

NÚMERO 8 QUADRIMESTRAL | MAIO | 2011 | €4,5

# glosas

celebrando a música de cultura lusófona  
edição *glosas*

## CLOTILDE ROSA

Entrevista e testemunhos com  
a participação de Armando Silva Carvalho,  
Eduardo Bano, Manuel Pedro Ferreira  
e Margarida Costa.

---

### RECORDANDO E RECRIANDO A ÓPERA DO TEJO

Octávio dos Santos

---

### ENTREVISTAS: PAULO COSTA LIMA VICTOR GAMA EDUARDO LUÍS PATRIARCA

---

### NO CENTENÁRIO DE HELENA SÁ E COSTA

Idalete Giga

---

### EVOCANDO JOAQUIM SIMÕES DA HORA (1941-1996)

Tiago Manuel da Hora





# glossas



3 **EDITORIAL** | Edward Luiz Ayres d'Almeida

4 **MÚSICA HOJE** | Manuella Paraiso

10 **AGENDA**

12 **PARA A CLOTILDE, COM ALGUM MAR DE PENICHE** | Armando Silva Carvalho

14 **AMARCORD** | Eduardo Raon

15 **A MÚSICA PARA PIANO** | Manuel Pedro Ferreira

18 **ENTREVISTA A CLOTILDE BOSSA** | Edward Luiz Ayres d'Almeida

26 **2** | poema de Armando Silva Carvalho, pintura de Margarida Costa

28 **NOVOS COMPOSITORES: OS ONZE CONCORRENTES**

30 **NOVOS COMPOSITORES: UMA BREVE CONVERSA COM CARLOS FILIPE CRUZ E FRANCISCO CHAVES**

32 **AVESDO AVESSO** | entrevista a Paulo Costa Lima por Paulo Rios Filho

37 **AS CIRCUM-NAVEGAÇÕES DE GAMA** | entrevista a Victor Gama por Mónica Beito

42 **EDUARDO LUÍS PATRIARCA** | entrevista de Sandra da Costa Santos

45 **NO CENTENÁRIO DE HELENA SÁ E COSTA (1913-2006)** | Idalécia Giga

50 **JOAQUIM SIMÕES DA HORA (1941-1996)** | Tsago Mamei do Raio

54 **LUDOVICI ENSEMBLE E A DESCOBERTA DO PATRIMÓNIO MUSICAL PORTUGUÊS** | Fernando Miguel Jalóto

58 **OS 40 ANOS (E VÁRIOS SÉCULOS) DO MUSSU DA MÚSICA DE MARIANA** | Paulo Castagna

64 **ESTRELA CADENTE: RECORDANDO E ESCRIBANDO A ÓPERA DO TEJO** | Octávio dos Santos

68 **GLOSANDOS: A CONVITE DA GLOSAS, UMA PEÇA INÉDITA** | Eli Camarão J.F.

70 **COMPOSITORES A DESCOBRIR: JOSÉ GUERRA VICENTE (1907-1976)** | António Guerra Vicente

73 **NOTAS DE PASSAGEM** | uma rubrica de Fernando Lapa

74 **ECOS D'ALÉM-MAR: JÚLIA D'ALMEIDA (1904-1992)** | uma rubrica de José Eduardo Martins

75 **TEMPORADA *in progress*: 50 EVENTOS DEPOIS...** | Duarte Pereira Martins

76 **MATEMÁTICA DOS APOSTOS DE FLO MENDES: O SACERDÓCIO DA COMPOSIÇÃO** | Helen Gallo

77 **DANIELLE EM SUBDINA, LANGSAM, DE GILBERTO MENDES** | José Eduardo Martins

78 **MÚSICAS FESTIVAS I** | resenha de Duarte Pereira Martins

79 **CAMINHOS DE ORFEO** | resenha de Luis Salgueiro

80 **COISAS EM QUE TROPEÇO...** | uma rubrica de Sílvia Sequeira

# glosas

Número 8 | Maio de 2013 | **Cláudio Ross**

Portadora editorial: **Henrique Oswald (Sempre)** | **Cláudio Lima (Sempre)**

## **edição**

**Edward Luis Agnes d'Almeida**  
edward@usp.br

## **grupo de comunicação e pesquisa**

coord.: **Edward Luis Agnes d'Almeida**  
gpp@usp.br

**Ana Adalga, Duarte Pereira Martins, Helen Gallo, Helena Lopes Braga, Ina Antunes, Mafalda Marques, Mariana Pereira, Mónica Brito, Paula Rita Filipe, Philippe Marquet, Susana Igarra, Tatiana Rosa**

## **comissão científica convidada**

[**Georgio Calderazzo (Media Digital)**]  
coord.: **Edward Luis Agnes d'Almeida**  
ed@usp.br

**Nádia Adriano e Adília | Jorge Castro Ribeiro, Susana Sardo**

**Nádia Resalheiro | José Eduardo Martins, Paulo Castagna, Ricardo Tancobian, Susana Igarra**

**Nádia Portugal | Gabriela Cruz, Manuel Pedro Ferreira, Paula Gomes Ribeiro, São José Cário-Real**

## **grupo de comunicação**

**DOLX (www.dolx.pt)**  
**José Teófilo Duarte (Direção de Arte)**  
**Orsela Duarte, João Silva (Design e Paginação)**

**edição** E. L. Agnes d'Almeida e José Carlos Araújo

**edição e acabamento** ACD Print

**edição** [www.glosas.com](http://www.glosas.com) | [www.glosas.com](http://www.glosas.com) | [www.glosas.com](http://www.glosas.com) | [www.glosas.com](http://www.glosas.com)

**edição** [www.glosas.com](http://www.glosas.com)

**ISSN** 1120-1110

**ISSN** 1120-1110

**ISSN** 1120-1110

## **AGRADECIMENTOS**

A Ana Salazar; António Guerra Vilela; Armando Silva Carvalho; Biblioteca Nacional de Portugal; Celia Peço; Carlos Filipe Cruz; Cláudio Ross, seus amigos e familiares; Duarte Pereira Martins; Edward Luis Agnes; Eduardo Baco; Eli Queirga Jr.; Fernando Miguel Jardim; Fernando Lago; Fernando Oliveira; Filipe Miranda; Francisco Chaves; Grupo de Música Contemporânea de Lisboa; Helen Gallo; Henriqueta Rodrigues; Helena Oiga; Isabel Carmo-Pereira; José Carlos Araújo; João Carlos Pereira; José Eduardo Martins; Lúcia Gaspar; Lúcia Selgueiras; Lúcia Távora; Mafalda Marques; Manuel Pedro Ferreira; Mariana Pereira; Margarida Costa; Mónica Brito; Nuno Grigorioso; Nuno Piquetinho; Nuno Justino; Nuno Pinheiro de Paula; Odete dos Santos; Paula Saenens; Paula Castagna; Paula Costa Lima; Paula Rita Filipe; Rodrigo Poggio; Sandra da Costa Santos; Sílvia Casalta; Sílvia Saporim; Sofia Mendes; Tatiana Rosa; Tiago Manuel da Rosa; Victor Costa.

# EDUARDO LUÍS PATRIARCA

QUANDO RAZÃO E CRIAÇÃO  
SE AUTOALIMENTAM  
DENTRO DA ALMA DE UM  
COMPOSITOR DE HOJE



*Nascido no Porto em 1970, mantém uma actividade composicional permanente há mais de vinte e cinco anos. Com uma obra bastante eclética, demonstra a base do seu pensamento numa entrevista onde revela a sua atitude perante o acto criativo. A sua coerência permanentemente reflexiva perante técnica, estética, presente e passado, tornam possível a análise de um percurso original, levantando cortinas para um futuro promissor.*

SANDRA DA COSTA SANTOS | ENTREVISTA

## COMO SE DEFINE ENQUANTO COMPOSITOR?

Componho por necessidade pessoal, como catalisador do meu estado psicológico. Por outro lado, como transmissor de ideias, pensamentos e afecto através de uma determinada forma de ver e olhar o que nos rodeia. Compor faz parte de um processo artístico, tal como escrever, pintar, ...; implica uma ligação à vida, ao estar, à preocupação com o rumo que levamos. Obriga a levantar questões, a pôr em causa. Raramente a arte serve como elemento de distração, mas sim como elemento de pensamento, de dúvida... Na verdade o meu eu compositor é o mesmo que o meu eu cidadão, o ser humano, o que transmite as suas preocupações, as suas dúvidas e as suas questões.

## A ACTIVIDADE COMPOSICIONAL NÃO DEPENDE DIRECTAMENTE DE ENCOMENDAS, PORTANTO...

Não. A necessidade de compor não tem nada a ver com encomendas, ainda que estas, obviamente, criem uma obrigação e uma forma de olhar para a obra distintas. Os prazos implicam uma aceleração do pensamento. Tento que a obra encomendada não se desvie dos meus interesses enquanto criador.

## QUE CAMINHOS PERCORRE ENTRE O COMEÇO E A CONCLUSÃO DE UMA DETERMINADA OBRA?

Cada peça é um caso específico, ainda que alguns processos sejam semelhantes. Também as épocas em que são compostas

alteram esse processo. Ou seja, podem ser mais definidas ou menos definidas, com um caminho mais estruturado ou pouco estruturado; podem ter um caminho de chegada ou procurarem sistematicamente esse fim... Dependendo daquilo que determina a sua criação estes processos variam; a intensidade com que a obra surge no contexto da sua criação também afecta esse desenrolar.

Podem existir elementos extra-musicais ou não. Mas um dos primeiros passos, se não mesmo o primeiro, é o título. Isto permite-me delimitar o caminho a seguir e a estruturar o processo. A partir daí torna-se mais fácil a organização dos materiais, e a sua hierarquização, a construção – ainda que esboçada – de uma ideia formal. A maneira como se encadeiam não é sempre igual. A importância dada aos diferentes elementos varia consoante o invólucro inicial, base de toda a composição.

Outro pressuposto ao qual recorro com alguma frequência é o texto, seja ele utilizável na obra, tal como um poema, ou não. Também neste processo surge a criação de um título-base que depois determina o tratamento da obra e a sua organização, divergindo muitas vezes da razão inicial do poema. Por exemplo *Ido sonoro o mar* (2001), para soprano e cinco instrumentos, usa poemas de valter hugo mãe (*de Três minutos antes de a maré encher*); *Cansó* (2007), para soprano e sete instrumentos, usa uma das canções de amigo de D. Sancho I; e *Canções de Lemúria*, obra ainda em desenvolvimento, para soprano e piano, usa *O resto da minha alegria*, também de de valter hugo mãe. Pode ser um pressuposto, também uma frase, um título, tal como em *...it's full of stars...* (2002), *Pour que une fête s'enchanse* (2002) ou *La Nuit des Temps* (2005)...

## ESTE PROCESSO FOI SEMPRE IDÊNTICO AO LONGO DE TODA A SUA VIDA CRIATIVA?

Muitos dos elementos usados actualmente transitaram ao longo do tempo. Claro que há maturações desses processos, e alguns que se achavam mais importantes foram decaindo, dando lugar a outros elementos – ou melhor, foram criando hierarquias distintas. Os que entretanto surgiram devem-se a outras preocupações, a outras atenções, novas visões, novos achados, descobertas que vieram enriquecer os elementos existentes, validando-os ou mesmo contrariando-os... O pensamento geral sofre os avanços e os retrocessos do conhecimento universal, acompanhando, dentro do possível, o mesmo crescimento humano. Mas, desde sempre, a utilização de elementos matemáticos fez parte do meu processo criativo, tal como o som como uma identidade própria, individual. Os fractais, a teoria dos caos, o teorema de mais, vieram organizar, estruturar as relações matemáticas que já utilizava, enquanto que a meditação, a filosofia zen e o budismo vieram determinar a atenção ao som. Estas estruturas aliadas a técnicas usadas no espectralismo determinam na verdade o meu processo estético e criativo.

## COMO SE CONJUGAM OS ASPECTOS DE IDENTIDADE COMPOSITIVA COM POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS?

Vejo-me com poucas influências estéticas, ainda que se assente ou me fixe em algumas. Na verdade, acho que sempre bebi um pouco das diferentes influências que me foram surgindo, criando o meu próprio mundo estético e defendendo-o pela forma como vou criando esse mesmo mundo. Ouvi e analisei muitas obras, de diferentes correntes, mais antigas ou mais recentes, passei por autores que achei fascinantes e que depois se me tornaram fastidiosos. Com alguns voltei a fazer as pazes, com outros nem por isso... O mais importante foi olhar para as diferentes correntes sem julgamentos de valor. Sempre soube muito bem, por outro lado, como queria conduzir o meu discurso, e assim retirei de cada uma o que mais me interessava, estética e tecnicamente. Fiz as minhas experiências sem receios. Penso que a crítica de Virgílio Melo a *Processione* (2012), quarteto de cordas, espelha bem e conclui melhor esta resposta. *No delicado exercício do discurso crítico, e mesmo na vertente mais aprofundada do discurso analítico, não é inusitado o uso, algo apressado e superficial, de certos vocábulos musicais que, sob escrutínio mais cuidadoso, se revelam de vaga definição; é comum associar-se o termo serial à melodia em dente de serra e à não-repetição, pós-moderno à justaposição referencial de pastiches vírios, e assim por diante. No caso de *Processione* de Eduardo Patriarca, tais generalizações aparecem como escorregadias e contraproducentes, tanto mais que o próprio compositor sempre se afirmou marcado por uma estética espectral e esta é vulgarmente confundida com um discurso de lenta evolução e imbricações, ocasionalmente estimulado por choques, à imagem de uma transcrição de um espectro sonoro com a evolução dos seus harmónicos e suas transitórias de ataque. Ora, nada mais desajustado do que tais imagens, para descrever o trabalho de Patriarca. Se bem que se iniciando com um locus clássico (harmónicos do espectro de *de grave* do violoncelo), as immanidades do discurso que se segue, a sua riqueza formal e sonora, são surpreendentes e dignas de nota.*

## FAZENDO ENTÃO UMA RETROSPECTIVA, QUAL A SUA PRIMEIRA OBRA? O QUE A MOTIVOU? COMO A ENQUADRA ESTÉTICAMENTE?

Acho que é muito difícil descrever ou definir uma primeira obra. Evidentemente que existe física e cronologicamente uma



Fragmento de *de*

obra inicial, mas se esta faz sentido na definição ou não de um percurso é mais duvidoso... De momento, a obra que surge como primeira no catálogo é *3 Peças a Erik Satie* (1988), concebida com um certo cuidado técnico, com um olhar mais crítico... É nesta peça que me afasto, ainda que incipientemente, e pela primeira vez, conscientemente, do percurso tonal. E onde me aproximo de uma estética que me foi cara durante muito tempo e que, na verdade, ainda hoje, se encontra escondida no meu trabalho: o neoclássicismo. Satie marcou-me durante muito tempo pela sua postura e filosofia.

## SE TIVESSE QUE INDICAR OBRAS MARCANTESS NESTE DESENVOLVIMENTO, QUAIS SERIAM?

Há obras que determinam a maturação de processos, que determinam viragens de pensamento e obras que concluem esses mesmos processos. Não é fácil determinar que obras têm maior ou menor importância em cada desenvolvimento estético pessoal... Poderia citar algumas, mas seria com certeza uma pequena representação. *Pour que une fit s'enchanté*, para piano e electrónica, foi a primeira obra onde o uso consciente de um espectro e de estruturas fractais determina a organização. *Self* (2004), piano e electrónica, onde os mesmos elementos da obra anterior ganham flexibilidade e onde se determinam processos compositivos que surgiram de forma regular nas obras seguintes, criando mesmo em alguns casos o processo (aqui na terminologia de Crispy) único, como por exemplo em *Amel* (2005), para guitarra... Em *Erive Felim* (2006), para percussão, as estruturas fractais ganham uma dimensão completa-

mente distinta criando toda a base formal, harmônica e mesmo rítmica, através de uma manipulação completamente diferenciada das obras anteriores, levando a noção de policiclo, criada em *Self*, a uma dimensão muito mais complexa. Em *3 Mantras e Meditação* (2008), para piano, os elementos anteriores agregam-se a uma nova noção de espectro – as estruturas criam um caminho formal que culminará na utilização de espectros em *Enso* (que resume todos os processos) e *Auat*. Penso que noutras alturas surgiriam outras obras como marcos, e daqui a uns tempos outras tomarão o lugar das descritas. Claro que algumas marcam épocas muito específicas e determinam fortemente o caminho, mas não penso que deva ser eu a fazer essa distinção.

**QUE MAIS CONTRIBUIU PARA O DESENVOLVIMENTO DAS SUAS TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E DEFINIÇÃO ESTÉTICA: O CONTACTO PESSOAL COM JORGE PEIXINHO, EMMANUEL NUNES, CÂNDIDO LIMA, ANTÓNIO PINHO VARGAS, OU A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA E AUDITIVA, RESULTADO DE UM ESTUDO AUTO-PROPOSTO?**

Ainda que se encontrem na minha obra elementos que podem ser associados a qualquer um destes mestres, e de outros com os quais contactei, não se encontra na minha estética nenhuma associação directa. Há outras valências no contacto pessoal, há o que nos é dito directamente, há o que nos é exposto especificamente no nosso trabalho, a crítica construtiva e direccionada... Penso que fiz com cada um o mesmo de sempre: hebi o que me fazia falta, o que ajudava a formar o universo que pretendia organizar.

As audições e pesquisas tiveram exactamente o mesmo efeito. Estas serviram, sim, para não estagnar, para não ficar precisamente preso a estéticas e técnicas exclusivas.

**PODE-SE FALAR NUM PROCESSO SOMATÓRIO E EM TRANSFORMAÇÃO QUE CORRESPONDE À FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE?**

Deve-se! Tudo o que foi utilizado não será descartado. É transformado, envolvido, cresce nas diferentes fórmulas que vão surgindo. Há sempre processos que de alguma forma integram o processo e que vão ganhando forças distintas.

Como defini antes, os processos numéricos, alguns dos quais relativamente simples, cresceram com o adicionar de fórmulas fractais, estruturas retiradas do *tzolk'in*, ou movimentos determinados pela teoria do caos. Cada um destes elementos pode determinar diferentes objectos composicionais, tais como forma, melodia, harmonia ou padrões rítmicos.

Ao som como unidade única somou-se a meditação, a filosofia zen e o budismo, que nas suas concepções defendem o meu ponto de vista sobre o som, sobre como este vive e se desenvolve. Aqui a estruturação da forma, como desenrolar de um processo, ganha consistência.

A junção destes dois blocos de elementos determina todas as fases de composição, determinam todo o caminho da obra.

**E EM CADA OBRA PROCURA UMA UNIDADE CONCEPTUAL?**

Nos dois blocos de importância de organização podem ser usados todos ou somente alguns dos conceitos. Normalmente, estes organizam-nos e determinam os diferentes parâmetros (aqui sem a carga que o serialismo imprime a este conceito, mas faltando melhor palavra...). Sendo eles elementos organizadores, são também elementos unificadores de um mesmo pensamento. O que acontece é que esse pensamento se diversifica em dife-

rentes caminhos, criando divisões formais, por um lado, e divisões locais, por outro. Por exemplo: as diferentes concepções determinam as estruturação dos policiclos – estes são na verdade diferentes leituras de um mesmo material que se sobrepõem, criando tempos distintos, noção aproximada das noções de tempo de Grisey – e a forma como eles se separam e criam novos elementos formais.

**REFERIU-SE À IMPORTÂNCIA DA MATEMÁTICA NA SUA OBRA, DE FRACTAIS, DA TEORIA DO CAOS...**

Podemos dizer que é a base de toda a minha criação. É o que estrutura todo o meu elemento técnico e até estético. São preocupações do tempo em que vivemos. Para mim, reflectem a actualização dos processos científicos e da nossa capacidade de entendimento do que nos rodeia. Usei estas referências num sentido mais rigoroso; hoje em dia são usados de uma forma mais livre, quase que mais poética, um pouco como Ligeti determinava o uso dos fractais (o conceito, não a matemática), ou Murail o caos (criando nomes poéticos com livres relações à teoria).

**E COMO SURGE O ESPECTRALISMO?**

Surge da necessidade de criar estruturas que me permitissem trabalhar o som como uma entidade única. Na verdade, não posso afirmar verdadeiramente que tenha alguma obra exclusivamente espectral, ou absolutamente rigorosa nesta concepção – tanto que as obras dos compositores associados a esta estética que mais me fascinam são, precisamente, as que menos determinam essa relação ou as que mais se afastam da estética inicial: interessa-me mais o Grisey de *Vortex Temporum* do que o de *Les Espaces Acoustiques*; inclino-me mais para o Murail de *L'esprit des dunes* do que de *Ethers* ou *Mémoire/Erosion*.

**HÁ POUCO FALOU DA SUA OBRA ENSO COMO UMA SÍNTESE INTERDISCIPLINAR DE TODAS ESTAS SUAS REFERÊNCIAS.**

Até à data penso que sim. *Enso* funciona como um resumo e ao mesmo tempo um início de novas visões de um mesmo processo. Como disse na estreia, traz para o elemento sonoro aquilo que a palavra que dá origem ao título transmite. Claro que não é possível expor todas as noções, mas a obra transmite a ideia de ciclo-círculo, conceito muito importante no meu trabalho, a noção de tempo e de alargamento dos materiais sonoros. Na prática toda a obra transmite uma meditação estruturada sobre um som de uma taça tibetana. Esse som enquanto elemento estrutural reparte-se em diferentes blocos que vão ganhando também diferentes importâncias ao longo da obra. Podemos dizer que para a construção de *Enso* reflecti sobre disciplinas matemáticas (fractais), físico-acústicas (espectro), teológicas (budismo), filosóficas (zen) e científicas (teoria do caos).

**E DEVE O OUVINTE SABÊ-LO ANTES DE OUVIR A PEÇA?**

Prefiro que a música fale por si. Quando ouço Bartók não me preocupa a secção de ouro, não me preocupam as relações universais e interestelares em Stockhausen, nem mesmo o budismo de Harvey; interessa-me sim que aquela música que ouço me transmita sensações e me faça encontrar soluções para as minhas meditações. É sempre importante não esquecer que, afinal, fazemos música.