
Voz, verso e avesso

Lucila Tragtenberg*

Este artigo versa sobre processos de criação das interpretações trilhadas pela voz em canções do CD *voz, verso e avesso*, que reúne composições de Livio Tragtenberg e poemas e transcrições de Haroldo de Campos. Serão desveladas aproximações entre a palavra do poeta e a palavra musicada imersas em estilos musicais diferenciados. As memórias e as partituras utilizadas atuarão como bússolas, em virtude da ausência de registros escritos sobre suas interpretações. Este é inaugural.

processos de criação, palavra, canto

Parceria em palavras

Minha voz de soprano, em versos, revirou avessos a si, talhados a partir de aspectos de poemas e transcrições¹ de Haroldo de Campos e de composições musicais de Livio Tragtenberg, em um período de vinte anos de parceria com o poeta e o compositor, registrados no CD *voz, verso e avesso*.

Ao expor alguns dos movimentos e fluxos de processos de criação vivenciados por mim na construção das interpretações das cinco canções que compõem a *Suíte Qohélet* - integrante do CD *voz, verso e avesso* -, se fizeram inevitáveis algumas conexões com momentos de cooperações criativas que antecederam sua gravação. Desvelar o que se manifestou banhado na memória e nas partituras musicais onde se encontram informações musicais imbricadas às *palavras-poesia* de Haroldo. Estes serão, agora, nossos documentos de processo.

*Lucila Tragtenberg é soprano, professora da PUC-SP, pesquisadora de processos de criação da interpretação do cantor, tema do mestrado em *Canto* na UFRJ e do atual doutorado em *Processos de Criação* em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

As partituras não possuem anotações minhas dos processos de criação das interpretações. Porém, a concretude da grafia de seus elementos musicais e das palavras atuaram como elemento evocador. A partir desta concretude e das informações intelectuais e sensórias advindas do fluxo da memória, pude desvelar criações e ilações vivenciadas. Temos aqui uma consonância da configuração de Salles com documentos de processo em sentido ampliado, em sua crítica de *Processos de Criação*:

Uso o termo “documentos de processo”, que não está atrelado à materialidade do registro, mas à sua função (...) para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação. (SALLES, 2010, p.14-15)

Adoto a intimidade da fala que busca uma conexão direta e sincera com quem aqui estabelece contatos através da leitura, em uma tentativa de cumplicidade similar à da presença da voz oralizada-cantada, que chega de modo direto e franco aos que estão ao seu redor, e são por ela perpassados, chamados ao diálogo. Uma cumplicidade na intimidade que, própria da música, busco transportar para a palavra escrita.

Suíte Qohélet, a primeira obra do CD² com composições musicais de Livio Tragtenberg com poemas e transcrições de Haroldo de Campos, é composta de cinco canções com transcrições do hebraico criadas para o livro de *Qohélet* (Eclesiastes): *Eu disse para o meu coração, Geração que vai e geração que vem, Tempo de nascer e tempo de morrer, Vê a vida com a mulher que amas e Antes que se escureça o sol*. Irei percorrer elementos de suas interpretações, em referências a alguns trechos e a montagens realizadas.

Qohélet e Bere'shit

Grande parte de *Qohélet / O-que-Sabe* (Eclesiastes)³ foi introduzido no fluxo da música por Livio Tragtenberg, através da composição *Qohélet*. Nela, a *recorrência* em elementos musicais (uma nota, com a mesma altura e sempre com uma duração mais longa, iniciando todas as estrofes) dialoga em circularidade com o “refrão que é o *Leitmotiv* qohelético...” (CAMPOS, 1990, p. 36)⁴, a excelsa transcrição de *névoa de nadas* para *havel havalim*⁵:

A cosmologia cíclica do Cap. I; o tema da “nulificação” proclamado no refrão recorrente: *havel havalim/ vanitas vanitatum / névoa de nadas*; a insondabilidade aparentemente arbitraria dos designios e da obra de Elohim, que a razão causal humana não consegue devassar – outra constante temática do livro. (CAMPOS, 1990, p.17)

experiência humana. Buscando ampliar os horizontes de pesquisa sobre a experiência humana, ao abraçar “as tradições não ocidentais de reflexão sobre a experiência” (VARELA et al., 1991. p.46), os autores abordam a *meditação de atenção* que “baseia-se na combinação de uma atenção unidireccionada a algum objecto e na consciencialização analítica subtil e panorâmica da mente” (VARELA et al., 1991, p. 47).

Esse *estado de atenção* se refere à qualidade na vivência artística. Minha experiência de formação técnico-vocal já me levava próxima à experiência de *meditação de atenção*. Atenção direcionada, combinada a uma consciência clara de atuações corporais abrangentes, onde o panorâmico se constitui, na realidade, no complexo, aliado à liberação da espontaneidade, impressa, assim, ao fazer vocal. Um caminho próximo ao zen experienciado por Herrigel em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* e Kushnner em *O arqueiro zen e a arte de viver*. O *estado de atenção* parece ter sido evocado através do encontro com a escrita sequencial de vozes, gerando a qualidade do vívido nos sons cantados.

Deste *Qohélet*, que solicitou sequenciamento e ocasionais superposições de vozes, ficou impressa, com vital interesse na construção de minha interpretação, a liberdade rítmica e dos andamentos (velocidades), uma vez que não tínhamos ritmos e velocidades escritos na partitura, apenas as alturas das notas. Ritmos e andamentos livres para criar, com as alturas e a poesia das palavras, assim como com o jogo colaborativo das outras vozes. Houve ainda uma dimensão de interação com os instrumentos. Mas essa história contarei numa próxima oportunidade.

Vida – Névoa – Nada

Vida – Névoa – Nada, dirigido por Júlio Bressane (São Paulo, 1997) trouxe à cena as palavras do *Qohélet/O-que-Sabe* interpretadas por Bete Coelho, dialogando, agora, com a *Suíte Qohélet*⁶. Esta se constitui de cinco canções sobre trechos do *Qohélet*, transformados de *A Cena da Origem* por Livio Tragtenberg, para serem interpretadas por uma voz, a minha, que soava agora em outro contexto, o da bossa nova. O instrumental circundante também se modificou. A voz estava agora no ambiente da bossa nova: piano, violão, contrabaixo acústico, percussão e bateria, acrescidos de saxofones soprano e alto.

Assim, a interpretação das peças se modificou, devido ao novo contexto estilístico-musical e à condição de linha vocal única (ausente dos diálogos com outras linhas e timbres vocais). Outra experiência, novo desafio. Pois as músicas com o estilo da bossa nova requisitaram uma interpretação compatível. E, apesar de conhecer composições e intérpretes da bossa nova, não havia ainda cantado nesse estilo. Sempre cantei no âmbito da música 'erudita' (câmara, ópera, contemporânea, experimental).

As mudanças interpretativas se deram em vários elementos. Um deles foi na emissão da voz, que busquei manter entre a colocação da música erudita e da popular, buscando uma sonoridade híbrida, não restrita à popular. Isso se deu, creio, consonante à minha experiência em música experimental. Como assinalou Bateson, informação é diferença (1986). Apenas repetir a voz da música popular não parecia estimulante. Era necessário mais informação. O hibridismo, aplicado à escolha de repertório e suas adequações vocais, fez parte do impulso de meu trabalho desde meu primeiro recital *OVNI – Objeto vocal não identificado*. Nele alinhei peças do repertório de câmara, ópera e música contemporânea, transitando entre os períodos medieval, renascentista, barroco, clássico, moderno e contemporâneo. Assim, mantive minha condição experimental e busquei uma emissão híbrida, liberando o gosto da vivência nos ajustes vocais. Esse recurso de ajuste vocal busquei em uma técnica vocal que contempla a emissão diferenciada de voz na música popular, desenvolvida (ainda que não tivesse cantado profissionalmente) com meu professor chileno já falecido, Victor Olivares. A ele devo tudo o que desenvolvi em dezesseis anos de estudo.

Acresce-se a solicitação do compositor para que eu criasse uma composição vocal semelhante à de Nara Leão, quase como a composição de sua personagem, para dialogar com a personagem de Bete Coelho. Com aquele recurso técnico-vocal e minha memória da voz de Nara Leão, fui às canções da *Suíte Qohélet*. Não me apressei em produzir elementos interpretativos. Segui cantando, reconhecendo as informações dessa nova sonoridade: um estilo de menor impostação, sons mais abertos, menor volume, sem as dinâmicas próprias da música romântica (arroubos indo de uma sonoridade menor para uma maior e vice-versa), que trazem uma expressão por vezes acentuada. As próprias canções, com configurações poético-musicais nesse novo estilo, me indicavam onde dar mais ou menos andamento (velocidade), quais ritmos criar (foi mantida a escrita de *Qohélet* que não determina ritmos) e expressões próprias ou não.

A bossa nova privilegia a palavra na simples apresentação, na dicção natural de seus fonemas. A palavra *se apresenta* e não *representa* uma expressão, já é a expressão. Com este estilo para as re-criações de *Qohélet* se buscou a primazia da palavra, ressaltada com a emissão vocal híbrida, que lançou o fluxo vocal no esgarçamento entre a voz de Nara Leão e uma voz mais densa, formada a partir da liberação do som vocal. E não da expressão.

Dessa primazia das palavras, aliada ao contexto estilístico da bossa, resultou uma criação especial para o final da *Canção 5: tudo* névoa-nada*⁷. Sua repetida variação criou um espaço de improvisação vocal, surgido num ensaio: um jogo com a ordem das palavras. A partir de *tudo* névoa-nada*, improvisei com ritmos e andamento rápidos, alternados por palavras mais lentas que seguravam o movimento e adicionavam uma expressão diferenciada:

tudo-nada-nada-névoa-nada-tudo-névoa, névoa-tudo-névoa-nada, t u d o (com duração mais longa), *névoa-nada, t u d o, névoa-nada, nada-tudo-nada-névoa-tudo-nada-tudo, névoa-tudo, névoa-nada.*

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The notation consists of two measures, each containing a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. Below the first measure, the lyrics "névoa nada" are written. Below the second measure, the lyrics "névoa nada" are written. To the right of the second measure, there are handwritten notes: "4x" followed by a plus sign and "VOZ", and "5020 varia". Further to the right, there is a section titled "VARIAS VOZ 2035" with a list of variations: "1. 2. 3 grupo" and "4. piano + pardeiro". At the top right of the page, there is a handwritten note "sem acordes".

Livio Tragtenberg

Suite Qohélet. São Paulo, 1997.

Esse tipo de improvisação é própria da bossa nova. Assim, surgiu naquele momento, naquela frase, como uma revoada de *névoa-nada*, diferente do estilo cantado em *Qohélet*. Parece que a acessei de redes de minha memória, lembranças de um jogo vocal da bossa nova, que utilizei destacando a expressão *névoa-nada*. Suas repetições terminaram por enfatizar: *tudo névoa-nada*.

CD voz, verso e avesso

Obtido o patrocínio da *Petrobras Cultural* para gravar o CD, Livio Tragtenberg criou os arranjos e começamos os ensaios. Foi um tempo de criação conjunta. Estávamos realizando mais um trabalho com Haroldo. Era nossa homenagem a ele, falecido em 2003.

A instrumentação de piano, sax, violão, contrabaixo acústico e percussão, tocados por Livio Tragtenberg (os dois primeiros instrumentos), Fábio Tagliaferri, Maria Clara Bastos e Betinho Sodré, manteve o estilo bossa nova na interpretação de quatro das cinco canções da *Suíte Qohélet*. Na *Canção 3*, escrita *a cappella* (sem acompanhamento), vivenciei outro momento interpretativo, ao qual irei me referir mais adiante.

A partitura da *Suíte Qohélet* manteve parte daquela criada para *Vida-Névoa-Nada*; porém, foram abertos espaços para um maior número de trechos de improvisação instrumental (percussão, contrabaixo acústico). Foram introduzidos recortes vocais no início das canções. E, numa importante mudança estilístico-vocal, suprimiu-se a “personagem” vocal Nara Leão, já que sua necessidade era apenas para a montagem de 1997. Como sempre, e inevitavelmente, continuávamos em processo de trabalho com as peças.

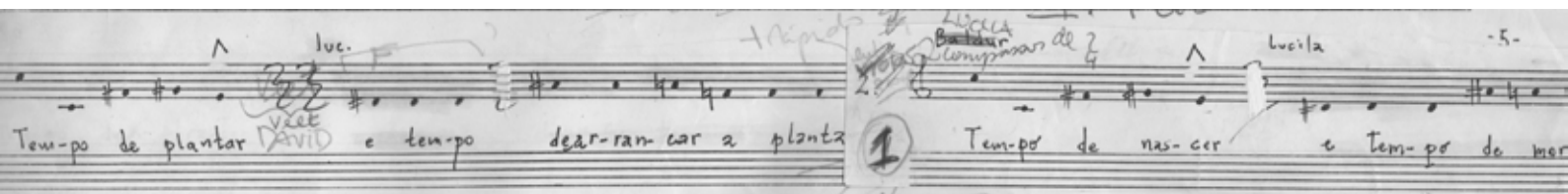
Surpreendi-me com a dificuldade de realizar a mesma música, sem o “acento” vocal que ficara registrado em meu corpo, mais do que poderia suportar. Para mudar o fluxo vocal, experimentei cantar todas as peças apenas em uma vogal e com uma colocação mais “erudita” que “popular”, com mais volume, como se cantasse uma canção de câmara brasileira. Imediatamente a voz ficou mais natural e meu timbre reapareceu. Precisei cantar durante algum tempo assim, gerando esse registro em hábito corporal.

O passo seguinte foi me reaproximar das transcrições, com minha voz reconquistada. Mantive a prática anterior, porém com as palavras das transcrições. Na sequência, novamente as cantei, mas com a colocação de voz híbrida entre “erudita” e “popular”, me reportando imaginariamente ao estilo bossa nova e ao estilo de música de câmara. Funcionou. A imaginação e a concretude física se aliaram. Cheguei assim à sonoridade e à personalidade desejadas. Não mais as da “personagem”, mas às minhas.

Comentário breve: outras peças do CD também receberam tratamento diferenciado. A instrumentação de *shamisen* e eletrônica, acrescida em *A Dama da Lua*, não estavam na primeira versão (danceteria *Dama Xoc*, São Paulo, 1987). A inclusão de uma harmônica em *Rima Petrosa I*, acentuou, assim compreendi, o prisma bucólico.

Também a *Canção 3 - Tempo de nascer e tempo de morrer* – se modificou: recebeu o diálogo com a voz em hebraico do *hazan* David Kullock, que a cantara em trecho solo na *A Cena da Origem*, mas não em *Vida-Névoa-Nada*, onde eu a cantara sozinha.

Esse diálogo se deu na gravação, diferente da montagem de 1989. No CD, os trechos em hebraico e o das transcrições foram entremeados. Em 1989 eles eram separados. Apenas a palavra *veet* (*e tempo*) era inserida por minha voz no fluxo do trecho realizado pelo *hazan*. *Veet* foi gravada diversamente, na voz de David, como um sussurro inicial na canção, prenunciando os *Tempos: Tempo de nascer e tempo de morrer* Tempo de plantar** E tempo de arrancar a planta* etc, que se seguiram cantados por mim, entremeados ainda por ele: *Tempo de nascer veet e tempo de morrer*.



Livio Tragtenberg

Suite Cohélet. São Paulo, 2008.

Na música, escrita *a cappella* para o CD, não havia o contexto da bossa. Mas procurei manter o fluxo cantado mais reto, sem acréscimo de expressões, seguindo o cantar menos apaixonado da sonoridade da “música contemporânea”. Criei uma unidade, nessa recorrência, com a interpretação vocal das demais canções.

Houve, no entanto, uma ideia que serviu de pano de fundo para toda a interpretação. Ela parece ter advindo do silêncio em que se adentrou a voz, na ausência dos instrumentos. Sozinha, o diálogo da voz com o ouvinte ganhou ênfase, vivenciei a interpretação da peça em uma fala direta ao receptor.

Esse aspecto relacional me fez buscar uma doçura de fundo, uniforme em toda peça, em andamento médio (não lento, que poderia resultar um doce muito acentuado), uniforme, como um pano de fundo. Pois ao falar de tempos-de-vida-e-morte em conexão mais direta com os ouvintes, não poderia ser diferente. Tempos difíceis que busco nomear com voz acolhedora.

Afinal, todos temos, e vivemos, *Tempo de guerra e Tempo de paz*.

As outras canções também tiveram uma desacentuação da “personagem”: Em função disso, adquiriram contornos mais tranquilos, recorrentes, como vivenciei desde a primeira delas, *Eu disse para o meu coração*. Embora em andamento mais ágil, quase alegre, operava por similaridade, tal como compreendi a partir da denominação de Haroldo do “leitmotiv qohelético” *havel havalim / hakkol hável*, transcriado pelo poeta como *névoa de nadas / tudo névoa-nada* acentuando a leveza de *hável* ou *hével*, que “significa ‘vapor’, concretamente (como ‘vapor d’água’), ‘sopro’, algo evanescente, insubstancial, e só figurativamente quer dizer ‘ vaidade’ ” (CAMPOS, 1990, p. 36).

Outra mudança na *Suíte Qohélet*, mencionada acima, se refere a uma introdução vocal adicionada às canções. Ela não existia nas montagens de 1989 e 1997. Nas canções 1 e 2, ela é cantada em hebraico, pelo *hazan* David Kullock, composta de pequenas palavras centrais de seus poemas. Conversa, assim, com as canções que se seguem. A partir da *Canção 3*, esta introdução é realizada a *cappella* com a mesma estrutura dialógica em relação às canções que a seguem.

Nas *Canções 4 e 5*, ela foi composta como uma sobreposição de palavras: a palavra hebraica (masculina, voz de David) e a portuguesa (feminina, minha voz) tecem, assim, uma trama a *cappella*, adensando essas introduções em volume, timbre e sonoridade fonossemânticas diversas. Cantar em português junto à palavra hebraica foi, para mim, diferente de quando apenas ouvi minha voz em português. A hibridização com o hebraico me remeteu ao tempo do Antigo Testamento, pleno da dimensão de “sagrado,” como o percebia quando participei na CJB, no Rio de Janeiro, dos estudos da Torá ministrados pelo rabino Nilton Bonder. Observei uma diferença na interpretação desses trechos junto à língua hebraica e dos trechos subsequentes das canções em português, que traziam uma flexibilização, até porque eles voltavam inseridos no contexto da bossa, o que já imprime “balanço” e flexibilidade às palavras cantadas.

A segunda canção *Geração que vai* e geração que vem* e a terra* durando para sempre e o sol desponta* e o sol e põe e ao mesmo ponto aspira* de onde ele reponta* retoma, em extensa composição, a tranquilidade que mencionei acima. Ela é longa e lenta, contrastando com a primeira, ágil e curta. Sua extensão e andamento me trouxeram de modo claro, uma fala direta, própria do contar. Mas, misturada ao cantar, resgata o âmbito da cantilena, que aumenta a duração da primeira sílaba cantada em relação às outras da frase: *Geeeeeração*

*que vai**. Esse modo de contar-cantar foi criado n'*A Cena da Origem*. Talvez em decorrência do andamento lento que dissolveu um pouco o "balanço" da bossa e da recorrência de uma duração maior nas palavras em sons iniciais das frases, pode ressurgir em alguns momentos. A tranquilidade se manteve também na primeira parte de *Vê a vida* coma mulher que amas* todos os dias* de tua vida névoa-nada***os quais te foram dados* sob o sol*. Na segunda parte dessa quarta canção, trechos evocaram uma voz mais falada que cantada. Talvez por seu caráter mais profético, advindo de predições mais difíceis: *Que não é para os velozes* a corrida* e não é para os valentes a guerra** pois tempo e acaso* se abaterão* sobre todos e Moscas da morte** fermentam fétidas* o óleo do perfumista*.

Em *Antes que se escureça o sol*, última canção, manteve a improvisação do trecho *tudo* névoa-nada*, não mais com o estilo de Nara (montagem de 1997), mas devido a ser muito usado na bossa. Ele se tornou, no entanto, uma citação desse estilo, apenas uma citação pessoal. O manteve ainda, pelo seu caráter enfático, repetindo muitas vezes *tudo*névoa-nada* e concluindo, de modo destacado, apenas com a voz, *tudo*névoa-nada*.

Vivenciando sons onde a palavra é reverenciada em sua limpidez, sem acréscimos de dinâmicas expressivas, compreendi sua junção à proposição do compositor, como sendo a busca de uma clareza na enunciação vocal, visando à compreensão do texto. Procurei me manter nesta trilha. Mas algumas vezes me vi absorta na plenitude das transcrições de Haroldo, nas evocações sonoras do hebraico, na complexidade da liberdade rítmica e de andamentos propostos pelo compositor, adensando os múltiplos momentos de criação das interpretações vocais.

O processo de ensaios e gravações transcorreu como o desenvolvíamos quando Haroldo ainda era vivo. Como afirmei acima, sempre e inevitavelmente continuávamos em processo de trabalho com as peças.

Não concluo este texto com um ponto final nesta viagem conjunta. Ela prosseguirá nas apresentações de lançamento do CD, as quais, espero, percorrerão cidades brasileiras, congregando um público de escolas e universidades, proporcionando contatos com a excelência poética e humana de Haroldo de Campos e de Livio Tragtenberg. Um trabalho em que o coração, mais que nada, transborda.

Notas

1 A transcrição, neologismo criado por Haroldo, afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca a um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra e que, em sua nova língua pode também ser observado, na nova criação. Abro um espaço maior aqui para trechos da fala haroldiana: “Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta ‘autenticidade’ ou ‘verdade’ textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração - em termos de ‘trans-criação’ – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português.” (CAMPOS, 1993, p.17). Sobre o *Qohélet*, especifica “De minha parte, procurei, sempre que possível, observar o princípio de equivalência no plano lexical. Deixei-me livre, porém, para atender com certa flutuação, onde necessário, às injunções do texto de minha “transcrição” em português, sempre que o âmbito fonossemântico de minha língua me fosse propício e me sugerisse uma alternativa pertinente e poeticamente mais eficaz...” (CAMPOS, 1990, p.31).

2 As outras composições integrantes do CD não serão abordadas. Elas produziram um número muito extenso de informações, não compatíveis com o espaço de um artigo. São elas, *A Dama da Lua*, uma transcrição do poema de Li Shang Yin, *Rima Petrosa I* e *Rima Petrosa II*, ambas de autoria de Haroldo, e *Acróstico*, com transcrição do poema de Sem Tob de Carrión.

3 O livro de *Qohélet* (Eclesiastes) parece ter sido escrito no século III a. C. Segundo Haroldo de Campos, seu nome polissêmico significa “aquele que fala perante uma assembleia (ekklesia, em grego, donde Ekklesiastés), o Pregador; (...) ou, ainda, o Sábio; nome que eu preferi traduzir por O-que-Sabe.” (CAMPOS, 1990, p.19). Sobre mais informações acerca de *Qohélet*, ver *Qohélet/O-que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial* de Haroldo de Campos, editado pela Ed. Perspectiva em 1990.

4 A palavra *Leitmotiv* pode ser dividida em *motiv*, que significa motivo e, *leit*, significando guia ou condutor. A tradução literal seria motivo condutor. Acabou se tornando muito conhecido pela configuração dada por Wagner, no emprego de um motivo musical (ideia musical) bem delineado, definido, que passava a caracterizar representar (e evocar em sua aparição) “uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística).” (SADIE, 1994, p.529).

5 Na pg. 36 de *Qohélet / O-que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial* encontram-se algumas conexões que contribuíram para a transcrição de Haroldo de *havel havalim / hakkol hável* - desvelando o aspecto de “vapor” presente em *hével* ou *hável* - como névoa de *nadas / tudo névoa-nada* (uma alternativa à tradução *vanitas vanitatum* – em português traduzida como *vaidade das vaidades*) e ainda, sua recorrência insistente, com efeitos de “choque,” ao longo do livro (CAMPOS, 1990).

6 *Suíte* é uma forma musical, segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), originada no séc. XIV e nomeada pela primeira vez na Renascença. *Harvard Dictionary of Music* (1972, p. 814) a define como “uma forma instrumental importante da música barroca, que consiste em certo número de movimentos, cada um com um caráter de dança e todos com a mesma tonalidade.” (*An important instrumental form of baroque music, consisting of a number of movements, each in the character of a dance and all in the same key*).

Lívio Tragtenberg criou a *Suite Qohélet*, congregando cinco canções, não com a mesma tonalidade, mas com os mesmos modos hebraicos recriados.

7 O símbolo * significa aqui, a pausa de semínima escrita pelo compositor Lívio Tragtenberg na partitura. Assim, ** e ****, presentes em outros momentos citados, significam sucessivamente, pausas maiores, pois aglutinam maior número de semínimas em sequência.

Referências

APPEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet, O-que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shit: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SALLES, C. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

STANLEY, S. (Ed). *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VARELA, et al. *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.