

Relações transversais entre compositor e performer: os exemplos de *Ladainha* e *Eclusas* de Silvio Ferraz

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss (USP)

Silvio Ferraz de Mello Filho (USP)

Resumo: Este trabalho disserta sobre a tradução de um material sonoro concebido mentalmente por um compositor, primeiramente sob forma escrita na partitura e, enfim, em sons e gestos produzidos pela performance musical. Duas peças de Silvio Ferraz para violão, *Ladainha* e *Eclusas*, servem como objeto de análise, assim como a performance das mesmas em suas estréias mundiais, nas quais respectivamente Daniel Murray e Stanley Levi propuseram soluções instrumentais pessoais para os recursos técnicos demandados pelas partituras. Através de um procedimento analítico de idas e vindas entre a partitura, as ideias composicionais e as soluções da performance, a escrita musical é problematizada.

Palavras-chave: Composição. Tradução gestual. Escrita musical. Performance. Violão.

Title: Transversal relations between composer and performer: the examples of Silvio Ferraz's *Ladainha* and *Eclusas*

Abstract: This work deals with the translation process of a sound material conceived mentally by a composer, first into the written form in the score and, later, into the sounds and gestures produced by the musical performance. Silvio Ferraz's two pieces for guitar, *Ladainha* and *Eclusas*, serve as object of analysis, as well as their premiere's performances, in which both Daniel Murray and Stanley Levi proposed personal instrumental solutions to the technical problems demanded by the scores. Through an analytical procedure of comings and goings between the score, the compositional ideas and the performance solutions, also the musical writing is problematized.

Keywords: Composition. Gestural translation. Musical writing. Performance. Guitar.

O presente trabalho trata dos processos de escrita, interpretação, re-apropriação e transmissão do material sonoro concebido por um compositor, grafado em uma partitura e compartilhado em performance por um intérprete instrumentista com uma plateia de ouvintes e espectadores. Nesta cadeia de sucessivas traduções (do som e gesto imaginados rumo ao som e gesto escutados e assistidos), a transversalidade acontece na contribuição dada por

cada meio/representação e por cada ator do processo, sendo o gesto em música entendido como uma combinação significativa de som e movimento (GODØY; LEMAN, 2010: ix). Afim de dar corpo à discussão, nos pautaremos no caso concreto de duas de minhas (Silvio Ferraz) peças, *Ladainha* (2007), para violão solo com *live transforming*, e *Eclusas* (2018), para violão solo. Utilizaremos como ferramentas, além de minha própria vivência enquanto violonista (Ledice Fernandes), e minha própria interpretação das partituras, o estudo das soluções encontradas na interpretação da partitura pelos dois violonistas para quem as obras foram dedicadas, respectivamente Daniel Murray Vasconcellos e Stanley Levi, a partir do registro em vídeo das estréias, e o depoimento dado em entrevistas pelo compositor. O objetivo do trabalho é, assim, identificar nas obras analisadas os sucessivos e transversais processos de tradução que o gesto musical imaginado sofre até atingir uma forma artística efêmera, que é a da performance, fomentando a discussão acerca da dificuldade de tradução e interpretação inerente à escrita.

- **Sonoridades secas e ressonantes**

O pensamento musical de Silvio Ferraz é permeado por concepções da *escuta musical* herdadas de Helmut Lachenmann e de Brian Ferneyhough. Nasce delas questionamentos recorrentes em sua música, e que aparecem também nas suas duas únicas obras para violão, sobre gesto e textura.

Inspirado por Ferneyhough, Ferraz (2019-4) concebe a escuta musical em três níveis, aqueles da figura, da textura e do gesto, sendo o primeiro - relativo às relações que se estabelecem entre alturas de notas - o mais abstrato (posto que dependente de um parâmetro visual, de disposição das notas na partitura). Quanto à textura, que seria dependente de uma certa *permanência* do fluxo sonoro para que se caracterize enquanto tal, ela teria para Ferraz um aspecto igualmente subjetivo por remeter a sensações; no entanto é isenta de uma função musical representativa, ao contrário da escuta figurativa (FERRAZ; ALDROVANDI, 2000, p. 2).

Por fim, o gesto, entendido em suas duas dimensões, sonora e instrumental, abre a escuta a múltiplas modalidades, que relacionam de maneira significativa a música ao movimento (GODØY; LEMAN, 2010, ix), em uma perspectiva *corporificada*, como discutimos recentemente (FERNANDES WEISS, 2019). Tal escuta gestual, Ferraz e Aldrovandi relacionam ainda a uma escuta simbólica, « resultado de um cruzamento semiótico entre dois sistemas de signos, ou entre um sistema de signos e a linguagem (gestual, visual ou verbal) » (FERRAZ; ALDROVANDI, 2000, p. 2, todas as traduções são nossas).

A estrutura - bastante semelhante - de *Ladainha* e de *Eclusas* se baseia na transição contrastante entre diferentes texturas violonísticas, cada uma lidando com recursos mais ou menos idiomáticos do violão, e explorando suas possibilidades timbrísticas mais ou menos estendidas.

Abre-se uma outra possibilidade de pensar figura, textura e gesto, agora face a este jogo de sinestesia próprio da percepção humana. É neste sentido que podemos dizer que na figura a imagem se faz enquanto objeto visual (os perfis melódicos, a ideia de linha melódica, de bloco harmônico, de sobreposição), na textura em objeto tátil (rugosas, lisas, densas, rarefeitas) e na kinestesia em um fluxo de energia que pode ser refeito pelo corpo. (FERRAZ, 2019-2)

Ampliando assim a escrita e a escuta musicais a inúmeras possibilidades de extensão, as duas peças de Ferraz para violão fazem uso de “técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns” (FERRAZ, 2007, p. 3) e, inspirando-se no modelo das obras de Helmut Lachenmann, “vinculam as categorias sonoras instrumentais aos gestos físicos que as produzem” (KAFEJIAN; FERRAZ, 2016, p. 200).

Desta forma, em ambas as obras, dois tipos de sonoridade se contrapõem: notas de altura definida e sons mais secos (VASCONCELLOS, 2013, p. 27). O compositor assim descreve essas duas sonoridades:

Existem dois tempos que andam em paralelo. O tempo das melodias longas, tempo lento, piano ou pianíssimo, tempo de um lamento. E há o tempo das trovoadas, das portas que se fecham e das cadeiras arrastadas: acordes, *pizz. Bartók* e fortes súbitos em movimentos mais rápidos, aflitos, angustiados e tensos que invadem o curso livre do choramingo de velhinhas entoando suas ladainhas. (FERRAZ, 2009, citado por VASCONCELLOS, 2013, p. 27).

- **Ladainha**

Ladainha, diferentemente de *Eclusas*, combina a escuta textural à figural, particularmente na introdução e reiteração de um único motivo melódico-textural, de contorno cromático descendente e sonoridade voluntariamente *seca* (Ex. 2). Além deste motivo de acordes *plaqués*, as demais sonoridades secas se relacionam a técnicas percussivas ao violão, herdeiras de extensões técnicas do instrumento.

A leitura de *Ladainha* faz perceber que, em si, as técnicas estendidas empregadas por Ferraz não são de todo estrangeiras ao violonista habituado ao repertório dos séculos XX e XXI. Elas compreendem gestos de percussão

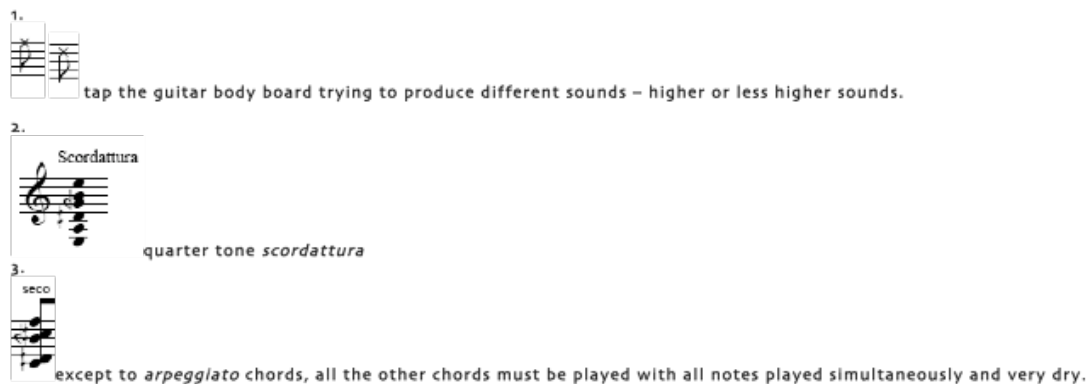
(em geral, as ditas *sonoridades secas*) e arpejos/*tremolos* (sonoridades *ressonantes*), feitos sobre três cordas distintas, obtendo um efeito de *campanela-cluster* sobre dois falsos uníssonos. Este efeito e a técnica necessária à sua realização lembram os de uma obra de referencia do repertório violonístico do século XX, *La Espiral Eterna* (1971) de Leo Brouwer.

A escordatura demandada pela partitura - que é a mesma nas duas peças - faz uso de micro-tons. Ela encontra-se explicada no Ex. 1 abaixo.



Ex. 1 – *Ladainha* (partitura), bula, p. X.

À leitura da bula de *Ladainha*, vê-se que o compositor não especifica técnicas precisas de percussão no violão, deixando a realização relativamente livre, mas pede apenas que se tente “produzir sons diferentes - sons mais ou menos agudos”. Tal liberdade acaba por aumentar a margem de contribuição do performer na constituição do texto musical propriamente dito. O que no entanto mais complexifica a execução, acarretando as diferentes modificações feitas nos acordes empregados por Murray, é principalmente a exequibilidade de certos aglomerados de notas, dentro das possibilidades dadas pelos intervalos entre as cordas e a extensão possível entre os dedos da mão esquerda. No exemplo 1, onde aparece o motivo cromático descendente recorrente ao longo da peça, vêem-se acordes de grande extensão para a mão esquerda.



Ex. 2 – *Ladainha* (partitura), p. 1.

A bula de *Ladainha* também indica que os acordes tais como eles aparecem no Ex. 2 devem ser tocados *seco*, sem harpejar mas sim *plaqués*, e sem deixá-los vibrar, salvo quando indicado.

Em *Ladainha*, a presença do componente eletrônico, que retoma, retransmite e modifica os sons tocados ao vivo pelo violão, vem ainda a complexificar a relação entre escrita e performance que, em si, já não é evidente. O Ex. 3 apresenta passagens em *p* (*campanellas-clusters*), apogiaturas seguidas de notas em *f* e acordes secos em *f*.

Ex. 3 – *Ladainha* (partitura), p. 2.

Na realização da partitura, Daniel Murray acrescenta elementos técnicos não previstos pela mesma, e que são visíveis na filmagem da estréia da obra (*LADAINHA*, 2008): sobretudo *rasgueados*, além de toques percussivos diversos. No Ex. 4 vêem-se gestos percussivos, *campanellas-clusters* e acordes secos, sobre os quais Murray optou em inserir *rasgueados*.

Ex. 4 – *Ladainha* (partitura), p. 4.

Com Murray, havia a eletrônica: trabalhar com o lamento e os golpes como batidas na segunda parte: isto é o que trabalhamos no limite também de coisas que eu tinha escrito e que no momento pareciam inalcançáveis. (FERRAZ, 2019-1)

Todavia, resta indagar se, depois de idas e vindas entre o intérprete e o compositor, o resultado sonoro e gestual final corresponde transversalmente à ideia que ambas as partes tiveram em um primeiro momento (o da composição no papel, por exemplo), e sobretudo, qual a continuidade gestual que existiria entre as traduções sucessivas entre o compositor, que realiza a parte eletrônica, o violonista em cena e o ouvinte na plateia.

3. Eclusas

Quanto a *Eclusas*, que também necessitou uma revisão de certas passagens pouco ergonômicas (grandes extensões de mão esquerda) por ocasião de uma discussão conosco em outubro de 2018 (FERRAZ, 2018-3), sua complexidade de leitura reside não somente nessas passagens, mas sobretudo na compreensão dos próprios gestos instrumentais, em grande parte inovadores - e em grande parte percussivos, que Silvio Ferraz inventou para esta obra.

Eclusas introduz um maior número de técnicas de percussão ao violão. Por entre elas, a menos idiomática e usual é aquela em que a mão direita percute com a ponta de quatro dedos cerrados e estendidos em um movimento perpendicular à superfície do violão, ora sobre o tampo, ora sobre as cordas. Estas duas formas gestuais aparentadas deram origem a controversas adaptações da parte de Stanley Levi. Como a superfície da mão que a percute é muito pequena, limitando-se à ponta dos dedos, o volume sonoro é muito pequeno. Provavelmente esta foi a razão que levou Levi a adotar gestos diferentes, com a mão mais espalmada. Entretanto, Ferraz parece considerar importante que se utilizem realmente os dedos cerrados em uma percussão na ponta dos mesmos, gesto instrumental que corresponderia à imagem que havia na cabeça, a da “fofoca entre vizinhas” (FERRAZ, 2018-2).

O Ex. 5 é constituído justamente de gestos em que se percute “com pontas dos dedos cerrados da mão direita” sobre as cordas, ao mesmo tempo em que a mão esquerda se ocupa com uma série de *glissandos* de pestana onde a nota da 6a. corda é dada como parâmetro de localização na escala do violão.



Ex. 5 – Eclusas (partitura), p. 1.

Vê-se na estreia de *Eclusas*, durante a V Bienal de Musica Brasileira Contemporânea de Mato Grosso em outubro de 2018, que Stanley Levi no entanto faz as percussões com os dedos estendidos, provavelmente para conseguir atingir todas as cordas da pestana e obter um maior volume sonoro. Algumas pestanas, ele ainda substitui por posições em que 4 dedos apoiam sobre 4 cordas; outras, enfim, substitui por uma técnica de harmônicos, em que o dedo estendido resvala levemente por sobre o traste. É fato notório o

efeito visual dado por tais percussões-harmônicas, realizadas por Levi com diferentes dedos.

Nas *Eclusas*, com Stanley não trabalhei diretamente, apenas ele me enviou mensagens perguntando como fazer e dei umas dicas dentro de minhas restrições [...] o que queria é como te mostrei pra fazer [...] o que te mostrei é o que desejaria que fosse feito. Mas mantendo sempre o mais importante: o fluxo de impulsos, tendências, que uma performance irradia, sei que a peça vai funcionar (FERRAZ, 2019-2).

A percussão presente no Ex. 6 é indicada na bula para ser realizada com a ponta de quatro dedos cerrados na parte inferior do tampo. Levy adaptou a técnica, realizando em maioria golpes ao lado do cavalete e alguns poucos abaixo da roseta, com a mão espalmada.



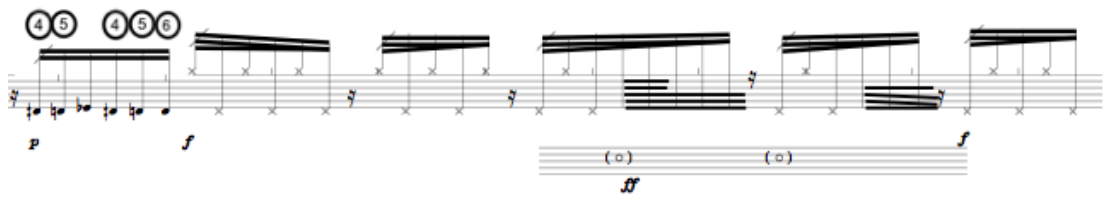
Ex. 6 – *Eclusas* (partitura), p. 2.

A partitura também demanda dois efeitos presentes no Ex. 7: um “tap de ponta de dedo seguido de glissando” e um “scrap”, que se realiza “raspando a corda longitudinalmente com unha, com ataque percussivo”. Embora na gravação de Levi nem todos os *taps* soem percussivos, o violonista parece valorizar os *glissandi*, propondo diferentes velocidades a cada um. Para o *scrap*, Levi potencializou o efeito de raspagem da unha inventando uma espécie de trinado da unha e prolongando o ruído conseqüente.



Ex. 7 – *Eclusas* (partitura), p. 3.

Aparece no Ex. 8 a percussão com polegar e anular pronossupinados no tampo, um acima o outra abaixo das cordas, que o compositor explica afirmando que “o polegar e anular tocam no corpo do instrumento com as cordas sob eles, como um pianista tocam um trêmulo de uma oitava” (FERRAZ, 2018-2).



Ex. 8 – *Eclusas* (partitura), p. 1.

A visualização da gravação da estreia mostra ainda que o compositor e o violonista, embora não tenham se encontrado durante a preparação da peça, buscaram soluções gestuais visual- e sonoramente interessantes, tais como *pizzicatos* Bartók, estes combinados a trinados, *tappings* de mão direita e esquerda sobre as cordas (por vezes, somente os baixos, por vezes, sobre acordes inteiros); gestos percussivos sobre cordas, em que soam sons transientes e *bi-tons*.

Levi, como Murray, adota técnicas de *tremolo-rasgueado* adaptando a técnica do trinado barroco, particularmente para a realização de ornamentos e notas rápidas, as quais, como Murray, opta por realizar preferencialmente com a mão direita, raramente com técnicas de ligados de mão esquerda. Ao final da obra, Levi adota uma eficiente solução de glissando vertical dos dedos da mão direita sobre as cordas para a realização de harpejos longos, uma técnica adaptada de técnicas flamencas.

4. Considerações finais

A partir desses exemplos, questionamos a questão da permanência e transformação do gesto ao longo de processos de criação musical em que participam compositor, instrumentista e ouvinte na reinterpretação do gesto original, procurando mostrar que a escuta não se restringe apenas à audição, mas funciona como uma rede conectada de faculdades de percepção, reunindo todos os sentidos.

Ladainha oferece uma bula muito menos extensa, e uma menor coleção de gestos instrumentais estendidos que *Eclusas*. As soluções dadas pelos violonistas, com maior ou menor trabalho junto ao compositor na decifração da partitura, se encontram em ambos os casos no limite entre a tentação em usufruir de recursos idiomáticos próprios ao instrumento, que em si são ao final positivos posto que traduzem de modo funcional as ideias do compositor, e a disposição em abordar o violão com olhos, ouvidos e tato renovados, desconstruindo sua historicidade, objetivo latente em alguns gestos inusitados propostos pela partitura mais recente de Silvio Ferraz.

Referências

- ECLUSAS. Compositor: Silvio Ferraz. Violão solista: Stanley Levi. Cuiabá, 2018. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iFZf_tyoQds&feature=youtu.be. Acesso em: 25 mai. 2019.
- FERNANDES WEISS, Ledice. Corporificando a criação de sonoridades expandidas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 2019, XXIX, Pelotas. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5992/2333>>. *Anais do Congresso*.
- FERRAZ, S. *Eclusas*. Sao Paulo, s.c.p., 2018 (1). Partitura.
- FERRAZ, S. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 04 sep. 2018 (2). E-mail.
- FERRAZ, S. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 6 out. 2018. Telefone. (3).
- FERRAZ, S. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 28 mar. 2019 (1). E-mail.
- FERRAZ, S. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 24 mai. 2019 (2). E-mail.
- FERRAZ, S. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 24 jul. 2019 (3). E-mail.
- FERRAZ, S. Repeating Difference: Musical Analysis and Rewriting (Comunicação). Música Analítica 2019: Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music. Porto, Portugal: Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa, Março 21–23, 2019 (4).
- FERRAZ, S. *Sobre Ladainha*, s.c.p., 2009. Disponível em: https://www.danielmurray.com.br/universossonoros/silvio_ferraz.html>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- FERRAZ, S., ALDROVANDI, L. Loop-interpolation-random & gesture: Déjà vu in computer-aided composition. *Organised Sound*, 5(2), 2000, 81-84.
- GODØY, R. I. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODØY, R.I., LEMAN, M.(org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 103-125.
- GODØY, Rolf Inge, LEMAN, Marc. Prefácio dos editores. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- GRITTEN, A., KING, E. Prefácio dos editores. In: GRITTEN, A., KING, E. (org.). *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006. p. I-XXV.
- JOSEL, S. F., TSAO, M. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter. Gothenburg: University of Gothenburg, Academy of Music and Drama, 2014.
- KAFEJIAN, S., FERRAZ, S. O Uso das Técnicas Estendidas e o Conceito de Instrumento Musical em Helmut Lachenmann. *MUSICA THEORICA* 201708, 2016.
- LADAINHA. Compositor: Silvio Ferraz. Violão solista: Daniel Murray. Campinas, 14/05/2008. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hSBJrWyWQ4>. Acesso em: 30. mar. 2019.
- MATURANA, H., VARELA, F. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano*. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.
- PADOVANI, J. H. O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2017, Campinas. *Anais do Congresso*.

VASCONCELLOS, D. M. S. *Técnicas estendidas para violão : hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, SP, 2013.

Ledice Fernandes Weiss é pós-doutoranda financiada pela FAPESP na ECA-USP, trabalhando com a noção do gesto (instrumental, sonoro, corporal e cênico) na performance musical. Formada em violão no Brasil, seu país natal, na Alemanha e na França, com Pablo Marquez, Paul Galbraith, Franz Halasz e David Russell. Em seu percurso, obteve diplomas como o Künstlerisches Diplom e o Meisterklasse da Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Realizou concertos e performances no Brasil, França e Alemanha. Atualmente membro do Duo Racines com a violoncelista Angelique Camargo, e do grupo de música cênica Anagrama. Coordenadora de simpósio temático (Congresso da ANPPOM 2018 e 2019), participou de congressos (ABRAPEM, Journées d'études em Nice, ANPPOM), e publicou artigos (Opus, Debates, Vortex, Soundboard, Dramaturgias). ledicef@hotmail.com

Silvio Ferraz é professor do curso de composição na USP e pesquisador Fapesp e CNPq. Entre 2002 e 2013 foi professor do departamento de música da UNICAMP. Estudou composição com Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes, na Universidade de S.Paulo. Posteriormente participou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, Gerard Grisey e Jonathan Harvey. Desde 1985 participa ativamente dos principais festivais brasileiros de música contemporânea. É doutor em Comunicação e Semiótica, Livre Docente pela Universidade de Campinas, autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (SP: Educ/ Fapesp, 1997), *Livro das Sonoridades* (Rio: 7 letras, 2004) e organizador de *Notas-AtosGestos* (Rio: 7 letras, 2007). silvioferraz@usp.br