

Programa de Pesquisa
Programa "Ano Sabático" do Instituto de Estudos Avançados da USP

Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

Departamento de Música
Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto
Universidade de São Paulo

Invenção de uma Ópera:

A Máquina de Pascal em Pernaguá

Uma Pesquisa de Arte Experimental e Inovação em Sonologia

Período de Pesquisa Proposto: 12 meses a partir de Março de 2016

Outubro de 2015

SUMÁRIO

Resumo	p.3
Objetivos	p.3-5
Justificativa	p.5-8
Metacuradoria	p.9-12
Impactos Científicos e Sociais, e Elaboração de Trabalhos Científicos	p.12-14
Plano de Trabalho e Cronograma	p.14-15
Sinopse do Libreto	p.15-23
Referências Bibliográficas	p.24-25
Curriculum Vitae	p.26
Lista de 50 Obras Seleccionadas de Rodolfo Coelho de Souza	p.27-31

RESUMO

O projeto propõe a composição de uma ópera sobre um libreto original que desenvolve uma alegoria sobre a civilização nos trópicos espelhada no episódio da expulsão dos jesuítas do Brasil e na Máquina de Pascal. O trabalho será complementado por uma reflexão crítica sobre a poética da obra, no âmbito da meta-curadoria "Glocal", que ensejará a elaboração de um artigo para a Revista Estudos Avançados do IEA, com o título provisório de "O Local de uma Ópera: reflexões sobre um projeto de música experimental nos trópicos".

Pesquisas de novas ferramentas para composição e para desenvolvimento de sons eletrônicos propiciarão características de originalidade ao projeto. O resultado dessas pesquisas poderá propiciar a geração de artigos publicáveis em periódicos indexados nas áreas de Computação Musical, Sonologia e Teoria Musical abordando temas como algoritmos para instrumentos virtuais modelados a partir de instrumentos tradicionais brasileiros, técnicas de emissão vocal influenciadas por captação, amplificação e transformação eletrônica e ainda aplicações do princípio de parcimônia a conjuntos de altura gerados por conjuntos de intervalos não-ordenados.

OBJETIVOS

O objetivo primário desta pesquisa é a invenção de uma Ópera, entendido o termo 'ópera' tanto na tradição da música clássica, como sendo uma peça musical cantada a partir de uma narrativa dramática, quanto na nova tradição da música contemporânea, como sendo um trabalho criativo em busca de novas formas de expressão artística. Embora o principal produto final seja de fato uma "composição" musical para o palco, encenável em uma temporada regular de espetáculos de ópera ou em um evento de arte experimental, nosso projeto utiliza o termo "invenção" porque depende de pesquisas de inovação técnica que darão suporte a uma poética inventiva.

A performance dessa ópera prevê a utilização de seis cantores (dois sopranos, mezzo-soprano, tenor, barítono e baixo), coro misto e uma orquestra sinfônica clássica (instrumentos *a dois*, o que se coaduna com a representação histórica e ainda facilita a produção do projeto) complementada por equipamentos eletrônicos para produção, captação e amplificação sonora.

O texto literário sobre o qual se baseia a ópera é uma criação original colaborativa do compositor Rodolfo Coelho de Souza e da escritora Luci Collin, professora de literatura na Universidade Federal do Paraná. A história do

libreto apropria-se livremente do episódio da expulsão dos jesuítas do Brasil na época da colônia, combinando-o com uma fantasia alegórica sobre a Máquina de Pascal que supostamente teria o potencial de mudar os rumos da civilização nos trópicos. Apresentaremos mais adiante uma sinopse detalhada. A letra para o canto está em fase avançada de elaboração. A ópera está organizada em dois atos e doze cenas, prevendo-se uma duração total de cerca de uma hora e quarenta minutos. Empregará diversos recursos da dramaturgia moderna, tais como simultaneidade e retroação de narrativas, trilha sonora de efeitos, recursos de amplificação sonora e flexibilidade espacial de situações cênicas, sugerindo ainda o uso de recursos visuais inventivos, ainda que a criação de elementos visuais em si não faça parte do projeto.

Para atingir os objetivos propostos acima, outras etapas da pesquisa devem ser desenvolvidas em paralelo. Essas pesquisas de apoio gerarão produtos de inovação em computação musical e tecnologia do som aplicada à música que também podem, por si só, representar contribuições ao conhecimento acadêmico e tecnológico.

O uso de recursos eletroacústicos nesta composição, por exemplo, pode ser considerado um elemento diferencial relevante. Não se trata, obviamente, de uma solução completamente original, porque já foi usada por outros compositores, mas a maneira como seu uso está previsto tem aspectos inovadores. Propomos, por exemplo, a transposição de códigos da linguagem cinematográfica, como trilhas de ruídos, efeitos especiais e *folley* para o domínio do palco operístico. A integração entre trilha musical e design sonoro, idiomática na linguagem do cinema, mas que se pretende transpor para o campo da ópera, é uma solução que ainda não tem sido usada regularmente e que permitirá uma atualização da linguagem do gênero operístico.

A pesquisa de técnicas vocais adequadas a uma proposta de inovação em ópera também deverá trazer contribuições de interesse acadêmico. Particularmente o emprego intensivo de microfones de diversos tipos e de equipamentos de amplificação sonora e processamento em tempo real criará uma questão crucial de estilo e técnica para este projeto. A voz operística tradicional, desenvolvida para o teatro de ópera com palco italiano, resolvia o problema da audibilidade em todos os pontos do espaço do teatro através de da ampliação da potência vocal através dos recursos físicos do cantor conjugada com um projeto acústico da sala com reverberação adequada. O advento da gravação sonora, que permitiu o desenvolvimento de estilos de emissão vocal com menor intensidade, principalmente na música popular, nunca atingiu de modo decisivo o gênero operístico, e nem mesmo um gênero intermediário como o teatro musical. Esta pesquisa pretende explorar esse amplo potencial de estilos de emissão auxiliados por recursos tecnológicos

agregando-os como novos modos de se cantar no gênero da ópera. Essa opção significa também reconhecer conscientemente a importância da canção popular, de suas técnicas e de seus estilos para a cultura brasileira.

Os sons eletroacústicos que serão gerados previamente também obedecem à mesma lógica de pesquisa de inovação tecnológica a serviço da expressão artística. Em continuidade à pesquisa em Computação Musical que temos desenvolvido ao longo de duas décadas, sobre a natureza acústica dos instrumentos tradicionais brasileiros, novos instrumentos virtuais originais serão pesquisados com o objetivo de ampliar a palheta de representações que demarcarão sonoramente os personagens da ópera. Trata-se de dar continuidade ao desenvolvimento de algoritmos computacionais de síntese sonora digital direta, sem mediação de gravação, na qual estamos prevendo desenvolver novas soluções em *wave terrain* e *physical modeling synthesis* emulando outras famílias de instrumentos tradicionais brasileiros.

As técnicas de composição instrumental e vocal a serem utilizadas também devem propiciar a desenvolvimento de novas ferramentas em teoria da música contemporânea. Ao longo das últimas décadas desenvolvemos teoricamente, e empregamos na prática composicional, inclusive através de recursos de composição computacional algorítmica, uma técnica original que é tributária da Teoria dos Conjuntos Musicais de Forte. Essa técnica utiliza conjuntos não-ordenados de intervalos para gerar conjuntos de primeira ordem com similaridade de segunda ordem (COELHO DE SOUZA, 2012). Pretendemos explorar agora as chamadas redes de parcimônia para encontrar novas relações de similaridade entre os conjuntos de alturas gerados a partir de conjuntos de intervalos não-ordenados.

Portanto, além de um produto artístico complexo, esta pesquisa deverá produzir também um artigo para a revista do IEA que desenvolverá reflexões conceituais a partir de um diário de memória do projeto, em seus aspectos culturais e técnicos, com o título provisório de "O Local de uma Ópera: reflexões sobre um projeto de música experimental nos trópicos" que buscará, entre outras coisas, um diálogo com o texto seminal de Homi Bhabha (1994) sobre o Local da Cultura. Além disso, esta pesquisa poderá gerar também outros artigos acadêmicos nas áreas de Computação Musical, Sonologia e Teoria da Música Contemporânea. Estes artigos tratarão de aspectos das poéticas empregadas e aspectos das tecnologias inovadoras desenvolvidas, como a expressão vocal com recursos tecnológicos, a geração de instrumentos virtuais com algoritmos computacionais de síntese sonora e a teoria da parcimônia aplicada a conjuntos gerados por intervalos não ordenados chamados de Pcords.

JUSTIFICATIVA

O lugar da Arte dentro da universidade, desde sua inserção, permanece um tema de difícil equacionamento. Na letra da lei, constata-se que diversos parágrafos do estatuto da Universidade de São Paulo equiparam a produção artística com a investigação científica e tecnológica. Todavia os mecanismos para a avaliação desse tipo de produção intelectual são pouco explícitos ou às vezes inexistem. A situação é semelhante quando se trata de recorrer às agências de fomento. Um projeto como este que estamos propondo teria chances escassas de receber subsídio da Fapesp ou do CNPq, a menos que se recortasse do projeto apenas os aspectos tecnológicos, descartando os artísticos. Todavia no campo das Artes as duas vertentes caminham juntas. Sem a energia oriunda da necessidade poética não haveria impulso para a pesquisa de invenção tecnológica nas artes.

Por tais motivos este edital do Instituto de Estudos Avançados constitui uma rara oportunidade para o campo das Artes dentro da Universidade de São Paulo, na medida em que abre campo para a proposição um projeto abrangente que agregue tanto objetivos de natureza artística quando de inovação tecnológica de novas ferramentas para a produção artística. Há, todavia, que se fazer uma ressalva. Justamente aquela que retoma a discussão recorrente sobre a natureza da produção artística dentro da universidade: qual a diferença entre a criação do artista dentro e fora da universidade?

A proposta que oferecemos pretende delimitar com clareza essa diferença. O professor e pesquisador em artes dentro da universidade não pode se limitar ao mero exercício do *métier*. A competência profissional nas artes certamente é necessária e relevante, inclusive para a transmissão do saber consolidado, mas no que tange ao encaixe nos propósitos da pesquisa acadêmica, o que importa é a natureza inovadora e transformadora da criação artística, inclusive nos aspectos tecnológicos que constituem o desenvolvimento de novas ferramentas para o exercício profissional da atividade musical.

Neste sentido defendemos que a proposta que apresentamos justifica-se como uma contribuição significativa para o quadro atual da arte musical brasileira contemporânea. Para tanto, um breve retrospecto do estado da arte no campo da ópera se faz necessário. A questão da ópera no Brasil tem raízes históricas profundas. Diversos relatos do século XVIII já davam conta de montagens de espetáculos operísticos, do gênero "ópera seria", no átrio das igrejas, entretanto quase sempre adaptados de partituras trazidas da Europa. O espetáculo de ópera e seu rito social se tornariam, a seguir, instrumento fundamental para as reformas iluministas pombalinas no Brasil (MACHADO NETO, 2009). É justamente a época em que se situa o enredo do libreto deste

projeto. Após a Independência, o advento da ópera romântica italiana exercerá influência determinante no imaginário brasileiro e propiciará o aparecimento de Carlos Gomes, a primeira figura de vulto na composição musical operística do Brasil. Na esteira de Gomes, uma dezena de autores românticos e pós-românticos escreveram óperas nativistas (VOLPE, 2012). Nepomuceno talvez tenha sido o mais bem sucedido ao buscar projeção através desse gênero, mas nenhum deles teve a mesma repercussão que Gomes. No Modernismo diversos autores também arriscaram a mão em projetos de ópera, particularmente Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri, mas é consenso que sua contribuição para a música brasileira foi mais relevante nos gêneros instrumentais do que na dramaturgia vocal.

O modelo da ópera como gênero de grande importância na carreira de um compositor persistiu no século vinte. Todavia, o sucesso das empreitadas diminuiu mesmo se considerarmos, por exemplo, o conjunto de uma produção tão extensa quanto a de Claudio Santoro, cujo único projeto operístico (*Alma*, a partir de um romance de Oswald de Andrade) não obteve a recepção que almejou.

Nas últimas décadas despontaram duas tendências divergentes. Uma primeira corrente, com matizes conservadores, oriunda principalmente do Rio de Janeiro, propõe um resgate da tradição operística moldada pelo século dezanove. As óperas de Ronaldo Miranda, João Guilherme Ripper e Marcos Lucas são as que melhor representam essa tendência. A outra vertente reduz radicalmente as referências à tradição e busca reutilizar o título 'ópera' em espetáculos que empregam recursos de multimídia e performatividade, sem que a estrutura dramática (que um constituiu elemento essencial da ópera clássica-romântica) desempenhe ali um papel preponderante. As autointituladas 'óperas' de Joci de Oliveira talvez sejam as que mais caracteristicamente representam essa vertente. Num espaço intermediário poderíamos localizar as óperas de Jorge Antunes, especialmente *Olga*, que representa uma influência perceptível para algumas soluções que adotamos.

A proposta de renovação do repertório operístico brasileiro que apresentamos em *A Máquina de Pascal em Pernaguá* busca um ponto de equilíbrio entre uma estruturação dramática inteligível e uma pesquisa de inovação para o gênero. Nesse sentido ela se alinha primordialmente com a produção compositores internacionais da mesma geração do compositor. Esses compositores produziram, entre outras, as seguintes óperas de destaque: 1. *60e Parallèle* (1997) de Philippe Manoury (França, 1952) que emprega nove cantores, coro, orquestra e sons eletrônicos produzidos por sintetizadores de teclado executados ao vivo e, ainda, do mesmo compositor, *K...* (2001) com doze cenas, vozes solistas, orquestra e eletrônica em tempo real;

2. *L'amour de Lombo* (2000) de Kaija Saariaho (Finlândia, 1952) que renova a articulação entre canto e acompanhamento orquestral, utilizando recursos eletrônicos, além de desenvolver novas técnicas expressivas de canto;
3. *Dionysus* (2010) de Wolfgang Rihm (Alemanha, 1952) sobre textos de Nietzsche, que retoma o estilo expressionista de Berg (*Wozzeck*) e Schönberg (*Moses und Aaron*) numa perspectiva pós-moderna;
4. *Doctor Atomic* (2005) de John Adams (EUA, 1947) que incorpora elementos do teatro musical americano à tradição das óperas de larga escala com um libreto alegórico que estabelece reflexões sobre arte, tecnologia e a guerra.

Se por um lado *A Máquina de Pascal em Pernaguá* persegue uma atualização da linguagem musical da ópera brasileira posicionando-se em consonância com projetos de compositores internacionais da mesma geração, por outro lado busca uma sintonia idiossincrática com a cultura brasileira, em diversos aspectos. Primeiro, por ser cantada em português, alinha-se com uma bandeira que foi especialmente cara a Alberto Nepomuceno como parte do projeto da cultura positivista da Primeira República, e que paradoxalmente foi enfraquecida por posições conflitantes dos modernistas nacionalistas. Segundo, porque sua temática é uma reflexão crítica sobre os projetos civilizatórios brasileiros, suas vicissitudes, seus ideais frustrados e contradições, colocada em cena como uma metáfora diacrônica da contemporaneidade. Terceiro, porque essa narrativa extramusical concretiza-se a partir de materiais que por si só representariam signos da cultura musical brasileira, não apenas por elementos de superfície como a apropriação de estilos de danças e canções nativas, como aconteceu no projeto modernista, mas num nível mais profundo, buscando elementos intrínsecos das sonoridades que remetem à própria natureza dos instrumentos e das vocalizações da música brasileira.

Finalmente, em outro aspecto instigante, estas intenções poéticas estão ancoradas em preocupações de pesquisa de inovação tecnológica a serviço da expressão musical. Assim, por exemplo, o desenvolvimento de algoritmos de síntese digital direta por técnicas como *wave terrain* e *physical modeling* enquadram-se nas linhas de pesquisa de ponta neste campo e podem vir a apresentar resultados originais de interesse para revistas acadêmicas internacionais e nacionais. Os aspectos poéticos e estilísticos que o projeto propõe também ensejam um debate sobre a linguagem musical brasileira contemporânea que o artigo para a Revista Estudos Avançados abordará.

METACURADORIA: GLOCAL

O enredo do libreto operístico de *A Máquina de Pascal em Pernaguá* é construído como uma parábola de múltiplas dimensões. Inspira-se em fatos históricos que, todavia, são distorcidos para permitir a construção de personagens coerentes e dramaticamente densos. O núcleo ideológico da narrativa aborda as relações de dominação colonial que ocorreram numa conjuntura de transição do século XVII quando as reformas pombalinas produziram mudanças dramáticas nas estruturas de poder no Brasil. Essas transformações foram paradoxais em diversos aspectos. Por isso, no libreto, representantes do poder central e do poder colonial, assim como os indivíduos que eram os sujeitos desses governos, manipulam as relações interpessoais para acomodar sua visão de mundo e seus interesses à realidade em que vivem. O ponto de vista ideológico que abraçam, impedem-nos de enxergar além dos limites de suas motivações imediatistas que polarizam visões de mundo locais que, por sua vez, se contrapõe a outras que se pretendem globais. O enredo da ópera pleiteia que o destino trágico dos personagens é precipitado pelos desejos e comportamentos individuais ao se chocarem com as direções ideológicas dos que exercem o controle da sociedade.

Certamente esta narrativa é também uma metáfora da nossa condição pós-moderna de país periférico que se pretende emergente no contexto das economias globalizadas. Em primeira instância, o argumento que sustentaria a propriedade da alegoria que pretendemos construir seria o aforismo de Edmund Burke, patrono do conservadorismo anglo-saxão, que “um povo que não conhece sua história está condenado a repeti-la”. Entretanto essa visão de mundo de Burke é parte do problema que o próprio enredo constrói, uma vez que Burke é um pensador coevo aos episódios narrados no libreto. Ou seja, mesmo quem poderia se pretender um observador fora da história, está nela.

O enredo da ópera inspira-se da figura histórica de Dom José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo que aportou em Salvador em agosto de 1759 como emissário plenipotenciário do Rei D. José I de Portugal com a missão de expulsar os jesuítas da colônia. Foi o início da implantação da política baseada no liberalismo inglês proposta pelo primeiro ministro Pombal. Homem ilustrado, sintonizado com os ideais liberais e iluministas, ao chegar à capital baiana Mascarenhas fundou a Academia Brasílica dos Acadêmicos Renascidos, que revive a Academia dos Esquecidos de 1725. Para a reunião inaugural da Academia um compositor local escreveu um *Recitativo e Ária*, em homenagem a Mascarenhas. Essa partitura sobrevive hoje como uma das mais antigas peças de música do Brasil colônia. Contam os cronistas que a nau em que viajava Mascarenhas deparou-se com terrível tempestade ao atravessar o

Atlântico. Ele teria clamado aos céus perdão pelo pecado que estaria prestes a cometer contra os jesuítas e por isso foi poupado do naufrágio. Mais adiante, por descumprir as ordens da coroa portuguesa de expulsar os jesuítas, foi condenado à prisão perpétua na ilha de Santa Catarina, na cidade de Desterro no extremo sul da colônia onde hoje se situa Florianópolis (TONI 2000, p.13).

A questão jesuítica se encaixa no amplo contexto da expansão colonial nas Américas. O quadro geopolítico da região mudou substancialmente após o Tratado de Madri de 1750, ainda no Reinado de D. João V. Passou a prevalecer o princípio do *Uti Possidetis*, ou seja, as fronteiras do império passaram a ser delimitadas pela posse efetiva da terra. Isso gerou uma corrida expansionista a serviço dos interesses da coroa na qual o modelo civilizatório dos jesuítas era visto como força de resistência a ser eliminada (CALMON, 1959, p.1118).

Esse é o pano de fundo para o enredo ficcional de *A Máquina de Pascal em Pernaguá*. A ação histórica é deslocada para a Vila de Pernaguá, nome antigo da atual cidade paranaense de Paranaguá onde existiu um colégio de jesuítas cujas impressionantes edificações remanescentes pertencem hoje ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná.

Muitos dos nomes dos personagens da ópera derivam dos muitos sobrenomes do Mascarenhas histórico. O personagem emissário do Rei, D. Pacheco, assume um dos sobrenomes de Mascarenhas. E Mascarenhas torna-se o sobrenome do ex-governador falecido e, portanto, de sua viúva. Pereira, sobrenome do Padre Justino é também um dos sobrenomes de Mascarenhas. Seu prenome faz homenagem ao Padre Faustino Xavier, compositor da peça de música sacra brasileira mais antiga que se conhece, além de fazer referência à tragédia do *Fausto* de Goethe e de sua ânsia pelo conhecimento. Há outras relações intertextuais que apontam para mais textos. O nome da mameluca Rosa dialoga com um romance de Umberto Eco. A cigana é inspirada pela Azucena de *Il Trovatore* de Verdi e o sacristão Teófilo está relacionado com o padre sonhador do conto *Manuscrito de um Sacristão* de Machado de Assis que é também uma referência para o Pe. Justino Pereira.

A Máquina de Pascal refere-se à primeira calculadora mecânica, a Pascalina, inventada em 1642 pelo filósofo, matemático e místico francês Blaise Pascal. Lembremos que Pascal fez parte da questão do Jansenismo na França que se opunha ao pensamento jesuítico. No Museu da Universidade de Leyden na Holanda existe um dos exemplares remanescentes desse aparelho que, aliás, me fascinou quando visitei esse museu. É o antecessor, por exemplo, da máquina Enigma que se tornou muito conhecida em associação a Alan Turing, e que em última instância seria a matriz dos computadores eletrônicos.

Na década de 1970, quando começavam a se tornar disponíveis no Brasil os primeiros computadores eletrônicos, ensinava-se na Escola Politécnica que o

computador era uma solução à espera de um problema. O personagem Faustino Pereira parece imbuído dessa certeza: através dessa máquina da razão absoluta seria possível solucionar todos os problemas da humanidade.

O deslocamento ficcional do invento de Pascal para um lugar remoto do Brasil propõe uma representação metafórica da nossa condição de pesquisadores. É possível a invenção tecnológica e o avanço científico florescerem na periferia da civilização ocidental? Haverá sempre uma ruptura institucional a bloquear as iniciativas visionárias, como ocorre no desfecho da ópera? Nossas rupturas estarão sempre vinculadas a imprevisíveis ações individuais, ainda que movidas sobre um pano de fundo ideológico?

Em suma, este projeto de ópera é uma reflexão sobre as contradições entre os desejos e as realidades dos pensadores que se situam no limite tênue entre o Local e o Global, que é a situação paradoxal de estar conectado com as ideias centrais da civilização ocidental, mas vivendo numa localidade periférica. Seria assim que operamos hoje no sistema interconectado do mundo digital com seus paradoxos de simultaneidade de forças de liberação e inovação contrapostas às resistências dos novos modos de dominação colonial.

Se o desfecho da narrativa operística parece dar uma resposta trágica a este questionamento, o projeto em si desmente esta conclusão. Pois não se trata apenas de contar uma história, mas como ela é contada. A narrativa, não há dúvida, gira em torno de utopias fracassadas, seja o projeto de Faustino, seja o de Pacheco. Entretanto o material da ópera é trabalhado pelo viés da inovação tecnológica, implicando que há caminhos alternativos para uma independência, ao menos relativa, frente aos discursos hegemônicos.

A diferença está nos detalhes. Por exemplo, na questão dos instrumentos digitais virtuais: em vez de insistirmos na modelagem das cordas e sopros que constituem o núcleo duro da instrumentação da música ocidental, encontramos um nicho inexplorado na modelagem de instrumentos nativos ou tradicionais que fazem parte da cultura dos indígenas ou dos negros em terras brasileiras. Ora, certamente se poderia objetar que o resgate da importância dessas culturas para nossa civilização já foi feito pelo Modernismo e não haveria novidade nesta proposta. A menos que possamos demonstrar que nossa abordagem é diferente de alguma forma.

Nosso ponto fundamental é o deslocamento do olhar da perspectiva do exótico, prevalente no Modernismo, para a do que nos é familiar. O princípio de geração sonora dos principais instrumentos ocidentais (violinos, flautas, etc) baseia-se na ressonância da série harmônica natural. Por isso a música ocidental tem a tríade maior como síntese de seu princípio harmônico. Acontece que a maior parte dos instrumentos das culturas não ocidentais descarta a harmonicidade natural como princípio gerativo. Em um projeto

anterior, *O Livro dos Sons* de 2010 (para orquestra sinfônica e sons eletrônicos) estudamos a natureza não harmônica dos sons da *kalimba*, um instrumento de origem africana muito popular no Brasil colônia e ainda hoje utilizado, por exemplo, na Bahia (COELHO DE SOUZA 2011 e 2013). No *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) havíamos estudado os modos de produção sonora do berimbau, da cuíca e de alguns zunidores indígenas (COELHO DE SOUZA 2005 e 1998). Estes instrumentos sugerem ao pesquisador modelos diferentes de geração sonora que produzem resultados diferentes das modelagens tradicionais. E o que é mais relevante, representam aspectos de identidade que os tornam familiares para nossa cultura, sem necessitarmos recorrer à apropriação dos elementos folclóricos superficiais. Portanto a diferença fundamental de nossa abordagem, relativamente aos músicos brasileiros modernistas, é que nosso foco parte do som em si, da própria matéria geradora do discurso e não da superfície do discurso, porque entendemos que, tal como a tríade é o elemento que sintetiza o processo harmônico da cultura ocidental, o ruído não harmônico é o principal material nas culturas musicais periféricas. Esse método pode, portanto, propiciar o desenvolvimento de inovações tecnológicas em Sonologia e reflexões críticas sobre a natureza da nossa linguagem musical e sua significação contextual.

Do mesmo modo, as novas maneiras de cantar operisticamente influenciadas pela tecnologia e pela música popular, que se afastarão, mas também se aproximarão das diversas tradições da ópera europeia, representarão aspectos cambiantes da nossa identidade cultural. E, num nível mais profundo, a utilização de conjuntos pentatônicos com a técnica já mencionada de parcimônia em *Pcords* também atuará no âmbito das representações culturais que operam nas estruturas profundas do discurso artístico.

IMPACTOS CIENTÍFICOS E SOCIAIS e ELABORAÇÃO DE TRABALHOS CIENTÍFICOS

A possibilidade de que um projeto artístico tenha um impacto social direto e transformador fez parte da ideologia das vanguardas do século vinte. A pós-modernidade, todavia, apresenta uma visão crítica dessa postura, desconstruindo-a como uma pretensão utópica. Ainda assim creio que há um papel relevante para a arte na sociedade atual, tanto para a arte experimental quanto para o que, em termos adornianos, se designaria como arte de consumo. Esclareço, porém, que não assumo como categórica, e muito menos neste projeto, essa distinção entre alta e baixa cultura. Por outro lado creio que não é meu papel explicitar um possível impacto de uma produção artística que eu mesmo estou propondo. Seria assumir a posição insustentável de

crítico de mim mesmo. Por isso me eximo de comentar os eventuais impactos sociais que minha proposta artística possa ter.

Quanto aos impactos científicos, lembremos também que arte e ciência são campos do conhecimento humano com métodos muito diferentes entre si. Não obstante reafirmo que neste projeto existe a intenção de uma contribuição original ao conhecimento acadêmico, o qual seria mais bem descrito como um propósito de inovação tecnológica, em vez de científico, como se verá adiante.

Por outro lado convém lembrar um fato pouco comentado que é a participação das atividades culturais no produto interno bruto dos países ricos. Basta uma consulta rápida a sites que informam a composição do PIB de países como Estados Unidos, Reino Unido, França, Alemanha, entre outros, para constatarmos que a somatória dos diversos produtos culturais (cinema, literatura, música, artes visuais, etc) posiciona a área da cultura entre as que mais contribuem para a riqueza nacional desses países. Não acreditamos que o Brasil deve se conformar em ser um exportador de commodities.

Nos capítulos anteriores do projeto descrevemos algumas das possíveis contribuições que podem resultar das pesquisas de suporte que este projeto artístico demanda. Não cabe prognosticar conclusões do texto de cunho reflexivo que pretendo desenvolver para a Revista Estudos Avançados. Seria muita pretensão adiantar resultados que defendessem a contribuição de um texto que não foi escrito sobre uma ópera que ainda não foi escrita. Já os três projetos de artigos acima mencionados, de cunho técnico, podem ser mais bem detalhados e o fazemos a seguir.

Na área da Computação Musical temos pesquisado, desde a década de 1990, entre outros objetos, o desenvolvimento de instrumentos virtuais modelados a partir de instrumentos tradicionais brasileiros. Essas pesquisas utilizam uma plataforma em domínio público, chamada Csound, que foi desenvolvida no MIT para computadores pessoais na década de 1990. Existe uma comunidade internacional de pesquisadores acadêmicos que mantém ativa essa plataforma (DEAN 2009, LOY 2006, ROADS 2001, BOULANGER 2000, MOORE 1990 e DODGE 1985). Nossas pesquisas nessa área tem tido algum impacto, haja vista a recente publicação de um artigo por Haron (2015) que retoma nosso primeiro trabalho no campo da *wave terrain synthesis* (COELHO DE SOUZA e MILLS 1998). Pretendemos dar continuidade a essa linha de investigação, assim como utilizar novos processos de *physical modeling synthesis* que acrescentariam novas contribuições à modelagem virtual de instrumentos tradicionais brasileiros (COELHO DE SOUZA 2005, 2011 e 2013).

Na área de Sonologia, correlata à de Computação Musical, abordaremos temas como técnicas de emissão vocal influenciadas por dispositivos eletrônicos de captação, amplificação e transformação, além das questões da interação entre

instrumentos e sons eletrônicos, o problema dos microfones, da trilha de ruído, efeitos e *folley*, muitas vezes deslocando técnicas do cinema e do teatro para propiciar uma renovação do espetáculo operístico. Há uma vasta literatura que dá apoio a essa linha de investigação, em autores como Cipriano e Giri (2013), Boulanger e Lazzarini (2011), Winkler (2001), Roads (1998), entre outros.

Na área de Teoria Musical estudaremos o princípio de parcimônia (COHN 2012) aplicado a conjuntos de altura gerados por conjuntos de intervalos não ordenados designado como Pcord (teoria a ser desenvolvida a partir de SCHUIJER 2008 e STRAUS 2005, entre outros).

PLANO DE TRABALHO e CRONOGRAMA

A proposição de um cronograma confiável para um projeto de criação artística é algo complicado. O prazo estipulado de um ano, por si só é ambicioso para um projeto de ópera, mas exequível se comparado a outros projetos de larga escala que desenvolvi, como *Tristes Trópicos*, *Concerto para Computador e Orquestra*, e *Livro dos Sons*, todos eles elaborados no prazo de um ano ou menos. O estágio avançado do libreto colabora para viabilizar esse prazo.

O artigo para a Revista Estudos Avançados só deve ser concluído quando a composição estiver bastante avançada, o que deve ocorrer em fins de 2016. Porém algumas comunicações sobre o *work in progress* poderão ser feitas no fim do primeiro semestre de 2016 ou ao longo do segundo semestre de 2016. As pesquisas de suporte nas áreas de computação musical, sonologia e teoria musical devem ser deslanchadas desde o início do desenvolvimento do projeto, e prometem resultados divulgáveis ao longo de 2016, à medida que os resultados forem sendo consolidados.

Anexamos a seguir uma versão atualizada da sinopse do libreto. De texto cantado propriamente dito, essa sinopse contém apenas o da primeira cena para fornecer uma amostra do estilo literário com que a letra está sendo composta. Chamamos a atenção para a linguagem verbal utilizada que inclui falas em português arcaico e moderno, em estilos culto e popular, além de fragmentos em latim, tupi, iorubá, inglês e francês. Essa mistura proposital de diversas línguas tem a ver com a representação do Local e do Global na caracterização dos diversos personagens.



Ópera em dois atos de Rodolfo Coelho de Souza
Libretto de Luci Collin e Rodolfo Coelho de Souza
 (sinopse completa e libretto da primeira cena)

Personagens

Padre Faustino Pereira , diretor do Colégio de Jesuítas na Vila de Pernaguá	barítono
Dom Pacheco , emissário do Rei de Portugal à Vila de Pernaguá	baixo
Teófilo , o sacristão da Capela do Colégio dos Jesuítas	tenor
Rosa , uma mameluca do povo de Pernaguá	soprano
Dona Bárbara Mascarenhas , viúva do Ex-Governador José Mascarenhas	soprano
Uma Cigana , em Paris e que se diz descendente de Blaise Pascal	mezzo-
soprano	

Coro dos Habitantes da Vila de Pernaguá (misto)

Coro dos Marinheiros (masculino)

Figurantes:

Um ajudante de ordens de D. Pacheco

Uma dama de companhia de D. Bárbara

Primeiro Ato

Cena 1. As Exéquias do Governador da Província

A Vila de Pernaguá, porto no extremo sul da província de São Paulo, último baluarte do reino de Portugal nas fronteiras com os domínios de Espanha, está de luto pela morte do Governador José Mascarenhas. Na Capela do Colégio dos Jesuítas acontece a Missa de Réquiem, celebrada por Padre Faustino Pereira, que é ajudado pelo sacristão Teófilo. A viúva do Governador, Dona Bárbara Mascarenhas, ocupa um lugar de destaque.

Coro dos habitantes da Vila (ao redor do corpo do Governador):

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Arobîar Tupã Tuba opakatu mba'e tetirûã monhanga e'ikatúba'e,
ybaka, yby abé monhangara. Arobiar Jesus Cristo abé, Ta'yra oîepéba'e, asé Îara.

Padre Faustino Pereira: (paramentado de roxo e preto para a Missa Exequial)

Mistério e fim e o que nos levará adiante.
Faz de conta isso: o sopro do eterno rege o mais possível vazio.

Coro dos habitantes da Vila:

Alma lama morfema célula som poema: a um preço justo um apenas susto.
Isso que se faz de conta. Essa monta. Essa morada.

Padre Faustino:

Bem-aventurados os que morrem no Senhor. Ite Missa est.

Dona Bárbara:

Meu esposo! Meu amado Governador! Eu que tão pouco soube da dor penso na
rendição de um pássaro surpreendido, mas ora sereno no seu entendimento
primitivo do cansaço da lassidão da incompletude.

Padre Faustino:

É no Tempo do Eterno, no tempo contado da dança da espuma dos seixos, na
areia que escorre com rara delicadeza que se compreende a sofreguidão do animal
no escuro, o desnorteio dos ventos e mesmo a imprecisão do mais secreto dos
nossos descabimentos.

(Todos se retiram, ficando apenas o Sacristão em cena).

Teófilo (dirigindo-se ao crucifixo do altar):

Missa de Defunto cansa.
Lava dobra limpa guarda
Vela cálice incenso
Galheta turíbulo estante
Santos óleos relíquia paramento.
Sancta sancte tractandae sunt

Que glória cabe ao sacristão!
Que destino a vida me deu!

Cavar a terra dura, abrir cova no chão.

Era pra ser da vida o máximo acontecimento.
 Era pra ser manhã que arrebenta toda luz
 Era pedaço do todo e o todo feito de novo
 Era a sequência do gozo e do indistinto
 A permanência do canto do tordo
 A anuência do broto sobrevivendo
 A resistência integral e imensa dos sisos
 E foi talvez a voz que nem pergunta
 A resposta que brilha no som dos sinos .

(Sério, empurrando o caixão lentamente)

“Heroe, egrégio, douto, peregrino”,
 É bem verdade que é cova de Governador –
 “Gigante! Farol da humanidade”...
 Mas podia ser mais magro esse nosso “grande” senhor!
 Ele se achava o maioral, cheio das fidalguias,
 Agora requer um buraco enorme
 Para um corpo inchado e disforme!
 Aí, rolha de poço, vai é feder em dois dias...
 E a história do outro é sempre a minha
 E a história que é minha é sempre a história
 De mais nenhum

(Teófilo se esconde para descansar atrás do caixão)

Aportará aqui um navio e as ordens de D. José I,
 Aportará aqui o apagamento a dissolução a proibição o interdito.
 Um albatroz funesto sussurra “O que será de nós, por Santo Inácio?”
 Fechado o Colégio dos Jesuítas. Expulsos os padres da Colônia.
 Eu um serviçal de máxima desimportância lanço um suspiro
 Um albatroz funesto ecoa: “O que será de mim, São Francisco Xavier?”

Padre Faustino:

Teófilo! Por que demora esse parvo, estulto? Beócio asselvajado!
 As autoridades estão esperando!

(Pe. Faustino o encontra escondido atrás do caixão do Governador)

Ah! Teófilo! Seu nome não é “amigo do divino”, é “preguiça do tihoso”!

Teófilo:

Já sei, Padre Faustino! Não me apura! Já vamos lá enterrar o homem morto!
 E Pernaguá vai fazer uma pu-ta fes-ta!

Padre Faustino:

Contenha a língua, bucéfalo alarve!

Cena 2. O Emissário do Rei Desembarca na Vila de Pernaguá

Situação: *Na praça junto ao porto Pe. Faustino e Dona Bárbara aguardam a chegada do Emissário do Rei. O povo se aglomera em volta do cais, esperando descerem os passageiros do navio que acabou de aportar. No meio do povo estão Teófilo e Rosa.*

Ação: D. Bárbara e Pe. Faustino conjecturam qual seriam as ordens do emissário do Rei. Comentam o boato que o primeiro ministro, o Marques de Pombal, pretende expulsar os jesuítas do Reino. Pe. Faustino demonstra preocupação. Uma estranha marcha processional saúda Dom Pacheco, o emissário do Rei, que desembarca seguido de pequena comitiva. A população, reunida no porto, saúda Dom Pacheco tocando um lundu, música ruidosa que usa instrumentos de percussão. D. Pacheco faz um comentário irônico para seu ajudante de ordens sobre a indigência física e mental dos habitantes da vila.

A viúva Dona Bárbara apresenta-se e dá as boas vindas a D. Pacheco. Convida-o para ir em seguida ao palácio do governo. Explica que, desde a morte do governador, a Vila de Pernaguá ficou sem comando. O caos se instalou entre a população, mas espera que D. Pacheco restaure a ordem. D. Bárbara pergunta a D. Pacheco se sua esposa ficou no Reino. Ele responde que não é casado. A partir de então D. Bárbara mal consegue esconder seu interesse por D. Pacheco.

[ÁRIA DA VIÚVA]: D. Bárbara confia à sua dama de companhia que D. Pacheco é mais atraente que seu ex-marido, com quem se casou por conveniência. Além disso, uma união com D. Pacheco permitir-lhe-ia manter-se primeira dama da província ou retornar para Portugal.

Seguem-se algumas conversas paralelas rápidas. Teófilo conversa com Rosa e sugere a ela que se aproxime de D. Pacheco. Rosa diz que D. Pacheco não a interessa. Pergunta a Teófilo o que aconteceria com Pe. Faustino se fecharem o Colégio dos Jesuítas, como se comenta. Teófilo responde que serão todos desterrados, e ele perderá o emprego. Nessa conversa Rosa deixa transparecer seu interesse pelo Pe. Faustino. D. Pacheco pergunta ao Pe. Faustino quem é aquela criatura estranha e fascinante que está conversando com o sacristão. Faustino informa que ela se chama Rosa, uma mameluca nascida ali mesmo. Diz que ela tem uma voz incomum e que tem cantado na igreja depois que o rei liberou a participação de mulheres nos ofícios.

D. Bárbara anuncia que haverá em seguida uma recepção no palácio. Num breve quarteto D. Bárbara, Pe. Faustino, Teófilo e Rosa exaltam o emissário do Rei, que agradece, e todos caminham em direção ao palácio.

Cena 3a. O Diretor dos Jesuítas e o Emissário Real Discutem as Ordens do Rei.

Situação: *Na capela do Colégio dos Jesuítas, o Pe. Faustino reza ajoelhado. A capela está vazia. Entra D. Pacheco, interrompendo a oração de Faustino.*

Ação: O Pe. Faustino reza pedindo a Deus que ilumine o Rei e seu emissário para que não se concretizem os boatos sobre a expulsão dos jesuítas da colônia.

D. Pacheco entra na capela e interrompe a oração de Faustino. Anuncia que tem graves notícias a dar. Conta brevemente sua história de magistrado fiel à Casa Real Portuguesa. Gaba-se de ter condenado à fogueira, com impiedade, os inimigos do Rei que quiseram assassiná-lo. Anuncia que veio a Pernaguá com uma dupla missão. A primeira é substituir temporariamente o falecido governador da província até que o Rei indique outro em caráter permanente. A segunda tarefa, por instrução do Marques de Pombal, primeiro ministro do Rei, é providenciar a retirada dos jesuítas dos colégios e missões implantadas na província.

Ao ouvir isso, Faustino se desespera e interrompe a fala de D. Pacheco. Argumenta que essa política representará a destruição econômica e social da colônia. Fará o povo regredir às crenças pagãs e desorganizará o trabalho coletivo, além de desmontar o único sistema de educação de que dispõe o povo da terra.

[ÁRIA DE FAUSTINO]: Em grande aflição, Faustino entra em uma espécie de transe. D. Pacheco tenta argumentar, mas Faustino não ouve e não dá espaço para contestações. Faustino argumenta que a expulsão dos jesuítas seria um grande erro porque justamente agora ele encontrou uma solução fabulosa para o progresso da civilização do Novo Mundo. Ele desenvolveu uma máquina extraordinária, capaz de resolver os mais complicados problemas. Essa máquina havia sido inventada inicialmente na França por Blaise Pascal, que ele considera um herético, mas as modificações que introduziu eliminaram os graus de incerteza e probabilidade que deturpavam as intuições corretas de Pascal. A sua adaptação da Máquina de Pascal permite resolver quaisquer problemas com cálculos de absoluta precisão, não importando quão complexos sejam eles. Todos os problemas poderão ser resolvidos com absoluto rigor lógico e científico. Isso será a alavanca para o progresso do reino português. Expulsar os jesuítas neste momento seria um erro histórico imperdoável. Graças à Máquina de Pascal as promessas do Novo Mundo estão prestes a se realizar, com a conseqüente expansão do império português e da fé cristã pelo mundo, tal como na época das grandes navegações. Essa ária de Faustino ocorre em paralelo com cena seguinte que explica como a Máquina de Pascal original veio parar em suas mãos.

Cena 3b. O Jesuíta Encontra uma Cigana que lhe Entrega a Máquina de Pascal

Situação: *Cena paralela em flashback que se passa em Paris, na praça em frente à Église Saint-Louis-des-Jésuites. Nesse lugar, desde 1580, funciona o principal centro de formação dos jesuítas. Faustino caminha à noite pela praça quando é abordado por uma cigana. [Saliente-se que as cenas 3a e 3b são simultâneas e intercaladas].*

Ação: Faustino está atravessando a praça e uma cigana o aborda. Ela diz que tem um presente para ele. Faustino tenta se esquivar, retrucando que ela só quer se aproveitar dele. Todavia ela consegue intrigar Faustino quando se apresenta como descendente do filósofo e matemático Blaise Pascal.

[ÁRIA DA CIGANA]: A cigana diz que o destino lhe confiou a guarda de uma invenção de Pascal que será capaz de revolucionar o mundo. Trata-se de uma máquina capaz de realizar automaticamente e de modo preciso todos os cálculos que se possa imaginar. Diz que um sonho lhe revelou que essa máquina deveria ser confiada a um jovem padre que conheceria em frente à *Église Saint-Louis-des-Jésuites*. Bastou um olhar sobre ele para que ela se convencesse que Faustino era o escolhido para ser aquele a quem a Máquina de Pascal devia ser entregue. A extraordinária capacidade de raciocínio matemático e engenhosidade de Faustino, elogiada por todos no colégio dos jesuítas, permitirá a Faustino transformar a invenção de Pascal numa ferramenta poderosa para o desenvolvimento da civilização cristã.

Faustino segura a máquina de Pascal nas mãos. Examina-a silenciosamente por alguns instantes. Quando se volta para obter mais explicações, a cigana desapareceu.

Cena 4a. O Diretor dos Jesuítas e o Emissário Real Continuam a Conversa

Situação: *Novamente na capela do Colégio dos Jesuítas, o Pe. Faustino e D. Pacheco retomam a conversa interrompida pela recordação de Faustino. O centro de atenção da*

conversa desloca-se de Faustino para Pacheco. [Notar que as cenas 4a e 4b também são simultâneas e paralelas].

Ação: Para surpresa do Pe. Faustino, D. Pacheco confessa que está arrependido de ter aceito a missão de expulsar os jesuítas da colônia. Todavia, antes de decidir o que fazer, quer conhecer melhor o Colégio dos Jesuítas de Pernaguá para se certificar da falsidade da acusação que pesa sobre os jesuítas de constituírem uma ameaça ao Estado português. Quer compreender em mais detalhes a relação dos jesuítas com os indígenas e com os negros. Segundo a acusação, os jesuítas exploram os selvagens inocentes em suas vastas propriedades, criando um Estado paralelo. Todavia uma nativa, a mameluca Rosa, que conheceu na chegada, tem uma aparência tão saudável e desenvolta que essas acusações parecem inverídicas. O Pe. Faustino pergunta a D. Pacheco o que o levou a mudar de ideia, a ponto de estar disposto a confrontar as ordens do Marquês de Pombal. Promete manter sigilo sobre a missão de D. Pacheco até que ele tome sua decisão e organize uma estratégia. D. Pacheco relata então ao Pe. Faustino o que lhe aconteceu durante a travessia do Atlântico.

Cena 4b. Dom Pacheco Relembra o Episódio da Tempestade em Alto Mar

Situação: *Flashback que se passa no convés de uma caravela portuguesa. É noite. O céu estrelado começa a escurecer com ventos muito fortes que anunciam uma tempestade.*

Ação: [ÁRIA DE D. PACHECO com CORO MASCULINO DOS MARINHEIROS]: D. Pacheco imagina que está de volta à nau que o trouxe de Portugal à Vila de Pernaguá. Um coro de marinheiros anuncia que uma tempestade se aproxima no meio da noite. As velas são abaixadas, mas os ventos agitam a nau como um brinquedo indefeso. Dom Pacheco teme pela sua vida. Na escuridão da noite os relâmpagos criam sombras que lhe parecem como monstros espreitando o naufrágio da nau. Imagina que a tempestade é um castigo divino porque ele aceitou a missão de Pombal de expulsar do Reino os padres da Companhia de Jesus. Em sua súplica pede aos céus que o poupe, prometendo que em troca não cumprirá a ordem recebida.

Cena 5. O Diretor dos Jesuítas e o Emissário Real Chegam a um Acordo

Situação: *Novamente na capela do Colégio dos Jesuítas, o Pe. Faustino e D. Pacheco concluem a conversa que havia sido interrompida pela recordação de D. Pacheco. Já é noite.*

Ação: Dom Pacheco parece em pânico. Percebeu que está numa armadilha: se cumprir a promessa de não expulsar os jesuítas, os céus o punirão porque, poupado do naufrágio, não honraria a palavra empenhada; por outro lado, ao se recusar a expulsar os jesuítas, será o próprio Pombal que fará de seu destino uma punição exemplar para os traidores. Pe. Faustino responde-lhe que a Máquina de Pascal é a solução para seu problema. Propõe que D. Pacheco volte a Lisboa levando ao Rei a notícia de que no Novo Mundo os jesuítas construíram um dispositivo revolucionário que promoverá o desenvolvimento da humanidade. Levaria inclusive amostras do que a Máquina pode fazer. Não haveria sentido em expulsar os jesuítas havendo a perspectiva de que eles comandariam progressos extraordinários na colônia, beneficiando enormemente seu reinado. Faustino propõe que D. Pacheco assista uma demonstração das capacidades da Máquina. Diz que, entre infinitas coisas, a Máquina de Pascal é capaz de produzir um tipo de música celestial nunca antes ouvida. Propõe que ele venha amanhã a esta mesma capela para

ouvir a demonstração de uma ária em que a mameluca Rosa cantará acompanhada de sons produzidos pela Máquina de Pascal. A menção ao nome de Rosa aguça o interesse de D. Pacheco. Ele aceita o convite.

Cena 6. Rosa Canta uma Ária, Acompanhada pela Máquina de Pascal

Situação: *É manhã do dia seguinte na capela do Colégio dos Jesuítas. A nave está cheia de pessoas comuns da vila que querem conhecer a novidade que todos comentam, mas ninguém sabe bem do que se trata. D. Pacheco e D. Bárbara também estão presentes. Teófilo ajuda na preparação da Máquina de Pascal que não se vê porque ela está escondida atrás de uma grande cortina à frente do altar principal.*

Ação: Teófilo explica, de modo cômico, que o Pe. Faustino teme que as pessoas simples do povo não consigam compreender o que vai acontecer ali e que associem a Máquina de Pascal a algo maligno ou diabólico. Por isso os ouvintes apenas imaginarão o que está atrás da cortina, talvez uma orquestra incomum ou um novo órgão. Teófilo também não sabe o que é aquilo. Só sabe que é encrenca à vista.

Rosa surge na lateral do altar. D. Pacheco aproxima-se dela, insinuando-se. Pergunta: “Qual é seu nome?”. Rosa responde: “Meu nome não sei qual é, mas me chamam de Rosa”. Todavia Rosa não lhe dá atenção. Está preocupada em agradar ao Pe. Faustino cantando a peça sacra cuja partitura lhe foi entregue na véspera. D. Bárbara fica enciumada com o interesse de D. Pacheco por Rosa e planeja se livrar da concorrente na disputa pelo Emissário do Rei.

[ÁRIA DE ROSA]: A execução da peça pela Máquina com solos de Rosa deixa todos extasiados.

D. Bárbara se retira irritada e D. Pacheco manifesta sua comoção, que pode ser tanto pela música e pela Máquina, quanto pela atração que Rosa lhe desperta. Intrigado, quer ver o que se esconde atrás da cortina e arranca o pano. Um grito de estupefação ecoa na igreja.

FIM DO PRIMEIRO ATO

Segundo Ato

Cena 7. Cena do Baile que Acaba com as Notícias do Terremoto de Lisboa

Situação: *A cena se passa no Palácio do Governo, onde D. Bárbara patrocina um baile em homenagem ao emissário do Rei.*

Ação: Música dançante abre a cena. O coro dos habitantes da vila soa ao longe fazendo eco à alegria dos convivas. D. Bárbara se insinua para D. Pacheco tentando conquistá-lo. D. Pacheco não demonstra interesse. Pe. Faustino anuncia que escreveu uma ária em homenagem a D. Pacheco. Rosa executa a ária, aumentando o fascínio que exerce sobre D. Pacheco. O sacristão Teófilo entra atabalhoadamente no salão e anuncia que chegaram notícias de Lisboa dando conta que um grande terremoto destruiu a cidade, matando milhares de pessoas. Muitos ali têm parentes no reino e ficam preocupados. Teófilo acha que é o fim do mundo que se aproxima. D. Pacheco declara que o baile está encerrado.

Cena 8. O Sermão do Pe. Faustino

Situação: *Na capela do Colégio dos Jesuítas, presente a população da Vila de Pernaguá, inclusive os dirigentes da colônia. Pe. Faustino celebra a missa dominical.*

Ação: O clima é de consternação devido às notícias terríveis que chegam de Lisboa. A fome e a devastação assolam a capital. O coro da capela entoava um hino religioso.

[ÁRIA DO Pe. FAUSTINO]: Pe. Faustino faz um sermão terrível. Afirma que o tenebroso terremoto que assolou Lisboa foi uma vingança divina pelos pecados da nobreza portuguesa. Exorta os fiéis a se arrependem ou arderão eternamente no fogo do inferno.

Cena 9. Rosa Tenta Conquistar Faustino Enquanto Outros Espreitam

Situação: *Na capela do Colégio dos Jesuítas, terminou a missa em que Faustino fez o sermão. Sozinha na nave da igreja, Rosa se aproxima do Pe. Faustino.*

Ação: [DUETO DE ROSA E FAUSTINO]: Rosa se declara para o Pe. Faustino. Não se importa que ele seja padre e esteja impedido de se casar com ela. Ela só deseja o seu amor. Rosa quer, mas Faustino sabe que não pode ceder. Entretanto Faustino hesita atribulado pelo desejo que ela lhe desperta.

[QUARTETO DE ROSA, FAUSTINO, PACHECO e BÁRBARA]: Nesse ínterim D. Pacheco retorna à capela para conversar com o Pe. Faustino quando se depara com a cena amorosa entre Rosa e Faustino. Comenta em paralelo sua inveja de Faustino e seus ciúmes de Rosa. D. Bárbara, que estava seguindo D. Pacheco à espera de uma oportunidade para insinuar-se mais uma vez, também observa Pacheco que observa Rosa e Faustino, e constata que Pacheco está cada vez mais interessado em Rosa. Percebe também que há algum tipo de envolvimento entre Rosa e Faustino. Sentindo-se rejeitada por todos, ela planeja vingança.

Cena 10. Bárbara Escreve Carta ao Marques de Pombal

Situação: *Em seu quarto, D. Bárbara perambula de um lado para outro. Está acompanhada de sua dama de companhia. Envolta em seus pensamentos, D. Bárbara pensa alto. A dama de companhia assiste calada.*

Ação: [CENA DA CARTA: ÁRIA de DONA BÁRBARA] D. Bárbara é o agente do destino. Ela queria conquistar D. Pacheco, que quer Rosa, que quer Faustino, que não pode querer ninguém porque está obcecado com a Máquina de Pascal. Como D. Pacheco a rejeita, ela se vinga. Escreve uma carta ao Marques de Pombal relatando a traição de D. Pacheco em relação à expulsão dos jesuítas. Incrimina também Faustino afirmando que ele vive com uma mameluca chamada Rosa. Entrega a carta à sua dama de companhia para que ela mande enviar ao destinatário final em Lisboa.

Cena 11. A Prisão de D. Pacheco e a Deportação do Pe. Faustino

Situação: *A cena se passa no Palácio do Governo onde Pe. Faustino e D. Pacheco conversam sobre as mudanças que a Máquina de Pascal poderá promover na administração do reino.*

Ação: Soldados mandados pelo Ministro Pombal entram no salão do Governo colonial. Anunciam que vieram prender D. Pacheco por traição ao rei. A seguir apreendem a

Máquina de Pascal do Pe. Faustino Pereira que é detido e deportado para Lisboa para ser julgado como herege pela Inquisição.

Cena 12. Pe. Faustino Aguarda no Calabouço a Sentença da Inquisição

Situação: *Calabouço da Inquisição em Lisboa. Faustino está ajoelhado, rezando.*

Ação: Em estado de quase loucura, Faustino pergunta pela Máquina de Pascal. Delirando imagina que a Cigana e a mameluca Rosa estejam presentes.

[QUARTETO de Rosa, Cigana, Pacheco e Faustino]. Dialoga com elas, perguntando por que o futuro anunciado pela cigana não se cumpriu e por que Rosa está tão fria e distante. A seguir vê o fantasma de D. Pacheco e se assusta pensando que ele vai expulsá-lo de Pernaguá, sem lembrar que está numa cela de Lisboa. Imagina que outras pessoas espreitam a cela onde se encontra. Só lhe resta a solidão e a loucura.

Guardas da Inquisição entram na cela. Anunciam que ele foi condenado a morrer na fogueira. Os agentes deixam-no sozinho. Ao fundo ouvem-se os gritos da turba enlouquecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOULANGER, Richard. **The Csound Book: Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing and Programming.** Cambridge, MA: The MIT Press. 2000.
- BOULANGER, Richard e LAZZARINI, Victor. **The Audio Programming Book.** Cambridge: The MIT Press. 2011.
- BHABHA, Homi. **The Location of Culture.** London: Routledge. 1994.
- CALMON, Pedro. **História do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio. 1959.
- CIPRIANI, Alessandro e GIRI, Maurizio. **Electronic Music and Sound Design: Theory and Practice with Max and Msp.** New York: Contemponet. 2013.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Abstração e representação na Música Eletroacústica. *Revista Vórtex* v.1 p.23-35. 2013.
- _____. Um modelo de Kalimba em Csound usado em "O Livro dos Sons". *Música Hodie* v.11, p.87-102. 2011.
- _____. Uma nova relação de Forte aplicada à música brasileira pós-tonal. In: Maria Alice Volpe. (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade** v. 2, p. 211-222. Rio de Janeiro: UFRJ. 2012.
- _____. The Use of Brazilian Folk Instruments Sounds in a Concerto for Computer and Orchestra. *Organized Sound*, v. 10, p. 31-36. 2005.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo & MILLS, Anderson. Gestural sounds by Means of Wave Terrain Synthesis. Anais do Congresso da Sociedade Brasileira de Computação de 1998, v.3 p. 9-16. Rio de Janeiro: Entrelugar. 1998.
- COHN, Richard. **Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature.** Oxford: Oxford Press. 2012.
- DEAN, Roger. **The Oxford Handbook of Computer Music.** Oxford: Oxford Press. 2009.
- DODGE, Charles & Jerse, Thomas. **Computer Music: Synthesis, Composition and Performance.** New York: Schirmer. 1985.
- HARON, Anis & Wright, Matthew. **Wave Voxel Synthesis.** Dublin: Conference Paper at Manooth University. 2015.
- LOY, Gareth. **Musimathics Vol. I-II.** Cambridge: The MIT Press. 2006.

- MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa: Música e iluminismo no Brasil colonial**. Curitiba: Prismas. 2009.
- MOORE, Richard. *Elements of computer Music*. New York: Prentice Hall. 1990.
- ROADS, Curtis. **The Computer Music Tutorial**. Cambridge: The MIT Press. 1998.
- ROADS, Curtis. **Microsound**. Cambridge: The MIT Press. 2001.
- SCHUIJER, Michiel. **Analyzing Atonal Music: Pitch-class Set Theory and Its Contexts**. Rochester: The University of Rochester Press. 2008.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall. 2005.
- TONI, Flávia Camargo. **Recitativo e Ária para José Mascarenhas**. São Paulo: Edusp. 2000.
- VOLPE, Maria Alice. **Atualidade da Ópera**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2012.
- WINKLER, Todd. **Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max**. Cambridge: The MIT Press. 2001.

CURRICULUM VITAE

Os dados acadêmicos do meu currículo podem ser conhecidos através do meu Currículo Lattes, disponível em:

<http://lattes.cnpq.br/4983349618185283>

Não obstante avalia-se entre os professores e pesquisadores da área de Artes que o formato do Currículo Lattes não favorece uma demonstração clara das trajetórias artísticas. Não se trata de criticar aqui o formato do currículo Lattes, obviamente pensado para a área científica e não para a artística, mas de justificar a necessidade de apresentarmos, como o fazemos a seguir, uma lista das produções mais relevantes da minha carreira de compositor. Esse formato permite também relacionar cada item com a entidade responsável pela encomenda da obra, com a editora que a publicou, com as circunstâncias da estreia da obra e com os eventuais prêmios e distinções que tenha recebido.

LISTA DE 50 OBRAS SELECIONADAS DE RODOLFO COELHO DE SOUZA

1. **CIRCUNVAGANTE** (2015) Ciclo de canções para soprano, flauta, violão e piano sobre poemas de Luci Collin
Encomenda do Ensemble Mobile para a III Bienal Música Hoje de Curitiba
Estreado na Capela Santa Maria da Fundação Cultural de Curitiba, em 18/8/2015
2. **LE PETIT BATUQ** (2015) para sexteto de percussão.
Encomenda do Ensemble de Percussão dirigido por Thierry Miroglio
Estreado em 14/04/2015 no MPAA Saint Germain de Paris, França
3. **BESTIÁRIO II "Salamandra"** (2015) para flauta e sons eletrônicos.
Encomenda do Selo SESC para o CD Flautas e Eletroacústica de Cássia Carrascosa a ser gravado em 2016
4. **BESTIÁRIO I "O Hay"** (2014) para piano e sons eletrônicos.
Prêmio da Funarte de encomenda de composições para a Bienal de 2015
Estreado por Marina Spoladore na XXI Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, Sala Cecília Meirelles, em 17/10/2015.
5. **PONTOS E LINHAS, ENTRE PLANOS** (2012) para viola solo.
Encomenda do violista Ralph Ellers do Quarteto Arditti, estreada no 1º Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical da UNESPAR em 05/12/2012
6. **O LIVRO DOS SONS** (2010) para orquestra sinfônica e sons eletrônicos
Encomenda da OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
Publicada pela Editora Criadores do Brasil da OSESP
Estreada pela OSESP sob a regência de Carlos Kalmar em 1e2/7/2010 e repetida na Abertura do Festival de Inverno de Campos do Jordão transmitida pela TV Cultura em 4/7/2010
7. **VERSO E REVERSO** (2009) para piano solo
Encomendado por Sergio Igor Chnee para o CD "Estações" com Paulo Gazzaneo (piano)
8. **MÚSICA AMBIENTAL PARA UMA EXPOSIÇÃO** (2008) música eletroacústica
Encomenda da artista Leonor Alvim para a Exposição "Gueishas" apresentada na Fundação Medeiros e Almeida de Lisboa
9. **EM VERDE E AMARELO** (2006) para piano a quatro mãos
Encomenda do Duo Estibaliz-Gastesi, que estreou a peça em Miami-USA em 2007
Gravada ao vivo pelo Duo Kevorkian-Bretas na XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro em 31/10/2009
Editada pela New Consonant Music - Alain van Kerckhoven Éditeur, Bruxelas (no prelo)
10. **A MÁQUINA DO MUNDO** (2005) para coro misto e sons eletrônicos sobre textos de *A Máquina do Mundo Revisitada* de Haroldo de Campos
Encomenda da Fundação Cultural de Curitiba
Estreada pelo Coro da Camerata Antiga de Curitiba no auditório do Museu Niemeyer
11. **O CÍRCULO MÁGICO** (2005) para quinteto de percussão e sons eletrônicos
Estreado pelo Grupo de Percussão da UFPR dirigido por Paulo Demarchi e gravado pelo mesmo grupo em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP e em CD do selo UFPR

12. **SERENATA** (2004) para flauta e quarteto de cordas
Prêmio de composição (2º lugar) no Concurso do Festival Yage-Aspekte de Salzburg
Editada pelo Centro Cultural SP e gravada pela Camerata Ademus em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP
13. **QUATRO CANTIGAS DEL REI D. DINIS** (2004) para soprano e orquestra sinfônica [sobre poemas em galaico-português de D. Dinis, Rei de Portugal (1261-1325)
1. Vai-las lavar alvas; 2. Nunca coita perdi; 3. Dos que ora son na oste; 4. Moiro d'amor]
Obra encomendada pelo Maestro Roberto Duarte para a Orquestra Unisinos do RGS
Estreada por Yuka de Almeida Prado e Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto
Publicada pela Editora Criadores do Brasil da OSESP
Execução de destaque na abertura da XVI Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meirelles, pela Orquestra Sinfônica Brasileira em 04/11/2005
14. **TRÊS CANÇÕES SOBRE POEMAS DE MANUEL BANDEIRA** (2003) para canto e piano [1. Balada do Rei das Sereias; 2. Rio; 3. Rondó dos Cavalinhos]
Estreia na XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, na sala Cecília Meirelles por Denise Sartori e Patrícia Bretas (15/10/2003)
15. **INVENÇÕES SOBRE UM TEMA DE GILBERTO MENDES** (2002) para orquestra sinfônica [1. Tema; 2. Stesso Tempo; 3. Inversione; 4. Retrógrado; 5. Coda]
Prêmio de Menção Honrosa no Primeiro Concurso de Composição "Gilberto Mendes"
Estreada pela Orquestra Sinfônica Municipal de Santos
Publicada pela Editora Criadores do Brasil da OSESP
Gravada pela Orquestra Sinfonia Cultura regida por Lutero Rodrigues em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP
Execução de destaque na temporada de 2010 da OSUSP - Orquestra Sinfônica da USP
16. **QUATRO MADRIGAIS** (2002) para coro misto
[poemas de Manuel Bandeira: 1. Rondó do Capitão; 2. Acalanto; 3. Sinos; 4. Na Rua do Sabão]
Estreia no XXXVIII Festival Música Nova pelo Madrigal Deartes regido por Carla Roggenkamp
Gravados em CD pelo Madrigal Minaz no PAC da Secretaria de Estado da Cultura de SP
17. **DOZE CANÇÕES ESTRANGEIRAS DE ALBERTO NEPOMUCENO**
[ORQUESTRAÇÃO] (2001) para canto e orquestra sinfônica
[poemas franceses de Maeterlinck e Piazza e alemães de Heine e Lenau]
Estreia por Denise Sartori e Orquestra Sinfonia Cultura regida por Lutero Rodrigues
18. **IMPROVISO EM FORMA DE PÁSSARO PRETO** (2001) para grupo de percussão e sons eletrônicos
Estreia no Teatro da Reitoria pelo Grupo de Percussão da UFPR regido por Paulo Demarchi
Gravado no CD *Rodolfo Coelho de Souza Música para Instrumentos e Eletrônica* do selo UFPR
Execução de destaque no FESTIVAL BRAZIL NOW! (2008) em Dublin, Irlanda, com resenha crítica de Michael Dungan no Irish Times
19. **CONCERTO PARA COMPUTADOR E ORQUESTRA** (2000)
Estreia pela Orquestra Sinfônica do Paraná regida por Jamil Maluf
Publicada pela Editora Criadores do Brasil da OSESP
Gravado no CD *Rodolfo Coelho de Souza - Música para Instrumentos e Sons Eletrônicos* do selo UFPR
20. **CLARIAGUA** (1999) para clarineta e sons eletrônicos
Estreia por Afonso Montanha no XXXV Festival Música Nova
Gravado por Jacson Vieira no CD *Rodolfo Coelho de Souza Música para Instrumentos e Sons Eletrônicos* do selo UFPR

21. **COLORLESS GREEN IDEAS SLEEP FURIOUSLY** (1998) piano e sons eletrônicos
 Estreia por Beatriz Roman no XXXIV Festival Música Nova
 Gravado por Carmen Célia Fregoneze no CD *Rodolfo Coelho de Souza - Música para Instrumentos e Sons Eletrônicos* do selo UFPR
 Gravado também por Jacy Tofano no CD *Música Eletroacústica Brasileira Vol. III* da SBME
22. **WHAT HAPPENS BENEATH THE BED WHILE JANIS SLEEPS?** (1997) música eletroacústica
 Encomenda da III Bienal de Arquitetura de São Paulo e estreia com difusão permanente durante a exibição de 15 a 22/11/1997
 Prêmio de finalista do Graduate Student Competition Award Ascap-Seamus 1999
 Gravado no CD *Música Eletroacústica Brasileira Vol. II* da SBME
23. **DIVERTIMENTO** (1996) para flauta e piano
 Estreia no XXXV Festival Música Nova pelo Duo Carrasqueira em 10/07/1998
 Gravado em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP pelo Duo Daldegan-Furlaneto
24. **CHIAROSCURO** (1995) para duo de percussão, piano e eletrônica
 Estreia no *Festival Sonidos de las Americas* (1998) no Weil Recital Hall do Carnegie Hall de New York por Beatriz Roman, Joaquim Abreu e Carlos Tarcha com resenha do New York Times
 Gravado por Carmen Celia Fregoneze, Joaquim Abreu e Eduardo Ganesela em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP
25. **INVARIANTES** (1995) para quinteto de sopros e piano
 Estreia na XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro pelo Bahia Ensemble da UFBA dirigido por Piero Bastianelli em 26/10/1995
26. **LUMINOSIDADES** (1994) para Orquestra Sinfônica
 Encomenda de Eleazar de Carvalho para o XVII Festival de Música Contemporânea da OSESP
 Estreia no Memorial da América Latina pela OSESP regida por John Boudler
27. **PAISAGENS AUSTRALS** (1993 - rev.2001) para orquestra de câmara com flauta, oboé, clarinete e fagote, teclado, violino, viola e violoncelo
 [1. Estação Paraíso; 2. Vereda da Voçoroca; 3. Vento Minuano]
 Estreada no XXX Festival Música Nova pelo Grupo Novo Horizonte dirigido por Graham Griffiths
 Gravada no CD *Comemoração dos 40 Anos da Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR*
28. **CHUVA OBLÍQUA** (1992) para ensemble de sete instrumentos e sons eletrônicos
 Encomenda de Graham Griffiths para o Grupo Novo Horizonte
 Estreia no Teatro da Faculdade Santa Marcelina pelo Grupo Novo Horizonte
 Gravado pelo Grupo Novo Horizonte regido por Graham Griffiths no CD *Brazil! New Music! Vol.II* do selo Camerati
29. **TRISTES TRÓPICOS** - para orquestra sinfônica e sintetizadores eletrônicos
 [1. Abertura; 2. Metrópolis; 3. Dança Bororo; 4. Em direção à floresta amazônica]
 Prêmio Bolsa Vitae de Composição de 1990
 Estreia no Memorial da América Latina pela OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo regida por Olivier Toni
30. **TRISTES TRÓPICOS** (1990) em versão para piano e **METRÓPOLIS** (1990) em versão eletroacústica
 Prêmio Bolsa Vitae de Composição de 1990
 Estreada de *Tristes Trópicos* por Caio Pagano em Tempe, Arizona em 29/01/1991
 Editada pela New Consonant Music - Alain van Kerckhoven Éditeur, Bruxelas

Gravação de *Tristes Trópicos* para piano por Fernando Corvisier em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP

Gravação de *Metrópolis* no CD Música Eletroacústica Brasileira Vol.I da SMBE

Versão eletrônica do ciclo *Tristes Trópicos* apresentada na 21ª Bienal de Artes de São Paulo
Tournée de concertos nos EUA apresentando a versão eletrônica do ciclo *Tristes Trópicos* na McGill University e na Concordia University em Montreal, Canadá e nos EUA, no Dartmouth College em New Hampshire. na Arizona State University, na California State University, no Saint Mary's College de Notre-Dame, Indiana, no Brazilian-American Cultural Institute de Washington e na Florida International University de Miami

31. CONSTRUÇÃO ELETRÔNICA (1989) música eletroacústica ambiental

Encomenda da 20ª Bienal de Artes de São Paulo para difusão contínua durante novembro de 1998 no Pavilhão de Exposições da Bienal

Gravação em CD na Coletânea da Música Eletroacústica Brasileira produzida pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica com patrocínio da Petrobrás em 2009

32. DIÁLOGOS (1988) para marimba e vibrafone

Editada e gravada em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP por Joaquim Abreu e Eduardo Ganesela

Selecionada como representante da música brasileira no Festival Internacional *Sound Celebration II* da University of Louisville, em 1992

33. GALÁXIAS (1988) para piano e orquestra

Encomenda do pianista norte-americano Jeffrey Jacob

Estreada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília regida por Silvio Barbato

34. CINCO CANÇÕES JAPONESAS (1986) para canto, vibrafone e harpa

[Sobre poemas de Takuboku Ishicawa: 1. Nas mãos; 2. Fumaça; 3. Há dias...; 4. O longo corredor; 5. Quando acendi...]

Estreia no XXI Festival Música Nova por Anita Deixler, Silvia Ricardino e Delcia Coelho

Gravada no CD *Rodolfo Coelho de Souza Música para Instrumentos e Eletrônica* do selo UFPR

35. CHROMA (1986) para orquestra sinfônica

Encomenda do Maestro Júlio Medaglia para o XXII Festival Música Nova

Estreia pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo regida por Osvaldo Colarusso

Gravada no CD *Rodolfo Coelho de Souza Música para Instrumentos e Eletrônica* do selo UFPR

36. RÉBUS - 3 peças para piano (1985) [1. Barcarola; 2. Bagatela; 3. Marcha]

Estreada no XXI Festival Música Nova por Beatriz Roman em 23/08/1985

Editada pela New Consonant Music - Alain van Kerckhoven Éditeur, Bruxelas

Gravado em CD pelo pianista Eduardo Santangelo no PAC da Secretaria Est. da Cultura de SP
Outras gravações por Beatriz Roman e Beatriz Balzi

37. CARNAVÁLIA (1983) para orquestra sinfônica

Encomenda e estreia pela Orquestra Sinfônica Jovem Municipal regida por Jamil Maluf

38. TRIO "3 ÑE'ENG" (1979) piano, violino e violoncello

Editado pela Editora Novas Metas

Estreia no XVIII Festival Música Nova por Beatriz Roman, Maria Vischnia e Jed Barahal

39. LUNALUNARIUM (1979) para canto e piano

Sobre poema de Maria José de Carvalho

Editada pela Editora Novas Metas

Estreia na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro por Eládio Perez Gonzales e Sonia Maria Vieira em 26/10/1981

40. **VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE CLÁUDIO SANTORO** (1979) para orquestra sinfônica
 Editada pela Academia Brasileira de Música
 Estreada pela Orquestra do Teatro Nacional de Brasília regida por Claudio Santoro
 Gravada no livro-fita Música de R.C.S. da Editora Novas Metas em 1983
41. **TRÊS CANÇÕES ERÓTICAS DE MANUEL BANDEIRA** (1978) para canto e piano
 [1. Bacanal; 2. Pierrete; 3. Primeira Canção do Beco]
 Estreia no XIV Festival Música Nova por Caio Ferraz e Beatriz Roman
42. **ESTUDO Nº2** (1978) para vozes
 Editado pela Editora Novas Metas
 Estreia no XVII Festival Música Nova pelo Madrigal Ars Viva regido por Roberto Martins
43. **ESTUDO Nº1** (1977) para voz e violão
 Sobre texto de Guimarães Rosa do *Grande Sertão: Veredas*
 Editado pela Editora Novas Metas
 Estreia no Auditório do Museu de Arte de São Paulo por Anna Maria Kieffer e Edelson Gloeden
 Gravado no livro-fita Música de R.C.S. da Editora Novas Metas pela Camerata Benda em 1983
 Gravado por Terezinha Prada em CD do selo Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP
44. **DURAÇÕES** (1977) para quinteto de flauta, trompa, violino, violoncelo, piano e sons eletrônicos
 Encomenda da Comissão de Música da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo
 Estreia no Auditório do Museu de Arte de São Paulo pela Camerata Benda
 Editada pela Imprensa Oficial do Estado e pela Secretaria de Estado da Cultura de SP
 Gravado no livro-fita Música de R.C.S. da Editora Novas Metas pela Camerata Benda em 1983
45. **TRÊS CORAIS** (1974) para órgão
 Estreia no XXII Festival Música Nova por Elisa Freixo em 24/08/1986
46. **EPISÓDIOS** (1974) para piano
 Estreia no Teatro Municipal de São Paulo no Festival *Música Brasileira Hoje* por Beatriz Balzi
 Gravado no livro-fita Música de RCS da Novas Metas por Beatriz Balzi em 1983
47. **DIAGRAMA II** (1973) para flauta e piano preparado
 Editado pela Editora da Universidade de Brasília em 1979
 Estreia no IX Festival Música Nova de 1973 por Antonio Carlos Carrasqueira e Jamil Maluf
48. **DA EXPERIÊNCIA DO PENSAR** (1972) para coro misto [sobre quatro poemas de Martin Heidegger]
 Estreia no XVIII Festival Música Nova pelo Madrigal Ars Viva regido por Klaus Dieter Wolf
49. **TRÊS CANÇÕES IMAGINÁRIAS DE FERNANDO PESSOA** (1971) para canto, flauta, violino e piano [sobre poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos: 1. Não consentem os deuses; 2. Vou onde o vento me leva; 3. Na sombra Cleópatra jaz morta]
 Estreia na Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília por Edmar Ferreti e Paulo Ferreira
50. **AUTOMOBILE** (1971) - teatro musical multi-meios para 3 grupos instrumentais e expressão corporal de ator
 Estreia no espetáculo Supermercado Som e Imagem no teatro da Fundação Armando Álvares Penteado