ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Instituto Politécnico do Porto

COMPOSITOR vs X

(IDEIA = X)

O espaço de construção da realidade composicional

Sílvia Teles Mendonça

PORTO

2013

ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Instituto Politécnico do Porto

COMPOSITOR vs X

(IDEIA = X)

O espaço de construção da realidade composicional

Sílvia Teles Mendonça

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em *Composição e Teoria Musical*

Orientador: Miguel Ribeiro-Pereira
Coorientador: Rui Penha

PORTO

2013

Resumo

Colocar em confronto compositor e ideia surge da necessidade de perceber esta relação. É partir de um movimento que os separa (desencontro) e os coloca numa situação desconhecida, movimento esse que só se verá concluído quando estes se reencontrarem, já não a partir de um mesmo centro, mas deste transposto através da criação de uma nova perspetiva.

Assim abre-se a possibilidade para a conceção deste gesto cujo objetivo não é a materialização de uma ideia, mas precisamente o contrário, é uma imersão no espaço da consciência que põe a própria ideia no horizonte/limite.

O encontro original desta relação manifesta-se na consciência do corpo através do mesmo movimento que o levará à ideia, esta última (X) o desconhecido:
Ideia = X.

Palavras-chave: Compositor - Desconhecido – Ideia

Abstract

To engage composer and idea arises from the need to understand this relationship. Starting from a movement that separates them (mismatch) and puts them in an unknown situation, that movement will only be concluded when they reunite, not from the same starting point, but from this transposed through the creation of a new perspective.

Therefore, there is the possibility of the conception of this gesture to be seen not as the materialization of an idea but, precisely the opposite, as an immersion in the space of the conscience which places the idea itself in the horizon, i.e. the limit.

The original gathering of this bond is manifested through the body consciousness/awareness through the same movement that will take it to the idea, being this (X) the unknown: Idea = X

Keywords: Composer - Unknown - Idea

Certificado de Autenticidade/Originalidade

Certifico que esta Tese não foi previamente submetida a um grau académico e nenhuma parte da mesma foi utilizada outrora para outros fins que não esta Tese. Certifico igualmente que a Tese foi escrita por mim. Qualquer ajuda que recebi para o meu trabalho e para a preparação da Tese foi já reconhecida. Além disso, certifico que todas as fontes de informação e bibliografia utilizadas são indicadas na Tese.

Sílvia Mendonça

_____

A todos os que, comigo,
se lançaram para o abismo!

Na sua situação inicial o homem não se sente só. À sua volta não há um espaço vital, livre, em cujo vazio se possa alojar, antes pelo contrário. O que o rodeia está cheio. Cheio e não se sabe de quê. Mas, poderia não precisar de saber de que está cheio isso que o rodeia. Não se interroga sequer; até chegar o momento em que possa perguntar por aquilo que o rodeia, ainda tem um longo caminho a percorrer, pois a realidade transborda-o, ultrapassa-o e não lhe basta. Não é realidade, mas visão, o que lhe falta. A sua necessidade imediata é ver. Que essa realidade desigual se revele em entidades, que o contínuo se revele em formas separadas, identificáveis. Ao perseguir o que persegue, a primeira coisa de que precisa é identifica-lo."

ZAMBRANO, Maria. O Homem e o divino, p. 243

Resumo / Abstract [ggg, t]
Certificado de originalidade [tgg]
Índice [vggg]
Verso / Reverso [vt, vtgg]
Estrutura [vvg]
Introdução [/]

I. IDEIA

Corpo [11] *"Na sua situação inicial o homem não se sente só.*

Espaço [15] *À sua volta não há um espaço vital,*

Ponto de fuga [19] *livre, em cujo vazio se possa alojar,*

Anti-ideia [21] *antes pelo contrário. O que o rodeia está cheio.*

II. VERSUS

ainda tem um longo caminho a percorrer, **Revelação** [23]

pois a realidade transborda-o, ultrapassa-o e não lhe basta. **Interior / exterior** [27]

Não é realidade, mas visão, o que lhe falta. A sua necessidade imediata é ver. **Consciência** [29]

Que essa realidade desigual se revele em entidades,

III. COMPOSITOR

que o contínuo se revele em formas separadas, identificáveis. **Sensuous Idea** [31]

Ao perseguir o que persegue, **Ponto de vista** [33]

a primeira coisa de que precisa **Tempo** [35]

é identificá-lo." **Ideia** [37]

Conclusão [39]
Bibliografia [43]
Anexos [47]

Cheio e não se sabe de quê.

Mas, poderia não precisar de

saber de que está cheio isso que o rodeia.

Não se interroga sequer; até chegar o momento

em que possa perguntar por aquilo que o rodeia,

A **B** **A'**

VERSO

'COMPOSITOR vs X' segue uma linha de pensamento com base em experiências passadas, cujo principal foco de interesse foi questionar a relação do compositor com a forma de aplicar o material dentro de uma composição musical, e os resultados que poderiam ser obtidos a partir dessas experiências. Nesta perspetiva surgiram projetos como 'compositor VS material' e 'composer VS heartbeats', onde ambos colocavam o compositor face a uma realidade musical mais ou menos autónoma que ao ser por este manipulada, condicionaria o resultado final. Estas experiências resultaram de projetos no âmbito da licenciatura em composição na Escola Superior de Música de Lisboa, entre os anos de 2007 e 2010, e de alguma forma procuravam responder a questões relacionadas com a utilização da composição assistida por computador (CAC), assim como a questões ligadas à performance, explorando igualmente um certo grau de interatividade com o público.

Por outro lado, estas abordagens pretendiam reavaliar, questionar ou mesmo medir o *lugar-limite* ocupado pelo compositor na conceção de uma obra, à luz da constante regeneração das técnicas composicionais e dos conceitos participantes na atividade de formalização musical. Esta relação constitui uma problemática com que me deparo constantemente, não só pelo facto de nos últimos anos ter vindo a dedicar uma parte da minha vida ao estudo e à atividade composicional de forma regular, mas também pelo interesse crescente em compreender as relações que se estabelecem dentro do processo de criação e conceção de uma obra.

Desde cedo considerei fundamental a primeira abordagem a uma peça do ponto de vista composicional, a escolha do material, dos processos para trabalhar e aplicar esse material, no sentido de conhecer cada vez melhor o seu funcionamento ao considerar as suas possibilidades e potencialidades.

Ao longo do meu percurso tenho observado que a arte contemporânea tem uma necessidade crescente de integrar e fazer convergir elementos de naturezas abrangentes, onde o objetivo é criar e estabelecer relações adequadamente fundamentadas e compreensíveis que possam servir ao seu desenvolvimento e proliferação, e com isso construir igualmente uma base teórica comum que possa ser futuramente explorada e continuada.

O presente trabalho é um desenvolvimento da minha abordagem inicial, uma expansão ou para já uma *abstração,* onde estarão em foco questões ligadas à criação da realidade composicional numa perspetiva atual e pessoal, onde pretendo desenvolver o sentido crítico e analítico e dar especial atenção à reflexão.

Pretendendo enquadrar-se no âmbito do Mestrado em Composição e Teoria Musical da Escola Superior de Música, das Artes e do Espetáculo do Porto, esta investigação é um trabalho mais aprofundado em termos teóricos. Durante os últimos dois anos tive a oportunidade de contactar com um lado mais teórico da atividade musical, dedicado sobretudo à reflexão e à investigação no âmbito da composição musical nas suas vertentes técnica e estética, onde as questões que já me acompanhavam no passado puderam sob uma nova luz, obter uma parte significativa das suas respostas. Outras resultaram do facto de ter prosseguido o meu trabalho artístico, também ele em parte fruto do contacto com variadas perspetivas e abordagens da prática composicional, tanto internas como externas ao mestrado, onde encontrei grandes estímulos.

Este projeto pretende refletir sobre a importância de um ato criativo estruturado, estimulado e exercitado, onde seja valorizada a experiência integrativa em determinado meio. Maior se sente esta importância em contexto académico, onde observo convergirem com objetivos comuns, uma grande diversidade de percursos pessoais.
Sendo um testemunho a partir de observações pessoais, é uma forma de comunicar uma experiência, de partilhá-la com outros, aprendendo assim a fazê-lo.

Interpreto este trabalho de investigação como uma exteriorização daquilo que encontro e fui encontrando ao longo do meu percurso, um culminar de experiências que fazem sentido e que, por isso mesmo, me permitem a partir deste momento prosseguir com maior confiança, responsabilidade e saber, e que, respondendo aos objetivos por mim traçados, possa igualmente provocar e encorajar outros a difundir o tema, deixando em aberto vários campos para futuros desenvolvimentos.

‘COMPOSITOR vs X’ é um documento para ser lido por todos aqueles que lidam e trabalham direta ou indiretamente em música, um público-alvo híbrido, desde profissionais, amadores, professores, educadores, alunos, performers e compositores, e preferivelmente por toda uma comunidade criativa e educativa em geral. Depois de lido, refletido, meditado, discutido, assimilado, poderá contribuir para um enriquecimento da prática composicional, perspetivando novos caminhos ou direções que, se possível, façam da composição musical uma arte maior de entre as formas de expressão criativas do homem.

Reverso

Este trabalho tem duas componentes, uma teórica e outra prática. No que respeita à parte teórica, o seu espaço de projeção tem como ponto de partida a escolha de três autores/fontes principais, que me permitiram delimitar os três capítulos como zonas de criação e de investigação. A parte prática, que se encontra em anexo, desenvolvida paralelamente ao trabalho teórico, é acima de tudo um resultado da prática composicional ao longo dos últimos dois anos de mestrado – um contributo fundamental para as reflexões teóricas desenvolvidas.

Peter Zumthor, *Atmospheres* (2003)

O arquiteto Peter Zumthor *chega* ao conceito de *Atmospheres* para explicar os fundamentos do seu trabalho artístico. Pelo caminho descreve um conjunto de categorias estéticas que podem ser vistas como algo que o faz tomar decisões, ou escolhas, que se constituem como o produto da sensibilidade. A natureza do conceito final, *Atmospheres,* pode ser entendida como uma qualidade arquitetónica, uma primeira impressão, algo que o (co)move, uma sensação, uma apreciação imediata, uma resposta emocional espontânea, uma presença natural, algo que acontece numa fração de segundos (…). A necessidade de conjugar e unificar estes elementos surge da sua experiência enquanto arquiteto, mas também do contacto real com as coisas, com formas que, segundo o autor, podem ser apreciadas, decifradas, formas que possuem uma certa magia, que é a magia do mundo real.

Identifiquei-me desde logo com o modo como descreve a sua experiência arquitetónica, ordenada a partir de categorias estéticas que se polarizam precisamente entre o corpo e a ideia (corpo da arquitetura e beleza formal são os termos que adota - elementos que são também o ponto de partida do meu estudo), e que representam o lado físico das coisas e a sua transposição para o pensamento.

Maria Zambrano, *"Porque se escreve" in "Metáfora do coração e outros escritos"*(1934)

Neste ensaio Maria Zambrano aproxima a figura do escritor do centro da sua escrita, onde, através de uma recolocação que aponta para o seu interior e que permanece sempre nessa direção, põe constantemente em emergência, ou em ação, uma necessidade de defesa em relação a este mesmo interior, como se de um espaço se tratasse – espaço de solidão. Tal sentido de emergência mais se faz sentir pelo facto do ato de escrever partilhar com o ato de falar as próprias palavras, ou seja, dão-se exatamente num mesmo espaço. Procura assim reanimar o sentido e o efeito das palavras a partir de quem as escreve, ou de um corpo que as escreve, e segundo um recolhimento, mas já sem voz, porque o seu interior é diferente de outros interiores, como é o caso da poesia. A autora mostra um ponto de partida (via de acesso), mas também um ponto de chegada, não só porque "*nascer é nascer no tempo, no meio dos tempos e, para já na sua noite"*[1], mas também porque é a partir de um exercício de pensamento semelhante, como quem se volta para si ou se recolhe, que pude delinear aquilo que seria o alvo da minha investigação.

No texto "Porque se escreve", encontro uma espécie de cristalização intemporal dos meus propósitos, uma verdade que me atrai e uma vontade em transpor este tipo de pensamento para o domínio da criação, na composição musical.

Gary Don, *"Goethe, Boretz, and the 'Sensuous Idea'"* in Perspectives of New Music (1996)

Goethe encontra no final do século XVIII uma espécie de elemento mediador – *Urpflanze* – uma forma de ver que sintetiza a observação e a reflexão e que é denominado por Gary Don de 'sensuous idea'. Este elemento, que se situa entre a experiência e a ideia, entre a natureza e o artifício ou entre a teoria e a prática, foi para aquele pensador e poeta, uma forma de participar espiritualmente no processo da

[1] ZAMBRANO, Maria. 1994. *Os Sonhos e o Tempo*, p. 69.

natureza, mas para alguns foi vista, não como uma observação da experiência, mas como uma ideia – exatamente para aqueles que defendem que uma experiência nunca pode ser congruente com uma ideia, e que ambas devem ser observadas como pertencentes a domínios distintos.

Não existe observação sem pensamento, e Goethe vê nisto uma possibilidade de derivação de todas as formas a modelos, que em certa medida implicam um determinado grau de abstração – a passagem da realidade visível para a realidade das ideias. É o observador que cria a imagem filtrante, modificável, que se transforma e que é transformada. E o filtro que usa vai condicionar a análise. A teoria (em grego *theoria*) é um 'ver' ou uma 'contemplação', e assim uma arte criativa (para Goethe e para Boretz). Cada ato de ver encerra em si um potencial que é a observação, e esta, por sua vez, a possibilidade para se tornar num ato de reflexão, com potencial igualmente para que daí se façam associações.

Assim, cada vez que olhamos cuidadosamente para o mundo, teorizamos. A perceção refinada requer não só uma constante exercitação, que se define pela capacidade do indivíduo se produzir a si próprio através do produto do seu trabalho, mas também uma prática – social, política, cultural, por exemplo.

Estrutura

Primeira parte

Pretender aceder à relação entre compositor e ideia é, em si, uma vontade de observar o seu movimento, e isso implica que este se manifeste desde já a partir do corpo – o ***corpo*** como a ideia de corpo – a ideia original.

Fascinado pelo ***espaço***, o corpo movimenta-se a partir de si em relação às coisas. Para perceber onde se vai posicionando, ou que lugares ocupa na (des)construção da realidade, é necessário adotar como ponto de partida uma linguagem dedicada ao espaço – uma linguagem descritiva espacial.

Procedendo por abstração, e já num desencontro em direção ao desconhecido, através da interseção à distância (***ponto de fuga***). Há um indício que se insinua apenas na linha do horizonte, a partir dela, e que só adquire forma num outro espaço – o interior.

A partir de uma nova perspetiva o elemento em estudo pode adquirir o lugar propício à sua apreensão, e este é ao mesmo tempo um não-lugar, dando origem à formação do conceito de ***anti-ideia***.

Segunda parte

A ***revelação*** do desconhecido dá-se pela ausência, ou negatividade, que foi tomada como ideia. Inicia-se assim um processo de redimensionamento face a uma nova realidade, vista a partir de um espaço interior.

A acuidade é necessária para penetrar neste espaço e também para atravessá-lo; para destacar dele forma e fundo, atração e repulsa – ***interior/exterior***.

Necessária também é a concentração, ou atenção, voltada para comunicar o que é encontrado nessa relação – eis a função da ***consciência***.

Terceira Parte

Retorno – consciente – do mesmo movimento que acolhe a ideia como ***sensuous idea***. Esta é já uma manifestação positiva, a primeira, a caminho da convergência final entre compositor e ideia.

A sua conceção é produto de uma escolha pessoal, individual; por isso, faz-se a partir de uma perspetiva ativa – um ***ponto de vista***.

O ***tempo*** é o lugar adequado para que esta escolha pessoal, e também outras, se possam alojar. Esta é a função primeira do sujeito – dispor desse tempo.

Reencontro. Coincidência da ***ideia*** com a ideia da ideia, tal como o corpo com a ideia de corpo.

INTRODUÇÃO

Ad infinitum: natureza de um movimento

> "Os objetos da matemática, números, e formas geométricas, são os antepassados mediatos das ideias, filhos diretos do olhar que contempla e não da palavra que interroga; as ideias como números, última frase do pensamento platónico, são uma retrotração – reminiscência – do seu nascimento; da função da ideia quando ainda não havia ideia." [2]

O termo ideia deriva do grego *idea* ou *eidea*, cuja raiz etimológica é *eidos* significando aparência, natureza constitutiva, forma, tipo ou espécie.
Desde o seu uso corrente em Homero (séc. VIII a.C.), é possível observar que esta palavra, com origem na sensação, move-se para o cálculo e depois para a razão.

Homero identifica a capacidade de perceber diferenças e semelhanças entre os objetos como *noesis* através de um órgão denominado *nous*. Esta forma de perceção, que se traduz numa consciência psíquica que vai para além dos dados dos sentidos e percebe coisas menos tangíveis, opõe-se à mera perceção de um objeto ou objetos derivada da sensação (*aisthesis*). No entanto, os sentidos não deixam de ser uma condição para a *noesis*.

Como aparência das coisas a ideia designa aquilo que se vê, a sua forma, normalmente a do corpo. Mais tarde (século V a.C.) o seu significado é alargado e abstraído no sentido de propriedade característica, ou tipo (desse mesmo corpo mas agora talvez dirigido para a zona do rosto). O termo expande-se em contextos médicos, onde é mais conhecido como o 'eidos da doença', e é assim isolado como termo técnico, frequentemente associado à noção de poder (*dynamis*), passando a significar algo como 'natureza constitutiva'. Este significado ligava o termo à forma das coisas que não estava necessariamente relacionada com a sua aparência exterior (embora a sua conexão com a *dynamis* sugira que a sua identificação repousava numa consciência dos seus efeitos visíveis), mas antes a uma espécie de inteligibilidade interior.[3]

---

[2] ZAMBRANO, *O Homem e o Divino*, p. 87.

[3] PETERS, F. E. 1967. *Termos Filosóficos Gregos. Um léxico histórico*. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. 2ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1974.

Paralelamente, Platão (séc. IV a.C.), considera a ideia a essência ou a substância do que é multíplice e, por vezes, o ideal ou o modelo dele. Em *Parménides,* atribui a Sócrates o conceito de que a ideia é a unidade visível na multiplicidade dos objetos e, por isso, também a sua espécie (*eidos*). Como unidade, a ideia mostra-se, em Platão, o *exemplar* das coisas naturais:

> "Essas espécies estão como exemplares na natureza e as outras coisas se assemelham a elas e são imagens delas; a participação dessas outras coisas na espécie consiste apenas em serem imagens da espécie." [4]

As ideias, como formas ou espécies, são reais segundo Aristóteles, mas apenas na medida em que as formas ou espécies são a substância das coisas compostas. A teoria da substância possibilitou a Aristóteles retirar das duas determinações, unidade e valor, o primado ontológico que Platão lhes atribuíra nas primeiras fases da sua filosofia. A teoria das ideias não tem mais validade para Aristóteles, no sentido das ideias não constituírem substâncias privilegiadas e muito menos exemplares ou modelos das coisas. Contudo, atribui à palavra ideia o mesmo significado que Platão lhe dera: unidade que é ao mesmo tempo perfeição ou valor. [5]

Pelo processo de abstração, o conhecimento sensível permite assumir as formas sensíveis sem a matéria, e o conhecimento intelectual, receber as formas inteligíveis abstraindo-as das formas sensíveis que estão presentes. A abstração é pois um meio que possibilita a forma separadamente, ou seja, possibilita o conhecimento sem falsificar a realidade. Segundo a lógica de Port-Royal, a abstração é um processo que responde à limitação de que a mente é responsável por não permitir compreender as coisas compostas a não ser considerando-as nas suas partes e contemplando as diversas faces com que elas se apresentam.

Segundo Paul Valérie o homem fabrica por abstração, ignorando e esquecendo grande parte das qualidades daquilo que emprega, aplicando-se somente a condições claras e distintas, que podem, por via de regra, ser simultaneamente satisfeitas não por uma, mas por muitas espécies de matérias. [6]

O significado de ideia, como forma exemplar, surge hoje em dia associado à imagem na mente do artista, e o termo é usado em contextos onde se confunde com um

[4] ABBAGNANO, Nicola. 1971. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão de Ivone Castilho Benedetti, p. 525. São Paulo, 2007.

[5] Ibidem, p. 525-526.

[6] Ibidem, pp. 115-117.

outro desenvolvido mais tarde: o conceito. Na sua origem etimológica, a palavra conceito deriva do latim *conceptus*, do verbo *concipere*: 'pegar e manter firme' de *com*, 'junto', mais *capere,* 'tomar, pegar, segurar'. É ainda possível observar como outras palavras se relacionam com a palavra conceito e entre as quais se verifica igualmente a manifestação primária de uma ação tangível na realidade e a partir dela – ou seja na experiência empírica:

> Construir, do verbo *construere*, de *com*, 'junto', mais *struere*, 'empilhar, somar, armazenar'; contacto do verbo *contingere*, de *com*, 'junto', mais *tangere,* 'tocar, encostar'; ou ainda contenção, do verbo *continere*, de com, 'junto', mais *tenere,* 'segurar, manter, obter', etc. [7]

Mais tarde, (séc. XIV), o termo conceito assume o sentido de 'pegar mentalmente, entender, perceber', podendo dessa forma ser estendido a aceção, apreensão, conceção, representação, projeção, noção ou apropriação, munida de suporte verbal.

Como resultado ou termo de uma conceção mental surge no decurso do processo cognitivo, como unidade ou síntese significativa predicável de um ser ou conjunto de seres por ela abrangidos. Graças ao poder de abstrair do sensível o inteligível, a inteligência isola e apreende de um objeto concreto determinada nota ou conjunto de notas essenciais que o caracterizam e definem. Esta apreensão assimiladora, transpondo o objeto para a esfera imanente da consciência, como que o recria e lhe confere uma nova existência – a existência conceptual. Daí a definição de conceito como apreensão ou representação intelectual e abstrata da quidade (essência) de um objeto. Pelo seu carácter representativo e abstrato, o conceito opõe-se à perceção ou intuição imediata; enquanto intelectual, distingue-se de toda a representação meramente sensível. Por outro lado, limitando-se à simples apreensão de uma essência sem nada afirmar ou negar constitui a forma mais simples e elementar do pensamento. [8]

O conceito de geometria pode ser observado como um exemplo deste movimento. A geometria que significa 'medir a terra', surge exatamente da necessidade de medir as terras do Nilo e torna-se numa disciplina cuja função atual é desenvolver o pensamento e raciocínio abstratos.

Para melhor distinguir a relação entre a ideia e o conceito, será descrito um terceiro elemento que servirá para observar e melhor caracterizar este movimento, e que é a crença.

---

[7] http://www.etymonline.com/

[8] Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Editorial Verbo. Vol. 5, p. 1196. Lisboa, 1963.

O filósofo Charles Peirce (1878) explica que uma mudança de mentalidade ocorre num estado intermediário entre a formação de duas crenças. Estas acontecem de um determinado momento temporal para outro subsequente, e segundo três propriedades: (i) é consciente; (ii) é uma dúvida que cessa; (iii) envolve o estabelecimento de uma regra de ação ou de um hábito. [9]

Assim, entre duas crenças dá-se uma situação de dúvida, que é o motivo que produz o pensar, e quando esta situação é apaziguada, o pensamento relaxa e é por momentos interrompido – há uma paragem, – que corresponde à formação da crença.

Alcançar uma crença significa então um ponto de paragem no intelecto, ao contrário da situação em que se está envolvido com uma ideia, onde pelo contrário, há uma disposição enérgica mental. Assim, a formação de uma crença faz com que se atue de acordo com certos hábitos comportamentais, e por oposição faz recuar o movimento da ideia. Ideias e crenças assumem uma espécie de confronto, num eixo que, segundo Peirce, é mediado pela dúvida. Ao mesmo tempo, o autor explica que esta pausa no pensamento é uma espécie de efeito que lhe ocorre pela situação do estabelecimento da crença, mas que está novamente sujeita ao aparecimento da dúvida:

> "Mas, uma vez que a crença é uma regra para a ação, cuja aplicação envolve mais dúvida e mais pensamento, ao mesmo tempo que representa uma interrupção, também se constituí como um ponto de partida para o pensamento." [10]

A crença constitui-se assim como uma interrupção deste movimento polarizado entre a experiência sensível e inteligível, física e mental. Este movimento tem como elemento de excitação, ou, adotando a terminologia de Peirce, de irritação, a dúvida.

> "Há todas as razões para supor que a crença veio primeiro, e o poder de duvidar muito tempo depois da dúvida, normalmente, talvez sempre, tem a sua origem na surpresa, o que supõe a existência anterior da crença; e surpresas surgem de um novo ambiente." [11]

---

[9] SKAGGS, Steven. 2012. *Structures of Belief: Pragmatism and the Architectures of Self and Idea*. Program Head, Communication Art & Design. University of Louisville. S. Cognitio, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 322.

[10] "But, since belief is a rule for action, the application of which involves further doubt and further thought, at the same time that it is a stopping-place, it is also a new starting-place for thought." PEIRCE, Charles S. 1978. *How to make our ideas clear*. Popular Science Monthly, p. 291.

[11] "There is every reason to suppose that belief came first, and the power of doubting long after doubt, usually, perhaps always, takes its rise from surprise, which supposes previous belief; and surprises come with novel environment" BROYLES, James E. 1965. *Charles Peirce and the Concept of Indubitable Belief*. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Vol. 1, N.º 2, p. 88. Indiana University Press.

O designer gráfico Steven Skaggs (2012) sugere que o espaço entre duas crenças representa um estádio de 'quase-crença' e que, em inglês, é denominado de '*pose'*. O termo '*pose'* deriva do latim *pausare*, significando paragem ou pausa, o que significa neste contexto uma pausa entre dois estados de relativa confiança. Por isso é uma situação temporária, e de certo modo instável (figura 1). [12]

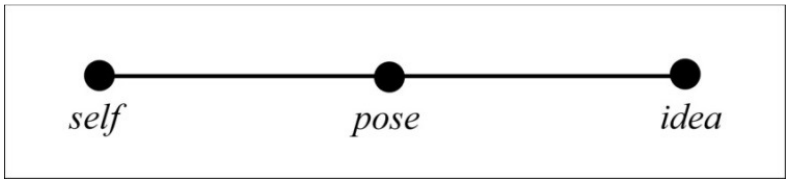


Figura 1. Diagrama de um eixo entre *self* e ideia e o seu estado intermédio 'pose' sugerido por Steven Skaggs

Em inglês, o termo proposto por Skaggs deriva do verbo 'to pose', que significa assumir uma postura falsa ou estranha, ser ator, apresentar-se a si próprio de uma forma não sincera, de uma outra forma, representando a cessação de uma ideia habitual em prol da adoção de uma outra ideia, que é já uma segunda ideia. A possibilidade de se assumir esta segunda ideia temporariamente funciona como uma espécie de jogo artificial ou irónico, como a tentativa de conceber aquilo que seria a ideia número dois se fosse tomada como uma crença. Assim, 'pose' não faz com que a ideia seja adotada em nós mesmos, mas é antes a própria pretensão de fazê-lo.

No desenvolvimento deste tema, mostra ainda que, embora a 'pose' ocupe uma posição intermédia entre o eu e a ideia, falta-lhe uma qualidade que está presente nestas. Ambas são autênticas: o eu, ao ter ideias e acreditar nelas, utiliza a crença para habituar a ação; a ideia, ao manter uma autonomia e um sentido de identidade, tem por inerência a autenticidade e a sinceridade. Por outro lado, enquanto o eu e a ideia pretendem regular-se para obter permanência, a 'pose' é por natureza temporária, instável e fugidia.

Este sistema pragmático, que contempla a fixação da crença, corresponde essencialmente a um arco – 'arco da crença' – assente em dois eixos: um, vertical,

[12] SKAGGS, *Structures of Belief*, p. 324.

corresponde à variação entre sinceridade e ironia; outro, horizontal, ao físico e ao mental, eu e ideia (figura 2).

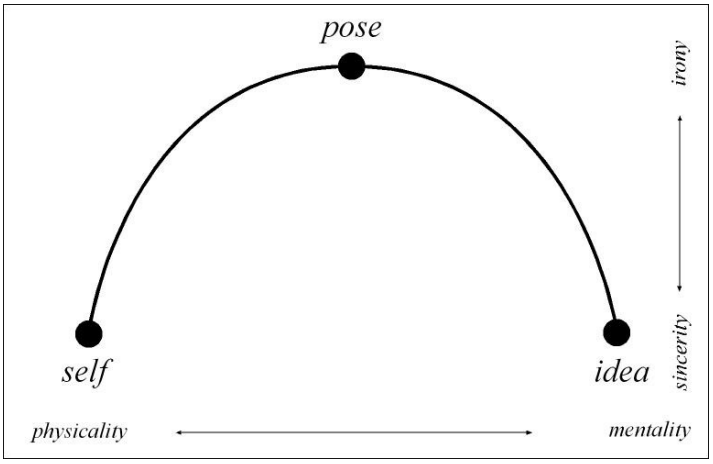


Figura 2. Diagrama de dois eixos: 'Arc of Belief' (arco da crença)

O autor deixa em aberto a posição de outros estádios intermédios, assim como a sua aplicação na análise de várias situações que se encontram presentes na atitude arquitetónica de diferentes épocas. Propõe assim mais duas posições ao longo deste arco: a alusão, situada entre a pose e o *eu*, e a revelação, situada entre a pose e a ideia. A alusão é descrita neste contexto como um ponto intermédio anterior à completa ironia, que o autor compara ao uso da metáfora: a alusão a uma coisa que não é, ao seu modo representativo, figurativo e até icónico. No caso da revelação, aquilo que se impõe nunca é a ideia propriamente dita, mas ela é exposta exatamente em toda a sua transparência para que possa ser apreendida, aceite ou não.

Como se pode observar, (figura 3), estes dois novos estádios encontram-se em total oposição e refletem, segundo as experiências analíticas do autor, a tensão entre a diversidade de estilos arquitetónicos ao tomarem posições distintas ao longo do arco. Skaggs conclui que atualmente existe uma maior inclinação em adotar a pose, comparando-a mesmo ao *carnaval* e ao uso de *máscaras*, e uma progressiva renuncia ao eu:

> "A crise contínua do eu é uma marca da nossa época – assim o dizem os existencialistas. Se aquilo que eu tenho notado é verdade, e o nosso ambiente construído se move crescentemente em direção à pose, talvez a arquitetura contemporânea seja um registo físico, uma marca indexical desmantelada e espalhada pelo mundo fora, traçando um caminho no que diz respeito ao concreto e representando mais uma etapa do nosso dilema

existencial - um dilema definido pela interação do pragmatismo entre o eu e a ideia, a dúvida e a fixação da crença." [13]

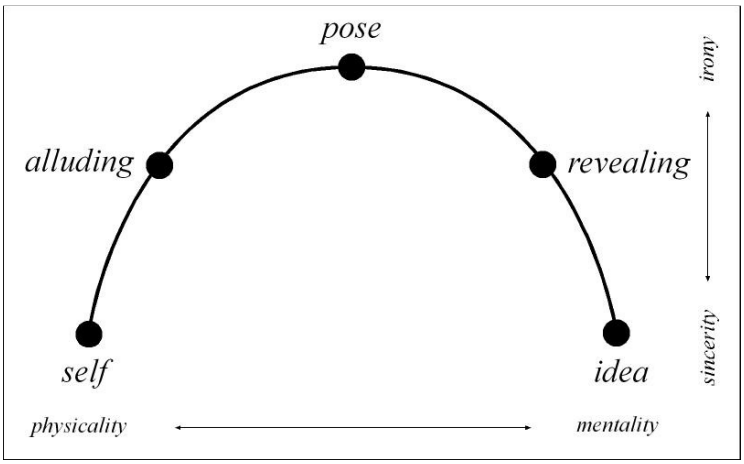


Figura 3. Proposta de duas novas posições intermédias no arco da crença: alusão e revelação.

O modelo de análise apresentado por Skaggs (arco da crença) toca em algumas questões da proposta por mim desenvolvida para descrever o gesto de imersão, como o movimento, que fará a ponte entre o corpo e a ideia, ou seja, a ideia de corpo e a ideia da ideia, contrapondo-se áquilo que o autor denomina e representa por eu e ideia.

Apesar de não partirmos do mesmo pressuposto inicial – à partida, confesso, não previa a construção de um modelo analítico, tendo mais tarde chegado à conclusão que este poderia servir igualmente para a análise, – existem pontos que estão muito próximos mas que são por mim discutidos de uma forma um pouco diferente. Ambos os modelos são propostas que poderão continuar a ser desenvolvidas e são também aplicáveis a diversos objetos ou campos de estudo.

Em primeiro lugar, e com o objetivo de estudar o espaço de construção da realidade composicional, que se traduz num espaço da consciência, proponho um desdobramento do eixo vertical – entre anti-ideia, manifestação negativa da ideia e 'sensuous idea', manifestação positiva, – mantendo a relação do eixo horizontal entre físico e mental. A anterior relação entre sinceridade e ironia proposta por Skaggs encontra-se agora polarizada por estes dois elementos (anti-ideia e 'sensuous idea') que

[13] "The continuing crisis of self is a hallmark of our age – so say the existentialists. If what I have noted is true, and our built scraped environment moves increasingly toward the pose, perhaps our contemporary architecture is a physical record, an indexical mark across our world, tracing a path in concrete and brick through our existential dilemma – a dilemma defined by the pragmatist's interplay between self and idea, doubt and the fixation of belief." SKAGGS, Structures of Belief, p. 329.

refletem, na minha perspetiva, dois estados de consciência opostos: a primeira, uma consciência passiva, e a segunda, uma consciência ativa, que se manifesta desde já no próprio desdobramento do eixo (figura 4).

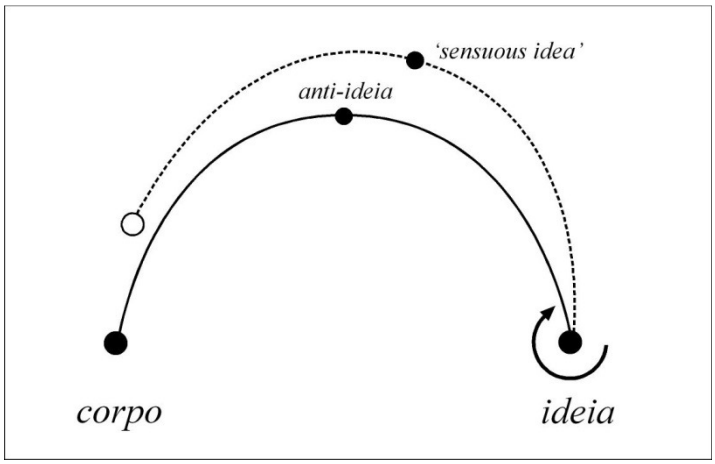


Figura 4. Desdobramento do eixo vertical com centro na ideia.

O que se pode observar é que o diagrama é reformulado de fora para dentro, ou seja, das extremidades laterais para o seu interior e que o arco recebe a forma de uma onda, estendendo assim a sugestão de Skaggs (figura 5). Os polos exteriores devem então manter-se em oposição e a ideia é recolocada na extremidade. Ao manter a relação entre físico e mental proponho para o centro um espaço onde se dá a transição entre exterior e interior.

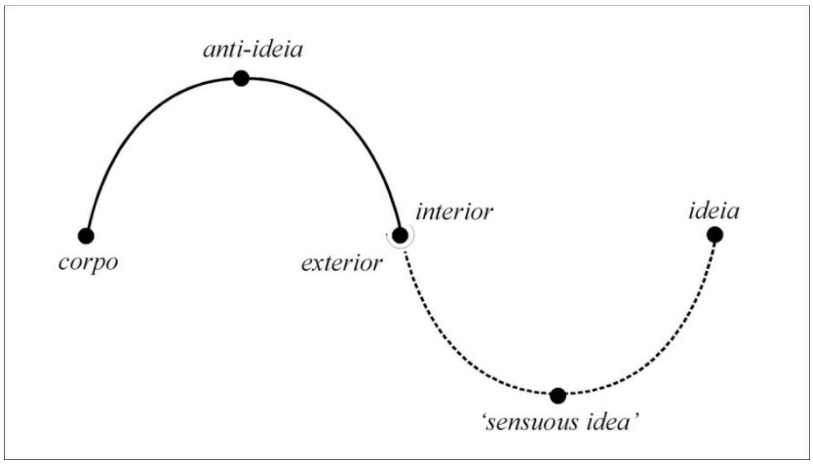


Figura 5. Nova forma que a estrutura adquire depois do desdobramento.
Recolocação da posição da ideia e ponto central: interior/exterior.

Todas as posições que irei continuar a estabelecer a partir daqui e ao longo da estrutura baseiam-se precisamente neste movimento polarizado que apresenta consecutivamente pares de oposições (figura 6) que serão explicadas ao longo do texto.

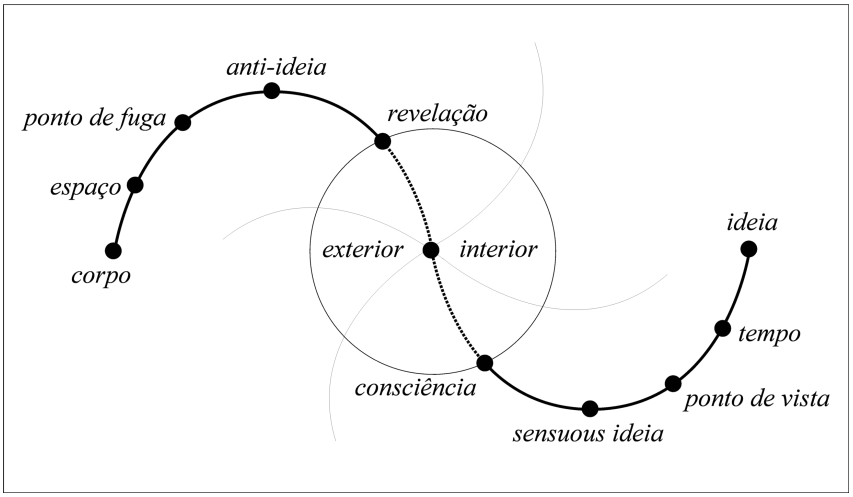


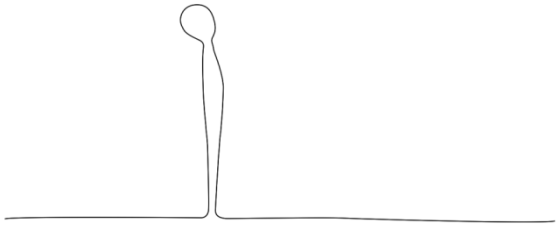
Figura 6. Proposta final

Foi esta mesma estrutura, um pouco distante do modelo anterior, que me permitiu conceber o índice desta investigação, e que descreve igualmente o percurso da minha prática composicional. Ao longo do texto será apresentado o processo que me possibilitou imergir no espaço de consciência e chegar a esta concretização ou proposta final.

O leitor é convidado a fazer uma leitura não linear do documento mas seguindo a estrutura do índice de fora para dentro, ou seja, os subcapítulos são retomados em movimento retrogrado a partir do fim, aos pares, e apresentam como elemento unificador as citações dos autores selecionados ao longo deste estudo, que se opõem e que se complementam.

I. IDEIA

CORPO



Ilustrações de Eva Nunes

> "'O Corpo da Arquitetura'. A presença material das coisas numa obra arquitetónica, o seu limite. Aqui estamos sentados neste celeiro, há filas de vigas que por sua vez estão cobertas, etc, etc. Este tipo de coisas tem um efeito sensual em mim. E isso é o que eu chamaria o primeiro e o maior segredo da arquitetura, que recolhe coisas diferentes no mundo, diferentes materiais, e combina-os para criar um espaço como este." [14]

"Na sua situação inicial o homem não se sente só" – não sente nada. Está num mundo contínuo sem limites visíveis e por isso desconhecido. Dizer que apenas só não se sente a si próprio é o mesmo que dizer que ele não sente absolutamente nada, porque o primeiro ponto de partida para o contacto com a realidade é o corpo. E assim, existiria primeiro na ignorância (de si), sem consciência de si, sem passado. E já agora sem futuro.

Sendo corpo e alma, mas corpo que ainda não sente, ele é corpo e por isso matéria em potência, que tem a alma como órgão de atividade. A alma dá ao corpo a capacidade

[14] "'The Body of Architecture'. The material presence of things in a piece of architecture, its frame. Here we are sitting in this barn, there are rows of beams and they in turn , are covered etc. etc. That kind of thing has a sensual effect on me. And that is what I would call the first and the great secret of architecture, that it collects different things in the world, different materials, and combines them to create a space like this." ZUMTHOR, Peter. 2006. *Atmospheres*. *Architectural Environments, Surrounding Objects*, pp. 21-23. Birhäuser. Basel, Suíça.

de sentir (anima-o), de perceber formas, de delimitar um espaço, um horizonte, um contorno, de se (re)ver e de se formar como um corpo que possui uma anatomia. Um corpo real – presente.

> "A matéria é potência, a forma é ato e todo o ser animado é composto por essas duas coisas, mas enquanto o corpo não é o ato da alma, a alma é atividade de um corpo determinado, isto é, a realização da potência própria desse corpo: donde se pode dizer que ela não existe sem corpo nem como corpo." [15]

A alma não é como corpo pois as suas características são distintas, e existem antes dele (do corpo) como extensão. Mas graças à compatibilidade entre alma e corpo, habitando uma situação que os 'une' – e que os coloca em relação – onde eles nada mais são um sem o outro – dá-se a superação da separação. O corpo deixando-se penetrar pela alma, para ver nascer a sua forma. Separar-se dela para depois se delimitar nela e constituir-se como um todo unificado. Corpo finito porque ao ser desocupado pela alma ele deixa de sentir – morre.

> "A ideia cartesiana do corpo humano enquanto humano não encerrado, aberto enquanto governado pelo pensamento, é, talvez, a mais profunda ideia da união da alma com o corpo. É a alma intervindo num corpo que não pertence ao em si (se fosse em si seria fechado como um corpo animal), que só pode ser corpo e vivente – humano concluindo-se na visão de si que é o pensamento." [16]

Ora, é a descontinuidade marcada pelo instante desta relação dual, que permite dar vida à realidade e que coloca o corpo à mercê desta necessidade de se constituir como um recetáculo que o torna presente, que o faz existir. A alma a atuar num corpo que se irá concluir na visão de si e que será igualmente consciência de si e que nesta sua situação inicial é ainda incompreensível.

Platão considera o *hetéron* como uma forma maior que penetra todas as outras formas, um aparente não-ser que é "o Outro", e que, é o princípio de construção da alma no mundo. [17] A partir do interior, a alma vai animar o corpo, e será ele então, seduzido para o exterior, que o envolve, realidade aparentemente maior que ele e infinita, por oposição à sua finitude.

[15] ABBAGNANO, Dicionário de Filosofia, p. 28.
[16] Ibidem, p. 29.
[17] PETERS, Termos Filosóficos Gregos, p. 104.

> "Para se examinar a alma é preciso retirar-lhe tudo o que lhe é estranho, isto é, convém olhar para si mesmo e retirar-se na própria interioridade. A noção de consciência começa a superar a de alma, graças a Plotino, já que a própria alma é reduzida ao movimento de introspeção." [18]

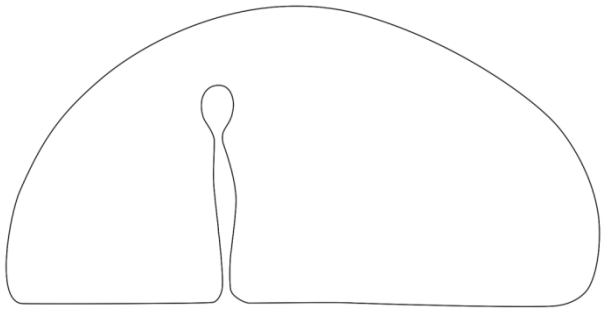
Mas enquanto esta consciência não acorda, o homem não se sente responsável pelo seu destino é simplesmente conduzido pelo exterior, para as coisas, e isto mantém-se mais ou menos a um nível inconsciente, desconhecido, inexplicável.

Há por enquanto um desfasamento entre o agir e o pensar, que pode ser igualmente visto como um desencontro. É esta primeira forma de existência que lhe permite contatar com a realidade à sua volta, uma realidade material que contém o necessário para que possa ter perceção dela através dos sentidos, prelecioná-la, admirá-la e decifrá-la. Funciona essencialmente através de instintos e de acordo com um modo de sobrevivência que lhe é necessário. Ainda não pensa por si, apenas age, em função daquilo que tem e que é o corpo – o corpo como medida de todas as coisas[19] - e para já, na sua existência nómada.

[18] MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. O Visível e o Invisível. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. p. 215. Perspetiva. São Paulo, 2009.

[19] Protágoras. "*O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são.*"

ESPAÇO



> "Espaço e tempo são categorias últimas do universo visto pelo homem. E poder-se-ia acrescentar ainda que repartiram entre si a atenção dos mortais, divididos e até cindidos, por sua vez, em duas categorias: os fascinados pelo espaço e os atraídos pelo tempo (…) edificar, a mais prática das atividades, não era construir algo de acabado, mas circunscrever um vazio, um espaço – … por onde desce o céu…" [20]

"À sua volta não há um espaço vital, livre", porque no momento em que o corpo se manifesta como perceção, ou seja, como movimento de si em relação às coisas, aloja-se num espaço que lhes é comum. Por isso, à sua volta, o espaço não se encontra livre, este é tomado pelas próprias coisas que o rodeiam. O que o anima vem de dentro dele apenas, do seu interior, e o que o (co)move é o que se lhe opõe e por isso o que lhe é exterior, exterior a esse corpo. O seu espaço interior, que se encontra delimitado pelo corpo, é absorvido pelo espaço exterior, aparentemente de grandeza superior, dirigindo-o para as coisas à sua volta. Mas é neste mesmo espaço que vai poder encontrar a possibilidade de permanência que é já uma extensão e disponibilidade sua – pré

[20] ZAMBRANO, *O Homem e o Divino*, p. 22.

objetivação no espaço. "Como se espaço e tempo (…) fossem formas de aparição da realidade, lugares específicos de revelação da realidade total e desconhecida." [21]

Para onde se mova, faz-se sempre acompanhar desse corpo que é dirigido para a realidade que o comove e que por isso mesmo se modifica à medida que ele se vai posicionando em contraponto com ela. Esta mudança traduz-se na perceção de uma descontinuidade – a perceção de que não sou o outro, não sou as coisas. A perceção da diferença.

> "Meu corpo, como encenador da minha perceção, já destruiu a ilusão de uma coincidência da minha perceção com as próprias coisas." [22]

Segundo o psicólogo Lev S. Vigotsky, a perceção das diferenças é anterior à perceção das semelhanças. A consciência da semelhança exige uma estrutura de generalização e de conceptualização mais desenvolvida do que a consciência das diferenças. A consciência da semelhança pressupõe a formação de uma generalização, ou de um conceito, que abarque os objetos semelhantes, ao passo que a consciência da diferença, não exige tal generalização, pode surgir por outras vias. [23]

> " (…) os materiais extraem em maior ou menor grau a temperatura do nosso corpo. O aço, por exemplo, é frio e faz descer a temperatura. Assim, neste sentido, a temperatura é física, mas presumivelmente também psicológica. Está no que eu vejo, no que sinto, no que toco, mesmo com os meus pés." [24]

Se o espaço não surge como perceção subjetiva, não há movimento, não há sensação. A sensação dada como movimento. Toda a forma de pensar o espaço afeta a sua perceção. Espaço que é dado através de coordenadas e que possui uma linguagem que lhe é própria (direita, esquerda, em cima, em baixo, à frente, atrás, de lado, perto, longe, grande, pequeno, aberto, fechado, interior, exterior, etc.).

A interação e o movimento espaciais estão condicionados pela forma como o espaço é pensado. Os movimentos articulam-se de modo diferente quer sejam pensados em função dos aspetos horizontal e vertical.

---

[21] Ibidem, p.73.

[22] MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível,* p. 20.

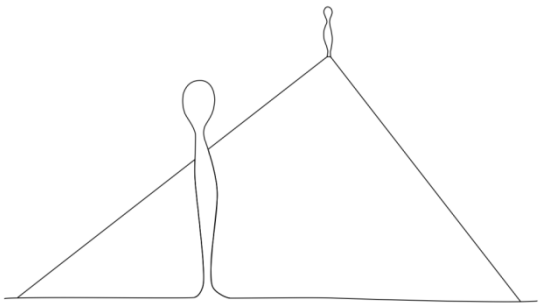
[23] VYGOTSKY, Lev Semenovich. 1934. *Pensamento e Linguagem*. 4ª Edição. Coleção Psicologia e pedagogia. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes. São Paulo, 2008. p.132.

[24] "(…) materials more or less extract the warmth from our bodies. Steel, for instance, is cold and drags the temperature down. So temperature in this sense is physical, but presumably psychological too. It's in what I see, what I feel, what I touch, even with my feet." ZUMTHOR, *Atmospheres*, p. 35.

Normalmente é associado ao aspeto vertical, o fator peso – coisas leves ocupam a parte de cima desse espaço, enquanto coisas pesadas ocupam a parte de baixo. No que respeita ao plano horizontal, a sua perceção é influenciada pela posição das coisas em relação ao nosso corpo, estando este aspeto diretamente relacionado com o facto de nos movermos com maior frequência sobre uma superfície horizontal – que corresponde ao plano da terra, terreno. Estes dois eixos diferem consideravelmente no que diz respeito à linguagem que lhes é inerente. Neste sentido o conhecimento espacial funciona como uma espécie de mapa mental, que informa e que serve igualmente a memória. Segundo Poincaré: "*o espaço absoluto não tem sentido, e é-nos necessário começar por referir o espaço partindo de um sistema de eixos invariavelmente vinculado no corpo*".[25]

[25] "Absolute space is non-sense, and it is necessary for us to begin by referring space to a system of axes invariably bound in the body." CAMPBELL, John. 1994. *Past, Space, and Self*. Massachusetts Institute of Technology, p.19.

PONTO DE FUGA



"Ponto a partir do qual tudo se perspetiva" (eu)

> "Cada vez que queremos ter acesso à ideia imediatamente, ou deitar-lhe a mão, ou enquadrá-la, ou vê-la sem véus, percebemos perfeitamente que a tentativa é um contrassenso, que ela se afasta à medida que dela nos aproximamos. A explicação não nos dá a própria ideia, constitui apenas versão segunda, derivado mais manipulável." [26]

O ponto de fuga é um ponto no horizonte para onde tudo converge. À distância assemelha-se a um ponto, mas a sua função parece-se mais com um centro que tudo atrai/recolhe para si (uma espécie de erro de perceção, ou ilusão assente numa suposição) – o *desconhecido*. O que este elemento pretende descrever é a possibilidade de adoção de uma nova perspetiva que incida sobre a realidade. Para o homem constitui-se como a promessa de um espaço em cujo vazio se possa alojar. Pertencendo este ponto à linha do horizonte, que é uma linha que se apaga à medida que se tenta alcançar (é uma linha infinitamente invisível) e que nada mais faz do que estar ali, sempre à distância, inacessível, acabando por transformar todo o esforço de lhe tocar em esforço inútil, em vão, utópico: *"É uma contínua vitória que, por fim, se converte em derrota."*

[26] MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, p. 145.

Vai deixando para trás o presente, mas um presente já transformado (não modificável): em passado. Presente momentâneo levado pelo tempo.

> "Cada vez que queremos ter acesso à ideia imediatamente, ou deitar-lhe a mão, ou enquadrá-la, ou vê-la sem véus, percebemos perfeitamente que a tentativa é um contrassenso, que ela se afasta à medida que dela nos aproximamos. A explicação não nos dá a própria ideia, constitui apenas versão segunda, derivado mais manipulável." [27]

Assim, esse ponto que permanece sempre à distância e que representa o infinito, e por isso aquilo que não cessa de se iniciar, conduz à negação da objetividade espacial e corresponde à saída de um espaço de permanência. É um por isso um espaço vazio, uma promessa – futuro – um espaço vital transponível para o pensamento. O homem aloja-se no futuro em pensamento pois este está ali à distância de si, como um ponto no horizonte, ou como o conjunto de pontos no horizonte (linha). Consegue-se projetar nele. Só não o conseguindo agarrar, porque a linha do horizonte nunca se alcança, ou seja, o futuro será sempre como futuro, o que faz com que o passado também seja sempre como passado.

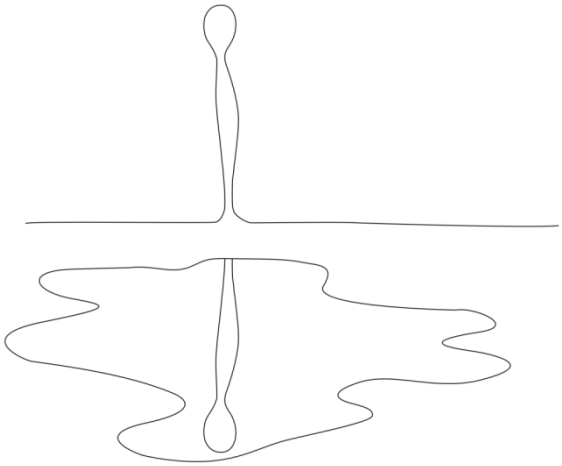
Começa-se ele a transformar nesse ponto de fuga que mais se assemelha a um centro. Mas o centro para mover-se tem de estar quieto, tem de permanecer quieto, ou seja no lugar onde está, que é o que acontece com a linha do horizonte, ela parece quieta enquanto se move.

> "Porque a localidade originária, mesmo no que diz respeito 'às coisas', ou à 'direção' de um movimento das coisas, não é, ademais, identificável no espaço objetivo – uma direção não está dentro do espaço: existe em forma de filigrana através dele – é portanto, transponível para o pensamento – O espírito não está aqui, nem aqui, nem aqui…E, no entanto, está 'adstrito', 'ligado', não existe sem laços…".[28]

O espaço pede então para ser ocupado, habitado – espaço que se empresta para ser caminho, distância, medida, diferença, rutura, esquina, rua, beco, ponte, porta, escada, abrigo, canto, horizonte…, corrente de ligações que se perdem da origem, mas que permanecem ligadas, e indicadas no pensamento – derivadas do processo de abstração.

[27] Ibidem, p. 145.
[28] Ibidem, p. 205.

ANTI-IDEIA



"É encantador e instrutivo passear sobre vegetação que nos é estranha, em contraste com plantas vulgares e familiares: não se pensa nada acerca delas, e o que é a examinação sem pensamento?" [29]

Na impossibilidade de pensar imediatamente sobre a nova realidade, agora vista a partir de si, do seu interior, o homem confronta-se com o desconhecido, é preenchido por ele. Nesta experiência, não sabe de que está cheio, isso o que o rodeia – existe na dúvida de si próprio. Toda a sua perceção é alterada provisoriamente uma vez que saiu do seu espaço de ação habitual, e até mesmo os mecanismos que o levariam a agir sobre essa realidade estão temporariamente suspensos.

[29] "It is delightful and instructive to stroll about under vegetation that is strange to us, in contrast to ordinary plants and others long familiar: one finally thinks nothing about them, and what is examination without thought?" DON, Gary W. 1996. *Goethe, Boretz, and the 'Sensuous Idea'*. Vol.34, N.º1, p. 125. Perspectives of New Music. Seattle.

Este processo acontece no espaço da consciência, mas ainda é fechado em si mesmo ou seja, não comunicável ou não explicável – como um estado egocêntrico, – indizível.

Tal como nos explica Gary Don se Goethe partisse do princípio que uma experiência nunca poderia ser congruente com uma ideia, talvez interrompesse naquele instante a sua procura de compreender o que separa exatamente as duas realidades, e fixaria a sua posição no conhecimento existente (preconceito), sem lhe acrescentar absolutamente nada de novo. O que Goethe faz, no entanto, apesar de consciente da sua própria situação – entre o (*pre*)conceito e a ideia em escolha, é continuar à procura de um elemento mediador e que de alguma forma explique e reúna os dois universos. O termo '*Urpflanze'* de Goethe é, num estado primário, uma espécie de conceito primitivo – nascido do seu desejo de encontrar uma planta primordial – um arquétipo (correspondendo igualmente a um ideal de beleza).

Novamente, Vygotsky refere que a aprendizagem de um novo conceito dá-se num momento em que a criança não encontra de imediato a solução para um problema, ou seja, quando esta se depara com um problema novo, que a coloca numa situação nova. Este mesmo autor, procurando levar mais longe as investigações de Piaget, explica que em qualquer idade um conceito encarnado numa palavra representa um ato de generalização. Quando uma criança aprende uma palavra nova, esta generalização é de tipo mais primitivo, pois com o seu desenvolvimento, também a própria generalização evoluí e é substituída de modo a tornar possível a formação do verdadeiro conceito. [30] A anti-ideia é também a manifestação primária da ideia na medida em que esta se mostra numa oposição/negação.

Maria Zambrano opta pelo termo *segredo*, que produz no homem o anseio veemente de o descobrir e comunicar, duplo moscardo ou sede que o persegue, e que faz dele um escritor. Segredo é algo que está escondido, por isso, o escritor sente-se incompleto – entre algo que ainda não foi descoberto e que não foi comunicado.

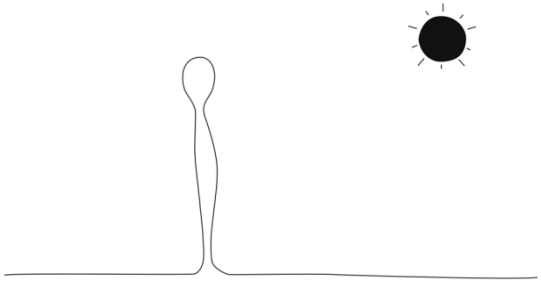
> "Vai descobrindo o segredo no ar e necessita de ir fixando o seu traço para acabar, por fim, por abarcar a totalidade da sua figura… E isto, embora possua um esquema anterior à sua realização. O esquema mesmo já diz que foi preciso ir fixando-o numa figura; ir recolhendo-o traço a traço." [31]

[30] VYGOTSKY, *Pensamento e Linguagem*, p.124.

[31] ZAMBRANO, Maria. 1994. *Porque se escreve in Metáfora do coração e outros escritos,* p. 39; Assírio e Alvim, 2ª edição, introdução e tradução de José Bento, Lisboa.

II. VERSUS

REVELAÇÃO



"A verdade precisa de um grande vazio, de um silêncio onde possa alojar-se, sem que nenhuma outra presença se misture com a sua, desfigurando-a." [32]

"Mas poderia não precisar de saber de que está cheio isso que o rodeia, não se interroga sequer…até chegar o momento em que possa perguntar por aquilo que o rodeia ainda tem um longo caminho a percorrer." Este 'caminho' é assinalado por uma mudança progressiva de posição – a passagem da posição horizontal à posição vertical. E a palavra revelação está ligada ao conceito de ressurreição, do grego '*anastasis'* significando levantar, erguer (na vertical). Apresenta-se nas mais diversas analogias tais como à ação pré-histórica de erguer um menir que consistia em cravar verticalmente pedras no solo – normalmente associadas ao termo perafita (pedra longa) – servindo vários propósitos como o culto da fecundidade, o estabelecimento de um marco territorial e de orientação, ou servir de santuário religioso.

[32] Ibidem, p. 40.

Tal como vimos anteriormente, segundo Maria Zambrano, a palavra edificar, a mais prática das atividades do homem, era circunscrever um espaço à sua volta, no sentido de horizonte – um horizonte que servisse para o voo do olhar que contempla (como nos templos antigos), e por isso mesmo … "por onde desce o céu"… E este espaço era presumivelmente demarcado com a utilização de pedras, assinalando assim um ponto da paisagem que estava como que 'ocupado', cumprindo uma função específica.

A forma de descontinuidade marcada pela transformação horizontal – vertical, associa-se também à simbologia da cruz[33]: mostrando exatamente esta reunião de opostos horizontal e vertical; colocando-os em relação mas cada um representando a sua distinta função. O braço horizontal da cruz corresponde ao princípio passivo, ao mundo da manifestação; e o braço vertical ao princípio ativo, o mundo da transcendência e da evolução espiritual.

A cruz ansada, apresentando um grafismo ligeiramente diferente (*ankh*) expressa a ideia profunda de que o circulo vital irradiado pelo principio descendo sobre a superfície (sobre a passividade que vai animar) e penetrando (pela vertical) até ao infinito. Pode também considerar-se como nó mágico que enlaça conjuntamente uma combinação particular de elementos que originam um indivíduo, o que ratifica o seu carater de signo vital. (terra = horizontal; céu = vertical). [34]

> "Projetar o edifício como uma massa de sombra e depois, posteriormente, colocá-lo na luz como se se fosse esvaziando a escuridão, como se a luz fosse uma nova massa escorregando sobre ele." [35]

Neste contexto a revelação dá-se no momento em que as realidades opostas se reconciliam, se harmonizam e cessam de lutar uma contra a outra. A harmonização dos opostos, (horizontal e vertical), é dada como uma espécie de consonância mediada pela participação dos dois elementos. Apenas na sua total independência esta relação se pode manifestar. O horizontal é apenas futuro, enquanto o vertical é a transformação deste futuro, marcando a sua divisão em passado e futuro. O vertical é este acontecimento que marca a rutura, o rompimento de um contínuo que acaba por se fechar como passado. E a partir deste momento, da divisão, os pares de contrários, participam numa relação de consonância.

[33] CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. *Dicionário de Símbolos*. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1999.

[34] Ibidem.

[35] "To plan the building as a pure mass of shadow then, afterwards, to put in the light as if you were hollowing out the darkness, as if the light were a new mass seeping in." ZUMTHOR, *Atmospheres*, p. 59.

Este instante que é também uma espécie de sublimação, onde os contrários (gasoso como futuro e sólido como passado) se misturam num presente, e são dependentes dele, pois é o único espaço vazio onde se podem ambos confrontar.
Aquilo que lhe é revelado pelo preenchimento do outro dá-se precisamente pela falta de luta. A falta de luta dos opostos, que de tão afastados deixam de reagir um com o outro.

Bachelard descreve este fenómeno como uma espécie de redimensionamento do universo que pode ser encontrado na poesia de Inverno e que se manifesta nesta mesma falta de luta das casas:

> "A neve, em particular, aniquila facilmente o mundo exterior. Ela universaliza o universo numa única tonalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o ser abrigado. Apagando qualquer vestígio do lado de fora, o interior da casa, é agora a totalidade do universo." [36]

> "A experiência hermenêutica é a revelação da verdade. Hoje o intérprete não pode perceber a natureza do que aqui se entende por – revelação da verdade, sem que haja uma nova fundamentação na objetividade nem uma nova definição de verdade. A verdade não pode ser entendida como correspondência de um juízo com um facto; a verdade é a emergência dinâmica do ser à luz da sua manifestação. A verdade nunca é total nem totalmente destituída de ambiguidade; a emergência no sentido da desocultação, é sobretudo a ocultação simultânea da verdade em toda a sua plenitude inesgotável. A verdade fundamenta-se na negatividade; esta é a razão pela qual a descoberta da verdade se processa melhor no interior de uma dialética onde o poder da negatividade possa atuar. A emergência da verdade na experiência hermenêutica aparece nesse encontro com a negatividade que é intrínseca à experiência; nesse caso a experiência surge como momento estético ou como evento linguístico." [37]

[36] BACHELARD, Gaston. 1957. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Coleção Os Pensadores. São Paulo, 1974. p. 223.

[37] PALMER, Richard. 1969. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ferreira. O saber da Filosofia. Edições 70. Lisboa. p. 246.

INTERIOR/EXTERIOR

> "O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas no meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura táctil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogéneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne." [38]

"Pois a realidade transborda-o, ultrapassa-o e não lhe basta." A imobilidade suprema não existe, por isso só pode ser insinuada. Seguir movimento é então, ir continuamente incorporando uma realidade, que primeiro nos é dada como externa, ou fora de nós. Implica assim um esforço de convergência permanente que se dá exatamente no paradoxo de um empréstimo e de uma devolução.

É a dádiva da vida, que sustém a vida nas suas durações, numa circulação face ao duplo sentido do movimento da respiração. Inspiração sem retorno é aspiração, aquilo que ainda não é, ou vazio – um devir. É apenas uma face de um movimento, e por isso uma imperfeição, algo incompleto. Nesse pedaço de ar-realidade que *decresce* de fora

[38] MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, p. 113.

para dentro, do imenso, filtrado, a transformação do que envolve no envolvido assenta numa comutatividade, daquilo que sustem no sustentado, um sustento da vida vivida, viva e por viver (passado, presente e futuro).

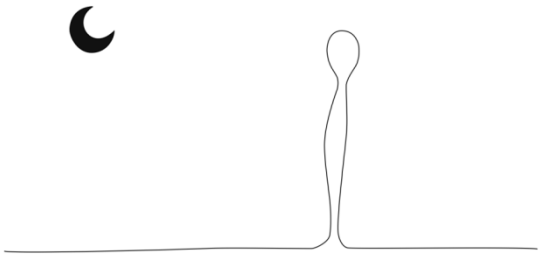
O real parece ser-nos dado por dilacerar, longe de estar pronto para ser interiorizado, absorvido, insuflado, como se de um sólido se tratasse – *insólito* (insolúvel). Seria então necessário um grande esforço de inspiração para que uma ação que passa tantas vezes desapercebida se fizesse perceber. Só uma verdadeira ascensão na escala da inalação nos faria pressentir uma das faces desse movimento, na qual o cheiro seria suspender-se pela sensível, ou seja, ascender até ao penúltimo *(de)grau*.

Este encadeamento contínuo e mecânico transporta consigo a própria revelação, e cobra-nos naturalmente uma resposta, pois acorrenta-nos nesse movimento perpétuo da respiração, como uma parte de algo, na necessidade de estarmos dentro de um tempo – dos tempos. [39]

Por dentro é o sopro como que numa invasão fugaz, um roubo, um ser à margem, marginal, anónimo, comum, que não é de ninguém mas de todos – é desse trânsito, desse circular por todo o lado, desse agitar e ser agitado, que se descobre verdadeiramente movimento. Do instante inicial da inspiração, a separação de interior e exterior decorre a primeira materialização do ponto – marcando o início do movimento percebido graças aos seus inícios sucessivos.

[39] "Nascer é nascer no tempo, no meio dos tempos e, para já, na sua noite. E em sonhos se reitera diariamente esta situação: nascer na noite dos tempos, acordar sem poder abrir os olhos, assistir a este estar a flutuar, apoiado por aquilo que ameaça." ZAMBRANO, *No mais profundo da atemporalidade in Os sonhos e o tempo*, p. 69.

CONSCIÊNCIA



" (…) o ter consciência é igual a ter uma figura sobre um fundo e que ele desaparece por desarticulação – a distinção figura–fundo introduz um terceiro termo entre o sujeito e o objeto, é essa distância que é o sentido preceptivo." [40]

"Não é realidade, mas visão o que lhe falta. A sua necessidade imediata é ver." Ver esse "Outro" para se poder ver a ele próprio. Consciência de si e do "Outro", numa relação de cumplicidade. Projetar-se num futuro para poder conseguir ver o passado - adiantar-se.

" Abrir a consciência é adiantar-se, para se apegar depois ao objeto que se lhe apresenta precedido de tanto anseio. E por isso há um voltar atrás, uma recaída ou retrocesso no decorrer do temporal, que faz com que o presente do objeto ou do acontecimento apareça como passado." [41]

"Neste momento do seu mortal devaneio, o homem vivo chegado à frente da muralha de uma identificação impossível recolhe com brutalidade a sua alma. E lá o temos outra vez

[40] MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, p. 187.

[41] ZAMBRANO, *Clareiras do Bosque*, p. 87.

> jogado à nudez plana dos sentidos, numa luz sem antros. Fora da musicalidade infinita das ondas nervosas, presa da ilimitada fome da atmosfera, no frio absoluto." [42]

Manifestando-se como perceção de si pelas coisas que o ocupam num presente e o fazem ter uma situação ou posição, por causa de um «Outro», forma-se o espaço de existência que o torna num ser temporal. É o tempo que o rodeia, e que está à sua volta, é o passado e o futuro que o envolvem e são também a única possibilidade de o fazer encontrar esse mesmo espaço vital, livre. Ir para dentro de si, em alemão é a formação da palavra memória - *erinnerung*, e a memória é um encontro com o passado, e se ele está sempre presente e contido nesse passado o único espaço que fica desocupado e livre é no futuro, porque ainda não aconteceu – ele ainda não existe num futuro que é livre e é em potência. Mas o tempo não existe sem o sujeito, porque o passado já não está aqui e o futuro ainda não aconteceu. É como projeção de si, que lhe permite criar um espaço livre, onde ele - como centro, pode unir passado e futuro.

> "Quando uma ação se toma objeto da minha consciência, terei acedido à plena consciência. Utilizamos a palavra consciência para designar a perceção da atividade do cérebro - a consciência de ter consciência." [43]

> "... A ideia de coisas que não têm nada a ver comigo como arquiteto tomando o seu lugar num edifício, o seu lugar adequado - é um pensamento que me dá uma visão sobre o futuro dos meus edifícios: um futuro que acontece sem mim. Isso faz-me muito bem. É uma grande ajuda para mim imaginar o futuro dos espaços de uma casa que estou a construir, imaginá-los realmente em uso " [44]

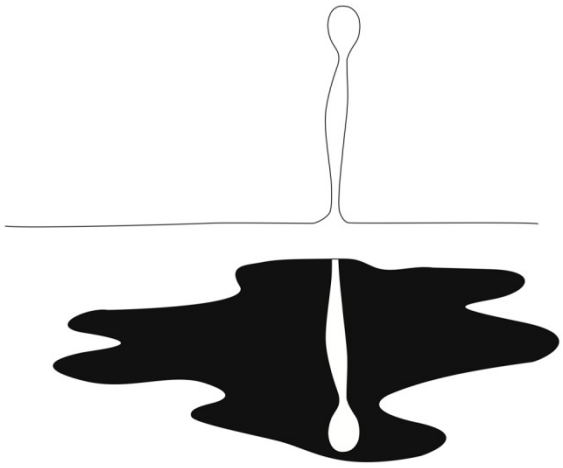
[42] ARTAUD, Antonin. 1929. *A Arte e a Morte*. Tradução de Anibal Fernandes. Hiena Editora. Lisboa, 1985, p.13.

[43] VIGOTSKY, *Pensamento e Linguagem*, p. 135.

[44] "…The idea of things that have nothing to do with me as an architect taking their place in a building, their rightful place – it´s a thought that gives me an insight into the future of my buildings: a future that happens without me. That does me a lot of good. It's a great help to me to imagine the future of rooms in a house I'm building, to imagine them actually in use." ZUMTHOR, *Atmospheres*, p. 39.

III. COMPOSITOR

SENSUOUS IDEA



> "É ainda mais importante notar que, apesar da admissão da sua atitude naïve, Goethe nunca aceitou o argumento de Schiller de que a planta primordial (Urpflanze) era uma ideia a priori. Para Goethe a 'Urpflanze' foi o elemento mediador, uma imagem mental trazida à existência pelos sentidos e operante no mundo empírico; uma 'ideia sensual' (meu próprio termo)." [45]

A realidade é desigual, e o homem tem necessidade que ela se revele em entidades, que o contínuo ou esse tempo contínuo que (de)corre, a mostre em formas separadas, identificáveis. Contínuo que se separa em passado e futuro; dia e noite, vida e morte; espaço que se separa em interior e exterior… Tem necessidade que ela se revele enquanto este é o seu objetivo, enquanto ele age em função disso e descansa sobre isso.

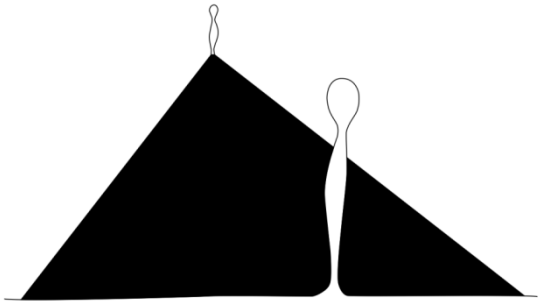
A indivisibilidade de um *corpo* é o que faz com que ele possa ser retirado de um contínuo. Este retirar não é mais do que a separação da sua forma, bem delimitada (real)

[45] "It is even more important to note that, despite his admission of naïvité, Goethe never accepted Schiller's argument that the 'Urpflanze' was an idea a priori. For Goethe the 'Urpflanze' was the mediating element; a mental image brought into being by senses and operative in the empirical world; a 'sensuous idea' (my own term)." DON, Gary, *Goethe, Boretz, and the 'Sensuous Idea'*, p.128.

desse mesmo contínuo. Deve poder mover-se também nessa realidade sem que perca essa forma encontrada, ou seja, deve após a mudança continuar a ser percebido destacadamente – a sua razão de ser como um corpo singular. Para além disso, deve ter a capacidade de se separar desse contínuo, na sua visão de si, destacar-se completamente dele, e isso dá-se num espaço até aí desconhecido – um espaço interior.

Aquilo que está dentro dele não é mais a realidade onde se encontrava, exterior, é outra coisa, é ele mesmo sem essa realidade. Só quando volta a sair de si, é que toma consciência de que ambas diferem, são opostas e coexistem: a sua, interior, e uma outra, exterior. Compreende que também ele pode ser percecionado como corpo – um corpo diferente (organização diferente da matéria), individual e único, que existe num tempo e num espaço a demarcar a sua posição, que também ele apenas é uma ideia. Uma ideia sensível: *sensuous idea*.

PONTO DE VISTA



"Produto de uma escolha pessoal – a minha!"

O ponto de vista é um ponto que se forma a partir da adoção de uma perspetiva sobre a realidade e por isso mesmo, já não se encontra ali, à distância (tal como acontecia com o ponto de fuga). Ao contrário do ponto de fuga, sempre móvel, este novo ponto contempla um espaço interior que, em virtude de ter alcançado a sua quietude, move-se agora em direção a um ponto privilegiado. Maria Zambrano refere-se assim a este ponto, não como um centro mas precisamente como um ponto privilegiado. Um ponto que permite ver – e ver tudo ao mesmo tempo.

> "A etapa seguinte começa em virtude de uma certa transformação que teve que dar-se já sentindo a necessidade e a capacidade do centro de se mover, de transmigrar de um lugar para um ponto novo. É a etapa da quietude, o centro não está imóvel mas quieto. E o que o rodeia começa a entrar em quietude. Realizou-se uma transformação decisiva. Inicia-se uma 'vita nova'."[46]

[46] ZAMBRANO, *Clareiras do Bosque*, pp. 63-64.

A partir dele, descobre-se um horizonte, e nele revela-se a própria realidade, essa é a sua função – a de abrir uma perspetiva sobre o desconhecido. É uma distância que contempla a totalidade do espaço, que é também interior, em solidão, e por isso mesmo, vazio.

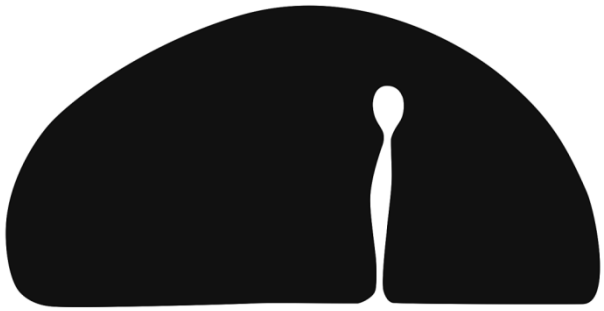
> "Escrever é defender a solidão em que se está; é uma ação que brota somente de um isolamento afetivo, mas de um isolamento comunicável, em que, exatamente, pela distância de todas as coisas concretas, se torna possível um descobrimento das relações entre elas."[47]

Ao perseguir o que persegue, – a possibilidade de ser - vai encontrando e até inventando formas de ir alojando a realidade, e essas formas são pontos de vista. Dão-se como posições que permitem filtrar e descrever a vida que existe nas diferentes coisas, e ver através desse mesmo filtro é conceber momentos que temporariamente desviam o olhar.

E essa é a condição para que não seja perdido de *vista*, para que não seja simplesmente esquecido. É uma existência projetada como hipótese de si entre inúmeras e infinitas, como espaço de passado e de futuro (espaço circular). É um produto de uma escolha individual e presente.

[47] ZAMBRANO, *Porque se escreve*, p. 37.

TEMPO

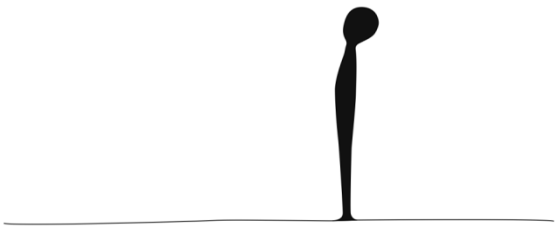


> "Sem tempo as coisas não aparecem… Onde começa a realidade começa a diferença e, com ela, a descontinuidade. A atemporalidade encobre, porque o que nela aparece não encontra o seu lugar. É o enigma de todo o sonho, mesmo daqueles que parecem reproduzir a realidade. Parece que o lugar do real, dos diferentes tipos de realidade, para o homem, é o tempo, os tempos. Aqueles que o sujeito mobiliza e até cria. A função primeira do sujeito é dispor do tempo, dispor no tempo de lugar adequado para que as diversas formas da realidade se alojem." [48]

A primeira coisa de que precisa é de tempo. Tempo para se manifestar, para se formar e para se poder mostrar tal como é. Tempo para se estabelecer na realidade, dentro dela, sobre ela, nela. Tempo que lhe é tão necessário como é detentor da sua primeira, de muitas mortes que se irão seguir. Que o seu tempo, o tempo onde decorre a sua existência, se mostre também ele como passado, presente e futuro. O reconhecimento da sequência anterior, posterior é que torna o homem consciente do tempo. O tempo recolhe e atraí em si e para si o que deve estar presente num determinado momento. Mostrando aquilo que permanece e o que não permanece. Uma estrutura temporal é aquilo que o tempo envolve, é tudo o que ele recolhe à sua volta. Tempo que é anterior a ela, e que nela se faz como outro tempo, ou outros tempos. O tempo conta-se, como quantidade, por isso ele parece acelerar – tão pouco tempo as coisas parecem hoje demorar, parece que nem precisam mais desse tempo.

[48] ZAMBRANO, *Os sonhos e o tempo*, p. 68.

IDEIA



"A forma não é algo em que se trabalha – aplicamo-nos nós mesmos a todas as outras coisas. Ao som, ruídos, materiais, construção, anatomia etc. O corpo da arquitetura, nos estágios preliminares, é construção, anatomia: juntar as coisas de uma forma lógica. Estas são as coisas a que nos aplicamos a nós mesmos para manter, ao mesmo tempo, os olhos postos na função e no uso." [49]

A identificação da ideia, com a ideia da ideia, tal como do corpo, com a ideia de corpo, e que é também uma forma de reconhecimento, dá-se precisamente porque este movimento que se manifesta a partir da realidade a que nos aplicamos volta a encontrar a sua origem. E por isso mesmo, torna-se num reencontro que, ao decorrer de uma participação ativa, faz variar essa mesma realidade, e a mostra, não na sua multiplicidade, mas no instante da sua manifestação compacta. Para lhe dar forma é necessário coloca-la no horizonte, no campo ou espaço de intervenção, e num espaço que seja reconhecível, que nos envolva e que possibilite a sua permanência.

[49] "Form is not something we work on – we apply ourselves to all the other things. To sound, noises, materials, construction, anatomy etc. The body of architecture, in the primary stages, is construction, anatomy: putting things together in a logical fashion. These are the things we apply ourselves to, while at the same time keeping our eye on place, and on use." ZUMTHOR, *Atmospheres*, p. 71.

"A redução última ao que de mais íntimo, original e originalmente há no intuito, implica a referência resolutória às coisas que se mostram na captação vigilante da sensibilidade. Ela parte delas para o âmago donde o intuito as vê e guarda, e a elas regressa como termo desse mesmo ver e guardar, pois nelas e só nelas o intuito encontra a sua destinação no ser e para o ser que nelas se processa em ação de ser.

Não no sentido de que o ser é somente o ser da coisa, mas no sentido de que o ser em cada coisa se encomenda ao ver no intuito. Neste ver o intuito salva a si mesmo e às coisas na luz que de dentro de ambos se aclara e se manifesta só quando ambos se encontram. E esta luz é o mesmo ser. Assim o ser é a causa da verdade." [50]

[50] ENES, José. 1990. À Porta do Ser. Série Filosofia-2, p. 468.

CONCLUSÃO

Nesta investigação procurei compreender e refletir sobre a relação entre o compositor e a ideia. Para isso coloquei a ideia no lugar do desconhecido pois o meu objetivo era enquanto compositora e criativa, conceber um gesto que me conduzisse até ela. Este mesmo gesto foi necessário para a imersão no espaço de consciência de forma a colocar a ideia no horizonte. Parti assim da ideia original de corpo[51] e através de um processo de reflexão e consciencialização fui experimentando as suas diversas realizações, concebendo e percorrendo uma estrutura que serviu igualmente à apresentação do índice desta tese. Esta estrutura precede um estudo acerca do movimento que decorre a partir da distinção da natureza e da formação de três elementos distintos: a ideia, o conceito e a crença; e a sua concretização final resultou numa aproximação, embora com um desenvolvimento divergente, da estrutura proposta pelo designer Steven Skaggs, o arco da crença.

O conceito, ao ter a sua manifestação sensível na ideia (sensuous idea), é por isso atualizado com base num movimento dinâmico que reflete, por um lado, um eu que tem ideias e acredita nelas, e por outro, toda uma experiência individual; a crença, por sua vez, tendo a capacidade de interromper esse movimento, faz recuar a manifestação da ideia. Paradoxalmente, a formação desta mesma crença é necessária à criação de hábitos de ação, o que faz dela um elemento tão importante como os dois anteriores, implicando assim uma tomada de consciencialização que os coloque em constante interação e reformulação de acordo com os objetivos de cada um.

A concretização do arquétipo ou estrutura final por mim desenvolvida, e a sua interiorização simultânea, permitiu-me reintegrar o trabalho prático que desenvolvi ao longo do mestrado, e todo o material conceptual nele explorado, originando não só uma melhor compreensão do mesmo, mas também, a sua contribuição para uma atitude reflexiva mais consciente e mais ampla, extrapolando os limites musicais. No espaço de consciência estudado não existe propriamente uma separação ou afirmação de condutas musicais tipificadas, daí o meu ponto de partida não se fixar em teorias cognitivas, previamente desenvolvidas. Por isso mesmo, um processo criativo é, a partir desta perspetiva, um processo natural, ao qual não se impõem de antemão as limitações da

[51] Em resultado da frequência da disciplina de 'Consciência do Corpo através do movimento' durante o ano letivo de 2012-13, orientada pela professora Claire Binyon, ESMAE, Porto.

matéria, e que decorre de um movimento de constante reinterpretação, reflexão e prática.

Longe de pretender dar por concluída esta investigação com uma definição desse desconhecido que é o que neste estudo foi colocado no lugar da ideia, é caso para deixar em aberto e no modo interrogativo – *'o que é uma ideia?'*

Isto porque as inúmeras vezes que fui abordada com essa questão, senti que a própria ideia me escapava, e talvez essa tenha sido para mim, ao mesmo tempo que desconfortável, a situação mais favorável: não possuir uma resposta imediata e ter de a procurar de alguma forma. Por outro lado, o facto de ser confrontada com a necessidade de filtrar a realidade que me envolve tendo essa mesma dúvida como filtro, converteu-se numa apreensão na primeira pessoa do objeto em estudo.

"É este perguntar – palavra que deriva de *contus*, que significa precisamente vara – que prolonga a experiência da apalpação, e que a tecnologia tem vindo a ampliar por meio de instrumentos cada vez mais eficazes, em que o tato se certifica da existência da realidade exterior, tornando-a presente por via da resistência que ela oferece às suas indagações: '*Aonde a mão do homem não chega nem alcança o seu olhar, inventa o intuito instrumentos aptos para mediar, a distâncias cada vez maiores, o tatear perguntante do sentir*"[52]

Por essa mesma razão, esta proposta deverá continuar a ser desenvolvida no futuro, de forma a explorar criativamente o mesmo gesto. Seria interessante voltar a reformular todo o percurso aqui apresentado ou ainda poder considerá-lo do ponto de vista de outras áreas criativas, com o objetivo de comparar e complementar resultados e chegar a outro tipo de conclusões.

Como principais mudanças no meu pensamento sublinho a forma de olhar e pensar a atividade composicional, não só em relação a mim mas estendendo-se a outras formas artísticas. Gerou-se um grande interesse em continuar a refletir sobre uma abordagem mais teórica da prática composicional e uma vontade de conhecer melhor o espaço de criação e construção da realidade – espaço da consciência, – que não se restringe apenas à composição musical, mas constitui-se como um campo de interseções que se estende à experiencia de se estar e existir nessa mesma realidade.

[52] LUZ, José Luis Brandão da. *Caminhos do Pensamento – Estudos em homenagem ao Professor José Enes*, pp. 116-117 Lisboa, 2006.

Considero importante conceber a teoria como um ato criativo a partir de um domínio artístico neutro, onde se possa continuar a desenvolver uma linguagem em terreno comum e útil a todas as áreas de conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. 1971. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, 2007.

ANDREWS, Bernard. 2004. *How Composers Compose: In Search of the Questions.* Research Issues in Music Education 2, nº.1
http://www.stthomas.edu/rimeonline/vol2/andrews.htm, (Artigo consultado em 3/01/2013. 07:21 p.m.).

ARTAUD, Antonin. 1929. *A Arte e a Morte*. Tradução de Anibal Fernandes. Hiena Editora. Lisboa, 1985.

BEEKO, Eric Odame. 2005. *Creative processes in Akan musical cultures: innovation within tradition.* Ph.D. University of Pittsburgh Faculty of Arts and Sciences. Pittsburgh.

BLACKMORE, Susan. 1951. *Consciousness: a very short introduction*. Oxford University Press Inc. New York, 2005.

BOHM, David. 1998. *On Creativity*. Taylor & Francis e-Library. London.

BORETZ, Benjamin. 1970. *Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View*. The Journal of Philosophy Vol.67, N.º 16, pp. 540-552.

BORETZ, Benjamin. 1977. *Musical Cosmology.* Perspectives of New Music. Vol.15, N.º2, pp. 122-132. Seattle.

BORETZ, Benjamin. 1979. *Language, as a Music*. Perspectives of New Music. Vol.17, N.º2, pp. 131-195. Seattle.

BORETZ, Benjamin. 1989. *The logic of what?* Journal of Music Theory. Vol.33, N.º1, pp. 107-116. Duke University Press. Yale.

BORETZ, Benjamin. 1992. *Experiences with No Names*. Vol.30, N.º1, pp. 272-283. Perspectives of New Music. Seattle.

BRANDT, Per Aage. 2008. *Music and the Abstract Mind*. JMM: The Journal of Music and Meaning 7, Fall/Winter
http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.3, (Artigo consultado em 12/01/2013. 03:11 p.m.).

BROYLES, James E. 1965. *Charles Peirce and the Concept of Indubitable Belief*. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Vol. 1, Nº.2, pp. 77-89. Indiana University Press.

CHATWIN, Bruce. 1987. *O Canto Nómada*. Tradução de José Luís Luna revista por Ana da Silva Vasco Rosa. 2ª Edição. Quetzal Editores. Lisboa, 2000.

CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. *Dicionário de Símbolos*. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1999.

DELEUZE, Gilles. 1987. *O Ato de Criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Palestra de 1987 Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DON, Gary W. 1996. *Goethe, Boretz, and the 'Sensuous Idea'*. Vol.34, N.º1, pp. 124-139. Perspectives of New Music. Seattle.

ENES, José. 1990. *À Porta do Ser*. Série Filosofia-2.

ESPINOSA, Bento de. 1667. *Ética*. Introdução e notas de Joaquim de Carvalho. Relógio d'Água Editores. Lisboa, 1992.

EWER, Bernard. 1905. *The Idea of Possibility*. The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods, Vol. 2, No. 1, pp. 5-12. http://www.jstor.org/stable/2011952, (artigo consultado em 17/10/2012. 04:11 p.m.).

GOODMAN, Nelson. Abril de 1995. *Modos de fazer mundos*. Edições Asa. Porto.

HEGEL, Georg. *Estética. Pintura e Música VI*. Coleção Filosofia e Ensaios. Guimarães e Companhia Editores. Lisboa, 1962.

JOHNSON, Mark. 1997-98. *Embodied Musical Meaning*. Music Theory Society of New York State. Theory and Practice. Vol. 22/23, pp. 95-102
http://www.jstor.org/stable/41054304, (artigo consultado em 14/04/2013. 05:12 p.m.).

KANDINSKY, Wassily. 1970. *Ponto, Linha, Plano*. Tradução de José Eduardo Rodil. Edições 70 Arte e Comunicação. Lisboa, 2006.

KAZASHI, Nobuo. 1995. *The Musicality of the Other: Schutz, Marleau-Ponty, and Kimura. The Prism of the self.* Philosophical essays in honor of Maurice Natanson. Edited by Steven Galt Crowell. Rice UNIVERSITY, Houston, Texas, U.S.A. Kluwer Academic Publishers, pp. 171-188.

LAPIDAKI, Eleni. 2007. *Learning from masters of Music Creativity. Shaping Compositional Experiences in Music Education*. Philosophy of Music Education Review Vol. 15, No. 2, pp. 93-117. Indiana University Press.

LASKE, Otto. 2009. *From Cognitive to Critical Musicology: Shifting Notions of the Structure of the Musical Mind.*
http://www.ottolaske.com/documents/5laske_from_cognitive_to_critical_musicology.pdf
(artigo consultado em 19/08/2013. 01:07 p.m.).

MENDONÇA, Sílvia. 2012. *Versus I*. Baseado na tese de Karol Berger *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*. ESMAE. Porto.

MENDONÇA, Sílvia. 2012. *Versus II. O Desejo*. ESMAE. Porto.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *O Visível e o Invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Perspetiva. São Paulo, 2009.

PEIRCE, Charles S. 1978. *How to make our ideas clear*. Popular Science Monthly, pp. 286-302.

PALMER, Richard. 1969. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ferreira. O saber da Filosofia. Edições 70. Lisboa.

PETERS, F. E. 1967. *Termos Filosóficos Gregos*. *Um léxico histórico*. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. 2ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1974.

SKAGGS, Steven. 2012. *Structures of Belief: Pragmatism and the Architectures of Self and Idea*. Program Head, Communication Art & Design. University of Louisville. S. Cognitio, São Paulo, v. 13, n. 2, pp. 319-329.

VAGGIONE, Horacio. 2001. *Some Ontological Remarks about Music Composition Processes*. Computer Music Journal. Vol. 25. N.º 1, Spring, pp. 54-61. Published by The MIT Press.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. 1934. *Pensamento e Linguagem*. 4ª Edição. Coleção Psicologia e pedagogia. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

WISHART, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. A new and revised edition Edited by Simon Emmerson. Contemporary music studies; V. 12. Harwood Academic Publishers. Amesterdam.

ZAMBRANO, Maria. 1955. *O Homem e o Divino*. Relógio d'Água. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa, 1995.

ZAMBRANO, Maria. 1977. *Clareiras do Bosque*. Relógio d'Água Editores tradução de José Bento. Lisboa, 1995.

ZAMBRANO, Maria. 1992. *Os sonhos e o tempo*. Relógio d'Água Editores. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa, 1994.

ZAMBRANO, Maria. 1994. *Porque se escreve in Metáfora do coração e outros escritos*, pp. 37 - 42; Assírio e Alvim, 2ª edição, introdução e tradução de José Bento, Lisboa.

ZUMTHOR, Peter. 2006. *Atmospheres. Architectural Environments, Surrounding Objects*. Birhäuser. Basel, Suíça.

ANEXOS

Em anexo apresento as peças que escrevi ao longo dos dois anos de mestrado devidamente contextualizadas no âmbito desta investigação.

O processo de criação em que estive envolvida não deixa qualquer margem para que algum destes trabalhos, por mais incompleto que se encontre, seja por mim excluído, pois se assim fosse nunca teria chegado a uma compreensão total do tema em estudo. Pela mesma ordem em que foram escritas, todas as obras contribuem para clarificar e articular os primeiros sete subcapítulos da tese e justificar o sentido dos restantes.

THE SONGLINES

para dezasseis vozes

[Corpo]

"THE SONGLINES" para dezasseis vozes (2011) foi a primeira peça escrita no âmbito de mestrado em Composição e Teoria Musical, para a disciplina de Composição, sob a orientação do professor Dimitris Andrikopoulos. O ponto de partida para a sua escrita foi um excerto da última obra literária de Bruce Chatwin com o mesmo nome e escrita em 1986 (em português 'O canto nómada').

O texto desta obra é parte do seu diário de viagem à Austrália para onde o autor partiu em busca da natureza primordial do canto – o canto aborígene. De acordo com o texto, a linguagem começou como canto, e o canto aborígene dá existência a todas as coisas – ao cantar a terra ela existe. A realidade aborígene incorpora duas temporalidades: circular e linear. Os seres, após o seu nascimento, começam a nomear as coisas pelo canto e, quando cansados, retornam ao mesmo lugar; o seu tempo de vida é dado como um "caminho" percorrido/atravessado, registado por um rasto de pegadas, representando a sua passagem pelas diferentes coisas assim nomeadas pelo canto (uma espécie de paternidade paralela que ligava a sua alma a um ponto da paisagem), onde as mesmas permanecem como aquilo que já foi cantado por alguém. *"Acreditava-se que esse canto jazesse no solo, numa inquebrável cadeia de coplas: um dístico por cada batida no solo do pé do Antepassado, cada um formado pelos nomes que ele ia «atirando fora» enquanto caminhava… O que se tinha de imaginar era uma mulher já grávida a andar de um lado para o outro na sua lida diária. De repente, pisava um dístico. O «filho do espírito» subia-lhe até à vagina pelo dedo do pé, ou por um calo aberto no pé, e fazia o seu caminho até ao útero, fecundando o feto com uma canção."* [53] Este local era então estudado por anciãos que interpretavam a configuração do solo e descobriam que Antepassado tinha ali deixado o seu canto, e que estrofes deste mesmo canto eram propriedade da criança concebida.

[53] CHATWIN, Bruce. *O Canto Nómada*. Tradução de José Luís Luna revista por Ana da Silva Vasco Rosa. 2ª Edição. Quetzal Editores. Lisboa, 2000. Pp. 78-79.

Excerto que serve de ponto de partida para a escrita da peça:

"Ao princípio

Ao princípio a Terra era uma planície infinita e sombria, separada do céu e do mar cinzento e salgado e sufocado numa penumbra crepuscular. Não havia Sol nem Lua nem Estrelas. No entanto, muito ao longe, viviam os habitantes do céu: seres jovialmente indiferentes, humanos de forma, mas possuindo patas de ema e cabelos dourados que cintilavam como teias de aranha à luz do sol poente. Não tinham idade e não envelheciam, existindo desde sempre no seu paraíso viçoso, bem molhado, situado para além das nuvens do Oeste. Na superfície da terra só havia buracos que, um belo dia, se tornariam poços. Não havia animais nem plantas, mas à volta desses poços aglomeravam-se massas de matéria polposa: restos de sopa primordial – silenciosos, cegos, sem respirar, nem acordados nem a dormir – contendo a essência da vida ou a possibilidade de se tornarem humanos.

Sob a crosta terrestre, contudo, as constelações treluziam, o Sol brilhava, a Lua crescia e decrescia e todas as formas de vida jaziam adormecidas: a flor escarlate da ervilha-do-deserto, a iridescência das asas de uma borboleta, os bigodes brancos e frementes do Velho Homem Canguru – dormentes como as sementes do deserto que têm de esperar chuvadas incertas.

Na aurora do Primeiro Dia, o Sol sentiu o anseio de nascer. (Nessa noite, seguir-se-iam a Lua e as Estrelas). O Sol irrompeu pela superfície, inundando a terra de luz dourada, aquecendo os buracos sob os quais dormiam os antepassados.

Contrariamente aos habitantes do céu, estes antepassados nunca tinham sido jovens. Eram coxos, de barbas grisalhas e exaustos, os membros nodosos e, desde sempre dormiam isolados.

Foi então nessa Primeira Manhã que os antepassados semiadormecidos sentiram o calor do sol nas pálpebras e o seu corpo engendrar os filhos. O Homem serpente sentiu serpentes a saírem-lhe do umbigo. O Homem Cacatua sentiu penas nascer. O Homem larva sentiu uma contorção, a Formiga do Mel uma comichão, o Homem Madressilva sentiu folhas e flores a desabrochar. O Homem Ratazana sentiu ratinhos a mexer debaixo dos braços. Todas as 'coisas vivas', cada uma delas no seu lugar de nascença, procuravam alcançar a luz do dia. No fundo dos buracos (agora cheios de água), os antepassados moveram uma perna e, depois, a outra. Sacudiram os ombros e espreguiçaram-se. Ergueram-se e atravessaram a lama. As pálpebras abriram-se. Viram os filhos a brincar ao sol.

A lama caiu-lhes das coxas, como a placenta de um bebé. A seguir, como o recém-nascido que solta o primeiro vagido, cada antepassado abriu a boca e gritou - «EU SOU!»

Eu sou – Serpente… Cacatua… Formiga do Mel… Madressilva… - E este primeiro «Eu sou!», este ato primordial de nominação, foi considerado, desde então e para sempre, como a copla mais secreta e sagrada do canto do Antepassado. Cada um deles (agora a banhar-se à luz do sol) avançou o pé esquerdo e nomeou uma segunda coisa; avançou o pé direito e nomeou uma terceira coisa. Nomeou o poço de água, os canaviais, as árvores da borracha – dando nomes à esquerda e à direita, chamando todas as coisas à vida e tecendo os seus nomes em versos.

Os Antepassados cantaram o seu caminho através de todo o mundo. Cantaram os rios e as montanhas, os lagos salgados e as dunas. Caçaram, comeram, fizeram amor, dançaram, mataram: por onde passaram deixaram um trilho de música.

Envolveram todo o mundo numa teia de cantos; e por fim, ao cantarem a terra, sentiram-se invadidos pela fadiga. Sentiram novamente nos membros a imobilidade gelada dos tempos. Alguns deles caíram no chão onde estavam. Outros enfiaram-se em cavernas. Outros ainda alcançaram, de rastos, as suas «Habitações Eternas», os ancestrais poços de água que os tinham engendrado. Todos eles «voltaram» para debaixo da terra." [54]

A obra musical "THE SONGLINES" compreende um conjunto de dezasseis vozes distribuídas por grupos: o primeiro é composto por quatro solistas e os outros quatro são formados por pequenos coros de três elementos cada – coro I, II, III e IV. Todas as vozes são amplificadas e a parte que diz respeito aos solistas é tratada eletronicamente e em tempo real. Os solistas, compostos por Soprano, Alto, Tenor e Baixo, estão distribuídos espacialmente em locais opostos do espaço. Na constituição dos pequenos coros foi tida em conta uma divisão hierárquica de acordo com os registos vocais e que os relaciona com um determinado solista:

Coro I	Coro II	Coro III	Coro IV
Registo | Agudo	Registo | Médio - Agudo	Registo | Médio - Grave	Registo | Grave
Vozes | Soprano, Alto, Tenor	Vozes | Soprano, Alto, Baixo	Vozes | Soprano, Tenor. Baixo	Vozes | Alto, Tenor, Baixo
Solista | Soprano	Solista | Alto	Solista | Tenor	Solista | Baixo

Ambos, solistas e coros, têm funções diferentes na peça: enquanto os solistas protagonizam na apresentação das linhas de canto, os coros fazem o acompanhamento, e portanto, seguem o seu rasto.

Musicalmente, a peça pretende criar vários contextos que enfatizam o aspeto tímbrico das vozes através de um processo de transformação linear: ruído, fonemas, onomatopeias, suspiros, respirações, gritos, palavras, que finalmente culminam no canto propriamente dito. O timbre é explorado de acordo com as seguintes características: a) Timbre/Tempo: advém de um estado psicológico de consciencialização. É o grau deste estado que permite que se estabeleçam relações mnemónicas da experiência entre passado, presente e futuro; b) Timbre/Natureza: é a identificação ordinária que é feita e que se funde com um sistema simbólico possuído previamente; c) Timbre/Contexto: significado imediato adquirido de acordo com um determinado contexto. Um timbre pode ser separado/retirado ou surge como um resultado de um contexto criado.

[54] Ibidem, pp. 94-96.

Formalmente a obra intercala momentos solísticos com zonas de mistura, onde o material é neutro e não está representado por uma voz ou registo específico. Cada secção solística anuncia uma mudança de textura musical e também de articulação textual. O texto apresentado é o resultado de uma desconstrução do texto de Chatwin, pretendendo enfatizar o seu aspeto descritivo e emocional.

THE SONGLINES

16 voices

SÍLVIA MENDONÇA

text by

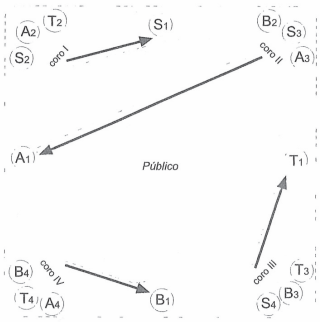
BRUCE CHATWIN

2012

VOZES

SOLISTAS	*Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Baixo 1*
CORO I	*Soprano 2, Alto 2, Tenor 2*
CORO II	*Soprano 3, Alto 3, Baixo 2*
CORO III	*Soprano 4, Tenor 3, Baixo 3*
CORO IV	*Alto 4, Tenor 4, Baixo 4*

MISE EN SCENE



NOTAÇÃO

Normal | ordinário

Altura indefinida

Respiração interior | inspirar

Sussurrado

Com garganta

Assobiado

Dentes cerrados

Boca fechada

ARTICULAÇÃO DO TEXTO

VOGAIS

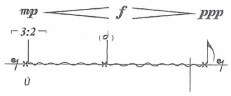
a :: **a**zul
à :: m**a**r
â :: r**ã**
e :: b**e**ber
ê :: **eu**
é :: c**é**u
i :: r**i**r
ó :: p**ó**
ô :: av**ô**
u :: t**u**

CONSONANTES

b :: ***b***ranco
ç :: ca***ç***a
d :: ***d***ia
f :: ***f***im
g :: ***g***rito
j :: ***j***upiter
k :: ***k***iwi
l :: ***l***ítio
lh :: ve***lh***o
m :: ***m***arte
n :: ***n***eptuno
p :: ***p***lutão
q :: ***q***uando
r :: pa***r***ar
s :: ***s***aturno
ch :: ***ch***uva
t :: ***t***erra
v :: ***v***énus
z :: ***z***inco

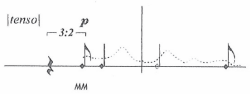
ASPECTOS DE EXECUÇÃO

Ritmo não regular - livre ao longo da duração indicada

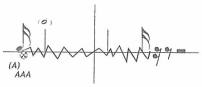


Oscilações ligeiras na altura do som, sobre o fonema e com a duração indicada

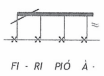
Alternar com a mão na boca, interrompendo de forma rápida a saída do ar



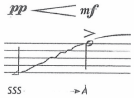
Oscilações livres com altura indeterminada, sobre o fonema e com a duração indicada



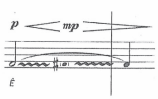
Alternar rápidamente entre os dois fonemas (inspirar - expirar)



Continuar com o mesmo tipo de articulação para o texto restante ao longo da duração indicada (em ritmo não regular)

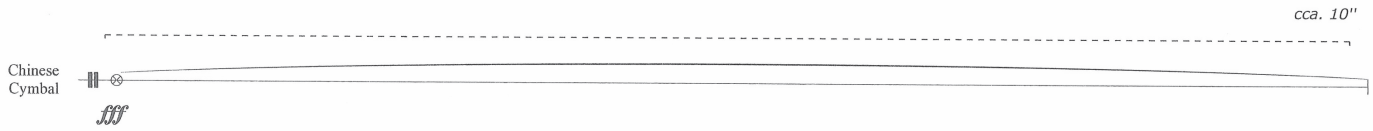


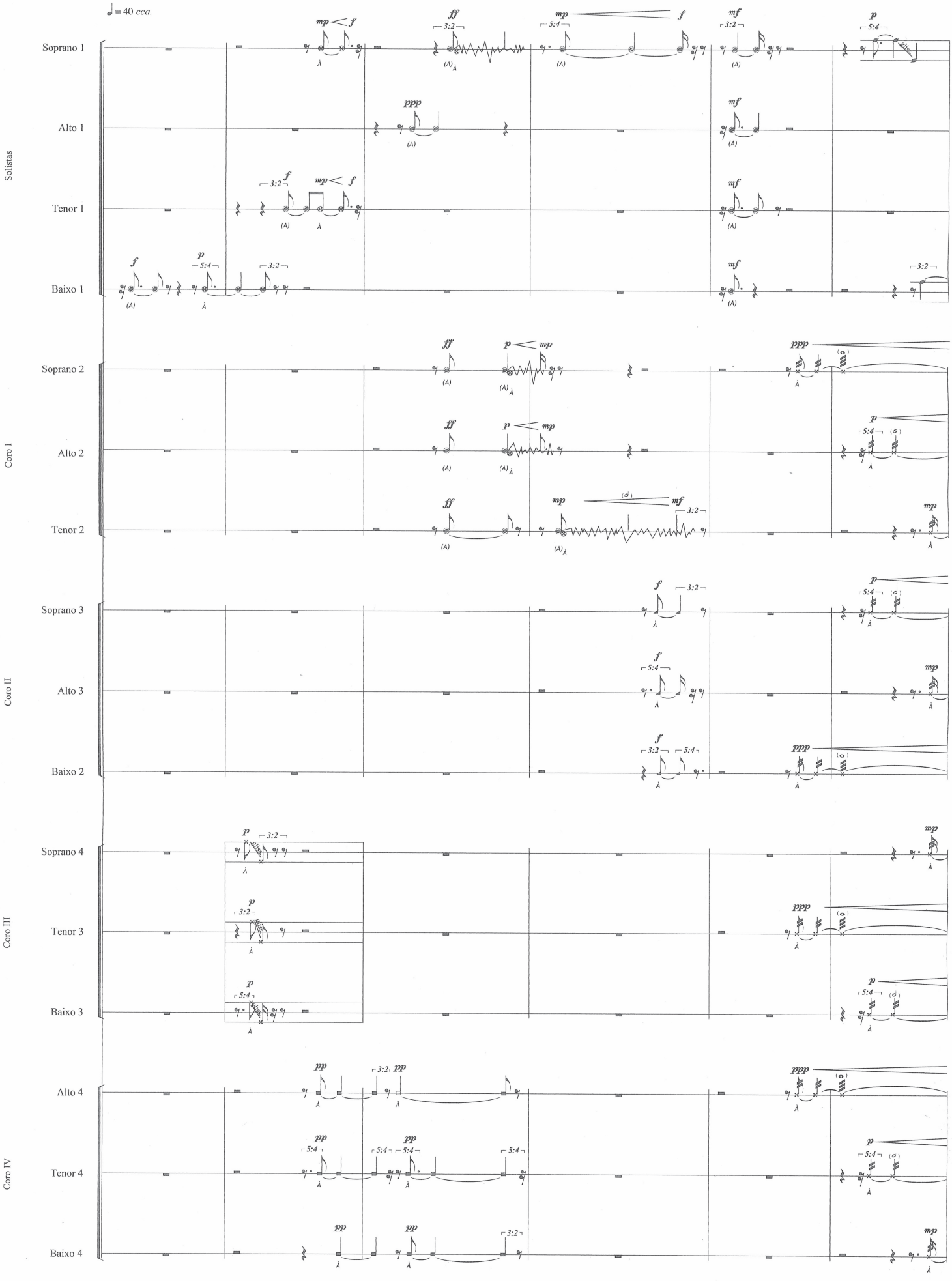
Substituir gradualmente o primeiro fonema pelo segundo

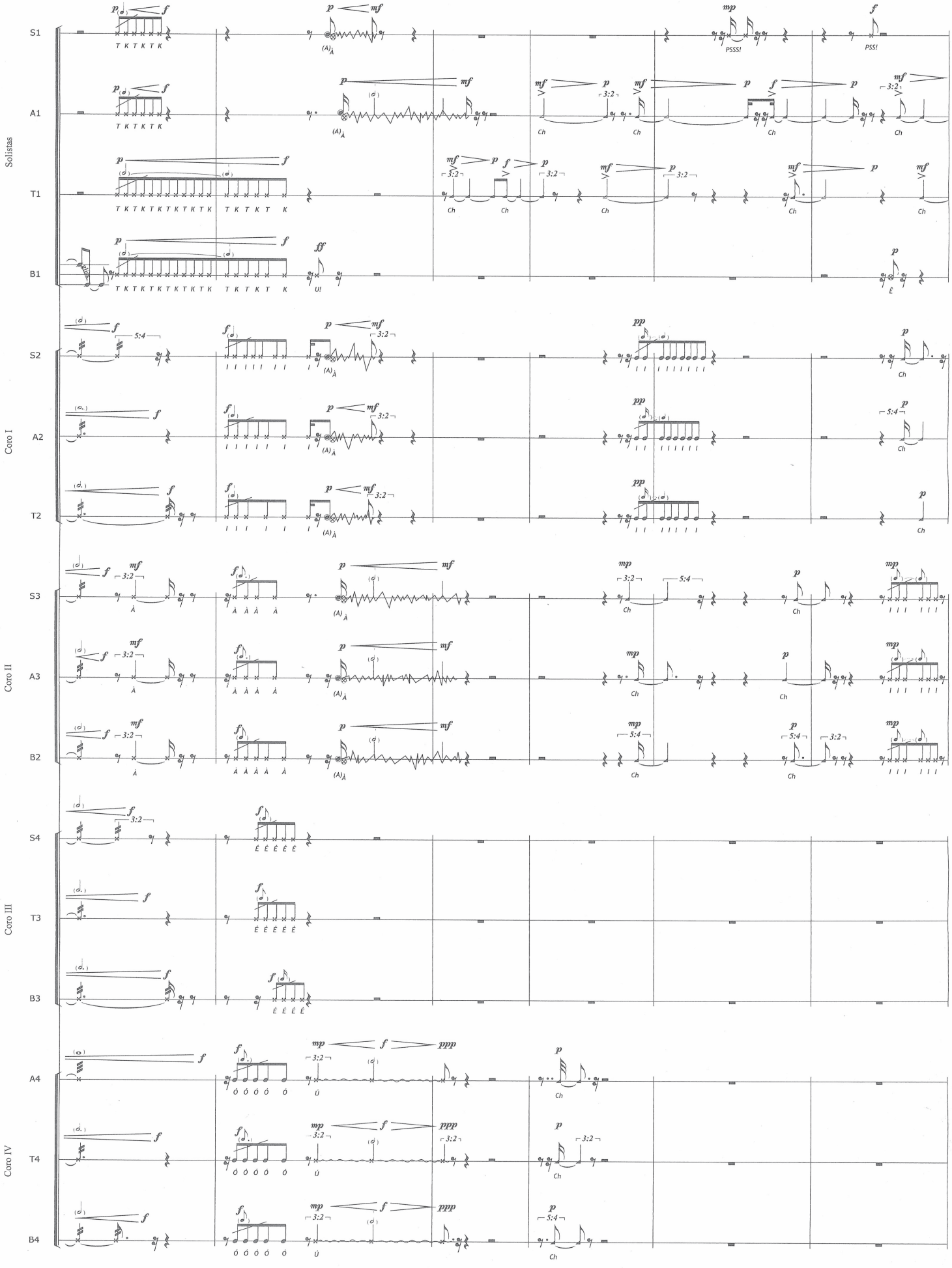


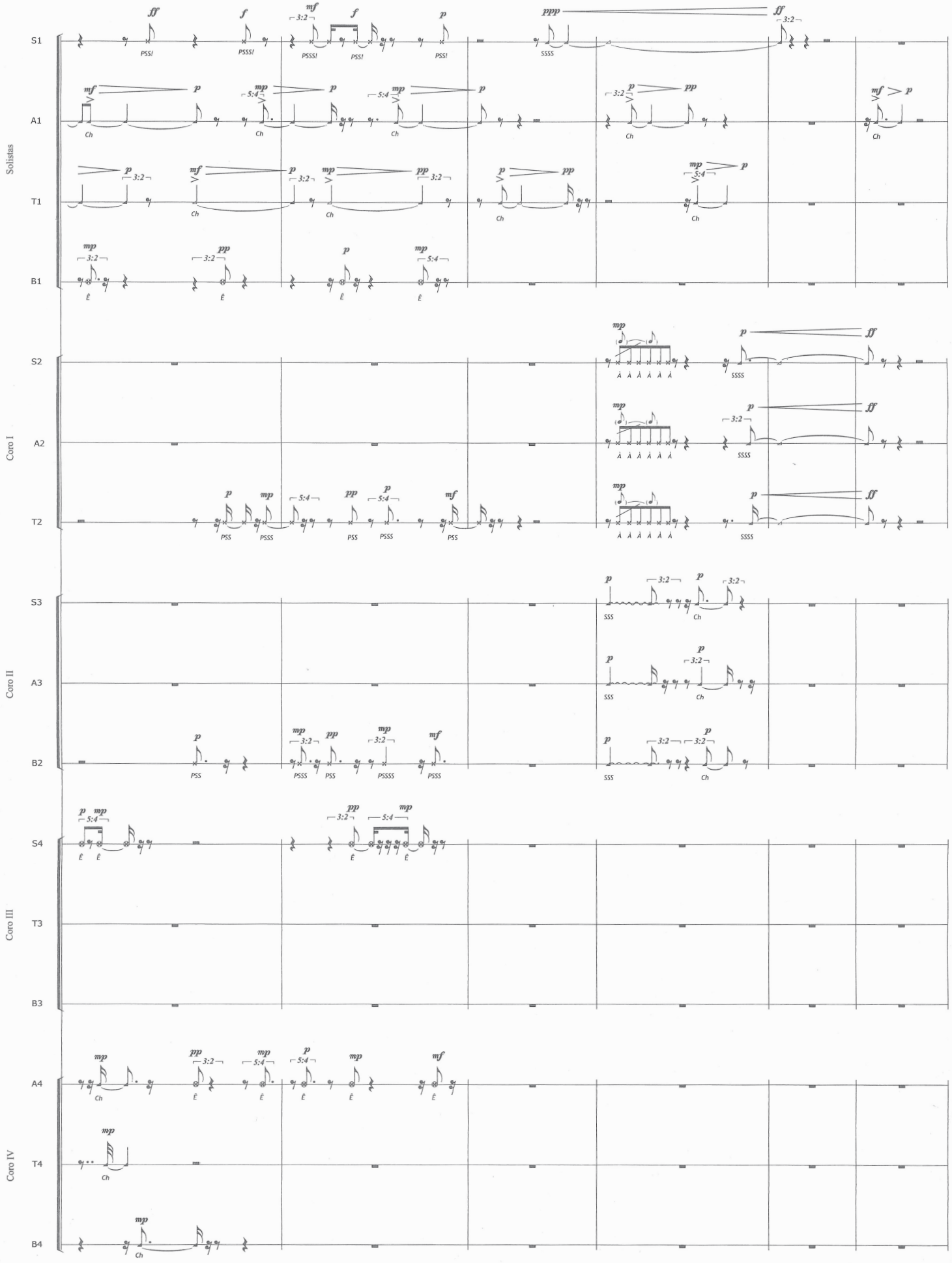
Trémulo entre as duas notas na articulação do fonema indicado

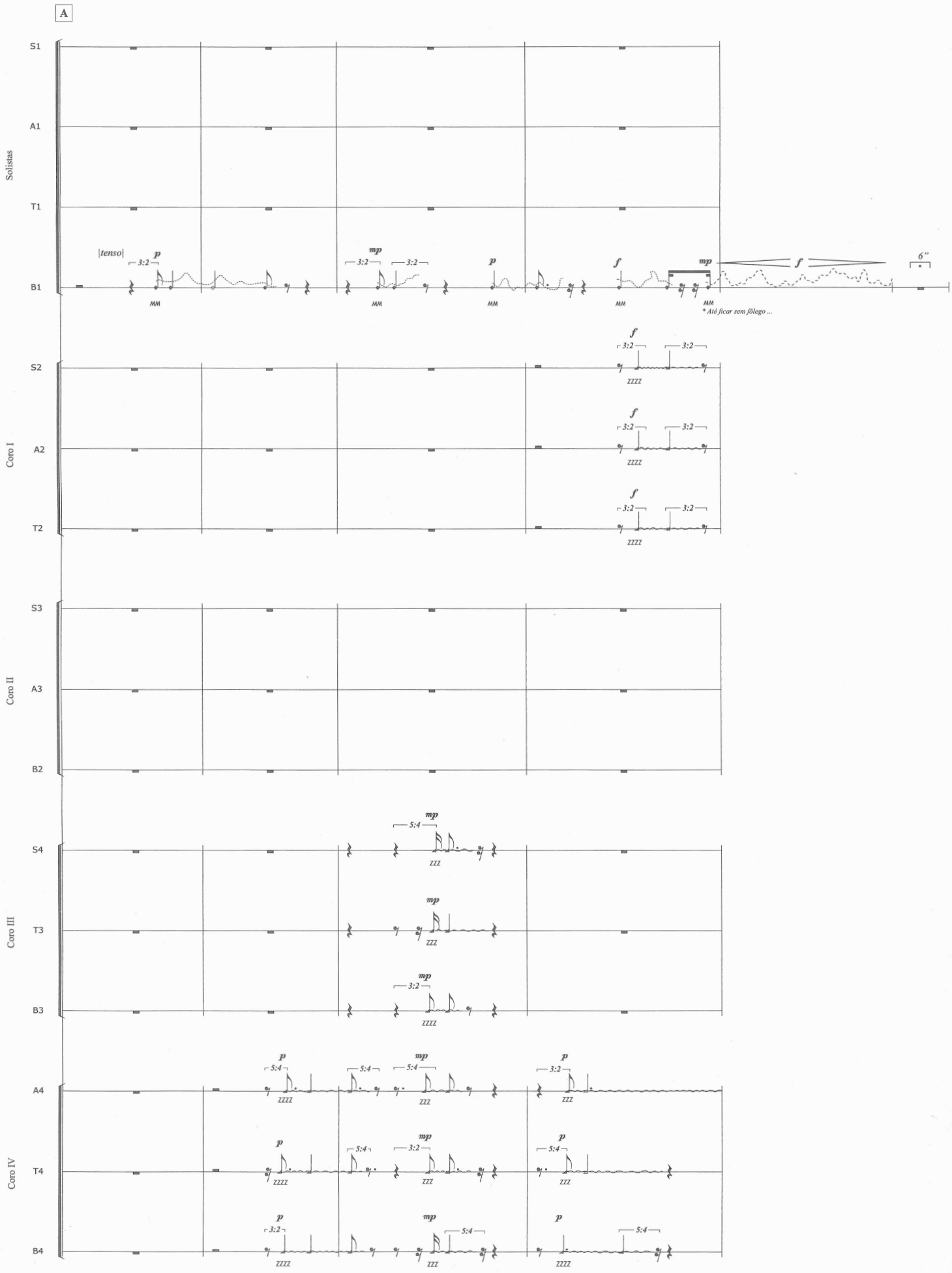
THE SONGLINES

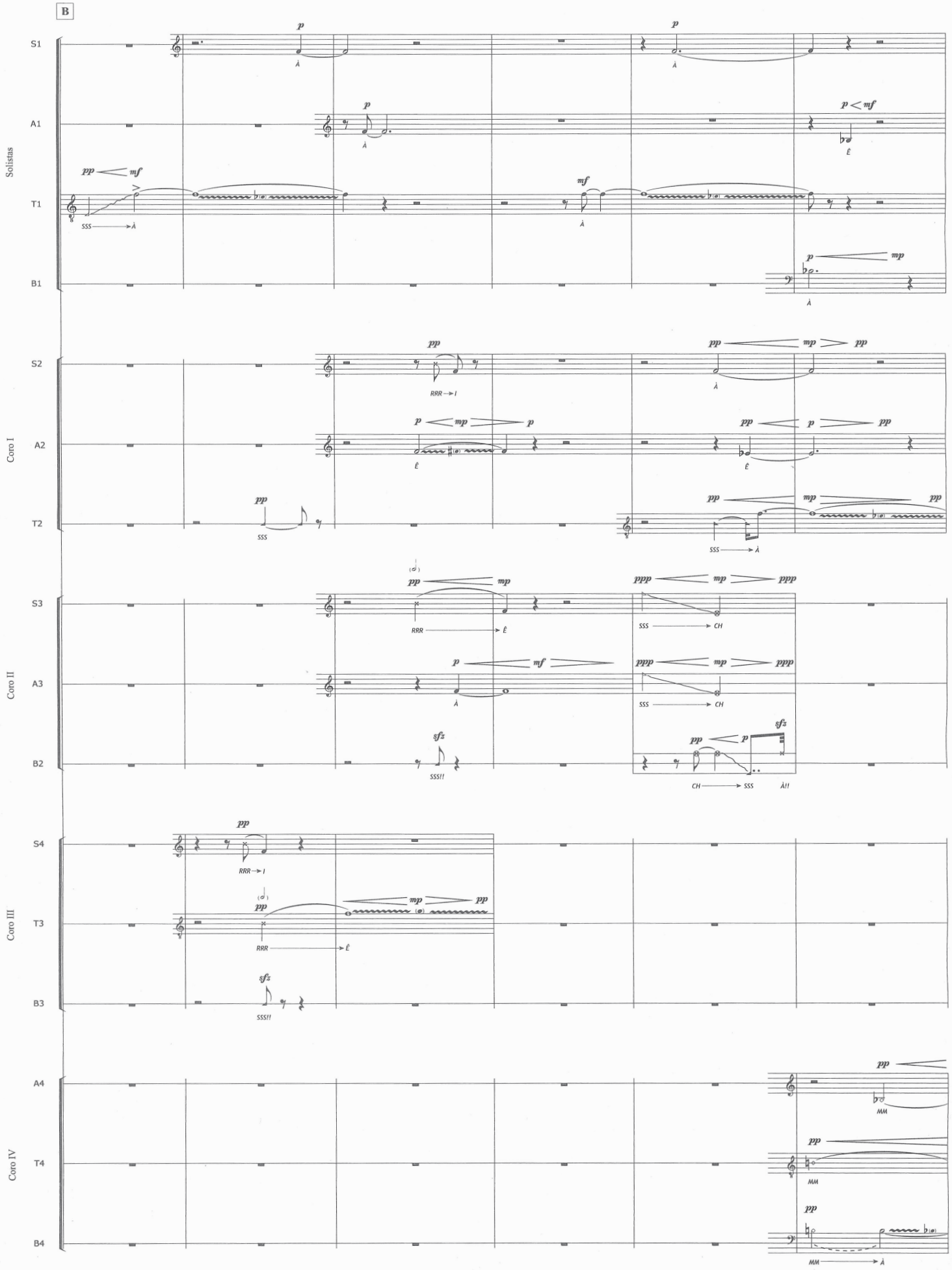



♩= 40 cca.
Solistas
Soprano 1
Alto 1
Tenor 1
Baixo 1
Coro I
Soprano 2
Alto 2
Tenor 2
Coro II
Soprano 3
Alto 3
Baixo 2
Coro III
Soprano 4
Tenor 3
Baixo 3
Coro IV
Alto 4
Tenor 4
Baixo 4


Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4
PSSS!
PSS!
U!


Solistas
Coro I
Coro II
Coro III
Coro IV
S1
A1
T1
B1
S2
A2
T2
S3
A3
B2
S4
T3
B3
A4
T4
B4


A
Solistas
S1
A1
T1
B1
|tenso|
p
3:2
mp
3:2
3:2
p
f
mp
f
6"
MM
* Até ficar sem fôlego ...
Coro I
S2
A2
T2
f
3:2
zzzz
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
mp
5:4
zzz
3:2
zzzz
Coro IV
A4
T4
B4


B
Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4

C
Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4
p
mf
mp
pp
ppp
f
3:2
Ch

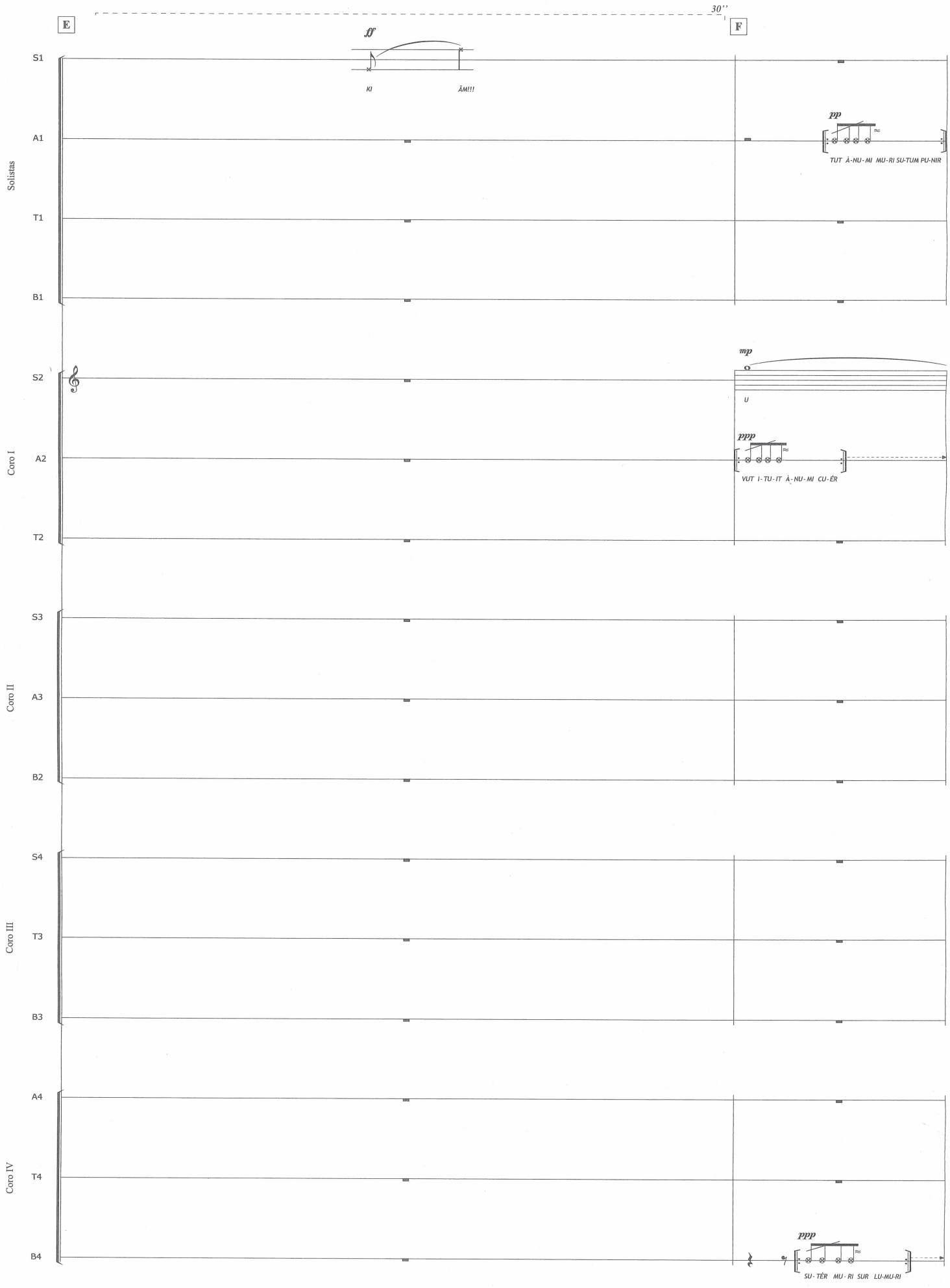
D
Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4
ppp
FFF
pp
mf
f (pizz.)
NI
sfz
FF
p
3:2

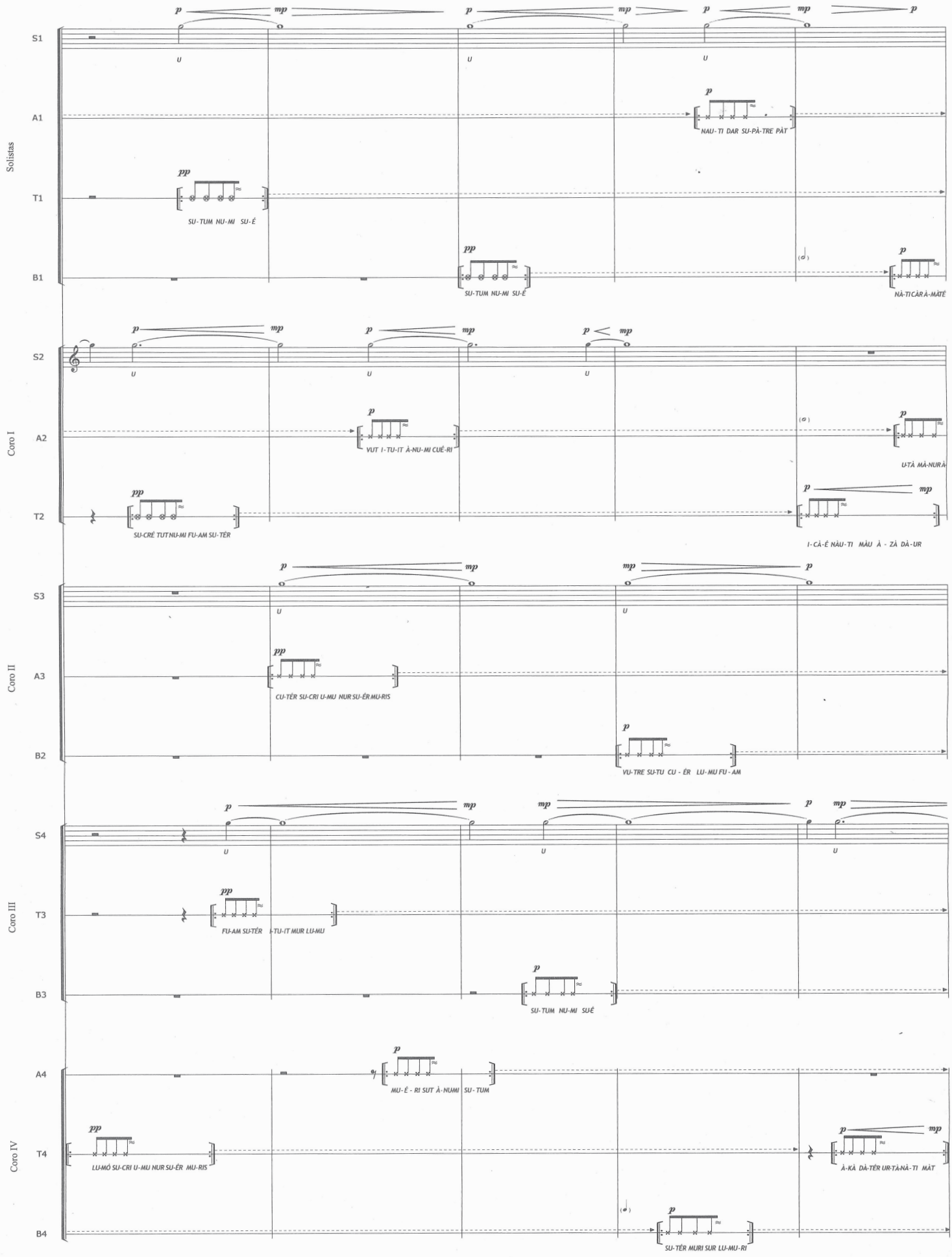
Solistas
Coro I
Coro II
Coro III
Coro IV
S1
A1
T1
B1
S2
A2
T2
S3
A3
B2
S4
T3
B3
A4
T4
B4
pp
p
f
mf
ppp
mp
(pizz.)
RRR
MM
FI
NU
MIR
VI
FFF
3:2
Ô
U
Ê
É
T
V
I
FF

Solistas
Coro I
Coro II
Coro III
Coro IV
S1
A1
T1
B1
S2
A2
T2
S3
A3
B2
S4
T3
B3
A4
T4
B4
f
pp
p
sfz
ff
ppp
mf
mp
pp (eco)
SS
SSS
SUT
RR
TÀ
RÔ
SI
U
Ô
T K T K T K T K
T K T K T K T K T K

Solistas
Coro I
Coro II
Coro III
Coro IV
S1
A1
T1
B1
S2
A2
T2
S3
A3
B2
S4
T3
B3
A4
T4
B4
NÀ
CRI
TRÉ
MÀ
VUT
LU
U
À
I
SUT

Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4
CRÉ
TRÉ
MU
FU
SSÀ
LU
U
É
À


30''
E
F
ff
KI
ÃM!!!
pp
TUT Ã-NU-MI MU-RI SU-TUM PU-NIR
mp
U
ppp
VUT I-TU-IT Ã-NU-MI CU-ÉR
ppp
SU-TÉR MU-RI SUR LU-MU-RI
Solistas
S1
A1
T1
B1
Coro I
S2
A2
T2
Coro II
S3
A3
B2
Coro III
S4
T3
B3
Coro IV
A4
T4
B4


Solistas
Coro I
Coro II
Coro III
Coro IV
S1
A1
T1
B1
S2
A2
T2
S3
A3
B2
S4
T3
B3
A4
T4
B4
NAU-TI DAR SU-PÀ-TRE PÀT
SU-TUM NU-MI SU-É
NÀ-TI CÀR À-MÀTÉ
VUT I-TU-IT À-NU-MI CUÉ-RI
U-TÀ MÀ-NUR À
SU-CRÉ TUT NU-MI FU-AM SU-TÉR
I-CÀ-É NÀU-TI MÀU À - ZÀ DÀ-UR
CU-TÉR SU-CRI U-MU NUR SU-ÉR MU-RIS
VU-TRE SU-TU CU - ÉR LU-MU FU - AM
FU-AM SU-TÉR I-TU-IT MUR LU-MU
SU-TUM NU-MI SUÉ
MU-É - RI SUT À-NUMI SU-TUM
LU-MÓ SU-CRI U-MU NUR SU-ÉR MU-RIS
À-KÀ DÀ-TÉR UR-TÀ-NÀ-TI MÀT
SU-TÉR MURI SUR LU-MU-RI

DREAM OR PASSION?

para ensemble, quatro vozes e dois atores

[Espaço]

Integrada no projeto I&D e no âmbito da disciplina de Recital, a peça "DREAM OR PASSION?"[55] propõe uma interpretação do sentimento que nasce entre duas personagens, Miranda e Ferdinando, através de um mecanismo de manipulação centrado na ideia de repetição, e encarnado sob a forma de insistência e persistência. É na repetição alternante da troca de olhares, das palavras, dos afetos, dos encontros e dos desencontros entre ambos…, que *algo* é tornado visível e permanente.

O que mais me seduziu neste pequeno episódio foi o papel do espírito a vigiar e a dirigir a relação entre as personagens, fazendo delas duas criaturas completamente inocentes e quase passivas. Assim a música pretende encarnar o papel de um espírito que lhes diz: "*Come!!!..., Follow me…"*, para que eles se apaixonem, cumprindo assim o que lhes estava destinado.

Segundo Francesco Alberoni (1996), o amor à primeira vista, também dado por expressões tais como «*tomber amoureux*» ou «*fall in love*», está intimamente ligado à existência de momentos de descontinuidade. A impressão de descontinuidade acontece porque enquanto se vive o momento fatal, este não é percebido imediatamente e é dado como uma emoção particularmente intensa. O momento fatal só é reconhecido *à posteriori*, depois de vários reencontros.

Nesta peça, o espaço musical vai-se revelando gradualmente, através de uma constante transformação ao nível do detalhe tímbrico/sonoro, estendendo-se este tratamento ao próprio texto. A sua estrutura envolve a alternância de duas qualidades sonoras distintas em que a primeira se constrói a partir de uma única nota que se desenvolve gradualmente no bloco sonoro até que se integrem e fundam as vozes de Miranda e Ferdinando; e a segunda, é gerada a partir de um momento de silêncio, onde se vai integrando progressivamente a voz do espírito. No final, estes dois blocos surgem fundidos num terceiro elemento sonoro, compreendendo todas as vozes sustentadas pela mesma nota inicial funcionando como uma nota pedal no contrabaixo.

[55] Uma das cinco obras que integram o projeto *Temporal Disorder* baseado na obra literária "A Tempestade" de William Shakespeare, considerada a última obra-prima do poeta e dramaturgo inglês.

Texto:

"Dream…?
Passion…?
Follow me… (voices)

What is it?
A spirit?
What is it?
It carries a brave form! (Miranda)

Oh, you wonder! (Ferdinando)

At first sight they have changed eyes…
Come…!
Come…!
Poor warm thou art infected"
Fair encounter of two most rare affections!
Heavens rains grace on that which breeds between them!" (Voices)

Ato I, cena 2 / Ato III, cena 1
(Before Prospero's Cell)

DREAM OR PASSION?

for Ensemble and four voices

SÍLVIA MENDONÇA

text by

WILLIAM SHAKESPEARE

2012

INSTRUMENTS

FLUTE

OBOE

Bb CLARINET

BASSON . DOUBLE BASSON

F HORN

TRUMPET

TROMBONE

PERCUSSION I . VIBRAPHONE

PERCUSSION II . BASS DRUM, SNARE DRUM, SUSPENDED CYMBAL, TRIANGLE, MARACAS

PERCUSSION III . TIMPANI

PIANO

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

VIOLIN 1

VIOLIN 2

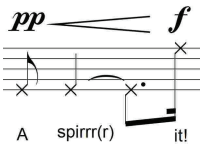
VIOLA

VIOLONCELLO

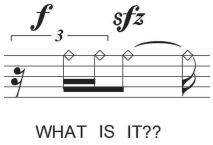
DOUBLE BASS

PERFORMANCE NOTES

SINGERS

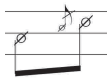


SPOKEN TEXT

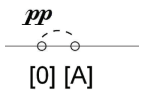


ALMOST SPOKEN TEXT

WISPERED TEXT



SOUND WITHOUT DEFINITE PITCH, BUT
WITH A CONTOUR DEFINED BY THE
RELATION BETWEEN THE NOTES

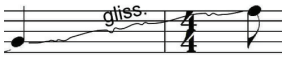


CHANGE IN A NON-REGULAR,
NON-REPETITIVE BETWEEN A VOWEL AND THE OTHER,
WHERE THE THICKNESS OF THE FIGURE INDICATES DENSITY

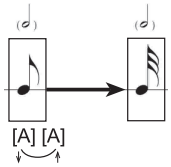
INNER BREATH

OPEN MOUTH TO CLOSED MOUTH

FORM!



SMOOTH VARIATION IN GLISSAND



SWITCHING BETWEEN INNER AND OUTER BREATH,
ACCORDING TO THE INDICATED SPEED CHANGE,
IN THE INDICATED DURATION

DREAM OR PASSION? é uma das cinco obras que integram o projecto Temporal Disorder (música e encenação), baseado na obra literária "A Tempestade" de W. Shakespeare, considerada a última obra-prima do poeta e dramaturgo inglês.

O título da obra original tem um duplo significado que une a tempestade à agitação social. Em Temporal Disorder é atribuída uma nova dualidade entre a tempestuosidade atmosférica e a desordem do tempo literário.

Estruturalmente, a obra reúne cinco momentos, enquadrados no retrato psicológico e social das personagens. Cada momento distingue-se pela referência ao perfil de uma personagem ou grupo de personagens, aqui apresentados cénica e musicalmente.

A crítica social, o romance, a comédia, a força e o sobrenatural são os carácteres emergentes desta história que constroem esses perfis.

A reinterpretação literária desta obra de Shakespeare propõe uma nova experiência baseada na expectativa e imprevisibilidade, na medida em que os acontecimentos não são apresentados tal como o autor os concebeu, nem como o público os reconhece. O tempo narrativo é reorganizado.

Como elemento unificador dos cinco momentos, é partilhado um objecto musical (motivo), extraído da peça “THE UNDERWORLD OF ARIEL” de Omar Costa Hamido, e que é explorado livremente em cada obra:

TEXT

"Dream…?

Passion…?

Follow me… (voices)

What is it?

A spirit?

What is it?

It carries a brave form! (Miranda)

Oh, you wonder! (Ferdinando)

At first sight they have changed eyes…

Come…!

Come…!

Poor warm thou art infected"

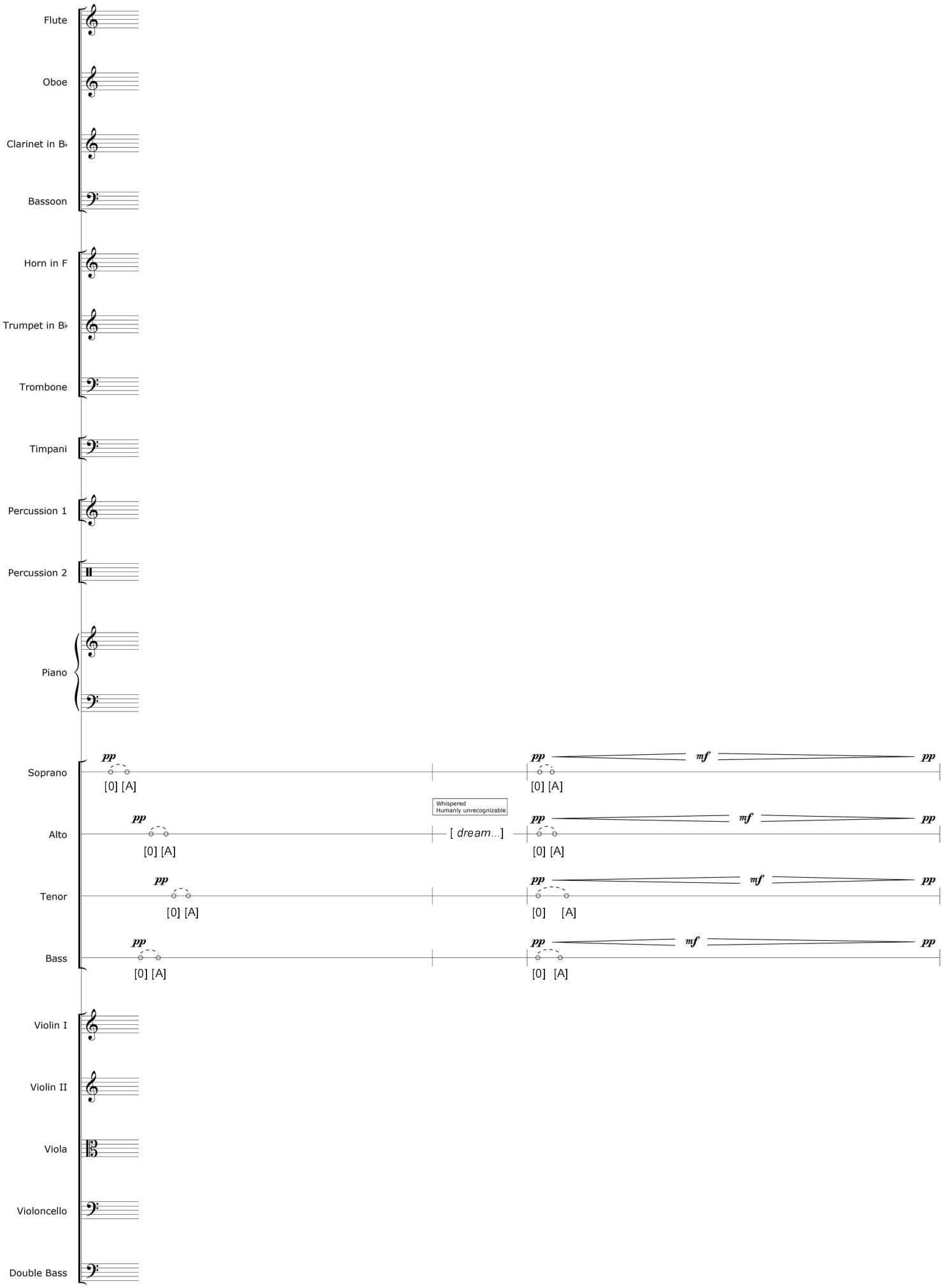
Fair encounter of two most rare affections!

Heavens rains grace on that which breeds between them!" (Voices)

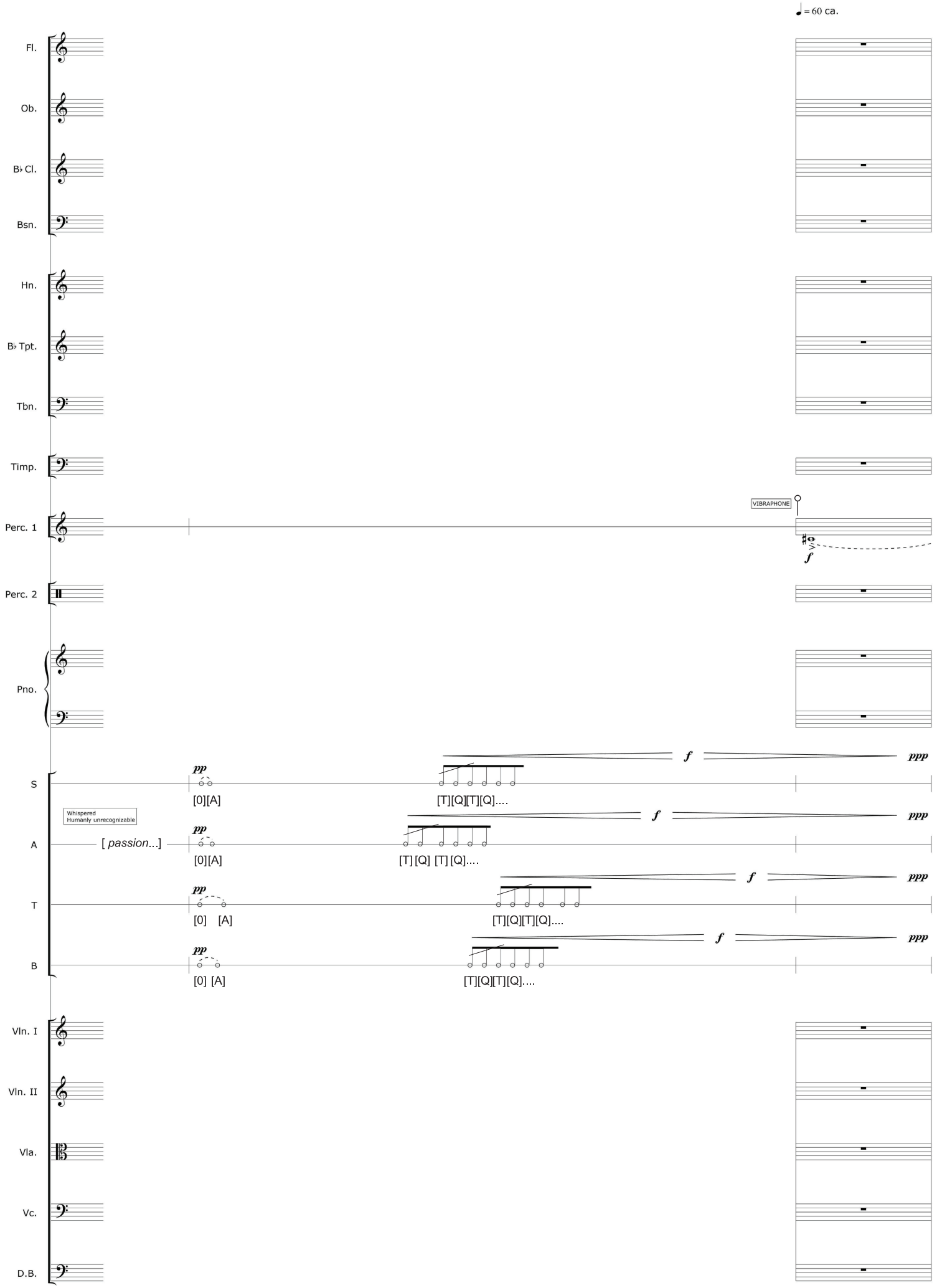
DREAM OR PASSION?

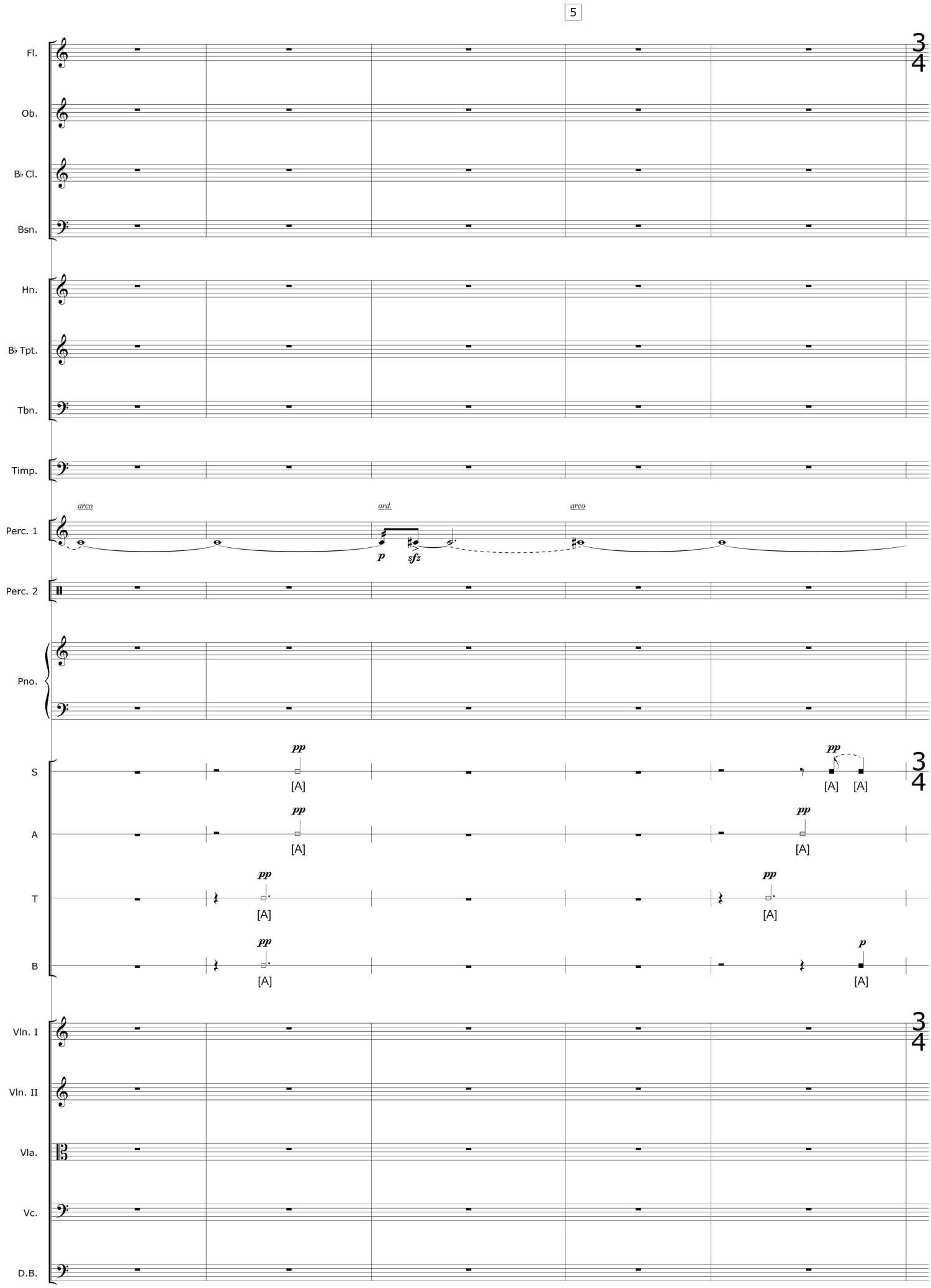
PARA ENSEMBLE E VOZ
(2012)

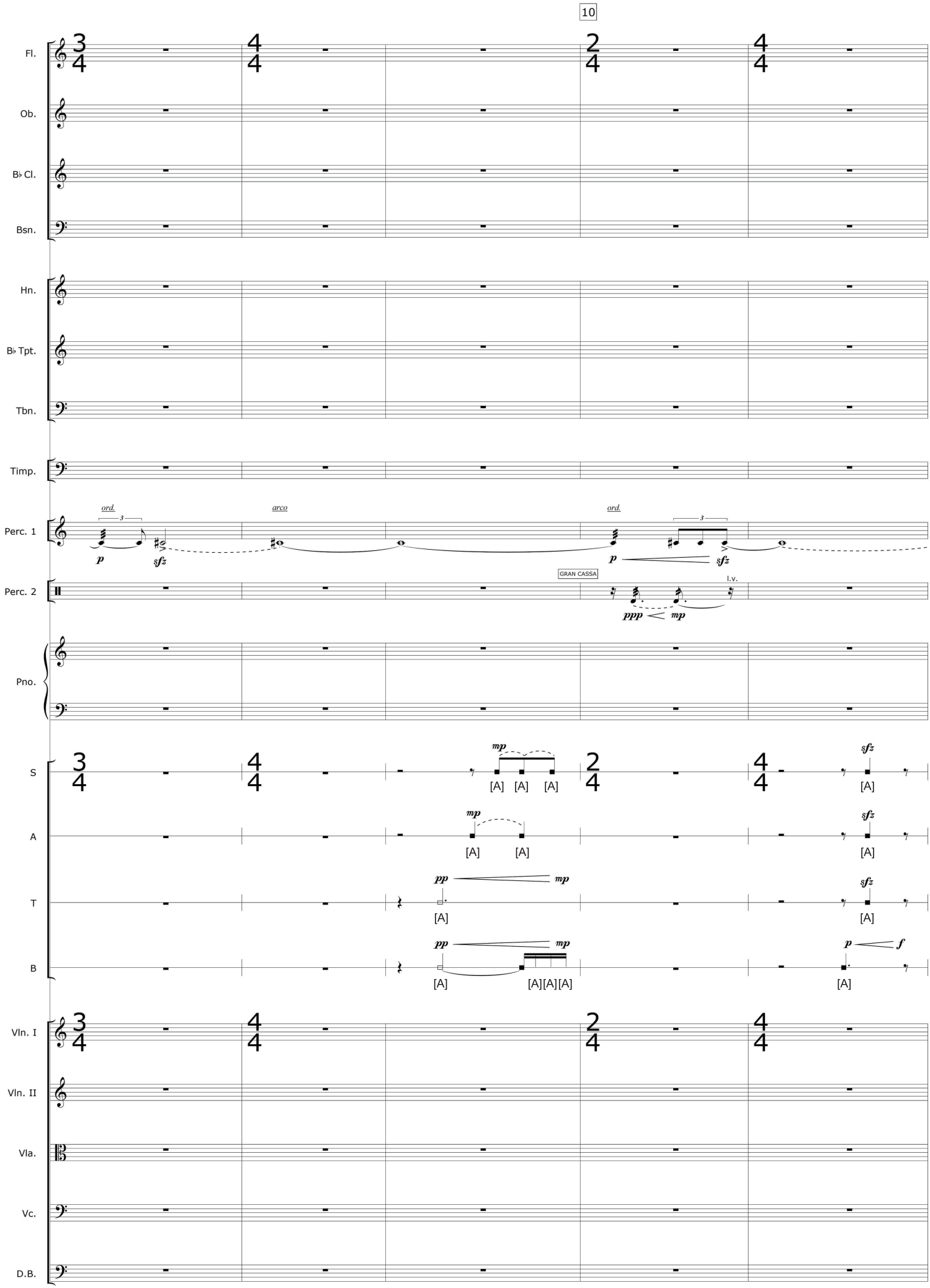
SÍLVIA MENDONÇA
(1977*)



* Partitura em sons reais


♩= 60 ca.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
VIBRAPHONE
f
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
pp
[0][A]
[0] [A]
f
ppp
[T][Q][T][Q]....
[T] [Q] [T] [Q]....
Whispered
Humanly unrecognizable
[passion...]
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.


5
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco
ord.
arco
p
sfz
pp
[A]
p


10
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
ord.
arco
ord.
GRAN CASSA
l.v.
[A]

15

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
arco
ord.
3
arco
p
sfz
Perc. 2
l.v.
ppp
f
Pno.
p
pp
S
[FFF..]
pp
3
A
FOL- LOW ME
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sul pont.
ppp
D.B.

20

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
ord.
arco
Damp the string with your fingertip before playing

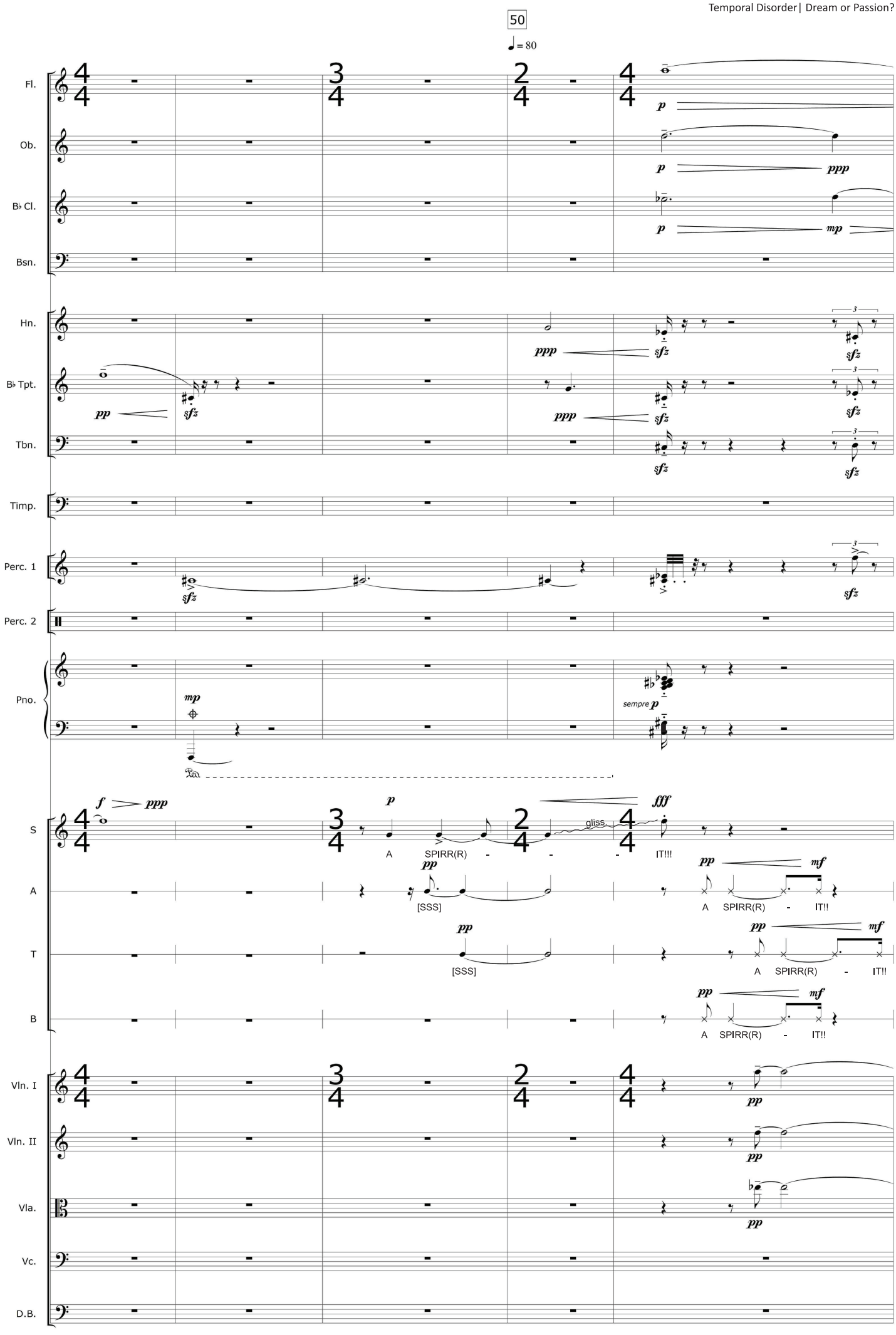
25
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco
ord.
arco
pp
mf
mp
p
f
5

30
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
DOUBLE BASSON
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
ord.
Perc. 2
HIGH WOODBLOCK
LARGE SUSP. CYMB.
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pizz.

35
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
SNARE CROSS STICK
TRIANGLE
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pizz.

40
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
RIDE CYMBAL
l.v.
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pizz.

45
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
l.v.
Perc. 2
CRASH CYMBAL
Pno.
S
WHAT IS IT?
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
pizz.
Vc.
arco
pizz.
D.B.


50
♩ = 80
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
A SPIRR(R) - IT!!!
[SSS]
A SPIRR(R) - IT!!
gliss.
sempre p

55
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
SNARE DRUM
SNARE CROSS STICK
Pno.
S
A
T
B
[FFF]
[PSS]
[SS]
[T]
[P]
[K]
[Q]
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco

60

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

65
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
[SS]
[A] [A]
WHAT IS IT?

70
♩= 60
accel.
♩= 80
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
p
ff
IT CA-RRIES A BRAVE
FORM! [M..]

75

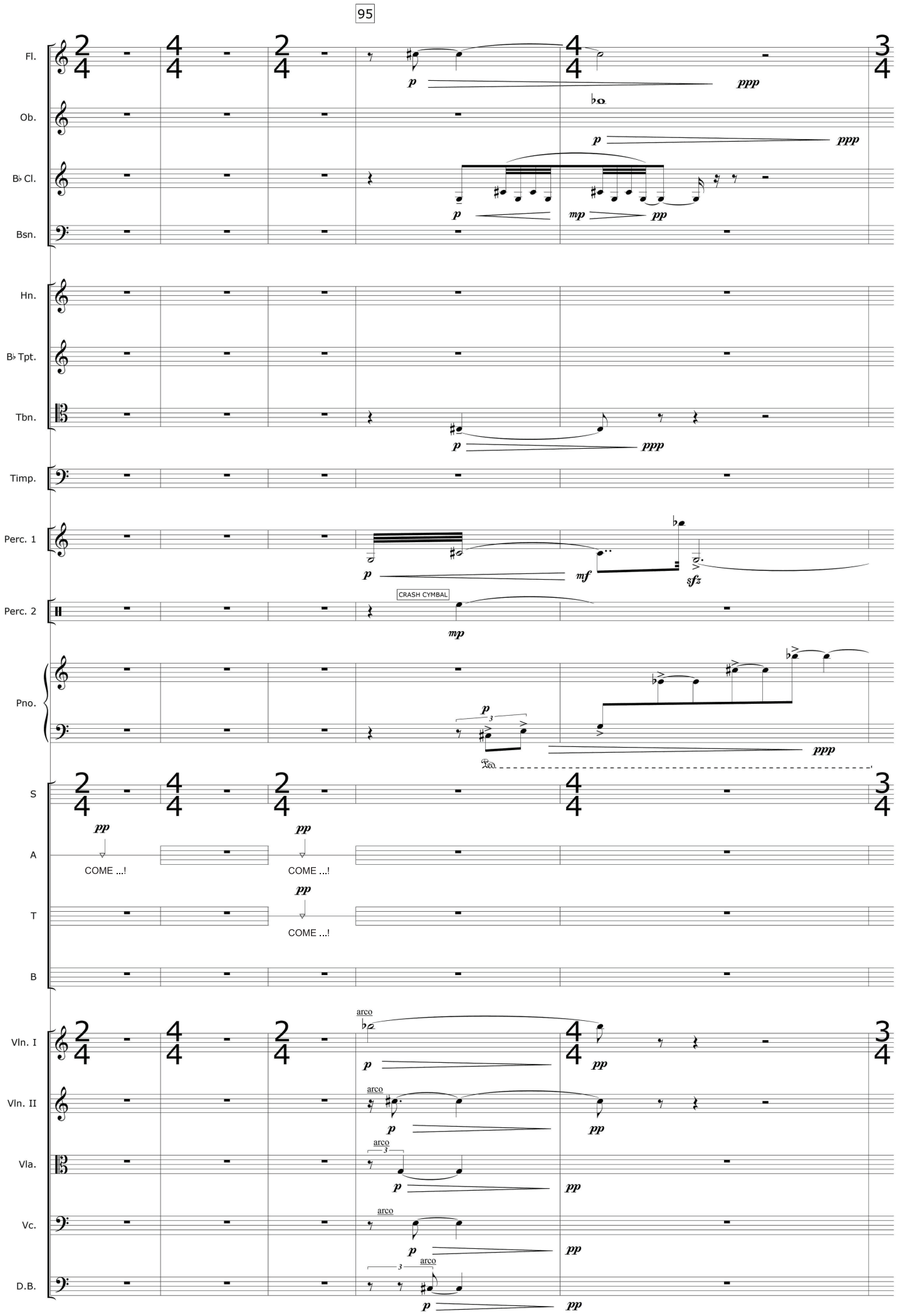
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
p
3

80
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp
pp
p
tr
pizz.
Ped.

85

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
pp
mp
pp
mp
pp
pp
pp
very incisive
f
f
YOU
WON
arco
pp
arco
pp
pp
pp
mp
pp
mp

90
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
pp
mp
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
pp
S
A
AT THE FIRST SIGHT THEY HAVE CHANGED EYES
T
f
B
DER!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
D.B.
pp
mp


95
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
CRASH CYMBAL
Pno.
S
A
COME ...!
T
COME ...!
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco

100
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
ord.
flatt.
ord.
CRASH CYMBAL
COME ...!
COME ...!

105
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
CRASH CYMBAL
Pno.
S
A
COME ...!
T
COME ...!
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

110
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
CRASH CYMBAL
Pno.
S
A
T
B
COME ...!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

115
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
ord.
flatt.
TRIANGLE
l.v.
Improvise on the pitches within the box,
in any order (avoiding sequence)
and as quickly as possible

120
♩= 72
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Repeat in the same way, while progressively transforming the first pattern in to the second one
As fast as possible

125

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
MARACAS
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
scratch tone
scratch tone

130
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
MARACAS
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
scratch tone

135
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
ppp
ppp
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
MARACAS
mf
p
mf
Pno.
f
p
3
Ped.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
scratch tone
scratch tone
f
f
f
f
f

140
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
MARACAS
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

145

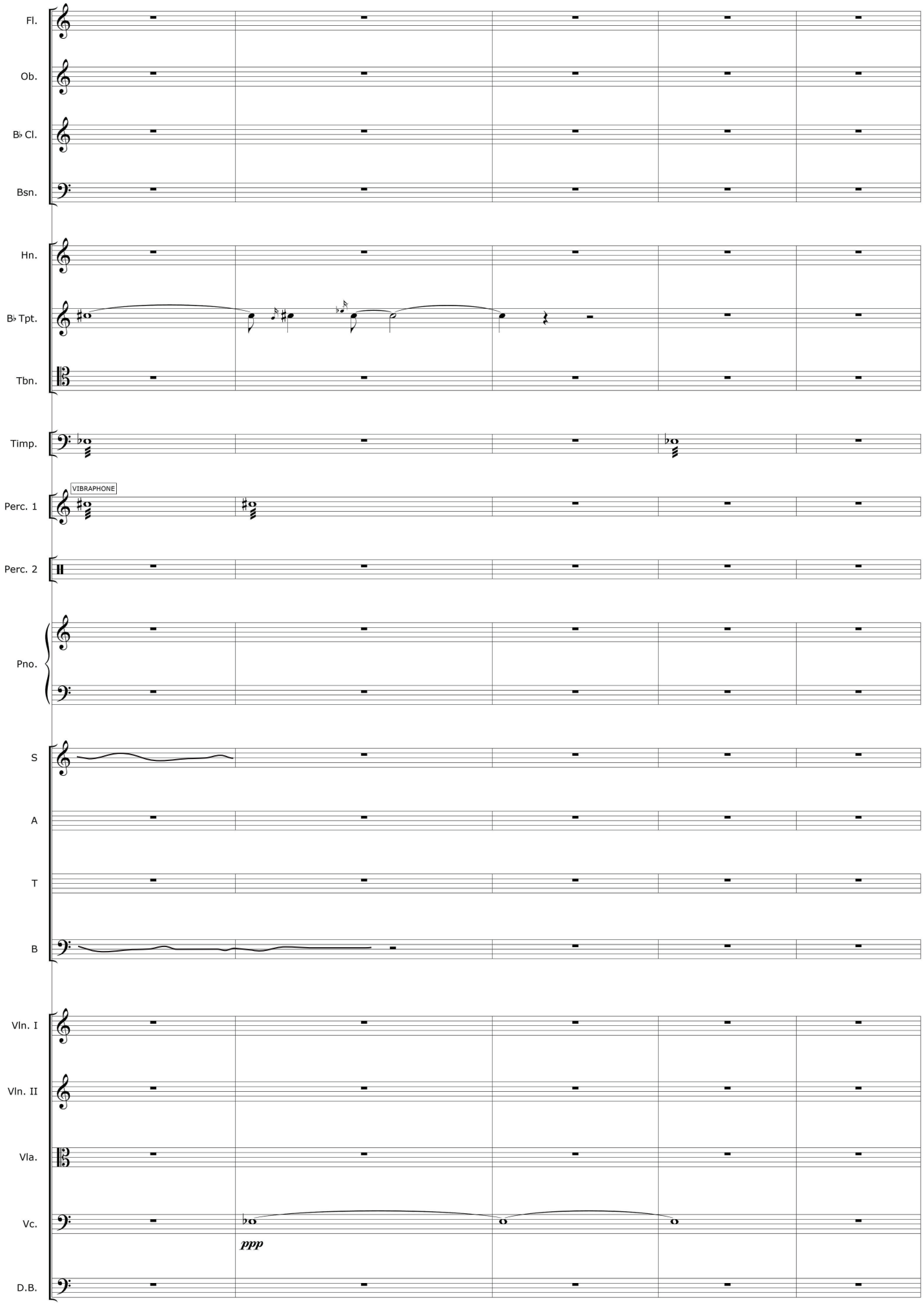
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
MARACAS
p
f
p
f
Pno.
pp
f
pp
f
Ped.
Ped.
S
A
T
B
Vln. I
mf
mp
Vln. II
mf
mp
Vla.
mf
mp
Vc.
mf
mp
D.B.
mf
mp

150
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
VIBRAPHONE
ppp
Perc. 2
MARACAS
p
f
Pno.
pp
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp

155

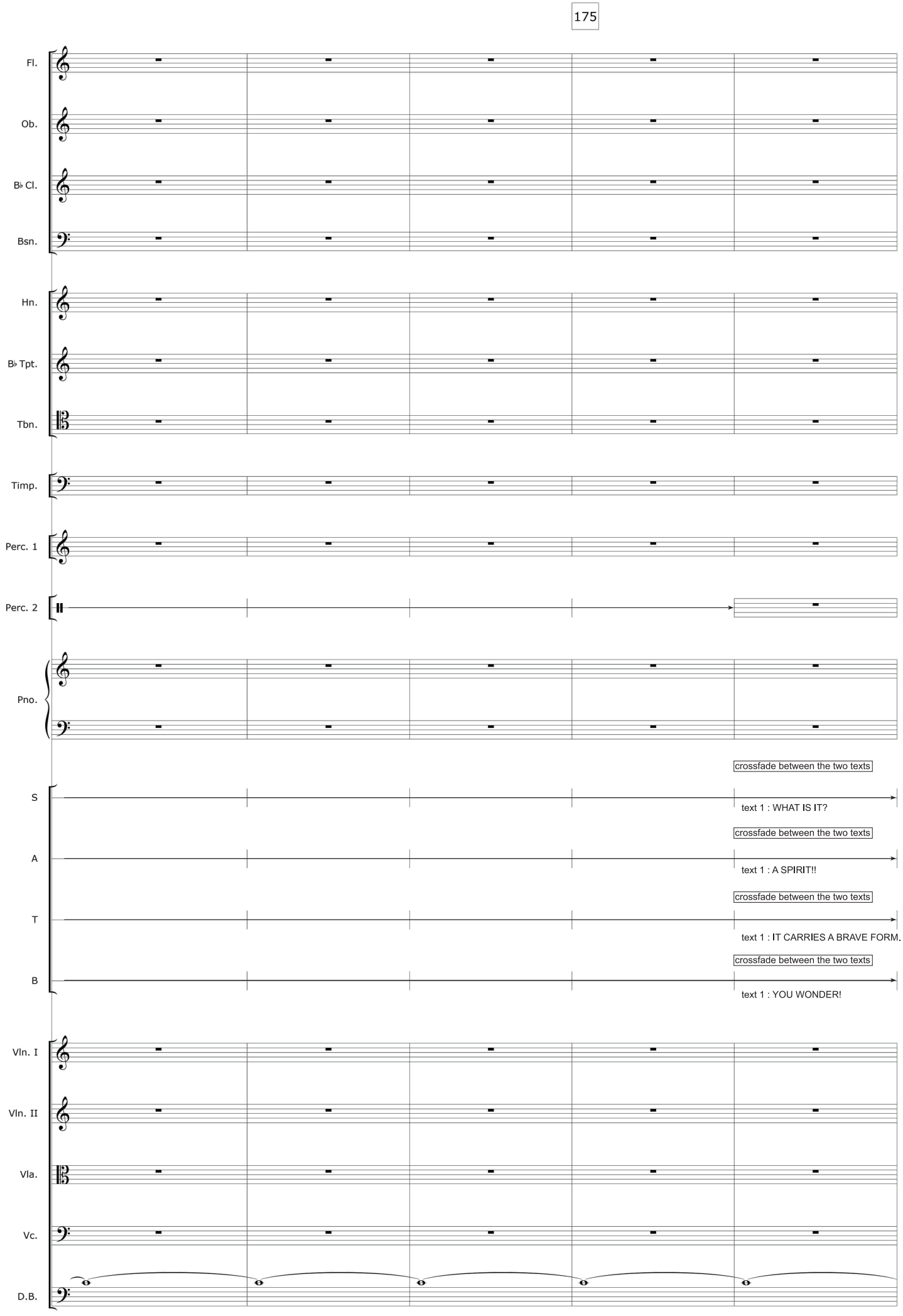
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Con sord.
pp
Tbn.
Timp.
ppp
VIBRAPHONE
Perc. 1
MARACAS
Perc. 2
p
f
Pno.
pp
f
Ped.
pp
S
[M]
A
T
B
pp
[M]
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
arco
sul pont.
Vc.
pp
ppp
D.B.
pp

160

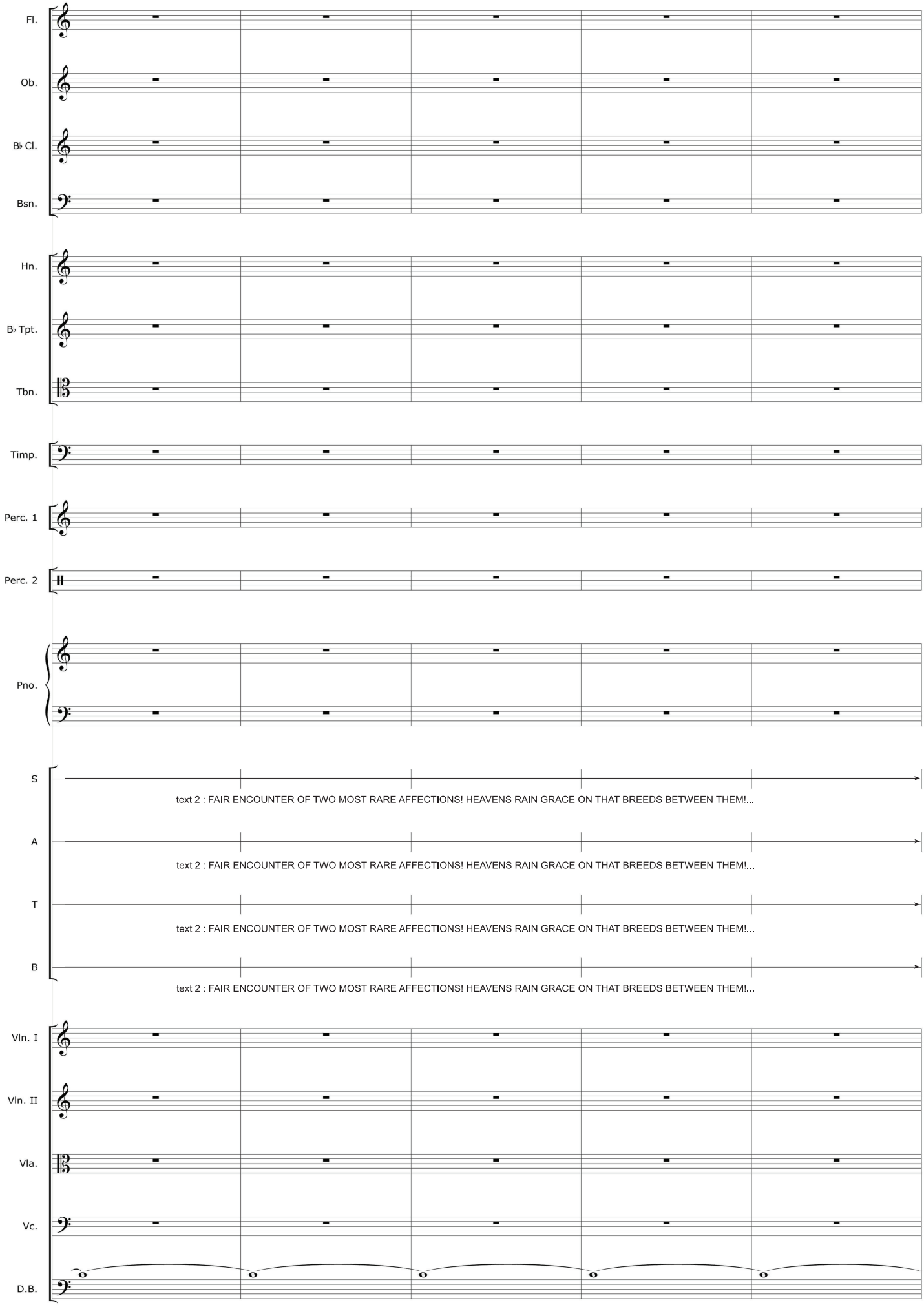

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
VIBRAPHONE
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ppp
D.B.

165
♩= 60
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
GRAN CASSA
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
WHAT
IS IT?
A SPIRR(R) - IT!!
arco
sul pont.

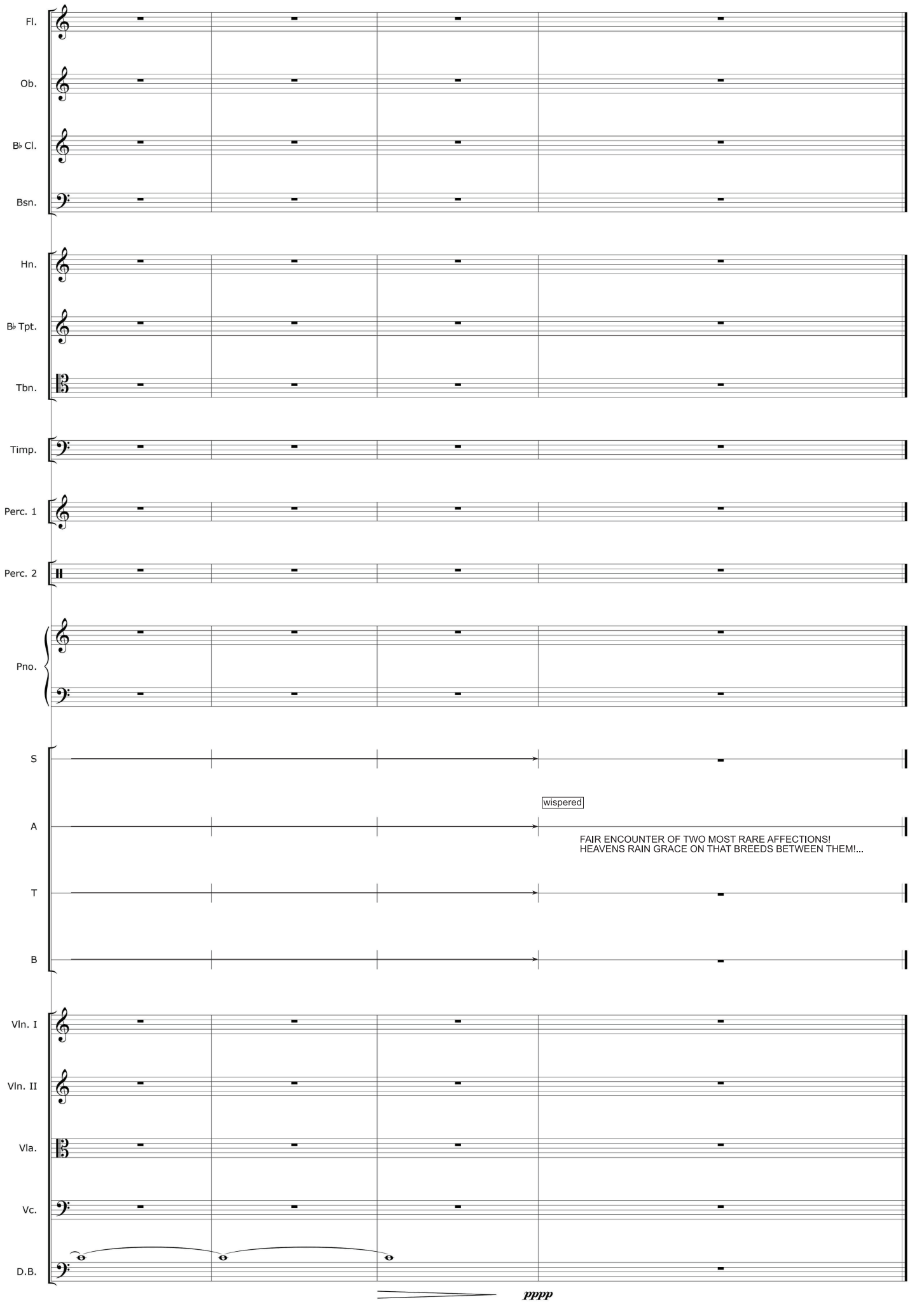
170
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
WHAT IS IT?
A SPIRR(R) - IT!!
YOU WON - DER!
IT CA - RRIES A BRAVE FORM.


175
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
crossfade between the two texts
S
text 1 : WHAT IS IT?
crossfade between the two texts
A
text 1 : A SPIRIT!!
crossfade between the two texts
T
text 1 : IT CARRIES A BRAVE FORM.
crossfade between the two texts
B
text 1 : YOU WONDER!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

180


Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
text 2 : FAIR ENCOUNTER OF TWO MOST RARE AFFECTIONS! HEAVENS RAIN GRACE ON THAT BREEDS BETWEEN THEM!...
A
text 2 : FAIR ENCOUNTER OF TWO MOST RARE AFFECTIONS! HEAVENS RAIN GRACE ON THAT BREEDS BETWEEN THEM!...
T
text 2 : FAIR ENCOUNTER OF TWO MOST RARE AFFECTIONS! HEAVENS RAIN GRACE ON THAT BREEDS BETWEEN THEM!...
B
text 2 : FAIR ENCOUNTER OF TWO MOST RARE AFFECTIONS! HEAVENS RAIN GRACE ON THAT BREEDS BETWEEN THEM!...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

185


Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Pno.
S
A
T
B
wispered
FAIR ENCOUNTER OF TWO MOST RARE AFFECTIONS!
HEAVENS RAIN GRACE ON THAT BREEDS BETWEEN THEM!...
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pppp

MISE EN ABYME

para flauta, violoncelo e percussão

[Ponto de fuga]

"MISE EN ABYME" [56] foi escrita para a disciplina de seminário, orientada pelo professor Dimitris Andrikopoulos em 2012. O resultado é um conjunto de peças muito breves compostas a partir do processo de formalização musical explorado com o recurso ao programa PWGL.[57]

De um modo simbólico estas peças procuram refletir o processo com o mesmo nome de *mise en abyme* de duplicação especular. A expressão *mise en abyme* significa literalmente 'colocar em abismo' e, refere-se ainda ao processo de narração em que as narrativas contém dentro de si outras narrativas, tendo sido empregue pela primeira vez, com este sentido, por André Gide. [58]

Este processo foi assim consagrado ao tratamento motivíco e rítmico do material musical desta peça que, sob uma técnica de variação, apresenta repetidamente a mesma ideia.

[56] Tradução em português mais comum "narrativa em abismo".

[57] Linguagem de programação visual baseada em OpenGL especializada em composição assistida por computador e síntese de som.

[58] Ver DÀLLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en Abyme. Disponível em: http://img.kb.dk/tidsskriftdk/pdf/rro/rro_0015-PDF/rro_0015_95009.pdf .

MISE EN ABYME

Flauta, Violoncelo e Percussão

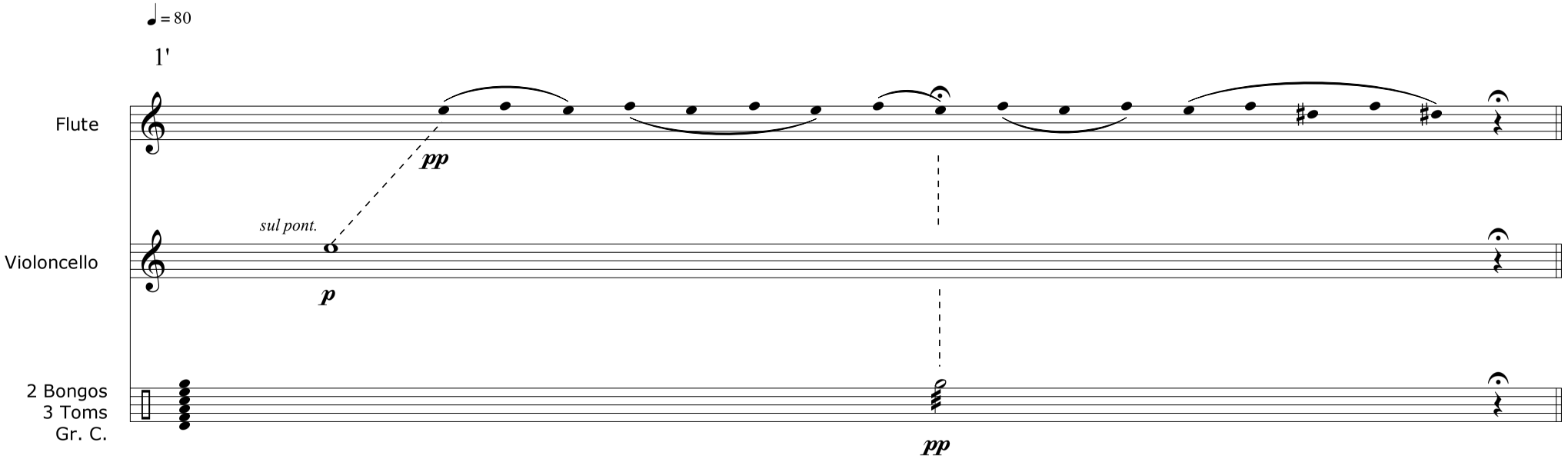
SÍLVIA MENDONÇA

2012

mise en abyme

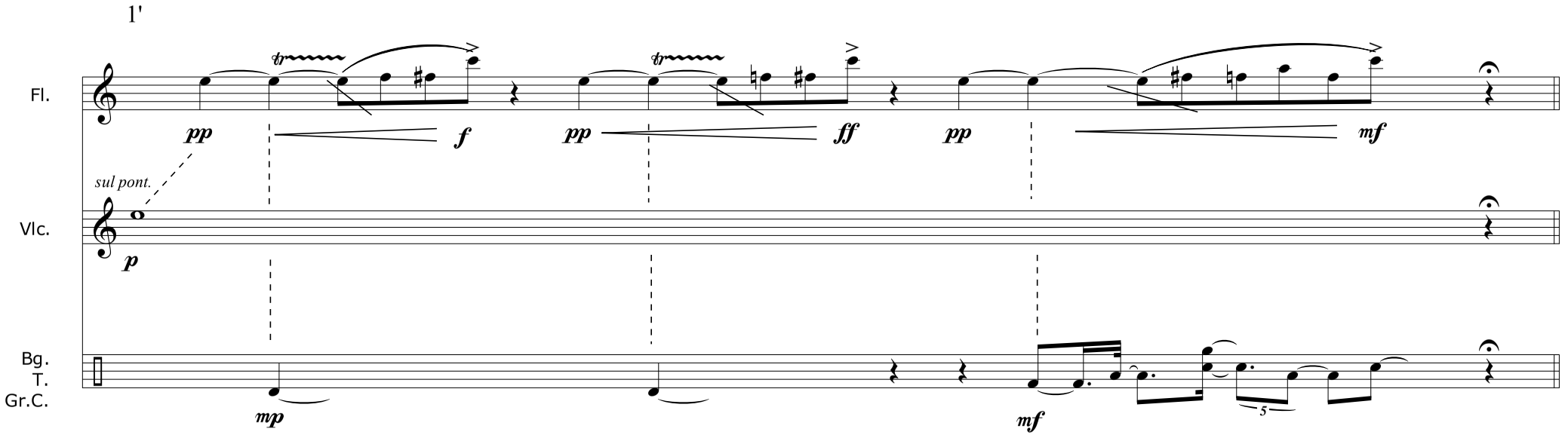
Flauta, Violoncelo e Percussão
2012

Sílvia Mendonça



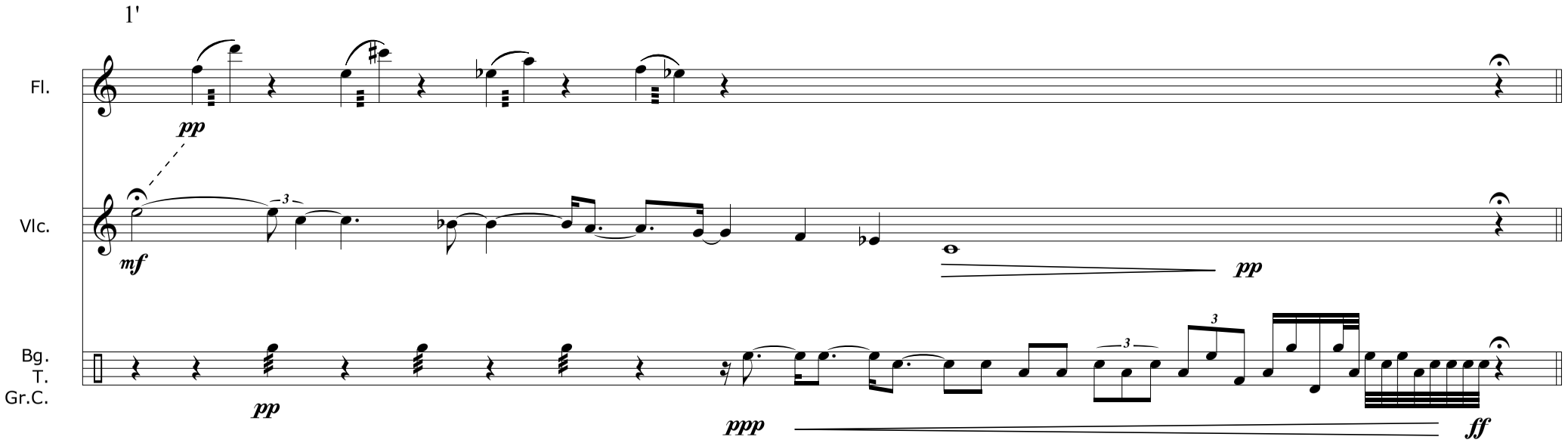
2

mise en abyme



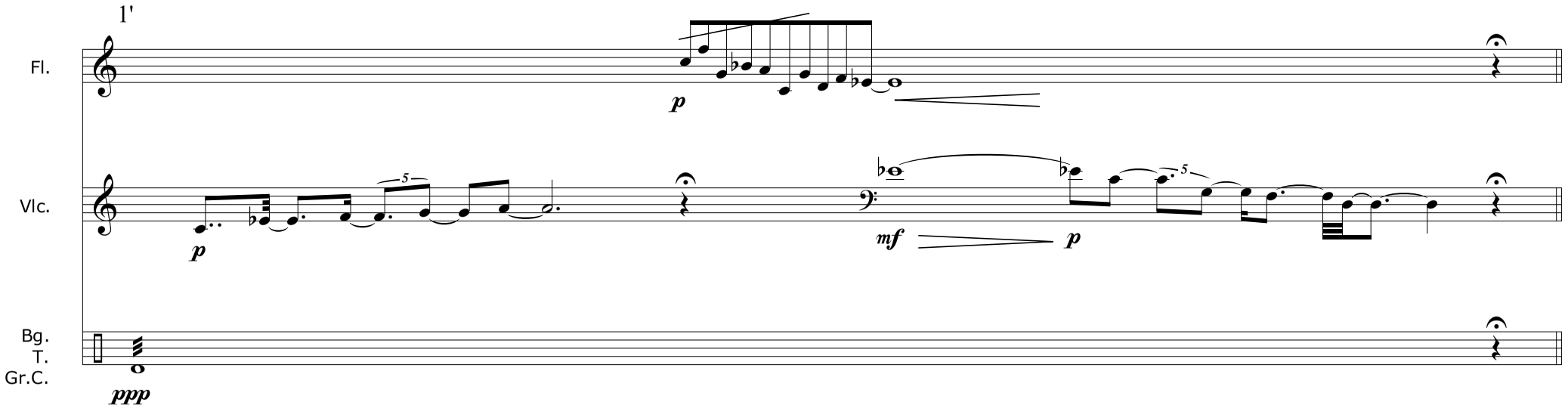
3

mise en abyme



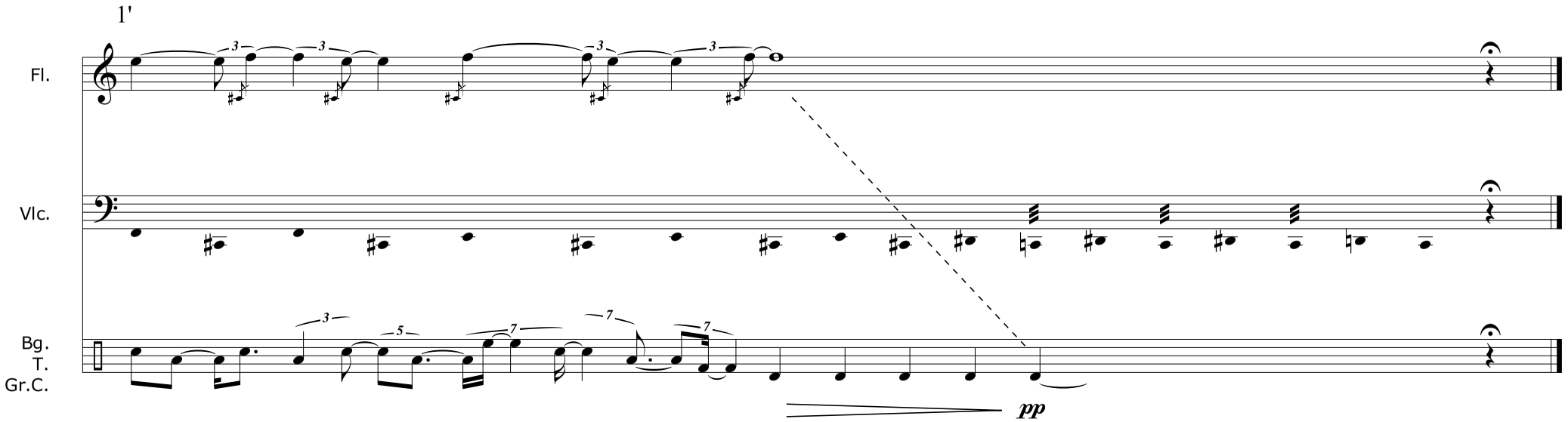
4

mise en abyme



5

mise en abyme



I AM THE ESCAPED ONE

para orquestra, mezzo-soprano e barítono

[Anti-ideia]

I am the escaped one

After I was born
They locked me up
Inside me
But I left
My soul seeks me
Through hills and valley
I hope my soul
Never finds me

Depois de ter nascido
Fecharam-me dentro de mim.
Mas eu fugi.
A minha alma procura-me
Por montes e vales.
Espero que a minha alma
Nunca me encontre

Fernando Pessoa
(versão original em inglês)

A peça "I AM THE ESCAPED ONE" *para orquestra, mezzo-soprano e barítono,* procura abordar o elemento geométrico da linha que, num sentido imediato e cultural, está associado à ideia de melodia, como elemento musical. Mas foi a definição de linha de Kandinsky que na altura me fascinou:

> "A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se o salto do estático para o dinâmico." [59]

Concebi então uma linha que percorre toda a peça – uma espécie de fio condutor *invisível* – que atravessa o pensamento e o discurso musical à medida que vai sendo habitada pela orquestra e pelas vozes, esculpindo assim o seu espaço e conquistando a sua dimensionalidade.

Neste processo, tanto a orquestra como as vozes contribuem para uma exploração e uma experimentação que se dá ao nível do desenho tímbrico, cujo ponto de partida

[59] KANDINSKY, Wassily. 1970. *Ponto, Linha, Plano*. Tradução de José Eduardo Rodil. Edições 70 Arte e Comunicação. Lisboa, 2006, p. 61.

acontece no uníssono entre vozes e orquestra e, muito gradualmente, as vozes vão ganhando uma espécie de autonomia, associada à introdução das palavras do texto e à construção frásica. Inicialmente ambas as vozes são postas a um mesmo nível e, progressivamente, a voz de barítono transforma-se numa sombra da outra voz – na sua alma.

I
AM THE
ESCAPED ONE

for two singers and orchestra

SÍLVIA MENDONÇA

text by

FERNANDO PESSOA

ENOA
2012

INSTRUMENTS

3 FLUTE . *piccolo*

3 OBOE . *english horn*

3 Bb CLARINET . *bass clarinet*

3 BASSON . *double basson*

4 F HORN

3 TRUMPET in C

3 TROMBONE

TUBA

PERCUSSION 1
vibraphone . 3 suspended cymbal (small, medium, large)

PERCUSSION 2
3 tom tom (high, medium, low) . snare drum . bass drum . xilophone

PERCUSSION 3
triangle . 2 wood-block (high, low) . tambourine

TIMPANI

MEZZO SOPRANO

BARITONO

VIOLIN 1

VIOLIN 2

VIOLA

VIOLONCELLO

DOUBLE BASS

PERFORMANCE NOTES

Percussion

mallets

soft . medium . hard

All instruments are written at pitch
Double basses sound one octave lower
All trills to be a semitone, unless indicated differently

I am the escaped one after I was born they locked me up inside me but I left
my soul seeks me through hills and valley I hope my soul never finds me . . .

from english poems
FERNANDO PESSOA

DURATION

7’ 30 *ca*

This score was written for the European Network of Opera Academies - ENOA, under guidance of the composer Luca Francesconi at Fundação Calouste Gulbenkian
2012

♩ = 80
Flute 1
Flute 2
Piccolo
Flute 3
Oboe 1
Oboe 2
Oboe 3
Cor Anglais
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Clarinet in B♭ 3
Bass clarinet
Bassoon 1
Bassoon 2
Bassoon 3
Double Basson
Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4
Trumpet in C 1
Trumpet in C 2
Trumpet in C 3
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tuba
Percussion 1
Percussion 2
Percussion 3
Timpani
Mezzo-Soprano
Baritone
Violin 1
Violin 1
Violin 2
Violin 2
Viola
Viola
Cello
Cello
Bass
Senza vibrato
into the stand
Vibraphone
Xylophone
Wood-block
wispered text
A
FTER
1

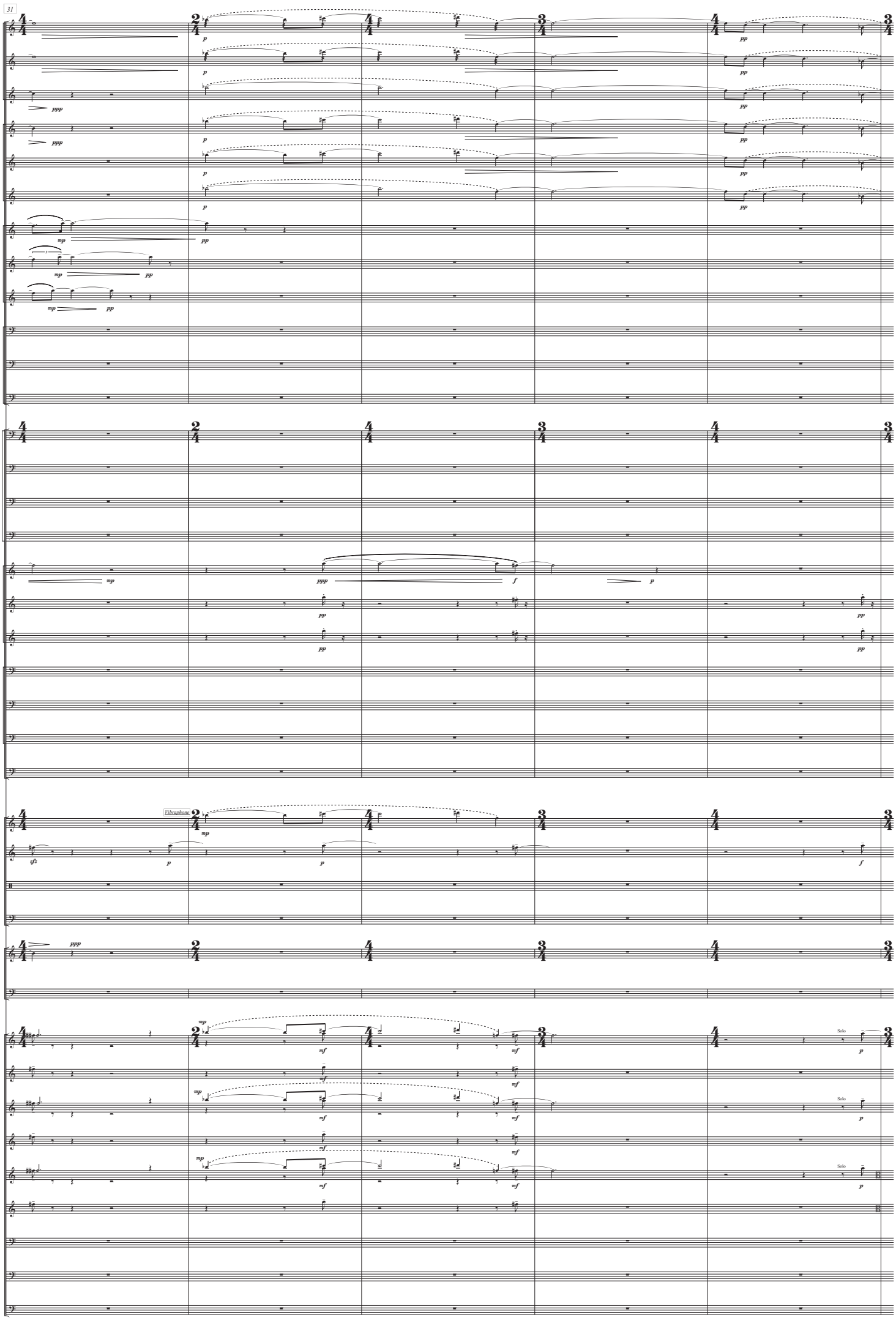
A
6
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Suspended cymbal
L.V.
snare drum
BORN
WAS
THEY

11
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Oboe 3 change to Cor anglais
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Cl. 3 change to Bass clarinet
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Bsn. 3 change to Double Bassoon
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Con sord.
Senza sord.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Vibraphone
Suspended cymbal
Tamtam
Bass drum
snare drum
Tambourine
Mezzo
wispered text
UP
IN
SIDE
Bar.
LOCKED
ME
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
arco

16
B
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Cor Anglais change to Oboe 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bass clarinet change to Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Suspended cymbal
Xylophone
Wood-block
Vibraphone
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
ME
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
pizz.

21
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Tomtom
Bass drum
Wood-block
IN
SIDE
ME
ord.
pizz.
arco

26
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Xylophone
ME
Div.


31
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Vibraphone
Solo

36
C
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Double Bassoon change to Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Wood-block
Timp.
L.V.
Mezzo
ME
IN
Bar.
Vln. 1
Unis.
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Solo
Vla.
Vlc.
arco
Vlc.
arco
Cb.
arco

41
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Bsn. 3 change to Double Bassoon
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Vibraphone
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
SIDE
IN
Bar.
ME
Vln. 1
Vln.
Unis.
Vln. 2
Vln.
Unis.
Vla.
Vla.
Vlc.
arco
Vlc.
arco
Cb.
arco

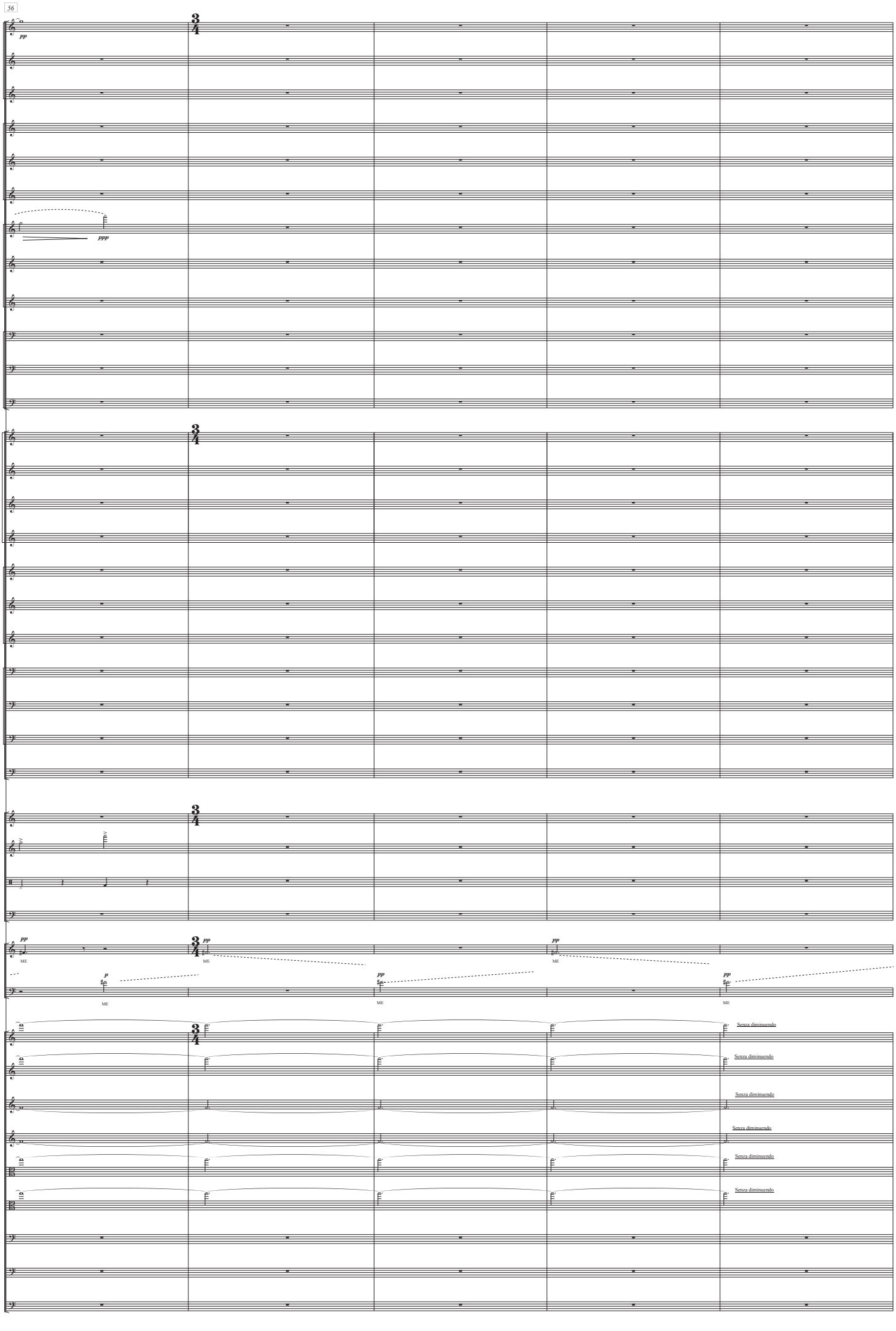
46
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Con sord.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
L.V.
Mezzo
SIDE
IN
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

51

D

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Xylophone
Wood-block
SIDE
enter very evenly throughout
ME
Senza vibrato
Con sord.


56
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
pp
ppp
p
ME
Senza diminuendo

61

E ♩ = 60

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Xylophone
Wood-block
closed mouth
"M"
ME
BUT I

66
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Double Bassoon change to Bsn. 3
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Vibraphone
Xylophone
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
arco

71
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
LEFT

76
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Cl. 3 change to Bass clarinet
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Senza sord.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 2
Perc. 3
Triangle
Timp.
Mezzo
Bar.
LEFT
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

81
F
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
pizz.
LEFT

86
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Flute 2 change to piccolo
Oboe 3 change to Cor anglais
Vibraphone
Xylophone
Suspended cymbal
l.v.
LETF
LEFT
pizz.

91
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Cor Anglais change to Oboe 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Bsn. 3 change to Double Bassoon
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
arco
arco
arco

96
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
Vibraphone
Xylophone
mf
pp
ff
p
fp
sfz

101

G

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Piccolo change to Flute 2

Triangle

L.V.

LEFT

106
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
LEFT
LEFT
last

111

H ♩ = 80

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Bass clarinet change to Cl. 3

Double Basson change to Bsn. 3

MY

SOUL

SOUL

arco

116
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Wood-block
Mezzo
SEEKS
ME
Bar.
ME
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

121

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

THROUGH
HILLS
AND
VAL
LEY
closed mouth

126

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Solo
mf
I
HOPE
pp
MY
SOUL

131

I ♩ = 80

rit. a tempo

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Vibraphone
arco
source drum
glissando
NE - VER FINDS
FINDS
(FI)

137

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
glissando
(Fl.)

141
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
glissando
Mezzo
(FIND)...
ME...
Bar.
(FIND)...
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.

146
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Bsn. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Mezzo
Bar.
Vln. 1
Vln.
Vln. 2
Vln.
Vla.
Vla.
Vlc.
Vlc.
Cb.
tenuto
senza vibrato, senza diminuendo
Suspended cymbal
L.V.
Vibraphone
arco
(M)E

DEATH VISION

para Flauta solo

[Revelação]

Escrita em 2013, a peça "DEATH VISION (On a January Day)" para flauta solo, resultou de uma encomenda feita pela Antena 2 – RTP para a vigésima sétima edição do Prémio Jovens Músicos (2013).

Inspira-se numa visão da morte. Ser possuído pela visão da morte é entrar lentamente num labirinto onde o tempo foi esquecido, onde se alteram constantemente os limites da nossa perceção, reformulando o significado de tudo o que nos rodeia…

Em 'A Arte e a Morte' (1985), Antonin Artaud descreve a sensação da morte como uma sensação única, a mais intensa e a mais profunda, à qual nada se assemelha. Talvez por isso seja igualmente muito difícil de suportá-la ou entendê-la. A visão da morte representa igualmente a ideia que se tem da morte. O facto do ser humano não viver com a sua presença pelo menos de uma forma voluntária, faz com que a ideia da morte seja para além de forte, uma espécie de produto não acabado.

> "Pois a verdade chega, vem ao nosso encontro como o amor, como a morte e não nos apercebemos de que estava a acompanhar-nos antes que desse-mos por ela, de que foi acima de tudo sentida e até pressentida. E assim, a sua presença é sentida como tendo chegado enfim, como enfim tendo aparecido…" [60]

[60] ZAMBRANO, *Clareiras do bosque*, p. 31.

DEATH VISION

(On a January day)

Flauta solo

SÍLVIA MENDONÇA

Obra encomendada pela Antena 2 - RTP para a
27ª edição do Prémio Jovens Músicos

2013

Prefácio

Death Vision (On a January day) para flauta solo, é sobre a ideia da morte num dia de Janeiro. Possuir a visão da morte é como entrar lentamente num labirinto onde o tempo foi esquecido, onde se alteram constantemente os limites da nossa percepção, reformulando o significado de tudo o que nos rodeia.

Sílvia Mendonça

Duração: ca. 3 minutos

Preface

Death Vision (On a January day) for flute solo, is a piece about the mental concept of death on a day of January. Possessing the specter of death is like to slowly enter a labyrinth where time has been forgotten, where our perception border lines are constantly changed, reshaping the meaning of everything that surrounds us.

Sílvia Mendonça
(revised by Scherzo Editions)

Duration: ca. 3 minutes

Explicação sobre a notação:

Explanation on the notation:

4 - 5 segs.		4 - 5 secs.
2 - 3 segs.		2 - 3 secs.
pausa curta	,	short pause
com ar		with air
Flutter tongue		Flutter tongue
Vibrato normal (*vibrato normale*)	v.n.	Normal vibrato (*vibrato normale*)
Muito vibrato (*vibrato molto*)	m.v.	Very vibrato (*vibrato molto*)

Obra encomendada pela Antena 2 - RTP para a 27ª edição do Prémio Jovens Músicos

Death vision

Flauta solo

(On a January day)

Sílvia Mendonça
1977

16
pp
pp
p
19
ff
f
mf
21
mp
p
mp
p
23
p
mp
pp
f
sfz
mp
sfz
mp
sfz
mp
26
ff
mp
f
mp
29
pp
p
p
f
pp
f

31
pp
f
pp
p
33
ppp
p
ff
f
p
mf
3
3
35
3
6
sfz
mf
sfz
mf
sfz
38
p
p
3
f
ff
40
3
6
f
3
6
mf
42
3
mf
pp
rit.
longe
45
3
pp
p
mf
mp
p

ESTÁTUAS

para voz e nuvem

[Interior / Exterior]

O projeto para esta peça nasceu no âmbito da disciplina de 'Sistemas Digitais Interativos' lecionada pelo professor Rui Penha, em 2012, e foi posteriormente desenvolvido com um rumo um pouco diferente do inicial. Consiste num projeto que envolve a escrita de um ciclo de peças para solista e eletrónica, que introduzem em cena elementos cuja função principal é articular o papel do instrumentista com a componente eletrónica.

A primeira peça – para voz e *estátua* – inaugura este trabalho, e está pensada para poder ser interpretada por qualquer tipologia de voz. O objeto *estátua* surge como o elemento ideal para fazer essa ligação (acústica/eletrónica), a ser explorada em função das seguintes estratégias:

1. Ter em consideração o fato de a voz ser um instrumento 'portátil' para a interação espacial com a 'estátua' (liberdade e independência de movimentos);
2. Utilizar a função/relação de distância, que pode ser tida em conta na composição escrita, ou funcionar como um parâmetro de interatividade;
3. Construir uma relação corporal entre o intérprete e o objeto ligada ao tato (área/superfície de toque – campo recetivo, no caso de utilizar sensores);
4. Definir recetores que respondem a variações de pressão e/ou variação de vibração e agitação) e/ou variação de temperatura;
5. Utilizar a possível semelhança da forma entre o objeto/estátua e o intérprete, para a composição visual da performance colocando em diálogo as duas realidades;
6. Definir um conjunto de estímulos padrão, de atuação na difusão sonora da componente eletroacústica/ descriminação (elementos pré-programados);
7. Explorar outras relações sensoriais, de comunicação entre o músico e o objeto na conceção musical (por exemplo a visão).

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, e depois de algumas experiências, percebi que para além do interesse que tinha na utilização de sensores e de ferramentas digitais, me interessava igualmente explorar a *estátua* como um elemento independente e que tivesse algum poder ativo na performance.

Criei assim o conceito de 'nuvem coro'[61], em substituição da estátua propriamente dita, para designar um pequeno aglomerado de pessoas (entre 5 a 8), também elas intervenientes durante a peça e cuja função é essencialmente coreográfica (execução de movimentos, sons, pequenas percussões, palavras, etc.), podendo ser formada por pessoas que não músicos. Os elementos que participam da 'nuvem coro' não são completamente independentes, antes colaboram juntos para criar um movimento em bloco.

A obra *Estátuas* para voz e nuvem explora por fim, a relação de uma 'nuvem' com um rosto (humano) à procura de expressão. O canal de comunicação entre o intérprete e a 'nuvem' é um universo sonoro estéril, que é atravessado/partilhado através do toque e do olhar. Este contacto funciona literalmente como uma troca e é mediada pela eletrónica: por exemplo o intérprete procura uma expressão que encontra num determinado momento e aí fecha os olhos. A nuvem, que permanecia de olhos fechados, abre os olhos.

Cada expressão é desenvolvida num momento que dura cerca de três minutos, constituindo este uma peça (esta duração serve à procura da expressão por parte do cantor). Deste modo a ordem das expressões pode ser escolhida previamente pelos intervenientes. O mesmo acontece com a quantidade de expressões a serem interpretadas. Estas podem ser determinadas de acordo com a tipologia de voz.

A partitura apenas sugere essa expressão, não sendo fixa a maneira como o intérprete a vai encontrar. A voz utiliza sons baseados nos ruídos da respiração, e sons a um nível fonético (pré-verbal), explorando várias quantidades de ar na sua emissão.

Há um espaço previamente demarcado para todos os movimentos que são executados pelos intervenientes, e este está anotado na partitura por um retângulo que onde são anotadas as mudanças de movimentos que são essenciais à performance.
Em virtude da brevidade das peças e da sua especificidade, um formato ideal para a sua performance e apresentação é o vídeo.

[61] Evolução do conceito: estátua – 'nuvem coro' - nuvem.

ESTÁTUAS

para Voz e Nuvem

SÍLVIA MENDONÇA

2013

Notação | Notas de performance

de olhos fechados

de olhos abertos

movimento linear para a frente e para trás

cantora em posição de estátua

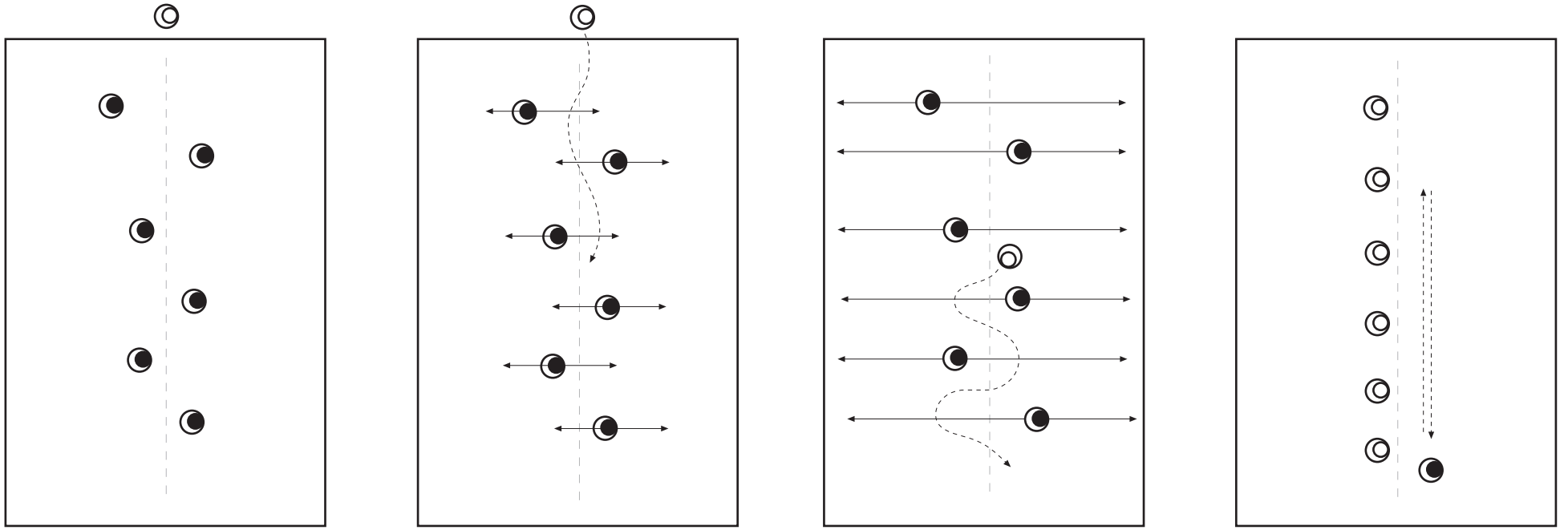
nuvem de olhos abertos

movimento de rotação sobre si próprio ou sobre o outro

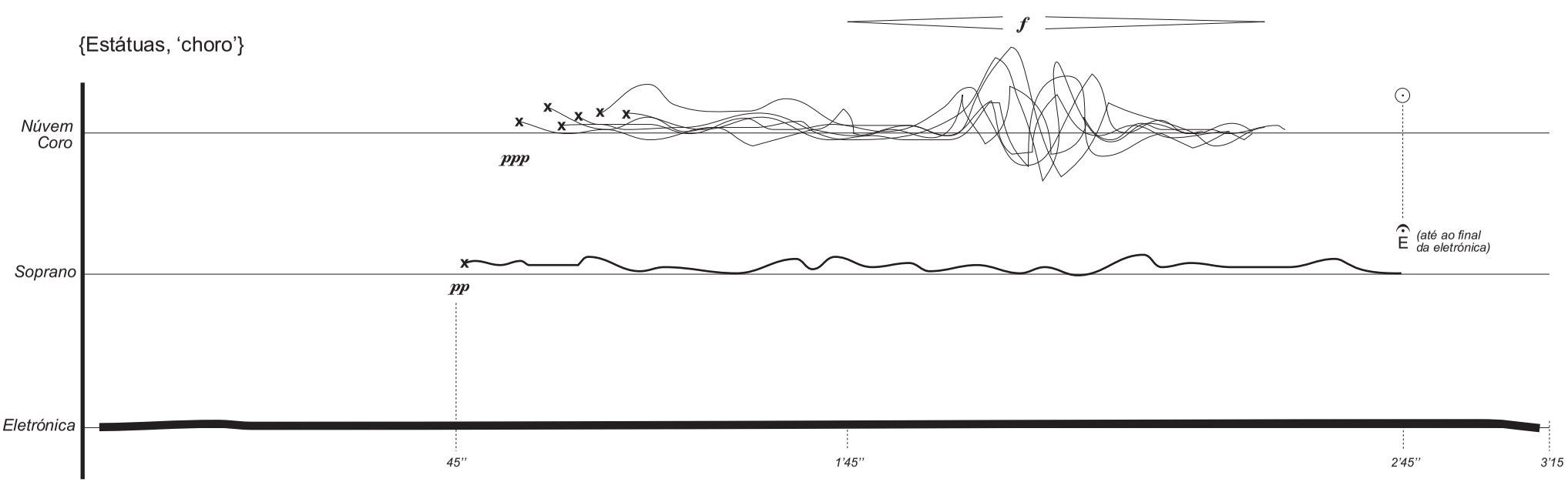
movimento irregular

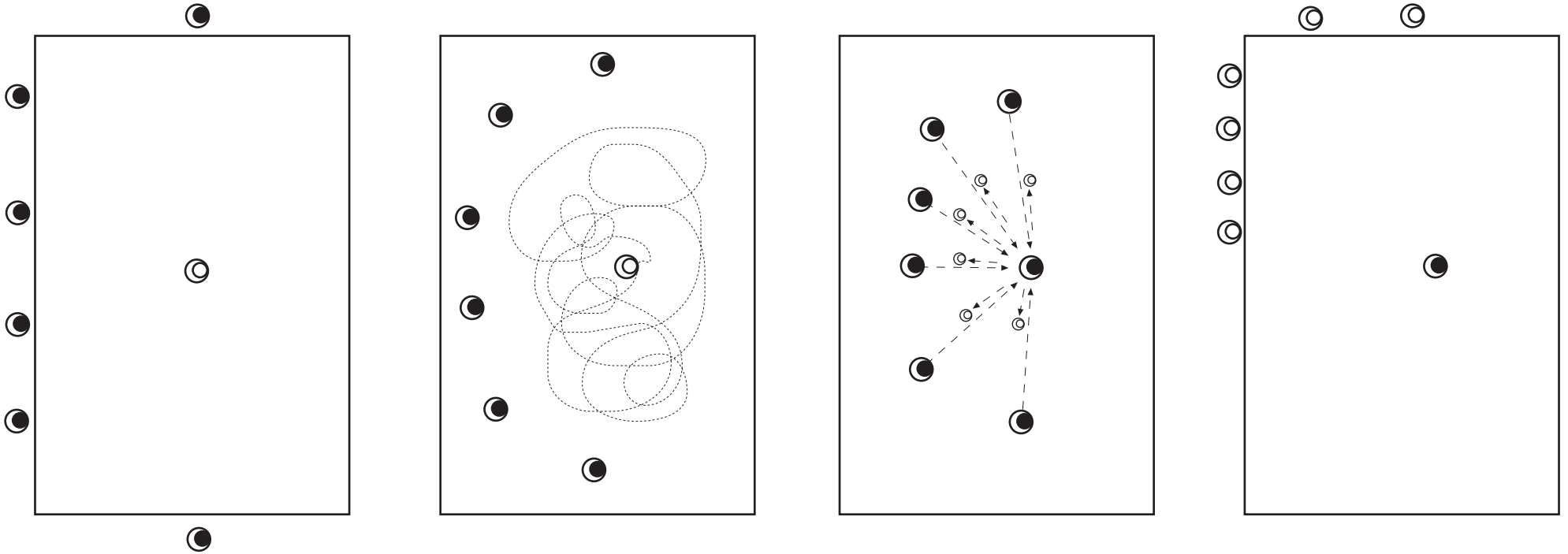
objeto de corda e respetivo som

nota com altura definida mas não fixa



{Estátuas, ‘choro’}





{Estátuas, ‘dor’}

Núvem Coro

(ao tocar na cantora, abrir os olhos)

mf ***p***

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

E *(até ao final da eletrónica)*

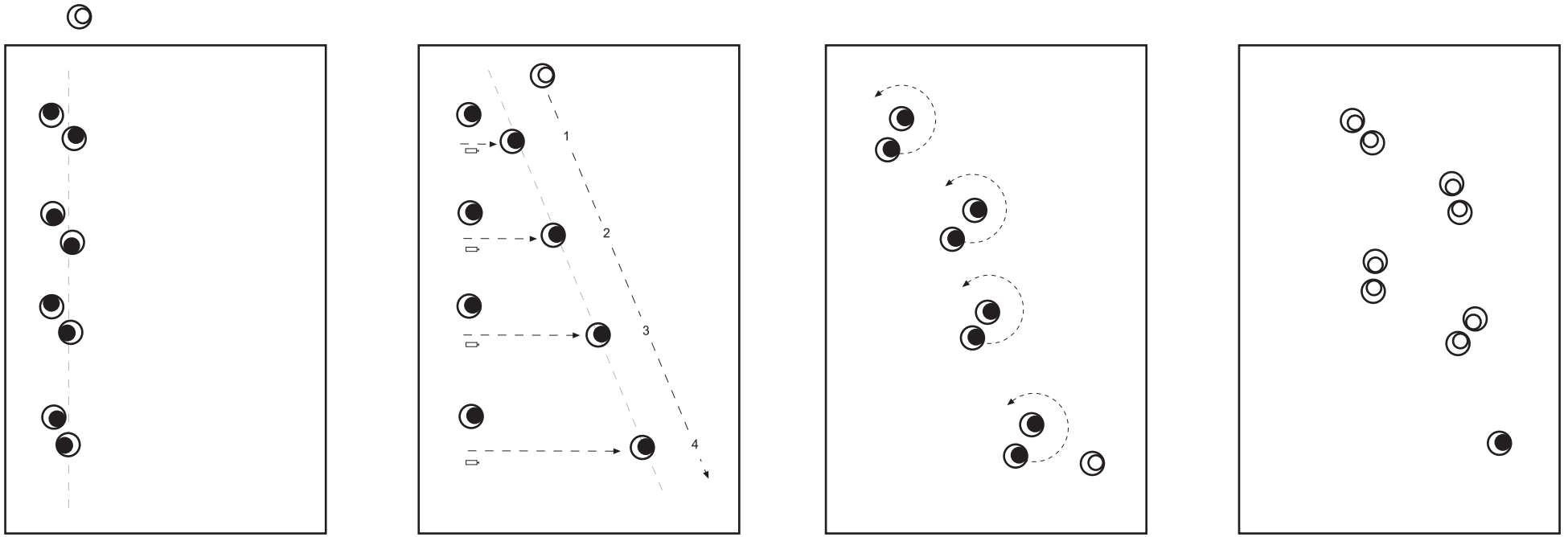
ff

Soprano

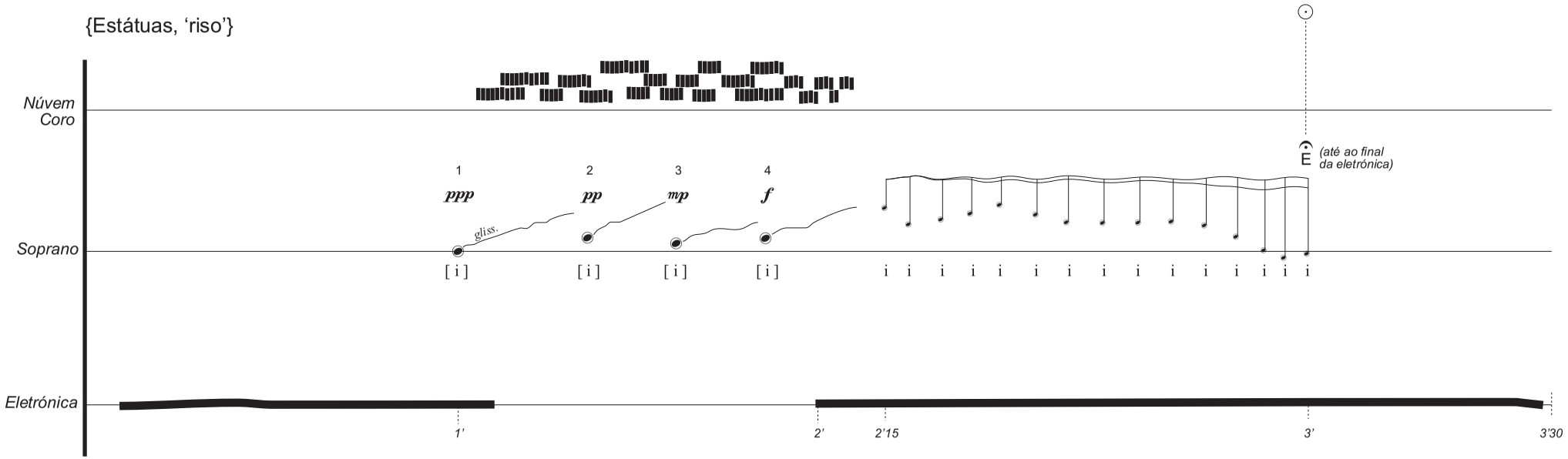
[Ahhhhh!!]

Eletrónica

1’ *1’15* *1’30* *2’30* *3’*



{Estátuas, 'riso'}



SOLO

para Orquestra

[Consciência]

A peça "SOLO" para orquestra foi escrita em 2013 para a disciplina de Composição para Orquestra, orientada pelo professor Dimitris Andrikopoulos, e o ponto de partida foi um texto de um amigo encontrado de visita a algumas cartas antigas:

"Só,
Nunca hei-de estar só,
Hei-de estar sempre contigo,
E, se algum dia
Estiver só
Irei para o cimo do monte
E quando as ervas
Me cobrirem por completo,
Se cobrirem,
Então,
Alguém dirá o meu nome,
Todo
Só para ti!"

Eduardo Sousa

Uma parte deste texto permanecia oculta quando, no dia da sua morte, vi-o elevar-se naquele monte, num dia de Janeiro. Até aí, nunca tinha procurado entender verdadeiramente a morte – ou desconhecia que realmente o fazia. Aquela imagem das ervas…prolongando a vida, enquanto era o corpo que por debaixo se entregava como seu alimento! É esta última imagem que recebe a massa sonora da orquestra partindo de uma figura que tenta seguir uma escala ascensional (apresentada no primeiro compasso), e que vive, sempre, ameaçada pela sua própria queda.

> Porque, "há coisas que não podem dizer-se (…) mas isto que não pode dizer-se é o que tem de escrever-se." [62]

[62] ZAMBRANO, *Metáfora do coração e outros escritos*, p. 39.

SOLO

para Orquestra

SÍLVIA MENDONÇA

2013

EFETIVO

PICCOLO
2 FLAUTAS
2 OBOES
2 CLARINETES
CLARINETE BAIXO
2 FAGOTES
CONTRAFAGOTE

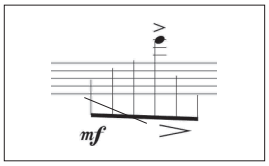
4 TROMPAS
3 TROMPETES
3 TROMBONES
TUBA

TIMPANOS
PERCUSSÃO 1: vibrafone, 5 tomtoms, 3 pratos suspensos, (*agudo, medio e grave)*
PERCUSSÃO 2: marimba, 5 bongos, tubullar bells, 2 tamtams,

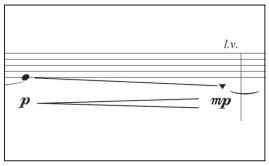
10 VIOLINOS I
8 VIOLINOS II
6 VIOLAS
5 VIOLONCELOS
4 CONTRABAIXOS

DURAÇÃO: 8' cca.
Partitura em sons reais

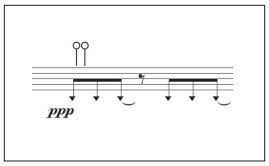
NOTAS DE PERFORMANCE



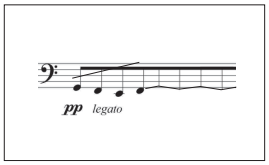
De acordo com o número de ataques, executar o mais rápido possível, uma subida até à nota indicada e em improvisação em relação às restantes notas, seguida de uma descida, executada da mesma forma.



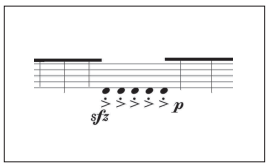
(Tímpanos)
Glissando descendente, até à nota mais grave possível.



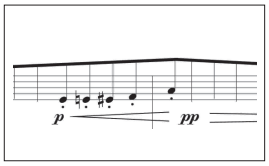
(Tímpanos)
Altura mais grave possível.



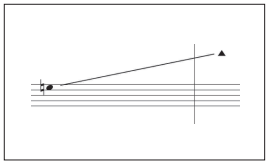
Executar o desenho melódico repetidamente, e o mais rápido possível ao longo da figura.



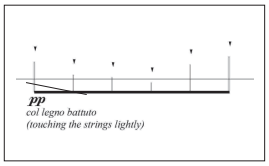
Preempção: Interromper a atividade corrente e executar as notas indicadas, sem uma velocidade fixa, e depois retomar a figuração anterior.



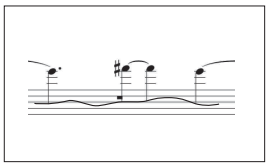
Preempção: Interromper a atividade corrente e executar as notas indicadas, sem uma velocidade fixa, e depois retomar a figuração anterior.



(Violinos)
Glissando ascendente, até à nota mais aguda possível e com velocidade inconstante.



(Cordas)
Aflorar as cordas e executar de forma ligeira e o mais rápido possível o efeito solicitado, procurando a zona mais aguda do registo.



Executar o ritmo indicado com moderada liberdade (*rubato*).

“Só,
Nunca hei-de estar só,
Nem nunca hei-de estar deliberadamente
Só.
Hei-de estar sempre contigo,
E,
Se algum dia estiver só,
Se estiver,
Então,
Irei para o cimo do monte
E quando as ervas
me cobrirem por completo,
Se cobrirem,
Então,
Alguém dirá o meu nome,
todo,
Só para ti!”

Eduardo Sousa

♩ = 40
accel.
♩ = 60
Clarinete Baixo
Fagote 1
Fagote 2
legato possibile
Trompete em Si♭ 1
Trompete em Si♭ 2
Trompete em Si♭ 3
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tuba
Timpanos
suspended cymbal
l.v.
Percussão 1
tubular bells
Percussão 2
tamtams
Violoncelos
Contrabaixos
I
II
III
IV
V

♩ = 40
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
pp legato possibile
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
suspended cymbal
tubular bells
l.v.
I
II
III
IV
V
Vlc.
Cb.

accel.
a tempo
♩ = 60
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
I
II
III
IV
V
Vlc.
I
II
III
IV
Cb.
ppp
pp legato possibile
mp
p
f
pp
mp
l.v.
suspended cymbal
tamtams
sfz
ff pp
fff pp
ppp

♩ = 40
accel.
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭ 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
tubular bells
l.v.
I
II
III
Vlc.
IV
V

a tempo
♩ = 60
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
tomtoms
bongos
I
II
III
IV
V
Vlc.
I
II
Cb.
III
IV
ppp
pp
legato possibile
sfz
p
f
mp
fp

♩ = 40
accel.
a tempo
♩ = 60
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
suspended cymbal
tubular Bells
l.v.
tomtoms
bongos
I
II
III
IV
V
Vlc.
Cb.
pp legato possibile

A ♩ = 40

14 58

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Si♭ 1
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2

change to clarinet

Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭ 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba

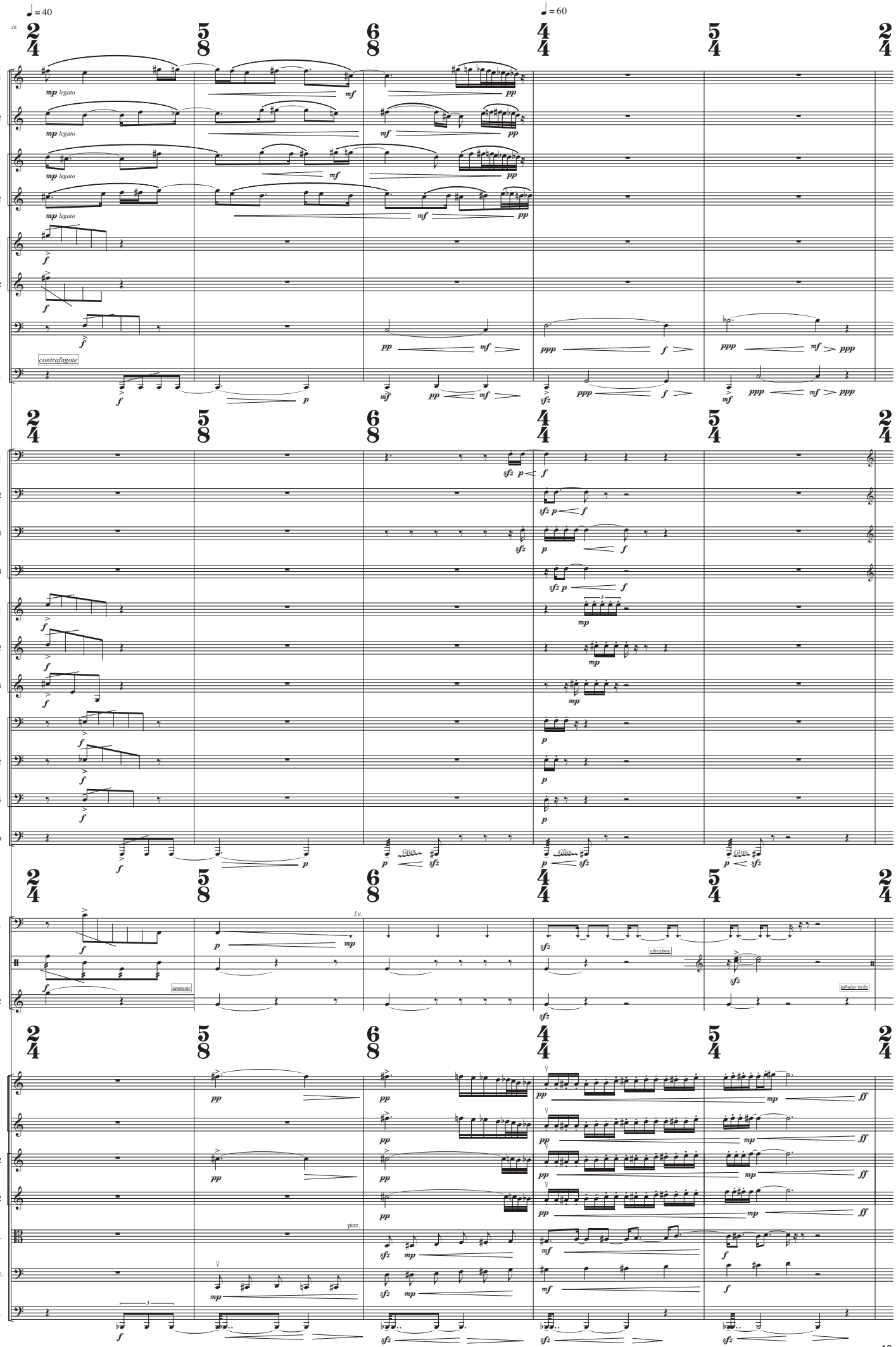
Timp.
Perc. 1
Perc. 2

suspended cymbal

I
II
III
IV
V
Vlc.
I
II
Cb..
III
IV

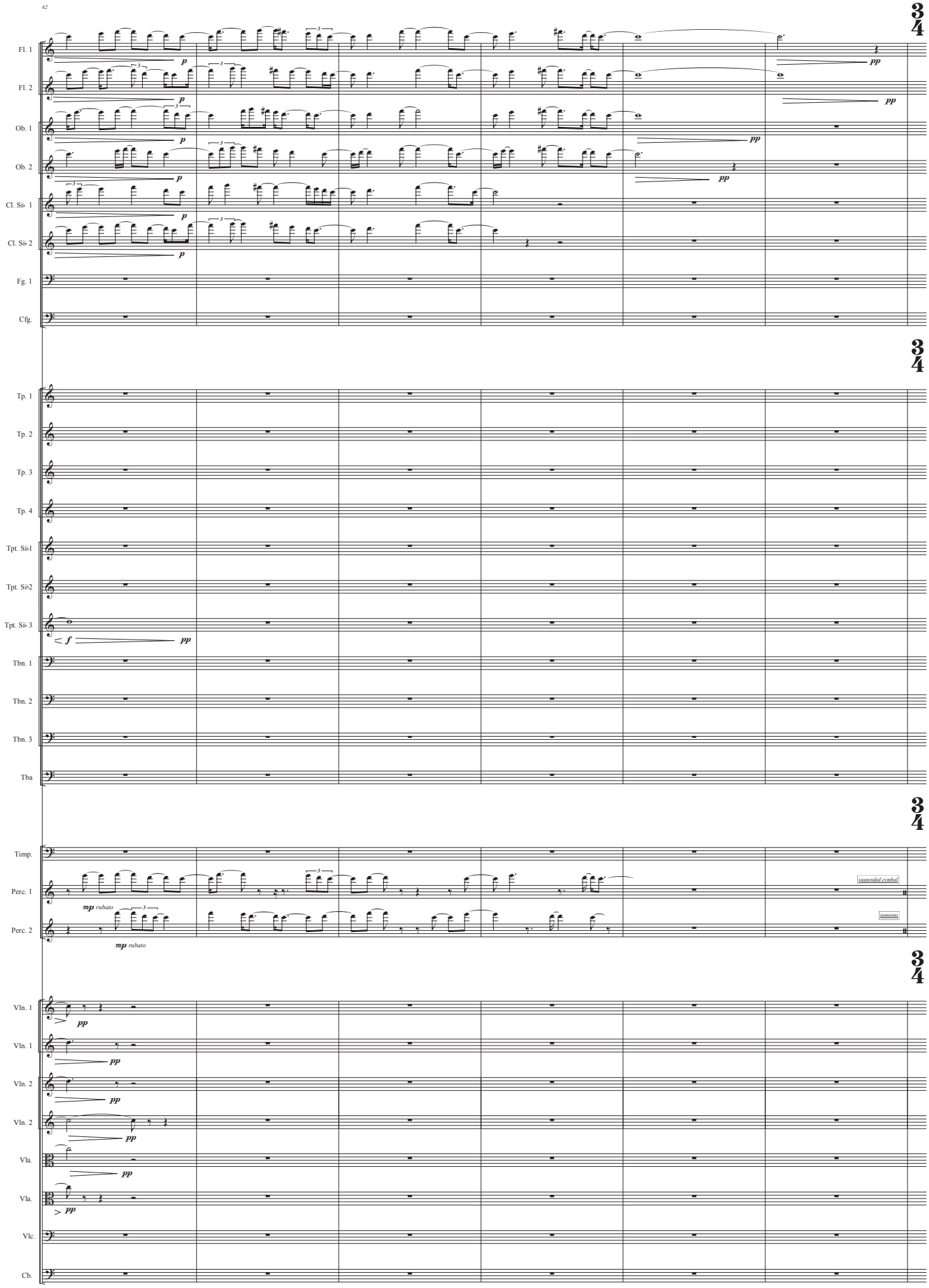
36
♩ = 60
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb..
l.v.
tomtoms
bongos
mp legato possible

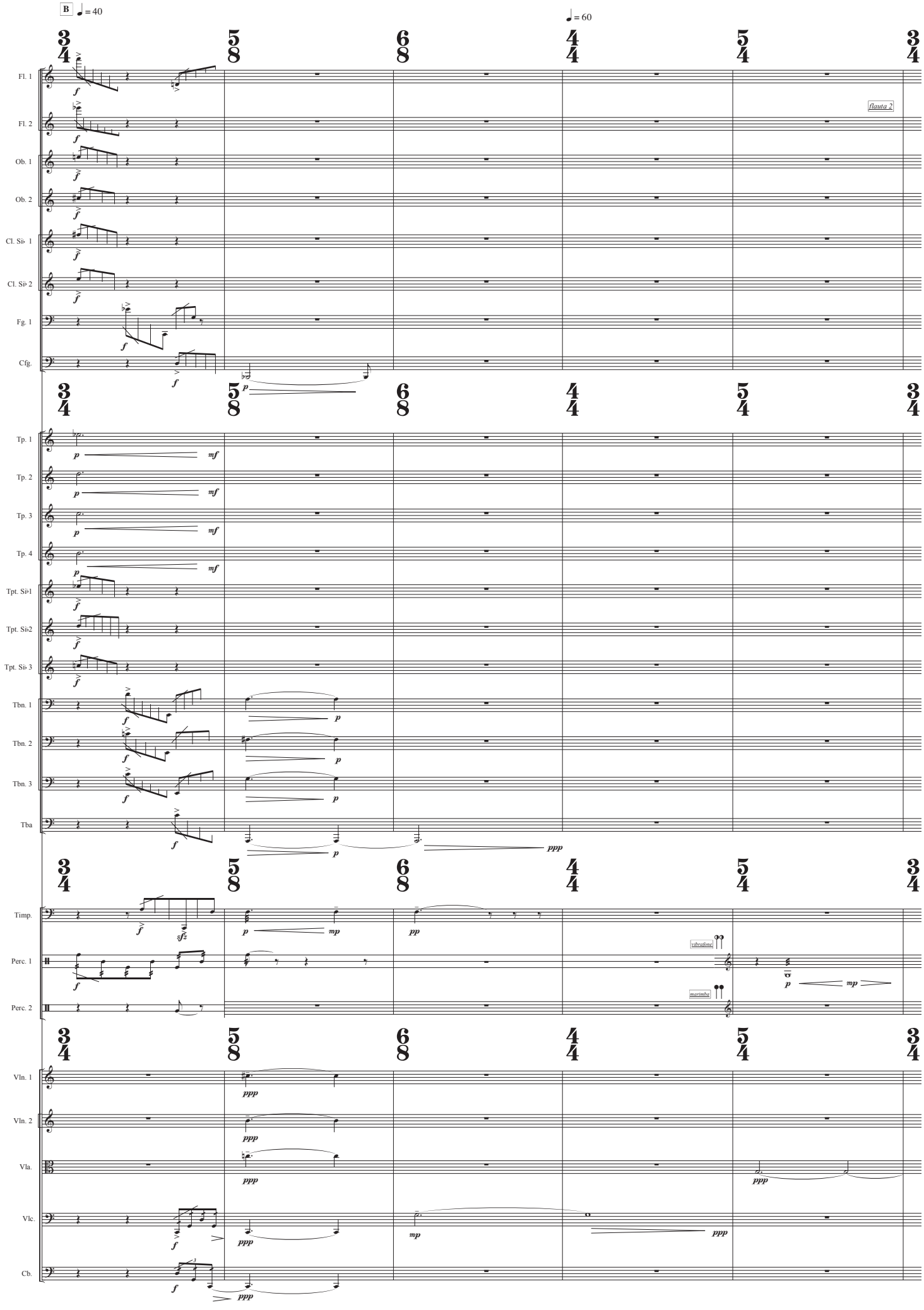
♩ = 40
♩ = 60
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Si♭ 1
Cl. Si♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭ 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
tubular bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
I
II
III
IV
V
Vlc.
Cb.
Unis.

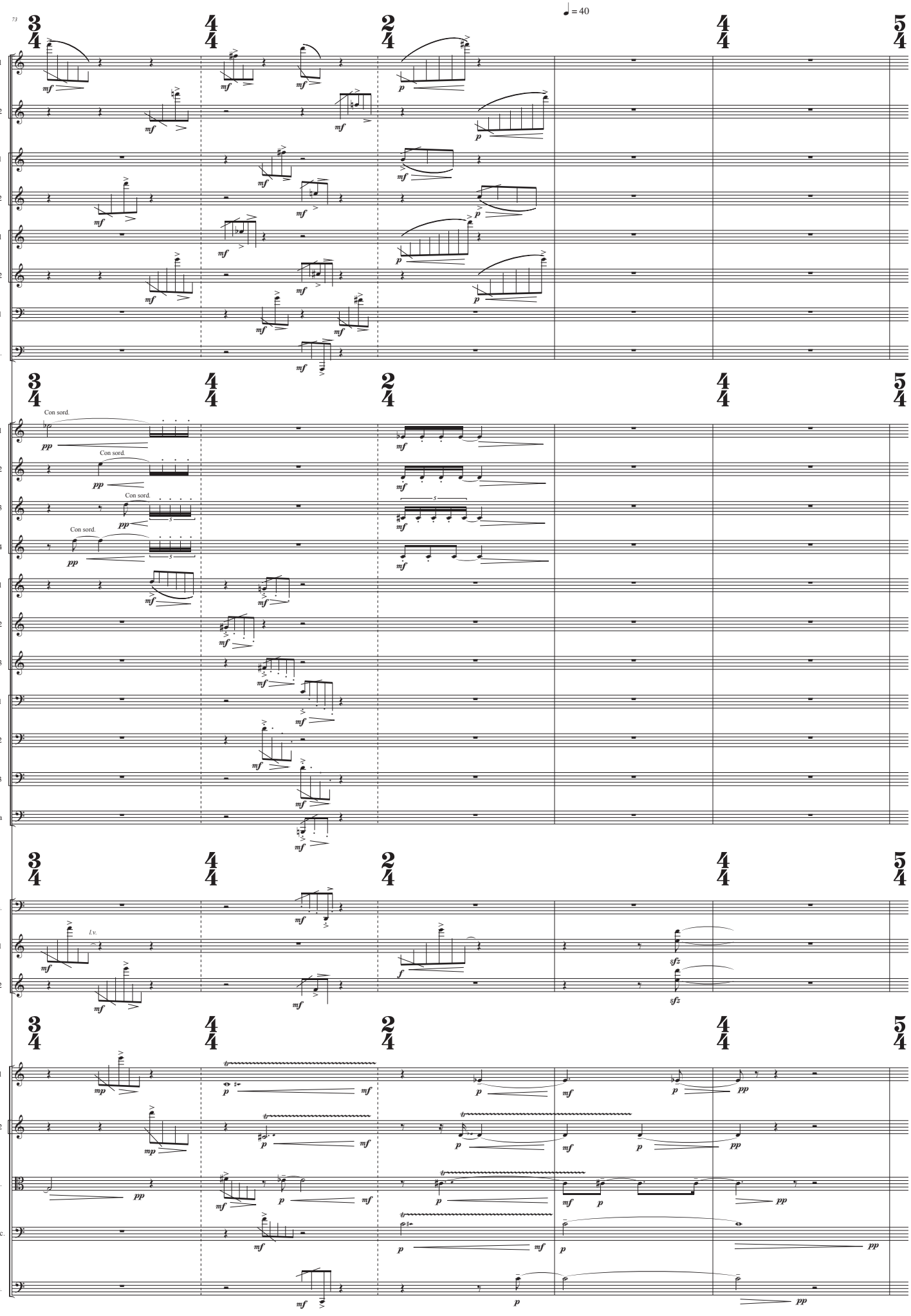

46
♩ = 40
♩ = 60
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
contrafagote
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Gliss.
Timp.
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
tamtam
vibrafone
tubular bells
Vln. 1
Vln. 1
Vln. 2
Vln. 2
Vla.
pizz.
Vlc.
Cb.

51
♩ = 40
♩ = 60
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Con sord.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
l.v.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
vibrafone
marimba
tamtams
Vln. 1
Vln. 1
Vln. 2
Vln. 2
pizz.
arco
Vla.
Vlc.
Cb.

57
♩ = 70
6/8
3/8
4/4
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Cl. B.
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 1
Vln. 2
Vln. 2
Vla.
Vla.
Vlc.
Cb.
piccolo
mp rubato
arco

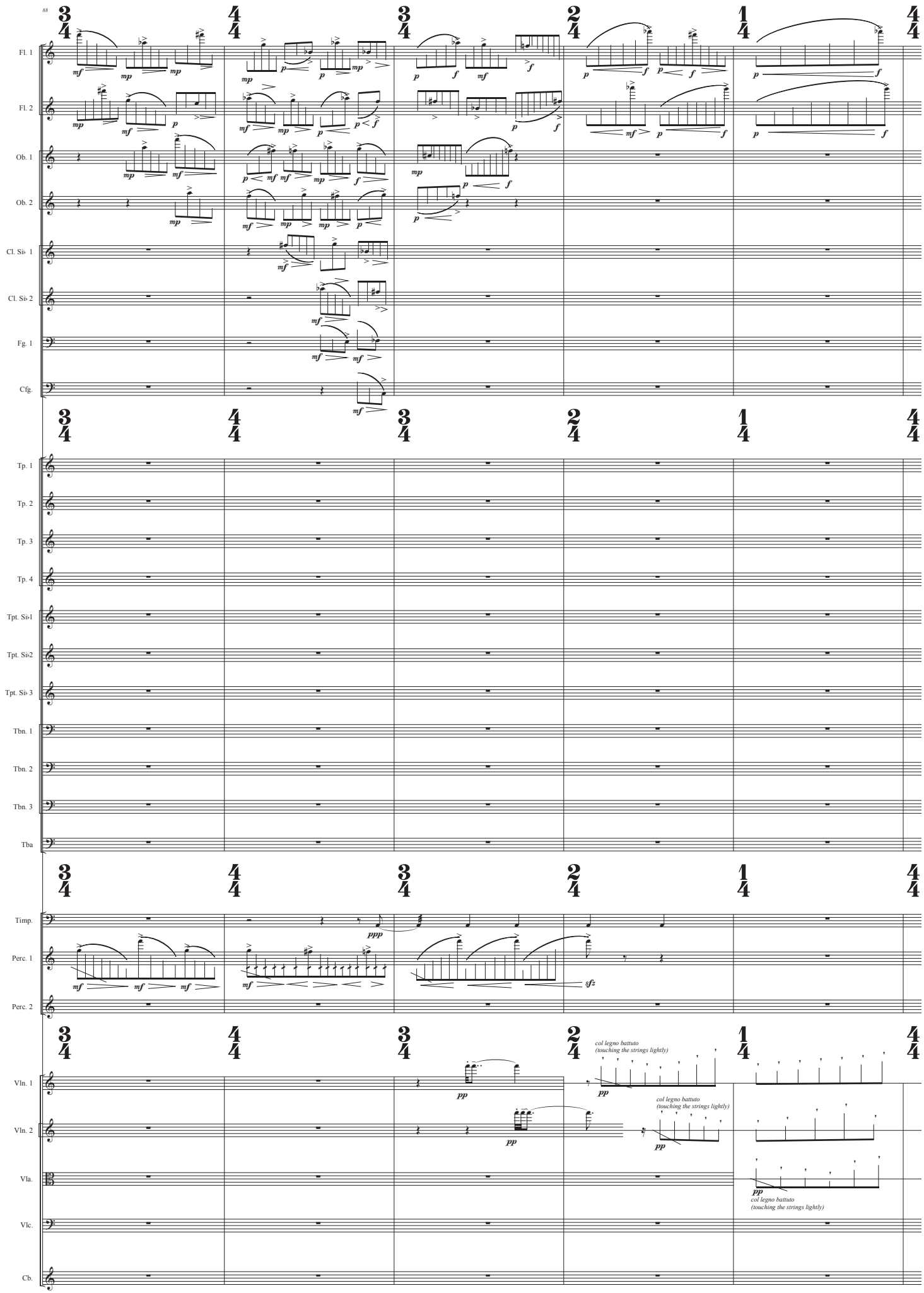

3/4
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
suspended cymbal
tamtams
Vln. 1
Vln. 1
Vln. 2
Vln. 2
Vla.
Vla.
Vlc.
Cb.
p
pp
f
mp rubato

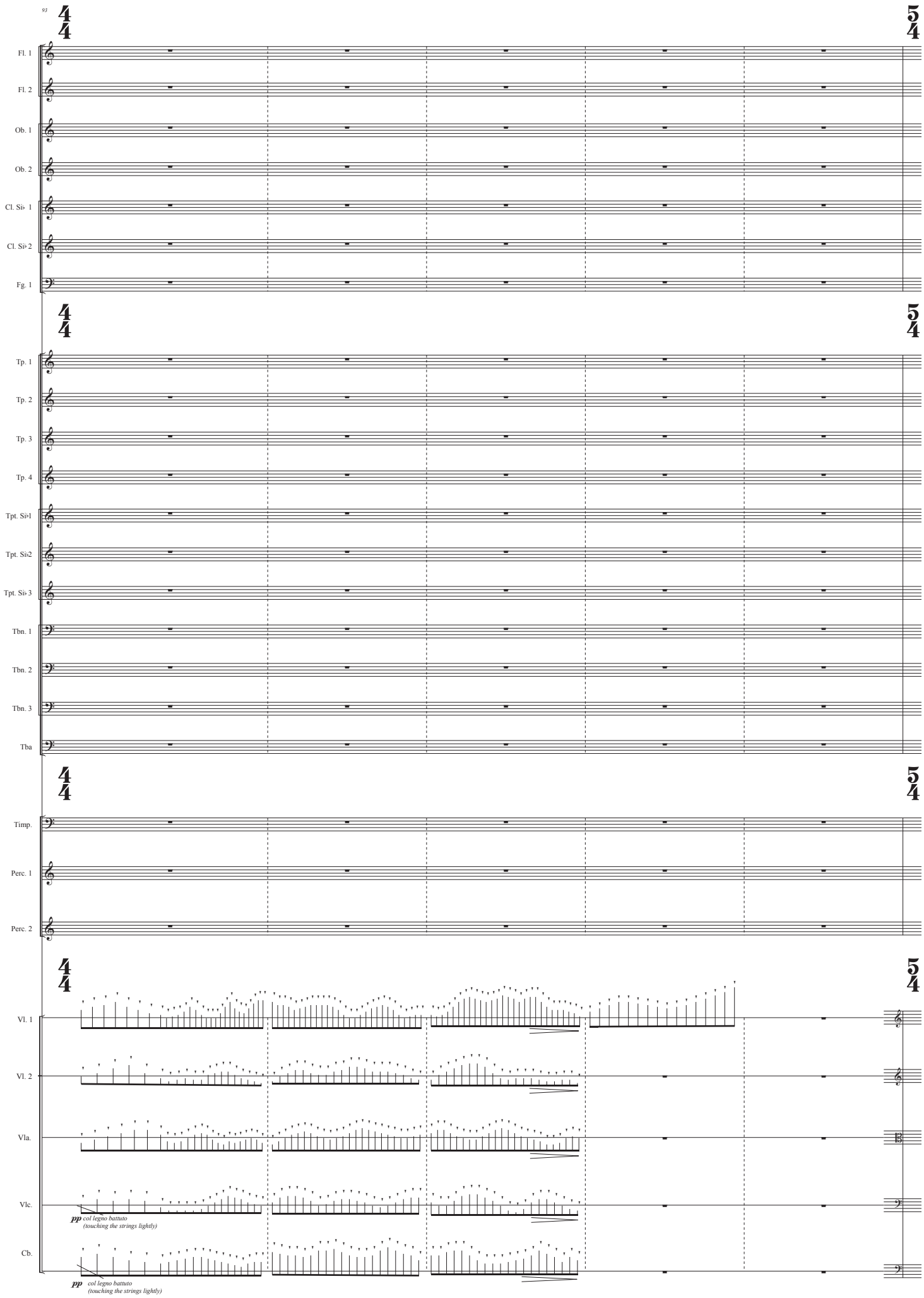

B
= 40
= 60
flauta 2
vibrafone
marimba


73
♩ = 40
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.
Con sord.
l.v.

78
♩ = 40
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Con sord.
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
l.v.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
arco
Vlc.
Cb.

83
4/4
5/4
3/4
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.


88
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Cfg.
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.
col legno battuto
(touching the strings lightly)
col legno battuto
(touching the strings lightly)
col legno battuto
(touching the strings lightly)


93
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Si♭ 1
Cl. Si♭ 2
Fg. 1
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Si♭1
Tpt. Si♭2
Tpt. Si♭ 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vlc.
Cb.
pp col legno battuto
(touching the strings lightly)
pp col legno battuto
(touching the strings lightly)

98
5/4
3/4
4/4
rit.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Fg. 1
Tp. 1
Tp. 2
Tp. 3
Tp. 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tpt. Sib 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tba
Timp.
ppp
Perc. 1
arco
pp
Perc. 2
pp
Vln. 1
arco
pppp
Vln. 1
arco
pppp
Vln. 2
arco
pppp
Vln. 2
arco
pppp
Vla.
ppp
Vlc.
Cb.