A tópica do canto de pássaros sobre tratamento figural e imagético aplicado à *Shang Yang* em *Do Livro dos Seres Imaginários* de Valéria Bonafé

Danilo Aparecido do Carmo Alves (USP)
Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)

Resumo: Esta análise tem por objetivo discutir o contexto imagético de Shang Yang, terceiro movimento da obra Do Livro dos Seres Imaginários de Valéria Bonafé (2010), cuja composição foi motivada pela leitura da obra literária homônima, de Jorge Luís Borges (1967). Para a apresentação de um olhar analítico debruçado sobre o dialogo intertextual, a análise musical vale-se de noções de gesto e tópica. A conclusão expõe a obra como uma proposição de estratégia composicional, em que os gestos moldam musicalmente imagens passíveis de serem resgatadas através da escuta.

Palavras-chave: Valéria Bonafé. Piano. Gesto e figura musical. Tópica musical. Imagética auditiva.

Title: The musical topic of birdsong through figures, imagery, and discourse as applied to Shang Yang in Do Livro dos Seres Imaginários by Valéria Bonafé

Abstract: This article aims to discuss the imagistic context of Shang Yang, the third movement of the work Do Livro dos Seres Imaginários [Book of Imaginary Beings] by Valéria Bonafé (2010) which was inspired by reading the homonymous literary work by Jorge Luis Borges (1967). For a presentation of an analytical look into intertextual dialogue, our musical analysis uses notions of gesture and topic. The conclusion reveals the work as a proposition of compositional strategies in which gestures musically shape images that can be retrieved through listening.

Keywords: Valéria Bonafé. Piano. Musical Gesture and Figure. Topic Theory in Music. Auditory Imagistic.

1. Introdução: da imagética para o gesto e para as tópicas

A capacidade de produzir entidades mentais é uma das mais recorrentes e sofisticadas atividades humanas, relacionada à antecipação de eventos, raciocínio e criatividade (MELLET et al., 1998). Neste sentido, a Imagética Musical tornou-se objeto de estudo da neurociência cognitiva,

sobretudo a partir da década de 1990, e demonstra não se restringir apenas a escutar música com os "ouvidos da mente" (CHAVES, 2011, p. 1051), fato que permite desencadear, durante o processo, diversas outras atividades cognitivas. Por conseguinte, a capacidade imagética, estando ligada a inúmeras noções sensoriais (DICKSTEIN; DEUTSCH, 2007), dialoga com contextos de criação e análise musical, podendo desencadear o fazer composicional derivado de intermediários sensitivos e imprimir na obra certos significados expressivos. Comparada ao particular retórico de aproximação da ideia de som junto a outros sentidos que não propriamente o auditivo, a imagética pode remeter a sensações inerentes a uma marcha fúnebre, a uma cor harmônica, ou a uma textura rugosa, por exemplo.

A noção de *gesto* tem sido um elemento recorrente da bibliografia musical recente, possuindo diferentes enfoques. Dentro do campo da criação musical, aflora-se um caráter *processual* do gesto a partir da união de três qualidades: movimento, energia e significado. Este último dialoga com as noções imagéticas e performáticas atribuídas ao gesto. Tal qual definido por Bonafé (2011, p. 54), a união dessas três qualidades podem sintetizar a noção de gesto como sendo um *fluxo-energético-expressivo*, o que garante a ele um potencial comunicativo, histórico e culturalmente orientado. Logo, o *gesto* pode ser interpretado como uma *estrutura aberta*, detentora de significado e passível de se remodelar segundo cada contexto, sendo fundamental o estabelecimento de um processo de construção e desconstrução permanente dos gestos no interior de cada obra, culminando em sua validação como objeto musical.

O escopo destas "figuras musicais retóricas" pode ser ampliado a um contexto cultural se forem compreendidas como representativas e evocativas da memória de um senso comum, condizente com *Teoria das tópicas musicais*. Como uma figura retórica, a tópica pode figurar e representar diversos elementos dentro da música, despertar emoções e sensações comuns a um determinado *contexto cultural*, revelando, assim, uma função imagética da obra musical. Por seu caráter dinâmico, a tópica é capaz de imbuir-se, ainda, dos elementos estilísticos e identitários do compositor, sem, contudo, perder seu significado original. Dessa forma, considerando a tópica como uma figura de representação, entendemos que "sua configuração aparente não está conforme a sua função real" (ANGENOT, 1984, p. 97 apud COSTA, 2017, p. 75) e nem precisa ser, necessariamente, uma citação literal daquilo a que está se referindo. Logo, as tópicas podem ser entendidas como sendo "uma ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, e a sua teoria propõe resgatar o significado como elemento estrutural da obra" (COSTA, 2017, p. 75).

Correlacionando tais noções teórico-analíticas com a prática composicional, tem-se por objetivo estabelecer a compreensão da estrutura musical como um resultado criativo do momento imagético. A partir da observação do *fluxo-energético-expressivo*, propomos uma reflexão acerca da moldagem e significação do material composicional através de um contexto extramusical, atento às questões práticas que tangem desde a imagética do som desejado até o estabelecimento da sonoridade do gesto em si.

2.1 Sobre *Shang Yang*: detentor de gestos e tópicas imagéticas

De acordo com o título da obra, neste movimento Bonafé se dedica a compor inspirada pela figura do ser imaginário conhecido como Shang Yang. Tal como ocorre nos demais movimentos, este é um ser imaginário retirado da enciclopédia de criaturas escrita por Jorge Luís Borges: *O livro dos seres imaginários* (1967). Neste bestiário, é possível encontrar uma descrição completa do ser, que pode ser descrito como "o pássaro da chuva". É uma figura recorrente na mitologia chinesa, sendo a representação de um grande pássaro que possui uma única perna e que drenaria as águas dos rios através de seu longo e fino bico, jorrando-as em forma de chuva pelos céus.

O fato de se ter a "imaginação visual" de um pássaro artisticamente representado agrega à obra características que permitem reconhecê-lo como tal, no sentido particular, e no sentido mais amplo da formação de um *grupo*. Características comuns deste grupo (pássaros) podem ser assumidas em relação à sua forma, ao seu canto, à fisiologia, à maneira de se movimentarem. Logo, na criação de uma composição que remete a este grupo seria intuitiva a representação gestual de estruturas musicais que dialoguem imageticamente com a fonte original. Assim, linhas melódicas que se assemelhem ao canto de um pássaro, sugerem a *tópica musical* do canto de pássaros.

Nesse contexto, a análise estabelece correlações imagéticas junto à forma da obra e à catalogação de estruturas gestuais. Realizou-se uma análise comparativa de questões musicais, propondo-se relações imagéticas que corroborem com o discurso musical. Assim, definiu-se como célula analítica o gesto, sendo considerados seu contorno e textura os aspectos mais importantes de sua singularidade. Atentou-se igualmente às suas variações, tratadas aqui por figuras, passando-se a definir os desdobramentos do gesto cujas características escapam de sua conformidade habitual (FERNEYHOGH, 1993, p.37).

2.2 Gestos em *Shang Yang*: estruturas e desdobramentos

O terceiro movimento de *O Livro dos Seres Imaginários* de Valéria Bonafé é constituído por um número limitado de gestos, introduzidos paulatinamente durante seu decorrer. Cada gesto possui características muito peculiares e distintas, o que possibilita que sejam diferenciados perceptivamente. No entanto, nesta obra há uma dificuldade de catalogação dos diversos gestos, por haver uma proximidade entre *gesto* e *processo* (figuração), uma vez que um mesmo gesto aparece sempre variado, mas estruturalmente similar ao apresentado inicialmente. Atenta às figurações, a catalogação generalizada dos gestos ocorre em congruência com a descrição dada pela própria compositora acerca da obra:

> "Cada uma [peça] se concentra num universo sonoro bem delimitado e apresenta uma coleção de gestos bastante restrita. Aqui percebo que a tensão entre *gesto* e *processo* foi trabalhada de maneira mais refinada do que em *Círculos* (2009). As peças, de fato muito gestuais, são como um mergulho num determinado som, ou num determinado comportamento, que não se dilui, apenas se deforma. É um estar no mesmo lugar o tempo todo, porém sempre se movimentando". (BONAFE, 2011, p. 137).

Para fins metodológicos, a noção de *gesto* será aplicada tal qual sugerido por Brian Ferneyhough (1993), pela tripartição do conceito em *gesto-figura-textura*. A adição da ideia de *figura*, que, ao contrário do *gesto*, sobreviveria das nuanças, das relações e transformações de seus componentes, possibilita tratar o gesto como uma entidade que remete a seus próprios constituintes, gerando uma potencialidade criativa com desdobramentos infinitos (KOZU, 2002, p. 49). Tal fato permite observar o gesto como um "objeto musical" propriamente dito (COURTOT, 2009, p. 61; apud BONAFE, 2011, p. 52). Assim, "todo gesto tem uma figura: a figura do gesto. E todo gesto, portanto, se concretiza em figuras: o gesto na figura. A figura é portadora do gesto e vice-versa" (BONAFE, 2011, p. 51).

Caracterizando-se os gestos desta obra de acordo com o perfil descrito por Bonafé em sua dissertação de mestrado, ou seja, como (1) Ponto, (2) Bloco e (3) Linha, encontramos três grandes gestos. Apesar de Ponto, Bloco e Linha serem questões referentes principalmente à *textura*, definem de forma mais ampla cada um dos gestos, de modo que cada gesto foi enquadrado em uma categoria macro de referência. Adicionada a isto, a análise da estrutura interna de cada objeto gestual assegura sua singularidade no contexto musical como um evento sonoro sempre reconhecível, mesmo que tenham sido aplicados processos diversos de

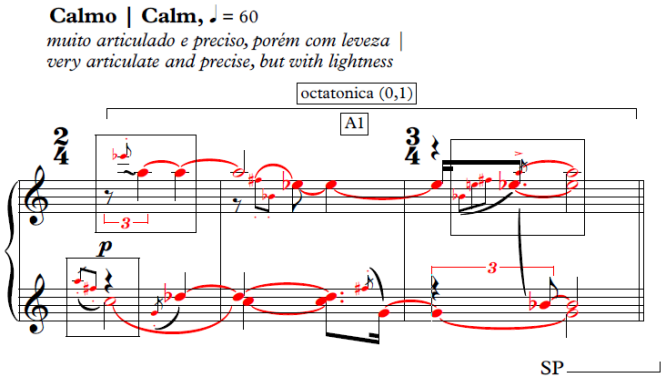
variações sobre o gesto. Tem-se, assim, um panorama "generalista", dos eventos e de sua organização na obra.

Antes de adentrar propriamente na catalogação dos gestos, vale ressaltar questões relacionadas ao material composicional. O movimento em questão se desdobra numa ambientação etérea, definida por seus filtros e ressonâncias, devido ao uso do pedal tonal e pela escrita debruçada sobre escalas octatônicas. *Fluido*, *delicado* e *preciso* são palavras que demarcam bem as propostas de caráter da peça, tanto em sua função expressiva, quanto performática e temporal – questões agógicas. Com consciência de tais características, o que se percebe é um contraponto de gestos, os quais se valem de escalas octatônicas e compõem momentos, ambientes temporais, que são ora lisos e ora estriados, de acordo com o gesto atuante. É como descrito pela própria compositora:

> Os seres se espalham sobre o material sonoro: impulsionam, envolvem e modulam cada gesto. [...] As peças são homogêneas, curtas e 'atemporais': cercam algum tipo de sonoridade restrita por um curto espaço de tempo e intentam, assim, a construção de uma imagem que não se desloca (VALÉRIA BONAFÉ, s.n.).

3.1 Gesto A: pontilhista – o canto do pássaro

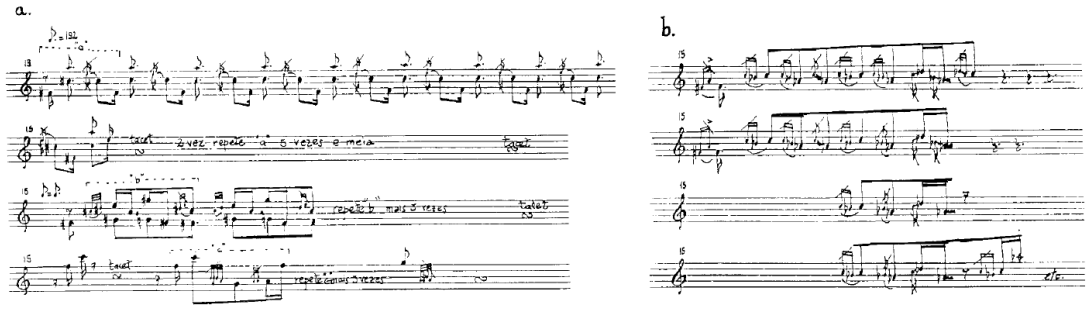
No momento inicial do movimento, apresenta-se o primeiro gesto da obra, a que denominaremos "A" e associaremos cores quentes (vermelho, depois amarelo e rosa). Demarca-se pela inscrição *muito articulado e preciso, porém com leveza*, atuando como uma pequena célula moldada numa textura pontilhista (Ex. 1). Uma referência perceptiva deste gesto refere-se à adição de apogiaturas entre as notas longas, que definem um perfil melódico.



Ex. 1 – Gesto A: perfil melódico, módulos gestuais (nos quadros) e textura pontilhista.

O *Gesto A* está estruturalmente relacionado ao canto dos pássaros, atuando como tópica imagética. Esta clara relação imagética de cantos de

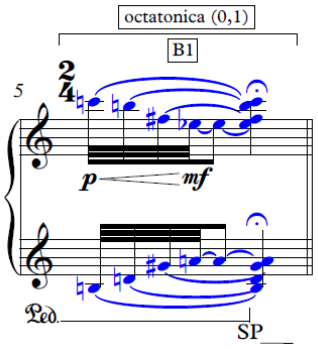
pássaros se estabelece pela não pertinência de variações específicas de altura durante o enunciado musical, a configuração de um caráter ligado ao tratamento motívico de seus componentes e a escuta detida às notas de repouso (FERRAZ, 1990, p.19-30; VELLIARD, 1983). Em contato com a catalogação e transcrição do canto de pássaros, realizadas pelo Prof. Jacques Velliard, pode-se comparar mais atentamente que o gesto em questão adquire uma estrutura de escrita muito similar à descrita e observada na transcrição do canto de pássaros (Ex. 2). O *núcleo* ou *módulo gestual*[1] é formado pela figuração de *apoggiatura* somada a uma nota longa. Este é aplicado a variações e sobreposições já em sua primeira ocorrência.



Ex. 2 – a. Canto de garrinxa; b. canto de sabiá coleira (VELLIARD, 1983).

3.2. Gesto B: bloco – o bater de asas

O *Gesto B* configura-se como um bloco arpejado veloz, sendo sua unidade a fusa (Ex. 3). O movimento contrário das vozes, que se desdobra no movimento físico do interprete, resgata a formação imagética do bater de asas de um pássaro. O gesto sempre ocorrerá de maneira similar, demarcado pelo crescendo ***p*** à ***mf***, com ativação do pedal tonal (SP), sendo a organização das alturas o único elemento modificado durante a figuração do gesto. A ativação do pedal tonal corrobora com um trabalho de filtros e ressonâncias sobre um bloco octatônico, intercedendo junto à densidade textural.

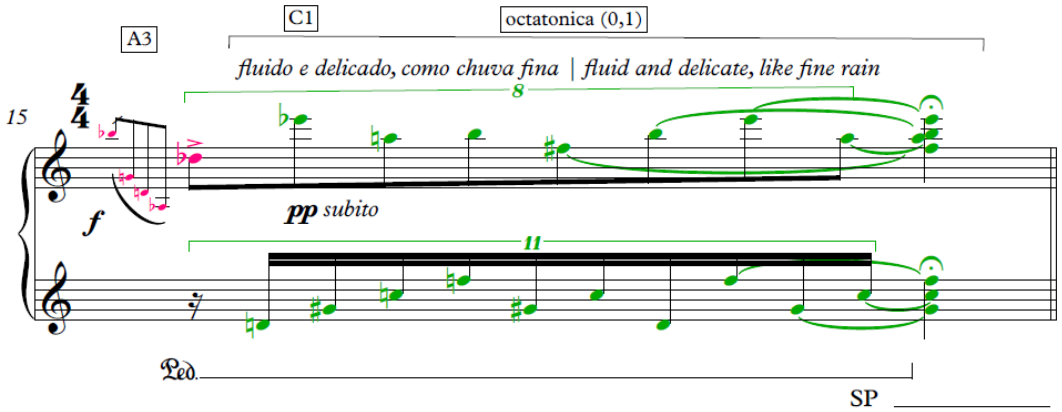


[1] Por definição: *Módulo* - unidade de medida que regula as dimensões ou proporções que devem ter as diversas partes de uma construção.

Ex. 3 – Gesto B: movimento contrário, módulo gestual e densidade textural.

3.3. Gesto C: linha – a chuva fina

O *Gesto C* apresenta um perfil melódico ziguezagueante, sendo texturalmente organizado em duas camadas que são, entre si, ritmicamente independentes (Ex. 4). É um gesto demarcado pela interpretação sonora de um fenômeno natural, *fluido e delicado, como chuva fina*. Essa característica possibilita, de maneira orientada, a correlação do discurso sonoro com o discurso narrativo da obra. Soma-se a isto a predominância de dinâmicas pouco intensas, iniciadas pela marcação ***pp*** *sub*.



Ex. 4 – Gesto C: perfil melódico ziguezagueante, caráter fluido e camadas ritmicamente independentes.

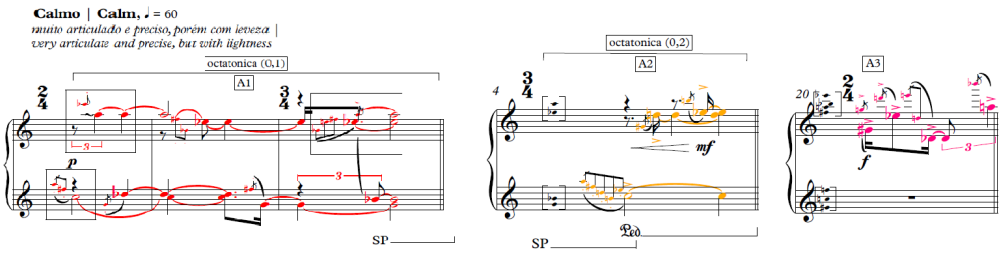
4. Processo: o tratamento *figural* e a *história energética* dos gestos

Nesse tópico observamos o caráter *processual* dos gestos, definindo assim suas *figurações* e o que a compositora denomina como sendo a *história energética* do gesto. A história energética indicará certas deformações sofridas (ou provocadas) por cada gesto ao longo da peça. Através dessa análise *processual* do gesto, pode-se compreender como um conjunto limitado de gestos pode organizar o movimento em seu todo. A configuração entre *gesto* e *figura* se dará de maneira ampla, agrupando as figuras segundo sua coleção e escrita (A1, A2, A3, por exemplo). Assim, a história energética discorrerá sobre as mudanças de perfil e material, observadas segundo parâmetros analíticos tal qual adotados pela compositora: sobreposição, modulação, agrupamento e transição gestuais (BONAFE, 2011, p. 101-116)[2].

[2] Sobreposição (/): percepção de gestos em camadas independentes; Modulação (x): gesto que adquire características figurais de outro gesto; Agrupamento (+): combinação de gestos por justaposição para compor figuras; Transição (-): justaposição intercalada que define a passagem de um gesto ao outro (BONAFE, 2011, p. 101-116).

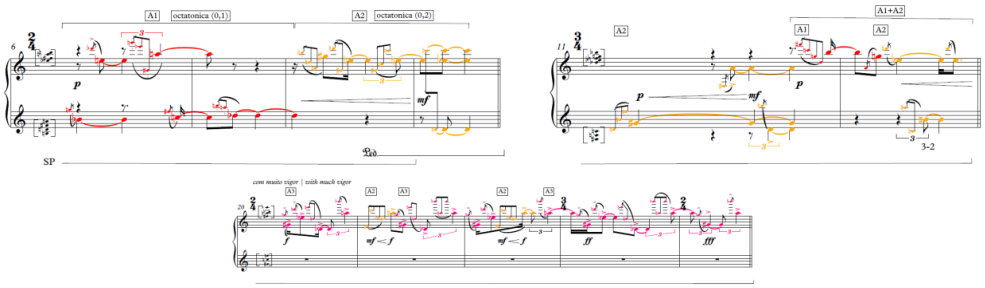
4.1. Processos sobre o Gesto A

O *Gesto A,* como elucidado anteriormente, é caracterizado pelo núcleo gestual: apoggiaturas somada à nota longa. Neste sentido, através das transposições da coleção octatônica, dinâmica e textura, podem-se definir três *figuras* recorrentes na peça (Ex. 5). A *figura A1*, é caracterizada pelo uso da coleção octatônica (0,1), em dinâmica ***p*** e uma textura composta a duas vozes. A *figura A2*, muito semelhante à *A1*, diferencia-se pelo uso da coleção octatônica (0,2) e notação de crescendo de ***p*** à ***mf***. A última figura, *A3*, ocorre sempre em dinâmica ***f*** e se molda numa coleção cromática, por vezes sugerindo uma coleção octatônica especifica, mas sem estabelecê-la, podendo ser interpretada como a consequência da modulação entre as figuras de A. A3 não se molda sobre notas sustentadas, diferindo das figuras A1 e A2, que vão criando ressonâncias de suas componentes através de ligaduras. No entanto, as três figuras compartilham uma estrutura rítmica semelhante.



Ex. 5 – Figurações do Gesto A: A1 (vermelho), A2 (amarelo) e A3 (rosa).

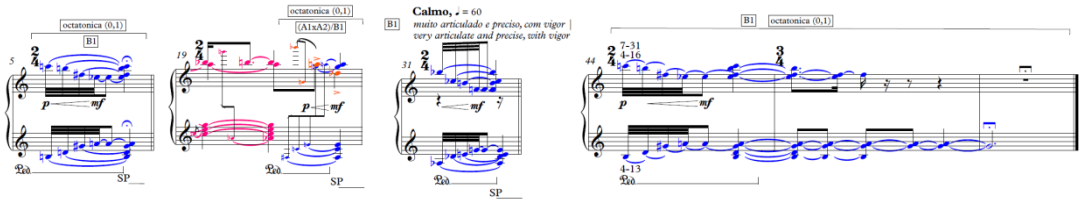
A decisão por esse tipo de segmentação se dá pela clareza com que a compositora organiza o agrupamento destas três *figuras*. Observando o Ex. 6, percebe-se que a mudança do material é diretamente proporcional à mudança de dinâmica. Repare como a notação muda imediatamente junto da coleção octatônica adotada. Por conseguinte, optou-se por tratar as *figuras* do *gesto* segundo tais características, sendo então as diferenças no interior da estrutura uma decorrência da história energética do gesto, ou seja, das deformações decorrentes do tempo de existência do gesto/figuras como objeto musical ao longo da obra.



Ex. 6 – A1 e A2 justapostos (c. 6-9), Agrupamento A1+A2 (c. 11+12) e Transição A2-A3 (c. 20-24).

4.2. Processos sobre o Gesto B

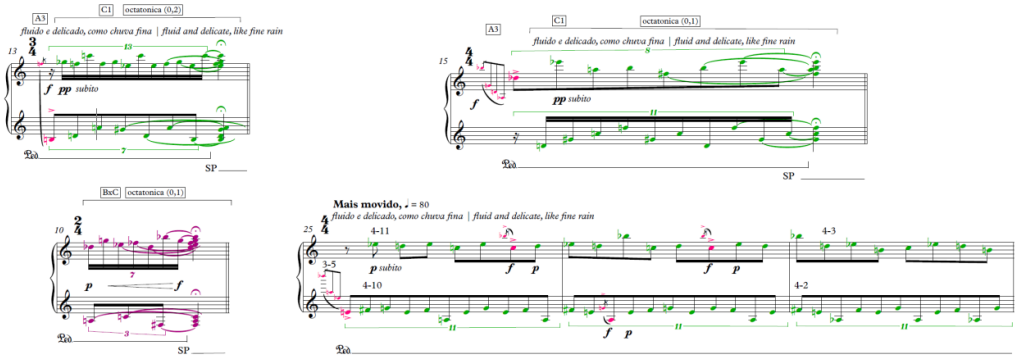
O *Gesto B,* devido às poucas ocorrências, não apresenta figurações, contudo sofrerá pequenas modificações em seu âmbito interno (alturas) e externo (se justapondo a outros gestos). O Exemplo 7 traz três ocorrências quase em sua configuração original, variando apenas na escolha de diferentes agrupamentos formados a partir da octatônica (0,1) (c. 5, 31 e 44). Na ocorrência no compasso 19, que se distingue das demais, o *Gesto B* aparece fragmentado, apresentando apenas o movimento ascendente, e sobreposto pela modulação A1xA2 (laranja). Essa modulação é definida por ser uma figura com a notação semelhante de A2 (ou seja, com o crescendo de ***p*** a ***mf***), mas dentro coleção octatônica (0,1) própria de A1.



Ex. 7 – História Energética do Gesto B: original (c. 5), sobreposição A1xA2/B1 (c. 19), original variado (c. 31) e original com ressonância (c. 44).

4.3. Processos sobre o Gesto C

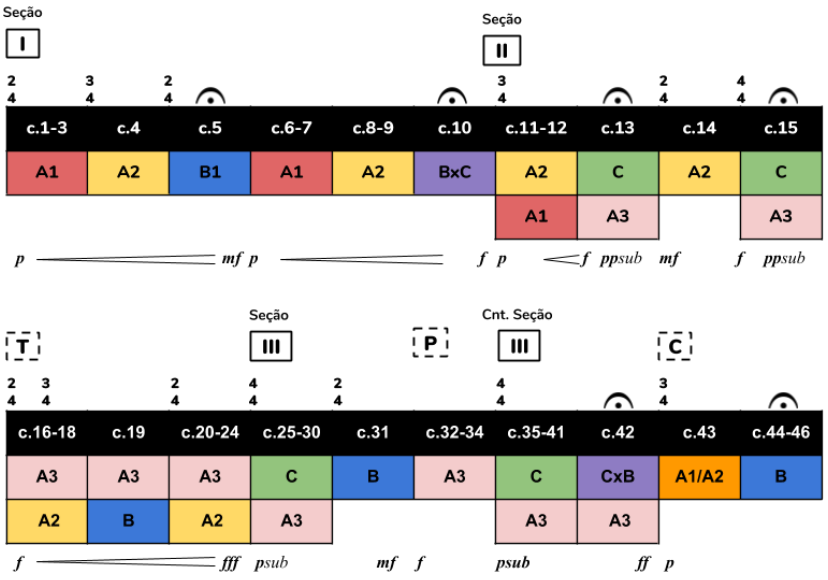
Tal como ocorre em B, o *Gesto C* não sofrerá grandes mudanças figurais. Terá sempre perfil ziguezagueante em duas camadas ritmicamente independentes. Alteram-se apenas as quiálteras das camadas, as quais guardam uma identidade com a métrica do compasso em que o gesto se insere. O Exemplo 8 mostra como as variações do Gesto C nos compassos 13 e 15 são diferenciadas entre si pela presença de quiálteras, 7 contra 13 na métrica 3/4 e 8 contra 11 na métrica 4/4. No compasso 10, há uma modulação entre BxC, de modo que as características de B (especialmente marcada pelo crescendo e movimento contrário) se mesclam às de C (contorno ziguezagueante e quiálteras). Já no compasso 25, observa-se a sobreposição C/A3, recorrente durante toda a última seção da obra.



Ex. 8 – História Energética do Gesto C: original (c. 13), original variado (c. 15), modulação BxC (c. 10) e sobreposição C/A3 (c. 25-27).

5. Forma: relações entre gesto e processo

Após a análise estrutural dos gestos, podemos observar o conteúdo formal a partir da organização dos objetos na obra (Ex. 9). A *Seção I* se organiza pelo desenvolvimento: A1 → A2 → B. Divide-se em duas subseções de cinco compassos demarcadas pela fermata (c. 1-5, e c. 6-10). Em sua segunda subseção, a modulação BxC prefigura a organização da *Seção II*. Esta segunda seção, com duração de 5 compassos (c. 11-15), se organiza especialmente pelo trabalho gestual sobre A2 → C. Encerrada a seção, há uma Transição do compasso 16 ao 24, estruturada pelo processo sobre o gesto A3, que em si já é um amálgama do material composicional (por seu caráter cromatizado), característica típica de seções transitórias. A *Seção III* caracteriza-se fundamentalmente pela sobreposição A3/C → B. Nesta seção, insere-se uma curta ponte/transição sobre o mesmo material da anterior: A3. Finalizando a organização formal, retoma-se a *Seção III*, seguida por uma breve *Coda* (c. 43-46), que retoma a dinâmica ***p*** para apresentação de uma modulação A1xA2, deixando soar a ressonância de B, a qual é filtrada paulatinamente (recuperando a organização da *Seção I*, A1 → A2 → B).



Ex. 9 – Redução da construção formal visualizada pelo *processo* aplicado aos gestos. Legenda: T = Transição; P = Ponte; C = Coda.

9. Sobre o caráter imaginativo: a literatura em contato com a escrita

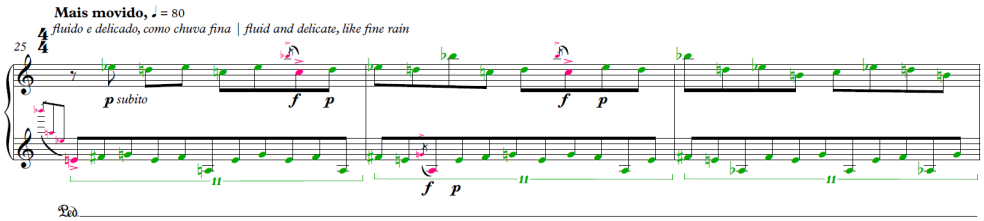
Frente à discussão supraexposta, observamos como o planejamento composicional, comprometido com estudos teórico-analíticos, satisfaz tanto o discurso musical da obra quanto o texto literário de referência. Este tríptico se estabelece por meio de uma intertextualidade entre som e texto. Através dessa relação, pode-se perceber como o contexto extramusical desta obra evidencia um processo composicional que tem como resultado final um ambiente sonoro-imagético lúdico e visível tanto à compositora, quanto ao ouvinte. Contudo, a primeira conceberá tais ideias de maneira mais comprometida com a pré-produção composicional, por consequência, atribuindo significados próprios à estrutura composicional. Já o ouvinte traçará paralelos semelhantes aos da compositora apenas se for conhecedor do texto literário de Borges, atingindo, assim, o *lato sensu* de interpretação.

Por conseguinte, procuramos definir de quais gatilhos e ferramentas um processo composicional pode se valer através de um viés imagético. Apresentamos a seguir algumas sugestões imagético-visuais, que demonstram ser auxiliares à construção de objetos e de um discurso musical eficiente, bem como à sua compreensão a partir de um viés perceptivo, em que a escuta percebe o desdobrar da forma conduzida pelo fluxo enérgico e, principalmente, expressivo da obra. Por outro lado, elas não têm a capacidade, nem o desejo de definir de maneira direta e universal a imagem sonora a ser obtida a partir da apreciação da obra.

Não se pode ignorar a característica subjetiva e lúdica da referência direta ao texto literário: *O Livro dos Seres Imaginários*. Assim contextualizados, cada gesto será compreendido como uma alusão aos eventos que cercam o ser imaginário, configurando a imagética musical que mune compositora, ouvinte e performer de potentes argumentos interpretativos.

Seguindo esta ideia, o *Gesto A* da obra, representa a estruturação de um senso comum ligado à tópica do canto de um pássaro. Como descrito pela compositora, é um gesto *muito articulado e preciso, porém leve*, referenciado por seus aspectos estruturais discutidos anteriormente. O "piar" da figura pitoresca de Shang Yang estabelece uma relação comportamental com o canto genérico de pássaros que piam, não canouros. Por tais similaridades, o *Gesto A* é interpretado de forma generalizada na análise, não se atentando ao potencial gestual de cada uma de suas microestruturas. No mesmo sentido, o *Gesto B* foi interpretado como a representação de um bater de asas, e o *Gesto C* seria a representação de pequenas gotas que caem do céu de forma irregular (marcada pela polirritmia das mãos) e de maneira sutil (em faixa dinâmica ***p***).

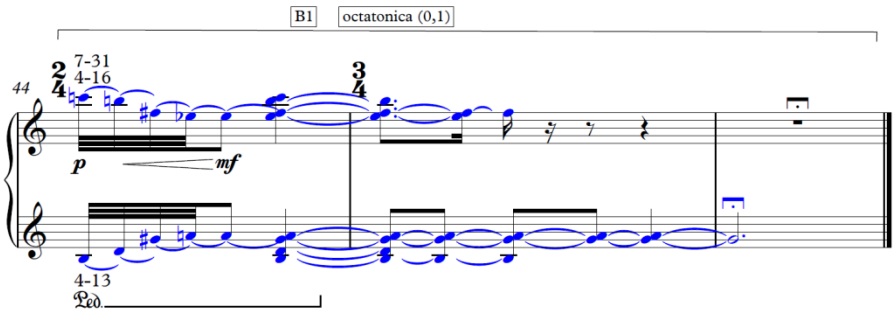
A reunião destas imagens possibilita uma sobreposição imagética, ampliando a experiência audiovisual da obra, desejável como ferramenta musical. Destacam-se como exemplos os momentos em que o *Gesto A* se insere sobre o *Gesto C* (Ex. 10). Esse momento pode ser compreendido como um jorrar d'agua em forma de chuva entrecortado pelos "pios" do pássaro que o provoca (sempre marcados em ***f***).



Ex. 10 – Excerto da representação imagética sugerida: *o cantar do pássaro em meio à chuva fina*. Gesto A3, rosa; Gesto C, verde.

Assim, a obra pode ser interpretada por este jogo, em que a estrutura é concebida a partir de soluções imagéticas. O mesmo pode ser dito observando-se o processo inverso. Dessa forma, o material composicional ganha gigantesca força expressiva quando posto em discussão teórica. É evidente a construção formal que não se mostra nem saturada por excessiva inclusão dos gestos, muito menos vazia por discursos sonoros soltos numa aleatoriedade da organização musical. Este seria o ponto exato em que meios imagéticos ganham um poder ortodoxo de aplicação composicional. Numa

visão poética, inclusive a escolha do último gesto da obra é expressiva. O último *bater de asas* (Gesto B) representa o impulso final deste gesto que se monta e dilui lentamente no bloco formado, tal qual um voo que aos poucos some ao longe, buscando um novo destino (Ex. 11).



Ex. 11 – Último gesto da obra: o bater de asas de *Shang Yang* no horizonte.

10. Breves conclusões

De certa forma, as questões extramusicais desta obra delineiam fortemente seu processo composicional, consolidando durante a escuta um ambiente que é engenhoso e subjetivo, lúdico e imagético. As justaposições dos *gestos* moldam forma e discurso, frutos da relação entre seu material e conteúdo, criando um senso comum de interpretação, uma *tópica*.

As alusões ao pássaro Shang Yang remetem diretamente à concepção do material composicional e à sua articulação formal, por delas decorrerem gestos passíveis de serem contrastados e recombinados. Logo, da experiência lúdica e gestual deriva-se o recurso composicional. No outro extremo desta experiência, a escuta percebe o elemento extramusical intrínseco à malha composicional, resgatando os elementos formativos de sua imagética original. Assim, verifica-se, nesta obra, uma proposição de estratégia composicional que garante organicidade e organização estrutural a partir da perspectiva imagética, envolvendo aplicações composicionais, interpretativas e perceptivas.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford University Press, 2014.

BONAFE, Valéria Muelas. Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte. Dissertação (Tese Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011.

BORGES, Jorge Luis. The book of imaginary beings. Translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Kier, 1967.

BRINKMANN, Reinhold. A note from the Sonata's dedicatee. Texto publicado em encarte de CD. In: LUCCHESINI, Andrea. Luciano BERIO – Piano Music. Gravado entre Out- Nov/2004 – Firenze (Itália). Avie Records, 2007 – AV2104.

_____. Luciano Berio's Sonata per pianoforte solo or The Disclosures of a Sketch Page. na, 2005.

CHAVES, Renan Paiva. Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical. Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 11, n. 3, p. 1050-1057, 2011.

COSTA, Juliana Ripke da. Tópicas afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017.

DICKSTEIN R.; DEUTSCH J. E. Motor imagery in physical therapist practice. Physical Therapy, v. 87, n. 7, p. 942-953, 2007.

FERRAZ, Silvio. Música e repetição: a diferença na composição contemporânea. EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.

FERRAZ, Silvio. Cinco invenções sobre diferença e repetição: composição e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, São Paulo, 1990.

FERNEYHOUGH, Brian. Form-figure-style: an intermediate assessment. Perspectives of new music, v. 31, n. 1, p. 32-41, 1993.

MATHES, James. The Analysis of Musical Form. Upper Saddle River, NJ, USA: Pearson Education, Inc., 2007

MELLET, E.; PETIT, L.; MAZOYER, B.; DENIS, M.; TZOURIO, N. Reopening the mental imagery debate: lessons from functionalanatomy. Neuroimage, v.8, n.2, p.129-139, 1998.

MESSIAN, Oliver. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithlogie: (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Oliver Messian. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXV, 2015, Vitória. Modalidade: Painel.

VALÉRIA BONAFÉ. Site oficial da compositora.Disponível em: <https://www.valeriabonafe.com/>. Acesso em: 14/12/2018.

VELLIARD, Jacques. Catálogo sonográfico de cantos e piados dos beija-flores do Brasil, Boletim do museu de biologia, "série Biologia", nº58, Campinas, Depto.de Zoologia da UNICAMP.

KOSTKA, Stefan. Materials and Techniques of Post-Tonal Music. 4ª edition. New York, NY, USA: Routledge, 2016

ZATORRE, R. J.; HALPERN, A. R. Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. Neuron, v. 47, n. 1, p. 9-12, 2005.

Danilo Alves é graduando em Composição na Universidade de São Paulo, USP (2018-), sob a orientação de Ronaldo Miranda e Silvio Ferraz. Iniciou seus estudos com Evandro Netto (2015) em sua cidade natal, Lindóia-SP. Ingressou na USP como Bacharel em Piano, sob a tutela de Luciana Sayuri Shimabuco (2016-2017), tendo participado de programas de pesquisa e cultura como "Em Preto e Branco" (2016), dedicado a concertos em ambientes de formação pré-acadêmica, coordenado por Sayure, e "Por uma musicologia mais abrangente", voltado a pesquisas sobre teoria e análise musical, coordenado pela musicóloga Adriana Lopes Moreira (2017-). É também aluno da Game Audio Academy (2018-), orientado por Thiago Adamo, sócio fundador da iniciativa "Poligons Sounds" (2018-) de game áudio e co-coordenador do projeto "O Caracol" (2019-), junto do maestro Roberto Rodrigues. danilodacaalves@gmail.com

Adriana Lopes Moreira é professora livre-docente no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e professora efetiva no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-19), coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica de obras musicais (ECA e CNPq, 2015-), e co-coordenadora dos Encontros Internacionais de Teoria e Analise Musical, EITAM (2009, 2011, 2013, 2017, 2019). Anteriormente, foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam Revista OPUS (Qualis-CAPES A1), série Pesquisa em Música no Brasil e coordenação científica dos congressos anuais. adrianalopes@usp.br