

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES**

**RENATO DA COSTA MACHADO**

***RUPTURAS* - PARA QUARTETOS DE VOZES, PIANO,  
GUITARRA ELÉTRICA, PERCUSSÃO, SONS PRÉ-  
GRAVADOS E NARRADOR:  
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO**

**Pelotas**

**2013**

**RENATO DA COSTA MACHADO**

***RUPTURAS* - PARA QUARTETOS DE VOZES, PIANO,  
GUITARRA ELÉTRICA, PERCUSSÃO, SONS PRÉ-  
GRAVADOS E NARRADOR:  
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO**

**Trabalho de Conclusão de Curso de  
Bacharelado em Música , área de Composição  
Musical – Universidade Federal de Pelotas**

**Professor Orientador – Rogério Constante**

**Pelotas**

**2013**

**Dedicado**  
à minha família

## **AGRADECIMENTOS**

À todos os meus professores que me proporcionaram uma grande e notável experiência de aprendizado, de convivência , de amizade e também de vida

À todos os meus colegas do curso de Música pelo carinho , pela solidariedade e por toda essa nossa amizade construída



## RESUMO

O memorial descreve os processos composicionais desenvolvidos para a criação da peça Rupturas para vozes , piano, guitarra elétrica, percussão, sons eletrônicos e narrador. É um drama musical que narra a história de um conflito social. Os textos que fazem parte da peça contam o desenrolar de uma greve de trabalhadores fabris. O narrador descreve os acontecimentos do conflito e serve de elo de ligação entre as diversas partes da música. O memorial trata das referências políticas e musicais que inspiraram a peça, aborda a metodologia, o plano pré-composicional e o desenvolvimento da peça. Por fim incluem-se três apêndices. Incluem-se também nele, a partitura e o áudio da peça. Tanto o memorial quanto a peça, ou seja, tanto a composição musical quanto a reflexão teórica fazem parte deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Palavras-chave - composição, drama musical, trabalhadores

## RESUMEN

El memorial representa los procesos compositivos desarrollados para la creación de la pieza *Rupturas*, para voz, piano, guitarra eléctrica, percusión, sonidos electrónicos y narrador. Se trata de un drama musical que cuenta la historia de un conflicto social. Los textos de la pieza cuentan el desarrollo de una huelga de los trabajadores de la fábrica. El narrador describe los acontecimientos del conflicto y sirve como enlace entre las distintas partes de la música. El memorial trata de referencias políticas y musicales que inspiraron la pieza, aborda la metodología, el plan de pre-composición y el desarrollo de la pieza. Finalmente incluye tres apéndices. También se incluyen en ella, la partitura y la parte de audio. Tanto el memorial quanto la pieza, es decir, tanto en la composición musical como la reflexión teórica hacen parte de este trabajo de finalización de lo curso.

Palabras-clave - composición, drama musical, trabajadores

**LISTAS DE TABELAS**

	pg.
TABELA 1.....	13
TABELA 2.....	13
TABELA 3.....	14
TABELA 4.....	25
TABELAS 5a, 5b, .....	26
TABELAS 5c, 5d. . . . .	27

**LISTA DE FIGURAS**

	pg.
FIGURA 1 .....	14
FIGURA 2 .....	15
FIGURA 3 .....	15
FIGURA 4 .....	15
FIGURA 5 .....	17
FIGURA 6 .....	17
FIGURA 7.....	18
FIGURA 8.....	29

**LISTA DE EXEMPLOS**

	pg.
EXEMPLO 01.....	05
EXEMPLO 02.....	06
EXEMPLO 03.....	22
EXEMPLO 04.....	23
EXEMPLO 05.....	23
EXEMPLO 06.....	27
EXEMPLO 07.....	28
EXEMPLO 08.....	28
EXEMPLO 09.....	28
EXEMPLO 10.....	29
EXEMPLO 11.....	30
EXEMPLO 12.....	31
EXEMPLO 13.....	31
EXEMPLO 14.....	32
EXEMPLO 15.....	32
EXEMPLO 16.....	33

EXEMPLO 17.....	33
EXEMPLO 18.....	33
EXEMPLO 19.....	34
EXEMPLO 20.....	35
EXEMPLO 21.....	35
EXEMPLO 22.....	35
EXEMPLO 23.....	36
EXEMPLO 24.....	36
EXEMPLO 25.....	37
EXEMPLO 26.....	38
EXEMPLO 27.....	38
EXEMPLO 28.....	39
EXEMPLO 29.....	41
EXEMPLO 30.....	41
EXEMPLO 31.....	42
EXEMPLO 32.....	42
EXEMPLO 33.....	42
EXEMPLO 34.....	44
EXEMPLO 35.....	44

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1 - REFERENCIAIS POLÍTICOS E MUSICAIS</b>	13
<b>2 - METODOLOGIA</b>	20
<b>3 - PLANO PRÉ - COMPOSICIONAL</b>	25
3.1 - FORMA E ESTRUTURA	27
3.2 - PLANEJAMENTO DE MATERIAIS	28
3.3 - INSTRUMENTAÇÃO	29
3.4 - A NARRAÇÃO	30
3.5 - OUTRAS ALTERAÇÕES NO PRÉ COMPOSICIONAL	31
<b>4 - COMPOSIÇÃO</b>	32
4.1 - ENREDO	32
4.2 - O ELEMENTO EXTRA MUSICAL	33
4.3 - FORMA E ESTRUTURA	35
4.4 - ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS	43
4.5 - DESENVOLVIMENTO DE MATERIAS	50
4.6 - PERCURSO DRAMÁTICO	53
4.7 - REFERENCIALIDADES	55
4.8 - PARTITURA	56
<b>CONCLUSÃO</b>	92
<b>APÊNDICE A - PLANO PRÉ-COMPOSICIONAL VERSÃO II</b>	94
<b>APÊNDICE B - PLANO PRÉ-COMPOSICIONAL VERSÃO IV</b>	105
<b>APÊNDICE C - ÁUDIO DA PEÇA</b>	-
<b>REFERENCIAIS SONOROS</b>	116
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	117

## INTRODUÇÃO

Este memorial de composição aborda uma reflexão sobre o processo de construção e de análise da peça *Rupturas*, realizada no final de meu curso de bacharelado em Música, área de Composição Musical, no segundo semestre do ano de 2012, como um trabalho da disciplina de Seminário de Orientação para TCC.

*Rupturas* é uma peça para quarteto de vozes, narrador, piano, guitarra elétrica, percussão e sons eletrônicos. Possui uma forma de cantata e é estruturada em várias seções que incluem partes de narrações, partes instrumentais, partes de sons eletrônicos e coros. Este trabalho composicional é parte integrante do trabalho de conclusão de curso.

Ela foi composta concomitantemente com a produção do memorial, dessa forma, ambos se interligam no decorrer de sua própria construção, criando com isso um espaço de interferência mútua. Assim considera-se que tanto a peça musical realizada quanto a discussão apresentada neste memorial compõem a totalidade do TCC.

A abordagem investigativa irá tratar da utilização de sonoridades que compõem o universo sonoro de um conflito do mundo do trabalho, particularmente, uma greve de trabalhadores, que é um fator importante e de permanente tensionamento nas relações entre o capital e o trabalho. Da mesma forma, outros elementos sonoros e os textos que são utilizados, tais como, poemas, frases, fragmentos de letras de música, expressões de uso corrente no movimento sindical e na mídia, que formam um dos eixos da peça, envolvem essa temática.

A idéia de trazer para o terreno da composição musical, como material composicional, elementos dessa área do fazer humano, como as sonoridades produzidas por um movimento de greve de trabalhadores implica em diversos desafios, não só nos aspectos metodológicos, composicionais e estéticos, mas também no discursivo.

Como trabalhar as sonoridades que mais caracterizam essa realidade social e combiná-las com outros instrumentos que serão utilizados na composição, sem perder o elo, sem descaracterizar essa realidade, mas ao mesmo tempo tentando traduzir-lhe esteticamente através de uma peça musical ?

Essa pergunta se encaminha para algumas determinantes que contribuíram para



essa decisão: em primeiro lugar a necessidade de envolver em um processo composicional um fator extramusical que tem a ver com a memória e com as vivências do próprio compositor em um período de sua vida laboral como ativista cultural e sindical; em segundo lugar a possibilidade de estabelecer um olhar estético e formal, como já foi dito, sobre o potencial dramático dessa realidade social.

O memorial foi organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda os referenciais político-ideológicos e musicais adotados e as principais escutas realizadas que embasaram a idéia da peça musical. O segundo capítulo trata da metodologia que foi utilizada para viabilizar todo o trabalho. O terceiro capítulo trata do plano pré-composicional e é dividido em cinco seções: 1- Forma e estrutura, 2- Plano de materiais, 3- Instrumentação, 4- Narração e 5- Outras alterações no pré-composicional. Esta última seção de organização do pré composicional também inclui uma série de idéias iniciais que foram substituídas na versão final. O último capítulo – Composição - relata como se deu o processo de construção da peça, como foram tratados os materiais, o que não funcionou e o que ficou mais adequado. Este capítulo foi dividido em oito seções: 1- Enredo, 2- O elemento extramusical, 3- Forma e estrutura, 4- Organização das alturas, 5- Desenvolvimento de materiais, 6- Percurso dramático, 7- Referencialidades e 8- Partitura. Por fim, a conclusão aponta para uma avaliação de todo o processo composicional, seus resultados e as experiências que disso advieram, ressaltando outrossim, os possíveis desdobramentos para futuros trabalhos composicionais, que da mesma forma poderão envolver para fins composicionais, o uso de materiais extraídos de outras realidades sociais.

## **1. REFERENCIAIS POLÍTICOS E MUSICAIS**

Neste capítulo são apresentados quais os referenciais políticos, musicais e sonoros que embasaram a confecção da peça e o porquê da decisão de trabalhar com essa temática.

O fio inspirador extramusical que originou a idéia inicial desta obra, são as profundas transformações que estão ocorrendo na realidade do mundo do trabalho, particularmente as graves conseqüências do desemprego estrutural que se observa no mundo, motivadas pelas constantes modificações que sofrem as formas de organização técnica e social do trabalho e da produção. Conforme destaca o historiador Ricardo Antunes,

O mais brutal resultado dessas transformações é a expansão, sem precedentes na era moderna, do *desemprego estrutural*, que atinge o mundo em escala global(...) de outro, aumenta o sub proletariado, o trabalho precário e o assalariamento no setor de serviços. (ANTUNES, 2011 pg. 47).

Ao mesmo tempo que essas profundas modificações acontecem, se somam a elas um aprofundamento cada vez maior que induz para o distanciamento desta realidade, por parte de grandes segmentos das populações, instigado e capitaneado pela mídia comercial e por uma cultura dominante que exacerba de uma forma cada vez mais massificada o culto a um individualismo e a um consumismo desenfreados. Como aponta o geógrafo David Harvey,

A desmontagem dos direitos sociais dos trabalhadores, o combate cerrado ao sindicalismo classista, a propagação de um subjetivismo e de um individualismo exacerbados da qual a cultura "pós-moderna", bem como uma clara animosidade contra qualquer proposta socialista contrária aos valores e interesses do capital, são traços marcantes desse período recente ( HARVEY,1992 )

Em vista disso, as manifestações de inconformidade, as revoltas, os protestos, motivados pelo desemprego, pelo arrocho salarial, pelos cortes de direitos sociais e protagonizadas por dezenas de milhares de desempregados, por diversas organizações sindicais e pelas centrais sindicais se intensificam em muitas partes do mundo, mais notadamente na Europa.

Por sua vez, as graves questões ambientais que o mundo está vivendo, somadas à violência das guerras e o temor nuclear (tanto o uso de armas nucleares quanto os de acidentes em usinas nucleares - casos mais devastadores Chernobyl e Fukushima - estão ocasionando, da mesma forma, grandes mobilizações urbanas que são articuladas por diversos movimentos sociais, movimentos anti-globalização, por centenas de ONGs regionais e internacionais e por uma enormidade de outras organizações da sociedade civil. Essas manifestações se realizam através de marchas, greves, movimentos de protestos, campanhas de denúncias e convocações através das redes sociais, espalhando-se pelas praças e pelas ruas, o que é possível ver todos os dias, particularmente, através da Internet e de canais de mídias alternativas.

Os artistas com a sua arte - uma das representações humanas mais sensíveis ao mundo vivido, tanto o tangível como o intangível - cumprem também aí, o seu papel de refletir sobre essas questões prementes de nossa realidade, traduzindo-as sob a sua ótica através de suas infindáveis expressões estéticas. A idéia deste trabalho, particularmente,

também visa, de uma forma bastante modesta, um pouco disso.

Existem diversos exemplos de obras constituídas a partir de materiais que buscam inspiração nos segmentos de trabalhadores mais ligados às atividades fabris, seja na música popular ou na música de concerto. Um exemplo é a música *Linha de Montagem* (1980) de Novelli e Chico Buarque, dois compositores brasileiros de música popular. A música pertence a um compacto lançado em 1980, com quatro músicas cantadas por Chico Buarque, João Nogueira, Zizi Possi e Ângela Rorô. O disco traz músicas que foram cantadas em show realizado para comemorar o 1º de Maio daquele ano. Entre outras coisas, a música se refere à importância da organização dos trabalhadores e aponta que dessa forma, por meio de greves e de protestos, adquirem uma grande força para se mobilizar e lutar por seus direitos e por transformações políticas que modifiquem a sua condição social e econômica. Conforme a publicação do CEEP – Centro de Educação, de Estudos e Pesquisa:

O refrão: *Eu não sei bem o que seja / Mas sei que seja o que será / O que será que será que se veja / Vai passar por lá* – aponta o trabalho e a mobilização dos trabalhadores do ABC como decisiva para o momento político e para o futuro do país. (...) A estrofe: *As cabeças levantadas / Máquinas paradas / Dia de pescar / Pois quem toca o trem pra frente / Também de repente / Pode o trem parar*, faz clara menção ao poder do movimento operário e às greves do ABC. (CEEP, 2010)

Outro exemplo, é *La Fabbrica Illuminata*, este do compositor italiano Luigi Nono uma obra para soprano, coro e fita magnética em quatro pistas que foi dedicada aos operários de uma fábrica metalúrgica chamada Italsider de Gênova-Cornigliano.

A siderúrgica que era conhecida publicamente como uma indústria modelo, mas popularmente como "fábrica dos mortos" pois fora precariamente construída, e diversas vezes seus muros caíram, causando acidentes mortais. Os materiais utilizados na fita magnética são, basicamente, gravações dos ruídos das máquinas da própria Italsider. O compositor registrou os sons das etapas de produção do aço, dos altos fornos aos laminadores. (MAGALHÃES, IAZETTA, 2007)

Tanto um exemplo, como o outro, de formas e estilos diferentes, abordam a realidade dos trabalhadores fabris e aproveitam materiais e vivências daí extraídas para a construção de uma idéia estética através dos sons, da música, subvertendo propositadamente os seus elementos iniciais e recompondo-os sob uma outra ótica e, ao mesmo tempo contribuindo substancialmente, para expressar o potencial dramático daquela realidade.

Ake Parmerud, compositor sueco, utiliza em sua peça *Grains of Voices*, um texto

falado por um narrador, sons eletrônicos, sons de vozes isoladas, sons de multidão e de coro, conversações, sons de trânsito e sons de vozes isoladas ou em grupos de cantos religiosos. A idéia de utilização de um narrador e sons de multidão, sonoridades que transcorrem durante quase toda a peça *Rupturas*, possuem referências que partem dessa composição.

O trabalho executado pelos músicos Guigou Chenevier, Jean-Maurice Rossel, Michel Mandel, Rick Brown no CD *Les Batteries Demesure Revolutionnaire*, apresenta peças mesclando duas baterias com canções, discursos políticos e intervenções esporádicas de outros instrumentos. Catherine Jauniaux no Cd *Fluvial* utiliza vozes, vários tipos de percussão, discursos e narrativas em seu trabalho.

Outras audições de estudo foram feitas para embasar o projeto. Um exemplo são duas peças do compositor Babbit: *Phonemena*, para soprano e piano e *Visions and Prayer*, para soprano e sintetizador. Apesar de serem para alguns outros instrumentos, foram de uma certa forma inspiradoras, tanto na relação música-texto, quanto no aspecto timbrístico. Por exemplo, na parte I seção 8, onde entram narrador e piano (Ex. 1 ) e na II parte seção 12 no trio *Jardim Silencioso*, onde estão presentes a voz do contralto, guitarra elétrica com pedaleira e caixa clara ( Ex. 2 ). Por último, também fez parte das audições de estudo, um ciclo de peças de Beat Furrer chamado *Poems fur mezzosopran, gitarre, klavier und marimba*, onde a referência se reporta aos aspectos gerais da instrumentação utilizada.

III narrativa - Dois dias após, o plano é apresentado aos trabalhadores.  
Um grande mal estar se ali instala e sentimentos de tristeza, temor  
e angústia afloram em todos.

Exemplo 1 - seção 8 - narrador e piano – a partir do compasso 29

97

S

A

T

B

E. Ctr.

Pno.

Timp.

Narr.

D. S.

Perc.

bus tos ao ven to não mais se fez ma ior e cons tan te e rin guém no tou a mu dez fi a de ca da plen.

Exemplo 2 - seção 12 no trio Jardim Silencioso – a partir do compasso 102

Em geral, as audições efetuadas oportunizaram o acesso a inúmeras idéias musicais no aspecto de instrumentação, de textura, de timbre e de formas de uso das vozes, mas somente algumas puderam ser aproveitadas de fato.

Sabemos que, quase a totalidade da arte é produzida por trabalhadores. Sejam compositores, artistas plásticos, pintores, dramaturgos, cineastas, escultores, enfim, são trabalhadores da arte que exercem a função de produzir arte. A idéia de criar uma peça que pudesse contar algo sobre os conflitos sociais que existem em quase todas as relações de trabalho no sistema capitalista já era bastante antiga. É notório que esses conflitos, em uma sociedade de livre mercado, ocorrem em quase todas as relações onde haja produção de trabalho e mais ainda, onde esses meios de produção sejam privados. Optamos por enfocar especificamente a relação dos trabalhadores fabris, representando as outras diversas categorias. Uma fábrica, portanto, foi o cenário definido onde ocorre o drama da peça. Neste caso, o conflito é uma greve de trabalhadores, onde a nova

direção decide demitir uma parte dos operários e os restantes teriam seus direitos atingidos. A justificativa da nova direção é de que esta é a única maneira de manter a fábrica funcionando e de não fechá-la.

A utilização de sons de assembléias, sons de fábricas, sons da estrutura gerencial patronal, sons do aparato repressivo interno ou do aparato repressivo estatal, ligados a gritos de palavras de ordem, discursos de lideranças, sons de expressões que retratam o temor, a indignação, a fúria, o desencanto, a esperança, o destemor, a fé, a paciência, a solidariedade, foram materiais pré-gravados que juntamente com textos e poemas selecionados construíram o eixo da música. A diversidade de fontes para compor a música concreta é extremamente ampla. Segundo Cope,

Fontes de sons para música concreta podem incluir sons de vento, trovão, sons de rua, tiros, cachoeiras, vozes humanas, batimentos cardíacos, aviões à jato, clústeres de órgãos, estática de rádio, sons da noite, relógios tiquetaqueando, buzinas de carros e assim por diante ( Berio 1961; Schwartz 1972; Stockhausen 1956; Varèse 1958 apud COPE 1997. pg 168 )<sup>1</sup>

A minha necessidade composicional de buscar musicalizar o som da fábrica, extrair o ritmo dos sons das máquinas e uni-los com instrumentos convencionais foi de fundamental importância para a realização deste trabalho. Por um outro lado, ao mesmo tempo que eles remetem para o extra musical, ao serem colocados na música, como materiais eletroacústicos que além de serem desenvolvidos, trazem também reflexo e influência na parte acústica.

Essa idéia de trabalhar com esses materiais extraídos de uma realidade conflituosa das relações de trabalho, pode levar a algumas possibilidades de elaboração e de uso desses materiais quando da sua utilização. Uma das abordagens é a de que eles façam referência explícita à sua origem sonora. Isso nos leva à formulação de Koellreutter sobre a estética e a ideologia do artista. Segundo o autor ,

A estética é a ideologia do artista. Entende-se por ideologia o conjunto de idéias religiosas , sociais , econômicas , políticas , filosóficas que o homem tem em relação ao seu próprio comportamento dentro da sociedade. Portanto , não pode haver artista sem estética ou sem ideologia estética.(KOELLREUTTER, 1987.pg13 )

Mais adiante, Koellreutter se refere a uma estética que ele denomina fenomenológica, como sendo "o estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou

---

<sup>1</sup> Sources of musique concrète can include wind, thunder, street sounds, gunfire, watertalls, percussion ensembles, human voices, heartbeats, jet planes, solo cello, organ clusters, radio static, scratched balloons, chorus sound, night sounds, clocks ticking, children playing, plucked piano string, car horns and son on (Berio1961; Schwartz 1972; Stockhausen 1956; Varèse 1958). (Cope 1997. pg 168).

fenômenos artísticos que se definem como manifestações de caráter emocional, percebido pelos sentidos, conscientizados ou não." (KOELLREUTTER, 1987 pg 14). A relação da obra com a temática extra-musical proposta repercute decisivamente na memória e nas vivências do próprio compositor.

Também Schoenberg nos fala de inter-relações mentais e fatores extra-musicais com o fazer composicional,

Do ponto de vista psicológico, porém, nossa capacidade de associações mentais e emotivas é tão ilimitada quanto é limitada a mesma capacidade para repudiá-las. Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais. (SCHOENBERG. 1996. pg 119).

Neste sentido, o caráter emocional que envolve a peça está em parte percebido e em parte está conscientizado pelo autor, como se fosse uma necessidade de expressar esteticamente situações experienciadas em outras esferas.

Uma outra abordagem, de uma outra maneira, buscará libertar aquelas sonoridades da sua significação inicial. Isso quer dizer, tratá-las segundo a conceito de Schaeffer (1993) como "objetos sonoros" através da "escuta reduzida".

Schaeffer nos afirma, "...não escutar o som como um indício de algo que esse som representa". Ele nos dá um exemplo de que quando escutamos num áudio um ruído de galope, o objeto que visamos, no sentido geral que conferimos ao termo é *o cavalo à galope*. É em relação a isso, que se escuta o som como "indício". Schaeffer nos afirma a seguir,

Neste caso, não há objeto sonoro: há uma percepção, uma experiência auditiva, através da qual eu visio um outro objeto.(.....)Existe objeto sonoro quando eu tiver completado, ao mesmo tempo materialmente e espiritualmente, redução ainda mais rigorosa que a redução acústica. (...) Não procuro mais, por seu intermédio, obter informações sobre outra coisa (o interlocutor ou o seu pensamento). É o próprio som que eu visio, é a ela que identifico.(SCHAEFFER. 1993. pg 243,244 )

Inclui-se nessas reflexões o que Boulez, também nos diz sobre objetos sonoros:

"Em certas circunstâncias, nossa percepção de um acorde se dá como uma mistura de timbres e não como uma sobreposição de alturas. Nesses casos, as relações intervalares verticais estão ali para criar um objeto sonoro e não para estabelecer relações funcionais".(Boulez.apud Zuben. 2005 pg 22).

Nessa mesma linha, nos afirma Zuben(2005): "a fusão de notas, principalmente quando tocadas por instrumentos diferentes, cria mais do que um acorde, cria um objeto

sonoro complexo". (Zuben.idem).

Essas ponderações apontadas acima, me parecem de uma certa forma contempladas na música. Na medida que o uso de sons eletrônicos sobrepostos em camadas, ou com outros materiais de sonoridades convencionais, tais como vozes, piano, etc, ocorrem algumas vezes dentro de um contexto, onde eles cumprem uma função estético-musical de objeto sonoro, mais referencial em alguns momentos e mais obscurecido em outros.

## **2. - METODOLOGIA**

A maneira como procurei organizar o trabalho que foi realizado, isto é, compor uma peça musical e fazer um relato escrito de como se deu isto, foi definir metas e dividir o trabalho em etapas. As metas foram três: 1- a construção de um plano pré-composicional a partir do projeto de pesquisa já realizado; 2- o desenvolvimento do processo de produção da peça musical e; 3- a sua descrição através de um memorial de composição. Com relação às etapas, foram constituídas da seguinte forma:

### **1 – Etapa 1 - Planejamento da coleta**

I – coleta de sonoridades para o material da parte eletroacústica

II – seleção do material que foi utilizado nas experimentações

A primeira etapa que tratava do planejamento da coleta e seleção de materiais sonoros para compor a parte eletroacústica, envolveu uma busca desses materiais em uma série de fontes externas já selecionadas, onde eu pretendia recolher esses materiais através gravações, produção de cópias de Cds ou DVDs , para aproveitamento do áudio, gravações in loco,etc.

Alguns procedimentos foram adotados em termos de organização da lida com o material que seria gravado Para facilitar meu trabalho com a coleta de sons , foram organizados segundo a seguinte tipologia:

a ) sons de uma assembléia de trabalhadores – esses materiais incluem sonoridades de multidão em ambiente interno, de burburinho, de palmas, de vaias, de debates , de discussão, de discursos de lideranças, de expressões falada do tipo: "Questão de ordem para o fulano", "Quem é a favor da paralisação", "Companheiros, companheiros, vamos à greve", etc;

b ) sons de trabalhadores em greve – essas materiais incluem sons de multidão em



ambiente externo como a rua, de carros de som conclamando para a greve, de piquetes grevistas entoando palavras de ordem do tipo: “tem que parar”, “a fábrica vai parar”, e/ou xingamentos do tipo: “pelego!” “fura-greve!” e palavrões em geral;

c ) sons da mídia - esse material inclui expressões usadas pela mídia comercial quando se referem à movimentos de greves de trabalhadores, ou seja incluem vozes de jornalistas de televisão e de rádio falando e comentando sobre movimentos grevistas, em geral, buscando demonstrar aspectos negativos da paralisação;

d ) sons do aparato de segurança do Estado – nessas sonoridades estão inclusas sirenes de carros da polícia, sons de violência policial, expressões autoritárias típicas do aparato de segurança, vozes de prisão, sons de falas de ameaças, estampidos de armas, sons de cassetetes percutidos nos escudos de forma rítmica, sons de passos de tropa em marcha, sons de jatos de água, estampidos de bombas de efeito moral e de gás lacrimogêneo, sons de vozes de comando emitidas pelos rádios-patrolhas, etc;

e ) sons da estrutura patronal – nesses sons estão incluídos expressões de vozes gerenciais tais como: “Precisamos aumentar a produção!”, “Temos que demitir”, “Temos que ser duros”, “Cortem nos salários!”, “Vamos fechar a fábrica!” “Os acionistas querem cabeças!” e também vozes de mando, sons de fala do aparato de segurança interna da fábrica, tais como “Cadê sua identificação?” “Onde você vai?” “Não pode entrar!” “Proibida a entrada” “Não pode!” “Espere aí....Tem que esperar!”, etc;

f ) sons da fábrica - neste tipo incluem-se os sons de vários tipos de máquinas, sirenes, buzinas, válvulas de escape de vapores, sons de veículos automotores, etc.

Basicamente minhas fontes seriam os sindicatos e associações de bairro. Uma dificuldade inicial se apresentou. O pretendido seria obter materiais sonoros ligado ao movimento sindical, tais como sons de greves, sons de assembleias, sons de piquetes grevistas, sons do aparato patronal e do aparato de segurança do Estado, entre outros, junto aos próprios sindicatos da região. A idéia de obter essas sonoridades nas próprias fontes que as geraram, contribuiria para dar a peça um certo realismo sonoro. No entanto, a maioria dos sindicatos procurados, não guardavam praticamente nenhum registro de eventos deste tipo. Além disso, alguns diretores de sindicato, apesar das devidas explicações, não entendiam bem qual era a minha necessidade e o que eu pretendia fazer com esses materiais.

Um dos exemplos que ilustram as dificuldades que enfrentei, para encontrar

materiais adequados para juntar a idéia de sons da repressão do Estado em uma greve de trabalhadores, me veio pela possibilidade de ter acesso a um vídeo gravado por um sindicato de bancários, durante uma greve ocorrida alguns anos atrás, onde eles gravaram um piquete grevista que estava ocorrendo em uma agência bancária, onde o gerente da agência na época, chamou a polícia de choque para desimpedir a entrada da agência. Houve um momento de tensão muito grande e isto foi tudo registrado pelo comando de greve. Procurei o sindicato para ter acesso a esse vídeo, mas não consegui em virtude dele não haver sido localizado. Isto não é uma exceção, pode-se dizer que é quase uma regra geral, pois muito poucos sindicatos mantêm um acervo de sua história de luta sindical. É lamentável, uma vez que demonstra um descaso e uma falta de consciência por parte das organizações de trabalhadores com a sua própria história.

Em relação à outro tipo de sonoridade que seria necessária para o projeto, a de sons da mídia radiofônica ou televisiva que se referissem a movimentos de greve dos trabalhadores também a busca mostrou-se infrutífera. Na internet, alcancei alguns áudios de movimentos grevistas, mas que não poderiam ser aproveitados devido a problemas no áudio e inadequação das falas e dos discursos.

Por esses motivos, tive que buscar outras fontes. Para dispor desse material necessário, criei um material que simula aquelas sonoridades. Em vista disso, inicialmente, produzi e selecionei uma série de frases, palavras de ordem e expressões notórias de uma greve de trabalhadores às quais foram gravadas com o uso de inúmeras vozes masculinas e femininas em várias intensidades e entonações. Houveram também gravações de vozes em grupo.

Uma vez que houve dificuldades para a obtenção de materiais originais, além das frases, palavras de ordem e outras expressões características de trabalhadores em greve, acima citadas, da mesma forma, tive que produzir e gravar uma série de expressões contidas no discurso que é muito usual na mídia comercial brasileira com relação à movimentos paredistas, expressões atribuídas à direção e acionistas da fábrica, bem como expressões que são características e de uso do aparato repressivo do Estado.

Com relação a sons de máquinas, sons de diversos relógios e sons de viaturas policiais, não houve problemas de captura e de seleção em virtude da imensa quantidade de materiais encontrados.

Como a peça contém diversos materiais eletrônicos, a coleta, a gravação e a produção dessas sonoridades, trouxe uma grande necessidade de se organizar todo esse material para poder manipulá-lo com mais facilidade. Isto foi feito através de uma

classificação por tipo de som.

## 2 - Etapa 2 -

I – definição do programa de edição de áudio

II – produção das primeiras experimentações com materiais sonoros

A etapa 2 tratou da produção das primeiras experimentações com estes materiais, e de fazer estudos com essas sonoridades. Para a gravação desse material foi utilizado um gravador H1 – Handy Recorder da Zoom e para as primeiras aplicações e experimentações, o editor de áudio Audacity. No geral foram feitas experimentações dos materiais, através de gravações das vozes e outras sonoridades em vários tracks, depois sobrepondo-as, aplicando algumas ferramentas do programa de áudio.

## 3 - Etapa 3 -

I – confecção de um roteiro da obra

II – definição do projeto pré composicional

III – escolha da linguagem e das técnicas utilizadas

A etapa 3 tratou da confecção de um roteiro, que seria a primeira versão do pré-composicional, onde se escreveu a primeira idéia de um percurso dramático da peça. Houve outras versões do plano pré-composicional onde foram definidas a forma, o esqueleto estrutural, a instrumentação, a definição dos materiais primários e das técnicas que foram utilizadas, a organização das alturas, das seções e dos materiais contrastantes. A elaboração dos padrões rítmicos e células motivicas, suas funções e localizações no corpo da peça e a definição de um plano instrumental também fizeram parte destas etapas. A versão final do plano pré-composicional, isto é, a sua quarta versão, ficou sendo o plano composicional que integra como apêndice B, este memorial.

## 4 - As etapas seguintes:

etapa 4 - início do processo composicional

etapa 5 - apresentação do primeiro esboço para o orientador e início da produção do memorial descritivo

etapa 6 - seguimento das observações e reparos do orientador e continuidade do processo composicional e continuação da produção do memorial

etapa 7 – produção das últimas correções do orientador, término da versão final da música e do memorial para apreciação do professor orientador

Essas etapas foram do próprio andamento do processo composicional e das apresentações para o professor orientador para as devidas correções e sugestões e a confecção do memorial descritivo.

Em relação a forma de controle do processo de compor, foram produzidas algumas tabelas. A Tabela geral( Tab.1), continha as partes e as seções da peça, seus nomes, a duração e a instrumentação de cada uma delas. A tabela estrutural (Tab.2), era mais sucinta e continha apenas as partes, as quantidades de suas seções<sup>2</sup>, seus nomes e durações.

N Seções	01	02	03	04	05	06	07
Ref.	Intro P-I	Narr. 1	Coro 1	Narr. 2	Lig. 4-6	Coro 2	Lig. 6-8
Nome	A origem	O fato	A fábrica	Argumento		Demissões	
Tempo	00:00	01:36	02:03	02:42	02:56	03:18	03:56
Duração	01:36	00:27	00:39	00:14	00:22	00:38	00:35
Narrador		x		x			
Quarteto			x			x	
Vozes							
Guitarra							x
Piano					x	x	x
Percussão							Bateria
Fábrica - PG	x		x				
Sons PG	x	x	x	x			

Tabela 1 - tabela geral - parcial

N	Parte	Seção	Nome	Duração
01	I	01 até 09	A fábrica	4 min e 55 seg.
02	II	10 até 12	A aflição e o lamento	4 min e 31 seg.
03	III	13 até 19	A greve	8 min e 12 seg.
04	IV	20 até 22	A repressão	2 min e 58 seg.
05	V	23 até 27	A ocupação	4 min e 10 seg.

Tabela 2 - tabela estrutural

Uma outra grade foi feita para ter um controle dos materiais que eram utilizados nas manipulações com os sons eletrônicos( Tab. 3). Por exemplo: palavra, expressão

<sup>2</sup> As 27 seções da peça estão indicadas na tabela geral ( Tab. 5-a, 5-b, 5-c e 5-d, pg 27.

Nº	Som	Especificação	Esboço	Tipo	Versão	Pasta	Seção

Tabela 3 - tabela de organização dos sons pré-gravados

ou frase proferida pela voz número 1: eram gravadas nas formas sussurrada, serena, veemente e em forma de grito repetidas vezes. Em cada parte escrita ou gravada, no caso de arquivo de áudio, era dado um número para o arquivo, o nome da voz, a forma e o tipo de som. Também se estabeleceu algumas terminologias para as sonoridades que já estavam sendo trabalhadas musicalmente: esboço se referia a sonoridades em construção e versão para uma parte finalizada, mas precisando de revisão (Tab. 3).

Essa organização de materiais, outrossim, me trouxe a idéia de que muitas vezes, quando temos um pequeno arquivo de áudio, do qual vamos usar somente um pequeno fragmento descartando o restante, pode ter utilidade futura. Por conseguinte, busquei guardar e catalogar os áudios descartados, pois podem ter utilidade em futuros trabalhos.

É importante também salientar, que algumas terminologias utilizadas para a classificação dos sons que foram trabalhados na peça, como sons do aparato patrimonial, sons do aparato de segurança do Estado, sons da mídia comercial, vozes de mando, foi a maneira que utilizei para facilitar e organizar melhor o trabalho composicional.

### 3. - PLANO PRÉ COMPOSICIONAL

O Plano Pré-Composicional, como já comentado, teve várias versões, desde os primeiros rascunhos em 02 de novembro de 2012 até a versão que deu origem ao plano composicional. Na primeira versão, se escreveu a primeira idéia de um percurso dramático para a peça, que consistia em uma instrumentação com vozes e sons eletrônicos, com menor duração, mas já com a idéia de uma tensão gradativa com o clímax no seu final. Também foram feitas uma série de estudos de organização de alturas, conforme figuras 1 e 2 abaixo:



Fig 1 - estudo de organização de alturas



Fig 2 – estudo de organização de alturas

Na segunda versão do pré-composicional ficou definido o esqueleto estrutural, a instrumentação e foram desenvolvidos vários esboços de melodias e estudos de organização de alturas para definir um grupo de acordes que dariam base para a instrumentação, conforme figuras 3 e 4. Esta segunda versão, também incluía no percurso dramático, diversas opções de textos para os coros e para o narrador (vide apêndices A e B ). Nesta etapa, também foram desenvolvidas algumas idéias, entre as

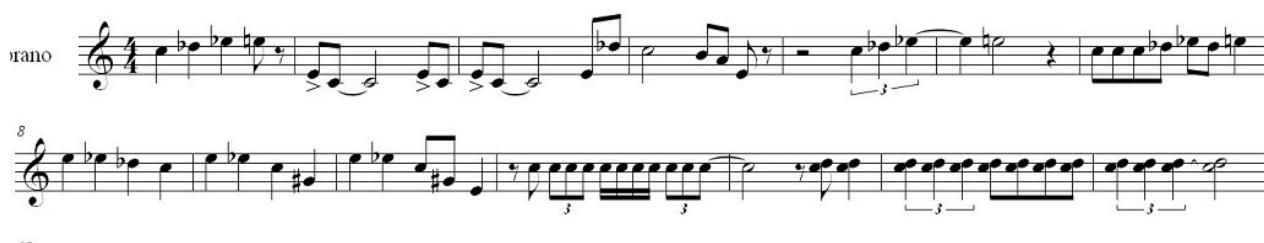


Fig 3 - estudos de organização de alturas



Fig 4 - estudos de sonoridades

quais a de que criar motivos que funcionariam como uma espécie de leitmotiv para as partes do narrador e para os coros<sup>3</sup> e idéias de instrumentação para as seções. Nesta etapa a peça foi dividida em sete partes e também foi organizado um caderno de acompanhamento do processo composicional para lançamento de anotações periódicas relatando as dificuldades, as opções colocadas e as soluções encontradas durante a produção da peça.

O plano pré-composicional na sua terceira versão, define todos os textos do narrador, as letras e expressões para os coros, bem como, diferente da versão anterior ele organiza a peça em três partes, conforme veremos adiante.

<sup>3</sup> O termo coro está se referindo às partes em que o quarteto de vozes atua completo.

Em sua quarta e última versão o plano pré-composicional foi o que está contido no plano composicional, isto é, a peça estruturada em cinco partes e vinte e sete seções.

### 3.1 - FORMA E ESTRUTURA

A forma da peça com suas narrativas, coros, solos vocais, instrumentação e o fato de contar uma história, se aproxima da forma cantata, que é uma espécie de oratório de pequenas proporções, para solistas vocais, coro e orquestra. As próprias partes narrativas assemelham-se aos recitativos que ligam os coros. Apesar de cantatas sacras serem muito mais numerosas, existem também cantatas seculares que tem um caráter menos épico e que abordam em suas temáticas conceitos morais e espirituais.

Na versão final do plano pré-composicional, a peça ficou estruturada em cinco partes. Em termos da história narrada, ela pode ser dividida em dois grandes momentos. O primeiro momento denominado, A Origem é formado de duas partes e aborda a origem do drama e as suas primeiras conseqüências. Ele é formado por várias seções que incluem uma introdução composta de sons pré-gravados, três narrativas, três coros, um trio e diversas intervenções instrumentais e de sons pré-gravados. O segundo momento denominado, O Conflito - é formado de três partes e conta o conflito, seus desdobramentos e seu final. Ele também é formado por diversas seções onde estão incluídas uma introdução de sons pré-gravados, três narrativas, cinco coros, um dueto e diversas intervenções instrumentais e de sons eletrônicos. A grade estrutural (ver tabela 3, pg 14), contém o nome, a duração e as respectivas seções de cada uma das cinco partes.

Inicialmente ela havia sido pensada estruturalmente de duas maneiras: na segunda versão do plano pré-composicional, a história que seria contada em texto e música, seria dividida em sete partes a saber –a origem do conflito, a assembléia geral, a greve, a repressão ao movimento grevista, a ocupação da fábrica pelos trabalhadores, a resistência e a retomada da fábrica pelas forças de segurança. Na terceira versão, o texto seria dividido em apenas três partes: origem, conflito e resolução do conflito. Ocorreu que, nenhuma destas duas idéias foi confirmada na versão final no plano pré-composicional. Adotando-se por último uma estrutura de dois grandes blocos, cada um deles tendo respectivamente duas partes e três partes, como já foi dito.

Nesta versão final do plano pré-composicional o conflito não se resolve por exemplo, como a retomada da fábrica pelas forças de segurança do Estado, porque, em

nosso entendimento, isso diminuiria e muito a força dramática do final da peça<sup>4</sup>. Em primeiro lugar, porque a ocupação da fábrica é o ápice daquele movimento, uma vez que a direção da fábrica determinou seu fechamento. Além disso, a peça teria aumentada sua duração. Por um outro lado, musicalmente, tanto a textura, que vai sendo aos poucos adensada no decorrer da peça até o final, quanto a instrumentação, que é diferente em cada seção, teriam que ser repensadas.

Após a definição da forma e da estrutura da obra, adotou-se a utilização de uma tabela geral ( Tab. 1 pg.13), Essa tabela detalha como ficaram estruturadas cada uma das partes e das seções da peça, onde inclui, uma numeração para as seções, o tempo onde ocorre e a duração de cada evento, a numeração e a instrumentação de cada parte e de cada seção.

### 3.2 - PLANEJAMENTO DE MATERIAIS

O planejamento de materiais foi organizado a partir de duas fontes principais de materiais que seriam utilizados na peça. Uma, foi a formação de sons eletrônicos como ficou explicado no capítulo da metodologia. A outra foi um conjunto com as classes de notas 0 1 3 4 5 7 8 ( Fig 5 ), que é o conjunto 7-Z 37, segundo a organização que Allen Forte utilizou para o desenvolvimento da sua Teoria dos Conjuntos. Também foi selecionado um outro conjunto de nome 7-Z 17 ( fig. 6).



Fig 5 - ( conjunto 7-Z 37 )



Fig 6 - (conjunto 7-Z 17 )

A partir do conjunto 7-Z 37 com as classes de notas 0 1 3 4 5 7 8 foram formados 17 acordes (fig 7) que deram a base para a construção da maioria das linhas melódicas e dos agrupamentos sonoros que constituíram a maior parte da peça. Foram utilizadas

<sup>4</sup>A ocupação de uma fábrica por trabalhadores em greve é um ato revolucionário, pois ele rompe com a lógica da propriedade privada dos meios de produção do sistema capitalista. Em geral fatos como estes, de forma isolada são marcantes. Historicamente tivemos períodos onde ocorreram ondas de ocupações de fábricas pelos trabalhadores como foram exemplos, a Argentina e a Itália em décadas passadas.



outras classes de notas como a 2 (ré), a 9 (lá) e a 10 (sib), mas como exceções.



Fig 7 - 17 acordes

### 3.3 - INSTRUMENTAÇÃO

Os sons eletrônicos e as vozes forneceram a parte principal da instrumentação que foi escolhida para a peça. Os outros instrumentos foram escolhidos por variados motivos. O piano por ser um instrumento harmônico e acústico; a guitarra elétrica com o uso de pedaleira possui uma gama imensa de sonoridades e um grande potencial de volume de som; a percussão com inclusão de bateria, também oferece uma grande variedade de timbres percussivos. Mas esta instrumentação escolhida observou, outrossim, uma necessidade que se apresentou desde logo, que foi a de que servisse para facilitar e viabilizar a execução da peça, dentro dos limites e das possibilidades instrumentais de nossa região. Um outro aspecto que influenciou a escolha tem a ver um pouco, com minhas referências amparadas na música popular e no jazz.

O elo de ligação da peça é a descrição e a narrativa do drama. Neste sentido o narrador adquire uma importância considerável. Um outro aspecto que deve ser salientado é que a mistura de sons de fábrica, as vozes de multidão e o uso de um instrumento tradicional como o piano e um instrumento como a guitarra elétrica com o uso de pedais, possibilitaram a diversidade instrumental que foi usada na peça. De outra forma, contribuíram para a tensão crescente que era necessária.

No tratamento da relação dos materiais eletrônicos e a instrumentação tradicional, vozes, piano, guitarra elétrica e percussão, as escutas feitas inspiraram diversas idéias sonoras inseridas na peça. *La Fábrica Iluminata* do compositor Luigi Nono é um referencial sonoro que mistura sons de uma siderúrgica funcionando com vozes e coro, onde o compositor utiliza as camadas sonoras ora em diálogo, ora em planos diferentes e que serviram para embasar o desenvolvimento de algumas idéias como o uso da guitarra elétrica com os sons dos relógios, na seção 15 (áudio 11:41); ou o uso de vozes com os sons de relógios e máquinas, na seção 3 o primeiro coro. Devo citar as partes do narrador, seções 2, 4, 14, 20 e 23, na sua maior parte estão acompanhadas de sons

eletrônicos.(áudio 1:36; 2:42; 11:25; 17:42; 20:40 ).

Uma outra referência que amparou e trouxe benefícios à proposta de utilização de sonoridades extraídas da realidade social foi o áudio captado pelo compositor Jorge Antunes, quando aconteceu o chamado "Massacre de Pinheirinhos", ocorrido recentemente em São Paulo que foi utilizado como material composicional para um concurso promovido pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

### 3.4 - A NARRAÇÃO

A idéia de que era necessário ter um texto que narrasse o drama e que fosse além dos textos que seriam cantados pelas vozes, trouxe um problema que deveria ser resolvido. Como se daria essa narração? Um narrador usando uma forma de narrativa sóbria e pausada, comuns em documentários, ou na forma de um contador de histórias criando entonações de expectativas, ou um narrador de reportagens televisivas, em tom de certo sensacionalismo? Foi pensado também que o texto poderia ser executado em forma de recitativo e também na forma de um texto declamado. Também se pensou que a narrativa pudesse ficar à cargo de um dos cantores ou até mesmo que se incluísse mais um cantor no grupo de vozes. A possibilidade de sobrecarregar um dos cantores não era a mais adequada. Incluir mais um cantor era razoável.

Uma preocupação com a figura do narrador era de que, diferentemente dos outros intérpretes, em uma apresentação, fora o ato de narrar, o restante de seu tempo seria de um mero expectador. Por essa razão, em conversas com o orientador, foram sugeridas duas idéias muito interessantes que seriam, uma delas de que o texto fosse colocado como imagem e projetado e a outra de que se fizesse uso imagens de vídeo no transcorrer da peça. Essa preocupação com a figura do narrador no palco, ficou minimizada a partir do momento que se observou que também outras partes da instrumentação não participariam integralmente de todas as seções. Por fim optou-se por um narrador com uma narrativa padrão.

Uma outro problema que surgiu com relação aos textos era o fato de alguns deles serem longos e de que isso ocasionaria um corte na condução dramática da peça e ao mesmo tempo acarretariam problemas com a dinâmica de interesse do ouvinte. Os textos foram encurtados. O mais longo é o primeiro deles e tem apenas 27 segundos. Os outros tem respectivamente 14, 11,16, 13 e 7 segundos de duração.

### 3.5 - OUTRAS ALTERAÇÕES NO PLANO PRÉ-COMPOSICIONAL

O previsto era que a duração da peça ficasse em torno de 15 minutos, mas acabou ultrapassando esse tempo em mais de 9 minutos. Havia também a previsão de um número de 15 subseções, mas que foi modificado passando o trabalho a contar com 27 subseções.

O teor da história que a peça conta, logo após a abertura, aponta para um percurso dramático que mantém uma tensão crescente e contínua. Mesmo nas seções onde a densidade sonora fica mais rarefeita, a idéia foi de manter a representação expressiva da expectativa do conflito. O clímax da peça acontecerá na última seção. Havia no pré-composicional a idéia de utilizar um nível de densidade que caracterizasse um índice de 1 a 5 para que facilitasse a idéia de condução do percursos dramático, através de um aumento de tensão constante e progressivo.

Inicialmente, a idéia que constava no plano pré-composicional era de que a primeira parte iniciaria com sons de máquinas funcionando. Optei por um início sem essa sonoridade por entender que esse material teria uma melhor utilidade, a partir do segundo momento, onde a direção do conflito começa a ganhar contornos de maior tensionamento. Uma outra idéia pensada para o início foi a de uma abertura com piano, guitarra e vozes, mas esta também foi descartada, porque já havia a idéia de fazer uma entrada dessa instrumentação mais adiante na seção 5 antes do II coro. Por isso, optou-se por uma introdução com o uso de sons eletrônicos

O tema d'O jardim Silencioso, onde a idéia inicial era um trio formado pelo soprano, piano e guitarra, optou-se pelo uso do contralto no seu registro mais grave, substituiu-se o piano pela caixa clara (pois não havia necessidade de usar dois instrumentos harmônicos) e surgiu a idéia de manter uma sonoridade percussiva contínua em *pp*. Por um outro lado, no pré-composicional havia a previsão de oito coros para o quarteto de vozes, incluiu-se um trio e o tema da Lei, um quinteto para soprano, contralto, piano, guitarra e percussão.

Para o final, o pré-composicional previa duas possibilidades de desfecho, uma delas seria a retomada da fábrica pelas forças de segurança do Estado e a outra seria um final que apontaria para uma esperança, a ocupação ganharia apoio da comunidade, seria mantida e outras ocupações começariam a ocorrer na região. Como já foi dito, entendemos de não fazer uma quarta parte no bloco final que estabelecesse a resolução do conflito, porque, em nosso entendimento, isso diminuiria e muito a força dramática do

final da peça.

Por fim, uma outra idéia também que não foi adiante era que se utilizasse sutis fragmentos de canções e hinos, historicamente ligados ao mundo do trabalho como a *Internacional*, a *Marselhesa*, o *Hasta Siempre*, etc, perpassando por entre algumas linhas melódicas.

## 4. - COMPOSIÇÃO

### 4.1 - ENREDO

Como já foi comentado anteriormente, a peça é um drama musical que narra a história de um conflito social. Os textos que fazem parte da peça contam o desenrolar de uma greve de trabalhadores fabris. O narrador descreve os acontecimentos do conflito e serve de elo de ligação entre as diversas partes da música.

Na primeira parte da música, a história se inicia através do narrador que informa que um acontecimento irá atingir de forma dura a vida de trabalhadores de uma fábrica que foi vendida e que a nova direção pretende fazer uma série de mudanças incluindo demissões. O coro I aparece reforçando essas decisões dos novos donos. O narrador retorna informando na segunda narrativa<sup>5</sup> as justificativas da nova direção, seguido pelo coro II que destaca a vontade gerencial. Na segunda parte, a seguir, a terceira narrativa apresenta o plano gerencial. O coro III e o canto do contralto no trio, cantam a aflição sentida pelos trabalhadores que irão perder seus empregos e ter seus direitos atingidos e a infâmia do ato que está sendo cometido contra eles.

A seguir se desenrola a terceira parte da peça que inicia com a quarta narrativa que relata a transformação da aflição e do temor em indignação e a decisão de organizarem uma assembléia geral para buscar reverter a decisão da direção da fábrica. O coro IV, Coro da Greve, canta a chamada para greve enquanto o coro V canta a resistência e a revolta dos trabalhadores da fábrica. O tema da lei que vem logo a seguir, denuncia a injustiça das leis em relação aos que trabalham. A quarta parte da peça começa com a quinta narrativa informando sobre a reação da direção da fábrica que busca reprimir o movimento grevista, ameaçando de demissões em massa, chamando a polícia e acionando o judiciário, mas também informando que a greve continua. O coro VI vem logo a seguir e canta o conflito e a repressão. A quinta parte que é a parte final da peça inicia

---

<sup>5</sup> A expressão narrativa é utilizada para significar a parte da narração do texto e não a significação de enredo.

com a última narrativa comunicando o fechamento da fábrica. Os coros VII e VIII cantam a insurgência dos trabalhadores que questionam – Por que não podem haver fábricas sem patrões ? - e finalizam com a ocupação da fábrica.

#### 4.2 – O ELEMENTO EXTRA MUSICAL

A criação desta peça, em parte, foi a idéia de aproveitar fatos, histórias ou relatos que tem a ver com a minha experiência como líder sindical e ativista cultural, atividades a que me dediquei por um bom tempo em anos anteriores. Inicialmente, foram algumas canções compostas com temática social, bem como a criação de alguns poemas com o mesmo teor. Com a formação em composição musical, novas oportunidades surgiram para trazer esses contextos, mas por um outro viés, novamente para a música.

Qual a influência que esse elemento extra-musical teve nas escolhas de materiais, na forma, na instrumentação e no próprio processo composicional ? Posso afirmar que o extra-musical integra a peça durante todo o seu percurso.

A repetição é um outro elemento que está bastante presente na peça e que também nos remete para o componente extra-musical, pois o trabalho em uma fábrica baseado no taylorismo<sup>6</sup>, é organizado por grupos de gestos repetitivos para cada trabalhador. A repetição é um traço marcante na relação operário-máquina. Um exemplo disso é o ostinato do piano (Ex. 3) e o coro da greve (Ex. 4), onde cada voz repete a mesma nota que é cantada em diversas variações rítmicas. Um outro exemplo, é a própria forma como foi estruturada a peça<sup>7</sup>, através de seções repetidas que alternam narrativas, intervenções instrumentais e coros ( vide tabelas 5-a, 5-b, 5-c, 5-d; pgs 26 e 27 ).



Exemplo 3 - Introdução do piano – a partir do compasso 18

6. Taylorismo é um sistema de organização industrial criado pelo engenheiro mecânico e economista norte-americano Frederick Winslow Taylor, no final do século XIX. A principal característica deste sistema é a organização e divisão de tarefas dentro de uma empresa com o objetivo de obter o máximo de rendimento e eficiência com o mínimo de tempo e atividade.

7A forma será discutida na seção seguinte.

156 *p* *mf*

S ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve

A ve gre ve gre vai pa rar vai pa rar vai pa rar vai gre ve gre

T ve gre ve gre ve a fá bri ca vai pa rar vai pa rar gre ve gre

B ve gre ve gre ve vai pa rar vai pa rar vai pa rar vai pa rar gre ve gre

Exemplo 4 – Coro da greve – a partir do compasso 156

Os sons eletrônicos produzidos pelas máquinas foram outras formas de trazer para a música um material que está diretamente ligado às fábricas. O crescendo que inicia na introdução da terceira parte (áudio 9:30), lembra o som cada vez mais intenso, constante, repetitivo.

Alguns materiais expressivos, que são utilizados em algumas seções e que se constituem em alguns de seus pontos característicos, são o uso de crescendos e decrescendos sonoros. A idéia disso foi expressar as flutuações do pensamento daquelas pessoas atingidas pelo drama do desemprego, as perturbações e as angústias que estabelecem uma espécie de caos na passagem do tempo, que neste caso não é favorável à maioria dos protagonistas da história. De igual maneira, acho que podem ser vistos como ondas de um infortúnio que se aproxima, ou o prenúncio de algo que está para acontecer e vem chegando aos poucos. Essa característica ocorre marcadamente na introdução inicial com o uso de sons eletrônicos e também nos coros I e II, respectivamente, seção 3 (áudio 2:03) e seção 4 (áudio 3:18).

Um outro exemplo, que no meu entendimento remete também para o extra-musical são as sonoridades de relógios, ouvidos logo na introdução inicial da peça (áudio 1:36), que além do significado óbvio de marcação do tempo que transcorre inexorável, marcam de outra forma, um tempo que se esgota no destino daqueles trabalhadores, mas que não é controlado por eles, mas sim, controlado pelos fatos e por aqueles que produzem inicialmente os fatos. O som do piano busca imitar essa marcação temporal( Ex. 5).

*p*

Exemplo 5 - o leitmotiv do piano – a partir do compasso 17

Na sobreposição de camadas com os materiais musicais de sons pré-gravados que representam as expressões do aparato de segurança do Estado e as expressões da estrutura gerencial e patronal, desejava criar uma sonoridade que tivesse referência com a eterna repetição das máquinas. As vozes deveriam soar com repetições infindas da mesma forma que a repetição do som das máquinas que os trabalhadores manipulam durante a sua jornada de trabalho. O som das máquinas, os sons das expressões de mando dos gerentes e dos capatazes guardam íntimas relações. Dei-me conta que isso igualmente ocorre, com o poder da autoridade estatal onde ordens são repetidas ad eternum e de uma certa forma se parecem com os moldes de sistemas de educação onde as crianças são adestradas para a obediência e o fazer repetido. Em vista disso, adotei a idéia de que isto teria que ser expresso não só nos sons eletrônicos e nos instrumentos, mas também nos coros. Uma das idéias foi a de que os coros deveriam repetir de forma irregular e constante, mas com dinâmicas variáveis, uma relação de palavras, expressões e frases extraídas dos textos das próprias narrativas, ao mesmo tempo dando-nos uma idéia de multidão. Isto foi feito nos coros I e II.(áudios 2:03 e 3:18). No coro IV, a idéia de repetição é aplicada de forma diferente, com alturas definidas. Neste caso, são as notas de cada voz que são repetidas (Ex. 4 pg 23).

É claro que o projeto da peça envolvia essa temática e sabíamos da relação entre o aparato de segurança do Estado, o próprio Estado e o gerenciamento das fábricas. Porém, quando comecei a fazer as gravações e as produzir as manipulações, não havia me dado conta que havia essa profunda e estreita relação entre essas repetições, isto é, entre as repetições das máquinas, a repetição das ordens, as expressões de mando e as repetições das ordens do aparato repressivo do Estado.

Resta a salientar a decisão de utilizar uma terça menor descendente para representar o tique-taque de um relógio, na parte do piano e da guitarra elétrica na ligação das seções 8 e 10, porque achei que o intervalo remete a um afeto dramático de forma análoga à tríade menor. Neste caso, é a marcação do tempo que se esgotava para os operários da fábrica.

#### 4.3 - FORMA E ESTRUTURA

Em sua versão final a peça ficou estruturada em cinco partes num total de 27 seções. Em termos da história narrada, ela pode ser dividida em dois grandes momentos. O primeiro momento denominado, A Origem é formado de duas partes – A fábrica e a A

aflição e o lamento - e aborda a origem do drama e as suas primeiras conseqüências. O segundo momento denominado, O Conflito - é formado de três partes – A greve, A repressão e A ocupação – e conta o conflito, seus desdobramentos e seu final. A grade estrutural abaixo(Tab. 4), demonstra como ficou organizada cada parte e sua respectiva duração.

N	Parte	Seção	Nome	Duração
01	I	01 até 09	A fábrica	4 min e 55 seg.
02	II	10 até 12	A aflição e o lamento	4 min e 31 seg.
03	III	13 até 19	A greve	8 min e 12 seg.
04	IV	20 até 22	A repressão	2 min e 58 seg.
05	V	23 até 27	A ocupação	4 min e 10 seg.

Tabela 4 – grade estrutural

Como já foi dito anteriormente, a estrutura foi formada por seções de narrações, coros e ligações instrumentais que se alternam de forma repetida durante todo o transcurso da peça. A maioria destas seções possui uma instrumentação diferenciada, visando com isso, criar pontos de diversidade entre a instrumentação e a estrutura, isto é, as narrações, os coros e as intervenções instrumentais se alternam, mas com instrumentações diferentes. Uma vez que a repetição é também um elemento estrutural, a instrumentação estabelece o contraste.

A primeira parte que vai da seção 1 até a seção 9, inicia com uma introdução de sons pré-gravados que é a seção mais extensa e que continuam por outras seções. A movimentação é escassa, as intervenções do quarteto nos coros I e II, apesar de representarem sons de multidão, são curtas e apenas no final que aparece o piano executando duas notas repetidas em stacato.

A segunda parte, onde não aparece sons eletrônicos, inicia com o coro III – A aflição, o temor e a indignação, onde apenas o quarteto de vozes participa, a movimentação rítmica também é escassa, com o uso de semínimas em mezzo piano. A seguir, o trio - O jardim silencioso - é cantado pelo contralto com a guitarra e a percussão em plano secundário. Ambas as seções em andamento moderado. A natureza desta parte é de expectativa representada pela aflição e o temor indicados tanto pelo coro III quanto pelo trio.

A terceira parte que vai da seção 13 até a seção 19, inicia o segundo grande momento da peça, onde a tensão dramática começa a crescer e a intensidade aumenta. Ela abre com uma introdução pesada de sons de máquinas( áudio 9:30) precedendo a



quarta narração. Nesta parte que integra os coros IV e V e o quinteto Tema da lei, são utilizadas sons de máquinas, sons de guitarra elétrica com pedaleira, sons de relógios, percussão, além do quarteto de vozes e é a parte onde cresce mais a movimentação rítmica, há uma aumento gradativo da textura e da intensidade, com o uso de quase toda a instrumentação.

Na quarta parte que vai da seção 20 até a 22 e inclui o coro VI – A irrupção do conflito e a repressão –, a instrumentação intensifica a dramaticidade que irá ter o seu ápice na quinta e última parte, que se estende da seção 23 até a seção 28 e inclui a sexta narrativa e os coros VII e VIII que constituem o ponto de culminância e o final da peça.

A grade geral abaixo – tabelas 5a, 5b, 5c, e 5d - detalha como ficaram estruturadas cada uma das partes e das seções da peça, onde inclui, uma numeração para as seções que vai até o número 27, o tempo onde ocorre e a duração de cada evento, a numeração e a instrumentação de cada seção.

N Seções	01	02	03	04	05	06	07
Ref.	Intro P-I	Narr. 1	Coro 1	Narr. 2	Lig. 4-6	Coro 2	Lig. 6-8
Nome	A origem	O fato	A fábrica	Argumento		Demissões	
Tempo	00:00	01:36	02:03	02:42	02:56	03:18	03:56
Duração	01:36	00:27	00:39	00:14	00:22	00:38	00:35
Narrador		x		x			
Quarteto			x			x	
Vozes							
Guitarra							x
Piano					x	x	x
Percussão							Bateria
Fábrica - PG	x		x				
Sons PG	x	x	x	x			

Tabela 5-a - grade temporal – seção 1 até seção 07

N Seções	8	9	10	11	12	13	14
Ref.	Narr. 3	Lig 8-10	Coro 3	Lig 10-12	Trio	Intro P-II	Narr. 4
Nome	O plano		A aflição		O jardim silencioso	O conflito	Ass Geral
Tempo	04:31	04:42	04:59	06:19	06:25	09:30	11:25
Duração	00:11	00:13	01:20	00:06	03:05	01:55	00:16
Narrador	x						x
Quarteto			x				
Vozes					contralto		
Guitarra		x		x	x		
Piano		x		x			
Percussão	Bateria	Bateria		Bateria	caixa		
Fábrica - PG						x	x
Sons PG						x	

Tabela 5-b – grade temporal – seção 8 até seção 14

N Seções	15	16	17	18	19	20	21
Ref.	Lig 14-16	Coro 4	Coro 5	Lig 17-19	Dueto	Narr. 5	Lig 20-22
Nome		Coro greve da	Resistência revolta		Tema da lei	Prepar	
Tempo	11:41	12:05	13:40	15:55	16:34	17:42	17:55
Duração	00:24	01:35	02:15	00:39	01:08	00:13	01:08
Narrador						x	
Quarteto		x	x				
Vozes					sop / alto		
Guitarra	x			x	x		
Piano					x		
Percussão		Diversos			Bateria		
Fábrica - PG						x	x
Sons Pg	x			x		x	x

Tabela 5-c – grade temporal – seção 15 até seção 21

N Seções	22	23	24	25	26	27	28
Ref.	Coro 6	Narr. 6	Lig 23-25	Coro 7	Lig 25-27	Coro 8	Final
Nome	A repressão	A fábrica fechada		Fábricas sem patrões		A ocupação	
Tempo	19:03	20:40	20:50	22:02	23:35	24:22	24:50
Duração	01:37	00:10	01:12	01:33	00:47	00:28	
Narrador		x					
Quarteto	x			x		x	
Vozes							
Guitarra				x	x		
Piano				x	x		
Percussão	bateria			bateria	bateria		
Fábrica - PG		x	x				
Sons PG		x	x				

Tabela 5-d – grade temporal - seção 22 até seção 28

Um outro aspecto da forma que deve ser salientado neste capítulo se refere à textura oferecida pelas vozes e pelos instrumentos, vide exemplos 6, 7, 8, 9 e 10, logo abaixo. Excetuando as primeiras quatro seções, que incluem a introdução de sons pré-gravados, a primeira narração, o coro I e a segunda narração, estruturalmente, a textura proporcionada pela instrumentação serve como um elemento basilar do drama, pois no decorrer da peça vai se modificando através de um crescendo instrumental ocasionando



Exemplo 6 - a partir do compasso 17

Exemplo 7 – a partir do compasso 47

Exemplo 8 – a partir do compasso 163

Exemplo 9 – a partir do compasso 292

The image shows a musical score for a choir and instruments. It consists of several staves. The top staves are for vocal parts, with lyrics in Portuguese: "por que não po deha ver". The bottom staves are for instrumental accompaniment. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and various musical notations such as notes, rests, and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Exemplo 10 – a partir do compasso 325

um adensamento da textura, contribuindo com isso, para o aumento da tensão exigida pela música. É o que os exemplos 6, 7, 8, 9 e 10 buscam mostrar.

Na composição dos coros e na instrumentação busquei estabelecer uma diversidade de padrões de texturas. No coro I são utilizadas vozes independentes com sons pré-gravados; no coro II, são vozes independentes com percussão; o coro III é em forma de contraponto e é cantado à capela; o trio Jardim Silencioso é usada uma voz solo (contralto) com guitarra elétrica e caixa-clara; o coro IV há partes imitativas e partes homofônicas; o tema da Lei e os coros restantes foram produzidos com texturas mistas. Abaixo, farei alguns comentários mais específicos sobre o tema desta seção.

O Tema da Lei inicialmente seria um trio para baixo, piano e guitarra, mas ficou sendo um tema para soprano, contralto, guitarra, piano e bateria. As partes do soprano e contralto são cantadas em paralelismo de quartas, também com o intuito de dar uma

ênfase ao texto que é cantado. A parte da guitarra utilizada com um efeito de crescendos com o ataque cortado - um dispositivo produzido pela fechamento do potenciômetro antes do ataque das notas – juntamente com o piano e com a bateria, produzem uma sobreposição de várias texturas com métricas diferenciadas.

O VI coro - A Irrupção do Conflito e a Repressão - é um tema para quarteto de vozes e bateria (Ex. 11). A parte do coro possui uma textura contrapontística e a bateria

259

S. cin zen to tem a mar ca tem a si na

A. toé cin zen to tem a mar ca tem a si na nos so

T. toé cin zen to tem a mar ca tem a si na nos so

B. can to tem a mar ca tem a si

D. S.

Exemplo 11 - coro VI a partir do compasso 251

apenas reforça o ritmo da melodia. A idéia inicial para este coro era uma voz declamando o poema e as outras cantariam em acordes as palavras marca, sina, lamento, gemido e suor. Mas adotou-se a versão do coro cantando com o acompanhamento da bateria.

O coro VII foi construído a partir de duas estruturas sonoras, uma com o coro e a outra formada pelo piano, guitarra e bateria(Ex. 12). Ambas na sua maior parte com textura contrapontística, que mantêm um diálogo durante a maior parte do coro. Na parte das vozes, contralto e tenor cantam em oitavas enquanto o soprano e o baixo fazem contracantos criando uma diversidade rítmica que vai até o final da seção onde todas as vozes e a instrumentação cantam e tocam no mesmo padrão rítmico (Ex. 13). Com relação ao instrumental, existe um diálogo permanente entre guitarra, piano e bateria que se estende até quase o final da seção(Ex. 14).

303

S. a gen te sem pre diz am pro du ção sem pre não

A. a gen te sem pre diz am pro du ção a gen te diz não a jus ti ça

T. a gen te sem pre diz am pro du ção a gen te diz não a jus ti ça

B. sem pre não

E. Gtr.

Pno.

Timp.

Narr.

D. S.

303

Exemplo 12 - coro VII a partir do compasso 297

*mf* por que não po deha ver por que não po deha ver

*mf* por que não po deha ver por que não po deha ver

*f* por que não po deha ver por que não po deha ver

por que não po deha ver por que não po deha ver

3 3

Exemplo 13 - Coro VII - a partir do compasso 325

No coro VIII que é a última seção da peça, apenas as vozes participam. Elas cantam em uma textura homofônica, é o ponto de culminância, onde dois grandes crescendos finalizam a cantata (Exs. 14 e 15).

Exemplo 14 – coro VIII -a partir do compasso 328

Exemplo 15 - coro VIII – a partir do compasso 337 – final da peça

#### 4.4 - ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS

No decorrer do processo composicional, algumas idéias se constituíram: desenvolver a maior parte das melodias através de variações de alguns motivos, trabalhar em registros cômodos para os cantores e deixar para a instrumentação os aspectos que buscariam um maior contraste entre as seções. A partir disso, um dos elementos que pautou a organização das alturas neste trabalho foi o de construir as melodias e os agrupamentos sonoros limitados às classes de notas do conjunto 7-Z 37, mas com uso apenas da sua forma comprimida que é formada pelas classes de notas 0 1 3 4 5 7 8. Dessa forma, foi a partir dessas classes de notas que as melodias foram criadas, sejam para as vozes secundárias, sejam para as vozes principais, bem como para as

sobreposições de camadas de agrupamentos sonoros.

Outras classes de notas como a 2, a 6, a 9, e a 10 também foram usadas, mas de forma esporádica. Isto significa de uma certa forma, que pensando em termo de conjunto inicial, ele foi expandido. No coro V (Ex. 16), foram usadas em todas as vozes, todas as classes de notas do conjunto e mais as classes de notas 2 e 9. A parte da primeira entrada da instrumentação piano-guitarra-bateria (Ex. 17), bem como no quinteto Tema da Lei (Ex. 18), são usadas as classes de notas 2, 9, e 10. Nos coros VII e VIII além do uso de todas as notas do conjunto, foram usadas as classes de notas 2 e 6.

Exemplo 16 - coro V – a partir do compasso 180

Exemplo 17 - introdução da instrumentação – a partir do compasso 50

Exemplo 18 - Tema da lei - a partir do compasso 213

No desenvolvimento de algumas melodias, utilizei alguns parâmetros que tinham a



ver com a minha intenção composicional de produzir melodias com um número reduzido de classes de notas e ao mesmo tempo produzir melodias que não dificultassem a sua execução. Essas idéias proporcionaram uma certa comodidade no manuseio das alturas, além da experimentação de compor com limitação de materiais. Em vista disso, muitas melodias foram elaboradas com 4, 5 classes de notas. É o caso por exemplo, do coro III onde as quatro vozes foram constituídas cada uma delas com 4 classes de notas que foram mantidas nas mesmas alturas. ( Ex. 19). Além disso, esse coro possui outras peculiaridades na sua construção: cada uma das vozes possui uma tessitura de uma terça maior, com exceção do tenor cuja tessitura é de uma oitava.

De outra forma, no coro III foram usados basicamente os três primeiros acordes da relação de 17 acordes (Fig.7 pg 18) que foram selecionados para arranjar os coros. Acho pertinente salientar que as classes de notas usadas pelo coro foram - 0 1 2 4 - utilizadas pelo soprano, contralto e baixo e - 1 2 3 5 – utilizadas pelo tenor. Na primeira versão, o canto em oitavas estava sendo feito pelo soprano e pelo tenor. Foi feita uma alteração passando o canto para o soprano e o contralto, que ressalta melhor a melodia principal e o texto.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo) in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Portuguese. The music is marked with *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The lyrics are: "pou cas pa la vras se deu a deus ao tra ba lho en tão tor nou se cru a nos sae xis tã cia".

Exemplo 19 - Coro III – a partir do compasso 70

Outro exemplo é o tema do trio Jardim Silencioso, onde a melodia do contralto se limita às classe de notas – 0, 1, 4, 7 e 8 (Ex. 20). Também a parte da guitarra elétrica que é toda construída sobre as classes de notas 0, 1, 4 8 mantém também as mesmas alturas na maior parte do tema.(Ex. 21). Este tema é um trio além do contralto e da guitarra elétrica participa a caixa-clara. Estes dois instrumentos são usados em plano secundário e em dinâmica de *p*, como se estivessem longe, na maior parte do tempo, com exceção do início e do final. A idéia dessa instrumentação era de que o trio funcionasse como o canto de um lamento.



Exemplo 20 - Jardim silencioso – a partir do compasso 103



Exemplo 21 - Trio Jardim Silencioso – a partir do compasso 91

No coro IV como já foi falado, cada voz repete a mesma nota no mesmo registro em diversas variações rítmicas (Ex.4 pg 23 ). O soprano, contralto, tenor e baixo cantam respectivamente as classes de notas 0, 7, 8 e 1. A partir deste coro, se inicia uma movimentação rítmica maior, não só nas vozes como também na instrumentação, que é o caso da percussão, onde entram instrumentos como timbales, apitos, pratos, bumbo e tímpanos. A motivação principal deste coro e de sua instrumentação é imitar uma passeata de trabalhadores em greve.

Doravante, até o final, a construção das melodias e dos agrupamentos sonoros começam a sofrer algumas mudanças. A movimentação rítmica atinge não somente as partes das vozes como também a instrumentação. O *Tema da Lei* e os coros VI, VII e VIII são produzidos com intervenção instrumental.

O aumento das tessituras nas partes das vozes, a inclusão de outras classes de notas - já comentado acima - e o uso delas em outros registros passam a fazer parte da composição das vozes. No coro V (Ex. 22) a tessitura do soprano vai do Eb3 até o Fa4 e a do tenor que canta em oitava vai de Eb2 até o Fa3. No *Tema da Lei* (Ex, 23), o soprano canta uma extensão que vai do Fa3 até o solb4 e o contralto vai do Sib2 até o Reb4.

Exemplo 22 - Coro V – a partir do compasso 193

Exemplo 23 - tema da lei a partir do compasso 223

O coro V - *Resistência e Revolta* - é cantado à capela por uma necessidade de dar o máximo de atenção e de audibilidade para o texto que é cantado pelo quarteto, que demonstra um momento de intensificação da tensão dramática, do primeiro clímax da peça. É onde também quase todos os acordes disponíveis organizados no plano de materiais foram utilizados, pois todas as vozes foram constituídas a partir da progressão original desses acordes (Ex. 24). Além disso, neste coro, todas as vozes utilizam na sua composição todas as classes de notas do conjunto básico bem como as classes de notas 2, 6 e 9.

Exemplo 24 – coro V – Resistência e revolta – a partir do compasso 187

No Tema da Lei as partes do soprano e contralto utilizam uma tessitura maior que as anteriores como já foi dito, o soprano atingindo a nota solb4 e o contralto o re4. O piano utiliza acordes de três notas com o uso de baixos em forma de walking bass. A parte da guitarra também utiliza acordes de três notas mas com o ataque cortado, reforçando com isso, a intensidade dos acordes do piano. O uso da bateria buscou explorar uma variedade rítmica ainda não utilizada na peça.

O VI coro - *A Irrupção do Conflito e a Repressão* - é um tema para quarteto de vozes e bateria (Ex. 25). É interessante salientar que, neste coro são exploradas notas mais agudas das vozes. O soprano trabalha na sua maior parte no registro mais agudo,

259

S cin zen to tem a mar ca tem a si na

A toé cin zen to tem a mar ca tem a si na nos so

T toé cin zen to tem a mar ca tem a si na nos so

B can to tem a mar ca tem a si

D. S. 259

Exemplo 25 - coro VI a partir do compasso 251

indo até o solb4; o contralto se mantém no registro médio mas atinge o reb4; o tenor também trabalha no seu registro agudo indo até o solb3; o baixo se mantém na região média da sua tessitura, mas também atinge muitas vezes o sol#2. Da mesma forma que no Tema da Lei, a bateria é utilizada para estabelecer uma maior diversidade rítmica mais independente na seção, mantendo apenas sutilmente um reforço rítmico para o quarteto.

Os sons eletrônicos que iniciam na seção 23, junto com a última narrativa, fazem a introdução para a entrada do coro VII que é composto de duas estruturas sonoras – coro e instrumentação (Ex. 26). Aqui a peça se aproxima do seu fim e toda a instrumentação disponível faz parte desta seção 25, pois é necessária para expressar essa tensão maior do final. Da mesma forma, as classes de notas do conjunto básico e mais as classes de notas 2 e 6 são usadas, tanto no coro quanto na instrumentação. Outrossim, as vozes também utilizam as alturas máximas já comentadas. É o início do ponto de culminância da peça. Na parte das vozes, contralto e tenor cantam em oitavas enquanto o soprano e o baixo fazem contracantos criando uma diversidade rítmica que vai até o final da seção onde todas as vozes e a instrumentação cantam e tocam no mesmo padrão rítmico preparando para a seção final, que é o coro VIII (Ex. 27).

303

S. a gen te sem pre diz am pro da ção sem pre não

A. a gen te sem pre diz am pro da ção a gen te diz não a jus ti ça

T. a gen te sem pre diz am pro da ção a gen te diz não a jus ti ça

B. a gen te sem pre diz am pro da ção a gen te diz não a jus ti ça

E. Gtr. sem pre não

Pno. sem pre não

Timp.

Narr.

D. S.

Exemplo 26 - coro VII a partir do compasso 297

330

S. sem pa trões por que não po deha ver

A. por que não po deha ver

T. por que não po deha ver

B. por que não po deha ver

E. Gtr.

Pno.

Timp.

Narr.

D. S.

Exemplo 27 - coro VII a partir do compasso 322

No coro VIII que é a última seção da peça, apenas as vozes participam. Elas cantam um mesmo desenho rítmico, é o ponto de culminância, onde dois grandes crescendos finalizam a cantata (Ex. 28).

The musical score for Coro VIII, measures 321-328, is presented for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score begins at measure 321. The lyrics for each voice are: S: 'po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver...'; A: 'por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver...'; T: 'por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver...'; B: 'po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver... por que não po deha ver...'. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff), with crescendo markings. The tempo is marked '8'.

Exemplo 28 - coro VIII - primeiro crescendo final - a partir do compasso 328

#### 4.5 - DESENVOLVIMENTO DE MATERIAIS

Sobre desenvolvimento de materiais, alguma coisa já foi dita no item anterior que trata da organização das alturas. Basicamente esse trabalho composicional lidou com os dois tipos distintos de materiais – o eletroacústico e o instrumental.

No tocante ao material eletroacústico, os vários tipos de sons eletrônicos selecionados, dentro da tipologia já anteriormente explicada no capítulo da Metodologia, foram elaborados de uma maneira geral, com a técnica de sobreposição de várias camadas de áudios, utilizando crescendos e decrescendos, bem como o uso das ferramentas fade in e fade out, inversão e recorte.

Cito alguns exemplos de como o material eletroacústico foi manipulado. Na introdução inicial os sons eletrônicos foram sonoridades de sinos onde foram utilizadas as ferramentas de inversão, fade in e fade out. As sonoridades que aparecem nas seções de ligações – seções 20, 21, 23 e 24 – são materiais que foram recortados e colados em outros tracks de forma repetida; este material era copiada para uma outra faixa onde eram sobrepostas as camadas das vozes e de outros materiais eletrônicos e definia-se o volume e o pan. Alguns materiais foram gravados em mais de uma faixa. Em outras seções se reaproveitou materiais já utilizados em seções anteriores e se incluiu novos materiais eletrônicos para compô-las.

Em relação ao seu uso, os materiais eletroacústicos, que são um dos pilares da música, foram utilizados nas duas introduções que abrem a primeira parte e a terceira parte da peça, respectivamente, as seções 1( áudio 1:36) e 13 (áudio 9:30 ). Na maioria das outras seções, na maior parte das vezes, aparecem combinados com outros instrumentos , como é o caso das seções das narrações, onde narração e sons eletrônicos aparecem integrados. Da mesma forma, são materiais preponderantes nas ligações que precedem os coros VI e VII , dois pontos de tensão dramática, seções 21 (áudio 17:55) e seção 24 (áudio 20:50 )

No que se refere à parte instrumental, o desenvolvimento de materiais se deu mais a partir de alguns motivos selecionados, criados com classes de notas do conjunto escolhido, onde foram desenvolvidos através de técnicas para produzir as melodias principais dos coros, das outras vozes e das partes instrumentais.

Uma das idéias, de elaboração de materiais em relação aos coros, foi a de que deveriam imitar em algumas seções, os sons de vozes de uma multidão. Em vista disso, foram montadas seções onde as vozes deveriam repetir de forma regular e constante, mas com dinâmicas variáveis, uma relação de palavras , expressões e frases extraídas dos textos das próprias narrativas, ao mesmo tempo dando-nos uma idéia de multidão. Isto foi feito nos coros I e II.

No primeiro coro - *A fábrica* - são utilizadas palavras e expressões do que definimos de vozes de mando. São elas: “temos que ser duros”, “os acionistas exigem as demissões”, “fechar a fábrica”, “cortem os salários” e outras, No segundo coro - *As demissões* - são utilizadas palavras e expressões também de vozes de mando que foram extraídas da segunda narração: “acreditam no êxito”, “duras medidas”, “serão demitidos”, e outras - todas elas foram materiais reaproveitados da segunda narrativa.

No IV coro, ocorre também a idéia de uma multidão gritando palavras de ordem, mas a idéia de repetição é aplicada de forma diferente, com alturas definidas. Neste caso, são as notas de cada voz que são repetidas(Ex. 29).

156

S ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre

A ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre

T ve gre ve gre ve a fá tri ca vai pa rar vai pa rar vai pa rar gre ve gre

B ve gre ve gre ve vai pa rar vai pa rar vai pa rar vai pa rar gre ve gre

*p* *p* *mf* *mf*

Exemplo 29 - coro IV a partir do compasso 156

A produção das vozes foi elaborada a partir de uma voz que iria cantar a melodia principal, e a partir dela, observando a relação de acordes disponíveis, construí as outras vozes. Em diversas oportunidades o encadeamento das vozes não foi baseado naquela relação, mas sim por direcionamentos que no momento foram mais adequados, uma vez que o objetivo era criar determinadas tensões com centros tonais mas sem caracterizá-los, o que me trouxe algumas dificuldades na composição das vozes para os coros.

O material desenvolvido para a guitarra elétrica e para o piano, uma parte dele foi extraído de fragmentos da melodia dos coros, conforme os exemplos abaixo de números 30, 31, 32 e 33. O restante, foi com elementos propriamente escolhidos para compor as partes daqueles instrumentos. A preocupação em manter a unidade da peça cuja duração, já havia extrapolado o inicialmente planejado, foi o que me levou ao reaproveitamento de alguns materiais dos coros para a parte instrumental.

As estruturas rítmicas dos instrumentos percussivos foram compostas para perfazer uma textura ora contrapontística, ora de independência rítmica junto às vozes do quarteto. isto ocorre no IV coro, *Coro da Greve*, no *Tema da Lei* e no VI coro, o coro *A Irrupção do Conflito e a Repressão*, já vistos.

287

E. Gtr. ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre

Pno. ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre ve gre

*mf* *mf*

Exemplo 30 - coro VII – a partir do compasso 287



322

S

A

T

B

por que não po deha ver fá tri cas sem pa trões por que não po deha ver fá tri cas sem pa trões fá tri cas sem pa trões

*f* *ff*

Exemplo 31 - coro VII – a partir do compasso 314

97

S

A

tus tos ao ven to não mais se fez ma ior e cons tan te e rân guém no tou a mu dez fñ a

*p*

Exemplo 32 - O Jardim Silencioso – a partir do compasso 97

*p*

Exemplo 33 – O Jardim Silencioso – a partir do compasso 111

#### 4.6 - PERCURSO DRAMÁTICO

O fio condutor do percurso dramático da peça é a própria história que é contada através do narrador, onde a narrativa funciona como um elo de ligação entre as partes cantadas, preparando o ouvinte para o que vem a seguir, para aquilo que vai acontecer musicalmente. Daí a função dos coros é reforçar a narrativa e ampliar seu significado. Neste sentido, o transcorrer do tempo da peça é controlado pela própria narrativa.

Na peça, com respeito à relação texto-música, o texto foi privilegiado, porque contava uma história que precisava ser acompanhada com certa facilidade pelo ouvinte. A existência de um narrador, coros à capella, vozes cantando em oitavas, coros homofônicos, objetivaram dar soluções adequadas, ao questionamento levantado por essa preocupação composicional.

Observando-se o desenrolar da trama, existe uma diminuição nas durações, que tem a ver com a origem e preparação do conflito, a instalação deste e a sua resolução (respectivamente de 9 minutos e 30 segundos, 8 minutos e 7 minutos) em contraposição

com a densidade textural que é cada vez maior, bem como, com o enredo, onde existe um tensionamento contínuo e gradativo.

A instrumentação diferenciada das várias seções, no transcorrer da música, estabelece uma expectativa contínua, que auxilia no desenvolvimento do drama. A existência de um adensamento crescente no tratamento da textura instrumental, já tratado no capítulo da forma, contribui, da mesma maneira para o fluxo da condução dramática, porque aumenta na medida em que os conteúdos das narrativas e dos textos cantados, que se desenvolvem pouco a pouco, vão apontando para o conflito que se aproxima.

Nas duas primeiras partes da peça, que compreendem a seção 2 até a seção 12, onde a narrativa relata a perplexidade dos protagonistas atingidos pelo fato consumado, a instrumentação é reduzida mas diversificada, buscando com isso estabelecer níveis diversos de contraste. Neste sentido, é que se justapõem formações instrumentais como introduções somente de sons eletrônicos, seções somente instrumentais, ou espécies de duos produzidos por narrador/sons eletrônicos, coros/sons eletrônicos, coro/piano, coro/percussão.

A partir da seção 13, onde inicia a terceira parte, que é introduzida por aquele grande crescendo de sons de muitas máquinas funcionando, a instrumentação começa a ser utilizada na sua forma completa, isto é, quarteto de vozes, piano, guitarra e percussão. Por sua vez os sons eletrônicos ganham uma maior densidade, com a inclusão de outras camadas de materiais. É aqui, onde a narrativa relata o início da resistência dos trabalhadores, que se intensifica o drama. Os coros IV e V e mais o *Tema da Lei* traduzem bem isso.

O desfecho da peça se inicia já na seção 24 que faz a ligação da seção anterior com a seção de número 25 que é o VII coro. Neste ponto além do uso completo da instrumentação, a atividade rítmica é bem mais intensa. O uso de trechos homofônicos executados conjuntamente pelo coro e pelos instrumentos na seção 26 preparam para o clímax da peça que vem logo a seguir. Neste ponto, a repressão relatada e cantada anteriormente e a comunicação do fechamento da fábrica, definem a decisão de sua ocupação pelos trabalhadores que é consumada no VIII coro onde se dá o ponto de culminância e o fim da peça.

#### 4.7 - REFERENCIALIDADES

A idéia de utilizar sons de máquinas de uma fábrica, além das referências já citadas anteriormente, podem muito bem lembrar conjuntos como Pink Floyd, Tangerine Dream ou a cantora Bjork.( áudio 1:36 e 9:30 ). Da mesma forma os ritmos que foram utilizados nos coros VI e VII e no duo *Tema da Lei* podem reforçar isso, conforme os exemplos 34 e 35.



Exemplo 34 - coro VII – percussão a partir do compasso 295



Exemplo 35 - coro VII – guitarra e piano a partir do compasso 324

O uso da bateria acompanhando as vozes do coro lembra as experimentações dos músicos do Les Batteries Demesure Revolutionnaire, que utilizam duas baterias enquanto um texto que conta trechos da história da revolução francesa, ora é narrado ora é cantado. Da mesma forma, lembra algumas peças de Catherine Jauniaux, onde são utilizadas somente voz e bateria. Ao mesmo tempo a bateria é um instrumento por excelência da música popular e do jazz, gêneros contidos em minha formação como músico.

O trabalho executado pelos músicos Guigou Chenevier, Jean-Maurice Rossel, Michel Mandel, Rick Brown no CD Les Batteries Demesure Revolutionnaire, apresenta peças mesclando duas baterias com canções, discursos políticos e intervenções esporádicas de outros instrumentos. Catherine Jauniaux no Cd Fluvial utiliza vozes, vários tipos de percussão, discursos e narrativas em seu trabalho. As referências a este material estão explícitas na parte III seção 16 no Coro da Greve, onde o quarteto é acompanhado por tímboles, apitos e pratos (Ex. 29 pg 41) Também na parte IV, seção 22 - coro VI – A irrupção do conflito e a repressão, onde são usados coro e bateria (Ex. 25 pg 37 ).



**Coro I** J = 90

**S** Narrativa II

**A** (Expressões repetidas pelo coro com dinâmica variável - entre mp e forte)

**T** Temos que ser duros! Os acionistas exigem as demissões!

**B** Fechar a fábrica! Escolham os mais velhos.

**E. Ctr.** Cortem os salários. Isso vai ser moleza!

**Pno.** Dá-lhe futebol! Dá-lhe Carnaval! Dá-lhe novela!

**Timp.**

**Narr.** Narrativa II

**D. S.** Os gerentes acreditam no êxito dessas duras medidas, uma vez que a direção do

**Perc.** sindicato é inoperante. Quinhentos trabalhadores serão demitidos. Os novos

**SPG** acionistas explicaram que esta é a única forma de não fecharem a fábrica.

**Tempo** [ 0:40 seção 3 ] [ 0:14 seção 4 ]

Coro II

(Expressões repetidas pelo coro com dinâmica variável: entre mp e forte)  
Acreditam no êxito; Duras medidas; Serão demitidos;  
Novos acionistas; Não fechar a fábrica;

*mf* *p*

S  
A  
T  
B  
E. Ctr.  
Pno.  
Timp.  
Narr.  
D. S.  
Perc.  
SPG  
Tempo

[ 0:40 seção 6 ]

29 S

29 A Acreditam no êxito; Duras medidas; Serão demitidos; Novos acionistas; Não fechar a fábrica; Acreditam no êxito; Duras medidas; Serão demitidos; Novos acionistas; Não fechar a fábrica;

29 T

29 B

29 E. Ctr.

29 Pno.

29 Timp.

29 Narr.

29 D. S.

29 Perc.

29 SPG

29 [ cont. seção 6

29 Tempo





Narrativa III

49

S

A

T

B

49

E. Cir.

49

Pno.

49

Timp.

49

Narr.

narrativa III - Dois dias após, o plano é apresentado aos trabalhadores.

Um grande mal estar se ali instala e sentimentos de tristeza, temor e angústia afloram em todos.

49

D. S.

49

Perc.

SFG

49

Tempo

Coro III

$\text{♩} = 70$  *mp* Com pesar *p*

S. 59 en tão tor nou-se fa to nos saín que tu ção. em pou cas pa la vras. nos so des ti no foi se la do

A. 59 en tão tor nou-se fa to nos saín que tu ção. em pou cas pa la vras. nos so des ti no foi se la do

T. 59 en tão tor nou-se fa to nos saín que tu ção. em pou cas pa la vras. nos so des ti no foi se la do

B. 59 en tão tor nou-se fa to nos saín que tu ção. em pou cas pa la vras. nos so des ti no foi se la do

E. Gr. 59

Pno. 59 *pp*

Timp. 59

Narr. 59

D. S. 59 *p*

Perc. 59

SPG 59

Tempo 59

Instrument	Part 1	Part 2	Part 3	Part 4	Part 5	Part 6	Part 7	Part 8	Part 9	Part 10	Part 11	Part 12	Part 13	Part 14	Part 15	Part 16	Part 17	Part 18	Part 19	Part 20	Part 21	Part 22	Part 23	Part 24	Part 25	Part 26	Part 27	Part 28	Part 29	Part 30	Part 31	Part 32	Part 33	Part 34	Part 35	Part 36	Part 37	Part 38	Part 39	Part 40	Part 41	Part 42	Part 43	Part 44	Part 45	Part 46	Part 47	Part 48	Part 49	Part 50	Part 51	Part 52	Part 53	Part 54	Part 55	Part 56	Part 57	Part 58	Part 59	Part 60	Part 61	Part 62	Part 63	Part 64	Part 65	Part 66	Part 67	Part 68	Part 69	Part 70	Part 71	Part 72	Part 73	Part 74	Part 75	Part 76	Part 77	Part 78	Part 79	Part 80	Part 81	Part 82	Part 83	Part 84	Part 85	Part 86	Part 87	Part 88	Part 89	Part 90	Part 91	Part 92	Part 93	Part 94	Part 95	Part 96	Part 97	Part 98	Part 99	Part 100	Part 101	Part 102	Part 103	Part 104	Part 105	Part 106	Part 107	Part 108	Part 109	Part 110	Part 111	Part 112	Part 113	Part 114	Part 115	Part 116	Part 117	Part 118	Part 119	Part 120	Part 121	Part 122	Part 123	Part 124	Part 125	Part 126	Part 127	Part 128	Part 129	Part 130	Part 131	Part 132	Part 133	Part 134	Part 135	Part 136	Part 137	Part 138	Part 139	Part 140	Part 141	Part 142	Part 143	Part 144	Part 145	Part 146	Part 147	Part 148	Part 149	Part 150	Part 151	Part 152	Part 153	Part 154	Part 155	Part 156	Part 157	Part 158	Part 159	Part 160	Part 161	Part 162	Part 163	Part 164	Part 165	Part 166	Part 167	Part 168	Part 169	Part 170	Part 171	Part 172	Part 173	Part 174	Part 175	Part 176	Part 177	Part 178	Part 179	Part 180	Part 181	Part 182	Part 183	Part 184	Part 185	Part 186	Part 187	Part 188	Part 189	Part 190	Part 191	Part 192	Part 193	Part 194	Part 195	Part 196	Part 197	Part 198	Part 199	Part 200	Part 201	Part 202	Part 203	Part 204	Part 205	Part 206	Part 207	Part 208	Part 209	Part 210	Part 211	Part 212	Part 213	Part 214	Part 215	Part 216	Part 217	Part 218	Part 219	Part 220	Part 221	Part 222	Part 223	Part 224	Part 225	Part 226	Part 227	Part 228	Part 229	Part 230	Part 231	Part 232	Part 233	Part 234	Part 235	Part 236	Part 237	Part 238	Part 239	Part 240	Part 241	Part 242	Part 243	Part 244	Part 245	Part 246	Part 247	Part 248	Part 249	Part 250	Part 251	Part 252	Part 253	Part 254	Part 255	Part 256	Part 257	Part 258	Part 259	Part 260	Part 261	Part 262	Part 263	Part 264	Part 265	Part 266	Part 267	Part 268	Part 269	Part 270	Part 271	Part 272	Part 273	Part 274	Part 275	Part 276	Part 277	Part 278	Part 279	Part 280	Part 281	Part 282	Part 283	Part 284	Part 285	Part 286	Part 287	Part 288	Part 289	Part 290	Part 291	Part 292	Part 293	Part 294	Part 295	Part 296	Part 297	Part 298	Part 299	Part 300	Part 301	Part 302	Part 303	Part 304	Part 305	Part 306	Part 307	Part 308	Part 309	Part 310	Part 311	Part 312	Part 313	Part 314	Part 315	Part 316	Part 317	Part 318	Part 319	Part 320	Part 321	Part 322	Part 323	Part 324	Part 325	Part 326	Part 327	Part 328	Part 329	Part 330	Part 331	Part 332	Part 333	Part 334	Part 335	Part 336	Part 337	Part 338	Part 339	Part 340	Part 341	Part 342	Part 343	Part 344	Part 345	Part 346	Part 347	Part 348	Part 349	Part 350	Part 351	Part 352	Part 353	Part 354	Part 355	Part 356	Part 357	Part 358	Part 359	Part 360	Part 361	Part 362	Part 363	Part 364	Part 365	Part 366	Part 367	Part 368	Part 369	Part 370	Part 371	Part 372	Part 373	Part 374	Part 375	Part 376	Part 377	Part 378	Part 379	Part 380	Part 3
------------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	--------

[illegible]

Como um lamento

The musical score is written for a vocal ensemble and a full orchestra. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper staves, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts are in the lower staves, including Electric Guitar, Piano, Timpani, Narrator, Double Bass, Percussion, String Quartet, and Tempo. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The tempo is marked as 'Como um lamento' (Like a lament).

**Vocal Parts:**

- Soprano (S):** *mf* o jar dum ho je fe chou si len ci o so
- Alto (A):** bus tos ao ven to
- Tenor (T):** e o rit mo dos pe que nos ar
- Bass (B):** não mais se

**Instrumental Parts:**

- E. Gtr.:** *p*, *mp*, *pp*
- Pno.:** *p*, *mp*
- Temp.:** *mp*
- Narr.:** *mp*
- D. S.:** *mp*
- Perc.:** *mp*
- SFG:** *mp*
- Tempo:** *mp*

**A Noiva do Meu Coração**  
 Antônio Carlos Jobim

**Vocal Parts:**  
 S (Soprano)  
 A (Alto)  
 T (Tenor)  
 B (Bass)

**Instrumental Parts:**  
 E.Gtr. (Electric Guitar)  
 Pno. (Piano)  
 Timp. (Timpani)  
 Narr. (Narrator)  
 D. S. (Double Bass)  
 Perc. (Percussion)  
 SPG (String Quartet)  
 Tempo (Tempo)

**Lyrics:**  
 fez ma-ior e cons-tan-te  
 e não guem no to-  
 a não dez fri-  
 de ca-da plan-  
 ta  
 e não en-cre-  
 flo-res e a luz

[illegible]





Coro IV - da Greve  
♩ = 80

Com energia e animo  
**p**

**gre ve gre ve**  
**mf**  
**gre ve**

**gre ve**  
**mp**

**Narrativa IV**  
A aflição, a angústia e o  
temor começam a dar  
lugar a uma grande indignação  
e alguns trabalhadores resolvem  
propor a todos, que se  
organize uma assembleia geral.  
Lá, todos aprovam  
a greve para reverter as decisões  
da direção da fábrica

[ cont. seção 13 ] [ 0:16 seção 14 ] [ 0:24 seção 15 ]

Tempo

*[Musical score snippet showing vocal parts S, A, T, B and instrumental parts E.Git., Pao., Temp., Narr., D.S., Perc., SPG, Tempo.]*



166 *p* *f* *mf* *f*

S — se u nir o bi cho fo ge — vai pa rar a fa bri ca vai pa rar — vai pa — vai pa

166 *p* *f* *mf* *f*

A co me — se u nir o bi cho fo ge — vai pa rar — vai pa — vai pa — vai pa

166 *mf* *p* *f* *mf* *f*

T car o bi cho co me se u nir o bi cho fo ge — vai pa rar — vai pa — vai pa — vai pa

166 *mf* *p* *f* *mf* *f*

B pe ga se fi car o bi cho co me se u nir o bi cho fo ge — vai pa rar — vai pa — vai pa — vai pa

166 E. Gr.

166 Pno.

166 *mf* *f* *mf* *f*

Timp. — — — — —

166 *mf* *f* *mf* *f*

Narr. — — — — —

166 D. S.

166 *p* *f* *mf* *f*

Perc. — — — — —

166 SPG

166 Tempo

Coro V - - Resistência e Revolta

♩ = 60

Com Alma e Indignação

*mp*

o lhe/em vol ta tu do tem as mar cas das nos sas mãos das nos sas mãos

*mp*

o lhe/em vol ta tu do tem as mar cas das nos sas mãos

*mp*

o lhe/em vol ta tu do tem as mar cas das nos sas mãos

*mp*

o lhe/em vol ta tu do tem as mar cas das nos sas mãos

E. Gtr.

Pno.

Timp.

Narr.

D. S.

Perc.

SPG

Tempo

[illegible]

Tema da Lei  
♩ = 120

*mf* Vivo e Expressivo

197

S. *mf* — a ri que za a ri que za *f* a ri que za

A. *mf* — a ri que za a ri que za *f* a ri que za

T. *mf* — a ri que za a ri que za *f* a ri que za

B. *mf* — a ri que za a ri que za *f* a ri que za

E. Gr. *f* acordes sem ataque

Pno. *mf*

Timp. *f*

Narr. *f*

D. S. *f*

Perc. *f*

SPG *f*

Tempo *f*

10:40 seção 18

268 S — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 A — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 T — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 B — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 E. Chr. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 Pno. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 Timp. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 Narr. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 D. S. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 Perc. — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 SPG — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é

268 Tempo — a — lei — é — ga pa — ra os sem tra ba lho — é ler da pa — ras que en ve lhe com — a — lei é



217

S

sur da po — ra os que re cla mam — quem faz a lei faz — o fo ra da — lei

A

sur da po — ra os que re cla mam — quem faz a lei faz — o fo ra da — lei

T

B

E. Ctr.

Pno.

217

Temp.

Narr.

D. S.

Perc.

SPG

217

Tempo

227

S

— quem faz a lei faz — o fo ra da — lei —

A

quem faz a lei faz — o fo ra da — lei —

T

quem cum prea lei não não não faz a lei —

B

227

E. Chr.

227

Pno.

227

Timp.

227

Narr.

227

D. S.

227

Perc.

227

SPG

227

Tempo

227



251

S

cín zen to tem a mar ca tem a si na é la men to é o ge mi do da má

A

toe cín zen to tem a mar ca tem a si na toe la men to é o ge mi do da má

T

toe cín zen to tem a mar ca tem a si na toe la men to é o ge mi do da má

B

can to tem a mar ca tem a si na la men to é o ge mi do da má

E.Gtr.

251

Pno.

251

Timp.

251

Narr.

251

D. S.

251

Perc.

251

SPG

251

Tempo

261

S

qui na é o ge mi do ma qua rta

mf

to ma da de su or ma da de su

ff

A

qui na é o ge mi do da na to ma da de

mf

su or ma da de su

ff

T

qui na é o ge mi do da na to ma da de

mf

su or ma da de su

ff

B

ma qui na do da ma qui na to ma da de su or ma da de su

mf

ff

E.Gtr.

Pno.

261

Timp.

Narr.

D. S.

Perc.

SPG

261

mpo

Narrativa VI

271

S

A

T

B

E. Gr.

Pno.

Timp.

Narr.

D. S.

Perc.

SPG

Tempo

Narrativa VI

Com a negativa dos  
trabalhadores de voltarem  
ao trabalho, a direção  
da empresa comunica  
que a fábrica  
será fechada  
e será instalada  
em um outro país

[ 0:10 - seção 23 ] 1:08 seção 24

Coro VII - da Assembléia Geral

$\text{♩} = 90$   
Vivo e Expressivo

287 *mf*

S. sem pre sim sem

A. *mf* a gen te sem pre diz sim pro du ção —

T. *mf* a gen te sem pre diz sim pro du ção —

B. *mf* a gen te sem pre diz sim pro du ção —

E. Ctr. *mf* sim — ao pa trão sem

Pno. *mf*

Timp. 287

Narr. 287

D. S. 287

Perc. *mf* 287

SPG 287

Tempo 287

292

S pre não a jus ti— ça — pre não a jus ti— ça — pre não a jus ti— ça —

3

gen te sem pudiz simao pa trão

A diz não — a jus ti— ça — pre não — a jus ti— ça — pre não — a jus ti— ça —

3

gen te sem pre diz sim ao pa trão

T diz não — a jus ti— ça — pre não — a jus ti— ça — pre não — a jus ti— ça —

3

gen te sem pre diz sim ao pa trão

B pre não sem não pre não

E. Gtr. 292 pre não sem não

293

Pno. 293

292

Timp. 292

Narr. 292

D. S. 292

Perc. 292

SPG 292

Tempo 292



297

S ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

A ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

T ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

B ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

E. Ctr. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

Pno. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

Temp. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

Narr. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

D. S. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

Perc. 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

SPG 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

Tempo 297 ——— a gen te sem pre diz sim pro du ção ——— não pre não sem a gen te

[illegible]

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.) with lyrics in Portuguese.

**Soprano (S):** por que sim; não; jus ti ça; por que não po de ha ver; por que não po de ha ver.

**Alto (A):** por que não po de ha ver; por que não po de ha ver; por que não po de ha ver.

**Tenor (T):** por que não po de ha ver; por que não po de ha ver; por que não po de ha ver.

**Bass (B):** por que não po de ha ver; por que não po de ha ver; por que não po de ha ver.

**Piano (Pno.):** po de ha ver; po de ha ver; po de ha ver.

**Other parts:** E. Chr., Timp., Narr., D. S., Perc., SPG, Tempo.

Lyrics: por que sim; não; jus ti ça; por que não po de ha ver; por que não po de ha ver.

[illegible]

122

S  
sem pa trêz. — por que não po deha ver — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

A  
*mf* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

T  
*mf* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

B  
*f* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

E. Ctr.  
122 *mf* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

Pno.  
122 *mf* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

Timp.  
122

Narr.  
122

D. S.  
122 *f* — por que não po deha ver — por que não po deha ver —

Perc.  
122

SPG  
122

Tempo  
122

1236

S

*mf* *f* *mp* *mf* *ff* *mf*

po deha ver. — que não po deha ver. — que não po deha ver. — que não po deha ver. — que não po deha ver. — que não po deha ver. —

A

*mp* *f* *mp* *ff* *mf*

por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. —

T

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

por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. —

B

*f* *mp* *ff* *mf*

po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. — por — que não po deha ver. —

E. Ctr.

1238

Pno.

1238

Timp.

1238

Narr.

1238

D. S.

1238

Perc.

1238

SPG

1238

Tempo

337 *mf* *fff*

S de ha ver — fa — bi — cas — sem — pa — trões — trões —

A de ha ver — fa — bi — cas — sem — pa — trões — trões —

T de ha ver — fa — bi — cas — sem — pa — trões — trões —

B de ha ver — fa — bi — cas — sem — pa — trões — trões —

E. Cir. 337

Pno. 337

Timp. 337

Narr. 337

D. S. 337

Perc. 337

SPG 337

Tempo 337

Detailed description: This page contains a musical score for measures 337 to 357. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in a single system with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Euphonium/Cornet, Piano, Timpani, Narrator, Double Bass, Percussion, and Snare Drum. The score features dynamic markings of mezzo-forte (mf) and fortissimo (fff), and includes various musical notations such as slurs, ties, and breath marks. The lyrics are: 'de ha ver — fa — bi — cas — sem — pa — trões — trões —'.

## CONCLUSÃO

A idéia de trazer para o terreno da composição musical, um tema que envolve um conflito no mundo do trabalho, no caso da peça *Rupturas*, uma greve com a ocupação de uma fábrica, trouxe para mim uma rica experiência, não só no aspecto composicional, mas também no aspecto emocional e humano.

O fator extra-musical facilitou a abordagem do assunto, uma vez que fez parte de minha vida por um bom tempo e ainda está contido na memória. De uma outra maneira, essas profundas transformações que estão ocorrendo na realidade do mundo do trabalho, particularmente as graves conseqüências do desemprego estrutural que se observa no mundo, são preocupações que atingem a todas as áreas do fazer humano.

A experiência de incluir palavras, expressões e frases usuais, bem como sonoridades do ambiente vivido por grupos sociais, como materiais composicionais foi uma experiência, que apesar das limitações na busca desses materiais e da pouca experiência no seu trato, foi interessante porque apontou para mim novas possibilidades visando outras abordagens e outras temáticas.

Com relação a forma, o texto com a narração da história e o mote da idéia de repetição ajudaram na organização formal da peça. A história contada em pequenos textos que eram descritos pelo narrador e que criavam a ligação com o coro que viria a seguir, tiveram como objetivos garantir a sua unidade estrutural, que acredito que tenha sido obtida.. Por um outro lado, o desenvolvimento da história e a tensão gradativa no desenrolar das seções apontou alguns caminhos para a instrumentação e para o percurso dramático.

A organização das alturas facilitou a busca de uma certa unidade na construção das melodias e os referenciais musicais ajudaram na organização das idéias para a confecção das linhas composicionais e dos arranjos.

Com relação aos materiais utilizados, particularmente os elementos principais, as vozes e os sons pré-gravados, seu uso apontou para nós um desafio, quando iniciamos a dar o tratamento às melodias para os coros e com isso tivemos algumas dificuldades. Nos pareceu, inicialmente que um e outro estabeleciam uma distanciamento não desejado, a partir daquilo que estava sendo composto. As melodias compostas para os coros estavam se distanciando da idéia de utilização composicional, de coros combinados com sons eletroacústicos. E isso ficou mais flagrante, quando incluímos alguma



instrumentação de uso mais comum na música popular/instrumental com a bateria no quinteto Tema da Lei e em algumas outras seções, como o VI e o VII coros. As soluções encontradas para resolver ou minimizar essa preocupação foram razoáveis. Tanto no *Tema da Lei* quanto nos coros VI e VII se adotou a criação de uma maior variedade rítmica da percussão e uma maior independência entre as texturas dos coros, do piano-guitarra e da percussão.

A construção da peça Rupturas me ofereceu uma possibilidade de rearranjá-la para outras pequenas formações instrumentais, incluindo sintetizadores e outros instrumentos percussivos, bem como, escrevê-la para vozes solistas e coral, porque é uma formação onde se pode aplicar outras texturas vocais, como por exemplo, partes para solo, onde se consegue maior intensidade e maior volume das vozes e também, porque é uma formação que pode ser encontrada em nossa região.

## **APÊNDICE A**

### **PLANO PRÉ-COMPOSICIONAL - RUPTURAS (VERSÃO II )**

#### **Roteiro Inicial**

- 1.abertura
- 2.primeira narrativa
- 3.coro canta a aflição, o temor e a indignação
- 4.diálogo - soprano e guitarra - clamor da resistência contra as demissões
- 5.segunda narrativa - a assembléia geral
- 6.tutti - coro canta a resistência e a revolta
- 7.diálogo - entre o baixo, piano e guitarra
- 8.retorna o tutti - reforço do canto à resistência e a revolta
- 9.terceira narrativa - a preparação da reação
  - 10.coro canta a irrupção do conflito e a repressão
  - 11.quarta narrativa - a comunicação do fechamento da fábrica
  - 12.tutti - a segunda assembléia geral
  - 13.coro canta a ocupação da fábrica
  - 14.tutti - o final - a desocupação da fábrica

#### **1- Abertura**

nota 1 – pensar na possibilidade de não fazer a abertura. Preocupação com o tamanho da peça e ao mesmo tempo, talvez a introdução mais adequada, seja o som da própria fábrica que será o eixo principal da peça;

#### **2 - Parte I - A Origem**

##### **Seção 1 - A fábrica**

**1.1 - entra som da fábrica** - som da fábrica em linhas p----mf, com intervenções de outras sonoridades( máquinas e vozes) em p---f---p; passa-se a um p,pp (fica apenas um tique taque) para entrar a primeira narrativa-parágrafo I

**1.2 - entra a primeira narrativa** – parágrafo I – com fundo som de fábrica;

### Primeira narrativa - esboço de texto 1

Um acontecimento que irá atingir duramente a vida de centenas de operários está sendo construído pela direção de uma fábrica situada em uma cidade ao sul do Brasil. A fábrica está sendo vendida e irá sofrer profundas mudanças sob a orientação da nova direção. Centenas de postos de trabalho serão extintos e os que permanecerem terão seus salários reduzidos. Férias deverão ser parceladas, horas extras não mais serão pagas e sua carga horária deverá aumentar. Os gerentes sabem que para implementarem essas duras medidas, terão uma boa margem de êxito, uma vez que a direção do sindicato da categoria consta na folha de pagamentos do caixa 2 da empresa. De 1200 trabalhadores, 500 serão demitidos e os restantes terão sua carga de trabalho aumentada. Os novos acionistas explicaram para os gerentes que esta é a única forma de não fechar a fábrica - 55 a 60 seg.

### Primeira narrativa - esboço de texto 2

Um plano está sendo articulado pela direção de uma fábrica, que se situa ao sul de uma cidade ao sul do Brasil, que irá desencadear sofrimentos e privações para um grupo de mulheres e homens que ali trabalham. Seus empregos serão extintos e para os que ficarem, as condições serão que tenham seus direitos flexibilizados. Seus salários terão que ser reduzidos, as horas extras não mais poderão ser pagas, as férias deverão ser parceladas e a sua carga horária deverá aumentar algo em torno de duas horas diárias. Os gerentes sabem que poderão implementar essas medidas com uma grande margem de êxito, uma vez que a direção do sindicato da categoria consta na folha de pagamentos do caixa dois da empresa. De 1200 trabalhadores, 500 serão demitidos. Os novos acionistas explicaram e orientaram os gerentes de que esta é a única maneira de a fábrica não ser fechada - 55 seg

**1.3 - ) retorna o som da fábrica** – retorna o som da fábrica ao primeiro plano , incluindo uma massa sonora de vozes de mando em plano secundário; a seguir entra o coro cantando fragmentos do texto de forma sobreposta ; se entra logo após num tutti em decrescendo, extinguindo-se; a instrumentação acompanha

o coro – piano – guitarra e bateria

fragmento do texto - vozes de mando – temos que ser duros; os acionistas exigem as demissões; fechar a fábrica; escolham os mais velhos; cortem os salários; isso vai ser moleza; dá-lhe futebol!; dá-lhe carnaval!; dá-lhe novela!

**ligação entre o 1.3 e o 1.4** - entra o leitmotiv das narrativas – tique -taque , pratos da bateria , e o motivo tocado pelo piano,guitarra e bateria; entra o motivo instrumental com o tique taque , decresce e fica apenas o tique taque;

**1.4 - ) entra a primeira narrativa** – Parágrafo II – mantém-se o tique taque e o som da fábrica em planos secundários; piano e guitarra pontos isolados em pp; bateria – pratos ad libitum em pp;

**Narrador** - Os gerentes acreditam no êxito dessas duras medidas, uma vez que a direção do sindicato é inoperante. Quinhentos trabalhadores serão demitidos. Os novos acionistas explicaram que esta é a única forma de não fecharem a fábrica -15 seg

**ligação entre o 1.4 e o 1.5** – bateria mantém pratos ad libitum em pp e produz um desenho rítmico três vezes e entra junto com o coro;

**1.5 - ) - I coral** - Um gosto estranho no ar - coro repete trechos do texto de forma descoordenada; trechos repetidos pelo coro de forma descoordenada utilizando registro grave-médio-agudo; o som da fábrica ao fundo, com sons de relógios, uma voz em forma de cântico religioso entoa parte do trecho em plano de fundo;uma outra voz diz amém, amém,amém repetindo 3 vezes de cada vez; apenas a bateria acompanha o coro no mesmo ritmo da melodia;

Fragmento de Trechos para o coro - acreditam no êxito; 2- duras medidas; 3- serão demitidos; 4- novos acionistas; 5- não fechar a fábrica;

**ligação entre o 1.5 e o 1.6 -** entra o leitmotiv das narrativas – tique -taque , pratos da bateria , e o motivo tocado pelo piano,guitarra e bateria; entra o motivo instrumental com o tique taque , decresce e fica apenas o tique taque;

**1.6 - ) entra a primeira narrativa** – parágrafo III - apenas o narrador fala sem acompanhamento nenhum;

**Narrador** - Dois dias após, o plano é apresentado aos trabalhadores. Um grande mal estar ali se instala e sentimentos de tristeza, temor e angústia afloram em todos.

**Ligação para a seção 2** - uma pequena pausa

## **Seção 2 - Aflição e lamento**

**2.1 - ) II coral** - A aflição, o temor e a indignação – apenas piano acompanha o coro

**ligação entre o 2.1 e o 2.2** - termina o coro e o piano guitarra fazem a introdução do trio; uma sugestão bateria/pratos , guitarra/pedal inicia a melodia ou parte dela do soprano(ou não , ou uma variação); piano faz um ostinato;

**2.2 -) Trio entre soprano e piano e guitarra** – O lamento e a denúncia

**3- I coro - A aflição, o temor e a indignação** - esboço do texto 1

algo dizia-nos que esse dia seria sombrio  
 algo havia nas ruas próximas e nos mercadinhos  
 nos pequenos jardins e na falta do vento  
 algo havia no olhar dos pequenos  
 e na ausência da algazarra das caturritas  
 algo havia que não podia ser lido nem ouvido  
 mas sentido .....

**I coro - A aflição, o temor e a indignação** – esboço do texto 2

então  
 tornou-se fato nossa inquietação  
 em poucas palavras nosso destino foi selado

em poucas palavras – se deu adeus ao trabalho  
 não é justo  
 não é justo  
 nossos direitos não existem?  
 Então  
 tornou-se crua nossa existência  
 tão poucas palavras para dizer o trágico  
 tão poucas palavras para ruírem sonhos  
 não é justo  
 não é justo  
 nossos direitos não existem?

4 – Diálogo entre soprano e piano e/ou guitarra – o clamor da resistência  
 contra as demissões - esboço do texto 1

O jardim hoje fechou silencioso  
 e o ritmo dos pequenos arbustos ao vento  
 não mais se fez maior e constante  
 passou rápida a infâmia, pela rua ao lado  
 ninguém notou, a mudez fria de cada planta  
 e a tensão escassa entre as flores e a luz

Diálogo entre soprano e piano e/ou guitarra – o clamor da resistência  
 contra as demissões - esboço do texto 2

O jardim hoje fechou silencioso  
 e o ritmo dos pequenos arbustos ao vento  
 não mais se fez maior e constante  
 e ninguém notou, a mudez fria de cada planta  
 e a tensão escassa entre as flores e a luz  
 passou rápida a infâmia atroz pela rua ao lado

Diálogo entre soprano e piano e/ou guitarra – o clamor da resistência  
 contra as demissões - esboço do texto 3

a gente sempre diz sim todo o dia

a canção nos ensina sim, deixe estar  
 a escola nos diz sim, como devemos ser  
 então como é que se diz não ?  
 então como é que se diz não ?  
 a gente sempre diz sim, vai melhorar  
 e esperamos sempre dizendo sim vai passar  
 a gente aprendeu a dizer sim todo o dia  
 então como é que se diz não ?  
 Então como é que se diz não ?

Segunda narrativa - a assembléia geral – esboço de texto 1

A aflição, a angústia e o temor começam a dar lugar a uma grande indignação e alguns trabalhadores da fábrica resolvem propor a todos que se organize uma assembléia, uma vez que o sindicato não está ao lado deles.

A maioria entende que ninguém está seguro com a situação da fábrica.

Segunda narrativa - assembléia geral - esboço de texto 2

Apesar de cada uma estar pensando nos infortúnios que terão que enfrentar, a maioria entende que ninguém está seguro com a situação. Em vista disso e uma vez que o sindicato é inoperante, alguns propõem que se realize uma assembléia para decidirem o que fazer.

A assembléia é realizada e a grande maioria resolve entrar em greve para reverter a decisão da gerência da fábrica.

ligação para a seção 3 - uma pequena pausa

## **Parte II - O conflito**

### **Seção 3 - A greve**

**3.1 - entra som da fábrica** - som da fábrica em linhas p----mf, com intervenções de outras sonoridades( máquinas e vozes) em p---f---p; passa-se a um p,pp (fica apenas um tique taque) para entrar a primeira narrativa-parágrafo I; um motivo leitmotívico do conflito é iniciado pelo piano ,guitarra e bateria; - a cola é o tique taque;

**3.2 - ) - entra a segunda narrativa** - a assembléia geral - a narrativa é acompanhada pelo motivo leitmotívico do conflito através do piano , guitarra e bateria os sons da fábrica agora apontam para um momento de tensão crescente; agora são vários tique taques significando o tempo de muitos;

Narrador - A aflição, a angústia e o temor começam a dar lugar a uma grande indignação e alguns trabalhadores resolvem propor a todos, que se organize uma assembléia geral. Lá , todos aprovam a greve para reverter as decisões da direção da fábrica. ( 15 seg )

ligação entre o 3.2 e o 3.3 - o piano , a guitarra e a bateria iniciam uma introdução para a entrada do III coro com uma variação do tema; fazem o acompanhamento do coro;

**3.3 -) - III Coral e acompanhamento** - coro da greve - coro canta as expressões - vai parar – a fábrica vai parar – se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, se unir o bicho foge – o final é um morrendo;

ligação entre o 3.3 e o 3.4 - o morrendo é a ligação para o IV coro;

**3.4 -) - IV Coral** - coro canta a resistência e a revolta - o IV coro é acompanhado somente pela bateria; na repetição ou no final entram o piano e a guitarra com pedal;

Tutti - coro canta a resistência e a revolta - esboço de texto 1

a gente sempre diz sim ao patrão

a gente sempre diz sim produção

a gente diz não à justiça

por que sim ao patrão ?

Por que não à justiça ?

Por que sim ao patrão ?

Por que não á justiça ?

Tutti - coro canta a resistência e a revolta – esboço de texto 2

a gente sempre diz sim a cobiça

a gente sempre diz sim submissa

a gente diz não ao respeito



por que sim a cobiça ?

Por que não ao respeito ?

Por que sim submissa ?

Por que não a revolta ?

Tutti - coro canta a resistência e a revolta – esboço de texto 3

olhem em volta tudo tem

as marcas das nossas mãos

olhem em volta tudo tem

as marcas do nosso suor

nós somos quem

produz a riqueza

produz a riqueza

**ligação entre o 3.4 e o 3.5** - aqui entram sons do aparato de segurança do estado, as vozes de mando , sinos de igreja e os sons da fábrica, uma voz repete as expressões - eu condeno, você está preso e outras vozes da repressão; piano,guitarra e bateria participam com a introdução do tema do trio; o coro deve repetir algumas expressões reforçando o canto do baixo;

diálogo entre o baixo e o piano e/ou guitarra - um recitativo ou canto

falado que aborda as ameaças e a repressão - esboço de texto 1

a lei é dura / para os que se revoltam

a lei é cega / para os que envelhecem

a lei é lerda / para os que reclamam

quem faz a lei / faz o fora da lei

quem cumpre a lei / não faz a lei

diálogo entre o baixo e o piano e/ou guitarra - um recitativo ou canto

falado que aborda as ameaças e a repressão - esboço de texto 2

a lei é dura / para os sem trabalho

a lei é cega / para os sem saúde

a lei é surda / para os que nada tem

quem faz a lei / faz o fora da lei  
 quem cumpre a lei / não faz a lei

3.5 - ) - Trio entre o baixo e o piano e guitarra - a parte final deve ser seguida pela bateria e retornam os sons pré- gravados indo para o final em fade-out;

a lei é dura / para os que se revoltam  
 a lei é cega / para os sem trabalho  
 a lei é lerda / para os que reclamam  
 quem faz a lei / faz o fora da lei  
 quem cumpre a lei / não faz a lei

3.6 - ) - Retorno do coro – retorna o coro com acompanhamento apenas da bateria, do canto á resistência e a revolta repetindo a expressão – Somos quem produz a riqueza

ligação para a seção 4 - uma pequena pausa

Seção 4 - A reação

4.1 - ) a preparação da reação – introdução - uma rápida entrada dos sons da fábrica e os sons de mando com o final nos vários tique-taques. O piano , a guitarra e a bateria tocam o leitmotiv; a cola final são os tique-taques

4.2 - ) entra a terceira narrativa - a preparação da reação -

A narrativa é acompanhada por sons de segurança do estado, sons de repressão, sons de violência, sons de mando, sons de rua e multidão, gritos; esses sons pré-gravados se extinguem logo após o fim da narração;

terceira narrativa - a preparação da reação - esboço texto 1

A direção da fábrica imediatamente busca agir para reprimir o

movimento de greve dos trabalhadores, instala auto-falantes por todo o lado e ameaça que irá demitir mais trabalhadores ou que a fábrica será fechada. A polícia é chamada. Se instala o conflito e a repressão é bastante intensa, mas a maioria dos trabalhadores se mantêm firmes e decididos.

terceira narrativa - a preparação da reação - esboço texto 2

**Narrador** - A direção da fábrica imediatamente busca agir para reprimir o movimento de greve dos trabalhadores, ameaça de demissão em massa , a polícia é chamada, o judiciário é acionado. Mas a greve continua.

**Ligação entre o 4.2 e o 4.3** - retornam os sons que acompanharam a terceira narrativa 4.2 de forma p----ff----p para dar entrada ao V coro;

**4.3 - ) V coral** - a irrupção do conflito e a repressão - o V coro é acompanhado de piano , guitarra e bateria; o final do coro mantém-se a bateria fazendo o leitmotivs do tique-taque em pp;

V coro - de texto 1

quando nós cantamos  
nosso canto é cinzento  
tem a marca  
tem a sina  
nosso canto é lamento  
é o gemido da máquina  
tomada de suor  
  
é o gemido da máquina  
tomada de suor

V coro - de texto 2

Um canto

quando nós cantamos  
nosso canto é cinzento  
tem a marca  
tema a sina  
nosso canto é lamento  
é o gemido da máquina  
tomada de suor

e se nós cantamos  
 não é só nosso esse alento  
 ele vem  
 de qualquer esquina  
 vez da cruz , sofrimento  
 como a tensão de músculos  
 tomados de cansaço

e esse canto para ser canto  
 também é silêncio  
 é espera, é olhar, é rotina  
 é também desalento intenso  
 como o repetir das mãos  
 em eternos movimentos

sim, mas esse canto  
 pra se fazer ouvir  
 deve ser juramento  
 deve se juntar  
 a outros cantos  
 na constância de um clamor imenso  
 como a pressão das ruas  
 tomadas de bandeiras

ligação para a seção 5 - a bateria produz o leitmotiv dos tique-taques em pp;

## Seção 5 - A ocupação

5.1 - ) A comunicação do fechamento da fábrica – introdução - uma rápida entrada dos sons da fábrica e os sons de mando com o final nos vários tique-taques. O piano , a guitarra e a bateria tocam o leitmotiv; a cola final são os tique-taques

5.2 - ) entra a quarta narrativa - o fechamento da fábrica -

A narrativa é acompanhada por sons de segurança do estado, sons de repressão, sons de violência, sons de mando, sons de rua e multidão, gritos; esses sons pré-gravados se extinguem logo após o fim da narração;

**Narrador** - Com a negativa dos trabalhadores de voltarem ao trabalho, a direção da empresa comunica que a fábrica será fechada e será instalada em outro país.

**Ligação entre o 5.2 e o 5.3** - a ligação é a própria introdução que é iniciada pelo piano, guitarra e bateria com variações do tema ou aproveitamento de motivos ou temas que já tenham sido usados para a primeira assembléia geral ou para outra demonstração de resistência dos trabalhadores. Essa seção deverá ser a preparação para o ápice da peça. Precisa ser bem preparada. Ela deverá ter uma espécie de resumo temático do que foi a cantata;

5.3 - ) VI Coral e acompanhamento - A segunda assembléia geral - além do acompanhamento instrumental, deve-se pensar a possibilidade de uso dos sons pré-gravados;

a gente sempre diz sim ao patrão  
 a gente sempre diz sim produção  
 a gente diz não à justiça  
 por que sim ao patrão ?  
 Por que não à justiça ?  
 Por que sim ao patrão ?  
 Por que não á justiça ?  
 Por que não podem haver fábricas sem patrões ?  
 Por que não podem haver fábricas sem patrões ?

**Ligação entre o 5.3. e o 5.4** - o instrumental faz um pequeno intermezzo para a entrada do VII coro;

**5.4 - ) VII coral e acompanhamento** - A ocupação da fábrica - a instrumentação se mantém a mesma; essa parte é o ápice da peça; deverá ser a parte de mais intensidade; o final deve ser tutti e terminar em uma nota

longa cortada bruscamente;

Por que não podem haver ?

Por que não podem haver ?

Fábricas sem padrões

Fábricas sem padrões

ligação entre o 5.4 e o 5.5 - uma pausa

5.5. - ) VIII coral e acompanhamento - Final - o final o narrador faz a pergunta final que é respondida pelo coro várias vezes conforme o texto;

**Narrador** - Por que não podem haver fábricas sem padrões ?

Coro responde - por que não podem haver fábricas sem padrões ?

Fábricas sem padrões – fábricas sem padrões – fábricas sem padrões -  
sem padrões – sem padrões – sem padrões ;

algumas idéias para a retomada da fábrica

**Narrador** - Uma reunião urgente na prefeitura é chamada pelo prefeito , pressionado pelos acionistas, empresários e gerentes, chefe da polícia, o bispo da cidade, o promotor público e dois juízes. Todos são unânimes que a situação da ocupação da fábrica é intolerável e não pode ser permitida.

Texto -

## APÊNDICE B

### RUPTURAS - PLANO COMPOSICIONAL ( Textos ) ( Plano Pré-Composicional – versão IV )

#### **PRIMEIRO MOMENTO ( BLOCO ) - A ORIGEM**

##### **Parte I - A Fábrica**

Parte - I	Seção - 01	Tempo - 0:00	Duração - 1:36
Nome - Introdução - Parte I - A Origem			
Instrumentação - Sons pré-gravados de fábricas e relógios			
Notas -			

Parte - I	Seção - 02	Tempo - 1:36	Duração - 0:27
Nome - Narrativa 1 - O Fato			
Instrumentação - narrador, Sons de relógios			
Notas -			

##### **Narrador:**

Primeira narrativa - Um acontecimento que irá atingir duramente a vida de centenas de trabalhadores, está sendo montado pela direção de uma fábrica em uma cidade ao sul do Brasil. A fábrica está sendo vendida e irá sofrer pesadas mudanças sob a nova direção. Centenas de postos de trabalho serão extintos e os não demitidos terão seus salários reduzidos. Férias serão parceladas, horas extras serão cortadas e a carga horária será aumentada.

Parte - I	Seção - 03	Tempo - 2:03	Duração - 0:39
Nome - Coro I - A fábrica			
Instrumentação - quarteto, sons de máquinas de fábricas e relógios			
Orientações para as vozes - 1.as vozes devem repetir as frases e as expressões das vozes de mando de forma seguida , de forma regular e com variadas intensidades; 2.deve haver um crescendo no início e um decrescendo no final;			

**Coro I -**

Expressões repetidas pelo coro com dinâmica variável - Temos que ser duros!  
Os acionistas exigem as demissões! Fechar a fábrica! Escolham os mais velhos.  
Cortem os salários. Isso vai ser moleza! Dá-lhe futebol! Dá-lhe Carnaval!  
Dá-lhe novela!

Parte - I	Seção - 04	Tempo - 2:42	Duração - 0:14
Nome - Narrativa 2 - O argumento patronal			
Instrumentação - narrador, e sons de relógios			
Notas -			

**Narrador:**

Segunda narrativa - Os gerentes acreditam no êxito dessas duras medidas, uma vez que a direção do sindicato é inoperante. Quinhentos trabalhadores serão demitidos. Os novos acionistas explicaram que esta é a única forma de não fecharem a fábrica.

Parte - I	Seção - 05	Tempo - 2:56	Duração - 0:22
Nome - Ligação das seções 4 e 6			
Instrumentação - piano			
Notas -			

Parte - I	Seção - 06	Tempo - 3:18	Duração - 0:38
Nome - Coro II - As demissões			
Instrumentação - quarteto, piano			
Notas - Orientações para as vozes - 1.as vozes devem repetir as frases e as expressões das vozes de mando de forma seguida , de forma regular e com variadas intensidades; 2.deve haver um crescendo no início e um decrescendo no final;			



**Coro II -**

Expressões repetidas pelo coro com dinâmica variável - Acreditam no êxito;  
Duras medidas; Serão demitidos; Novos acionistas; Não fechar a fábrica;

Parte - I	Seção - 07	Tempo - 3:56	Duração - 0:35
Nome - Ligação das seções 6 e 8			
Instrumentação - piano, guitarra elétrica e bateria			
Notas -			

Parte - I	Seção - 08	Tempo - 4:31	Duração - 0:11
Nome - Narrativa 3 - O plano			
Instrumentação - narrador, bateria			
Notas -			

**Narrador:**

Terceira narrativa - Dois dias após, o plano é apresentado aos trabalhadores. Um grande mal estar se ali instala e sentimentos de tristeza, temor e angústia afloram em todos.

Parte - I	Seção - 09	Tempo - 4:42	Duração - 0:13
Nome - Ligação das seções 8 e 9			
Instrumentação - piano, guitarra elétrica e bateria			
Notas -			

**Parte II - A Aflição e o Lamento**

Parte - II	Seção - 10	Tempo - 4:59	Duração - 1:20
Nome - Coro III - A aflição, o temor e a indignação			
Instrumentação - quarteto			
Notas -			

**Coro III -**A aflição, o temor e a indignação

então  
 tornou-se fato nossa inquietação  
 em poucas palavras nosso destino foi selado  
 em poucas palavras – se deu adeus ao trabalho  
 Então  
 tornou-se crua nossa existência  
 tão poucas palavras para dizer o trágico  
 tão poucas palavras para ruírem sonhos

Parte - II	Seção - 11	Tempo - 6:19	Duração - 0:06
Nome - Ligação das seções 10 e 12			
Instrumentação - piano, guitarra elétrica com pedaleira e bateria			
Notas -			

Parte - II	Seção - 12	Tempo - 6:25	Duração - 3:05
Nome - Trio - O jardim silencioso			
Instrumentação - contralto , guitarra elétrica com pedaleira, caixa clara			
Notas -			

Contralto -

Canto do lamento e da denúncia

O jardim hoje fechou silencioso  
 e o ritmo dos pequenos arbustos ao vento  
 não mais se fez maior e constante  
 e ninguém notou, a mudez fria de cada planta  
 e a tensão escassa entre as flores e a luz  
 passou rápida a infâmia atroz pela rua ao lado

## **SEGUNDO MOMENTO ( BLOCO ) - O CONFLITO**

### **Parte III - A Greve**

Parte - III	Seção - 13	Tempo - 9:30	Duração - 1:55
Nome - Introdução da Parte II - O Conflito			
Instrumentação - sons de máquinas de uma fábrica			
Notas -			

Parte - III	Seção - 14	Tempo - 11:25	Duração - 0:16
Nome - Narrativa 4 - A Assembléia Geral			
Instrumentação - narrador e sons de máquinas de uma fábrica			
Notas -			

### **Narrador -**

#### **Quarta narrativa - a assembléia geral**

A aflição, a angústia e o temor começam a dar lugar a uma grande indignação e alguns trabalhadores resolvem propor a todos, que se organize uma assembléia geral. Lá , todos aprovam a greve para reverter as decisões da direção da fábrica.

Parte - III	Seção - 15	Tempo - 11:41	Duração - 0:24
Nome - Ligação das seções 14 e 16			
Instrumentação - guitarra elétrica com pedaleira e sons de relógios			
Notas -			

Parte - III	Seção - 16	Tempo - 12:05	Duração - 1:35
Nome - Coro IV - Coro da Greve			
Instrumentação - quarteto, timbales, apitos, pratos, bumbo, tímpanos			
Notas -			

### **Coro IV - Coro da Greve**

Expressões cantadas pelo coro - greve - vai parar – a fábrica vai parar – se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, se unir o bicho foge -

Parte - III	Seção - 17	Tempo - 13:40	Duração - 2:15
Nome - Coro V - Resistência e Revolta			
Instrumentação - quarteto			
Notas -			

### **Coro V - Resistência e Revolta**

olhem em volta tudo tem  
as marcas das nossas mãos  
olhem em volta tudo tem  
as marcas do nosso suor  
nós somos quem  
produz a riqueza  
produz a riqueza

Parte - III	Seção - 18	Tempo - 15:55	Duração - 0:39
Nome - Ligação entre as seções 16 e 18			
Instrumentação - guitarra elétrica com pedaleira, sons de máquinas			
Notas -			

Parte - III	Seção - 19	Tempo - 16:34	Duração - 1:08
Nome - Dueto - Tema da Lei			
Instrumentação - soprano , contralto , piano, guitarra , percussão			
Notas -			

**Dueto - Tema da Lei**

a lei é dura / para os que se revoltam  
 a lei é cega / para os sem trabalho  
 a lei é lerda / para os que envelhecem  
 a lei é surda / para os que reclamam  
 quem faz a lei / faz o fora da lei  
 quem cumpre a lei / não não não faz a lei  
 quem faz a lei / faz o fora da lei  
 quem cumpre a lei / não não não faz a lei

**Parte IV - A Repressão**

Parte - IV	Seção - 20	Tempo - 17:42	Duração - 0:13
Nome - Narrativa 5 - A preparação da reação			
Instrumentação -			
Notas -			

**Narrador:**

A direção da fábrica imediatamente busca agir para reprimir o movimento de greve dos trabalhadores, ameaça de demissão em massa , a polícia é chamada, o judiciário é acionado. Mas a greve continua.

Parte - IV	Seção - 21	Tempo - 17:55	Duração - 1:08
Nome - Ligação das seções 20 e 22			
Instrumentação -			
Notas -			

Parte - IV	Seção - 22	Tempo - 19:03	Duração - 1:37
Nome - Coro VI - A Irrupção do conflito e a repressão			
Instrumentação -			
Notas -			

## Coro VI - A irrupção do conflito e a repressão

quando nós cantamos  
 nosso canto é cinzento  
 tem a marca  
 tema a sina  
 nosso canto é lamento  
 é o gemido da máquina  
 tomada de suor  
 é o gemido da máquina  
 tomada de suor

## Parte V - A Ocupação

Parte - V	Seção - 23	Tempo - 20:40	Duração - 0:10
Nome - Narrativa 6 - A comunicação do fechamento da fábrica			
Instrumentação -			
Notas -			

## Narrador

Com a negativa dos trabalhadores de voltarem ao trabalho, a direção da empresa comunica que a fábrica será fechada e será instalada em outro país.

Parte - V	Seção - 24	Tempo - 20:50	Duração - 1:12
Nome - Ligação entre as seções 23 e 25			
Instrumentação -			
Notas -			

Parte - V	Seção - 25	Tempo - 22:02	Duração - 1:33
Nome - Coro VII - Fábricas sem patrões			
Instrumentação -			
Notas -			

## Coro VII - A segunda assembléia geral

a gente sempre diz sim ao patrão  
 a gente sempre diz sim produção  
 a gente diz não à justiça  
 por que sim ao patrão ?  
 Por que não à justiça ?  
 Por que sim ao patrão ?  
 Por que não á justiça ?  
 Por que não podem haver fábricas sem patrões ?  
 Por que não podem haver fábricas sem patrões ?

Parte - V	Seção - 26	Tempo - 23:35	Duração - 0:47
Nome - Ligação entre as seções 25 e 27			
Instrumentação -			
Notas -			

Parte - V	Seção - 27	Tempo - 24:22	Duração - 0:28
Nome - Coro VIII 0 A Ocupação			
Instrumentação -			
Notas -			

## Coro VIII - A ocupação da fábrica

Por que não podem haver ?  
 Por que não podem haver ?  
 Fábricas sem patrões  
 Fábricas sem patrões

Tempo total - 24:50

## REFERENCIAIS SONOROS

ANTUNES, Jorge. Áudio da invasão de Pinheirinhos. 2011

link:<http://soundcloud.com/user1123204/material-sonoro-de-base/s-vLzpM>

BABBIT, Milton. Vision and Prayer ( soprano e sintetizador ) - 1954

BABBIT, Milton. Phonemena – soprano e piano - 1964

BUARQUE, CHICO; NOVELLI - Linha de Montagem. 1980

FURRER, Beat . Poemas fur mezzosopran, gitarre, klavier und marimba. 1984

FURRER , Beat. Scene III e VI - CD Die Blinden. 1999

NONO, Luigi. La Fabbrica Illuminata, 1964

PARMERUD , ÅKE. Grains of Voices. 1999

SCHOENBERG, Arnold - Pierrot Lunaire, 1912



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES , Ricardo – Adeus ao Trabalho? - Cortez Editora – 15a edição 2011

CONSTANTE, ROGÉRIO TAVARES. Tese de Doutorado. Aspectos de Estruturação Temporal no Concerto para Violão e Orquestra. Orient. Prof.Dr. Celso G Loureiro Chaves.POA.2006

COPE, David. Techniques of the Contemporary Composer. Schirmer. 1997

FORTE, Allen. The Structure of Atonal Music. New Haven , Yale University Press , 1973

HARVEY, David. A Condição Pós-moderna. São Paulo. Loyola. 1992

KOELLREUTTER, Hans Joachin. Introdução à Estética e a Composição Musical Contemporânea. Org. ZAGONEL,Bernadete;LA CHIAMULERA,Salete Maria. 2ª ed. 1987

ZUBEN, Paulo. Ouvir o Som. Ateliê Editorial 2005

\_\_\_\_\_ **F I M** \_\_\_\_\_