duração, intensidade, altura e timbre), isolando e centralizando a improvisação em cada um deles. Essa abordagem fomenta a participação ativa dos(as) participantes, os quais são incentivados a buscar alternativas criativas de trabalhar os referidos elementos, aumentando o seu domínio exploratório em cada um deles, e, ao mesmo tempo, trabalhando sua percepção e interação ao escutar e reagir à improvisação dos(as) colegas. Na segunda parte da oficina, são apresentadas e testadas informações básicas sobre o *Soundpainting*, seguindo-se um trabalho de improvisação com acréscimo gradual de gestos e complexidade crescente da estrutura musical, incluindo a experiência de condução do grupo por parte dos performers, convidados também a atuar como *soundpainters*.

Público-alvo: instrumentistas, compositores, educadores musicais e estudantes de música.

Local: Sala 1105 (Prédio 40B).

Referências:

- BAILEY, Derek. (1993). *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge: Da Capo Press.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FARIA, Bruno C. (2010). A linguagem de sinais para improvisação *Soundpainting*: sinalizando uma nova ferramenta para a formação musical. In: VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, p. 237-245.

THOMPSON, Walter. (2006). *Soundpainting*: the art of live composition. Workbook I. U.S.: Walter Thompson.

Oficina 5: *Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis*

Prof. Felipe M. Castellani (UFPEL)

A partir de uma série de provocações, apresentadas na forma de obras artísticas, fragmentos textuais, visuais e sonoros, a oficina buscou a criação de um espaço de trocas e intercâmbios entre as/os participantes, tendo como vetor central de organização a contestação e a necessidade de ruptura com as balizas da modernidade imperialista europeia nos campos da arte. Dividida em duas seções de debates, a oficina “Som, experimentalismo e pensamento decolonial: algumas conexões e práticas possíveis”, adotou uma abordagem transversal interligando os campos problemáticos das práticas artísticas experimentais, da história social, da educação, dos estudos das relações raciais, dos estudos decoloniais, dentre outros. Ao final da oficina, as/os participantes foram convidadas/os a relacionar seus focos de investigação aos temas abordados, constituindo assim, um ambiente circular de ensino-aprendizagem.

Público-alvo: estudantes de artes visuais, música, cinema, dança, artes cênicas, ciências humanas e sociais.

Local: Sala 1312 (Prédio 40B).

RECITAL DIURNO 2

Teatro Caixa Preta – 11:00 às 12:00

Recital de Música Instrumental e Videoarte

Este recital traz obras instrumentais e propostas de videoarte de compositores e compositoras do Rio Grande do Sul que submeteram propostas de apresentações artísticas para o Novas Tríades. As obras, predominantemente solos, exploram o leque de idiomatismos desses instrumentos e estabelecem diálogo com diferentes vertentes estéticas, seja a música tradicional de concerto, o jazz, a música popular brasileira, além de práticas da vanguarda do século XX.

Programa

Raul Costa d'Avila (1961) – *Adupé* (2009)

para flauta solo

Raul Costa d'Avila (1961) – *Vozes de um Rio* (2020)

para flauta solo

Raul Costa d'Avila (1961) – *Omolu* (2020-2021)

para flauta solo

Raul Costa d'Avila (1961) – *Mani - a lenda* (2021-2022)

para piccolo solo

Flauta e piccolo: Raul Costa d'Avila

Thiago Perdigão (1989) – *Sigilos* (2022)

Thiago Perdigão (1989) – *Miopia* (2013)

Piano: Thiago Perdigão

Felipe Alvares (1979) – *Um lugar seguro* (2020)

Gustavo Assis Brasil (1973) – *Pra Anamaria* (2006)

Contrabaixo elétrico: Felipe Alvares

Danilo Salvade (1992) – *Reflexões de um isolamento* (2022)

para vídeo em suporte fixo

Poliana Lima (2000) – *Paisagens Audiovisuais de Porto Alegre* (2022)

Piano: Poliana Lima

Notas de programa

Adupé (2009), de Raul Costa d'Avila

Adupé, que em iorubá significa gratidão, é uma “Fantasia Seresteira”. Foi dedicada à Bahia e ao que me foi oferecido lá, em especial aos amigos com quem convivi durante os quatro anos que morei em Salvador para cursar o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Criada num fluxo contínuo, a melodia é resultado natural de minha trajetória tocando música popular – valsas, choros, polcas, maxixes, sambas, sambas-canções, bossa nova, entre outros – e música de concerto.

Embora *Adupé* tenha um pulso sugerido, ela requer do intérprete deixar que o fluxo do discurso musical – imbricado por padrões rítmicos que às vezes se confundem, tornando difícil de grafar o fluxo rítmico com precisão – seja conduzido com certa dose da liberdade inerente às serestas brasileiras.

É um discurso curto, terno, procurando instigar possibilidades sonoras e expressivas do flautista, tendo o sentimento de agradecimento como fio condutor e a imaginação como componente do *téchnē* (τέχνη).

Vozes de um Rio (2020), de Raul Costa d'Avila

Dedicada a meu professor Expedito Vianna (1928-2012), “Vozes de um Rio” foi inspirada num trecho do escritor Guimarães Rosa (1908-1967) escrevendo sobre si mesmo: “[...] porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem [...]”.

A ideia foi homenagear meu querido professor, procurando explorar a sonoridade da flauta como Expedito gostava muito de fazer com competência e profunda dedicação em suas aulas.

Fã do tenor italiano Beniamino Gigli (1890-1957), Expedito ficava impressionado com os harmônicos que surgiam da voz de Gigli quando este mudava as vogais. Neste contexto, naturalmente tentei explorar a sonoridade da flauta e seus matizes, procurando explorar ainda o uso do vibrato de forma mais controlada, criando para isto um sinal que foi inspirado nos exercícios cotidianos que Expedito me pedia para fazer em suas aulas, conforme anotações que ainda guardo.

“Vozes de um Rio” é um mergulho nos mistérios e encantamentos do som da flauta, em suas profundezas – e quem sabe ainda em nossas profundezas também?! É uma proposta que beira ao improviso, procurando contextualizar poesia (sonoridade da flauta e palavras de Guimarães Rosa), onde ousei equilibrar intuição, espontaneidade com racionalidade e emoção.

Omolu (2020-2021), de Raul Costa d'Avila

Mesclando crenças que configuram o sincretismo religioso, Omolu é um prelúdio com espírito de prece devotado ao Orixá da cura.

Expressões do catolicismo como “com clamor de intercessão”, “fervorosamente” e “piedosamente” compõem a narrativa sacra, que se faz necessário ser conduzida com compaixão, lucidez e espontaneidade, aliadas à fé e esperança pelo fim da trágica pandemia que assola a humanidade.

Os silêncios, representados pelas pausas e sinais de suspensão de som, aliados às articulações e recursos das técnicas expandidas, reforçam a expressão de lamentação e a intercessão da divindade pela mediação, pedida com insistência e humildade ao longo do prelúdio.

Mani - a lenda (2021-2022), de Raul Costa d'Avila

Inspirada na vida de Mani, uma pequena e linda índia de uma tribo Tupi que integra a comovente lenda pertencente ao folclore brasileiro, a peça é composta por cinco seções para serem tocadas num fluxo contínuo:

- I. Solene – anúncio da gravidez da mãe de Mani à tribo, um ritual;
- II. Amoroso e Terno – o nascimento de Mani; amorosidade e carinho;
- III. Alegre e Inocente – Mani brincando e dançando na floresta com os corumins e coruminhas;
- IV. Atormentado – a doença de Mani, a tristeza deixando todos abatidos na tribo;
- V. Carpido – chorando a morte de Mani; a pequena adorável indiazinha, em uma chispa de luz, vira estrela no céu.

Sigilos (2022), de Thiago Perdigão

Música composta em 2022, “Sigilos” é um tema que pertence à Jazz suíte nº3 do compositor, e foi estreada no evento Novas tríades. A música possui um andamento lento e se, em sua parte A, a melodia traz em si um intenso cromatismo e quiálteras que geram certa polirritmia em sua relação com o acompanhamento, na parte B há ritmos que rompem com os ritmos mais tradicionais do jazz, além do tema, em geral, possuir tanto uma harmonia mais cromática quanto trechos de harmonia quartal.

Miopia (2013), de Thiago Perdigão

Composto em 2013, “Miopia” pertence à Jazz suíte nº2 do compositor e consiste em um tema intenso em termos de vivacidade e de rápido andamento. Sua melodia oscila entre o pentatonismo e o cromatismo, e suas acentuações, quando aliadas às questões harmônicas e ao veloz andamento, lhe trazem um caráter ao mesmo tempo incisivo e instável.

Um lugar seguro (2020), de Felipe Alvares

Um lugar seguro foi criada em julho de 2020, no período da pandemia. Esta música expressa elementos importantes do meu primeiro álbum, o qual está em fase de finalização. Primeiramente apresento um aspecto bastante subjetivo, o sentimento de que o contrabaixo elétrico e a prática musical em minha vida assumem uma função de proteção, um refúgio para meus medos, inseguranças, tristezas, uma forma de enfrentar as dificuldades e também de buscar caminhos para a felicidade. Outro aspecto muito importante é a ideia de usar como maior inspiração nas composições e também na escolha das músicas para interpretação, elementos da Música Gaúcha, e/ou a Música Instrumental Gaúcha. Esta música é a segunda composição em 5/4 que compus; a primeira foi a música *Pentamê* de 2003 a qual busca inspiração no ritmo chamado chamamê, tendo como ideia central criar um chamamê em cinco.

Pra Anamaria (2006), de Gustavo Assis Brasil

Uma música do guitarrista e compositor Gustavo Assis Brasil, foi composta em homenagem a sua mãe. Esta composição lança elementos principalmente da música gaúcha e do jazz, utilizando o ritmo chamamê como base e apresentando elementos harmônicos e a prática da improvisação.

Reflexões de um isolamento (2022), de Danilo Salvade

A presente obra foi produzida para a disciplina de Composição IV do curso de Música - Composição da Universidade Federal de Pelotas no semestre 02/2021, no período de março a junho de 2022. O trabalho realizado na disciplina foi produzido em forma de um curta-metragem produzido inteiramente pelo discente Danilo Marostega Salvade, desde as filmagens, edição de vídeo e imagens, composição da trilha, efeitos sonoros, edição de áudio e pós-produção. O trabalho foi orientado pelo

professor responsável da disciplina, o Prof. Dr. Felipe Merker Castellani. O curta teve sua criação diretamente influenciada pelas temáticas aprendidas durante o semestre letivo da disciplina em questão e pela pandemia da Covid nos anos de 2020 e 2021. Foram trabalhados os temas do *soundwalk* e da paisagem sonora, ambas as terminologias criadas pelo compositor Raymond Murray Schafer, que trouxe novas concepções estéticas acerca do estudo do universo sonoro que nos rodeia. A trilha sonora foi composta utilizando-se de uma instrumentação majoritariamente eletroacústica e dividida em quatro breves movimentos. Em um primeiro momento, ouvimos um breve som que simula um “tic-tac” de um relógio, à exatos 60 BPM, enquanto as imagens ao fundo revelam memórias visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e uma transição para imagens do quarto do protagonista, remetendo a uma ideia de prisão atemporal. A seguir há uma breve fala de um poema improvisado acompanhado de um solo de guitarra com a utilização de um aparelho eletrônico chamado “ebow”, o qual gera um efeito de “sustain” inalterável. O terceiro movimento é representado por um trecho de uma composição para piano executado inteiramente por um programa de notação musical, o MuseScore, onde tanto o timbre quanto a escolha estética de execução foram propositais com o intuito de criticar o ensino da composição musical e a apreciação das mesmas obras executadas por programas computacionais. A estrutura desse movimento foi composta utilizando as escalas hexatônicas e octatônicas. Mais uma vez remetendo as ideias de circularidade e prisão causadas pela pandemia. O último movimento representa o fim falacioso da pandemia, onde o motivo musical executado na tonalidade de Ré menor ganha uma carga dramática ao ser executado inteiramente por instrumentos eletroacústicos com dinâmica fortíssima entram em contraste com as cenas do protagonista em primeira pessoa tentando retornar a vida cotidiana, até que é “puxado de volta” a realidade, onde, mais uma vez, se vê assistindo ao tempo passar e escutando o “tic-tac” do relógio.

Paisagens Audiovisuais de Porto Alegre (2022), de Poliana Lima

Proposta audiovisual de recriação da paisagem sonora do centro de Porto Alegre. Peça para piano, vídeo e eletrônica. Mostra contrastes entre o caos urbano e a natureza exuberante por meio dos vídeos e sons previamente gravados e por meio do improviso livre no piano, sendo assim uma composição semiestruturada.

PAINÉIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA 2

Prédio 40B – 13:40 às 15:00

Apresentações de comunicações resultantes de projetos de pesquisa e criação sobre Composição, Performance, Arte sonora, Educação musical e Improvisação livre hoje.

SESSÃO C

13:40 - 13:50	Davi Raubach Tuchtenhagen	Processo Criativo de Peça para Ensemble e Eletrônicos
13:50 - 14:00	Thiago Perdigão	Sobre o conceito de Forma motívica e a fusão entre a micro e a macro análise
14:00 - 14:10	João Vitor Azevedo da Silva	Estratégias para o desenvolvimento de música eletrônica dançante
14:10 - 14:20	Rafael Mattos Petrucci da Silva	“miralejos”: interpretações poético-musicais acerca da escrita contra-hegemônica de Marília Kosby
14:20 - 14:30	Amanda Carpenedo	Processos criativos e o uso de recursos percussivos na escrita do arranjo para violão da obra São Jorge, de Hermeto Paschoal
14:40 - 15:00	PERGUNTAS E DEBATE	

Mediação: Prof. Felipe Adami (UFRGS)

Local: Sala 1312 (40B)

SESSÃO D

13:40 - 13:50	Arthur Reckelberg Borges da Silva	The Artistic Turn: uma revisão
13:50 - 14:00	Abigail Somavilla	A Suíte Folclórica na 1 de Frederico Richter e a música gaúcha no contexto do Nacionalismo proposto por Mário de Andrade
14:00 - 14:10	Luiza de Albuquerque Leite Vieira	Música Erudita Contemporânea em Salvador: ousadia para além da baianidade
14:10 - 14:20	Gustavo Henrique Soares da Silva	Os conceitos de Transporte e Peregrinação de Tim Ingold e o processo de composição musical
14:20 - 14:30	Felipe Merker Castellani Danilo Salvade Marostega Estevão de Souza Santana Gabriel Rodrigues Soares Milena Eleusina Fagundes de Assunção Gabriel Rodrigues Soares Levina Sun Ricardo Ferreira da Silva	G.I.L. – Enfrentamento estético e pluriversalidade
14:30 - 15:00	PERGUNTAS E DEBATE	

Mediação: Profa. Luciane Cuervo (UFRGS)

Local: Sala 1105 (40B)

Resumos – SESSÃO C

Três Interesses no Processo Criativo de *As Vozes das Páginas*

Davi Raubach Tuchtenhagen

Este trabalho aponta três interesses envolvidos no processo criativo de *As Vozes das Páginas*⁸, para flauta alto, clarone, piano, guitarra elétrica, violino, violoncelo e recursos eletroacústicos. Fui selecionado para compor para o conjunto do 1º Festival Plurisons, em João Pessoa, PB. A peça foi estreada em 30 de julho de 2022 e três interesses estão no núcleo deste processo criativo.

O primeiro interesse se refere ao uso de um sistema de notação baseado em texto. Neste sistema, gestos instrumentais estão associados às sílabas de um texto e devem ser executados pensando em como este texto seria (ou é) lido (TUCHTENHAGEN, 2018). Assim, frases, ritmos, acentos, pausas, entre outros aspectos musicais, podem derivar da leitura que o/a intérprete é mais ou menos livre para fazer.

⁸ Gravação disponível em: <https://youtu.be/StGfpgi3p10>. Outras informações: <https://daviraubach.com/music>.

a)

Tempo de fala: Regular

voz: melodia e dinâmica como que falando
com voz *ad libitum* sempre

Flauta Alto

Son nha mos jun - tos, son nha mos jun - tos, a - cor - da - mos. Son nha mos jun - tos,

b)

Tempo de fala: Regular

pizz. arco

Violino

Son nha mos, a cor da mos, e segui mos sonhan do, co ber tos por nos sa pe le. So nha mos jun

Figura 1: A utilização da leitura textual como articuladora da temporalidade. Fonte: o autor, 2022.

O segundo interesse decorre da pesquisa de mestrado (TUCHTENHAGEN, 2019) e se refere a processos de constituição, dissolução e interação de fluxos sonoros na textura musical (SMALLEY, 1997, WISHART, 1996; BREGMAN, 2008). Nesta peça, a ferramenta de orquestração Orchidea⁹ foi utilizada para extrair de uma amostra de multifônico do clarone (às vezes já processada) alturas para cada instrumento. Assim, os elementos da textura são entendidos como partes de um todo que pode se constituir ou de dissolver.

O terceiro aspecto se refere ao desenvolvimento da Muda¹⁰, uma biblioteca em Python para a formalização de processos de alternância de materiais. Períodos de tempo (*timespans*) são definidos para cada material a ser notado de acordo com uma lógica de crescimento, liquidação ou estabilidade. No trabalho com a duração destes períodos que marcam a presença de cada material, acontece a transição da composição para áreas sonoro-morfológicas distintas.

⁹ Disponível em: <https://forum.ircam.fr/projects/detail/orchidea/>.

¹⁰ Disponível em: <https://www.daviraubach.com/muda/>.

Palavras-Chave: composição musical, processo criativo, música eletroacústica mista

Referências:

BREGMAN, Albert S. Auditory scene analysis. In Squire, L.R. (Editor-in-Chief.). **Encyclopedia of Neuroscience**. Oxford, UK: Academic Press. 2008. Disponível em:

<http://webpages.mcgill.ca/staff/Group2/abregm1/web/pdf/2008-New-Encyclopedia-Neuroscience.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2019.

SMALLEY, Dennis. “Spectromorphology: explaining sound-shapes,” **Organised Sound**, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

TUCHTENHAGEN, Davi R. “Interação na Música Eletroacústica Mista”, Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, p. 184, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/59931>. Acesso em: 05 Ago. 2022.

TUCHTENHAGEN, Davi R.; DALDEGAN, Valentina. “Colaboração e estabilidade morfológica no processo criativo de Chão de Outono”. **Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM**. Simpósio Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea. Manaus-AM, 2018. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5428/1965>. Acesso em: 15 Jan. 2019.

WISHART, Trevor. **On Sonic Art** (new revised edition, Emmerson, Simon, ed.). Contemporary Music Studies. New York: Routledge, 1996.

Sobre o conceito de Forma motívica e a fusão da micro e da macro análise

Thiago Perdigão

O presente trabalho a ser apresentado consiste na exposição comentada do último capítulo de meu trabalho de conclusão do curso de composição musical na universidade federal de Pelotas (o nome do trabalho irei omitir a fim de manter o sigilo do nome), e que diz respeito ao conceito que desenvolvi de “Forma motívica”, o qual consiste, em termos gerais, no meio através do qual é possível se criar a forma musical total a partir de um ou mais motivos, bem como motivos a partir da forma musical total já pronta, tudo de forma analítica e, em certa medida, matemática.

Naturalmente, tal conceito termina por fazer a ponte entre a micro e a macro análise, já que se a primeira está vinculada à análise, muitas vezes, dos motivos fundamentais e demais elementos que podem ser vistos segundo uma lupa mais “estreita”, a segunda se vincula, muitas vezes, aos elementos mais gerais e à forma musical total. Portanto, tal “ponte” entre a micro e a macro análise também será abordada na exposição.

Serão apresentados ainda, de forma resumida, os 10 pontos presentes no trabalho de conclusão, e que remetem aos princípios que podem ser deduzidos da forma motívica enquanto técnica composicional. Assim, a ordem da apresentação será, em primeiro lugar, a exposição da técnica de dedução da forma a partir de um motivo determinado e vice-versa; e, em segundo lugar, a apresentação da lista de princípios que podem daí ser deduzidos, e que podem ter consequências na poética composicional e na estética musical.

Palavras-Chave: composição musical, análise musical, técnicas composicionais

Referências:

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma Pedagogia da Composição Musical. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro, 7Letras, p.84-95, 2010.

COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. London: Oxford University Press, 1967.

FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1971.

HEINE, Heinrich. *Os deuses no exílio*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MALT, Mikhail. Reflexiones sobre el acto de componer. *Música y nuevas tecnologías: Perspectivas para el siglo XXI*. p. 57 – 68. Barcelona: ACC L'Angelot, 1999.

MORRIS, Robert. Compositional spaces and other territories. *Perspectives of new music*. EUA, Perspective of New Music Inc., v. 33, n. 1-2, p. 328-358, winter/summer, 1995.

PERDIGÃO, Thiago. *Os deuses no exílio: processos composicionais*. Trabalho de conclusão de curso. Pelotas: UFPel, 2018.

RÉTI, R. *The thematic process in music*. London, Faber and Faber, 1961.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

Estratégias para o desenvolvimento de música eletrônica dançante

João Vitor Azevedo da Silva

A presente comunicação apresenta o resultado parcial da peça para música eletrônica dançante ID016, onde através da análise de uma obra musical (usada como modelo composicional, em seus padrões e parâmetros dentro de um gênero, como: arranjo; mixagem; timbres) e discussão com amigos, pode-se desenvolver um processo de composição que vai além da obra em si, que me guiou para as três ideias principais dessa comunicação, um esforço de categorização do processo (RIOS FILHO, 2015): a) imersão em repertório do subgênero específico de música eletrônica dançante, a fim de atingir sonoridades que dialoguem com o sonoridade pretendida durante uma apresentação; b) criação de timbres dos instrumentos, assim como o desenvolvimento do arranjo; c) discussão com amigos e mentores.

A performance ou apresentação da música eletrônica dançante normalmente acontece nos palcos, em festivais ou festas onde o DJ performa um *DJ Set* que contém músicas que compartilham de semelhanças conceituais como: gênero, andamento e fórmula rítmica. Portanto, é necessário atender a padrões do subgênero na composição que se relacione com a música anterior e a próxima. O material da música é desenvolvido a partir da análise de uma obra musical como referência, onde faço a escolha dos timbres por semelhança e elaboro um design modificado a partir do conteúdo (timbres, dinâmicas, linhas melódicas, arranjo ou até harmonia) da obra. A música se transforma ao longo do processo pautado por discussões com amigos e mentores dentro do universo cultural de música eletrônica dançante, com foco na cidade de Santa Maria - Rio Grande do Sul.

Por fim, conclui-se que o primeiro e segundo estágios respondem questões subjetivas do processo, como motivo das escolhas da música de referência e timbres, e o terceiro estágio fala sobre questões objetivas, como detalhes técnicos de mixagem.

Palavras-Chave: composição, música eletrônica dançante, análise.

Referências:

RIOS FILHO, Paulo. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. 2015. 311 f. :il. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

“miralejos”: interpretações poético-musicais acerca da escrita contra-hegemônica de Marília Kosby

Rafael Mattos Petrucci da Silva

O presente trabalho objetiva investigar a construção da voz poética, as temáticas e o território de mistura linguística trazidos na poesia de Marília Kosby, mais especificamente, no poema “miralejos”, por mim cancionado. A poeta, nascida em Arroio Grande, município situado no extremo sul do Rio Grande do Sul, vem desenvolvendo uma escrita decolonial, antagônica a algumas representações identitárias do tradicionalismo gaúcho e aos seus referenciais simbólicos estanques. A pesquisadora Clarissa Ferreira aponta que “um passado de glórias não é emblema das fêmeas por esses pagos” [...] “O fim para elas, as personagens que representam a nós, é a fome da terra que engole” (FERREIRA, 2021, p. 111).

A não designação de gênero do eu lírico, a desconstrução de verdades hipotéticas preestabelecidas e o hibridismo cultural são marcas de uma escrita que, em diálogo com o processo analítico, atua em direção à reversão de um cânone poético majoritariamente branco e masculino. Nesse processo, os títulos e os versos do poema e da canção – escritos com iniciais em minúsculas –, a interseção com o ritmo tradicional argentino conhecido como *chacarera*, a presença do elemento recitado e a coexistência bilíngue do português e do espanhol são alguns dos traços que forjaram um resultado poético-musical hibridizado – característico da pós-modernidade eminente no texto de Marília, que reverberou em meu processo cancional. A poeta, ademais, é fortemente influenciada pelas letras de músicas tradicionais argentinas.

Segundo o teórico da canção Luiz Tatit, “Compor é buscar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” (TATIT, 2012, p.11). Por meio da canção de mesmo título, pretendo analisar como se deu a transposição dos afetos contidos no poema à canção que dele é presente, desvelando minha projeção e gestualidade, enquanto cancionista, e fazendo dessa interlocução um único projeto de sentido.

Palavras-Chave: poesia contra-hegemônica, canção popular, hibridismo cultural.

Referências:

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo Líquido*. Editora: Coragem. Porto Alegre, 2021.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Editora: Edusp. São Paulo, 2012.

Processos criativos e o uso de recursos percussivos na escrita do arranjo para violão solo da obra *São Jorge*, de Hermeto Pascoal

Amanda Carpenedo

O presente trabalho visa apresentar e discutir os processos de criação de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos. Para exemplificar como o processo criativo ocorre, será apresentada uma análise detalhada da elaboração do arranjo de “São Jorge” de Hermeto Pascoal. Apesar da crescente popularidade do uso de recursos percussivos por arranjadores e compositores, foi percebida a escassez de estudos focados na sistematização da escrita e abordagens estratégicas para sua inserção em composições. Arthur Kampela, compositor de *Percussion Studies*, levanta um ponto importante de discussão: o compositor afirma que a ideia de incorporação dos sons percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos são ideias que normalmente incomodam os puristas, que consideram esta inserção inaceitável, pois explora radicalmente os limites do que é considerado, via de regra, uma maneira de tocar aceita e compatível com o instrumento em questão e sua própria construção (KAMPELA citado em MURRAY, 2013, p.24). Enquanto, em certos repertórios, tais recursos ainda são vistos como técnicas estendidas e experimentações tímbricas, no violão *fingerstyle* as técnicas percussivas já são consideradas características fundamentais para a execução. É a partir destas manifestações que surge o interesse em pesquisar a criação musical baseada neste tema. A metodologia utilizada caracteriza-se como pesquisa-artística (LÓPEZ-CANO, 2015, p 71) uma vez que a escrita do arranjo ocorreu em simultâneo com a própria prática. Os tópicos a serem discutidos são: as possibilidades percussivas do violão, mapeamento dos sons e sua notação, estratégias de inserção dos recursos na escrita de um arranjo para violão solo e a utilização de referências intertextuais. Espera-se que a discussão dos processos criativos sirva como ferramenta de inovação composicional,

além de subsídios para futuros arranjadores e compositores que tenham interesse em utilizar estes recursos em seus trabalhos.

Palavras-Chave: arranjo, criação musical, recursos percussivos

Referências:

CANO, Rubén López. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, 30 jun. 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MURRAY, Daniel Santana de Vasconcellos. *Técnicas estendidas para violão: Híbridização e parametrização de maneiras de tocar*. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

Resumos – SESSÃO D

The Artistic Turn: uma revisão

Arthur Reckelberg Borges da Silva

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma revisão do livro “The Artistic Turn: a manifesto” de autoria de Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas (2009). O livro propõe provocações sobre e discute o lugar e a natureza do fenômeno “Pesquisa Artística” (P.A.) enquanto alternativa à Pesquisa Científica (P.C.) nas áreas ligadas à arte.

Questões centrais do livro se apresentam nos questionamentos que dão nome aos primeiros dois capítulos: “Por Que Arte Importa?” “Pesquisa Artística e Método Científico: Duas Culturas?”. O texto segue propondo posturas e analogias que contribuam para a construção do manifesto nos capítulos três e quatro: “Desterritorialize o Ambiente de Pesquisa” e “O Navio em Alto Mar”; e ainda uma provocação no capítulo cinco aponta para “Dúvidas e Vulnerabilidades” que o processo artístico expõe e gera os/nos artistas para finalmente no capítulo seis responder a pergunta chave do texto: “Por Que Pesquisa Artística Importa?”.

Apesar de objetivos que podem ser, em alguns casos, semelhantes, a P.C e a P.A. são fenômenos com naturezas distintas; o ambiente de investigação na academia ainda se estabelece de forma muito territorializada, com fronteiras impedindo o trânsito de pesquisadores entre áreas do conhecimento humano; diferente da P.C. que propõe mapas, reproduzíveis, que apontam localizações precisas, a P.A. se assemelha muito mais com uma carta marinha, que revela as possibilidades de navegação, no imprevisível e incontornável oceano. Considerando a relação entre o investigador e o investigado, próxima demais para poder distinguir um do outro, as autoras levantam as

fragilidades do artista, enquanto artista e enquanto pesquisador da sua arte e então propõe a P.A. como um caminho possível de investigação que leve em consideração todos esses aspectos, da arte, do artista, da pesquisa e do pesquisador.

Palavras-Chave: Artistic Turn, pesquisa artística, revisão.

Referências:

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven, Bélgica: Leuven University Press, 2010, 192 páginas.

A Suíte Folclórica nº 1 de Frederico Richter e a música gaúcha no contexto do Nacionalismo proposto por Mário de Andrade

Abigail Somavilla

Resumo: A proposta do artigo é contextualizar uma das obras do compositor gaúcho Frederico Richter frente ao movimento nacionalista brasileiro proposto principalmente por Mário de Andrade. Para isso, dois textos base foram usados: O Ensaio sobre a Música Brasileira e Evolução Social da Música no Brasil, ambos de Mário de Andrade. É possível averiguar várias influências do movimento na obra de Frederico Richter, e mesmo este, em variadas ocasiões, afirmou ser um compositor ligado ao ideal de fazer música brasileira. Na peça escolhida, 3 dos movimentos são baseados em músicas do folclore gaúcho, o que mostra a preocupação do compositor de que a cultura do Rio Grande do Sul seja valorizada e considerada no contexto do nacionalismo, considerando que muitas vezes a cultura do sul do país é desconsiderada nesse cenário, dado a influência dos países vizinhos.

Palavras-chave: Frederico Richter. Nacionalismo. Mário de Andrade.

The Suíte Folclórica nº 1 by Frederico Richter and the “gaucho” music in the context of Nationalism proposed by Mário de Andrade

Abstract: The purpose of this article is to contextualize one of the works of the Brazilian composer Frederico Richter in the face of the Brazilian nationalist movement proposed by Mário de Andrade. For that, two basic texts were used: the Ensaio sobre a Música Brasileira and Evolução Social da Música no Brasil, both by Mário de Andrade. It is possible to ascertain several influences of the movement in the work of Frederico Richter, and even himself, in several occasions, affirmed to be a composer connected to the ideal of making Brazilian music. In the piece chosen, 3 of the movements are based on folk songs from the Rio Grande do Sul, which shows the composer's concern that the culture of

Rio Grande do Sul is valued and considered in the context of nationalism, considering that the culture of the south of the country is often disregarded in this scenario, given the influence of neighboring countries.

Keywords: Frederico Richter, Nationalism, Mário de Andrade.

INTRODUÇÃO

Frederico Richter é hoje um dos maiores e mais reconhecidos compositores gaúchos. A vastidão de sua obra, bem como sua qualidade, é realmente considerável e digna de pesquisa. Sabemos, olhando para a história da música que nos antecede, que poucos e grandes foram os compositores que alcançaram real sucesso em vida e Frerídio bem pode ser colocado entre estes. Do grande número de peças do compositor, uma foi escolhida para guiar a presente pesquisa. A Suíte Folclórica nº 1 para piano dedicada à memória de Mário de Andrade foi composta em 1974 e gravada pelo pianista canadense Alcides Lanza, orientador do seu pós-mestrado na McGill do Canadá.

Mário de Andrade foi um dos maiores folcloristas brasileiros e grande força por trás do movimento nacionalista brasileiro. Seu Ensaio Sobre a Música Brasileira direcionou vários compositores a que fizessem música nacional e rompessem de vez os laços com a Europa colonizadora. Segundo Mário, a chave da nacionalidade está no folclore, em meio ao povo e é dessa fonte que os compositores devem beber para fazer música brasileira. O autor divide o desenvolvimento social da música no Brasil em quatro estágios, o último deles posterior a ele e apenas imaginado, porém previsto nas grandes obras de Villa Lobos, Guarnieri e alguns poucos, sendo nesse estágio posto o compositor Frederico Richter a partir desta presente pesquisa.

1-FOLCLORE

Para início da pesquisa, é bom definir o que se quer dizer quando falamos em folclore. A palavra tem origem no inglês folk (povo) + lore (conhecimento). O neologismo foi primeiro usado em agosto de 1845 na revista londrina The Atheneum pelo arqueólogo William Thoms. Folclore é o conhecimento que surge a partir do povo, por iniciativa individual ou coletiva e se propaga oralmente ou por escrito de geração em geração. É parte da cultura própria de um povo em contrapeso à cultura erudita, e por vários teóricos ao longo dos séculos, considerado a manifestação mais pura de um povo, sendo usado por aqueles que se aliaram a qualquer tendência nacionalista que tenha surgido. O folclorismo chega no Brasil através de Celso Tertuliano da Cunha Magalhães (1849-1879, Maranhão) que pesquisava sobretudo a poesia popular, impulsionando trabalhos posteriores sobre a cultura popular do Brasil.

A música folclórica gaúcha é alimentada pelo movimento nativista. Ainda que esteja firmemente integrada ao Brasil, a música do sul do País geralmente não é considerada representativa da cultura brasileira por ser comum à região do Cone Sul (Uruguai, Paraguai e Argentina) não sendo exclusiva como outros gêneros apontados tipicamente brasileiros assim como o samba e o maracatu por exemplo. A cultura negra no Rio Grande do Sul ocupa um espaço de resistência junto com o elemento índio, formando as Tribos Carnavalescas nos espaços festivos lembrando sempre que o Rio Grande do Sul, apesar de sua especificidade, também está permeado da cultura brasileira que lhe estende pontes permanentemente.

No sul, bem como o resto do país acontece a miscigenação, uma das grandes marcas da cultura brasileira. No entanto, aqui a música espanhola exerce grande força, dados as missões jesuíticas (em 1682 é fundada a missão jesuítica de São Borja após a expulsão dos jesuítas portugueses pelos bandeirantes) e os territórios limítrofes.

Então, tínhamos por volta de 1750, uma futura formação do estilo musical gaúcho:

- música dos índios (pampeanos/guaranis/gês)
- música dos luso-brasileiros (bandeirantes/lagunenses)
- música dos jesuítas (missões espanholas)
- música dos negros (angola/benguela/congos)
- música dos espanhóis (territórios limítrofes) (DUARTE, 2012)

O Movimento Tradicionalista Gaúcho teve início entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950 com o fim de preservar tradição do povo gaúcho no pós guerra. Em 1947 foi fundado o Departamento de Tradições Gaúchas fundado no Grêmio Estudantil do Colégio Júlio de Castilhos em Porto Alegre, organizando eventos afim de rememorar fatos da história gaúcha, como a Revolução Farroupilha e a Guerra da Cisplatina. Personagens importantes do folclorismo gaúcho surgiram nesse cenário. Paixão Cortes, Barbosa Lessa e Glauco Saraiva, vindos desse movimento fundaram em 1948 o 35º CTG com o objetivo específico de resgatar e salvar contos, poesias e vestimentas gaúchas que estavam a beira do esquecimento. A Invernada Artística, departamento do 35º CTG era responsável por recolher e apresentar ao público aquilo que era resgatado da tradição do povo gaúcho. A partir da III Semana Nacional do Folclore, realizada em Porto Alegre pela Comissão Gaúcha de Folclore em 1950, a dança passa a ser incorporada nas realizações do CTG, incluindo as mulheres para algumas coreografias básicas. Paixão Cortes e Barbossa Lessa publicam então, em 1955, o Manual de Danças Gaúchas, aproximando o povo da tradição dos CTGs. A partir de então, um projeto de pesquisas mais insistentes no interior do estado recolheu mais de cem danças populares registradas pelos folcloristas em questão. Segundo lista obtida através de Barbosa Lessa em 1991, três danças presentes na Suíte Folclórica n 1 de Frederico Richter são derivadas e estilizadas a partir dali.

2 NACIONALISMO NO BRASIL

A evolução do nacionalismo musical processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros (Itiberê, Nazareth, Levy, Nepomuceno), até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira (Gallet e Mário de Andrade). Deste tronco nacionalista desviam-se compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Os-wald e Glauco Velásquez, ligados à Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que correspondem ao início da posição contemporânea oposta ao nacionalismo. (FREITAG, 1972, apud AMATO, 2006).

A real criação do movimento nacionalista brasileiro foi efetuada em 1928, quando o escritor e musicólogo modernista Mário de Andrade propôs o desenvolvimento de um projeto que englobasse toda a música do país (erudito, nacional e popular) para o país, colocando nela a intenção do movimento nacionalista e o uso como material base da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e a permanência do artista no meio musical nacional, ao invés do meio musical europeu em voga. Segundo Mário, a música deve beber das fontes populares. É ali que se encontra tudo que um bom músico precisa para que se faça música nos moldes realmente brasileiros, desatando os nós que prendiam ainda o Brasil aos seus colonizadores portugueses europeus. Mario de Andrade teve maior força nacionalmente devido à sua amizade com Gustavo Capamena, ministro da educação no governo Vargas de 1934-1945. Ambos buscavam difundir suas ideias de envolver Folclore e artes retomando as raízes da nacionalidade brasileira, nem sempre com o mesmo ideal primeiro, mas vinham com ideais que partiam para um mesmo rumo, por isso foi um laço importante na história nacional que marcou até os dias de hoje a produção musical e artística do país.

O aspecto cultural brasileiro, no entanto, “nunca passou de um esforço de modernização nos parâmetros em que o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos” (SQUEFF, 1982, apud AMATO, 2006). Durante muito tempo a noção de civilização eram os países europeus tidos como desenvolvidos e civilizados, superiores à primitiva colônia colonizada poucos séculos atrás. Os artistas brasileiros deviam “ombrear-se” aos artistas europeus. Não mais que “ombrear-se”. A noção de nacionalismo era reduzida à isso, alcançar sucesso fora do país, para que se alcançasse sucesso reconhecido aqui.

Foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação; o que importava não era a expressão nacional, mas adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução da matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento internacional. (AMATO, 2006)

Aos poucos surge a preocupação de se fazer música nacional e não apenas música nos moldes da dos países ditos desenvolvidos. Como diz Mário de Andrade no Ensaio sobre a Música Brasileira (1928): “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente, com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.” Em 1888, o literato Sílvio Romero, em sua História da Literatura Brasileira já havia expressado uma ideia bastante semelhante: “tanto mais um autor ou político tenha trabalhado para a determinação do nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo.” Ou seja, já não basta fazer música que não seja nossa, que não expresse aquilo que é o povo, que há de mais bonito na expressão cultura de qualquer região do mundo, pois a música é, e sempre será um dos maiores indicadores e demonstradores da cultura geral do país devido as suas características subjetivas que permitem expressar nacionalidade através de aspectos não abraçados por outras áreas do conhecimento.

Segundo o Ensaio, a música folclórica é o resumo da mistura espontânea das três raças (africana, indígena e europeia), e nela já havia elementos que refletiam a nação brasileira, então ali deveriam ser buscados os referenciais de composição nacionalista. Segundo Mario, desde os primórdios do Brasil, uma “semente” nacionalista vinha se desenvolvendo, longe da cultura europeia colonizadora. Segundo Frederico Richter, “os que nascem nessa terra, não importa a raça ou etnia, ficam cheios de brasilidade” (Richter, 2000). Em uma visão internacional, o nacionalismo é uma etapa fundamental e natural da evolução musical de um povo.

No texto Desenvolvimento social da música brasileira, Mário de Andrade propõe a divisão dos momentos musicais do país em 4 fases:

Primeira fase: religião- sentimento de coletividade defendido por uma entidade superior. A música nos primeiros anos do Brasil unia todas as classes (que por si mesmas eram então pouco diferenciáveis com exceção de eventos religiosos e militares) de uma forma mística.

“A música mística dos jesuítas veio então agir bem necessariamente e no mais lógico sentido social, como elemento de religião, de catequização do índio o concomitantemente de geral arregimentação. Encantava magicamente e submetia as forças contrárias, isto é, os índios; confortava quase terapêuticamente os empestados do exílio americano, isto é, os colonos e a todos fundia, confundia e harmonizava num grupo que as necessidades, ou melhor, a total carência de técnica e riqueza, tornava uma verdadeira comunidade sem classes, composta de indivíduos socialmente aplanados entre si.” (ANDRADE, 2012)

Nessa primeira fase se fazia música universal no país. A música abraçava todos os que aqui se encontravam e os fazia sentirem-se unos. O canto gregoriano europeu absorvia a brasilidade dos ameríndios, sendo uma expressão espontânea do início do país. A abertura para os elementos não portugueses é o elemento catalizador da união encontrada nessa música que originalmente não é apenas europeia, mas universal. O

esforço de submeter o indígena à cultura branca sem querer criou algo benéfico naqueles primeiros anos desta terra.

Tornou-se universal (à música europeia...) pelo emprego do canto católico dos portugueses, com os primeiros cantos-de-órgão e o gregoriano. Mas era ao mesmo tempo nacional e brasílica pela absorção das realidades da terra e dos naturais que a possuíam, utilizando cantos e palavras ameríndias, danças ameríndias, generalizado o cateretê,¹ e até processos ameríndios de ritual místico, pois padres houve que chegaram a pregar, imitando a gesticulação e os acentos vocais litúrgicos dos piagas. Essa música foi, pois, ao mais não poder, uma força que subiu de baixo para cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva.” (ANDRADE, 2012)

No entanto, com a edificação de grandes centros, com o surgimento de desigualdade entre as classes, essa música passa a ser dominada pelas classes mais altas. Desde que a música passa a ser desnecessária e com aspectos utilitários, baseada exclusivamente no modelo europeu, não se faz mais música universal na colônia brasileira.

Segunda fase (internacionalismo musical): Há uma falsa independência e nova nobreza, pois a Independência durante muito tempo é completamente fantasiosa e o país continua a estar submisso à Portugal. A superafetação de costumes abre as portas para o desenvolvimento da música profana e de amor. Os gêneros mais cultivados nesse período são a modinha e o melodrama ou ópera. A modinha de salão é um gênero que só tem realmente validade na nossa música quando passa a ser popular e sai dos salões, indo para as cordas dos violões dos populares nas classes mais baixas. O melodrama ou ópera é a maior manifestação erudita e de poder da música do império. Mário critica essa manifestação por não aproveitar as manifestações populares de teatro e importar muitas vezes artista de fora para que se produzissem óperas aqui.

O nosso teatro melodramático, que, como teatro, podia se tornar eficiente, e, a manifestação mais pragmatista de arte que há, não passava de excrecência imperial e ricaça. Não tinha base nenhuma em nosso teatro cantado popular, então no seu período mais brilhante com os reisados, os pastoris, os congos, as cheganças. Antes, era importado e solitário como o próprio imperador. (ANDRADE, 2012)

Surgem Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes. Um, criador da Academia Real de Ópera, o outro que se valeu dela para alcançar o sucesso que teve. Ambos em busca de sistematizar a ópera brasileira em padrões menos europeus, que dispusessem de um pouco mais de brasilidade. A música desses compositores é brasileira pela funcionalidade e não pela música em si. Grande exemplo, O Guarani de Carlos Gomes com uma história de índios brasileiros (belíssimo exotismo aos olhos europeus) e obtendo sucesso nos grandes teatros da Europa. Brasilidade nessa época é ser “internacional”. Obter sucesso fora é o mesmo que obter sucesso dentro do país, pois a chave é a aprovação das grandes civilizações.

A terceira fase é marcada pela proclamação da República, um grande passo para o país, sendo para muitos o rompimento oficial do cordão umbilical com Portugal.

“A República vinha dar muito maior sentido americano e democrático ao Brasil. Já não éramos mais uma excrecência monárquica e aristocrática dentro das terras americanas. Era portanto de se prever que isso tivesse uma repercussão profunda no desenvolvimento social da nossa música e na sua orientação estética. Mas não foi exatamente assim.” (ANDRADE, 2012)

Os primeiros compositores desta fase continuaram internacionalistas (Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araujo, Francisco Braga, Barroso Neto). O Brasil distanciado oficialmente de Portugal, um estado novo e confirmado recém surgido, mas a música retida sob os domínios da música que se fazia fora do país. Para Mario de Andrade, Alexandre Levy é o primeiro nacionalista

musical. Logo após o surgimento de Levy, Alberto Nepomuceno chega ao Rio de Janeiro, vindo do Nordeste, a mais rica e pura fonte de tradição folclórica e musical.

De encontro a isso vem o surgimento e a fixação da música popular brasileira. A música popular começa a surgir no fim do século XVIII e certas formas e características vão se tradicionalizando na música brasileira como o lundu, a modinha e a sincopação. Logo se fixam as danças populares como os reisados, as cheganças, os congos e congados, os caboclinhos e caiapós e o bumba meu boi. Nos primeiros anos da República, a modinha já havia chegados às ruas e aos toques hábeis do violão do brasileiro junto ao samba, ao maxixe, ao choro, toadas, danças rurais, tornando-se segundo Mário “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.” (1939)

Levy e Nepomuceno procuraram no processo de nacionalização da música de outros países como a Rússia, fórmulas funcionais para a criação de uma música identitária nacionalista no Brasil.

De todas as fases por que tem passado a música brasileira em sua evolução, a mais empolgante é sem dúvida esta contemporânea. Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pelas forças desumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais. (ANDRADE, 2012)

A terceira fase é a fase vivida por Mário. O surgimento dos primeiros realmente preocupados em fazer música nacional. Por isso, a

preocupação do musicólogo em escrever algo que guie os compositores nesse novo rumo da música brasileira em direção a uma música verdadeiramente nacional.

A quarta fase é utópica e provavelmente virá a acontecer derivada da fase anterior. Elevada ao que Mário de Andrade chama de Cultural.

“(…) livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo” (ANDRADE, 2012)

A partir desta fase, os compositores já estariam banhados e completamente imbuídos do espírito nacionalista, podendo deixar de lado as citações folclóricas diretas, podendo produzir livremente, numa linguagem claramente nacional e sintetizada das expressões musicais possíveis, que não deixe dúvida a quem ouça da nacionalidade da obra como por exemplo na segunda Prole do Bebê de Villa Lobos, bem como seus Choros.

De fato, os compositores nacionalistas mais importantes foram os que conseguiram transformar o uso direto e imediato do folclore numa síntese pessoal e significativa da expressividade brasileira. Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Guerra Peixe... impregnados de elementos populares, desenvolveram estilo próprio, expandindo-se sem mais necessidade de citações folclóricas diretas. (ANDRADE, 2012)

Segundo Marion Verhaalen em seu livro sobre Camargo Guarnieri , o pensamento sobre o desenvolvimento da música nacional se mostrava da seguinte maneira em Mário de Andrade:

“1 – Internacional: Uso tradicional das técnicas musicais utilizadas na Europa;
2 – Nacional Incipiente: Evidente consciência de tópicos brasileiros, porém expressos através da utilização de formas e harmonias tradicionais (Carlos Gomes).

3 Nacionalista: Predomínio de linguagem musical e assuntos brasileiros inspirados em fontes étnicas e folclóricas (Villa-Lobos). Mário de Andrade assinala o perigo de se cair no exótico.

4 – Nacional: Absorção inconsciente de elementos folclóricos. A música absorve o espírito da música folclórica sem citá-la diretamente (Primeiras obras de Guarnieri).

5 – Universal: Retorno à preocupação mais internacional, empregando quaisquer materiais de vanguarda ou os métodos mais modernos em voga.” (VERHAALLEN, 2001, apud, ORNAGUI 2011)

Assim, considero o compositor Frederico Richter, objeto de estudo deste artigo como pertencente a Fase Cultural de Mário de Andrade, onde não há necessidade de usar o folclore diretamente para que haja uma linguagem composicional nacional, ou mais especificamente, na classificação de Verhaalen, na fase Universal, pois como veremos, Richter é um compositor abrangente em vários estilos e técnicas (incluindo vanguardas, música eletrônica e fractal) sem se ater necessariamente à nenhuma, classificando a si mesmo como pós-tonal.

3 FREDERICO RICHTER, O FRERÍDIO

Nasce em 6 de Fevereiro de 1932, em Novo Hamburgo, vindo de uma família de austríacos tendo contato com a música desde criança em casa. O pai era professor e multi instrumentista. Graduiu-se em violino em 1951 pela UFRGS e foi primeiro violino da Ospa por 20 anos onde teve oportunidade de tocar sob a regência do maior compositor nacionalista brasileiro: Heitor Villa Lobos. Sua tese de doutorado- Da Necessidade de Estudos Específicos de Violino para a música Atual- teve como presidente de banca o grande compositor Francisco Mignone, o qual aprovou arranjos feitos por Frederico de suas obras. Como docente, atuou no Conservatório de Pelotas e na Universidade Federal de Santa Maria. Em Santa Maria, atuou como chefe do Departamento de Música a partir de 1971 quando se mudou para a cidade. Em 1966 cria a Orquestra da Universidade Federal de Santa Maria, cidade na qual

viveu durante 34 anos. Em 1989 a Orquestra é transformada em Sinfônica, algo tido com grande apreço pelo seu fundador. Segundo ele:

“Quando a orquestra começou não havia condições em Santa Maria para se ter uma orquestra. Então, a seu pedido, a Universidade contratava músicos de fora e assim foi até meados da década de setenta, quando surgiu o projeto Orquestra Possível, através do qual qualquer instrumento podia participar da Orquestra. Este projeto deu certo, tanto que hoje a Orquestra Sinfônica de Santa Maria é fomentada, sobretudo, pelos alunos do Curso de Música da UFSM.” (RICHTER, 2000)

Em Santa Maria, conheceu o fundador da Universidade e encontrou um centro de artes recém-fundado. Conheceu o pianista Sebastian Benda com o qual fez música de câmara e teve sob sua regência, bem como Dora Benda, mãe de Sebastian, grande violista, violinista e poeta.

De 1979 a 1981 tem contato com as tendências contemporâneas que não poderiam se encontrar no interior do Rio Grande do Sul, buscando-as na McGill University do Canadá. Em um primeiro contato com a McGill, curiosamente obteve a resposta de que com base na sua obra e realizações atuais, nada tinham a ensina-lo. O compositor só é admitido ao demonstrar interesse na música contemporânea e eletrônica, da qual nada sabia, pois tinha esgotado o “teclado temperado” e precisava renovar e ampliar seus conhecimentos. (Richter, 2000) É considerado o pioneiro da música Eletrônica no Rio Grande do Sul, ao voltar com as tendências da música contemporânea, experimental e manipulada com a qual teve mais contato no Canadá.

3.1 OBRA

Segundo o próprio Frederico Richter:

[...] eu não seguia nenhum modelo já existente, mas criava com as minhas idéias sem maiores preocupações. Se eu tinha algum modelo ocasional na cabeça eu o evitava deliberadamente: as antinomias e a rebeldia contra “trilhos” me conduziam. Mas, a junção do antigo com o novo sempre me atraíu (RICHTER, 2000).

Segundo a fala do compositor, não é possível definir um estilo para sua obra, mas vários, Mesmo nas mesmas obras se encontram estilos variados de composição em uma linguagem nacional bastante clara, evidente apenas a um olhar os títulos das obras no seu catálogo repleto de nomes regionais e folclóricos, vindos da tradição gaúcha e nacional.

No artigo *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal*, Richter propõe a divisão de sua obra em quatro frases livres e inconsistentes pois o estilo do compositor é abrangente e variado, havendo várias intersecções ao longo dos períodos.

- 1- Fase tonal-atonal: de 1950 a 1965. Primeiros experimentos no âmbito da música atonal e música tonal propriamente referida.
- 2- Fase serial-atonal: de 1966 a 1979. Experimentos com o serialismo de Schoenberg e distanciamento de um centro tonal.
- 3- Fase de música eletrônica e concreta: de 1979 a 1989. Peças com uso do computador e manipulação de sons naturais e industriais. Fase inspirada pela estadia no Canadá.
- 4- Experiências com musica fractal: de 1989 a 1993. Música produzida com amostras geradas por computador, associadas a estética da geometria dos fractais.

É possível afirmar que Richter é um compositor pós modernista pois sugere a defasagem de qualquer forma pré estabelecida sobrepondo limites sobre qualquer técnica composicional ortodoxa onde nada é pré determinado. Como ele mesmo afirma: “Quando voltei ao Brasil, refleti e ativei meus ideais pós-modernistas. Neles me sinto em casa” (Richter, 2000).

O pós tonalismo é a junção de todas as correntes sem que se caia em nenhuma delas. É a fuga das formas pré estabelecidas e o aderimento à pura liberdade composicional.

“(o pós-tonalismo) Uma condição de ser e existir, um modo de pensar e agir, é uma corrente cultural sem forma e conteúdo únicos, na qual nada está pré-determinado. Veio para desfazer princípios, regras, valores e práticas, misturar tendências e estilos sem hierarquia de valores, ser aberto e plural, derrubar as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. Não importa mais a descoberta, mas a criatividade, a abertura e a agilidade com que o artista se aproxima dos materiais, e o que ele tem a dizer com tudo isso. É também o resultado da obra que determinará sua contemporaneidade” (Kiefer, 2007)

Assim, o compositor em questão tem a liberdade sugerida por Mário de Andrade de fazer mesclando os mais variados estilos e técnicas, sintetizando assim uma linguagem própria onde estão presentes tonalismo e atonalismo da mesma forma sem que haja necessidade de existir qualquer hierarquização. As obras dessa quinta fase são quase atonais, porém, giram em torno de um centro tonal.

Frederico Richter pode ser considerado um autor da quarta fase andradiana, onde já não há a necessidade de uso direto do material folclórico pois o ideal nacional já está internalizado dentro de si e tudo aquilo que escreve é nacional. Considerando também a admiração manifestada em vários momentos na obra de Richter por Mário de Andrade, inclusive a dedicatória na Suite Folclórica nº1, é possível afirmar que há uma certa compactuação de ideias no que diz respeito à música nacional. Olhando o grande número das obras do compositor em questão neste artigo, é possível ver que várias tem ao menos títulos que remetem ao ideal nacional e certamente ao serem pesquisadas mostrarão ainda mais características de música não ideologicamente nacionalista, mas nacional.

4 A SUÍTE FOLCLÓRICA Nº1

Composta pelo Frerídio em 1974, é composta por 7 breves movimentos de execução relativamente fácil. A suíte é dedicada ao compositor Mário de Andrade, e vários aspectos da peça remetem à ele. As peças presentes na suíte são as seguintes:

I- As Ervas Bentas

II- Nesta Rua

III- Cana Verde

IV- Redondo Sinhá

V- Sô Padre, Sô Frade

VI- Nau Catarineta

VII- Jongo

Destas, 5 são danças/músicas populares tradicionais e duas são de provável invenção do autor. As Ervas Bentas e Sô Padre, Sô Frade não constam em referência alguma, levando a crer que o autor as criou. No entanto, a referência motivica folclórica é bastante clara e não deixa dúvidas quanto à origem da obra. Nesta Rua é uma canção de roda infantil com origem portuguesa já em domínio público no país inteiro. Jongo é uma dança de origem afro descendente no estilo samba/batuque com canto estrófico aderido a um refrão. As outras três peças são recolhidas do folclore gaúcho e constam no catálogo de Barbosa Lessa.

A suíte folclórica é um modelo proposto por Mario de Andrade no Ensaio sobre a Música Brasileira quando fala da forma. Ele defende que a suíte é um conjunto de danças que pode ser usado livremente, dado essa forma não pertencer à cultura alguma, mas estar presente em praticamente todas elas. Um exemplo disso, são as suítes criadas com as

cantigas de roda infantis, as quais muitas vezes seguem um padrão fixo por vezes indissociáveis na mente das crianças que as cantam. A predominância do compasso binário na música folclórica e popular brasileira é manifestada em 5 das peças da suíte de Frederico Richter, com exceção de Nesta Rua e Sô Padre, Sô Frade. Os ritmos e movimentos das peças, apesar do compasso binário predominante é variadíssimo e demonstra a versatilidade da música brasileira. A ideia da suíte folclórica é unir as partes de diversos estados em um mesmo contexto, mostrando a imensa variedade cultural do país em uma mesma peça. Partes diferentes de um mesmo todo alinhavadas de modo a gerar um contexto de unidade.

No Ensaio, Mário propõe o seguinte modelo de suíte:

- 1- Ponteio (Prelúdio em qualquer métrica ou movimento)
- 2- Cateretê (binário rápido)
- 3- Coco, (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda.
- 4- Moda ou modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da ária antiga
- 5- Cururú (para utilização de motivo ameríndio), pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro brasileiro, sem movimento pré-determinado
- 6- Dobrado (ou samba ou maxixe), binário rápido, ou imponente final. (ANDRADE, 1972)

Na suíte de F. Richter a ordem seguida é bastante diferente, mas há aspectos que podem ser associados. A ordem das danças é completamente diferente. Mas a primeira atua claramente como prelúdio, sendo claramente a maior das 7 partes da suíte. Após ela, segue uma peça mais lenta que pode ser tanto substitutivo da ária como da sarabanda. Cana Verde pode ser o substitutivo do Cateretê como binário rápido. O “um pouco gingado” do Redondo Sinhá pode ser referência a ginga do samba ou maxixe. Nau Catarineta pode ser uma modinha substituindo a ária antiga e o Jongo é uma clara referência ao afro brasileiro determinado por dança africana.

Alguns aspectos são apresentados no quadro abaixo, e mostram que o tradicional lento/rápido contrastante da suíte tradicional é mantido ao olhar o andamento de cada peça.

Tabela 1: Estrutura da suíte

Título	Compasso	Andamento	Nº de Compassos
As Ervas Bentas	2/4	Animado, valsa lenta 100 bpm.	62
Nesta Rua	4/4	Melancólico, 66 bpm	24
Cana Verde	2/4	Alegro Vivace, 140bpm	47
Redondo Sinhá	2/4	Allegretto, 100 bpm	20
Sô Padre, Sô Frade	3/8	200 bpm	24
Nau Catarineta	2/4	Andantino com moto, 80 bpm	28
Jongo	2/4	Vivaz, 104 bpm	39

Mário de Andrade defende ainda a possibilidade de que o compositor use temas criados por ele próprio nessas suítes, pois mesmo os temas folclóricos mudam de lugar em lugar e de tempos em tempos, considerando ser isso o que Richter faz no primeiro e quinto movimentos de sua suíte.

E se pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada. (ANDRADE, 1972)

A seguir, serão apresentados alguns aspectos particulares dos três movimentos derivados de músicas folclóricas gaúchas, que são a grande diferença nessa suíte, dado que muitas vezes a música folclórica gaúcha não é lembrada na construção de peças sobre motivos folclóricos brasileiros devido ao seu relativo afastamento do resto do país. São essas peças: Cana Verde, Redondo Sinhá e Nau Catarineta.

Cana Verde é uma dança originada de uma dança de pares portuguesa que assumiu diferentes formas na extensão territorial do Brasil. No Rio Grande do Sul foi recolhida por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes em 1956, classificada como dança regionalista. Foi gravada em 1962 pela Philips no primeiro álbum de Paixão Côrtes chamado Folclore do Pampa. Está presente no Manual de Danças Gaúchas publicado pela dupla, manual este que foi um grande passo rumo à difusão do folclore do estado.

Figura 1: Parte B do movimento Cana Verde na suíte de Richter (1974)

A melodia da música original não é mantida no movimento da suíte de Richter, mas alguns elementos são indicativos e fazem lembrar a primeira gravação de Cana Verde. O motivo principal são as terças harmônicas paralelas em toda a extensão da parte, traço tradicional da música popular. Traço diferencial, no entanto é a presença de imitação e direcionamentos contrários nas partes da mão esquerda e direita do piano. É possível afirmar que a peça formalmente é um ABA, onde, A é o motivo de movimento contrário em terças predominantemente até o compasso 19 e B é o predominantemente imitativo, se não, em forma de cânone, alterando o registro das vozes na repetição da frase. A

relação principal com a peça original é a presença da imitação que na gravação de Paixão Côrtes não chega a aparecer simultaneamente, mas na relação solo-coro. A métrica binária também é comum às duas, considerando-se ainda que as colcheias em moto quase perpétuo de Richter chegam a lembrar o ritmo de marcha-rancho da gravação de 1962.

Redondo Sinhá foi recolhida por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes em 1963 e classificada como limpa-banco (polquinha, gasta-sola ou arrasta-pé) e foi gravado pela RCA VICTOR na voz de Inezita Barroso em 78 RPM já no ano de 1954, o que mostra que algumas músicas demoraram a serem registradas como patrimônio gaúcho.

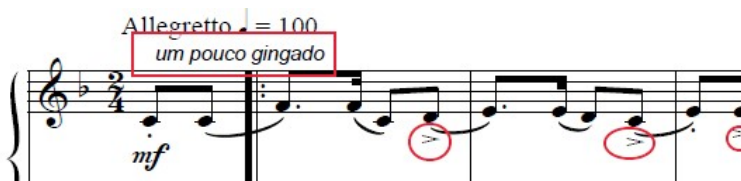


Figura 2: Início de Redondo Sinhá, parte da suíte de Richter (1974)

A indicação “um pouco gingado” é muito relevante nesse contexto, pois é um traço comum tanto à gravação original como à adaptação de Richter. Novamente a melodia original não é usada, apenas algumas características gerais que mesmo assim permitem conhecer o original se ouvida com atenção. A ginga é derivada da acentuação sincopada em cada tempo do compasso. A predominância de colcheia pontuada seguida de semi-colcheia no primeiro tempo de vários compassos também gera um forte sentimento de ginga ou ao menos, ritmo brasileiro. A sincopação marcada pela gaita na gravação de Inezita Barroso e as terças da mão esquerda do piano em Richter são interessantemente semelhantes. A harmonia é semelhante, se não igual, em ambas as peças e composta de dominante-tônica (I-V). Além da mão esquerda sincopada, é marcado um acento “deslocado” na metade dos tempos dos compassos também na melodia, demonstrando

intenção clara do compositor de que o ritmo fosse realmente sincopado.

Nau Catarineta tem clara origem portuguesa pois é também título de um poema romanceado anônimo que conta a vinda de Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania hereditária de Pernambuco em 1565. No Rio Grande do Sul ganha arranjo de Barbosa Lessa em formato de trova. É recolhido em 1954 e gravado por Chico Raimundo em 1956. A temática é a mesma, uma viagem de navio de Lisboa ao Brasil, o que muda é o formato em trova dominado por solista e coro. Novamente a música é toda sincopada com presença de ritmos claramente nacionais. A maior semelhança com relação à gravação é a presença de dinâmicas contrastantes praticamente a cada compasso, o que lembra a relação solista-coro presente na versão gravada. As fórmulas rítmicas também são bastante semelhantes e dão clara ideia da inspiração real do compositor nessas peças.

Andantino com moto ♩ = 80
com mansidão

The image shows a musical score for the beginning of 'Nau Catarineta'. It is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Andantino com moto' with a quarter note equal to 80 beats per minute, and the instruction 'com mansidão'. The score is divided into two parts: a 'Solo' section starting with a piano (*p*) dynamic and a 'coro' section starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Figura 3: Início de Nau Catarineta na suíte de Richter (1974)

CONCLUSÃO

A inspiração de Frederico Richter ao compor a Suíte Folclórica n 1 é clara ao analisarmos a obra de Mário de Andrade, especificamente o Ensaio Sobre a Música Brasileira. Richter é hoje um dos maiores compositores brasileiros e sua preocupação com o ideal de que se faça música nacional é manifestado claramente e sem reservas ao longo de toda sua produção. Richter é o modelo de compositor nacionalista que Mário de Andrade almeja quando traça períodos no desenvolvimento social da música: nacional quase que sem esforço, impregnado por essa consciência e livre para compor como bem entenda pois já soube sintetizar o idioma brasileiro em música e o faz com propriedade. A música folclórica é, e deve ser, a maior inspiração composicional do compositor brasileiro pois é a mais pura expressão do povo e nasce da miscigenação das três raças que formam este país. O idioma nacional não se esgota quando usado com inteligência e criatividade que é o que faz Frederico Richter, sendo mais uma estrela no patamar dos grandes compositores brasileiros. A Suíte Folclórica n1 é claramente inspirada pelo modelo proposto por Mário de Andrade e o prova ainda mais, como se fosse necessário, a dedicação após o título: “in memoriam Mario de Andrade”. A admiração e concordância de Richter com as ideias do musicólogo ficam evidentes em algumas de suas falas e o mais, o fala o restante de sua vasta obra, não mais nacionalista, mas nacional como deve ser a obra de um compositor brasileiro aos olhos da ideologia nacionalista.

Referências:

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento Brasileiro: Reflexões sobre o Nacionalismo, a Educação Musical e o Canto Orfeônico em Villa Lobos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Universidad Complutense, Madrid, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Evolução Social da música no Brasil*. In: *Aspectos da música Brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Chiarato & Cia, 1928.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília, Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura (MEC/Brasília), 1972.

BATISTA, Carla Domingues. *A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter*. Dissertação (Pós Graduação em Música) - UDESC, Florianópolis, 2010.

DUARTE, Joseane Reis. *Assim surge a música gaúcha...*, Tide Lima-Livraria e Sebo Santiago, disponível em <http://tidelimajr.blogspot.com/2012/08/assim-surge-musica-gaucha.html>, acessado em 13 de setembro de 2021.

KIEFER, Luciana. *A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer*. Dissertação de mestrado. UNESP, 2007.

MACEDO, Christiane Garcia; GOELLNER, Silvana Viladre. *A Dança e o Movimento Tradicionalista Gaúcho: entrevista com Paixão Côrtes*. Motrivivência-UFSC, Florianópolis, Setembro 2017.

ORNAGUI, Mário André. *A apropriação do folclore musical pela música erudita brasileira e argentina no século XX*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* [...]. São Paulo: ANPUH, 2011.

PICCHI, Achille. *Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil*. Mimesis, Bauru, 2009

RICHTER, Frederico. *Palestra Série Trajetórias*. ABM. Bahia, Julho 2000.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiro dos; SOARES, Leandro Garcia. *Mário de Andrade e o Nacionalismo Musical Brasileiro*. Modus- UEMG, Minas Gerais, Outubro 2008.

Música Erudita Contemporânea em Salvador: Ousadia para além da Baianidade

Luiza de Albuquerque Leite Vieira

A música da Bahia possui uma considerável representatividade na construção do mito da baianidade. Este trabalho, realizado como monografia de meu bacharelado em Antropologia na UFBA (2013), objetivou entender como a produção de música erudita contemporânea – que carrega a reputação de ser universal – em Salvador, relaciona-se com este conceito de baianidade.

Utilizando-se da perspectiva da teoria Ator-rede desenvolvida por Latour (2012), seguiu-se as ações dos atores do *Camará Ensemble*, envolvidos no processo de preparação e realização de um evento de música contemporânea em homenagem ao escritor Jorge Amado, figura tão cara à construção do imaginário da cultura baiana.

Descobriu-se que estes atores não estavam conectados ao conceito de baianidade, ainda que reivindicassem a identidade de sua produção como “música baiana”. Porém, outras categorias, como a autoridade sobre a criação da obra musical e a noção de vanguarda, também apareceram como questões de interesse durante a pesquisa.

A criação da obra musical é percebida como distribuída numa rede de mediações entre compositor, partitura, intérpretes-instrumentos musicais e os agenciamentos corporais e simbólicos desses actantes. Já a vanguarda europeia, levada à Bahia pela figura fundamental do compositor alemão Koellreutter, sofre uma transformação que segue entre gerações de compositores como uma “vanguarda baiana”, marcada por uma “ousadia” de nem ser música de vanguarda (como o tipo ideal europeu), nem música nacionalista, nem música convencional (erudita ou popular, não pareceu importar essa separação), mas sim um

híbrido, feito de rupturas e continuidades. A tensão entre pólos geralmente postos em oposição como tradição-transgressão e obediência-prazer do modelo de baianidade proposto por Agnes Mariano (2009) se mostra um modelo adequado de análise para este caso, ainda que o agrupamento se reconheça fora do lugar-comum da fórmula da baianidade.

Palavras-Chave: música contemporânea; baianidade; vanguarda.

Referências:

LATOUR, B. *“Reagregando o Social”*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012, 400p.

MARIANO, A. *“A invenção da baianidade”*. São Paulo: Annablume, 2009. 310p.

Os Conceitos de Transporte e Peregrinação de Tim Ingold e o Processo de Composição Musical

Gustavo Henrique Soares da Silva

A pesquisa em composição musical baseia-se fortemente na análise musicológica, que privilegia a compreensão “neutra” da linguagem musical e que se dá quase exclusivamente sobre o suporte da partitura da obra analisada. Segundo Ferraz (2014, p. 190), a análise tradicional:

“[...] verifica se o compositor empregou a boa solução [...] [limitando-se] a aplicar uma ferramenta e testar seus limites. Ou seja, o objeto não é mais a música, mas a própria análise.”

Percebendo a obra musical como resultado de processos e técnicas composicionais, surgem alguns questionamentos: Na pesquisa em composição, métodos analíticos tradicionais dariam conta de analisar o processo criativo? Não deveríamos, ao invés disso, nos voltar mais ao próprio processo? A obra é apenas uma consequência de seu processo de criação? É possível separar a obra do processo?

Para responder essas questões, trazemos Ingold (2015), em sua discussão sobre transporte e peregrinação. O transporte resume-se a chegar a destinos, como “um passageiro em [...] seu navio [...]. Enquanto em trânsito, ele continua a estar situado dentro de seu navio, [...] assumindo um curso predeterminado.” (INGOLD, 2011, pp. 221-222). Ingold compara este conceito a uma rede, onde as linhas (caminhos) servem apenas para ligar nós (destinações). A peregrinação é “viver o caminho”: não há destinos, mas sim uma malha, onde as linhas se entrelaçam.

Partindo desses conceitos, podemos repensar a análise do processo composicional. Comparando a obra com o transporte, ignoramos o processo e privilegamos o produto. Já na perspectiva da peregrinação,

toda a sua construção é um só corpo. O processo é a própria obra, devemos visualizar a composição musical “como composta por linhas e, ela própria, como um bolo de fios que tecem, em conjunto, a malha emaranhada do mundo, [...] recuperar o sentido de ‘composição’ enquanto ‘processo criativo’ e ‘obra musical’, os dois uma só trajetória [...] e não etapas diferentes da atividade criativa” (RIOS FILHO, 2015, p. 139).

Palavras-Chave: Pesquisa em composição musical, composição, processo criativo.

Referências:

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: a manifesto*. Leuven University Press, 2009.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*. Londrina, p. 190-197, 2014.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes LTDA, 2015.

NELSON, Robin. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer, 2013.

RIOS FILHO, PAULO. *Um Compor-Emaranhado: Composição, Teoria e Análise ao Longo de Linhas*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 2015.

G.I.L – Enfrentamento estético e pluriversalidade

Danilo Marostega Salvade, Estevão de Souza Santana, Felipe Merker Castellani, Gabriel Rodrigues Soares, Giulia Helena Freire Pelissari, Maitê de Ávila Costa, Milena Eleusina Fagundes de Assunção e Ricardo Ferreira da Silva

Tomando como ponto de partida a ação de ensino, intitulada G.I.L – Grupo de estudos em improvisação livre, experimentalismo e concepções musicais contra-hegemônicas, desenvolvida no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), o presente trabalho objetiva debater a maneira pela qual o racismo epistêmico se faz presente nas práticas e projetos pedagógicos de cursos superiores de música brasileiros, bem como apontar possibilidades de enfrentamento às opressões ocasionadas por este fenômeno.

O racismo epistêmico (NOGUERA, 2014) se refere a uma série de práticas intelectuais que almejam subalternizar conhecimentos produzidos fora de uma perspectiva ocidental. No campo dos estudos musicais, a face mais concreta do racismo epistêmico é foco absoluto nas gramáticas e concepções musicais de matriz europeia, as quais são universalizadas e passam a servir de base para todas as demais culturas musicais do mundo. Provocando assim, distorções e entendimentos enviesados das musicalidades afroaspóricas, dos povos originários brasileiros, dentre outras.

Partindo dos ensinamentos de Nilma Lino Gomes, apresentado em seu livro intitulado: *O Movimento Negro Educador* (2019), visamos identificar como atuam as “pedagogias das ausências”, as quais partem de uma lógica monocultural, determinando quais conhecimentos são rejeitados e tornados invisíveis. Além disso, pretendemos vislumbrar possibilidades de abordagens baseadas em “pedagogias das emergências”, que almejam as construções de outros mundos possíveis,

substituindo “o vazio do futuro segundo o tempo linear por um futuro de possibilidades plurais, concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que vão se construindo no presente mediante atividades de cuidado” (GOMES, 2019, p. 37).

Neste contexto, o GIL, se apresenta como um horizonte possível, no qual teoria e prática se entrelaçam na construção de um espaço coletivo de exercício político, ético e artístico. Lançando mão de cosmopercepções afrodiaspóricas e de práticas artísticas experimentais, o grupo estabelece enquanto seus vetores de atuação, o enfrentamento estético e a defesa da pluriversalidade nos espaços acadêmicos.

Palavras-Chave: Improvisação livre; estudos decoloniais; pedagogias da emergência; racismo epistêmico; musicalidades afrodiaspóricas.

Referências:

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

MESA-REDONDA 3

Miniauditório do CAL – 15:30 às 17:00

Novos mares: a música contemporânea e a formação de compositoras/es e instrumentistas no Brasil e no Rio Grande do Sul

Convidados

Prof. James Correa (UFPeI)
Prof. Amaro Borges (UFSM)
Profa. Catarina Domenici (UFRGS)
Profa. Lourdes Saraiva (UDESC)

Mediação

Prof. Alexandre Eisenberg (UFSM) e Marina Monteiro (UFSM)

O curso de composição da UFPel

James Correa (UFPel)

Em minha fala foquei em apresentar o curso de composição da UFPel onde estamos trabalhando com uma proposta diferente da maioria dos cursos de composição de universidades públicas. Foi apresentado como o curso é estruturado, como são orientadas as disciplinas de composição em grupo e como procuramos integrar a bagagem de conhecimento e experiências prévias dos estudantes com a intenção de desenvolver seus processos criativos sem nenhum cerceamento estético ou estilístico. Também foi apresentada a integração com outros cursos do Centro de Artes da UFPel, especialmente com Cinema, Animação, Dança, Teatro e Criação de Jogos, com o intuito de oferecer uma prática nos mercados de trilha sonora, desenho sonoro, gravação, edição e masterização de áudio

Duas significações para música contemporânea

Amaro Borges (UFSM)

Nesta fala, procurou-se expor duas possíveis significações que poderíamos dar para música contemporânea e que seriam dois aspectos na pedagogia da composição. Não “os” aspectos, mas dois entre tantos outros que possam haver.

Como imagem de discurso para o primeiro destes aspectos, utilizou-se a metáfora *Novos Mares* para realizar uma analogia alegórica entre as navegações portuguesas descritas em parte no poema *Os Lusíadas*, de Camões, a realidade plural de técnicas, estéticas e meios criados a partir do início do século XX, bem como o sentimento de necessidade de inovação por trás das atitudes dos compositores representativos deste ambiente.

O outro aspecto importante é a reflexão sobre o acompanhamento dos projetos e dos fazeres composicionais dos alunos. Usou-se da mesma metáfora para comentar sobre a descoberta, pelos alunos, de seus mares interiores ou mesmo a invenção de novos mares. A obra que está aí por surgir desta colaboração entre professor e aluno nesses mares nunca dantes navegados pode então ser colocada dentro de um outro significado para o que se chama de música contemporânea, que é o da vinculação da obra ao presente histórico, independente de seus aspectos técnicos e estéticos. Num sentido em que toda e qualquer manifestação musical do presente se encaixaria neste conceito. Portanto, por este ponto de vista, qualquer que seja o resultado estético, técnico ou de meios da produção do aluno, ele é, sem dúvida, música contemporânea: um mar novinho em folha!

Encarando sobre esses dois aspectos, tem-se uma dialética entre o repertório contemporâneo já estabelecido, e a obra contemporânea

que está sendo criada, com a intervenção dos processos pedagógicos do professor de composição.

Música contemporânea e a formação de compositores e intérpretes

Catarina Domenici

Minha fala é norteadada pelas seguintes questões:

1- O que estamos chamando de música contemporânea?

Por definição, a música contemporânea é a música que é feita no tempo presente. Historicamente, já foi definida como música pós-tonal, música de vanguarda, experimental, etc. No mundo de hoje, plural e marcado por tantas simultaneidades, caberia o atrelamento do termo “música contemporânea” a uma ou outra corrente estética? Como fica isso no Brasil, considerando que a distinção entre a música “erudita” e a “popular” foi herdada dos colonizadores e não reflete grande parte da produção da música brasileira de concerto?

2- Como chegamos até aqui?

Precisamos ter uma visão clara sobre os processos históricos que culminaram na organização do campo da música de concerto tal como o conhecemos hoje. De acordo com Goehr (1992/2007), o conceito de obra musical emergiu ao longo do século XIX e, de acordo com a sociologia de Pierre Bourdieu, podemos considerar a obra musical o capital simbólico do campo. Tomando o conceito de obra musical como principal eixo articulador das relações que se estabelecem no campo, temos a separação institucionalizada entre a composição e a performance, sendo estas agora conceituadas em oposição binária e organizadas em uma relação vertical, e originando dois agentes distintos no campo: o compositor e o performer. Concomitantemente, temos a criação de um cânone que se estabeleceu como um cânone internacional entre 1830 e 1870 (WEBER, 1999) formado exclusivamente por obras de compositores brancos, europeus do

gênero masculino. A separação entre a composição e a performance seguiu o binarismo de gênero estabelecendo a composição como um espaço masculino e a performance como um espaço feminino no campo simbólico, associando a composição à atividade intelectual e criativa e a performance à atividade corporal e reprodutiva. O currículo dos conservatórios de música que proliferaram a partir da segunda metade do século XIX também seguiu os contornos de gênero, sendo as disciplinas relacionadas à teoria musical e à composição recomendada aos homens, e as práticas, às mulheres. Nessa nova organização, temos que a divisão do trabalho sexual no casamento burguês é realizada simbolicamente como divisão sexual do trabalho no campo da música (DOMENICI, 2013): homens criam; mulheres, reproduzem.

3- O que a formação especializada nos trouxe?

A fragmentação intradisciplinar da música realizada nos currículos dos conservatórios, institucionalizou a separação entre a teoria e a prática musical como territórios distintos fortemente marcados pelo gênero. Ganhamos um alto nível de especialização e aprofundamento dos conhecimentos musicais, mas temos hoje a herança de disciplinas que não conversam entre si e que não fomentam a integração de conhecimentos práticos e teóricos ou a construção de novos conhecimentos posto que a relação entre teoria e prática foi interrompida. Nesse cenário, se consideramos o papel modelar do cânone para a formação de compositores e intérpretes, a primeira questão que se apresenta é o fato de que a música contemporânea ainda não faz parte do cânone. Pedagogicamente, como podemos ensinar a música contemporânea sem uma boa dose de experimentação e exploração? Sem a aproximação entre a composição e a performance? Sem questionar e rejeitar a verticalidade entre essas? A segunda questão diz respeito à realidade brasileira: em uma cultura étnica e musicalmente mestiça, o que a modelagem a partir de um cânone europeu, branco e masculino, que pretendeu sacralizar a distinção entre a música “erudita” e a “popular”, nos oferece? O que esse cânone

acrescenta, tolhe ou inibe para a criação de uma música contemporânea brasileira e suas práticas de performance?

Ensino de Composição Musical de Forma Remota Durante a Pandemia: Desafios e Estratégias de Ensino

Lourdes Saraiva (UDESC)

A apresentação aborda um relato de experiência sobre o ensino online de Composição Musical durante a pandemia Covid-19 para uma turma inicial de 10 estudantes de Bacharelado e de Licenciatura do curso de Música na UDESC/Florianópolis. São abordados desafios impostos pelo ensino remoto, problemas de diversidade de *background* dos alunos e uma reflexão sobre a resignificação do ensino de processos criativos e sua assimilação pelos discentes. A proposta do Plano de Ensino foi direcionada para composições para flauta e percussão, porém, ficou em aberto aos alunos que quisessem incluir outros instrumentos. No relato também são discutidas estratégias pedagógicas como a sensibilização de diversidades estéticas via análise de repertório e do repertório trazido pelos próprios estudantes; proposição de exercícios de composição e posterior discussão coletiva; uso de ferramentas interdisciplinares como *impetus* composicional; questões sobre a notação musical; e um Masterclass de flauta ministrado pelo Prof. André Sinico. Como resultado, no final do curso, destacam-se duas apresentações dos alunos: (1) composições para flauta solo tocadas online pelo prof. André; (2) uma composição para flauta e percussão apresentada via software de editoração.

CONCERTO 3

Teatro Caixa Preta – 20:00

Conjunto de Música Atemporânea da UFSM e convidados

O concerto de encerramento do Novas Tríades marca a primeira apresentação do Conjunto de Música Atemporânea da UFSM, grupo musical dedicado à apresentação de repertório dos séculos XX e XXI e especialmente a estreia de novas composições (neste concerto, há duas estreias mundiais). O concerto ainda conta com a participação de músicos convidados, os quais apresentam obras de compositores do Rio Grande do Sul, expandindo o retrato da nova produção musical no estado proposto pelo Novas Tríades.

Programa

Celso Loureiro Chaves (1950) – *Five Cadenzas* (1988; 2018)

para contrabaixo solista e instrumentos

Conjunto de Música Atemporânea da UFSM

Regência: Arthur Rinaldi

Contrabaixo solo: Diogo Baggio

Flauta: Marina Montero

Piano: Larissa Camargo

Vibrafone: Gilmar Goulart

Percussão: Lúcia de Oliveira

Marcos Kröning Corrêa (1964) – *Iluminuras 6* (2022)

Marcos Kröning Corrêa (1964) – *Iluminuras 8* (2022)*

Marcos Kröning Corrêa (1964) – *Iluminuras 3* (2020)

Violão solo: Marcos Kröning Corrêa

Ana Clara Lamonaca (1997) – *a última porta de uma viatura* (2022)*

Conjunto de Música Atemporânea da UFSM

Regência: Paulo Rios Filho

Oboé: Lúcius Mota

Fagote: Glaubert Nüske

Piano: Abigail Somavilla

Contrabaixo: Diogo Baggio

Vibrafone: Gilmar Goulart

Percussão: Lúcia de Oliveira

Alexandre Eisenberg (1966) – *Meditatio III - Musica Speculorum* (1996)

Oboé: Adriane Diniz

Piano: Abigail Somavilla

Frederico Richter (1932) – *Primavera* (1968)

Flauta: Raul Costa d'Avila

Amaro Borges (1957) – *Solofonia IV* (2018)

Contrabaixo solo: Diogo Baggio

Paulo Rios Filho (1985) – *Aguéré* (2022)*

Conjunto de Música Atemporânea da UFSM

Regência: Paulo Rios Filho

Flauta: Marina Montero

Oboé: Lúcius Mota

Fagote: Glaubert Nüske

Piano: Abigail Somavilla

Contrabaixo: Diogo Baggio

Vibrafone: Gilmar Goulart

Percussão: Lúcia de Oliveira

*Estreia mundial

Conjunto de Música Atemporânea da UFSM

O Conjunto de Música Atemporânea da UFSM é uma iniciativa de professores e estudantes do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria lançada durante a edição de 2022 do evento acadêmico *Novas Tríades*, na mesma instituição. Com formação instrumental que pode variar a cada projeto realizado, tem em seu núcleo os professores Arthur Rinaldi (regência), Diogo Baggio (contrabaixo), Gilmar Goulart (percussão), Glaubert Nüske (fagote), Lucius Mota (oboé) e Paulo Rios Filho (regência). Em seu concerto de estreia, durante o evento supracitado, o ensemble contou com a participação dos discentes Abigail Somavilla (piano), Larissa Camargo (piano), Lucia de Oliveira (percussão) e Marina Montero (flauta) e fez estreias de obras de Ana Clara Lamonaca, Celso Loureiro Chaves e Paulo Rios Filho.

Regência: Paulo Rios Filho e Arthur Rinaldi

Notas de programa

***Five Cadenzas (1988; 2018)*, de Celso Loureiro Chaves**

A origem de *Five Cadenzas (1988; 2018)* é *Visitações*, a peça para contrabaixo e orquestra que fiz para Milton Romay Masciadri em 1983, a partir de uma encomenda do maestro Eleazar de Carvalho. Após a estreia com a OSPA e com a OSESP, Masciadri como solista e eu regendo, concluí que a peça não era viável como concerto para contrabaixo e orquestra. Na realidade, *Visitações* tinha resultado num grupo de cinco cadenzas à procura de um concerto, mais do que um concerto com cadenzas. Em 1988, por incentivo do contrabaixista Alex McHattie, meu colega no doutorado na Universidade de Illinois, resolvi enfrentar a sensação de incompletude que me ficara de *Visitações*. A orquestração foi remodelada para um grupo de câmara, distribuído em torno do contrabaixo solista, e o tecido conectivo da peça original foi descartado. A nova obra, já chamada de *Five Cadenzas* para indicar com precisão o que a peça veio a ser, não chegou a ser estreada naquele momento e nem nos anos seguintes.

Décadas depois – em 2018, como a comemorar os trinta anos de composição da obra – a curiosidade do contrabaixista Diogo Baggio Lima pela peça e o desafio de tomá-la como objeto de estudo, fez com que eu reabrisse a composição, agora tendo como impulso o Diogo intérprete. Novamente a orquestração foi repensada, chegando à sua conformação atual: um contrabaixo solista, em torno do qual se agregam um gamelão formado por vibrafone, piano e percussão, e uma flauta que surge em momentos expressivamente cruciais. *Five Cadenzas* foi concluída em 2018, mas seus últimos compassos só chegaram à versão definitiva em 2022, depois da estreia da peça por Diogo na Universidade da Georgia, no contexto do seu trabalho de doutorado.

Na obra, as cinco cadenzas estão distribuídas simetricamente: I-II; III; IV-V. Ora há ritual, ora há recitativo – as duas cadências em cada ponta da peça tendem ao rítmico, mas com muito espaço para as elocubrações

do contrabaixo. O curto movimento central é lento, um espaço de magia e lembrança. *Five Cadenzas* é uma das minhas obras mais fluentes, tendo no contrabaixo solista o condutor dos eventos, com os demais instrumentos à sua volta para fornecer o fundo harmônico e rítmico que dá coerência ao todo. Esta é minha composição com gestação mais longa – a versão de 1988 ainda pode ser tocada, mas é a de 2018-2022 que vale; da peça original de 1983 permanece a dedicatória, agora *in memoriam*, a Milton Romay Masciadri, pelo respeito que sempre teve pela minha música, para além das suas capacidades inigualáveis de instrumentista e professor.

O grau de dificuldade técnica e expressiva das digressões do solista em *Five Cadenzas* me foi ditado pelos três contrabaixistas que frequentaram a obra. A cada um deles é devido o meu agradecimento pelo tanto que contribuíram à peça, especialmente a Diogo Baggio Lima, que me fez retomar e concluir, trinta anos depois, uma peça que eu já julgava desesperançada.

Iluminuras, de Marcos Kröning Corrêa

Obras concisas, em diferentes tonalidades e cores para violão de 6 e 7 cordas, inspiradas em uma série de textos, pinturas e fotografias. As três *Iluminuras* apresentadas neste recital são para violão de 6 cordas na seguinte afinação: E A G# C# G# C#.

Iluminuras 6 (2022): obra composta em 20 de maio de 2022 e estreada em 11 de julho de 2022 na 1ª Mostra 'Com Música' da Sala de Exposições Claudio Carriconde do Centro de Artes e Letras (CAL/UFSM). Criação dedicada para Reinilda Minuzzi.

Iluminuras 8 (2022): obra composta em 11 de setembro de 2022 e estreada em 24 de setembro de 2022 no Teatro Caixa Preta da UFSM, em recital inserido na programação do Evento 'Novas Tríades', sob a coordenação de Paulo Rios e Arthur Rinaldi.

Iluminuras 3 (2020): estão presentes impressões assimiladas de algumas ‘sonoridades’ e ritmos da música do RS. Criação dedicada para a pianista e pintora Cynthia Irion. Esta criação teve sua estreia mundial em maio de 2021 em recital inserido na programação do XV SIMCAM, sob coordenação geral de Nayana G. Germano.

A última porta de uma viatura (2022), de Ana Clara Lamonaca

A última porta de uma viatura é sobre violência policial, especificamente, sobre o assassinato de Genivaldo de Jesus Santos. Até o momento de estreia da peça, nenhum dos policiais que o assassinaram foi punido.

Meditatio III - Musica Speculorum (1996), de Alexandre Eisenberg

Meditatio III (Meditação III) – *Musica Speculorum* (Música dos Espelhos) foi composta em 1996 e estreada em 1997 na XII Bienal de Música Contemporânea Brasileira, tendo como intérpretes Luis Carlos Justi ao oboé e a orquestra de câmara da própria Bienal dirigida por João Guilherme Ripper.

A obra faz parte de uma série de meditações musicais cuja ideia é realizar musicalmente o processo de meditação, onde o meditador busca a ascensão de seu espírito a um estado superior de consciência. Após vivenciar esse estado superior de consciência, o meditador retorna aos poucos ao estado normal.

Meditatio III é dividida em três partes ou seções. A primeira seção (“ascensão”) é toda construída a partir de dois temas apresentados inicialmente em justaposição, em seguida simultaneamente, os quais são variados e espelhados ao longo da seção. A textura da primeira seção é quase toda polifônica, contrapondo o solista à orquestra num longo crescendo de dinâmica, ritmo e tensão métrica e harmônica. A segunda seção (“estado superior de consciência”) consiste numa

cadenza para o oboé solista em que os temas da primeira seção e algumas de suas variações rítmicas são apresentados com outras configurações e de maneira muito concentrada. E a terceira seção (“retorno”), marcada pelo retorno da orquestra, é uma recapitulação dos temas iniciais, porém mais curta e mais calma, encerrando a peça com a tranquilidade que se espera do final de uma meditação.

Primavera (1968), de Frederico Richter

Esta obra foi escrita em setembro de 1968, no início da Estação das Flores, e retrata o encantamento do autor com a natureza exuberante do Brasil. Este sentimento foi herdado de seu pai, austríaco de nascimento, mas apaixonado pela mata brasileira. A obra termina com o Canto do Sabiá, em que a flauta busca imitar o mavioso canto deste pássaro. O Sabiá é considerado a ave-símbolo do Brasil e se encontra em todo o território nacional. Seu canto acontece no início da Primavera, época de acasalamento, o que faz esse pássaro ser admirado como "símbolo do amor".

Solofonia IV (2018), de Amaro Borges

A *Solofonia IV*, para contrabaixo, foi escrita em 2018. Algumas pequenas modificações foram realizadas até a estreia em 2022, durante a colaboração com o Prof. Diogo Baggio Lima, a quem a obra é dedicada e que fez as seguintes observações sobre a obra: “O jogo de palavras do título, gestual, e combinação de técnicas entre famílias de instrumentos (isso eu nunca tinha parado para pensar...), ao menos para mim, tudo isso traz a mensagem de que o solista é uma orquestra, com maestro e tudo! Parece ser a outra extremidade em relação ao que tu escreveste naquela peça para orquestra de cordas onde a orquestra é feita de solistas. Na *Solofonia IV*, o solista é que é “feito de orquestra”.

Aguéré (2022), de Paulo Rios Filho

Aguéré é o toque de Oxóssi, orixá da caça, da fartura e da comunidade, no Candomblé. A composição "Aguéré" (2022) é, assim, um esforço particular de arranjo poético da força e da energia de Oxóssi, a partir da manifestação rítmica de seu toque. Isso se dá a partir da expansão da ideia básica de 3 ataques, na primeira célula da clave, mais 2 ataques, na segunda, que pode ser escutada no *gã*, mais o dobramento característico do primeiro ataque de cada célula dessa mesma estrutura, que pode ser notado nas partes do *Hunpi* e do *Lé*. As frases do *Hun*, tais quais transcritas por Rafael Palmeira, a partir da interpretação de Iuri Passos, são levemente modificadas e encaixadas em estruturas métricas diversas. Para compor "Aguéré", tais devaneios rítmicos juntam-se a transformações harmônicas e a momentos de citação literal da canção *Odékomodorodé*, para se contrapor a momentos de intervenção vocal dos músicos, que sussurram e gritam "milho, trigo, trago!" e recitam uma pequena ode aos membranofones que cantam para Oxóssi e para tantos outros seres.

CURRÍCULO DOS PARTICIPANTES

Alexandre Eisenberg é compositor e intérprete tanto do repertório de concerto tradicional como contemporâneo. Suas obras, em parte publicadas pelas editoras Schott (Alemanha) e Theodore Presser (EUA), têm sido interpretadas no Brasil, Argentina, Venezuela, Colômbia, EUA, Reino Unido, França, Alemanha, Itália, Suíça, República Tcheca, Áustria, China e Japão. Vencedor de três concursos internacionais de composição, recebeu também o Dean's Prize da Universidade de Indiana (EUA) por seu Concerto para Viola e Orquestra. Como intérprete, foi primeiro flautista da Orquestra Amazonas Filarmônica (Manaus, AM) e flautista convidado das Orquestras Sinfônica Brasileira (OSB), do Theatro Municipal do RJ e Companhia Bachiana Brasileira, além de trabalhar ao longo dos anos como camerista e solista em diversos grupos no Brasil e no exterior. Como regente, atuou à frente da Orquestra Jovem de Akko (Israel) e da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Santa Maria (RS, Brasil), onde, desde 2006, é professor no Departamento de Música.

Amaro Borges nasceu em Porto Alegre, RS. Formou-se no Bacharelado em Composição da UFRGS em 1993, Mestre em Composição na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1996 e, em 2007, recebeu o grau de Doutor (Ph.D.) em Composição e Teoria Musical na Louisiana State University (LSU), com bolsa de estudos da CAPES. Entre seus professores encontram-se Jean Jacques Pagnot e Gretchen Miller (violoncelo), Armando Albuquerque, Celso Loureiro Chaves, Jamary Oliveira, Dinos Constantinides e Stephen David Beck (composição). Foi membro do naipe de violoncelos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, atuando também na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e na Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia. Foi professor de Composição, Orquestração, Harmonia, Contraponto e Análise Musical no Departamento de Música da UFSM, onde coordenou a criação de vários cursos de graduação, entre eles o de Música e

Tecnologia e o de Composição. Nesta universidade atuou também, em muitas ocasiões, no naipe de violoncelos da Orquestra Sinfônica de Santa Maria.

Ana Clara Lamonaca é graduanda em violoncelo pela Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da Profa. Dra. Ângela Ferrari. Estuda e desenvolve pesquisa em Composição Musical sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Rios Filho.

Antônio Carlos Borges-Cunha é um compositor e maestro brasileiro, professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e um dos fundadores do programa de Mestrado e Doutorado em composição musical. Foi premiado por suas composições e sua atuação como regente e pesquisador. Como regente e diretor artístico, Borges-Cunha atuou como diretor artístico e regente titular da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (Porto Alegre) de 2004 até 2017 e da Orquestra Sesi/Fundarte de 1996 até 2013. Contribuiu também como diretor artístico do ENCOMPOR / Encontro de Compositores Latino-Americanos, do Festival de Música de Montenegro e da programação musical do XIV Encontro da ANPPOM. Tem atuado como regente da Orquestra Jovem Recanto Maestro e como maestro convidado de diversas orquestras. Recebeu duas vezes o Prêmio FUNARTE de Composição Musical do Ministério da Cultura e o Prêmio Açorianos de Música da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Foi homenageado pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul com a Medalha do Mérito Farrroupilha por sua contribuição para o desenvolvimento cultural do estado. Em 2016, recebeu o Diploma Mérito Cultural de Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Como orientador de pesquisa, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese–Edição 2019.

Arthur Rinaldi é compositor, Bacharel em Música com Habilitação em Composição e Regência, Mestre e Doutor em Música pela UNESP. Suas composições têm sido apresentadas em eventos importantes do cenário musical, tais como o Festival de Inverno de Campos do Jordão, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE, o Festival Música

Nova, a Série de Música Contemporânea do Theatro Municipal de São Paulo, Simpósio Internacional de Música Nova (SIMN) de Curitiba e Festival Internacional de Inverno da UFSM, com destaque especial para a turnê norte-americana realizada pelo Grupo PIAP em 2010 com a peça Septeto. Obteve o primeiro lugar no "I Concurso Nacional de Composição para Instrumentos de Percussão Brasileiros-Hildegard Soboll Martins - UFPR" em 2008 e o Prêmio FUNARTE de Música Clássica em 2010. Recebeu diversas encomendas ao longo de sua carreira, incluindo a adaptação do Bolero de Ravel para 2 pianos e grupo de percussão, encomendada e apresentada em 2009 pelo Grupo PIAP e pelas Irmãs Labèque na Sala São Paulo. Como pesquisador, dedica-se ao estudo do repertório musical dos séculos XX e XXI, com especial interesse pelos procedimentos de organização formal adotados pelos diferentes compositores deste período. Também possui grande interesse na exploração das relações conceituais e cognitivas entre a Música e a Linguagem. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), professor colaborador junto ao Programa de pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, co-líder do Grupo de Pesquisa Música: Criação, Recepção e Compreensão e coordenador do LARS (Laboratório de Arte Sonora da UFSM).

Catarina Domenici, Pianista, compositora e pesquisadora, é professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música. É Mestre e Doutora em Piano Performance and Literature pela Eastman School of Music, onde foi assistente de Rebecca Penneys e recebeu o Performer's Certificate e o prêmio Lizzie Teege Mason. Realizou pós-doutorado na University of Buffalo e recebeu bolsas de estudos da Chautauqua Institution e do CNPq. Intérprete reconhecida de música contemporânea realizou estreias mundiais e primeiras gravações de obras de compositores brasileiros e estrangeiros em CDs lançados nacional e internacionalmente. Como pesquisadora, tem vários artigos publicados e trabalhos apresentados em congressos internacionais e nacionais, sendo uma convidada frequente de instituições no Brasil e no

exterior. É fundadora da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), tendo exercido dois mandatos como Presidente. Desde 2015 atua também como compositora tendo obras apresentadas na Itália, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Brasil. Suas obras orquestrais têm sido interpretadas pela OSUSP, pela Orquestra Sinfônica da UFPB, destacando-se a estreia mundial da Cantata Itinerarium, encomendada pelo King's College, em abril deste ano em Londres, e a encomenda de uma obra para coro, orquestra sinfônica e ballet para a Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Neste momento, prepara o lançamento de dois alguns digitais e um EP com suas obras e dois álbuns de partituras.

Celso Loureiro Chaves é compositor, doutor em composição pela University of Illinois at Urbana-Champaign, EUA, e bacharel em arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É orientador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS e professor de História da Música e de Composição no Instituto de Artes daquela Universidade. Seu livro “Memórias do Pierrô Lunar” foi lançado em 2006 e seu CD autoral “Balada para o avião que deixa um rastro de fumaça no céu / Estética do Frio II” foi lançado em 2013. Entre suas obras estão “Estética do Frio I” (cordas; 1993), “Estética do Frio II” (piano e cordas; 2005), “Estética do Frio III” (quinteto com piano; 2014) e “Five Cadenzas” (contrabaixo e ensemble; 2018). Seu concerto para violino “Museu das coisas inúteis” foi estreado por Luiz Felipe Coelho e a OSESP em 2017, Pedro Neves na regência, e pela Orquestra Gulbenkian (Portugal) em 2018, com os mesmos intérpretes, no contexto da parceria SP/LX entre a Fundação Gulbenkian e a OSESP.

Danilo Marostega Salvade é graduando em Música, Bacharelado em Composição, pela Universidade Federal de Pelotas, e no Curso Superior de Tecnologia em Análise e Desenvolvimento de Sistemas, pela Faculdade de Tecnologia Senac Pelotas. Integrante do grupo de pesquisa 'Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais', coordenado pelo Prof. Dr. Felipe Merker Castellani e do grupo 'DIVAMUS - Grupo de Pesquisa em Diversidade, Antropologia e Música', coordenado pelo Prof. Dr. Rafael da Silva Noleto. Atualmente

atua como monitor do grupo de estudos 'Criação Musical e Tecnologias' e monitor da Câmara de Extensão do Centro das Artes da Universidade Federal de Pelotas. Também atua no projeto de pesquisa 'Processos compositivos no desenvolvimento e utilização de um software interpolador de materiais musicais' coordenado pelo Prof. Dr. Rogério Tavares Constante e no projeto 'Som, racialidade e território: perspectivas afrodiáspóricas' como colaborador da ação 'G.I.L - Grupo de improvisação livre da UFPel'. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, guitarra, violão, piano, teclado e música eletroacústica.

Davi Raubach é compositor que atua na cena sul-americana de música nova e eletroacústica. Bacharel (UFPel) e mestre em Música - Composição (UFPR), trabalhou com intérpretes como Valentina Daldegan (flauta), Eric Moreira (violão) e Pedro Bittencourt (saxophone). Teve sua produção eletroacústica selecionada para o festival Espacios Sonoros (Argentina) em 2019 e 2020. Combina a atuação composicional com a composição de canções, regência e arranjo coral, gravação de acordeão e ensino de música na cidade de Pelotas-RS.

Felipe Batistella Alvares é Contrabaixista, compositor e professor. Graduado em Licenciatura em Música e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como contrabaixista, compositor, produtor musical e arranjador em shows e gravações musicais desde 1996. Como compositor desenvolve um trabalho de música instrumental, e está em fase de finalização do seu primeiro álbum. Já recebeu prêmios como: Melhor Instrumentista no "Prêmio Açorianos de Música"; e Melhor Trilha Sonora no "Santa Maria Vídeo e Cinema". Já desenvolveu trabalho docente nas áreas de educação musical, música e tecnologia; áudio e produção sonora para produtos audiovisuais e radiofônicos em diversos espaços escolares/não escolares como: Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo (FAC-UPF); Curso de Comunicação Social da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC); Curso de Licenciatura em Música da

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Professor Efetivo de Contrabaixo na FUNDARTE (Montenegro-RS). Atualmente é professor de Música no Instituto Federal RS - Campus Sertão e está realizando um Pós-Doutorado em Pesquisa Artística na Universidade de Aveiro.

Felipe Kirst Adami é compositor, arranjador e pianista. Doutor em composição pela UFRGS, suas obras têm sido executadas por renomados intérpretes e orquestras na América Latina, Estados Unidos, Alemanha, Japão e Espanha, e gravadas em CDs como “Sonetos de Amor e Morte” (Luciane Cuervo, 2002), “I” (Paulo Inda, 2006) e Lua de Santiago (Fernando Ávila, 2017). Em 2008 foi vencedor da “Bolsa de Incentivo à Criação Artística/Composição” da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). Teve suas obras executadas por orquestras como a Orquestra da Unisinos, Orquestra da Ulbra e Orquestra Sinfônica Nacional. Em 2016 esteve como compositor convidado na *Guildhall School of Music and Drama*, onde ministrou seminário de pós-graduação (mestrado e doutorado) sobre processos criativos em composição musical e obras de sua autoria baseadas na Concepção Estética dos Ciclos Vitais. Atualmente coordena o InCoMuN Ensemble - grupo de música contemporânea da UFRGS, e coordena projetos de pesquisa na área de composição e arranjos musicais.

Felipe Merker Castellani é artista multimídia, pesquisador e professor. É mestre e doutorem música na área de Processos Criativos junto ao Instituto de Artes da Unicamp, e bacharelem composição musical pela Faculdade Santa Marcelina. Entre 2013 e 2014 realizou estágio de pesquisa no Centre de recherche Informatique et Création Musicale (CICM), Université Paris8/ Maison des Sciences del' Homme Paris Nord. Entre 2017 e 2018 realizou estágio de Pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participou de eventos nacionais e internacionais dedicados à criação artística experimental, como o Festival Música Nova, o Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, o Sonorities Festival (Belfast, Irlanda do Norte), o Festival Sonoimágenes (Buenos Aires, Argentina), a Mostra Arquinterface (Galeria de Arte do Sesi-SP), o Programa de Exposições Individuais do Centro Cultural São Paulo, a Mostra

Labmis2016 (MIS-SP), dentre outros. É membro do Grupo de Estudos Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea (PUC-SP) e líder do Grupo de Pesquisa Corpo-Imagem-Som: Pesquisa Artística e Práticas Experimentais (CA-UFPeI). Atualmente é professor adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), onde atua nos cursos de bacharelado em Música e no Programa de Pós-Graduação em Artes.

Frederico Richter obteve doutorado em música pela UFRGS e pós-doutorado em música eletrônica pela McGill University, do Canadá. Tem atuado como professor e pesquisador convidado em centros europeus e americanos. A composição musical faz parte de sua vida desde a infância. Conta com mais de 900 músicas em seu catálogo, das quais mais de 150 estão publicadas, incluindo sinfonias, peças de câmara, de ópera, oratórios, canções e obras eletroacústicas. Foi o introdutor da música eletroacústica no Rio Grande do Sul. Participou como violinista na OSPA por vinte anos, ocasionalmente atuando como maestro. Foi professor na UFSM durante 33 anos. Talvez seu maior legado à comunidade de Santa Maria e região tenha sido a criação da Orquestra Sinfônica de Santa Maria, que recentemente completou 50 anos, e à qual se dedicou incansavelmente como maestro, diretor artístico e incentivador.

Guilherme Bertissolo é compositor, pesquisador e professor Associado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde atua na graduação e pós-graduação. É Doutor em Composição Musical (UFBA/UCR), com pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional, pelo prisma da cognição musical. Seus interesses recentes de pesquisa têm se voltado para os processos criativos em música através da imbricação entre composição, cognição e cultura, envolvendo temas como memória, expectativa, consciência, atenção, entre outros, pelo viés da cognição incorporada. Como compositor, atua com frequência em projetos colaborativos e interdisciplinares e seus trabalhos têm sido apresentados e premiados em diversas cidades brasileiras e em outros países, tais como EUA, Canadá, Alemanha, Portugal e Espanha. Atualmente é Vice-presidente da ABCM e membro

atuante da OCA, uma associação civil que produz, registra e divulga arte contemporânea e organiza, entre outras ações, o Projeto Música de Agora na Bahia. Desde agosto de 2022 atua como Pró-Reitor de Extensão da Universidade Federal da Bahia.

James Correa é Doutor em composição (SUNY Buffalo), mestre em composição e bacharel em violão (UFRGS). Sua música vem sendo interpretada por grupos e solistas tais como Ensemble Orpheus, ICE, New York New Music Ensemble, Barton Workshop, North/South Consonance, Grupo de Percussão PIAP, Orquestra do Teatro São Pedro, Magnus Andersson entre outros. Correa possui trabalhos gravados em CDs no Brasil e Canadá e sua música vem sendo programada também em rádios e programas na internet no Brasil, Canadá, Estados Unidos, França, Bélgica, Iugoslávia e Inglaterra. Junto com o seu trabalho como compositor, James Correa desenvolve uma carreira como solista e camerista na música contemporânea e experimental, tocando violões e instrumentos digitais. Em 2001 foi membro fundador do grupo Sons Transgênicos; em 2009 criou e coordenou o quarteto de laptops 4Laps. Correa foi cofundador e membro da comissão organizadora do Festival Internacional Multimedia Multiple-X (Porto Alegre 2001-2005). É compositor associado ao Centro de Música Eletrônica da UFRGS(CME) e tem sido compositor convidado em festivais no Brasil e Estados Unidos. Foi professor de computação musical e composição no programa de pós-graduação (mestrado e doutorado) no departamento de música da Universidade de Buffalo. Atualmente é professor e pesquisador nas áreas de composição, computação musical, tecnologia musical e produção sonora para jogos; coordenador do Laboratório de Composição (LabComp) e organizador do projeto Papo de Compositor e dos concertos Interativa no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Lourdes Saraiva é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Completou os cursos de Bacharelado e Mestrado em Composição na Universidade do Estado do Rio Grande do Sul – UFRGS sob a orientação de Celso Loureiro Chaves e de Antônio Borges Cunha. Em 2013 completou o Doutorado na Universidade de York, Inglaterra, sob

orientação de Thomas Simaku, com bolsa da Fundação CAPES. Foi indicada como melhor compositora ao Prêmio Açorianos de Música 2014, com a peça *Retrato Metafísico de Porto Alegre*, para violão solo, do CD 'Porto Alegre' gravado por Daniel Wolff. Suas obras incluem peças orquestrais, *ensemble* contemporâneo, peças para voz, e solo para diversos instrumentos as quais tem sido tocadas e gravadas no Brasil, e também no âmbito internacional – Estados Unidos, Peru, Canadá, México, Inglaterra, Suécia, Alemanha e China. No Departamento de Música da UDESC ministra disciplinas na área de Composição, Percepção Musical e Análise Musical. É integrante do grupo de pesquisa MUSICS/UDESC onde tem se dedicado à pesquisa em composição, etnomusicologia e em estética.

Luciane Cuervo, natural de Porto Alegre/RS, é intérprete (flauta doce), educadora musical e pesquisadora. Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), possui interesses de pesquisa interdisciplinar envolvendo a musicalidade humana. Graduada em Música, Mestre em Educação, Especialista em Neuropsicologia Interdisciplinar e Doutora em Informática na Educação, mantém parceria científica com o prof^o Graham Welch da University College London (UCL), onde realizou estudos como pesquisadora honorária visitante. Gravou os CDs *Sonetos de Amor e Morte* (2002, Fumproarte) e *Octoeólio - 8 ventos do Brasil Meridional* (2006, independente), de música contemporânea, com obras dos compositores Lacerda, Kiefer, Fernando Mattos, Adami, entre outros.

Marcelo Birck é professor do curso de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria. Doutorando na Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM, onde pesquisa interações visual / audível. Possui duas exposições individuais: *Cinema Remix*, ocorrida em 2021 no Museu de Arte de Santa Maria, e *Mídias Físicas e Refrões Itinerantes*, realizada no Ateliê Jabutipê (Porto Alegre), em 2022. Em seus vídeos, mescla mídias como super8, slides e colagens em películas de filme. Compositor com dois discos lançados (2000 e 2008). Em carreira solo, participou dos festivais *Isto é Música ?/!* (Rio de Janeiro, 2004) e *Tim*

Festival (Rio de Janeiro, 2006). Como integrante da banda Graforrêia Xilarmônica, apresentou-se no Lollapalooza Brasil (São Paulo, 2013).

Marcos Kröning Corrêa é violonista-compositor com CDs autorais lançados e distribuídos em diversos países pela Tratore. Doutor em Performance Musical (Universidade de Aveiro, Portugal, c/ bolsa CAPES), Mestre em Educação Musical (c/ bolsa CAPES) e Bacharel em Música, ambos pela UFRGS. Apresentou recitais no Brasil, Estados Unidos, Portugal e França. Em razão de sua Tese de Doutorado atuou como pesquisador e músico participante em festivais com Roland Dyens e Dusan Bogdanovic (Espanha, França, Sérvia e Liechtenstein). Professor Associado na UFSM - Cursos de Bacharelado em Violão e Licenciatura em Música. Foi membro da criação do Curso de Pós-Graduação em nível de Especialização em Música - PGE Mus/UFSM: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance Pedagogia, onde atua como professor orientador e primeiro Coordenador por duas gestões (2018-2022). Tem orientado dezenas de alunos que hoje ministram aulas em diversas universidades e conservatórios no Brasil, Estados Unidos e Portugal.

Matheus Borowski da Silva é formado em Música e Tecnologia pela UFSM, especialista em Músicas do Século XX e XXI: Performance e Pedagogia. Trabalha como professor e músico, com ênfase no uso da tecnologia para criação de arranjos e produção musical.

Paulo Rios Filho é compositor nascido em Salvador, doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia. Suas obras têm sido apresentadas em diversos estados brasileiros, além de Portugal, Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Canadá, Espanha, Rússia, Noruega e Suíça. Tem colaborado com importantes grupos musicais, como o GNU, ABSTRAI, Camerata Aberta e Camará Ensemble (Brasil), Nieuw Ensemble (Holanda), ICE e Orpheus Ensemble (EUA), além de Ensemble Modern (Alemanha). É membro-fundador da OCA – Oficina de Composição Agora, fundador do Camará Ensemble (Bahia) e da Delta Camerata Exploratória (Piauí). Entre 2013 e 2020, trabalhou como professor de música da Universidade Federal do Maranhão -

Centro de Ciências de São Bernardo, no Baixo-Parnaíba Maranhense. Atualmente, é professor de composição da UFSM - Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, onde ajuda a dirigir o Conjunto de Música Atemporânea da UFSM e atua como líder do grupo de pesquisa "Criação musical, experimentação e pesquisa artística" (UFSM/CNPq) e do projeto de extensão universitária "gestações musicais: gestos e ações de criação musical na UFSM".

Paulo Romeu Deodoro é multi-instrumentista, cantor, compositor e licenciado em música. É diretor musical do Grupo Afro-Sul, que em 2022 completa 48 anos de existência, dedicados à difusão da música e dança afro-gaúchas. Também é professor de percussão geral no Instituto Sociocultural Afro-Sul Qdmode. Como artista, lançou diversos álbuns com grupos e artistas parceiras/os, como o Grupo Afro-Sul, com a Banda Okuta, com o grupo Qdmode Tambor e com o Mestre Griô Paraquedas. Além disso, foi membro junto com Bedeu do grupo Pau Brasil, participando de projetos de diferentes artistas do eixo Rio-São Paulo. Dentre seus projetos atuais, destaca-se a finalização do DVD do Grupo Afro-Sul e de seu EP solo, ambos com previsão de lançamento para 2023. O G.I.L. (Grupo de Improvisação Livre da UFPel) é uma ação de ensino articulada conjuntamente por discentes e docentes dos Bacharelados em Música da UFPel, que tem como objetivo central a criação de um espaço horizontal de reflexão e prática artística experimental. Os vetores de orientação do G.I.L são: o enfrentamento da lógica monocultural eurocêntrica no campo da música, a construção de um ambiente circular de ensino-aprendizagem e a adoção da experimentação enquanto postura crítica e criativa. Atualmente fazem parte do G.I.L: Cassio Villacorta, Danilo Marostega Salvade, Felipe Merker Castellani, Helena Pelissari, Gabriel Rodrigues Soares, Levina Sun, Leu Kalunga, Ricardo Ferreira da Silva e Sá Pretto.

Pedrinho Figueiredo, flautista, saxofonista, compositor, arranjador, técnico de áudio e produtor musical, formado em Licenciatura em Música (IPA), participou de aproximadamente mil músicas em mais de 400 discos em vinil, cds e dvds e atuou, também, como técnico de gravação ou produtor musical, em cerca de 250 discos e DVDs. Trabalha

com desenho de som para teatro e cinema e atua como consultor na área da acústica e da sonorização. Escreveu para intérpretes regionais e nacionais. Entre eles estão: Ivan Lins, MPB 4, Shana Müller, Zé Caradípia, Lenine, Zeca Baleiro, Luiz Carlos Borges, Nelson Coelho de Castro, Vítor Ramile muitos outros, totalizando aproximadamente oitocentos arranjos. Nos anos 80 e 90 participou intensamente dos festivais no RS, tendo conquistado 23 prêmios de “melhor instrumentista” e 2 de “melhor arranjador”. Desde o início da pandemia, em 2020, integra o Coletivo Músicos Online, coordenado pelo Ajurinã Zwarg, com direção artística de Itiberê Zwarg. São integrantes do grupo do Hermeto Pascoal e do Itiberê Família que gravam arranjos do Itiberê para músicas de compositores de várias partes do mundo. Participam, além de Ajurinã, JP Ramos, Ricardo Sá Reston, Beto Corrêa, Mariana Zwarg e Carol Panesi com mixagem e masterização de Pedrinho Figueiredo e Paulo Brandão. O Coletivo lançou trabalhos no Japão, EUA, França e Brasil. Atualmente, está produzindo o cd de Luiz Carlos Borges com o parceiro letrista Mauro Ferreira, mixando o DVD do Expresso 25 com Ivan Lins e Celso Viáfora e colaborou, em julho deste ano, na função de Diretor Artístico, com o Festival de Música de Teutônia, que reuniu 21 professores de música e, aproximadamente, 270 alunos na cidade de Teutônia, RS.

Poliana Lima é natural de Itumbiara, Goiás. Cursa Bacharelado em Música com ênfase em Piano na UFRGS. Realiza trabalhos audiovisuais com colagem, procurando misturar diferentes linguagens artísticas para a construção de paisagens sonoras e visuais.

Raul Costa d’Avila é Flautista, professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde é coordenador do Laboratório de Pedagogia e Performance da Flauta Transversal (LaPPerF). Natural de Ubá, Minas Gerais, iniciou seus estudos de música e flauta com seu pai, Milton de Abreu d’Avila. Bacharel pela Escola de Música da UFMG, mestre pela Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG), em São Paulo, e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFBA. Participa ativamente de vários eventos, entre eles: Festivais da Associação Brasileira de Flautistas

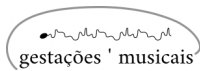
(ABRAF); Encontros de Flautistas do Rio Grande do Sul (UFSM, UFPEL e UFRGS); I Flauta Gerais (Universidade Federal de São João del Rei); 5º e 6º Encontros Cariocas de Flautistas (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro); IVè *Convention Française de la Flûte* (CRR de Paris); *Cycle de Musique Contemporaine du Brésil (Maison du Brésil / Paris)*; entre outros. Foi Secretário da Associação Brasileira de Flautistas e atualmente integra a comissão para a realização de Eventos Científicos desta Associação. Coordenador Adjunto do projeto de pesquisa “Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas - a construção de um arquivo colaborativo da música e memória de Pelotas e Região”. Suas apresentações atuais se concentraram na literatura para flauta solo contemplando repertório barroco ao contemporâneo, música brasileira, além de composições próprias. Sua composição "Singelezas"- seis miniaturas para flauta solo foi peça de confronto no "I Concurso Virtual Internacional de Flauta" promovido pela *Asociación Colombiana de Flautistas*, em 2020.

Ricardo Ferreira da Silva possui graduação em Bacharelado em Música - Habilitação em Violino pela Universidade Federal de Pelotas (2022). É Graduando em Bacharelado em Música - Habilitação em Composição pela Universidade Federal de Pelotas. Seus trabalhos têm ênfase em música instrumental, eletroacústica, experimental, improvisação, arte sonora, composição e performance. Integrou a Orquestra da UFPEL como Spalla, onde também é editor e arranjador. Atualmente participa do Grupo de Improvisação Livre e Práticas Musicais Decoloniais na UFPEL, e do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora na UFPA.

Thiago Perdigão é multi-instrumentista, regente, compositor e escritor. Bacharel em composição musical pela UFPEL, possui também mestrado em filosofia pela mesma universidade, com dissertação voltada à estética e denominada “Wagner e Nietzsche: introdução ao drama musical grego”. Como compositor, teve obras estreadas em várias cidades brasileiras, desde músicas para grupo de câmara até peças orquestrais; já enquanto escritor, publicou 6 livros: Heitor (romance), Diálogos neurais (poemas), Édipo às avessas (poema narrativo cômico),

Dramas teatrais (peças de teatro), Antologia poética (poesia) e Trilogia filosófica (filosofia). Como regente, criou, dirigiu e regeu a Orquestra camerística de Pelotas.

Realização:



Apoio:

