

Rodolfo Caesar: materialidade, intertextualidade e narratividade na construção da forma musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Jorge Luiz de Lima Santos
UNICAMP – jorgelsantos02@gmail.com

Resumo. O artigo propõe uma reflexão sobre a forma musical no pensamento de Rodolfo Caesar, tendo por base principal a experiência empírica relatada pelo próprio compositor. Assim, propomos analisar o “problema” da forma na criação musical contemporânea sob a perspectiva criativa, buscando entender em que medida a forma como categoria ontológica se apresenta no processo criativo de Caesar. Tratamos da análise de três obras do compositor, sugerindo elementos que tiveram papel na organização espaço-temporal de cada peça. Foi possível notar que a intertextualidade, em suas múltiplas dimensões, e a narratividade exercem papéis estruturantes na maneira como Caesar lida com suas necessidades formais nessas obras.

Palavras-chave. Música Eletroacústica. Forma Musical. Análise Musical. Composição.

Title. RODOLFO CAESAR: MATERIALITY, INTERTEXTUALITY AND NARRATIVITY IN MUSICAL FORM.

Abstract. The article proposes a discussion on musical form in Rodolfo Caesar’s musical thinking, based on the empirical experience reported by the composer himself. Thus, we propose to analyze the "problem" of form in contemporary musical creation from a creative perspective, seeking to understand to what extent the form as an ontological category presents itself in Caesar's creative process. We analyzed three works by the composer, suggesting elements that, on our view, played a role in the spatio-temporal organization of each piece. It was possible to notice that intertextuality, in its multiple dimensions, and narrativity play both structural roles in the way Caesar deals with his formal needs in these works.

Keywords. Electroacoustic Music. Musical Form. Musical Analysis. Composition.

1. O problema do conceito de forma

O entendimento comum do termo forma remete à concepção clássica grega de forma como oposição a conteúdo. A base dessa compreensão foi, especialmente, formulada por Aristóteles em *Física I e II*, posteriormente nomeada de hilemorfismo aristotélico. A realidade musical do século XX e XXI, entretanto, colocou em xeque até mesmo uma leitura flexível da relação forma e conteúdo. Uma vez que a emancipação da forma musical, finalmente, desbancou as formas tradicionais, e mesmo todo o idiomatismo no qual elas se desenvolveram, a ideia de elaborar a forma puramente a partir da especificidade da obra individual e os desafios que isso implica, no presente, emergiu como força dominante (ADORNO, 2008, p. 204). Nossa discussão parte, assim, da ideia de que a forma é uma categoria ontológica, ela existe no modo como os compositores decidem organizar os materiais sonoros utilizados num determinado espaço-tempo musical. Não se trata, portanto, de categorias dadas a priori, muito menos de

formas enquanto moldes ou arquétipos.

Um elemento conceitual importante é o da forma como processo de individuação tal como desenvolvido por Gilbert Simondon (1924-1989). Simondon propõe um entendimento filosófico de forma no qual a mesma é uma resultante externa, num processo chamado de individuação. Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis, por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, fenômeno emergente e irreversível que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são [mais] separáveis (FERRAZ, ROSSETTI, 2016, p. 68). Essa concepção de forma de Simondon está presente, indiretamente, no discurso de diversos compositores contemporâneos, como em Rodolfo Caesar. Entretanto, cabe ressaltar que o foco da análise nesse trabalho está no discurso do próprio compositor, não na tentativa de ler sua prática formal a partir de um conceito teórico específico.

Outro elemento importante para compreensão dos aspectos formais de Caesar é a intertextualidade. No campo teórico, o conceito de intertextualidade tem sido desenvolvido, sobretudo, na crítica literária e na linguística. O conceito foi ampliado para termos correlatos, como dialoguismo (Mikhail Bakhtin), transposição (Julia Kristeva), transtextualidade (Gérard Genette), desleitura, influência, apropriação e desapropriação (Harold Bloom), entre outros (ARAUJO, 2017). Empregamos um entendimento flexível do termo intertextualidade. A ideia de intertextualidade aqui serve como possibilidade de leitura para o modo como os compositores lidam com a forma. Assim, o termo refere-se a uma série de referências externas à obra que tanto podem ser literárias, quanto musicais ou sonoras e mesmo imagéticas. Embora não seja novidade o uso de referências, símbolos e representações não propriamente sonoros (no sentido dos parâmetros físicos do som) nas obras musicais, em que os casos mais evidentes estão na emulação das figuras de retórica e na música programática, as obras escritas dentro de uma linguagem mais experimental, ou pós-tonal não diatônica, frequentemente têm na intertextualidade ora um fator inicial do processo composicional ora um elemento de coesão e unidade da obra como um todo. Assim, uma obra pode usar um texto literário como componente de coesão formal, ora explícita, ora implicitamente; pode dialogar com outras obras por meio de citações ou paráfrase; pode extrair material básico (grupo de alturas, padrões rítmicos, instrumentação/timbre); fazer referências a fatos e personagens históricos (que na música surgem metaforizados por elementos musicais); ou ainda traduzir sonoramente imagens como a de um bater de asas de uma borboleta ou a de uma usina siderúrgica. O foco, entretanto, não

é o conceito. Ele deve ser entendido como *framework* da leitura sobre a forma proposta aqui.

2. Sobre forma e planejamento

“‘Compor’ é um verbo que anda meio proscrito na contemporaneidade, pela implicação que a palavra mantém com um ‘domínio da forma’ e com a ‘habilidade técnica’ (destreza ou aptidão) requerida para sua execução.”(CAESAR, 2016a, p. 1)

Rodolfo Caesar considera que no seu processo composicional o elemento da escuta imediata, do *feedback* dado pelo próprio suporte eletroacústico, é mais central do que qualquer planejamento abstrato, ou idealização da forma antes da feitura com os materiais. Nesse sentido, difere-se bastante do processo quando se envolve a partitura e seus limites materiais, e os modos de pensar que esse suporte coloca.

[...] vai muito da coisa da experimentação pelo “ah! Tá funcionando! “Não, aqui parou”. “Agora tá chato”, vai muito por uma coisa super subjetiva, não tem essa objetividade que a partitura te permite. Você tenta sair apenas desse mero eu gostei, eu não gostei, você tem que encontrar alguma coisa, algum dispositivo ou alguma mecânica. Em determinada peça, você vai pensar “aqui eu já esgotei as possibilidades, não há mais o que fazer, então para! Vamos parar por aqui”. Tem peças minhas que acabam abruptamente, porque eu achava que iria poupar o ouvinte (CAESAR, 2016b).

A despeito dessa primeira impressão, a forma ocupou, em um dado momento, o centro das atenções de Caesar, como o próprio relata:

Em [19]89, eu já estava bastante interessado na questão da forma em música eletroacústica. Como é que uma peça eletroacústica se sustenta sem que a gente dê essa forma que se costuma dar nas músicas instrumentais, as peças que eu ouvia, achava que tinha consistência, mas eu não encontrava ali uma forma. Nem no Dennis Smalley que é um cara mais rigoroso, nem nele a coisa é muito evidente (CAESAR, 2016b).

Caesar afirma que a questão da forma lhe foi despertada a partir da obra de Bernard Parmegiani (1927-2013). Embora o compositor francês o fascinasse pela imaginação, pelas propostas, ele relata que

havia uma certa decepção que eu tinha sempre que o ouvia, uma certa dificuldade de exploração, e eu acreditava que isso seria uma coisa facilmente “resolúvel” [sic] por um domínio maior da forma, na estruturação da peça, mas eu não tenho mais tanta certeza assim, porque eu enveredei, justamente por isso, nos anos 1990, quando comecei a trabalhar com meu próprio computador, e não acho que tenha ido mais longe que Parmegiani, de jeito nenhum. Acho que ele fez muito bem tudo o que tinha que ser feito, eu tentei, mas sinto que não fui bem sucedido nas respostas naquilo que eu acreditava que seria possível, da resposta através de recursos formais, porque

começa a ficar redundante, por mais que você pense, com a música eletroacústica vai ficando redundante. (CAESAR, 2016b).

Diferentemente de Flo Menezes (2020), para quem a forma é parte intrínseca da ideia e realização da obra, para Caesar, a forma “brota” independentemente de um planejamento prévio. Sobre isso, o próprio compositor afirma:

Obras de música eletroacústica podem raramente resultar de um conjunto de ideias e intenções prévio e constante, porque ao compor obras desse gênero, compositores sempre são confrontados pela “intransducibilidade” e “irreducibilidade”¹ (CAESAR, 1992, p. 32, tradução nossa).

Isso, contudo, não inviabiliza uma abordagem formal das obras de Caesar, nem significa que o mesmo não trate da forma de maneira mais consequente. Não apenas a forma é uma categoria ontológica, mas, da maneira como defendemos, a forma consiste no tipo de relações temporais e espaciais entre os eventos e objetos sonoros ou musicais que o compositor projeta e estabelece de modo a dar uma intencionalidade àquela obra, mesmo quando essas relações são abertas ao acaso e à indeterminação.

3. Introdução à Pedra (1992)

A obra *Introdução à Pedra*² (1992) é a primeira de um ciclo de três denominado *Norfolk Flint* (contempla ainda *Neolítica* e *Canto*). O ciclo foi inicialmente pensado para ser implementado em uma instalação proposta à XIX Bienal de Artes Plásticas de São Paulo em 1989. *Norfolk Flint* é hoje uma série de três estudos, sem qualquer complemento visual, cada um enfatizando um tema diferente, no qual as ideias originais só não são completamente imperceptíveis por causa da persistência das referências sonoras originais (CAESAR, 1992, p. 36). O compositor define, sumariamente, cada peça assim:

A Introdução à Pedra tem bastante mistura de ataques e ressonâncias, a segunda peça, *Neolítica*, é muito na base do ataque, é muito crespa, é muito menos ressonante, ela acontece numa região muito menor, no espectro, a redução é maior, e a terceira peça é uma exploração do colorido, ela é o contrário da segunda, é o que eu chamo de *Canto*, é uma coisa mais vogal do que consoante (CAESAR, 2016b).

Carole Gubernikoff (2009) trata de *Introdução à Pedra* a partir de uma análise, especialmente formal, que tem como variável principal a própria escuta da musicóloga, ao lado de entrevista com o compositor e exposição de escuta da obra a ouvintes selecionados. Segundo a autora, Rodolfo Caesar revela que muito da inspiração para a obra se deve ao poema de João Cabral de Mello Neto, *A Educação pela Pedra*, que pode ser interpretado como um guia, mais

geral, para a peça (GUBERNIKOFF, 2009).

Aqui, procuraremos ressaltar, no entanto, a própria maneira como o compositor enxerga a forma em sua obra, ainda que o diálogo com musicólogos seja parte auxiliar das reflexões. Ressaltando novamente que o objetivo está longe de ser classificatório ou exaustivo, servindo mais de ilustração concreta para os elementos que compõem o pensamento formal do compositor.

Ao narrar a maneira como concebeu *Introdução à Pedra*, Caesar descreve como, após a gravação dos sons a partir da queda de pedras de sílex de diversos tamanhos, elaborou o material sonoro em seções ou eventos. Utilizando um *sampler* controlado via MIDI com um sequenciador, Caesar manipulava, de diversas formas, cada som disponível no *sampler*³. Segundo narra o próprio compositor, ele vivia em um lugar onde tinha aquela pedra, a pederneira *flint*, na região de Northampton, Inglaterra, região onde essa pedra (*flint*) era procurada. Já na Idade da Pedra fazia-se ponta de faca e flecha utilizando esse material. Esse universo despertou grande interesse em Caesar que buscou diversos experimentos com a materialidade das pedras. Essa materialidade é um primeiro e central elemento da obra. Ela remete justamente ao imaginário do compositor sobre o uso histórico da pedra *flint* e sobre sua própria experiência de tentar quebrar a pedra tal qual os indivíduos daquela região fizeram, com diversos fins, ao longo da história. A intertextualidade surge na obra na relação entre esse imaginário da pedra e a materialidade que produz um conjunto de sons com características específicas. Segundo Caesar, em *Introdução à Pedra*, ele buscou partir de um pulso bastante fixo e terminar de uma forma caótica, mas explorando ao máximo certo timbre, criado artificialmente em cima dos ataques de sons gravados. Os sons de pedras, segundo o compositor, têm uma riqueza nos ataques, não tem corpo, uma sustentação, são breves, mas tem força no ataque. Assim, ele criou uma extensão artificial desses ataques, gerados por esses choques de pedras, utilizando uma espécie de filtragem que procurava nesses ataques as frequências mais emergentes, mais protuberantes, as que fossem mais evidentes, que ele, então, esticava artificialmente, transformando-as por meio de filtros (CAESAR, 2016b). Como Gubernikoff frisa: “não se trata de síntese granular, mas de pequenos *loops* que serão processados musicalmente, basicamente através da técnica de *timestretching*, processo que permite acelerar e desacelerar a velocidade sem alterar as alturas” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 4).

O compositor utiliza o termo microforma para designar a criação dos diversos eventos que produz separadamente uns dos outros. Ele explica que para produzir esses eventos

trabalhou com um *sampler*, que permitia o uso de várias vozes, controlado via MIDI por um programa de edição, um sequenciador que controlava sons desse *sampler*, desse banco de sons, e um teclado que permitia fazer as transposições. Assim, experimentando sem muito planejamento prévio, sempre se valendo do *feedback* imediato do suporte, criou várias sequências com jogos de sons. O *sampler* lhe permitia fazer oito *loops* em cada som. Foi nessa época, inclusive, que Caesar começou a se interessar muito pelo *loop*, com o qual ele fez um trabalho de espacialização nessa obra, sem uso do *reverb*, *delay*, apenas feito usando *loops* (CAESAR, 2016b).

A Figura 1 ilustra, de maneira livre, os elementos que compõem, segundo a própria descrição do compositor, esta dimensão da forma:



Figura 1 – Microforma *Introdução à Pedra*.

Esta referência do compositor a eventos construídos separadamente pode remeter à ideia de forma por seccionamento ou de forma-momento¹, especialmente, no aspecto da independência de cada evento entre si, ou seja, de sua descontinuidade. Sobre a possibilidade de reordenamento das partes ou eventos, e se a ordem sequencial faria diferença ou não no sentido da obra, Caesar afirma enxergar uma direcionalidade que dá sentido à sua proposta narrativa.

Para ele, o que sustenta certa identidade entre as partes é o fato de elas terem a mesma materialidade, nesse caso, resultando nos aspectos do timbre, da qualidade de ataque,

¹ Ver SANTOS, FERRAZ, 2017.

ou seja, naquele elemento intertextual que deu início à exploração das sonoridades da pedra *flint* por meio de choques entre as pedras. Segundo o compositor, a ordem dos trechos é importante, pois ele buscou uma certa direcionalidade que partisse, como dito, de algo bastante redundante no início e que terminasse mais caótico.

É a partir dessa afirmativa que expomos a segunda dimensão formal de *Introdução à Pedra*. Essa é nomeada pelo próprio compositor como macroforma. Trata-se do momento em que ele monta sua narrativa musical a partir das variações produzidas em cada evento isolado.

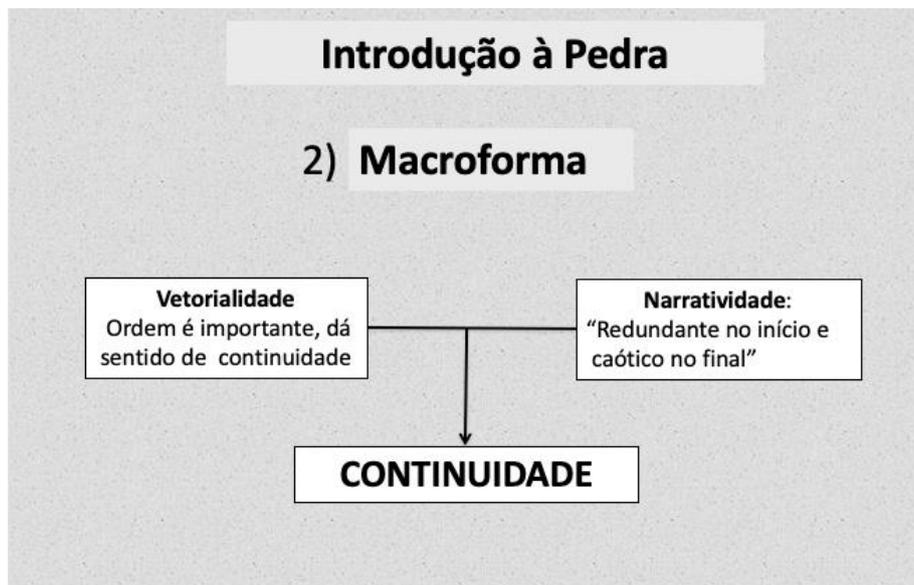


Figura 2 – Macroforma de *Introdução à Pedra*.

Conforme a Figura 2, dois elementos são decisivos para a construção da macroforma: a vetorialidade, ou seja, o que dá direção ao fluxo sonoro, e a narratividade, que implica uma dimensão semântica, permitindo a construção da continuidade. Diferente da forma-momento, por exemplo, as relações entre os eventos são elementos fundamentais para o sentido narrativo da obra, ou seja, de um início ordenado para um estado caótico. Não existe qualquer pretensão de uma verticalização do tempo nos moldes propostos por Stockhausen.

Combinadas, microforma e macroforma constroem a modelagem formal da obra. Como dito, o elemento que permite unidade entre esses dois âmbitos é a materialidade. O próprio título da obra, *Introdução à Pedra*, já nos remete à importância do elemento material, a pedra, na gênese da peça. A materialidade que dá unidade, neste caso, são os aspectos sonoros que foram explorados pelo compositor ao longo da peça e do ciclo como um todo: o timbre e os ataques. Apesar da forte presença imagética e, por consequência, física que o título nos remete, o objeto sonoro aqui é despido de sua referencialidade, num exercício de escuta

reduzida na acepção schaefferiana do termo. Sobre esse aspecto, Gubernikoff afirma:

Rodolfo Caesar, nesta peça, apesar de criar índices e remissões ao som original, ao longo da peça trabalha com conceitos sonoros abstratos, não sendo possível sua identificação como fenômeno original. Há uma “pedricidade” imediata sem, entretanto, ser possível identificar como ela se dá e qual seja sua natureza. Se fôssemos utilizar um critério linguístico, seria um índice de pedra sem se constituir, entretanto, numa referência (GUBERNIKOFF, 2009, p. 3).

Essa “pedricidade” mencionada por Gubernikoff é justamente o elemento externo, intertextual, que produz o conceito de materialidade explorado pelo compositor durante toda obra. A Figura 3 justapõe macroforma e microforma e seus elementos de unicidade.

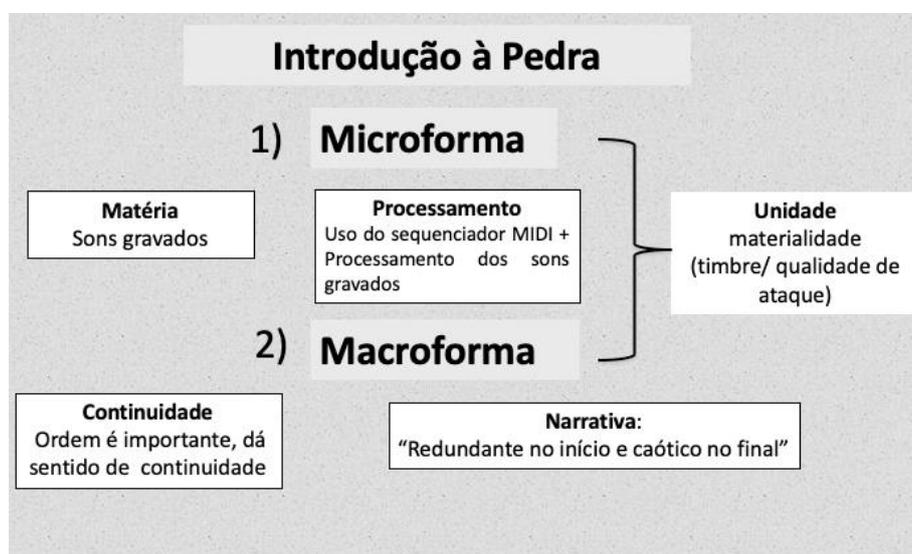


Figura 3 – Micro e macro formas em *Introdução à Pedra*.

4. Volta Redonda (1992)

A intertextualidade é um elemento estruturante da forma, ainda mais explicitamente, em *Volta Redonda*⁴. Nela, a polissemia da palavra é explorada de múltiplas maneiras. O primeiro elemento intertextual é a referência à Siderúrgica de Volta Redonda (CSN – Companhia Siderúrgica Nacional) que produz a materialidade timbrística da obra: o metal, o aço. Os timbres predominantes ao longo da obra são os das frequências que remetem à textura e sonoridade do metal. Um segundo aspecto que compõe, já no primeiro segundo da obra, é o movimento circular, ou seja, um claro exemplo intertextual da palavra “redonda”. O compositor reconhece nessas duas dimensões o elo da narrativa.

Volta Redonda está ligada a duas outras obras, *Heavy Metal* e *HiFi*, que foram encomendadas por Milton Machado (1947-) para integrar suas esculturas em instalações expostas no Rio de Janeiro e São Paulo. A obra começa com o evento de uma bola giratória,

como em *Heavy Metal*, a primeira peça referente às esculturas de Machado.



Figura 4 – Escultura *Heavy Metal* de Milton Machado (ITAÚ CULTURAL, 2018).

Este evento foi o impulso inicial para a composição de *Volta Redonda* e referência constante ao longo da obra, marcando de imediato os dois elementos fundamentais da mesma. Segundo Caesar, a primeira escultura de Machado, também intitulada *Heavy Metal*, pode ser descrita como uma pilha de cinco armários metálicos montados como uma escada, cada um com suas seis gavetas individuais abertas em etapas (Figura 4).

A estrutura em espiral que, nas palavras do próprio Machado, “está aberta a mais e mais interpretações”, levou Caesar a um certo tipo de desenvolvimento formal em *Volta Redonda*. A partir da ideia aventada pelo nome da cidade, Caesar decidiu que a peça não só desenvolveria *loops*, mas também o dínamo de uma espiral que estruturaria a peça.

A materialidade da peça deveria ser “fortemente metálica”, seu espaço imenso e talvez sugestivo do espaço de uma siderurgia. As seções evoluindo e encadeadas por eventos circulares e em espiral comuns. Isto também foi sugerido pelo primeiro item sonoro composto para a primeira instalação, e o ímpeto para esta peça – a bola de metal⁵ (CAESAR, 1992, p. 45, tradução nossa).

Além dos elementos que compõem a microforma, Caesar estabelece um paralelo

entre a imagem evocada pela palavra “volta” (de Volta Redonda), o *loop* e a espiral. Primeiro, o *loop* como presença constante dos processamentos sonoros sobre a bola de metal. Segundo, a ideia de um dínamo em espiral, também extraída dessa imagem de circularidade remetida pelo título e pela escultura de Machado, como eixo do desenvolvimento da macroforma, como ele expressa ao dizer: “seções evoluindo e encadeadas por eventos circulares e em espiral comuns”. Para Caesar, a decisão de tentar manter uma coerência estrutural ao moldar a peça em um dínamo em espiral era, em grande parte, resultado do seu desejo de dar uma orientação às suas decisões, que às vezes seriam independentes das qualidades interiores dos sons originais (CAESAR, 1992, p. 45). De certa maneira, é como se o compositor expressasse, na prática, sua preocupação com a dimensão formal como algo além do resultado do processamento sonoro.

No campo da microforma, os itens sonoros originais podem ser divididos em duas famílias principais: móveis e estáticos. A primeira foi obtida a partir da modelagem por morfomicrofonia de objetos esféricos dentro de uma tigela de cristal e dentro de uma panela (*wok* chinês) e sua tampa. Esses itens podem ser distinguidos por seus conteúdos espectrais: um tem um espectro harmônico, o outro tem uma constituição mais complexa. A segunda família consiste em sons mais estáticos que evocam massa, densidade e peso. Eles são espacialmente estáveis e não possuem uma fonte geradora específica. Foram selecionados a partir de amostras de címbalos raspados ou batidos e tantans. Um terceiro elemento, que não pertence a nenhuma família, mas que mistura características de ambos, tem presença mais discreta, aparecendo várias vezes em formas ligeiramente diferentes, lembrando “volutas” opacas, aparecendo contra um acorde de formantes. A peça segue um processo de estruturação remanescente de uma espiral, que é feita de um número crescente de “vozes em espiral” que progressivamente constroem campos de significado polifônico.

Assim como em *Introdução à Pedra*, o timbre ocupa um papel central ao longo da obra. Entretanto, chamamos a atenção para o modo como Caesar chega a essa sonoridade. A maneira como ele produz as sonoridades de base as quais vai explorar durante a peça parte de uma exploração metafórica de um objeto, palavra ou imagem. Esse exercício de intertextualidade é a fonte da qual brotam não só os materiais sonoros, mas o sentido e a direção, em última instância a forma, que o compositor deseja imprimir à obra.

5. A Paisagem (1987)

Um outro exemplo do papel da intertextualidade na construção da forma nas obras de Caesar é a peça *A Paisagem*⁶. Composta no Estúdio da Glória e estreada em concerto no

MAM, em 1987, no Rio de Janeiro, *A Paisagem* é a segunda parte da série Topografias (junto com: *A Descida* e *O Deserto*). Segundo relato do compositor, as topografias, cada uma a seu modo, exploram a espacialidade, a temporalidade e a materialidade na música eletroacústica. Topografar a música seria vê-la como algo exterior, repleta de imagens, figuras, trajetórias e lugares virtuais. *A Paisagem*, segundo Caesar, expõe uma “inútil tentativa” de retenção do fluxo temporal.

Segundo o compositor, o que determinou a forma dessa obra foi a narrativa dada tanto pelo material de base quanto pelos significados possíveis desse material. *A Paisagem* é uma peça feita usando uma gravação de disco de 1912, da soprano Amelita Galli-Curci de um trecho da ópera *La Traviata* de Verdi, *Addio del passato*. A forma segue a narrativa da ária. Essa narrativa é a busca da matéria, da materialidade do disco, da agulha, como se a agulha do gramofone penetrasse na matéria do suporte de gravação, o sulco que começa “espirrar matéria pra tudo quanto é lado, tem uma narrativa de começo, meio e fim” (CAESAR, 2016).

A duração e a materialidade do disco delimitam a ação, além de ensejar a própria produção dos objetos sonoros que compõem a obra. Essa dimensão começa com o material do disco utilizado, de 78 rotações feito em ebonite. Ao tentar fazer o disco tocar, usando uma agulha improvisada, o som produzido continha um forte chiado. Esse elemento sonoro, o chiado, se tornou central na narratividade e nas escolhas feitas por Caesar, como ele relata a seguir:

[...]toquei com uma agulha de *pick up* normal e deu aquele efeito super chiado, então eu perguntei: o que eu vou fazer com esse chiado, o que é o chiado? Fui pensando nisso, mas a ideia toda veio a partir desse contato com a matéria, no dia que eu botei esse troço pra tocar, fui pensando “ah, eu podia fazer isso, mas podia também acrescentar, tal coisa. E se eu puser o sintetizador junto? E se o sintetizador tocar simultaneamente alguma coisa harmônica?” (CAESAR, 2016).

O uso do ruído, do *souffle*, como elemento central da microforma se relaciona com as imagens que a própria ária remete.

Essa coisa da matéria que no caso, no contato daquela agulha inapropriada com a ebonite, a agulha trazia um resíduo diferente no chiado, ou maior que o chiado normal. [...] Posso continuar com esse ruído? Não. Então, eu vou ritmar esse ruído, eu quero que a música se mantenha nesse **aspecto narrativo**, porque é a coisa do sulco, que tem a própria vitalidade, o sulco do disco não é apenas uma coisa que te informa a música, ele informa sobre a própria matéria (CAESAR, 2016b, grifo nosso).

Segundo o compositor, a manipulação do chiado sufoca a voz da cantora, cuja personagem, com tuberculose, canta dando adeus ao passado. O chiado original da gravação se torna não só elemento empírico da produção sonora, mas narrativo ao resignificar o conteúdo

dramático da ária. O interessante no caso dessa obra é que, diferentemente de outras como *Introdução à Pedra*, a duração total já está dada, ou seja, parte da macroforma, os limites temporais, já estão definidos, assim como uma certa subdivisão dos eventos temporais. Nem por isso, a intertextualidade deixou de ter papel preponderante na construção das relações sonoras e na direção que Caesar buscou dar à peça.

Nessa peça, especificamente, a forma está muito em função da narrativa. Segundo Caesar:

A voz estava muito presente, então, eu joga fundo contra fundo, aliás, algo que existe muito na música eletroacústica que já virou quase um clichê da formalização da música eletroacústica, mexer com fundo, canto-contra-canto, é algo que vem do cinema também, figura e fundo, o que tá lá de figura vem pra frente. Fazem essa substituição, o que está acontecendo lá atrás está de uma forma mais ou menos cenográfica, e aqui tem um personagem, de repente o que é cenográfico se transforma em personagem (CAESAR, 2016b).

6. Considerações finais

Caesar, embora revele que em dado momento da sua vida se questionou sobre a forma em música eletroacústica, inclui elementos que escapam à ideia de planejamento ou organização formal, tais como o improviso no processo composicional. Sua ênfase no *feedback* proporcionado pela composição em suporte eletroacústico, como elemento “perturbador” da própria ideia de planejamento, e a importância na exploração dos materiais parece levá-lo para um tipo de forma que brota de sua poética sem que se possa vislumbrar seu desenho antes de finalizada em definitivo a obra, algo que encontra ressonância na concepção de forma enquanto processo, de individuação de Simondon. A narrativa é um elemento frequente na fala do compositor ligada, intrinsecamente, à produção da forma e aos múltiplos sentidos projetados pelo compositor:

Uma coisa que eu não vejo no Parmegiani, mas vejo no meu trabalho que é deixar a **narrativa conduzir a forma**, então foi isso que eu expliquei em relação à *Paisagem* e que eu acho que tá em *Volta Redonda*, acho que tá na *Introdução à Pedra*, nas outras duas, *Neolítica* e *Canto*, tá em várias peças e enormemente em *Círculos Ceifados*, que é uma peça que tem até um livro pra acompanhar, ironicamente, o qual constrói uma outra narrativa possível para ela, mas existe uma narrativa que tá ali dentro e que eu não comento que é a progressiva passagem de uma escuta, digamos de paisagem sonora, para uma escuta mais investida em algo de um vocabulário musical mais flexional, como se houvesse a passagem de uma escuta da natureza para uma escuta de obra musical (CAESAR, 2016b, grifo nosso).

Para o compositor, é possível falar em sustentação formal das peças na música eletroacústica, mas esse formal não é restrito à sonoridade, é algo que depende justamente de fatores variados, incluindo a imprevisibilidade inerente ao suporte eletrônico.

Referências

ADORNO, Theodor. Form in the New Music. *Music Analysis*, v. 27, n. 2/3, p. 201–216, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40606817>>. Acesso em: 12.05.2018

ARAÚJO, Alexy G. V. Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2017.

CAESAR, Rodolfo. *The composition of Electroacoustic Music*. Tese (Doutorado em Música). University of East Anglia, 1992.

_____. O que acontece quando componho? Datilo, 2016a. Disponível em <https://www.academia.edu/1487115/O_que_se_passa_quando_componho> Acesso em 20.05.2016

_____. Entrevista com Rodolfo Caesar sobre Forma Musical. 2016b. Disponível em: <<https://youtu.be/8yDmiyYqSls>>. Acesso em: 12.06.2016.

GUBERNIKOFF, Carole. Introdução à pedra de Rodolfo Caesar. *Revista eletrônica de musicologia*, V, XII, 2009. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv12/12/carole_gubernik.htm> Acesso em: 17.07.2016

MENEZES, Flo; SANTOS, Jorge. Do maxismalismo e outras máximas– Entrevista com Flo Menezes no Studio PANaroma em junho de 2016. *Revista Orfeu*, v.5, n.1, Set 2020.

ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 59-96, jun. 2016.

SANTOS, Jorge L. L.; FERRAZ, Silvio. Três experiências da Forma Momento: um modelo formal do agora. *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical São Paulo: São Paulo, USP, 2017. v. IV. p. 347-360.*

Notas

¹ *Works of electroacoustic music can rarely result from a previous and constant set of ideas and intentions, because in composing works of this genre composers are always confronted by 'untranslatability' and 'irreducibility'.*

² Gravação da peça disponível em: <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/introducao-a-pedra>

³ Gubernikoff descreve as técnicas utilizadas por Caesar na obra: “Morfomicrofonia – Técnica de gravação em que microfone já seleciona, interfere e molda o objeto sonoro. *Abstract shaping* é uma filtragem do momento do ataque que muda, conseqüentemente seu perfil espectral; Estiramento temporal, o mesmo evento pode ser acelerado ou desacelerado sem alterar a altura do som. Teclado midi para controlar os eventos e armazenar os sons. Gravador DAT no qual os elementos foram postos em seqüência. Seqüenciador [*sic*] (*Sampler*) AKAI. *Composer's Desktop Project*, programa projetado para um computador Atari” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 4).

⁴ Gravação da obra disponível em: <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/volta-redonda>

⁵ *The materiality of the piece was to be 'heavily metallic', its space immense and perhaps suggestive of the space of a steelworks. The sections would be evolving and chained by common circular and spiralled events. This was also suggested by the first sounding item composed for the first installation, and the impetus for this piece — the metal ball.*

⁶ Gravação da obra disponível em <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/a-paisagem>