

THALES DE GODOI NUNES

**CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A CULTURA
JAPONESA DO VALE DO RIBEIRA**

FLORIANÓPOLIS - SC

2019

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

THALES DE GODOI NUNES

**CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A CULTURA
JAPONESA DO VALE DO RIBEIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.
Sub-área: Interpretação e Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo
Piedade

FLORIANÓPOLIS - SC

2019

Nunes, Thales

Conexões entre a composição musical e a cultura japonesa do Vale do Ribeira / Thales Nunes. -- 2019.
141 p.

Orientador: Acácio Piedade

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

1. estética japonesa. 2. shu-saku-sho. 3. processos criativos. I. Piedade, Acácio. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

THALES DE GODOI NUNES

**CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A CULTURA
JAPONESA DO VALE DO RIBEIRA**

Dissertação apresentada pelo mestrando Thales de Godoi Nunes à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC

Membros:



Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini
UDESC



Prof. Dra. Alice Lumi Satomi
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Florianópolis, treze de agosto de dois mil e dezenove

à minha família

AGRADECIMENTOS

No curto percurso desta travessia me sinto imensamente grato à muitas pessoas que foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Agradeço aos meus pais, meus primeiros professores, pelo incentivo de sempre em tudo o que envolve a vida.

Tive a magnífica oportunidade de ser orientado pelo professor Acácio Piedade, que me incentivou em todos os momentos do mestrado, sempre proporcionando um ambiente de sinceridade e camaradagem. Esse encontro sempre ressoará em mim como instantes decisivos em meu trajeto pessoal, acadêmico e profissional. Muito obrigado!

Agradeço ao professor Luigi Antonio Irlandini pelos ensinamentos nas aulas e na banca de qualificação, e pela boa vontade em aceitar o convite para participar dessa pesquisa. Da mesma forma, agradeço a professora Alice Lumi Satomi, que conferiu a atenção necessária para uma apuração minuciosa do texto que se insinuava na qualificação e pela notável participação na banca. A contribuição de vocês foi essencial!

Sou grato à todos os professores, funcionários e colegas do PPGMUS da UDESC, pelo acolhimento generoso, e pela organização nas atividades do programa.

Agradeço aos meus amigos músicos Ricardo Moura, Rodrigo Paiva, Bruno Moritz e William Fedrizzi por participarem do nascimento das peças, fazendo-as saírem

do papel. Igualmente de extrema importância, obrigado aos amigos: Júnior Denker que realizou as gravações das músicas com grande dedicação; Júnior Koche, que produziu o lindo vídeo que ilustra e sintetiza essa pesquisa; Fernando Okuhara, pela gentileza em captar as imagens do *Guaracuí* em Registro; e Susi Brito, pela disponibilidade em ceder o espaço "Um tom para cantar" para as gravações. Agradeço também à musicista Marcela Backer pela amizade e parceria nas idas pra Florianópolis, sempre com bom humor mesmo nas adversidades da vida.

Não saberia expressar suficientemente minha gratidão à Rafaela Backer, meu alicerce. Seu carinho acolhe, generoso, a minha vida.

Espero um dia poder retribuir tudo o que fizeram por mim.

Estavam agora no Japão: de cada lado da estrada, casas de aparência frágil e, nas casas, quimonos furtivos. O motorista estava falando com um japonês de macacão sujo, com um chapéu de palha brasileiro.

Então o veículo tornou a partir.

- Ele disse só quarenta quilômetros.

- Onde estávamos? Em Tóquio?

- Não, Registro.

Em nosso país todos os japoneses vêm pra cá

[...]

Albert Camus

A pedra que cresce

RESUMO

A presente pesquisa objetivou a produção de um conjunto de oito composições musicais motivadas pela estética japonesa, acompanhado de suas partituras, gravações de áudio e vídeo e uma dissertação com estudos sobre o processo criativo. Por ser nascido e criado em Registro (SP) região do Vale do Ribeira, tenho afinidade com a cultura japonesa, o que me motivou a integrá-la nesta pesquisa. Foi realizada uma investigação acerca dos atributos que caracterizam a chamada estética japonesa, para então demonstrar como ela pôde ser incorporada nas composições. Tracei um paralelo com o conceito de "transcrição" de Haroldo de Campos (2010) a fim de estender os significados desses atributos para a composição das peças. A maneira de organizar o texto e o processo criativo refere-se analogamente aos três caminhos para a composição de uma peça de teatro *Nô*, formulados por Zeami Motokiyo em seu tratado *Sandô* (1423): 1) *shu* - a descrição da fonte temática que motivou a peça; 2) *saku* - o material musical utilizado e sua estruturação; e 3) *sho* - processo de escrita da composição. Mirando o Japão com profunda afeição e respeito, imagino-o a partir do Brasil, recolhendo sinais dos dois lados para a criação deste conjunto de obras musicais.

Palavras-chave: estética japonesa. *shu-saku-sho*. processos criativos.

ABSTRACT

This master's research work consists of the production of a set of eight musical compositions motivated by Japanese aesthetics, accompanied by their scores, audio and video recordings, and a thesis with studies on the creative process. Being born and raised in Registro (SP), Vale do Ribeira, region, I have affinity with Japanese culture, which motivated me to integrate it in this research. An investigation was made about the attributes that characterize the so-called Japanese aesthetics, to demonstrate how it could be incorporated into the compositions. I drew a parallel with Haroldo de Campos's concept of "Transcrição/transcreation" in order to extend the meanings of these attributes to the composition of the pieces. The way of organizing the text and the creative process refers analogously to the three ways of composing a *Nō* theater, formulated by Zeami Motokiyo in his treatise *Sandō* (1423): 1) *shu* - the description of the thematic source that motivated The piece; 2) *saku* - the musical material used and its structuring; and 3) *sho* - composition writing process. Looking at Japan with profound affection and respect, I imagine it from Brazil, collecting signals from both sides for the creation of this set of musical works.

Keywords: Japanese aesthetics. Shu-saku-sho. Creative processes.

SUMÁRIO

Introdução	12
1. O trajeto Japão-Brasil	15
1.1. Aspectos históricos	16
1.2. O trajeto Japão-Brasil	17
2. Estética japonesa	20
2.1 Ideais e palavras-chave	21
2.2 Influência da cultura japonesa na música ocidental	31
3. Composições: <i>shu-saku-sho</i>	35
3.1 <i>Tooros</i> na Ribeira	37
3.2 <i>Guaracuí</i>	43
3.3 <i>Wabi</i>	51
3.4 Impressões sobre São Gonçalo	52
3.5 Impressões sobre Batido	55
3.6 Cataia	63
3.7 <i>Aki no Kaze</i>	70
4. Considerações finais	76
Referências	78
Anexo 1: Partituras das composições	
Anexo 2: Conteúdo do CD/ DVD	

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado contempla a produção de um conjunto de composições musicais motivadas pela chamada estética japonesa, acompanhado de suas partituras e reflexões sobre o processo criativo.

Tive contato com a cultura japonesa desde criança por ter nascido e sido criado na cidade de Registro, região do Vale do Ribeira, em São Paulo, lugar com ampla presença da imigração japonesa. Nesta cidade pude vivenciar apresentações de grupos de *taiko*¹, frequentar a cerimônia *tooro nagashi*², ver a arte de *Ikebana*³ nas casas de amigos, contemplar a "Flor de Guaracuí"⁴, de Tomie Ohtake, brincar no *bon odor*⁵, e até aprender a dobrar *origami* com professores descendentes de japoneses na escola. Portanto, obtive uma inserção social, mas ainda não havia abordado intelectualmente essa cultura.

O primeiro capítulo apresenta o contexto histórico em que se deu a vinda de imigrantes japoneses ao Brasil, mais precisamente para a região do Vale do Ribeira. Com isso, aponto para as implicações que a relação entre essas culturas tiveram no âmbito das artes, citando exemplos emblemáticos de experimentos artísticos neste sentido. Essa breve contextualização histórico-cultural do trajeto Japão-Brasil se faz importante no presente trabalho, a fim de demonstrar o cenário prolífico que pode emergir desta relação, bem como ilustrar parte do lugar em que me considero situado como artista.

Em seguida discorro sobre a estética japonesa, demonstrando como o Japão pode ser visto como um país altamente estetizado. A importância de considerações estéticas podem ser observadas em pequenos detalhes no dia a dia da vida japonesa. Além dos já citados *origami* e *ikebana*, outro exemplo popular é a aparência requintada

¹ Termo genérico que designa os membranofones de percussão direta, com baquetas, da cultura japonesa.

² Cerimônia que ocorre no feriado de finados em homenagem aos antepassados e entes queridos que faleceram.

³ Arte de arranjos de flores, também chamada de *Kadō* [caminho das flores].

⁴ Obra de Tomie Ohtake em homenagem a imigração japonesa, localizada na Praça Beira Rio.

⁵ Dança típica, mas em Registro também dá nome a uma festividade com dança e culinária tradicional.

da culinária japonesa, de forma que, quem a consome não usufrui apenas de uma experiência gustativa, mas também de uma experiência estética. Sendo assim, há um pensamento estético que permeia a cultura japonesa de maneira notável, e que devido às suas particularidades, o diferencia de outras culturas. O estudo da estética japonesa possui um conjunto de termos-chave no idioma nativo, tais como *mono no aware*, *wabi sabi*, *ma*, *fūryū* e *yūgen*. No mesmo capítulo comento sobre cada um desses termos, baseado nos escritos de autores ocidentais que se especializaram em cultura japonesa como Keene (1969), Koellreutter (1984), Richie (2007), Marra (1999), Quinn (1993) e Fenollosa (apud: SILVA, 2018). O Brasil é o país que abriga a maior comunidade japonesa fora do Japão, e muitos autores brasileiros, descendentes ou não, também se dedicam na pesquisa sobre a estética e cultura japonesa, tais como Okano (2007, 2018), Satomi (2005; 2013), Silva (2016; 2018), Giroux (1991), Greiner (2013) e Yoshiura (2013), que também foram utilizados como referencial bibliográfico.

No segundo capítulo pretendo examinar e relatar alguns casos em que houve alguma relação de compositores ocidentais com a cultura japonesa por meio de obras que evidenciam esta influência. Também apresento comentários a respeito da música tradicional japonesa por meio dos escritos de Rowell (1983) e do compositor japonês Tōru Takemitsu (1987).

O capítulo 3 trata das composições musicais, trazendo reflexões sobre o processo criativo de cada peça separadamente. O texto apresenta três tópicos⁶ para cada música: 1) **shu** - a descrição da fonte temática que motivou a música; 2) **saku** - do material musical utilizado, sua estruturação; e 3) **sho** - processo de escrita da composição. Esta maneira de organizar não só o texto, como todo o processo criativo, refere-se analogamente aos três caminhos para a composição de uma peça de teatro *Nō* [能] formulados por Zeami Motokiyo [世阿弥 元清] (1363-1443) em seu tratado *Sandō*⁷[三道], de 1423 (in: RIMER; YAMAZAKI, 1984).

Ao final, trago as considerações finais, a lista de referências bibliográficas e os anexos.

⁶ A possível tradução para *shu*, *saku* e *shō*, pode ser *semente*, *estrutura* e *composição*, respectivamente.

⁷ O tratado foi escrito em 1423, e a primeira tradução para o inglês foi de J. Thomas Rimer e Masakazu Yamazaki, de 1984. *Sandō* significa "três caminhos".

Os termos em japonês foram romanizados seguindo o sistema Hepburn⁸, que translitera a partir do alfabeto silábico japonês utilizando caracteres romanos, e alguns acompanham a sua escrita japonesa.

Não sou descendente de japoneses, fui criado em uma cidade com muitos imigrantes e tenho uma vivência forte e presente dessa cultura na minha formação. Considerei, sob a luz dos estudos da estética japonesa, um conjunto de mecanismos que me auxiliaram a refletir sobre a minha própria poética durante a criação destas composições.

Interpreto um Japão construído a partir da minha experiência, juntamente com a leitura de autores que escreveram sobre a estética japonesa, buscando traduzir, ou “transcriar” estes ideais estéticos em minhas composições. Proponho fazer um paralelo com o que o poeta Haroldo de Campos (2010) chama de “transcrição”, que significa ir além da tradução, com a incorporação de processos criativos, de modo que se produza algo novo mantendo a informação estética original. Assim, lanço um olhar afetuoso e respeitoso para o Japão, imaginando-o a partir do Brasil, como uma zona de coexistência e diálogo, colhendo traços dos dois lados e as forças que emergem desta conexão.

⁸ Criado pelo missionário americano J. C. Hepburn (1815-1911).



1. O trajeto Japão-Brasil

Optei por apresentar um panorama histórico a fim de contextualizar, mesmo que de maneira concisa, alguns desdobramentos da chegada da cultura japonesa ao Brasil, relacionando a produção artística deste país, e a forma como influenciou minha concepção musical. A narrativa inicia na Era Meiji (1868-1912), quando o governo japonês promoveu o acesso do país ao Ocidente, marcando o início de sua ocidentalização, até o momento em que o Japão estreita as suas relações com o Brasil, proporcionando a vinda de um grande número de imigrantes japoneses. Procuro com essas informações históricas e de experiência pessoal, abordar um dos assuntos centrais da pesquisa: os atributos estéticos que podem ser efetivamente identificados como japoneses, caracterizando a chamada estética japonesa.

1.1. Aspectos históricos

O contato do Japão com países ocidentais, anteriormente ao período das Grandes Navegações, ocorria esporadicamente, normalmente devido a relações comerciais, e de maneira não muito profunda. A pesquisadora Eunice Vaz Yoshiura comenta que no século XVI, os portugueses investiram em tentativas de expandir o cristianismo para o Japão, mas não houve grande aceitação por parte dos nativos a uma religião monoteísta, devido ao contraste com a sua cultura baseada na pluralidade de deuses. A receptividade desejada pelos portugueses não foi alcançada, as missões foram canceladas em 1587, e a abertura para o mundo europeu se tornou uma estreita fenda, representada apenas pela presença holandesa que havia no Japão. O país permaneceu isolado do resto do mundo durante o chamado período Edo (1603-1867), atravessando um regime feudal, e sem receber nenhuma influência da cultura ocidental. Após este longo período de reclusão, se inicia a Era Meiji (1868-1912), também chamada de Restauração Meiji, que marcou o início da abertura política e econômica com o ocidente (YOSHIURA, in: SHIODA et al., 2013).

Este processo possibilitou que os países ocidentais conhecessem as artes japonesas, bem como outros símbolos representativos dessa cultura, causando um grande fascínio a intelectuais e artistas ocidentais. Dentre esses artistas, haviam

compositores que se inspiraram na cultura japonesa para criação de obras musicais, assunto que será tratado mais adiante no capítulo 2.

1.2. O trajeto Japão-Brasil

Segundo o filósofo japonês Masao Daigo (2008), em 1895 foi assinado o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre a República dos Estados Unidos do Brasil e o Império do Japão, e os dois governos instalaram as representações diplomáticas em suas capitais, impulsionando o interesse na migração entre ambos neste cenário de abertura da Restauração Meiji.

Em 2018 foi comemorado os 110 anos da imigração japonesa no Brasil, que tem como marco inicial a chegada no navio *Kasato Maru* no porto de Santos/SP, trazendo 781 pessoas que se organizaram para iniciar uma nova etapa de suas vidas. Basicamente, a ideia era vir ao Brasil, trabalhar para reunir uma boa quantia em dinheiro, e assim voltar ao Japão numa condição financeira mais confortável. Após o *Kasato Maru*, outras embarcações vieram, anos depois, com mais imigrantes japoneses a bordo (DAIGO, 2008).

Parte desses imigrantes foi alocado em regiões do estado de São Paulo, principalmente nos cafezais da Alta Sorocabana, no noroeste paulista, na capital, e no Vale do Ribeira. O arquiteto Rogério Bessa Gonçalves (2008) comenta que a frente de imigração para o Vale do Ribeira foi direcionada para a região que viria a ser o município de Registro, minha cidade natal. Mas a jornada dos imigrantes que foram a Registro tinha um diferencial: eles chegavam no local como proprietários, pois haviam comprado terrenos para construir suas casas e trabalhar na plantação. Esses terrenos foram divididos pela empresa "*Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha*" [companhia de desenvolvimento ultramarino] que tinha a função de consolidar a colônia agrícola, e mediu a venda dos terrenos cedidos pelo Governo do Estado de São Paulo.

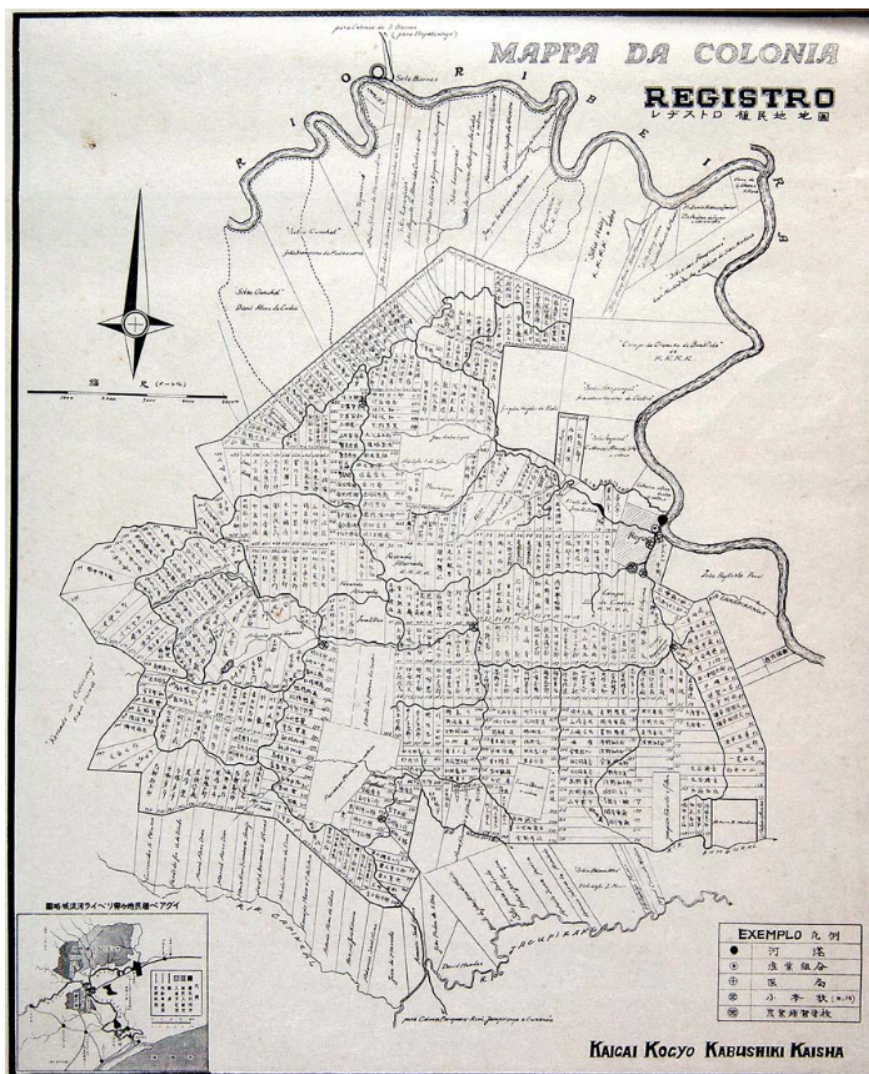


Figura 1. Mapa do loteamento destinado aos imigrantes. Fonte: GONÇALVES, 2008

Gonçalves (2008) realizou uma análise sobre os métodos construtivos das edificações desses imigrantes em Registro, e observou o processo de sincretismo entre a cultura japonesa e o conhecimento construtivo dos habitantes da região. Segundo o autor, houve uma complexa adaptação dos japoneses ao novo *habitat*, unindo o seu domínio técnico de arquitetos-carpinteiros, com o conhecimento e experiências dos nativos relacionados às condicionantes naturais da região. E esta junção de saberes também se deu nas construções dos próprios brasileiros, que pode ser notada em habitações rurais que incorporaram determinadas soluções técnicas utilizadas nas moradias dos imigrantes. O autor afirma que "a troca de experiências construtivas trouxe benefícios para ambas as culturas" (GONÇALVES, 2008, p. 41).

De acordo com a pesquisadora Christine Greiner (in: SHIODA et al., 2013), o encontro entre Brasil e Japão passou por diversas fases, desenvolvendo a integração entre as duas culturas até chegar ao momento atual, quando a cultura japonesa é parte do cotidiano de algumas localidades do país, assim como a brasileira influencia o modo de vida dos japoneses e descendentes de forma significativa. A autora explica que este diálogo intercultural está difundido em várias esferas, inclusive no âmbito artístico. Desde a década de 1980 até hoje, pode-se identificar um intercâmbio, no qual artistas – descendentes de japoneses ou não – começaram a se interessar por técnicas e modelos estéticos nipônicos, gerando manifestações culturais híbridas. Segundo a autora, estes artistas “não pretenderam, em nenhum momento, imitar ou preservar as manifestações nipônicas e sim incorporá-las” (GREINER, in: SHIODA et al., 2013, p. 51), possibilitando assim o diálogo entre as culturas, bem como a flexibilidade de ambas as partes em busca de uma coesão artística.

Essa breve apresentação histórico-cultural do trajeto Japão-Brasil se faz importante no presente trabalho, a fim de contextualizar o cenário prolífico que pode emergir desta relação, e ilustrar parte do lugar em que me considero situado como artista.

美学

2. Estética japonesa

2.1 Ideais e palavras-chave

Diversos autores ocidentais escreveram sobre a chamada estética japonesa, adotando conceitos de belo e arte desenvolvidos pela filosofia ocidental, tais como Donald Keene (1969), Donald Richie (2007) e Ernest Fenollosa (1917). Sobre este último, o pesquisador Diogo César Porto da Silva declara que ele "influenciou um grande número de intelectuais japoneses na virada do século XX, fincando os fundamentos teóricos com os quais os japoneses começariam a pensar a sua própria arte - com toda a ironia presente nisso" (SILVA, 2018, p. 10), em um período que pode ser reconhecido como a primeira fase da periodização da estética japonesa.

O niponólogo norte americano Michael Marra descreve os três períodos que o filósofo japonês Yamamoto Masao identifica na história da estética japonesa:

O primeiro é o período de iluminação (1868–1878), que é caracterizado pela tradução e adaptação de obras ocidentais sobre estética por parte de Nishi Amane (1829–1897), Nakae Chomin (1847–1901) e Kikuchi Dairoku. (1855-1917). Esta é também a época em que o acadêmico americano Ernest Francisco Fenollosa (de 1853 a 1908) estava em turnê no Japão e fazendo palestras sobre estética e artes. O segundo momento é o período de crítica (1878-1888) representado por Tsubouchi Shoyo (1859-1935), Futabatei Shimei (1864-1909), Toyama Masakazu (1848-1900), Onishi Hajime (1864-1900), Mori Ogai (1862-1922) e Takayama Chogyu (1871-1902). O terceiro é o período de reflexão (1888-1910), que coincide com a institucionalização da estética na academia japonesa. Em 1899, Otsuka Yasuji (1868–1931) foi convidado a preencher a primeira cadeira permanente de estética na Universidade Imperial de Tóquio, seguida em 1910 por Fukada Yasukazu (1878–1927) na Universidade de Kyoto (MARRA, 1999, p. 17).

Cabe ressaltar que esta periodização corresponde ao estudo sistemático da estética japonesa, e não à estética japonesa em si, sendo que no período anterior aos fatos narrados por Yamamoto, o povo japonês possivelmente não via necessidade em conceituar uma palavra que carregasse o significado que a *estética* traz no mundo ocidental. Portanto, certamente havia estética anteriormente à Era Meiji.

Neste pensamento, a semioticista Michiko Okano complementa:

É importante lembrar que não existia no Japão, antes da forte tendência de ocidentalização que se manifestou a partir da Era Meiji (1868-1912), uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como “senso comum” em “conceitos”, isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente. Tal esforço tinha como um dos propósitos explicitar melhor os pensamentos japoneses para os ocidentais, além da busca do desenvolvimento e progresso da nação (OKANO, 2018, p. 174).

Derivada do grego *aesthesis*, a palavra significa percepção e sensação, e é direcionada ao belo na arte, pelos ocidentais. Contudo, a estética significa mais que isso para os japoneses, e é tida como um componente tão natural e intenso em suas vidas, que a tentativa de sua definição poderia tornar-se superficial, ou mesmo desnecessária. Além disso, a compositora e etnomusicóloga brasileira Alice Lumi Satomi comenta a íntima relação entre a arte e a vida dos japoneses, quando declara que "a arte japonesa se entrelaça com os modos de ser, arraigados pelos preceitos budistas, xintoístas ou confucionistas" (in: SHIODA et al., 2013, p. 42). No entanto, após a Restauração Meiji, com a arte japonesa sendo mostrada ao resto do mundo, intelectuais despertaram a entender as características que faziam aquela arte ser reconhecida como japonesa.

Segundo Silva, pode-se dizer que uma possível sensibilidade estética que diferencia os japoneses de outras culturas "foi gerada e desenvolvida originalmente nos tratados poéticos acerca do *waka*⁹ [和歌], cujas reverberações chegaram até os tratados de *haikai* [俳句], *renga* [連歌] e ao teatro *Nō* que (...) transmitiram essa estética até os dias atuais" (SILVA, 2018, p. 14), o que remete desde o Japão medieval até os dias de hoje. Dessa forma, torna-se difícil a tarefa de estabelecer ideais estéticos japoneses que façam parte de uma unidade coesa, que possua um fio que conduza toda uma história milenar, com suas inevitáveis diferenças temporais.

Quanto a isso, o historiador Donald Keene comenta que:

(...) o gosto japonês não permaneceu congelado ao longo dos séculos, nem as preferências estéticas não foram afetadas pela classe social e

⁹ *Waka*, *haikai* e *renga* são tipos de poesia japonesa.

pela educação, e ao fazer observações gerais sobre a estética japonesa essas advertências devem ser lembradas (KEENE, 1969, p. 293).

Apesar dessas ressalvas, mais adiante o autor reconhece a possibilidade de "dizer que certos ideais estéticos são caracteristicamente e distintamente japoneses" (ibid, p. 293). O autor pontua quatro tópicos que considera importantes para expressar a peculiaridade dessa estética: sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade. O que não quer dizer que ela não possa ter uniformidade, profusão e durabilidade.

Sobre a "sugestão", Keene discorre sobre o aspecto monocromático da arte japonesa, que permite que o apreciador imagine alguma cor quando, por exemplo, vê o contorno preto de uma flor, ou de um bambu, em papel branco. Como na arte do *Sumi-ê*¹⁰ [墨絵], que, com a sutileza dos traços, apenas sugere uma imagem, tornando-se completa com a imaginação do observador. Desta forma, a arte japonesa normalmente não é explicitada, mas sim sugerida.



Figura 2. *Sumi-ê* de Suely Shiba.

Com relação à irregularidade, Keene escreve que normalmente os japoneses evitam a simetria e a regularidade, possivelmente considerando-os "restritivos e

¹⁰ O *sumi-ê* consiste numa técnica de pintura de origem chinesa, que foi amplamente difundida no Japão.

obstrutivos aos poderes da sugestão" (KEENE, 1969, p. 299). Veja que o autor neste momento não só relaciona um atributo estético ao outro, como os considera complementares, ou partes de um todo. Observando a Figura 2, além dos princípios de sugestão e irregularidade, se pode notar um outro tópico apresentado pelo autor: a simplicidade, que pode ser associada à economia de meios existente nessa arte – poucos e sutis traços no papel.

Mais adiante, Keene comenta a perecibilidade:

A fragilidade da existência humana, um tema comum na literatura em todo o mundo, raramente foi reconhecida como a condição necessária da beleza. Os japoneses não só sabiam disso, mas expressaram sua preferência por variedades de beleza que mais visivelmente demonstram sua impermanência. Sua flor favorita é, claro, a da cerejeira, precisamente porque o período de florescimento é tão dolorosamente breve e o perigo que as flores podem se espalhar antes mesmo que a tenham visto corretamente são terrivelmente grandes (KEENE, 1969, p. 305).

Além destes tópicos citados por Keene, o estudo da estética japonesa possui um conjunto de termos-chave no idioma nativo. Segundo a pesquisadora Alice Yumi Sinzato, "apesar de todos os estudos e categorizações existentes, a estética japonesa é antes a experiência e percepção do olhar sobre os objetos e situações do que uma reflexão teórica", e complementa ressaltando que "o ideal de beleza japonês sugere a natureza através de meios não-representacionais, imitando suas características abstratas mais do que o seus resultados" (SINZATO, 2015, p. 29-30). Para a compreensão dessas categorizações, sugere-se vivenciá-las, para então refletir sobre o pensamento e a estética japonesa *a posteriori*.

Apesar do especialista em cultura japonesa Donald Richie assumir a dificuldade - ou mesmo a inviabilidade - em traduzir conceitos da estética japonesa, em *A Tractate on Japanese Aesthetics* (2007), ele acena aos leitores ocidentais apontando um possível entendimento de alguns desses termos chave. SILVA (2016; 2018), OKANO (2007; 2018) e GREINER (2013), também enfatizam o problema da tradução, em decorrência da especificidade da língua e da cultura japonesa.

Segundo a semioticista Michiko Okano,

Há alguns fatores essenciais para se ponderar no estudo dos supostos 'conceitos' japoneses: um deles é o fato de a maioria desses 'conceitos' ter sido inventada ou reinventada na Era Meiji, quando houve a ocidentalização japonesa e o enquadramento lógico do que era bom senso, ideia ou pensamento. Outro aspecto a considerar é a ausência de uma definição clara e exata dos termos, uma vez que estes possuem, como um caleidoscópio, semânticas múltiplas, dependendo da 'relação' a ser estabelecida (OKANO, 2018, p. 174).

Mesmo não havendo um consenso, tanto entre pesquisadores ocidentais quanto orientais, alguns desses termos serão brevemente abordados neste estudo, não só por meio do tratado de Richie, mas também de outros autores, sendo que muitos dedicaram-se especificamente ao estudo de um conceito estético, dada a imensidão do assunto e a riqueza de seus significados.

Ma [間]

O *Ma* não é somente um termo estético, uma vez que envolve toda a dimensão da cultura e da própria vida japonesa. Ele trata do intervalo existente entre as coisas, não constituindo-se em um vazio, mas como um espaço pleno de possibilidades. Okano realizou um trabalho a respeito do *Ma* sob o olhar da semiótica, relacionando-o também à arquitetura. A autora traduz o significado de *Ma* presente no dicionário *Kojien*, um dos mais completos da língua japonesa, da seguinte forma:

- 1) Intervalo entre duas coisas:
 1. intervalo espacial;
 2. intervalo temporal;
 3. tempo destinado a uma determinada função.
 - 2) Uma certa unidade de medida:
 1. espaço linear entre dois pilares;
 2. unidade de medida (área) de tatami.
 - 3) Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr fusuma:
 1. sala;
 2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573)
 3. unidade para contar número de recintos.
 - 4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
 - 5) Um tempo de silêncio dentro da fala.
 - 6) Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno.
 - 7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
 - 8) Ancoradouro de navio.
- (KOJIEEN, in: OKANO, 2007, p. 13, 14)

Pode-se concluir segundo a autora, que se trata de um termo plurissignificante, que possui significados objetivos nos itens 2,3, e 8, e subjetivos nos itens 6, e 7 (OKANO, 2007). No que se refere à música, o sexto item traz uma definição interessante: a ideia de *timing*¹¹.

Neste sentido, o *Ma* pode ser traduzido em música por um silêncio, ou um intervalo entre uma nota e outra, por exemplo, sendo que sua importância reside no fato de ligar duas coisas, e no cuidado no tratamento do espaço existente entre elas. Okano apresenta a sua escrita em *kanji*¹², em que *Ma* [間] é uma junção de portinhola [門] e sol [日], o que suscita a contemplação do pôr do sol através da portinhola.

Fūryū [風流]

Pode ser compreendido como elegância, bom gosto e refinamento. O autor especifica essa elegância direcionada à não-ostentação, e à sutileza das coisas simples. Richie traz exemplos de *fūryū* na arte ocidental, como a música de Erik Satie, "composta de harmonias comuns habilidosamente justapostas, e a melodia quase sempre sem adornos esculpida com talento" (RICHIE, 2007, p. 14), ilustrando desta forma, a simplicidade do material musical contida na obra de Satie. Esta referência à música apresenta-se bem vinda ao presente trabalho, demonstrando uma possibilidade real de relacionar um conceito estético japonês com a música, vinda de um teórico da cultura japonesa.

Mono no aware [物の哀れ]

Richie comenta o termo como "uma qualidade levemente adocicada e triste, apreciada por um observador sensível à natureza efêmera da existência", e acena novamente ao leitor ocidental realizando paralelos com frases como "*lacrimare rerum*" e "*c'est la vie*" (RICHIE, 2007, p. 29). O pesquisador Diogo César Porto da Silva realizou um trabalho sobre o termo reunindo diversos escritos de autores ocidentais e orientais,

¹¹ Em música, pode ser entendido como a capacidade da organização temporal do gesto, escolhendo o momento mais apropriado para realizá-lo.

¹² Ideogramas.

e em uma de suas definições, escreveu que *mono no aware* "é uma interjeição que advém da profunda melancolia que sentimos diante da natureza passageira das coisas do mundo." (SILVA, 2016, p. 63). Com relação ao *mono no aware* ser expressado como uma interjeição, o autor ilustra o fenômeno com uma experiência real do cotidiano, narrando uma situação a qual somos profundamente comovidos com algo, e faltam palavras para exteriorizar aquele sentimento, propiciando o nascimento da poesia:

Quando movidos profundamente por aquilo que experienciamos, vemos ou ouvimos, não podemos evitar vocalizar essa profunda emoção na forma de uma interjeição a se prolongar e, logo, distinguindo-se da língua cotidiana, pois, por meio desta última, tal intensa emoção não pode ser apaziguada. A voz se prolonga e dá lugar a um canto (SILVA, 2016, p. 66).

Um fator importante levantado por Silva, é que esta comoção pode ser sentida tanto pelo poeta, quanto pelo receptor:

(...) comoção que se faz mais presente na interjeição, cuja função está em apenas nos auxiliar a aliviar a pressão de um pensamento/sentimento a nos convocar a pô-lo para fora, esperando sermos ouvidos por outro que nos compreenda. A poesia seria, dessa forma, um prolongamento e um embelezamento das exclamações que nos ocorrem todos os dias. Talvez aí se encontre o prosaísmo da poesia japonesa em contraste à sofisticação estética da poesia com a qual nos habituamos. Poesia, sim, vem à tona em uma outra linguagem, mas isso não quer dizer que ela não advenha dos nossos "ah!", "oh!", "nossa!" de todo dia, que não esteja presente nos cantos dos pássaros na primavera ou das cigarras no verão. (...) A poesia como a resposta a essas profundamente comoventes coisas do mundo é o método de conhecer *mono no aware*, isto é, alegrarmo-nos diante eventos alegres, sentirmos tristeza diante eventos tristes, mas, sobretudo, cantá-los para compreendermos seus corações (SILVA, 2016, p. 78).

Desta forma pode-se verificar que, pela ótica do *mono no aware*, todos nós podemos ser espontaneamente poetas, ao demonstrarmos nossa afetividade perante as experiências comoventes da vida.

Wabi Sabi [侘寂]

São duas palavras diferentes, de períodos distintos da história japonesa, mas que possuem uma relação de significado além de sua semelhança fonética. *Sabi* é uma palavra da estética japonesa que descreve o efeito do tempo nas coisas, e relaciona-se com o desgaste e o envelhecimento natural nelas. *Wabi* é um conceito mais filosófico e, assim como *sabi*, fala sobre a beleza que existe na solidão e na simplicidade, no que é vazio e inabitado, deserto.

Segundo Okano, um fundamento do senso estético japonês é promover a beleza que existe na natureza, e expressar os sentimentos subjetivos do ser humano diante de seu encantamento com o universo. A autora afirma que:

Os japoneses encontraram na poesia a forma ideal para expressar seus sentimentos, e é sua característica unir o lírico ao descritivo, inserindo cenas da natureza, o que faz dessa arte um dos meios ideais para expressar a estética wabi-sabi. (OKANO, 2018, p. 187)

Wabi Sabi pode ser relacionado à beleza imperfeita, irregular e despretensiosa, que contempla a passagem do tempo como um fenômeno natural, e aceita a beleza das coisas como elas são. Portanto, a beleza não está em obras acabadas, eternas em si mesmas, mas possui um caráter transitório, e decorre do desgaste temporal, do envelhecimento. O termo é comumente empregado no *design* ocidental por profissionais da área que escreveram, fora da academia, sobre *wabi sabi*, baseados em vivências que tiveram no Japão. O conceito tornou-se famoso no ocidente, e surgiu como uma reação à complexidade relacionada ao luxuoso, rebuscado (OKANO, 2018).

Yūgen [幽玄]

Segundo Sinzato (2015), este conceito se refere à escuridão, mistério e profundidade. Significa um profundo sentimento interno de impossível verbalização, abstrato, sendo que seus ideogramas possuem as definições de escuro, calmo, confinado, oculto. No teatro *Nō*, *yūgen* relaciona-se ao que está sob a superfície, o que é sutil e que apenas sugere, ou, em interessante definição de Keene (1969), um "charme sutil".

Apesar de ter conduzido essa explanação de alguns termos da estética japonesa com prováveis perdas pelo caminho, procuro ilustrar como essa estética pode ser verificada nas músicas, dada a identificação natural que possuo com ela, que agora é desenvolvida e aprofundada no mestrado. Este processo de mestiçagem entre as culturas japonesa e brasileira, que pode ser notado desde a construção de moradias na região onde cresci até os hábitos de meus conterrâneos, é também desempenhado na minha poética.

Mas como a estética japonesa pode estar presente em uma composição? Escrevo este conjunto de peças a partir da minha própria compreensão destes termos chave e proposições estéticas, e influenciado pela experiência que tive com a cultura japonesa desde a infância. As composições também apresentam os atributos elaborados por Keene (1969), portanto remetem à *sugestão*, *irregularidade* (e assimetria), *simplicidade* e *perecibilidade* (efemeridade). A simplicidade dos materiais musicais explorados se relaciona com a economia de meios existente nessa estética, e também ressoam na própria notação das partituras.

No *sumi-ê*, após finalizar a obra, o mestre a assina com seu nome, e insere um carimbo vermelho que também o simboliza. Imagino então a partitura como um *sumi-ê* monocromático e limpo, com espaços em branco, no qual o carimbo com meu nome na escrita japonesa – que aprendi quando criança com um colega que acabara de chegar do Japão – é colocado em vermelho na página.

Entretanto, a forma como utilizei os dados será desenvolvida no **Capítulo 3 - Composições**, ilustrando como foi o processo criativo inspirado nessa estética em cada música separadamente.

Saliento que não faz parte deste trabalho abordar estes conceitos, e outras questões acerca da estética japonesa de maneira mais profunda antropologicamente, mas sim, formalizar observações gerais, a fim de estabelecer um diálogo com essa estética, e apresentar sua correspondência nas composições que elaborei, tanto em suas implicações temáticas quanto estruturais. A dificuldade na definição desses ideais surge então como uma oportunidade em traduzi-los, ou transcriá-los, a partir de uma obra artística, sob a perspectiva de um músico/ compositor. Como o próprio Haroldo de Campos ressalta, quando “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução

de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34).

2.2 INFLUÊNCIA DA CULTURA JAPONESA NA MÚSICA OCIDENTAL

"Aqui, como tantas vezes, uma curiosa coincidência traz os sabores tradicionais japoneses em congruência com os do Ocidente contemporâneo"

Donald Keene

O contato do Ocidente com o Oriente pode ser constatado em várias obras musicais. Apesar dessa relação multicultural já ter ocorrido anteriormente, foi no século XX que ela se acentuou na música ocidental (FRIDMAN, 2013). Neste capítulo, examino alguns casos em que houve alguma relação de compositores ocidentais com a cultura japonesa por meio de obras que evidenciam esta influência, e traço breves comentários acerca da própria música japonesa.

O teórico Paul Griffiths, dedicou um capítulo de seu livro *Modern Music and After*, para tratar de um "distante mas não tão distante Oriente" (GRIFFITHS, 2010, p. 172) referindo-se à inter-relação das culturas ocidentais e orientais. Segundo o autor, muitos compositores se inspiraram na cultura oriental na realização de suas obras, alguns mais precisamente na cultura japonesa.

Dentre eles, podemos citar Gustav Holst, em sua *Japanese Suite* (1915); Debussy, que era fascinado pelas estampas *Ukiyo-e*¹³, compôs *La Mer* (1905), que tinha um fragmento de *A Grande Onda de Kanagawa*, de Hokusai, na partitura original; Kaija Saariaho, Messiaen e Stockhausen compuseram *Six Japanese Gardens* (1993) *Sept Haikai* (1962) e *Telemusik* (1966) respetivamente, após viajarem ao Japão; Leo Brouwer fez duas homenagens póstumas ao compositor Tōru Takemitsu com *Hika* (1996) e *El arpa y la sombra* (2005); Koellreutter viveu alguns anos no Japão, e compôs *Yūgen* (1980) e *Yume no naka no hito* (1974). Este último será uma referência importante em nossos estudos, visto que possui um rico material relacionado à cultura japonesa no livro *Estética - à procura de um mundo sem "vis-à-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental* (1984). O compositor norte americano Alan Hovhaness realizou uma série de composições inspiradas no *gagaku* e no teatro *nō*

¹³ Gravuras japonesas do período Edo (1603 - 1868) conhecidas por "estampas do mundo flutuante". Mais informações em LAGOA (2018).

durante os anos de 1959 a 1969; o alemão Hans Otte foi influenciado pelos seus estudos e práticas sobre o Zen Budismo.

Além destes, muitos brasileiros também foram influenciados pela cultura japonesa, como Villa-Lobos, que compôs *Japonêsas*, inspirado pelo poema homônimo de Luís Guimarães Filho; Alice Lumi Satomi realiza extenso trabalho de pesquisa sobre a música japonesa no Brasil, e possui algumas composições inspiradas na cultura japonesa, nas quais parte delas se encontra no álbum *Mosaico nipo-andestino-brasileiro*. Luiz Carlos Lessa Vinholes criou *Otani Shogakko*, retratando o jardim zen; Rofoldo Coelho de Souza compôs *Cinco Canções Japonesas*; Luigi Antonio Irlandini é influenciado pela música clássica *honkyoku* para *shakuhachi*, compõe para o instrumento incluindo novos elementos da música contemporânea em seu processo criativo, e compôs a peça *Ho-oo*, [*Bestiarius Livro I, nº 1*] inspirado na fênix japonesa. Gilberto Mendes homenageou Koellreutter na peça *Meu amigo Koellreutter*, representando o encontro deste com a estética japonesa nessa obra musical.

Satomi também revela a criação de alguns artistas da comunidade nipo-brasileira, que utilizaram os próprios instrumentos japoneses em suas obras. Tais como:

Na música instrumental: “Música para koto” (1972) e “Música para koto e violino” (1978), de Kenichi Yamakawa; [...] “Kátens [tributo a Smeták]”, de Satomi (1984); “Issunboshi [Chapeuzinho]”, de Brasil (1995); “Pleno movimento”, de Tomic (2000); e “Fantasia koro-koro”, de Iwami (2002). E na música vocal: “Assassinato em si”, de Kitty Pereira (Ribeiro 2002); “Canto da cigarra”, de Márcio Valério (2001); um CD completo, de Agena (1997) e uma fita de Yonamine (1996). (SATOMI, 2005, p. 1416).

O musicólogo norte americano Lewis Eugene Rowell dedica um capítulo de seu livro *Thinking about music* (1983) às estéticas da Índia e do Japão, contrapondo-as, mediante algumas características principais. Quando trata da estética japonesa, o autor fundamenta sua reflexão nos escritos de Keene, apontando os quatro tópicos já citados anteriormente. Com relação à música, Rowell apresenta uma relação dualista entre as músicas japonesa e indiana, ilustrando as propriedades principais de cada uma delas.

Dentre as características da música japonesa pontuadas pelo autor, cito algumas:

- Conceito de tom musical complexo e dinâmico, com muitas variáveis
 - Continuidade como resultado da tensão mantida entre o silêncio (*ma*) e os tons sustentados
 - Tom vocal e instrumental valorizados igualmente
 - Campo tonal não saturado, com uso expressivo do silêncio (*ma*)
 - Envolturas tonais complexas (começos e fins), ataques precisos
 - Percussão como pontuação, sinal e marcador de tempos
 - Timbres heterogêneos
 - Clareza do centro textural
 - Evita simultaneidade, pseudodesorganização
 - Particularidades: o som individual, prazer na unidade/singularidade das coisas
 - Pouca improvisação
 - Estancamento (não-movimento) como fonte de valor
 - Som valorizado por si mesmo, e não pelo que representa
- (ROWELL, 1983, p. 106)

Alguns destes pontos levantados por Rowell estão em consonância com o pensamento do compositor japonês Tōru Takemitsu, em seu artigo *My perception of time in traditional japanese music* (1987). Rowell comenta sobre um tom musical complexo e dinâmico, e a valorização do som por ele mesmo, ou seja, a importância do timbre na música japonesa. Takemitsu também se manifesta neste sentido, quando declara que o povo japonês foi dotado de uma grande receptividade ao timbre, e que há uma filosofia de satisfação e prazer ao ouvir uma única nota. Segundo o compositor, muitos construtores de instrumentos japoneses viajam horas pelo país em busca de bambu de boa qualidade para o *shakuhachi*, bem como amoreira para o *biwa* e o seu plectro, tudo para o melhor timbre possível. Outro elemento destacado por Takemitsu, é a existência do que ele chama de "conceito estético *sawari*", que significa algo como "tocar ligeiramente um objeto", e que se relaciona com os "ataques precisos" destacados por Rowell. Na música japonesa pode-se perceber as variadas formas como o instrumentista ataca as cordas do *biwa* e do *shamisen* com o plectro, bem como

os ataques do sopro no *shakuhachi*, que segundo Takemitsu, fazem parte da estética do *sawari*.

Outras características da música japonesa também se conectam com os quatro pontos elencados por Keene, levando-se em conta que ela pode ser: irregular e assimétrica; simples pela economia de meios na textura; sugestiva por ela não ser plenamente explícita, com seus eventos musicais cheios de silêncio e *ma*; e perecível por ser efêmera e transitória, pois dispõe de esquemas não repetitivos.

種 作 書

3. COMPOSIÇÕES: *Shu-Saku-Sho*

A organização do texto para cada peça musical irá trazer reflexões acerca do processo criativo divididas em *shu* (semente), *saku* (estrutura) e *sho* (escritura, ou composição). Esta maneira de organizar não só o texto, como todo o processo criativo, é uma analogia com os três caminhos para a composição de uma peça de teatro *Nō* formulados por Zeami Motokiyo (1363-1443), tido como o maior artista *Nō*, que deixou muitas peças e tratados teóricos escritos. Dentre esses tratados, está *Sandō* (1423), que significa “três caminhos”, e que trata dessas três frentes as quais a criação dramatúrgica acontece. O tratado também é conhecido como *Nōsakusho*, que significa “O livro da Composição de *Nō*”, e diferentemente de outros tratados escrito por ele, ocupa-se exclusivamente do método para a composição de uma peça *Nō*. Esta analogia foi traçada considerando *shu* como fonte temática, a semente que motivou a peça musical. Segundo Motokiyo:

a semente se refere à escolha de um personagem (...), cujas ações são adequadas tanto para a expressão teatral quanto especialmente efetivas em termos da dança e do canto. Isto é, naturalmente, porque estas duas artes formam a base fundamental de toda a nossa arte. Se o tema da peça diz respeito a um personagem que não pode se manifestar usando estas duas artes, o mesmo que o personagem a ser retratado seja uma pessoa famosa no passado ou uma pessoa de dons prodigiosos, nenhum efeito teatral apropriado ao *Nō* é possível. Este princípio fundamental deve ser completamente entendido. Assim, criar um personagem cuja essência está envolvida na arte da música e da dança pode ser chamado de escolha da semente apropriada (in: RIMER, YAMAZAKI, 1984, p. 149).

Uma vez determinada a semente, o próximo caminho é o planejamento de sua estrutura (*saku*), que irá definir os princípios formativos, relacionando-os com a fonte temática. Por fim, o *sho* envolve a organização do material musical e como distribuí-lo na escrita da composição de fato. Na parte *sho* serão feitos comentários acerca de passagens pontuais das peças, mas não percorrendo compasso por compasso para evitar uma possível tautologia no texto. Como se trata de um método específico para a arte do *Nō*, escolhi não seguir suas regras à risca, tomando-as apenas como uma diretriz geral do processo criativo e da construção do texto.

3.1 Tooros na Ribeira

(para violão solo)

Shu:

A fonte temática desta peça é o *Tooro Nagashi*, um evento tradicional do Japão de celebração e homenagem aos entes queridos que faleceram. Ele acontece anualmente desde 1955 no feriado de finados em Registro, quando o casal de imigrantes japoneses Emei e Myoho Ishimoto realizaram o primeiro *Tooro Nagashi*, sendo que a senhora Myoho continua organizando e mantendo a tradição viva até hoje. O evento reúne milhares de pessoas, que soltam barcos em miniatura com velas acesas e o nome dos falecidos no rio Ribeira de Iguape. Anteriormente à soltura dos *tooro* (lanterna), a senhora Myoho faz o trajeto de barco praticando uma prece, acompanhada por tocadores de *taiko*, para a purificação das águas do rio. No final da tarde, os *tooro* são colocados no rio um a um, produzindo um espetáculo de cores com o pôr-do-sol. Portanto, essa prática tradicionalmente japonesa, além de homenagear os antepassados, também proporciona uma experiência estética.

Um ideal estético japonês é o da efemeridade, que Keene chama de perecibilidade. Não por acaso, a flor preferida dos japoneses é a da cerejeira (*sakura*), que floresce durante poucos dias do ano, e se tornou um símbolo dessa cultura. Para a escrita dessa peça, pensei na relação dos japoneses com a morte, e na efemeridade da vida. No caso dos brasileiros, temos a palavra *saudade* para demonstrar a falta que sentimos das pessoas que já se foram. Então segui este caminho para pensar nos princípios formativos da música. O nome *Tooros* está com a grafia errada propositalmente. Na língua japonesa o substantivo (lanterna) não possui singular nem plural, mas trata-se de um costume entre frequentadores do *Tooro Nagashi*, e da imprensa local falarem que "neste ano foram soltos 2.500 tooros na Ribeira", evidenciando a mistura de idiomas.



Figura 3. Sra. Myoho realizando a purificação das águas. Foto: Wagner Assanuma.

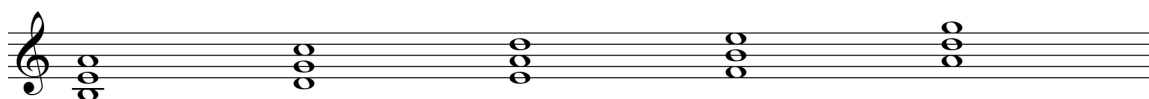


Figura 4. Tooros no rio Ribeira de Iguape. Foto: Wagner Assanuma.

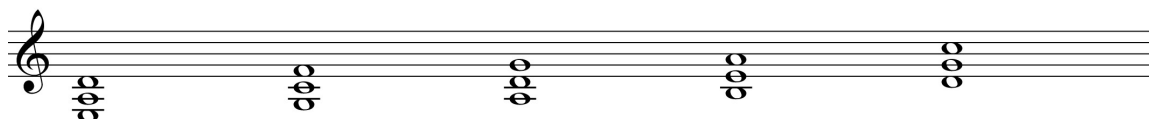
Saku:

Foram utilizados 3 tipos de materiais musicais, que chamarei de A, B e C. São materiais simples, que corroboram com a ideia de economia de meios da estética japonesa. O material A consiste em tricordes e tetracordes sobrepostos por intervalos de quarta justa ou aumentada¹⁴, de forma que a pentatônica de lá maior ou menor se encontre na nota mais aguda, ou no meio do tricorde/tetracorde.

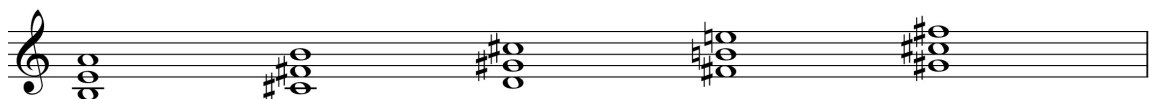
O material harmônico gerado ficou da seguinte forma:



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá no agudo.



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá nas notas internas.



Tricordes quartais com a pentatônica maior de Lá no agudo.



no material C. Segundo o autor, são "blocos sonoros resultantes da emissão simultânea de três ou mais sons de alturas diferentes que não podem ser ordenados exclusivamente em terças sobrepostas" (KOELLREUTTER, 1991, p. 88).



O bloco sonoro gerado explora o idiomatismo do violão com a utilização intercalada de corda presa e corda solta.

Após o ataque¹⁵ de tetracordes, pentacordes e hexacordes, há uma ressonância pendular entre duas notas com um decrescendo, a fim de expressar a efemeridade dos sons, como notas que se perdem no tempo, ou sob a ideia de *wabi sabi*: sons que aceitam a sua efemeridade. O violão não possui uma sustentação grande de notas, se comparado com outros instrumentos, o que permitiu a ideia de *Ma* como um intervalo sutil entre os sons realizados, e a pouca utilização de pausas de fato. Neste pensamento, os silêncios ocorrem com o uso de fermatas e notas longas preenchendo todo o compasso, possibilitando a valorização das ressonâncias do violão. Portanto, a construção da peça foi pensada no sentido de explorar as ressonâncias do instrumento, bem como suas possibilidades de timbre e dinâmica.

Sho:

A concepção inicial da peça era apresentar os materiais sem determinar o início e o fim de cada seção, confundindo a forma, e gerando um fluxo orgânico, mesmo com a utilização de materiais diferentes. Este pensamento permaneceu na peça, porém, a escrita rumou para um caminho diferente em algumas passagens. Como exemplo cito os compassos 37 e 51, onde o material B aparece transposto um tom abaixo (*si*, *dó#*, *sol#*, *lá*) por meio dos sons harmônicos, anunciando o início de o fim de um evento em que o material B é desenvolvido.

¹⁵ Estes ataques sempre seguem a sequência: arpejado - notas sucessivas, e plaquet - notas simultâneas.

[N] *deixa vibrar sempre*

doce
mf

sonoro
f

vibrato ④ ⑤

O simultanóide gerado pelo material foi explorado em apenas uma passagem da peça. Ele inicia a sequência de ressonâncias pendulares, que são formadas sempre por duas notas. A cada exposição, as duas notas adicionam um semitom em sua relação intervalar, começando com um intervalo de 2ª menor, passando por 2ª maior, e fechando com uma 3ª menor. São três exposições, cada uma com um tipo de material:

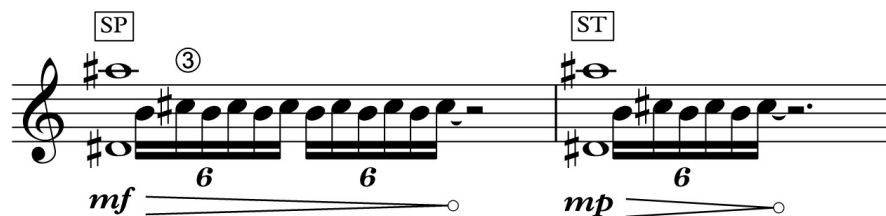
SP *deixa vibrar* , ST ,

3

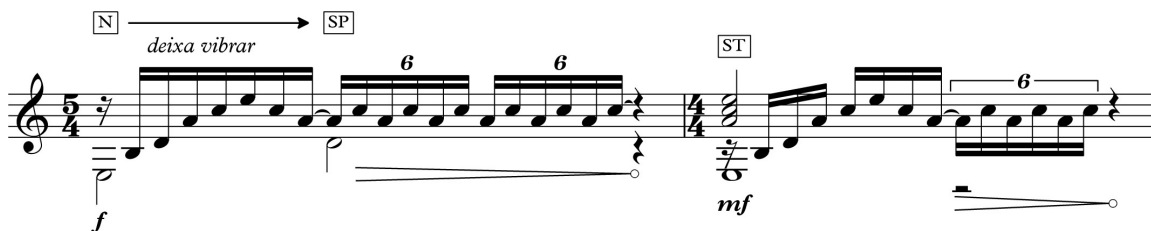
6

mf *pp* *mp*

41

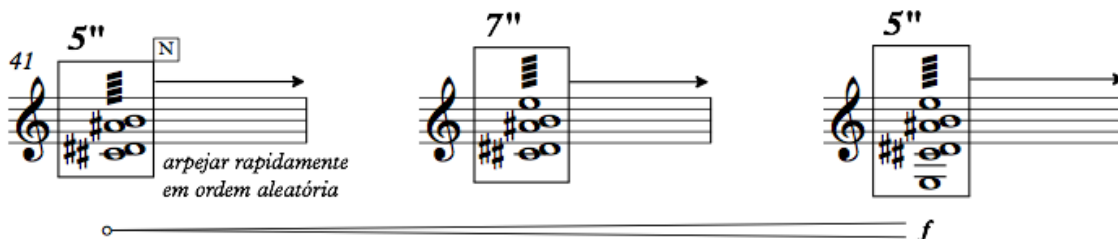


Tetracorde (material B). Ressonância pendular com intervalo de 2ª maior (si - dó#).



Hexacorde (material A). Ressonância pendular com intervalo de 3ª menor (dó - mi).

Os compassos 41, 42 e 43 remetem ao momento da soltura dos *tooro* no rio, no qual os barquinhos são colocados um a um. Parte do silêncio e cresce para um *forte*, assim como a quantidade de *tooro* vai aumentando à medida que são colocados no rio.



Quanto à utilização dos materiais A, B e C, o quadro a seguir demonstra a proporção em que cada material foi explorado. Pode-se dizer que houve a predominância do material A, que permeou a maior parte da peça intencionalmente.

Compasso	Material
1-2	B
3-11	A
12-13	C
14-36	A
37-51	B
52-66	A

O resultado é uma sonoridade pandiatônica¹⁶ devido à utilização de notas da escala diatônica na formação dos acordes quartais, porque apesar de ter a escala pentatônica na melodia, o IVº e o VIIº graus da escala no Lá jônio, e IIº e VIº graus no Lá eólio são usados internamente nos acordes. Entretanto, algumas desestabilizações harmônicas são provocadas pelos materiais B e C.

3.2 Guaracuí

(para violão, acordeon, contrabaixo e percussão múltipla)

Shu:

O que motivou a criação da música foi o monumento Guaracuí, de Tomie Ohtake. A obra está localizada na praça Beira Rio, em Registro, local onde se encontrava uma árvore Guaracuí¹⁷ antigamente. Com uma estrutura de aço de quarenta toneladas e sete metros e meio de altura, o monumento manifesta a forma de uma flor da árvore Guaracuí. Assim como outras obras expostas em locais públicos de Tomie Ohtake, o monumento foi uma homenagem aos imigrantes japoneses que embarcaram no Brasil no século passado. Apesar de sua grandiosidade, a obra expressa leveza por meio de seus traços, cores, e por estar apoiada pela extremidade mais fina de três pontas, que sugerem a formação das pétalas de uma flor.

A flor [*hana*] é um símbolo importante na cultura japonesa, possivelmente por trazer uma beleza que é efêmera, pois a flor floresce somente em certos momentos, para depois ter suas pétalas levadas pelo vento. Como já apontado anteriormente, a flor mais admirada pelos japoneses é a *sakura*, justamente a mais efêmera.

Dos vinte e um tratados de Zeami, seis contém o ideograma que simboliza a flor em seus títulos¹⁸, o que de início indica a relevância do termo em seus escritos. A pesquisadora Sakae Murakami-Giroux, especialista em literatura e teatro japonês,

¹⁶ Segundo o compositor norte americano Stefan Kostka, o termo pandiatônico é utilizado para “descrever uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância” (KOSTKA, 1999: 107).

¹⁷ A árvore é tida como um dos símbolos da cidade. Nome científico *Andira anthelmia*.

¹⁸ Giroux (1991) elenca os tratados com flor no título: *Fûshikaden* [Da transmissão da flor da interpretação], *Kashû no uchi nukigakisho* [Uma passagem retirada da prática da flor], *Shikadô* [O caminho que conduz à flor], *Kakyô* [O espelho da flor], *Shûggyoku tokka* [Colher as joias, esperar a flor] e *Kyakuraika* [O ir o vir da flor].

dedica parte de seu livro *Zeami: cena e pensamento Nō* (1991) sobre o conceito da flor na arte de Zeami. Segundo a autora, a flor representa a própria vida do *Nō*, e também designa o efeito cênico da performance do *Nō*, que é captado pelo espectador por meio da linguagem da representação concebida pelo ator. Sakae complementa dizendo que "o Belo da flor que se reflete nos olhos do público e a alma da flor que nasce do sentimento do ator, formam o verso e o reverso de uma mesma flor" (SAKAE, 1991, p. 106-7), o que remete à relação com o outro, tão importante para o povo japonês.

O livro *do Chá* (1906), clássico de Kakuzo Okakura, também contempla a questão das flores na cultura japonesa, mais precisamente na cerimônia do chá:

Todos quantos estejam familiarizados com os hábitos dos mestres de chá de flores japonesas terão por certo notado a veneração com que tratavam as flores. Não colhem a esmo, mas cuidadosamente selecionam cada galho ou ramo, tendo o olhar voltado para a composição artística que lhes ocupa a mente. Ficariam envergonhados, se acontecesse de cortarem além do absolutamente necessário. É de se notar, nesse sentido, que sempre combinam as folhas com as flores, pois buscam mostrar a beleza completa da vida das plantas. [...] Quando um mestre de chá faz um arranjo de flores do seu gosto, coloca-o no *tokonoma*, o lugar de honra de uma sala japonesa. Nada se lhe põe ao lado que possa perturbar seu efeito, nem mesmo uma pintura - a menos que haja alguma razão estética especial que justifique a combinação (OKAKURA, 1906, p. 111).

Verifica-se, portanto, respeito e reverência dos mestres de chá com as flores, seja em seu *habitat* natural, quanto no cuidado com a composição do arranjo.

A arte do arranjo floral, a *ikebana*, também demonstra o apreço do povo japonês pelas flores, e sua prática é tida como uma forma de meditação para recompor o equilíbrio dos ambientes.

Observa-se na obra Guaracuí de Tomie Ohtake uma conexão com alguns atributos de Keene como *sugestão* - uma vez que a obra não se caracteriza pela representação explícita da natureza; *efemeridade* - a flor e a sua beleza passageira; e *simplicidade* pela economia de cores e formas utilizadas. A *irregularidade*, tida como outro atributo notável por Keene, não parece ser percebida na obra, em que a simetria é empregada nas linhas e formas.



Figura 5. Monumento Guaracuí, de Tomie Ohtake.

Saku:

A peça foi estruturada seguindo a proporção de elementos empregada na *ikebana*, o princípio do três: *ten* [céu], *chi* [terra] e *jín* [humanidade, ou homem]. Gusty L. Herrigel, mestra na arte da *ikebana*, em seu livro *O Zen na arte da cerimônia das flores* (1958) disserta sobre este princípio, quando declara que:

o Universo pode ser dividido em três reinos, quando, sem mais nem menos, na essência, é um só: o mundo do céu, o da terra e o dos homens. [...] A ideia do número três no Budismo emigrou da Índia para o Japão através da China. Os sacerdotes fundadores do culto das flores articularam essa tríade e a agregaram à sua estrutura básica. [...] O ponto de partida do Três tornou-se, cada vez mais, o ponto central de uma estrutura que acabou se ramificando na arte. No Princípio do Três o indivíduo se "posiciona" diante de si próprio e, ao mesmo tempo, diante do outro - pois o coração da flor, o coração do homem e o coração do Universo são uma coisa só (HERRIGEL, 1958, p. 56).

Não somente utilizada na *ikebana* portanto, este princípio tem suas origens no budismo, e estabelece então uma unidade entre esses três elementos.

Nos anos de 1980, o compositor Hans Joachim Koellreutter trocou cartas com o professor japonês Satoshi Tanaka, que resultou no livro *Estética - à procura de um mundo sem "vis-à-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental* (1984). Em dado momento, a temática do *ten-chi-jin* é abordada no diálogo. Segundo Tanaka,

na arte do arranjo de flores, o princípio *ten-chi-jin* é facilmente reconhecível. Mais ou menos no centro do arranjo - não é sempre assim, necessariamente - encontra-se uma flor alta (*ten*). À esquerda e à direita da mesa, pouco inclinadas para fora, há duas outras (*chi* e *jin*), que não devem ser do mesmo tamanho; *chi* é um pouco mais alta do que *jin*, mas nunca mais do que *ten* (TANAKA, apud: KOELLREUTTER, 1984, p. 67).

Neste pensamento, optei por dividir a peça em três seções A, B e C, de proporções longa, média e curta, que fazem menção ao *ten-chi-jin*. Os elementos são dispostos de maneira que *jin* [homem] fica posicionado no meio da composição. Herrigel menciona essa disposição do homem como elo entre a terra e o céu:

No ciclo do Princípio do Três, o homem se posiciona entre o céu e a Terra. Ele é alimentado com raízes aéreas e sustentado por raízes terrestres. De modo que, ao mesmo tempo, ele é uno com o "coração universal" e com o "fundamento" primordial. Ele vive a partir do seu próprio centro, que para ele equivale ao centro do mundo, assim como o centro do todo (HERRIGEL, 1958, p. 56-57).

Dessa maneira, a forma da peça derivou deste princípio, resultando em: A=*chi* (média), B=*jin* (curta) e C=*ten* (longa). Além de assumir essas proporções nas seções, também relacionei o ideal unificador desses três elementos com o pensamento de unidade musical, aspecto que será abordado mais adiante.

Na primeira parte denominada *chi*, o material harmônico utilizado é o lá lídio, e o princípio que rege a seção é o adensamento textural. Segundo Koellreutter, o adensamento consiste no "aumento, sucessivo e/ou simultâneo, da quantidade de signos musicais, dentro de um determinado lapso de tempo" (KOELLREUTTER, 1990, p. 12). O processo de adição de componentes é realizado pela introdução de novos instrumentos - um de cada vez -, bem como pela crescente ocupação de notas em cada compasso. Para o violão, o acordeon e o vibrafone, foram definidos quatro níveis de

adensamento, de modo que cada nível é efetivado a cada dois compassos, e o último nível de adensamento contém a linha completa. No primeiro compasso de cada nível, há um fragmento da linha, e no segundo há outro fragmento com uma pequena defasagem temporal. O vibrafone não emprega a defasagem, mas produz o adensamento utilizando somente intervalos de sétima. O contrabaixo também segue as quatro etapas, porém sem o mesmo processo aditivo dos outros instrumentos, e atribui-se de gerar movimento no ritmo harmônico.

O início é marcado pela omissão do primeiro tempo do compasso, que causa incerteza com relação ao pulso, acentuado com a defasagem da linha no segundo compasso de cada nível. O primeiro tempo somente é marcado quando o contrabaixo entra com a nota lá, que havia sido evitada pelos outros instrumentos, antecipando a transformação do material harmônico para a próxima seção.

A estrutura da primeira parte, ficou da seguinte maneira:

Vio. 1	Vio. 2	Vio. 3	Vio. 4	Vio. 4	Vio. 4	Vio. 4
-	Ac. 1	Ac. 2	Ac. 3	Ac. 4	Ac. 4	Ac. 4
-	-	Vib. 1	Vib. 2	Vib. 3	Vib. 4	Vib. 4
-	-	-	Cb. 1	Cb. 2	Cb. 3	Cb. 4

Então, os instrumentos entram a cada dois compassos, intensificando a densidade na textura, bem como o seu próprio adensamento pela ocupação dos espaços deixados nos níveis anteriores.

Na segunda parte, denominada *jin*, o material harmônico passa de um lá lídio para um sol# eólio, que possui apenas a alteração de que o lá passa a ser sustenido. O procedimento de repetição continua em curso, e cada instrumento permanece com o que estava fazendo anteriormente, na seção *chi*. Com mudanças progressivas de um instrumento por vez, o contrabaixo inicia o novo material rítmico-melódico da seção *jin*, seguido pelo vibrafone, acordeon, e violão, que entram dando ênfase à nota lá#. A seção seguiu o seguinte esquema:

Vio. <i>chi</i>	Vio. <i>chi</i>	Vio. <i>chi</i>	Vio. <i>jin</i>
Ac. <i>chi</i>	Ac. <i>chi</i>	Ac. <i>jin</i>	Ac. <i>jin</i>
Vib. <i>chi</i>	Vib. <i>jin</i>	Vib. <i>jin</i>	Vib. <i>jin</i>
Cb. <i>jin</i>	Cb. <i>jin</i>	Cb. <i>jin</i>	Cb. <i>jin</i>

Assim sendo, há uma convivência simultânea das duas seções em um mesmo período de tempo, que vai de encontro ao próprio princípio do três, que revela a importância da unidade harmoniosa entre os três elementos.

A terceira parte, denominada *ten*, assume a modulação métrica concebida na seção anterior, e inicia com um pequeno cânone, que produz uma nova transformação harmônica, de sol# eólio para sol lídio.

O processo de adensamento continua presente na seção, que desta vez é estruturado por camadas, e calculado pela quantidade de ataques por compasso. O violão e o vibrafone formam uma camada, e acordeon e contrabaixo formam outra. Os números da tabela a seguir representam a quantidade de ataques que cada instrumento irá realizar por compasso. A cada quadratura, os instrumentos seguem a seguinte estrutura:

Camada 1	Vio. Vib.	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6
Camada 2	Ac. Cb.	-	2	2	3	3	4	4	5	5	6

Além da determinação da quantidade de ataques, os instrumentos de uma camada realizam ritmos espelhados, de maneira que o ataque de um instrumento não coincida com o ataque do outro na mesma camada. Assim, um complementa o outro ritmicamente.

No momento em que as duas camadas realizam quatro ataques (c.46), elas passam a confluir progressivamente ataques entre os dois instrumentos que a constituem. Porém, quando a camada 1 passa a realizar cinco ataques (c.50), os instrumentos se descolam novamente, reestabelecendo o ritmo espelhado, e dando

início a um processo que culminará na intersecção entre as duas camadas (c.54). Então violão e contrabaixo se unem em uma mesma camada, e vibrafone e acordeon em outra, realizando o ritmo espelhado entre as camadas, para depois (c.58) retornar às camadas iniciais - 1) violão e vibrafone, 2) acordeon e contrabaixo. O último momento de ataques determinados quantitativamente é quando alcançam seis ataques (c.62-65).

Daí em diante, a música modula para mi jônio, e assume um caráter espontâneo, independente de delimitações de ordem quantitativa, ou determinações cumulativas como anteriormente. Os elementos que preservam a unidade da peça em meio a esse contraste no princípio organizacional, são a conservação da pulsação e a utilização de fragmentos melódicos desenvolvidos nas outras seções.

Sho:

A idealização da peça conecta o conceito de flor enquanto um ideal de beleza efêmera, com a obra *Guaracuí*, de Tomie Ohtake. Como a obra representa uma flor valendo-se de uma configuração simétrica, transcriei esse pensamento para produzir dispositivos de organização da peça musical. A simetria se manifesta por quase toda a peça por meio de princípios formativos que vão desde a macroforma - na proporção *ten-chi-jin* -, passando pelo processo aditivo de elementos, até as repetições de eventos musicais - de dois e quatro compassos.

Por meio da sobreposição de padrões em um processo sistemático de repetição, revela-se a influência do Minimalismo na peça. Ainda que essa influência seja fortemente sentida, a peça apresenta elementos que vão além da estética minimalista, como na terceira parte (*ten*), em que há uma melodia substancialmente romântica, com um acompanhamento tradicional, o que produz um hibridismo no discurso musical. O compositor Dimitri Cervo (2007) comenta o uso do termo "Pós-Minimalismo" quando há um processo de repetição natural ao Minimalismo, com a junção de outros elementos musicais característicos de outras estéticas. Busquei obter unidade nessa diversidade de técnicas e de materiais.

A melodia que aparece na sessão *ten* faz parte da assimilação de uma instrução de Zeami para o teatro *Nō*. Tanaka, em suas cartas com Koellreutter (1984), mostra a

seguinte frase atribuída a Zeami: "*hisureba hana nari*", que quer dizer "escondendo consegue-se a florescência completa" (Tanaka, apud Koellreutter, 1984, p. 69). Conferi à instrução de Zeami um sentido musical em que essa florescência seria alcançada por meio de um tema que não havia sido exposto até então. Dessa forma, após toda uma estrutura determinada por proporções e números, dá lugar a um tema simples, diatônico, com citações da escala pentatônica e um acompanhamento em mi lídio.

A peça, na maior parte de seu curso, contém uma harmonia modal estática, ou com pouco movimento harmônico. O adensamento é conferido principalmente nas partes *jin* e *ten*. Na parte *jin*, que cada voz desenvolve-se adicionando notas progressivamente até chegar em seu último estágio de adensamento, arbitrariamente mensurado para decorrer em quatro níveis.

Um atributo verificado na música clássica japonesa é a clareza com que diferentes instrumentos podem ser percebidos, possivelmente em decorrência do timbre peculiar de cada instrumento, e da maneira como são colocados na música. Essa característica também pode ser encontrada na música de câmara ocidental, mas difere do modelo de som orquestral promovido por naipes de instrumentos, que se fundem a fim de obter uma cor homogênea e sublime. O ideal de som heterogêneo, em que cada instrumento pode ser identificado em sua singularidade, faz parte da concepção da peça Guaracuí, que conta com uma instrumentação peculiar.

3.3 Wabi

(para quarteto de violões)

Shu:

A expressão japonesa *wabi*, já comentada anteriormente foi a gênese dessa composição. Seu significado remete diretamente a um dos atributos de Keene, a *simplicidade*. A palavra contempla o que é modesto e singelo, indicando a direção de um caminho para a tranquilidade de uma vida simples, que acomoda somente o necessário. Podemos, portanto, nos referir à ideia de síntese, tendo como parâmetro a diminuição de componentes, de modo que se mantenha unicamente o essencial.

Para a concepção da peça, essa síntese é constituída de poucos elementos, sendo que cada um destes, também evidencia uma qualidade moderada, que economiza os meios - alturas e ritmos - para se manifestar.

Saku:

Depois da instrumentação definida, o planejamento pré-composicional foi apoiado pela escrita de itens com as qualidades que decidi atribuir à peça. Os tópicos se valeram dos seguintes atributos:

- Superposição de padrões
- Repetição de padrões
- Pulsação definida
- Centro tonal ambíguo
- Diatonismo estático e não funcional
- Processo aditivo textural (adensamento) para início
- Processo subtrativo textural (rarefação¹⁹) para o final
- Apenas uma sessão
- Peça de pequenas proporções, como um *haikai*

Sho:

No artigo *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?*, do musicólogo norte-americano Timothy A. Johnson define os atributos fundamentais do minimalismo como: estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos (JOHNSON, 2007). Levando-se em conta tal definição, é possível observar a afinidade da peça *Wabi* com todos os atributos elencados por Johnson.

¹⁹ Koellreutter conceitua a rarefação como um movimento de "tornar menos densa a concentração de elementos sonoros (frequência e quantidade) num determinado lapso de tempo" (KOELLREUTTER, 1990, p. 112).

3.4 Impressões sobre São Gonçalo

(para violão, vibrafone, violoncelo e eletrônica)

Shu:

A cultura japonesa faz parte da minha música pelo fato de ser parte da minha experiência. Outro traço presente em minha experiência reside na cultura caiçara. O anseio de averiguar quais elementos formam a minha identidade artística impulsiona a busca em minhas raízes e vivências, a fim de me descobrir como artista. Dessa investigação emergem as culturas japonesa e caiçara, tão longe em sua origem geográfica, mas que na região onde cresci, se complementam harmonicamente. A epígrafe desta dissertação representa a fusão dessas culturas por meio da imagem de um japonês com um chapéu de palha brasileiro.

Segundo o cientista social Antônio Carlos Diegues, compreende-se por caiçaras

as comunidades formadas pela mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravos africanos. Os caiçaras apresentam uma forma de vida baseada em atividades de agricultura itinerante, da pequena pesca, do extrativismo vegetal e do artesanato. Essa cultura desenvolveu-se principalmente nas áreas costeiras dos atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e norte de Santa Catarina (DIEGUES, 2004, p.9).

Paralelamente à pesquisa do mestrado, produzi, juntamente ao Duo Backer²⁰, o álbum *Suíte Caiçara* (2019)²¹. Trata-se de um trabalho autoral de canções e músicas instrumentais inspirado na cultura caiçara, mais precisamente no fandango caiçara. A música *Impressões sobre São Gonçalo* inaugura uma sequência de três peças que constam tanto no álbum como no presente trabalho.

O *Dossiê do Fandango Caiçara* (2011), organizado pelo IPHAN²² apresenta a cultura e o fandango caiçara:

Fruto de intensa interação social entre a população nativa e o europeu que chegava a esse território, a cultura caiçara é uma expressão híbrida

²⁰ Duo formado pelas irmãs Rafaela (cantora) e Marcela Backer (violonista).

²¹ O álbum encontra-se disponível nas plataformas digitais.

²² Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

usada como uma das representações da construção de uma nacionalidade brasileira. Formada ao longo do processo de ocupação entre o litoral norte do Paraná e sul do Rio de Janeiro, desenvolveram-se neste espaço praticas culturais complexas que se manifestam por um modo de vida próprio, baseado no cultivo da mandioca, na pesca, no extrativismo vegetal e na caça. Entre as praticas culturais definidoras destas populações aponta-se o fandango como um dos elementos centrais e aglutinador. Em um fazer cotidiano, seja nos bailes, nas casas, quintais, ensaios de grupos, ou na “beira da maré”, o fandango permeia e conecta diferentes comunidades litorâneas presentes nesta região (IPHAN, 2011, p. 7).

Uma palavra fundamental na citação acima é 'litorânea', que endereça essa cultura para comunidades localizadas à beira mar, ou em suas imediações. Isto faz com que haja uma diferenciação pontual com relação à cultura caipira – localizada substancialmente nas regiões do interior.

Fazem parte do fandango caiçara uma rede de relações que envolvem a música, a lutheria²³, a fé, o parentesco, a amizade, o trabalho e a festa. Para essa música, adentrei no espaço religioso da cultura caiçara, desempenhado pela devoção ao São Gonçalo, um santo violeiro.



Figura 6. Imagem de São Gonçalo.

²³ É uma prática comum dos próprios tocadores a construção dos instrumentos tradicionais dessa cultura, como a viola branca, a rabeca, o machete e o adufo.

Saku:

Para a organização dos elementos pré composicionais, também foi levantado um conjunto de tópicos com técnicas, ou características para seguir, tais como:

- Textura homofônica
- Pulsação lenta e dinâmica baixa
- Harmonia diatônica estática
- Acompanhamento em ostinato com violão e vibrafone na mesma região realizando uma "trama" harmônica
- Citação de material musical da moda²⁴ de São Gonçalo no final

Sho:

Mediante a imagem de uma procissão, associei à música uma pulsação lenta e com a ativação rítmica bem definida. Trata-se de uma melodia acompanhada, em que o acompanhamento do violão e do vibrafone produzem certa ambiguidade no centro tonal. Essa ambiguidade é verificada por meio do material harmônico utilizado, que intercala e/ou sobrepõe os acordes em um contexto de ré maior.

Quando à dinâmica, observa-se a predominância de intensidades baixas, entre pianíssimo e mezzo-forte, corroborando com a calmaria de uma marcha solene dos fiéis.

O texto da reza de São Gonçalo com defasagem entre as vozes foi empregado para remeter à algumas - poucas - pessoas caminhando e rezando, sem necessariamente levar o ouvinte à inteligibilidade da mensagem. A peça já foi apresentada com a participação do público na leitura do texto, e também pode ser realizada dessa forma, o que produz interessante efeito sonoro, bem como a interação com o público.

²⁴ Assim são chamadas as músicas da cultura caiçara em certas regiões. Na cultura caipira, as modas possuem outras características, e são também chamadas de moda-de-viola.

3.5 Impressões sobre Batido

(para mezzo-soprano, dois violões e contrabaixo)

Com letra de Rafaela Backer

Shu:

Conforme a pesquisadora Daniella Gramani (2009) relata, o fandango é uma manifestação cultural complexa, diversa e dinâmica, que engloba música e dança. Diversas pesquisas foram realizadas sobre o fandango no século XX desde a década de 40, assunto que Gramani se debruça em um capítulo de sua dissertação sobre a prática e o aprendizado da rabeca no contexto do fandango. Segundo a autora, algumas características da música do fandango são consenso entre os pesquisadores, como a distinção entre as modas *bailadas* e as *batidas*.

As modas *bailadas* são desempenhadas pelos pares de maneira livre pelo salão. Já as modas *batidas* possuem sempre uma coreografia rigorosamente específica. A música e a dança coexistem no fandango caiçara, sendo que a dança é sempre praticada em pares. No *batido*, os pares são dispostos em roda, os homens realizam frases rítmicas por meio de batidas de tamanco e palmas, e as mulheres os acompanham. Cada moda *batida* conta com uma coreografia própria.

Saku:

A concepção da peça gira em torno de um tema formado por uma linha melódica diatônica simples, equivalente à uma melodia folclórica brasileira, que se repete quatro vezes, cada uma em uma tonalidade. O centro tonal é despreocupadamente perceptível, e utiliza-se de material harmônico gerado pela escala maior, porém com instabilidades transitórias causadas pelo uso de materiais pós-tonais.

18 **A**

Che-ga o fi-nal do di - a de ro - ça-do e plan-ta - ção

mf

24

A-num-ci - am os gua - rás su - as mãos de plan-tar ra

30

- ma mi-nhas mãos de co-lher grão

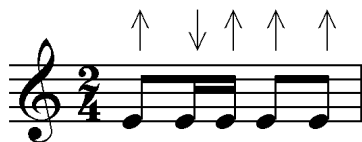
Tema da peça *Impressões sobre Batido*.

As modulações harmônicas são realizadas cromaticamente, iniciando em lá maior, passando por si $\flat$ maior, por si maior, e volta para si $\flat$ maior. Porém, o acompanhamento da melodia foi criado para que as passagens de um tom ao outro não sejam repentinas ou bruscas, mas sim realizadas de maneira sutil ou até mesmo imperceptível.

Porém, dada a simplicidade das progressões e da melodia, há uma espaço para explorar outros elementos harmônicos, que serão exemplificados na próxima seção do texto – *sho*.

Forma				
Introdução	A (lá maior)	B (si $\flat$ maior)	C (si maior)	B (si $\flat$ maior)

A ativação rítmica do acompanhamento é conduzida com sugestões de células rítmicas características das danças do fandango, que podem ser resumidas em duas principais: *dandão* e *chamarrita*. Na peça, foi utilizado o ritmo do *dandão*.



Ritmo do *dandão*

O ritmo não é apresentado explicitamente, mas sim com sugestões que fazem alusão aos ritmos do fandango. Outro elemento rítmico presente na peça provém da dança do *Anú*, esta chamada de *batido*, por ter sua coreografia própria com a utilização das batidas do tamanco e das palmas. O trecho a seguir revela um fragmento do ritmo de tamancos do *Anú*, que foi empregado na peça:



A utilização de material musical caíçara também pode ser visto como uma forma de transcrição, em que a essência do texto original é mantido, mas que amplia o seu sentido quando desenvolvidos em um outro sistema de significados.

Sho:

A música é formada por uma única parte que se repete quatro vezes, passando pelas tonalidades maiores de lá, si $\flat$, si e voltando para si $\flat$, sem aparentar as modulações, como um fluxo orgânico. A cada modulação o acompanhamento é alterado, com exceção da última seção, em que há uma repetição literal da parte B. Anterior à esta estrutura, há uma introdução com citações de fragmentos melódicos que serão realizados posteriormente na seção A pelo violão e pelo contrabaixo, com temporalidade mais espaçada, o que confunde a inteligibilidade da pulsação. Também ocorre a utilização de harmônicos com ressonância longa no violão, que refere-se ao *ma*, este, que não deverá necessariamente ser relacionado somente ao silêncio, mas

sim como o intervalo entre dois eventos, ou a ressonância, como na passagem a seguir.

Violão I

Violão II

Contrabaixo

♩=60

mf *f* *mf* *f*

mf *f* *mf* *f*

mf sempre pizz.

A seguir, a pulsação que percorrerá a música até o final é definida pela percussão no tampo dos instrumentos, e é baseada no acompanhamento do *Anú* com os tamancos.

V. I

V. II

Cb.

♩=80

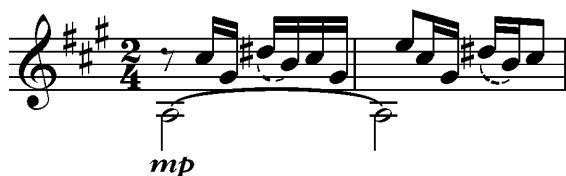
p *f*

p *f*

p *f*

Com a seção A iniciada, o acompanhamento dos violões também baseia-se na condução rítmica do *Anú*, seja pelo ritmo dos tamancos, quanto pela levada da viola branca. No entanto, o acompanhamento não segue o padrão homofônico do fandango, e faz alusão à um violão solista. Segundo Schoenberg,

O acompanhamento não deve ser uma mera adição à melodia. Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. (SCHOENBERG, 2008, p. 107)

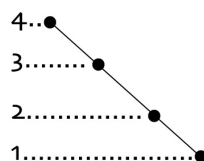


Acompanhamento do violão I inspirado na viola branca.

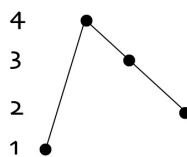


Acompanhamento do violão II inspirado no ritmo dos tamancos.

A transição entre a seção A e B, foi pensada para que a sua modulação não fosse facilmente percebida. Assim, entram na trama dos violões novos materiais harmônicos que funcionam como conectores, como a escala octatônica, e um movimento de duas vozes seguindo os seguintes contornos²⁵:



4321 - na voz superior (cromático descendente)



1432 - na voz inferior

²⁵ Para abordar este motivo, será usada a notação de contorno do método de Paul Laprade e Elizabeth W. Marvin (1987), que compreende um sistema numérico para ilustrar o design de um motivo. Não necessariamente levei em conta alturas específicas para a criação do contorno, somente a direção de sua linha.



Passagem octatônica nos dois primeiros compassos, sucedido pelo contorno explanado anteriormente.

O acompanhamento da parte B apresenta diferenças com relação à parte A, que vão além de sua modulação harmônica, como o adensamento da textura com a adição de mais notas por compasso, e condução rítmica. Sobre este último item, o contrabaixo simula a célula da caixa²⁶ no fandango, muito comum na levada da chamarrita:



Na transição da parte B para a C, outro novo elemento é empregado na composição para dar continuidade à ideia de modulação harmônica sutil. Ocorre um evento somente de percussão no tampo dos instrumentos, fazendo alusão à passagens de tamanco e palmas do *Anú*, por meio de duas regiões na madeira que o instrumentista deve escolher, uma grave (tamancos) e outra aguda (palmas). O evento de percussão acontece após a letra da música chamar "*vem me tirar pra dançar*".

²⁶ Também chamada de *caixa de folia*. Assemelha-se ao surdo de uma bateria, porém, com dimensões diferentes e pele de couro.

52

Ms. *- sa vem me ti - rar pra dan-çar*

V. I *tambo (grave)*

V. II *tambo (grave)*

Cb.

61 *lateral (agudo)* *simile*

V. I

V. II *lateral (agudo)* *simile*

Cb. *lateral (agudo)* *simile*

68

V. I

V. II

Cb.

A parte rítmica da seção C realizada pelo violão 2 caracteriza-se pela reprodução literal de um trecho da condução dos tamancos do *Anú*.

Novamente, a transição harmônica sutil entre uma seção e outra é mantida, e um novo material harmônico é explorado. Desta vez a escala de tons inteiros gera o acorde de si maior com sétima, nona e décima primeira aumentada, que substitui um tradicional fá maior com sétima, para a preparação tonal em si $\flat$ maior.

95

Ms.

V. I

V. II

Cb.

mf

p

A peça finaliza com uma citação do ritmo dos tamancos, porém, dessa vez com notas reais no lugar da percussão no tampo:

113

Ms.

nos-so lar__ e nos-so dom_____

V. I

V. II

Cb.

tambora

ord.

3.6 Cataia

(para duo de violões)

Shu:

Assim como a cultura japonesa, a cultura caiçara também possui uma forte ligação com a natureza. Há uma planta aromática de grande popularidade na região do Vale do Ribeira conhecida por *cataia*²⁷, que possui propriedades curativas na cicatrização de ferimentos, e no tratamento de problemas estomacais. A folha de *cataia* é utilizada de várias formas, seja no tratamento de enfermidades, na culinária como tempero, até como ingrediente essencial para o preparo de uma bebida alcoólica que leva o mesmo nome da planta.

A bebida *cataia* é produzida com a folha seca de *cataia* curtida na cachaça, o que reduz a sua acidez, deixando a bebida com uma coloração acobreada, parecida com whisky, o que lhe rendeu o apelido de "whisky caiçara". Como ela é largamente consumida nos bailes de fandango, associei o seu uso com a prática do fandango bailado, sobretudo como uma dança mais "solta", realizada livremente pelos pares no salão, sem coreografia estabelecida. Presenciei inúmeros bailes de fandango desde a adolescência, e notei a predominância do ritmo/dança da *chamarrita* no fandango bailado.

Esta peça encerra o conjunto de músicas que integram o disco *Suíte Caiçara* e que também fazem parte desta pesquisa.

Saku:

Os princípios formativos da peça foram criados a partir da *chamarrita* e de seus elementos constitutivos, transcritos então em um novo cenário. Observou-se o aspecto divertido da dança do fandango bailado, assim como as características do próprio baile, que evidencia um caráter festivo e despretensioso. Desta forma, relacionei os aspectos do baile com uma música jocosa e etílica, que terá seu procedimento composicional explanado nas próximas linhas.

²⁷ Em tupi-guarani significa "folha que queima". Nome científico *Pimenta pseudocaryophyllus*.

A ativação rítmica da peça baseia-se na a célula básica da *chamarrita* demonstrada a seguir:



Assim definida a condução rítmica, outros componentes da *chamarrita* também foram incorporados à esta composição, como o ritmo harmônico, a forma rasqueada de tocar a viola, bem como os duetos realizados pelos cantores.

Normalmente, no acompanhamento do fandango são utilizados dois acordes, seguindo as relações de tônica - dominante. Na *chamarrita*, a mudança de acorde ocorre a cada dois compassos binários, fundamento que foi mantido na seção A desta composição. Nas próximas seções (B e C), a levada da *chamarrita* ainda é sentida, porém, sem a mesma progressão de acordes, e com materiais harmônicos diferentes.

Na seção A, o material harmônico foi gerado a partir do conjunto: dó, dó#, ré, mi, fá#, sol, lá e si. Deste conjunto de notas foram produzidos acordes que possuem uma relação subliminar de tônica (ré maior) e dominante (lá maior com sétima).

O material harmônico utilizado na seção B é a escala de tons inteiros partindo de sol. No final da seção este material é transposto um semitom.

Já na parte C, não há um conjunto específico de alturas, mas uma textura homofônica em que o acompanhamento permanece estático em um acorde maior de sétima maior, nona aumentada e baixo intercalando tônica e quinta bemol, e o outro violão realiza linhas de divertimento atonais. Essas linhas foram criadas por meio de idiomatismos do violão, fortemente influenciadas pela obra de Leo Brouwer. A estrutura desta seção foi planejada em cadeias, em que o trecho narrado neste parágrafo alterna com a progressão de dois acordes de 4ª justas e aumentadas sobrepostas.

A peça possui a seguinte estrutura:

Forma: Introdução - A - B - C - A - Coda				
Introdução	A	B	C	Coda
c. 1-11	c. 12-35	c. 36-47	49-80	80-84

Sho:

A introdução faz uma alusão ao primeiro gole dado na bebida. Como se trata de uma bebida alcoólica forte, o trecho possui uma confusão harmônica e rítmica, que traz uma dinâmica fortíssima, e dura um curto período de tempo – apenas dois compassos, como um susto, para um silêncio (*ma*) repentino.

Moderato
♩ = 105

Utilização do conjunto: Bb, B, Db, E, F, G, Ab

O silêncio manifesta-se também em outros momentos da peça. Desponta na introdução, e se apresenta no final da seção B, antes e depois de um compasso em *fortíssimo*:

Ao final da seção C, após a fermata, há outro momento de silêncio antes da repetição da parte A.

Há diversos momentos de rítmica espelhada na introdução e na seção A, em que os dois violões não realizam ataques simultaneamente, mas se complementam com ataques produzidos um após o outro.

Exemplos de rítmica espelhada.

Após, os violões se encontram e produzem a levada tradicional da *chamarrita*, com rasqueados e ruídos provocados pelo tanger da mão direita nas cordas abafadas pela mão esquerda. Os ruídos estão notados com figuras sem cabeça.

28 rasq. ord. (simile)

32 To Coda SP

Na seção B, a levada é mantida, porém com a alteração do material harmônico, que agora é gerado pela escala de tons inteiros partindo de sol.

36 f mf

37 rasq. ord.

39 ord. rasq.

41

O início da seção C é anunciado por uma frase atonal com dobramento de terça que faz alusão à forma como os fandangueros cantam, prática que também é comum em outras manifestações musicais brasileiras.



A seção C possui uma estrutura em cadeias, em que um evento musical é interrompido em seu desenvolvimento, para dar lugar à um outro evento de característica contrastante em relação ao anterior. Este movimento transitório entre os dois eventos provoca uma descontinuidade no fluxo musical, que se relaciona diretamente com um atributo de Keene, a irregularidade.

A linha do primeiro violão explora recursos idiomáticos do instrumento como matriz para o seu movimento melódico e harmônico. No Dicionário Harvard de Música, encontramos a seguinte definição para o conceito de "idiomatismo".

Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.(...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente (HARVARD, 1969, p. 403)²⁸.

São utilizadas configurações digitais de mãos esquerda e direita, que favorecem não só a tocabilidade do instrumentista, como a sua materialização sonora. O intervalo de quarta aumentada é exposto logo no início desta passagem, mediante o ligado de

²⁸ "Idiomatic. Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another. (...) The rise of the virtuoso (...) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult."

3.7 Aki no kaze

(para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla)

Shu:

A peça tem como texto literário subliminar o haikai que Matsuo Bashô compôs em 1688. O poema possui clara identificação sazonal, tema comum no haikai.

Original	Tradução
見送りの miokuri no うしろや寂し ushiro ya sabishi 秋の風 aki no kaze	Na despedida as costas! Solitário vento de outono.

Segundo o pesquisador Gustavo Frade, uma marca essencial do gênero do haikai "é a composição particularmente atenta à construção de imagens e à sequência dessas imagens" (FRADE in: Em tese, 2014, p. 145). Frade analisa que o contexto estabelecido pela palavra "despedida", pode ser associado com a imagem fundamental contida em "as costas". A seguir, "vento de outono" é relacionado à palavra "solitário", ou seja, solitário é o vento de outono. O autor complementa que "a natureza aparece como um reflexo do corpo que agora recebe sozinho esse vento pouco confortável, reforço melancólico de sua solidão" (FRADE in: Em tese, 2014, p. 145).

A criação da música percorre o cenário de outono que contém um pouco de melancolia, seriedade e introspecção, traços característicos de uma despedida.

Saku:

O material harmônico utilizado é o modo de dó lídio, que também pode gerar um hexacorde formado pelas notas de duas tríades maiores sobrepostas: dó maior e ré maior. Ou seja, as notas dó, ré, mi, fá#, sol e lá, que são utilizadas em disposições

variadas no decorrer de toda a música. Foi utilizada notação musical aproximada, e sem fórmula de compasso, nas primeiras seções, e uma notação maior nível de precisão das seções seguintes.

A concepção da peça gira em torno de eventos musicais lentos, que se iniciam e terminam sutilmente, com intervalos de silêncio entre eles. Cada evento funciona como se fosse uma das imagens do haikai, que se desmancham no tempo, com um curto período de duração.

A macroestrutura foi planejada para que a sucessão dos eventos-imagens sigam a sequência dos seguintes tópicos:

- **A** - Sons espaçados sem altura definida
- **B** - Sons ainda espaçados, agora com notas reais e harmônicos
- **C** - A textura vai ficando cada vez mais densa, e silencia bruscamente
- **D** - Acordeon solo expõe parte do tema
- **E** - Outros instrumentos entram na continuação do tema
- **F** - Início do tema em contexto harmônico diferente
- **G** - Violão solo - desenvolvimento do material harmônico
- **H** - Notas reais com sugestões do tema que vão gradualmente dando lugar a harmônicos e ruídos novamente

Sho:

A peça inicia com sons sem altura definida em dinâmica delicada. A ausência da repetição de padrões proporciona uma pulsação flutuante, tornando as primeiras seções (A, B e C) da música amétrica²⁹ e rarefeita.

²⁹ Entende-se por amétrico, a forma como Koellreutter se refere à "uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro" (KOELLREUTTER, 1990, p. 13).

A
Calm

Violão

15"

15"

Acordeon

Somente ar

mf *fpp* *mf*

Movimentos irregulares de fole com alterações extremas na dinâmica

Violoncelo

Abafar as cordas

fpp *mp* *p* *f*

ESP

Percussão

p

Observa-se a predominância de ruído por meio das técnicas estendidas do acordeon e do violoncelo. Os sons dos instrumentos de percussão obedecem a seguinte ordem nas seções A e B: iniciam com ataques suaves, para depois passar para ataques bruscos. Na imagem pode-se verificar a sequência de prato suspenso tocado com a baqueta macia, triângulo e toque na cúpula do prato.

B 25"

V.

6 IX 3 XII

f

deixa vibrar sempre

Ac.

Alternar direção do fole quando necessário

ppp *mp* *mf*

somente ar

Vc.

Liberar a pressão do dedo até o som harmônico

ppp *mf*

N N ESP

P.

deixa vibrar

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

A seção B é marcada pela entrada de sons com altura determinada, por meio de notas reais e harmônicos, em que a nota sol é estabelecida como centro. A percussão segue com a mesma sequência de sons determinados de acordo com a qualidade de seu ataque.

Section C, 20 measures. The score is in 4/4 time. The Violão (V.) part starts with a melodic line in G major, marked *mf*, and includes fingerings 4, 3, 2, 1, 5, 6. It then moves to a 'tambora' section marked *f* and 'ord.', followed by a *p* section with triplets and sixteenth notes, and finally a *ff* section with sixteenth notes. The Acordeon (Ac.) part starts with a *pp* section, followed by *mp* and *p* sections, and ends with a *ff* section. The Violão Contrabaixo (Vc.) part starts with a *mp* section, followed by a *p* section, and ends with a *ff* section. The Percussão (P.) part starts with a *mp* section, followed by a *p* section, and ends with a *ff* section. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and fingerings.

Conforme a partitura demonstrada acima, os tons assumem o lugar do ruído, e a nota sol não é mais tomada como central, ocasionando a entrada de outras notas. Outro desdobramento da seção constitui-se na inversão da sequência de sons da percussão, iniciando com ataques bruscos, e passando para ataques suaves. O violão apresenta as notas que serão material harmônico básico de toda a peça – dó lídio – por meio de uma linha, seguido por um simultâneo.

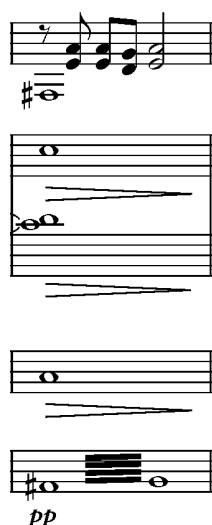
Na seção D, o acordeon realiza o tema principal. Posteriormente, os demais instrumentos interagem com o tema do acordeon, que sustenta uma nota longa, dando espaço para o movimento dos outros instrumentos. Na sequência há uma repetição quase literal do evento anterior, com variações sutis. Essas variações relacionam-se com o conceito de efemeridade da estética japonesa, que é também percebida na

própria música tradicional do Japão, que dispõe de elementos não repetitivos, mas modificados. Entre um evento e outro, faz parte da concepção da peça a presença de silêncios: uma referência ao *ma*.

O material harmônico proporcionou a superposição das tríades de dó e ré maior, que são amplamente utilizadas em diversas passagens, e em disposições variadas.

Outro acorde gerado pelas notas de dó lídio foi o fá # meio diminuto, chamado acorde "tristão", por remeter ao prelúdio da ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner. Segundo o compositor e musicólogo Acácio Piedade (2007), o acorde meio diminuto foi amplamente empregado por compositores nas últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX, como uma espécie de "entidade harmônica", que é tida como fundamento do que chama de "idioma meio-diminuto". O autor tece mais comentários o seu uso como sonoridade, que não necessita de relações tonais quanto à sua função harmônica no contexto em que é aplicado:

O uso do meio-diminuto, neste período, vai além de sua função básica de II7 do modo menor, servindo como conexão entre acordes gerada por passo ou nota comum, ou ainda, de forma mais livre, como dissonância "emancipada" (PIEADADE, 2007, p. 3).



Passagem com acorde "tristão".

A parte G mantém o mesmo conjunto de notas de dó lídio, e o violão as utiliza em uma passagem atemática, com citações das tríades de dó e ré maior.

A peça termina com o caminho inverso da primeira seção, com tons cedendo lugar aos ruídos.

O resultado sonoro remete ao pandiatonismo por conta de utilizar uma escala diatônica sem as progressões harmônicas tradicionais. Os acordes gerados produzem uma harmonia estática, com variações sutis na disposição das notas entre um acorde e outro, e sem nenhuma transformação harmônica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado sonoro foi ao encontro do que esperava deste conjunto de composições: músicas de passagens lentas, com eventos que iniciam e terminam muitas vezes sem resolução, e possuem um movimento onírico sugerido pelos climas de sonho, paisagem e meditação. Materiais e técnicas utilizadas para garantir a unidade das peças podem ser citadas, como modalismo (predominância do modo lídio), pandiatonismo, minimalismo e pós-minimalismo, economia de meios e simplicidade.

Uma dificuldade encontrada foi o fato de não ter conhecimento da língua japonesa, o que me limitou nas leituras de textos em língua nativa. No entanto, a literatura sobre estética japonesa em inglês é vasta, com diversos autores de obras sendo reconhecidos pelos próprios japoneses, bem como autores japoneses traduzidos.

No que se refere à tradução de obras literárias, Okano (2018) ressalta que há diferenças entre a bibliografia em língua japonesa e em algumas línguas ocidentais. Só o fato de traduzir os termos já significa transcriar, ou seja, a tradução não reafirma a reprodução literal, mas constitui-se num ato de criação, que respeita e mantém a essência original, e também amplia a sua significação para comunicar-se na nova língua.

Há um Japão imaginado pelo ocidente marcado por transitar em lugares-comuns, o que me fez sentir receio de cair em estereótipos reducionistas, e produzir maneirismos musicais. No entanto, a partir de minha vivência em Registro, e do estudo dessa estética, considero ter devidamente assimilado os elementos japoneses para aplicá-los nas composições. A estética japonesa assume certa centralidade no trabalho, e é empregada mesmo em composições que não partem da cultura japonesa, como nas músicas inspiradas na cultura caíçara.

Percebi conformidade, identidade e correspondência dessa estética com a minha forma de compor música. Como um dispositivo de reconhecimento do fazer artístico, mas que, no entanto, não é o motor do processo, tampouco o único componente empregado nas composições. Desta forma, o Japão participa da minha música por que

está na minha experiência, todavia não se trata de ser o único elemento fundamental do meu imaginário artístico, que é formado por diversas referências. Uma delas também é manifesta neste conjunto de peças, que é a cultura caiçara, e que juntamente com a influência da cultura dos imigrantes japoneses, possuem o Vale do Ribeira como *locus* de intersecção entre ambas.

REFERÊNCIAS

- BASHÔ, Matsuo. **Complete Basho Haiku in Japanese**. Disponível em: <http://en.wikisource.org/wiki/Complete_Basho_Haiku_in_Japanese>. Acesso em 30 de março de 2019.
- CAMUS, Albert. **A pedra que cresce**. In: O exílio e o reino. Éditions Gallimard, 1951.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARMO, Paulo. **O Japão entre a espada e os crisântemos**. Observare: Universidade Autónoma de Lisboa, 2009.
- CERVO, Dimitri. **Minimalismo e pós minimalismo: distinções necessárias**. In: Debates, nº 9. CLA/UNIRIO: Rio de Janeiro, 2007.
- DAIGO, Masao. **Pequena história da imigração Japonesa no Brasil**. São Paulo, 2008.
- DIEGUES, Antonio Carlos. O mundo caçara: olhar do pesquisador. IN: DIEGUES, A.C (Org.) Enciclopédia Caçara, v.1: O olhar do pesquisador. São Paulo: Hucitec, 2004: pp. 9-13
- FRADE, Gustavo. **Dez poemas de Matsuo Bashô**. In: EM TESE, v.20, nº2. Belo Horizonte, 2014
- FRIDMAN, Ana Luisa. **Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação**. Universidade de São Paulo (tese). São Paulo, 2013.
- GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GONÇALVES, Rogério Bessa. **O sincretismo de culturas sob a ótica da arquitetura vernácula do imigrante japonês na cidade de Registro**. São Paulo. Anais do Museu Paulista. N. Sér, v. 16, n.1, p. 11- 46, jan./jun. 2008.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after: directions since 1945**. 3rd ed. Oxford University Press, 2010.
- HERRIGEL, Gusty L. **O zen na arte da cerimônia das flores**. São Paulo: Pensamento, 1958.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Texto Descritivo Completo – Dossiê do Fandango Caiçara:** Expressões de um Sistema Cultural. Associação Cultural Caburé, 2011.

_____. **Ma: entre espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (tese). São Paulo, 2007.

KEENE, Donald. Japanese Aesthetics. In: **Philosophy East and West**, vol. 19, n. 3, p. 293-306. University of Hawaii Press, 1969.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Estética - à procura de um mundo sem vis-à-vis: reflexões em torno das artes oriental e ocidental.** Tradução e coordenação Saloméa Gandelman. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

_____. **A nova imagem do mundo: Estética, Estruturalismo e Planimetria.** in: Revista Música, São Paulo, v.2, n.2: 85-90. nov. 1991.

_____. **Terminologia de uma nova estética da música.** Porto Alegre: Movimento, 1990.

Johnson, Timothy A. **Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?** Musical Quarterly, Vol. 78, Nº 4 (p. 742-773), 1994.

KOSTKA, Stefan. **Twentieth-Century Music.** 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

LAGOA, Beatriz Rocha. **Visão sobre o mundo flutuante Ukiyo-e.** Artefactum. In: Revista de estudos em linguagem e tecnologia. Ano X - n. 01. Rio de Janeiro, 2018.

LAPRADE, Paul A.; MARVIN, Elizabeth West. **Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour.** Journal of Music Theory: 31/02. p. 225-267. 1987.

MARRA, Michael. (ed.). **Modern Japanese Aesthetics:** a Reader. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do Chá.** São Paulo: Pensamento, 2009.

OKANO, Michiko Ikishi. **A estética wabi-sabi:** complexidade e ambiguidade. Ars, vol. 16, n. 32, p. 173-195. Universidade de São Paulo, 2018.

_____. **Ma: entre espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (tese). São Paulo, 2007.

PIEIDADE, Acácio. **Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal**. In: SIMPEMUS, p. 22- 33. Anais... Curitiba: DeArtes/Ed. UFPR, 2007.

QUINN, Shelley Fenno. **How to write a Noh Play Zeami's Sando**. Monumenta Nipponica, Vol. 48, n.1: 53-88. Sophia University, 1993.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The Harvard Dicionary of Music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

RICHIE, Donald. **A Tractate on Japanese Aesthetics**. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.

RIMER, J. Thomas; YAMAZAKI, Masakazu. **On the Art on the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami**. Princeton, 1984.

ROWELL, Lewis Eugene. **Thinking about music: an introduction to the philosophy of music**. University of Massachusetts Press, 1983.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SHIODA, K. J.; YOSHIURA, E.V.; NAGAE, N. H. (Orgs.). **Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. Sao Paulo: Editora UNESP, 2013.

SATOMI, Alice Lumi. **As recriações na permanência da música okinawana no Brasil**. In: Anais da XV ANPPOM, p. 1415-1422. Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Diogo César Porto da. **Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa**. In: Freitas, Verlaine; Costa, Rachel; Ferreira, Pazetto Debora. (Orgs.). O trágico, o sublime e a melancolia. vol. 4, p. 61-79. in: Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016.

_____. **A estética Japonesa é uma Poética**. in: Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v. 2, n. 3., jan./jun. Campinas, 2018.

SINZATO, Alice Yume. **Vazio intervalar: o espaço do corpo e da roupa**. Universidade do Estado de Santa Catarina (dissertação). Florianópolis, 2015.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal**. Salvador: EDUFBA, 2013.

TAKEMITSU, Tōru. **My perception of time in traditional Japanese music**, Contemporary Music Review, p. 9-13, 1987.

リベイラの灯籠
Tooros na Ribeira
para violão solo

Thales Nunes

♩=40
Rubato [SP] [N] [ST] [N] *deixa vibrar sempre*

mf *p* *doce* *mf*

5 3 ④ ⑤ ⑥ 7

sonoro *f*

10 [SP] *deixa vibrar* 3 6 *mf* *pp*

13 [ST] 3 [N] *mp* *mp* *ff*

17 XII ② ③ 0 ② ③ ④ 0 *doce* *p* *mp* *ff*

20

SP N ST N

mf *poco acell* *mp*

3 6 6

3

24

ff

3

27

mf *rall.*

2 3 4

30

SP N

ΦV ΦVII VII XII

3 4 3

5

33

f

tempo libre

IV IV VII VII

6 5 4 6

38

SP ST

mf *mp*

3 6 6 6

41 **5"** **N**

arpejar rapidamente
em ordem aleatória

f

44

deixa vibrar

3

5 **SP**

sfz **mf** **f**

47 **ST** *deixa vibrar*

doce

mf

3 **3** **3** **VI**

51 **N** **tempo livre**

mf **f**

N **deixa vibrar** **SP**

6 **6**

55 **ST**

mf **6** **f**

N *acell.*

57

acell. *mf* *poco acell*

60

rall

62

Colocar o dedo 3 para o som harmônico enquanto a corda vibra, sem atacá-la com a m.d.

f *mf* *rall*

65

mp *p*

Guaracuí

Sobre uma obra de Tomie Ohtake

I - Chi

Lento e expressivo (♩=35)

Thales Nunes

Violão

doce *mp*

Acordeon

Vibrafone

Contrabaixo

3

VI.

Ac.

p

5

VI.

Ac.

Vib.

mf

p

mp

Red. sempre

7

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

fp

mf

9

VI. *f*

Ac. *p*

Vib. *pp*

Cb. *mf*

11

VI. *mp*

Ac. *pp*

Vib. *mf*

Cb. *sonoro*
mf

13

VI. *mf*

Ac. *p*

Vib. *f*

Cb. *f*

II - Jin

15

VI. *mp*

Ac. *pp* M *pp* M

Vib. *p* pizz.

Cb. *mf*

17

VI. *mp*

Ac. M

Vib. *mp* 6 3 6 3 6

Cb. 3 3 3

19

VI. *mp*

Ac. *p* 3 3 3

Vib. 6 3 6 3 6

Cb. 3 3 3

[illegible]

III - Ten $\text{♩} = 70$

26 $\text{♩} = 80$

VI. *pp* *mf* *pp*

Vib. *pp* *mf* *pp*

30

VI. *pp* *mf* *pp*

Ac. *p*

Vib. *pp* *mf* *pp*

Cb. *mp*

34

VI. *mf* VII ① ② ③ ④ ⑤

Ac.

Vib. *mf*

Cb.

38

VI. VII

Ac. *mp* *p* M M M M

Vib.

Cb. *mf*

42

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

f

M

46

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

mf

mp

m

M

50

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

f

54

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

f

58

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

62

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

pp *mf* *pp* *f*

p *mf* *f*

66

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

mp

ff

p

f

ff

68

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

70

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

p

f

73

VI. *mp* *f*

Ac. *mp* *f*

Vib. *f*

Cb. *mp* *mf*

77

VI. *f*

Ac. *pp* *mf*

Vib. *pp* *mf*

Cb. *pp* *mf*

80

VI. *ff*

Ac. *ff*

Vib. *f* *mf* *f*

Cb. *ff* *mf* *f*

83

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

mf

ff

f

f

86

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

mf

mp

pp

mf

88

VI.

Ac.

Vib.

Cb.

mp

mf

mf

p

mf

mf

Guaracuí

I - Chi**Lento e expressivo** (♩=40)

Thales Nunes

Musical notation for the first section of Guaracuí, measures 1-12. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is Lento e expressivo (♩=40). The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (doce, mp, mf, f).

II - Jin

Musical notation for the second section of Guaracuí, measures 13-22. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes fingerings (6) and dynamics (mp, f).

III - Ten

Musical notation for the third section of Guaracuí, measures 23-24. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The tempo is Lento e expressivo (♩=80). The notation includes fingerings (5) and dynamics (f).

2

26



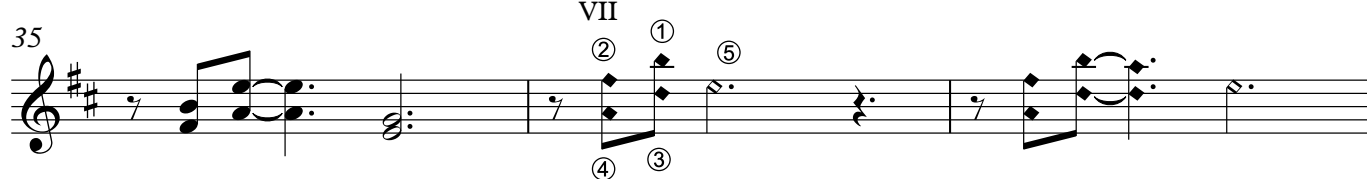
29



32



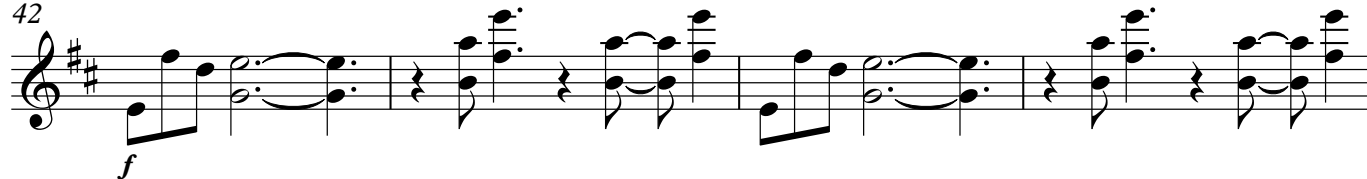
35



38



42



46



50



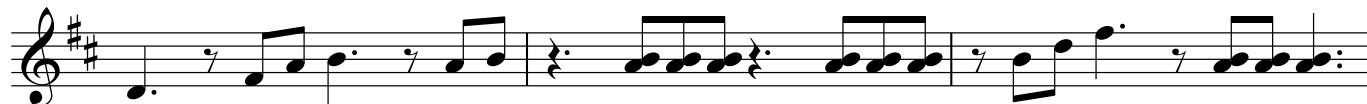
54

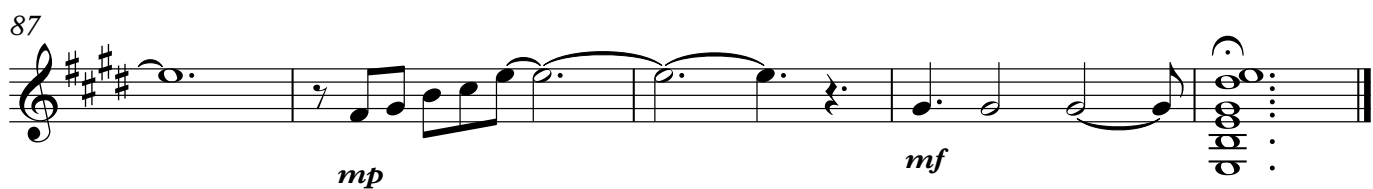
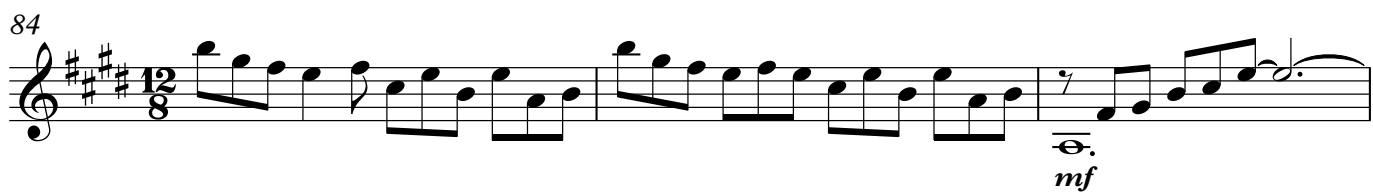
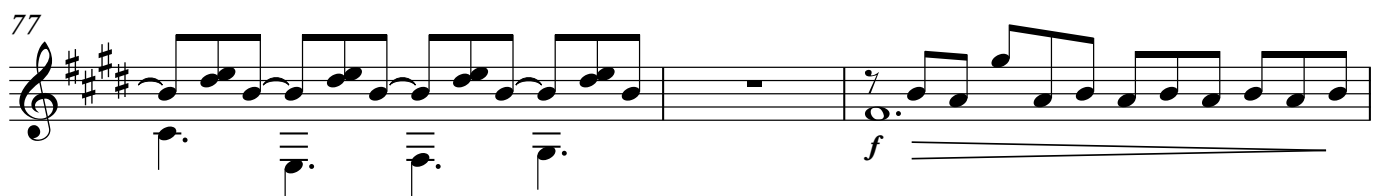


57



60





Guaracuí

Acordeon

Sobre uma obra de Tomie Ohtake

Lento e expressivo (♩=40)

I - Chi

Thales Nunes

The first system of the score is for the Acordeon. It consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. Both staves are marked with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

The second system of the score is for the Acordeon. It consists of a single staff in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '3' above it and a circled cross symbol. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of the score is for the Acordeon. It consists of a single staff in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '7' above it. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of the score is for the Acordeon. It consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '9' above it. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth system of the score is for the Acordeon. It consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '11' above it. The first measure is marked with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The sixth system of the score is for the Acordeon. It consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '13' above it. The first measure is marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

II - Jin

The seventh system of the score is for the Acordeon. It consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a measure marked with a '15' above it. The first measure is marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

2

17

Musical score for measures 17-18. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. Measure 17 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note 'M'. Measure 18 continues the treble staff pattern and also features a whole note 'M' in the bass staff.

19

Musical score for measures 19-22. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. Measures 19-20 are marked *mp* and feature triplets in both staves. Measures 21-22 are marked *mf* and also feature triplets. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

III - Ten

23

♩ = 80

Musical score for measures 23-25. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. Measure 23 starts with a tempo marking of ♩ = 80. Measures 24-25 feature a forte (*f*) dynamic and include accents over the notes.

26 **TACET**

(Vibrafone)

Musical score for measures 26-29. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. The section is marked **TACET** for the Vibrafone. The dynamics are *pp* (pianissimo) for measures 26-27, *mf* (mezzo-forte) for measures 28-29, and *pp* for measure 30.

30

Musical score for measures 30-33. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. The section begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff contains eighth notes, while the bass staff is mostly empty.

34

Musical score for measures 34-37. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. The treble staff continues with eighth notes, and the bass staff remains empty.

38

Musical score for measures 38-42. The key signature is three sharps. The time signature is 12/8. The section begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The treble staff contains eighth notes. The bass staff features whole notes marked 'M' and a piano (*p*) dynamic.

43

M M M m M

mf *mp*

48

M m O O O

53

O f O O

57

O O O O

61

pp *mp* *pp*

p *O* *#O*

65

f *mp* *ff* *O*

p *f*

69

p *f* *O* *O*

4

72

Musical score for measures 72-75. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature changes from 6/8 to 12/8. Measure 72: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a dotted half note. Measure 73: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a whole rest. Measure 74: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Measure 75: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Dynamics: *mp* (measures 72-73), *f* (measure 74), *mf* (measure 75).

76

Musical score for measures 76-79. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. Measure 76: Treble clef has a whole note with a fermata; Bass clef has a dotted half note. Measure 77: Treble clef has a whole note with a fermata; Bass clef has a dotted half note. Measure 78: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a whole rest. Measure 79: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a whole rest. Dynamics: *pp* (measures 76-77), *mf* (measures 78-79).

80

Musical score for measures 80-83. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. Measure 80: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a dotted half note. Measure 81: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a whole rest. Measure 82: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a dotted half note. Measure 83: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Dynamics: *ff* (measures 80-82), *f* (measures 81-83).

84

Musical score for measures 84-86. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. Measure 84: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a dotted half note. Measure 85: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a dotted half note. Measure 86: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Dynamics: *ff* (measures 84-85), *mp* (measure 86), *pp* (measure 86).

87

Musical score for measures 87-90. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. Measure 87: Treble clef has a whole note with a fermata; Bass clef has a dotted half note. Measure 88: Treble clef has a continuous eighth-note melody; Bass clef has a whole rest. Measure 89: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Measure 90: Treble clef has a dotted half note; Bass clef has a dotted half note. Dynamics: *mp* (measures 87-88), *mf* (measures 89-90).

Guaracuí

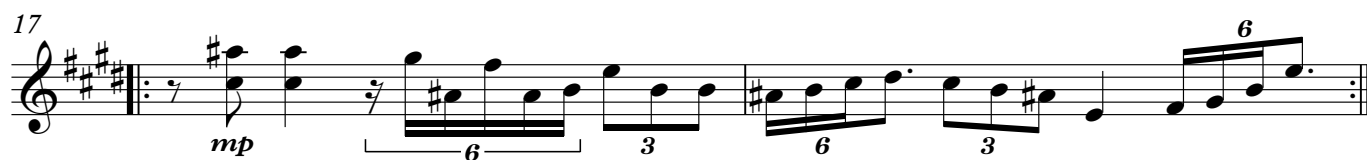
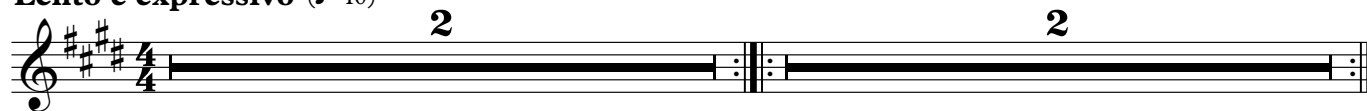
Vibrafone

Sobre uma obra de Tomie Ohtake

I - Chi

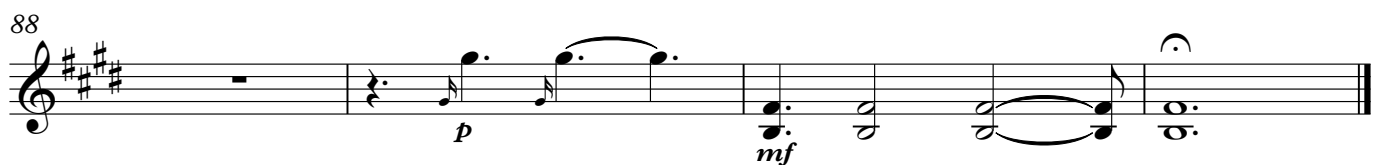
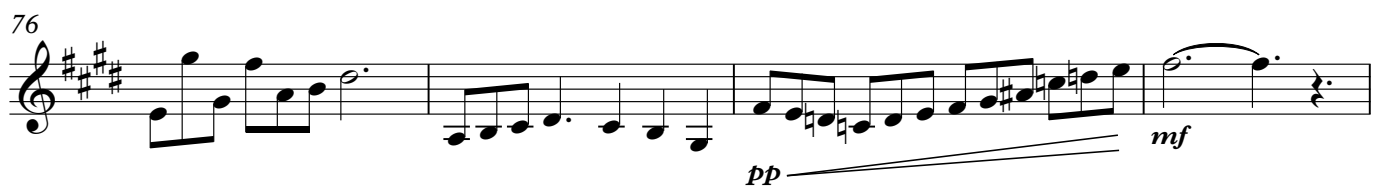
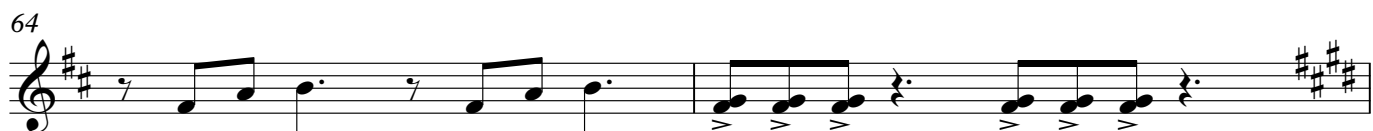
Lento e expressivo (♩=40)

Thales Nunes



2
23 **III - Ten** ♩=80





Guaracuí

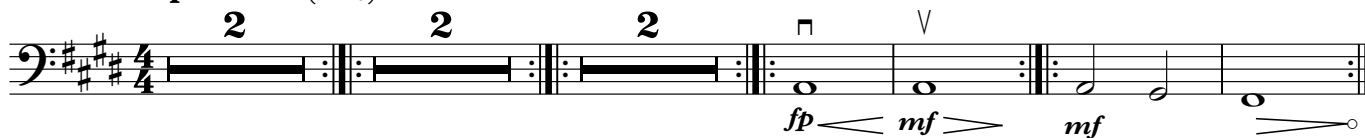
Contrabaixo

Sobre uma obra de Tomie Ohtake

I - Chi

Thales Nunes

Lento e expressivo (♩=40)



11

II - Jin



17



III - Ten

22



26

TACET (Vibrafone)

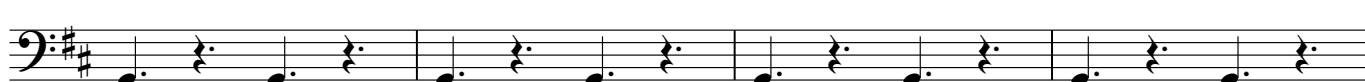


30

pizz.



34



38



43



2

48



53



57



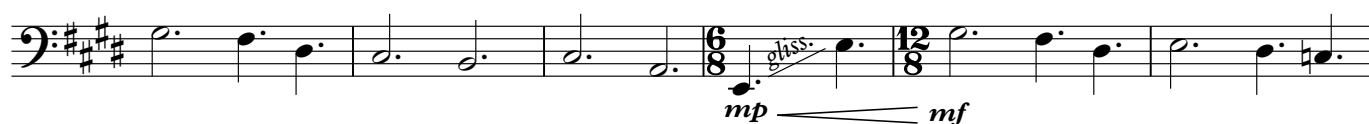
61



65



70



76



80



84



88



侘 Wabi

para quarteto de violões

Thales Nunes

The musical score is for a piece titled "Wabi" by Thales Nunes, intended for a guitar quartet. It is written in 12/8 time and the key of D major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#). The score is divided into three systems, each containing four staves labeled I, II, III, and IV.

First System (Measures 1-4):

- Staff I: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 4), an eighth note E5 (fingered 3), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *pp*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff II: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a whole note D5 (fingered 5). The dynamic is *doce mp*. The staff ends with a repeat sign.

Second System (Measures 5-8):

- Staff I: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 5). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 2). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 7). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 2). The dynamic is *p* for the first measure and *mf* for the rest. The staff ends with a repeat sign.
- Staff II: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 12). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 4). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *p* for the first measure and *mf* for the rest. The staff ends with a repeat sign.
- Staff III: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 7). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 2). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f* for the first measure and *mf* for the rest. The staff ends with a repeat sign.
- Staff IV: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 3). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 2). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 1). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f* for the first measure and *pp* for the rest. The staff ends with a repeat sign.

Third System (Measures 9-12):

- Staff I: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 2), an eighth note E5 (fingered 3), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff II: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 12). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 4). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff III: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 7). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 2). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff IV: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 3), an eighth note E5 (fingered 2), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.

Fourth System (Measures 13-16):

- Staff I: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 2), an eighth note E5 (fingered 3), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff II: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 12). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 4). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff III: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 7). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 2). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff IV: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 3), an eighth note E5 (fingered 2), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.

Final System (Measures 17-20):

- Staff I: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 2), an eighth note E5 (fingered 3), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff II: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 12). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 4). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff III: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 7). The second measure contains a quarter note E5 (fingered 1). The third measure contains a quarter note F#5 (fingered 2). The fourth measure contains a quarter note G#5 (fingered 3x). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.
- Staff IV: Starts with a treble clef and a key signature of four sharps. The first measure contains a quarter note D5 (fingered 3), an eighth note E5 (fingered 2), and a quarter note F#5 (fingered 1). The dynamic is *f*. The staff ends with a repeat sign.

Annotations:

- Staff I: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *pp*
- Staff II: *p*, *mf*, *f*
- Staff III: *f*, *mf*, *f*
- Staff IV: *f*, *pp*

Performance Instructions:

- Staff I: TACET na 5ªx (fade out)
- Staff II: TACET na 4ªx (fade out)
- Staff III: TACET na 2ªx (fade out)
- Staff IV: TACET na 3ªx (fade out)

Other Annotations:

- Staff I: 4 (fingered 4), 3 (fingered 3), 1 (fingered 1), 4 (fingered 4)
- Staff II: 5 (fingered 5), 12 (fingered 12), 1 (fingered 1), 4 (fingered 4), 3x (fingered 3x)
- Staff III: 7 (fingered 7), 1 (fingered 1), 2 (fingered 2), 3x (fingered 3x)
- Staff IV: 3 (fingered 3), 2 (fingered 2), 1 (fingered 1), 3x (fingered 3x), 5 (fingered 5), 6 (fingered 6), 7 (fingered 7), 3x (fingered 3x), 5 (fingered 5), 6 (fingered 6), 7 (fingered 7), 3x (fingered 3x)

Impressões sobre São Gonçalo

para violão, vibrafone, violoncelo e eletrônica

Calmo ♩ = 48

Thales Nunes

Violão

XII ③ *deixa vibrar sempre*

mf *pp* *mf*

Vibrafone

Red. sempre *mf* *pp* *pp* *mf* *mf* *pp*

Violoncelo

9

VI.

mf

Vb.

mp

Vc.

cantabile *mf* *mp* *mf* *mf*

18

VI.

mf *mf*

Vb.

mp

Vc.

mf *sfz* *mp*

26

VI. *f*

Vb. *mf*

Vc. *mp*

Faixa 1

2.

36

VI. *mp* *f*

Vb. *mp* *f* *pp* *f* *pp*

Vc. *sfz*

I

45

VI. *f* *subito*

Vb. *f* *subito*

Vc. *pizz.* *mp*

51

VI. *pp* *f* *mf*

Vb. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

VII

V

VII

Impressões sobre Batido

Canção

para mezzo-soprano, dois violões e contrabaixo

Música: Thales Nunes

Letra: Rafaela Backer

♩=60

Violão I

Violão II

Contrabaixo

mf *f* *mf* *f*

mf *f* *mf* *f*

sempre pizz. *mf*

9 ♩=80

V. I

V. II

Cb.

p *f*

p *f*

p *f* *mp*

18 **A**

Ms.

V. I

V. II

Cb.

mf

p *p* *mf*

mp *simile*

Che-ga o fi-nal do di-a de ro-ça-do e plan-ta-ção

24

Ms. *Anumci- am os gua - rás su-as mãos de plantar ra - ma*

V. I *mp*

V. II

Cb. *p*

32

Ms. *mi nhas mãos de colher grão*

V. I *p mf*

V. II *p mf*

Cb. *mf*

40 **B**

Ms. *Ter-mi - na - do o ser-vi - ço vem a noi - te ce - le - brar*

V. I

V. II

Cb.

46

Ms. *to - da gen - te em mul - ti - rão e a mi-nha re-com pen*

V. I

V. II

Cb.

52

Ms. *- sa vem me ti - rar pra dan-çar*

V. I *tampo (grave)*

V. II *tampo (grave)*

Cb. *tampo (grave)*

61

V. I *lateral (agudo) simile*

V. II *lateral (agudo) simile*

Cb. *lateral (agudo) simile*

68

V. I

V. II

Cb.

C

82

89

95 D

Ms. *Ho - je a - in - da e - la me dis*
mf

V. I *p* *mf*

V. II *mf* *mf*

Cb. *mf* *mf*

101

Ms. *- se nes - sa vi - da o que é bom* *es - se i men - so ca - sa -*

V. I

V. II

Cb.

107

Ms. *rão* *pul - sa sei - va pe - los ve - - ios*

V. I

V. II ^④ _⑤

Cb.

113

Ms. *nos-so lar__ e nos-so dom_____*

V. I *tambora* *ord.*

V. II *tambora* *ord.*

Cb. *ord.*

タレス

para dois violões

Moderato

$\text{♩} = 105$

Thales Nunes

The musical score for 'Miles Nudes' by John Cage is presented in two staves, I and II, in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The notation includes various articulations like accents and slurs, and a final measure with a fermata. The piece concludes with a double bar line.

[illegible]

Example 1 (continued) measures 20-23. The score continues with two staves, I and II. Staff I contains a sequence of chords and rests, while Staff II contains a sequence of chords and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

24

I rasq. *f* ord. rasq.

II *mf*

28

I rasq. ord. (simile)

II

32

I To Coda SP

II SP

36

I *f* rasq. ord.

II *mf* rasq.

41

I rasq. ord. rasq.

II

46

I *ff* *mf*

II *ff* *mf*

52

I *mp* *mf*

II *mp*

58

I *f* *mf*

II *f* *mp*

65

I *f*

II *f*

71

I *mf*

II *mp*

77

I *rall.* *D.S.* *rasq.* *ord.* *p* *mf* *f*

II *rall.* *p* *mf* *f*

タレス

秋の風

Aki no kaze

(2019)

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

Na despedida / as costas! Solitário / vento de outono
(Bashô)

Instruções

ESP - Extremo Sul Ponticello

N - Posição Normal



Sem duração definida/ Sem duração e altura definida/ Meio bemol.

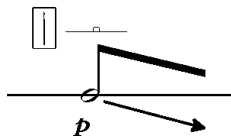
Percussão:



Vibrafone, prato suspenso, triângulo, woodblock e guizo.



Baqueta macia e dura/ Tocar na cúpula do prato.



"Riscar" o prato.

秋の風

Aki no kaze

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

A Calmo 15" 15" Thales Nunes

Violão

Acordeon

Violoncelo

Percussão

Somente ar

Movimentos irregulares de fole com alterações extremas na dinâmica

Abafor as cordas

ESP

mf *fpp* *mf* *fpp* *mp* *p* *f*

p

B 25" deixa vibrar sempre ⑥ IX ③ XII

V.

Ac.

Vc.

P.

Alternar direção do fole quando necessário

somente ar

Liberar a pressão do dedo até o som harmônico

N

ESP

ppp *mp* *mf* *mf* *mf* *mf*

pp *mp* *p*

C 20" $\text{♩} = 58$

V. mf VII XII f p ff corta

Ac. pp mp mp p ff ppp corta

Vc. EST IV III II I ESP mp mp ff corta

P. mp p ff corta

tambora *ord.*

tr

D $\text{♩} = 58$
Melancólico

Ac. mp fp

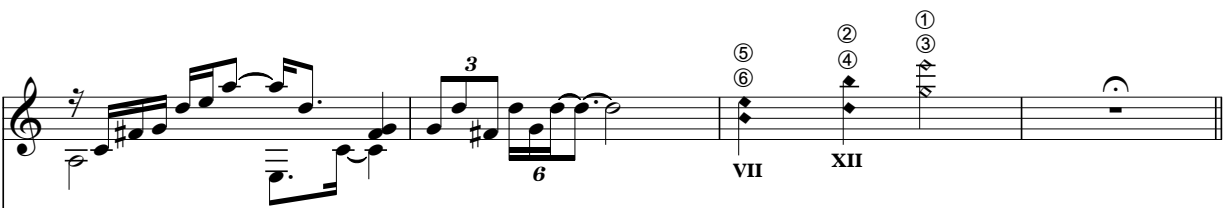
E

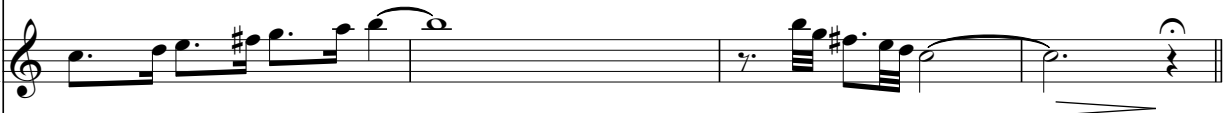
V. f 3 0 3 6

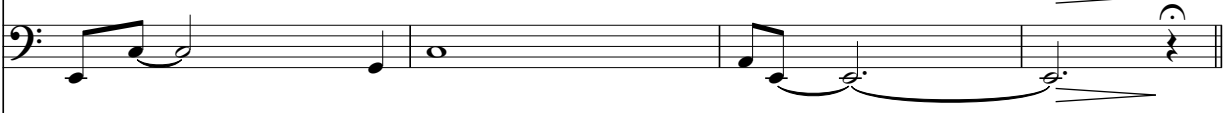
Ac. mf

Vc. N mf

P. Vib mf

V.  3 5 6 VII XII

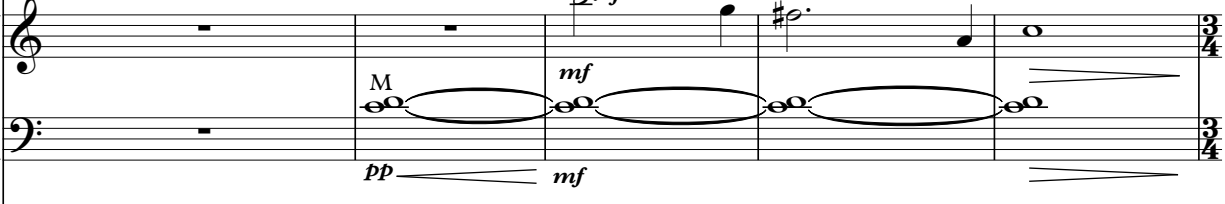
Ac. 

Vc. 

P.  *mp*

F

V.  *mf*

Ac.  *pp* *mf*

Vc.  *mf*

P.  *mp* 3 *pp* *mf* *pp*

V.  *pizz.* *mf* *ord.*

Ac.  *mp*

Vc.  *pizz.* *mf*

P.  *mf*

G
Melancólico
rubato 3

V. *mf* *p* *f*

Ac. *p*

Vc. *mp* *arco*

P. *mp*

V. *mp*

H
Poco meno

V. *mp*

Ac. *p*

Vc. *mp* *p*

P. *mp* *deixa vibrar* *mf*

Colocar o dedo 3 para o som harmônico enquanto a corda vibra, sem atacá-la com a m.d.

V. *mf* XII

Ac. *mf* *somente ar* *rall.* *tr*

Vc.

タレス

Acordeon

秋の風 Aki no kaze

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

Thales Nunes

A Calmo

Somente ar

Movimentos irregulares de fole com alterações extremas na dinâmica

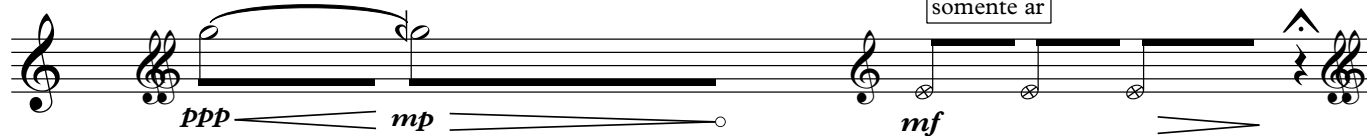


B

25"

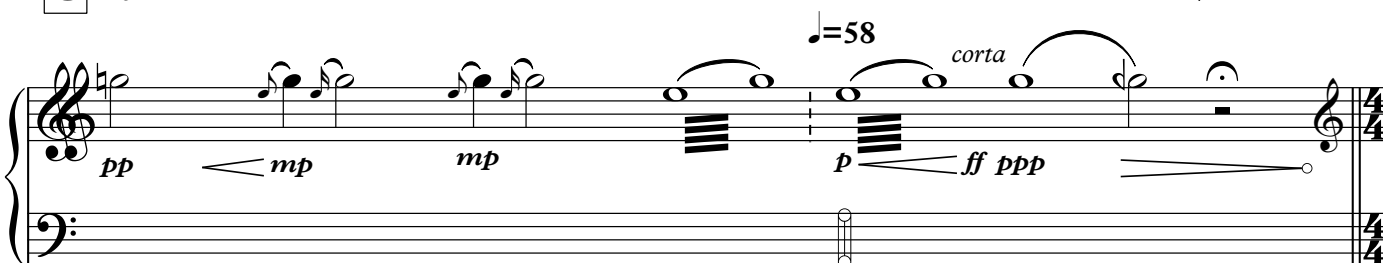
Alternar direção do fole quando necessário

somente ar



C

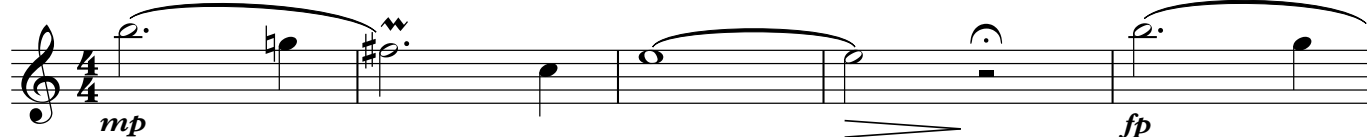
20"



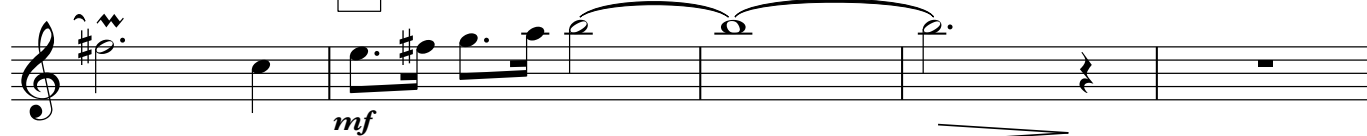
D

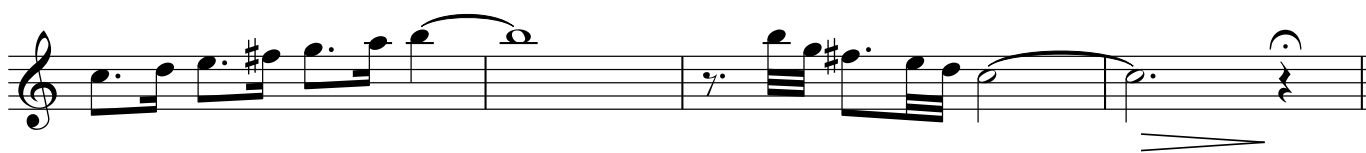
♩=58

Melancólico



E





F
(violão)

Second system of musical notation for the Violão. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5 with a fermata. The bass staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a half note D3 with a fermata. The first measure of the bass staff is marked *pp* and the second measure is marked *mf*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation for the Violão. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5 with a fermata. The bass staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a half note D3 with a fermata. The first measure of the treble staff is marked *mp* and the second measure is marked *p*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

G
Melancólico

Fourth system of musical notation for the Violão. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5 with a fermata. The bass staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a half note D3 with a fermata. The first measure of the treble staff is marked *2* and the second measure is marked *3*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

H
Poco meno

Fifth system of musical notation for the Acordeon. It consists of a single staff with a treble clef. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5 with a fermata. The first measure is marked *p*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

somente ar

Sixth system of musical notation for the Acordeon. It consists of a single staff with a treble clef. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note D5 with a fermata. The first measure is marked *mf*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Violoncelo

秋の風 Aki no kaze

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

Thales Nunes

A Calmo 15" 15"

Abafar as cordas

IV

ESP

I

fpp *mp* *p* *f*

B 25"

Liberar a pressão do dedo até o som harmônico

N

ESP

ppp *mf*

C 20" ♩=58

EST

N

ESP

IV

III

II

I

mp *mp* *ff*

corta

D ♩=58
Melancólico 6

E

mf

F
(violão)

mf *mf* pizz.

mp arco

G
Melancólico

2 3

H
Poco meno

(violão)

mp *p*

2

Percussão

秋の風 Aki no kaze

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

A Calmo 15" 15" Thales Nunes

p

B 25"

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

deixa vibrar

C 20" $\text{♩} = 58$

mp *p* *ff*

corta

$\text{♩} = 58$

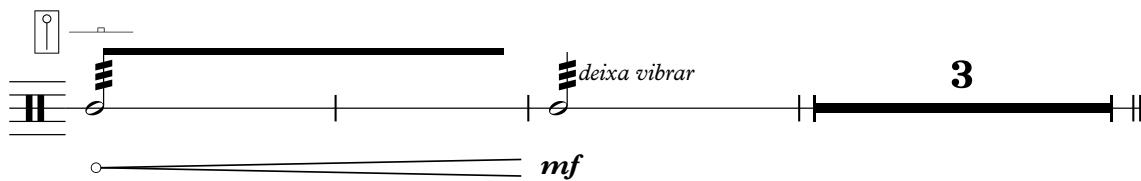
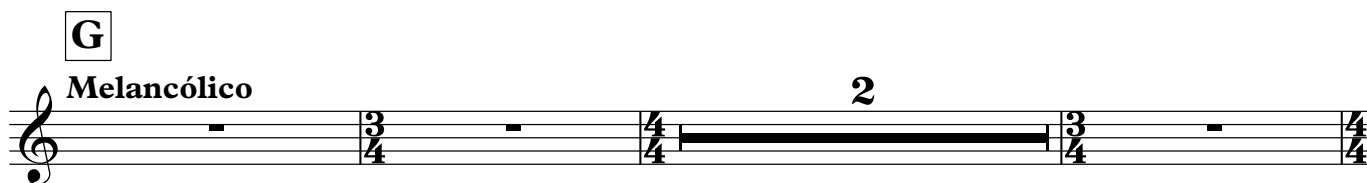
D $\text{♩} = 58$ Melancólico **E** Vib

mf

mp

F

mp *pp* *mf* *pp*



Violão

秋の風 Aki no kaze

para violão, acordeon, violoncelo e percussão múltipla

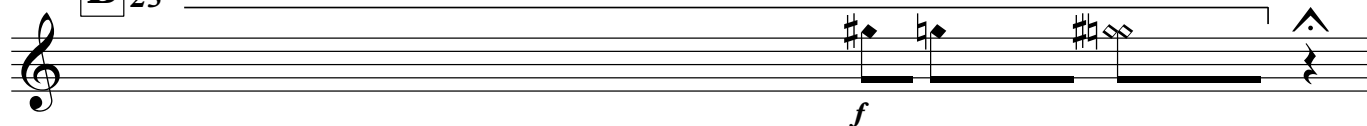
A Calmo 15" Thales Nunes



B 25" *deixa vibrar sempre*

⑥ IX ③ XII

f



C 20"

④ V ③ ② ① ⑤ ⑥ VII XII *tambora ord.*

mf *f* *p* *ff*

♩=58

3 6 6



D *♩=58*

Melancólico

E

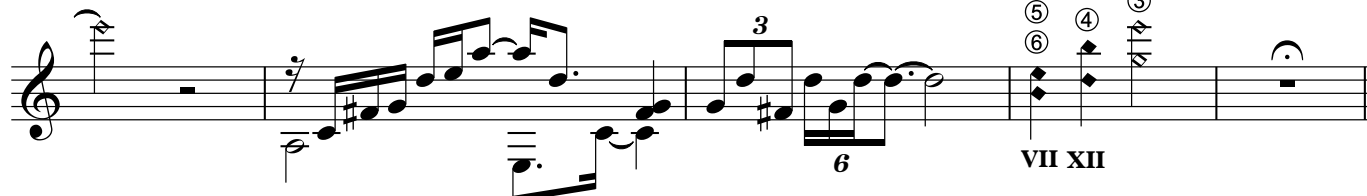
3 0 3 6

f



⑤ ② ① ④ ③ ⑥ VII XII

3 6



F

mf *f* *mf* pizz.

ord.

mf *p*

G

Melancólico
rubato

f *mf*

H

Poco meno

Colocar o dedo 3 para o som harmônico enquanto a corda vibra, sem atacá-la com a m.d.

mp *mf* XII

A pedra que cresce
Sobre um conto de Albert Camus
Thales de Godoi Nunes

Instruções

Piano

O piano deverá ser tocado por dois pianistas, de modo que cada um irá ler uma pauta: um pianista na clave de sol, e outro na clave de fá.

Figura com a cabeça quadrada: Prender um pedaço de 1,5m de fita magnética na corda "Lá 0" com um pequeno nó. Segurar a outra extremidade da fita com uma mão e deslizar o dedo sobre ela.

Os *clusters* não precisam ser tocados exatamente nas notas escritas, sendo apenas uma aproximação da região a ser tocada, que pode ser no teclado ou nas cordas.

Figura com cabeça de X: Abafar a corda de modo a amenizar a frequência fundamental.

Cordas

Figura com cabeça redonda com X (c. 2, 3, 4 e 5): Tocar *pianíssimo* abafando as cordas, ficando sem altura definida e "som de ar".

Seta para cima: Nota mais aguda possível. Em algumas passagens as notas aparecem com *tremolo*.

As setas horizontais entre as indicações da região da corda a ser tocada (SP, ST, N, etc.) representa a mudança gradual entre uma e outra.

Figura com cabeça de X: Percussão no tampo do instrumento. Procurar uma região para o som grave e outra para o agudo.

Violões

Tambora: Bater com o polegar nas cordas perto da ponte.

Seta para cima: Nota mais aguda possível.

Figura com cabeça de X: Percussão no tampo do instrumento. Procurar uma região para o som grave e outra para o agudo.

Demais informações

ESP: Extremo Sul Ponticello

SP: Sul Ponticello

ST: Sul Tasto

EST: Extremo Sul Tasto

N: Posição Normal

Figura com cabeça de losango grande (compasso 21 da parte "Procissão e batucada"): Percussão no instrumento com *tremolo*, como um *rulo*.

Os *tremolos* devem ser tocados o mais rápido possível.

A Pedra que cresce

I - A caminho de Iguape

Thales de Godoi Nunes

A ♩ = 44

Violão 1 *deixa vibrar sempre* *f*

Violão 2 *deixa vibrar sempre* *f*

Viola 1 *ppp*

Viola 2 *ppp*

Violoncelo *ppp*

Piano *f*

6

Vi.1 *f* *rit.*

Vi.2 *f*

Vla.1 *f* *gliss.*

Vla.2 *f* *gliss.*

Vc. *gliss.*

Pno. *f* *3*

Tapa nas cordas *mf*

[illegible][illegible]

18

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

simile

23

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

tambora

ff

mf

mp

p

f

27 **D**

Vi.1 *f*

Vi.2 *f* **SP**

Vla.1 *mf* **N**

Vla.2 *mf* **N**

Vc. *mf* **N**

Pno. *pp* **D**

Tapa nas cordas *mf*

simile

31

Vi.1 *f*

Vi.2 *f* **N**

Vla.1 *mp* *mf* *f*

Vla.2 *mp* *mf* *f*

Vc. *f*

Pno. *pp* *mf* *mf*

35

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

mf

gliss.

mf

gliss.

mf

mf

mf

39

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

mf

mf

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

mf

rit.

A pedra que cresce

II - Procissão e batucada

Thales de Godoi Nunes

A $\text{♩} = 50$

Violão 1

Violão 2

Viola 1

Viola 2

Violoncelo

Piano

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

SP

EST

N

ESP

f

fp

ff

p

mf

mp

f

3

4+2

4

5

6

7

12

4

5

6

7

8

9

10

11

12

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

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

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

B
11 (solo) **EST**

Vc. *f*

C

Vi.1 *pp* *ff*

Vi.2 *pp* *ff*

Vla.1 *f* *gliss.* *gliss.* *pp* *ff*

Vla.2 *f* *gliss.* *gliss.* *pp* *ff*

Vc. *f* *gliss.* *gliss.* *pp* *ff*

C

Pno. *pp* *ff*

D
23 $\text{♩} = 150$

Vi.1 *f*

Vi.2 *f*

Vla.1 *pizz.* *f*

Vla.2 *pizz.* *f*

Vc. *f*

D

Pno. *mf*

mf

27

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

arco *gliss.*

pizz.

gliss.

8va

simile

31

D2

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

D2

ff

35

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

39

Vi.1

Vi.2

Vla.1

Vla.2

Vc.

Pno.

mp *ppp*

mp *ppp*

mp *ppp*

mp *ppp*

Anexos

Conteúdo do CD

Tooro-s na Ribeira

Guaracuí

Wabi

Impressões sobre São Gonçalo (versão do álbum Suíte Caiçara)

Impressões sobre Batido (versão do álbum Suíte Caiçara)

Cataia (versão do álbum Suíte Caiçara)

A pedra que cresce

Conteúdo do DVD

Vídeo com as músicas Guaracuí e *Tooros* na Ribeira.