

Um compor multifacetado em *Angola* de Paulo Rios Filho

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Pedro Yugo Sano Mani
Universidade Estadual de Campinas
yugo.sanomani@gmail.com

Resumo. Este artigo se dedica a analisar e refletir ferramentas composicionais presentes na peça *Angola* (2015), para flauta, clarinete, saxofone soprano e fagote, composta por Paulo Rios Filho. Após contextualização do universo poético da obra, são abordados os seguintes temas: o uso de diferentes suportes de criação (FICAGNA, 2014; ISHISAKI, 2020); a presença da voz enquanto ferramenta composicional e interpretativa (RIOS, 2015); janelas formais e perceptivas (GIACCO, 2001); diferentes formas de notação (ZAMPRONHA, 2000); multidimensionalidade da escuta (ZUBEN, 2009). Com isto, busca-se aprofundar a compreensão deste processo criativo, também gerando reflexões que possam ampliar o ferramental técnico e poético de outros/as compositores/as.

Palavras-chave. Análise musical, Composição musical, Processos criativos, Percepção.

A Multifaceted Composition in *Angola* by Paulo Rios Filho.

Abstract. This article is dedicated to analyzing and reflecting on compositional tools present in the piece *Angola* (2015), for flute, clarinet, soprano saxophone and bassoon, composed by Paulo Rios Filho. After contextualizing the poetic universe of the work, the following themes are addressed: the use of different supports of creation (FICAGNA, 2014; ISHISAKI, 2020); presence of the voice as a compositional and interpretive tool (RIOS, 2015); formal and perceptive windows (GIACCO, 2001); different forms of notation (ZAMPRONHA, 2000); multidimensionality of listening (ZUBEN, 2009). This way, we seek to deepen the understanding of this creative process, also generating reflections that can expand the technical and poetic tools of other composers.

Keywords. Musical analysis, Musical composition, Creative Processes, Perception.

Introdução

No mestrado^{1 2} tive a oportunidade de fazer uma análise de *Angola*, peça para flauta, clarinete, saxofone soprano e fagote, composta em 2015 pelo compositor, docente e pesquisador Paulo Rios Filho³. Este texto sintetiza tal análise e soma novas reflexões sobre a obra.

1 Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado “Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturações da composição”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) através dos processos nº 2018/14790-7 (bolsa regular de mestrado) e nº 2019/25203-7 (BEPE).

2 A citada pesquisa também recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

3 Atualmente é professor de composição musical na Universidade Federal de Santa Maria. Agradeço ao Paulo pela generosidade ao longo deste processo, tanto no que diz respeito à análise de sua peça quanto pela entrevista realizada na citada pesquisa de mestrado.



Primeiramente, é preciso introduzir as características da peça. Em entrevista realizada com Rios Filho (MANI, 2020), este contou que o título refere-se à galinha de Angola, cujo canto é o popularmente conhecido “tô fraco” ou “conquém”, dependendo da região. Esse canto com espectro sonoro complexo foi analisado e transformado em material musical; mas há também uma questão poética relacionada à ave: a peça busca um retorno ao “estado anterior das coisas”, um diálogo com o que há de selvagem nos sons, de modo que o canto da galinha de Angola é também um material afetivo. Rios Filho comenta (ibid., p. 354):

Tem sempre um conteúdo selvagem, que é o que os instrumentistas tentam, anos a fio, anular. É o soproso da flauta, é o som de vento na clarineta. Mas que são, assim como o canto do “tô fraco”, a própria essência daquele instrumento; é o sopro, é o ar: o ar percorrendo aquele tubo.

O compositor também escreveu um poema, presente de maneira fragmentada na peça:

*Estou fraco:
Eu falo da força
de vetar saques
com quem seja ninguém*

*Da sede antes do lago
Do asco antes da coisa
Da água que é já fome
Ou daquilo puro-nojo...*

*Eu falo do salto (antes da asa)
de fazer fugirem saquês*

*A galinha de volta a ovo
O bico de volta à casca
Do sujeito à mórula
Da angola ao grito:
Conquém!*

(Paulo Rios Filho)



O fluxo de trabalho e os suportes de criação

Suportes de criação com diferentes características possibilitam ideias e abordagens particulares⁴, como Alexandre Ficagna (2014) mostra em sua tese, explorando principalmente a visualidade enquanto engendradora composicional. Ele introduz também a noção de “intermodulação de meios” (ibid., p. 46-48), concluindo que os meios do desenho e da partitura, ao longo de seus processos criativos, se modularam mutuamente. Bruno Ishisaki (2020), pesquisando a noção de “desvio” no ato composicional, também aponta relações de intermodulação de meios, pois cada meio proporciona certos hábitos e se relacionada a certos domínios sensoriais. Logo, ao transportar um material de um meio para o outro, esse material se submete às condições desviantes próprias ao segundo meio, adquirindo novo semblante (cf. ISHISAKI, 2020, p. 144).

Na análise de *Angola* (MANI, 2020, p. 201-233), foi observado o uso dos seguintes suportes: gravação vocal, partitura tradicional em papel, *software* de notação musical, software de edição visual (Inkscape); e na entrevista com o compositor, foram somados os *softwares* Spear e OpenMusic.

A partitura em papel proporciona liberdade de criação de símbolos, anotações, rascunhos, etc.; contudo, não oferece contato imediato com a dimensão sonora (é necessário um instrumento, uma vocalização, etc.). O *software* de notação musical proporciona a editoração da partitura e tem o recurso de *playback*; porém, possui limites ditados pelas suas possibilidades. Já o *software* de edição visual proporciona criação de novas formas de notação, contornando as limitações do anterior no que diz respeito ao aspecto visual; é possível criar notações personalizadas que expressam solfejos distantes do discurso tradicional. As gravações vocais possibilitam uma posterior tradução de eventos vocalizados em eventos instrumentais (veremos a seguir). Os *softwares* Spear e OpenMusic, neste caso, foram usados para análise e geração de materiais, possibilitando abordagens que não seriam viáveis (ou não teriam o mesmo resultado) por outros meios.

Sobre a relação entre registro vocal e escrita instrumental, em certo ponto do processo o compositor gravou a própria voz realizando gestos relativos à manipulação do conjunto instrumental: uma onomatopeia, um sopro, diferentes morfologias, posteriormente foram traduzidos em ações do conjunto, de modo que a ação vocal modulou a escrita.

⁴ François Delalande (2001, p. 32-50) observa que a interface visual da partitura influenciou historicamente o pensamento musical: inicialmente era uma forma de registro de ideias e, posteriormente, tornou-se também suporte de criação. De forma análoga, a gravação sonora iniciou como forma de registro e, mais tarde, tornou-se um suporte de criação musical, como exemplificado pela música concreta.

A voz tem papel importante em suas criações: pelo viés da composição, ela é um meio para tanger ideias musicais, como apontado acima; como recurso sonoro usado por parte de intérpretes não-cantores/as⁵, a voz expressa algo que extrapola aquele corpo, que passou anos se dedicando ao instrumento; pode expressar sentidos semânticos, mas, paralelamente, manifesta complexidades tímbricas que dialogam com técnicas estendidas instrumentais.

A presença da voz

Em *Angola* o compositor fez duas gravações vocais, intituladas “gesto A” e “gesto B”. Em cada uma ele diz a data e o nome do gesto específico. Na sequência, explora registros vocais e onomatopeias, eventualmente fazendo observações sobre o encadeamento dos eventos ou a instrumentação.

As gravações em áudio a serem descritas foram gentilmente compartilhadas por Paulo Rios Filho. Seguem suas transcrições parciais, acompanhadas de descrições (bastante simplificadas) dos sons realizados. Os trechos entre parênteses referem-se a frases faladas e os trechos em itálico entre colchetes referem-se à descrição dos sons:

Primeira gravação: “Vinte e quatro de maio [de 2015], 9h43, gesto A” [...] [*sons percussivos que vão do registro agudo ao médio-grave; transformam-se em sons longos e movem-se num zigue-zague entre agudo e grave, por fim culminando num salto para o agudo; muda de técnica vocal, fazendo som sem altura definida e com rugosidade gerada pelas consonantes “tktk”, emitidas rápida e continuamente; então observa:*] “vai entrar no Gesto B” [*faz soar um “pom” vocal, sustentando o som de bocca chiusa ao final*].

Segunda gravação: “Vinte e quatro de maio, 12h06, gesto B” [*retorna ao som de “pom” vocal, como se continuasse o evento da gravação anterior, também sustentando a sonoridade de bocca chiusa; observa:*] “sax e fagote⁶; sax sai” [*volta ao “pom”, como se o som não tivesse sido interrompido; faz uma curta melodia na região aguda; então cria, pela mudança da embocadura, variações graduais de timbre; faz uma percussão vocal grave; no registro grave faz uma nota longa; inicia na sequência uma figura que remete a arpejos rápidos cantados com as sílabas “dururi” e que ralentam gradualmente; observa:*] “fica um ‘i’⁷” [*por fim, faz*

5 Cf. comentários de Rios Filho (2015, p. 182-184) sobre a voz enquanto material musical em *Répéter* (2014) para violão.

6 Interpretei que essa observação diz respeito aos instrumentos que estão fazendo o evento que acabou de ser vocalizado.

7 Interpretei que essa frase diz respeito à sustentação da sonoridade gerada pelo final dos arpejos em ralentando, que foram cantados com terminação “i”.

um novo salto, para região mais aguda ainda, variando o timbre da nota cantada num bisbigliando vocal e crescendo em dinâmica; silêncio abrupto após ápice do crescendo].

Visando ilustrar estes eventos, fiz dois desenhos, cada um referente a um áudio. Os parâmetros são:

- Eixo vertical → frequências;
- Eixo horizontal → durações;
- Opacidade do traço → dinâmica;
- Tipo de traço → referência ao aspecto tímbrico;
- Setas de cor cinza-claro se referem a mudanças graduais de fonemas.

As informações textuais se referem, de modo aproximado, aos fonemas executados em cada evento:

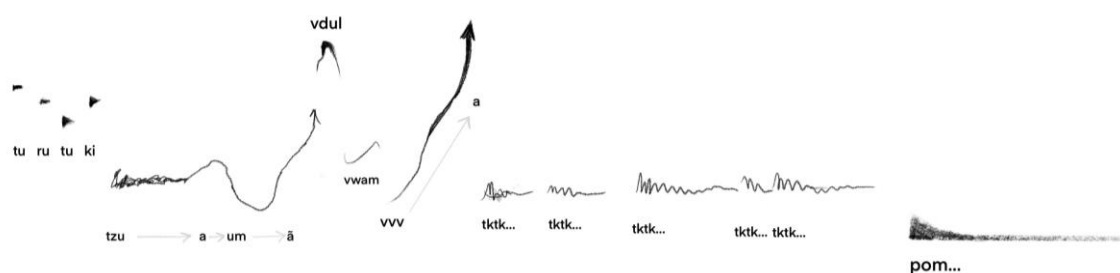


Figura 1: transcrição gráfica da gravação vocal do “Gesto A”. Fonte: autoria própria.

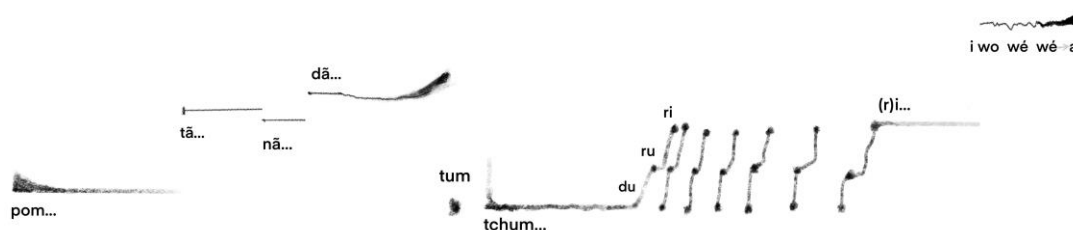


Figura 2: transcrição gráfica da gravação vocal do “Gesto B”. Fonte: autoria própria.

Aqui cabe uma conexão com outro processo, ampliando o assunto da voz na composição e introduzindo o tema da intertextualidade: Ramos (2016), para piano e eletrônica,

composta para Luciane Cardassi, que também colaborou no processo criativo⁸. No processo de *Ramos*, foram feitas diversas gravações, os arquivos de áudio sendo intitulados *Ideia A'' e B*, *Ideia fim da parte D*, *Ideia parte final*, etc. Neste caso específico, as gravações não são só vocais, pois o piano também é usado, entremeando-se voz e instrumento, assim como performance e observação. Por exemplo, há um áudio com teor puramente reflexivo – lidando com questões simbólicas e poéticas –, a gravação registrando uma linha de pensamento; já em outro áudio, ouvimos testes ao instrumento, entremeados com observações; e, num outro registro, o compositor narra a condução dos eventos de um trecho:

Dia 21 de março aqui no Estúdio Cardinal. Eu vou tentar dar uma solfejada geral na ideia de forma, ou de jogo formal, que eu tive aqui para o início da música. Então a primeira parte, A: acorde de piano seco [onomatopéia “tam” aguda], as teclas lá do meio que eu vou deixar sem abafar [...], umas doze teclas escolhidas sem abafar. Emenda nesse acorde o acorde que vou montar [trecho de difícil compreensão] com aquele filtro que dá uma frequência bem certinha; [onomatopéia “hummm”] só o eco da voz dela [no caso, se referindo à gravação da rezadeira Dona Lúcia] [trecho de difícil compreensão]. E aí eu vou fazer um *pitch shift* e formar talvez um eco do próprio acorde que foi tocado no piano, talvez com uma nota ou outra adicionada, ou então uma nota ou outra se movendo no meio do caminho. [...]

Um decurso criativo não encerra-se em si mesmo, sendo sempre atravessado por ressonâncias de outras experiências e contextos (cf. RIOS FILHO, 2015, passim⁹). Os registros vocais existem em *Angola* de forma pontual (duas gravações), mas, segundo relato do próprio compositor, o processo como um todo foi muito permeado pelo uso da voz. Já em *Ramos*, tais registros foram em maior quantidade, então o diálogo entre ambas as peças é natural para esmiuçarmos a presença vocal. Além disso, em *Ramos* a voz da intérprete se funde às sonoridades instrumentais e eletrônicas (sendo que a parte eletrônica também tem materiais vocais), uma situação análoga ao universo sonoro de *Angola*, onde os/as intérpretes realizam diversas ações vocais.

Paulo Rios Filho explica em sua tese, tangendo também o tema da intertextualidade, que a presença da voz não se restringe apenas a estas peças, pois atravessa diferentes criações suas:

[...] colocar o intérprete (não-cantor) numa situação onde a ele é pedido que utilize a voz falada (às vezes cantada) na performance, de certa forma como uma extensão das possibilidades técnicas do próprio instrumento (que afinal

⁸ Para mais detalhes sobre o trabalho colaborativo em *Ramos*, cf. Cardassi (2019). Para relatos de diferentes momentos do processo, cf. <http://pauloriosfilho.blogspot.com/> (Acesso em: 2 jun 2022).

⁹ O tema da intertextualidade é tangido em diferentes momentos de sua tese, por exemplo, nas p. 197-198, onde ele mostra relações entre as peças *Répéter* e *Rua das Pedras*, ambas para violão solo e compostas em 2014.



se confunde com o seu corpo), é algo que acontece em mais da metade da minha produção composicional, até agora. Mais especificamente, a reprodução deste artifício, na música ora analisada, tem a ver com uma forte relação guardada entre *Répéter* e a sua antecessora, *Rua das Pedras*, bem como, de maneira menos incisiva, com uma outra composição, escrita em 2013—chamada *Quem vem lá?!—*, que é, nada mais apropriado, uma espécie de ensaio sobre a intertextualidade em música [...]. (RIOS FILHO, 2015, p. 184, grifos e itálicos dele)

Em *Répéter* (2014) para violão há uma intertextualidade direta com *Angola*: a frase “*ne me demandez pas pourquoi*¹⁰” [“não me pergunte por quê”, em francês] é presente em ambas as peças, mas em cada uma apresenta semblantes próprios. Na análise anterior também foram encontrados traços de escrita que dialogam com *Rossianas III* (2014) para flauta, clarinete e saxofone tenor, mas num âmbito que remonta mais às particularidades da escrita – tipos de técnicas composicionais e instrumentais, envelopes gestuais – do que à repetição estrita de materiais.

Janelas perceptivas e formais

Em *Angola* há a interação entre diferentes formas de percepção. Levando em conta as diferentes seções, com feições particulares e que se conectam de maneira não linear, empreguei o termo “janelas perceptivas” para descrevê-las (cf. MANI, 2020, p. 201-233). Uma das características da peça é a mudança dos *modos de escuta* ao longo do tempo; este tema também é esmiuçado por Gustavo Penha (2020), pois, quando ele fala de como as diferentes escutas se encontram em suas preocupações composicionais, nos aponta também uma direção importante para entendermos *Angola*:

Um problema que tem sido importante em meu processo composicional diz respeito à produção de um contínuo processo de modificação de modos de escuta ao longo de uma peça, seja pela transição gradual entre modos de escuta distintos, seja por sua súbita justaposição. Trata-se de uma operação que busca conduzir pouco a pouco a escuta por diferentes modos perceptivos, de maneira a fazer com que o foco e o modo de funcionamento da escuta variem de acordo com os materiais em ação e seus respectivos comportamentos. (PENHA, 2020, p. 295)

Em *Angola* foram organizadas algumas configurações gerais de modos escuta, das quais seguem as descrições:

10 Em *Répéter* a frase inteira é “*ne me demandez pas pourquoi répéter*”; em *Angola* a palavra “*répéter*” não está presente.



1) Solista sobreposto a movimentações em “coral”: o solista se move inquietamente, ao passo que os outros três instrumentos se movem em issoritmia e com envelopes melódicos parecidos. Aparece nos cc. 1-9 (flauta solista), 42-48 (saxofone solista) e 61-63 (fagote solista)¹¹.



The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The score is for measures 4 and 5 of the piece 'Angola'. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the Flute staff, followed by a tempo change to 38. The Flute part is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'ff' (fortissimo) with 5:4 and 6:4 ratios. The other instruments are marked 'sub. p' (sub-piano) and 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3¹²: cc. 4-5 de *Angola*. Flauta “solista” sobre camada com movimentação “coral”.

2) Variações tímbricas sobre alturas próximas: nesta configuração, mais do que diferentes camadas, podemos pensar que há uma grande camada tímbrica mais espessa. O uso de microtons denota uma escuta mais voltada à manipulação de nuances frequenciais. Na figura abaixo vemos relação com a configuração “coral”. Aparecem nos cc. 11-14, 32-34, 65-66, 81-87, 104-114.

¹¹ Clarinete e saxofone estão transpostos na partitura, ambos soando uma 2M abaixo.

¹² Agradeço à BabelScores, que gentilmente autorizou o uso dos excertos de *Angola* presentes neste artigo.

♩ ~ 76



Fl.

B♭ Cl. *f* *violento*

S. Sax. *f* *violento*

Bsn. *f* *violento*

Figura 4: cc. 32-34 de *Angola*. Aqui há relação com a isorritmia vista na figura anterior; há outros trechos em que as figuras rítmicas variam entre si.

3) Jogos gestuais: com um quê espástico, em que movimentações individuais “pipocam”, criando sonoridade pontilhista e multidirecional. Podem ter densidade mais preenchida (textura complexa) ou mais rarefeita. Aparecem nos cc. 15-21, 24-30, 50-57, 69-75, 100-103.

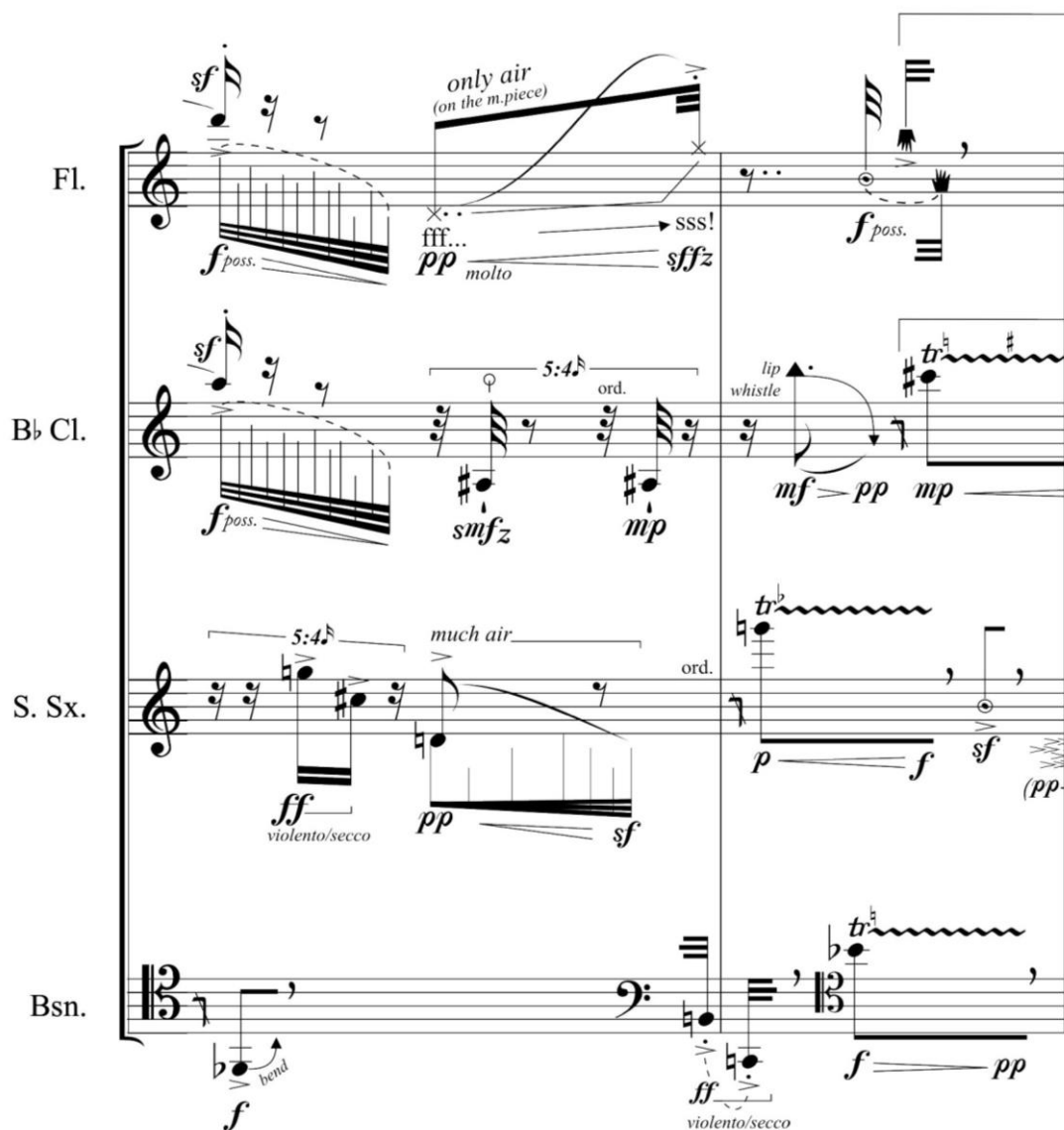
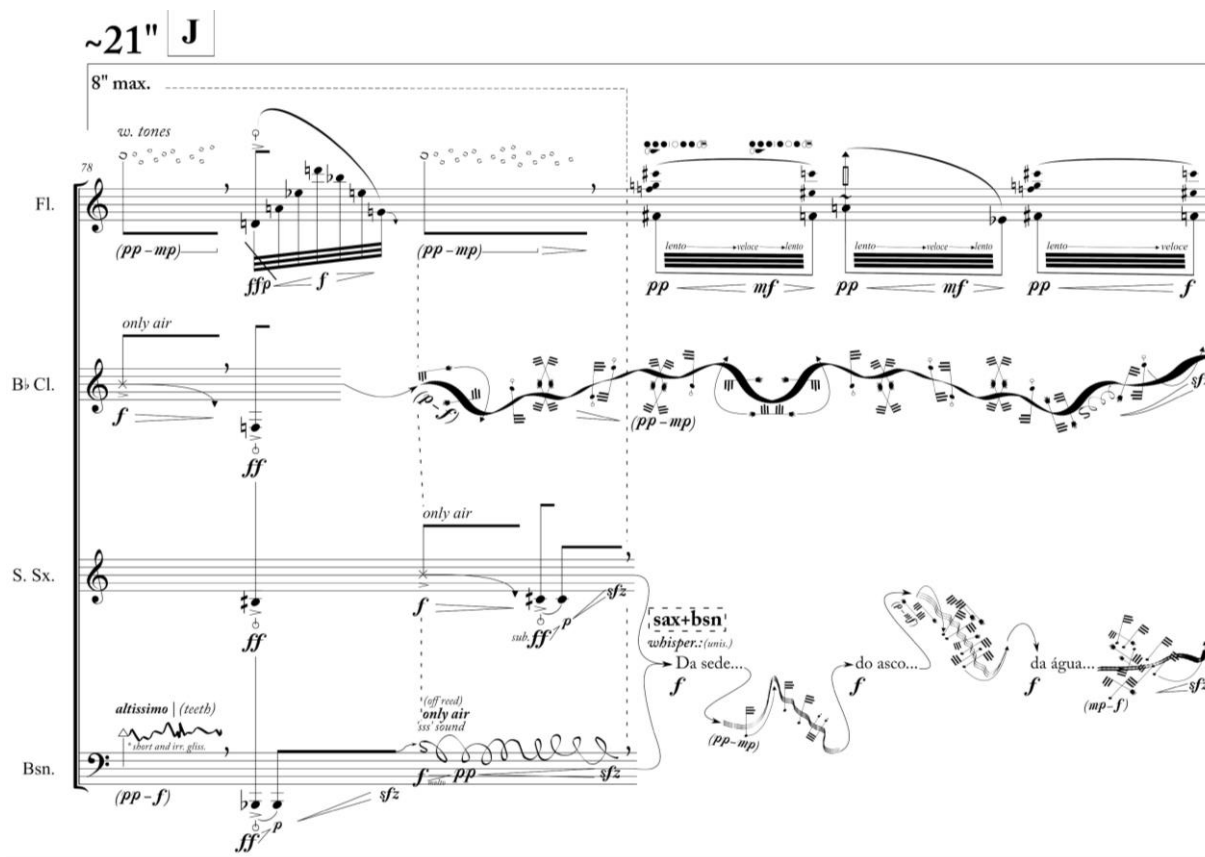


Figura 5: cc. 51-52 de *Angola*. Neste caso há uma escuta mais densa, com maior simultaneidade de eventos.

4) Janelas de improviso: a escrita se “dissolve” e os/as intérpretes improvisam sobre linhas mais abertas. Nisto, em lugar de uma métrica, são os próprios encadeamentos de eventos que servem como guia de localização temporal (mesmo que haja controle global baseado na contagem de segundos). Ocorrem nos cc. 31, 76-79, 98.



The image shows a musical score for measures 78-98 of a piece titled 'Angola'. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The tempo is marked as 'J' (Allegretto) with a metronome marking of approximately 21. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *f*, *ff*, *ppp*, and *sfz*. Performance instructions include 'w. tones', 'only air', 'altissimo | (teeth) short and tr. gliss.', 'off road | only air | w. sound', and 'sax+bsn | whisper.: (anis.)'. There are also markings for 'lento' and 'veloce' with arrows indicating changes in tempo. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes a section with lyrics: 'Da sede... do asco... da água...'. The score is divided into sections by dashed lines, and there are various articulation marks and slurs throughout.

Figura 6: c. 78 de Angola.

5) Arpejos: uma mesma ideia figural se espalha pelo grupo. Por dialogar com um universo próximo da escuta tradicional, trechos com esta configuração tornam-se quase como “dissonâncias” com relação às outras configurações. Inicialmente esta ideia surge de modo esparso, como uma alteração momentânea de fluxo, nos cc. 37-39, 67-68 e 90-92; aparece também no meio das janelas de improvisação dos cc. 79 e 98. Contudo, nos cc. 115-147 (final da peça) há uma grande seção de figuras de arpejos em tempo lento (figuras de semínima, com bpm 57 baseado em semínimas), que considero como um diálogo com esses trechos anteriores – um estiramento temporal destes.

string.




Figura 7: cc. 67-68 de *Angola*. Fagote em clave de fá.

Grazia Giacco (2001), ao investigar a noção de “figuras” proposta por Salvatore Sciarrino¹³, num dado momento chega à “forma em janelas” (GIACCO, 2001, p. 61-83), que está vinculada às discontinuidades espaço-temporais. Isto é exemplificado por certas artes pictóricas e, posteriormente, pela fotografia, que oferece a possibilidade de abrir uma janela sobre o passado (ibid., p. 61-62). Uma das maneiras disso se manifestar em música é enquanto descontinuidade formal¹⁴.

É por conta da ideia de “forma em janelas” que empreguei o termo “janelas perceptivas” da análise de *Angola*, pois há certas configurações reconhecíveis e com recorrências, mas organizadas de modo descontínuo ao longo da obra, criando conexões não lineares. Basta conferir acima, nos momentos em que cada configuração geral é explicada, os compassos em que elas aparecem. E a mesma não-linearidade se reflete na presença do poema, que é fragmentado ao longo da peça, também entremeado pela frase *ne me demandez pas pourquoi*.

13 SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della música*. Milão: Ricordi, 1998.

14 Um exemplo canônico disso ocorre na 9ª Sinfonia de Beethoven, cujo quarto movimento recapitula materiais dos três movimentos anteriores; ou seja, abre janelas sobre três passados distintos e os ressignifica (cf. GIACCO, 2001, p. 76-78).

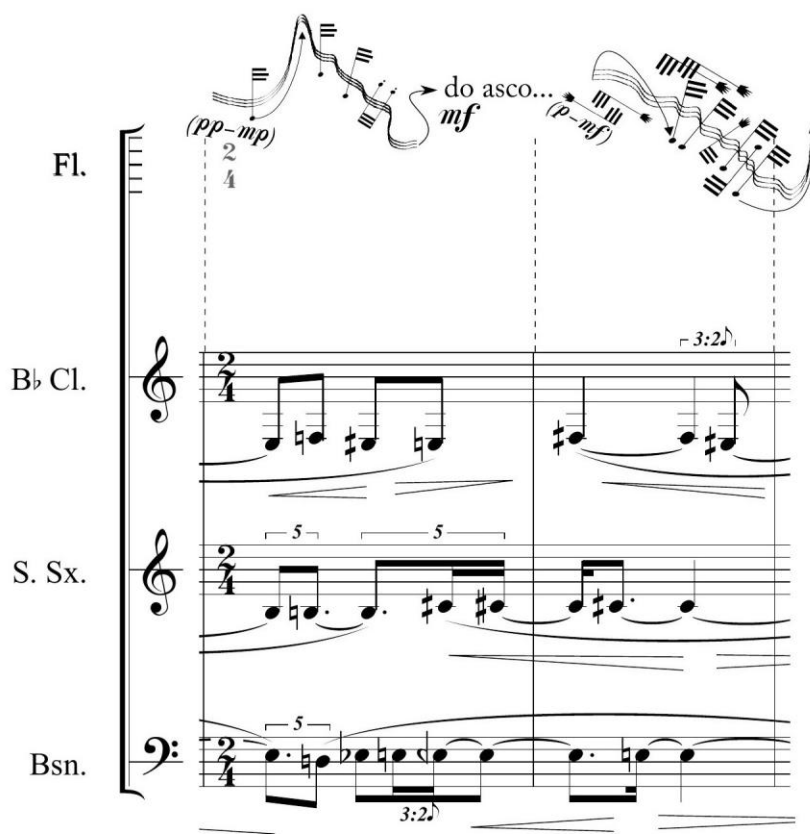
Os elementos vocais têm caráter mais sonoro do que propriamente textual (o que se conclui ao vermos seu tratamento tímbrico e gestual, que se sobrepõe à inteligibilidade textual), mas a lógica da forma em janelas se faz presente também neles.

Diferentes solfejos e notações

Há um vínculo entre as diferentes formas de representação usadas por Paulo Rios Filho nas janelas formais/perceptivas de *Angola* e as estratégias de rompimento de estereótipos perceptivos e representacionais propostas por Zampronha¹⁵ (2000, p. 261-270). Resumidamente as estratégias são: 1) fragmentação, onde a saturação da escrita ou sua indeterminação são vias possíveis, assim como o uso do corte ou outros processos fragmentários; 2) paralelismo, quando há duas ou mais camadas sonoras distintas em sobreposição, cada uma usando um sistema de representação próprio; 3) distributividade, onde diversos centros ocorrem simultaneamente, mas num mesmo sistema de representação, de modo que diferentes aspectos da escrita passam a ser centros em si mesmos; 4) digressão, que consiste na introdução de um ou mais sistemas de representação dentro de outros (uma seção de notação proporcional seguida de uma partitura grafista, por exemplo).

Em *Angola* há aplicações destas quatro estratégias: a fragmentação pode ser exemplificada pela figura 6 (c. 78), o paralelismo pela figura 8 (cc. 83-84, localizada a seguir), a distributividade pela figura 5 (cc. 51-52) e a digressão pelo fato de haver justaposição e sobreposição de sistemas notacionais distintos na mesma peça. Assim, lidando com naturezas particulares de representação, moldam-se escutas particulares.

¹⁵ Zampronha organiza estratégias para fugir daquilo que chama de “paradigma tradicional” (2000, passim), o qual tem as seguintes características: uma concepção platônica em que a “obra” parece soberana ao processo de escrita; a noção de que a notação e as formas de representação são de caráter secundário num processo; lida mais com processos de reconhecimento de estruturas previamente estabelecidas do que com o próprio processo perceptivo. A isto ele opõe o “novo paradigma”, em que tais noções são questionadas, a representação tornando-se um lugar de criação (não mais como algo secundário).



The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part is written in treble clef with a 2/4 time signature and includes dynamic markings (pp-mp, mf, p-mf) and a 'do asco...' instruction. The B♭ Clarinet, Saxophone, and Bassoon parts are also in 2/4 time and feature rhythmic patterns with fingerings (5, 3:2) and articulations.

Figura 8: cc. 82-83 de *Angola*. Paralelismo de dois sistemas representacionais: a janela de improvisação na flauta é sobreposta à configuração de variações tímbricas dos outros instrumentos.

Sobre o agenciamento entre janelas formais/perceptivas, há situações de *justaposição* (ex.: cc.31-32), de *transformação gradual* (cc. 8-11) e de *sobreposição* (cc. 81-87, a flauta fazendo improvisos e os outros instrumentos criando uma textura específica). Na justaposição, vemos o que Silvio Ferraz (2015) chama de “corte”: a mudança abrupta entre duas imagens perceptivas cria uma quebra e leva os ouvintes a operar um desvio, de modo que eles são responsáveis por elaborar a conexão entre dois modos díspares de escuta – o que Ferraz explica, em diálogo com Gilbert Simondon, como um processo de invenção (ibid., p. 46-47). Zampronha (2000, p. 261) também conclui o papel ativo dos ouvintes, de construir as conexões entre eventos díspares numa situação de corte.

Um exemplo de justaposição, levando a uma situação de corte:

~ 25"

Fl. 31 ord. (amount of air sound) *pp sub.* *mf* da sede antes do lago... *mf* do asco antes da coisssa... *sharp whisp.: prestissimo f* da água que é já fome... *(mp-f)* 5" max. *pp* *s/ dim.*

B. Cl. *pp* *sfz*

S. Sx. *ppp* *mp* *n*

Bsn. *only air (off the m piece)* *pp* *sfz* *almost whisper.: rapido f* A galinha de volta ao ovo...

C

~ 76

Fl.

B. Cl. *f* *violento*

S. Sx. *f* *violento*

Bsn. *f* *violento*

Figura 9: cc. 31-32 de *Angola*. Justaposição de solfejos distintos: uma janela de improvisação e uma janela de variações tímbricas.

Neste caso, a música opera

não apenas por seus momentos de continuidade, mas pelo gesto do corte em que dois blocos justapostos não se associam por evolução, transformação, desenvolvimento ou derivação, mas pela distância existente entre eles. Ou seja, a relação entre duas ou mais imagens sonoras não pela proximidade entre elas, mas pela distância que desenham. (FERRAZ, 2015, p. 38)

Em outras situações operam-se transformações graduais entre janelas:



Figura 10: cc. 10-16 de *Angola*. Transformação gradual de uma camada de notas próximas com variações tímbricas (microtons e bisbigliando) para uma configuração gestual mais inquieta.

A figura 8 (c. 83-84), mostrada anteriormente, exemplifica uma situação de sobreposição de janelas. Através destes exemplos vemos que, na dimensão notacional, relacionam-se certos recursos de representação a certas formas de percepção, abarcando pontos de vista característicos sobre o controle temporal, as qualidades sonoras, formas de manuseio dos materiais, etc.

As qualidades perceptivas das ideias musicais variam entre si, lidando ora com notas musicais, ora com texturas ruidosas, ora com mais de uma camada de escuta, etc. Isto também reside nas diferentes maneiras de perceber o tempo, ora com métrica irregular, ora com sobreposições de subdivisões desiguais entre si, ora inteiramente regular. (MANI, 2020, p. 232)

Multidimensionalidade na escuta (e na visualidade)

Paulo Zuben (2009) estuda a noção de “planos sonoros”, que lida com a percepção simultânea de diferentes camadas temporais. Tal postura, muito presente em práticas composicionais dos séculos XX e XXI, relaciona-se com aquilo que chama de “campo de forças” na pintura, partindo de noções propostas por Kandinsky e Paul Klee.

Na pintura um “campo de forças” acontece através dos jogos energéticos presentes entre os diversos elementos visuais e o plano em que se encontram: a relação entre estes

depende da natureza do suporte do plano (liso, rugoso, granuloso, nivelado e estriado, entre outros), do tipo de toque entre os elementos e o plano (um contato ligeiro ou firme ou um choque percussivo) e das cores envolvidas. Mas é somente quando se mostram as tensões da matéria relacionada ao plano que a forma pictórica se transforma em campo, em energia dinâmica. E o material aparece como força sensível. (ZUBEN, 2009, p. 84)

É através do campo de forças que, ao ver uma obra pictórica, percebemos movimentos, forças de atração e distanciamento, ritmicidade, direcionalidade, etc. Em *Angola* não é raro que haja situações em que forças simultâneas se manifestam na escuta e, precisamente por isso, a noção de “planos sonoros” aqui é importante.

Para realizar a transposição do conceito de campo de forças (domínio visual) – para o de plano sonoro (domínio auditivo), Zuben aponta a necessidade de encarar o segundo como algo abarcando a soma dos elementos composicionais num único fluxo temporal, que mostre-se espesso (ZUBEN, 2009, p. 88). Assim, a percepção pode identificar os elementos em soma e de forma isolada, criando múltiplas relações entre eles (ibid.).

Dito isto, aqui gostaria de propor, enquanto proposta reflexiva, uma aproximação entre situações de *Angola* e certas criações de Paul Klee. A ideia não é condicionar a análise da obra musical à comparação com a criação pictórica, mas apontar “coincidências” que alimentam as discussões já geradas por Silvio Ferraz (2005) – quando este diz que compor é tornar sonoras forças não sonoras, assim como pintar um quadro é tornar visuais forças não visuais¹⁶ –, Alexandre Ficagna (2014) – ao usar processos visuais como engendrados de eventos musicais –, Gustavo Penha (2020) – ao apontar a plasticidade do compor – e Paulo Zuben (2009) – ao unir as noções de campo de forças (artes pictóricas) e planos sonoros (música).

Foram selecionadas três situações musicais-pictóricas, a começar pela simultaneidade de múltiplas direções gestuais, exemplificada pela figura 5 (cc. 51-52 de *Angola*) e em *Equilíbrio Instável* (1922) de Paul Klee:

¹⁶ Ferraz (2005), inclusive, exemplifica com a obra de Paul Klee a ideia de tornar visuais as forças não-visuais.

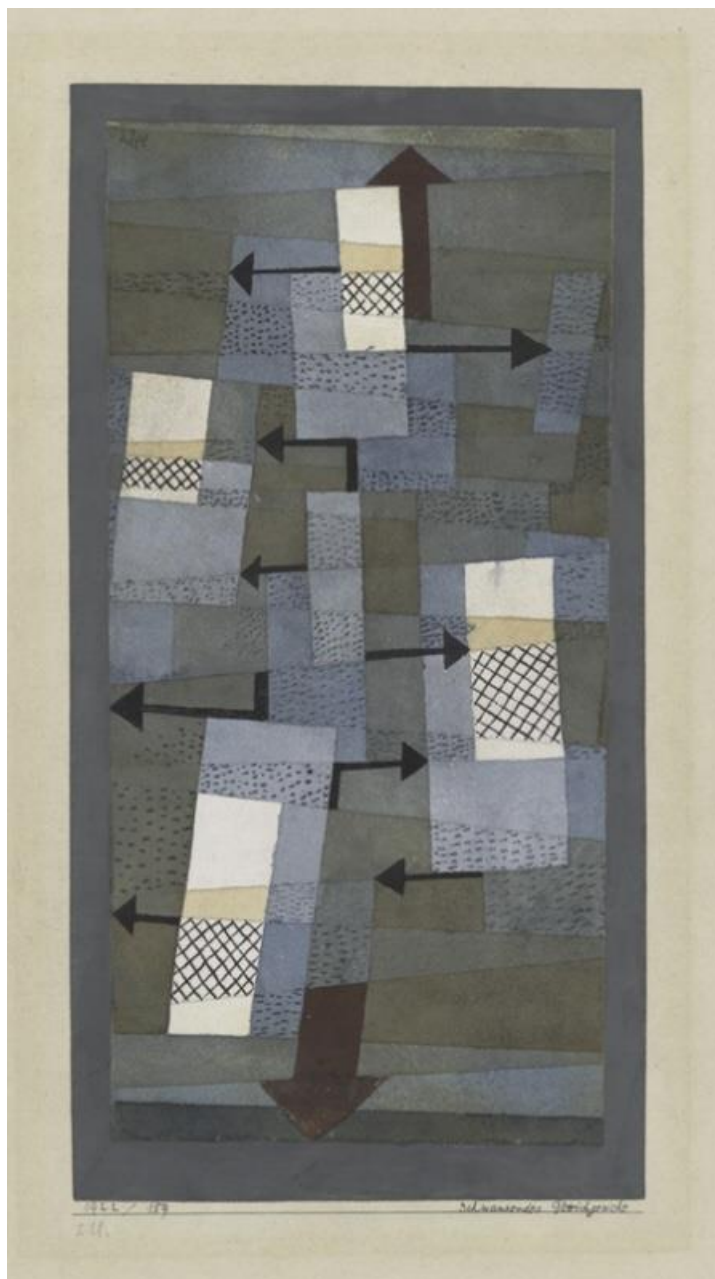


Figura 11: *Equilíbrio Instável* (1922) de Paul Klee. Um jogo de forças multidirecionais. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwankendes_Gleichgewicht,_Paul_Klee_\(1922\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwankendes_Gleichgewicht,_Paul_Klee_(1922).jpg) (Acesso em: 15 mai 2022)

Agora, um caso de “forma em janelas” visual em *Cúpulas Vermelhas e Brancas* (1914-15), que relaciona-se com as justaposições entre janelas formais e perceptivas de *Angola*:

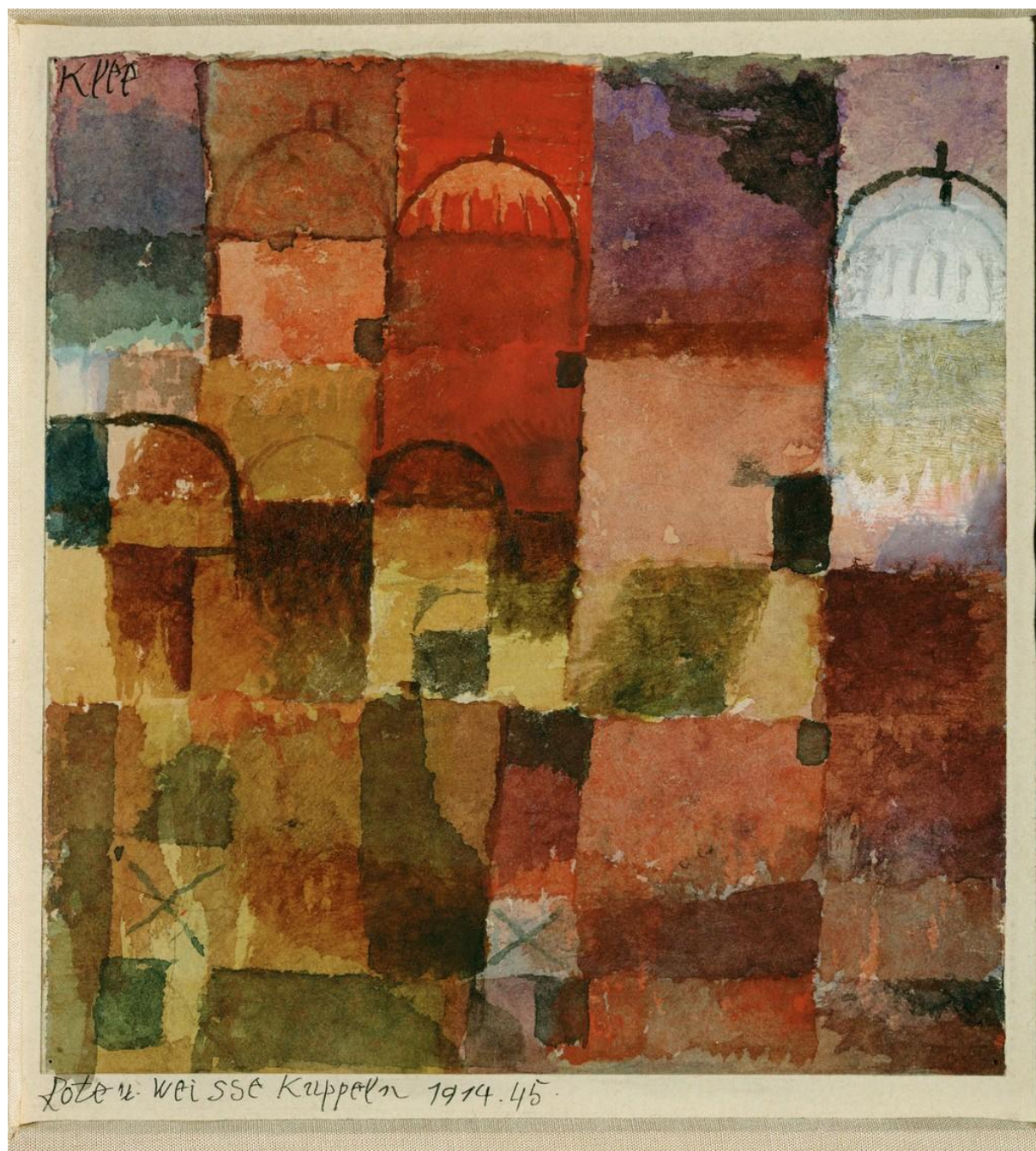


Figura 12: *Cúpulas Vermelhas e Brancas* (1914-15) de Paul Klee. Fonte: <https://www.jstor.org/stable/community.18150504> (Acesso em: 15 mai 2022)

Por fim, uma polifonia de dimensões, em que podemos simultaneamente ver objetos isolados, suas tensões e suas localizações em diferentes planos, assim como as conexões entre si. Podemos relacionar isto com algumas janelas de improvisação, como a figura 6 (c. 78), em que há diferentes dimensões de conexão entre os materiais, ao mesmo tempo em que percebe-se um grande evento complexo.

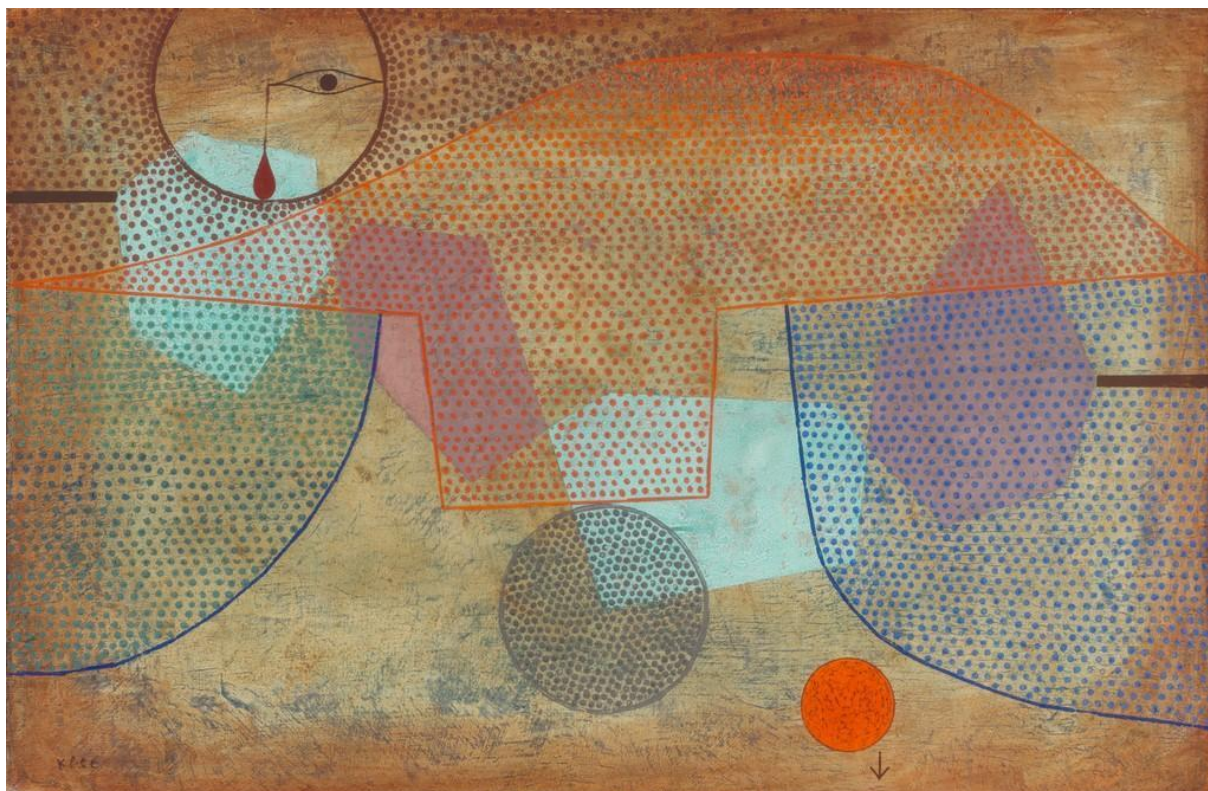


Figura 13: *Pôr-do-Sol* (1930) de Paul Klee. Fonte: <https://www.jstor.org/stable/community.14994409> (Acesso em: 16 mai 2022)

Considerações finais

Esta análise utilizou diferentes ferramentas metodológicas em diálogo, refletindo ferramentas criativas que Paulo Rios Filho utilizou em *Angola* e lidando com diferentes camadas deste percurso criativo.

Iniciamos pelo viés afetivo ligado ao texto e ao universo poético da obra. Então nos voltamos ao fluxo de trabalho e sua relação com os diferentes suportes de criação, dos quais destacou-se a presença da voz enquanto ferramenta composicional (gravações vocais a serem desdobradas em escrita instrumental *a posteriori*) e fonte sonora (por parte da interpretação). Em seguida, vendo por um viés macroscópico, foram apontadas janelas perceptivas e formais em *Angola*, que vinculam-se a diferentes tipos de solfejo e de notação.

Por fim, foi proposta uma aproximação entre técnicas criativas musicais e pictóricas – expressas sonoramente em *Angola* e visualmente em três quadros de Paul Klee –, uma ideia com função de provocação para posteriores aprofundamentos.

Estas diferentes metodologias visaram pôr em diálogo, pelo viés da prática composicional, procedimentos técnicos e poéticos. Espero que possam contribuir também para os processos criativos dos/das leitores/as.

Referências

CARDASSI, Luciane. “Ramos de Paulo Rios Filho e a tradição das rezadeiras do Delta do Parnaíba: um modelo de colaboração na criação de uma peça eletroacústica mista de relevância social e cultural”. *Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, p.1-20, 2019.

DELALANDE, François. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: INABuchet/Chastel, 2001. 272 p.

FERRAZ, Silvio. “Kairos: ponto de ruptura”. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 34-52, 2015.

_____. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. 128 p.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Entre o visual e o sonoro: a composição por imagens*. Campinas. 268 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L’Harmattan, 2001. 177 p.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles. *A condição desviantes dos atos composicionais*. Campinas. 380 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MANI, Pedro Yugo Sano. *Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturas da composição*. 397 p. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-09032021-234203/pt-br.php> . Acesso em: 20 mai 2022.

PENHA, Gustavo Rodrigues. “Pensar a plasticidade na composição musical: esculpindo tempo, modelando escutas”. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 293-317, 2020. DOI: 10.5965/2525530405012020293. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17655> . Acesso em: 11 jun 2022.

RIOS FILHO, Paulo. *Angola* (partitura). Música contemporânea; flauta, clarinete em Bb, saxofone soprano e fagote. Paris: BabelScores, 2015. Partitura. 20 páginas.

_____. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. 303 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000. 298 p.

ZUBEN, Paulo Roberto Ferraz von. *Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*. 142 p. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Gravação de obra musical (áudio ou vídeo)

Paulo Rios Filho – Angola. Paulo Rios Filho (Compositor). Alice Teyssier (Intérprete, flauta), Joshua Rubin (Intérprete, clarinete), Ryan Muncy (Intérprete, saxofone soprano), Rebekah Heller (Intérprete, fagote), Ross Karre (Intérprete, regente). 2015. Descompasso – Videopartituras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K8nyaSPL05w> . Acesso em: 20 mai 2022.