

Poucas Linhas de Ana Cristina de Sílvio Ferraz: uma breve análise a partir de conceitos do próprio compositor

Flávio Ferreira da Silva, Maurício Alves Loureiro

Escola de Música - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

flavioferreira@ufmg.br, mauricioloureiro@ufmg.br

Abstract: *this article presents a brief analysis of Poucas Linhas de Ana Cristina for clarinet and live electronics of Silvio Ferraz. We believe that the musical analysis is an important tool to understand the musical discourse, then, we search an approach that unite the written part (score) and the electronic part to understand the music as a whole. The analysis presented here followed the own composer's concepts presented on his book Livro das Sonoridades.*

Resumo: *este artigo apresenta uma breve análise da música Poucas Linhas de Ana Cristina para clarineta e eletrônica ao vivo de Silvio Ferraz. Acreditamos que a análise musical é uma importante ferramenta para se compreender o discurso musical, então, procuramos uma abordagem que unisse a parte escrita (partitura) com a parte eletrônica no entendimento do todo musical. A análise aqui apresentada segue os conceitos do próprio compositor apresentados no seu livro Livro das Sonoridades.*

1. Introdução

A utilização musical das novas tecnologias eletrônicas e digitais a partir do final de década de 1940 trouxe muitas novidades e alterações para todos os estágios do fazer musical: composição, performance e audição. Utilizando instrumentos e sonoridades antes considerados “não musicais”, a produção musical afastou-se da recepção, sendo a primeira apresentação para um público só em 5 de outubro de 1948 no *concert de bruit* [Palombini, 1999]. Segundo Boulez, desde o início do século passado nossa cultura tem sido orientada pelo historicismo e conservadorismo, “onde os modelos selecionados para o ensino são tirados de um período extremamente circunscrito na história da música” [Boulez, 1986, p. 6-7], ficando a recepção musical defasada em relação à sua produção.

No território da performance, a música eletroacústica começou tirando o instrumentista do cenário musical, fazendo música totalmente nos novos suportes como o acetato e as fitas de rolo, difundida através dos alto-falantes. A música eletroacústica mista, unindo as tecnologias eletrônicas e digitais aos instrumentos tradicionais, trouxe o intérprete instrumentista de volta ao palco em 1952 numa composição de Bruno Maderna chamada *Musica su Due Dimensioni* [Menezes, 1999, p. 13] e assim, surgiu uma série de novidades/dificuldades para a performance musical, entre elas a notação.

O intérprete agora toca o seu instrumento, controla interfaces e interage com alto-falantes e a partitura, incompleta, configura-se apenas como um guia para o instrumentista, não comportando a parte eletrônica.

Assim, foi atingido também o campo de estudo da análise musical, “porque a análise se baseia na tradição da escrita musical e não na música efetivamente sendo tocada ou escutada. O que a análise musical tem observado é a partitura e não o resultado sonoro ou a experiência da escuta” [GUBERNIKOFF, 2003, p. 31].

O trabalho aqui apresentado é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento que pretende contribuir para a montagem deste quebra-cabeça, unindo parte escrita (partitura) e parte eletrônica na compreensão do discurso musical. Como objeto de estudo, foi selecionada a peça *Poucas Linhas de Ana Cristina* para clarineta e processamento digital do compositor paulista Sílvio Ferraz, levando em conta dois fatores importantes: (1) é uma composição de autor brasileiro contemporâneo, permitindo contato direto com o compositor; (2) segundo o compositor, a obra pode ser executada em uma versão sem o processamento, despertando grande interesse em saber qual é o seu papel e qual a sua relação com a parte escrita no contexto musical.

Para atingir os objetivos propostos, pretende-se: (1) elaborar uma análise musical do material escrito separadamente; (2) elaborar uma análise musical a partir da obra com o processamento; (3) analisar tecnicamente o processamento digital, focando nos seus aspectos de extensão dos recursos instrumentais; (4) realizar entrevistas com o compositor; (5) propor sistemas para que o intérprete tenha algum controle sobre a eletrônica; (6) realizar a performance da obra levando em consideração os resultados da pesquisa.

Este artigo apresentará alguns pensamentos composicionais de Sílvio Ferraz que possam auxiliar a análise, além de pré-análises da parte escrita (partitura) e do processamento (*patch anacris*) como um primeiro passo para encontrar suas relações.

2. Pensamentos Composicionais de Sílvio Ferraz

Os princípios composicionais de Sílvio Ferraz passam longe da idéia de organização de material, de sons ou de notas. Em seu *Livro das Sonoridades* ele apresenta direções composicionais mais baseadas na sensação, no sentimento, na estética e na expressividade.

“Compor é como fazer uma casa. (...) Fazer um território, fazer uma casa ou nicho é como que deixar claro que ali vive alguém, vive alguma coisa.” [Ferraz, 2005, p. 35].

A partir desta concepção cria conceitos que se tornam essenciais para o processo de sua composição: *ritornelo* - criar um território, sair e voltar a ele; *giro* – derivado de *ritornelo*, “... é mais do que apenas um aspecto da música; é um aspecto de musicalidade que atravessa uma grande área da vida”; *devir*: captar forças não humanas, que não nos são sensíveis e torná-las sonoras; *diferença*: sair do cotidiano e abrir-se a uma nova escuta.

Com conceitos podemos entender que, para Ferraz, o papel do compositor é abrir-se ao desconhecido, ao diferente, reconhecer nele forças não humanas e torná-las sonoras, criando territórios musicais e, assim, “ejetar o ouvinte do território firme, indo fixá-lo em estados totalmente transientes de escuta”. Além de criar territórios, é necessário também dismantelá-los, gerando partículas que formam locais de instabilidade, “terrenos que muitas vezes podem ser a interseção de dois ou mais terrenos”. Aqui encontramos um outro conceito importante em sua obra: o futuro. Estas partículas, este terreno de instabilidade, estão mais ligadas ao futuro, pois não estão localizadas nem no presente nem no passado:

“São tais partículas que chamamos de material composicional, e o desmanche da forma e da matéria, o modo deste desmanche, já é também uma força do futuro, ou que conecta com o futuro” [ibidem, p. 39].

Ferraz apresenta ainda uma postura bastante crítica a respeito da relação da música com a fonte sonora, com o material sonoro e com o pensamento musical. Para ele, estando a criação subordinada a quaisquer destes aspectos, estaria presa e não seria um fato em movimento:

“... o seu material, que não se confunde com a matéria (o som) e nem se opõe à forma (abstração da matéria), se revela durante o percurso. No plano de composição não há caminho: o caminho se faz ao caminhar” [ibidem, p. 51].

Compor é construir uma casa para alguém morar. Mas quem vive nela? Um intervalo, uma sonoridade, um gesto. Mas também o ouvinte. Então ele passa a brincar com o ouvinte. Leva-o a passear por um território desconhecido, por um

“processo cujo objeto é a sensação: ouvir não o som, mas aquilo que não está no som, que está no ouvir, aquilo que está no escutar, que está em operar cortes, em operar territórios, em desmantelá-los” [ibidem p. 45].

Para Sílvio Ferraz, o poder expressivo da música está em criar, juntamente com o território, as suas saídas, a desterritorialização: “compor tecendo um território como se tece uma linha de fuga, como quem foge”.

“Se desenho um lugar, e faço com que o ouvinte viva um pouco neste lugar, posso brincar também de fazer com que ele se sinta tranqüilo naquele lugar, ou com que tenha esta tranqüilidade abalada quando, de repente, e isto tem de ser de repente, o faço sentir-se arrastado para fora daquele lugar (...) O efeito surpresa! (...) E para fazer este lugar, o recurso talvez seja este de reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantilena, um ritornelo, uma ladainha, um caleidoscópio, uma caixinha de música. E a surpresa é justamente aquele momento em que alguma coisa foge da ladainha (...) De repente uma nota trai a harmonia, desfaz o perfil principal da frase musical, uma sonoridade leva para outro espaço de ressonâncias” [FERRAZ, 2005, p. 37].

3. Poucas Linhas de Ana Cristina

3.1. Parte escrita

Conhecendo alguns traços do pensamento do compositor, e tendo um olhar mais cuidadoso, é possível deduzir o que seria, nesta música, o território, a casa, e quais são os pontos de instabilidade, nele inseridos.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, ressaltamos que como a peça foi escrita para clarineta em si bemol, todos os nomes de nota deste artigo se referem às notas escritas, ou seja, uma segunda maior acima do que soa.

No início da peça, constrói-se o território a partir da repetição do intervalo de terça menor nas mesmas duas notas (mi – sol).

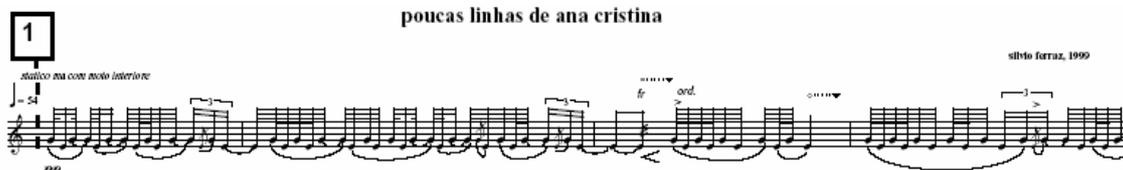


Figura 1: Poucas Linhas de Ana Cristina de Silvio Ferraz. Primeiro pentagrama da página 1.

O efeito surpresa surge com pequenas variações semitoniais que abrem o leque intervalar e o número de notas utilizadas.

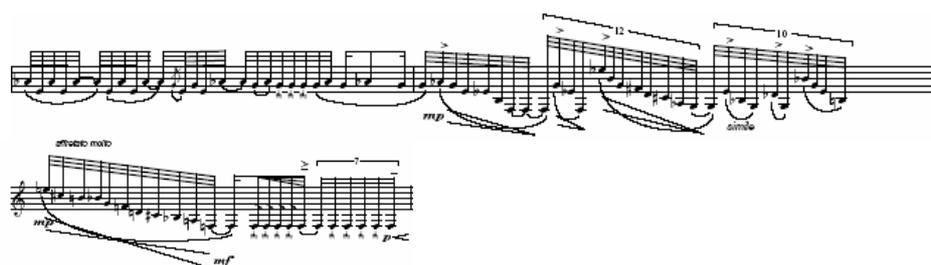


Figura 2: Poucas Linhas de Ana Cristina. Segundo e início do terceiro da página 1. Aqui, aumenta-se o número de intervalos e notas.

Ao escolher os materiais, Ferraz garante que “os mesmos que servem de eixo, trazem sobre si as linhas sobre as quais se sai deles, pois é sobre este eixo e não fora dele que advém a escapada”. Estando o território, o eixo central, construído na terça menor mi – sol, é a partir dela, abrindo suas extremidades com o lab e o mib, que inicia a saída, possibilitando o uso de mais notas e intervalos. Mas, considerando-se que os elementos que causam instabilidade estão ligados ao futuro, as escalas com acentos e quiálteras (fig. 2) encontram sua conexão no final do terceiro pentagrama da página 2.

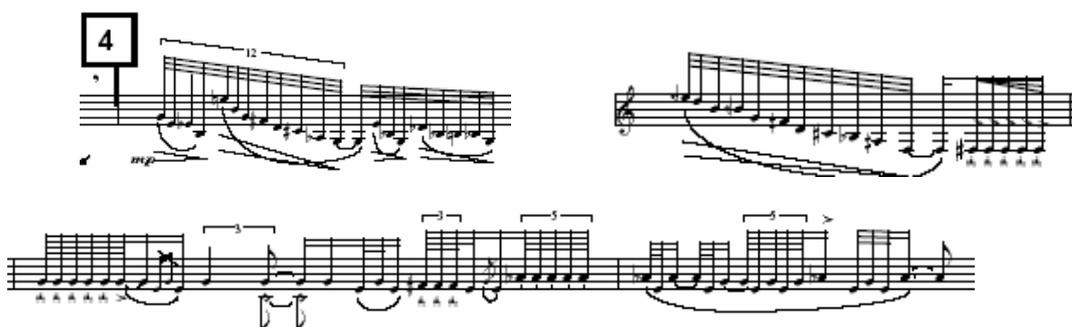


Figura 3: Poucas Linhas de Ana Cristina. Final do terceiro e quarto pentagrama da página 2.

E este encontra o seu elo ainda mais adiante, no final do terceiro pentagrama da página 3.

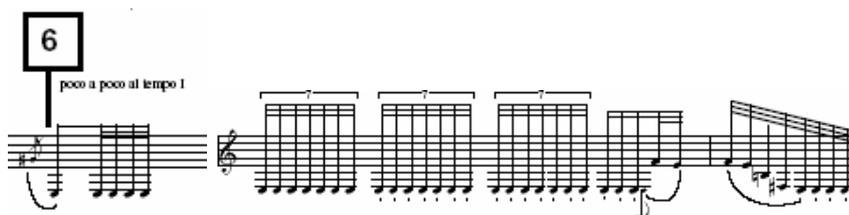


Figura 4: Poucas Linhas de Ana Cristina. Final do terceiro pentagrama da página 3.

Procurou-se até aqui identificar os momentos da música mais semelhantes entre si, excluindo aqueles que apresentam maior diferença. Acredita-se que os momentos semelhantes, unidos, formam o território inicial e que os diferentes sejam transições, momentos de corte, escapadas.

Localizado o território inicial, a casa, quem vive nela? Quais são as notas, intervalos, sonoridades ou ritmos principais na construção desta música?

Se como disse Sílvio Ferraz, o próprio terreno traz as suas linhas de fuga, ou seja, os próprios elementos utilizados na construção musical sugerem a sua elaboração ou variação, observando os momentos de estabilidade e de instabilidade e comparando-os, poderemos encontrar o que eles têm em comum e chegar aos personagens principais, àquilo que gerou a obra.

A primeira linha de fuga (ou transição) está no seguinte trecho.

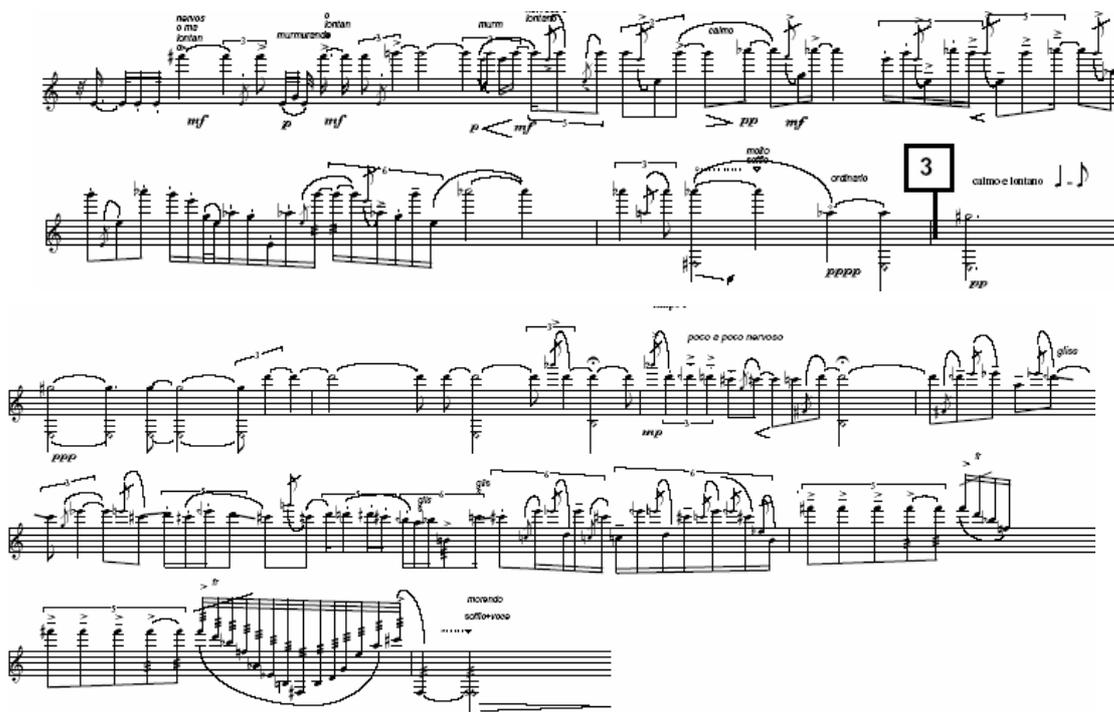


Figura 5: Poucas Linhas de Ana Cristina. Quinto e sexto pentagrama da página 1 e três primeiros pentagramas da página 2.

Nos dois primeiros pentagramas da figura 5, encontramos quatro elementos importantes: (1) grande exploração da tessitura com a utilização de agudos; (2) uma espécie de pedal na nota mi que é a mais grave em quase todo o trecho; (3) um

movimento cromático em volta da nota sol no agudo (fa# - sol - lab) e (4) uma insistência na terça menor mi – sol.

Dentro desta região de transição, encontramos uma inserção que aqui denomino subterritório. (Chamo de subterritório por estar inserido em um momento de transição).

Este subterritório é, na realidade, uma citação da peça *Ninphea* para oboé solo do próprio compositor. Nele surge um elemento totalmente novo: a exploração de espaços microtonais: quarto de tom e glissando. Este elemento será reiterado no transcorrer da música, exercendo assim, sua conexão com o futuro.

O segundo terreno de corte, de dismantelamento, está baseado principalmente na terça menor inicial com suas variações semitonais.



Figura 7: Poucas Linhas de Ana Cristina. Segundo momento de transição: dois pentagramas finais da página 2.

Sua elaboração rítmica está construída a partir da seqüência rítmica que podemos chamar de α :



Figura 8: Poucas Linhas de Ana Cristina. Segundo momento de transição: seqüência rítmica α (excerto da figura anterior).

e do seu espelhamento, que podemos chamar de β :



Figura 9: Poucas Linhas de Ana Cristina. Segundo momento de transição: seqüência rítmica β (excerto da figura 7).

apresentando pequenas alterações como troca de notas por pausas, por exemplo, a cada aparição da seqüência.

O próximo e último território criado é mais “nebuloso” do que os anteriores, pois não parece trazer uma relação material com a obra.



Figura 10: Poucas Linhas de Ana Cristina. Terceiro momento de transição: final do segundo pentagrama e terceiro pentagrama da página 3.

Talvez não tenha realmente esta relação. Vimos que para Sílvio Ferraz, composição não é organizar material e sim tornar sonoras forças não sonoras. Talvez devamos buscar outras referências. Um forte elemento presente parece ser a criação de ciclos. No seu *Livro das Sonoridades*, ele fala de ciclos relacionando com a poesia. “Os ciclos irregulares (...) Cada linha é marcada não por um eco final, uma rima, mas por uma marca inicial, um ponto de início em torno do qual gira o ritornelo” [FERRAZ, 2005, p. 83]. Como o título da música faz menção à poeta Ana Cristina César, talvez seja aqui a ponte para esta relação.

Em duas das três linhas de fuga apontadas (primeira e terceira), o elemento comum com o território inicial é a terça menor com as notas mi – sol. Podemos considerar que estas notas com seu intervalo são os protagonistas, “deixando claro a quem ouve que existe uma sonoridade em círculo (um intervalo musical, algumas notas, um som concreto, um tipo de ressonância, um gesto, uma figuração melódica ou harmônica), que ali mora alguém” [ibidem, p. 36].

3.2. O Processamento Eletrônico *anacris*

O principal objeto deste *patch* é o *harmv2~*. Segundo o *Jimmies for MSP Handbook*, este objeto “desempenha uma transposição em tempo real de um sinal de áudio, alternando constantemente, por fade cruzado, “grãos” transpostos do som de entrada” [IRCAM, 1998, p. 20]. *Grosso modo*, o sinal de entrada é inserido em uma linha de *delay*, onde utiliza um algoritmo de *delay* continuamente variável dando o efeito de transposição do sinal original (IRCAM, MaxMSP 4.5, tapout.help).

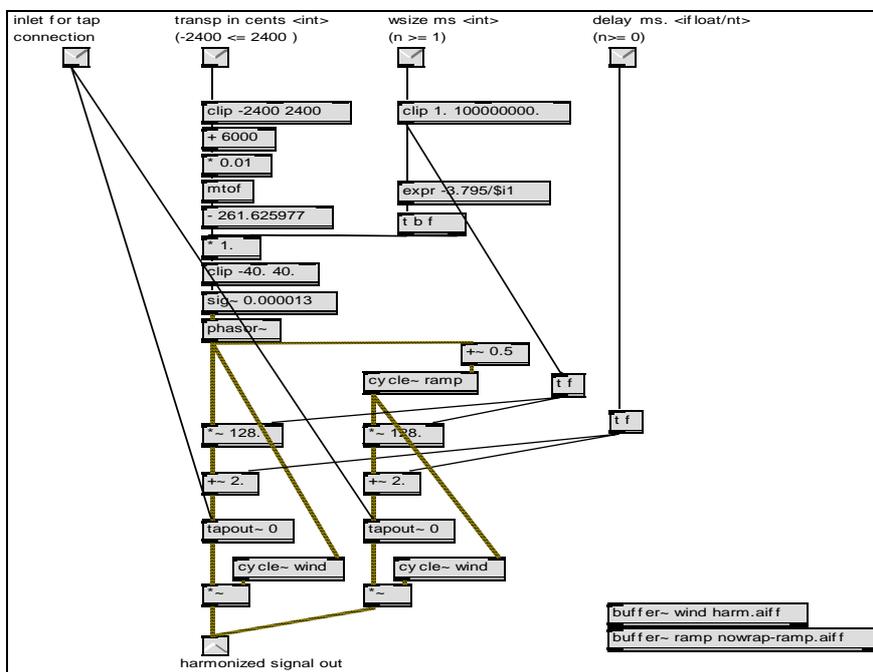


Figura 10: *harmv2~*

Os valores de *window size* (tamanho da janela), *delay time* (tempo de resposta entre o sinal de entrada e o de saída) e *pitch transposition* (transposição de nota) recebidos pelo objeto são controlados pelo usuário. O *patch* executa basicamente duas funções principais: 1) amplia os recursos da clarineta gerando grupos de três notas (geradas por três *harmonizers* utilizados em paralelo) a cada nota tocada pelo

instrumento; 2) cria melodias próprias em glissando a partir de notas tocadas pela clarineta, formando uma sombra em contraponto (principalmente nas notas longas da clarineta). Para cada uma das funções, o *harmv2* deve ser utilizado de forma diferente. Para os “acordes”, o valor de *pitch transposition* deve ser fixo e especificado nos *sliders* de transposição. Para os glissandos, estes mesmos valores devem ser móveis, deslizando os *sliders* no momento da performance. *anacris* apresenta dez *presets* que controlam valores como *window size*, *delay time*, *reverb time*, por exemplo.

4. Poucas linhas para um encerramento

Uma pergunta permanece ainda sem resposta. Qual a interferência da parte eletrônica na construção dos territórios e no seu desmantelamento? Uma pequena luz surge com as melodias em glissando, elemento que está também presente na parte escrita, no local que foi aqui denominado subterritório. Mas esta luz ainda está muito turva. Um estudo realmente aprofundado da função do *patch* em cada momento da música é necessário para responder a questão que permanece em aberto. Esta pesquisa pretende ainda abordar os aspectos de recepção da música tanto com o processamento quanto sem ele, abrangendo da composição à audição e observando como deve ser a postura do intérprete nesta intermediação. Espera-se assim contribuir com a performance instrumental de música eletroacústica mista e diminuir a distância entre os estágios de composição, performance e audição.

5. Bibliografia

- Boulez, P. Technology and the Composer. In: S. Emmerson (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: MacMillan, p.5-14, 1986.
- Ferraz, S. *Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- IRCAM. *Jimmies for MSP Handbook*. Primeira edição em Inglês. Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
- Menezes, F. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. (Defesa Pública de Livre Docência). Departamento de Música, UNESP, São Paulo, 1999.
- Palombini, C. V. d. L. A Música Concreta Revisitada. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.4, 1999.