

O DITO E O (RE)DITO NA OBRA PARA ACORDEÃO DE JOÃO PEDRO OLIVEIRA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Helena Santana [1], Rosário Santana [2]

[1] Universidade de Aveiro, Portugal

[2] Instituto Politécnico da Guarda, Portugal

hsantana@ua.pt

RESUMO

No seu catálogo de obras, João Pedro Oliveira possui duas obras para acordeão - *L'Accordéon du Diable* (2006) para acordeão amplificado e fita, e *Prisma* (2007, 2011) que possui duas versões: uma para flauta, piano, acordeão e percussão, datada de 2007, revista em 2011, e outra, para fita, cimbalom, acordeão e percussão, datada de 2007. Quando questionado sobre a obra *L'Accordéon du Diable*, João Pedro Oliveira refere que esta possui referências várias, mencionando o intervalo de quarta aumentada – *Diabolus in Musica*; Nicolas Paganini - *The Devil's Violinist*; e Giuseppe Tartini - *Devil's Trill Sonata*. A ideia de construção base da peça é, segundo o compositor, a de transmitir uma virtuosidade demencial. No caso da segunda das obras, *Prisma* (2007, 2011), nas duas versões apresentadas, o compositor exterioriza a ideia contida na sua designação. Neste sentido, mostra que os sons se encontram refratados e decompostos nos seus elementos mínimos, os quais são usados posteriormente para compor novos objetos, gestos e discursos sonoros.

Através da análise das obras, pretendemos mostrar a evolução da escrita do compositor, as diversas técnicas discursivas e compositivas que aí expõe, bem como as ideias construtivas contidas na sua designação. No caso de *Prisma* uma das versões é para instrumentos acústicos e, a outra, para instrumentos acústicos e fita. Mostrar de que forma a ação do prisma se expressa, e de que maneira o compositor constrói um e outro universos sonoros, é um desafio a aceitar e concluir.

Palavras-chave: *L'Accordéon du Diable*; *Prisma*; João Pedro Oliveira; Acordeão; Música mista.

THE SAID AND THE (RE)SAID IN THE WORK FOR ACCORDION BY JOÃO PEDRO OLIVEIRA: A PROPOSAL FOR ANALYSIS

ABSTRACT

In his catalog of works, João Pedro Oliveira has two works for accordion - *L'Accordéon du Diable* (2006) for amplified accordion and tape, and *Prisma* (2007, 2011) which has two versions: one for flute, piano, accordion and percussion, written in 2007 and revised in 2011, and another one, for tape, cimbalom, accordion and percussion, composed in 2007. When asked about the work *L'Accordéon du Diable*, João Pedro Oliveira states that it has several references, namely the fourth augmented interval – *Diabolus*

in *Musica*; Nicolas Paganini - The Devil's Violinist; and Giuseppe Tartini - *Devil's Trill Sonata*. The basic idea of *L'Accordéon du Diable* is, according to the composer, the spread of an insane virtuosity. In the case of *Prisma* (2007, 2011), the composer intent to expresses the idea contained in his designation. In this sense, it shows that sounds are refracted and decomposed into their minimal elements, which are later used to compose new objects, gestures and sound speeches.

Through the analysis of those works, we intend to show the evolution of the composer's writing, the various discursive and compositional techniques that he exhibits there, as well as the constructive ideas contained in his designation. In the case of *Prisma*, one version is for acoustic instruments and the other for acoustic instruments and tape. Showing how the action of the prism expresses itself, and how the composer builds both sound universes, is a challenge to accept and conclude.

Keywords: *L'Accordéon du Diable*; *Prisma*; João Pedro Oliveira; Accordion; Mixed music.

1 INTRODUÇÃO

Escuta a música, a música contida no silêncio do ser; a música que embala; a música que ritma a vida; a música que faz o homem pensar. Se o som embala, a melodia surge diletta nos contornos de um sonoro, de uma peça musical, de uma audição e fruição de obra. Neste ínterim, a obra nasce repleta de sentido e de sentir. A obra e a arte, essa arte que não surge do nada, e para nada, mas que irrompe do homem na tentativa de o construir melhor, essa arte que o faz transcender-se, também ele, no objeto criado, informa-o diferentemente. Se na construção desse objeto o homem se espelha, espelha-se identicamente no seu modo de ser, existir e ajuizar. Assim, a arte constrói-o e constrói-se no seu fazer e fruir do objeto de si belo, e do belo, que, na sua permanência e imanência, “nada mais tem a fazer do que ser belo, embora admita igualmente que nós, além de *intuir* – a atividade propriamente estética – também façamos algo de supérfluo no *sentir* e no *percepcionar*” (Hanslick, 2002, p. 15). Mas atenção, pois “o órgão que acolhe o belo não é o sentimento, mas a *fantasia*, enquanto actividade do puro intuir” (Vischer as cited in Hanslick, 2002, p. 16). Essa fantasia que nos faz construir, sonhar; essa fantasia que dá corpo e vida ao som, que dá sentido e sentir à vida manifesta na obra de arte, musical ou outra, uma obra que se quer eficaz e, sobretudo, bela. Assim sendo, não será na fantasia, e pela fantasia proporcionada pela atividade do puro intuir, que o mundo se transmuda no ser e no ter que o percebe, no ser e no ter que o frui, constrói, mas quiçá, também aniquila e destrói? Não será através dela, e socorrendo-se dos quatro modos de escuta (Schaeffer, 1966; Chion 1983), que o homem significa a obra de arte musical?

Outrossim, a vida corre numa azáfama, ininterrupta, mostrando ao homem que se passa dele, do seu fazer, do seu sentir e pensar, mas que ele tenta, por todos os meios, consubstanciar, produzindo-se arte. Deste modo percebemos a necessidade e a intuição de João Pedro Oliveira, ao socorrer-se das suas *sensações*, *sentimentos* e *percepções* (Hanslick, 2002), mas também dos elementos materiais, concepcionais e espirituais, para se concretizar em obra e arte, uma obra que de sons se faz, permitindo-lhe uma existência exterior a si. É o ser e o tempo, o ser e o tempo não como substantivos, mas numa leitura muito mais ampla e profunda de si, dos outros e da vida, mas também do mundo e da arte, uma leitura que não se limita à interpretação do verbo *ser*, mas que se concretiza também através dos verbos *intuir*, *sentir* e *percepcionar* (Hanslick, 2002).

E neste dizer, o ser e o tempo, vistos da mesma forma que Heidegger, ou seja, como substantivos, como o, ou um, como ser, conduzem a uma interpretação diversa do ser, revelando “a sua

versatilidade, o que nele é acontecimento, o *passar-se* do ser. Como se as coisas e tudo o que existe se ocupassem em *estar a ser, fizesse, uma profissão de ser*” (Levinas, 2007, p. 24). Esta visão ontológica da palavra ser, onde a interpretação do verbo se efetua numa visão diacrónica, transporta-nos no, e pelo tempo da vida, abrindo-nos a porta do real. Esta viagem, compreensão da existência humana e do sentido da vida que, tantas vezes, o homem ignora numa vivência frenética e fugaz, é procurado na filosofia, e ainda mais na religião, como ópio de um povo sedento de sentido, na incompreensão das suas próprias limitações e da sua precariedade, fonte de incontáveis angústias e limitações. É o medo face à hecatombe, face ao escatológico da sua existência, exigindo-lhe, para a sobrevivência, que se diga em vida e arte (Levinas, 2008). Na procura de um sentido, o homem socorre-se da religião, estudando a possibilidade de permanecer para além do tempo de uma vida. Nessa necessidade, João Pedro Oliveira estuda os textos sagrados, traduzindo os seus conteúdos ao nível da obra, em som e arte. A influência de universos diversos do musical, neste caso não só o religioso como o espiritual, permite a João Pedro Oliveira conceber uma natureza sonora que efetua uma nova forma de abordagem de um mesmo objeto, de um mesmo material, de um mesmo som que, no nosso entender, se definem defletores da sua relação com uma forma de escrita profética. Reveladora de constantes referências bíblicas, bem como de um conjunto de princípios e técnicas de composição inovadores, a obra de João Pedro Oliveira mostra-se um edifício de inteligência, de poesia, de sensualidade, tornando corpórea a sua adoração por Deus.

No esplendor da sua criação, bem como nos conteúdos imagéticos revelados por Ele aos homens no grande livro sagrado, João Pedro Oliveira busca o fundamento de um imaginário que faz seu e que, sobretudo, se faz obra. Segundo o compositor,

“A [sua] convicção cristã [protestantes por opção, embora num saudável espírito ecuménico] tem sido um dos motores que [o] impulsionam na composição. Há qualquer coisa de mágico no pensamento espiritual que [creio eu] se pode apreender melhor através da criação e manifestação artística (...). Mas acima de tudo, o pensamento bíblico está cheio de metáforas e outras figuras de estilo que o tornam suscetível das mais variadas interpretações e “recriações”. [...] É precisamente essa riqueza, por um lado literária, e por outro lado transmissora de significado espiritual, que me fascina. A questão profética tem que ser associada [ao contrário do que habitualmente acontece], não a um ambiente de catástrofe e fim-do-mundo, mas a uma mudança que trará um novo universo onde o belo imperará” (Salazar, 2003, p. 87-88).

Revelando-se em som, a sua adoração por Deus, mas quiçá também pelo homem, aparece também numa atitude reflexiva e crítica sobre a criação artística e musical, buscando orientação nos textos sagrados para a edificação dos seus próprios elementos de vivência e criação (H. Santana & R. Santana, 2019/2020). E neste amadurecimento da alma, fonte de inesgotável sabedoria, é que o homem, e o autor em particular, encontra a paz anunciada. É a análise do real, do transitório, da busca continuada dos conteúdos da vida, da chama da existência transmutada numa intenção e na realização de arte. Nesse ínterim, a angústia da existência da vida arrasta a interrogação e o questionamento constantes. Assim, e num criar e num moldar dos materiais frios e rudes da consciência e da terra que se transformam nas mãos e no saber do artífice, dando progressivamente lugar a objetos de rara beleza e sensibilidade, manifesta-se o belo na obra e na arte, o belo que não será somente “uma atividade do puro intuir” (Hanslick, 2002, p. 16), mas que “procede de uma necessidade interior da alma¹. É belo o que é belo interiormente” (Kandinsky, 1991, p. 116), sendo bela a obra que do belo é.

¹ A de criar e de se fazer melhor a cada instante.

Neste nosso trabalho, e através da análise das obras *L'Accordéon du Diable* (2006) para acordeão amplificado e fita, e *Prisma* (nas versões de 2007, e aquela revista em 2011)². Através desta obra, nas suas várias versões, pretendemos mostrar a evolução da escrita do compositor, as diversas técnicas discursivas e compositivas que nelas expõe, bem como as ideias construtivas contidas na sua designação. No caso de *Prisma* uma das versões é para instrumentos acústicos e, a outra, para instrumentos acústicos e fita. Mostrar de que forma a ação do prisma se expressa, e de que maneira o compositor constrói um e outro universo sonoros, é um desafio a aceitar e concluir de modo a mostrar de que modo João Pedro Oliveira se mostra obra, e de que modo a sua obra se mostra não só uma atividade do puro intuir como uma necessidade interior da alma (Kandinsky, 2002). Necessidade interior da alma revela-se ainda quando usa dos meios tecnológicos e da informática musical. Identificar o modo como estes agem sobre o processo de composição e na determinação dos seus objetos sonoros será também alvo do nosso interesse ao longo desta investigação.

2 QUANDO O HOMEM SE CONVERTE NUM DEUS DE UNIVERSOS INCOMUNS

Em Portugal, e ao longo do século XX, vários são os autores que utilizam as mais diversas e atualizadas técnicas de suporte à criação musical. O uso das novas tecnologias revela-se igualmente um facto. Pertinente, manifesta-se a sua menção, constituindo, este documento, uma breve referência a duas obras de um autor maior da nossa História da Música. O seu estudo, bem como o estudo das técnicas utilizadas na conceção e criação de obras onde o uso da tecnologia se concretiza, leva-nos a adentrar em vastos domínios da criação e da interpretação musicais. Desenvolvendo-se em vastos e diversos campos do conhecimento, tanto técnico, como científico e artístico, a música permite-nos refletir e indagar sobre matérias e materiais diversos. Ao analisarmos o catálogo de obras do compositor português João Pedro Oliveira deparamo-nos com um conjunto muito diversificado de obras. Para instrumento solo, conjunto instrumental, orquestra, ou utilizando os meios informáticos ao seu dispor, desenvolve um corpus de obra que inclui as de natureza eletrónica, eletroacústica ou mista. Simultaneamente revela-se a presença de um imaginário, de um universo e de uma temática que busca nos escritos sagrados e bíblicos, uma fundamentação para o seu fazer artístico. A escrita de autores maiores da literatura portuguesa também se faz presente, assim como o uso da eletrónica pois, para ele, a interação entre os universos eletrónico, misto e instrumental, bem como a zona de sobreposição entre estes universos concretiza-se, não só enquanto característica, mas também enquanto objetivo de criação na sua produção de arte.

Como ele próprio afirma:

“Nos últimos anos tenho essencialmente composto música mista [...]. Uma vez que me interessa muito ligar ambos os universos sonoros, por um lado, o instrumento (real, físico, presente, humano, sujeito a variações e hesitações) e, por outro, o som eletroacústico (virtual, frio, pré-composto, sempre idêntico), o percurso tem sido de aproximação entre ambos. O resultado reflete-se nas duas componentes: na parte eletroacústica, tenho tentado compor de uma forma “instrumental”, [...]; no trabalho com os instrumentos, as sonoridades têm-se aproximado cada vez mais da eletroacústica, quer através do gesto, quer através da utilização de novas técnicas de execução.” (Salazar, 2003, p. 95)

² *Prisma* contempla uma versão para flauta, piano, acordeão e percussão, datada de 2007, revista em 2011, e outra versão, para fita, cimbalom, acordeão e percussão, datada de 2007. A diferença entre as obras consiste no uso numa das obras do piano e na outra do cimbalom.

A interação entre estes dois universos revela-se uma interação não só de técnicas, como de gestos e de materiais havendo, por isso, uma constante permuta entre eles.

Simultaneamente, e mesmo que, por vezes, a arte procure

“o seu conteúdo nos temas mais vis [subsiste sempre a questão, como constituir o objecto de arte?] O modo como se reproduz o objecto [, o modo que se torna] para o artista o seu único problema: [e que se revela] o “Credo” de uma arte sem alma.” (Kandinsky, 1991, p. 31)

Mas será que a alma não se encontra mesmo lá? Será que o objeto criado, enquanto desejo e solução, necessidade e determinação, não consegue a comunicação com os outros, com o Divino?

Em última análise, todos os artistas procuram nas formas exteriores da arte um conteúdo interior, a comunicação com esse Sublime. À medida que o homem progride, “amplia-se o círculo das qualidades que [aprende] a reconhecer nas coisas e nos sons. E estas tomam um significado que se transforma em ressonância interior” (Kandinsky, 1991, p. 58). Mais uma vez surge a inquietação de um ser face a Deus e a si mesmo, face à percepção do outro e de si. É o questionamento face ao que vê e ao que sente, face a tudo aquilo com que se depara numa existência que o transcende. É o olhar o outro, o olhar a criação. Esta ação conduz-nos a um legado importante da criação: a chegada ao outro através de si. É a sublime imagem do eu no outro, e pelo outro, imagem que não se traduz na única e simples imagem primeira, mas na leitura atenta do real, na busca do interior de si, e do interior de si no outro. É a percepção sublime da mão de Deus no homem. E assim, o rosto se apresenta como

“significação, e significação sem contexto. (...) E toda a significação, no sentido habitual do termo, é relativa a um contexto: o sentido de alguma coisa está na sua relação com a coisa. (...) a visão é [a] procura de uma adequação: é aquilo que por excelência absorve o ser.” (Kandinsky, 1991, p. 70)

E essa adequação está presente na imagem por vezes falsa que fazemos do real, na busca da identidade de si no outro, na apropriação que fazemos do outro em nós. E neste contato com o outro, nesta necessidade de comunicar, o homem necessita de um conjunto de signos, significados e significantes, de uma linguagem. Esta, trazendo uma sabedoria que deve explicitar-se.

A procura incessante do Belo, do certo, da razão, do indizível, embora exprimível, nos sons, nas palavras, nas emoções do artista que se manifestam desejo de perfeição, são os que

“a beleza introduz (...) uma finalidade nova – uma finalidade interna – no mundo nu. Desvelar pela ciência e pela arte é essencialmente revestir os elementos de uma significação, ultrapassar a percepção. Desvelar uma coisa é iluminá-la pela forma: encontrar-lhe um lugar no todo, captando a sua função ou a sua beleza.” (Levinas, 2008, p. 64)

Põe-se assim em questão o poder do homem face ao pensamento, face à matéria, face à criação. E a noção de poder altera-se face à inatingibilidade do outro que domina pela transcendência, pela perfeição que possui e que o homem almeja possuir. É a ideia que faço do Outro, do Objeto, da Obra de Arte, que faz nascer no Homem a noção da sua fraqueza face ao Outro e da relação desigual face ao ininteligível da criação. Simultaneamente, a humildade do gesto criador que mais não é do que o exercício da razão pela vontade de criar, de comunicar, não se faz no livre-arbítrio da escolha inconsciente de um percurso ou de uma matéria. Antes, está sujeito a regras claras, definidas pelo sistema previamente definido e claramente exposto ao criador e ao outro, quando, face à obra fruída, necessita dos mecanismos mentais, das normas e dos conceitos necessários à reta interpretação dos conteúdos e inteligibilidade do objeto de arte. É o lado exterior do objeto, aquele que o homem percebe, que anuncia o rosto oculto revelado pela criação. É o Belo da obra de arte e o belo da vida presentes na natureza e no homem que cria. É o Belo da liberdade que possui, e que o deveria levar

ao conhecimento, mas que, por vezes, o conduz ao desconhecimento e à involução. É ela, muitas vezes, a razão do vazio do seu olhar, esse olhar que não vê, que não crê, que não sente, que não diz. E não lhe revelando a essência, conduz o homem na crua realidade do que é descobrir um segredo, conseguir uma significação, iluminar um pensamento, ativar uma emoção, aspirando uma comunicação; uma arte que emana de Deus, traduzindo objetos de saber, ser e vivenciar. Por outro lado, o poder ilusório da criação, permite-lhe almejar a arte e o ser artista. É esse poder que se torna a revelação de uma resistência que, com uma força maior, questiona o direito singelo à criação, a uma gloriosa espontaneidade de ser e permanecer vivo, útil e capaz, delineando-se obra e arte.

3 A ANÁLISE AO SERVIÇO DA COMPREENSÃO DA OBRA

Considerando o corpus de obras presentes ao longo da História da Música de Portugal e não só, bem como os métodos e as metodologias de análise que se têm desenvolvido ao longo dos anos para a sua análise, salientamos aqueles propostos por autores como Pierre Schaeffer, Michel Chion, Steven MacAdams, Kaija Saariaho e Denis Smalley, autores que têm desenvolvido vários métodos de análise para a música eletrónica e eletroacústica em particular (Bachratá, 2010). Contudo, podemos observar uma lacuna ao nível da publicação de trabalhos teóricos e analíticos nesta área – a música eletrónica, eletroacústica e mista, mormente de autores portugueses. Neste sentido, Bachratá afirma que:

“The problems, which might have caused this state of hibernation in the development of standard approaches to electroacoustic music and mixed music in particular have been pointed out already by many authors and may be summarized into these main points: the problem of the score or its absence, the problems of perception, terminology and language, and also the wide range and diversity of storage formats for electroacoustic documentation and its accessibility.” (Bachratá, 2010, p. 30)³

Em outro, e em relação à questão da receptividade por parte do público deste tipo de obra, João Pedro Oliveira salienta, em entrevista dada a Álvaro Salazar que

“Toda a produção artística tem determinadas características que são reflexo de uma aprendizagem e de um conhecimento, obviamente transformados e sintetizados num ou mais objetos físicos por uma vontade e pela imaginação pessoal. O conhecimento e compreensão dessas características pode [ou não] ser partilhado por um maior ou menor número de pessoas. Quando não há esse conhecimento, essa partilha, ao haver contato entre o objeto artístico e o público receptor, geralmente a primeira reação é de estranheza, ou mesmo recusa. O caso mais óbvio é o contato entre culturas musicais diferentes [...]. O mesmo se passa com a música contemporânea.” (Salazar, 2003, p. 93)

Estes factos são relevantes para quem faz música. Assim, surge a questão da notação da obra e, em particular, a sua inteligibilidade enquanto sonoro.

Tradicionalmente, e ao nível da análise musical da música instrumental, a partitura costuma ser o material mais utilizado para efetivar essa análise. O analista trabalha com seus signos e símbolos. Quando o analista se aproxima de uma partitura de uma obra musical mista, confronta-se com uma partitura que geralmente possui dois níveis de notação: os signos e símbolos da parte instrumental, e

³ Tradução nossa: “Os problemas que podem ter causado este estado de hibernação no que concerne o desenvolvimento de abordagens analíticas padronizadas para a música eletroacústica e a música mista em particular, já foram clarificados, discutidos e avaliados, por diversos autores, podendo ser resumidos nos seguintes pontos: a existência ou não de partitura, as questões de percepção, terminologia e linguagem aplicadas ao nível da criação, audição, percepção e análise, e ainda, a diversidade de formatos de armazenamento de documentação eletroacústica e a questão relativa à sua acessibilidade.” (Bachratá, 2010, p. 30).

aqueles que são da componente eletrónica que representam, as mais das vezes, somente alguns aspetos musicais dos sons ou uma gestualidade imanente. Neste caso, a partitura revela informações principalmente sobre a componente instrumental sendo que a componente eletrónica ou eletroacústica é, muitas vezes, desprezada ou mesmo ignorada. Na maioria dos casos, a partitura inclui cronogramas para sincronização ou uma notação gráfica esquemática.

No caso da música eletroacústica, muitas vezes confrontamo-nos com a inexistência de uma partitura, facto que constitui um problema para o analista. Alguns compositores transcrevem as suas sugestões musicais de forma mais precisa e eficaz, considerando o elemento eletroacústico. Este é o caso de João Pedro Oliveira. Na sua obra, podemos observar que, por meio do uso de alturas, durações e ritmos adequados, inúmeros símbolos e notação gráfica, o compositor clarifica os gestos e os constituintes dos sons projetados. As suas partituras contêm geralmente todos estes elementos no que concerne a notação da componente fita, dando-nos dados suficientes para a sua correta interpretação e compreensão. Em todos os casos, a notação da componente eletroacústica (ou fita) serve mais como uma instrução para o performer, do que para o analista. A partitura não representa todas as informações sobre os sons em si, a partitura representa gestos e envelopes. Nas suas partituras, João Pedro Oliveira utiliza vários tipos de notação no que concerne a componente musical em fita. Ao mesmo tempo, podemos notar que o título geralmente sintetiza o conceito essencial da obra, que ora é simbólico, ora é estrutural. No caso da obra de João Pedro Oliveira, o simbolismo parece fazer parte das principais motivações para iniciar um trabalho de composição. Levando isso em consideração, a partitura representa esse facto, tornando-se apenas uma representação das características do seu universo sonoro. Nesse sentido, percebemos que é o próprio sonoro que deve ser analisado, decifrando, a partir dele, as técnicas e os meios utilizados para lá chegar.

A pesquisa e a prática criativa em música eletroacústica têm enfatizado a maneira como podemos perceber diferentes obras, adotando abordagens distintas ao nível da nossa escuta. O facto promove uma melhor compreensão do conteúdo e da estrutura formal e conceptual de uma obra musical, identificando não apenas os aspetos gerais da peça, mas também os detalhes do material musical que nos é oferecido. Nesse sentido, Bachratá afirma que:

“One of the most adopted concepts in approaching different aspects of ‘aural experience’ in electroacoustic music is the method of Four Modes of Listening (Quatre écoutes) – Listening (Écouter), Perceiving (Oûir), Hearing (Entendre) and Comprehending (Comprendre), first introduced by Pierre Schaeffer and later developed by Michel Chion and Denis Smalley.” (Bachratá, 2010, p. 38)⁴

Pierre Schaeffer e Michel Chion são dois autores fundamentais para o desenvolvimento da teoria da música concreta, eletrónica e eletroacústica. Os estudos e ensaios que desenvolvem permitem compreender o som e os seus constituintes de modo mais profundo, bem como os seus modos de escuta, desenvolvendo assim, novos modos de compreender o fazer e o escutar musicais, tanto nas suas componentes puramente instrumentais, como nas suas componentes concreta, eletrónica e eletroacústica. Assim, a distinção que os mesmos consagram aos quatro modos de escuta serão fundamentais para a audição, compreensão e análise de uma obra musical. Aqui referimo-nos a qualquer obra musical. Embora o seu trabalho enfoque nas áreas da música concreta, eletrónica e

⁴ Tradução nossa: “Um dos conceitos mais adotados na abordagem daquilo que podemos designar de “experiência auditiva” ao nível da música eletroacústica, é o método dos Quatro Modos de Escuta (*Quatre écoutes*) - Escutar (*Écouter*), Ouvir (*Oûir*), Entender/Apreender (*Entendre*) e Compreender (*Comprendre*), introduzidos, e pela primeira vez, por Pierre Schaeffer e, posteriormente, desenvolvidos por Michel Chion e Denis Smalley” (Bachratá, 2010, p. 38).

eletroacústica, ela transcorre para as obras acusmáticas e mistas, estas últimas alvo da nosso interesse e análise. Os conceitos apresentados por Bachratá, referentes às pesquisas de Pierre Schaeffer e Michel Chion, exigem uma clarificação de modo a compreendermos melhor a sua inserção neste nosso trabalho, bem como da sua pertinência neste contexto.

1. *Écouter, c'est prêter l'oreille, s'intéresser à. Je me dirige activement vers quelqu'un ou vers quelque chose qui m'est décrit ou signalé par un son.*
2. *Ouïr, c'est percevoir par l'oreille. Par opposition à écouter qui correspond à l'attitude la plus active, ce que j'ouïs, c'est ce qui m'est donné dans la perception.*
3. *D'entendre, nous retiendrons le sens étymologique : "avoir une intention". Ce que j'entends, ce qui m'est manifeste, est condition de cette intention.*
4. *Comprendre, prendre avec soi, est dans une double relation avec écouter, grâce à ce que j'ai choisi d'entendre. Mais, réciproquement, ce que j'ai déjà compris dirige mon écoute, informe ce que j'entends. (Schaeffer, 1966, p. 104)⁵*

Dada a relevância da investigação concretizada à época, e publicada em 1966 por Pierre Schaeffer no seu livro *Traité des objets musicaux*, diversos investigadores e criadores, assim como instituições de ensino e investigação, dirigiram a sua atenção para ela, e os seus resultados ao nível da criação musical. O seu desenvolvimento será uma consequência da sua relevância e pertinência, e outros autores se juntam neste trabalho. Para além do desenvolvimento de diversa tecnologia de apoio à criação e difusão musical, proliferam os ensaios teóricos sobre o assunto. Neste contexto surge o trabalho de Michel Chion, também referido por Bachratá, onde encontramos já um desenvolvimento teórico no que aos quatro modos de escuta diz respeito. Para Chion (1983)

Mais qu'en est-il de ces quatre écoutes ? A quoi correspondent, dans le langage du T.O.M. [Traité des Objets Musicaux], ces quatre verbes courants : Écouter, Ouïr, Entendre, Comprendre ?

Au secteur 1 – Écouter, c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose ; c'est, par l'intermédiaire du son, viser la source, l'événement, la cause, c'est traiter le son comme indice de cette source, de cet événement (Concret-Objectif).

Au secteur 2 – Ouïr, c'est percevoir par l'oreille, c'est être frappé de sons, c'est le niveau le plus brut, le plus élémentaire de la perception ; on «oit» ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre (Concret-Subjectif).

Au secteur 3 – Entendre, c'est, d'après l'étymologie, manifester une intention d'écoute, c'est sélectionner dans ce qu'on oit ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une « qualification » de ce qu'on entend (Abstrait/Subjectif).

Au secteur 4 – Comprendre, c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code (écoute sémantique ; Abstraite/Objectif). (Chion, 1983, p. 25)⁶

⁵ Tradução nossa: "1. Escutar é ouvir, é estar interessado em. Quando escuto dirijo ativamente a minha atenção em direção a alguém ou algo que me é descrito ou sinalizado por um som. 2. Ouvir é perceber pelo ouvido. Ao contrário de escutar, que é a atitude mais ativa, o que eu ouço é o que me é dado pela percepção que realizo do som escutado. 3. Para entender (apreender), manteremos o significado etimológico: "ter uma intenção". O que ouço, o que se manifesta para mim, é uma condição dessa intenção. 4. Compreender, levar consigo mesmo, está em dupla relação com entender, graças ao que escolhi ouvir. No entanto, o que já entendi direciona a minha escuta, informa o que entendo." (Schaeffer, 1966, p. 104)

⁶ Tradução nossa: "Mas em que consistem aqueles quatro modos de escuta? Ao que corresponde, na linguagem do T.O.M. [Traité des Objets Musicaux; Tratado dos Objetos Musicais], os quatro verbos: Escutar, Ouvir, Entender, Compreender? No Setor 1 – Escutar, é ouvir alguém, algo; É, através do som, definir a fonte, o evento, a causa, é tratar o som como um indicador dessa fonte, desse evento (Concreto-Objetivo). No setor 2 – Ouvir, é perceber pelo ouvido, é ser atingido por sons, é o nível

Considerando estes quatro modos de escuta, e o pensamento de Michel Chion, é compreensível afirmar que o processo de escuta depende da decisão do ouvinte. «*Ces quatre modes de l'écoute se résumant plus ou moins dans cette phrase: e vous ai ouï, bien que je n'aie pas écouté à la porte, mas je n'ai pas compris ce que j'ai entendu.*»⁷ (Chion, 1983, p. 26).

De acordo com a escuta tradicional, na música instrumental, um dos aspetos mais importantes do reconhecimento dos sons é a identificação da sua origem juntamente com a sua representação visual (notação). No caso da música eletrónica, eletroacústica e mista, a partitura possui várias funções. Elas podem ser um auxílio para a performance ou, na música combinando instrumentos ao vivo e sons eletroacústicos, elas podem servir de auxílio para o intérprete e para a ação de sincronização entre o instrumental e o pré-gravado. As partituras também podem ser importantes para a difusão da componente eletroacústica. Geralmente, constituem uma representação visual que assinala detalhes importantes que são necessários para a difusão da obra musical. Nesse sentido, o tempo geralmente é representado no eixo horizontal enquanto o eixo vertical é reservado para a representação do espectro do som, ou de outras informações que o compositor considere relevantes. Em algumas das suas partituras, João Pedro Oliveira usa um pentagrama. Os conteúdos que nelas expressa contribuem, de forma limitada, mas também extensa, para o processo analítico.

3.1 *L'Accordéon du Diable* (2006)

A obra *L'Accordéon du Diable*, composta em 2006, foi escrita para acordeão com teclado de botões e fita pré-gravada (eletrónica). Tem a duração de cerca de 10 minutos. João Pedro Oliveira ganhou com esta obra alguns dos mais prestigiados e conceituados prémios de composição, nomeadamente o 1.º Prémio no *Musica Nova Competition* em 2007 na República Checa e, o *Magisterium Prize – Bourges International Electroacoustic Music Competition* em 2008. Nesta obra o instrumento deve ser amplificado e difundido por autofalante colocado em frente do instrumentista, e, a parte da fita, difundida de duas maneiras - em estéreo ou através de seis canais como o apresentado na nota explicativa da partitura (Oliveira, 2006). Este facto modifica substancialmente a forma como o sonoro se constrói e projeta na sala. O público colocado de forma convencional⁸, frente ao instrumentista, adquire uma postura de audição mais centrada no palco no primeiro caso, onde o som se projeta frontalmente, ou, no segundo caso, em toda a sala, quando o som provém de todos os lados condicionando de forma mais forte a sua audição e vinculação à obra.

Quando questionado sobre a obra, João Pedro Oliveira refere que *L'Accordéon du Diable* nos sugere, e logo de imediato, através da sua denominação, referências várias mencionando não só o intervalo de quarta aumentada, trítone, considerado o *Diabolus in Musica*, como o grande violinista Nicolas

de percepção mais bruto, mais elementar; sendo que, e passivamente, *ouvimos* muitas coisas que não queremos a maior parte das vezes, nem ouvir, nem compreender (Concreto-Subjetivo). No sector 3 - *Entender* (apreender) é, segundo a etimologia, manifestar intenção de ouvir, é selecionar aquilo que nos interessa escutar e ouvir de modo mais particular, operar uma *qualificação* do que se ouve (Abstrato/Subjetivo). No Setor 4 - *Compreender*, significa apreender um *sentido*, um valor, tratando o som como um signo referente a esse sentido, segundo uma linguagem, um código (escuta semântica; Abstrato/Objetivo)." (Chion, 1983, p. 25)

⁷ Tradução nossa: "Estes quatro modos de escuta resumem-se, no nosso entender, nesta frase: "Ouvi-te, embora não te tenha escutado à porta, embora não tenha compreendido o que entendi (apreendi)." (Chion, 1983, p. 26).

⁸ Entendemos aqui por convencional, a maneira que, admitida pelo uso, e de um modo geral, se utiliza para colocar o público numa sala - em filas frente ao palco e às fontes sonoras.

Paganini, intitulado o *The Devil's Violinist*, e o não menos importante Giuseppe Tartini que, na qualidade de compositor, escreveu a *Devil's Trill Sonata*. Simultaneamente, refere que a ideia base de construção da peça é a de transmitir uma virtuosidade demencial. Esta virtuosidade demencial, conseguida nos elementos técnicos e interpretativos propostos, pretende ilustrar os elementos já descritos, promovendo diferentes estados emotivos e preceptivos do sonoro e do musical. Se analisarmos o significado do termo virtuoso percebemos uma sua evolução ao longo da história. Se na Itália, e ao longo dos séculos XVI e XVII, era um termo honroso reservado àqueles que se distinguiam em alguma área do conhecimento, rapidamente é aplicado àquele que demonstra uma grande habilidade em uma qualquer área. Se inicialmente se aplicava a nível teórico (*theoretische virtuosi*), em 1720, no conjunto das suas Sonatas para solista e contínuo, Johann Matthenson propõe a sua aplicação a nível prático (*virtuoso prattici*). João Pedro Oliveira transpõe estas elocuições e intenções para a sua obra, e em particular em *L'Accordéon du Diable*, no modo como utiliza o instrumento, neste caso o acordeão, nas técnicas de interpretação que propostas para o instrumento, mormente o uso das técnicas estendidas, nos estados emocionais que impõe através do sonoro criado, e também no uso da componente pré-gravada como meio de desenvolvimento daquilo que são as possibilidades do instrumento tradicional. Através da componente fita o acordeão torna-se maior enquanto conjunto de possibilidades instrumentais. O uso e manipulação física e emocional, tanto dos instrumentistas (e do acordeonista em particular) como do público, é um facto, tornando-se a sua escrita e o seu sonoro, não só um elemento de virtuosismo, como uma proposta demencial (usando as suas palavras). O processo de amplificação do instrumento também concorre para a criação de um sonoro mais monumental, e a parte pré-gravada, transformando de forma radical o projetado pelo instrumento acústico, expande os limites instrumentais e performativos da obra em estudo. O intérprete pode, ou não, ser auxiliado por um metrónomo e, segundo indicações do compositor, a obra deverá ser interpretada de forma bastante enérgica. Esta sua determinação indica não só uma atitude interpretativa que salientará o virtuosismo do expresso musicalmente, mas a manifestação de uma energia interpretativa que encontra paralelo naquela que, historicamente, se cogita ao ouvirmos a referência a Nicolas Paganini.

Neste contexto, podemos prever que a energia a que nos referimos se projeta, não só através de uma atitude interpretativa, como através de uma profícua carreira na área da composição musical, ou na forma como concebe e expande os materiais musicais. O uso da eletrónica dilata o uso dos sons instrumentais distorcendo-os e expandindo-os para além dos limites usuais. A utilização de formas de ataque inopinadas, nomeadamente a respiração, sons de chaves e de fole, tenta, segundo o compositor, transmitir a ideia de asfixia e de extrema tensão que pretende veicular. A asfixia mostra-se ainda através de uma tensão acumulada que se delineia desde o início da obra pela não progressão dinâmica de um discurso que se propõe cerrado em termos harmónicos e melódicos, bem como ao nível dos materiais. A sua repetição e circularidade, bem como o uso de pedal, encontram-se mais uma vez na determinação discursiva do autor. Sabemos que a construção de obra usando um núcleo reduzido de material que se manipula ao extremo é característico do autor. Sabemos que esse mesmo material é manipulado por um conjunto restrito de técnicas de composição, mas, e igualmente, pelo expresso na banda pré-gravada. Neste estrato encontramos não só a repetição variada do enunciado no estrato instrumental, como a manipulação tímbrica e do gesto exposto pelo instrumento. Este facto permite ao compositor entrar numa banda de frequências e materiais que demonstra o seu interesse pela interação entre os universos instrumental e eletrónico, visando a criação de uma linguagem própria. Este facto verifica-se em *L'Accordéon du Diable* desde logo no início da obra. O material patente no instrumento encontra-se metamorfoseado pelo objeto produzido pela fita. De natureza

instrumental, este objeto transforma o objeto veiculado pelo instrumento delineando um outro timbre instrumental que se encontra manipulado pelo objeto criado na eletrônica (ver compassos 1-5) (Oliveira, 2006, p. 2).

A asfixia, como referido pelo autor, revela-se igualmente através de formas de ataque que sugerem um arfar e uma agonia do instrumentista como é o caso do *Bellow Shake*. Esta forma de manipulação do fole é a que mais se desenvolveu ao longo do século XX e XXI. É executado através de movimentos rápidos de abertura e fecho do fole. Na obra *L'Accordéon du Diable*, João Pedro Oliveira quer que o instrumentista efetue este movimento o mais rápido possível. Este movimento surge ligado a formas de notação que a fazem acontecer de forma mais ou menos rápida e homogênea, bem como ao uso de som normal ou alocado ao som de ar, como o expresso na nota explicativa da partitura (Oliveira, 2006). A asfixia encontra-se ainda, e de uma forma mais direta, no uso da saída regular ou irregular, forte ou fraca, de ar do fole do instrumento que, na sua execução, pode estar associada, ou não, ao *Bellow Shake*. Pode ainda estar ligada a um vazio que torna o sonoro ainda mais constrangedor (ver compassos 55-72) (Oliveira, 2006, p. 6). Este vazio, repleto de informação sonora, é preenchido pelo expresso na fita, um *clüster* típico, numa dinâmica evolutiva pianíssimo, revelando um sonoro quase etéreo. A tensão encontra-se fixada de diversas maneiras, nomeadamente através da construção melódica, rítmica e harmónica dos materiais, bem como das formas de ataque já referidas. Assim, podemos exemplificar com o presente no início da peça onde os materiais se constroem com base no intervalo base – a 4.^a aumentada – o *Diabolus in Musica* a nível melódico, ou nos compassos 25 e 26, agora a nível harmónico (Oliveira, 2006, p. 3).

A tensão revela-se também, embora de forma mais subtil, na repetição continuada de elementos. Esta repetição, aliada à circularidade e reexposição constantes dos mesmos elementos, variados ou não, cria um estatismo que podemos apelidar de dinâmico, característica de estilo do compositor. Ver o caso particular do apresentado nos compassos 52 a 54 (por exemplo), onde um pedal é construído pela alternância de elementos trilo e incrustações de elementos dinâmicos que surgem da repetição desenvolvida e deslocada dos elementos primeiros, construindo sub-pedais desse mesmo elemento (Oliveira, 2006, p. 6). Como elemento pedal nasce associado tanto a um único som, como a um elemento harmónico mais ou menos denso e variado rítmica e/ou harmónica e timbricamente (ver compassos 1-6) (Oliveira, 2006, p. 2).

Mais ou menos complexos, os elementos pedal surgem, por vezes, da repetição de um motivo melódico, rítmico e harmónico que pode (ou não) ser transposto ascendente ou descendente, criando uma dinâmica própria no elemento pedal. Podem ainda desenvolver-se em forma de trilo agindo sobre a sua construção harmónica, ou a nível da forma de ataque, como no desenvolvimento de uma estrutura harmónica mais complexa, e sua particular manifestação ao nível das formas de ataque. No caso, aludimos à transformação de uma manipulação irregular e rápida do fole para a concretização do *Bellow Shake*. De notar a alteração dinâmica associada, e o patente em fita, que desenvolve o gesto agora referido. Como exemplo podemos referir o final do compasso 61 (Oliveira, 2006, p. 6), onde surge uma pedal construída sobre um único som transformado timbricamente pelo proposto em fita e na forma de ataque associada – *Bellow Shake*. A construção de elementos harmónicos bastante densos, nomeadamente o *clüster*, pode ser conseguida por adição (ver compassos 118-123) (Oliveira, 2006, p. 10).

3.2 *Prisma* (2007, 2011)

No caso da segunda das obras, *Prisma* (2007, 2011), o compositor exterioriza a ideia contida na sua designação. Neste sentido, mostra que os sons se encontram refletidos, refratados e decompostos nos seus elementos mínimos, os quais são usados posteriormente para compor novos objetos, gestos e discursos sonoros. Refrações diversas são anunciadas na semelhança que se afere entre os materiais apresentados, e na forma como eles se movem de um instrumento para outro depois da ação do prisma e do processo de refração. De uma versão de obra para a outra, também.

Uma das versões da obra, a datada de 2007, foi concebida para fita, címbalo, acordeão e percussão, sendo que a segunda versão, aquela composta no mesmo ano e revista em 2011, é uma obra escrita unicamente para instrumentos acústicos; no caso flauta, piano, acordeão e percussão. Sendo uma obra que podemos considerar, mesmo passados 10 anos, de recente, permite-nos verificar de que forma o compositor realiza a manipulação do universo sonoro e tímbrico de modo a desenvolver uma área sonora de sobreposição entre um sonoro instrumental e eletrónico, aquela que mais lhe interessa. A complementaridade entre os universos instrumental e eletrónico é fundamental e define toda a sua linguagem e pensamento musicais. Sabemos que, e para o compositor,

“Nos últimos anos [entrevista publicada em 2003] tenho essencialmente composto música mista [para instrumentos e sons eletrónicos]. Uma vez que me interessa muito ligar ambos os universos sonoros, por um lado, o instrumento [real, físico, presente, humano, sujeito a variações e hesitações] e, por outro, o som eletroacústico [virtual, frio, pré-composto, sempre idêntico], o percurso tem sido de aproximação entre ambos. O resultado reflete-se nas duas componentes: na parte da eletroacústica, tenho tentado compor de uma forma “instrumental”, ou seja, o gesto e movimento dos sons têm que ter um carácter “humano” e natural, saindo da esterilidade que muitas vezes os sons eletrónicos têm, sem no entanto serem imitações simples de sons eletrónicos e gestos instrumentais; no trabalho com instrumentos, as sonoridades têm-se aproximado cada vez mais da eletroacústica quer através do gesto, quer através da utilização de novas técnicas de execução.” (Salazar, 2003, p. 95)

A revisão feita por João Pedro Oliveira ao nível dos instrumentos musicais transforma radicalmente a obra. Mesmo que verifiquemos que os materiais em uso e as estruturas pouco difiram do ponto de vista construtivo a nível melódico, harmónico ou rítmico, no que concerne o universo instrumental, deflagra uma construção harmónica e tímbrica distinta. No caso, apuramos que existe uma transformação da densidade harmónica e da natureza tímbrica do presente nas partes do címbalo (versão 2007) para o exposto no piano (versão de 2011) compasso 1, bem como aquilo que se encontra dito pela parte da fita no compasso 3, por oposição ao revelado pela flauta no mesmo compasso (versões de 2007 e 2011 respetivamente) (Oliveira, 2007, ver 2011, p. 2). De notar que a alteração que o compositor realiza aos níveis harmónico, rítmico, tímbrico e dinâmico é mais enfática nas partes do piano e da flauta, os instrumentos que substituem na versão de 2011, os instrumentos címbalo e fita. As partes de acordeão e percussão mantêm-se inalteradas. João Pedro Oliveira expõe desta forma as potencialidades da denominação da obra – *prisma* (compassos 1-3) (Oliveira, 2007, rev 2011, p.2).

Do ponto de vista técnico o compositor diz-nos que usa como processos de construção, manipulação, derivação e desenvolvimento dos materiais as técnicas da reflexão, da refração e da decomposição de materiais. Extrapolando para o universo sonoro, João Pedro Oliveira afirma que, e no caso da reflexão, são usados materiais similares ao longo da peça e/ou instrumentos (instrumento a instrumento), aludindo assim à repetição e à circularidade de materiais já referida. No caso da refração, o compositor afirma que efetua transformações diversas dos materiais tanto de forma mais subtil como mais radical, mencionando a manipulação por derivação e desenvolvimento, mais ou menos radical, dos mesmos.

A decomposição, enquanto processo de desagregação dos diversos constituintes dos materiais sonoros nos seus elementos mínimos, para posterior reagrupação dando origem a novos materiais saídos sempre do material base da obra, desponta. Os elementos gerados são, segundo o autor, apresentados separadamente e agrupados diversamente dando origem a um novo material. Estes processos engendram um sonoro sempre conectado com o material precedente, conferindo à obra musical uma unidade e coerências únicas, mesmo que a projeção da sua diversidade seja notória.

CONCLUSÕES

Podemos concluir que, e progressivamente, a dissolução da fronteira entre a música instrumental e a música eletroacústica se concretizou, emergindo uma banda sonora que eclode da sobreposição das duas fontes primeiras. A transformação declarada na revisão da obra *Prisma*, na sua versão de 2007 para fita, címbalo, acordeão e percussão diversa, para aquela que nos apresenta em 2011 para flauta, piano, acordeão e percussão diversa, denota uma forte influência desta sua atitude reflexiva e compositiva. Da primeira à última das obras, a evolução nelas declarada, e manifesta, revela este objetivo do compositor. No entanto, se por um lado o objetivo primeiro do compositor foi alcançado, por outro, a conquista de novos espaços de reflexão não só ao nível da composição musical como da estética, da técnica e da interpretação/performance, continua em aberto. Desenvolvendo os mesmos conceitos, as diversas versões da obra refletem, contudo, técnicas composicionais comuns. O som, a sua cristalização, variação e desenvolvimento fazem com que o universo sonoro se encontre sempre em expansão não perdendo a intemporalidade e a impermanência que o caracterizam. De forma contida e permanente, o jogo de subtilidades tímbricas age sobre a natureza do gesto, codificando um universo próprio, quer falemos da peça para fita, címbalo, acordeão e percussão diversa, quer falemos da versão para flauta, piano, acordeão e percussão diversa. Neste caso, a subtilidade da dinâmica acentua-o, a interpretação manifesta-o, sendo que, no laborioso trabalho de corporificação da ideia, o engenho técnico surge necessário, permitindo a sua melhor definição e posterior manifestação em obra.

O artista, esse ser único, revoltado e envolto em tudo e em nada, delinea-se como um projetor de luz nas profundidades do coração humano.

“Quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (esta última pela mão rude de Nietzsche), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo. A literatura, a música, a arte são os primeiros sectores a serem atingidos. É aqui que, pela primeira vez, se pode tomar consciência desta viragem espiritual. A grandeza deixa-se pressentir, ainda que sob a forma de um ponto minúsculo, que só uma ínfima minoria descobrirá e que a grande massa ignora.” (Kandinsky, 1991, p. 40)

Mas a tendência será a união de todos na revelação da luz, na revelação da onipresença e onipotência de um Deus que nos invoca a perfeição. Neste sentido, para que nos serve a arte? Somente para que o homem desabroche e renasça. A escada estreita lá permanece, longa e firme, para ser transposta num movimento lento e contínuo para a perfeição. Nesta ascensão não podemos ser indiferentes ao outro e a nós mesmos. Não podemos ser indiferentes à ação e reação que nos definem.

E o Homem sonha e a obra nasce, desnuda, magnetizante, sensível, real. E nela se vislumbra o homem e a vida, meios onde a pluralidade de caminhos se une, e onde, na união de contrários, do eu e do outro, do masculino e do feminino, comungam as forças díspares e ocultas da vida, o confronto de irmãos. E as pontes, essas, nascem desse confronto e união. No entanto, as mesmas pontes que unem,

separam, conduzindo o nosso olhar pela diversidade imanente. E as camadas e os estratos se juntam, se unem, no conteúdo e na forma, sendo que a obra e a arte, nos demonstra a pequenez do homem face ao ser da Divina Criação. E, contudo, nessas camadas diversas, nessas camadas unidas pela força da matéria e da criação, pela força do seu ser, da sua cor, timbre e razão, encontramos a natureza dos estratos, dos conteúdos e formas. E a música e a arte, mostram-nos assim que, no seu conjunto, não são criações “sem objectivos que se [estilhaçam] no vazio. [São] uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana. [A música será, assim,] a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que a pode compreender” (Kandinsky, 1991, p. 114-115) e, assim, fazer frutificar.

AGRADECIMENTOS

Queremos agradecer à Comissão Organizadora do SINFOMAS, na pessoa do Doutor Samuel Peruzzolo Vieira, membro da coordenação do SINFOMAS do ISEIT - Instituto Piaget (Viseu), o incentivo para apresentar o texto para publicação.

REFERÊNCIAS

- Bachratá, P. (2010). *Interação gestual na Música para Instrumentos e Sons Eletroacústicos*. (Tese Doutoramento em Música). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel & Buchet/Chastel.
- Hanslick, E. (2002). *O Belo Musical. Convite à Música*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (1991). *Do espiritual na arte*. Porto: Publicações Dom Quixote.
- Levinas, E. (2007). *Ética e Infinito*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70.
- Levinas, E. (2008). *Totalidade e Infinito*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70.
- Oliveira, J. P. (2006). *L'Accordion du Diable*. 1 partitura (13 p.). Acordeão amplificado e fita.
- Oliveira, J. P. (2007, revista 2011). *Prisma*. 1 partitura (43 p.). Flauta, Piano, Acordeão e Percussão.
- Salazar, A. (2003). Para um Retracto de João Pedro Oliveira. In: Junqueira Maia, P. (Org.). *João Pedro Oliveira. Coleção Compositores Portugueses Contemporâneos*, Porto Atelier de Composição. 85-106.
- Santana, H. & Santana, R. (2019/2020). Afigurações do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira a partir do Livro do Apocalipse e da poesia de Antero de Quental. Forma Breve. *Revista de Literatura* (16), 45-62.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets Musicaux: Essai interdisciplines*. Paris: Editions du Seuil.