DOI 10.20504/opus2026.32.46
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

Implicações do pensamento de Pierre Schaeffer na análise de *Slaves Mass* de Hermeto Pascoal

Celso Marques **Gonçalves**
https://orcid.org/0009-0005-8561-7812
(Universidade Federal De Mato Grosso)

Rita de Cássia Domingues dos **Santos**
https://orcid.org/0000-0002-7825-7602
(Universidade Federal De Mato Grosso)

Resumo: *Slaves Mass* é uma obra de Hermeto Pascoal que faz parte do álbum homônimo lançado em 1977. O objetivo principal deste artigo é demonstrar a atitude espectral de Hermeto Pascoal na composição desta obra aplicando conceitos oriundos das pesquisas de Pierre Schaeffer. Na seção inicial pontuamos aspectos históricos e apresentamos os principais referenciais teóricos da abordagem analítica: Smalley (1986), Thoresen e Hedman (2007) e Nonken (2014). No desenvolvimento do artigo trazemos considerações sobre os procedimentos composicionais de Hermeto e a análise de *Slaves Mass,* oferecendo quatro partituras de escuta que elencam os eventos dentro da minutagem da música, visando retratar a espectro-morfologia dos objetos sonoros e seus encontros. A partir desse procedimento, foi erigida uma interpretação promovida pelo método cartográfico, que delineia os afetos que ocorrem mediante o contato com os eventos sonoros da obra. Os resultados obtidos apontam que o papel dos objetos sonoros em *Slaves Mass* é constituído pela forma como estes objetos se articulam no decorrer da construção textural. Concluímos que Hermeto concebeu a obra usando os sons para criação de ambiências, que iam se transformando na medida em que ocorriam encontros e desencontros tímbricos, e que a concepção artística do compositor apresentou um amálgama de procedimentos do campo chamado de erudito e do campo popular. Observou-se a validade das ferramentas analíticas usadas para compreender o experimentalismo desta obra e que os processos composicionais de Hermeto Pascoal em *Slaves Mass* fomentaram a fusão da atitude espectral com as sonoridades acústicas.

Palavras-chave: *Slaves Mass*. Hermeto Pascoal. Espectro-morfologia. Partitura de escuta. Pierre Schaeffer.

Implications of Pierre Schaeffer's thought in Hermeto Pascoal's Slaves Mass

Abstract: *Slaves Mass* is a work by Hermeto Pascoal, part of his album released under the same name in 1977. The primary goal of this article is to demonstrate Hermeto Pascoal's spectral attitude in the composition of this work by applying concepts derived from the research of Pierre Schaeffer. In the initial section, we highlight historical aspects and present the primary theoretical references of the analytical approach: Smalley (1986), Thoresen e Hedman (2007), and Nonken (2014). In the development of the article, we bring considerations about Hermeto's compositional procedures and the analysis of Slaves Mass, providing four listening scores that list the events within the music's timeline, aiming to portray the spectro-morphology of the sound objects and their encounters. From this procedure, an interpretation was constructed using the cartographic method, which outlines the effects that occur through contact with the sound events of the work. The results indicate that the role of sound objects in Slaves Mass is constituted by how they articulate themselves throughout the textural construction. We conclude that Hermeto conceived the work using sounds to create atmospheres, which transformed as timbral encounters and disencounters occurred, and that the composer's artistic conception presented an amalgamation of procedures from the so-called "erudite" and "popular" fields. The validity of the analytical tools used to understand the experimentalism of this work was observed, and Hermeto Pascoal's compositional processes in Slaves Mass fostered the fusion of a spectral attitude with acoustic sonorities.

Keywords: Slaves Mass. Hermeto Pascoal. Spectro-morphology. Listening score. Pierre Schaeffer.

GONÇALVES, Celso Marques; SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. Implicações do pensamento de Pierre Schaeffer na análise de Slaves Mass de Hermeto Pascoal. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263246, p. 1-18, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.46
Recebido em 28/02/2025, aprovado em 29/12/2025, publicado em 29/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor e pesquisador, tido como o principal nome da chamada música concreta[1], ao lado de Pierre Henry (1927-2017), também francês, desenvolveu um profundo trabalho que diz respeito ao uso do ruído dentro dos processos de composição musical, intitulado *Solfège de l'Objet Sonore* (1967) (Palombini, 1998, 1999). Trata-se não só da constatação sonora, mas também de um registro gráfico para levantar uma organização e estruturação dos sons quanto aos seus diferentes modelos e formas. Um material prolixo e fecundo dentro dos processos de criação, e que estabelece um grau a mais de potência dentro do fazer musical, de acordo com a maneira com que isso pode provocar o ouvinte.

O texto que segue[2] mostrará que a aplicação dos conceitos oriundos das pesquisas de Schaeffer pode também ser uma ferramenta importante de análise para produções que não se encaixam no universo da música eletroacústica, onde geralmente ela é aplicada, e nem tampouco no âmbito tonal/modal. Para isso iremos recorrer a uma bibliografia posterior à do pesquisador francês, contudo com uma abordagem que abarca novos olhares e interpretações ao material de Schaeffer, possibilitando a expansão de sua aplicação. Faremos uso dos trabalhos de Denis Smalley (1986), Lasse Thoresen e Andreas Hedman (2007) e Marilyn Nonken (2014), considerando que os escritos desses pesquisadores nos dão uma melhor compreensão do *Solfège de l'Objet Sonore*, possibilitando novas aplicabilidades na análise de obras experimentais tanto no âmbito da música de concerto como no da música popular.

Sugerimos que durante a leitura desse texto ouçam a peça *Slaves Mass*[3], aguçando a sensibilidade, a fim de promover uma junção entre o sentido teórico e a subjetividade, o que trará um aprofundamento maior sobre o processo criativo do compositor. A seguir pontuamos aspectos históricos e apresentamos os principais referenciais teóricos da abordagem analítica: Smalley (1986), Thoresen e Hedman (2007) e Nonken (2014).

1. Uma tecelagem sonora

A música está presente em nossa memória, e demarca sensações e acontecimentos que de alguma forma foram importantes para nós. Em muitos momentos, não nos damos conta de que alguns dos sons que estão à nossa volta podem ser suficientes para evocar estes processos. Passamos por uma variedade de interferências sonoras que vão se constituindo em uma trilha musical para a rede de eventos que nos atravessam, porém, não fomos habituados a criar uma conexão entre tais ocorrências que traga uma ideia clara e consciente disso.

[1] Música concreta é considerada uma técnica experimental de composição, que é constituída por fragmentos de sons produzidos por objetos variados, como cadeiras, baldes e serras elétricas, usando também sons naturais como vozes, pássaros etc. É produzida a partir de edição de áudio unindo os fragmentos de sons naturais e/ou industriais selecionados pelo compositor(a), que são primeiro gravados e modificados posteriormente num estúdio especializado. Mais informações em Palombini (1999).

[2] Este texto é um recorte de doutorado em andamento que está sendo desenvolvido no grupo de pesquisa *ContemporArte,* que acolhe estudos sobre os novos modos de fazer artísticos de indivíduos e grupos e suas poéticas na sociedade contemporânea, visando congregar pesquisas sobre a cultura contemporânea nos vários segmentos artísticos. Mais informações em: https://contemporarteufmt.wixsite.com/contemporarte.

[3] *Slaves Mass* está disponível no YouTube: https://youtu.be/vjwp7zSVVc4?si=Dio190aVVHcsAidb.

Desde o século XX alguns compositores passaram a mergulhar nesse caminho criativo, que moldaria através dos ruídos um novo formato composicional. Para compreender esta forma de compor é fundamental mantermos uma escuta mais apurada e atenta, com a intenção de decodificar os possíveis agrupamentos sonoros, e junto a nossa imaginação poderemos utilizar esses artifícios de maneira prolífica, de acordo com a forma como isso nos afeta.

Colocar em julgamento de valor um ruído *versus* uma nota musical é um embate desigual, devido a séculos e séculos de uma cultura ocidental que se ergue sobre modelos de classificação das alturas, com regras combinatórias para os intervalos gerados pelos encontros sonoros. Não seria simples haver uma mudança de paradigma, a não ser pelo fato de que o mundo musical já estava, no final dos anos de 1800, repleto de uma expressiva quantidade de obras construídas por esses procedimentos e técnicas, sendo urgente procurar por novas perspectivas dentro do âmbito composicional.

É fundamental também observar que o avanço tecnológico, que nos brindou com máquinas e novas ferramentas responsáveis por um grande acréscimo na produção de ruídos, cooperou para que houvesse uma mudança de foco sonoro e de sua compreensão. Alguns nomes importantes da composição do século XX trabalharam nesse sentido, entretanto Schaeffer procurou desenvolver, de maneira mais objetiva, um material que propiciasse uma apreciação dos "objetos sonoros" para dar conta de entendermos como poderíamos lidar com essa nova postura composicional, detalhando esta catalogação com novos símbolos e códigos que dessem conta de registrar as bases sonoras desse novo pensamento criativo. Para esse procedimento foi dado o nome de espectro-morfologia, e sobre isso Smalley comenta:

> A espectro-morfologia é uma abordagem dos materiais sonoros e das estruturas musicais que se concentra no espectro de frequências disponíveis e seus desdobramentos formais no tempo. Ao abranger o quadro total de frequências e tempo, indica que a linguagem vernacular estaria confinada a uma pequena área do universo musical (Smalley, 1986, p. 61)[4].

O que passou a existir foi uma forma de trabalhar com sons sem se preocupar em classificá-los de acordo com seu nome de notas (alturas) ou com suas funções harmônicas ou qualquer outra taxonomia que existisse até então; e, além disso, nem mais com a identificação de suas fontes de produção, organizando as novas composições apenas com a manipulação sonora, ou seja, simplesmente o som pelo som.

Entretanto, de onde surge a necessidade de procurar esse detalhamento sobre um som, de forma a quase obter uma visualização dele? Iniciava-se uma nova etapa em nossos hábitos e costumes ao longo do século XX, advindos de uma economia apoiada no crescimento da indústria, criando um grande avanço tecnológico, que trouxe à sua esteira o surgimento de uma gama de equipamentos eletrônicos que passaram a fazer parte de nossas vidas. A partir daí entra em cena aquilo que iria transformar nossos

[4] "Spectro-morphology is an approach to sound materials and musical structures which concentrates on the spectrum of available pitches and their shaping in time. In embracing the total framework of pitch and time it implies that the vernacular language is confined to a small area of the musical universe". Tradução do texto *Spectro-morphology and Structuring Processes,* de Denis Smalley, feita pelo professor Dr. Rogério L. M. Costa.

hábitos, o computador, e que abriu diversas portas para inúmeras inovações, promovendo mais ainda uma diversidade na produção sonora. Marilyn Nonken traz em seu livro um pensamento certeiro quanto a isso:

> [...] ao longo do livro, o leitor encontrará considerações sobre outro instrumento de importância inestimável: o computador. Ele, e não o piano, é o instrumento definidor do nosso período. O computador alterou a maneira segundo a qual ouvimos música. Ele alterou a forma de os compositores escreverem música. A análise espectral e a síntese digital – uma tecnologia assistida por computador para criar sons musicais – modificaram o que se sabe sobre a cor sonora [timbre] [...] A tecnologia do computador mudou nossa concepção estética do som, quase tão dramaticamente quanto alterou o que sabemos sobre a percepção e execução musical humana (Nonken, 2014, p. 13)[5].

É fundamental que essa nova tecnologia, que passa a encantar muitos compositores em meados do século XX, e que se mantém inserida no cenário musical vigente, seja acompanhada da necessidade de um profundo conhecimento técnico para manuseá-la. Como encarar esses novos "coloridos" sonoros que o computador pode produzir? De que forma pensar sobre, e com ele, dentro do universo das artes?

Foi e continua sendo algo bem desafiador criar através dessa máquina devido às inúmeras possibilidades combinatórias que podem ser geradas por ela, porém, temos um número substancial de obras que já fazem parte do nosso cenário musical, e nos certificam que dificilmente deixaremos de criar com esse equipamento. Thoresen e Hedman argumentam sobre isso:

> Os últimos cinquenta anos testemunharam um enorme desenvolvimento no que diz respeito à produção sonora, e abriram um novo universo de experiências auditivas. Para poder articular e discutir essas experiências, é necessário haver um novo conjunto de termos e conceitos correspondentes. Tal terminologia também seria relevante para análises e abordagens interpretativas nos campos da música eletroacústica, da música ocidental de vanguarda e da etnomusicologia. A tipomorfologia de Pierre Schaeffer, desenvolvida na década de 1960, propôs uma variedade de novos termos, mas eles não têm sido amplamente utilizados, uma vez que, infelizmente, não se prestaram muito bem à análise prática (Thoresen; Hedman, 2007, p. 129)[6].

Percebemos com este depoimento que não é só o domínio técnico que precisamos conquistar, é necessário este domínio ser acompanhado pelo entendimento estético dos novos procedimentos que passam a existir. Por meio de uma nova bibliografia a esse respeito, foi possível perceber que não se tratava de um material confinado somente a um campo específico da composição, que seria a música

[5] "the reader will find references to another instrument of inestimable import: the computer. It, not the piano, is the defining instrument of our age. The computer has changed how we listen to music. It has changed how composers write music. Spectral analysis and digital synthesis, a computer-assisted technology for making musical sounds, have altered what is known about the piano's unique tone color and the myriad elements that contribute to our perceptions of instrumental timbre. The technology of the computer has changed how we conceive of sound in an aesthetic sense almost as dramatically as it has altered what is known about human musical perception and performance." Tradução do livro *The Spectral Piano from Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, de Marilyn Nonken feita pela profa. Dra. Adriana Lopes Moreira.

[6] "The last fifty years has witnessed an enormous development with regard to sound production and has opened a new world of novel aural experiences. In order to be able to articulate and discuss these experiences there is a need for a corresponding novel set of terms and concepts. Such a terminology would also be relevant for analytical and interpretive approaches to electroacoustic music, avant-garde Western music, and ethno music. Pierre Schaeffer's typomorphology, developed in the 1960s, proposed a variety of novel terms, but they have not been of widespread use, since they unfortunately did not lend themselves very well for practical analysis." Tradução do texto *Análise espectromorfológica dos objetos sonoros: uma adaptação da tipomorfologia de Pierre Schaeffer* de Lasse Thoresen e Andreas Hedman, feita pela profa. Dra. Adriana L. Moreira.

eletroacústica e acusmática, mas que poderíamos com estes estudos expandir nossa compreensão a fim de elencar novos parâmetros criativos e analíticos para uma produção que possivelmente não encaixaria seus procedimentos no âmbito tonal/modal, ou que em suas resultantes sonoras pudéssemos encontrar uma ampliação da argumentação estética musical. Pensar desta forma prioriza os elementos sonoros que já estariam contidos em suas estruturas, ao invés do que ocorre na maioria das análises que encobrem outros procedimentos composicionais das obras, ao trazer a hegemonia das relações entre harmonia e melodia, privilegiando as construções feitas através de critérios sobre as alturas sonoras.

O fazer musical erguido pelas notas musicais e seus intervalos sonoros pertencentes à música do Ocidente são elementos muito importantes dentro dos parâmetros de julgamento para o desenvolvimento estrutural das obras musicais que passaram a esconder o valor de outros elementos contidos nas inúmeras produções artísticas, que perpassam inevitavelmente pelo imaginário criativo dos artistas - em especial, os compositores - sem que os mesmos deem conta disso. Thoresen e Hedman colocam que:

> No que diz respeito à análise, a musicologia ocidental concentrou-se em estruturas de alturas (harmonia, modalidade etc.), construção de formas musicais (temas, motivos etc.) e ritmo (métrica). O timbre era tradicionalmente considerado simplesmente como uma questão de coloração da estrutura musical e foi tratado em termos de orquestração (Thoresen, 2007, p. 129)[7].

A contribuição da observação e do estabelecimento de processos criativos através dos espectros sonoros passa a ser algo fundamental no cenário musical, pois geralmente somos impulsionados emocionalmente a manipular o som, o que deveria ser o primeiro atributo na classificação analítica de uma obra. Entretanto, este atributo em muitos trabalhos pode nem ser notado. Por outro lado, trabalhar através do som, de acordo com o seu formato e na constituição de alternâncias texturais, leva o artista a aumentar a subjetivação diante das decisões para empregar o material sonoro em uma peça. Dá ao compositor um leque de novas argumentações criativas e atitudes para as interpretações. Desta forma divide com o ouvinte uma nova imensidão imagética.

Este jogo entre materiais sonoros gera agenciamentos e multiplicidades que implicam em alcançar resultantes que provocam uma ressignificação para o que conhecemos como elementos motívicos, combinações tímbricas, movimentação e espaços temporais. Neste caminho fecundo nos apoiamos nas colocações de Deleuze e Guattari:

> Um agenciamento é precisamente esse crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta as suas conexões [...] As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras (Deleuze; Guattari, 1995, p. 16).

[7] "In so far as analysis is concerned, Western musicology has focused on pitch structures (harmony, modality, etc.), construction of musical forms (themes, motives, etc.), and rhythm (metre). Timbre was traditionally regarded simply as a matter of colourisation of musical structure and was treated in terms of orchestration". Tradução feita pela profa. Dra. Adriana L. Moreira.

Trazemos aqui uma análise da obra *Slaves Mass*, de Hermeto Pascoal (1936), considerando o pensamento de Schaeffer, usando de forma livre os objetos sonoros e alguns pressupostos da espectro-morfologia.

Na sequência será apresentada uma partitura criada para análise desta obra a partir da grafia de Thoresen e Hedman (2007), promovendo uma discussão a partir da possível cartografia que envolveu a composição da peça, com o intuito de compreender e valorizar o processo criativo de Hermeto Pascoal, especificamente o engendrado nesta obra. Considerando que a paisagem sonora[8] de sua infância foi decisiva para suas criações, iniciamos com algumas considerações a este respeito, e sobre seus procedimentos composicionais ímpares.

2. A singularidade da obra de Hermeto Pascoal

Hermeto nasceu em Lagoa da Canoa (Pascoal, 2017, min 2'15"), quando ainda era distrito de Arapiraca – uma área denominada de Olho D'água da Canoa - no estado de Alagoas, em 22 de junho de 1936, e atribui muito do seu desenvolvimento musical ao convívio desde cedo com a fauna e a flora que moldavam o seu entorno, no lugar onde cresceu[9]. Por ser albino e não poder ficar sob a exposição do sol, seus pais iam para o trabalho na roça levando junto todos os filhos, porém, deixando Hermeto à sombra de alguma árvore durante todo o tempo em que a família estivesse trabalhando.

Para passar o tempo, ele observava e escutava os sons de todos os tipos que ocorriam por perto, sendo essa a sua primeira escola musical. Essa vivência é afirmada pelo músico que, apesar da virtuosidade técnica instrumental, gosta de trabalhar com a voz, fruto também desse período da infância. Neto comenta:

> ... Hermeto Pascoal afirma que, em sua concepção, o "cantar das pessoas é a fala". Não se trata de uma metáfora. Hermeto realmente escuta as falas das pessoas como se fossem melodias cantadas. Esta percepção ampliada e precocemente experimental surgiu na infância do músico, tendo lhe causado, inclusive, alguns problemas junto aos familiares que não compreendiam por que o menino insistia em dizer que essa ou aquela pessoa estava cantando enquanto falava (Neto, 2010, p. 45).

Hermeto Pascoal demonstrava a presença marcante dessa natureza em diferentes formatos e manifestações dentro da sua música. Ele não procurou manter somente elementos tradicionais em seus trabalhos, como uma espécie de resgate cultural, mas normalmente partia deles para elaborar e erguer a sua organização estrutural e estética peculiares.

Não frequentou um conservatório musical, entretanto, já trabalhando como músico profissional, procurou entender melhor os elementos teóricos por conta própria. Provavelmente, pelo fato de não ter tido professores, é que foi desenvolvendo um estilo muito particular de pensar a música. É fácil traçarmos na sua produção paralelos com outros nomes de destaque do cenário musical, porém, podemos

[8] Usamos aqui o conceito de paisagem sonora de Murray Schafer, que a considera como a ambiência acústica dos lugares, ou seja, o conjunto de sons de máquinas, músicas, animais e infinitos ruídos que ocorrem em determinado ambiente (Schafer, 2001).

[9] "Ela (água) é o fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer em suas incontáveis transformações" (Schafer, 2001, p. 34).

notar que existem somente semelhanças e não uma continuidade ou recorrência de uma determinada técnica, como seria comum encontrar.

O compositor captava a ideia e logo conseguia transformá-la de forma a ser adaptada para seus trabalhos, parecendo que foi um material descoberto naquele momento. Isso ocorria porque Hermeto não desperdiçava a oportunidade de criar com os sons, mesmo que não tivesse um instrumento. Ele mesmo mencionou:

> Cada vez que eu pego um instrumento eu sinto que nunca é igual. Eu sinto como se fosse um outro instrumento. A mesma importância que dou a um saxofone eu dou a um pedaço de pau. Porque com um pedaço de pau eu faço um som tão importante quanto eu faço num saxofone, piano ou qualquer outro instrumento (Roque, 1982, p. 4).

Em seus trabalhos o compositor contava sempre com um grupo de instrumentistas que comungam do mesmo pensamento e ideal. Para isso foi necessário encarar que fazer parte do grupo seria como entrar em uma escola, onde os músicos aprenderiam a pensar como Hermeto. Todos estariam ali para fomentar arte que vinha do imaginário dele. Poderiam ter que cantar alguns versos, ou executar uma performance sozinhos no palco sem combinação prévia. Todos poderiam em determinado momento trocar seu instrumento primário por outro, seja de percussão, harmônico ou melódico. O compositor apreciava promover estes procedimentos. Lidar com o inesperado, fosse produzir através de um gesto musical originado por algum músico, ou até mesmo uma manifestação da plateia que o ouvia e observava.

Hermeto Pascoal gostava de musicar discursos, harmonizar o canto dos pássaros, tocar uma flauta mergulhando e saindo de dentro de uma lagoa, manipular e percutir pedaços de ferro ou plásticos acompanhados por contrabaixo, piano e bateria. Formas de fazer música que podem ser observadas em outros compositores, porém, a diferença é que ele não estabelecia nenhuma dessas execuções em separado como sendo a tônica do seu trabalho, de forma exclusiva. O que ele desejava desenvolver era um campo fértil para os encontros sonoros. Hermeto gostava dos timbres, seja de instrumentos convencionais ou não. Queria sempre transformá-los. A sua música não se resolve somente por sons, mas de que forma eles podem mexer com o imaginário de quem os escuta.

Em 1972 gravou seu primeiro álbum nos Estados Unidos, que tem seu nome como título. Nele temos a peça *Velório* onde o compositor procurou erguer pelo som a atmosfera de como se dá esse rito em suas lembranças na sua cidade natal. Neto comenta sobre essa peça:

> O experimentalismo musical já transparece na peça Velório, composição que exemplifica a importância da voz e dos objetos sonoros não convencionais na música de Hermeto Pascoal. Nesta composição, as vozes de Hermeto, Flora e Airto são ouvidas logo na seção inicial [...] e imitam a paisagem sonora dos enterros na terra natal de Hermeto ao simular rezas de defuntos entreouvidas em meio a sussurros e murmúrios aleatórios. As vozes são antecedidas e sucedidas por uma orquestra dissonante e atonal constituída por 36 garrafas (Neto, 2010, p. 45).

Nessa peça existe uma melodia que não funciona como plano principal da composição, porém serve como parte do processo imagético que constrói a ideia do sertão nordestino brasileiro. Tem uma espécie de lamento criado por uma combinação tímbrica em sua primeira metade, e que segue para uma seção de instrumentação típica de uma *big band*.

Essas combinações sonoras seriam uma imagem explícita de um velório? Com certeza não, mas Hermeto deixou para que o ouvinte faça a sua própria paisagem, o seu próprio ritual fúnebre. O compositor e pesquisador Rodolfo Caesar escreve sobre essa fusão som/imagem:

> O primeiro autor que, na área de música contemporânea, referiu-se a sons como imagem, François Bayle, em La Musique Acousmatique...Propositions (Bayle, 1994), designa a experiência da escuta acusmática como sendo uma escuta de imagens de sons [...] Gostaria apenas de restituir ao som sua imagética, independentemente de sua mediação por registro em suporte ou por dispositivo de amplificação extra-corporal. O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha (Caesar, 2012, p. 259-260);

Mesmo que a música de Hermeto Pascoal não seja classificada como acusmática, *Velório* só foi executada e apreciada através da gravação de seu trabalho de 1972. Cabe bem a visão de Caesar para o resultado desta obra, e principalmente para trazer contornos sobre o processo de criação de boa parte do repertório do compositor.

A seguir uma breve contextualização e considerações analíticas da obra *Slaves Mass*.

3. *Slaves Mass*

Slaves Mass faz parte do álbum homônimo que Hermeto Pascoal gravou em sua segunda viagem aos Estados Unidos, a convite do casal Flora Purim (1942) e Airto Moreira (1941), que já moravam lá e participavam ativamente do cenário jazzístico daquele momento. Em 1977 é lançado este segundo álbum de Hermeto Pascoal, também gravado nos Estados Unidos, pelo selo da Warner Bros. O compositor estava empenhado em ampliar a divulgação de suas músicas, de suas propostas de trabalho, e não somente em fazer mais uma gravação. Incentivava o casal Purim e Moreira a fazerem o mesmo, a deixarem a imaginação e a criatividade ditarem os rumos de suas carreiras. De qualquer forma, em *Slaves Mass*, constrói uma peça com ideias bem inovadoras.

Na obra a ser analisada podemos observar como Hermeto Pascoal pensava na construção de suas músicas de uma forma ampla, utilizando uma linha de construção que não mantém um grau de hierarquia rígido entre os elementos musicais. Isso significa que em determinados momentos a melodia é a protagonista da peça, todavia em seguida pode mudar o protagonismo para a harmonia, o ritmo, os timbres, a improvisação, ou até mesmo se voltar para a performance dos músicos – entenda-se por isso as várias situações em que é aberto um espaço dentro das suas composições para que um intérprete seja desafiado pelo compositor a manter uma correspondência gestual/musical livre.

Em *Slaves Mass* Hermeto cria a peça partindo de uma cena imaginária sobre uma celebração ritualística que acontece entre supostos escravizados, que teriam fugido das fazendas em que eram obrigados a trabalhar, passando a viver na mata (Santos Neto, 2008). É fato que aqueles escravizados que conseguiam escapar, se estabelecendo no interior de florestas e locais de pouca visitação, procuravam não só erguer lavouras próprias, mas mantinham também ritos e costumes fundamentais para a subsistência (Gomes, 2015, p.16). O processo composicional se dá, então, promovendo sonoridades que nos levam a

imaginar como seria a cena desse ritual. Pascoal procurou nesta obra traçar uma linha de desenvolvimento que nos conduz a visualizar não só a localidade em que ocorre a celebração, como também a forma com que isso evolui, levando-nos a imaginar como se dá o envolvimento emocional daqueles que estariam participando.

Hermeto não escondia a importância que dá para o tratamento harmônico em suas músicas. Porém o mais comum, quando era perguntado sobre seu processo criativo, era ele falar do seu contato com a natureza, de como a fauna e flora, características do ambiente em que ele cresceu, acabaram por afetar a forma de pensar e compor dentro de um processo de mimetização dessa natureza: "Eu extraía dos ferros, das pancadas que eu dava nos ferros, aquelas harmonias" (Costa-Lima Neto *apud* Borém; Araújo p.10, 2010).

Apesar de considerarmos que muito do que ele falava era utilizado como uma forma de autopromoção para o seu trabalho, aqui vamos poder entender e reconhecer que existe uma verdade a respeito da influência que plantas e animais têm no seu processo criativo. Em entrevista para Barroso, o compositor afirmou:

> Eu comecei a tocar no mato tudo que tinha de coisa . . . então a gente inventava. Eu inventava muito. . . Você começa a analisar suas coisas de criança. Foi quando eu comecei a ver esse lado todo, o lado dos animais, que eu conversava com os animais, naturalmente. Eles entendiam tudo, a gente se entendia. Eles me entendiam por que eu via a ação deles. . . (Barroso *apud* Borém; Araújo, 2010, p.10).

Hermeto contou em entrevista a Charles Gavin, no programa "O som do vinil" (Pascoal, 2017), que convenceu um casal de brasileiros já estabelecidos no país, e que tinha dois porquinhos de estimação, a levá-los para o estúdio". de gravação[10]. Desta forma conseguiria obter dois timbres distintos através dos animais, um som mais grave e um mais agudo, e traria elementos bem contundentes para erguer a sonoridade que estava em sua imaginação. Na mesma entrevista, o jornalista Carlos Calado coloca que a peça seria uma toada (estilo musical regional, típico da região Sudeste do Brasil), e que os porcos seriam instrumentos muito inusitados.

A peça traz um conjunto tímbrico que nos ajuda a visualizar a cena dessa possível celebração no interior da mata. Juntam-se as variações de dinâmica e texturas que vão ocorrendo durante a execução, e a paisagem sonora vai aos poucos sendo construída. Sobre essa compreensão imagética obtida através da junção de vários elementos sonoros, Nonken comenta:

> A maneira segundo a qual qualquer ouvinte navega pelo ambiente depende de como esse ouvinte percebe suas possibilidades e as interpreta, objetivamente (em termos de realidade sonora) e subjetivamente (em relação a fatores mais pessoais, como associações, memórias e inferências). Concebido ecologicamente, o papel do pianista é criar esse ambiente para o ouvinte e indicar possíveis caminhos de exploração, definindo essas possibilidades, que podem incluir complexos timbrístico-harmônicos e elementos de ritmo e densidade, bem como estruturas temáticas e motívicas (Nonken, 2014, p. 5-6)[11].

[10] Em *Slaves Mass* não foi a primeira vez que Hermeto utilizou em uma gravação a combinação entre sons instrumentais e de animais. Mais informações em Neto (2022).

[11] "How any listener navigates the environment depends on how that listener perceives its affordances and interprets them, objectively (in terms of sounding reality) and subjectively (in relation to more personal factors, such as

Através de uma argumentação musical que não se encaixaria em uma análise mais convencional, ou seja, não privilegiando a abordagem sobre a relação melodia/harmonia/ritmo como plano principal, temos a possibilidade de traçar um caminho composicional pela ótica da espectro-morfologia, que permite atingir uma compreensão maior sobre as decisões composicionais de Hermeto.

O compositor não deve ter iniciado esse processo de construção musical com o pensamento espectral em relação aos instrumentos que integram a peça, e as suas formas de utilização, mas pode-se inferir que a base de todo o desenvolvimento composicional perpassa pela busca de um "colorido sonoro" que os encontros instrumentais proporcionaram. Seria mais apropriado, desta forma, pensar em uma consciência ou atitude espectral.

Trazemos o pensamento de Nonken sobre esse assunto:

> [...] um exame do piano e dos compositores compelidos a escrever para ele oferece um quadro no qual podemos contextualizar a atitude espectral tanto como um fenômeno contemporâneo quanto como uma abordagem composicional enraizada nos desenvolvimentos culturais, tecnológicos e científicos dos últimos 200 anos [...] uma apreciação das atitudes em relação ao som, à natureza e à fisicalidade que definem o espectralismo em relação à estética dos compositores do final do Romantismo e do início do Modernismo (Nonken, 2014, p.1)[12].

Considerando a macro forma, pode-se dividir *Slaves Mass* em quatro partes que correspondem à imagem mental que construímos sobre a peça. Algo que não tinha sido possível antes de fazer uma relação desta obra com o pensamento de Schaeffer e os objetos sonoros, sendo difícil, sem este viés analítico, chegar a uma organização estrutural mínima para a compreensão da obra.

A primeira parte de *Slaves Mass* estaria estabelecida dentro do primeiro minuto de música. Refere-se a apresentação da mata, ou o local onde ocorreria a cerimônia de ritual. Inevitavelmente os sons dos animais ajudam na formação dessa paisagem, contudo vale pontuar que, ouvindo a peça, temos um entendimento de que os porcos funcionam muito no sentido de um acréscimo instrumental para a orquestração, surgindo uma resultante inovadora da somatória tímbrica proveniente de seus grunhidos.

Na segunda parte, que ficou localizada no segundo minuto de *Slaves Mass*, apresenta-se, no imaginário sonoro, a reunião ou encontro entre as pessoas que farão parte desse evento. A sonoridade se ergue por um clima de tranquilidade e acomodação, com o estabelecimento de um padrão rítmico e uma linha com notas em que é possível ouvir a toada acontecendo.

associations, memories, and inferences). Ecologically conceived, the pianist's role is to create that environment for the listener and beckon towards possible paths of exploration by defining those affordances, which may comprise timbral harmonic complexes and elements of rhythm and density, as well as thematic and motivic structures." Tradução feita pela profa. Dra. Adriana L. Moreira.

[12] "...an examination of the piano and the composers compelled to write for it offers a frame within which to contextualize the spectral attitude as both a contemporary phenomenon and a compositional approach rooted in the cultural, technological, and scientific developments of the past 200 years. A thoughtful appreciation of this history will in turn foster an appreciation of the attitudes towards sound, nature, and physicality that define spectralism in relation to the aesthetics of the late-Romantic and early-modern composers." Tradução feita pela profa. Dra. Adriana L. Moreira.

No terceiro minuto (terceira parte) teremos o início dessa celebração, com todo o seu desenrolar. Chama a atenção como as várias vozes utilizadas por Hermeto funcionam como instrumentos de percussão, constituindo também um pedal base para a continuidade do desenvolvimento. Isso remete a uma presença de tambores característicos que se têm em rituais espirituais que, normalmente inseridos nos encontros religiosos afrodescendentes, tornam-se responsáveis por conduzirem uma atmosfera emocional crescente.

A quarta parte é marcada por uma teia de ocorrências que cria grande tensão, como se pudéssemos visualizar a reação e a forma que se desenrola a manifestação dos afetos emocionais naqueles que estariam participando do evento, surgida não só pela variedade de timbres, mas muito pelas mudanças de dinâmicas que moldam a performance, mantendo um acréscimo de eventos que consequentemente denotam um adensamento textural. No término da execução é perceptível a manutenção de uma ressonância que se esvai pelo efeito de *fade out*. Esta última parte dá a entender que os integrantes estariam se dispersando, porém, carregando ecos dos acontecimentos.

4. Partituras de escuta e cartografia: contribuições para a análise

Foi desenvolvida, então, uma partitura com a grafia de Thoresen e Hedman (2007)[13], para elencar os eventos e suas ocorrências dentro da minutagem da música. O objetivo foi pensar de maneira a retratar a espectro-morfologia dos objetos sonoros e seus encontros. Procurou-se registrar o que modela a textura da peça na tentativa não só de elencar os objetos, mas também de mapear o pensamento de Hermeto sobre a sua construção e seus afetos, apoiados na cartografia e na visão de Pescuma sobre a expressão da arte e os processos do fazer artístico:

> A arte então torna-se um acontecimento, extrapolando um espaço-tempo histórico, uma cultura. Louise Bourgeois falava que queria tornar tangível a "força germinativa de uma semente", sua vitalidade cromática e táctil, mas onde está tal força? Não é visível, não é audível, não é descritível, no entanto a arte pode expressá-la, o pensamento pode pensá-la. É matéria de expressão (Pescuma, 2013, p. 75).

As Figuras 1, 2 e 3 apresentam uma sequência de signos e símbolos baseados no que Thoresen e Hedman planejaram para estruturar a partitura de uma peça feita por objetos sonoros, dando sequência ao pensamento de Pierre Schaeffer.

[13] Conforme citação que apresenta a explicação da proposta de Thoresen e Hedman: "Desenvolver a abordagem de Schaeffer na direção de uma ferramenta prática para a conceituação e notação da qualidade do som. […] Introduzir um conjunto de símbolos gráficos para a transcrição da música eletroacústica em uma partitura concisa" (Thoresen; Hedman, 2007, p. 129-132).

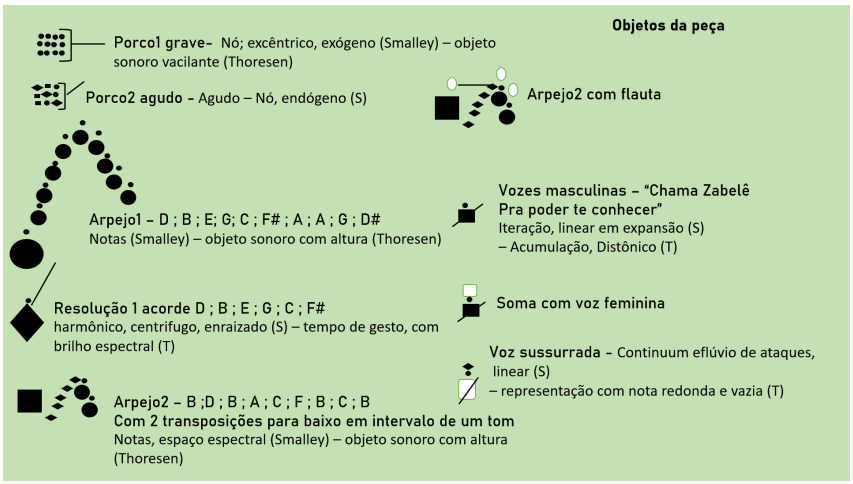


Fig.1: Símbolos utilizados para uma partitura de escuta a partir da proposta de Thoresen e Hedman (2007). Fonte: Elaboração dos autores

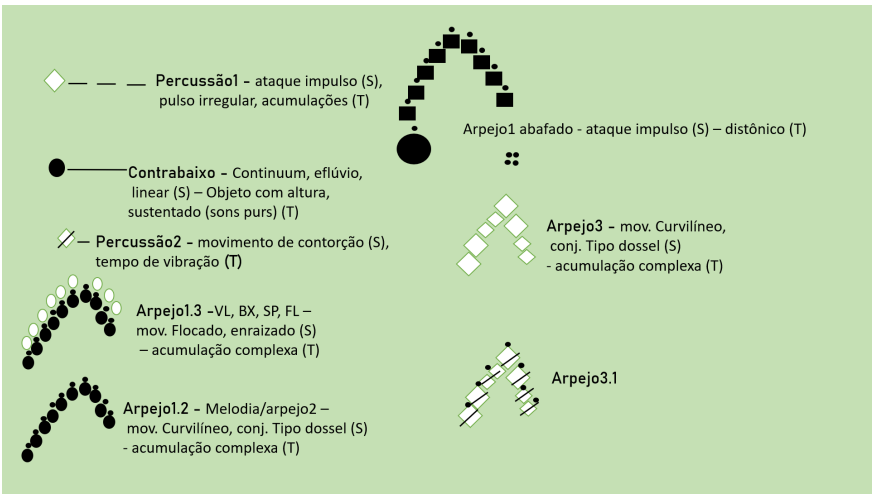


Fig.2: Signos e símbolos utilizados para uma partitura de escuta, elaborados a partir da proposta de Thoresen e Hedman (2007). Fonte: Elaboração dos autores

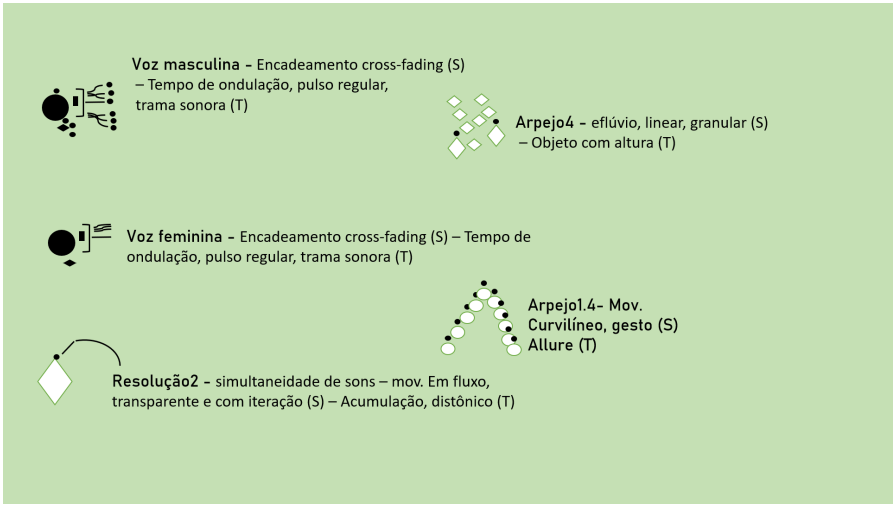


Fig.3: Signos e símbolos utilizados para uma partitura de escuta, elaborados a partir da proposta de Thoresen e Hedman (2007). Fonte: Elaboração dos autores

A simbologia que foi desenvolvida nos dá um perfil sonoro do que acontece, usando esta abordagem para tentar atingir a intenção do compositor no ato de construir e estruturar a peça através desses sons determinados. Porém, esta versão analítica muitas vezes pode não coincidir com a interpretação de alguns ouvintes.

É nesse terreno, entre o feito do artista e o encontro do ouvinte ou apreciador da obra, que habita a arte. É onde vive o mistério, a potência do trabalho, que percorre uma vastidão impossível de delimitarmos seu fim ou seus contornos. Onde tudo é possível, desde que estejamos dispostos a vagarmos pelo território do sensível, da imaginação. Neste sentido temos o pensamento de Cecília Almeida Salles:

> O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas. Muitos criadores falam do sentimento que gera uma espécie de exigência de expressão. São sensações descritas como algo indefinido - um forte desejo de concepção[14] (Salles, 1998, p. 53).

Em seguida faremos considerações analíticas, apresentando uma possível interpretação dos acontecimentos que ocorrem durante a peça, e que fundamentam sua estruturação musical. Hermeto Pascoal procura descrever a imagem de um ritual na mata, como já comentado anteriormente. No primeiro minuto, ele procura fundir o timbre do animal com o arpejo do violão, nos levando a visualizar uma paisagem um tanto árida, que seria o local em que o evento seria realizado. Pode-se imaginar uma mata baixa, que daria o espaço necessário para ocorrer esse momento de celebração espiritual. O arpejo muda de direção e vai sendo transposto, assim como o timbre dos porcos, levando-nos a perceber novas ocorrências nessa paisagem, como pode-se observar na figura 4.

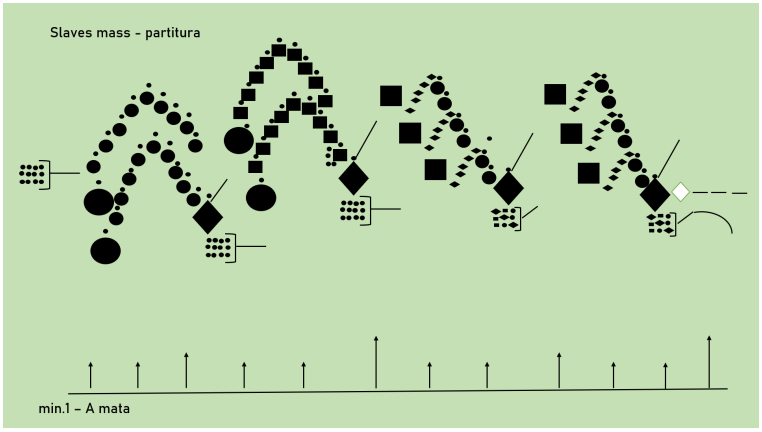


Fig.4: Partitura de escuta 1. Fonte: Elaboração dos autores

No segundo minuto podemos ouvir a toada se estabelecendo. Agora o arpejo vem vestido com um material sonoro que não deixa diminuir a atmosfera, que permanece ainda rústica e um tanto tensa,

[14] Na sequência deste parágrafo Salles cita Drummond: "Necessidade de expressão no momento em que falha algo na vida" (Carlos Drummond de Andrade, 1985 *apud* Salles, 1998, p. 53).

mesmo com a rítmica mais estável na percussão. O compositor consegue manter a atenção dos ouvintes pela expectativa do que virá a seguir (vide figura 5).

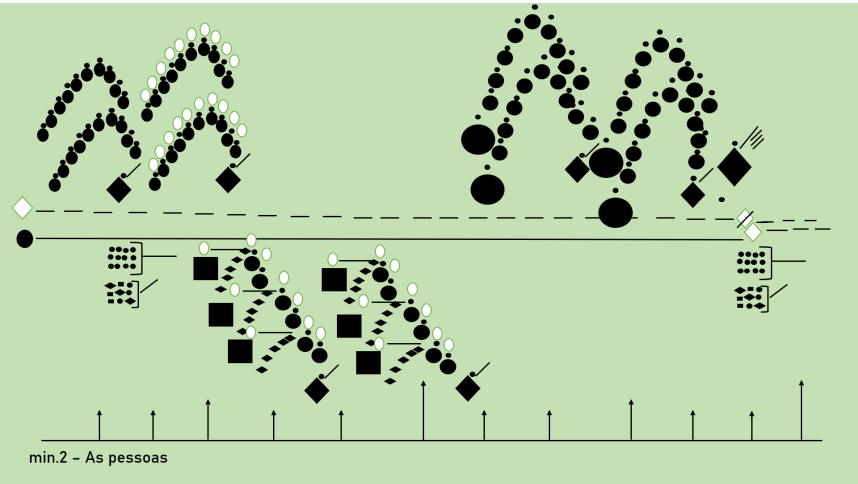


Fig.5: Partitura de escuta 2. Fonte: Elaboração dos autores

Na passagem que compõe o terceiro minuto a reunião das sonoridades e a textura, vinda das sobreposições de ocorrências tímbricas e rítmicas, nos leva a imaginar que é o momento em que aqueles que fazem parte desse evento estariam sendo impactados, afetados emocionalmente e espiritualmente. Sente-se na sequência da combinação das vozes, até mais que na seção de percussão, como vai se constituindo uma teia sonora potente, devido à forma com que nos envolve. Traz na imaginação os sentimentos que seriam erguidos, provocados nos participantes, como pode-se observar na figura 6.

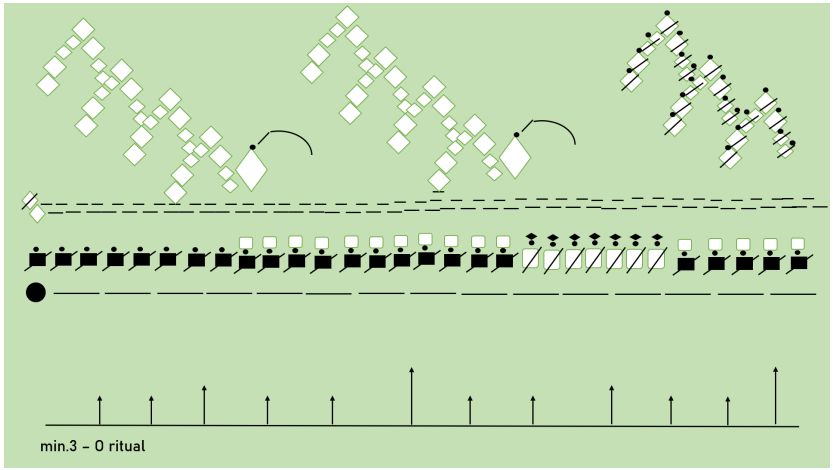


Fig.6: Partitura de escuta 3. Fonte: Elaboração dos autores

No último minuto ocorre uma atmosfera mística, simultaneamente indiciando que é o começo do fim. A aparição de vários objetos sonoros levanta uma paisagem rebuscada sonoramente, com grande variação de eventos sobrepostos, como se o efeito ritualístico permanecesse ressoando entre as pessoas que ali estiveram e que, ao deixarem aquele local, elas carregassem consigo ainda parte dele. Claro que aqui se trata de uma interpretação própria, subjetiva. Porém essa é uma das características envolventes da

produção por objetos sonoros, a oferta de subsídio para mantermos uma constante construção imagética (vide figura 7).

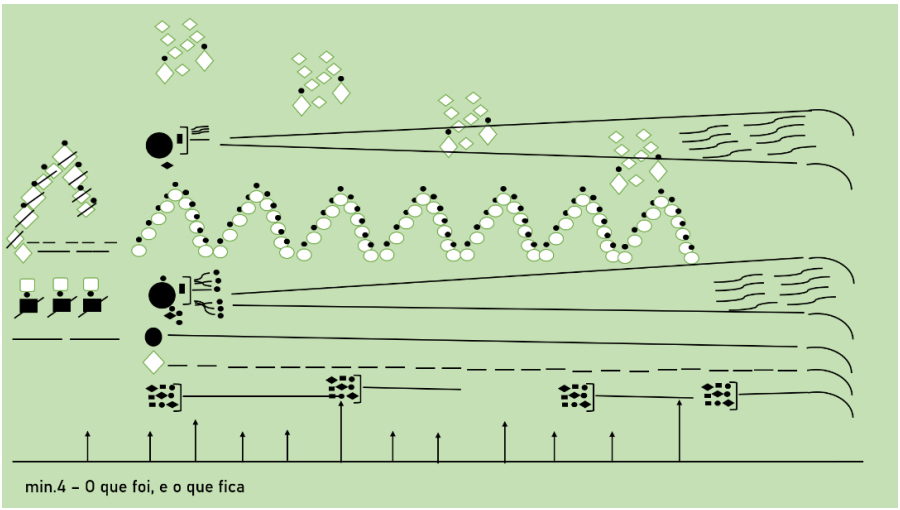


Fig.7: Partitura de escuta 4. Fonte: Elaboração dos autores

Na junção entre o impacto advindo da audição da peça de Hermeto e a tentativa de inventar uma partitura de escuta dos objetos sonoros encontrados em seu interior, cria-se uma interpretação promovida pelo princípio da cartografia. Uma análise feita pelos afetos que ocorrem diante do contato com a obra, e aquilo que surge mediante o evento.

A cartografia propicia a transmissão de uma visão particular dos caminhos que a nossa emoção nos faz percorrer, e das formas como acabamos assimilando este impacto estético. Sobre isso Rolnik comenta:

> A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social [...] o que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar [...] Tudo que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo (Rolnik, 2006, p. 65).

A valorização de um objeto sonoro colocado em uma peça não vem somente pela apreciação do seu formato ou do seu estabelecimento espacial na obra, mas na maneira como ele dialoga por entre o processo de construção textural. Na consequência, que surge diante da operação de transversalidade, é que se manifesta força e potência para engendrar os acontecimentos.

A observação das ocorrências demanda atitudes subjetivas, que de forma nenhuma implicam em uma construção sem sentido e sem critérios para o desenvolvimento, mas sim, possibilitam ir além de uma interpretação por elementos básicos, contando com a nossa experiência, e nos deixando levar pela força do imaginário. Justamente é pela cartografia que podemos traçar esses acontecimentos, conforme pontua Passos:

> Operar na transversalidade é considerar esse plano em que a realidade toda se comunica. A cartografia é o acompanhamento do traçado desse plano ou das linhas que o compõem.

> A tecedura desse plano não se faz de maneira só vertical e horizontal, mas também transversalmente (Passos, 2009, p. 27).

É então pela cartografia que o artista pode relatar o trabalho, não somente como uma obra pronta e acabada, mas principalmente, valorizando todo o processo criativo.

Conclusão

Este artigo teve como objetivo apresentar a análise da obra *Slaves Mass*, de Hermeto Pascoal, através de propostas vinculadas tanto ao *Solfège de l'Objet Sonore* de Pierre Schaeffer (1967) como à espectro-morfologia de Smalley (1986), gerando a elaboração de quatro partituras de escuta. Procurou-se registrar o que modela a textura da peça na tentativa não só de elencar os objetos, mas também de mapear o pensamento de Hermeto sobre a sua construção.

Observou-se que o compositor concebeu a obra usando os sons para criação de ambiências, que iam se transformando na medida em que ocorriam encontros e desencontros tímbricos, aumentando e diminuindo sua potência de acordo com as suas repetições em um determinado espaço temporal. Este tipo de concepção artística de Hermeto Pascoal embasada em uma "atitude espectral" proporciona um amálgama dos procedimentos do campo chamado de erudito e do campo popular, representando uma vasta abertura para a produção composicional. Além disso, do que já tínhamos de variações combinatórias, esta vasta abertura demonstra que estaríamos longe de uma escassez dos materiais sonoros musicais, deixando-nos à mercê apenas dos limites da nossa imaginação e vontade de criar.

Por outro lado, a música traz muito mais do que é revelado por seus elementos teóricos/técnicos musicais. Algumas atitudes composicionais acabam ficando muitas vezes de fora da análise que considera somente estes elementos. É possível ficarmos bem mais à vontade para levantar discussões e reflexões sobre esse "algo a mais" a partir do uso de partituras de escuta e da cartografia para embasar a análise.

Por fim ficou notório, através da análise de *Slaves Mass,* que os processos composicionais se enriqueceram na medida em que fomentaram a fusão dos artifícios eletrônicos com as sonoridades acústicas, liberando o vislumbre de uma continuidade ilimitada de produção. Sobre estes três tópicos levantados ainda há muito a ser especulado e compreendido, sendo importante serem levados em consideração em estudos vindouros para possibilitar a manutenção do nosso próprio pensamento criativo em ebulição, e para termos outras opções analíticas a fim de compreender de forma mais ampla o experimentalismo de Hermeto Pascoal.

Referências

BORÉM, Fausto. ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. In *Per Musi* nº 22. Belo Horizonte, 2010. p. 22-43.

CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. *In*: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 4, *Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia*: fronteiras e rupturas. São Paulo, EDUSP, 2012, p. 255-262.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo. Editora 34, 1995.

GOMES, Flávio dos Santos. Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil. São Paulo. *Claro Enigma*, 2015.

NETO, Luiz Costa-Lima. O Cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. In *Per Musi*. Belo Horizonte, 2010 p. 44-62.

NETO, Luiz Costa-Lima. Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...). In: *Rev. Voz e Cena*, v.3, nº1. UnB. Brasília, 2022, pp 97-118.

NONKEN, Marilyn. *O piano espectral: de Liszt, Scriabin e Debussy à era digital*. Trad. (não revisada) Adriana Lopes Moreira, Cambridge, 2014.

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma Música Experimental. *Revista eletrônica de musicologia*, vol. 3, Curitiba, 1998.

PALOMBINI, Carlos. A Música Concreta Revisitada. *Revista eletrônica de musicologia*, vol. 4, Curitiba, 1999.

PASCOAL, Hermeto. In: O SOM DO VINIL: *Slaves Mass*, 2017. 1 vídeo (25 min). GAVIN, Charles. Canal Andreia Lira. Ed. s.n. 2025. Disponível em: https://youtu.be/EP3COziR1Ug?si=T_BCk9Pk9UyN7nT0 Acesso em: 01 out. 2025.

PASCOAL, Hermeto. Slaves Mass. Warner Records Inc. S.l. 1977. Disponível em: https://youtu.be/vjwp7zSVVc4?si=Dio190aVVHcsAidb. Acesso 01 out. 2023.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virginia. ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método de cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre. Ed. Sulina, 2009.

PESCUMA, Cristina. "Um Pouco de Arte Se Não Sufoco." In PASQUALI, L. *A Arte Contemporânea e o pensamento da diferença*. Salvador. Ed. Blade, 2013, p. 59-77.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, Ed. Da UFRGS, 2006.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo Annablume, 1998.

SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal's "Slaves Mass" Analysis*. In: Noneto de casa. Ed. s.n. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/396555096/Slaves-Mass-Hermeto-1976-First-2-Pages-ofScore#:~:text=BACKGROUND%20TO%20HERMETO'S%20COMPOSITION%20%22SLAVES,erudite%20musicians%20and%20popular%20purists. 2008. Acesso em 15 jan. 2025.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa T. Fonterrada, São Paulo, Ed. UNESP, 2001.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. *In: The Language Electroacoustic Music*, London 1986. p. 61 – 63.

THORESEN, Lasse; HEDMAN, Andreas. Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology. Organised Sound, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 129–141, 2007. DOI: 10.1017/S1355771807001793.

Celso Marques Gonçalves é doutorando na linha de pesquisa poéticas contemporâneas do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO/UFMT), com mestrado pela ECA/USP na área de musicologia (2011), ênfase em composição musical. Membro do grupo de pesquisa *ContemporArte*, Flautista e saxofonista, com graduação de bacharel em Saxofone (2007) e licenciatura plena em música (2008) pela Faculdade Fundação Instituto Tecnológico de Osasco. Leciona nas faculdades UniSant'Anna, Centro Universitário Ítalo Brasileiro, Escola Municipal de Vargem Grande. Integrou o grupo de música instrumental brasileira Aquilo Del Nisso, e hoje participa do grupo Germine de música instrumental, Trio Vórtices de flautas, Quarteto Brasiliano e Gibão Alaká.
E-mail: celmarq@gmail.com

Rita de Cássia Domingues dos Santos é pesquisadora dedicada à Análise Musical, à Musicologia, à Educação Musical e à linha de pesquisa "Poéticas Contemporâneas". Líder do grupo de pesquisa *ContemporArte*, é mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes (USP) e doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT). Realizou pesquisas na Bangor University (UK); no CESEM da Universidade Nova de Lisboa; e estágio pós-doutoral na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP). Compositora, teve suas obras executadas em várias localidades, como Curitiba, Estados Unidos, Cuiabá, Rio de Janeiro e São Paulo. Organizou sete livros; tem 17 capítulos de livros publicados; participa constantemente de eventos internacionais apresentando suas pesquisas; e tem vários artigos publicados.
E-mail: rita.domingues@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.