

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

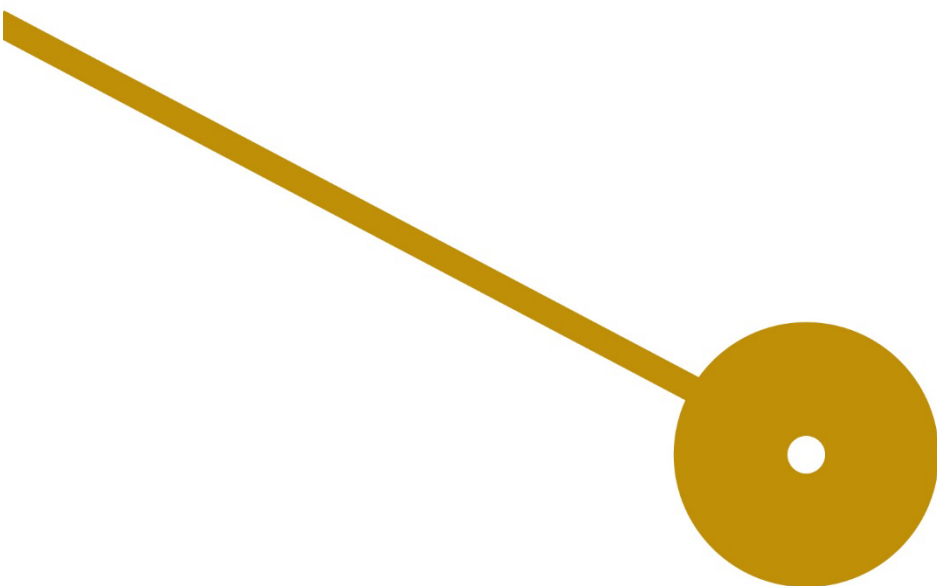
P. PORTO

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

M

Form(a)ção Criadora
Calendário ou uma experiência
morfológica de criação musical
Catarina Sá Ribeiro

10/2024





Form(a)ção Criadora
Calendário ou uma experiência
morfológica de criação musical
Catarina Sá Ribeiro

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Composição

Professores Orientadores

Carlos Alberto Possidóno da Silva de Azevedo
Ana Isabel Nistal Freijo

10/2024

Dedico este trabalho aos meus pais, Manuela e Crispim, que me formam, fundamentalmente.

Agradecimentos

Agradeço, por último, que as palavras nunca cheguem, e que apenas despertem.

Agradeço aos meus ancestrais.

Agradeço a vida ao meu pai e à minha mãe, Manuela e Crispim.

Manuela, que sabe ver o instante e viver apaixonada na cumplicidade de tudo o que é íntimo.

Crispim, que sabe escutar Beethoven e, por isso, escuta com humanidade e coração aberto.

Agradeço a luz murmurada à minha avó Regina.

Agradeço à Ilda, ao Fernando e ao Ernesto, silenciosos, a Casa que me deixaram no mundo.

Agradeço aos meus animais, à Zara, à Mia, à Bona e ao Norman.

Agradeço a toda a minha família

Agradeço à Dona Clara por continuar a cuidar de mim e a zelar pela minha paz.

Agradeço ao Eurico: as calêndulas, os olhos, o sorriso, o tempo, o espaço e todos os nossos vasos partilhados, (re)construídos ou quebrados. Agradeço o Eurico em si e o nosso jardim.

Agradeço à Ana Freijo e ao Carlos Azevedo, meus orientadores.

Ana e Carlos, obrigada pela vossa confiança e paciência, pela partilha do vosso saber. Por me acompanharem, sempre.

Ana, agradeço-te toda a luz e a tua presença fundamental e tão inspiradora nesta form(a)ção.

Carlos, a tua experiência e disponibilidade são insubstituíveis. Obrigada por me guiares em tantos caminhos, como sempre.

Marco Pereira, Marco Moura, Ema Ferreira e Miguel Amaral, melhores companheiros de viagem académica. Obrigada.

Teresa e Carlos, Ana, Rita Maria, Catarina, Maria, Tomás, Rui, Daniel, Sann e Zé, amigas e amigos presentes em tantas horas. Obrigada.

Agradeço ainda a todos os meus professores e professoras, colegas e músicos que trarão vida à música que escrevi.

Lucinda, minha primeira professora de piano. Obrigada.

Agradeço, por fim, a todos os autores e artistas que inspiraram este processo.

Catarina, Outubro de 2024

Resumo

Pretende-se, com este projeto de dissertação, expor o processo de criação de uma obra musical original, *Calendário*. Este processo teve como inspiração o pensamento morfológico descrito por J. von Goethe em *A Metamorfose das Plantas*. É neste texto que encontro uma reflexão analítica e poética, por parte do autor, daqueles que são os princípios criadores que vivem no lugar entre a fixação da forma e a acção que a desenvolve. Pretendo, então, elencar, detalhar, aplicar e experienciar os aspectos da metamorfose ao processo criativo — a que chamarei *Form(a)ção Criadora*.

Para a elaboração deste trabalho, parto de quatro vias teóricas, que compreendem o organicismo e unidade na música, o pensamento morfológico de Goethe, o fragmento literário de Schlegel e a *escuta meditativa* de Miguel Ribeiro-Pereira. Estes quatro momentos configuram as sementes teóricas que orientam a revisão poética de *Calendário*.

Palavras-chave

Morfologia; Goethe; organicismo; fragmento; Schlegel; *escuta meditativa*; Ribeiro-Pereira.

Abstract

The aim of this dissertation project is to explain the process of creating an original musical work, *Calendário*. This process was inspired by the morphological thinking described by J. von Goethe in *The Metamorphosis of Plants*. It is in this text that I find an analytical and poetic reflection, on the part of the author, of those creative principles that live in the place between the fixation of form and the action that develops it. I therefore intend to list, detail, apply and experience the aspects of metamorphosis in the creative process - which I will call *Creative Formation*.

To prepare this work, I'm starting from four theoretical paths, which include organicism and unity in music, Goethe's morphological thinking, Schlegel's literary fragment and Miguel Ribeiro-Pereira's *meditative listening*. These four moments form the theoretical seeds that guide the poetic revision of *Calendário*.

Keywords

Morfology; Goethe; organicism; fragment; Schlegel; *meditative listening*; Ribeiro-Pereira.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 1
1. VIA PARA A FORM(A)ÇÃO	p. 6
1.1 Organicismo e música	p. 6
1.2 Breves considerações acerca do pensamento morfológico: Goethe e as calêndulas	p. 12
1.3 Fragmento literário e fracturas orgânicas	p. 19
1.4 <i>A escuta meditativa</i> em Miguel Ribeiro-Pereira	p. 22
2. CALENDULÁRIO	p. 26
2.1 Revisão poiética	p. 26
2.1.1 <i>Semente</i>	p. 28
2.1.2 <i>Expansão - Contração</i>	p. 29
2.1.3 <i>Bildung</i>	p. 35
EPÍLOGO	p. 37
BIBLIOGRAFIA	p. 40
APÊNDICES	p. i
Apêndice I - Registo fotográfico	p. i
Apêndice II - Diário contemplativo	p. iv
Apêndice III - <i>Ensaio de fragmento em fragmento</i>	p. vi
Apêndice IV - <i>Calendário</i>	p. xv

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - <i>Semente</i> (autoria: Manuela Sá)	p. 28
Fig. 2 - <i>Invólucro</i>	p. 29
Fig. 3 - <i>Gota, Calêndula</i>	p. 34
Fig. 4 - <i>Passagem</i>	p. 36
Fig. 5 - <i>Calêndula I</i>	p. i
Fig. 6 - <i>Calêndula II</i>	p. ii
Fig. 7 - <i>Lente noturna</i>	p. iii
Fig. 8 - Diário contemplativo	p. iv

INTRODUÇÃO

O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar à intuição viva da Natureza, de nos manter tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe.

(Goethe, 2022, p.82)

Como se regista e disserta sobre um processo que é, ele próprio, uma pequena parte de uma rede interminável de experiências e textos? Como falar desses textos e do modo como foram percebidos segundo um ensaio de vida? Experiências que verdecem palavras, palavras que iluminam experiências. Por um lado, as experiências verdecem as palavras, que vão chegando como peças de um enigma, insuflando-as de vida, inspirando-a e expirando-a. Por outro lado, as palavras, já chegadas e respiradas, iluminam a experiência, trazendo-lhe uma projecção intuitiva cada vez mais larga e intensificada — e é assim, por meio dos sentidos, num trabalho complementar e imprevisível, singular, múltiplo e dinâmico, que a experiência ganha forma, seguindo, nada mais, nada menos, o exemplo da Natureza, proposto por Goethe, exemplo esse, móvel e plástico.

Expresso em epígrafe germina o embrião numinoso que agita a minha vontade e o meu pensar para a elaboração desta tese: *chegar à intuição viva da Natureza. Chegar à e viver na* formação da Natureza, ao invés de apenas enformá-la. Através desta dita *intuição viva*, creio estar mais perto do epicentro do conflito que *tudo* gera, desta ideia perpétua de movimento e transformação.

Porquê, então, a *Form(a)ção Criadora*? É esta a motivação da minha tese: aceder ao processo de criação e formação da obra, e vivê-lo, esperando exercitar e ensaiar a tradução e o rigor daquilo que não se diz, que se não consome num registo e que não se fixa. Antes, aceder àquilo que se desenvolve, ramifica, produz e morre, deixando um rasto de poeira que se levanta como questões do passado-presente e do futuro-presente, e se poussa à luz baixa do silêncio, como uma pena indiferenciada e solitária, do presente-presente. Temos, então, em mãos, um problema de (in)formação: é tarefa de toda a memória ajudar-nos à existência e iludir-nos, ao arrumar o *tudo* em representações fraturadas e emolduradas, aqui e ali, guardando toda e cada experiência como instantes fechados, cuja duração impossível já não pode ser saboreada ao longe, enquanto memória, mas apenas na vida do instante em absoluto, informe.

A *Form(a)ção Criadora*, sobre a qual aqui disserto, é, portanto, uma reflexão ampla sobre o conceito de *forma*. Ela é o processo e é a obra, que intitulei de *Calendulário*. Resulta este título da junção das palavras *calêndula*¹ e *calendário*². Com esta dissertação, pretendo expor a aceitação de um processo singular e informe da minha experiência, a sua fragilidade, inércia, tédio, fractura, fascínio, salto luminoso, cada tentativa analítica, esperando que, no melhor dos casos, desta metamorfose sinfónica saia uma obra e uma tese. Ainda farei, em retrospectiva, no segundo capítulo deste trabalho, um rever poiético da obra para articular as formas possíveis da minha pesquisa — da inspiração teórica do primeiro capítulo utilizarei conceitos que irei aplicar à obra *Calendulário*. São eles a *Semente*, a *Expansão-Contração e Bildung*. Estes conceitos serão aprofundados na segunda secção do primeiro capítulo e serão eles a lente que orienta a dita revisão poética.

Fundamentalmente, esta demanda encontrou a sua inspiração seminal, como já foi dito, na relação com a espécie da planta que se aproximou ao meu coração neste trajecto, no caso, a calêndula, mas também no pensamento morfológico descrito na *Metamorfose das Plantas*, de J. von Goethe, de onde é retirada a epígrafe. Nela, a tal chegada “à intuição viva da Natureza” pressupõe um trajecto que, em Goethe, é um processo. Ele é perceptivo, cognitivo e produtivo. Interpreto este trajecto como uma via criadora, orientada pelos princípios naturais de plasticidade e mobilidade que a epígrafe manifesta. É, dessa forma, que irei expor no primeiro capítulo desta *Form(a)ção Criadora*, aquilo a que chamo “Via para a form(a)ção”. Esta via anuncia, numa reminiscência morfológica, os pontos basilares que constituem este projecto, a saber: organicismo, morfologia e metamorfose em Goethe, fragmento literário e os pontos da contemplação e da atenção, abordados através da *escuta meditativa* de Miguel Ribeiro-Pereira.

Note-se, em primeiro lugar, que é substancialmente em *A Metamorfose das Plantas* que reside a linha de força da tese. É nela que encontrei toda uma reflexão analítica e poética, por parte do autor, que reúne de forma mais presente ou mais subtil os tais pontos basilares, através dos conceitos que destaca. O organicismo, em Goethe, aparece na sequência do seu trabalho de observação do crescimento e reprodução das plantas. Ao intuir nesse processo um “todo orgânico”, o autor virá a pensar, filosoficamente, sobre as noções de *forma* e *unidade*. Assim se estabelece o

¹ *Calendula officinallis* - designação científica da planta asterácea, vulgarmente conhecida por *maravilhas*. (Séguier, 1997, p.193)

² As palavras “calêndula” e “calendário” têm a mesma origem latina (*calendae* ou *kalendae* — o primeiro dia de cada mês) e ambas, enquanto significado etimológico, refletem a lógica do ciclo solar, que evoca a passagem do tempo. Várias fontes referem a calêndula como uma flor delicada, embora extremamente resistente, cujo comportamento se relaciona directamente com o Sol à semelhança de outras espécies (as suas pétalas abrem-se com o nascer do Sol e fecham-se quando anoitece). A minha escolha desta flor ressoa em mim intuitivamente, pela sua presença regular e significativa nos últimos dois anos da minha vida, despertando muita curiosidade pela sua natureza, assim como pelos seus mistérios orgânicos e poéticos. Esta sua presença será explicitada e justificada mais detalhadamente na secção “Breves considerações acerca do pensamento morfológico: Goethe e as calêndulas”.

ponto de partida para o primeiro capítulo, no qual abordo, precisamente, a relação entre organicismo e unidade, na música, através do olhar de Jonathan D. Kramer. É no seu capítulo “Unity, Organicism and Challenges to Their Ubiquity”, do livro *Postmodern Music - Postmodern Listening* (2016), que o autor se dedica ao tratamento desta questão, colocando-a como uma de teor ambíguo, à luz de vários pensadores. Curiosamente, esta característica de ambiguidade atravessa esta tese como uma neblina baixa. Podemos encontrá-la em Kramer, mas também em Friedrich Schlegel (1997), ou Ribeiro-Pereira (2012). Ela é um velamento geral sobre a tese e é-nos colocada de modo muito generoso sob o olhar de Goethe. Assim sendo, a via de formação contínua aparece-me cada vez mais como um mapa simbólico de traços tão fortes quanto subtis, e que coloca a Natureza, não apenas como um recurso, mas como uma expressão de toda a criação possível, pois das suas anotações sobre as plantas, o autor vai extraindo princípios fundamentais assentes na morfologia e na plasticidade orgânicas, que colocam as concepções acerca da prática artística num plano superior. Das plantas para a arte, momento a momento, a forma e a acção que a desenvolve numa assumida metáfora de modelagem morfológica e poética. Assim, destacando-se a ideia essencial de metamorfose em que, nas palavras de Maria Filomena Molder, (2022), “cada forma é formação” (p.112), permiti-me religá-la, para os fins de criação neste projecto, com o fragmento literário, enquanto recurso que potencia a transformação. O fragmento desvela uma possibilidade de plenitude na sua pequena fractura de universo que, por ser tão pequena e incompleta, permite uma abertura tão grande. Ele é uma separação da sua própria existência inteira que, à maneira morfológica de Goethe, é necessária para compreender o todo. Veremos como, na terceira secção do primeiro capítulo.

No entanto, para (nos) reconhecermos (n)esta via, há ainda um processo em acção contínua e transformativa que vive também de um inicial distanciamento sagrado (que, por essa razão, é aproximação) — i.e. no processo de contemplação. É esse o lugar da atenção e da contemplação, esta última “requerida para dar conta (...) das passagens, dos anéis intermediários”, que nos fala Molder (2022, p.112). Pela contemplação, mediada por uma atenção paciente e quieta, é-nos prometida uma aproximação intensificada à forma, enquanto formação, e que actua no domínio da compreensão e do supra-sensível, permitindo a sua intuição e subsequente transformação. O mesmo que dizer que essa transformação, como nos propõe Goethe, se dá “por uma atenção indissociável da manifestação da própria coisa, a proximidade a uma forma de intensificação prometida (...)”. A esta condição da experiência, Goethe qualifica-a como uma *zarte Empirie*” (Molder, in Goethe, 2022, p.141), ou *empírea subtil*. É assim que, na quarta secção do primeiro capítulo, convoco Ribeiro-Pereira e a sua *escuta meditativa*. Esta proposta traz-nos, tal como em Goethe e a Natureza,

o entendimento da atenção e da contemplação enquanto caminho para uma experiência plena, móvel, plástica e de infinitas subtilezas, na escuta musical.

Encontrado o âmago da minha pesquisa entre a contemplação das calêndulas e o estudo do processo imanente da metamorfose, percebo como foi, realmente, Goethe que me trouxe toda esta rede teórica e é fundamentalmente nele que me reencontro e reconheço nesta *via para a form(a)ção*: o autor desperta-me a intimidade da escrita com a minúcia do seu detalhe que, modelada, transforma e estatui uma linha de pensamento que me mostra o caminho da criação a ser desenvolvido.

Coloco novamente, após o vislumbre desta rede, o foco na *Form(a)ção Criadora*, naquele que é o lugar incessante e perpétuo da forma. Foi do meu interesse desenvolver este processo e perceber quais são os mecanismos que o aproximam enquanto atitude criadora, criação contínua, obra e vida.

Ao observar a Natureza com o detalhe e o louvor de um humanismo total e apaixonado, Goethe, ele próprio, permanece dentro da sua pesquisa, móvel, plástico, disponível e inspirado. Fascinou-me o seu modo, enquanto autor. Da sua observação, investigação e desenvolvimento científico e filosófico, elabora *A Metamorfose das Plantas*, num estilo notável, de tão harmonioso e fresco. As suas ideias e conceitos convivem numa ordem clara e poética, demonstrando a matéria original da metamorfose em vida contínua. Goethe revela-se a si mesmo como parte integrante desse processo morfológico, como homem intuitivo, observador, estudioso e, finalmente, como homem criador — uma atitude implicada que o próprio designa como uma “heurística viva”³. Pela relação com o processo eleva-se e eleva-nos com o seu estudo e trabalho escrito. Das plantas para a arte, momento a momento, a forma e a acção que a desenvolve numa assumida metáfora de modelagem morfológica e poética. É, portanto, a *intuição viva*, expressa na epígrafe inicial, que desperta a vontade deste projecto a que me proponho. É nela que procuro o momento da obra onde a forma se desenrola e alonga, o momento em que se fixa e desaparece para dar lugar a outra forma, e assim sucessivamente — começando por intuir a vida na fixação da forma e na sua acção criadora ou no que Goethe virá a propor como *Bildung*.⁴

Entre a singularidade da minha experiência pessoal e musical, a minha inclinação natural para encontrar os princípios orientadores na formação das plantas e o lema goethiano de termos “de nos manter tão móveis e plásticos” como a Natureza, construo esta tese. Com este fim, foi assimilado o

³ “O procedimento cognitivo e produtivo em Goethe, uma espécie de *ars vivendi*, (...) ele próprio [o] definiu como uma heurística viva.” (Molder, in Goethe, 2022, p.132)

⁴ *Bildung* é, de todos os conceitos apresentados, aquele que mais se aproxima do meu projecto, e que proponho, nesta dissertação, reinterpretar como *Form(a)ção Criadora* para o efeito da criação musical — designando tanto o carácter vivo da forma geral da obra *Calendulário*, como a sua acção reprodutiva enquanto experiência e pensamento.

guia empírico de Goethe citado por Molder (2014): “cada acto de visão transforma-se num acto de contemplação. Cada acto de contemplação em acto de reflexão, cada acto de reflexão em acto de conexão, de modo que em cada olhar atento sobre o mundo, teorizamos já” (pp.159 - 160). Assim, deixo que a proposta apresentada nesta introdução se faça percurso em mim, de modo a que Natureza que ultrapassa a escala dos meus sentidos me transforme e se transfigure em criação, e me permita intuir melhor este momento vivo e múltiplo a que chamei de *Form(a)ção Criadora*.

1. VIA PARA A FORM(A)ÇÃO

1.1 Organicismo e música

Tal como Kramer (2016), faz no seu capítulo “Unity, Organicism, and Challenges to Their Ubiquity”, também eu inicio este partindo de uma reflexão pessoal.

Como aluna de composição e, em tempos, de instrumento, passei por uma série de planos de ensino que se orientam pelo estudo da tradição ocidental da técnica, estética e análise musical. Observei, assim, ao longo do meu percurso, que a procura pela unidade da obra é, desde os músicos aos pensadores da área, final e determinante nos nossos ofícios, mais práticos ou teóricos.

É comum ouvir-se, em aulas de composição ou improvisação, a expressão “desenvolvimento motivico”; é comum, também, ao analisar uma obra, partir ao encontro de pontos que se ligam e confluem, para chegar a um fim reunido — tal como Goethe pretende com a *forma* — , onde toda a obra nos revela um sentido. Assim, é frequentemente aceite que esta tendência para a unidade, como refere Kramer (2016), “tem sido uma meta-narrativa da composição e da análise musical: é aceite como uma evidência que as boas peças são coerentes, consistentes, bem construídas, lógicas e parcimoniosas na escolha do material.”⁵ Apercebemo-nos, aqui, de que a ideia de *unidade*, numa perspectiva generalista, está vinculada a um processo generativo, causal. Mas, poderão existir outras propostas sobre o assunto?

Sendo esta tese desenvolvida no âmbito de um mestrado em Composição e, sendo o assunto da unidade, de uma perspectiva muito singular, fundamental para esta proposta, procedo neste capítulo à sua contextualização. A relação entre organicismo e unidade é o ponto de partida. Entendo-o como um breve prelúdio ao meu discurso, que será desenvolvido ao longo destas páginas — um desvio inicial necessário para o entendimento do meu posicionamento no decorrer desta tese.

Conforme vimos na introdução, aos olhos de Goethe, o exemplo da Natureza, móvel e plástico é, para mim, na sua mundividência orgânica e metamórfica, o epicentro do meu fascínio e aquilo que me move para compreender o que nos envolve.

⁵ “Unity has been a meta-narrative of music composition and analysis: it has been accepted as self-evident that good pieces are coherent, consistent, tightly constructed, logical, and parsimonious in their choice of material.” (Kramer, 2016, p. 83). Todas as traduções de fontes em língua inglesa desta tese são da minha autoria.

Outros, da mesma forma, se identificaram com este fascínio, antes de mim, e podemos constatar que, do século XIX em diante, e em particular na Música, a questão da unidade e do organicismo adquire um papel basilar naquelas que são as suas concepções estéticas e analíticas.

Podemos, por exemplo, pensar num tipo de organicismo musical como um processo generativo, que traz memórias do passado da obra e as transforma no decorrer do discurso. Nunca nos sentimos perdidos nesse processo porque sempre nos é dada a ouvir uma continuidade de mudanças, em algum ponto reconhecíveis — i.e. o tal desenvolvimento motivico. Aqui, as formas que a música adquire no tempo, são intuitivamente audíveis e identificáveis. Assemelha-se, assim, a uma construção orgânica de ordem progressiva, exaustivamente detalhada, e de “natural” percepção: partimos de uma concepção orgânica que implica uma semente (motivo) que gera uma planta, flores e frutos, como descreve E.T.A. Hoffmann na “Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven”.⁶ Perante esta ideia é bastante evidente a ligação entre o universo orgânico e a tal consistência que prefigura a unidade.

No entanto, com o decorrer de várias transformações ao longo do tempo, no caso da estética e análise musical, deparamo-nos com uma certa dificuldade em descrever de forma categórica os aspectos, características e a relação entre os conceitos de organicismo e unidade, dada a diversidade de exemplos musicais. Kramer oferece-nos, então, uma revisão mais alargada da relação entre ambos.

No caso da unidade, a grande diferença de paradigma, que o autor encontra, entre o século XIX e o séc. XX, reside no entendimento do próprio conceito num e noutro período: no século XIX prevalecia o pensamento de que uma obra seria unificada se todas as suas partes fossem compreensíveis em relação ao todo. Já no século XX, a ideia de unidade ganha um novo sentido que, segundo Kramer (2016), a fortalece. Tendo aqui como exemplo a música de Webern⁷, neste novo sentido de unidade as partes da obra teriam que relacionar-se também entre si e não apenas com o todo, e que corrobora a típica visão do pensamento modernista.⁸

⁶ “(...) só aos olhos que vêm mais fundo cresce, brotando de uma semente, uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos: assim também só uma penetração muito profunda na estrutura interna da música de Beethoven descobre essa elevada ponderação do mestre, que é inseparável do verdadeiro génio e é alimentada pelo constante estudo da Arte.” (Iriarte, 1987, p. 95).

⁷ A seguinte passagem de Webern é apresentada por Kramer para introduzir a perspectiva da unidade entre o séc. XIX e o séc. XX: “A unidade é, certamente, indispensável para que o significado exista. A unidade, para ser geral, estabelece a máxima relação entre todas as partes que compõe o todo. Assim, na música, como em todas as outras expressões humanas, o objectivo é o de tornar tão claras quanto possível, estas relações entre as partes da unidade; sumariamente, para mostrar como uma coisa leva a outra.” (Kramer, 2016, p.84).

⁸ “Webern definition is typical of twentieth-century modernist thought. The nineteenth century accepted a weaker concept of unity: a work was thought to be unified if all its parts were understandable in relation to the whole. The twentieth-century idea that the parts had to be related not only to the whole but also to each other is a stronger condition.” (Kramer, 2016, p. 84).

É neste momento que Kramer expõe uma diferença crucial na concepção de unidade: a distinção entre unidade sincrónica e unidade diacrónica. É também com esta distinção que Kramer estabelece um paralelo entre unidade e organicismo: o autor considera que estes são conceitos frequentemente combinados, mas que há diferenças entre eles e, nesse sentido, reflete sobre a visão de Schoenberg. Para este compositor, a concepção musical de uma obra é um acto *único*, do início ao fim, que compreende a sua totalidade. Schoenberg era um grande adepto do desenvolvimento orgânico, advogando que no acto composicional todos os materiais e elementos são condutores e geradores, podendo ocupar um papel mais ou menos estrutural; são as suas múltiplas relações que se apresentam, constantemente, numa espécie de forma embrionária, que prometem, a cada momento, a totalidade da obra.⁹ Apesar de toda a sua linguagem musical ser disruptiva, à época, Schoenberg vê-se como um compositor cujos princípios de desenvolvimento motivico se sustentam na tradição, embora diferisse do pensamento organicista precedente, na medida em que não acreditava na existência de uma fonte geradora de material única, como explicita Kramer¹⁰ (2016), à imagem daquela descrita por Hoffmann, que antes referi. Aqui, Kramer, coloca-nos perante um paradoxo de uma visão orgânica que não se apoia num princípio gerador de um motivo único.

A par, o autor diz-nos, ainda, que de acordo com Webern, a definição de unidade musical se exprime como:

(...) a “máxima relação entre todas as partes constituintes” invoca a unidade sincrónica, enquanto que o “como uma coisa leva a outra” se refere à unidade diacrónica. Uma análise da unidade diacrónica não se concentra tanto na consistência, mas mostra como uma obra cresce a partir de materiais fundamentais, anteriores no decorrer do tempo. Assim, a unidade diacrónica é essencialmente equivalente ao organicismo. Na medida em que uma análise sincrónica considera o crescimento em qualquer sentido, a prioridade da(s) fonte(s) é

⁹ “A real composer does not compose merely one or more themes, but a whole piece. In an apple tree’s blossoms, even in the bud, the whole future apple is present in all its details—they have only to mature, to grow, to become the apple, the apple tree, and its power of reproduction. Similarly, a real composer’s musical conception, like the physical, is one single act, comprising the totality of the product. The form in its outline, characteristics of tempo, dynamics, moods of the main and subordinate ideas, their relation, derivation, their contrasts and deviations—all these are there at once, though in embryonic state. The ultimate formulation of the melodies, themes, rhythms, and many details will subsequently develop through the generating power of the germs.” (Kramer, 2016). (*Ibid.*, p. 86)

¹⁰ “Schoenberg did not believe that a composition simply grows from a source motive, however. He criticized as 'sentimental poeticizing' the notion that 'a composition might arise from the motive as kernel of the whole, as a plant from a seed. This is a childish notion, quite apart from the fact that it neither questions nor answers the problem that next arises: where does the seed come from, and what is it?' This quotation appears in Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York: Columbia University Press, 1995). (*Ibid.*, p. 86).

conceptual, não temporal. Na sua forma extrema, a unidade diacrónica não implica semelhança de materiais, mas sim a sua constante transformação.¹¹

Compreendo, desta citação, que a unidade diacrónica reflete um organicismo evidente, à diferença da unidade sincrónica, onde tal organicismo não é observado. Relativamente ao organicismo diacrónico, é ilustrativo o pensamento analítico de Schoenberg que incide sobre a música de Brahms, destacando-se aqui o organicismo motívico como meio para atingir esse fim.¹²

Por outro lado, Kramer fala-nos da outra posição sobre a unidade da obra, a sincrónica, como aquela que procura todas as relações implícitas na composição da obra, através das quais ela se torna mais consistente e clara, embora o contexto dessas relações não responda a uma lógica temporal¹³.

A unidade sincrónica não subentende, de modo algum, organicidade. No entanto, a meu ver, pela sua consistência relacional, podemos dizer que há um sistema vivo de interacção entre as partes (secções, elementos, materiais) diferentes, que trabalham num qualquer grau de complementaridade, e no sentido da unidade — esta seria a alusão possível ao universo orgânico. Este sentido de unidade depende mais do tratamento conceptual dos materiais musicais e da sua relação entre si, sendo a sua integração no tempo musical, dispersa e desorganizada. Em contraste, a visão de unidade diacrónica exposta, é de ordem progressiva, gradual, através da qual há um crescimento advindo de uma semente musical fundamental, continuamente sujeita a transformação — ela declara um organicismo latente, num arco temporal muito perceptível. Os seus materiais constituem entre si relações de subordinação e causalidade.

No confronto com estas posições, creio que me situo algures no meio, mas ainda com alguma insatisfação. Há, por isso, mais perguntas. Por exemplo, como é que a música de Morton Feldman, que me é tão natural, e que foi tão fundamental para mim — na qualidade de inspiração de atmosfera sonora para a criação da obra que surge desta tese —, se relaciona com a unidade e com o pensamento orgânico? Ou, como encontro o meu posicionamento numa visão pessoal que se apresenta com uma certa tendência para o diacronismo, mas que, em simultâneo, se deixa invadir pela convicção de que a criação acontece de modos muito singulares, sob uma miríade de

¹¹ “In Webern’s definition of musical unity, (...), the “utmost relatedness between all component parts” invokes synchronic unity, while “how one thing leads to another” refers to diachronic unity. An analysis of diachronic unity would not so much focus on consistencies as show how a work grows from temporally prior fundamental materials. Thus diachronic unity is essentially equivalent to organicism. To the extent that a synchronic analysis considers growth in any sense, the priority of the source(s) is conceptual, not temporal. In its extreme form, diachronic unity need not entail similarity of materials but rather their constant transformation.” (*Ibid.*, p.87)

¹² Cf. Secção 5.4, intitulada “Unity and organicism in Schoenberg”; in *ibid.*, pp. 88-90.

¹³ “The distinction between unity and organicism is parallel to that between synchrony and diachrony.¹² An analysis that elucidates synchronic unity looks for consistencies that pervade a work, with little regard for their temporal sequence or for the manner in which they might develop during the course of the music.” (*Ibid.*, p.86)

circunstâncias duvidosas e pouco claras? A ideia de transformação é-me próxima; a ideia de crescimento, de uma perspectiva das subtilezas, também; por outro lado, a ideia de dispersão e desordem também fazem parte da minha linguagem. Onde me encaixo então nesta procura, que pretendo orgânica?

Comecemos pela primeira questão. A minha relação com a música de Feldman é uma de profunda naturalidade e simbiose com aquilo que de maneira geral a sua sonoridade evoca. Aponto, neste contexto, as obras que inspiraram, muito intuitivamente, a minha criação musical: *Triadic Memories* (1981), *For Philip Guston* (1984) e *Piano and String Quartet for Aki Takahashi and the Kronos Quartet* (1985). A sua música desperta em mim um certo sentido de continuidade, pela característica plana e lenta, que permite processar os seus gestos com detalhe. Atrevo-me, com estes aspectos em evidência, a atribuir-lhe um certo tipo de organicidade, difícil. Mas porquê? Parece, por um lado, encaixar-se numa visão de unidade distinta que apela a uma totalidade pela sua consistência relacional de fragmentos que acontecem numa atmosfera de continuidade, exemplar. Mas sabemos, pelo próprio compositor, que se utilizava técnicas composicionais que poderiam ser alvo de um desenvolvimento orgânico, esse não era o seu objectivo:

[Feldman in *Crippled Symmetry*] Uma construção modular poderia ser a base de um desenvolvimento orgânico. No entanto, eu utilizo-a para observar que os padrões são "completos" em si mesmos, não precisando de desenvolvimento — apenas de extensão.¹⁴

Retiro daqui que o que pode, eventualmente, sentir-se como orgânico, carece daqueles que são os princípios de uma unidade diacrónica. Feldman descarta, aparentemente, a via orgânica, mas fala em extensão, que é o mesmo que dizer prolongamento¹⁵ — daí a necessidade de lentidão na sua música.¹⁶

Em Feldman, a sonoridade é ambígua, num jogo orgânico e não-orgânico que acontece em várias escalas e, por isso, difícil: a unidade faz-se sentir, efectivamente, pela base da construção modular (apesar da conexão entre módulos não ser particularmente orgânica) mas também pela

¹⁴ “A modular construction could be a basis for organic development. However, I use it to see that patterns are “complete” in themselves, and in no need of development - only of extension.” (Painter, 2016, p. 57)

¹⁵ É este termo (prolongamento) o que procuro na minha música, precisamente pela sua carga ambígua.

¹⁶ A ideia deste impulso lento e prolongado será essencial na compreensão do pensamento morfológico de Goethe, como veremos na secção seguinte.

forma como se estendem lenta e permanentemente, enquanto formam o todo. É, precisamente, neste processo formativo maior, que a organicidade aparece.¹⁷

Sendo o processo do compositor rigoroso e celular, e a sua escuta imanente pela projecção orgânica, subtil e paradoxal, é realmente curioso o lugar espiritual em que John Cage coloca a música de Feldman - Cage relembra-nos como a sua música reflecte uma “sonoridade sensual”, evocativa de uma “atmosfera de devoção”, que está intimamente conectada com a sua própria performance, como uma de entrega total ao momento numa celebração de desapego, “de que não possuímos nada” (Cage, 1973, p.128). Esta observação, além de indiciar uma noção de totalidade, torna mais nítida a minha segunda pergunta. É nesse sentido que a procura de Feldman por uma visão holística começa a clarificar os passos seguintes deste processo e a torná-lo menos obscuro. Exemplo desta procura do compositor é que o significado que é atribuído a um som individual ou a um grupo de sons advém de uma multiplicidade de relações singulares entre eles, que se reúnem na obra como um todo unificado¹⁸ — sugestão semelhante, na vertente da escuta, nos fará Ribeiro-Pereira (2012) mais à frente, com a sua procura incessante pelo significado, através de uma experiência de escuta plena.

Com esta revisão dos posicionamentos musicais relativos à unidade e ao organicismo, assim como do seu papel na música de Feldman, pude compreender o que realmente significam em mim. Contudo, no decorrer deste trabalho, percorri um caminho que me levou a encontros inesperados que excede as concepções musicais, estéticas e analíticas, que aqui expus.

Assim, foram três vias aquelas que determinaram a configuração deste projecto, que cruza a linguagem da Natureza que brota do pensamento morfológico de Goethe, o fragmento literário, e a via contemplativa expressa na *escuta meditativa* de Ribeiro-Pereira. Nestes três pontos proponho-me a conceber obra musical enquanto via para um “todo orgânico”, abraçando um processo que é uma totalidade fragmentada, que é forma em acção, enquanto projecto artístico.

¹⁷ “The unity of each section arises from the connections of its modules. Some modules unfold in a developmental way, but formal coherence largely derives from the extension of modules, as was defined earlier, rather than by developmental procedures. Modules may resemble one another and share one or more characteristic elements; but they do not, as a rule, grow out of one another in the way that, say, a theme grows from one or more motivic fragments. This non-organic connectivity is most commonly found at the surface, however. Some broader developmental connections demonstrate organicism, and these articulate large-scale form.” (Paynter, 2016, p. 63)

¹⁸ “The implication is that, from early on, Feldman conceived of his graphs holistically – that is, as integrally unified wholes – rather than as collections of independently viable sounds or sound sequences. A corollary – unstated by Feldman, but implied by his stated views – is that the significance of an individual sound or group of sounds stems from the multiplicity of connections it has with every other sound or group of sounds in the work as a whole.” (Cline, 2016, p.158)

1.2 Breves considerações acerca do pensamento morfológico: Goethe e as calêndulas

Parece-me, agora, pertinente fundamentar a escolha de uma calêndula como elemento gerador, emocional, poético e musical de todo este trabalho, e o porquê de querer captar o seu “drama simbólico”¹⁹ enquanto forma, numa criação artística. Propus-me ao longo dos últimos dois anos, sem grandes elaborações, a observar a vida (e morte) das calêndulas de um vaso que via diariamente, pelo simples facto de me fascinar e sensibilizar. As calêndulas são flores sóbrias, passam facilmente despercebidas. São, por assim dizer, flores diárias. Foi um exercício atento, lento e empático o de deixá-las mostrar o caminho da música e do pensamento.

O ponto de viragem desta pesquisa localiza-se no encontro com o pensamento morfológico de Goethe, expresso no seu livro *A Metamorfose das Plantas*. Ao aceitar o chamamento deste projecto morfológico através do meu pretexto calendular, o objectivo foi, de certo modo, e à semelhança do autor, nos seus diários sobre as nuvens²⁰ (vim mais tarde a descobrir), registar e compendiar notas, textos, cartas, fragmentos poéticos, fotografias e vídeos, que acusassem a observação, o estudo e a plasticidade íntima do meu envolvimento com estas flores. Da intuição parti para o desenvolvimento do pensamento teórico e artístico e, daí, fui devolvendo-o ao mundo, em música escrita e texto poético²¹.

À semelhança de Goethe, revejo-me num lugar de simbiose entre “o ensaio autobiográfico” e “a formação da teoria” (Molder, in Goethe, 2022, p.117). Há que colocar a questão: que procedimento é este? É ele uma investigação? É ele uma produção artística? É ele uma experiência em fluxo entre intimidade e exterioridade, entre o visível e o invisível, entre o possível e o impossível, em todas as suas manifestações? Molder (2022) mostra-nos como este fluxo, em Goethe, alternado entre uma actividade de investigação e produção, e uma actividade empírica, e que se move pela vontade de uma compreensão maior daquilo que é a forma, é um procedimento

¹⁹ Aldous Huxley refere, numa passagem de *As Portas da Percepção*, a sua experiência com mesalina como uma experiência de percepção dos objectos em volta como “dramas simbólicos, perpetuamente a tremular, à beira da suprema revelação” (Huxley, 2013, p.20). Esta expressão parece-me particularmente adequada, não pelo contexto de percepção relatado pelo autor, mas pelo ressoar poético na minha experiência individual, evocada no contacto com as calêndulas.

²⁰ Cf. *O Jogo das Nuvens*. A motivação da vivência diarística em Goethe, particularmente no caso das nuvens, prende-se com a ideia de que é “a afinidade entre forma viva e forma artística” (Barrento, 2003, p.21), que nos permite captar o desejo de “dar forma ao informe” (Barrento, 2003, p. 20), que é dinâmico e que é móvel na sua configuração. São os diários e outros textos que reúnem a vida dos seus pensamentos sobre a observação das nuvens, a que tanto se dedica, e que mais tarde serão fundamentais para a criação poética. Afirmo, também, que o meu desejo é o mesmo: dar forma artística à calêndula, informe na sua dinâmica viva.

²¹ A escrita poética teve como inspiração a noção de “fragmento”, mas em dois sentidos distintos, a saber: 1) o fragmento literário enquanto género moderno; e 2) o fragmento entendido como momento constitutivo da contemplação morfológica.

heurístico, mais precisamente uma “heurística viva” (p.132), que é “indiscernível do próprio caminhar daquele que procura descrever as formas” (p.116).

Sendo, então, o meu desejo, o de criar a calêndula enquanto obra, e intuir, nesta mesma atitude heurística de Goethe, o seu processo formativo, coloco o foco na acção que a forma, em permanente transformação e aparição— é, aqui, relevante evocar a afirmação de Molder (2022) de que “a verdadeira realidade de uma coisa exprime-se e, ao exprimir-se, mostra-se, desenvolvendo-se a si própria, quer dizer, a verdadeira realidade de uma coisa aparece.” (p. 132). Assim, nesta atitude, de natureza heurística, a que me propus, diluindo a experiência íntima na observação, na investigação teórica e na criação, aparecem perguntas de dificuldade insolúvel: no fim do processo, de quantas formas se manifesta o meu objecto de estudo e afeição? A qual calêndula me refiro? Quais calêndulas, de todas as que vi? É sobre a *calêndula*? Ou sobre a *minha calêndula* que se transformou em *ideia*? É sobre a calêndula que cuidei, e que acabou por morrer antes de florir? A resposta é informe, é também ela dinâmica, advinda da própria plasticidade das perguntas, e da forma da planta. A primeira calêndula a despertar-me, não a recordo com detalhe e, seguramente, já morreu. As outras que se seguiram, sempre as vi como um todo calendar, ou a cada uma na sua existência distinta e momentânea, enquanto espécie. Depois existiu aquela que eu cultivei para observar: não deu flor e não sobreviveu. Também existe a calêndula, como ideia dilatada e múltipla que associa a tantas outras ideias. Afinal, qual é a sua forma?

Exponho, em forma de prelúdio ao pensamento morfológico de Goethe, os diferentes sentidos da noção de “forma” pela mão de Molder (2014):

(...) são muitos os significados possíveis de *forma* na esfera imensa do visível e das suas condições, que se inscrevem quer no campo do conhecimento, quer no da acção, quer no da criatividade, e nos abrem directamente o acesso a oposições essenciais da nossa compreensão, como seja: repouso e movimento, identidade e diferença; unidade e multiplicidade. Lembremos ainda os derivados: conforme, disforme, informe; formar, desenformar, transformar e tantos outros.

Entre os Gregos, todos estes usos eram conhecidos, tendo-se distribuído por e estabilizado em três termos diferentes: *eidōs*, *idea* e *morphe* (os poemas homéricos e os escritos de Platão, Aristóteles, Heródoto, Tucídides e Isócrates, mas também os da escola Hipocrática são as principais fontes). E é precisamente nesta distribuição e estabilização que o carácter problemático da forma encontra a sua matriz. Quer *idea*, quer *eidōs*, quer *morphe* podem significar o aspecto exterior, o ar de uma pessoa ou de uma coisa; mas *eidōs* também quer dizer os traços do rosto de alguém, e *morphe* designa não só, por oposição a *eidōs/idea*, a forma sensível, a aparência, que assume uma identidade única no caso dos corpos dos homens e dos deuses, como ainda as figuras da articulação e da gesticulação. *Eidōs* refere também a forma espiritual, a forma própria de uma coisa (género, espécie), sintoma de uma doença, encadeamento de operações ou de uma discussão, modo de se orientar, método e maneira.

Idea diz respeito à espécie disto e daquilo num sentido particular, por exemplo, as formas da morte ou da guerra; pode igualmente ser tomada como princípio geral de classificação, princípio de gênese, ideia universal, mas também figura de estilo. No caso de *morphe*, de onde vem, por exemplo, morfologia, a ciência das formas, da classificação e da comparação das formas, e de onde procede a palavra, quase iniciática, “metamorfose”, sabemos que na província Grega da Lacedemónia, transformado em *morpho*, era o nome que recebia a deusa da beleza e do amor, Afrodite. Além disso, *Morpheus*, também derivado de *morphe*, literalmente “aquele que reproduz as formas”, era o deus do sono e dos sonhos, o que sublinha o elemento imaginativo, secreto e nocturno da forma. (pp. 150-151)

Digamos que até a *forma* está em formação perpétua, enquanto conceito, palavra, imagem, projecção emocional ou espiritual. Colocando, então, sob este olhar múltiplo, a calêndula no cerne da minha vontade de a descrever poeticamente, introduzo esta noção de movimento e transformação da forma como uma de metamorfose que é a base do projecto morfológico de Goethe.

Na linha de pensamento da autora, podemos então afirmar que as possibilidades de significado formal da calêndula serão múltiplas. Os campos que a sua forma abrange poderão manifestar-se tanto na ciência, como na arte, como simplesmente na sua existência silenciosa. Nestes campos estabelece-se uma razão baseada em binómios opostos, como os que são referidos acima — “repouso e movimento, identidade e diferença, unidade e multiplicidade” — e que nos permitem amplitude no entendimento e compreensão das suas possibilidades.

A calêndula — em qualquer uma das opções que propus acima, ou outras —, se for vista aos olhos de *eidos*, *idea* e *morphe*, ela forma, enforma, informa, transforma. Ela pode assumir-se como flor, como pequena, ou torta, vivaça, mortiça, colorada, descolorada, proporcional. Ela pode manifestar-se como nomenclatura, derivação, medicamento, estado, vigília, concentração, pensamento, inspiração, memória, luz, noite, vida, etapa, representação, ideia, símbolo, reconhecimento, significado, etc. . E, tudo isto, faz dela também metamorfose, ao reproduzir a sua diversidade formativa, sob os desígnios de um *Morpheus* — ela também é segredo, mistério, sonho, sono, promessa, semente encriptada, milagre, advento. Portanto, ela tanto é planta como a totalidade impossível de significado que irradia.

Como foi já aflorado, o desejo de Goethe é “dar forma ao informe”, e esse desejo é, mais do que um desejo científico e filosófico, um desejo artístico. Todo o seu pensamento morfológico se expande, por analogia (e intuição): do estudo das formas vivas, que desenvolve em *A Metamorfose das Plantas*, para uma produção das formas belas, artísticas, num “ciclo eterno de relações entre o

que está em baixo e o que está em cima, entre o que está fora e o que está dentro, entre o que ‘aparece’ e a sua essência ou ideia.” (Barrento, 2003, p.19).

Sabendo que os resultados da sua investigação botânica e meteorológica (nuvens) não tiveram, nem na sua altura, e muito menos hoje, grande valor científico, o seu verdadeiro valor reside numa busca por uma linguagem teórica que tenta aproximar-se da complexidade do mundo natural, e essa linguagem é, sem o querer ser, filosófica. Em *A Metamorfose das Plantas* aparecem dois temas essenciais, segundo Molder (2022), “extremamente fecundos”. O primeiro é o que caracteriza “justamente a originalidade do método goethiano e da sua procura como uma “heurística viva” e que interroga, fundamentalmente, “como se encontra a forma originária” e qual é o “seu papel estrutural” (p.137). Esta originalidade observada em Goethe prende-se com a própria forma que ele vai tomando enquanto parte de um todo, e um todo composto de partes. Ele traz toda a sua carga, todo o seu universo material e imaterial para esta procura pela tal “forma originária”. Goethe percebeu como a acção integral e heurística de toda a sua experiência poderia aproximá-lo da forma, vivenciando em si mesmo a lei transformativa, renovada a cada experiência, pensamento ou acto criativo. O segundo tema prende-se com o primeiro nas “questões relativas à constituição de uma linguagem teórica”, isto é, como falar de uma forma que se prefigura rítmica, móvel e múltipla. Este é um problema formal da própria linguagem pela característica que concerne à dificuldade de captar a intuição viva na palavra. Ela é, antes de tudo, um processo em permanência, imanente e aberto às alterações, mudanças — é um processo criativo. Assim, ao ver-se perante um problema de linguagem de difícil solução, Goethe encontra na filosofia a possibilidade de expandir o ideal botânico em conceitos vivos, simbolicamente. Criando o pensamento recupera a afinidade entre a Natureza e a Arte. Reencontra, assim, o caminho que possibilita o seu desejo de “dar forma ao informe”. Desse modo, vem a expor a relação entre o impulso mimético e o impulso artístico. Como refere Molder (2022):

“se a analogia [entre as formas belas e as formas vivas] se funda sobre a afinidade dos processos formativos de uma e de outra, o seu verdadeiro alcance só é captado através da compreensão da precedência das formas naturais sobre as formas poéticas, cuja fabricação é, assim, de natureza mimética”. (p. 127)

Percebemos, pela originalidade do pensamento goethiano, que a unidade, tanto na planta como na obra, se revela essencialmente do mesmo modo: de uma singularidade simples se desenvolve “no sentido da multiplicidade” (Molder, in Goethe, 2022, p.146). Essa singularidade pode ser observada no acto da separação em partes de um todo, e na comparação das mesmas, num

processo morfológico, para que possa dar-se um entendimento e compreensão das suas funções no crescimento e reprodução de uma forma. Assim, exprime-se este pensamento numa metamorfose assente na acção que desenvolve a forma, acção esta de adaptação, formação e transformação das suas partes singulares. O propósito²² de *A Metamorfose das Plantas*, assim referido pelo próprio autor, exprime já a noção de unidade orgânica como um problema de forma:

Quando nós nos apercebemos dos objectos naturais e sobretudo dos objectos vivos de modo que desejamos proporcionar uma compreensão do conjunto do seu ser e da sua actividade, cremos chegar da melhor maneira a um tal conhecimento, através da dissociação das partes; e este caminho é, com efeito, próprio para nos levar bem longe. [...] Encontramos, por conseguinte, no curso da arte, do saber e da ciência, várias tentativas para fundar e desenvolver uma doutrina a que gostaríamos de chamar Morfologia. [...]

O Alemão tem para o conjunto da existência de um ser real a palavra ‘forma’ [*Gestalt*]. Com este termo ele abstrai do que está em movimento, admite que uma coisa consistente nos seus elementos seja identificada, fechada e fixada no seu carácter.

Mas se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante. A nossa língua costuma servir-se e com razão, da palavra ‘formação’ [*Bildung*] para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser. (in Goethe, 2022, pp. 80-82)

Reconhecendo na ideia de *Bildung* um modelo de entendimento e compreensão que compreende o *um* num *todo orgânico* como processo formativo, ele sugere continuidade e mudança; ele foca a sua atenção no *problema da forma*, enquanto um *problema de passagem*: a forma é fluída, aberta, dá-se momento a momento enquanto cresce e se transforma. A sua compreensão não passa apenas pela observação da sua fixação momentânea mas sim da acção que a vai fixando. Nessa observação, sobretudo se atenta, também a mente está em actividade, produzindo sensação, ideia, pensamento, compreensão, emoção. Portanto, e servindo-nos das palavras de Molder (2014), “para que é que Goethe chama a atenção? A forma é formação, é crescimento e metamorfose, acentuando justamente que o mais importante é compreender a passagem, o fluir das formas, e não a sua provisória fixação.” (p. 161).

Contudo, vista a forma enquanto formação, ela só pode ser intuída através dos seus vestígios separados e comparados. Diz-nos Molder (2014) que foi Goethe quem encontrou a palavra “morfologia” como aquela que designa “uma ciência de descrição e comparação das formas” (p.158). É através do acto morfológico que trabalhamos o detalhe e as características particulares

²² Alguns excertos deste capítulo, curtos mas muito proteicos, podem ser encontrados num dos anexos do primeiro apêndice de *A Metamorfose das Plantas*, precisamente intitulado de “O autor apresenta o seu propósito”. Goethe desenvolve aqui uma reflexão estética fruto da sua observação e investigação de plantas, cujo resultado é registado na introdução sob a forma de compêndio de postulados botânicos.

das formas que a matéria pode assumir e que compõe o todo. A metamorfose, por seu lado, trata da dinâmica móvel e plástica entre as formas que se alteram para dar lugar a outras formas, ou seja, da *passagem* entre elas. Essa metamorfose é consubstancial à *Bildung*, crescimento e reprodução num só ser, que torna evidente a função da planta (reproduzir-se). A plasticidade destes dois ciclos, crescimento e reprodução, dá-se a partir de “impulsos rítmicos expansivos e contractivos”, que servem um princípio de polaridade (Molder, in Goethe, 2022, pp. 136-137).²³ Exemplo dessa polaridade, os processos de contração e expansão designam, na melhor das hipóteses uma “energia estruturante”²⁴, uma vez que a sua relação não expressa com rigor toda a complexidade e amplitude da sua dinâmica. É nesta passagem elaborada que se reúne o que, inicialmente, foi separado. Dessa separação nasce um entendimento que eleva o processo morfológico a uma compreensão e intuição dele mesmo como metamórfico, uma vez que “cada forma é algo em aproximação histórica de si própria e da nossa possibilidade de a conhecer, reconhecendo-se através das suas transformações” (Molder, in Goethe, 2022, p.132).

Ao dar-se a reunião intuitiva desta matéria fragmentada, há um reconhecimento da sua forma enquanto acção contínua, transformadora — este processo é a metamorfose. Assim, projecta-se a ideia metamórficamente no mundo sensível, pela intuição. É a natureza, ao alcance do nosso toque, enquanto conjunto fragmentado, que se apresenta como mediadora entre a separação, (ponto de vista), e a unidade, (ponto de reunião), que permite o nosso acesso a um todo, condicionado e alargado em simultâneo por uma morfologia supra-sensível, sendo através da intuição que encontramos a forma iniciática, o “grande segredo” que a anuncia:

“O grande segredo expõe-se sempre aos nossos olhos, mas sempre de modo que ‘*que nada nasce a não ser que já tenha sido anunciado* e em que o anúncio só se torna claro através do que já foi anunciado, como a profecia através do cumprimento’. (...). O segredo (o *um* a que todas as diversas acções naturais se podem reconduzir) expõe-se revelador aos nossos olhos justamente nas passagens, nas variações e, que se transita de uma acção para a outra, de um momento para o outro, em que os vestígios da sua decifração estão visíveis. Só vemos claramente o anúncio naquilo que já foi anunciado, o que significa que o segredo se dá *com* a sua decifração ou a profecia *com* o seu cumprimento (como o fenómeno derivado se dá *com* o originário) e expressa, simultaneamente, um constrangimento próprio da nossa visão, que aponta para importância decisiva do acto de distinguir, de encontrar diferenças, (sempre ordenado pela intuição do *um*): ‘o acto de distinguir é mais penoso do que o acto de encontrar

²³ “Para Goethe, o par atrair/repelir era a polaridade originária (...). Assim, a oposição rítmica, contracção e expansão, (...), revela um princípio de polaridade que não diz apenas respeito ao modo de proceder da Natureza, mas ao nosso modo de a conhecer, o que é para Goethe a base de uma constituição simbólica.” (Molder, in Goethe, 2022, p.136)

²⁴ “Goethe pretende efectuar e não descobrir os últimos motores impulsionadores das acções da natureza; o seu projecto inscreve-se numa metodologia estritamente descritiva, procurando fazer sobressair as energias estruturantes, as formas e os ritmos, que dão origem às configurações concretas, as mantêm e transforma.” (Molder, in Goethe 2022, p.137)

semelhanças e, quando se distinguiu correctamente, os objectos comparam-se então espontaneamente. Se começarmos por achar as coisas iguais ou semelhantes, caímos facilmente na situação de ficar com uma visão das nossas hipóteses ou das nossas representações — determinações demasiado agradáveis — pelas quais as coisas se separam muito profundamente umas das outras.” (Molder, in Goethe, 2022, pp. 140-141)

O “grande segredo” é revelado no momento da passagem, como aquele que *se dá* neste *com* que liga. É, precisamente e ironicamente, como forma-conceito encriptado, em jeito de sinopse de todo este projecto morfológico, que Goethe propõe o conceito de *folha proteica*, aquela que se metamorfoseia a partir de uma forma originária. Será preciso estar-lhe atenta, desdobrá-la, entender e experienciar os seus momentos, a sua imanência, para aceder à sua e à própria metamorfose. Gosto de pensar que Goethe o faz como um artifício subtil e poético, através de uma *Bildung* transposta do mundo orgânico para uma linguagem-representação do domínio do ideal. Esse ideal, enquanto forma que tem a capacidade de se metamorfosear, tentará Goethe aplicá-lo ao mundo sensível: a forma-princípio ou *planta originária* é a *Urpflanze* (“imagem-matriz” que “representa a possibilidade”), que é “conceito, em vias de se estabelecer”, (tal como *Bildung é tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser*), modelo aplicado ao sensível através da *folha proteica*. A passagem de uma à outra acontece pela metamorfose. (Molder, in Goethe, 2022, pp.146-147).

O próprio livro *A Metamorfose das Plantas*, enquanto compêndio de postulados, separados e comparados, é contracção de fragmentos botânicos observados à escala sensível que, reunidos, se expandem sob a forma de ensaio filosófico à espera de ser convocado. A própria obra criada à imagem da folha proteica enquanto metamorfose de um ideal.

Assim, deixo a pergunta pelas palavras de João Barrento (2010), porque não a faço melhor: “poderá o ensaio sobre o ensaio ser, ele próprio, uma demonstração viva de uma teoria ou fenomenologia de ensaio?” (p. 15).

Poderão, os apêndices e ensaios sobre *A Metamorfose das Plantas* serem, eles próprios, uma “demonstração viva”, ou mesmo a própria metamorfose, de Goethe e da obra? Intuo que sim. Goethe deixou-nos na obra, encadernada, com os seus registos escritos e, por isso, fechados, a possibilidade aberta de a decifrar e compreender o seu mundo, enquanto *forma*.

Após esta breve exposição do pensamento morfológico goethiano, veremos posteriormente de que modo ele foi basilar para inspirar e mapear o meu processo composicional - num acto morfológico de separação de tudo aquilo que é intuído e pensado, e de tudo aquilo que, da experiência reunida, é escolhido para ser registado, enquanto parte da obra. Este será o

procedimento a ser adoptado no segundo capítulo do presente trabalho, que incide sobre a revisão poética da obra *Calendário*.

1.3 Fragmento literário e fracturas orgânicas

Pensemos no acto de fragmentar.

Porquê fragmentar?

O fragmento resolve-nos, em grande medida, o problema da forma, pelo menos da perspectiva que até aqui tenho colocado. Resolve-o no sentido de nos apresentar uma solução em múltiplas vias singulares, tanto nítidas e fechadas quanto instáveis e abertas. Por essa razão, o fragmento, nas suas figurações diversas, oferece uma possibilidade de compreensão íntima do todo.

Creio que nós, enquanto espécie, ela mesma fragmento de um organismo maior, ou como descendentes de fragmentos, também nós fragmentos e fragmentados em nós mesmos, profundamente inacabados e abertos, apenas sendo capazes de gerar nada mais que outros fragmentos, não temos, por esta razão, outra forma de experimentar a totalidade, possamos assim pressenti-la a cada observação, pensamento, momento atento, análise, memória, etc. . Somos eternos no jogo de fragmentos, ele próprio eterno. Este, defendo, é o lugar da Natureza, possível.²⁵

Na obra *Calendário*, aquilo que tento captar através das minhas calêndulas manifesta-se em grande medida como um fragmento amplo, abrigo de outros fragmentos, num progresso regressivo de uma escala em redução contínua. É nesta perspectiva que entendo, da linguagem que tenho desenvolvido, que pode ser percebida como uma variação da linguagem da Natureza de Goethe e não tanto como uma linguagem em si. Ela é uma variação na medida em que se baseia na semente goethiana, mas abre caminho para uma assinatura criadora. Serve-me bem o termo “dialecto” para este fim. Ele aparece como uma variedade de uma linguagem, de características próprias, sob a qual uma comunidade se entende. Sobretudo quando se trata de uma linguagem amplificada pela sua abertura, como é o caso do “dialecto dos fragmentos”, assim designado por Friedrich Schlegel.²⁶

²⁵ Note-se, aqui, a ressonância do pensamento de Friedrich Schlegel (1997): “Se ao reflectir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos”. O Indivíduo é como que uma parte, um pedaço (*Stück*), fracção, fractura ou fragmento (*Bruckstück*) de si mesmo, que se destaca do todo, mas ao mesmo tempo o pressupõe e quer retornar à unidade do « proto-eu » (*Ur-Ich*).” (p. 16)

²⁶ A expressão aparece no ensaio “Sobre a Ininteligibilidade”. Como refere Barrento (2010), este dialecto é “uma linguagem que é, para Schlegel a do incompleto, alusivo, obscuro e inacabado (...)” (p. 67)

Com este dialecto e sua tradição, afino a minha assinatura, ciente do seu inacabamento; respiro, assim, com mais tranquilidade, porque no fragmento não há pressa.

No Primeiro Romantismo Alemão, o fragmento surge-nos como o género literário eleito pelo Círculo de Iena²⁷. Um dos seus representantes, Friedrich Schlegel, definiu de forma seminal este género, ao dizer: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (*Athenäum* 206; Schlegel, 1997, p. 18). Com esta proposição, que será fundamental como ponto de partida da minha obra musical, Schlegel coloca-nos um problema de forma. Aqui, ela é problematizada como sendo imperfeita e ao mesmo tempo completa em si mesma. Ela deve ser fechada mas não fixa. É o seu conteúdo que se apresenta incompleto, imperfeito, inacabado, aberto, em movimento. Nesta sua característica ambígua, essencial, o fragmento, tal como evocado com a imagem do porco-espinho de Schlegel — fechado sob si próprio, recolhido no seu centro, mas projectando-se para fora, através dos seus espinhos — contém em si o paradoxo. O fragmento, enquanto género marcado pelo inacabamento essencial, sugere que o seu conteúdo esteja sempre aberto a um todo ausente. Como refere Charles Rosen (1995), é a cada leitura que o conteúdo nos vai sendo desvelado, implicando a natureza deste género uma ideia de plasticidade e movimento.²⁸

(...) o Fragmento Romântico mostra implicitamente o ato de interpretação já em movimento.

[Ele] é, portanto, uma estrutura fechada, mas isso é uma formalidade: ele pode estar separado do resto do universo, mas implica, nessa separação, a existência do que está fora de si mesmo, não pela referência, mas pela sua instabilidade própria. A forma não sendo fixa, quebra-se ou explode pelo paradoxo, pela ambiguidade (...).²⁹

Em música pode reflectir-se este paradoxo vivo enquanto momento singular e ambíguo, enformado, que implica uma anterioridade e uma projecção futura. Neste contexto, Rosen exemplifica o género através da análise da primeira canção do *Dichterliebe* op.48 de Robert

²⁷ Acerca da relação entre o Círculo de Iena e o fragmento, refere Barrento (2010): “Nas origens do pensamento e da prática modernos do fragmento e da escrita fragmentária, no Romantismo de Iena, está a ideia de que fragmentos são poemas, de que o fragmento se limita a tomar à letra a ideia romântica dessa forma como suporte por excelência, o único possível, da nova noção de poesia que então surge, pela mão de Friedrich Schlegel e Novalis, na revista *Athenäum* (1798)”. (p. 63)

²⁸ “The romantic fragment, imperfect and yet complete, was typical of the age in its effort to have its cake and eat it too. Each fragment is, or should be, a finished form: it is the content that is incomplete - or, rather, that develops further with each reading. Schlegel’s fragments carry the seeds of their own development, and even the seeds of their own criticism.” (Rosen, 1995, p.50)

²⁹ “(...) the Romantic Fragment implicitly shows the act of interpretation already in motion. [It] is, therefore, a closed structure, but its closure is a formality: it maybe separated from the rest of the universe, but it implies the existence of what is outside itself not by reference but by its instability. The form is not fixed but is torn apart or exploded by paradox, by ambiguity (...).” (Rosen, 1995, p.51)

Schumann, caracterizando-a, precisamente, como uma “forma fechada, circular, na qual o fim e o princípio se apresentam instáveis.”³⁰

Ora, esta noção de instabilidade e gesto circular, cujo limite formal é perceptível na sua aparência, mas plástico na sua direcção, pode ser associada ao pensamento morfológico de Goethe. Contudo, expressa-se numa circunstância diferente em Goethe e no fragmento musical romântico: no primeiro, a sua visão do fragmento inscreve-se numa acção formativa, como um momento de um acto; já no exemplo apresentado por Rosen, a referência ao fragmento faz-se através da abertura de *Dichterliebe*, enquanto gesto singular, inscrito no restante ciclo de canções.

A visão de Goethe é, efectivamente, a que melhor se aplica ao meu processo, no sentido de uma totalidade orgânica, num só acto, que a obra tomou.

Com Goethe e Schlegel abracei a causa fragmentária, produzindo regularmente, também eu, os meus fragmentos poéticos sobre as calêndulas. Eles constituem uma parte fundamental do processo formativo da obra. Cada um deles, mesmo antes da sua concepção, já não tinha princípio nem fim, e assim permanecem. Retomando a imagem proposta por Schlegel, estes fragmentos poéticos recolhem-se à maneira do porco espinho, ausentes e velados, pacientemente à espera, que se faça potência o seu “desvelamento” e “presença” (Barrento, 2010, p. 66). Eles são forma e são acção continuada; separados do resto do universo, e existindo nele, são liga.

O potencial expressivo do fragmento³¹, de salto em salto, aparece como uma possibilidade orgânica de uma eternidade absoluta. É o seu aspecto fracturante, precisamente, que tende para nos expor à força do inacabado, do incompleto e do informe, e que fende “(...) aquele resto que é condição de possibilidade de alargamento de sentido pela imaginação, próprio dessa forma concentracionária sempre à beira da explosão (...)” (Barrento, 2010, p. 64)

Esta fenda abre-se, contínua, plástica, adaptável. É ela que permite, heurísticamente, com esta adaptabilidade, um trato orgânico, de crescimento e de metamorfose. É aí, nessa fenda fulgente que o fragmento se renova a cada leitura, reforçando a sua natureza orgânica.

A existência como criação de fragmentos é assim um projecto morfológico na medida em que colecciona fracturas e reúne os seus estilhaços, um a um, para uma compreensão implicada e *quase* possível de uma totalidade: “a explosão (...) não se dá, porque um fragmento nunca vem só. É uma

³⁰ “(...) the opening song of *Dichterliebe* is a closed, circular form in which beginning and end are unstable - implying a past before the song begins and a future after its final chord.” (Rosen, 1995, p.51)

³¹ Este potencial vê-se na “sua extrema brevidade” e “é directamente proporcional a um alto grau de expressividade. Os primeiros românticos alemães (como, mais tarde, Nietzsche) apercebem-se de que a ‘excitação da ideia’ só é transmissível na exaltação da forma breve e de uma prosa criativa em que circula a poesia do emblemático. A palavra e a estrutura do fragmento operam ‘saltos’ de vária ordem, a partir de uma conceito, de um pensamento sinteticamente articulado, de uma imagem.” (Barrento, 2010 p. 67)

ilha, mas num arquipélago, vive e morre da relação com os outros. Cada colectânea de fragmentos é um contínuo sempre aberto.” (Barrento, 2010, pp. 64-65)

É, precisamente, esta condição de sociabilidade e adaptabilidade que alarga, nos fragmentos e nas suas fendas, as margens do pensar e do sentir, e que coloco como modo de criação da minha obra.

1.4. A *escuta meditativa* em Miguel Ribeiro-Pereira

Até aqui, tenho vindo a expressar de várias formas o desejo de intuir uma totalidade orgânica com o fim último da criação artística e, a cada capítulo, vai radiando mais e mais a tentativa holística que tem vindo a transformar o processo. As três vias antes expostas foram distinguidas nas suas particularidades, apresentaram-se dissociadas e é meu trabalho refazer a cada momento a sua unidade.

O caminho pede transformação. A obra pede transformação. Cada conceito apresentado, e cada experiência vivida, pedem transformação para que a intuição flua. Esse intuir vive de mais um momento essencial: para que os conceitos e experiências sejam integrados organicamente preciso de viver dentro deles — preciso de contemplá-los.

Conforme vimos na introdução, há que operar uma transformação através de uma atitude atenta perante todas as coisas que despertam a sensibilidade e o espírito. Esta é uma atenção que se detém no objecto, com o intuito de atingir um grau de intimidade e conhecimento superior. Deste modo, a atenção e a manifestação tornam-se indissociáveis uma da outra. É nesta contemplação imanente que nos aproximamos a uma “forma de intensificação prometida” (Molder, in Goethe, 2022, p.141). Esta aproximação é a experiência cuja plenitude vive de quantas subtilezas a nossa atenção alcance — assim se mostra a *empírea subtil* ou *zarte Empirie*, de que fala Goethe.

É, então, neste momento que convoco a *escuta meditativa* de Ribeiro-Pereira, pela característica contemplativa e plena que partilha com a *zarte Empirie* de Goethe. É no epílogo do seu artigo “Ciências da Mente e Arte da Música: Notas (em *Staccato Legato*) sobre a Atenção” (2012) que a proposta do autor aparece:

Identificar-se-ia bem como *escuta meditativa* a que ora proponho, integral e diferencial, que se detém sobre um objecto musical (seja nota ou acorde, motivo ou frase) e nele focaliza a sua atenção, de modo a aprofundar o significado a cada nova leitura. Meditar é uma actividade

mental, cognitiva e espiritual, que mantém em equilíbrio o pensar e o perceber — aquele com a vida deste, este com a actividade daquele — que harmoniza o subjectivo e o objectivo, que recria uma unidade original entre signo e significado. Encontrar-se-á aqui, entre estes pólos e pela sua cooperação activa, a possibilidade de uma consciência musical plena, todavia sempre passível de evolução. Isso implica, naturalmente, uma escuta interior e imaginativa, pela qual se reconhecem as estruturas manifestadas no som — aí inscritas — uma escuta totalmente concentrada. (p. 68)

Deste excerto percebemos o convite a uma atitude profundamente implicada daquele que escuta, como alguém que se disponibiliza a uma aproximação à música, num acto de foco e entrega. A atenção é, desde logo, destacada como aquela que permite avançar da superfície do objecto para a sua revelação enquanto profundidade. É, assim, fundamental observar como o autor abre o artigo, citando Kühlewind: “Aquilo que ‘constitui o ser humano’ — para citar Thrasybulos Georgiades — é a sua atenção, a sua essência espiritual” (2012, p.43). Aqui a “atenção” e a “essência espiritual” são a mesma coisa. Por esta via, Ribeiro-Pereira propõe-nos um modelo perceptivo que advoga por um estado de consciência pleno, indissociável do mecanismo de atenção como meio para atingir uma forma de conhecimento superior.

Ainda segundo Ribeiro Pereira (2012), a atenção é “uma das questões mais antigas e cruciais [pivotal] da ciência psicológica” (*ibid.*, p. 44). Ficamos, assim, a saber pelo artigo que a atenção envolve uma grande complexidade na sua mecânica, que actua em toda a actividade cognitiva e que se manifesta num fluxo operativo múltiplo, simultâneo e permanente. Ela é responsável por funções essenciais como a memória ou a função sensitiva; processa informação e distribui actividade sensorial; as suas variáveis de maior importância são a selectividade e a intensidade, responsáveis pelo grau e critério de foco sendo “atravessada” pelo “vector da consciência” responsável por criar “níveis diferenciados do processamento da informação sensorial”.³²

Esta perspectiva psicológica é determinante, pois previamente a escuta musical é apresentada como sendo de “índole passiva”, apesar da muita actividade mental que desponta. No caso, ela não tem um “objecto final externo (ou actividade física) observável” (*ibid.*, p. 52) — é através da memória que o registo fica cativo, embora o seu rasto não acompanhe o acto da escuta em tempo

³² “(...) o mecanismo da atenção, (...) permite processar diferenciadamente os milhares de estímulos que, em cada instante, impressionam os sensores. Não é simples a sua definição: trata-se de um ‘processo complexo que carece de divisão em múltiplas operações. É parte integrante e fundamental da actividade sensorial, é indispensável para a memória e participa como um distribuidor da actividade sensorial pelos vários níveis da consciência, que em simultâneo processam a informação’. (...) A atenção tem como variáveis mais importantes a selectividade (opção entre os processos de atenção mantida ou dividida) e a intensidade (uma gama de activação que varia entre o estado de vigília completa e a sonolência ou o sono). Acrescenta-se ainda o vector da consciência, capaz de atravessar todos estes estados, criando níveis diferenciados do processamento da informação sensorial. Em suma, ‘o processo atencional é quase como um atributo de toda a actividade cognitiva, seja ela explícita e declarativa, seja ela implícita ou inconsciente’.” (*ibid.*, p. 49)

real. Surge então uma questão central: o problema que se enfrenta na escuta musical é a validação de um processo que inclua a relação da escuta momento a momento com o envolvimento da mente. Considera, então, o autor que a *escuta meditativa* não é possível sem o gesto médio, que vai da intuição à contemplação, o gesto *analítico*. (Ribeiro-Pereira, 2012, p.68). É, aqui, esclarecedora a semelhança com o projecto morfológico goethiano: a análise distingue aquilo que a obra reúne e é necessária essa separação para que a complementaridade das partes seja entendida e integrada no todo. O que acontece, é que a experiência não pode ficar estagnada nesse sítio, que é cognitivo. O que se procura com a *escuta meditativa* não é apenas a experiência cognitiva mas uma experiência *plena*. Ela só é possível, concentrando a “actividade mental, cognitiva e espiritual”. É, justamente, nesta harmonização que surge a passagem do “signo” ao “significado”. Constatamos que é o *significado* que, inicialmente, nos motiva a aproximar do nosso objecto de atenção e onde voltamos após *escutarmos meditativamente*, já imersos nele. Contudo, antes do processo, ele ainda não significa. É necessária a contemplação como passagem para que ele viva na singularidade da experiência e signifique em nós — a ideia e a imagem reunidas no início, e aperfeiçoada a sua experiência no fim, de modo a que possamos intuir, perceber, analisar, compreender, ser. Regressamos, nesta experiência, a uma realidade original, pela experiência espiritual, libertando assim o sentir e o saber, num acto contemplativo puro.

A minha *Form(a)ção Criadora* procura a plenitude nesse sentido, mas com algumas mudanças substanciais. Ela manifesta-se como procedimento heurístico, plena na sua multiplicidade de estímulos e, acima de tudo, ela é uma forma em aberto. Assim, a componente analítica de tradição teórica, tão fundamental em Ribeiro-Pereira, foi desvirtuada em prol de um chamamento heurístico que transforma a atenção meditativa em fragmentos poéticos e musicais. Assim, em vez de uma análise, e reforçando que este é um processo em form(a)ção, opto por prosseguir com uma revisão poética da obra, tentando abranger com a amplitude possível todos os lugares que a formam.

Depois de compreendidos os passos morfológicos da *escuta meditativa* (a atenção, a meditação, a análise, a contemplação e o significado), reconheço, tal como aconteceu em *A Metamorfose das Plantas*, um processo de metamorfose no próprio autor do artigo aqui tratado. Ele reflecte a sua implicação com o objecto de forma intuitiva, paciente, analítica, detalhada e inspirada, permitindo-nos aceder à sua “individualidade significativa” (Ribeiro-Pereira, 2012, p.69), à assinatura do seu ser. Com Ribeiro-Pereira tornamo-nos Música. Tornamo-nos, pela disponibilidade, afeição, entrega e atenção, ouvintes com responsabilidade afectiva, cognitiva e espiritual, capazes de recriar activamente, participantes da construção à maneira do compositor ou

do músico, partilhando uma semente comum, mas irradiando outras direcções e possibilidades. Tornamo-nos assim ouvintes capazes de “transformar a natureza do pensar numa vida contemplativa *dentro* dos pensamentos”, vivendo “o significado como realidade espiritual e criativa” (ibid., p. 70).

Tenciono, nesta *Form(a)ção Criadora*, propor um tipo de composição meditativa, contínua. Três momentos, indissociáveis, conformam este processo composicional: pela atenção pretendo aceder à suspensão meditativa; através da meditação irei atingir, então, a interioridade, a compreensão, o significado; finalmente, pela composição meditativa, pretendo desvelar o segredo da form(a)ção.

2. CALENDULÁRIO

2.1 Revisão poiética

As epígrafes assinalam o lugar de um eu que, ciente da distância que separa a sua consciência moderna da romântica (de um Novalis), se esboroa e recolhe os restos de um naufrágio na praia do tempo, nas águas de um poema fragmento que o espelham, e onde se afunda. O eu que escreve este ensaio-fragmento encontra-se na mesma situação, sabendo que pensar é abrir caminho (próprio) por entre os escombros do que já foi pensado.

(Barrento, 2010, p.61)

Com esta reflexão, a partir de duas epígrafes³³, abre Barrento o seu capítulo dedicado a "O que resta sem resto - Do ensaio ao fragmento". Considero-a particularmente inspiradora para o meu propósito. Por essa razão permito-me transformar esta sua abertura sobre as epígrafes fragmentárias na minha própria epígrafe.

Olho-a, em sacramento, antes de escrever.

Tomo um momento. Coloco-me numa distância humilde sob as palavras deste autor notável, e amparo-me, como consigo, ao largo dos seus escombros, no alcance que melhor encontro para abrir o meu caminho próprio, guardando a lição.

Não é por acaso que abro este capítulo final em silêncio.

.....

Vou escrever sobre música.

Proponho-me, neste último passo, a percorrer retrospectivamente a via para a *Form(a)ção Criadora*. Encontro-me no estádio em que passo os olhos novamente sobre todos os lugares na tentativa de os compendiar: parto da criação para a contemplação e dela para a reflexão. Posiciono-

³³ A primeira epígrafe evocada no referido capítulo é da autoria de T.S. Eliot (in *The Waste Land*): "These fragments I have shored against my ruins". A segunda epígrafe escreve-a Maurice Blanchot (in *L'écriture du désastre*): "Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire)." (Barrento, 2010, p.61)

me, reflecto, fragmento e, finalmente, reúno lugares, visões fragmentárias, num todo. Nesta revisão poética, é minha intenção esmiuçar os processos de criação e produção (como *reprodução*) da obra *Calendário* que é, à maneira de Goethe, crescimento e reprodução em simultâneo, que é *Bildung*. Para esse efeito, exponho a sementeira da criação desta obra, enquanto empreendimento de elementos sonoros e poéticos relacionados entre si, convocando a morfologia viva do pensamento goethiano bem como a experiência de unificação na forma viva de origem desta produção, assumindo que toda a obra é crescimento, formação e filtragem contínua dos materiais musicais e poéticos.

Poderia fazer o desmembramento metódico de todo o acontecimento musical, mas é precisamente contrário o meu interesse: pretendo captar o processo e a articulação dos seus momentos apenas enquanto criadora, sendo absolutamente indeterminado para propósitos científicos, embora proteico para os fins (inícios e continuidade) da criação. Proponho-me, antes, a rever e a visitar os lugares desta obra numa perspectiva expositiva de uma morfologia viva, com algum conflito entre ocultação e revelação, onde se ouvem os vários autores convocados nesta tese, de maneira que toda a música e texto escritos se apresentem numa prefiguração de afinidades audíveis. Apenas dessa forma a intuição que inspirou a obra pode ser revista.

Que ideia de calêndula é então aqui anunciada? A calêndula da minha varanda. Qualquer calêndula. A calêndula enquanto passagem. A calêndula que é *calenda*, que sauda o sol e nos mostra a passagem do tempo. A calêndula-pretexito para saborear a form(a)ção. A calêndula que inspira música e pensamento. Creio que todas elas e tantas outras se poderão enunciar enquanto problemas de passagem e prefigurações do acto criativo, do meu pensamento à partilha com o mundo.

Assim, partindo do pensamento goethiano, exponho agora aquela que é a proposta botânica, enquanto metáfora, para o desenvolvimento da obra como acção formativa. Vejamos, então, o que nos propõe Goethe (2022), acerca do desenvolvimento da planta:

73. [Exposição relativa ao princípio do expandir e contrair alternados] Desde a semente até ao mais perfeito desenvolvimento das folhas caulinares, observamos em primeiro lugar uma expansão, em seguida, vimos, através de uma contracção, surgir o cálice, as pétalas, através de uma expansão; as partes sexuais, através de uma contracção; e em breve nos aperceberemos da maior expansão no fruto e da maior contracção na semente. Nestes seis passos, conclui a Natureza irresistivelmente a eterna obra da reprodução bissexuada dos vegetais. (pp. 38-39)

A importância deste ponto, refere-a Molder (2022), no Posfácio de *A Metamorfose das Plantas*. Vemos nele que a reprodução, i.e. a “produção do semelhante”, é objectivo último do processo de crescimento da planta. Este processo mostra-se em seis estágios distintos onde a “qualificação do espaço” e a “variação cromática” se diferenciam; o crescimento acontece ainda numa dimensão temporal que é diacrónica, ou seja, as etapas avançam de forma sucessiva e ordenada. É durante esse tempo que podemos observar a acção complementar que promove o crescimento através de “dois grandes ritmos polares” — são eles a expansão e a contracção (p.133).

Pensemos, então, a obra da seguinte forma: toda ela é uma lente de escalas de percepção, tanto do ponto de vista da construção fragmentária, como do ponto de vista da intensificação ou nitidez dos seus gestos. A forma como isto sucede é um jogo permanente de expansão ou contracção, seja em pequenos gestos como dinâmicas, acordes ou pontuações, seja em gestos médios como texturas, ou em grandes gestos condutores, expressa como um acto único de formação contínua, como na ideia de *Bildung*. Todos eles se relacionam entre si, à maneira sincrónica, e todos eles se revelam como movimentos participantes de uma forma metamórfica final. Esta dinâmica decorre num tempo muito lento, em larga escala, embora pontuada de movimentos rápidos e imprevisíveis, numa escala menos evidente, sendo difícil perceber se houve de facto uma transição real para um novo fragmento ou se continuamos numa experiência de passagem, aberta.

Ainda, não havendo um momento particularmente climático, mas sim vários e contidos, podemos dizer que as várias fases do crescimento da planta são apresentadas de forma não diacrónica, enquanto jogo de percepção simultânea de fragmentos. Assim, a obra reflete uma experiência holística, reminescente da música de Feldman: ela é, à grande escala, uma experiência orgânica, mas aparentemente inorgânica no seu detalhe.



Fig. 1 - *Semente*

2.1.1 *Semente*

Esta é a semente³⁴. Ela evoca um pequeno bicho indiferenciado, enrolado sobre si mesmo, com pequenos picos salientes, virados para fora, como cornos. Ela encerra a promessa da planta no seu descanso fetal e irradia para fora, pelos seus cornos,

³⁴ Todas as imagens que se encontram neste trabalho são da minha autoria, à excepção da imagem da figura 1 (*Semente*), que é da autora Manuela Sá (2024).

o futuro³⁵. Esta semente tornou-se em mim semente musical no momento em que abrigou dentro de si as notas (lá, sol, ré, si bemol, sol, mi) a partir das quais germina toda a música, e vive apenas dentro de mim, sem métrica, sem figuração rítmica, sem timbre. Ela irá apresentar-se nos primeiros compassos da obra já saída deste envoltório abstracto, inicialmente como uma matéria muito frágil, primitiva e lenta, ainda irreconhecível perante os acontecimentos seguintes. O seu aspecto sonoro é informe, é rudimentar, é límpido e dilata-se longamente pelo tempo (cc. 1-21).³⁶

Fig. 2 - *Invólucro*



2.1.2 *Expansão-Contracção*

Como vimos, o princípio do “expandir e contrair alternados” é fundamental ao crescimento. Assim, a obra expande-se e contrai-se em todos os seus gestos num princípio maior de polaridade, através de impulsos rítmicos aplicados em dois grandes aspectos: atmosfera e morfologia.

Como em toda a obra, há uma génese. Ela aparece sob o aspecto de um vegetalismo etéreo - o invólucro de uma semente melódica inicialmente pouco formada que caminha pelo tempo musical, fragmentária, ou como linha de força subliminar, ou como seiva bruta, ou como memória celular, ou como canção. A gestão de acontecimentos na obra, a partir deste invólucro, foi intuída e pensada como uma abertura contínua deste mesmo material para que a sua experiência, enquanto acto criador e acto de escuta, fosse lenta, subtil, contemplativa e imanente.

a) **Atmosfera**

Não sendo a calêndula uma planta exótica, ornamentada, requintada ou excessiva na sua compleição, captar a sua intimidade belíssima, simples, de flor comum, significava, em mim, que a música fosse lenta e escassa de algum modo. A atmosfera lenta permite que o momento calendarar seja intuído. A par dessa lentidão, também a débil volumetria sonora característica da obra é uma

³⁵ À semelhança da imagem do porco-espinho, de que nos fala Schlegel (A§206), a semente da calêndula pode ser compreendida como um fragmento “totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (Schlegel, 1997, p.18)

³⁶ Todos os compassos referidos ao longo desta secção podem ser consultados no Apêndice IV.

tentativa de transfigurar a sobriedade da planta. Curiosamente, a construção desta atmosfera é, em si mesma, um conflito de polaridades - ela é, de um ponto de vista afastado, lenta e escassa, mas os seus momentos constituintes, vistos de perto, vivem da intersecção de lugares difíceis, à maneira fugaz do fragmento literário: explosivos, abertos, inacabados, obscuros. A título de exemplo, recomenda-se consultar alguns momentos na partitura: 1) nos cc. 24-31 podemos observar as primeiras entradas de massas sonoras de ataque preciso e ressonante, constituídas por materiais harmónicos diferenciados das notas da semente (fig.2) e que as rodeiam em proximidade intervalar, seguidas do corte do fragmento poético; este será um momento ilustrativo da fugacidade mas também da escassez e da lentidão; 2) noutro momento, nos cc. 33-60 podemos observar a pequena explosão desses mesmos materiais anteriores em gesto melódico que se desenvolve delicadamente e é rapidamente quebrado por mais um fragmento poético; também aqui as massas sonoras anteriores são lentas e expandidas em âmbito de registo e orquestração, que é cumulativo; este exemplo remete para a expansão do que antes se apresenta contraído num curto espaço de tempo musical e, em simultâneo, para o carácter oclusivo desse momento; 3) nos cc. 110-123 o material apresenta-se já bem mais desenvolvido, novamente como uma quebra entre os momentos anteriores e posteriores, focando desta vez o crescimento musical no aspecto textural, que se mostra como jogo de contrastes, entre ataques e ressonâncias, com recurso a dinâmicas entre *p* a *ff*; 4) a sequência de grandes gestos nas secções N, O, P e Q, com a introdução da palavra cantada, que se faz sentir de forma muito espaçada, cria mais uma vez um ambiente escasso e vagaroso; as frases melódicas da voz aparecem, imprevisíveis e curtas, sendo este um dos momentos que também traduz esse contraste atmosférico de uma sonoridade sóbria e contínua mas que é também fragmentária.

b) Morfologia

Da fragmentação e contraste

A metamorfose e transformação a que me propus nesta criação, segue a fiada do pensamento morfológico fundamentado numa atitude heurística e numa linguagem natural que orienta todas as escolhas na obra.³⁷ Um dos sentidos desta morfologia, está directamente relacionado com o recurso do fragmento como metamorfose contínua da semente.

³⁷ Cf. a secção 1.2. do presente trabalho.

A comunhão entre a música e o fragmento poético é *crescimento* na obra, como se de uma estranha foliação se tratasse. Esta foliação é uma ideia que se manifesta através da partilha de uma memória única. Essa partilha dá-se na minha obra pelos rebentos de eternidade, próprios do “lugar” do fragmento poético e da efemeridade da música - uma estranha interrupção de fragmentos poéticos e passagens musicais - cujo sentido vai sendo revelado pela intervenção ora de um, ora de outro. Assistimos, assim, à rebentação de uma na outra, quase como se o tempo da obra decorresse para que se decifrem mutuamente (cc. 13-14; cc. 22-24; cc. 32-33; cc. 66-67; cc. 85-86; secção H; etc.). Nesse decorrer, o momento em que aparece a canção (secção N), onde a semente, fecundada e alimentada múltiplas vezes ao longo da obra, abre-se em flor (c. 253), para logo a seguir secar, (cc. 354-357), regredir, e reproduzir-se numa nova semente (cc. 359-367).

Por outro lado, esta foliação pode ser vista numa escala mais pequena, de folhas singulares, como sendo pequenas configurações momentâneas do crescimento, ou seja, como acção da sua formação, pelo seu carácter fragmentado.

Foi a solução do fragmento literário que me trouxe a resposta no que concerne à construção dos fragmentos musicais. Ele aparece como um lugar de leitura e criação que ilumina e evidencia a ramificação e a expansão da forma para além do espaço e do tempo e, em simultâneo, a pertinência da morfologia goethiana (é na separação das partes que se adivinha o todo como continuidade e mudança). Foi, portanto, a produção escrita inspirada pela calêndula, que me permitiu intuir a música.

Em *Calendulário*, os fragmentos poéticos não são particularmente contrastantes entre si. São múltiplos no seu sentir.³⁸ Por oposição, os fragmentos musicais percorrem um outro trajecto: são *lugares de passagem*, em fluxo; são eles que transformam a dimensão eterna da palavra em espaço-tempo, pela repetição simbólica de ecos da música. Os fragmentos literários contraem aquilo que a música, na obra, expande. A música adquire um certo aspecto fracturado, mas procura sempre a liga, através do tempo. Se a palavra corta, em silêncio, a música continua, assumindo a mudança que lhe é proposta pelas dores de crescimento³⁹.

Ainda, sob outra perspectiva, mais microscópica, o processo de fragmentação opera, musicalmente, como um recurso de desenvolvimento de pequenos motivos nos sopros através de impulsos rítmicos e melódicos mais ou menos dilatados, (cf. exemplos nos cc. 35-51; na secção E; na secção V), que originam novas secções atmosféricas (cc. 90-100; secção T), fazendo com que o

³⁸ Os fragmentos poéticos podem ser consultados na sua totalidade no apêndice III desta tese.

³⁹ Recomenda-se a consulta dos cc. 13, 22, 32, 85, 141, 149, 151, 154, 172, 392 e 460.

espírito fragmentário, aberto, sobreviva, como um que agrega organicamente os aspectos diversos e conjuntos que constituem a obra.

Da improvisação

As secções improvisadas são secções expansivas, pela imprevisibilidade, pela duração e, tipicamente, pela natureza expressiva. A primeira (secção L) desenvolve-se através de requisitos específicos de memória harmónica e projecção melódica, referente à linha de tempo em que acontece; a segunda secção (secção Z), que acontece próxima do final, apresenta uma retrospectiva textural e uma projecção de ressonâncias iniciais, aludindo ao invólucro seminal. Duas secções, como espelhos, que são também, cada uma espelho de todos os momentos anteriores.

A procura da improvisação, será aqui, por essa razão, a presença mais ambígua, pois é tão inesperada, quanto pertinente.⁴⁰

Da canção

A canção, como afectuosamente lhe chamo, (que aparece entre a secção N e o fim da secção T), é o momento de contração no todo da obra, por excelência. No entanto, também ela é organicamente fraturada no decorrer das suas secções.

A calêndula não dá fruto, apenas flor, pelo que, de um ponto de vista de contração-expansão da planta, a contração máxima aonde poderemos chegar é à sua secura e morte, de onde cai uma nova semente, que assegurará a sua reprodução.

Assim, a canção contrai porque pressiona o texto contra a música, contrai porque se dirige para um micro clímax (embora curto e pouco inflamado; cc. 343-351), expande ligeiramente até ao anúncio da sua morte (cc. 354-357) e volta a contrair, secando ainda o texto contra a música (cc. 359-364) - ela é a corola, o cálice, as pétalas e a desidratação que anuncia a morte, a canção é todo esse momento contraído.

A canção não perdura. Extingue-se vagarosamente, secando até à última secção (BB), em que colhemos a nova semente.

⁴⁰ Pareceu-me importante que a configuração da obra abrisse espaços de experimentação heurística, através destes momentos de improvisação, colocando o músico também no papel de fragmento. É pelos músicos que a obra se fertiliza e renasce.

Da orquestração

Este é o ponto em que me sirvo do conceito de anastomose — reunião de nervuras entre si —, e do seu inverso, bifurcação de nervuras, como um processo muito simples de acopulação ou separação de timbres (como nervuras), para nutrir determinados gestos, tanto na perspectiva de densificá-los como de os depurar. Nesta obra, o papel da orquestração, muito simples mas subtil, é determinante na forma como a escuta pode ser viva e acordada, mantendo o foco na form(a)ção. Por exemplo, na secção D ainda estamos no início - são inseridos e retirados novos timbres, de forma muito delicada; o foco é a ressonância. Já na secção F observamos que o desenvolvimento musical é extenso, fragmentado e imprevisível. Esse desenvolvimento está sujeito à distribuição das ideias de secções anteriores pelos vários instrumentos do ensemble, mais ou menos agrupados (nos cc. 86-94). Crio um plano entre a flauta e o clarinete, outro entre o saxofone e a voz, e o desenvolvimento melódico é distribuído por todo o grupo harmónico; daí em diante agrupo madeiras e vibrafone, violoncelos, piano e harpa, culminando num momento que integra todos eles; o fim da secção F é um quase retorno aos grupo iniciais, mas com um papel musical distinto, em que os ataques curtos e o jogo de ressonâncias volta a ser o foco. A dinâmica entre densidade e leveza orquestral é, em si, o motor de novos fragmentos musicais e ao mesmo tempo cria as condições necessárias para a sua anunciada desintegração que leva à secção seguinte. No caso da secção H, sem a possibilidade orquestral apresentada, não existiria a sensação pretendida, de algo que inspira e expira, que cresce quase rasgando, numa característica perceptiva do agreste e da fúria da vontade. As secções I e J são a continuidade do desvanecer necessário de H. Nelas, o papel da orquestração é o de purificar o que antes se expressou bruto e explosivo, num caminho que nos leva a um límpido lá agudo na flauta — daí o comentário poético ambíguo que se segue no c. 172 (“pergunta em bruto”). Logo em seguida, entrando na secção J, retornam as subtilidades do início da obra mas agora assumidas, com dinâmica *f* e com grupos instrumentais novamente claros e separados (madeiras e instrumentos harmónicos). Chamo ainda a atenção para as secções P, Q e R, onde são observáveis três planos orquestrais: o grupo que cria uma atmosfera plana de continuidade e regularidade assimétrica e que compreende o piano, a harpa, as guitarras e o glockenspiel; depois, o grupo dos violoncelos que lamenta o seu canto íntimo ao mesmo tempo que suporta a voz; há outro grupo, ainda, que integra a voz (com o texto da canção) e os sopros, como seus ecos e contornos. Finalizo com as duas últimas secções, AA e BB, reminescentes das secções A e B, embora desta vez apareçam com novos elementos de ressonância, com palavra e com um conjunto melódico protagonizado pelo piano (conjunto este que é um fragmento em si mesmo e que convive,

independente, com a sonoridade à sua volta). Em todos estes exemplos podemos observar os tais processos de acopulação ou separação de timbres. São eles que criam a textura constantemente e o processamento contínuo das ideias, activando a sua transformação com um organismo vivo.

Dos pequenos gestos de importância subtil

Importa reduzir ainda mais a escala do olhar que temos vindo a estabelecer. A coloração da obra, que é contracção e expansão em simultâneo, dá-se pelas frágeis películas de ressonância que permanecem, repetidamente. Tentei refazer o contorno do que poderiam ser pequenos canais onde circulam os detalhes mais ínfimos, tão ínfimos que quase não os posso controlar. Refiro-me aqui em específico à impossibilidade de sustentação regular do som em instrumentos como o piano, a harpa, o vibrafone ou as guitarras. Inspirou-me este fragmento goethiano pelas ideias de “fina matéria”, “poeira” e depuração, às quais é preciso estar atento:

64. A fina matéria que se desenvolve nas anteras [parte final do estame da flor] parece-nos poeira; mas estes grãos de poeira são apenas vasos, nos quais está conservada a seiva mais depurada. (...). (Goethe, 2022, p. 35)



Fig. 3 - Gotas, Calêndulas

Deste fragmento retiro um eco sonoro daquilo que é visível à superfície mas que é o mais frágil e puro em certo sentido: aquilo que exige atenção, e que promete ou fixa, num plano breve, toda a profundidade das relações musicais anteriores. Não será uma superfície óbvia, mas uma que é audível e contém toda a vida musical que se forma e ainda passa. Essa superfície é a que ressoa - a que contrai em si todos os sons e a que os expande em descanso, no tempo. O princípio em todos estes momentos é sempre o mesmo, um princípio polar de inspiração (o som que se produz e enche) e expiração (o som que tem que desvanecer). Alguns exemplos podem ser observados nos cc. 51-60, 110-123, em toda a secção J ou nos cc. 182-192.

Podemos procurar nestes exemplos a sensação de um movimento gerado através de um ataque (que pode advir de uma articulação, de uma massa sonora mais densa ou mesmo muito curta) que repousa seguidamente num gesto contínuo e informe. No caso dos cc. 182-192 esse mesmo gesto reflete-se de um modo mais complexo, expressando-se no clarinete e na flauta a produção clara desse contrair e expandir respiratório. Também as secções H e I são exemplos deste tipo de princípio polar de inspiração e expiração, num debate em que o ataque é palavra que enche e a expiração é ruído que tem que desvanecer a palavra, afirmando o cansaço e a vontade de crescimento.

Há outros gestos, habituais e imprevisíveis, que se relacionam com a ressonância. Mais do que cor, eles hidratam a memória da música. São gestos que remetem para algumas memórias que tenho da chuva quieta sobre as pétalas das calêndulas, que fotografei em pleno inverno. Falo dos acordes suspensos, agudos, quase bagas inchadas de água, cuja precisão e silêncio quis muito trazer para esta obra: são momentos específicos, onde se ouve uma clara supressão de densidade instrumental, (*piccolo* e *piano*), acutilâncias sonoras, frequências muito agudas e vítreas, contrastantes com tudo o resto, que considero dos momentos mais característicos da obra. Poderia dizer que, é neles que o tempo quase se fixa com leveza. Estes acordes são, simbolicamente, um retorno à condição difícil de segurar o presente (cf. alguns exemplos na secção J ou nos primeiros momentos da secção U, cc. 369-379).

2.1.3 *Bildung*

Abrir caminho por meio do crescimento e reprodução, em simultâneo, de todas as ideias, vontades, subtilezas e imprevistos.

É tudo o que se passou e passa na obra, é a força do momento. É pela reunião de todas estas fracturas orgânicas expostas que o projecto morfológico de aperfeiçoamento e reprodução da obra se dá. As superfícies sonoras, literárias, íntimas, circunstanciais, acusadas em cada nervura que se toca com outra, podem perceber-se como uma metamorfose, uma possibilidade de muitas, numa escrita musical que escuta intuitivamente, cuidadosamente conectada e silenciosamente aceite. Do ponto de vista musical, o conceito de *Bildung* fica expresso numa atitude pessoal meditativa perante a composição, à maneira de Ribeiro-Pereira, deixando que cada gesto vivesse por si próprio e adquirisse um espírito de presença e atenção, mesmo na sua configuração mais sóbria e subtil. O trabalho textural é fundamental na medida em que é ele que deixa que a formação da música se mostre e revele. Também as secções improvisadas reforçam este *Bildung* pela sua

natureza de passagem, momento a momento. Encaro a improvisação com um fragmento morfológico e contemplativo da obra, escutado e intuído numa escala de atenção microscópica, onde podemos ver a (trans)formação activa das ideias musicais da obra através dos músicos — fragmentos humanos — , sendo eles que fazem a obra crescer. Trazer a sua assinatura para o momento musical permite na obra a criação de uma calêndula enquanto forma-espécie mas única na sua existência singular a cada reprodução da obra. Ainda, manifesta-se a *Bildung* neste capítulo como demonstração da própria análise poiética, nas suas várias lentes, não sendo inconsequente e casual o uso de exemplos musicais iguais, por vezes, para categorias distintas do olhar poético. Cada momento musical revela o pormenor e o pormaior da obra.

Assim, aconteceu também com esta dissertação, uma metamorfose de fragmento em fragmento, musical e não-musical, também ela uma passagem, enquanto acto de form(a)ção. Podemos observá-la na imagem abaixo, em que há uma passagem do humano à planta, da matéria à sombra. Ainda, observa-se um outro subtil lugar de passagem entre a heterogeneidade das sombras em si. O humano, expresso pela mão, simboliza o acto de produzir, e a calêndula, pura potência. A imagem evoca então a reunião na passagem mas também, à maneira paradoxal do fragmento, mostra a sua condição de lugar, figura fechada e perdida, que indicia abertura à sua intuição e compreensão.

Através deste *Bildung*, o processo não terminou. A minha Form(a)ção Criadora não termina, ela continua em crescimento e reprodução, a abrir caminho. Ela deixa os seus vestígios e convidar-me-à à sua renovação, continuamente. Ela é, assim, lugar e passagem — a possibilidade da calêndula enquanto prefiguração simbólica e transfiguração artística.



Fig. 4 - Passagem

EPÍLOGO

A vontade desta tese aparece como consequência de vários anos de conflito com as implicações de uma vivência ocidental acelerada e com tendência para o automatismo.

O conflito que se gera em mim enquanto observadora e participante involuntária de uma sociedade assustada com a mudança, numa espiral de aceleração e de binarismos de todo o género, acabou por eclodir uma vontade em mim, quase militante, de lentidão.

Como nos adverte Maffei (2018) “o cérebro é uma máquina lenta” (p. 17). O corpo precisa de tempo. A consciência, mais ainda. Há um imensurável potencial de transformação que precisa de tempo. O nosso mundo capitalista não se predispõe a nada que não seja produtivo e activo, num sentido automático, impaciente, insatisfeito, infértil - a oposição à compreensão da actividade poética enunciada por Goethe não podia ser maior. O tipo de produção que nos é exigida é, assim, anti-transformativa, anti-metamórfica e é, na sua pior versão, formatada. Esta formatação não gera. Ela só repete apatia e inquietude.

Não é natural, a apatia. Ela cria ansiedade porque não traduz vida, antes pelo contrário. Traz consigo uma *secura* que não é compatível com a vontade e o desejo natural de crescer e transformar.

Onde está então o tempo necessário para parar? Esse tempo de inactividade, paciência, que permite ver, que permite estar à escuta, que permite aproximar e unir?

Sob esta percepção e entendimento da era que habito e da circunstância social tão desigual que observo, acredito que vale repensar e agir sobre a necessidade de desacelerar.

O tempo, quando é largo, dá-nos a perspectiva do sentido ou do não-sentido. Acima de tudo abre a possibilidade de perguntas. E a humanidade precisa de perguntas. Mas, para saber o que perguntar, há que parar, ganhar distância, e observar, deixando que elas se revelem.

É, desta forma, que aqui ponho como crucial a necessidade da contemplação nesta nossa era — que na sequência do que tenho vindo a descrever neste epílogo, chamaria de anti-orgânica.

Um dos autores que parte do mesmo desconforto perante a contemporaneidade é Byung-Chul Han, em cuja proposta contemplativa me revejo - reflexão sobre a contemporaneidade apresentada no seu recente livro *Vita Contemplativa* (2022). Han propõe-nos um primeiro passo de distância contemplativa para que, num futuro, se projecte em repouso dinâmico uma afinidade, aproximação e relação com a experiência. Coloca-nos este exemplo, que bem serve qualquer artista: “O pintor ideal deixa em repouso toda a actividade, toda a intencionalidade, e permite que tudo aconteça por si mesmo. A imagem é bem-sucedida no momento em que o pintor se torna ninguém (...)” (Han,

2022, p.32). Aqui, o pintor ideal de que fala Han — no caso, Cézanne — procura fundir-se como quem procura harmonizar os seus sentidos com o todo e celebrá-lo. Ao invés de domá-lo, retira-se gentilmente da sua acção e intenção sobre o mundo. É precisamente neste estado de “repouso [de] toda a actividade” que Han (2022) encontrará o estado de contemplação característico do espírito livre:

“O espírito livre, enquanto espírito de contemplação, cintila na inatividade. Nietzsche constata que em nenhuma época os “ativos”, os “agitados”, desfrutaram de mais consideração, e que, deste modo, a nossa civilização corre para uma “nova barbárie”. Das correcções necessárias que se devem introduzir no carácter da humanidade deve constar “fortalecer em grande medida o elemento contemplativo.” (p.27)

Ora, o “tempo morto” será então um tempo activo e oprimido, não-orgânico, porque nele não há vida. Não é o tempo inactivo e libertador como aquele que possibilita a experiência da quietude viva da contemplação, que eleva quem o vive. O criador, enquanto espírito livre contemplativo, tem o potencial de reflectir, conectar-se, teorizar e criar. Neste sentido, concordo parcialmente com a citação inicial referente ao “pintor ideal”, porque tornar-se ninguém é essencial, mas apenas parte do processo; a outra parte é a que cria pensamento sobre a quietude. Contemplar, será, antes de tudo, a meu ver, a via que permite a criação. E criar é crescimento e reprodução do potencial humano.

Nesta via, não se procura nada: colocamo-nos numa distância, necessariamente humana, para nos deixarmos ser tomados pela aproximação àquilo que nos encandeia, e com o qual nos passamos a relacionar, intimamente, assim que nos entregarmos ao mundo e deixarmos que ele nos escolha.

Como exemplo aqui relevante, assim me aconteceu com as calêndulas. Foi no silêncio distante de não ser calêndula que a deixei ser e tomar em mim a vida numa outra forma de presença e significado. Deixei-me ser encontrada no processo de me recolher num espaço-tempo que não pertence às matrizes socialmente condicionadas desta era, difícil, que todos habitamos.

A sensibilidade que foi despertada, totalmente entregue ao momento, acordou uma atenção particular sem que eu a impusesse. As calêndulas dispersas nos vasos acenderam em mim um foco particular que possibilitou um encontro, uma liga sanguínea, um canal de expressão para o pensamento que viria a despertar a vontade de criação.

É neste momento que gostaria de retomar as palavras de Goethe citadas por Molder (2014), já enunciadas na introdução deste trabalho, para repensar de que modo o acto contemplativo visa uma atitude crítica, perante a sociedade actual, mas também poiética, enquanto acto produtivo: “Cada

acto de visão transforma-se num acto de contemplação. Cada acto de contemplação em acto de reflexão, cada acto de reflexão em acto de conexão, de modo que em cada olhar atento sobre o mundo, teorizamos já” (pp.159 - 160).

Na beleza deste tecido retrospectivo, aparece, assim, uma necessidade inexorável de recuperar uma atitude que dignifica o indivíduo, numa circunstância livre e segura o suficiente para que esta possa ser uma preocupação: cultivar o momento contemplativo, aquele em que se entregam todos os sentidos e toda a presença à escuta focal do mundo.

A contemplação é, precisamente, aquele momento que dá conta das passagens. Ela é uma fractura orgânica, do mesmo modo que é uma liga. Ela distancia para aproximar. Foi pela contemplação que me harmonizei com os fluxos de um viver diluído num mundo que teima, com toda a força, reprimir o informe, reprimir o tempo, o espaço, a segurança e a liberdade. Pela contemplação dei conta de um organismo vivo, infinito e eterno.

BIBLIOGRAFIA

- Barrento, J. (2003). *As formas do informe: Goethe e as nuvens*. Assírio & Alvim.
- Barrento, J. (2010). *O Género Intranquilo - anatomia do ensaio e do fragmento*. Assírio & Alvim.
- Cage, J. (1973). *Silence*. Wesleyan University Press.
- Cline, D. (2016). *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge University Press
- Goethe, J. v. (2022; orig. pub. 1790). *A Metamorfose das Plantas* (M. F. Molder, tradução, notas e posfácio). Edições do Saguão.
- Goethe, J. v. (1984). *Die Metamorphose der Pflanzen*. Acta humanoria
- Han, B. - C. (2022). *Vita Contemplativa* (A. F. Bastos, trad.). Relógio D'Água.
- Huxley, A. (2013). *As portas da Percepção* (P. Faria, trad.). Antígona.
- Iriarte, R. (1987). *Música e Literatura no Romantismo Alemão*. Materiais críticos.
- Kramer, J. D. (2016) *Postmodern music, postmodern listening*. Bloomsbury Publishing Inc.
- Maffei, L. (2018). *Elogio da Lentidão*. (J. Serra, trad.). Edições 70.
- Molder, M. F. (2014). *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Relógio D'Água.
- Molder, M. F. (1995). *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Ribeiro-Pereira, M. (2012). Ciências da Mente e Arte da Música: Notas (em Staccato Legato) sobre a Atenção. In Espiña, Y. (Coord.). *Cadernos de Teoria das Artes: Arte & Signo*. Universidade Católica Editora - Porto.
- Paynter, T. (2015). Form and Process in Morton Feldman's "Spring of Chosroes". *Music Analysis*, 34 (1), 47-90. <https://www.jstor.org/stable/43864550>
- Rosen, C. (1995). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- Schlegel, F. (1997). *O Dialecto dos Fragmentos* (M. Suzuki, tradução, apresentação e notas). Iluminuras.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. Philosophical Library.
- Séguier, J. (1997). *Dicionário Lello Prático Ilustrado: Novo dicionário enciclopédico*. Lello Editores.

APÊNDICE I

Registo Fotográfico



Fig. 5- *Calêndula* I



Fig. 6- Caléndula II



Fig. 7 - *Lente nocturna*

APÊNDICE II

Diário contemplativo

Tudo faz parte do calendário. Contrariamos a metamorfose. Nascemos na canção das pétalas. Primeiro, o detalhe: essa luz erótica e campestre que faz com que todo o mal seja puro. Chegámos mesmo a deixar que as raízes se tornassem podres e moles. De cada vez que não nos olhávamos rasgávamos o cosmos sem som. Este fim lembra-me todas as minhas folhas.

« Pensar em gestos que lançam sons ».

E assim fomos aprendendo os gestos das córneas, das pupilas, das íris, e das bagas transparentes que nos saem quando apertamos, com os dedos rijos, os nós.

Era inverno e, na altura, as calêndulas ainda não tinham nome. O que dizer das calêndulas? Agora tem um nome vivo. Canções. Cartas.

Resta-me o descanso. Uma calêndula nova, em formação, observa-se a si própria. Uma calêndula neva. Ainda.

.....

Querida calêndula,

A tua formação está estagnada. Pareces ter fixado num ponto infantil o teu caule.

Um ou outro nó infantil. Assim como o teu número de folhas. A tua cor não verdece particularmente.

Ainda assim, para uma criança, aguentas-te bem ao frio. Com uma dignidade que invejo. É natural, é verdade! Não é uma dignidade imaginada nem tão pouco uma humanização ou uma transferência sentimental. É mesmo verdade!

Estamos em Novembro e dá-me vontade de registar o que penso da minha dignidade.

A dignidade humana ao frio é indigna de uma flor.

APÊNDICE III

Ensaio de fragmento em fragmento

I

decalque à sombra
auto-retrato pulmonar
calêndula

II

tudo faz parte do calendário

III

falhas
pétalas
folhas tépidas
a chuva é densa e não se distinguem nuvens

IV

lendas
calendae
calendas
calêndulas

V

compasso
meia pétala
compasso
pétala e meia
pétala

VI

tudo mudou no calendário

VII

seiva de pé

serenas
com medo e serenas
com coragem e serenas
sem-vontade
e serena

pergunta em bruto

VIII

Nunca vi uma calêndula negra, mas se visse seria numa
fotografia.
Verde de pé.

IX

A canção que se
expande é a canção
que se contrai.
A seiva traz o fogo e
a corola é,
habilmente,
soalheira.

X

Não existe tal coisa
como uma calêndula
fixa, fechada,
concluída.
Porque ousaríamos
terminar um livro ou
uma obra?

XI

um pé verde

vasos

ou

prados

noutros prados

XII

endométrio
corpo superior
pudesse eu ser uma névoa larga em que
dou colo às sementes
das calêndulas
com os seus cornos virados para fora
cada corno cada raio possível

XIII

com os seus cornos de defesa virados
para fora
os meus filhos
são envolvidos pela saudade do sentir
aurora
aurora
aurora
germina o frio e as fadas

XIV

« pensar em gestos que lançam sons »
uma folha desponta
a inflorescência multiplica

XV

o fluído a que chamamos seiva é inicialmente bruto
gradualmente
um rubor afinado pela subtileza da passagem
do tempo

depois fossilizamos a cor das pétalas em palavra
amo-te ao alto para aguentar o mundo

XVI

a variação do crescimento da planta mede-se pela proximidade valeriana
com a infusão do sono no sonho ou do sonho no sono

o decoco calendular nunca será obscuro

a probabilidade de morte súbita é mesmo muito pequena
como seria a de nos chamarmos calêndulas
sufocávamos

XVII

raízes bordadas para dentro
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo

nós inúteis de onde brota a fiada inocente e futura

aí está o porquê da devoção às flores e às feridas.

XVIII

— Aguardamos sem ar a sentença das calêndulas.

declaram-nos o nó vinculativo
estamos feitos

XIX

folhagens amanhecidas
em breve ouviremos as pétalas doces dos gatos
e o rumor do verde ferido
a noite era o deserto de outro hemisfério esvaziado
e as calêndulas não diziam nada que se ouvisse
sobre as raízes geladas.

XX

(dizia o Eurico)
avelã
madeira tenra
madeira das extremidades
como é que ela própria poderia ser algo que ela não fosse?
a avelã, o sabor, ou a avelã?

XXI

a fragrância do silêncio quando é calendular
é delicadamente suspensa
tão terna que vence a matéria dos demónios e das perguntas.
Podemos senti-la em encontros de imagens de imperfeição quântica.

XXII

as calêndulas são perfeitas, apesar de lhes podermos tocar
que domínio é o delas?

XXIII

tentarei mostrar-vos
a calêndula
mas, aviso-vos já
o que vos mostro é o toque infantil das lágrimas que fazem os rios
o toque infantil das feras
o invólucro da passagem
a profundidade das carnes adornadas
de angústia
e a superfície onde se contrai a substância comum

uma exposição lamacenta

XXIV

a sepultura de uma calêndula é tão determinada
quanto foi exacta
a sua vida

XXV

o caule pênsil pela
terra
faz a ponte para o
alto
num sopro leve e
preciso
de dignidade, em
cada olhar de lado

XXVI

coisas da madrugada
coisas lúbricas
parteiras das calêndulas
cariátides decifradas
em segredos entrançados
sobre os elementos subtis
do tecido nocturno pendurado
e iminente
Dançam e cantam

XXVII

calêndulas
húmidas

idealizo o ventre do terraço
compêndio botânico
onde se abriga a simetria da luz

nos corpos o segredo mais
limpo
verde
denso
ivre
inversão fundo-figura
agora, calêndulas

XXVIII

Uma calêndula morreu.

Nada.

Qualquer calêndula morreu.

Nada.

A calêndula morreu.

Nada.

A calêndula que me deste para cuidar, matei-a.

Mas fiz de tudo para a salvar. Acho que já vinha morta da tua varanda.

Crescem calêndulas todo o ano na tua varanda.

XXIX

Saudação

Como o mago que
me fertiliza de
liberdade.

Saudação ao Sol,
como fizeram as calêndulas
durante séculos.

XXX

Silêncio

XXXI

Entre

XXXII

Silêncios
Sementes-promessas
Calêndulas velhas
Calêndulas sóis
Fragmento(s) caído(s)

XXXIII

Promessa

Desfeita

XXXIV

Calendários por preencher

passado-presente
presente-presente
futuro presente

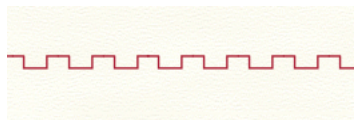
silêncio calendular
silêncio vulvar

APÊNDICE IV

Calendário

Notas de execução

Piano



Percussão com compasso (aparelho de geometria) completamente aberto e encaixado nas cordas. Pela pega, fazer movimentos oscilantes. Pedal, sempre.

Voz

() - escolha livre da sílaba

Caixas de texto - dizer o texto, lido, ou decorado. O carácter expressivo é individual, à excepção de indicações particulares notadas na partitura.

Vibrafone

x - dead stroke

Guitarra eléctrica

Efeitos de delay e reverb, trabalhados entre o instrumentista e o maestro, livremente.

Notas de cena:

A luz do palco deve ser o mais baixa possível, criando uma atmosfera de penumbra - para isso a iluminação do palco deve ser quase toda à base das cacetas para leitura e pequenos candeeiros, juntos dos músicos.

No palco deve existir uma mesa de madeira com uma cadeira.

Sobre a mesa, um vaso iluminado, cheio de terra. Se houver na altura da performance uma calêndula em processo de crescimento ou já em flor, deve ser usada no seu vaso, em vez do vaso de terra.

A mesa deve ter um candeeiro. A cantora, que de certa forma será também atriz, deverá estar sempre sentada à mesa, em atitude contemplativa para com o vaso, o maestro e o ensemble. A sua presença deve exalar silêncio.

Calendulário

ensaio de fragmento em fragmento

Catarina Sá Ribeiro

A ♩ = 72

Flute

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Voice

Vibraphone

Electric Guitar

Guitars

Guitarra portuguesa

Harp

Piano

Cello I

Cello II

pp *mp* *p*

7

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

7

V.

7

Vib.

7

E.Gtr.

Guit. pt.

7

Hp.

7

Pno.

7

Vc. I

mp

p

mp

Vc. II

mp

p

mp

pp

OPEN

a tempo

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

com os seus cornos de defesa virados para fora
os meus filhos são envolvidos pela saudade do sentir
aurora aurora aurora germina o frio e as fadas

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

17

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

17

V.

17

Vib.

17

E. Gtr.

Guit. pt.

17

Hp.

17

Pno.

L.V.

p seiva, uma gota...

Ped.

17

Vc. I

p *mp* *pp* *p*

17

Vc. II

mp *p* *pp* *mp* *pp*

C ♩ = 52

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

24

V.

24

Vib.

motor - rotação lenta

modula para um trémulo lento, suavemente

mp *pp* *mf*

E. Gtr.

24

Guit. pt.

modula para um trémulo lento, suavemente

mp *pp* *mf*

24

Hp.

24

Pno.

24

Vc. I

Vc. II

D ♩ = 108

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

p

mf

mp

mf

efeitos como reverb,
delay leve, etc. ; suaves.

39

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp *p*

pp *p*

mp *pp*

L.V.

*

*

44

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp

mp

pp

mp

mf

p

arco

p *para...*

47

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

47

V.

47

Vib.

L.V.

47

E. Gtr.

mp

47

Guit. pt.

mf

47

Hp.

mp

47

Pno.

Ped. sempre

47

Vc. I

Vc. II

51

Fl. *mf*

B♭ Cl. *p* *ppp* *f* *a.n.*

A. Sx.

V.

Vib. arco *p*

E.Gtr. *mf* L.V. *mf*

Guit. pt. *mf*

Hp. *mf* *mf*

Pno. L.V.

Vc. I

Vc. II

56

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

L.V.

ord.

mp

p

p

mp

E **OPEN**

a tempo

Fl. *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

B♭ Cl. *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

A. Sx. *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

V. 61 *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Vib. 61 *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

E. Gtr. *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Guit. pt. *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Hp. 61 *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Pno. 61 *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Vc. I 61 *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

Vc. II *sussurando...* (1x) tudo faz parte do calendário

inesperado...! L.V.

p

65 **OPEN**

Fl. *pp*

B♭ Cl. *pp*

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

*falhas
pétalas
folhas tépidas
a chuva é densa e
não se distinguem nuvens*

*improvisar com estas notas; irregularidade e espaço;
dinâmica sempre baixa; onírico.
(pode alterar-se a oitava livremente)*

a tempo

67

Fl. *pp*

B♭ Cl. *pp*

A. Sx. *pp* *f* *pp* *bend livre*

V.

Vib. *p*

E. Gtr. *p* *mp* *ord.*

Guit. pt.

Hp. *mp*

Pno. *p* *mp* *Ped. sempre*

Vc. I

Vc. II *pp* *mp* *ppp*

72

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

p

arco

mf

bend livre

delay

mf

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 72, 73, and 74. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute and Clarinet parts play a melodic line starting in measure 73, marked *p*. The Saxophone part is silent. The Violin and Viola parts play sustained chords, with the Violin marked *arco* and *mf*. The Electric Guitar part features a wavy line in measure 72, a *bend livre* in measure 73, and a *delay* effect in measure 74, all marked *mf*. The Percussion part is silent. The Piano part has a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand, marked *mf*. The Violoncello and Double Bass parts are silent.

75

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

f-p *mf* *p* <

pp

ppp *mp* *pp* *mp* < a.n.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 18, is titled 'Calendulário'. It covers measures 75, 76, and 77. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Piano (Hp.), and Violins I and II (Vc. I, Vc. II). The Flute and Clarinet parts feature a melodic line starting at measure 75 with a dynamic of *f-p*, which transitions to *mf* and then *p* by measure 77. The Alto Saxophone part has a sustained note in measure 75 with a dynamic of *pp*. The Piano part has a complex texture in measure 75, including a tremolo in the right hand and a sustained note in the left hand. The Violin I part has a sustained note in measure 75 with a dynamic of *ppp*, which changes to *mp* in measure 77. The Violin II part has a sustained note in measure 75 with a dynamic of *pp*, which changes to *mp* in measure 77. The score includes various dynamic markings and hairpins throughout.

78

Fl. *mf* *p* *mf*

B \flat Cl. *mf* *p* *mf*

A. Sx. *bend ligeiro* *f* *pp* *p*

V. 78

Vib. 78 arco L.V. *pp* *mp*

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp. 78

Pno. 78 *mf*

Vc. I 78 *pp* *mp* *mf* pizz.

Vc. II 78 *mp* arco *pp*

81 OPEN

Fl. 4/4

B♭ Cl. 4/4

A. Sx. 4/4

V. 4/4

lendas
calendae
calendas
calêndulas

Vib. 4/4

motor - rotação lenta
ord.

L.V.

E.Gtr. 4/4

L.V.

Guit. pt. 4/4

L.V.

Hp. 4/4

Hp. 4/4

Pno. 4/4

Pno. 4/4

Ped. sempre

Vc. I 4/4

Vc. II 4/4

arco

pp *mp* *mp*

mp

F *a tempo*

Fl. *pp* *p*

B♭ Cl. *pp* *p*

A. Sx. *pp* *mf*

V. *pp* *mf*

Vib. *p* *mf*

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno. *p* *mf*

Ped. \wedge

Vc. I *pp* *mf* s.t.

Vc. II *pp* *pp*

89

Fl. *mf* *p* *mf* *pp*

B♭ Cl. *mf* *pp* *mf* *pp*

A. Sx. *pp* *mf*

V. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vib. *mf*

E. Gtr. *mp*

Guit. pt. *mf*

Hp. *mf* *f* *p*

Pno. *mf* *ff* *mp*

Vc. I *pp* *mf* *pp*

Vc. II *mp*

bend ligeiro

bend livre

15^{ma}

8^{va}

3

3

93

Fl. *mf* *p*

B♭ Cl. *p* *p*

A. Sx. *p*

V. *p* *p*

Vib. *p* *mf*

E. Gtr. *mp* *p* *mf* *p*

Guit. pt. *p* *mf* *p*

Hp. *p*

Pno. *p* *mf* *p* *mf*

Ped.

Vc. I

Vc. II

97

Fl.

pp *f*

B♭ Cl.

pp

A. Sx.

pp *mp*

97

V.

97

Vib.

motor - OFF

mf

97

E. Gtr.

97

Guit. pt.

97

Hp.

mp *f*

97

Pno.

97

Vc. I

ord.

pp *mf* *leggero*

Vc. II

pp *mf* *leggero*

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, numbered 24, is titled 'Calendário'. It features a multi-staff arrangement for various instruments. The Flute (Fl.) part begins at measure 97 with a piano (*pp*) dynamic, followed by a forte (*f*) section with intricate sixteenth-note patterns. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Alto Saxophone (A. Sx.) parts also start at measure 97 with piano (*pp*) dynamics, with the saxophone moving to mezzo-piano (*mp*) later. The Violin (V.) and Viola (V.) parts are mostly silent. The Vibraphone (Vib.) part has a 'motor - OFF' instruction and a mezzo-forte (*mf*) section. The Electric Guitar (E. Gtr.) and Acoustic Guitar (Guit. pt.) parts are silent. The Harp (Hp.) part features a mezzo-piano (*mp*) section and a forte (*f*) section. The Piano (Pno.) part is silent. The Violin I (Vc. I) and Violin II (Vc. II) parts start at measure 97 with piano (*pp*) dynamics, moving to mezzo-forte (*mf*) and then *leggero* dynamics. The Violin I part includes an 'ord.' (ordine) instruction.

101

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

p

pp

f

mf

f

f

104

Fl. *mf* *ff*

B \flat Cl. *mf* *ff*

A. Sx. *mf* *ff*

104

V. *mf* *ff*

104

Vib. *mf*

104

E. Gtr. *mf*

Guit. pt. *mf*

104

Hp. *mf*

104

Pno. *mf*
Ped.

104

Vc. I *pp*
o mais plano possível...

Vc. II *pp*
o mais plano possível...

110

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

ff

p

mp

ff

p

pizz.

arco

pizz.

arco

8

a tempo

125

Fl.

p

sfp

B♭ Cl.

p

sfp

A. Sx.

125

V.

125

Vib.

mf

arco

p

125

E. Gtr.

125

Guit. pt.

mf

mp

125

Hp.

mf

mp

125

Pno.

125

Vc. I

125

Vc. II

129

Fl. *mp* *f* *f*

B♭ Cl. *mp* *f* *f*

A. Sx.

V.

Vib. 129 *mf* ord.

E. Gtr. 129 *mf*

Guit. pt.

Hp. 129 *f*

Pno. 129 *f*

Vc. I 129

Vc. II 129

poco rit.

132

Fl.

p *f*

B♭ Cl.

p *mp* *a.n.*

A. Sx.

pp *mf* *pp*

132

V.

pp *f* *pp*

bend livre

132

Vib.

L.V.

p *mf*

132

E.Gtr.

L.V.

p

Guit. pt.

132

Hp.

132

Pno.

mp *mf*

132

Vc. I

Vc. II

138 $\text{♩} = 96$ **G OPEN**

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

A. Sx.

V. *mp*
0 0 tudo muda no calendário

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno. *p* *p*

Vc. I

Vc. II *pizz.* *mf*

142 $\text{♩} = 120$

The score is for measures 142, 143, and 144 in 4/4 time. The tempo is 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *mf* (142), *pp* (143-144).
- B♭ Cl. (Clarinet):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *mf* (142), *pp* (143-144).
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *mf* (142), *pp* (143-144).
- V. (Violin):** Measures 142-144. Rest.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *f*.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *f*.
- Guit. pt. (Acoustic Guitar):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *f*.
- Hp. (Harp):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *f*.
- Pno. (Piano):** Measures 142-144. Right hand: A4 (F#), A5 (C#), A6 (E). Left hand: A3 (F#), A4 (F#), A5 (C#), A6 (E). Dynamics: *mf*.
- Vc. I (Violin I):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *pp* (142), *f* (143-144). Performance instructions: *arco* (142), *arco* (143), *molto vibrato* (144).
- Vc. II (Violin II):** Measures 142-144. Note: A4 (F#). Dynamics: *p* (142), *f* (143-144). Performance instructions: *arco* (142), *arco* (143), *molto vibrato* (144).

145

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E.Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

145 ord.

Vc. I

pp

Vc. II

ord.

pp

H OPEN

ca. 5' *ca. 5'* *ca. 8'*

Fl. *ff* muito tenso *fff*

B♭ Cl. *ff* muito tenso *fff*

A. Sx. *fff*

V. 149 seiva de pé com medo e serenas

Vib. 149

E. Gtr. *ff* muito tenso *ff*

Guit. pt. *ff* muito tenso *ff*

Hp. 149 *mf*

Pno. 149 *fff* muito tenso *fff*

Vc. I 149 *ff* muito tenso *fff*

Vc. II *ff* muito tenso *fff*

159

Fl. *f* *ff* *mf* *pp*

B♭ Cl. *f* *ff* *mf* *pp*

A. Sx. *f* *ff* *mf* *pp*

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt. *f* *ff* *mf* *pp*

Hp.

Pno. *f* *ff* *mf*

Vc. I *f* *ff* *mf* *pp*

Vc. II *f* *ff* *mf* *pp*

J ♩ = 108

Fl. *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

A. Sx. *f* *mf*

V. 173

Vib. 173

E. Gtr. 173 *mf*

Guit. pt. *f*

Hp. 173 *f* *mf*

Pno. 173 *f* *ff*
15^{ma}
8^{va}
Ped.

Vc. I 173 *mp*

Vc. II *p*

177

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

Nunca vi uma calêndula negra, mas se visse seria numa fotografia. Verde de pé.

f

mf

f

mf

f

mf

p

p

mf

p

mp

pp

mp

pp

Ped.

OPEN

K *a tempo*

181

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

Tudo faz parte do calendário.
Semente à sombra.
Decalque.
Calêndula.
Auto-retrato.

motor - rotação média
arco

ppp *p*

p

mp

mf *mp*

15^{ma}

8^{va}

L.V.

Ped.

190

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

f *mf* *fff*

f *mf* *fff*

f *mf* *fff*

fff

fff *mf* *fff*

fff *8va* *15^{ma}*

mf

pp

L.V.

L.V.

L.V.

Ped.

p

194

Fl. *pp* < *mp* > *mf* *f*

B♭ Cl. *mp* > *p* < *mf* > *f*

A. Sx. *f*

V. *pp* *mf*

Vib.

E. Gtr. *p*

Guit. pt. *p*

Hp.

Pno. *fff* *15^{ma}* *8^{va}* *Ped.*

Vc. I *pp* < *mf* >

Vc. II *mp* *pp* < *mf* > *p*

200

Fl.

pp

B♭ Cl.

pp

A. Sx.

pp

200 *pp*

V.

200

Vib.

200

E. Gtr.

Guit. pt.

200

Hp.

200 (15^{ma})

8^{va}

Pno.

fff

L.V.

200

Vc. I

p *mp* *mp*

Vc. II

mp *pp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 47, is titled 'Calendulário'. It features a multi-staff arrangement for various instruments. At the top, the Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Alto Saxophone (A. Sx.) parts are shown, each with a measure of music starting at measure 200, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. Below these are the Violin (V.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Pedal Steel Guitar (Guit. pt.) parts, all of which are silent in this section. The Piano (Pno.) part is more active, with the right hand playing chords in the upper register (15^{ma}) and the left hand in the lower register (8^{va}), both marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. The String Ensemble (Vc. I and Vc. II) parts are also present, with the first violins playing a melodic line that starts piano (*p*) and moves to mezzo-piano (*mp*), while the second violins play a supporting line marked mezzo-piano (*mp*) and piano-piano (*pp*). The page concludes with a double bar line and a repeat sign.

205 **OPEN** *a tempo* gliss. articulado

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp *f* *p* *mf*

p *mf* gliss. articulado

p *mf* gliss. articulado

mp *mf* gliss. articulado

mf L.V. L.V.

p L.V. *Ped. sempre*

p *mf* gliss. articulado

esperar pelo texto para crescer

A canção que se expande é a canção que se contrai. A seiva traz o fogo e a corola é, habilmente, soalheira.

210

Fl. *sfz* *f*

B♭ Cl. *sfz* *f*

A. Sx. *p* *mf*

210

V.

210

Vib.

210

E. Gtr. *f*

Guit. pt. *f*

210

Hp.

210

Pno. *f* 15^{ma} 8^{va}

210

Vc. I *sfz* *f* pizz. arco *p*

Vc. II *sfz* *f*

Secção improvisada: *A tempo*. Entre 5 a 6 repetições da forma. Frágil para denso.

L

respirar quando necessário
Variar dinâmica e timbre no tempo, livremente, criando ondas.

215

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

A. Sx. *pp*

V. Não existe tal coisa como uma calêndula fixa, fechada, concluída. Porque ousaríamos terminar um livro ou uma obra?

Vib.

E. Gtr. improvisar com quaisquer intervalos de 6a, 7a e 9a, em qualquer direcção; irregular, com espaço, com gotas caindo em folhas.

Guit. pt. improvisar com quaisquer intervalos de 6a, 7a e 9a, em qualquer direcção; irregular, com espaço, com gotas caindo em folhas.

Hp. *p*

Pno. com a mão direita tocar triades maiores, abertas, no registo super agudo, sempre na 2ª inversão arpejadas, lentamente, como gotas. Deixa soar, sempre. Muito espaçadas e irregulares. *p*

Vc. I arco

Vc. II *p*

219

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

SOLO: improvisar com este grupo de notas, como se folhas despontassem de um caule.

219

V.

219

Vib.

219

E. Gtr.

Guit. pt.

219

Hp.

219

Pno.

219

Vc. I

Vc. II

Detailed description: This page of a musical score, numbered 51, contains measures 219-221. The instruments listed are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The Flute, B-flat Clarinet, and Violin I parts feature long, sustained notes with hairpins indicating dynamics. The Alto Saxophone, Electric Guitar, Acoustic Guitar, Harp, and Piano parts are marked with diagonal slashes, indicating they are silent or playing a specific texture. The Viola part has a few notes with stems. The Violin II part has a few notes with stems. A central instruction reads: "SOLO: improvisar com este grupo de notas, como se folhas despontassem de um caule." This instruction is followed by a musical example in the Violin part, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a hairpin indicating a crescendo.

M

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V. 222

Vib. 222

E. Gtr. 222 *p*

Guit. pt. 222

Hp. 222

Pno. 222 OPEN

Vc. I 222

Vc. II 222

Detailed description: This page of a musical score, numbered 52, is titled 'Calendário'. It features a rehearsal mark 'M' in a box at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.) with a piano (*p*) dynamic marking, Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.) with an 'OPEN' instruction, Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The Violin, Viola, and Violin I staves contain a series of diagonal slashes, indicating sustained notes or tremolos. The Piano part features a melodic line in the bass clef with various accidentals and phrasing. The other instruments have rests or are otherwise silent in this section.

228 $\text{♩} = 120$ *nostálgico*

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

um pé verde

vasos

prados

mf nostálgico

Ped.

N

Fl. *p* *pp*

B♭ Cl. *p* *pp*

A. Sx. *p* *pp*

V. 234 *pp*
noutros prados
tu

Vib. 234

E. Gtr. 234

Guit. pt. 234

Hp. 234

Pno. 234

Vc. I 234

Vc. II 234

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Calendário'. It features a vocal line and instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The score is in 4/4 time. The vocal line, starting at measure 234, includes the lyrics 'noutros prados' and 'tu'. The instrumental parts for Flute, Clarinet, and Saxophone have dynamic markings of *p* and *pp*. The Piano part features a complex harmonic structure with chords and melodic lines in both hands. The string parts (Vc. I and Vc. II) are mostly silent, indicated by rests.

240

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

mf

mp

pp

pp

pp

p

do

Detailed description: This is a page of a musical score for a concert band or orchestra. The page is numbered 55 and titled 'Calendário'. It contains 11 staves of music. The instruments are: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The score begins at measure 240. The Flute, B-flat Clarinet, and Alto Saxophone parts are mostly silent, with some notes in the later measures. The Violin part has a melodic line starting at measure 240, with a note labeled 'do'. The Piano part has a complex accompaniment with many notes and slurs. The Violin II part has a few notes at the end of the page. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos.

O

245

Fl. *mp* *pp*

B \flat Cl. *mp* *pp* *mp*

A. Sx. *pp*

V. *mp* *p*
faz par - te do ca - len -

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp. *mf* *mp*

Pno.

Vc. I *p*

Vc. II

Detailed description: This page of a musical score, numbered 56, is titled 'O'. It features a multi-staff arrangement for various instruments. The score begins at measure 245. The Flute (Fl.) part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic. The B-flat Clarinet (B \flat Cl.) part also starts with *mp*, then *pp*, and later returns to *mp* with a triplet of eighth notes. The Alto Saxophone (A. Sx.) part is marked *pp*. The Violin (V.) part has a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic, and includes the lyrics 'faz par - te do ca - len -'. The Viola (Vib.) part is silent. The Electric Guitar (E. Gtr.) and Acoustic Guitar (Guit. pt.) parts are also silent. The Harp (Hp.) part features a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano (Pno.) part is silent. The Violoncello I (Vc. I) part starts with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello II (Vc. II) part is silent. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a triplet in the Clarinet part.

250

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

mf

p espress.

pp

mf (fragmento XXVII cantado)

dá - ri - o ca - lên - du -

mf

mp

ppp *p* *ppp*

Ped.

15^{ma}

8^{va}

accel.-----

255

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

las

Vib.

motor - rotação lenta
ord.

p < *mf*

E.Gtr.

mp

Guit. pt.

Hp.

mp

Pno.

Vc. I

pp *mp* *pp* *mp*

Vc. II

pp *mp*

261

Fl. *p* *p* *p* to picc.

B♭ Cl. *pp* *pp* *pp*

A. Sx. *pp* *pp* *pp*

261 *mp*
V. hú - mi - das

261 to glockenspiel
Vib. *pp* *f*

261
E. Gtr.

261
Guit. pt. *pp* *f*

261
Hp.

261
Pno.

261
Vc. I *pp* *pp* *pp*

Vc. II *pp* *pp* *pp*

P ♩ = 120 *Pairando, contido, etéreo, plano... (p)*

picc.

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

ff

ff

p

mf

hú - mi - das

ff

mf

pp *mp*

Ped. sempre

272

Picc.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

mf

endométrio

corpo superior

pudesse eu ser
uma névoa

em que dou colo
às sementes
das calêndulas

glock.

estável; não muito métrico;
cria oscilações dinâmicas subtis, entre notas.

mp

mf sempre

estável; não muito métrico;
cria oscilações dinâmicas subtis, entre notas.

mp sempre

p

Ped. sempre

Q

277

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

277

V.

277

Glk.

277

E.Gtr.

Guit. pt.

277

Hp.

277

Pno.

277

Vc. I

Vc. II

n.p. to ----- s.t. ----- n.p

p molto espressivo

283

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

283

V. com os seus cornos virados para fora →

283

Glk.

283

E. Gtr.

Guit. pt.

283

Hp.

283

Pno. *mf* *p*

Ped. sempre

283

Vc. I *f* *p* *f*
n.p. to ----- s.p. ----- s.p.e. ----- n.p.

Vc. II

289

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Glk.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp *mf*

p *mf* *pp*

289 *pausado...*
cada corno
cada raio possível

289

289

289

289

estável; não muito métrico;
cria leves oscilações dinâmicas, entre acordes.

p

Ped. \wedge

289 s.t. \dashrightarrow s.p.e.

p *mf*

294

Picc. *pp*

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Glk.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

294 \rightarrow ord. \rightarrow s.t.

Vc. I *pp* \rightarrow *sf* \rightarrow *pp* \rightarrow *mf*

Vc. II

R

Picc. *mf*

B♭ Cl. *p cresc. poco a poco* *mf*

A. Sx. *p* *mf*

V. 300 *p cresc. poco a poco*
i - de - a - li - zô'o ven -

Glk. 300

E. Gtr. *p*

Guit. pt. *p*

Hp. 300

Pno. 300

Vc. I *pp*

Vc. II

305

Picc. *a.n.* *mp* *mf* *pp* *mf*

B♭ Cl. *a.n.* *mp* *mf* *pp* *mf*

A. Sx. *a.n.* *mp* *mf* *pp* *mf*

V. *f* *mf* *pp*
tre do ter - ra - ço

Glk.

E. Gtr. *mf*

Guit. pt. *mf*

Hp.

Pno.

Vc. I *pp*

Vc. II *pp*

311

Picc. *pp*

B♭ Cl. *pp*

A. Sx. *pp*

311 *mp*

V. com - pên - dio bo -

311 *mp*

Glk. *mp*

311 *mp*

E. Gtr. *mp*

Guit. pt.

311

Hp.

311

Pno.

311

Vc. I

Vc. II *mp*

315

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

tâ - ni - co

on - de se'a - bri - ga'a si - me - tri - a

p *f*

315

Glk.

to vib.

E.Gtr.

Guit. pt.

315

Hp.

p sempre

315

Pno.

315 pizz.

Vc. I

mf

Vc. II

S ♩ = 96

320

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

V. *p*

da luz _____

Vib. **fff** vibraphone

E.Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno. **fff** 15^{ma}

Vc. I

Vc. II

324

Picc. *fff*

B♭ Cl.

A. Sx.

324

V.

324

Vib. *p*

324

E. Gtr.

Guit. pt.

324

Hp.

324

Pno. *p*

324

Vc. I arco *p sempre*

Vc. II *p sempre*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 71 and titled 'Calendário', contains measures 324 through 329. The score is arranged in a system with multiple staves. The Piccolo (Picc.) part has a single note in measure 324 with a fortissimo (*fff*) dynamic. The Clarinet in B-flat (B♭ Cl.) and Alto Saxophone (A. Sx.) parts are silent. The Violin (V.) and Viola (Vib.) parts are also silent, though the Viola has a note in measure 329 with a piano (*p*) dynamic. The Electric Guitar (E. Gtr.) and Acoustic Guitar (Guit. pt.) parts are silent. The Piano (Pno.) part features complex textures with chords and arpeggios, marked piano (*p*). The Violoncello I (Vc. I) part is marked 'arco' and 'p sempre' (piano, always). The Violoncello II (Vc. II) part is also marked 'p sempre'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

330 *para... fixa...*

Picc.

B \flat Cl.

A. Sx.

330

V.

330

Vib.

330

E.Gtr.

Guit. pt.

330

Hp.

330

Pno.

330

Vc. I

Vc. II

337

Picc. *p* *mf* *f* *mf* *p* 5

B♭ Cl. *mf* *pp*

A. Sx. *p* *mf* *p* *mf*

337

V.

337

Vib.

337

E. Gtr.

337

Guit. pt.

337

Hp.

337

Pno.

337

Vc. I

Vc. II

Detailed description: This page of a musical score, numbered 74 and titled 'Calendulário', contains measures 337-340. The Piccolo part features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*, ending with a five-measure rest. The B♭ Clarinet part has a melodic line with dynamics *mf* and *pp*. The Alto Saxophone part has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The Violin, Viola, Electric Guitar, Acoustic Guitar, Harp, and Violin I parts are marked with rests. The Piano part features a harmonic accompaniment with sustained chords. The Violin II part has a melodic line with a long note in measure 340.

This musical score page, numbered 75 and titled 'Calendário', contains measures 340 through 342. The instruments and their parts are as follows:

- Picc. (Piccolo):** Measures 340-342. Starts with a *f* dynamic, followed by a rest in measure 341, and then a phrase in measure 342 starting with a *p* dynamic, marked with a '5' (quintuplet), and ending with a *f* dynamic.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 340-342. Starts with a *f* dynamic, followed by a rest in measure 341, and then a phrase in measure 342 starting with a *p* dynamic, marked with a '5' (quintuplet), and ending with a *f* dynamic.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Measures 340-342. Starts with a *f* dynamic, followed by a rest in measure 341, and then a phrase in measure 342 starting with a *f* dynamic.
- V. (Violin):** Measures 340-342. Remains silent throughout.
- Vib. (Viola):** Measures 340-342. Starts with a rest in measure 340, then enters in measure 341 with a *mf* dynamic.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Measures 340-342. Remains silent throughout.
- Guit. pt. (Guitar part):** Measures 340-342. Remains silent throughout.
- Hp. (Harp):** Measures 340-342. Remains silent throughout.
- Pno. (Piano):** Measures 340-342. Provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- Vc. I (Violin I):** Measures 340-342. Starts with a rest in measure 340, then enters in measure 342 with a *pp* dynamic.
- Vc. II (Violin II):** Measures 340-342. Provides harmonic accompaniment with sustained chords.

343

Picc. *p*

B♭ Cl. *p*

A. Sx. *mp* *pp*

V. *mp cresc. poco a poco*
 nos cor - pos o se - gre - do mais lim -

Vib.

E.Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I *mp* *mf* *p*

Vc. II

346

Picc. *ff* *p* *mp* *mp* *mf*³

B♭ Cl. *ff* *p* *mp* *mp* *mf*³

A. Sx.

V. *f* *f* *mf*
po ver de den so

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I *mf*

Vc. II

Detailed description: This page of a musical score covers measures 346 to 348. The Piccolo and B♭ Clarinet parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*ff*) dynamic and tapering to piano (*p*), then moving to mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) with a triplet of eighth notes. The Violin part has a melodic line with dynamics *f*, *f*, and *mf*, with lyrics 'po ver de den so' underneath. The Viola part is silent. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Violin I part has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin II part is silent.

349

Picc. *p* *mp* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *p*

A. Sx.

V. *f* *a.n.*
li - vre

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno. *p*

Vc. I *pp*

Vc. II *a.n.*

353

Picc. *mp* *mf* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf* *f*

A. Sx. *p* *mf*

353 V. in - ver - são fun - do - fi gu - ra

353 Vib. arco *mp*

353 E. Gtr. *mp*

Guit. pt. *mp*

353 Hp. *mf*

353 Pno. *mp*

353 Vc. I arco *p* *mf* *p*

Vc. II *p* *mf* *mf*

357

Picc. *mp*

B♭ Cl. *mp*

A. Sx. *pp*

V. a - go - ra ca -

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I *mf*

Vc. II *f p mp* n.p. to d.n.

361

Picc. *p* *mf*

B♭ Cl. *mp* *p* *f*

A. Sx. *mp* *subito p* *f* *p*

361 *subito p* *f* a.n.

V. lèn - du - las ()

361 L.V.

Vib.

361

E.Gtr.

Guit. pt.

361

Hp.

361 *p* *mf* *subito fff* 8^{va}

Pno.

361 *subito p* *f* *p*

Vc. I s.p.e.

Vc. II *mp*

OPEN

365

Picc. *pp*

B \flat Cl. *pp*

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno. *subito p* *pp*

Vc. I *a.n.*

Vc. II

« pensar em gestos que lançam sons »
 uma folha desponta
 a inflorescência multiplica

tremulo lento com variações
 de velocidade

U *a tempo*

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *ff* dynamic and a grace note.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, with a whole rest throughout.
- A. Sx.**: Alto Saxophone, with a whole rest throughout.
- V.**: Violin, with a whole rest throughout.
- Vib.**: Viola, with a whole rest throughout and an *arco* section starting at measure 374 with a *mp* dynamic.
- E.Gtr.**: Electric Guitar, with a whole rest throughout.
- Guit. pt.**: Acoustic Guitar, with a whole rest throughout.
- Hp.**: Harp, with a whole rest throughout.
- Pno.**: Piano, with a *fff* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. Includes a *Ped. sempre* instruction.
- Vc. I** and **Vc. II**: Violins I and II, with whole rests throughout.

Measure numbers 369 are indicated at the beginning of the staves for the Violin, Viola, Electric Guitar, Acoustic Guitar, Harp, and Piano parts.

377 to flute

Picc. *ff*

B♭ Cl. *ff*

A. Sx.

V.

Vib. *mp*

E. Gtr.

Guit. pt. *mf* *espressivo, molto vibrato*

Hp.

Pno. *fff* *mp* *8va*

Vc. I

Vc. II

384

Fl. *f*

B♭ Cl. *p* *mf* *pp*

A. Sx. *f*

V.

Vib. *mp*

E. Gtr. *mf* *mf*

Guit. pt.

Hp. *mf legato possible*

Pno. *f* *15^{ma}* *8^{va}*

Vc. I *f* *pizz.*

Vc. II *f*

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, numbered 85 and titled 'Calendulário', contains measures 384 through 387. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The Flute part begins with a dynamic of *f* and a 'flute' box above the staff. The B-flat Clarinet part features a dynamic range from *p* to *pp* with a crescendo and decrescendo. The Alto Saxophone part starts with *f*. The Viola part has a dynamic of *mp*. The Electric Guitar part has a dynamic of *mf*. The Acoustic Guitar part includes a triplet. The Harp part is marked *mf legato possible*. The Piano part has a dynamic of *f* and includes markings for *15^{ma}* and *8^{va}*. The Violin I part starts with *f* and *pizz.*. The Violin II part starts with *f*. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

OPEN

389

Fl. *f*

B \flat Cl. *p* *mf* *pp*

A. Sx. *f*

V. *f*

Vib. ord. *ff*

E. Gtr. *mf*

Guit. pt.

Hp.

Pno. *f* *15^{ma}* *8^{va}*

Vc. I *f* *pizz.*

Vc. II *f*

Não existe tal coisa
como uma calêndula
fixa, fechada,
concluída.

a tempo

393

Fl. *p* *f* *p* *p*

B♭ Cl. *p* *p* *mf* *p* *p*

A. Sx. *p* *f* *p* *p*

V.

Vib. *p* *ff* *p*

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp. *mp*

Pno. *f* *p*

Vc. I *p* *f* *p* *p* *p*

Vc. II *p* *f* *p* *p* *p*

pizz. *arco*

pizz. *arco*

399

Fl. *pp* *mp* *pp* *subito p* *pp*

B♭ Cl. *pp* *mp* *pp* *subito p*

A. Sx. *pp* *mp* *pp*

V. *pp* *mp* *pp* arco *pp*

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp. *p* *mf*

Pno. *pp* *mp*

Vc. I *pp* *mp* *pp*

Vc. II *pp* *mp* *pp*

405

Fl.

mf *mp* *p* *mf*

B♭ Cl.

mp *p* *mf*

A. Sx.

405

V.

raízes bordadas para dentro
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo
de subtil a vínculo

405

Vib.

405

E. Gtr.

Guit. pt.

405

Hp.

405

Pno.

405

Vc. I

p *pp* *pp*

Vc. II

p *pp* *pp*

411

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

411

V.

nós inúteis de onde brota
a fiada inocente e futura
aí está o porquê da devoção
às flores e às feridas.

411

Vib.

411

E. Gtr.

Guit. pt.

411

Hp.

411

Pno.

411

Vc. I

pp

Vc. II

pp

417

Fl. *mf* *mp* *sf* *p*

B♭ Cl. *mf* *sf* *mp* *sf* *p*

A. Sx.

417

V.

417

Vib.

417

E. Gtr.

Guit. pt.

417

Hp.

417

Pno.

417

Vc. I *p sempre*

Vc. II *p sempre*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 91, is titled 'Calendário'. It contains six systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Alto Saxophone (A. Sx.). The Flute part starts at measure 417 with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and finally a half note G4. Dynamics are marked as *mf*, *mp*, *sf*, and *p*. The B♭ Clarinet part starts with a half note G3, followed by a half note A3, then a half note B3, and finally a half note G3. Dynamics are marked as *mf*, *sf*, *mp*, *sf*, and *p*. The second system includes Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Acoustic Guitar (Guit. pt.). The third system includes Harp (Hp.). The fourth system includes Piano (Pno.). The fifth system includes Violin I (Vc. I) and Violin II (Vc. II). The Violin I part starts at measure 417 with a half note G3, followed by a half note A3, then a half note B3, and finally a half note G3. Dynamics are marked as *p sempre*. The Violin II part starts with a half note G3, followed by a half note A3, then a half note B3, and finally a half note G3. Dynamics are marked as *p sempre*.

V ♩ = 132

423

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

423

V.

423

Vib.

423

E. Gtr.

Guit. pt.

423

Hp.

423

Pno.

423

Vc. I

Vc. II

Detailed description of the musical score: The score is for measures 423-427. The tempo is marked as ♩ = 132. The instruments are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The Flute and B♭ Clarinet parts have a melodic line starting in measure 425 with a *ppp* dynamic, increasing to *p* by measure 426, and ending in measure 427 with a *pp* dynamic. The Alto Saxophone part has a melodic line starting in measure 423 with a *mp* dynamic, increasing to *p* by measure 426, and ending in measure 427 with a *pp* dynamic. The Electric Guitar part has a melodic line starting in measure 425 with a *p* dynamic, increasing to *p* by measure 426, and ending in measure 427 with a *p* dynamic. The Harp part has a melodic line starting in measure 423 with a *mp* dynamic, increasing to *p* by measure 426, and ending in measure 427 with a *p* dynamic. The Piano part is mostly rests. The Violin I and Violin II parts have some notes in the first two measures.

428

Fl. *d.n.* *mp* *pp* *f*

B \flat Cl. *d.n.* *mp* *pp* *f*

A. Sx. *d.n.* *mp* *pp* *f*

V. *pp* *mp* *pp* *f*

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I *s.p.* *pp* *mf* *p* *f*

Vc. II *s.p.* *pp* *mf* *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 93, is titled 'Calendulário'. It features a multi-staff arrangement for woodwinds, strings, and percussion. The woodwind section includes Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Alto Saxophone (A. Sx.), all playing a melodic line starting at measure 428 with a dynamic of *d.n.* (de nada), which then transitions through *mp*, *pp*, and *f*. The string section consists of Violins (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Percussion (Guit. pt.), all marked with rests. The Piano (Pno.) and Harp (Hp.) are also marked with rests. The Violin I (Vc. I) and Violin II (Vc. II) parts play a rhythmic accompaniment starting at measure 428, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

433

Fl. *p* *ppp* *mp*

B♭ Cl. *p* *ppp* *mp*

A. Sx. *p* *ppp* *mp*

V. *p* *ppp* *mp*

Vib. *p* *mp*

E. Gtr. *p* *mp*

pedal de volume

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

441

Fl. *p* *pp*

B♭ Cl. *p* *pp*

A. Sx. *p* *pp*

V. *p* *mp* *mp*

Vib. *p* *mp*

E. Gtr. *p*

Guit. pt. *mp*

Hp. *mp*

Pno. *8va*

Vc. I

Vc. II

Detailed description: This page of a musical score covers measures 441 to 448. The instruments are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). The Flute and Clarinet parts feature a melodic line starting in measure 441 with a dynamic of *p*, which then softens to *pp* by measure 442. The Saxophone part also begins in measure 441 with a *p* dynamic. The Violin part has a melodic line starting in measure 441 with a *p* dynamic, moving to *mp* in measure 445. The Viola part has a melodic line starting in measure 441 with a *p* dynamic, moving to *mp* in measure 445. The Electric Guitar part has a melodic line starting in measure 441 with a *p* dynamic. The Acoustic Guitar part has a melodic line starting in measure 445 with a *mp* dynamic. The Harp part has a melodic line starting in measure 445 with a *mp* dynamic. The Piano part has a melodic line starting in measure 441 with a *8va* marking, moving to *8va* in measure 445. The Violin I and Violin II parts are mostly silent, with some notes in measure 445.

448

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp *p*

p

p

15^{ma} 8^{va}

452

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp

mf

mf

p

mf

pp

motor - rotação média

mp

efeitos como reverb,
delay leve, etc.; suaves.

mf

mp

mf

Ped.

OPEN

457

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

p

dim. poco....

dim. poco....

dim. poco....

L.V.

L.V.

L.V.

coisas da madrugada
coisas lúbricas
parceiras das calêndulas
cariátides decifradas
em segredos entrançados
sobre os elementos subtis
do tecido nocturno pendurado
e iminente
Dançam e cantam

W *a tempo*

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

461

V.

461

Vib.

461

E. Gtr.

Guit. pt.

461

Hp.

461

Pno.

461 ord.

Vc. I

ord.

Vc. II

Y ♩ = 108

477

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp

pp

p

P

ff

ff

pp

Ped.

481

Fl. *p* *mp*

B♭ Cl. *p* *pp* *mp*

A. Sx.

V.

Vib. *p* *pp*

E. Gtr.

Guit. pt. *p* *pp*

Hp. *f*

Pno. *ff* *fff*

Ped. *Ped. sempre*

Vc. I *pp*

Vc. II

485

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

pp

mf

pp

pp

mp

mp

pp

Z

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

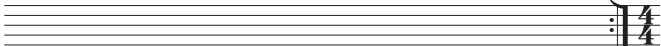
Vc. II

a tempo para Open

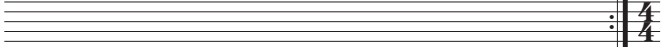
Secção improvisada - ideia de desintegração; os instrumentos devem entrar espaçadamente. Construção de massa sonora geral: frágil-denso-frágil

MAESTRO: deve dirigir as entradas e saídas, no início e no fim da secção.


Improvisação com o mesmo tipo de articulação e fraseado anterior, notas curtas, repetidas. ecos de novidade sobre este tema



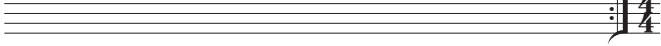
Improvisação com o mesmo tipo de articulação e fraseado anterior, notas curtas, repetidas. ecos de novidade sobre este tema



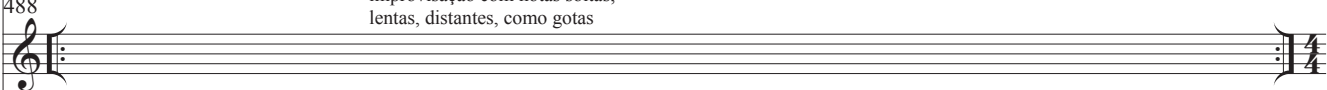
Improvisação de ecos novos, livres, inspirados na secção de improvisação anterior, com espaço, lento e plástico



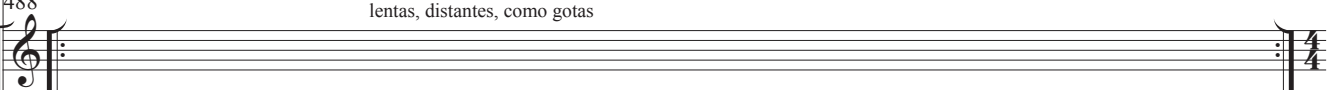
Improvisação de ecos novos, livres, inspirados nas melodias do saxofone



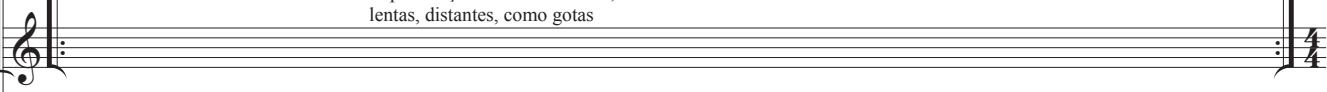
488 improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas



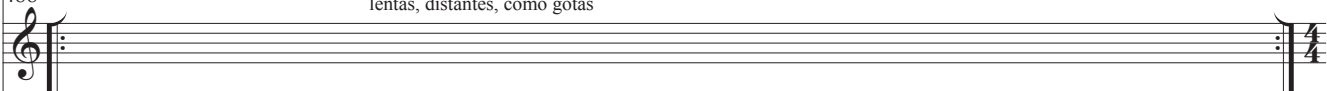
488 improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas



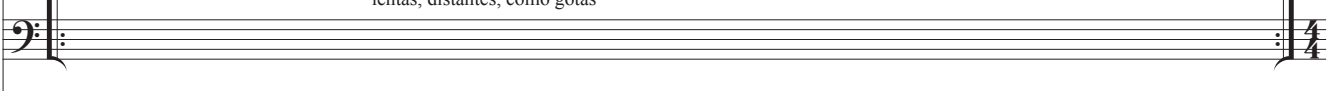
488 improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas



488 improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas

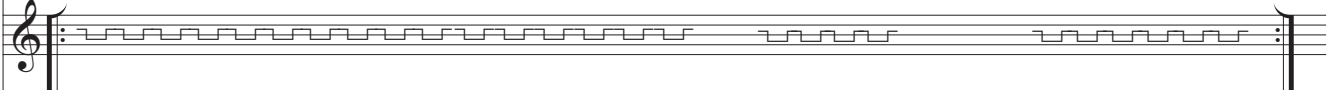


488 improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas




488 mantém a textura anterior, livremente. improvisação com notas soltas, lentas, distantes, como gotas

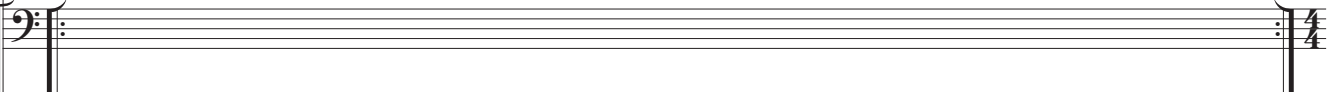
Ped.



488 Improvisação com harmónicos, longos, médios, curtos



488 Improvisação com harmónicos, longos, médios, curtos



AA

to picc.

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

492 V.

492 Vib. ord. *mf* *mp*

492 E.Gtr.

Guit. pt.

492 Hp. *mf* *mp*

492 Pno. *Ped. sempre*

492 Vc. I *p*

492 Vc. II *p* *mp*

498

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

V.

Vib.

E. Gtr.

Guit. pt.

Hp.

Pno.

Vc. I

Vc. II

o fluido a que chamamos seiva é inicialmente bruto gradualmente um rubor afinado pela subtileza da passagem do tempo

p

mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 498 to 501. The instruments listed are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Violin (V.), Viola (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Guit. pt.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vc. I), and Violin II (Vc. II). Measures 498 and 500 are mostly silent for all instruments, indicated by horizontal lines. In measure 499, the Viola part features a melodic line starting on a whole note G \sharp 4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *p*. The Piano part in measure 501 has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand, while the left hand is silent. The Violin I part in measure 501 begins with a dynamic marking of *mp* and a hairpin crescendo. The Violin II part in measure 501 has a whole note G \sharp 4. A text box on the right side of the page contains the Portuguese text: "o fluido a que chamamos seiva é inicialmente bruto gradualmente um rubor afinado pela subtileza da passagem do tempo".

BB ♩ = 72

Picc.

B♭ Cl.

A. Sx.

V. 502

Vib. 502

E. Gtr. 502

Guit. pt. 502

Hp. 502

Pno. 502

Vc. I 502

Vc. II 502

depois fossilizamos a cor
das pétalas em palavra
amo-te ao alto para
aguentar o mundo

pp como um
sopro....

mp *pp* *mp*

p *mp*

Ped. sempre

8^{va} L.V.

506 *picc.*

Picc.

pp

B \flat Cl.

A. Sx.

506

V.

as calêndulas são perfeitas,
apesar de lhes podermos tocar
que domínio é o delas?

506

Vib.

506

E. Gtr.

Guit. pt.

506

Hp.

506 *(8^{va})*

Pno.

mp *pp* *mp*

506

Vc. I

p *mp*

Vc. II

511

Picc.

B \flat Cl.

A. Sx.

511

V.

511

Vib.

511

E.Gtr.

Guit. pt.

511

Hp.

511

(8^{va})

L.V.

Pno.

pp

mp

Ped. sempre

511

Vc. I

p

511

Vc. II

mp ————— *pp*

517

Picc. *pp* como um primeiro sopra...

B \flat Cl.

A. Sx.

517

V. o caule pênfil pela terra faz a ponte para o alto num sopra leve e preciso de dignidade, em cada olhar de lado

517

Vib.

517

E. Gtr.

Guit. pt.

517

Hp.

517 L.V. *p* L.V.

Pno.

517 *pp* *mp*

Vc. I

Vc. II *p* *a.n.* *pp* *mp*

para... fixa... dissolve...

522 Picc. *p*

522 B♭ Cl. *p* como um primeiro soprano...

522 A. Sx.

522 V.

522 Vib. *p*

522 E. Gtr.

522 Guit. pt. *p*

522 Hp.

522 Pno. *p*

522 Vc. I *pp* *p*

522 Vc. II *p*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

*Form(a)ção Criadora
Calendário ou uma experiência morfológica de
criação musical*

Catarina Sá Ribeiro

