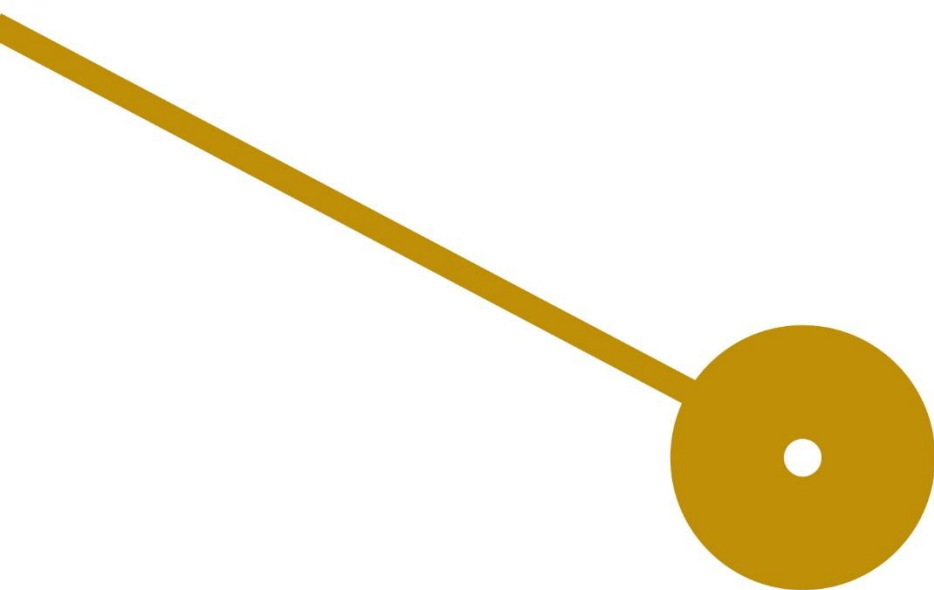


Criação Artística como Consolo: um ponto de partida para a criação de um espetáculo musical

Mariana Isabel Marques Coelho

10/2025





Criação Artística como Consolo: um ponto de partida para a criação de um espetáculo musical

Mariana Isabel Marques Coelho

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

Professores Orientadores

Rui Luís Nogueira Penha
Ângela Maria Soares da Ponte

10/**2025**

Agradecimentos

Agradeço ao professor Rui Penha, pela sensibilidade e por ser tão inspirador na forma como vê o mundo. Agradeço-lhe a partilha honesta e por nos mostrar, com entusiasmo, as coisas belas. Agradeço à professora Ângela da Ponte por me trazer de volta à terra e por me incentivar a dar forma aos meus sonhos. Agradeço a ambos pelo apoio, incentivo e confiança.

Agradeço à professora Ana Freijo por ser um espaço verdadeiramente seguro para duvidar.

Agradeço à professora Catarina Gonçalves, que me fez apaixonar pela música, e à professora Maria Emília Coelho que amparou e fez amadurecer tantas vezes esse amor.

Agradeço a todos os professores do meu percurso que me inspiraram e plantaram em mim a vontade de procurar um sentido no mundo.

Agradeço à EMARA – Escola de Música, pelo incentivo e por serem um sítio tão especial.

Agradeço à Patrícia Mota de Almeida por me ouvir com cuidado e transformar as minhas ideias, emaranhadas e indefinidas, em poesia capaz de enunciar, com simplicidade, o que de tão complexo o mundo aparenta ter. Agradeço ao Marco Pereira pelo gesto carregado de intenção, intensidade e procura. Agradeço-lhe por podermos ter e fazer, sempre, música em conjunto. Agradeço ao Pedro Cabral pelo questionamento, pela disponibilidade e apoio, e por acreditar que as minhas ideias valiam a pena serem iluminadas. Agradeço à Ana Ester pela sensibilidade cuidada e inspiradora, pela disponibilidade e presença (mesmo à distância). Agradeço à Catarina Perdigão pela leveza, pelo espírito entusiasta e empático. Agradeço-lhe pela sua voz, capaz de abarcar a mais pura fragilidade e a maior crueza. Agradeço ao Leonardo Patrício, à Mariana Natário e à Flávia Cassiano por virem resolver e dar forma às nossas ideias. À minha equipa, agradeço-lhes o companheirismo e o sonharem, alto, comigo.

Agradeço ao David Teixeira da Silva a ajuda e paciência para procurar, nos seus Knobs e botões, o som das minhas ideias.

Agradeço a todos os músicos, ao Guilherme Salgado, à Martina D'Aluisio, à Beatriz Martins, ao Rodrigo Nunes, ao Luís Covinha, ao Josué Ester, ao Pedro Guimarães, ao Pedro Marques, à Ana Santos, ao Lucas Silva, ao João Diogo Gomes, à Sabela Albarino, ao Pedro Rebelo, ao Vasco Teixeira, à Francisca Bonacho, à Alice Peixinho, à Carolina Costa e ao Diogo Torres, pela disponibilidade, por tornarem a minha música viva.

Agradeço ao Rodrigo Pinto por ser um porto verdadeiramente seguro. Agradeço-lhe a procura, as dúvidas, a verdade e a honestidade. Agradeço-lhe por estar lá, por ser quem transforma a minha inquietação em serenidade. Agradeço, novamente, à Patrícia Mota de Almeida por me ouvir com cuidado, na vida também. Agradeço-lhe as conversas, longas e profundas, por me fazer sentir que está tudo certo, por nunca deixar esgotar o fio. Agradeço-lhe toda a ajuda e apoio, durante este projeto, crucial nesta reta final. Agradeço ao Rúben C. Dias pela paciência e cumplicidade, por me ter abraçado e amparado quando tudo parecia escuro. Agradeço ao Miguel Pilão por ser atento, por cuidar discretamente. Agradeço-lhe por me chamar à razão, por ser os meus pés na terra. Agradeço, novamente, ao David Teixeira da Silva por me lembrar que na confusão dos vários tons de cinzento, há coisas que são mais para o preto ou para o branco. Agradeço-lhe toda a ajuda e presença, durante este projeto, decisiva nesta reta final. Agradeço-lhe também pelas boleias intermináveis. Agradeço ao Gabriel Costa pela leveza, descomplicação e provocações, que me fazem sempre rir. Agradeço-lhe por ter sempre uma palavra amiga. Agradeço-lhe o companheirismo e incentivo sincero, determinante nesta reta final. Agradeço à Sofia Gomes a recente, mas profunda amizade. Agradeço a leveza, as conversas intermináveis e o piano a 4 mãos a horas tardias. A eles, agradeço a amizade, agradeço a sensação de segunda casa pela ESMAE.

Agradeço ao António Pan, pela confiança e pelo apoio. Agradeço-lhe pela praia, pelas caminhadas, pelas conversas, pela procura. Agradeço-lhe por, sem saber, me ter salvo tantas vezes, por ser um reflexo do sol. Agradeço à Amanda Pereira, pela amizade desde há 20 anos. Agradeço-lhe o ter acompanhado as dores de crescimento (ainda hoje) e partilhar

comigo os momentos mais felizes da vida. Agradeço-lhe a honestidade, os desabafos e os momentos cômicos. Agradeço-lhe o genuíno interesse em me querer ver feliz. A ambos, agradeço por serem tão importantes na minha vida, por permanecerem, incondicionais, sempre.

Agradeço à minha mãe e à minha tia por, em tantas coisas, serem um exemplo e uma inspiração a seguir. Agradeço-lhes a determinação e o seu instinto guiado por um amor verdadeiramente incondicional, que tem urgência, e que me aquece o coração. Agradeço-lhes o cuidado, os conselhos, os valores e a preocupação. Agradeço-lhe as conversas e todos os contrapontos que me fazem ver mais longe. Agradeço-lhes uma casa turbulenta, mas uma casa verdadeiramente feliz. A elas, agradeço-lhes tudo. Acima de tudo, agradeço-lhes o colo, agradeço-lhes o maior consolo.

À minha família toda, a todos os meus amigos, colegas e professores, agradeço a presença.

Agradeço a eles e por eles.

Resumo

Proponho, com este projeto de pesquisa artística, a criação de um espetáculo musical para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrônica, *UM FIO DE LUZ*, centrado na ideia do consolo como uma presença e um amparo, como um movimento de transformação e aproximação. Numa reflexão e partilha pessoal, procuro indagar sobre a música que me oferece consolo, assentada nos conceitos de Estilo e Ideia de A. Schonberg, e de como isso se transporta para a minha prática artística.

Palavras-chave

Consolo, ideia, estilo, todo, movimento, estaticidade, luz

Abstract

With this artistic research project, I propose the creation of a musical performance for mezzo-soprano and large ensemble with electronics, *UM FIO DE LUZ*, centered on the idea of consolation, as a presence and support, as a movement of transformation and closeness. Through a personal reflection and sharing, I seek to question the music that offers me consolation, grounded in A. Schoenberg's concepts of Idea and Style, and to explore how these notions are translated into my own artistic practice.

Keywords

Consolation, idea, style, whole, movement, stillness, light

ÍNDICE

1. Introdução	p. 1
2. Consolo: Porquê uma dissertação e um espetáculo musical sobre o consolo?	p. 3
3. Música e Criação Artística como consolo	p. 9
4. Uma peça ainda sem título, mas sobre uma ideia específica, para piano gravado e transformado e 3 vozes femininas com Rodrigo Pinto	p. 23
5. <i>Um fio de luz</i> , um espetáculo musical para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica	p. 31
5.1 Um espetáculo musical: estar imerso num todo	p. 31
5.2 Composição Musical: estilo e ideia	p. 41
6. Conclusão	p. 51
Referências Bibliográficas	p. 54
Referências Musicais	p. 56
Índice de Figuras	p. 58
Anexos	p. 59
Partitura <i>UM FIO DE LUZ</i>	p. 62

1. INTRODUÇÃO

Escrevo e proponho-me a este projeto de mestrado com a aspiração de encontrar uma maneira de expressar, aprofundar e consolidar aquilo que é (pelo menos, neste momento) uma bússola na minha forma de ser e estar: o consolo. Procuo fazê-lo de uma forma simbiótica e complementar, quer através da criação artística de um espetáculo musical *UM FIO DE LUZ*, para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica, baseado nesta temática, quer da formalização dessas mesmas ideias e reflexões neste trabalho escrito. Pretendo abordar o consolo de forma artística, reconhecendo, inspirando-me e apropriando-me do seu contexto etimológico, filosófico, religioso e de outros testemunhos, porém sem me comprometer com a exatidão que esses contextos possam acarretar, moldando-os em prol de uma criação e reflexão artística. É uma abordagem composicional e artística ao consolo, à música como consolo, e ao que isso significa para mim.

Através de uma reflexão pessoal, procuro evidenciar qual o espaço que o consolo ocupa na minha vida, bem como a minha motivação para o abordar de forma artística, no capítulo 2. *Consolo: Porquê uma dissertação e um espetáculo musical sobre o consolo?*.

No capítulo 3. *Música e Criação Artística como consolo*, num exercício de escrutínio interno, assentado no que a música é em estilo e ideia¹, procuro refletir sobre a música me oferece consolo, em oposição à que não tem essa capacidade. Procuo olhar para a música, com proximidade, e reconhecer quais as características intrínsecas que me conduzem a essa aproximação. Procuo debruçar-me sobre de que modo a minha forma de escutar a música e o mundo se reflete na minha composição musical e de como pode ser coincidentemente um amparo e um veículo de expressão. Assim, exploro a criação artística enquanto espaço onde o consolo surge, e, como consequência, sobre a clareza que emerge no momento em que as minhas ideias se concretizam em estilo.

¹ À luz dos conceitos de Estilo e Ideia, abordados por Schoenberg (1950) em *Style and Idea*.

Procuro elucidar estas questões recorrendo a exemplos musicais de outros compositores, que fazem parte da minha constelação de referências musicais, bem como através da reflexão da minha própria prática artística, nos capítulos 4. *Uma peça ainda sem título, mas sobre uma ideia específica, para piano gravado e transformado e 3 vozes femininas com Rodrigo Pinto* e 5. *Um fio de luz, um espetáculo musical para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica*. Nestes capítulos, abordo o processo de criação de duas obras: *UM FIO DE LUZ*, tanto na sua composição musical como na conceção global do espetáculo (desenvolvido em colaboração com uma equipa artística) e uma segunda peça, ainda sem título, concebida para piano gravado e transformado e três vozes femininas, em conjunto com Rodrigo Pinto. Esta última obra constitui um espaço de experimentação e partilha, revelando-se também uma influência direta no processo criativo de *UM FIO DE LUZ*.

Mais do que um projeto académico de pesquisa artística, este é um trabalho pessoal e um reflexo da minha procura por um sentido no mundo e, em particular, na música.

2. CONSOLO: PORQUÊ UMA DISSERTAÇÃO E UM ESPETÁCULO MUSICAL SOBRE CONSOLO?

Para explicar e contextualizar o que é o consolo para mim e qual a sua significância, considero importante recuar na linha de causalidade e salientar um anseio muito pessoal (ainda que me pareça ser transversal e universal a todos nós): o de querer compreender o que me rodeia, de encontrar um sentido nas coisas, para, nesta relação com o mundo, também saber onde me situar. Do momento dos meus 24 anos, sinto que é muito difícil perceber o sentido que o mundo tem – e eu não lhe nego um – e, por isso, também perceber para onde caminho. Se, por um lado, a incompletude das coisas me fascina, por outro assusta-me. Faz-me sentir que compreender o mundo como um todo (com um só modelo, por uma só lente) é algo inatingível. Tira-me o chão e é um motor à minha inquietude. Porém, se por um lado a incompletude das coisas me assusta, por outro fascina-me. Dá contexto a essa minha natural inquietação e tendência ao questionamento sobre as coisas – de facto, há sempre perguntas a fazer porque há sempre algo mais para se ver. Esta sensação de constante transformação e reconstrução acompanha-me perante a impossibilidade de respostas, talvez na promessa de que as minhas dúvidas tenham elas próprias um sentido.

Estaria a mentir se dissesse que não procuro respostas – procuro. No entanto, acredito que a procura por um sentido vai para além delas. A música apresenta essa valência em mim, a de ir para além das respostas e de transformar a minha inquietude em sentido (sentido como significado, mas sentido como apontar numa direção). Isso dá-me consolo: sustenta a minha existência², ampara e apazigua. É uma companhia, uma presença que me acompanha. É um ato de amor, como Juarroz (2020) refere:

O homem não precisa de respostas, as respostas são impossíveis. [...] O que a poesia procura não é o confortável recurso de uma resposta, mas algo mais sério e importante: perante a impossibilidade de respostas, criar presenças que o acompanhem. A poesia não cria soluções, fórmulas

² Consolo, do conceito da arquitetura *consola*: “suporte saliente embebido na parede, com maior altura do que projeção exterior, destinado a sustentar cornijas, varandas, estátuas, etc.” (Rodrigues, Sousa & Bonifácio, 1990, p. 89)

ou receitas fáceis para a vida, mas companhia para a vida. [...] É um ato de amor. (p. 22)

Quando me perguntam o que é o consolo, é-me verdadeiramente difícil de explicá-lo e recorro à ressonância que ele deixa. Diria que, nesse sentido, é semelhante ao vento: não é possível vê-lo, mas sabemos-lo ao sentir o seu movimento. Boécio (2016) narra que ao conversar com a filosofia, que lhe apareceu sob a forma de mulher, esta o consolou e o conduziu do seu profundo desespero até à alegria de quem alcançou a verdadeira felicidade. O Papa Francisco (2022, 2023) refere-se ao consolo como a luz da alma, um movimento íntimo que toca no fundo de nós próprios. Já Schopenhauer (2005) diz-nos, que num mundo de dor, a música salva-nos, tornando-se um consolo inefável e um apaziguamento absoluto. Dagerman (2018) é da opinião que a necessidade de consolo é, até certo ponto, impossível de satisfazer, que o seu ato de escrever não passa de uma tentativa (falhada, diz) de se consolar da sua própria solidão.

Há algo comum a todos estes testemunhos, sejam eles mais positivos ou mais negativos: pressupõem um movimento, uma transformação. Teremos certamente todos momentos em que não compreendemos o que nos rodeia e a inquietação nos assola. Perante a ausência de respostas, precisamos com urgência de amparos, como uma criança que procura o colo da sua mãe, presenças que nos acompanhem, e de metamorfosear essa tensão numa outra coisa. Nesses momentos (catárticos, pode-se dizer), esta transformação dá-se de forma harmoniosa. Aliás, harmoniza as tensões, sem as resolver, revelando um espaço onde elas podem coexistir. Nesses momentos, a minha inquietude pelas coisas que eu não compreendo encontra-se e coexiste harmoniosamente com a serenidade, e faz-me sentir que realmente a incompletude das coisas não me assusta mais do que me fascina.

Ser consolado é estar em paz com Deus, sentir que tudo está arrumado em paz, tudo é harmónico dentro de nós. [...] Nunca é algo desafinado, que procura forçar a nossa vontade, mas também não é uma euforia passageira: pelo contrário, como vimos, até a dor - por exemplo, por causa dos próprios pecados - pode tornar-se motivo de consolação. (Francisco, 2022-2023)

Há uma diferença nesta euforia passageira, que o Papa Francisco alerta, e do consolo sobre o que escrevo. O consolo a que me refiro implica uma imersão (estar dentro do casulo) em vez de um distanciamento (estar fora do casulo), – (para se dar a metamorfose) – abordando os assuntos, sem a pretensão de os resolver, em vez de os negligenciar e de os dissolver. Esta distinção está bem presente num exemplo descrito na Autobiografia de Santo Inácio de Loyola. Santo Inácio, que tinha interesse pelo mundo cavaleiresco, escreveu que “quando pensava nas coisas do mundo, sentia um grande prazer; mas quando depois de cansado as deixava, sentia-se árido e descontente. E quando pensava ir a Jerusalém, descalço e comendo só ervas, e em fazer todos os mais rigores que via que os santos tinham feito, não só sentia consolação quando estava nesses pensamentos, mas também depois de os deixar, ficava contente e alegre.” (Francisco, 2022-2023)

No final, a falsa consolação deixa-nos vazios, distantes do centro da nossa existência. Por isso, quando nos sentimos felizes, em paz, somos capazes de fazer qualquer coisa. Mas não confundamos aquela paz com um entusiasmo passageiro, pois há o entusiasmo hoje, depois diminui e deixa de haver. (Francisco, 2022-2023)

Schopenhauer (2005), no seu livro *O Mundo como Vontade e como Representação*, refere que todo querer “nasce da carência, do descontentamento com o próprio estado e é, portanto, sofrimento pelo tempo em que não for satisfeito”. (p.399) “E mesmo que os desejos sejam satisfeitos e levem ao alívio do sofrer, contra cada desejo satisfeito existem dez que não o são.” (p. 8). Na minha perspetiva, não se trata de corresponder ou satisfazer uma carência ou um desejo, pelo menos não desta forma. O que acompanha, apazigua e transforma – o que consola – ainda que também momentaneamente, absorve, sem ter a pretensão de ser absoluto, num compromisso mais sério e honesto. Ainda que a correspondência entre desejo e o consolo exista, parece-me que acontece de outra forma, até porque o desejo é inesgotável e o consolo não me parece que possa ser induzido para corresponder a algo. Não obstante, o desejo e o consolo parecem-me estar intimamente relacionados. Nas catequeses do discernimento, o (Francisco, 2022-2023) fala-nos do desejo como uma nostalgia de plenitude que nunca encontra realização total. É por isso, um lugar que intuímos e pelo qual procuramos (e que talvez possamos procurá-lo em todas as coisas do mundo), e o consolo o que nos renova a fé de que esse é o caminho a seguir.

Literalmente “a falta da estrela”, desejo é uma falta da estrela, falta do ponto de referência que orienta o caminho da vida; ela evoca um sofrimento, uma carência e, ao mesmo tempo, uma tensão para alcançar o bem que nos falta. Então, o desejo é a bússola para compreender onde estou e para onde vou, aliás é a bússola para compreender se estou parado ou a caminhar, uma pessoa que nunca deseja é uma pessoa parada, talvez doente, quase morta. (Francisco, 2022-2023)

Porquê uma dissertação e um espetáculo musical sobre o consolo? Este mestrado, reflete isto mesmo: uma busca pessoal por algo. Tenho uma vontade muito grande em expressar, aprofundar e consolidar todas estas ideias de forma artística – a melhor forma que considero ter para o fazer – que até então estavam soltas, indefinidas e emaranhadas no meu pensamento. É importante para mim fazê-lo, numa primeira instância, para perceber onde me situo e para onde preciso de caminhar. Numa segunda instância, há uma vontade de abordar e investigar estes assuntos para perceber, reconhecendo que não há uma fórmula fácil e replicável, como é que as pessoas funcionam, como é que as pessoas lidam com as coisas que não sabem lidar, com as coisas que não compreendem, perceber onde encontram consolo e como se dá esse processo de reconstrução. Isto, quanto mais não seja, num gesto esperançoso de que essas coisas, certamente diferentes de pessoa para pessoa, e de mim para as outras pessoas, possam ressoar em mim, da mesma forma e com a mesma intensidade: como um conforto, uma presença e uma companhia. Juarroz (2020), no seu livro *Poesia e Criação*, refere-se a este mesmo gesto esperançoso de que escrevo:

Creio que a experiência da palavra no poeta é marcada por muitas coisas, mas sobretudo duas. A primeira é a necessidade, no sentido desse belo texto de Rilke que diz: Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade. É a natureza da sua origem que a julga. Não poderemos fazer outra coisa a não ser dizer essa palavra, porque senão algo se destrói nesse instante, algo se destrói em si. [...] Uma experiência que acontece marcada pela necessidade e pela intensidade, permite-nos vivenciar um ato de fé, concedendo-nos o direito de acreditar que talvez o mesmo se possa repetir em alguém que a receba. (p. 12)

No entanto, numa certa fase desta pesquisa e reflexão, senti uma enorme crise de fé sobre estas ideias e este projeto. Confesso que estava a ser demasiado difícil pregar o consolo, mostrando apenas um lado da moeda. O outro lado, reservado, tímido e introspetivo, ainda não se tinha revelado. Ainda não tinha ganho forma nos meus pensamentos, mas habitava muito densamente dentro de mim – pressentia-o ao ver uma balança completamente desequilibrada entre aquilo em que acreditava (ou, pelos menos, o que eu tinha sistematizado disso) e o que eu estava a sentir. Até esse momento, tinha alicerçado todas estas ideias sem fazer um reconhecimento que parece ser o ponto central da questão (algo que me é muito pessoal e vivido): que para sentir consolo, é preciso que um primeiro passo esteja dado.

O consolo não me parece ser algo inato a qualquer coisa ou circunstância. O consolo precisará de algo de nós mesmos – talvez a capacidade de transformar as coisas, talvez a capacidade de acreditar que as coisas podem ser transformadas. O consolo precisará que estejamos, no mínimo, num sítio do poço de onde seja possível ver a luz, porque só ela é que o pode iluminar. Nas *Catequeses do Discernimento* (2022, 2023), o Papa Francisco refere que uma pessoa que nunca deseja, e por isso que não segue a luz, é uma pessoa parada, talvez doente, quase morta. Diria que grande parte das pessoas não ficam paradas por escolha. Por vezes, serão as coisas que não compreendemos, ou até as que achamos que compreendemos, que fazem de nós prisioneiros e não nos deixam sair do mesmo sítio. Mais do que as pessoas que param de caminhar, que param de procurar ver, as pessoas que não conseguem caminhar, que não conseguem ver e acreditar, poderão deixar de o tentar fazer. Serão essas as pessoas que ficam doentes e serão essas as que morrem.

Isto em nada vai ao encontro da visão deprimente de Schopenhauer (2005). Aliás, é precisamente o oposto. É um ato de resistência e persistência, perante um reconhecimento de que há em mim – e creio que no mundo – um lado deprimente, sombrio e enclausurado. Se espontaneamente sou alguém que exterioriza uma visão otimista, fé e esperança, um fascínio pelo mundo e pela sua beleza, coexiste em mim um sentimento de angústia e inquietação (um lado maioritariamente interior) perante esse mesmo mundo e a sua beleza. Reconhecê-lo é importante na medida em que eu preciso, com urgência e muito afincado, de resistir a ele, para que esse primeiro passo esteja dado e assim garantir que tenho em mim a capacidade de acreditar – a capacidade de acreditar que as coisas podem ser transformadas.

Fazer uma dissertação e um espetáculo sobre o consolo é, neste momento (ou talvez em qualquer outro) uma urgência e uma necessidade. É até uma imposição consciente, mas espontânea, a mim mesma, para, quanto mais não seja, persistir e resistir. Este projeto assume-se, assim, como a concretização e materialização tangível de uma ideia, uma forma de inscrição no tempo. É, simultaneamente, refúgio e instrumento de crença — é algo, para quando a dúvida surgir, para ser capaz de acreditar.

3. MÚSICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO CONSOLO

Como já mencionei anteriormente, a música é, em muitos momentos, uma forma profunda de consolo. A influência de uma professora de piano, a professora Catarina Gonçalves, foi determinante e fundamental para isso. Aliás, em retrospectiva, reconheço que se aproximou de uma primeira professora de composição. Em criança, a minha vontade de tocar os temas da Disney, que costumava ouvir a minha professora interpretar, sobrepunha-se de forma ingénuo a qualquer dificuldade técnica que as minhas pequenas mãos pudessem encontrar. Ouvia-a tocar e queria tocar também. Inevitavelmente, estabelecia-se uma dissonância entre a expectativa, de tocar aqueles arranjos cheios de notas, e a realidade, de as minhas mãos não conseguirem abarcar toda essa complexidade. A forma de resolver este conflito passava por experimentar no piano diferentes possibilidades de tocar a mesma ideia musical. Esse desafio, proposto pela minha professora, de procurar no piano o cruzamento entre as minhas capacidades limitadas e uma ideia musical deu-me as ferramentas necessárias para que eu própria pudesse procurar no meu piano as ideias musicais que habitavam dentro de mim. Mais do que isso, creio que estes exercícios foram fundamentais e determinantes para a forma como hoje penso a música e a composição: mais que a conjugação e disposição de elementos musicais no tempo, eu procuro, constante e repetidamente, uma ideia – procuro-a através da música, através do meu piano, a forma mais direta, intuitiva e imediata, porque por vezes essa procura surge com muita urgência, que encontro para me expressar.

Esta ideia que procuro é, no sentido platónico, verdadeiramente uma ideia: manifesta a sua essência numa multiplicidade de formas musicais³. Frequentemente, essas ideias que procuro não são sequer ideias musicais (ou, pelo menos, não são compostas por elementos musicais e sonoros). São, antes, ideias sobre o mundo, com um potencial de expressão musical, isto é, com um potencial de se materializarem através da música.

³ "uma unidade visível da multiplicidade, [...] a essência ou a substância do que é múltiplo e, por vezes, como o ideal ou o modelo dele." (Abbagnano, 1998, p. 524-525).

Uma paisagem montanhosa da Serra do Caramulo, as rochas rugosas do Cabo do Carvoeiro em Peniche ou o pôr do sol do Miradouro do Cabo do Mondego na Figueira da Foz evocam-me, entre outras, uma ideia específica: o paradoxo de algo tão estático e sereno, pela sua dimensão imensa, conter em si um relevo, uma rugosidade, uma tensão por um lado tão pequena e singela, por outro lado tão intensa⁴. Encontro esta ideia em múltiplas formas – talvez a procure em todas as formas do mundo. Vejo-a numa panela cheia de água, serena, mesmo antes de começar a ferver, na tensão iminente de que irá borbulhar. Vejo-a nas ressonâncias de um piano, num som que está destinado a morrer, mas que tem tanta vida e saliências dentro dele. Vejo-a no ser humano exteriormente calmo e com uma ação aparentemente ponderada e acertada no mundo, mas interiormente complexo, frenético e hesitante de quem somos e de como agir. Vejo-a também em muita da música que escrevo.

Esta ideia da paisagem estática e aparentemente serena, porém carregada de uma tensão iminente e densa revela-se, por exemplo, em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*⁵, o primeiro momento do espetáculo musical *UM FIO DE LUZ*. Este momento emerge de um som um grave, ligeiramente borbulhante, mas ainda sereno, na eletrónica, acompanhado por uma pulsação definida e constante na percussão (bombo sinfónico e tam-tam), pautado por pequenos apontamentos no registo grave do piano. Esta atmosfera, contida e com um prenúncio de tensão, desenvolve-se num grande crescendo ondulante carregado de energia interna (devido às tensões harmónicas, gestos inquietos da percussão e piano, e da rugosidade dos tremolos, harmónicos e ritmos desassossegados das notas longas do ensemble) com uma direção clara, prestes a explodir. No entanto, toda essa energia acumula-se na atmosfera estática, em que nenhuma nota, nenhum ataque e nenhum gesto é suficientemente vincado para que dali se despolete uma explosão. Continua contida e iminente, mesmo depois de chegar ao silêncio.

I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO não é uma consequência dos outros exemplos em que esta ideia se manifesta, mas a coincidência de uma mesma procura. Aliás, todos estes exemplos enumerados são coincidentes da mesma ideia. Isto é, não escrevi *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO* como consequência ou aplicação do fenómeno da água

⁴ Creio que é um exercício de escala. Mais do que as sobrepor, é encontrar um espaço onde diferentes escalas possam coexistir.

⁵ Para além de *I. UM PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, esta ideia está presente também noutros momentos de *UM FIO DE LUZ*, como em *VI. SEM SABER* e *VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)*.

ferver na música, mas como uma procura na música pela mesma ideia que a água a ferver, que a imensidão das paisagens rugosas e que o ser humano, exteriormente sereno e interiormente frenético, enunciam.

No entanto, e retornando ao ponto anterior, não são apenas as ideias que ganham forma através da música. Creio que a música que me consola influencia diretamente as ideias que me surgem com mais relevo, inclusive as ideias não musicais (inclusive ideias sobre o mundo). O meu piano teve, durante quase toda a minha vida, a particularidade de ter o pedal de sustentação mais solto que o habitual, resultando num som com muito mais ressonância e numa ressonância muito mais viva, que colocava em evidência esses relevos de tensão de certas frequências dentro da ressonância. Era, aliás, curioso que, quando tocava noutros pianos, faziam-me muitas vezes a crítica de que tocava com pedal a mais. Hoje, retrospectivamente, reconheço que procuro em todos os pianos o som do meu piano. Mais que isso, creio que, de certa forma, procuro em todos os sons o som do meu piano.

A ressonância do meu piano, e as suas harmonias emaranhadas, têm acompanhado, desde sempre, os momentos mais íntimos da minha expressão, a tal ponto que considero que ambas, a ressonância e a minha expressão, se tenham tornado indissociáveis. Contudo, considero que esta proximidade tão entrelaçada entre a ressonância e a minha forma de expressão não é sempre positiva. Reconheço, aliás, uma limitação significativa na minha capacidade de me expressar, com honestidade e intimidade, através da música quando certos elementos musicais estão ausentes (como por exemplo, a ressonância). Em alguns exercícios composicionais e obras anteriores, desafiei-me a escrever música que fosse deliberadamente contrária a essas características que me são tão naturais, com o objetivo de superar essa limitação. Inclusive, o *IV. ENSINEM-ME COMO* surge precisamente com o objetivo de equilibrar formalmente e musicalmente *UM FIO DE LUZ*, como um contraponto a todos os outros momentos que nasceram de forma mais espontânea e, por isso, apresentam essas características musicais. Este momento, ao contrário dos outros, é pautado por tempo rápido, precipitado e incisivo. É um registo caótico e frenético, à semelhança do final de *VI. SEM SABER*, contudo, com características bastante distintas. Apresenta elementos mais definidos e precisos, em vez de uma massa sonora ressonante emaranhada e indefinida. Curiosamente, o *IV. ENSINEM-ME COMO* foi o último momento a ser escrito, por ser, entre outros aspetos, o que mais tive dificuldade de idealizar, precisamente por

ser o mais distante de mim. No entanto, salvo um instante de hesitação perante o desenvolvimento deste momento, foi relativamente fácil e rápido de escrevê-lo. Foi uma procura técnica pela conjugação e disposição de elementos musicais com estas características no tempo, em vez da procura de uma ideia ou atmosfera através da música.

Nestes casos, mesmo quando considero o resultado musical relativamente bem-sucedido, sinto frequentemente que a materialização musical dessa procura (resultante de um processo com bastantes dificuldades) permanece incompleta – não a música, a ideia. Tanto a música que escrevo, como a música que ouço, consola-me quando me chega completa, como um todo. No momento em que a ouço ou escrevo, não tenho a capacidade, nem me ocorre a possibilidade de a fragmentar ou decompor nas suas partes. Naquele momento, o todo é verdadeiramente maior que a soma das partes.

Enquanto estudante de composição, considero necessário um ouvido atento, crítico e escrutinador da música que ouvimos e escrevemos – reconheço que é importante e fundamental reconhecer os padrões, até para que eles nos possam abrir portas e caminhos. No entanto, a música que verdadeiramente me consola anula-me, pelo menos nesse momento, por não surgir como necessária, toda a capacidade de crítica, escrutínio e de decomposição⁶. Chega-me e naquele momento ouço-a apenas com o coração. No livro *O Príncipezinho*, de Antoine de Saint-Exupéry (2016) a raposa alerta-o de que o essencial é invisível aos olhos, que para ver bem algo é preciso ver com o coração. Parece-me que para escutar o essencial da música, a que tem a capacidade de me consolar, apenas é possível se o fizer com o coração – o ouvido atento, crítico e escrutinador não me servirá para tal.

Uma das críticas que faço a alguma música clássica contemporânea⁷, incluindo alguma da música que pela qual nutro grande admiração, é a tendência da imediatez com que a música já nos chega desconstruída, como se a música não contivesse em si, *à priori*, a capacidade de ser ouvida como um todo⁸ – chega-me apenas como a

⁶ Ainda que toda a música possa ter esse potencial da separação e da análise.

⁷ A crítica que faço não é exclusiva à música clássica contemporânea, pode estar presente em qualquer estilo musical. No entanto, sinto-a de forma mais abundante na música clássica contemporânea, do que em outros estilos de música que me são próximos.

⁸ Reconheço que muita da música a que me refiro, nomeadamente do pós-modernismo, tem como principal objetivo a percepção da música de forma mais fragmentada e não como um todo.

conjugação e disposição de elementos musicais (por exemplo, temas, melodias, frases, motivos) no tempo. A obra *Earth Dances* do compositor Harrison Birtwistle (1986) é, sem dúvida alguma, uma obra grandiosa e de um relevo altíssimo e inegável para a música contemporânea. Pessoalmente, o início desta obra – aquele ranger num crescendo denso e tenso, como um trovão, que ressoa, sem pressa de acabar, numa nuvem harmónica – é um dos momentos mais marcantes, pela sua crueza, bruteza e intensidade, da minha constelação de referenciais musicais⁹. Contudo, a obra, com exceção de alguns momentos, como é exemplo o início, não me chega como um todo. No momento de escuta, a peça decompõe-se em elementos e componentes musicais perante o meu ouvido atento, crítico e escrutinador: reparo num gesto bem conduzido, na sobreposição de camadas e texturas, nas sonoridades ricas e interessantes e na complexidade e sensibilidade da orquestração, mas o essencial da música parece-me distante. Não que considere que esta obra não tem essa coisa essencial – não é, de todo, isso. Em alguns momentos, eu consigo aproximar-me dela e intuí-la. No entanto, chega-me num segundo plano, enevoadada pela capacidade intrínseca desta música já chegar decomposta ao meu ouvido. Não me chega ao coração, não me chega como um todo, não me chega como um consolo¹⁰.

Nesta procura por música contemporânea que tem a capacidade de chegar profundamente e como um todo, encontrei consolo no álbum *and all the days were purple*, de Alex Weiser (2017) – é um consolo por, entre outras coisas, ser uma presença na minha vida. É-o tanto na sua escuta (na escuta com o coração), como na capacidade que tem de me revelar um sentimento de valor e de significado e, sem ter a pretensão de ser uma resposta, faz-me aproximar de algo, talvez da sensação de que há algo que é verdadeiramente essencial lá. É um ciclo de canções, para mezzo-soprano, piano, percussão e trio de cordas, pautados por um ambiente contemplativo e por uma simplicidade frágil, mas arrebatadora, abordando a vida, a beleza e a busca por um sentido.

⁹ Inclusive, escrevi uma obra para Orquestra Clássica, *5 QUADROS SOBRE O MAR E A SERRA*, com partes inspiradas neste início.

¹⁰ Reconheço e faço a mim mesma a crítica de que tudo isto é extremamente pessoal e subjetivo. Da mesma forma que eu não encontro consolo, de forma geral, em Birtwistle, provavelmente alguém que não terá afinidade com a música clássica dirá que nem Debussy, nem Beethoven, nem Bach têm a capacidade de lhes chegar como um todo e até ao coração. Dirão talvez que a sua música chega, *à priori*, decomposta. No entanto, não posso deixar de mencionar a inquietação que me traz imaginar que algum tipo de música possa, em toda a sua potência, ser um consolo. (Não acredito também que toda a música tenha de o ser – há outras coisas, igualmente necessárias, que a música pode ser, que não um consolo.) Deixo a questão, por me ser tão distante que me parece inconcretizável: haverá alguém que, a precisar de amparo e consolo, recorra, por exemplo, à Segunda Sonata para piano de Boulez?

Considero importante partilhar que, quando escuto voz cantada com texto, tenho, desde sempre, dificuldade em conseguir acompanhar a letra. No meu fenómeno de escuta do texto, transversal a qualquer estilo de música, absorvo apenas algumas palavras, ideias e conceitos, mas de uma forma muito superficial, a não ser que faça um esforço consciente de reparar na letra. Neste álbum, o mesmo aconteceu. Sem ter percecionado a letra (até porque parte se encontra em lídiche, que eu não compreendo), este ciclo de canções teve um impacto profundo e estruturante em mim. Chegou-me uma música sobre significado, beleza e algo profundamente sentido, íntimo e sagrado. A primeira vez que reparei e procurei com atenção os poemas utilizados nesta obra foi bastante tempo depois de ter descoberto o álbum. Isto é curioso, apenas na medida em que o que me chegou da peça, antes e depois da escuta do texto, foi totalmente coincidente. (Anexo) Aliás, o texto fortaleceu ainda mais a relação que tinha com esta obra.

Schoenberg (1950), no seu livro *Style and Ideia*, refere que o termo ideia é geralmente “utilizado como sinónimo de tema, melodia, frase ou motivo”¹¹ (p.49), ou seja, ao que me referi anteriormente como a conjugação e disposição destas ideias ou elementos musicais. Contudo, o compositor refere que considera a “totalidade da peça como a ideia – a ideia que o seu criador quis apresentar”¹² (p.49). Schoenberg dá um simples exemplo para explicar esta distinção entre estilo (tema, melodia, frase ou motivo, e acrescento eu, sistema ou técnica) e a ideia.

Eu sempre admirei a mente que o inventou [o alicate]. Para entender o problema que este inventor teve de superar, é preciso imaginar o estado da mecânica antes da sua invenção. A ideia de fixar um ponto cruzado de dois braços tortos para que os dois segmentos menores na frente se movam na direção oposta dos segmentos maiores na parte de trás, multiplicando assim o poder do homem que os apertou a tal ponto que ele poderia cortar arame – essa ideia só pode ter sido concebida por um gênio. Certamente existem ferramentas hoje mais complicadas e melhores, e pode chegar um momento em que o uso dos alicates e outras ferramentas semelhantes se podem tornar supérfluas. (p. 50)

¹¹ Tradução livre própria: “In its most common meaning, the term idea is used as a synonym for theme, melody, phrase or motive.” (p.49)

¹² Tradução livre própria: “I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea which its creator wanted to present.” (p.49)

Parece-me que a questão se coloca por aqui: quando Schoenberg se refere à totalidade da peça, não creio que se estará a referir ao sistema dodecafónico e às suas potencialidades de estruturação da música na sua totalidade. Parece-me antes referir-se à essência da peça como um todo. Aliás, parece-me até que a procura por um sistema ou uma técnica que seja ela própria estruturadora de um todo é uma consequência ou coincidência com o facto de Schoenberg ter ele próprio esta procura pelo todo, pela unidade – uma procura, através da música (através do sistema dodecafónico), de uma ideia (a ideia de totalidade).

Considero, pela minha experiência, que as obras musicais que me oferecem consolo, que me revelam e me aproximam de algo essencial, são obras em que o estilo e a ideia são coincidentes, sem que um se sobreponha ao outro e, em última instância, sem que um anule o outro. Talvez o essencial da música, não esteja nem no estilo, nem na ideia, mas na relação profunda e coincidente entre ambos. Sobre a verdadeira coincidência, Alberto Caeiro (1994) enuncia-a com clareza no seu poema *Ah querem uma luz melhor que a do sol!*:

*Ah querem uma luz melhor que a do sol!
Querem campos mais verdes que estes!
Querem flores mais belas que estas que vejo!
A mim este sol, estes campos, estas flores contentam-me.
Mas, se acaso me descontento,
O que quero é um sol mais sol que o sol,
O que quero é campos mais campos que estes prados,
O que quero é flores mais estas flores que estas flores —
Tudo mais ideal do que é do mesmo modo e da mesma maneira!*

*Aquela coisa que está ali estava mais ali que ali está!
Sim, choro às vezes o corpo perfeito que não existe.
Mas o corpo perfeito é o corpo mais corpo que pode haver,
E o resto são os sonhos dos homens,
A miopia de quem vê pouco,
E o desejo de estar sentado de quem não sabe estar de pé.
Todo o cristianismo é um sonho de cadeiras.*

*E como a alma é aquilo que não aparece,
A alma mais perfeita é aquela que não apareça nunca —
A alma que está feita com o corpo
O absoluto corpo das coisas,
A existência absolutamente real sem sombras nem erros
A coincidência exacta (e inteira) de uma coisa consigo mesma.*

É esta coincidência exata entre o que a música é e o que ela enuncia que reconheço como essencial, que reconheço na música que me consola.

Por exemplo, quando anteriormente me questionava (consultar nota de rodapé p.13), sobre a possibilidade de a *Segunda Sonata para piano* de Pierre Boulez (1947/48) possuir, em potência, a capacidade de consolar alguém, estava, na verdade, a remeter precisamente para esta problemática da relação entre estilo e ideia. Neste caso específico, parece-me emergir uma certa dissociação entre ambas as dimensões.

Por um lado, encontramos uma arte que prima pelo virtuosismo técnico e estilístico, no sentido de Schoenberg – a mera conjugação e disposição de elementos musicais no tempo – correndo o risco de se tornar estéril na sua capacidade de evocar algo mais. Por outro lado, existe a arte que circula à volta das ideias, e por isso existe exclusivamente no Mundo das Ideias de Platão, sem que estas tenham, de facto, alguma ligação com a sua concretização material. Curiosamente, ambas vias, a da abstração pura e a do virtuosismo técnico, parecem-me conduzir a objetos artísticos de natureza semelhantes.

No caso particular da *Segunda Sonata* para piano de P. Boulez, questiono-me se o compositor não terá concentrado a sua atenção quase exclusivamente no domínio técnico do sistema serialista, privilegiando o rigor e a coerência interna do método em detrimento da possibilidade de a obra ressoar enquanto portadora de uma ideia expressiva. Por outro lado, é igualmente possível que Boulez se tenha deixado conduzir por uma fidelidade conceptual e excessiva à ideia de estrutura do serialismo, de tal modo que a dimensão sonora se tenha tornado secundária. Contudo, talvez a questão deva ser formulada de outro modo. Talvez a ideia de Boulez fosse, em si mesma, demasiado concreta para poder aspirar ao estatuto de ideia platónica, e, dessa forma,

não uma ideia no sentido transcendental, mas antes uma ideia de natureza estilística — um tema, um gesto, um princípio formal ou um sistema estruturador (como o próprio serialismo).

Devo, no entanto, salvaguardar que não considero condição necessária que um estilo musical assente num sistema rigoroso e formalmente definido — como o serialismo — anule a capacidade da música de enunciar algo mais. A existência de um sistema não implica, por si só, a ausência do que é essencial. Boulez demonstra-o noutras das suas obras, como por exemplo em *Dérive* (1984), uma peça pela qual nutro particular apreço, em que o seu sistema se manifesta não como limitação, mas como um veículo de aproximação de algo verdadeiramente essencial.

Consigno reconhecer, fruto deste exercício de escrutínio interno¹³, que estilo e elementos musicais apresenta a música que me consola. Entre eles, destaco a minha proximidade e afinidade por música lenta, caracterizada por grandes massas sonoras, transversal a diferentes épocas e estilos. Vejo esta característica presente em música de C. Debussy, R. Wagner, A. Schoenberg, entre outros. Apesar de muitas vezes serem considerados antagónicos, — especialmente Debussy em oposição a Wagner ou Schoenberg — reconheço entre eles uma relação musical subtil, mas, quando percecionada à luz desta massa sonora em movimento, estruturante. O seu conteúdo harmónico de cada compositor é evidentemente diferente. No entanto, a ideia de um som denso contínuo em movimento, que evolui e se transforma gradualmente, é um fio condutor que os une. Este mesmo conceito ressoa na música contemporânea, explorado de formas mais inovadoras por compositores como Ligeti, Xenakis e pelos spectralistas Tristan Murail, Gérard Grisey e Kaija Saariaho, esbatendo as fronteiras entre melodia, harmonia e timbre.

A obra *Adagio* para cordas, de Samuel Barber (1936) é um marco importantíssimo na minha constelação de referências musicais e uma das obras que mais amparo e consolo meu deus — o seu timbre quente e envolvente das cordas é uma presença profunda na minha vida. Também a *Noite Transfigurada*, de Schoenberg (1899), o *La Mer* de Debussy (1905) e, por exemplo, os Prelúdios do Ato I e III de *Tristão*

¹³ *À posteriori* da escuta.

e *Isola* de Wagner (1859), bem como o Adagietto da 5ª Sinfonia de G. Mahler (1902), em particular a versão dirigida pelo maestro Herbert von Karajan¹⁴, cuja lentidão faz absorver o tempo, são outros dos melhores exemplos de música que me consola e que me enche o coração, através desta massa sonora densa.

No contexto contemporâneo, a compositora Justé Janulyté, com a sua música “mono-cromática”, representa uma referência importantíssima. A ausência de melodia e a abordagem extremamente estática da sua música permitem que o movimento se construa unicamente através das tensões e resoluções harmónicas, proporcionando uma experiência profunda e imersiva. Este estilo influenciou diretamente a minha própria prática composicional, particularmente na exploração de texturas estáticas que se transformam internamente. John Luther Adams e Josep Maria Guix, a quem voltarei mais à frente, têm também a capacidade de me consolar, através da sua música com base nesta característica particular.

Esta massa sonora a que me refiro tem a particularidade de me absorver e de me levar pelo caminho musical. Creio que a minha afinidade com harmonias repetitivas e pulsações definidas, parte deste mesmo princípio – criam um espaço imersivo e hipnótico propícios à absorção contemplativa. No repertório clássico, o 2º andamento da 7ª Sinfonia de Beethoven (1811) ou a música minimal de Steve Reich oferecem exemplos significativos, embora distintos entre si, desta característica. No entanto, há um exemplo que considero ilustrar na perfeição este princípio, que me é muito próximo e que o tenho como um dos maiores momentos da história da música – *A Adoração da Terra da Sagração da Primavera* de I. Stravinsky (1913). Considero importante partilhar que a primeira vez que ouvi a *Sagração da Primavera* de início a fim foi com uma gravação do bailado da Pina Baush¹⁵. A repetição persistente do movimento musical pesado e pulsante, associada aos gestos crus mas carregados de tensão dos bailarinos, numa atmosfera contida, na iminência da desistência, mas que persiste, teve um impacto profundo em mim. Tenho a *Sagração da Primavera* como uma obra de referência, mas este momento em particular desperta em mim algo intimamente profundo e sentido.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=wSdXXmrtt9w&list=RDwSdXXmrtt9w&start_radio=1

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=yiWH6vRT4So&t=615s>

Esta abordagem de ciclos harmônicos repetitivos e pulsação constante encontra paralelo em registos mais ligeiros, nomeadamente na música de Nick Cave and the Bad Seeds, Radiohead e Sufjan Stevens. Nestes artistas reconheço uma atmosfera geral constante, hipnótica e envolvente, transversal à sua sonoridade. Ouço-os, a todos eles, com a sensação de estar a flutuar, embalada, na sua música. Diria que existe um traço comum entre Beethoven, Reich, Stravinsky, Nick Cave and the Bad Seeds, Radiohead e Sufjan Stevens: uma melancolia latente sustentada por este movimento pulsante e repetitivo. Essa combinação de introspeção e persistência rítmica cria uma tensão entre resignação e resistência, entre repouso e impulso, que me é profundamente próxima. Procurei encontrar essa ideia e expô-la em *V. INTERLÚDIO* e *VI. SEM SABER*, de formas diferentes, através do mesmo princípio harmónico circular e repetitivo.

Para além disso, há algo no tratamento vocal nestes artistas ligeiros que me fascina particularmente: linhas melódicas simples, despojadas de ornamentação excessiva, cuja expressividade nasce da honestidade, simplicidade e crueza. No caso dos Radiohead, a sua música atinge-me com uma dimensão quase meditativa, pela forma como uma única nota melódica é contraposta sobre diferentes contextos harmónicos, como por exemplo acontece em *Everything in its Right Place* (2000) e *Pyramid Song* (2001).

Esta estaticidade melódica, construída sobre uma harmonia em transformação, revela-se com afinidade, tanto na música que ouço como na que escrevo.

No registo da música clássica contemporânea, a escrita vocal e coral de Caroline Shaw, marcada por uma simplicidade modal de grande beleza, presente em obras como *Partita for 8 Voices* (2012) e *and the swallow* (2017), constitui uma influência direta na minha prática composicional. Outros compositores associados à chamada “estética coral britânica”, como Eric Whitacre, John Rutter e Morten Lauridsen, partilham essa mesma sensibilidade harmónica, sendo igualmente uma forte influência e, a sua música, um consolo.

Há outras duas obras musicais, que se situam sobre a mesma linha, que partilho por me oferecem muito consolo. O primeiro exemplo é o final grandioso e luminoso da

2ª Sinfonia de Mahler (1888/94). A gravação dirigida pelo maestro Leonard Bernstein¹⁶ constitui, para mim, um dos momentos mais arrepiantes e emotivos a que já assisti da música clássica. A combinação entre a componente coral, a densidade orquestral e o gesto expressivo e carregado de intensidade de Bernstein é avassaladora, por transcender esses mesmo elementos estilísticos.

A outra obra que ocupa um lugar de muita importância é *Le Poème de l'extase*, de Scriabin (1905/08) (um dos meus compositores de eleição), na interpretação de Kirill Petrenko.¹⁷ À semelhança de *A Adoração da Terra*, da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, este é um dos momentos que mais me emociona e consola, independentemente de estilos ou períodos. A interpretação de Petrenko é, na minha opinião, profundamente visceral e sentida, conduzindo a uma acumulação de tensão densa e iminente. No final desta peça, o gesto do corte súbito da tensão acumulada ao longo da obra, culminando num silêncio repleto de significado, constitui, para mim, um dos momentos mais poéticos da história da música. Nesse instante, a música parece suspender o tempo, como se todo o percurso sonoro convergisse para um ponto – um ponto de luz. É precisamente essa capacidade de Scriabin, amplificada pela interpretação de Petrenko, de revelar através da música algo que me é verdadeiramente essencial e que me toca e comove profundamente, que me consola. Ouvir música, como esta, oferece-me muito consolo. É um amparo em muitos momentos.

Escrever música consola-me, mas não sempre, é certo. Surge-me, em muitos momentos, como uma necessidade urgente de transformar a minha inquietação noutra coisa, na esperança de lhe conseguir dar um sentido. Se me questionarem por que razão componho, ou por que escolhi estudar composição, a resposta é simples: ajuda-me a encontrar-me a mim mesma. A música, e em particular o escrever música, pela sua materialização externa dos meus pensamentos, traz-me clareza, ainda que seja pelos breves momentos em que o piano soa.

Gosto da imagem de um novelo de pensamentos todo emaranhado e da música, quase como uma personagem, revelar, sem esforço e com delicadeza, onde se encontra a ponta desse novelo. Nestes momentos, dá-se um encontro, entre a ideia e o estilo,

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=FZEusNJLoRw&list=RDFZEusNJLoRw&start_radio=1

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=DqVz7Y2k4YU&list=RDDqVz7Y2k4YU&start_radio=1

iluminando um caminho, que até então permanecia enovado, imprescindível de seguir. Russell (1957) aborda o seu processo de escrita de uma forma que é, neste sentido, muito próxima da minha prática composicional.

A filosofia, para Platão, é uma espécie de visão, a “visão da verdade”. Não é puramente intelectual, não é meramente sabedoria, mas amor da sabedoria. O “amor intelectual de Deus”, de Spinoza, contém muito dessa mesma união íntima de idéias e sentimentos. Todo aquele que já realizou qualquer espécie de trabalho criador experimentou, sem maior ou menor grau, o estado de espírito no qual, depois de longo labor, a verdade ou a beleza aparecem, ou parecem aparecer, em súbita glória; pode ser uma coisa insignificante ou algo a respeito do universo. A experiência é, no momento, bastante convincente; a dúvida poderá surgir mais tarde, mas, no momento, há absoluta certeza. Se isso ocorre tanto com os outros como comigo, não o posso dizer. De minha parte, verifiquei que, quando desejo escrever um livro sobre certo tema, preciso primeiro saturar-me de pormenores, até que todas as partes isoladas do assunto me sejam familiares; depois, um dia qualquer, se tenho sorte, percebo o conjunto, com todas as partes devidamente articuladas. Depois disso, tenho apenas de escrever o que vi. Ocorre o mesmo que se passa com alguém que caminhe por uma montanha em meio da névoa, até que todos os caminhos, cumes e vales lhe são, cada qual, familiares, e depois, a distâncias, percebe toda a montanha em conjunto, nítida e brilhante ao sol. (p.143)

Escrever música, quando esta me oferece consolo, aproxima-me da música que estou a escrever, ajuda-me a reconhecer a montanha nítida e brilhante ao sol que obra é. Nesses momentos, o processo de composição torna-se mais intuitivo, imediato e óbvio.¹⁸ Todas as dúvidas e possibilidades alternativas dissipam-se, e a ideia revela-se de forma material e concreta. Jorge Vaz de Carvalho, no prefácio à obra *Arte de Música* de Jorge de Sena (2024), refere-se precisamente a esse instante de revelação, quando o pensamento virtual se torna presença concreta:

¹⁸ Paralelo com o conceito de *flow* da psicologia.

Há “espanto”, não mistério, nos objetos sonoros de “grandeza imensa”, em que “o virtual de um pensamento, se tornou ali / uma evidência: se tornou concreto”. (p.13)

As dúvidas surgem, sempre. Mas apenas depois.

É-me, contudo, profundamente difícil abordar a composição, em si, por ser uma prática tão pessoal e intuitiva. Posso, naturalmente, refletir sobre o processo criativo, de um ponto de vista técnico, mas, tal como Jorge Vaz de Carvalho observa:

“E se a música / for música, ouçamo-la e mais nada.” Verbalizá-la seria diminuí-la, pelo que, para Sena, há só “duas maneiras de falar nela: tecnicamente, ou poeticamente”. (p.11)

Abordar a composição apenas pelo seu aspeto técnico ficará aquém do que a composição é. John Croft (2015) no seu artigo *Composition is not research* defende que a composição não é investigação, mencionando que, mesmo que considerássemos a sua componente técnica investigação, “a coisa composicionalmente importante ficaria por explicar”.¹⁹ (p. 6)

Para mim, escrever música, sobretudo quando surge como consolo, não é, de modo algum, sobre técnica. Abordá-la meramente desse ponto de vista, ainda que também me pareça importante fazê-lo, parece-me parco e redutor. A composição acontece quando a técnica se torna coincidente com a ideia, e quando o essencial - aquilo que Croft designa como “a coisa composicionalmente importante” - se torna visível. Para a ver bem, terei de ver com o coração.

¹⁹ Tradução livre própria: “One might argue that at least the construction of compositional systems is research. Now, even granting this, it would remain the case that good and bad music can be made from any system— so after all the explications of technique, the compositionally important thing would remain unexplained and untouched.” (p.6)

4. UMA PEÇA AINDA SEM TÍTULO, MAS SOBRE UMA IDEIA ESPECÍFICA, PARA PIANO GRAVADO E TRANSFORMADO E 3 VOZES FEMININAS COM RODRIGO PINTO

Neste capítulo, não abordarei ainda a criação do espetáculo musical *UM FIO DE LUZ*, que será o objeto de estudo central desta dissertação. Pretendo, antes, refletir sobre a criação paralela de uma outra peça, ainda sem título, para piano gravado e transformado e 3 vozes femininas, composta em colaboração com o Rodrigo Pinto, compositor, meu colega e um grande amigo. Esta peça influenciou de forma direta a composição de diversos momentos de *UM FIO DE LUZ*.

A sua criação ocorreu no âmbito dos *Excursos Hermenêuticos*, um projeto coordenado pela Professora Ana Freijo, concebido como um espaço de experimentação interdisciplinar e reflexão conceptual. Esta edição adotou o formato de Bestiário Hermenêutico, tendo-se realizado no dia 6 de Junho de 2025, às 18h30, Jardim Botânico da Universidade do Porto e na Galeria da Biodiversidade – Centro Ciência Viva. O mote era o seguinte:

Perdidos nos jardins da imanência experimentaremos mil devires. Aqui, cada performance será um ecossistema em formação. Cada escuta, um mergulho partilhado. Cada presença, uma poética da metamorfose líquida. Sophia mostrou-nos o caminho e abriu os portões do sonho. Entremos nesse lugar da pura potência e escutemos como quem nada. Sem direção, mas com entrega. Sem forma, mas com corpo. E assim devir peixe e devir árvore. Devir som. Devir presença. Devir com. Devir, sempre devir.
(Freijo, 2025)

O ponto de partida conceptual para esta edição surgiu da reflexão conjunta, nas aulas de Estética e Hermenêutica sobre as formas de pensar e sentir do ser humano em comparação com as formas de pensar e sentir de outros animais e plantas. Um olhar científico e materialista dirá que, no mínimo, as plantas não terão a capacidade para pensar e para sentir – haverá certamente indícios empíricos que nos conduzirão a esta

mundivisão. No entanto, o que nos interessava não era de todo explorar os limites e pressupostos científicos sobre os quais esta mundivisão assenta, mas sim especular intuitivamente e talvez criticamente de que algo estará em falta neste paradigma científico e materialista, e assim especular sobre o que poderá ser o sentir e o pensar para além do ser humano.

Perante esta temática, recordei-me de um artigo que tinha lido meses antes: *The Social Life of Forests* de Ferris Jabr com fotografia de Brendan George Ko, no *The New York Times* (2020), sobre o trabalho desenvolvido pela botânica Suzanne Simard acerca da comunicação e cooperação estabelecida entre as árvores de uma floresta. O artigo centra-se na ideia de que as árvores, vistas antes como seres que competiam por recursos, não são organismos isolados, mas sim parte de uma comunidade, ou até de um próprio organismo maior, interligados por redes de fungos micorrízicos que serve de base para uma comunicação e cooperação profunda. Todo o conteúdo científico do artigo é bastante interessante, mas foi esta relação entre a parte e o todo que me cativou, com potencial para algo artístico.

Partilho com o Rodrigo uma visão e um sentido sobre o mundo e sobre a música muito próxima. Ressoamos, com muita intensidade, em muitos aspetos. O conceito do todo não é exceção. Esta ideia, mais uma vez de escala, de que podemos olhar para algo e isso ser parte de um todo maior, está bastante presente na nossa mundivisão, pelo que este artigo seria um bom ponto de partida para a criação de uma peça musical, explorando esta relação entre a parte e o todo. Do ponto de vista composicional, há também uma grande afinidade entre as nossas linguagens, bastante notória: ambos privilegiamos tempos lentos, gestos graduais e contínuos, que se constroem de um ponto ao outro, como um todo, numa temporalidade expandida.

Como desafio inicial, propusemo-nos a escrever cinco fragmentos independentes, sendo o último a soma (ou transcendia a soma) dos quatro fragmentos anteriores, contrariando assim a tendência conjunta.

A criação desta obra musical desenvolveu-se ao longo de duas semanas intensivas, em estilo de residência artística na ESMAE. O processo foi marcado por uma

constante partilha de referências musicais, conversas sobre a vida e a música, e uma escuta mútua particularmente atenta. O processo criativo dividiu-se em duas etapas. Numa primeira fase, exploramos diferentes ideias musicais, contrastantes entre elas, para distribuir pelos cinco fragmentos. Numa segunda fase, marcada pela transição para a sala 1.6 da ESMAE, a peça intuitivamente ganhou uma forma e um carácter muito específico e, embora a noção do todo permanecesse subjacente, a peça deixou de ser sobre isso: a obra começou a orbitar em torno de uma ideia muito específica, mais íntima e urgente, difícil de formular verbalmente, mas dotada de uma força evidente. Curiosamente, a característica da sala 1.6 que despoletou esta mudança foi o seu piano, que à semelhança do meu, tem muita ressonância – uma característica que é próxima à música de ambos.

Em muitas conversas com Rodrigo, reconheço um apreço e “espanto” comum por música capaz de revelar o essencial, sustentada num equilíbrio entre estilo e ideia. Falar deste projeto é, portanto, relevante na medida em que muitas das temáticas que abordo nesta dissertação, quer na vertente da ideia, quer na vertente do estilo, estiveram presentes neste espaço intensivo de criação e reflexão, e em tantos outros momentos de partilha com o Rodrigo.

Começando pela vertente do estilo: a harmonia parece-me ser a melhor forma que tenho de criar direção e narrativa. Diria até que, nesse sentido, a harmonia é um elemento estruturante e determinante no meu desenvolvimento e construção musical. Como mencionei anteriormente, tenho uma tendência natural para permanecer numa só atmosfera, geralmente estática. Todo o movimento que advém daí, gradual e lento, surge pelas tensões e resoluções criadas pela condução melódica e consequentemente harmónica. Este tipo de pensamento harmónico é visível em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO* e em *VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)*. Em ambos os momentos, a linearidade da direção, ainda que circular,²⁰ é obtida pelo crescendo geral e rugosidade tímbrica, mas reforçada pelas tensões e resoluções harmónicas das suas sonoridades (em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, a sonoridade escura de Fá# “menor” e em *VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)* a sonoridade luminosa de Ré Lídio).

²⁰ Ideia de direção em espiral.

Este mesmo pensamento esteve presente também na primeira parte desta peça, ainda sem título, mas sobre uma ideia específica, para piano gravado e transformado e 3 vozes femininas. O ponto de partida foi uma improvisação do Rodrigo ao piano, baseada na exploração do intervalo de quinta perfeita – a justaposição de duas 5^{as} perfeitas [Bb, F] [D, A] – e a deambulação por esta atmosfera entre Ré menor e Sol dórico (harmonias complementares, contudo com polos diferentes). O intervalo de 5^a perfeita, bem como a construção harmónica tendo por base este intervalo, é um elemento muito presente na música do Rodrigo.

O segundo momento desta peça, ainda sem título, assenta num movimento pendular entre os seguintes acordes, numa atmosfera submersa, mas serena:

Ré Menor – Sol Dórico – Ré Menor – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico

A utilização de pêndulos harmónicos é outro recurso que é bastante próximo da minha escrita. Como mencionei previamente, estes movimentos pendulares, circulares, repetitivos e previsíveis abrem um espaço para uma atmosfera mais hipnótica e imersiva, que gosto particularmente. Em *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR* e em *II. INTERLÚDIO* e *V. INTERLÚDIO* este pensamento também se encontra presente. No final de *II. INTERLÚDIO*, por exemplo, surge o pêndulo entre um acorde em Ré Lídio [D, A, E, B, C#, G#] e um acorde em Fá# Dórico [F#, C#, G#, B, C#, D#, E].

The image shows a musical score for the piece 'III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR'. It features five staves: Maracas, Bateria, Gongos, Mazza, and Piano. The tempo markings are: ♩ = 116 *molto rit.* a tempo, *molto accel.* a tempo, ♩ = 108, *molto rit.*, ♩ = 100, *molto rit.* The piano part shows a sequence of chords that create a pendulum effect between different harmonic centers.

Figura 1 – Pêndulo harmónico em *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*

Este movimento pendular ganha protagonismo em *V. INTERLÚDIO*, criando uma atmosfera imersiva e flutuante. Abordarei, mais à frente, no capítulo *UM FIO DE LUZ, espetáculo musical para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrônica – Composição: estilo e ideia*, de que forma.

Em vez de se apresentarem previsivelmente, com uma pulsação definida, como acontece nos *INTERLÚDIOS II. e V.*, em *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*, estes mesmos pêndulos adquirem um carácter mais fluido e menos previsível, resultado direto da influência desta colaboração com o Rodrigo.

Aquando da experimentação e improvisação sobre os pêndulos da segunda parte da nossa peça (Ré Menor – Sol Dórico – Ré Menor – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico), o Rodrigo partilhou algumas formas de encaminhar este tipo de movimentos, ainda que sem quebrar a sua coerência e sem alterar a sua qualidade harmónica, evitando assim a repetição *ad eternum*, e amplificando ainda mais a sua direção, através da reflexão e translação desses movimentos.

O ponto de partida consistia em considerar o intervalo harmónico entre os dois últimos acordes (Sib Lídio e Sol Dórico), correspondente a uma 3ª menor, e refletir esse intervalo, a partir do último acorde (Sol Dórico), resultando em Mi Menor. A partir dessa reflexão, procedia-se à translação de toda a sequência de acordes.

Ré Menor – Sol Dórico – Ré Menor – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico

Mi Menor – Lá Dórico – Mi Menor – Lá Dórico – Dó Lídio – Lá Dórico – Dó Lídio – Lá Dórico

Ocasionalmente, para orientar a sequência harmónica, realizávamos um pequeno ajuste de meio tom entre o acorde menor e um novo acorde lídio ou maior, estratégia que permitia quebrar a previsibilidade e ampliar a qualidade harmónica do ciclo. Por exemplo, a partir de Mi menor, transpunha-se para Mib Lídio, preservando a 3ª e a 7ª do acorde original. Nesses momentos, refletia-se em bloco a estrutura original da progressão. Em vez da sequência inicial (Ré Menor – Sol Dórico – Ré Menor – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico) começávamos pelo acorde no

modo Lídio, reorganizando a progressão da seguinte forma (Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Ré menor – Sol Dórico – Ré menor – Sol Dórico)

Posteriormente, começou-se a introduzir a sonoridade dominante, de modo a encaminhar a harmonia para uma sonoridade mais aberta. Desta forma, a progressão adquiriu um carácter expansivo, que se intensificava ao longo das repetições.

Ré Menor – Sol Dórico – Ré Menor – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico – Sib Lídio – Sol Dórico

Mi Menor – Lá Dórico – Mi Menor – Lá Dórico – Dó Lídio – Lá Dórico – Dó Lídio – Lá Dórico

Mi Menor – Mib Lídio

Mib Lídio – Dó Dórico – Mib Lídio – Dó Dórico – Sol Dom – Dó Dórico (7M) – Sol Dom – Dó Dórico (7M)

Apesar de não termos optado por seguir por esse caminho nesta peça colaborativa, acabei por incluir este tipo de pensamento de desenvolvimento harmónico em *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*. O momento, encontra-se dividido em 2 grandes partes: do início até ao compasso 14 (sem voz) e do compasso 15 até ao fim (com voz). Esta divisão não é reforçada apenas pela entrada da voz, mas pelo encaminhamento do pêndulo inicial apresentado (Ré Lídio – Fá# Dórico – Ré Lídio) para um outro lugar harmónico, partindo do dó natural do piano e da flauta (nota estranha a Ré Lídio). Na segunda parte de *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*, podemos dividi-la noutras 3 partes mais pequenas: do compasso 15 ao compasso 19, do compasso 20 ao compasso 23 e do compasso 24 até ao fim, com este pêndulo (Ré Lídio - Fá# dórico) distorcido (cc. 15-19) e trasladado (cc. 20-23).

Contudo, a influência mais direta desta peça, ainda sem título, em *UM FIO DE LUZ*, encontra-se no seu momento final – um grande crescendo luminoso em Ré Lídio. Inicialmente concebida como uma abordagem artística à relação entre parte e todo em cinco fragmentos, algures no caminho, acompanhada de conversas e partilhas bastante pessoais, a peça ganhou uma dimensão diferente e encaminhou-se intuitivamente, mas com muita urgência, para um outro sentido. A procura por um lugar luminoso,

inseparável da escuridão que a antecede, habita recorrentemente muitas das conversas que tenho com o Rodrigo. O foco nem sempre se encontra no mesmo ponto. Enquanto, para mim, a relevância está no caminho entre a escuridão e a luz, para o Rodrigo o foco está no ponto de chegada à luz. É uma diferença subtil, mas está lá.

No entanto, nesta peça, que se tornou muito pessoal para ambos, procurar um sítio de luz que se vislumbra ainda submerso, tornou-se numa ideia muito específica que tinha muita força de se materializar. O crescendo final em Ré Lídio, inspirado nos acordes martelados do *Vers la Flamme*, de A. Scriabin (1914) (um compositor de referência para ambos), surge como um movimento de ascensão num caminho para a luz, depois de toda uma peça submersa num mar profundo e escuro, mas sereno e calmo.

Become Ocean de John Luther Adams (2013), surgiu, já na parte final do processo criativo, como uma referência partilhada pela identificação e pela proximidade com a ideia desta peça, ainda sem título. É um exemplo fascinante, e uma das obras que me oferece muito consolo, de como o estilo – esta grande massa sonora ressonante estática, mas carregada de uma grande rugosidade e tensão interna – coincide, na minha perspetiva em absoluto, com a ideia de sermos um oceano denso e profundo. Como ouvinte, o que *Become Ocean* teve a capacidade de me enunciar, foi o que, como compositora, procurei, em conjunto com o Rodrigo, nesta nossa peça. Não por consequência – a procura por esta ideia não surgiu como consequência direta da escuta da obra de Luther Adams. A procura por essa ideia surgiu como consequência das conversas e da mundivisão partilhada que tenho com o Rodrigo. Contudo, quando nos deparamos sobre o rumo que a nossa peça ganhou, perante esta ideia específica, *Become Ocean* surgiu, inevitavelmente e de forma clara, como uma referência. A ideia será semelhante, o estilo e a sua materialização diferente.

Por fim, posso afirmar que esta peça foi uma das experiências composicionais que mais consolo me proporcionou – transformou muita da minha inquietação em serenidade. Creio que isso se deve, em grande parte, à amizade próxima e confidente que partilho com o Rodrigo. Sem dúvida alguma que temos formas muito próximas e ressonantes de ver o mundo e isso tornou todo o processo mais óbvio e concreto, para além das palavras, sobre o caminho e sobre o que realmente estávamos a tratar.

O particular das experiências individuais de cada um foi, em muitos outros contextos, partilhado, e isso informou e sustentou a criação desta obra musical. O nosso particular, reconhecido e acolhido por um e pelo outro, permitiu-nos criar uma obra, ainda sem título, por ser verdadeiramente difícil pôr em palavras do que se tratava, mas sobre uma ideia muito específica, da qual ambos partilhamos.

5. UM FIO DE LUZ, UM ESPETÁCULO MUSICAL PARA MEZZO-SOPRANO E GRANDE ENSEMBLE COM ELETRÓNICA

5.1 ESPETÁCULO MUSICAL: ESTAR IMERSO NUM TODO

Ainda que não pretenda que a modalidade da apresentação da música seja o objeto de estudo da minha pesquisa, considero relevante e pertinente salientar a minha vontade de apresentar algo como um todo, refletindo-se na escolha de criar um espetáculo musical, em vez da apresentação fragmentada de várias composições musicais num concerto, pelo menos, nos moldes a que tradicionalmente estamos habituados a ouvir dentro do contexto da música clássica e contemporânea.

A distinção entre concerto e espetáculo musical é subtil, mas significativa. Embora seja possível reconhecer vários pontos de convergência (ou divergência, no sentido em que aparentam partir de um ponto comum para formas de apresentação com especificidades distintas), a raiz etimológica de ambos os termos – esse ponto de partida – apela a fenómenos distintos. Etimologicamente, "concerto" deriva do latim *concertare*, que significa disputar ou debater, e que evoluiu para termo italiano *concerto*, com o significado de harmonizar. Já "espetáculo" tem origem no latim *spectaculum*, que significa "aquilo que se vê". Talvez por consequência dessa primazia do visual, o conceito de espetáculo parece apresentar uma componente intrinsecamente multidisciplinar mais presente – a relação do visual e das diferentes componentes visuais com outras áreas artísticas – enquanto o conceito de concerto parece estar apenas associado à música e ao que é audível, prescindindo de uma consciência do visual.

De facto, uma fotografia, um registo visual e não auditivo, de um concerto de música clássica dificilmente nos revelará algo sobre o seu conteúdo musical. Diria que é quase impossível decifrar, através de uma fotografia, qual o tipo de repertório: se J. S. Bach, se G. Mahler, se C. Debussy. Contudo, uma fotografia de um espetáculo de dança ou de teatro poderá transmitir-nos algo mais, ainda que abstrato, sobre o conteúdo do espetáculo em questão, precisamente pela sua natureza visual (ainda que o seu foco possa não ser exclusivamente visual, como no caso do teatro que também é audível, ou

no caso da dança, que embora visual, requer também a componente do movimento que a fotografia não consegue captar²¹). Esta presença visual, seja como reforço ou como contraponto ao conteúdo musical, contribui para um maior envolvimento e imersão do público com o objeto artístico. É uma ferramenta para conferir uma maior unidade à obra, através da construção, por exemplo, de uma rede subtil de diferentes referências que, de forma simbiótica, se refletem numa criação mais una e mais imersiva de um todo.

Porém, o panorama da música clássica e da música clássica contemporânea parecem-me revelar, por vezes, alguma negligência perante outras componentes artísticas, o que pode conduzir, por vezes, a uma dissociação entre a essência e o carácter musical e o espaço onde esta é apresentada. É comum assistir-se, por exemplo, a obras de H. Lachenmann, ou de outros compositores com estilos intrinsecamente intimista, interpretadas em grandes salas de concerto, em que a discrepância entre o que a música é e o espaço onde é apresentada se torna num fator para que a essência da mesma se perca.

Neste projeto de pesquisa artística, proponho a criação de um espetáculo musical intitulado *UM FIO DE LUZ*, em que as diferentes componentes artísticas – neste caso, o texto, a luz, o movimento, a cenografia, o som e o espaço – reforcem a essência e o carácter musical. Ou seja, em que a sensibilidade pelo todo prevaleça sobre a decomposição e a fragmentação entre as diferentes componentes²² – em que o todo seja, mais uma vez, verdadeiramente maior do que a soma das partes. No fundo, um espetáculo em que o público esteja imerso nesse todo e como um todo.

A preocupação com detalhes mais cénicos, teatrais e espaciais, na música, não é de todo nova, como Michael (2023) refere na sua tese *Immersivity in Music Performance*:

A ideia de imersão na música pode ser uma nova aplicação intimamente relacionada aos avanços tecnológicos e às técnicas de execução, mas o

²¹ Consegue captar a ideia de movimento, mas não o movimento em si.

²² Reconhecendo que as diferentes componentes existem, e que são passíveis de serem percecionadas de forma individual.

*uso do espaço na execução musical não é algo novo; sempre foi importante.*²³ (p. 12)

Michael (2023) percorre alguns exemplos históricos, como a música antifonal, um diálogo (pergunta-resposta) musical e visual entre dois coros ou grupos instrumentais separados, como a música tocada em grandes catedrais e ainda a *Sinfonia n.º 1* de G. Mahler (1887/88), em que os metais são colocados fora do palco e trompas em pé para um final grandioso e majestoso, entre outros. Curiosamente, uma fotografia de um concerto com trompas a tocarem em pé, dir-nos-á algo mais sobre o conteúdo e carácter musical desse concerto.

Um dos maiores exemplos que reflete na sua prática artística sobre imersão, ainda que não utilize este termo, porém outros equivalentes, foi Richard Wagner. O compositor aborda o conceito de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk* – como algo que articula música, poesia, dança, teatro, artes visuais e arquitetura num todo. O termo *Gesamtkunstwerk* foi inicialmente utilizado pelo filósofo alemão K. F. E. Trahndorff, no seu ensaio "Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst", em 1827. No entanto, Wagner, em *A obra de Arte do Futuro* (1849), explora e apropria-se do conceito, mencionando que a verdadeira obra de arte é a que tem a capacidade de unir em si todas as formas artísticas. Wagner acreditava que, na tragédia grega antiga, essas formas artísticas estavam unidas, mas que, ao longo do tempo, se foram separando, criticando a ópera da sua época por precisamente enfatizar, e por isso dissociar, a música do drama e da expressão cénica.

O que eu pretendo apresentar distancia-se apenas numa pequena parte de *Gesamtkunstwerk*. Enquanto o conceito wagneriano pressupõe a igualdade entre as diferentes linguagens artísticas, culminando numa expressão total e una, o que eu pretendo consiste na criação de um espetáculo que privilegia a música – um espetáculo musical. Da mesma forma que num espetáculo de dança estão presentes outras componentes artísticas, como a luz, a cenografia, os figurinos e a música, formando um todo, ainda que o foco esteja na dança, num espetáculo musical, com outras componentes artísticas, o foco recai sobre a música. No entanto, do pensamento de

²³ Tradução livre: "The idea of immersion in music may be a new application that is closely related to developments in technology as well as performance techniques, but the use of space in music performance is not new, it has always been important."

Wagner encontram-se pontos estruturantes comuns da criação e do pensar a criação, nomeadamente o todo e a imersão.

Neste projeto de pesquisa artística, a ideia de conceber um espetáculo musical, sustentada pela vontade de apresentar algo como um todo, surgiu bem antes e de forma totalmente independente da temática do consolo – poderá até parecer forçado estabelecer uma relação causal entre ambos. Talvez por isso, e em tantos outros assuntos que não apresentam uma causalidade direta, enquadrar as minhas escolhas estéticas e poéticas se torne verdadeiramente difícil – por a sua génese se dever a um ímpeto pessoal e intuitivo, e por não ser uma consequência direta de uma aplicação da teoria à prática ou uma reflexão ou análise teórica da prática artística, ainda que isso também aconteça. No entanto, parece-me ser inegável o paralelismo do estar imerso num todo com o consolo. De certa forma, criar um espetáculo musical sobre o consolo, que permita estar imerso num todo, reforça o que o consolo é. Parece-me até que estes paralelismos tem o seu fundamento, real, assentado em algo comum: a forma como eu penso o mundo – como um todo que, estando imerso nele, tem a capacidade de se ir transformando. Aliás, já expus antes como estes paralelismos se encontram presentes, por exemplo em Schoenberg. Wagner será um outro excelente exemplo disso mesmo. Tanto a sua música, como a sua visão de espetáculo apresentam traços comuns e coincidentes. A ideia de unidade e de grandiosidade, que habita tanto na sua música como na sua dramaturgia, é sintoma de um pensamento orientado para uma obra de arte igualmente una e grandiosa – uma obra de arte total.

Para a criação deste espetáculo musical *UM FIO DE LUZ*, decidi rodear-me de uma equipa artística multidisciplinar. São eles: Patrícia Mota de Almeida, no texto, Ana Ester, no movimento, Pedro Cabral, na luz, Leonardo Patrício, no som, Marco Pereira, na direção musical, Catarina Perdigão, na voz e Mariana Natário, na cenografia. Esta decisão partiu do desejo de criar algo colaborativamente, em que cada componente se articulasse de forma simbiótica, contribuindo para uma obra comum. A escolha de cada elemento deu-se de forma simples e natural.

Começo pela Patrícia Mota de Almeida, artista com foco nas áreas da composição, da escrita e da arquitetura, minha colega e grande amiga. A escolha da Patrícia para o texto deste espetáculo foi-me bastante imediata, tendo ocorrido logo após a leitura do seu livro *Corpo dormente não desvenda sentidos* (2023). O seu livro

foi uma surpresa, primeiramente por não saber que escrevia, mas principalmente pela honestidade e crueza do seu tipo de escrita.

Quando perguntei à Patrícia sobre o processo de criação deste livro, de como é que ele e a própria a escrita tinham surgido na sua vida, respondeu-me que tinha sido fruto da necessidade de escrever sobre certos assuntos. Aliás, menciona no seu livro que:

Escrever foi a única maneira que encontrei de lhe dar sentido e, ao fazê-lo, fui-me dando sentido a mim também. (p. 13)

Na verdade, foi perante esse momento que pensei que a Patrícia poderia ser a pessoa certa para escrever o texto deste espetáculo. A leitura do seu livro confirmou a minha intuição. Senti na sua escrita a capacidade de transformar uma ideia, por muito abstrata que fosse, em poesia capaz de enunciar, com simplicidade, o que de tão complexo o mundo aparenta ter. A sua escrita faz coexistir o metafórico com o concreto, algo que me interessava muito explorar no texto deste espetáculo. Para além disso, pareceu-me ser a pessoa indicada, perante a natureza pessoal destas ideias e deste espetáculo, pela amizade próxima que temos.

A escolha do Marco Pereira, compositor, maestro e professor, meu colega e amigo de muitos momentos partilhados, também foi bastante óbvia. O Marco é a pessoa a quem recorro quando está ao meu alcance escolher a direção musical para as minhas peças. Numa primeira instância, faço-o pelo facto de o seu trabalho na direção musical incidir sobretudo sobre o som, e o seu pormenor, e o som do ensemble como um todo, características que são próximas à música que escrevo. Numa segunda instância, pela relação pessoal que tenho com o Marco. O facto de termos partilhado muitos momentos, de colaborarmos e trabalharmos habitualmente juntos, e por isso reconhecermos um modo de estar e uma procura, facilita toda a dinâmica de tornar o que está escrito na partitura em música.

A procura pela mezzo-soprano também foi bastante simples. Essencialmente, procurava uma voz com um registo que não fosse muito lírico, uma voz crua, com intensidade e fragilidade. Já tinha contactado com a Catarina Perdigão no Coro de Câmara da ESMAE, dirigido pela professora Bárbara Francke. No entanto, conhecia

pouco da pessoa que era. Sabia que cantava fado, canções de intervenção e que era eclética no seu estilo. No entanto, em Outubro de 2024 tive a oportunidade de assistir ao espetáculo *Capital Canibal* apresentado no Teatro Municipal do Porto – Rivoli, da Sonoscopia e Teatro de Ferro, em que a Catarina participava. Nesse espetáculo, para além de fados satíricos gerados, em parte, por Inteligência Artificial, a Catarina apresentou-se, num momento de grande intensidade no final da peça, num registo não lírico, mas que facilmente se enquadraria numa obra clássica contemporânea. Nesse momento, senti na sua voz a capacidade de abarcar a mais pura fragilidade ao mesmo tempo que a maior crueza. Esta dualidade era algo que me interessava explorar neste espetáculo.

O Pedro Cabral, desenhador de luz e professor na ESMAE, surgiu de forma inesperada neste percurso. No primeiro semestre do segundo ano do meu Mestrado em Composição, frequentei a unidade curricular *Luz e Vídeo na Arte Contemporânea* com o intuito de adquirir, pelo menos conceptualmente, ferramentas para pensar a luz num espetáculo musical. Ao longo desse semestre, partilhei algumas ideias ainda abstratas, tanto para este espetáculo como para esta dissertação com o Pedro, e os seus contrapontos revelaram-se fundamentais para a concretização de ambos. Para além disso, na unidade curricular abordámos e discutimos amplamente a ideia da luz como cenografia do espaço, uma ideia que me pareceu indicada para este espetáculo. Após estas conversas, quando questioneei o Pedro por recomendações de alunos interessados e disponíveis para integrar a equipa, ele voluntariou-se gentilmente para colaborar, contribuindo assim para iluminar as minhas ideias. Os seus anos de experiência, que combinam um sentido pragmático e uma sensibilidade aguçada, foram determinantes e cruciais para pensar sobre diversas questões do projeto.

Nesta unidade curricular de *Luz e Vídeo na Arte Contemporânea*, estava presente uma colega, Ana Ester, bailarina e coreógrafa. As suas intervenções focavam, com muita sensibilidade, um lado estético e poético que eu partilhava e que ressoava comigo. Quando falei com a Ana acerca deste projeto, reconheci na sua mundivisão um cuidado e atenção às coisas belas que me era próximo. Nessa conversa, intuí, do pouco que conhecia da Ana, que seria a pessoa com a sensibilidade certa para integrar a componente de movimento deste projeto.

O Leonardo Patrício e a Mariana Natário integraram a equipa a meio do processo, por recomendação da Catarina Perdigão e Ana Ester, respetivamente, com o objetivo de dar resposta a questões mais práticas que foram surgindo. No entanto, a presença de ambos transcendeu esta dimensão prática, tornando-se parte integrante da reflexão conceptual e do processo de criação do espetáculo.

Tive a sorte de encontrar pessoas, para esta equipa, com a capacidade de procurar no outro algo que lhes possa ressoar. Muitos aspetos coincidiram. Porém noutros, as visões entre o grupo sobre o mundo foram naturalmente diferentes. Num espaço de partilha e escuta, explorámos o que poderia ser o consolo, sempre sustentado por uma perspetiva pessoal e pelas coisas que consideramos relevantes no mundo. No entanto, e com bastante humildade, parece-me que o foco esteve sempre em, perante estas mundivisões diferentes, encontrar o sítio onde se estas cruzavam, e partir daí para construir algo artístico.

Diria que o processo de criação se dividirá em duas fases. Na primeira fase, entre maio e julho de 2025, exploramos o que era o consolo e de que forma é que o podíamos evocar através deste espetáculo, e a partir de setembro até à data de apresentação do espetáculo, o foco esteve na materialização prática do mesmo.

A criação deste espetáculo esteve desde logo idealizado para uma sala preta – um espaço moldável e neutro, sem plateia, dissolvendo assim a separação tradicional entre palco e plateia, entre artistas e público, criando um lugar partilhado. A proximidade entre público e artistas, e por isso, as disposições alternativas nas salas de espetáculo, são uma boa ferramenta para reforçar a imersão – o espetáculo acontece no palco, não longe do público, mas sim entre o público.



Figura 2 – Projeção da disposição cénica no palco do Teatro Helena Sá e Costa

O espetáculo terá lugar no Teatro Helena Sá e Costa, no dia 19 de Novembro de 2025, e como a figura anterior evidência, o público será disposto em círculo no próprio palco. Em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, o ensemble começará posicionado num círculo exterior atrás do público. A colocação dos músicos em diferentes pontos do espaço, incluindo algumas localizações fora do alcance visual direto do público, proporcionará dinâmicas acústicas que farão com que este se encontre envolvido pelo som do ensemble. O desenho de som, amplificação e eletrónica, sob a responsabilidade do Leonardo Patrício e do David Teixeira da Silva no som e na eletrónica respetivamente, têm vindo a ser concebidos de modo a intensificar a perceção do público, estando imerso na música.

Como já foi referido previamente, a espacialização do som constituirá um dos fatores determinantes para o reforço da sensação de imersão. Para esse efeito, os músicos do ensemble, bem como a solista, não permanecerão fixos em *UM FIO DE LUZ*. Movimentar-se-ão no espaço, proporcionando ao ouvinte uma experiência única e espacializada da música, em cada momento, estreitando assim a relação do público com o espaço e com o som.

A componente visual assumirá igualmente um papel central e estruturante, não como elemento decorativo, mas como um complemento à música. A presença, movimento e disposição dos músicos no espaço foi explorada e concebida potenciando a sua componente cénica e performática, pela Ana Ester. Ao longo das reuniões, o conceito de aproximação como um movimento do consolo, proposto pela Ana, tornou-se um eixo central no desenvolvimento artístico do projeto. Assim, ao longo do espetáculo, os músicos realizarão um percurso gradual e subtil do exterior para o interior do círculo.

Com a movimentação dos músicos surgiu a questão prática da leitura da partitura durante a deslocação. Foi neste contexto que a Mariana Natário se juntou à equipa, para propor soluções cenográficas para a integração das estantes como parte do cenário. Para além da integração das estantes como cenário, outra solução que encontrei para permitir a mobilidade dos músicos durante a execução foi o final de *VI. SEM SABER* e *VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)* ser escrito com notação gráfica, criando espaço para a improvisação e o trabalho experimental em ensaio.

Numa das primeiras reuniões, foi discutido o delineamento das “personagens musicais” do espetáculo, para além da cantora, enquanto solista. Definiu-se, assim, um trio de maior protagonismo: a mezzo-soprano, o piano e a percussão, tanto na dimensão musical quanto na espacial. A nível musical, esta relação manifesta-se de forma particularmente evidente nos *INTERLÚDIOS*, mas também em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, entre o piano e a percussão, e em *VIII. HÁ SEMPRE MAIS FIO*, entre o piano e a mezzo-soprano. No espaço cénico, estabeleceu-se um triângulo entre estas três personagens, de modo a salientar a sua centralidade performativa. A dimensão performática é, sem dúvida, determinante: para além do movimento de aproximação do ensemble, e desta centralidade triangular, o foco cénico recai sobre a mezzo-soprano, incluindo principalmente os momentos em que não se encontra a cantar, reforçando o seu papel como direcionadora expressiva da narrativa, quanto mais não seja pelo texto que canta e diz.

A componente da luz desempenha também um papel essencial na construção da dimensão visual do espetáculo. Ao contrário de muitos concertos de música clássica, a iluminação ultrapassa a mera função utilitária de iluminar um espaço, assumindo um

carácter conceptual e sensorial, criando atmosferas e definindo o espaço performativo, constituindo-se assim como uma verdadeira ferramenta de composição visual. É ela própria cenografia.

Para além da articulação entre a componente visual e sonora-musical, a narrativa em *UM FIO DE LUZ* assume um papel estruturante, não apenas como uma sucessão linear e circular de momentos, mas como um fio condutor que une, de forma coerente, todas as componentes artísticas do espetáculo – uma linha que orienta e faz coincidir a música, o texto, a luz, o movimento e o espaço num mesmo gesto expressivo.

5.2 COMPOSIÇÃO MUSICAL: ESTILO E IDEIA

UM FIO DE LUZ encontra-se dividido em 8 momentos:

- I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO
- II. INTERLÚDIO
- III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR
- IV. ENSINEM-ME COMO
- V. INTERLÚDIO
- VI. SEM SABER
- VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)
- VIII. HÁ SEMPRE MAIS FIO

Para a criação deste projeto, propus-me a compor uma única obra, estruturada em diversos momentos, demarcados e distintos entre si, mas unidos por uma atmosfera comum e contínua. À semelhança de alguns compositores e artistas que me são próximos, como Schoenberg, Scriabin, Sufjan Stevens e Nick Cave and the Bad Seeds, que conseguem estabelecer uma atmosfera geral e transversal à sua obra, em *UM FIO DE LUZ* procuro que todos os momentos (ou, pelo menos, a maioria deles) remetam para uma sonoridade e atmosfera compartilhadas.

Inicialmente, tinha idealizado uma narrativa linear, que partia de um espaço de tensão, inquietude e escuridão, evoluindo gradualmente e diretamente para um espaço de serenidade e luminosidade. Em conversas iniciais com a Patrícia sobre a construção e o desenvolvimento do texto, eu remeti sempre esta ideia de linearidade e de progressão de momento para momento. Contudo, ao refletirmos sobre a forma como o consolo se manifesta na vida, reconhecia que essa linearidade não estava presente. Havia uma direção, mas não linear. Foi numa das reuniões com a equipa artística, que, durante a audição de *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, a Patrícia propôs o conceito de espiral, como uma ideia de narrativa e de direção que englobava tanto essa linearidade como uma circularidade que era igualmente reconhecida.

Esta ideia interessou-me por refletir uma dualidade que procuro explorar frequentemente na música: a coexistência entre a estaticidade e o movimento. A espiral veio a constituir-se como um princípio organizador tanto na música, como no texto, como no movimento, como na luz. Em vez de uma progressão unidirecional do escuro para a luz, optou-se por um percurso que, embora mantenha essa orientação geral, se constrói a partir de avanços e recuos, contemplando uma única atmosfera.

Até este ponto, já devo ter feito transparecer a minha afinidade por ambientes diatónicos. A música que escrevo é, essencialmente, diatónica, moldando a harmonia entre contextos de maior ou menor dissonância (maior ou menor tensão). *UM FIO DE LUZ* apresenta um carácter predominantemente modal, que não foi intencionalmente deliberado, mas que, ao longo do processo, se consolidou de maneira irrecusável — já não havia outro caminho a seguir.

Esse carácter diatónico é logo estabelecido em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, numa ondulação à volta de fá# “menor”, fugindo da estabilização nesse polo, ficando sempre em suspenso. A concretização desta ondulação é obtida através de padrões em ciclos desfasados, que se metamorfoseiam por vários caminhos harmónicos diferentes. Por exemplo, na Flauta I, a partir do compasso 35 até ao compasso 45 temos o ciclo de notas [C#, B, D], que se transforma em [C#, A, D], perdurando até ao compasso 63, e assim sucessivamente, acompanhado com o ciclo de orquestração nota longa, tremolo, nota longa, ritmos desassossegados. Quase todos os instrumentos têm um padrão cíclico de notas e de orquestração da nota diferente entre si, tirando proveito e moldando-os em prol dos choques harmónicos que provocam tensões e resoluções. Estes ciclos não são rigorosos. Aliás, muitas vezes são reajustados de forma a conduzir melhor a harmonia para certos polos.

Estes ciclos estão também presentes nos gestos do piano. Por exemplo, o primeiro si grave do piano é repetido, por norma, de 11 em 11 semínimas.

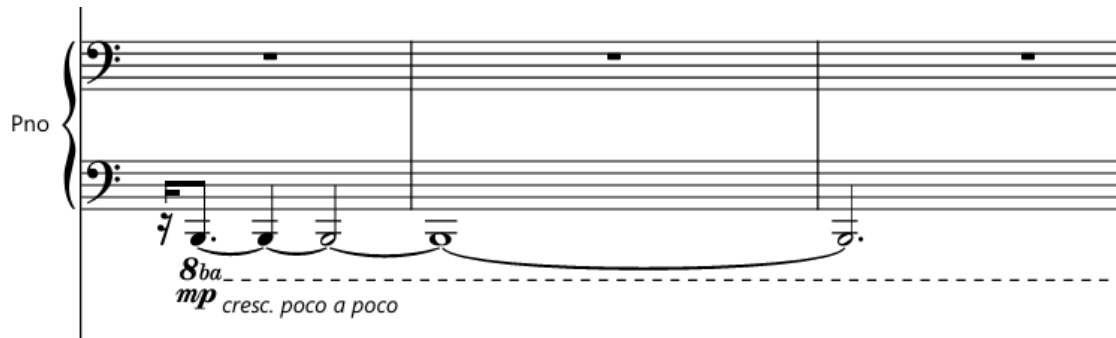


Figura 3 – Padrão do piano repetido de 11 em 11 semínimas em *I. PRELÚDIO SOBRE O VAZIO*

Com exceção das appoggiaturas, que foram escritas *à posteriori*, de forma a completar ou direcionar a textura do piano, quase todos os outros padrões se repetem por ciclos desfasados, sendo que o reajuste para direcionar um gesto mais geral se sobrepõem à exatidão destes ciclos. A nota de repouso de alguns dos padrões é alterada consoante o contexto harmónico do resto do ensemble.



Figura 4 – Padrão do piano repetido de 12 em 12 semínimas em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*



Figura 5 – Padrão do piano repetido de 13 em 13 semínimas em *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*

Este tipo de pensamento está também nas linhas da percussão, num escalar de diferentes níveis de densidade, intensidade e dinâmicas desfasados entre o bombo sinfónico e o tam-tam e outros gongs, bem como em outros momentos de *UM FIO DE LUZ*.

A composição de *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO* antecedeu o processo de criação do espetáculo em equipa. Surgiu-me, por isso, com o intuito de implementar e estabelecer uma atmosfera, inquieta e com um prenúncio, para *UM FIO DE LUZ*.

A construção musical deste espetáculo moldou-se formalmente em função do mote que serve de base poética para este espetáculo:

*Mergulhar a fundo na expectativa e,
quando engolida pela escuridão salgada de um mar real,
mesmo sem nunca ter aprendido a nadar,
ser capaz de agarrar o reflexo do sol
e subir à tona por um fio de luz.*

Este texto, escrito pela Patrícia, foi definido como o mote central do espetáculo, por condensar e identificar de forma precisa, e até visual, a sua temática principal. Em conjunto, concluímos que os *INTERLÚDIOS* assumiriam a função de “refrão”, um espaço de retorno e revelação progressiva desse mote ao longo da obra. São também os momentos, em que o trio de voz, piano e percussão assume um papel musical com mais protagonismo.

Após *I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO*, um momento de apresentação de uma atmosfera inquieta e densa, puramente instrumental, surge *II. INTERLÚDIO*, centrado na apresentação das personagens principais (piano, percussão e voz). Este momento mantém a tensão inicial, mas sob uma nova perspetiva: mais frágil e intimista, ainda que crua e incisiva. Este carácter é reforçado pelos acordes martelados do piano e pela percussão do bombo sinfónico de carácter quase tribal, criando uma textura intensa e com bruteza. A entrada da voz, a meio do momento, com o grito “Mergulhar”, inaugura

a dimensão verbal do espetáculo. Os três instrumentos, piano, percussão²⁴ e voz, permanecem propositadamente desencontrados, evocando uma instabilidade expressiva, presente também no texto.

The image displays a musical score for measures 15 to 17 of the second interlude. It consists of five staves. The top staff is for the piano, featuring a complex rhythmic pattern with dynamic markings *fff*, *p*, *fff*, *ff*, and *f*. The second staff is for the voice, with the lyrics "Mer - - gu - lhar" and dynamic markings *mf*, *fff*, and *pp*. The bottom three staves represent the piano accompaniment, showing various chords and melodic lines.

Figura 6 – Compasso 15 a 17 de II. INTERLÚDIO

Neste primeiro *INTERLÚDIO*, apenas o início do mote é desvelado, como uma promessa ainda em suspensão.

Após a tensão dos momentos anteriores, idealizamos *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR* como um momento de maior fluidez, um breve instante de consolo, ainda que permeado pela consciência de uma ferida que permanece aberta. Trata-se, portanto, de uma constatação serena do ato de caminhar sem conseguir chegar a lado nenhum.

Anteriormente, quando refleti sobre a música que me oferece consolo, mencionei a minha afinidade por “grandes massas sonora em movimento”. Ainda que de um modo diferente, *Jardin Seco*, de Josep Maria Guix (2019), também tem presente essa ideia, mas encoberta de uma fragilidade e singeleza particulares. A peça de Guix revela um

²⁴ Refiro-me à percussão como um instrumento só, apesar de serem dois percussionistas a tocar e de haver mais do que dois instrumentos. No entanto, pensei a percussão como um só.

pormenor e um detalhe tímbrico que a tornam mais translúcida e minuciosa do que outros exemplos a que me referi, sobretudo pelo cuidado e pela sensibilidade na orquestração. Esta textura cristalina e delicada, presente em *Jardin Seco*, serviu de inspiração direta para a composição de *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*, tanto nos gestos fluídos do piano como na forma como o som e a sua ressonância são conduzidos no ensemble. As notas destacadas do piano prolongam-se e ressoam no ensemble, criando assim uma continuidade moldável tímbrica que reforça a sensação de leveza, transparência e suspensão.

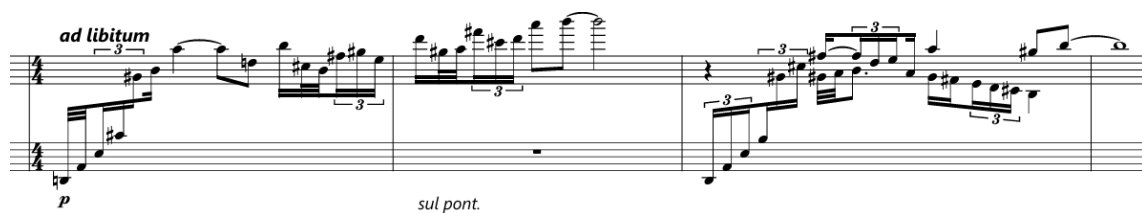


Figura 7 – Gesto fluído do piano no compasso 2 a 6 de *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*

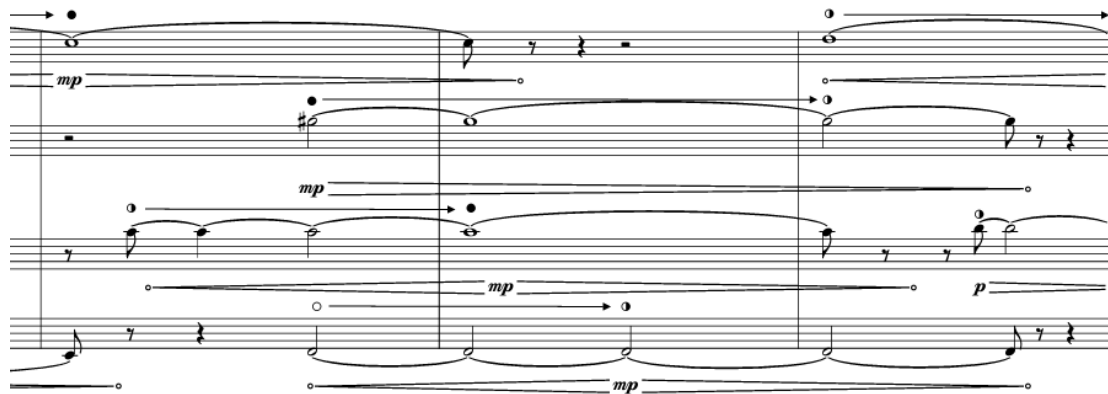


Figura 8 – Condução do som e ressonância nos sopros no compasso 10 a 12 de *III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR*

Segue-se *IV. ENSINEM-ME COMO*, concebido com um carácter deliberadamente disruptivo e frenético, surgindo de forma abrupta e incisiva. Este

momento culmina num monólogo falado (e não cantado) pela mezzo-soprano em tom de desabafo e reflexão em voz alta, funcionando como ponte de ligação para *V. INTERLÚDIO*.

Previamente, referi a minha afinidade por estruturas harmónicas circulares, exploradas tanto através de pêndulos como pela repetição de progressões de acordes, uma característica que tem vindo a estar presente na minha prática composicional. Este princípio foi desenvolvido em *V. INTERLÚDIO* e *VI. SEM SABER*.

Em *V. INTERLÚDIO*, a construção musical visa criar uma atmosfera flutuante e hipnótica. Elementos como o tam-tam, as ressonâncias nos crócalos e o reverb aplicado na eletrónica reforçam essa sensação de suspensão, complementando o movimento harmónico oscilante e pendular entre as sonoridades de Ré Lídio [D, A, E, B, C#, G#] e de Fá# Dórico [F#, C#, G#, B, C#, D#, E].

Em *VI. SEM SABER*, a exploração da circularidade assume um carácter obsessivo, tanto na música como no texto, focado-se em um único elemento – o “sem saber”.

Sem saber nadar

Sem saber chegar

Sem saber acordar

Sem saber ir

Sem saber voar mais alto

Sem saber parar

Sem saber aterrar

Sem saber onde aterrar

Sem levantar os pés do chão

Sem saber subir

Sem saber sorrir

Saber asfixiar

*Sem saber dar,
nem ter,
Sem saber fugir*

*Sem saber gritar
Mas também sem saber calar*

Musicalmente, este efeito é reforçado pela repetição pulsante em *loop* de cinco acordes nas cordas, iniciado no compasso 8, em crescendo e acelerando, criando uma tensão progressiva que tem como objetivo prender o ouvinte e enfatizar a continuidade do gesto obsessivo.

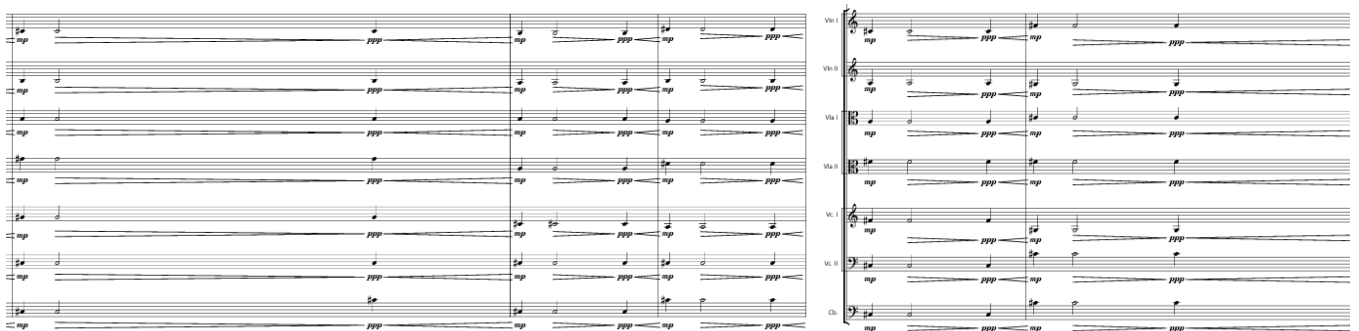
The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds. The string parts (Violins I and II, Violas I and II, and Cellos) are arranged in two systems. The woodwind parts (Violins, Violas, and Cellos) are arranged in a single system. The score shows a repetitive chord cycle in the strings, starting at measure 8, with dynamics ranging from *mp* to *ppp*. The woodwinds play a similar rhythmic pattern, also with dynamics ranging from *mp* to *ppp*.

Figura 9 – Ciclo de acordes presente nas cordas em VI. SEM SABER

Para além desta circularidade estática, senti a necessidade de contrapor e explorar uma fluidez de movimento com uma direção mais definida, nos sopros. Essa ideia encontra-se presente, de uma forma excepcional, na peça *Dérive* de Boulez (1984). O movimento emerge de uma progressão consequente de gestos, resultando numa trajetória pendular que não se limita à alternância de polos harmônicos, mas se afirma com o movimento assertivo e direcionado, ascendente ou descendente. Este tipo de gesto, mais firme e orientado, ofereceu-me um contraponto essencial à circularidade estática das cordas, permitindo conjugar estaticismo e movimento, no desenvolvimento da narrativa musical de *UM FIO DE LUZ*.

A musical score for woodwinds, specifically measures 33-34. The score is arranged in a system with staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Fag.), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 (T1), Trumpet 2 (T2), and Trombone (Tbn.). The woodwind parts (Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. 1, Cl. 2, Fag.) feature complex, rhythmic patterns with many beamed notes and slurs, indicating a frenetic texture. The brass parts (T1, T2, Tbn.) are mostly silent in this measure, with some notes appearing in the following measure. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 10 – Gestos assertivos e direcionados nos sopros no compasso 33 de VI. SEM SABER

Ao longo de VI. SEM SABER, estes gestos ganham, espaço e protagonismo, gradualmente, nos sopros, culminando, em determinado ponto, numa textura completamente frenética que conduz a um clímax de caos total. A harmonia das cordas entrará em colapso, distorcida pela eletrônica. Este clímax é subseqüentemente reconstruído em VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ), mas agora sob uma sonoridade luminosa em Ré Lídio.

Para este momento final, procurei evocar a grandiosidade e a intensidade que já havia explorado no final da peça, ainda sem título, criada em colaboração com o Rodrigo, bem como a que experienciei no desfecho da *Segunda Sinfonia* de Mahler e de *Le Poème de l'extase* de Scriabin, anteriormente mencionadas. O objetivo foi transpor essa mesma ideia de tensão e libertação, adaptando-a, contudo, ao meu próprio estilo composicional. O resultado traduz-se numa massa sonora ondulante, em crescendo no registo e na dinâmica, culminando na sonoridade luminosa e intensa de Ré Lídio.

Por fim, apresenta-se VIII. HÁ SEMPRE FIO, um momento simples, intimista e frágil, centrado na relação entre a voz e o piano, funcionando como uma espécie de

coda. Trata-se de um momento agridoce, que reconhece a inevitabilidade de uma vertigem, mas afirma simultaneamente que, perante a incompletude das coisas, haverá sempre mais fio.

6. CONCLUSÃO

Esta dissertação não é sobre a aplicação de uma teoria, um sistema ou até mesmo um conceito – o conceito do consolo – a uma prática artística, nem sobre a análise ou “arqueologia” da obra musical *UM FIO DE LUZ* para sustentar e fundamentar um princípio teórico, ainda que estes processos também tenham estado presentes e tenham sido fundamentais ao longo deste percurso. Esta dissertação é uma reflexão pessoal e particular sobre a música que escrevo. A minha contribuição é, por isso, artística e não teórica.

Investigar a composição, pelo menos nos moldes académicos a que estamos habituados, parece-me ser uma procura possível apenas no domínio técnico. Ora, como referi previamente, a composição, quando me surge como um consolo, é em nada sobre técnica. Indagar sobre a essência da música, sobre a coisa composicionalmente importante, porque é sobre isso que a composição é, para mim, nesses momentos, é pessoal e particular de cada obra. John Croft (2015) explicita esta ideia no seu artigo em *Composition is not research*:

Suponhamos que alguém pergunta a Beethoven quais foram as suas questões de pesquisa na Nona Sinfonia. Para começar, Beethoven ficaria certamente perplexo, no mínimo, com tal pergunta. Mas tentemos imaginar o que ele poderia ter proposto, se tivesse essa inclinação. Talvez uma das propostas fosse: “como podem as vozes ser introduzidas na sinfonia?” A resposta, como se vê, é com um recitativo de barítono. Num sentido trivial, esta é, naturalmente, uma resposta à pergunta “como podem as vozes ser introduzidas na sinfonia?”, no sentido de que qualquer coisa vocal poderia ser uma resposta. Mas, num sentido com significado, não é precisamente uma resposta à questão de como introduzir as vozes na sinfonia; em vez disso, é uma resposta à questão de como as vozes devem ser introduzidas nesta sinfonia, neste ponto específico, depois de tudo o que vem antes deste momento. Ou seja, é

*uma questão musical, não discursiva, e é feita pela música, não por uma proposta de investigação.*²⁵ (p. 9)

Se for necessária uma pergunta, talvez esta seja a minha: como investigar a essência da música que escrevo, a coisa composicionalmente importante, que se revela mais próxima quando a música que escrevo me oferece consolo?

Parece-me que a resposta possível a esta questão deve ser dada, se não for através da própria música, com o coração, mais uma vez. Esta reflexão é uma partilha, honesta e sincera, de como sinto a música, e não uma descrição sobre ela²⁶ – é um encontro entre a música, e as suas características, e a minha pessoa, e as minhas características. Nesse sentido, este trabalho não pretende ser um ponto de partida ou uma explicação da obra musical, mas sim um trabalho coincidente com ela própria.

Concluo, referindo que o impacto deste projeto, em mim e na música que escrevi, foi essencialmente o de trazer à superfície ideias que habitavam no meu pensamento de forma emaranhada e indefinida. Olho para a música, para as conversas, para as pessoas e para o mundo através da lente destas ideias, com consciência, e reparo que, apesar de todas as coisas escuras do mundo, as coisas luminosas são realmente luminosas.

TWO STUDENTS HAD STUDIED for many years with a wise old master. One day the master said to them, “Students, the time has come for you to go out into the world. Your life there will be felicitous if you find in it all things shining.” The students left the

²⁵ Tradução livre: “Suppose that someone had asked Beethoven what his research questions were in the Ninth Symphony. For a start, Beethoven would surely have been mystified, to say the least, by such a demand. But let us try to imagine what he would have come up with, had he been so inclined. Perhaps one might be: ‘how can voices be introduced into the symphony?’ The answer, as it turns out, is with a baritone recitative. Now, in a trivial sense, this is of course an answer to the question ‘how can voices be introduced into the symphony?’, in the sense that anything vocal could be an answer. But in any meaningful sense it is precisely not an answer to the question of how to introduce voices into the symphony; rather, it is an answer to the question of how voices are to be introduced into this symphony, at this particular point, after all that comes before this moment. That is, it is a musical, not a discursive, question, and is asked by the music, not by a research proposal.” (p. 9)

²⁶ Aliás, John Croft refere que “There is a fundamental distinction at work here: research “describes” the world; composition adds something to the world. [...] we might emphasise the alignment of music and inner life: music tells us not so much how the world should be described as how it feels.” (p. 8)

master with a mixture of sadness and excitement, and each of them went a separate way. Many years later they met up by chance. They were happy to see one another again, and each was excited to learn how the other's life had gone. Said the first to the second, glumly, "I have learned to see many shining things in the world, but alas I remain unhappy. For I also find many sad and disappointing things, and I feel I have failed to heed the master's advice. Perhaps I will never be filled with happiness and joy, because I am simply unable to find all things shining." Said the second to the first, radiant with happiness, "All things are not shining, but all the shining things are." (Dreyfus, H. L., & Kelly, S. D., 2011, p. 204-205)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Rodrigues, M. J. M., Sousa, P. F. & Bonifácio, H. M. P. (1990). *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitetura*. Quimera.
- Juarroz, R. (2020). *Poesia e Criação: Diálogos com Guillermo Boido* (2ª ed., Vol. 1). Sr Teste Edições.
- Boécio. (2016). *Consolação da Filosofia*. (Cerqueira, L. M. G., Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Francisco. (2023, 2022). *Catequeses sobre o discernimento*. Vaticano.
<https://www.vatican.va/content/francesco/pt/audiences/2022/index.html#audien>
- Schopenhauer, A. (2005). *O mundo como vontade e como representação*. (Barboza, J., Trad.). Editora Unesp.
- Dagerman, S. (2018). *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. VS. Editor.
- Abbagnano, N. (1998). *Dicionário de Filosofia*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Saint-Exupéry, A. (2016). *O Príncipezinho*. Assírio & Alvim.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. Philosophical Library, Inc.
- Pessoa, F. (1994). *Poemas inconjuntos: Poemas completos de Alberto Caeiro* (T. S. Cunha, Ed.). Presença.
- Russell, B. (1957). *História da Filosofia Ocidental*. (Silveira, B., Trad.). Companhia Editora Nacional.
- Sena, J. (2024). *Arte de Música*. Assírio & Alvim.
- Croft, J. (2015). *Composition is not research*. *Tempo*, 69(272), 6–11.
<https://doi.org/10.1017/S0040298214000849>
- Jabr, F. (2020, December 2). *The social life of forests* [Photographs by B. G. Ko]. *The New York Times Magazine*.
<https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/02/magazine/tree-communication-mycorrhiza.html>
- Freijo, A. (2025, 27 de maio). *Bestiário hermenêutico* [Página web]. ESMAE – Instituto Politécnico do Porto. <https://www.esmae.ipp.pt/noticias/bestiario-hermeneutico>

Michael, K. (2023). *Immersivity in Music Performace with Original Compositions*. [Tese de doutoramento, University of Hertfordshire].

Wagner, R. (1849). *A Obra de Arte do Futuro*. Antígona.

Almeida, P. M. (2023). *Corpo dormente não desvenda sentidos*. Cordel d' prata.

Dreyfus, H. L., & Kelly, S. D. (2011). *All things shining: Reading the Western classics to find meaning in a secular age*. Free Press.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

Adams, J. L. (2013). *Become Ocean* [Gravação musical]. Em *Become Ocean*. Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-pt/album/4qsLqk0baBn82ITKZQcDES?si=E0W2pazTR-o5CUCIM1LwQ>

Barber, S. (1938). *Adagio for Strings* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=VLR7s8Rq7Dw&list=RDVLR7s8Rq7Dw&start_radio=1

Beethoven, L. van. (1812). *Sinfonia n.º 7 – II Andante* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Vi05EG6sTVQ&list=RDVi05EG6sTVQ&start_radio=1

Birtwistle, H. (1986). *Earth Dances* [Gravação musical]. YouTube. <https://youtu.be/i-GDUV8LIRk?si=SwPwkdTdNlpeTqTx>

Boulez, P. (1947–1948). *Segunda sonata para piano* [Gravação musical]. YouTube.
https://youtu.be/-ZpNlXoXpQq?si=UCa6UyWWtl_YgRec

Boulez, P. (1984). *Dérive* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=ZG4g9sCywE0&list=RDZG4g9sCywE0&start_radio=1

Debussy, C. (1905). *La Mer* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=fe1pB9KqHRg&list=RDfe1pB9KqHRg&start_radio=1

Guix, J. M. (2019). *Jardín seco* [Gravação musical]. Em *Jardín seco*. Spotify.
<https://open.spotify.com/intl-pt/album/08kgWnJ2MHehY2CqYHzl8H?si=9lz-2MzWQze3cx5XP5qjqA>

Mahler, G. (1887–1888). *Sinfonia n.º 1* [Gravação musical]. YouTube.
<https://youtu.be/cqVIMEQfEd4?si=6jqKXJgiT3cBnryX>

Mahler, G. (1894). *Sinfonia n.º 2* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/results?search_query=2a+sinfonia+de+mahler+bernstein

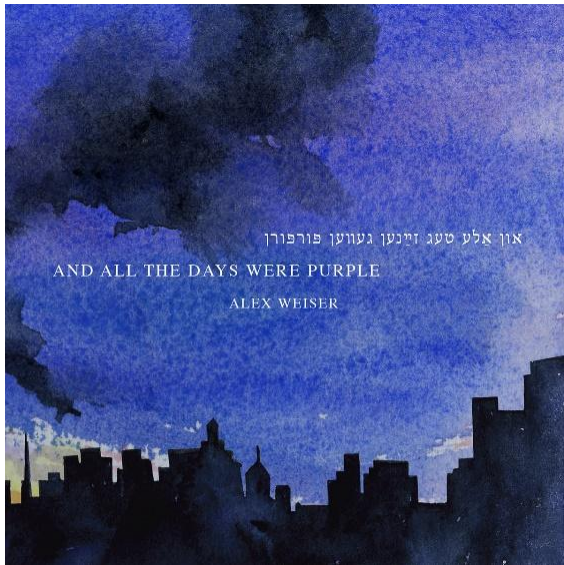
Mahler, G. (1902). *Sinfonia n.º 5 – IV Adagietto* [Gravação musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=wSdXXmrtt9w&list=RDwSdXXmrtt9w&start_radio=1

- Radiohead. (2000). *Everything in Its Right Place* [Gravação musical]. Em *Kid A*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2kRFRWaLWiKq48YYVdGcm8?si=e7f2f978a6714c36>
- Radiohead. (2001). *Pyramid Song* [Gravação musical]. Em *Amnesiac*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/track/55q3Ro66yXWi9rsEddeEN4?si=dd55ee8ed65a4326>
- Schoenberg, A. (1899). *Verklärte Nacht (Noite Transfigurada)* [Gravação musical]. Em *Verklärte Nacht*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7A9kmvlfvRQqkzcTDeAUhs?si=brczdSrQQCW9SLRu4fk3oA>
- Scriabin, A. (1908). *Le Poème de l'extase* [Gravação musical]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DqVz7Y2k4YU&list=RDDqVz7Y2k4YU&start_radio=1
- Scriabin, A. (1914). *Vers la flamme* [Gravação musical]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tyfbNdofzXQ&list=RDtyfbNdofzXQ&start_radio=1
- Shaw, C. (2012). *Partita for 8 Voices* [Gravação musical]. Em *Partita for 8 Voices*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/34nuXpysKwp4l7sE3hBQBr?si=FFv3vDGxTkmObjURsYTaAg>
- Shaw, C. (2017). *and the swallow* [Gravação musical]. Em *The Listeners*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2CEJYvKALoexyQSHkSLTGa?si=1dcf6a938b5d4034>
- Stravinsky, I. (1913). *A sagração da primavera: A adoração da terra* [Gravação musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yiWH6vRT4So&t=615s>
- Wagner, R. (1865). *Tristão e Isolda – Prelúdio dos Atos I e III* [Gravação musical]. Em *Tristan und Isolde*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GEBn4rrxEa1oohiarXFMx?si=EmhMcFAUSlavMk5mn2MoEw>
- Weiser, A. (2017). *and all the days were purple* [Gravação musical]. Em *and all the days were purple*. Spotify. https://open.spotify.com/intl-pt/album/4rk0zpk850Gi8BpXfR08HK?si=IFt578N4Ti2yi24n_y_vFQ

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pêndulo harmónico em <i>III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR</i>	p.26
Figura 2 – Projeção da disposição cénica no palco do Teatro Helena Sá e Costa	p.38
Figura 3 – Padrão do piano repetido de 11 em 11 semínimas em <i>I. PRELÚDIO SOBRE O VAZIO</i>	p.43
Figura 4 – Padrão do piano repetido de 12 em 12 semínimas em <i>I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO</i>	p.43
Figura 5 – Padrão do piano repetido de 13 em 13 semínimas em <i>I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO</i>	p.43
Figura 6 – Compasso 15 a 17 de <i>II. INTERLÚDIO</i>	p.45
Figura 7 – Gesto fluído do piano no compasso 2 a 6 de <i>III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR</i>	p.46
Figura 8 – Condução do som e ressonância nos sopros no compasso 10 a 12 de <i>III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR</i>	p.46
Figura 9 – Ciclo de acordes presente nas cordas em <i>VI. SEM SABER</i>	p.48
Figura 10 – Gestos assertivos e direccionados nos sopros no compasso 33 de <i>VI. SEM SABER</i>	p.49

ANEXOS



all of the days were purple, Alex Weiser

I. My Joy, Anna Margolin

Perhaps this was my happiness: to feel how your eyes
bowed down before me.

No, rather this was my happiness: to go silently back and forth across the square with
you.

No, not even that, but listen:
how over our joy
there hovered the smiling face of death.

And all of the days were purple and all were hard.

II. -

III. I was never able to pray, Edward Hirsch

Wheel me down to the shore
where the lighthouse was abandoned
and the moon tolls in the rafters.

Let me hear the wind paging through the trees
and see the stars flaring out, one by one,
like the forgotten faces of the dead.

I was never able to pray,
but let me inscribe my name
in the book of waves

and then stare into the dome
of a sky that never ends
and see my voice sail into the night.

IV. Longing, Rachel Korn

My dreams are so full of longing
that every morning
my body smells of you –
and on my bitten lip there slowly dries the only sign of suffering,
a speck of blood.

And the hours like goblets pour hope, one into the other,
like expensive wine:
that you're not far away,
that now, at any moment, you may come, come, come.

V. Poetry, Abraham Sutzkever

A dark violet plum,
the last one on the tree,
thin-skinned and delicate as the pupil of an eye, that in the dew at night blots out
love, visions, shivering,
and then at the morning star the dew
grows weightless:
That is poetry. Touch it so lightly
that you don't leave a fingerprint.

VI. Lines for Winter, Mark Strand

Tell yourself
as it gets cold and gray falls from the air
that you will go on
walking, hearing
the same tune no matter where
you find yourself—
inside the dome of dark
or under the cracking white
of the moon's gaze in a valley of snow. Tonight as it gets cold
tell yourself
what you know which is nothing
but the tune your bones play
as you keep going. And you will be able
for once to lie down under the small fire
of winter stars.
And if it happens that you cannot
go on or turn back
and you find yourself
where you will be at the end,
tell yourself
in that final flowing of cold through your limbs that you love what you are.

VII. –

VIII. We went through days, Ana Margolin

We went through days as if we went through wind-blown gardens.
Blossomed and ripened and practiced at playing with life and with death.
Dark cloud and nerve and fantasy—each of them in our words.
And among the stubborn trees in summer-rustling gardens
we branched out into our one and only tree.

And evenings spread themselves with a heavy darkening blue,
with painful desires of winds and falling stars,
with straying caressing glow over twitchy grass and leaf,
as we weaved ourselves in wind, soaked up in that night-blue,
and were like joyful animals and like crafty and frisky gods.

MÚSICA **MARIANA MARQUES COELHO**
TEXTO **PATRÍCIA MOTA DE ALMEIDA**

UM FIO DE LUZ

para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica

MÚSICA **MARIANA MARQUES COELHO**
TEXTO **PATRÍCIA MOTA DE ALMEIDA**

UM FIO DE LUZ

para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica

- I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO**
- II. INTERLÚDIO**
- III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR**
- IV. ENSINEM-ME COMO**
- V. INTERLÚDIO**
- VI. SEM SABER**
- VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)**
- VIII. HÁ SEMPRE MAIS FIO**

MÚSICA **MARIANA MARQUES COELHO**
TEXTO **PATRÍCIA MOTA DE ALMEIDA**

UM FIO DE LUZ

para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica

INSTRUMENTAÇÃO

Flauta I
Flauta II
Oboé
Clarinete em Sib I
Clarinete em Sib II
Fagote

Trompa
Trompete em Sib
Trombone

Eletrónica I: Lyra-8, Microcosm, Bloopers
Eletrónica II: Teclado Arturia, Patch MAX msp

Percussionista I: Bombo Sinfónico, Crótalos
Percussionista II: Tam-tam, Gong Grave, Gong Médio, Crótalos

Mezzo-soprano

Piano

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncelo I
Violoncelo II
Contrabaixo

DURAÇÃO

Cerca 40 minutos

SETEMBRO 2025

*Mergulhar a fundo na expectativa e,
quando engolida pela escuridão salgada de um mar real,
mesmo sem nunca ter aprendido a nadar,
ser capaz de agarrar o reflexo do sol
e subir à tona por um fio de luz*

Patrícia Mota de Almeida

UM FIO DE LUZ

para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrônica

I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO

MÚSICA **MARIANA MARQUES COELHO**
TEXTO **PATRÍCIA MOTA DE ALMEIDA**

Flauta I

Flauta II

Oboé

Clarinete I

Clarinete II

Fagote

Trompa

Trompete

Trombone

Lyra-8

Microcosm

Max *iniciar cresc.*

Teclado Arturia

Bombo Sinfónico

Tam-tam e outros gongos

Mezzo-soprano

Piano

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncelo I

Violoncelo II

Contrabaixo

I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO

♩ = 30

The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. I, Cl. II, Fag., Tr., Tpt., Tbn., Lyra, Cosm., Max, Tec., Bombo, Gongos, Mezzo, Pno, Vin I, Vin II, Vla I, Vla II, Vc. I, Vc. II, and Cb. The Lyra staff includes a digital distortion effect control, starting at 0% and ending at 100% at the first double bar line. The Bombo and Gongos staves have dynamic markings: *ppp* *cresc. poco a poco* and *mp* *cresc. poco a poco* for the Bombo, and *ppp* *cresc. poco a poco* and *p* *cresc. poco a poco* for the Gongos. The rest of the staves are empty.

74

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

distortion: drive 0% → distortion: drive 50%

Cosm.

Max

Tec.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

mf ppp ff mf ppp < mf ff mf ppp < ff > mf mp < f mp < ff f fff ff > mp mf ppp < mf < ff f > p < f

8va mp cresc. poco a poco

I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO

22

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Cosm.

Max.

Tec.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vin I

Vin II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

mod delay: mix 0% → mod delay: mix 100%

mf ppp ff mf ff mf <fff> mf ff mf ppp <mf ppp ff mf ppp <mf mp mf ff mf ppp <ff>

mp cresc. poco a poco

senza vib. flaut.
sul tasto gradualmente para ord.

30

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tr.
Tpt.
Tbn.
Lyra
Cosm.
Max.
Tec.
Bombo
Gongos
Mezzo.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

mod delay: time 2 50% mod delay: time 2 100%

mf cresc. poco a poco

senza vib. flaut. sul tasto gradualmente para ord.
senza vib. flaut. sul tasto gradualmente para ord.
senza vib. flaut. sul tasto gradualmente para ord.
senza vib. flaut. sul tasto gradualmente para ord.

p *mp* *mf* *f* *ff* *ppp* *mf* *ff* *f* *p* *f* *mf* *ppp* *mf*

mp *mp* *mp* *mp*

This musical score page, numbered 12, is for the piece "I. Prelúdio sobre um Vazio". It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe, Clarinet I and II, Bassoon, Trumpet, and Trombone. The brass section includes Trombone and Double Bass. The percussion section includes Lyra, Cosm, Max, and Tec. The string section includes Violin I and II, Viola I and II, Violoncello I and II, and Contrabaixo. The piano part is also present. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *f*, *mp*, *mf*, *pp*, and *fff*. It includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs. The page number 67 is visible at the top left of the first staff.

65

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Cosm.

Max.

Tec.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno.

Vin. I

Vin. II

Via. I

Via. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

ff

mf

f

pp

fff

mp

f

ppp

mf

fff

f

ppp

fff

f

mf

fff

ppp

f

mf

fff

ppp

fff

cresc. poco a poco

8va...

accel. poco a poco

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds (Flute I and II, Oboe, Clarinet I and II, Bassoon, Trumpet, Trombone) and strings (Viola I and II, Violin I and II, Cello I and II, Double Bass). The middle section features Percussion (Bombo and Gongos), Mezzo-soprano, and Piano. The bottom section includes Lyra, Cosm, and Max. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *ppp*, and *p*, and includes performance instructions like *accel. poco a poco*. The piano part features complex rhythmic patterns and triplets. The string parts are characterized by long, sustained notes with dynamic swells.

II. INTERLÚDIO

♩ = 52 tempo de ressonância *ad libitum*

Max **reverb on**

Bombo Sinfónico

Tam-tam e outros gongos

Mezzo-soprano

Piano

molto rit. a tempo **molto rit. a tempo**

10

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Mer - gu - lhar

poco accelerando ♩ = 64 **molto rit. a tempo**

19

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

- gu - lhar a fun - do, Mer - gu - lhar na ex - pe cta - ti - va e quan - do en - go - li - da pe - la es - cu - ri - dão sal - ga - da

molto rit. a tempo **Tempo primo** **poco accel.**

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

pe - la es - cu - ri - dão sal - ga - da Mer - gu - lhar Mer - gu - lhar a fun - do, Mer - gu - lhar na ex -

Tempo secondo *molto rit.*..... *a tempo* *molto rit.*..... *a tempo*

35

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

mf *ppp* *f* *pp* *ff* *p* *fff* *mp* *fff* *mf*

mf *p* *pp* *fff* *mf* *pp* *mf*

- pe - cta - ti - va e quan - do en - go - li - da pe - la, es - cu - ri - dão sal - ga - da pe - la, es - cu - ri - dão sal - ga - da

molto rit...... *a tempo*

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

f *fff* *mf* *fff* *f* *fff* *mf*

p *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

de um mar re - - al pe - la, es - cu - ri - dão sal - - ga - - da de um mar re - - al de um mar re - -

♩ = 116 *molto rit.*..... *a tempo* *molto accel.*..... *a tempo* ♩ = 108 *molto rit.*..... ♩ = 100 *molto rit.*.....

Max

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

p *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

mp

- al

III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR

13

Fl. I *mp*

Fl. II *mp*

Cl. I *mp*

Cl. II *mp*

Cosm

Crot. *mp*

Gongos *p* *mf* *p* *pp* *mp*

Mezzo *p* A - - - cor - dar, sa - ir, de ca - - sa, Ca - - - mi - nhar, ca - mi - nhar, ca - mi - nhar, e

Pno *p* *mf* *p* *pp* *mp*

Vln I *p* *mp* *p* *mp*

Vln II *p* *mp* *p* *mp*

Vla I *p* *mp* *p* *mp*

Vla II *p* *mp* *p* *mp*

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

Fl. I *p* *mp* *mp* *mp*

Fl. II *mp* *mp* *mp* *mp*

Cl. I *p* *mp* *mp* *mp*

Cl. II *mp* *mp* *mp* *mp*

Cosm

Crot. *mp*

Gongos *p* *mf* *p*

Mezzo *p* não sa - ber, Não sa - ber che - gar, Não che - gar, não che - gar, não che - gar a la - - - do ne - nhum

Pno *p* *mp* *p* *mp*

Vln I *p* *mp* *p* *mp*

Vln II *p* *mp* *p* *mp*

Vla I *p* *mp* *p* *mp*

Vla II *p* *mp* *p* *mp*

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

The musical score is for the third movement, 'III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR'. It is a multi-orchestral work with a vocal soloist. The score is written for the following instruments and voice:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Clarinet I (Cl. I)
- Clarinet II (Cl. II)
- Corn (Crot.)
- Gongos
- Mezzo-soprano (Mezzo)
- Piano (Pno)
- Violin I (Vln I)
- Violin II (Vln II)
- Viola I (Vla I)
- Viola II (Vla II)

The score begins at measure 24. The woodwinds and strings play a melodic line with various dynamics including *mp*, *p*, *mf*, and *rit.*. The Mezzo-soprano part features lyrics: "Ca - - - mi - nhar e não sa - ber, Não sa - ber che - gar a la - - - do ne - nhum En - si - nem - me". The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings like *mf* and *mp*. The strings are marked with *sul pont.* and dynamic changes from *lento* to *rápido* and back to *lento*. The Gongos part includes a section marked *accel.* with a wavy line indicating a tempo change.

IV. ENSINEM-ME COMO

♩ = 110

descontrolado

Fagote

Trompa

Trompete

Trombone

Bombo Sinfónico

Tam-tam e outros gongos

Mezzo-soprano

Piano

Contrabaixo

co - - - mo, En - si - nem - me co - - - mo, En - si - ne - me co - - - mo,

descontrolado

Fag

Tr

Tpt

Tbn

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Cb.

Co - - - mo? Co - - - mo?

12

Musical score for measures 12-14, 15-17, and 18. The score is for a full orchestra and includes parts for Fag (Bassoon), Tr (Trumpet), Tpt (Trumpet), Tbn (Tuba), Bombo (Drum), Gongos (Gongos), Mezzo (Mezzo-soprano), Pno (Piano), and Cb (Cello). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 12-14) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The second system (measures 15-17) continues this pattern with dynamic markings of *mf* and *fff*. The third system (measure 18) concludes the section with a *mf* dynamic. The piano part features intricate sixteenth-note passages with fingerings 6 and 7.

15

Musical score for measures 15-17, 18-20, and 21. The score continues from the previous page and includes parts for Fag, Tr, Tpt, Tbn, Bombo, Gongos, Mezzo, Pno, and Cb. The key signature changes to two flats (B-flat major/D minor) and the time signature changes to 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 15-17) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The second system (measures 18-20) continues this pattern with dynamic markings of *fff*, *f*, and *mf*. The third system (measure 21) concludes the section with a *mf* dynamic. The piano part features intricate sixteenth-note passages with fingerings 6 and 7.

78

descontrolado

descontrolado

descontrolado

descontrolado

descontrolado

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Cb.

Ensinem-me como! En - si - nem - me co - - mo, Co - - - mo? En - si - ne - me co - -

26

descontrolado

descontrolado

descontrolado

descontrolado

descontrolado

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Cb.

- mo, Co - - - - mo?

V. INTERLÚDIO

tempo de ressonância *ad libitum*

$\text{♩} = 70$

accel.

molto rit.

a tempo

accel.

Max $\frac{4}{4}$ \times reverb on

Crotalos arco (Lv.) *mp*

Tam-tam e outros gongos *p* *mf* *mf* *p* *ppp* *f*

Mezzo-soprano Mer - - - gu - - lhar, Mer - - gu - lhar a fun - - -

Piano *p* *mf* *p* *ppp* *f*

molto rit.

a tempo

accel.

molto rit.

Max

Crot. *mp*

Gongos *f* *mp* *ppp* *mf*

Mezzo - - - do, Mer - - - gu - - lhar,

Pno *f* *p* *ppp* *mp*

accel.

morendo

a tempo

accel.

molto rit.

accel.

Max

Crot. *mf*

Gongos *ppp* *p* *pp* *p* *mp* *f* *mp*

Mezzo Mer - - gu - lhar, a fun - - -

Pno *ppp* *p* *ppp* *mp* *f* *mp*

molto rit.

accel.

molto rit.

accel.

morendo

25

Max

Crot. *mp*

Gongos *ff* *mp* *ff* *f* *p* *mf* *mp*

Mezzo - do, sem sa - ber na - dar, sem sa - ber na - dar, sem sa ber na

Pno *ff* *mp* *f* *p* *mf* *p*

VI. SEM SABER

♩ = 40

Flauta I *mf* *f* *mf*

Flauta II *mf* *f* *mf*

Oboé *mp* *mf*

Clarinete I *mf* *mf* *mf*

Clarinete II *mf* *f* *mf*

Fagote *mp*

Trompa

Trompete

Trombone

Lyra-8

Blooper

Microcosm

Max

Teclado Arturia

Bombo Sinfónico *mp* *baquetas* *arco* *mf*

Crócalos *arco* *baquetas* *arco* *f*

Tam-tam e outros gongos *mf* *p* *mf*

Mezzo-soprano *ad libitum* (gradualmente mais intenso e frenético)
 dar, ... Sem saber nadar, sem saber chegar, sem saber acordar, sem saber ir, sem saber voar mais alto, sem saber parar, sem saber aterrar, sem saber onde aterrar, sem levantar os pés do chão

Piano *p* *f* *f*
oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento ad libitum (gradualmente mais intenso e frenético)

Violino I *ppp* *oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento, sul tasto e sul pont. ad libitum*

Violino II *ppp* *oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento, sul tasto e sul pont. ad libitum*

Viola I *ppp* *oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento, sul tasto e sul pont. ad libitum sul tasto, senza vib.*

Viola II *pp*

Violoncelo I *pp* *sul tasto, senza vib.*

Violoncelo II *pp* *sul tasto, senza vib.*

Contrabaixo *ppp* *oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento, sul tasto e sul pont. ad libitum*

This musical score is for the piece "VI. SEM SABER". It is a full orchestral score with a vocal line. The instruments and parts included are:

- Flutes I and II (Fl. I, Fl. II)
- Oboe (Ob.)
- Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpets (Tpt.)
- Trombones (Tbn.)
- Lyra
- Bellows (Blp.)
- Cosm
- Max
- Tecl.
- Bombo
- Crot.
- Gongos
- Mezzo
- Piano (Pno)
- Violins I and II (Vln I, Vln II)
- Violas I and II (Vla I, Vla II)
- Violoncellos I and II (Vc. I, Vc. II)
- Contra Bass (Cb.)

The score is divided into four measures. The woodwinds and strings play melodic lines with various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *fff*. The percussion section includes *baquetas* (sticks) and *vassouras* (brushes) with dynamic markings like *mp*, *p*, and *fff*. The vocal line (Mezzo) has the lyrics: "Sem saber subir, sem saber sorrir, saber asfíxiar, sem saber dar, nem ter, sem saber fugir, sem saber gritar, mas também sem saber calar". The piano part features a prominent triplet figure in the right hand.

accel. poco a poco

Fl. I *f* *mf* *mf*

Fl. II *mf* *f* *mf*

Ob. *mp* *mf*

Cl. I *mf* *mf*

Cl. II *mf* *f* *mf*

Fag. *mp* *mf*

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo *mf* *arco* *mf* *arco*

Crot. *f* *ff*

Gongos *mf* *p* *mp* *mf* *mf* *fff*

Mezzo

Pno *f* *f*

Vln I *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vln II *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vla I *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vla II *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vc. I *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vc. II *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Cb. *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

superball

arco

baquetas

vassouras

lento

rápido

The musical score for "VI. SEM SABER" on page 29 is a complex orchestral arrangement. It features the following parts and markings:

- Flutes (Fl. I, Fl. II):** Includes trills (tr) and dynamic markings of *f*, *fff*, *pp*, and *fff*.
- Oboe (Ob.):** Features a dense tremolo passage with a dynamic marking of *ff*.
- Clarinets (Cl. I, Cl. II):** Includes trills and dynamic markings of *f* and *mf*.
- Bassoon (Fag.):** Includes trills and dynamic markings of *f*.
- Trumpet (Tr.):** Includes trills and dynamic markings of *mf* and *f*.
- Trombone (Tbn.):** Includes a melodic line with dynamic markings of *mp* and *mf*.
- Bateria (Percussion):**
 - Bombo:** Features a "superball" effect and dynamic markings of *f*.
 - Crotales (Crot.):** Includes dynamic markings of *f*.
 - Gongos:** Includes markings for "rápido" and "lento" with dynamic markings of *fff* and *mf*.
- Piano (Pno):** Features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*, *mp*, and *fff*.
- String Section (Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc. I, Vc. II, Cb.):** Includes dynamic markings of *mp*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *mf*, and *pp*.

20

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Crot.

Gongos

Mezzo

Pno

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

ff

tr

mp

mf

pp

baquetas

mf

pp

mf

pp

mf

pp

mf

pp

28

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

ff

mf

f

mp

p

ppp

8va

bisbigl.

superball

baquetas

The musical score for "VI. SEM SABER" on page 35 is a complex orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. I and Fl. II. Fl. II has a prominent role with a dense sixteenth-note texture in the first system, marked *fff*.
- Woodwinds:** Oboe (Oboe), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag), and Trumpet (Tr). The Bassoon and Trumpet parts include *bisbigl* (whisper) markings.
- Brass:** Trombone (Tbn). The Trombone part is marked *ff*.
- Strings:** Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola I (Vla I), Viola II (Vla II), Violoncello (Vc. I), and Contrabasso (Cb.). The strings play a sustained harmonic texture, with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Percussion:** Lyra (Lyra), Bateria (Bateria), including Bombo (Bombo) and Gongos (Gongos). The Bateria part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings like *fff*, *ppp*, and *ff*, and performance directions such as *lento* and *rápido*.
- Piano:** Pno (Piano). The Piano part includes a dense sixteenth-note texture in the first system, marked *fff*, and a more melodic line in the second system, marked *ff*.

The score is divided into two systems. The first system (measures 30-34) features a dense texture with multiple instruments playing sixteenth-note patterns. The second system (measures 35-39) shows a more varied texture with some instruments playing sustained notes and others playing more active lines. Dynamics and articulation markings are used throughout to guide the performance.

32

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

tr

g^{eva}

fff

f

ff

ff > mf

f

fff

mf

fff

fff

mp

fff

mp

mp

mp

mp

mp

mp

36

Fl. I *fff* *bisbigl.*

Fl. II *fff*

Ob. *fff*

Cl. I *fff* *bisbigl.*

Cl. II *fff* *fff*

Fag. *fff*

Tr. *fff* *f* *fff* *fff*

Tpt. *fff* *fff* *fff*

Tbn. *fff* *fff* *fff*

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vln I *fff* *f*

Vln II *fff* *f*

Vla I *fff* *f*

Vla II *fff* *f*

Vc. I *fff* *f*

Vc. II *fff* *f*

Cb. *fff* *f*

37

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Bp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

fff

f

mf

tr

bisbigl.

39

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Pno

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

40 ♩ = 80

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tr.
Tpt.
Tbn.
Lyra
Btp.
Cosm.
Max.
Tecl.
Bombo
Gongos
Mezzo
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

ff *f* *ff* *f* *ff* *f*

43

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tr.
Tpt.
Tbn.
Lyra
Blp.
Cosm.
Max.
Tecl.
Bombo
Gongos
Mezzo
Pno
Vln I
Vln II
Vla I
Vla II
Vc. I
Vc. II
Cb.

46 *ad libitum, mas frenético **

Fl. I *ad libitum, mas frenético **

Fl. II *ad libitum, mas frenético **

Ob. *ad libitum, mas frenético **

Cl. I *ad libitum, mas frenético **

Cl. II *ad libitum, mas frenético **

Fag. *ad libitum, mas frenético **

Tr. *ad libitum, mas frenético **

Tpt. *ad libitum, mas frenético **

Tbn. *ad libitum, mas frenético **

Lyra *ad libitum, mas frenético **

Blp. *ad libitum, mas frenético **

Cosm. *ad libitum, mas frenético **

Max. *ad libitum, mas frenético **

Tecl. *ad libitum, mas frenético **

Bombo *ad libitum, mas frenético **

Gongos *ad libitum, mas frenético **

Mezzo *ad libitum, mas frenético **

Pno *ad libitum, mas frenético **

Vln I *ad libitum, mas frenético **

Vln II *ad libitum, mas frenético **

Vla I *ad libitum, mas frenético **

Vla II *ad libitum, mas frenético **

Vc. I *ad libitum, mas frenético **

Vc. II *ad libitum, mas frenético **

Cb. *ad libitum, mas frenético **

VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)

This musical score page, titled "VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)", features 22 staves for various instruments. Each staff is filled with a solid black bar, indicating that the musical notation has been redacted. The instruments listed on the left side of the staves are: Flauta I, Flauta II, Oboé, Clarinete I, Clarinete II, Fagote, Trompa, Trompete, Trombone, Lyra-8, Blooper, Microcosm, Max, Teclado Arturia, Bombo Sinfónico, Tam-tam e outros gongos, Mezzo-soprano, Piano (with two staves), Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Violoncelo I, Violoncelo II, and Contrabaixo. The score concludes with a double bar line and a 4/4 time signature on the right side of the final staves.

Fl. I *mp*

Fl. II *mp*

Ob. *mp*

Cl. I *mp*

Cl. II *mp*

Fag. *mp*

Tr. *mp*

Tpt. *p*

Tbn. *mp*

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

$\text{♩} = 52$ *rit.* **a tempo** *rit.* **accel.** *rit.*

Bombo *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *fff* *ff* 17

Gongos *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *mf* 17

Mezzo *fff*
 Mer - - - - gu - lhar _____ Mer - gu - lhar a fun - - - - do 17

Pno *mf* *fff* *mf* *fff* *f* *fff* 17
 8^{va}

Vln I *mp*

Vln II *mp*

Vla I *mp*

Vla II *mp*

Vc. I *mp*

Vc. II *mp*

Cb. *mp*

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tr.
Tpt.
Tbn.
Lyra
Bip.
Cosm.
Max.
Tecl.

♩ = 40 accel. **♩ = 56** **molto rit.**

Bombo *mp* *fff* *mp*

Gongos *pp* *mf* *pp*

Mezzo
Mer - gu - lhar na es - cu - ri - dão sal - ga - da sem sa - ber na -

Pno *mf* *fff* *mp* *fff*

Vln I
Vln II
Vla I
Vla II
Vc. I
Vc. II
Cb.

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tr.
Tpt.
Tbn.
Lyra
Bip.
Cosm.
Max.
Tecl.

♩ = 52 *accel. poco a poco*

Bombo
Gongos
Mezzo
Pno

- dar

f *mf* *fff* *mf* *f* *mp*

f *fff* *mp* *fff* *mf* *fff* *mf*

Vln I
Vln II
Vla I
Vla II
Vc. I
Vc. II
Cb.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Bip.

Cosm.

Max.

Tecl.

molto rit. ♩ = 52

Bombo

Gongos

Mezzo

sem sa - ber na - - dar,

Pno

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

76

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Tr.

Tpt.

Tbn.

Lyra

Blp.

Cosm.

Max.

Tecl.

Bombo

Gongos

Mezzo

Mergulhar, mergulhar a fundo, mergulhar na escuridão salgada, sem saber nadar, e ser capaz de agarrar o reflexo do sol e subir à tona por um fio de luz

Pno

em acordes (continuação do gesto anterior)

oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento ad libitum (gradualmente mais intenso)

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vc. I

Vc. II

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for the interlude 'VII. INTERLÚDIO (UM FIO DE LUZ)'. It features 22 staves for various instruments: Flutes I and II, Oboe, Clarinets I and II, Bassoon, Trumpet, Trombone, Lyra, Bateria (Bombo and Gongos), Mezzo-soprano, Piano, Violins I and II, Violas I and II, Violas I and II, Cellos I and II, and Contrabass. The score begins at measure 76. The woodwinds and strings have melodic lines with upward slurs. The piano part includes specific performance instructions: 'em acordes (continuação do gesto anterior)' and 'oscilar entre cresc. e dim., tremolo rápido e lento ad libitum (gradualmente mais intenso)'. The Mezzo-soprano part contains the lyrics: 'Mergulhar, mergulhar a fundo, mergulhar na escuridão salgada, sem saber nadar, e ser capaz de agarrar o reflexo do sol e subir à tona por um fio de luz'.

VIII. HÁ SEMPRE MAIS FIO

Mezzo-soprano $\text{♩} = 42$ *accel.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo accel.*

Piano *mp*

Mezzo *a tempo* *rit.* *a tempo rit.* *a tempo mp*

Piano

Fi - car_____ na pon - ta dos pés,___

Mezzo *accel.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo accel.* *a tempo*

Piano

___ al - can - çar___ o pon - to mais al - to___ do, ar - má - rio da co - zi - nha,_____ a - gar - rar___ o fras - co das a - zei - to - nas á - ci - das___

Mezzo *rit.* *a tempo rit.* *a tempo accel.*

Piano

___ da tu - a, au - sên - cia_____ Diz - me co - mo, diz - me co - mo._____

Mezzo *a tempo* *poco rit.* *a tempo accel.* *a tempo mp*

Piano

En - trar_____

Mezzo *accel.* *rit.* *a tempo rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Piano

___ no___ quar - to va - zi - o_____ on - de um di - a dor - mi - as,_____ a - go - ra dor - mes nas nu - vens._____ Não sei co - mo, diz - me co - mo._____

Mezzo *mf* *accel.* *a tempo* $\text{♩} = 48$ *accel.* *a tempo accel.*

Piano

___ Sen - tar,_____ sen - tar___ à me sa,_____ Co - mer_____ u - ma tan - ge - ri - na cor de so - li - dão não dei - xar que os

76 **a tempo** **molto rit.** $\text{♩} = 52$ **mf** **accel.**

Mezzo go - mos ver - tam lá - gri - mas. Co - - mo? Diz - me co - - mo A - bra - çar, a - bra - çar, a - bra -

Pno

85 **a tempo** **accel.** **a tempo** **f** **accel.** **a tempo**

Mezzo - çar o des - pre zo, a - bra - çar um ca - der - no, quei - má - lo de - pois, A - bra - çar, a - bra - çar, a - bra - çar a frus - tra - ção, a - bra -

Pno

94 **accel.** **a tempo** **rit.** $\text{♩} = 30$ **mf**

Mezzo - çar u - maj - dei - a abs - tra - ta de - mais p'ra ser de - se - nha - da. Não sei co - mo. Diz - me co - mo. Co - - mo?

Pno

105 $\text{♩} = 42$ **accel.** **a tempo** **poco rit.** **a tempo** **accel.**

Mezzo

Pno **mp**

116 **a tempo** **rit.** **a tempo** **rit.** **a tempo** **p** **accel.** **a tempo**

Mezzo Con - vi - dar, con - vi - dar um a - mi - go,

Pno **p**

129 **accel.** **a tempo** **poco rit.** **a tempo** **rit.** **a tempo**

Mezzo tri - co - tar - con - ver - sas cor de la - ran - ja, dei - xar es - go - tar o fi - o há sem - pre mais fi - - o

Pno

NOTAS DE EXECUÇÃO

GERAL

- 100% nota
- ◐ 50% nota, 50% ar
- 100% ar

~~~~~ Gesto circular no instrumento

=====  
=====  
=====  
Improvisação

Appoggiaturas sempre antes do tempo, exceto em VI. SEM SABER

## IV. ENSINEM-ME COMO

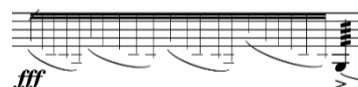
Contrabaixo:

=====  
=====  
=====  
Improvisação livre, mas principalmente percussiva

## VI. SEM SABER

Appoggiaturas no tempo

Sopros:



Improvisação sobre o gesto livremente sobre as alturas



Improvisação (e continuação dos gestos anteriores), sobre o sistema harmónico. Cada instrumentista pode e deve sair, por momentos, do sistema harmónico de forma criar mais tensão. No desenvolver do andamento, o instrumentista deve incorporar gradualmente cada vez mais notas fora do sistema harmónico, chegando até ao ponto onde o sistema harmónico sugerido deixa de estar presente.

Mezzo-soprano:

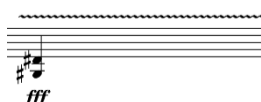


Improvisação (variação e desconstrução) sobre o motivo melódico

Cordas:

***tempo ad libitum***

A partir deste momento, cada instrumento de corda deve seguir com a sua própria noção de tempo (devem ser diferentes entre eles).



Vibrato acentuado



Vibrato extremamente acentuado

Geral:

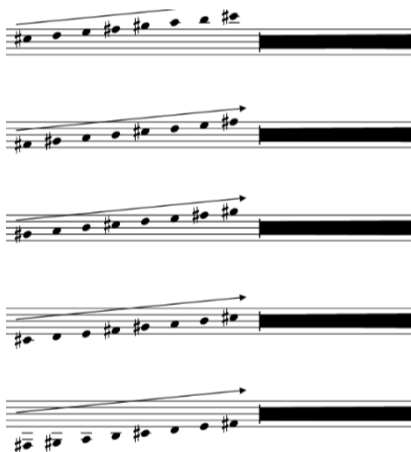


Momento de transição, gradual, de alturas definidas para uma atmosfera mais ruidosa e caótica. Os instrumentistas devem explorar os instrumentos de forma a tornar o seu som o mais ruidoso e distorcido possível e em grande intensidade.

## VII. INTERLÚDIO / UM FIO DE LUZ



Improvisação sobre as notas dadas, numa atmosfera semelhante a I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO. Todo o ensemble deve acompanhar a mezzo-soprano, piano e percussão



Improvisação, em Ré Lídio, numa atmosfera semelhante a I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO, numa subida de registo e num **cresc. poco a poco** até ao mais forte e intenso possível. Acabar com um corte abrupto e deixar ressoar.



# UM FIO DE LUZ

*para mezzo-soprano e grande ensemble com eletrónica*

## **I. PRELÚDIO SOBRE UM VAZIO**

## **II. INTERLÚDIO**

*Mergulhar,  
Mergulhar a fundo,  
Mergulhar na expectativa e quando engolida pela escuridão salgada*

*Mergulhar,  
Mergulhar a fundo,  
Mergulhar na expectativa e quando engolida pela escuridão salgada  
de um mar real*

## **III. CAMINHAR E NÃO CHEGAR**

*Acordar, sair de casa,  
caminhar, caminhar, caminhar  
e não saber*

*Não saber chegar,  
Não chegar, não chegar, não chegar  
a lado nenhum,*

*Caminhar e não saber,  
Não chegar a lado nenhum,*

*Ensinem-me como*

## **IV. ENSINEM-ME COMO**

*Ensinem-me como,  
Como?*

*Ensinem-me como converter o verbo em ação. Quero aprender a possibilidade de transformar a ideia em salto e fazer, da urgência, movimento. É com intenção que me afasto do precipício, para ficar mais perto de tudo o que for corrimão: aproximo-me, assim, do corpo que é meu, do outro, dos outros, do chão, dos sonhos, da música, da arte.*

*Mas a arquitetura do verbo aproximar não se desenha sobre uma medida exata; é gesto gradual sem tempo contado. Tem o comprimento de uma mão que se estende sem saber se há uma outra que a espera, por isso, com receio, dou um passo atrás. E mergulho.*

*Ao entrar na água percebo como é fácil o impulso virar silêncio, mas assimilo também o som que o corpo faz ao rasgar o medo. Se o mergulho convida a estar sozinha, a luz que não entra no mar veste a solidão e então venho à tona.*

*Descubro que aproximar é, antes de mais, uma palavra que tem os pés bem presos ao chão, porque a vertigem assalta-lhe a memória quando se lembra de que as escadas são em espiral. Perco de vista o momento da chegada e permaneço na náusea onde circulam as incertezas de cada nova descoberta.*

*Contudo, aproximar é, também, ir à procura. Logo, na lembrança ténue de que existirá algures um fio de luz, mergulho de novo.*

## **V. INTERLÚDIO**

*Mergulhar,  
Mergulhar a fundo,  
Mergulhar,  
Mergulhar a fundo,  
Sem saber nadar*

## **VI. SEM SABER**

*Sem saber nadar  
Sem saber chegar  
Sem saber acordar*

*Sem saber ir  
Sem saber voar mais alto  
Sem saber parar*

*Sem saber aterrar  
Sem saber onde aterrar  
Sem levantar os pés do chão*

*Sem saber subir  
Sem saber sorrir  
Saber asfixiar*

*Sem saber dar,  
nem ter,  
Sem saber fugir*

*Sem saber gritar  
Mas também sem saber calar*

## **VII. INTERLÚDIO / UM FIO DE LUZ**

*Mergulhar  
Mergulhar a fundo,  
Mergulhar na escuridão salgada  
sem saber nadar*

*Mergulhar  
Mergulhar a fundo,  
Mergulhar na escuridão salgada  
sem saber nadar  
e ser capaz  
de agarrar o reflexo do sol  
e subir à tona por um fio de luz*

## **VIII. HÁ SEMPRE MAIS FIO**

*Ficar na ponta dos pés,  
alcançar o ponto mais alto do armário da cozinha,  
agarrar o frasco das azeitonas ácidas da tua ausência*

*(diz-me como)*

*Entrar no quarto vazio onde um dia dormias,  
agora que dormes nas nuvens  
(não sei como)*

*Sentar à mesa,  
comer uma tangerina cor-de-solidão,  
não deixar que os gomos vertam lágrimas  
(como?)*

*Abraçar,  
Abraçar o desprezo,  
Abraçar um caderno, queimá-lo depois  
Abraçar,  
Abraçar a frustração,  
Abraçar uma ideia abstrata demais  
para ser desenhada  
(diz-me como, não sei como, como?)*

*Convidar um amigo,  
tricotar conversas cor-de-laranja,  
deixar esgotar o fio  
- há sempre mais fio*

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

Criação Artística como consolo: um ponto de  
partida para a criação de um espetáculo musical  
**Mariana Isabel Marques Coelho**

