

Ramos de Paulo Rios Filho e a tradição das rezadeiras do Delta do Parnaíba:

Um modelo de colaboração na criação de uma peça eletroacústica mista de relevância social e cultural¹

Luciane Cardassi²

Universidade Federal da Bahia | Brasil

Resumo: Discuto neste artigo a peça *Ramos* para piano (+ voz) e sons eletroacústicos do compositor Paulo Rios Filho. A obra evidencia a busca do compositor por “*um compor com o mundo*” (RIOS FILHO, 2015), e traz para a sala de concerto uma reflexão sobre a tradição das rezadeiras do Delta do Parnaíba, região onde ele reside. Recursos provenientes da etnografia e de paisagem sonora fazem de *Ramos* uma composição de alto conteúdo “sociossônico” (RENNIE, 2014). Além da investigação sobre as rezadeiras e o Delta do Parnaíba, *Ramos* resultou também da investigação sobre questões técnico-musicais relativas à voz da pianista, sua interação com os gestos pianísticos, e a sincronização da performance ao vivo com suporte fixo, aspectos esses discutidos durante a colaboração entre o compositor e a pianista. Mais que um documentário

¹ *Ramos by Paulo Rios Filho and the tradition of the rezadeiras from the Parnaíba River Delta: a model of collaboration in the creation of a mixed music piece of social and cultural relevance*. Submetido em: 29/09/2018. Aprovado em: 14/02/2019.

² Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Luciane Cardassi é Doutora em Música Contemporânea pela Universidade da Califórnia, San Diego (UCSD), Mestre em Música pela UFRGS e Bacharel em Música pela USP. Seus projetos recentes incluem *Going North*, um projeto multimídia com obras de compositores brasileiros e canadenses, *rockeys duo*, com a cravista Katelyn Clark, *Duo CardAssis*, com a pianista Ana Claudia Assis, e o *duo Cardassi/Oliveira*, com o percussionista Fábio Oliveira. É pesquisadora na área de Performance Musical com ênfase na Música Contemporânea para Piano e Colaboração com Compositores. www.lucianecardassi.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2029-7457>. E-mail: luciane.cardassi@gmail.com

musical, *Ramos* é um modelo de colaboração artística de relevância social e cultural.

Palavras-chave: rezadeiras, paisagem sonora, colaboração, música eletroacústica mista, Delta do Parnaíba.

Abstract: In this article I discuss *Ramos* for piano (+ voice) and electroacoustic sounds by composer Paulo Rios Filho, a work that embodies his “theory of composition *with* the world” (RIOS FILHO, 2015). *Ramos* brings to the concert hall the cultural tradition of the *rezadeiras* (healers) from the Parnaíba River Delta, where the composer lives. Through techniques originating from ethnography and soundscape composition, *Ramos* is a piece with high “socio-sonic” content (RENNIE, 2014). Beyond the investigation on these two topics - the *rezadeiras* and the soundscape of the Parnaíba River Delta - *Ramos* explores issues related to the performer’s voice, its interactions with piano gestures, and the synchronization needed between live performer and fixed media, aspects that were worked out in a close collaboration between composer and performer. More than a musical documentary, I argue that *Ramos* is a model of artistic collaboration of social and cultural relevance.

Keywords: soundscape, composer-performer collaboration, mixed media, healers, Parnaíba River Delta.

* * *

Muito se tem discutido nos últimos anos sobre colaboração entre compositores e performers. Longe de ser assunto novo, uma vez que compositores sempre tiveram seus intérpretes favoritos e com eles fizeram parcerias importantes, o estudo de como essas colaborações se dão e qual o resultado delas, vem se mostrando uma área fértil de pesquisa em música. Podemos aprender muito com colaboradores quando estes refletem e teorizam sobre seus processos de colaboração, suas motivações e objetivos, os caminhos escolhidos, os problemas enfrentados e as soluções encontradas, com o objetivo de se chegar ao melhor resultado possível: a obra de arte. Além disso, se os artistas (neste caso, compositor e performer) mantêm uma atitude de respeito mútuo e se permitem dialogar de maneira aberta,

em um vai e vem sem barreiras³, o resultado final frequentemente supera as expectativas iniciais de cada indivíduo. Na minha experiência de performer-colaboradora, quando esse tipo de interação acontece, as peças resultam as mais significativas para ambos os artistas.

Através de colaborações, compositores podem levar performers a repensar sua relação com o instrumento. O compositor canadense Keith Hamel (in STEERHUISEN, 2009: 253) acredita que, através de suas obras, as quais frequentemente fazem uso da tecnologia de computadores, ele consiga levar performers “a lugares onde nunca estiveram antes, e a ampliar o mundo sonoro que eles são capazes de produzir. Esse trabalho às vezes transforma a relação que eles têm com seus instrumentos”. Eu certamente me incluo entre os intérpretes que redescobrem seus instrumentos a cada colaboração.

A peça da qual trato neste artigo é uma das colaborações mais significativas de meu repertório, e que certamente me fez redescobrir meu instrumento: *Ramos*, do compositor Paulo Rios Filho, uma peça virtuosística para piano (+voz) e eletrônica (com click) composta em 2016. Este artigo, entretanto, é mais que o relato de uma colaboração. O que mais me impressiona nessa obra é a maneira como o compositor convida o ouvinte a refletir sobre uma tradição cultural – as rezadeiras – e sobre a força da natureza da região onde ele vive, o litoral piauiense. *Ramos* é muito mais que uma colaboração bem-sucedida, é um documentário musical sobre as rezadeiras e o Delta do Parnaíba.

O compositor norte-americano John Luther Adams, cujas obras têm forte relação com a natureza do Alaska, escreveu certa vez que: “Música não é o que eu faço. Música é como eu vivo. Não é como me expresso. É como entendo o mundo” (ADAMS, 2004: xxi). *Ramos* é a maneira como Paulo entende o mundo. Nesse mundo ele foi a campo investigar a tradição cultural das rezadeiras, foi escutar os sons dos ventos, rios e carnaúbas típicos da sua região, e me trouxe para dentro desse seu mundo através da nossa colaboração. Durante a performance ao vivo eu dialogo com a rezadeira D. Lúcia, interajo com a paisagem sonora do Delta do Parnaíba, e a peça, assim, informa e transporta o ouvinte para o mundo onde vive Paulo, lá no litoral piauiense.

Para a criação dessa peça-documentário, o compositor estabeleceu várias colaborações: com D. Lúcia, a rezadeira homenageada, com Danilo Carvalho, no registro dos sons do Delta, e finalmente, comigo,

³ Argyris e Schön (1974) propõem dois tipos de interação entre compositor e performer: tipo I, quando os indivíduos mantem suas posições fixas e defensivas, e tipo II, quando estão abertos a experimentar juntos e a se questionar sobre seu papel durante o processo de colaboração.

Luciane Cardassi, a pianista com quem Paulo colaborou durante a composição de *Ramos*. Apesar de morar longe dessa região, já estive por lá mais de uma vez e me encantei com a escolha da temática para a peça desde o início. Essa tradição cultural me intrigava, assim como a possibilidade de trazer para a obra para piano uma vertente etnográfica. De fato, *Ramos* resultou uma composição de alto conteúdo “sociossônico” (RENNIE, 2014: 118). Utilizando técnicas provenientes da etnografia e de paisagem sonora, Paulo Rios Filho produziu uma obra musical mista (piano, voz e sons eletrônicos), criando um cenário de relevância social e cultural.

Este artigo tem como objetivo discutir aspectos da peça *Ramos*, de Paulo Rios Filho que a coloca, a meu ver, como um modelo de pesquisa artística, de “*um compor com o mundo*” (RIOS FILHO, 2015), de reflexão sobre aspectos culturais importantes da sociedade, e de composição de música eletroacústica de vertente antropológica. Serão também discutidos alguns desafios técnicos encontrados nesta peça de Paulo, principalmente no que se refere à sincronização entre piano (+ voz) e sons eletroacústicos, e como nossa colaboração contribuiu para a solução dessas questões.

INVESTIGANDO O MUNDO SONORO DO DELTA DO PARNAÍBA

A constituição sonora do Delta do Parnaíba – a paisagem sonora dessa região – é parte intrínseca da obra *Ramos*, incluindo gravações de sons da natureza e sons registrados durante sessões de entrevistas.

O conceito de paisagem sonora foi criado pelo pesquisador canadense R. Murray Schafer, juntamente com o grupo “Projeto Mundial de Paisagem Sonora”. Segundo Schafer, “paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (...) “podemos isolar qualquer ambiente acústico como campo de estudo, da mesma forma como podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER, 1994: 7). De fato, foi a partir do estudo de Schafer que se começou a estudar como os sons são responsáveis pela representação de lugar. Da mesma forma como a paisagem do Delta do Parnaíba é única, sua paisagem sonora também o é. O complexo sonoro recortado dessa paisagem e apresentado ao ouvinte de *Ramos* está imbuído de significados e compõe o cotidiano sonoro dessa região.

Tanto o recurso de paisagem sonora, quanto as entrevistas com a rezadeira D. Lúcia, trazem para a parte eletroacústica de *Ramos* um estímulo para discussão sobre essa tradição cultural. Como afirma o pesquisador Tullis Rennie:

Considerando a hibridização da metodologia e estilos estéticos no desenvolvimento da composição eletroacústica, um cenário mais aberto parece possível: um que faça do concerto eletroacústico um local de maior relevância social e política, usando a composição como estímulo para discussão e debate (RENNIE, 2014: 118).

De fato, a história de uma rezadeira, D. Lúcia, narrada em primeira pessoa, produz em *Ramos* uma camada de sons carregada de conteúdo emocional e cultural, que estimula o debate sobre essa tradição.

Contrariando o que muitas vezes acontece na música eletroacústica, a história aqui é narrada de maneira explícita, a compreensão do texto é prioridade-mor. O compositor vira contador de histórias à medida que recorta horas de entrevistas, compõe a história de D. Lúcia, e, extrapolando essa história como representante de uma tradição cultural, gera uma composição que realmente estimula o debate sobre as rezadeiras.

O uso de recursos emprestados da etnografia e de paisagem sonora faz sentido. As duas áreas possuem metodologias semelhantes:

ambas as disciplinas envolvem pesquisa ao ‘ar livre’ ao invés de pesquisa ‘de poltrona’, com foco principal no trabalho de campo através de experiência sensorial. [...] Ambas são questionamentos interdisciplinares e contextuais que fazem uso de abordagem holística sobre o ambiente e a população (DREVER, 2002: 24).

A parte eletroacústica de *Ramos* está certamente imbuída de forte conteúdo cultural, social e antropológico, e é com esse emaranhado de sons e conteúdos que a pianista dialoga durante a performance.

O compositor, em sua tese de doutorado (RIOS FILHO, 2015), reflete sobre seu processo criativo, chegando a uma “teoria de *um compor com o mundo*’ – esforço de contemplação e fala feito ao longo de linhas de criação que integram os processos vitais não somente de um compor, mas também do emaranhado de trajetórias, forças e fluxos do mundo” (RIOS FILHO, 2015: 6). Acredito que um dos elementos que enriquecem sua obra como um todo, e que a esteja destacando no cenário da música de concerto contemporânea, tenha a ver com esse emaranhado de fluxos do mundo em suas peças. Elas transpiram a cultura e são exemplo da indissociabilidade entre teoria e prática no compor (LIMA, 2012). “É dessa perspectiva de uma razão interna ao compor que podemos entender o papel da composicionalidade: criação de mundos estipulados de sentido, a partir da interpenetração entre teoria e prática” (LIMA, 2012: 15).

De fato, o interesse do compositor Paulo Rios Filho por esse emaranhado de trajetórias é um desdobramento de décadas de vivências, reflexões, composições e atitudes criativas do Grupo de Compositores da Bahia e mais especificamente do Prof. Dr. Paulo Costa Lima, de quem foi orientando. Paulo Rios Filho, desde a graduação, e de maneira mais aprofundada durante seu mestrado e doutorado, debruçou-se sobre essa “atitude criativa relacionada à construção de uma interface entre composição e cultura, aos meandros da composição de música de concerto contemporânea com bases inter-trans-culturais” (RIOS FILHO, 2015: 15). A peça da qual trato neste artigo está, sem dúvida, nesse meandro de música de concerto com bases inter-trans-culturais.

INVESTIGANDO POSSIBILIDADES DE USO DA VOZ DA PIANISTA

A parte do piano, em *Ramos*, inclui a voz do performer. Lembro-me de ter conversado com Paulo sobre essa possibilidade já em um de nossos primeiros encontros, me parecia uma sequência natural ao trabalho de colaboração que tenho desenvolvido com vários compositores nos últimos anos⁴. A inclusão da voz ao vivo nos pareceu ser o complemento ideal à voz de D. Lúcia, pré-gravada, reforçando ainda mais o caráter dramático e conteúdo emocional da peça. Além disso, a voz, em *Ramos*, é referência direta à oralidade que permeia os processos de transmissão do ofício de rezadeira.

A voz, como afirma a compositora Meredith Monk: “é um instrumento maravilhoso para lidar com emoções que não sabemos como expressar. (...) Tem tanta nuance, e ao mesmo tempo uma conexão direta com o centro de cada pessoa” (MONK apud GOTTSCHALK, 2016: 271).

Em *Ramos*, a voz da pianista, ora frágil, ora intensa, imbui os gestos pianísticos de forte caráter dramático. Ao início da partitura o compositor inclui a seguinte indicação de caráter para a pianista:

dinâmico, ativo;
força sutil, poder delicado, porém forte e poderoso.
suavidade violenta, delicadeza intensa, porém suave e delicado... mas intenso” (RIOS FILHO, 2016: 1).

⁴ Meus projetos mais recentes, *Going North* e *le piano parlant*, são formados quase que exclusivamente por peças para piano e voz da pianista. www.lucianecardassi.com

Assim como o evidente jogo de contradições dessa indicação de caráter, tanto a parte do piano em si quanto da voz da pianista, apresentam gestos que são antes de tudo contrastantes: gestos de extrema delicadeza se justapõem a outros de grande intensidade, ou são interrompidos por gestos curtos e violentos, ou ainda elaboram um acompanhamento à voz que vem das caixas acústicas. A intensidade subliminar do piano, mesmo em seus momentos mais delicados, é um elemento de coesão entre as partes acústica e eletroacústica da peça. A intensidade dramática submersa e a delicadeza intensa, são, na parte do piano (+ voz), o correlato da paisagem sonora do Delta e do poder de cura da rezadeira, e trazem para essa peça um conteúdo poético raramente vivenciado na música para piano.

UM MODELO DE PESQUISA ARTÍSTICA

Sabendo que o compositor criou toda uma relação de interesse e reflexão acerca da tradição cultural das rezadeiras, a partir sobretudo dos encontros com as histórias e experiências da D. Lúcia, a paisagem sonora da sua região e novas técnicas pianísticas e vocais para a composição de *Ramos*, podemos extrapolar que essa composição é a “exposição” de uma pesquisa artística. A composição de *Ramos* é a maneira encontrada pelo compositor para investigar e intervir:

o pesquisador artista tem que ser mais do que um *flaneur*, ele tem que ser um explorador, determinado a investigar, em profundidade, tanto o terreno desconhecido, quanto as práticas próprias. ‘Explorar’ significa ‘investigar, procurar, analisar’, mas na origem do latim também significa *explorare*, ou seja, ‘gritar, intervir’ (COESSENS, 2014: 5).

Tema borbulhando no meio acadêmico desde o início do século XXI, pesquisa artística pode ser compreendida, em sentido amplo, como “a investigação realizada no campo das artes” (FORTIN & GOSSELIN, 2014: 1). Os autores dividem a área em categorias:

A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista). Esta última categoria é a mais controversa, pois ela mistura teoria e prática ao longo do processo criativo e no objeto de arte (Ibid.).

É exatamente nesta última categoria que coloco esta obra: tese-criação⁵. O resultado sonoro de *Ramos*, dentro do contexto acadêmico, é exatamente isso: uma tese-criação, o que nada mais é que um outro nome para o emaranhado entre teoria e prática, entre composição e cultura, ou, nas palavras do próprio compositor, “*um compor no mundo*”.

Ao refletirmos aqui sobre os processos utilizados e expandidos pelo compositor, tanto para a música pré-gravada quanto a realizada ao vivo, podemos sugerir um modelo de composição-documentário que discute questões sociais e tradições culturais, que “*explore*”, “*grite*”, “*intervenha*”, e proponha caminhos novos a outros compositores-pesquisadores.

DO ABSTRATO AO CONCRETO

A música para piano é, em essência, arte abstrata. Pode estar carregada de conteúdo poético, pode estar jorrando emoções e pode estar imbuída de significados intencionados pelo compositor, mas se não houver um texto inteligível (através de notas de programa, poesia recitada ou cantada, ou um título sugestivo), o ouvinte está livre para imaginar o que lhe aprouver. Em essência, esse é o *modus operandi* da música instrumental no geral, e da música para piano em particular.

A música eletroacústica⁶, no geral, age de forma semelhante à música instrumental no sentido de não revelar explicitamente seu conteúdo emocional e de significados. Mesmo quando compositores fazem uso de gravações de situações cotidianas, como uma porta fechando ou um cachorro latindo, esses sons são normalmente destrinchados, trabalhados, recompostos de tal maneira que, ao se escutar a obra resultante dessa manipulação, não são mais identificados nem porta nem cachorro. Como aponta Rennie (2014), “compositores de música eletroacústica, de maneira geral, fazem uso do material sonoro tanto como objeto quanto como contexto, mas na maior parte das vezes a composição final se inclina na direção do abstrato”. Entretanto, quando se trata de paisagem sonora, essa situação se modifica. Composição de paisagem sonora é um recurso composicional em que o som da porta se abrindo ou do cachorro latindo (com o perdão da

⁵ Utilizo aqui o sistema criado pelos professores Sylvie Fortin e Pierre Gosselin, da Universidade de Quebec em Montreal, no Canadá, onde o Curso de Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas oferece três caminhos para a realização da tese: “tese-pesquisa, tese-intervenção e tese-criação” (2014: 2).

⁶ Neste artigo uso o termo música eletroacústica de acordo com a definição de Deutch: “música feita no todo ou em parte através de instrumentos eletrônicos, instrumentos amplificados ou modificados eletronicamente, aparelhos de gravação ou computadores” (1993: 5).

banalidade dos exemplos) fazem parte da composição, devem ser reconhecidos pelo ouvinte, e auxiliam na criação de uma escuta completa, a partir da qual o ouvinte se transporta a um determinado local. Como afirma Truax (1984: 207):

na composição de paisagem sonora... é exatamente o contexto do ambiente que é preservado, ampliado e explorado pelo compositor. A experiência passada do ouvinte, as associações e os padrões de percepção de paisagem são invocados pelo compositor e, dessa forma, fazem parte da estratégia composicional. Parte da intenção do compositor pode ser também a de ampliar a consciência do ouvinte para os sons do meio-ambiente.

A reflexão de McCartney corrobora a afirmação de Truax ao discorrer sobre paisagem sonora e seu enfoque no concreto:

As normas internacionais de música eletroacústica dividem a área em categorias. Composição de paisagem sonora é categorizada mais como concreta do que eletrônica, mais como mimética do que aural, mais programática do que absoluta, e usando uma sintaxe abstraída mais dos materiais do que do abstrato (McARTNEY, 2017).

Ramos é uma peça que, ao fazer uso de recursos de paisagem sonora e de inclusão da voz, tanto no material pré-gravado, quanto na performance ao vivo, deixa evidente de onde veio e para onde quer levar o ouvinte. No repertório para piano, raras são as peças com tal nível de concretude e conteúdo sociomusical.

RAMOS: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO

Paulo Rios Filho⁷ nasceu na Bahia e viveu em Salvador até 2013, quando se mudou para Parnaíba, no Delta do Rio Parnaíba, no Piauí. Interessado pela cultura popular da região, Paulo começou a investigar a tradição cultural das rezadeiras:

As rezadeiras ou benzedoras são mulheres que realizam as benzeduras, termo que abrange um repertório material e simbólico que pode ser bastante abrangente. Para executar esta prática, elas acionam conhecimentos do catolicismo popular, como “súplicas” e “rezas”, com o objetivo de restabelecer o equilíbrio material ou físico e espiritual das pessoas que buscam a sua ajuda. Para compor este ritual de cura, as rezadeiras podem utilizar vários elementos acessórios, dentre eles:

⁷ Compositor nascido em Salvador, doutor em composição musical pela UFBA, sob orientação do Prof. Paulo Costa Lima. Desde 2013, vive na cidade de Parnaíba (litoral piauiense) e é professor de música da UFMA – Universidade Federal do Maranhão (Campus de São Bernardo). Para mais informações sobre o compositor, visite o website: www.pauloriosfilho.com

ramos verdes, gestos em cruz feitos com a mão direita, agulha, linha e pano, além do conjunto de rezas. Estas podem ser executadas na presença do cliente, ou à distância. Em seu ofício, de amplo reconhecimento, essas mulheres “rezam” os males de pessoas, animais ou objetos, bastando apenas que alguém diga os seus nomes e onde moram. (...) Apesar de presentes em várias regiões do Brasil, é no Nordeste brasileiro que essa prática assume uma dinâmica cultural específica e extremamente recorrente (SANTOS, 2009: 12).

O diário de composição de Paulo traz informações valiosas para o entendimento do processo composicional de *Ramos*, desde o início da investigação sobre o tema rezadeiras até a realização final da partitura e performance. Inicialmente, a composição de *Ramos* assumiu um caráter de estudo etnográfico. Foram horas de entrevistas e rezas, em um processo que trouxe o compositor para dentro da família da rezadeira D. Lúcia. Como Paulo escreve em seu diário:

O universo sonoro e cultural das rezadeiras do Nordeste atravessa esse processo através do meu convívio com D. Lúcia e seu cosmos — da sonoridade de seus procedimentos de cura, dos ramos das plantas de seu jardim, das águas, dos campos, do sal e dos ventos do Delta. D. Lúcia é mesmo alguém muito sensível a música. Compartilhei com ela, desde o primeiro momento, a ideia e o objetivo daquela mobilização de gravadores portáteis, visitas e conversas reiteradas. E ela me confiou sua casa, suas plantas, suas histórias, sua família, liturgia e amizade. Não raro, saía ainda de lá presenteado com dois ou três cocos, inchados de água, tirados do pé ali, na minha frente, pelo Sr. Paixão, seu companheiro de jornada (RIOS FILHO, 2016).

Neste estágio inicial, o compositor fez uso de técnicas provenientes da etnografia, como a coleta de materiais, que aconteceu de modo natural e desprezioso, em seu “trabalho de campo”. Como se pode perceber através de apontamentos em seu diário, Paulo se aproximou de D. Lúcia com o intuito de conhecer melhor essa tradição cultural e, de maneira gradual, começou a gravar entrevistas e rezas, sempre, é claro, com o consentimento dela. As entrevistas são bate-papos informais em que D. Lúcia generosamente explica a Paulo o que são as rezas, quando ela começou a rezar, qual foi sua trajetória de vida, e o que ela pensa sobre assuntos variados, entre eles, a música e seu poder de cura. Foram gravadas também várias sessões de cura que ela realizou com Paulo e amigos dele. Um recorte dessas gravações, editadas e mixadas, compõe uma das camadas de *Ramos*: a camada etnográfica, presente na parte eletroacústica da peça, com a qual a pianista dialoga ao vivo.

RAMOS: UMA PAISAGEM SONORA

A outra camada de *Ramos*, ainda na parte eletroacústica, é formada por gravações de sons da natureza no Delta do Parnaíba. As gravações foram feitas por Danilo Carvalho⁸ e cedidas ao compositor. Os sons do vento, mar, dunas em movimento, carnaubal e outras particularidades do Delta do Parnaíba criam uma paisagem sonora que articula, complementa e aprofunda enormemente o conteúdo dramático da peça. Além disso, os sons do Delta se contrapõem à delicadeza da voz e dos gestos de D. Lúcia: enquanto ela reza baixinho, quase em sussurro, e faz gestos delicados com os ramos durante a reza, o vento do Delta é sempre forte e violento. De fato, a natureza do Delta do Parnaíba é de uma força extraordinária. Em uma primeira audição de *Ramos* fica evidente esse contraste entre a singeleza do gesto da rezadeira e a voracidade do vento e das águas do Delta. Entretanto, ao entrar em contato com a história de D. Lúcia e escutar suas rezas durante a performance de *Ramos*, percebe-se que a energia canalizada pela rezadeira e o potencial de cura de suas rezas, são de uma magnitude tão extraordinária quanto a natureza do Delta.

O compositor fez uso dessas duas camadas – a etnográfica e a da paisagem sonora – durante a composição de *Ramos*. Elas se entrelaçam, se complementam, se contrapõem, e formam a parte eletroacústica da obra, pré-gravada, de suporte fixo, com 15 minutos de duração, projetada quadrafonicamente na sala de concertos, e com a qual a pianista sincroniza sua interpretação da parte do piano. A dualidade entre os gestos delicados impregnados de energia magnífica se manifesta também na parte do piano, o que será discutido adiante.

RAMOS: O PIANO (+ VOZ)

A parte do piano em *Ramos* é virtuosística: são ritmos complexos, dificuldade de sincronização com a eletrônica e muitos outros desafios, mas acredito que a grande dificuldade técnica da peça esteja na interpretação e coordenação dos gestos vocais e pianísticos realizados pelo mesmo indivíduo (Ex. 1). Além

⁸ Danilo é músico e desenvolve um trabalho extenso de captação de áudio, trilha sonora e desenho de som para cinema — além dele próprio ser cineasta —, com trabalhos premiados dentro e fora do Brasil (em 2014 esteve na Antártica, filmando com a equipe de um documentário sobre a base brasileira no continente de gelo) (RIOS FILHO, 2016).

da criação de uma obra eletroacústica de grande força sociomusical, é na interseção entre piano e voz, e nas diversas maneiras de coordenação com a eletrônica que reside um dos aspectos mais inovadores da peça.

A voz do intérprete é, na verdade, a única técnica estendida⁹ utilizada pelo compositor. É através de sons vocais, em níveis variados de expressividade, desde o sussurrado, cantado de maneira delicada, introspectiva, até gritos em fortíssimo, que a pianista dialoga, ao vivo, com os rituais de cura, com a história da D. Lúcia, e com a paisagem sonora. Trabalhei com o compositor durante a escolha desses gestos vocais, que foram estabelecidos levando em conta minha capacidade técnica de realização deles. Com treinamento vocal limitado, minha interpretação em todas as peças que incluem essa técnica estendida depende do que eu posso (ou não) realizar de maneira natural. A ideia, em resumo, é que a parte vocal de *Ramos* possa ser executada por uma pianista com ou sem treinamento vocal, mas que acredite que uma das possibilidades de expansão dos sons de seu instrumento – o piano – incluem seu outro instrumento – a voz. O compositor utilizou o mesmo recurso em sua peça *Rua das Pedras*, para violão. Assim como em *Ramos*, em *Rua das Pedras* os gestos vocais “não aparecem de forma isolada, e sim compondo gestos violonísticos complexos, atuando voz e violão como um só instrumento” (OLIVEIRA, 2017: 204).

Em *Ramos*, a sincronia dos gestos do piano e voz com a parte eletroacústica nos permite separá-los em duas categorias: gestos que devem acontecer em perfeita sincronia com a eletrônica, onde o metrônomo é necessário (Ex. 1, compassos 1 a 15), e gestos que acontecem com relativa liberdade de interpretação, onde o metrônomo seria um incômodo (Ex. 1, compassos 18 a 27). A criação de uma faixa de click-track¹⁰ original e customizada foi a solução encontrada para a inclusão de guias para ambas as categorias em uma só faixa. A chamada de número de compassos também é necessária, normalmente a cada cinco compassos, às vezes mais frequente, para confirmar a sincronia durante a performance. A própria parte da eletrônica se faz presente em quase toda a faixa do click, às vezes em primeiro plano, em intensidade elevada, outras vezes como pano de fundo.

A criação da faixa de click customizado¹¹ de *Ramos* foi um trabalho de colaboração e o compositor refez o click várias vezes, a pedido da pianista, para que números de compasso fossem adicionados e o volume de certos gestos na eletrônica fosse salientado. Quando a sincronia deve ser feita de maneira exata,

⁹ A parte do piano em *Ramos* não apresenta nenhuma técnica estendida, com exceção do uso da própria voz da pianista.

¹⁰ Faixa da eletrônica, normalmente em mono, com sons de metrônomo, enviada por fone de ouvido para o instrumentista a fim de auxiliar a sincronização com a parte eletroacústica da peça.

¹¹ Discorri sobre click customizado em artigo anterior (CARDASSI, 2018).

o metrônomo acontece como em qualquer outro click-track, a cada unidade de tempo e com um acento no primeiro tempo de cada compasso. Já nas seções com relativa liberdade de interpretação, o metrônomo silencia e a eletrônica vem para o primeiro plano, para que o intérprete possa dialogar com os sons da eletrônica de maneira menos rígida. Nesses momentos sem metrônomo, a pianista acompanha guias auditivas, ou seja, sons específicos da eletrônica com os quais gestos pianísticos ou vocais devem dialogar. Além disso, a faixa de click dessas seções sem metrônomo recorre também a contagem regressiva, ou seja, contagem de quatro (ou dois) tempos para possibilitar a sincronia exata de determinado ataque simultâneo entre piano e eletrônica, ou para a retomada de seções com metrônomo.

Ao escutarmos o início de *Ramos* acompanhando com a partitura, podemos compreender essas duas maneiras de sincronização nessa peça: do início até o compasso 14 a sincronização exige a presença do metrônomo, já do compasso 15 ao 29 a sincronização é feita através de guias auditivas e contagem regressiva (Ex.1 – ver partitura e áudio anexo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A COLABORAÇÃO E PERFORMANCE DE RAMOS

Ao início de uma colaboração, são quase infinitas as possibilidades de caminhos a percorrer e de decisões a serem tomadas. Quando compositores incluem performers na tomada de decisões desde o momento inicial, maior é a sensação de pertencimento destes e, por conseguinte, quase invariavelmente, estão mais abertos a tatear juntos e a desbravar mundos desconhecidos em seus instrumentos e em si mesmos. Cada colaboração será completamente diferente, e o nível de interação dependerá de cada parceria, mas quanto mais aberta e participativa a relação entre os colaboradores, maior será, a meu ver, a possibilidade de o trabalho artístico resultante ser significativo para todas as partes.

Ramos é uma peça me fez revisitar conceitos e técnicas do instrumento que toco há décadas. Essa redescoberta do piano foi necessária durante a colaboração e se deu tanto em sessões em que compositor e eu experimentamos gestos ao piano juntos, quanto posteriormente, quando o compositor, durante meses, me enviava trechos da peça para meu estudo e feedback. Os trechos muitas vezes me pareciam beirando o impossível, tal o nível de dificuldade de execução, mas não é essa a sensação de insegurança que nos acompanha ao pisarmos em terras desconhecidas? Então eu me debruçava a descobrir maneiras de resolver questões técnicas intrigantes, e a cada dia reaprendia a tocar piano. Assim como Paulo estava aberto a meus

comentários sobre sua música, eu lhe mandava gravações de trechos para que ele me guiasse na busca pela melhor forma de realizar *Ramos*. Chegamos, dessa forma, a uma interpretação depois de muitas sessões de colaboração. Ressalto que deste ir-e-vir entre compositor e performer foi desenvolvida uma interpretação pessoal e intransferível, por conseguinte, *Ramos* será outra peça quando realizada por outro pianista, e uma outra colaboração entre compositor e intérprete será necessária para que se encontre essa nova interpretação.

Em *Ramos*, voz e piano permanecem em um mesmo nível hierárquico. A voz não é solista, e o piano nunca acompanha. Ao contrário, voz e piano criam uma engrenagem tão refinada que só funciona quando todas as partes estão em perfeita sincronia. A voz é, assim, verdadeira extensão do piano, ou da pianista. Depois de se aprender cada um desses gestos intrincados, não há mais como estudá-los em separado. Essa é mais uma das particularidades da peça que me intrigam e que me permite pensar *Ramos* como uma manifestação de tese-criação. A melhor maneira de se compreender esse aspecto não é através de um texto explicativo, mas da composição musical em si.

Apesar da temática distante de minha cultura e experiência de vida, *Ramos* é uma das peças mais significativas de meu repertório. Isso se deu devido a vários fatores: o sentimento de pertencimento que tive desde o início da colaboração, devido à abertura do compositor à minha participação ativa; ao trabalho atento e cuidado realizado por Paulo na investigação sobre as rezadeiras e o Delta; o compartilhar de afinidades e ideias que tenho com o compositor, como por exemplo a necessidade de se trazer à tona discussões sobre tradições culturais riquíssimas que correm o risco de extinção, como o caso das rezadeiras; e finalmente, porque apesar dos muitos desafios técnicos e interpretativos, *Ramos* é uma peça que me faz sentir parte de algo maior que o mundo da música de concerto. Um dos momentos mais emocionantes de minha carreira foi o concerto que realizamos no SESC Parnaíba, com a presença de D. Lúcia e sua família, de Danilo, que havia registrado os sons do Delta, do compositor, que fazia também a difusão sonora do concerto, e de quase cem pessoas que formaram um dos públicos mais atentos e receptivos que já encontrei.

Por fim, acredito que *Ramos* possa servir de modelo de criação de documentário musical, de colaboração bem conduzida, de como trazer para a música de concerto o mundo que nos cerca e que merece nossa reflexão, de como imbuir essa música de conteúdo sociofônico, fazendo quiçá de nossas apresentações musicais um espaço de maior relevância social, cultural e política.

REFERÊNCIAS

ADAMS, John Luther. *Winter Music – Composing the North*. Middleton: Wesleyan University Press, 2004.

ARGYRIS, Chris; SCHÖN, Donald. *Theory in practice: increasing professional effectiveness*. San Francisco: Jossey-Bass, 1974.

CARDASSI, Luciane. Balancing musical and mechanical cues for synchronization in mixed media works and a model for customized click-tracks. *ART: Music Review*, vol. 034, jul. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ - Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 1-20, ago. 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

DEUTSCH, Herbert A. *Electroacoustic Music: The First Century*. Miami, F.L.: Belwin Mills, 1993.

DREVER, John Levack. Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7(1), p. 21-27, 2002.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ - Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 1-17, maio 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

McARTNEY, Andra. *Soundscape Composition and the Subversion of Electroacoustic Norms*. Disponível em <http://naisa.ca/radio-art-companion/soundscape-composition-and-the-subversion-of-electroacoustic-norms/> Acesso em: 20 dez 2017.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio. Rua das Pedras, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2017. p.183-210.

RENNIE, Tullis. Socio-Sonic: An ethnographic methodology for electroacoustic composition. *Organised Sound*, 19 (02), p. 117-124, 2014.

RIOS FILHO, Paulo. *Diário da Leighton Artist Colony* (2016). Disponível em <http://pauloriosfilho.blogspot.ca>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. *Ramos*. Para piano (+ voz) e eletrônica (com click). Partitura em pdf. 2016.

_____. *Um compor-amaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. 2015. Tese. (Doutorado em Música) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador. <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26344>

SANTOS, Francimário Vito dos. O ofício das rezadeiras como patrimônio cultural: religiosidade e saberes de cura em Cruzeta na região do Seridó Potiguar. *Revista CPC (USP)*, v. 08, p. 06-35, 2009.

SCHAFFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994.

STEENHUISEN, Paul. *Sonic Mosaics: Conversations with Composers*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2009.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Ablex: Norwood, N.J., 1984.

written to and in collaboration with Luciane Cardassi

RAMOS

Paulo Rios Filho

2016

♩ = 68

*dynamic, active;
subtle strenght, delicate power; yet strong and powerful.
violent mildness, intense delicacy; yet mild and delicate... but intense.*

(click's countoff: 4 beats)

Elect.'s cues **CLICK ON**

(voice)

Piano

1 2 3 4 5 1 2

frantic

fffpp *sf*

fff *violento* *f* *sfz*

5

♩ = 54.4

almost whisper:
"o sal... dos mares..."

mf sharp and articulated

1 2 3 4 5

mf *violento* *sf* *p* *pp* *mp* *poco* *mp* *f* *violento* *sfz* *p* *p* *mf* *sub. pp*

almost whisper:
"o sal... dos mares..."

mf sharp and articulated

almost whisper.:
"as águas... dos rios..."
mf sharp and articulated

quite calm
whispering → *getting nervous* → *almost shout.*
"folhas do campo... sal dos mares... águas dos rios, rosário e chás e ramos e..."
mf sharp and articulated → *ff*

poco string.

poco *mp* *pp* *sf secco* *fffz*

1 2 3

8va

a tempo

ff *pp* *cresc. poco a poco* *f* *ord.* **37"** **CLICK OFF**

sing.: *(subito)* *very nasal*

cu (unn...) → *(onn...)* → *(inn...)* → *(enn...)* → *(u) ...ra!*

ff senza dim. *fff secco* *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

8va

3

**improvise thru the 37secs block playing each chord below gradually and in order; less activity as less note chords and softer dynamics come.*

S.P. sempre

cue: **4** BEATS on click

speech #1a
"...a minha infancia..."

speech #1b
"...a me entender..."

cue: **4** BEATS on click

sempre bocca chiusa: mf
hmm...

Pno. *(ppp - mp) (S.P. on low A and Bb all ahead)*
** improvise w/ the framed modules inside in any order*

* back to the last repetition/improv. module

20

cue: **4** BEATS on click

speech #2
"...que eu já era docente..."

speech #3a
"...muito religiosa né..."

speech #3b
"...pra ela um remédio..."

Pno.

(S.P.) release

47"

25

Piano score for measures 47-50. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics range from *pp* to *sfz*. Rhythmic markings include 5:4 and 3:2. A *8va* marking is present in the piano part.

Vocal line: *mf* um... *mf* chá... *pp* um chá...

Piano part dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *sfz*, *pp*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *ppp*, *mp*, *pp*, *f*, *mp*.

Rhythmic markings: 5:4, 3:2, 6:4, 8va.

Piano score for measures 51-54. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics range from *p* to *fff*. Rhythmic markings include 5:4 and 3:2. A *8va* marking is present in the piano part.

Vocal line: *p* um chá da flor do ma-mão ma - shh... *mf* *fff* sss!

Piano part dynamics: *mf*, *sfz*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *pp*, *ppp*, *ff*.

Rhythmic markings: 5:4, 3:2, 6:4, 8va.

Annotation: * repeat the enclosed figure until the beginning of the next section which will be cued by a four beats click countoff. The repetitions shall ignore the dynamic marks written below. Instead of that, the cell is to be repeated each time softer and diminuendo. The duration of the enclosed cell may vary during the repetitions.