



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT**

ADERGILDO CARDOSO MENDES

***A ENCARNAÇÃO: DISCUSSÕES SOBRE ELEMENTOS
TRANSFORMADORES DA ESTÉTICA DA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO***

**CUIABÁ-MT
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT**

ADERGILDO CARDOSO MENDES

***A ENCARNAÇÃO: DISCUSSÕES SOBRE ELEMENTOS
TRANSFORMADORES DA ESTÉTICA DA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO***

**CUIABÁ-MT
2011**

ADERGILDO CARDOSO MENDES

**A ENCARNAÇÃO: DISCUSSÕES SOBRE ELEMENTOS
TRANSFORMADORES DA ESTÉTICA DA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Roberto Pinto Victorio

**Cuiabá-MT
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA

M538e Mendes, Adergildo Cardoso.

A Encarnação: discussões sobre elementos transformadores da estética da música contemporânea de concerto / Adergildo Cardoso Mendes. – 2011.

111 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Pinto Victorio.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas, 2011.

Bibliografia: f. 108-111.

Inclui anexos.

1. Música contemporânea. 2. Música – Estética. 3. Música - Composição. I. Título.

CDU – 78.01



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Prof. Dr. Marcos Vinício Cunha Nogueira
Examinador Externo (UFRJ)

Prof.ª Dr.ª Teresinha Rodrigues Prada Soares
Examinadora Interna (ECCO/UFMT)

Prof. Dr. Roberto Pinto Victorio
Orientador (ECCO/UFMT)

Cuiabá, 02 de março de 2011

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Astrogildo Lopes Mendes e minha mãe Ana Maria Cardoso Mendes. Para mim não há melhor exemplo de persistência na busca pelo conhecimento, uma vez que deixaram a terra natal, insatisfeitos com as condições e ensejos ali oferecidos, e partiram para as terras mato-grossenses, trabalhando arduamente a fim de que os três filhos gozassem da oportunidade que não tiveram: “Estudar”! Encontrei na sabedoria dos meus pais respostas que os livros não podiam oferecer e, atualmente, estou a buscar nos livros, a oportunidade que os dois não tiveram: “participar da construção do saber científico”.

Ao colega Dyolen Emanuel pelo grande exemplo de vida que nos deixou em sua breve passagem entre nós.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Roberto Pinto Victorio pela orientação, amizade, por compartilhar de seus preciosos conhecimentos musicais, estabelecendo um marco divisor na minha compreensão sobre o assunto e por sua inestimável dedicação à música contemporânea.

À Profa. Dra. Teresinha Rodrigues Prada Soares por acreditar e apostar no meu crescimento acadêmico desde os tempos da graduação, pela incansável e inestimável ajuda desde a preparação para o ingresso no mestrado, pelas abundantes anotações em meus textos, por tornar-se para mim uma referência de dedicação à academia, à música e às pessoas.

Aos músicos Pauxy Gentil-Nunes (Flautista) e Marina Spoladore (Pianista) por interpretarem com extremo brilhantismo a obra *A Encarnação*, possibilitando a gravação que muito auxiliou nesta pesquisa.

Ao Dr. Marcos Nogueira pela prontidão em aceitar o convite à banca examinadora e pela generosidade nas contribuições contidas em cada sugestão.

Aos professores do programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea que, direta ou indiretamente, semearam respostas e inquietações que moveram meus pés ao caminho da pesquisa.

Aos colegas pelas figurinhas e angústias partilhadas ao longo destes dois anos.

Ao amigo Nelsindo de Moraes pela edição da partitura.

A Diego de Oliveira Leite pelo gentil atendimento em todas as questões relativas ao ECCO.

Aos meus Irmãos Andréia Cardoso Mendes e Anderson Cardoso Mendes pelos ombros firmes a me sustentarem nos conflitos da vida.

À Edylaine Luiza da Silva pelo companheirismo, por ser a minha inspiração nos momentos de infertilidade intelectual e ajudar-me na formatação desta dissertação.

E finalmente a Deus, o grande autor, pela vida, por rodear-me de pessoas e oportunidades que promovem o meu crescimento e a minha realização.

RESUMO

A música contemporânea de concerto incorpora em sua estética uma série de elementos musicais que atuaram como objeto da própria transformação e determinam rumos não previstos para o percurso em que se situava. Veremos, partindo de três elementos principais (timbre, tempo e ritmo), desdobramentos e relações que se configuram no âmbito do processo transformador em que a música foi submetida e que foram ponto de partida para a composição de um duo para flauta e piano cujo título é “*A Encarnação*”. A estrutura musical desta obra foi desenvolvida a partir da leitura dos elementos em questão e este trabalho pretende estabelecer paralelo entre as discussões teóricas já existentes sobre o assunto, e a análise da obra composta como vertente destes elementos transformadores na música do século XX.

Palavras-Chave: Música Contemporânea, Estética, Transformações, Composição, *A Encarnação*.

ABSTRACT

Contemporary music concert incorporates in its aesthetic a series of musical elements that acted as the object's own transformation and determine directions unanticipated to the route it stood. We'll see, starting from three main elements (tone, tempo and rhythm) developments and relations that take place within the manufacturing process in which the music was submitted and which were the starting point for composing a duo for flute and piano, whose title is "*The Incarnation*". The musical structure of this work was developed from reading the documents in question and this work aims to establish a parallel between the existing theoretical discussions on the subject, and analysis of the works composed as part of transforming elements in the music of the twentieth century.

Key-Words: Contemporary Music, Aesthetics, Transformations, Composition, *The Incarnation*.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

FIGURA 1: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 01	54
FIGURA 2: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 02	55
FIGURA 3: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 01. A.....	57
FIGURA 4: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 01. B.....	58
FIGURA 5: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 02	58
FIGURA 6: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 03	59
FIGURA 7: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 01	60
FIGURA 8: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 A	61
FIGURA 9: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 B	61
FIGURA 10: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 C	63
FIGURA 11: A <i>ENCARNAÇÃO/ANÚNCIO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 03	63
FIGURA 12: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 01 A	66
FIGURA 13: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 01 B	66
FIGURA 14: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 01 C.....	66
FIGURA 15: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 02 A	67
FIGURA 16: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO A – BLOCO 02 B	67
FIGURA 17: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 01 A	68
FIGURA 18: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 01 B	67
FIGURA 19: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO B – BLOCO 01 C	69
FIGURA 20: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 01 A	70
FIGURA 21: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 01 B	70
FIGURA 22: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 A	70
FIGURA 23: <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 B.....	71
FIGURA 24: <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 C	71
FIGURA 25: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 02 D.....	71
FIGURA 26: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 03 A	73
FIGURA 27: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO C – BLOCO 03 B	73
FIGURA 28: <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO D – BLOCO 01 A.....	74
FIGURA 29: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO D – BLOCO 01 B	75
FIGURA 30: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO D – BLOCO 01 C.....	75
FIGURA 31: A <i>ENCARNAÇÃO/ O NASCIMENTO</i> – SEÇÃO E – BLOCO 01	76

FIGURA 32: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO A – BLOCO 01 A.....	778
FIGURA 33: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO A – BLOCO 01 B.....	78
FIGURA 34: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO A – BLOCO 01 C.....	79
FIGURA 35: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 01 A.....	80
FIGURA 36: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 01 B.....	80
FIGURA 37: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 01 C.....	81
FIGURA 38: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 02 A.....	81
FIGURA 39: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 02 B.....	81
FIGURA 40: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 02 C.....	83
FIGURA 41: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 03 A.....	83
FIGURA 42: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO B – BLOCO 03 B.....	84
FIGURA 43: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO C – BLOCO 01 A.....	85
FIGURA 44: A ENCARNAÇÃO/ A FUGA PARA O EGITO – SEÇÃO C – BLOCO 01 B.....	86
FIGURA 45: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO A – BLOCO 01 A.....	88
FIGURA 46: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO A – BLOCO 01 B.....	89
FIGURA 47: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO A – BLOCO 01 C.....	89
FIGURA 48: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 01 A.....	92
FIGURA 49: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 01 B.....	93
FIGURA 50: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 02 A.....	94
FIGURA 51: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 02 B.....	94
FIGURA 52: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 03 A.....	95
FIGURA 53: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO B – BLOCO 03 B.....	95
FIGURA 54: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 A.....	97
FIGURA 55: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 B.....	97
FIGURA 56: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 C.....	98
FIGURA 57: ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 D.....	98
FIGURA 58: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 E.....	99
FIGURA 59: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO C – BLOCO 01 F.....	99
FIGURA 60: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO D – BLOCO 01 A.....	102
FIGURA 61: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO D – BLOCO 01 B.....	102
FIGURA 62: A ENCARNAÇÃO/ PERDIDO NO TEMPLO – SEÇÃO D – BLOCO 01 C.....	103

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ASPECTOS SONOROS	16
2.1	DO RUÍDO AO TIMBRE	16
2.1.1	<i>Novo Olhar Sobre o Timbre</i>	17
2.1.2	<i>Timbre: Necessidade de Expressar os Sons do Mundo na Música</i>	21
2.1.3	<i>Timbre - Nova Escrita</i>	22
2.2	TIMBRE E VIRTUALIDADE.....	23
2.3	HIERARQUIA INSTRUMENTAL	24
2.4	INTERVALO MUSICAL	25
2.4.1	<i>Hierarquia entre as Sonoridades</i>	27
2.4.2	<i>Deslocamento das Referências</i>	28
3	ASPECTOS DURACIONAIS	30
3.1	O TEMPO	30
3.1.1	<i>Tempo: Duração e Passagem</i>	31
3.1.2	<i>Tempo em Música</i>	34
3.2	A MEMÓRIA.....	40
3.2.1	<i>Memória e Música</i>	41
3.3	REPETIÇÃO	44
3.4	A DIFERENÇA	47
3.4.1	<i>Diferença e Diversidade</i>	49
4	A ENCARNAÇÃO/EXAME DA PARTITURA	51
4.1	INFORMAÇÕES PRELIMINARES	51
4.2	A ENCARNAÇÃO – I. O ANÚNCIO	52
4.2.1	<i>Seção A</i>	53
4.2.2	<i>Seção B</i>	55
4.2.3	<i>Seção C</i>	59
4.3	A ENCARNAÇÃO – II. NASCIMENTO	64
4.3.1	<i>Seção A</i>	64
4.3.2	<i>Seção B</i>	67
4.3.3	<i>Seção C</i>	69
4.3.4	<i>Seção D</i>	74
4.3.5	<i>Seção E</i>	76
4.4	A ENCARNAÇÃO – III. A FUGA PARA O EGITO	77
4.4.1	<i>Seção A</i>	77
4.4.2	<i>Seção B</i>	79
4.4.3	<i>Seção C</i>	84
4.5	A ENCARNAÇÃO – IV. PERDIDO NO TEMPLO.....	86
4.5.1	<i>Seção A</i>	87
4.5.2	<i>Seção B</i>	90
4.5.3	<i>Seções C e D</i>	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
	ANEXOS	111

1 INTRODUÇÃO

Ao longo de todo o processo histórico da música, o episódio que se estabelece como “personagem principal” e se mantém como eixo de toda ela é a “mudança”. É possível perceber nas transformações estéticas decorrentes dessas mudanças que elas geralmente estão ligadas às transformações no contexto social. Quando um estilo musical torna-se vigente dentro de uma época, aquilo que era apropriado como valor estético, em determinado momento, ou no decorrer de um processo, perde sua predileção em função de reflexos culturais desta época e de forças que apontam para tempos vindouros. Não há como negar que inúmeras foram as transformações estéticas musicais desde que se tem notícia da existência desta arte.

Griffiths (1998) aponta o rompimento com o sistema de tonalidades maior e menor (mantido desde o século XVII como produtor de coerência em quase toda a música ocidental) como elemento transformador e momento divisor de águas em termos cronológicos. Aliadas ao cansaço causado pelo extremo uso do sistema tonal, outras transformações de cunho estrutural e que surgem a partir de processos metamórficos culturais¹ inauguram a música do século XX. Um deles é a inserção do ruído ao corpo musical, um evento que agrega nova gama de possibilidades sonoras, ampliação do espectro musical, nova relação de escuta, etc. Na perspectiva destas transformações, veremos na citação a seguir de Wisnik uma síntese sobre o que se pretende discutir neste trabalho:

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros (...). O ruído atua exatamente como interferência sobre o código e as mensagens tonais (que vinham se tencionando na segunda metade do século XIX, mas que decolam agora para um efeito cascata de alterações harmônicas, com “dissonância” generalizada, alterações rítmicas,

¹ Embora com razoável frequência sejam mencionadas as transformações estéticas como ligadas às transformações culturais, e embora seja um assunto merecedor de grande atenção, esta relação encontra-se empregada neste trabalho, apenas de forma a contextualizar e justificar os aspectos estéticos, sem responsabilidades de um olhar aprofundado sobre a semântica produzida por esta dialética.

desmantelamento da métrica de compasso, alterações timbrísticas e de texturas, uso de agregações de ruídos, barulhos concretos e conseqüente esgarçamento, rarefação e dispersão das linhas melódicas). (WISNIK, 1989, p. 43 - 44)

Este trabalho dissertativo se propõe a elencar alguns elementos que atuaram como objeto de transformação estética, resultando na música contemporânea de concerto, abrindo uma discussão panorâmica sobre estes elementos com intuito de dialogar com e apontar para a composição musical *A Encarnação*. Trata-se de um duo para piano e flauta escrito para atuar como objeto neste corpo teórico, em quatro movimentos, pelo autor deste trabalho e gerado à luz de alguns aspectos considerados como primordiais na estética da música contemporânea, tais como timbre, tempo, espaço, harmonias expandidas, entre outros, e a sugestão da presente dissertação é situar os pontos de convergência entre as discussões teóricas e a análise da composição. O trabalho será organizado em três partes, sendo elas: Aspectos Sonoros, Aspectos Duracionais e Exame da partitura.

Anteciparemos os comentários sobre o exame da partitura por se tratar do objeto de pesquisa do trabalho. *A Encarnação* teve o processo de composição iniciado em maio e a conclusão em agosto de 2010, sendo inserida no programa da IV Bienal de Musica Brasileira Contemporânea de Mato Grosso realizada no mês de outubro, estreada mundialmente no dia 10 do mesmo mês pelos intérpretes Pauxy Gentil-Nunes (flauta) e Marina Spoladore (piano), tornando possível a gravação do áudio e da performance em vídeo, utilizado como objeto de análise juntamente com a partitura, possibilitando a extração de informações estéticas colocadas em paralelo com as discussões teóricas propostas no texto².

As considerações a respeito dos aspectos sonoros tratam especificamente sobre timbre e dissonância, mostrando que são elementos vastamente disponíveis no cotidiano, e que por ocasião de estabelecimentos hierárquicos ligados a sistemas culturais, tinham receptividade como possibilidade compositiva limitada a inúmeros critérios e regras. À medida que transformações no âmbito cultural provocam a efervescência neste universo sonoro, passam a serem integrantes do tecido musical, agregando além de enriquecimento sonoro, o forjamento da escrita musical a um salto incomensurável e causando uma reversão hierárquica instrumental.

² A partitura e uma mídia com a gravação da performance estão disponíveis em anexo.

Aspectos duracionais discorrem sobre o tempo e memória: a respeito do tempo, será mostrada a forma como este assunto abrange inúmeros significados a partir de divergentes correntes filosóficas e, em termos musicais, abre caminhos para o desprendimento de tempo enquanto força cronométrica para uma percepção de tempo vivido, o que significaria dizer que na música o tempo transcende o “contar dos pulsos” para deixar-se experimentar³. A memória no sentido musical aqui desenvolvida diz respeito à faculdade de acompanhar o fluxo musical em andamento sem permitir que o esquecimento resulte numa escuta desprovida de conexão da obra como um todo, deixando passar despercebido o eixo na qual foi estruturada e que a conduz do início ao fim.

Ainda sobre os aspectos duracionais, buscamos focalizar a repetição como impulso motor para as relações rítmicas, mostrando também como ela deixa de ser um evento promovido pelo acaso (repetição gratuita de elementos musicais) e torna-se uma ferramenta compositiva agora vastamente utilizada por muitos compositores, resultando numa trama de relações que levam à diferença. Buscaremos respaldo teórico de autores que discorram pontuando a importância destes elementos enquanto possibilidade compositiva.

Trazer estes elementos musicais representantes de momento transitivo da música dentro de seu contexto histórico, e já considerados temas de discussões entre diversos autores, vem ao caso neste trabalho, uma vez que pretendemos traçar um paralelo entre estes conceitos e a análise da obra *A Encarnação*. Dentro do processo compositivo, além da escolha dos materiais musicais tais como busca tímbrica, possibilidades acordais, fluxos rítmicos diversos, etc., surgem relações não pensadas pelo compositor que determinam significados estéticos importantes tais como percepção do tempo, espaço e planos transcendidos pelo devir gerador (atado ao processo de escrita) e resultantes sonoras (fluentes dos materiais musicais mencionados) às possibilidades sensoriais auditivas.

Convém esclarecer que as idéias dos autores aqui expostas não serão discutidas como um debate, e em diversas instancias as citações serão mantidas conforme a estrutura dos textos originais de seus autores a fim de manter fidelidade máxima aos conceitos por eles abordados, uma vez que pretendem oferecer apenas

³ A rigorosidade do pulso, sistematizada por uma idéia cronométrica de tempo, prende a atenção do ouvinte e impede uma experiência do tempo interno da música, tempo este que não se deixa medir nem contar, mas é passível de uma experiência sensorial.

um panorama geral das discussões existentes sobre o que aqui chamamos de elementos transformadores da estética da música contemporânea de concerto, sem intenções de aprofundamentos, pois estes ficarão reservados para o processo descritivo da composição no capítulo terceiro. A escolha dos assuntos teóricos emergiu a partir do processo composicional, da mesma forma que a composição flui dialeticamente do processo de escrita da construção textual teórica, o que implica dizer que o contato simultâneo e gradativo do autor com os conceitos teóricos e processo compositivo geraram uma relação de influência nos dois processos. Por esta razão, é possível que tenhamos privilegiado alguns assuntos, enquanto outros também importantes e relacionadas à temática desta dissertação podem não ter encontrado coesão com a estrutura da obra musical.

2 ASPECTOS SONOROS

2.1 Do Ruído ao Timbre

A matéria da música é o som. Este deverá, portanto ser considerado em todas as suas peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte. Todas as sensações que provoca, ou seja, os efeitos que produzem suas peculiaridades, têm, em algum sentido, alguma influência sobre a forma (da qual o som é elemento constitutivo (SCHOENBERG, 2001, p.58).

Partindo do foco na utilização do nas composições deste século, considerando também sua importância estética, pretende-se aqui comentar sobre o que se mantém em termos conceituais a respeito deste elemento nas discussões entre os estetas musicais, apontando para a obra *A Encarnação*, para perceber nela como se dá a inserção do timbre em sua construção composicional, paralela às concepções tímbricas já existentes e discutidas a seguir.

O termo timbre geralmente é apresentado como a cor do som ou características que nos possibilitam a diferenciação entre os mesmos. Neste trabalho, buscamos no timbre a potência geradora que constitui o tecido sonoro, como molécula que dá origem a toda teia de eventos sonoros. No decorrer da história da música, as possibilidades sonoras aceitáveis como adequadas para a composição limitavam-se aos padrões convencionais de sons estabelecidos para cada instrumento, deixando para fora uma infinidade de sons caracterizados como ruídos por não participarem desta padronização fundamentada pelo pensamento cultural da época em questão.

O timbre, elemento vastamente disponível ao processo de criação e execução musical desde as manifestações mais iniciais desta arte, passa ao longo do tempo por percepções diferenciadas segundo a particularidade da cultura que o contextualize e, após longo período de leitura tímbrica desprovida da experimentação que atribui a verdadeira importância deste elemento, ganha no século XX lugar de destaque, assumindo relevância determinante na música de concerto.

Além de tornar-se parte integrante do tecido musical, interfere de forma decisiva no processo de escrita e abre caminhos para inúmeras abordagens conceituais a respeito dos significados inerentes ao mesmo. Sobre o timbre, tem destaque nas discussões um aspecto impregnado por determinações culturais e que interferiu diretamente nos caminhos da composição. Trata-se da hierarquia, que atua de forma a fazer juízo de valor entre os sons. Apontaremos alguns questionamentos elaborados por Piana a este respeito que nos servirão de auxílio como ponto de partida:

De fato, por que distinguir entre sons mais importantes, entre sons principais e secundários, e por que os principais são exatamente sete? E por que razão se trata justamente destes sete sons, dispostos conforme esta ordem de intervalos? Em que se fundamenta a possibilidade de distinguir um som bom de um mau? O que nos leva a entender que estamos diante de um som errado? Talvez a careta do maestro? E para aprendermos a fazer esta distinção implica aprendermos também nós a fazer a mesma careta no momento certo (PIANA, 2001, p. 208).

Os sons que chegam ao nosso sistema auditivo sem o prévio desejo são caracterizados por Wisnik (1989) como ruídos e a música, segundo ele, é constituída pelo jogo entre som e ruído. “O som do mundo é o ruído, o mundo se apresenta para nós a todo o momento através de freqüências irregulares e caóticas com as quais a musica trabalha para extrair-lhes ordenação” (WISNIK, 1989, p. 33). Este autor destaca o caráter seletivo dos elementos sonoros onde alguns são aceitos e outros excluídos:

Para fazer música as culturas, precisam selecionar alguns sons entre outros: já falamos sobre o caráter ordenador de que se investe essa triagem, na qual alguns sons são sacrificados (vale o termo, também nesse sentido), isto é, jogados para a grande reserva dos ruídos em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem (WISNIK, 1989, p. 59).

2.1.1 Novo Olhar Sobre o Timbre

Embora não admitido em algumas culturas e alguns momentos da história da música como portador de extrema importância, o ruído é um elemento sonoro amplamente presente no cotidiano de todo ser ouvinte, sendo desnecessário possuir

habilidades especiais para perceber essa realidade. Russolo afirma que o timbre acompanha toda e qualquer manifestação de nossa vida; além de nos envolver em todos os momentos, pode ser percebido não como algo necessariamente desagradável e maçante, mas como uma fonte infinita de sensações. Mesmo sendo familiar ao nosso ouvido e com o “poder de nos remeter imediatamente à vida”, por derivar de modo confuso e irregular da própria confusão irregular da vida, acaba por “jamais se revelar inteiramente aos nossos ouvidos, reservando-nos inúmeras surpresas” (RUSSOLO apud SANTOS, 2004, p. 48). Este autor reforça a afirmação feita com os seguintes exemplos:

Para nos convencermos da variedade surpreendente de ruídos, basta pensarmos no estrondo do trovão, nos sibilos do vento, nas quedas de uma cachoeira, no borbulhar de um riacho, nos farfalhar das folhas, no trote de um cavalo que se distancia, nos tremores cambaleantes de um carro sobre a calçada, e na respiração plena, solene e branca de uma cidade à noite. Pensar sobre todos os ruídos produzidos pelas feras e animais domésticos, e em todos aqueles que o homem pode fazer, mesmo sem cantar ou falar. (RUSSOLO apud SANTOS, 2004, p.49).

Também Wisnik (1989, p. 48) manifesta sua concordância com a vasta disponibilidade do ruído ao dizer: “O objeto sonoro é o ruído que se reproduz em toda parte”. Diante da consciência de que há no ruído um potencial sonoro para o processo de criação musical, uma nova postura é gradativamente admitida. A este respeito Brown propõe os seguintes questionamentos: “Se música é som, por que ela não pode empregar toda e qualquer variedade de sons? Por que ela não pode abraçar sons como aqueles produzidos por animais e pessoas, os sons da natureza, os sons da moderna sociedade industrial?” (BROWN apud SANTOS, 2004, p.49).

Santos⁴ (2004) chama a atenção para o fato de que até o início do século XX, os músicos serviam-se de uma reduzida gama das possibilidades sonoras do

⁴ Fátima Carneiro dos Santos Possui graduação em Artes Plásticas com Habilitação em Música pela Faculdade Santa Marcelina (1987), graduação em Artes Plásticas com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Londrina (1984), especialização em Arte-Educação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1988). Mestre em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000), sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, com a dissertação "Escutando paisagens sonoras: o exercício de uma escuta nômade". Doutora em Música, pela Universidade Estadual de Campinas (2006), sob orientação da Profa. Dra. Denise Garcia, com a tese "A paisagem, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música". É professora adjunto A da Universidade Estadual de Londrina, no departamento de Música e Teatro. (Fonte: Plataforma Lattes/CNPq)

mundo. Desta forma, mediante o movimento futurista italiano, “a hesitação (ou dificuldade)” em incorporar o ruído na criação musical começa a ser dissipada. Wisnik complementa e aponta o timbre como elemento que provoca alterações nos códigos tonais especialmente ao impor a dissipação da linha melódica. É oportuno citar novamente a afirmação do autor:

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros (...). No primeiro caso, o ruído atua exatamente como interferência sobre o código e as mensagens tonais (que vinham se tencionando na segunda metade do século XIX, mas que decolam agora para um efeito cascata de alterações harmônicas, com “dissonância” generalizada, alterações rítmicas, desmantelamento da métrica de compasso, alterações timbrísticas e de texturas, uso de agregações de ruídos, barulhos concretos e conseqüente esgarçamento, rarefação e dispersão das linhas melódicas) (WISNIK, 1989, p. 43 - 44).

A música de concerto tem em seu percurso um processo sutil de inserção do ruído, como reflexo das transformações culturais, conforme já visto, e, aos poucos, o que era rejeitado e considerado como interferência na composição é percebido como possibilidades que abrem margens para que a música agregasse em seu tecido estrutural uma gama de sonoridades inimagináveis até então. Gritos, sons percutidos em instrumentos de cordas, *clusters*, frequências, sons abstraídos de inúmeras outras fontes e possibilidades de exploração sonora adentram na composição garantindo a expansão do espectro sonoro musical. Victorio (2003) aponta a inclusão do ruído como fator responsável pela universalização do timbre, ao mencionar Nestler:

Sobre a importância do timbre como uma “nova” possibilidade de ampliação dos horizontes sonoros no início do século XX, G. Nestler afirma que “da mesma maneira, após um preâmbulo romântico, deve-se ao nosso século (XX) a redescoberta do timbre. A inclusão do ruído pela primeira vez torna o timbre universal. Ao mesmo tempo, o espaço sonoro anímico abre-se numa escala até então inimaginável” (VICTORIO, 2003, p.14).

Santos (2004) discorre sobre a culminância de alguns percursos que resultam no entendimento do que atualmente é na música contemporânea concebido por timbre. O cromatismo é um deles, ao passo que cada vez mais submetido ao processo de desprendimento das leis tonais, dissolvendo a previsibilidade na estrutura musical até então permeada na escuta dos intervalos, abre caminhos às

tendências renovadoras do século XX, resultando em importantes transformações no campo sonoro.

Além do cromatismo, Santos aponta o processo de criação ou modificação musical através do uso de equipamentos e instrumentos eletrônicos, tais como sintetizadores, gravadores digitais, computadores ou softwares de composição que “libertam o som de sua origem espaço-temporal, quanto a produção, reprodução e incorporação musical de outros sons, até então não observados no cotidiano do homem: o som das máquinas, o ruído” (SANTOS, 2004, p.44). A invenção das máquinas é apontada por Santos, ao mencionar Russolo, como parte integrante do percurso transformador do ruído:

Russolo nos fala que desde que a máquina foi inventada, mais precisamente no século XIX, o ruído “triumfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens”. “A partir daí, cada vez mais, a arte musical tem buscado as mais dissonantes e ásperas combinações sonoras, preparando assim o ouvinte para o “som - ruído” ou ruído musical” (SANTOS, 2004, p.49).

Piana (2001) trata a questão da adesão do timbre na música como elemento que preenche as lacunas deixadas pela insatisfação daquilo que se estabeleceu até então enquanto proposta musical. De acordo com este autor, uma observação muitas vezes repetida é que um dos “traços característicos da música do século XX é constituído pela reação ao peso dominante atribuído no passado às ‘alturas’ mostrando ao contrário uma propensão para a pura substancialidade material do som que começa como tendência a deixar-se prender pelo fascínio dos timbres”, dirigindo-se coerentemente no sentido da revelação de qualquer massa sonora, quer seja caracterizada ou não pela presença de “núcleos objetivos” (PIANA, 2001, p. 203).

Percebe-se pelos argumentos dos autores aqui mencionados que, a partir do momento em que o ruído deixa de ser evitado, sua utilização amplia-se à exploração extrema em termos composicionais. Até então na história da música este limitava-se a atuar como realce para os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos. Com o adentramento ao século XX, a música de concerto assume o ruído como importante ferramenta em diversas instâncias da construção musical, em função da busca pela diversidade nas resultantes sonoras. Um brilhante e conhecido exemplo é a famosa peça de John Cage, *Tacet 4'33"* (1952) descrita por Wisnik a seguir:

Um pianista em um recital vai atacar a peça, mas fica com as mãos em suspenso sobre o teclado durante quatro minutos e 33 segundos; o público começa a se manifestar ruidosamente. Aqui também há um deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura, como uma máscara que deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. O ruído é som: a música de um mundo em que a categoria de representação deixa de ser operante para dar lugar à infinita repetição (WISNIK, 1989, p.52).

2.1.2 Timbre: Necessidade de Expressar os Sons do Mundo na Música

Conforme visto até aqui, a inserção do ruído no tecido musical foi evitada ao longo dos séculos, entretanto transformações culturais que incorreram em ambiências sonoras resultante das conquistas tecnológicas sugerem a inclusão do ruído, e de maneira sutil e natural este acontecimento é estabelecido, como reflexo cultural. O ruído permeia os obstáculos impostos pela hierarquia e alcança importância primordial a partir do salto perceptivo do mesmo de ruído indesejado para timbre (sonoridade pensada). Isso fica claramente desnudado na menção de Santos a seguir:

Uma enorme reviravolta dos princípios estéticos e uma nova atitude ante o som começam a se delinear nas primeiras décadas do século XX, provocando uma significativa mudança na história da percepção auditiva do homem ocidental. Aqueles sons que, outrora, configuravam-se como “plano de fundo” – os ruídos ambientais – tornam-se, agora, musicais (SANTOS, 2004, p. 53).

O estabelecimento tímbrico deixa-se transparecer nas palavras de Wisnik: “A música que evita o pulso e o colorido dos timbres é uma música que evita o ruído, que quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (WISNIK, 1989, p. 42). O próprio Debussy em 1913 manifestava sua opinião a respeito: “Não será nosso dever”, perguntava “encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música.” (GRIFFITHS, 2003.p. 97). Outro exemplo é discorrido por Santos (2004) mencionando Russolo:

Russolo, ao inventar sua orquestra de “ruídos”, acaba por introduzir o homem moderno em um vasto potencial “novo” universo sonoro. Varèse, em sua busca incansável pelo som, além de encontrar uma matéria maleável” o som, operando sua mobilidade e sua espacialidade, explode o mundo musical, deixando penetrar todos aqueles sons, que, na época, eram tidos como ruídos (SANTOS, 2004, p.53).

2.1.3 Timbre - Nova Escrita

A partir do momento em que o timbre conquista e assume papel de destaque no processo composicional musical, transformações estéticas na música de concerto são percebidas. A primeira delas é a escrita musical. A maneira tradicional de grafar a música apresenta-se impotente diante da densa gama sonora incorporada à nova música, uma vez que antes se estabelecera sob estrutura extremamente simétrica, a serviço de uma concepção musical arraigada no tonalismo, cujas intenções básicas fundamentavam-se na escrita de relações melódicas e harmônicas, onde o tempo atuava como elemento cronométrico apenas.

A escrita relativa é uma tentativa de sanar as lacunas deixadas pela escrita tradicional (proporcional), no que se refere ao repertório musical do século XX. Victorio (2003) considera que a partir do instante em que o processo compositivo buscou concentrar-se nas “inúmeras possibilidades tímbricas, como intenção primeira, houve um automático salto da escrita musical e da notação como um todo”. Segundo este autor, a escrita musical foi submetida à necessidade de adaptar-se aos novos rumos e significados determinados pelas inserções timbrísticas na música. Ele segue argumentando que:

O desvinculo com as raízes da música ocidental tradicional (enquanto trilhar tonal, forma, desenvolvimento, acabamento, suporte harmônico, etc.) e a quebra abrupta com o “chão” horizontal (enquanto coerência e construção do arcabouço linear no discurso musical) foram fatores decisivos na abertura e vislumbre dos inúmeros afluentes até então, não trilhados pela música de concerto como manifestação intimamente associada ao processo criativo / artístico. Podemos perceber que a partir deste momento de transição, de desvinculo, de necessidade histórica e de concentração na essência do fazer musical, pensando-se no timbre como a alma e como delimitador e diferenciador da arquitetura musical, a escrita teve que, paralelamente, acompanhar o desenrolar das conquistas sonoras. (...) Com isso, colocamos que a busca consciente das possibilidades tímbricas, foi fator delimitante da escrita musical neste universo sonoro que, repentinamente, se abriu sobre o mundo da criação musical, com a virada do século. A “quebra” dos parâmetros musicais, enquanto percurso, construção e audição, foram fundamentais para a percepção e colocação

deste marco como anunciador das escritas que surgiram. (VICTORIO, 2003, p. 3). (...) O timbre, assim como a notação, passam a ser pensados como unidades Formadoras do corpo musical e como elementos primordiais dentro de poéticas, onde todo um motivo gerador de uma obra pode partir de um dado tímbrico ou de notação (VICTORIO, 2003.p. 7).

Victorio comenta sobre o processo de escrita que agora tende a registrar um novo universo sonoro, manifestando-se a partir das transformações provenientes do timbre como elemento principal no plano criacional artístico, e que, segundo o autor, dá acesso à transcendência dos sentidos sobre a compreensão e intenção da obra de arte. Ele defende que:

A instauração de novos códigos, como consequência do alargamento sonoro, patenteou a nova condição da escrita musical como não somente registradora de “sons musicais”, mas também de “ambiências sonoras”. A notação passou da leitura propriamente dita, da fidelidade da reprodução, para o registro de atmosferas, a percepção de texturas e o convívio com o imprevisto. Se pensarmos que a música do século XX, a partir da quebra da horizontalidade do discurso musical e o convívio com o imprevisto, passou a (co) existir em um universo ritual, estaremos nos aproximando da verdadeira intenção da obra de arte, ou seja, a transcendência e o adentramento (busca) na esfera da transposição dos sentidos (VICTORIO, 2003, p. 3).

Victorio cita Boulez, que fala do gradativo processo de complexidade atingido pela escrita musical como resposta à necessidade imposta pela dificuldade em grafar as intenções envolvendo o timbre na trama compositiva, resultando no distanciamento dos padrões de escrita tradicionais:

“no mundo sonoro natural, os timbres se apresentam sob a forma de conjuntos constituídos [...] ao contrário da amplitude, verifica-se a impossibilidade de passar de maneira contínua de um timbre a outro; no máximo, chega-se a dar a ilusão disto com complexos de timbres, variando-os por insensíveis modificações”. Percebemos com isso, a sutileza do trato tímbrico, no que concerne às combinações e transposições, como um trabalho de ourivesaria, que, automaticamente, culmina com uma notação visualmente mais complexa e necessariamente mais distante dos padrões musicais tradicionais. (VICTORIO, 2003, p. 7).

2.2 Timbre e Virtualidade

Outra importante percepção do timbre concebida por Victorio propõe a compreensão do mesmo como elemento que, além de proporcionar o colorido que permite a diferenciação entre as sonoridades, é incorporado como tecido que agrega

profundidade na atmosfera musical ampliando o espectro tridimensional e, em sua dialética com o tempo e espaço, proporciona conexão com o plano virtual. Segue seu argumento:

O timbre situa-se em outra esfera perceptiva, quando pensado não apenas como um delimitador de cores individuais, mas como um formador de tecidos, de atmosferas, dentro do corpo estrutural da obra, a partir das infinitas combinações que, em verdade, conduzem as unidades musicais mensuráveis (como uma ponte) ao universo da virtualidade, que é o próprio tempo musical; da mesma forma que o tempo cronométrico / pulsante diferencia-se do tempo experimentado / amorfo, como dois componentes opostos na formação da teia sonora, que vai sendo gerada a partir dos referenciais individuais de tempo e que estabelecem um *continuum*, que são conglomerados de acontecimentos espaciais que se materializam como obra musical (...) (VICTORIO, 2003, p.07) (...) Esta nova percepção triádica é apontada por Adorno como uma ampliação da espacialidade musical. O timbre, definindo coloristicamente as sonoridades e instaurando uma nova profundidade ao tecido musical, com a utilização consciente desta possibilidade que ampliou o espectro tridimensional das obras, aliado à horizontalidade e verticalidade na formação da tríade dimensional / musical (VICTORIO, 2003, p.14). (...) A despercepção do tempo e a busca da ocupação espacial, foi o principal viés no processo de criação musical no século XX, onde o timbre foi elevado à categoria de primeira grandeza como elemento gerativo-musical e como ponte para um mundo sonoro virtual. (VICTORIO, 2003, p.15).

2.3 Hierarquia Instrumental

Com a nova abordagem do timbre aqui esboçada, ocorrem mudanças também na estrutura hierárquica instrumental. A percussão dentro do contexto da música contemporânea representa um importante canal de acesso aos “ruídos” incorporados à estrutura musical, em função de sua vasta possibilidade de extração sonora. Entretanto, as sonoridades advindas destes instrumentos, antes das mudanças a que nos referimos, pretendiam subsidiar o que era desenvolvido por outros instrumentos que detinham o acesso às “ocorrências principais” na música, ou seja, a percussão ocupava lugar de submissão entre os naipes instrumentais orquestrais, em nome de uma razão prática que obedece às características comuns de cada família, destacando os instrumentos melódicos como principais e deixando em planos secundários os instrumentos incumbidos de realizar os acompanhamentos, dentre os quais a percussão fazia parte.

Logo que o timbre ganha evidência no cenário musical, a estrutura hierárquica orquestral é aos poucos dissolvida e os instrumentos de percussão conquistam

destaque dentre a hierarquia dos naipes da orquestra. A este respeito Victorio (2003) tem a dizer que: “O posicionamento do timbre como material gerador conferiu à percussão um status de naipe de ponta. Uma verdadeira reversão hierárquico / instrumental, não só na concepção das obras, mas no corpo orquestral, como organismo.” (VICTORIO, 2003, p.15). Sobre esta reversão hierárquico / instrumental comentada por Victorio, é possível percebê-la a partir da tendência que serve-se da utilização das técnicas expandidas, peculiar a cada instrumento, manifestada nas composições e performances, visando resultantes sonoras diversas. Outro aspecto que dá grande ênfase nesta questão é a aplicação de técnicas a fim de extrair sons percussivos em instrumentos pensados para fins melódicos e harmônicos tais como piano, instrumentos de sopro, cordas, madeiras, cordas friccionadas etc.. A utilização habitual de tais instrumentos aos poucos funde-se com esta nova maneira de pensar os sons, e a primazia pela percepção sonora assume o lugar antes ocupado pela hierarquia.

2.4 Intervalo Musical

É relevante neste percurso ao menos uma rápida menção sobre questões inerentes aos intervalos musicais, uma vez que funcionam como base estrutural nas construções melódicas⁵, e harmônicas⁶ e, aqui, pretende-se focalizar o aspecto dos intervalos dissonantes como possibilidade compositiva que vem ao caso como proposta reflexiva deste devir que ganha espaço no século XX, após o império do sistema de tonalidades que atravessa diversos séculos favorecendo o apreço pelos intervalos consonantes. O intervalo tem importância fundamental na arte de fazer música. A este respeito, Dorfles (1992) comenta:

⁵ O sentido melódico aqui assumido não se aplica necessariamente aos moldes tradicionais em que a melodia é pautada por uma sucessão de intervalos a partir de uma lógica fornecida por determinado estilo musical, mas abrange toda construção sonora que inclui planos, timbres, texturas, etc., desenvolvidos em linha horizontal.

⁶ As construções harmônicas aqui apontadas dizem respeito a aplicações acordais, sem que necessariamente sigam regras de encadeamentos da harmonia tradicional, e inclui acordes expandidos como adequados para manter um chão harmônico quando o compositor achar necessário. São desenvolvidas em linha vertical.

De fato, nenhuma outra arte contempla como a música, a presença necessária e indispensável do intervalo. Poderemos transferir o termo metaforicamente e falar de intervalos entre coluna e coluna, palavra e palavra, entre ato e ato, mas apenas em música, creio, é possível notar a presença de um salto entre duas notas, quer consecutivas quer sobrepostas, cuja realidade e importância seja determinada exatamente pelo “nada” que existe entre dois sons e que, pela presença destes, de nada, se converte em presença musical. (DORFLES, 1992, p. 138)

Consonância e dissonância. Dois aspectos intervalares que, em termos musicais, geraram paradoxos de natureza diversa em toda a história da música e essas características têm como fonte geradora a série harmônica que, embora não sendo utilizada na composição musical apontada como objeto deste trabalho, servem para explicar os aspectos físicos que justificam as consonâncias e dissonâncias. Na obra *A Encarnação*, a aplicação dos intervalos enquanto material musical é estruturado priorizando as dissonâncias e, portanto, comentários sobre este aspecto intervalar serão priorizados ao longo dos parágrafos posteriores.

O conhecimento da série possibilitou a escolha, dentre todas as frequências audíveis, de um conjunto de notas conforme sua consonância ou dissonância. Pitágoras percebeu, por exemplo, que o segundo harmônico (a nota com o dobro da frequência da fundamental) soava como se fosse a mesma nota, apenas mais aguda. Esta relação de frequências ($F/2F$, ou $2/1$ se considerarmos os comprimentos das cordas), que hoje chamamos de oitava, é percebida como neutra (nem consonante nem dissonante). O próximo intervalo, entre o segundo e o terceiro harmônico, ($2F/3F$ ou $3/2$) soa fortemente consonante.

Este é o intervalo que hoje é chamado de quinta. Os intervalos seguintes obtidos pela sucessão de frequências da série, são os de $4/3$ (quarta), $5/4$ (terça maior) e $6/5$ (terça menor), sucessivamente menos consonantes. Schoenbreg fala sobre este assunto assegurando a contribuição e importância de toda a gama sonora presente na série harmônica uma vez que dela emerge tanto os sons caracterizados por consonantes como dissonantes de acordo com os devidos contextos:

Na sucessão dos harmônicos superiores, que é uma das propriedades mais notáveis, surge, depois de alguns sons mais perceptíveis, um certo número de harmônicos mais débeis. Os primeiros são sem dúvida, mais familiares ao ouvido, enquanto os últimos, dificilmente audíveis, soam mais inusitados. Com outras palavras: os mais próximos parecem contribuir mais, ou de maneira mais perceptível, ao fenômeno total do som, ao som como eufonia, capaz de arte; ao passo que os mais distantes parecem contribuir menos,

ou de forma menos perceptível. Porém, que todos contribuem, mais ou menos, que na emancipação acústica do som nada se perde, isso é seguro. (SCHOENBERG, 2001, p.58)

2.4.1 Hierarquia entre as Sonoridades

Da mesma forma como vista nas relações tímbricas, a hierarquia foi instaurada por vias culturais no interior das relações estruturais intervalares, privilegiando alguns intervalos como aceitos e repudiando a outros. Dorfles (1992) tece comentários que reafirmam a realidade hierárquica entre os intervalos, que com o passar do tempo é alvo de transformações:

O mesmo pode-se dizer a respeito do terror dos contrapontistas primitivos diante do intervalo de quarta aumentada, diante dos de sétima maior e menor e de sexta maior – estes também condenados no movimento ascendente –, enquanto no descendente a proibição estendia-se à sexta menor e à oitava. Por que todas estas proibições, senão por idiosincrasias meramente condicionadas a uma moda ou a um estilo? De fato estas e outras proibições semelhantes estavam destinadas a cair por terra com o passar do tempo. (DORFLES, 1992, p. 141)

Schoenberg (2001) se opõe a este caráter hierárquico impregnado nos intervalos por atribuições culturais, apontando para a relação dessas sonoridades com o ouvinte⁷ por meio de uma escuta relativizadora, ou seja: “Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de ‘som eufônico’ suscetível de fazer arte” (SCHOENBERG, 2001, p. 59). Este autor discorda da afirmação que coloca como antítese as expressões consonância e dissonância, pois impossibilitam todos esses fenômenos naturais de serem inclusos no conjunto. Dorfles (1992) complementa o que foi dito, trazendo como exemplo algumas relações intervalares segundo a semântica de seu contexto cultural:

Na verdade, quando raciocinamos sobre terças, quintas, sétimas, trítomos, nonas, oitavas, fazemos algo mais do que medir uma distancia mais ou menos exata entre duas notas, mas damos um nome e um “status” a uma

⁷ É oportuno esclarecer estar subentendido que o ouvinte aqui referido possui prévia experiência com a música contemporânea de concerto, submetido ao convívio com este repertório de modo que tenha adquirido a maturidade de escuta suficiente para a compreensão dos assuntos aqui apresentados.

entidade sonora que, às vezes, poderá tornar-se sinônimo de uma época e de uma cultura. (DORFLES, 1992, p. 138) Hindemith considera a terça como o mais belo intervalo, enquanto nós consideramos que já no estado atual da evolução musical, a terça foi fortemente “desgastada”. E não se deve esquecer que exatamente a terça – considerada dissonante pelos gregos – só foi aceita numa fase relativamente tardia na música ocidental. (p. 139)

2.4.2 Deslocamento das Referências

(...) as condições para a dissolução do sistema tonal estão contidas já nas próprias condições sobre as quais se fundamenta. Deve saber que em tudo o que vive está contido a sua própria mudança, desenvolvimento e dissolução. A vida e a morte estão já na mesma origem. O que existe entre elas é o tempo. (...) (SCHOENBERG, 2001, p. 72)

Conforme prenuncia Schoenberg, o sistema tonal⁸ e, com ele, a hierarquia entre os intervalos começam a ruir. A utilização destas relações intervalares baseavam-se, até o momento, na predileção pelas consonâncias por razões já mencionadas, entretanto, gradativamente, o cansaço gerado por esta lógica interna de composição utilizada com maior frequência no tonalismo, abre espaço para a aplicação dos intervalos evitados até então, e são acolhidos como importantes no sistema atonal. Sobre isto Eco (1997) tem a nos dizer que o sistema tonal sofre contínuas rupturas, e sobre o sistema vindouro, o atonalismo, ele afirma que:

(...) Ele quebra a ordem banal da probabilidade tonal e institui uma certa desordem que em relação à ordem inicial é altíssima: Introduce, contudo, novos módulos de organização que, opondo-se aos velhos, provocam uma ampla disponibilidade de mensagens, portanto uma grande informação, e permitem todavia a organização de novos discursos, por conseguinte de novos significados. (ECO, 1997, p. 126)

Com a instauração do atonalismo, ocorre uma inversão com relação à utilização dos intervalos. Até então, como já visto, os sons consonantes ocupavam o topo na apreciação dentro do sistema de tonalidades e conseqüentemente na utilização criativa, enquanto que as dissonâncias eram submissas. Agora, as consonâncias passam a ser evitadas e as dissonâncias ganham ênfase e lugar na

⁸ É oportuno esclarecer que nem toda a experiência pós-tonalista é atonal. Da mesma forma, há também no tonalismo experiências de intenso uso de dissonâncias.

estrutura musical como intenção primeira demonstrando o salto cognitivo que permite o dilatamento da escuta destas sonoridades, gerando extremo enriquecimento espectral. Schoenberg explica como o funcionamento de nossa percepção com relação a estas sonoridades:

(...) se estes sons mais longínquos não podem ser analisados pelo ouvido, são, em troca, percebidos como timbre. Isso significa que o ouvido musical desiste, aqui, das tentativas de uma análise precisa, mas a impressão como um todo é perfeitamente captada. Os harmônicos mais distantes são registrados pelo subconsciente e, quando afloram à consciência, são analisados e relacionados ao complexo sonoro total (SCHOENBERG, 2001, p. 58).

A discussão sobre este assunto tem intenção de focalizar a obra objeto deste trabalho por apresentar em sua estrutura intervalar a predominância de relações caracterizadas de acordo com o contexto discutidos acima como dissonantes. Nela, observaremos a constante utilização de intervalos de segundas menores, quartas aumentadas, *clusters*, inserção de ruídos como gritos, enfim, elementos compositivos que favorecem o foco desta discussão.

3 ASPECTOS DURACIONAIS

3.1 O Tempo

(...) o que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, e que se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? (SANTO AGOSTINHO apud SEINCMAN, 2001, p.13)

Os questionamentos de Santo Agostinho ilustram e refletem inquietações de grandes filósofos desde a Grécia antiga. Entretanto, estas questões são bifurcadas em vertentes diversas e, a este respeito, há a certeza de que não é possível esgotar e concluir este assunto. Pretende-se com os autores aqui citados abrir um panorama que atue de modo convergente para a concepção de tempo em música à luz do que Langer afirma ser o “tempo experimentado” e que se aproxime do que Messiaen denomina “o tempo que caminha para a eternidade”. Na obra *A Encarnação*, veremos a partir das análises, alguns trechos nos quais o tempo recebe tratamento desconectado da concepção cronométrica, e esta desconexão vem ao caso enquanto transformação estética da música.

O tempo tem importância de extrema relevância nesta construção teórica, uma vez que nele teremos o viés para o adentramento ao cerne desta busca reflexiva. A nova percepção de tempo transforma completamente a própria percepção estética de música, uma vez que ele se conecta com toda a estrutura musical, resultando numa dialética que impulsiona a música a um patamar de sonoridades e significados jamais vistos anteriormente. Victorio (2003) na fala a seguir, mostra um pouco sobre as transformações ocorridas no tempo musical:

No século XX, percebemos um acirramento não só nos tempos internos das obras, mas na noção de tempo que constrói o alicerce musical. As dinâmicas, os andamentos e as variantes de pulso, conduzindo (quase) sempre para uma inconstância e irregularidade na retórica, que funciona como um desprendimento (proposital) das rédeas da bidimensionalidade na música. (VICTORIO, 2003, p.13)

Alguns autores⁹ que pesquisaram sobre este assunto serão mencionados em busca de proporcionar um panorama sobre muito do que tateamos na escuridão, porém convém esclarecer que nem sempre suas teorias virão ao encontro umas das outras, sendo que em determinados aspectos elas apresentarão divergências. Nesta discussão sobre o tempo, pretendemos um salto de tempo cronométrico ao tempo experimentado, vivenciado, afim de que percebamos as transformações que esta mudança de concepção pode gerar a partir do processo descritivo da obra *A Encarnação*.

3.1.1 Tempo: Duração e Passagem

A discussão sobre o tempo desde a Grécia antiga até os pensadores atuais tem sido uma preocupação constante. Segundo o que acreditava Platão (427-347 a.C.) o tempo seria um processo cíclico que possuía a mesma existência com o mundo, era a “imagem móvel da eternidade e, dentro de seus limites, o mundo se movia. Acreditava numa trajetória cíclica do tempo, marcados por períodos positivos, regulados e recuperados pelos deuses” (DOCTORS, 2003, p. 159).

O assunto é considerado por muitos autores como ocasião de grande polêmica, em função das possibilidades diversas na sua interpretação e complexidade da compreensão sobre as questões inerentes ao mesmo. Elias (1998), já na introdução de sua obra *Sobre o Tempo*, expressa realidade semelhante ao comentar o problema de estabelecer parâmetros medidores para o tempo:

Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha papel de um *quantum* específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma “hora” é algo de invisível... Os relógios não medem o tempo? Se eles permitem medir alguma coisa, não é o tempo invisível, mas algo perfeitamente passível de ser captado, como a duração de um dia de trabalho ou de um eclipse lunar... (ELIAS, 1998, p.07)

⁹ Doctors, Elias, Bergson, Andrade, Seincman, Dorflies, Deleuze, Victorio, Bachelard, Sto. Agostinho, Messiaen, Ferraz, Wisnik, Langer, Piana e Boulez.

Este autor desenvolve uma obra literária que situa o tempo no contexto social, trazendo questões discutidas desde muitos séculos passados, problematizando a mensuração e relativização temporal. Segundo ele, ao constatar, por exemplo, que é meio-dia do décimo segundo dia do décimo segundo mês do ano de 1212, fixamos, simultaneamente, um macro temporal no fluxo de uma vida individual, na evolução da sociedade e no devir da natureza. Em seu estágio de desenvolvimento, a noção de tempo representa uma síntese de nível altíssimo, uma vez que relaciona posições que se situam, respectivamente, na sucessão dos eventos físicos, no movimento da sociedade e no curso de uma vida individual. Desta forma, todas as representações simbólicas associadas ao tempo, não podem ter pretensão de capturá-lo em definições e fórmulas acabadas. Nesta perspectiva, Bergson (1999) serve-se da sensação para atribuir significância ao presente como movimento em relação ao passado e futuro:

O passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação, traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo (BERGSON, 1999, p. 161).

Andrade (1971) escreve sobre o tempo pensando na dialética da duração e continuidade. Segundo ele, o tempo é, ao mesmo tempo, princípio de continuidade e permanência, que se desdobra através de constante presente. O passado foi presente quando o estávamos vivendo. O futuro continuará presente quando o vivermos. “Não obstante, o presente é paradoxal: é flagrante fuga entre a morte de dois momentos, o de antes e o de após; mas é também a continuidade de mim mesmo através de todos os momentos” (Andrade 1971, p. 153). Este autor comenta ainda que:

Possui o tempo duas faces dialéticas, que se contrapõem, mas que se completam: o passar e o durar. Como passagem é ordem de sucessões que precisa de ponto de referencia para ser determinada: e esse ponto de referencia é sempre o presente, o instante de agora, em relação ao qual se dizem passados todos os fatos que ficaram para trás, futuros os que se projetam para frente e simultâneos os que coexistem no mesmo instante. Ao contrário como duração, o tempo independe de quaisquer pontos de referência exteriores para ser determinado, é algo que flui no próprio objeto que dura, desde o instante em que começa ate o instante em que acaba (ANDRADE, 1971, p. 269).

Ainda sobre duração, é possível notar convergência entre alguns aspectos do que foi dito por Andrade e a citação a seguir de Bachelard, que estrutura a idéia de duração a partir da noção de ritmo:

(...) O que é que permanece, o que é que dura? Apenas aquilo que tem razões para recomeçar. Assim, ao lado da duração pelas coisas, há a duração pela razão. Ocorre sempre deste modo: toda duração verdadeira é essencialmente polimorfa; a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos. [...] Se o que dura mais é aquilo que recomeça melhor, devemos assim encontrar em nosso caminho a noção de ritmo como noção temporal fundamental. [...] longe de os ritmos serem necessariamente fundados numa base temporal bem uniforme e regular, os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos. [...] Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes (BACHELARD, 1988, p. 8-9).

Santo Agostinho já escrevia sobre o tempo, e suas considerações a seguir possibilitam passos reflexivos sobre o problema da mensuração temporal, quando levanta questionamentos a respeito do passado e futuro, sob perspectiva do presente que se move. Segundo ele, é impossível situar um lugar no passado e estabelecer distância entre este lugar e o presente, pois o passado já não existe, da mesma forma como não existe o futuro que ainda não veio, restando apenas o presente que se move de instante em instante:

(...) chamamos longo ao tempo passado se é anterior ao presente, por exemplo, em cem anos. Do mesmo modo dizemos que o tempo futuro é longo se é também posterior ao presente também em cem anos. Chamamos breve ao passado se dizemos, por exemplo, há dez dias; e ao futuro, se dizemos daqui a dez dias. Não digamos pois: o tempo passado foi longo, porque não encontramos aquilo que tivesse podido ser longo, visto que já não existe desde o instante em que passou. Digamos antes: aquele tempo presente foi longo [...] o dia e a noite compõem de vinte e quatro horas entre as quais a primeira tem as outras todas como futuras, e a última tem a todas como passadas [...] uma hora compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que dela já se debandou é passado. Tudo o que ainda resta é futuro. Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado que não tem duração alguma. Se tivesse, dividir-se ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem espaço algum. Onde existe, portanto o tempo que podemos chamar longo? (SANTO AGOSTINHO apud SEINCMAN, 2001, p. 26).

3.1.2 Tempo em Música

Adentrando ao universo musical, o tempo é passivo de ser visualizado metaforicamente como espaço onde toda a teia de ocorrências musicais são desenvolvidas, e a dialética entre estes materiais musicais e o tempo desprendido dos estritos significados estabelecidos pelos fatores cronométricos permitirá refletirmos sobre sua importância enquanto peça chave na composição musical do século XX. O som será a matéria-prima debruçada no tempo, numa trama cuja complexidade fornece razões para tentativas gradativas de passos na compreensão sobre o assunto. Piana tem a nos dizer:

O som passa, mas não envelhece. Termina mas não se destrói. O tempo é condição, no sentido mais forte, do seu existir, como se o som contivesse em si próprio a necessidade do tempo, de maneira que se poderia quase afirmar que o próprio existir do som é como se fosse feito de tempo (PIANA, 2001, p. 148).

Deleuze (1988) metaforiza o tempo da seguinte forma: “A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito” (p.27). Dorfles serve-se da expressão “o tempo encarnado no som ou o som vivo no tempo” para demonstrar esta dialética existente entre som e tempo. Para ele, este fator deve ser considerado como um verdadeiro material construtivo. Por esta razão, jamais será possível uma superposição exata e científica na duração pura, ou do tempo cronológico ao tempo musical (DORFLES, 1992, p.133).

Messiaen (1949-1992) concebe tempo à luz dos conceitos bergsonianos, e pensa a música como sendo “a arte do tempo, o tempo em estado puro”. Ferraz (1998) explica que para Messiaen tanto o conceito de tempo quanto o de eternidade são permeados pelo de duração. Fundamentando seu pensamento na filosofia de Bergson, Messiaen vê a duração como um “dato imediato da consciência”. Define a duração como flutuação do tempo e mudança de velocidade e neste sentido enfatiza a duração heterogênea e indivisível. Não se trata, assim simplesmente, de fazer o tempo parar, nem de simplesmente eliminar o tempo cronológico, mas, de captar as

forças do tempo para estabelecer a “duração pura”, duração da eternidade (FERRAZ, 1998, p. 186-187). Ferraz segue esclarecendo:

Eliminar a primazia do antes e do depois na escuta musical, constituir um fim do tempo em direção à eternidade na composição musical. Retirar a sucessão, qualquer idéia de sucessão, retirar o jogo de semelhanças que sobrevivem no tempo e se lança num espaço sem começo nem fim, este é o caminho escolhido por Messiaen. Mas o compositor lembra que ser sem fim e sem começo não é a principal prerrogativa da eternidade. A Eternidade, não tendo antes nem depois, é o espaço puro da simultaneidade e é essa simultaneidade que encontramos nas obras de Messiaen (FERRAZ, 1998, p. 185).

De acordo com a leitura de Ferraz sobre os conceitos de Messiaen, o compositor buscava um caminho para acabar com o tempo cronológico e direcional e estabelecer a duração da eternidade e do vivido, tecendo em sua música uma superfície que mergulha o ouvinte num devaneio de irregularidades métricas, em que o tempo é vago e ondulante. Este mesmo autor propõe e comenta o exemplo a seguir:

Em “... how time passes...” escrito em 1975, Stockhausen nota que a música é o espaço no qual se realizam relações de ordem no tempo. E o tempo está associado às modificações no campo acústico. Desse modo as transformações diferentes implicam tempos diferentes. Sua leitura, assim como tantas outras, estuda o tempo como um resultado do objeto e como determinado pela percepção. A percepção de que ele se vale é aquela que põe em relação um observador fixo e um objeto em transformação. Não há exatamente uma interação entre um e outro. O observador é passivo ante as transformações do objeto ativo. O observado, fixo, mede a duração do tempo decorrido das transformações do objeto móvel. Porém a percepção que se faz do objeto está ligada tanto ao objeto como aos limites do aparelho medidor (os órgãos sensoriais) (FERRAZ, 1998, p. 201).

Segundo Langer (1980) “a duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo vivido ou experienciado” (p. 116). O tempo, este medido pelo relógio e que predomina nas determinações práticas da rotina, em se tratando de música, é monopolizado pela nossa audição, ao passo que a música “Espalha o tempo para nossa apreensão direta e completa”. A música cria uma imagem do tempo medida pelo movimento de forma que parecem dar-lhe substância. “A música torna o tempo audível e torna sensíveis suas formas e continuidade” (p.117). Langer encontra consonância com suas idéias ao citar Basil de Selincourt (1877–1966) quando diz:

A música é uma das formas de duração; ela suspende o tempo comum e oferece-se como equivalente e ideal substituto. Nada é mais metafórico ou forçado na música do que a sugestão de que o tempo está passando enquanto a ouvimos (...) a música exige a absorção do todo de nossa consciência de tempo: nossa própria continuidade precisa ser perdida no som que ouvimos (...) a música usa o tempo como elemento de expressão; a duração é sua essência (SELINCOURT apud LANGER, 1980, p. 117).

Langer, na medida em que enfatiza a importância que dá ao tempo enquanto algo suscetível à experiência, que segundo ela se consolida no âmbito das tensões e suas resoluções, problematiza a redução de tempo como pura sucessão cronológica:

O relógio – um instrumento muito problemático em termos metafísicos – faz uma abstração especial da experiência temporal, ao saber, tempo como pura seqüência, simbolizada por uma classe de eventos ideais, indiferentes em si mesmos, mas classificados numa infinita série “densa” pela relação única de sucessão (...) o princípio subjacente ao tempo do relógio é a mudança que é medido ao se contrastarem dois estados de um instrumento (...) o conceito de tempo que emerge de tal mensuração é algo muito afastado do tempo que conhecemos pela experiência (...) a experiência do tempo é qualquer coisa menos algo simples. Ela envolve mais propriedades do que o “comprimento”, ou o intervalo entre momentos selecionados (...) (LANGER, 1980, pp. 117 - 118).

Dorfles (1992) apresenta o viés reflexivo sobre o que pensava Bergson a respeito do tempo musical: Para Bergson, a própria melodia é “duração pura, livre de toda a espacialidade, pelo que as notas de uma melodia acabam fundindo-se entre si com a mesma indivisibilidade da duração”. (...) “a própria melodia compreende em si também uma ordem específica na sucessão das notas, que já é um conceito espacial” (BERGSON apud DORFLES, 1992, p.132). Dorfles aponta sua consideração sobre o conceito de duração pura afirmado por Bergson dizendo:

(...) Neste sentido, a duração bergsoniana se aproxima do tempo musical, mas o erro por ele cometido foi não levar em conta o fato de que o tempo jamais é pura sucessão, sendo ao contrário cheio de dimensões múltiplas, e de que o tempo musical é, mais do que qualquer outro, organizado e estruturado (DORFLES, 1992, p.133).

Dorfles estabelece um paralelo entre música e outras artes para explicar a questão temporal como fluxo que, em si mesmo, traduz uma realidade artística dentro do contexto musical:

(...) no teatro e no cinema, à duração intrínseca da obra de arte acrescenta-se uma duração cronológica que deriva da narração ou do “tempo real” deste; assim, na poesia, o “tempo prosódico” dificilmente combina com o tempo poético. De forma que apenas na música, o tempo (com suas conhecidas distinções específicas em presto, adágio, allegretto, rubato etc.) indica – sem necessidade de acréscimos conteudísticos, anedóticos ou simbólicos – uma realidade artística em si mesma (DORFLES, 1992, p.133).

Outro exemplo trazido por Dorfles é a proposta de leitura de um trecho musical para constatação de que a eventual rapidez cronológica com que se verifica a leitura certamente não serve para modificar ou alterar a sua duração musical. “É uma demonstração elementar, mas que, considero convincente de como se possa admitir a existência de uma entidade musical desvinculada do tempo real, em certo sentido, até mesmo espacializada numa duração imóvel”. Segundo ele, admitir a espacialização da música permitir-nos-á também estender o conceito de sua “realidade” fora de todo e qualquer elemento cronológico (...). Somos levados a admitir a existência de uma realidade musical (ainda que não elementarmente “sonora”) desvinculada de toda duração e viva num momento congelado, no instantâneo, todavia já munida de todos os requisitos morfológicos e patéticos inerentes à sua estrutura característica (p. 134-135). Dorfles segue comentando:

Tal espacialidade (que poderemos assimilar a uma espécie de duração congelada, cujos momentos sejam todos colocados no presente) deverá ter características de um “espaço formativo” como aquele em que se apresentam as obras das artes visuais. Se de fato nos colocamos diante do conceito de espaço musical, não como diante de um vazio, de uma lacuna, mas de um *continuum* cuja essência esteja carregada de qualidades formativas, então poderemos identificar, neste continuum espacial, a presença tanto dos elementos positivos quanto dos elementos negativos da trama musical; ou seja, poderemos conceber melhor o peso e a necessidade do intervalo entre duas notas. Esse intervalo não deverá ser considerado como interrupção e suspensão temporal – como negatividade musical –, mas antes como continuidade musical (ainda que descontinuidade sonora) (DORFLES, 1992, p. 136).

Victorio (2003), a este respeito, também menciona o silêncio como tecido musical no sentido de continuidade e manutenção deste devir, percepção temporal-musical que acontece apenas com o adentramento ao século XX:

(...) É o próprio silêncio, não como vazio, mas como metalinguagem sonora que permite a manutenção do fluxo e simultaneamente seu *corte*, como elemento fundamental na sustentação do devir - obriga o receptor a galgar outros níveis perceptivos que possibilitem a decodificação destas novas realidades; ou pelo menos, incita outras buscas por afluentes que ainda se

posicionam numa esfera dimensional além dos sentidos (VICTORIO, 2003, p.9).

Esta nova relação com o tempo na música instaura na estética musical transformações impensadas até então, uma vez que o tempo era concebido através de uma abordagem cujo cunho é estritamente cronológico. O compositor Roberto Victorio em seu artigo “Timbre e Espaço -Tempo Musical” afirma que:

A partir de uma nova abordagem, que se descortinou com a entrada no século XX, em todas as áreas, a noção de tempo assumiu um papel direcionador no processo de adentramento em outros universos, até então inimagináveis. O tempo, agora liberto do casulo da simples diferenciação cronométrica (tempo pulsante Bouleziano) é distendido à dimensão superior da percepção e do pensamento (quadridimensionalidade) (...) da mesma forma que o tempo cronométrico / pulsante diferencia-se do tempo experimentado/ amorfo, como dois componentes opostos na formação da teia sonora, que vai sendo gerada a partir das referências individuais de tempo e que estabelecem um continuum que são conglomerados de acontecimentos espaciais que se materializam como obra musical (VICTORIO, 2003, p. 08)

Nos aproximamos de uma noção de tempo em música decifrado como quarta dimensão considerando seu aspecto de realidade transubstanciadora dos materiais sonoros ao campo virtual. Com base na teoria da relatividade, Victorio argumenta:

Einstein, na Teoria Geral da Relatividade, eleva o tempo à grandeza de quarta dimensão, a partir da percepção do mesmo como elemento direcionador na tríade material / dimensional / gravitacional, tendo como alicerce as proporções e ocupações espaciais, que se distendem em um continuum espaço-tempo quadridimensional. O tempo, como alma que conduz o processo de materialização e definitivamente aliado ao espaço, reeditando uma nova realidade (des) perceptiva, quando visto como um fluxo (des) contínuo, aos olhos da tridimensionalidade (VICTORIO, 2003, p.8).

Sobre o aspecto da virtualidade temporal, Wisnik tem a dizer:

Desiguais e pulsantes, o som nos remete no seu vai e vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todos os casos não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente (WISNIK, 1975, p.25).

Deleuze (1988) problematiza como paradoxal o presente em relação a ele mesmo, colocando-o na posição de objeto virtual quando no estado de porvir e enquanto presente que passou. Seu argumento é o seguinte:

O objeto virtual nunca é passado em relação a um novo presente; do mesmo modo, ele não é passado em relação a um presente que ele foi. É passado como contemporâneo do presente que ele é, é passado num presente imobilizado; como faltando, por um lado, à parte que ele é por outro lado e ao mesmo tempo; como deslocado quando está em seu lugar. Eis por que o objeto virtual só existe como fragmento de si mesmo: só é encontrado como perdido - só existe como reencontrado (DELEUZE, 1988, p. 105).

Existe uma diferenciação do tempo enquanto elemento musical, comparado aos demais materiais sonoros, pois este não se permite ser medido e calculado, em função de sua situação enquanto virtual e dimensional. Victorio afirma:

O tempo na música não é um parâmetro que pode ser regulado e medido, como altura, dinâmica e combinações intervalares e acordais podem, enquanto unidades passíveis de uma percepção primária, assessorial, exatamente por estarem situadas no âmbito da tridimensionalidade e subordinadas ao tempo, que as transporta ao universo da virtualidade. (VICTORIO, 2003, p.10)

De acordo com Victorio, o tempo uma vez participante da quarta dimensão, é o elemento virtual que transita entre esta realidade e a percepção faltante humana e, ao mesmo tempo, torna possível uma percepção imagética desta realidade, tal qual a sombra, não sendo o objeto tridimensional, permite que se tenha dela uma noção. Sobre isto ele comenta:

Sendo a música uma manifestação unicamente humana, como organização sonora consciente, e um fenômeno que ocupa um lugar definido como um espectro do continuum espaço-tempo e sua manifestação no mundo tridimensional - desde sua concepção (como idéia) até sua materialização visual / sonora (como obra acabada) - temos que entender a temporalidade como um eixo que regula e conduz este arco conceitual às raízes do mundo visível (VICTORIO, 2003, p.10).

Fica claro a partir de tantas idéias desenvolvidas para tentar mostrar algumas faces percebidas sobre o tempo que este não se permite fixar em nenhum conceito, em função do seu caráter múltiplo e passível de interpretações inúmeras. Entretanto, no campo musical, uma nova abordagem desentroniza o aspecto vigente, que assumia para a música apenas o afluente cronométrico do tempo, e dá lugar a uma nova percepção de tempo vivido, experienciado, não mais apenas como intervalo entre os sons, mas mantenedor do fluxo musical ainda que desprovido de sons. O tempo como quarta dimensão e como objeto virtual que permite uma experiência

sensorial musical aos ouvidos humanos são questões que adentram à estética musical. Esta nova experiência musical, definitivamente assumida no século XX, muda completamente os rumos da música de concerto.

3.2 A Memória

Para adentrarmos nos conceitos inerentes à repetição musical, far-se-á necessário, antes, perceber a atuação da memória neste episódio e, para tal, uma breve menção será realizada uma vez que a memória é apresentada como condicional em termos de significados inerentes à repetição. Constatar a repetição, segundo Ferraz (1998) implica em primeira instância a “identificação de elementos semelhantes e a criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança” (Ferraz 1998, p.34).

O tempo atuará com o papel de arcabouço possibilitador dos eventos articulados pela memória. Veremos em Bergson a concepção de memória como instância cuja aplicabilidade é dada no tempo, conforme o argumento a seguir:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (BERGSON, 1999, p. 179).

De acordo com este autor, pensar memória implica supor a existência de um tempo passado que testemunhou a existência de algum episódio, e este é trazido para o tempo presente. Segundo ele, no que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, e é nesta perspectiva que Bergson situa a memória enquanto relação passado e futuro. “A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do passado ao presente. Mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente” conforme ele mesmo explica:

(...) No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. (...) Quando o cão acolhe seu dono com festa e latidos alegres, ele o reconhece, sem dúvida nenhuma; mas esse reconhecimento implica a evocação de uma imagem passada e a reaproximação dessa imagem à percepção presente (BERGSON, 1999, p. 88 - 280).

Sobre o mesmo assunto, Bosi acrescenta que além de evocar o passado, a memória interfere no presente, uma vez que assume por completo a consciência, e assumindo a consciência, estabelece relação de coexistência com o presente. Ele afirma que:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI apud SEINCMAN, 2001, p. 32).

Bergson retrata o presente como uma situação física passível de atuar como ponto de referência utilizado pelas vias da memória possibilitando o trânsito ao passado. Se o indivíduo desloca-se do presente ao passado pela memória a fim de trazer o passado para o presente, implica a percepção de presente como estado determinado pela consciência:

Mas a verdade é que nosso presente deve definir o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é o sensorial e o motor; - nosso presente é antes de tudo o estado do nosso corpo. Nosso passado ao contrário é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá se inserir-se numa sensação presente da qual se tomará emprestada a vitalidade (BERGSON, 1999, p. 281).

3.2.1 Memória e Música

Seincman (2001) conduz esta reflexão sobre os fatores ligados à memória para o contexto musical, destacando a memória como uma ferramenta prolongadora do devir musical. Assim, ele diz:

Enquanto escutamos, a música dura, e dizemos que ela existe. Seria correto, no entanto, dizer que a música termina no momento que cessa? Creio que não, pois ao terminar, a música não deixou de atuar em nossa consciência: o que muda é a qualidade da relação entre a obra e ouvinte (SEINCMAN, 2001, p.15).

O mesmo autor compara a música com a pintura e demonstra que ao contrário das artes visuais, que se mantém no sentido de duração dos elementos que a constituem, a música precisa da memória para continuar a existir, mas no entanto existirá apenas na lembrança, pois os elementos que a compõem enquanto entidade física perceptível aos ouvidos humanos deixará de existir ao parar de soar. Seincman menciona Rousseau e em seguida Da Vinci:

(...) enquanto as cores são duráveis, os sons apagam-se e nunca podemos ter a certeza de que aqueles que ressurgem sejam os mesmo que tinham desaparecido. Além do mais, cada cor é em si absoluta, independente, enquanto cada som é para nós relativo e só se distingue dos outros por comparação (ROUSSEAU apud SEINCMAN, 2001, p.20) (...) A pintura supera a música e se coloca numa ordem superior a esta porque não desaparece logo após ter nascido, como é o destino da infeliz música. (LEONARDO DA VINCI apud SEINCMAN, 2001, p.31).

Vemos em Dorfles (1992) uma concepção de memória como evento que reúne a soma das múltiplas percepções sonoras, que juntas constituem o corpo musical. Segundo o autor, a memória atua como fator condicional para a compreensão do fruir o fato musical, ou seja, a memória é o eixo condutor que da ao ouvinte a possibilidade de conectar cada etapa do devir na realização da obra musical. A ocorrência musical do passado é capturada pela lembrança, e coexistindo no presente, atribuindo significado e coerência ao todo da obra. Segundo este autor:

A formação da lembrança, ou seja, de uma imagem mnêmica, que permita a articulação do passado com o presente e que seja contemporâneo do próprio ato de perceber, permite investigar o mistério do surgimento em nós do que poderemos definir como “imagem musical” (DORFLES, 1992, p. 131).

O mesmo autor trata sobre o aspecto intuitivo da memória, no qual, além de manter o *link* com os eventos passados, serve-se do fluxo contínuo deste para tentar prever as possibilidades de desenvolvimento de uma determinada composição, uma

vez que a memória faz coexistir o passado no presente, servindo-se da “capacidade que tem nosso “ouvido”¹⁰ de percorrer e antecipar a frase musical” o que, segundo o autor, eleva o potencial apreciador dos eventos inesperados no desenvolvimento de uma obra musical, e cuja responsabilidade é atribuída à nossa capacidade cognitiva, conforme ele mesmo afirma: “Todavia é sabido que a nossa atividade pensante tende sempre a completar as nossas percepções defeituosas ou faltantes mediante os dados extraídos da nossa experiência passada, das nossas ilações e expectativas” (DORFLES, 1992, p.132).

É possível notar a importância condicional da memória quando se trata de acompanhar o fluxo musical em andamento sem permitir que o esquecimento resulte numa escuta desprovida de conexão da obra como um todo, deixando passar despercebido o eixo na qual foi estruturada e que a conduz do início ao fim. Ferraz discorre sobre o assunto, dando ênfase à música serial:

Na música serial é pela memória que um elemento se liga a outro, é ela que permite relacionar eventos a distancia uns dos outros. Por essa razão que deixar-se ao esquecimento é perder totalmente o fio condutor, é perder-se em meio a um emaranhado instável de acontecimentos sonoros, para que o esquecimento se torne uma potência de afirmação (FERRAZ, 1998, p.62).

Outro argumento que contextualiza a memória como importante no processo de estabelecimento de conexões entre o repetir e a relação de escuta segue no comentário de Ferraz: “A constatação da repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser percebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança” (FERRAZ, 1998, p.34).

A partir das considerações realizadas até então, caminharemos em direção à diferença como resultado da repetição, esta conduzida pela memória através do tempo. Bergson nos dirá que:

(...) Não há dois momentos idênticos em um ser consciente [...], pois o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança que este lhe deixou. Uma consciência que possuísse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Ela pereceria e renasceria sem cessar (...) (BERGSON, *Introdução à Metafísica*, Op. Cit., p. 22 apud SEINCMAN, 2001, p.38).

¹⁰ Em sentido musical

3.3 Repetição

O que se entende por repetição? Que noções de repetição transparecem em experiências sensíveis distintas como na escuta da música serial, da minimal, da textural, etc.? De que maneira a diferença vem habitar essa repetição e que tipo de diferença se manifesta em escutas distintas e em enunciados musicais diversos? (FERRAZ, 1998, p.115).

A *Encarnação* tem em sua constituição compositiva, inúmeros casos de repetição. Em alguns deles, ela é pensada como recurso que quer obter resultados sonoros específicos, em outros, repetições que se estabeleceram sem que o autor percebesse sua inserção na obra. Este segundo caso de repetição mencionado foi geralmente o mais comumente encontrado nas estruturas musicais antes do século XX, até mesmo pelo fato de conotações pejorativas aliadas à música que se repete de acordo com a cultura ocidental. Esta discussão visa comentar a semântica da repetição a partir da citação de alguns autores, para o estabelecimento de paralelo com a repetição encontrada na obra composta como objeto desta dissertação, conforme será apresentado na etapa de resultados analíticos.

Questões como as propostas por Ferraz, servem-nos como ponto de partida para um panorama sobre a semântica da repetição. Para o senso comum, segundo o que diz Silvio Ferraz em sua obra *Música e Repetição*, repetir “é resultado da apresentação de um objeto que já foi apresentado numa experiência cognitiva anterior”. (FERRAZ, 1998, p.33) Sobre o mesmo assunto, Calabrese (1987) argumenta: “o senso comum quer que a repetitividade e a serialidade sejam considerados, a seguir ao idealismo (...)”. Este autor desenvolve três noções conceituais sobre repetição e a primeira delas revela “a repetitividade como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia da industrialização” (CALABRESE, 1987, p.43).

A repetição traz em si elementos incorporados como condição para sua existência, tais como tempo e memória, estabelecendo relações cuja natureza forja ao paradoxo apenas pela condição de existir. Deleuze afirma:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 1988, p. 12).

Diante de faces múltiplas geradas pelo repetir, o termo ganha espaço no tempo e no conceito. Deleuze (1988) introjeta a repetição no âmbito das relações temporais entre presente passado e futuro. Este autor afirma que tudo é repetição na série do tempo em relação a esta imagem simbólica. “O próprio passado é repetição por deficiência e prepara esta outra repetição constituída pela metamorfose no presente” (p.94). Deleuze comenta ainda que:

O presente, o passado e o futuro se revelam como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes, O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido. Ora, o segredo da repetição, em seu conjunto, está no repetido, como duas vezes significado (DELEUZE, 1988, p. 97).

Com a pretensão de destacar repetição como acontecimento que alcança e permeia o universo musical, veremos no argumento de Ferraz ao discorrer sobre o pensamento de Messiaen, a forma como a repetição se ligava às práticas musicais do passado:

No seu instrumental composicional, a repetição aparece de maneiras diversas, mas geralmente relacionada a práticas musicais do passado, sempre distantes geográfica e historicamente: a repetição na música hindu, no cantochão, nos cantos de pássaros, na prática ocidental do passado. A repetição é vista como um instrumento que torna visível a diferença (Ferraz, 1998, p. 193).

Com o descortinar do século XX, a repetição adentra também no ocidente partindo de uma nova abordagem, fator que resulta em uma série de reflexões propostas pelos estudiosos do assunto, sobre as implicações deste acontecimento na estética musical. Nobre argumenta que:

É necessário agora chamar a atenção para o princípio que tornou possível esta nova concepção do tempo musical: O Princípio da repetição, operando não mais de maneira implícita como fazia na linha romântica-clássica, mas de maneira explícita. Não mais um recurso mas o eixo fundamental do processo criativo. (...) parece-me importante de ressaltar, pois explica muitas das tendências mais importantes de nossa época, o fato da repetição ser usada pelos compositores não mais como recurso eventual, mas como mecanismo importante, essencial e vital para a própria montagem da obra (Nobre, 1994, p.78).

A partir da percepção da repetição como um recurso composicional, o repertório de obras com tais características é ampliado, e a aplicação da repetição torna-se uma técnica com finalidades abrangentes. No caso do minimalismo¹¹, por exemplo, ela pretende articular as diferenciações materiais. Porém, o compositor que reconhece a repetição como uma ferramenta em suas mãos tem possibilidade de aplicá-la de modo a buscar sonoridades e resultados diversos, que não seriam possíveis de outra maneira, demonstrando que a repetição consciente enriquece o cenário musical.

Sobre este assunto, Ferraz afirma que além de atuar como marco divisor na estética musical, a repetição suscita divisão de opiniões entre alguns estilos quanto à adesão de sua utilização. Citando Wisnik que faz paralelo respectivo entre tonalismo-modalismo e serialismo-minimalismo “enquanto uma recusa e evita a repetição - seja horizontal, seja verticalmente na recusa da oitava, por exemplo -, a outra se dá sobre a repetição exaustiva”:

A repetição musical funcionou, na música do século XX, como um divisor de águas. De um lado, alguns compositores evitando a repetição e favorecendo a diversidade em seus procedimentos composicionais; de outro, compositores fazendo uso de suas modalidades de repetição, uma circunscrita ao enunciado musical pelo uso de ostinatos e outra relacionada à repetição de objetos musicais historicamente conotados (...) (FERRAZ, 1998 pp. 35-36).

Ferraz destaca que a idéia de repetição vai muito além da reiteração estrita de um elemento rítmico, melódico ou harmônico; de acordo com o autor, o termo sugere diversas outras questões¹², entretanto para o momento é suficiente perceber os aspectos da repetição gerados pelo *continuum* musical, e, a este respeito, Lancia¹³ (2008) se refere a duas modalidades de repetição pertinentes a este assunto: a primeira delas é a “Repetição Imediata” que diz respeito à repetição de

¹¹ Estabelecido como uma tendência musical em que as características predominantes são a extrema repetição e sutilíssimas variantes internas.

¹² Ver Ferraz (1998) p. 24

¹³ Julio Cesar Lancia (São Paulo, 1970) é bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA - UNESP) é mestre pela mesma instituição sob orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás na área de musicologia/estética musical. Compositor, instrumentista e cantor; lançou em 2003 o CD *Diário Circular*, com composições próprias (produção independente). É também especializado em edição e restauração sonoras. (Fonte: Plataforma LATTES/CNPq)

elementos ligados a eventos que aconteceram de forma imediatamente anteriores à sua reiteração. A outra modalidade citada por este autor é a “Repetição à Distância”, aquela em que os eventos são intercalados por outros elementos.

O mesmo autor defende que reiterações imediatas proporcionam maior facilidade de serem identificadas, por exigir menos da memória de curto prazo, do que repetições à distância. Repetições literais, por sua vez, são de reconhecimento mais fácil que repetições variadas. Repetições variadas demandam um reconhecimento de analogias entre o que foi apresentado anteriormente e o que é repetido.

Seincman (2001, p. 42) adentra na perspectiva da repetição sob o viés da música e sua afirmação aponta para um conceito de repetição como ambigüidade. Para ele, “o que chamamos de repetição não é mais somente o presente de uma ou mais ocorrências similares do passado, mas um conflito de um futuro que, no presente, coloca o ser diante de um duplo”. Este autor articula uma aproximação para o campo sonoro-musical, apontando para a diferença, que será em seguida conectada como vertente do processo repetidor:

Pode parecer paradoxal o fato de que o que acabamos de ouvir já não existe mais concretamente como realidade física explícita, mas que por intermédio de nossa retenção e experiência, passou a ser um dado presente na realidade latente; aquilo que ainda esta soando confronta-se, neste exato momento ao latente; e o que virá, que está implícito, confronta-se ao explícito e ao latente atuando presentemente (SEINCMAN, 2001, p. 16).

3.4 A Diferença

Não há dois grãos de poeira absolutamente idênticos, duas mãos que tenham os mesmos pontos relevantes, duas máquinas que tenham a mesma impressão, dois revólveres que estriem suas balas da mesma maneira (DELEUZE, 1988, p. 33).

O termo diferença neste trabalho receberá atribuição de estabelecer parâmetros que determinam a dessemelhança instaurada nos episódios ou objetos que estiverem em questão. Admite-se aqui a concepção de sujeito-objeto como único, um ser que se distingue dos outros. Se pensarmos, portanto, numa matriz

musical como objeto único e a submetemos ao processo de repetição, teremos novos objetos-sujeitos que, embora germinados a partir da matriz, relacionam-se com ela por parâmetros povoados pela diversidade. Desta forma, se o objeto sonoro é repetido, cada repetição traz em si condições que atribuem diferença ao objeto vindouro como produto do repetir. O próprio tempo é, em primeira instância, condição determinante para que o idêntico não se estabeleça como resultante do repetir. Busca-se na repetição relações que dela emanam para a diferença, considerando o processo compositivo da obra musical objeto deste trabalho, que em muitas instâncias mantém-se pautada por estas relações.

A repetição acontece no tempo, metaforicamente apresentado como cenário ou local imaginário, onde, pela memória, a ação que gera “o repetir” é transportada em diversas instâncias, resultando como produção a diferença. O tempo é estabelecido por Deleuze como parâmetro transformador a partir da matriz a ser repetida determinando a diferença. Conforme já mencionado, a repetição é atribuída a uma ação subsidiada pelo tempo, e uma vez ciente de que não é possível que a repetição ocorra sem que esteja submetida ao tempo, aproximamo-nos do que em Ferraz é apresentado como diferença:

Toda repetição, até mesmo aquela que não demonstra aparentemente qualquer diferença, está povoada pela diferença, vista sua posição no tempo. Um mesmo objeto deslocado no tempo não pode ser o mesmo, pois sua posição mudou com relação aos eventos que circundavam e com relação aos seus antecedentes subseqüentes. (DELEUZE apud FERRAZ, 1998, p.127)

A diferença se instaura nos significados inerentes à repetição, em função da não razão de existir o idêntico como vertente do processo no qual ocorre a apresentação da matriz. A repetição remete à matriz, entretanto não a concebe novamente. A matriz permanece a mesma, e cada vez que há um retorno à matriz vigora um processo que flui para a diferença. Messiaen insere a diferença numa trama que tem por tônica as relações temporais como fundamento para o ritmo. Esta dialética gera a diferença no material e diferença de oposição, conforme explicado na menção de Ferraz a seguir:

Messiaen (1992) compreende a repetição no ritmo, mas a repetição que compreenda também a diferença: diferença no material e diferença de oposição. A repetição põe em jogo a “periodicidade das ondas do mar”, em que cada onda é diferente a cada vez que determina a fórmula de um

tempo irreversível (p. 34). O tempo é irreversível, ele se volta para o futuro; mas o tempo do qual fala Messiaen não é direcional. Quando fala de tempo, Messiaen fala da “duração pura” e esta é aquela em que se subentendem camadas de tempos irreversíveis, superposições de séries de repetição (FERRAZ, 1998, p.189).

3.4.1 Diferença e Diversidade

Ferraz (1998) sustenta que tanto a diferença como a repetição deduz-se a “partir dos graus de semelhança e analogia que permitem identificar a diferença com relação a um objeto: uma diferença em relação a alguma coisa fixa”. Este autor também inclui a diferença como resultante, ao distinguir repetição de variedade, e propõe para os dois casos a seguinte conceituação:

Tanto na repetição que favorece a diferença quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que, ao pensarmos a repetição, pensamos conseqüentemente na diferença. A repetição nos dois casos funciona como uma espécie de substrato que apóia a diferença (FERRAZ, 1998, p.34 -37).

Sobre repetição e diversidade, Ferraz argumenta atribuindo à repetição o potencial de diversidade, e à diversidade um princípio unificador. Este raciocínio está sujeito a ser vítima de forte estranhamento, por representar uma inversão radical nos padrões comumente apresentados pela análise musical que, até então, vem atribuindo o título de estagnada à música cuja estrutura formadora serve-se constantemente da repetição, e música dinâmica, àquela que busca manter em seus princípios formadores estruturais a não repetição.

Ferraz chama a atenção para que haja um foco mais específico no olhar sobre a repetição musical, de modo que se faça distinção entre dessemelhança e diferença de natureza. Ele comenta que ao pensarmos numa música “repetitiva” que dependa da percepção da diferença, ou vice-versa, uma música que não reitera, mas que depende de certo tipo de repetição, “é necessário pensarmos na diferença como diferença de natureza, e não mais como grau de dessemelhança”. (FERRAZ, 1998, p.35). Este autor cita a música serial e minimalista para exemplificar e destacar a importância da escuta adequada para a percepção correta da repetição. Sobre o assunto, ele afirma:

(...) ouvir a música serial como pura diversidade, sem se ater a um princípio unificador, significa mergulhar num objeto caótico, sem qualquer traço que distinga um evento sonoro do outro, um caos generalizado que, após algum tempo de escuta, se assemelha a uma nuvem estática de sons dispersos; (...) ouvir uma música repetitiva tendo por objetivo a busca de traços de semelhanças seria o mesmo que compreender um enunciado no qual todos os instantes fossem exatamente o primeiro instante. O que se conclui desses fatos é que tanto o serialismo quanto o minimalismo se adaptam a modos distintos de escuta e que a diversidade tanto num quanto noutro só é possível quando relacionada a uma repetição adequada (FERRAZ, 1998, p.38).

Veremos, conforme já mencionado, a ocorrência da repetição em diversas instâncias da obra *A Encarnação* na descrição e análise realizadas na segunda etapa deste trabalho. Discorrer sobre repetição e diferença vem ao caso, pois além de dizer a respeito do processo compositivo do objeto deste trabalho, refere-se também a um procedimento que ao longo da história da música recebe tratamento de agente transformador que culmina em inovações na estética musical.

Partiremos agora para a etapa desta dissertação que faz a descrição do processo compositivo da obra *A Encarnação*, buscando conectar os elementos estéticos dela abstraídos com os assuntos expostos acima pelas citações dos autores mencionados. Este panorama teórico sobre elementos transformadores da estética da música contemporânea de concerto será identificado e apontado na estrutura da composição em questão.

4 A ENCARNAÇÃO/EXAME DA PARTITURA

4.1 Informações Preliminares

A *Encarnação* é um título metafórico que tem seu surgimento nas palavras de Dorflès em seu livro *O Devir das Artes* (DORFLES, 1992, p.133), quando ele afirma: “O som encarnado no tempo e o tempo encarnado no som”, e ao mesmo tempo remete a um tema bíblico situado no evangelho de Lucas, que descreve as fases iniciais da vida de Jesus Cristo, que segundo as sagradas escrituras, é o Verbo de Deus Encarnado. Curiosamente, esta metáfora bíblica surge como idéia temática ocasionalmente durante o processo compositivo em paralelo às reflexões teóricas musicais.

A Obra é *A Encarnação*, para Flauta transversal e Piano. É dividida em quatro movimentos, sendo eles: I. O Anúncio, (quando o Anjo Gabriel visita Maria em sonho e anuncia o projeto Divino da Encarnação), II. O Nascimento (depois de encarnado, nasce homem o Filho de Deus), III. A Fuga Para o Egito (perseguidos pelo Rei Herodes os pais do menino fogem para o Egito) e IV. Perdido no Templo (aos 12 anos de idade o menino é esquecido em meio à multidão e fica perdido no templo).

Embora a composição receba títulos com relações bíblicas, não há nenhuma intenção em estabelecer conexões entre os episódios bíblicos e o discurso musical, tais como tentativas de imitações sonoras como narrações dos eventos bíblicos, exceto no primeiro e segundo movimentos que pedem aos intérpretes que recitem fragmentos dos textos bíblicos em questão com as devidas sugestões de dinâmicas e alturas.

Os quatro movimentos estão conectados por idéias e materiais musicais sintonizados com a discussão teórica apresentada na primeira etapa deste trabalho, e, aqui, iniciamos procedimentos que objetivam descrever a percepção do autor da peça sobre as ligações entre estas discussões e os sentidos produzidas pela composição. Para melhor adentrarmos nas peculiaridades da obra, faremos o mapeamento seguinte: Cada movimento será dividido em seções que visam abstrair os aspectos primordiais, e cada seção será dividida em blocos para a percepção do processo de construção interna de cada uma. Após os comentários, figuras da

partitura serão dispostas em seqüência numérica para exemplificá-los. Assim sendo, pensaremos *A Encarnação* dividida em quatro movimentos, cada movimento em seções e cada seção em blocos, sucedidos pelos exemplos da partitura.

O processo de feitura da obra foi desprovido de qualquer intenção em enquadrar ou sistematizá-la dentro de uma forma. Todo o devir construtivo baseia-se na intenção da criação de organismos¹⁴ totalmente distintos e possuidores de vida própria, ligados entre si ao longo da obra através de idéias que atuam nos materiais musicais por eixos condutores. De modo geral, a obra segue um movimento unidirecional, avançando sempre para o adensamento¹⁵ textural e planimétrico, destacando aspectos mencionados na etapa de discussão teórica como elementos transformadores da estética da música contemporânea de concerto.

4.2 A encarnação – I. O Anúncio

O primeiro movimento é configurado em três seções, sendo A, B e C, oferecendo um panorama geral da obra e anunciando que nos movimentos vindouros as idéias musicais mostradas até então serão retomadas e desenvolvidas buscando níveis mais complexos em termos de trama sonora. Entretanto, assim como os outros três movimentos, embora conectados uns aos outros por eixos condutores, este também é um movimento independente cujos eventos e organismos musicais independem do discurso macro da obra para que seu sentido seja estabelecido. Em toda a obra, além das dinâmicas, algumas articulações como acentos, ligaduras, notas com *staccato* são utilizadas como ferramentas para o alcance de efeitos sonoros tais como contrastes e deslocamento do tempo e melódico, buscando sempre o rompimento com a previsibilidade.

¹⁴ Trata-se de uma busca por experiências sonoras específicas sem compromisso de um discurso formal que supostamente detenha estes fluxos conectados pela descontinuidade. Mesmo dentro da formalidade necessária para a construção de uma obra, *A Encarnação* é elaborada sem a intenção de ser fixada em uma forma.

¹⁵ Processo de inserção gradativa de materiais musicais ao devir musical buscando resultados sonoros texturais mais densos ao longo do processo.

4.2.1 Seção A

A Seção A é dividida em dois blocos, que compreendem respectivamente aos dois sistemas iniciais da peça. O primeiro dado sumamente importante nesta seção é a grafia elaborada partindo de dados completamente relativos. Todos os materiais sonoros grafados nestes dois blocos são inteiramente livres, sem comprometimento algum com a escrita proporcional. Em primeira instância, a utilização da grafia nestes moldes justifica-se em função da construção sonora pensada pelo autor objetivando explorar a imprevisibilidade duracional e imprimir na peça a co-autoria do intérprete, possibilitando resultados sonoros distintos a cada performance. Nesta seção, percebemos o germe criador de toda a obra. Ela atua como o DNA de onde partem todas as informações para a construção de todo o tecido musical.

4.2.1.1 Bloco 1

O primeiro bloco (Figura 1) apresenta a nota geradora (fá) soando ao timbre da flauta. Esta nota geradora é repetida três vezes no mesmo sistema, com nuances e articulações diferentes, apontando para um gradativo adentramento nos espaços planimétricos e propondo a escuta atenciosa do timbre do instrumento, deixando claro que neste momento a importância atribuída às alturas é secundária.

O *cluster* na região médio grave do piano reforça o adensamento textural, destacando a importância do timbre na obra, e indicando as dissonâncias como prioridade intervalar na composição, uma vez que no cluster percebe-se apenas uma nuvem sonora ruidosa desprovida de conexões com os sistemas que priorizam as consonâncias. É importante perceber que este cluster sempre vai ocorrer em momentos de mudanças na estrutura da obra. Ele atuará como elemento conectivo e divisor de eventos fundamentais da construção musical (Figura 1).

Outra informação de importância ímpar é a atuação do tempo nestas três primeiras notas que são mantidas segundo os critérios de tempo interno do intérprete, onde a idéia de pulso é dissolvida pelo alargamento temporal roubando do ouvinte a noção cronométrica de tempo. Tem-se aqui o verdadeiro exemplo do

tempo encarnado no som, conforme Dorflès (1992) e o tempo passível de ser experimentado, segundo Langer (1980), ou ainda, o tempo da eternidade, de acordo com Messiaen (apud Ferraz, 1998).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written on a single staff with a treble clef. It features several dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, and *sfz*. There are also markings for *surgindo* and a box at the end that says "Manter até o final do texto." The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) and has a *fff* marking at the end. A dashed vertical line indicates a transition point between the two parts.

Figura 1: A Encarnação/Anúncio – Seção A – Bloco 01

4.2.1.2 Bloco 2

O Segundo bloco (Figura 2) da seção é construído a partir da atmosfera sonora mantida pelo cluster do bloco anterior. Aqui, além do timbre, há a indicação da repetição do texto¹⁶ “o Anjo do Senhor” em forma de Cântico, indicando que a repetição será um elemento explorado em diversas instâncias da composição. A quebra da regularidade é impressa pelos contrastes de dinâmica, na instabilidade do andamento da pronúncia e nos saltos das alturas.

¹⁶ Existem algumas ocorrências de desafio técnico ao intérprete na obra A Encarnação tais como a pronúncia do texto e o grito paralelo à execução instrumental. O grito, além de poder ser compreendido como uma técnica expandida do canto, expõe o intérprete a uma situação teatral merecedora de longa reflexão, não contemplada nesta dissertação em função do foco na busca pela experimentação do timbre.

Fl.

Pno.

Texto
*Falar lentamente

Rápido

O anjo do Senhor anunciou *Anunciou*

mf *p* *f*

O anjo do Senhor *O anjo*

mf *p*

Manter o pedal do cluster.

Lento

Figura 2: A Encarnação/Anúncio – Seção A – Bloco 02

4.2.2 Seção B

Esta seção, concebida em 3 blocos, fornece dados tais como repetição, relações intervalares, superposições rítmicas, processo de rarefação textural¹⁷, despercepção¹⁸, tratamento do silêncio como mantenedor do fluxo sonoro e articulação da memória. Estas informações são apontadas aqui objetivando revelar que tais dados possuem grande importância, e que serão desenvolvidos ao longo da obra.

¹⁷ Retirada de materiais musicais, intencionando a aproximação do vazio sonoro

¹⁸ o que Victorio caracteriza como o tempo em música é este adentramento no *continuum* espaço-tempo virtual que caracteriza a “des-percepção” do tempo cronológico em função de uma percepção focada nas possibilidades intrínsecas no material sonoro, enquanto objeto musical que se transforma, podendo ter como características duração indeterminada e irregular, onde a percepção da passagem dos eventos, da mudança é a característica temporal principal que veicula a percepção para a virtualidade.

4.2.2.1 Bloco 1

O primeiro compasso do bloco (Figura 3) apresenta um motivo melódico do piano fundamentado como matriz, repetida por oito compassos e servindo como base para um percurso melódico da flauta que tem início no segundo sistema do bloco (Figura 4 e primeiro compasso da Figura 5). Este é o primeiro exemplo da repetição material, que gera a diferença como resultante sonora, considerando que a cada repetição da matriz (Compasso 1 da Figura 3), a ação do tempo e da memória modifica a percepção, não sendo possível atribuir o idêntico como característica da repetição desta matriz pois, o tempo não é mais o mesmo e a memória traz a presença da matriz a cada repetição gerando novas relações entre a matriz e todo processo repetidor. Os intervalos¹⁹ que estruturam estes procedimentos são uma quarta justa, uma segunda menor e uma segunda maior, ambas ascendentes; são relações intervalares que funcionam como eixo para o germinar de todas as alturas no decorrer da obra.

4.2.2.2 Bloco 2

Este bloco é estruturado sobre uma breve defasagem rítmica, pautada pela irregularidade do efeito polirrítmico que anuncia o desenvolvimento mais acentuado desta ocorrência em momentos posteriores da obra. O discurso rítmico do primeiro bloco desta seção seguia regular, com os pulsos definidos, e no bloco dois há uma total quebra da regularidade, e toda a construção musical é feita fora dos eixos cronométricos do pulso (Figura 5).

¹⁹ Quando afirmamos a predominância de determinada estrutura intervalar, não negamos outros intervalos que surgem, apenas focalizamos a intenção intervalar que atua como eixo norteador do processo compositivo.

4.2.2.3 Bloco 3

O Bloco 3, além da defasagem rítmica, inicia um processo de rarefação textural que resulta na despercepção, configurado pela repetição do primeiro compasso do bloco com a fragmentação deste (retirada de elementos materiais) no decorrer desse processo repetitivo que mantém-se por 7 compassos, onde o último é silêncio. A repetição e a defasagem da linha do piano têm início desde o bloco dois, mas é no bloco três que o processo é desencadeado com maior vigor através do diálogo com a linha melódica da flauta. Neste jogo de rarefação, é possível notar a forte atuação da memória. A cada repetição da idéia geradora do bloco, um elemento deixa de existir enquanto plano físico sonoro, porém, é mantido na memória. No último compasso do bloco, acontece uma fermata sobre a pausa para mostrar a intencionalidade da presença do silêncio como tecido e mantenedor do fluxo sonoro e, novamente, a memória força a continuidade do discurso musical desenvolvido até então (Figura 6).

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 5/8 time. A tempo marking indicates 190 bpm. The Flute part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The Piano part plays a rhythmic pattern in the first measure, followed by three measures of rests indicated by double slashes. The dynamic marking is *mf*.

Figura 3: A Encarnação/Anúncio – Seção B – Bloco 01. A

Fl. *mf*

Pno. //

Figura 4: A Encarnação/Anúncio – Seção B – Bloco 01. B

BLOCO 02

Fl. *mf*

Pno. //

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Figura 5: A Encarnação/Anúncio – Seção B – Bloco 02

The image displays a musical score for a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) ensemble, specifically for Section B, Block 03. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of music. Each system includes a Flute part and a Piano part. The Flute part features eighth-note patterns, with some measures marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The Piano part features a rising eighth-note line in the right hand, with the left hand providing a simple accompaniment. The score concludes with fermatas in the final measures of both parts.

Figura 6: *A Encarnação/Anúncio* – Seção B – Bloco 03

4.2.3 Seção C

A seção é composta por três blocos e desenvolve as idéias apresentadas desde o início da obra apontando para o fim do primeiro movimento e indícios do segundo movimento.

4.2.3.1 Bloco 01

Nesta parte, o (a) flautista pronuncia o texto “O Anjo” o mais grave possível como deixa para o improvisado de quatro notas estruturadas por relações intervalares de quarta justa e segunda menor, (utilizados no início da obra caracterizando as dissonâncias). Em seguida um cluster reafirma estas dissonâncias e cria uma atmosfera sonora tímbrica através de uma nuvem de harmônicos, sobre o qual o (a) pianista pronuncia a palavra “Anunciou” da região média para a aguda, como que enfatizando (anunciando) a nota que soará na flauta, (fá) atuante como nota geradora de toda a composição (Figura 7).

4.2.3.2 Bloco 02

Temos aqui o desenvolvimento melódico realçando as relações intervalares de quartas justas e segundas menores, partindo sutilmente para a dilatação espacial da linha melódica contraposta por ataques acordais. Ao mesmo tempo em que a linha da flauta busca esta verticalização e desprendimento da sucessividade, ocorrem nuances de intervenções acordais que atam o fluxo ao eixo melódico (Figura 8). Desta forma, este bloco apenas expõe panoramicamente o que quase aconteceu neste momento e que, porém, acontecerá em ocasiões posteriores da obra. Outro detalhe importante neste bloco é o tratamento das pausas como nítido tecido construtivo da obra, ou seja, cada silêncio tem finalidade de participar com importância igual à narrativa sonora. A pausa não pretende de modo algum ser o intervalo entre sonoridades, e sim, o tempo que se deixa experimentar no silêncio (Figuras 9 e 10).

4.2.3.3 Bloco 3

Esta etapa da seção C, última ocorrência deste movimento, tem início com um acorde estruturado por relações intervalares de quartas justas e segundas menores, mantendo o percurso desenrolado no decorrer da obra. O texto que permeou a obra, “o anjo do Senhor anunciou”, é recitado pelo (a) Pianista enquanto a nota geradora acontece em variações microtonais num jogo de contraste de dinâmica. Tem-se aqui o hibridismo tímbrico da voz que pronuncia o texto e da flauta, enquanto a voz vai desaparecendo, a instabilidade melódica da nota geradora cresce, desembocando num jogo de improviso que explora o contraste entre massas sonoras através de cluster, silêncio e uma nota, que improvisados na seqüência escolhida livremente pelo intérprete, desmonta todo o tipo de previsibilidade do ouvinte (Figura 11).

O episódio final deste movimento tem como base estrutural um acorde novamente formado por intervalos de segundas menores e quartas justas mantidos pelo pedal do piano, provocando uma fusão entre as sonoridades vindouras, sendo elas a pronúncia da palavra “anunciou” (neste caso, indicando o primeiro movimento da obra como sendo o anunciador do devir compositivo), e a nota final é a mesma que deu origem a toda composição, porém ao ser tocada, relaciona-se com o acorde e a palavra pronunciada, ambos ainda soando criando um movimento de ininterrupção sonora, permanecendo a impressão de que ainda não acabou (Figura 11).

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is on the top staff, starting with the text "O anjo" and a dynamic marking of *mf*. The Piano part is on the bottom staff, starting with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *ff*. The text "Anunciou" is written above the piano part. A box labeled "Flauta" is positioned above the flute staff. A box labeled "Texto" with the instruction "*Falar lentamente" is positioned above the piano staff. The piano part ends with a cluster of notes and a dynamic marking of *pp*.

Figura 7: A Encarnação/Anúncio – Seção C – Bloco 01

Fl. $\text{♩} = 190 \text{ bpm}$

Pno. *mf*

Figura 8: A Encarnação/Anúncio – Seção C – Bloco 02 A

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Figura 9: A Encarnação/Anúncio – Seção C – Bloco 02 B

Fl. *mf* 3 *mf* 5 *mf* *mf* 3

Pno. *f* *f*

Figura 10: A Encarnação/Anúncio – Seção C – Bloco 02 C

Fl. *pp* *ff*

Pno. *f* *p* *mf* *sumindo* *fff* *Ped.*

O anjo do Senhor anunciou

Figura 11: A Encarnação/Anúncio – Seção C – Bloco 03

4.3 A encarnação – II. Nascimento

Este segundo movimento da obra *A Encarnação* atua como processo de continuidade dos eventos inacabados, ou melhor, segue como seqüência de pequenos anúncios feitos no primeiro movimento e que agora se materializam. A tônica deste movimento se aloja na seção C que desenvolve o adensamento, e seção D, onde a espacialização se efetiva. Este Movimento é dividido em cinco seções (A, B, C, D e E), conforme a descrição a seguir:

4.3.1 Seção A

A seção atual é composta por dois blocos que expõem o discurso musical direcionador do segundo movimento, numa trama concebida em duas partes, onde a primeira além de imprimir o caráter harmônico e melódico pelas relações intervalares internas do percurso revela os aspectos rítmicos que prevalecerão nesta etapa da obra (Figuras 12,13 e 14), a segunda parte (Figuras 15 e 16) expõe o tratamento dado à repetição como ferramenta compositiva para a estruturação do processo de adensamento desenvolvido na seção C.

4.3.1.1 Bloco 1

O primeiro sistema do bloco (Figura 12), embora tendo as proporções duracionais bem definidas, é escrito com a grafia relativa, gerando uma fusão intencional entre grafia relativa e proporcional. Temos a nota geradora deste movimento que continua sendo o fá, porém agora, iniciando fortíssimo e soando em duas oitavas na região grave do piano, (opondo-se ao primeiro movimento que iniciava pianíssimo, na região média da flauta) conectando com uma frase de cinco notas (dó, fá, fá#, dó e si) por meio de um intervalo de quarta justa. Na estrutura interna do conjunto de cinco notas, uma pequena mudança aponta transformações

de ordem intervalar em toda a obra, agora, além da quarta justa, e segunda menor, é constatada a presença de uma quarta aumentada, que representa uma mutação na célula geradora, e indica que novas referências de ordem intervalar serão adotadas ao longo da obra (Figura 12).

Um acorde quartal é repetido como base rítmico-harmônica para uma melodia que desprende-se da flauta e apresenta as seguintes relações intervalares: quarta justa, quarta justa, quinta justa, e quinta aumentada. Chamamos a atenção para este último intervalo por funcionar como princípio gerador de novas idéias que serão manifestadas com muita frequência neste segundo movimento. É perceptível já na próxima ocorrência sonora vestígios do intervalo de quarta aumentada dando origem à escala hexafônica de fá apresentada na íntegra pela flauta e dissolvida logo em seguida pelo discurso musical seguinte que retoma a predileção pelas segundas menores (Figuras 12 a 14).

4.3.1.2 Bloco 02

É desenvolvido aqui um pequeno jogo polirrítmico entre mão direita e esquerda do piano, pautado pela repetição e gradativa inserção de novos elementos, gerando um clima de expectativa a cada compasso repetido. Aqui destacamos a utilização da repetição como ferramenta compositiva que quer enfatizar os elementos incorporados ao longo do desenvolvimento do bloco (Figuras 15 e 16). Este breve processo é dissolvido subitamente com as ocorrências do bloco seguinte, mas traz indicações e chama a atenção para o clímax deste movimento, que também consiste num jogo de adensamento e repetição. Neste bloco os pulsos são metronomicamente bem definidos, entretanto com o adentrar da seção B, há um rompimento brusco com a idéia de pulso.

Flauta

Piano

mf *ff* *mf* *f* *mf* *ff*

p *f*

Ped.

fff

Figura 12: A Encarnação/ O Nascimento – Seção A – Bloco 01 A

Fl.

Pno.

mf

mf

8va

Figura 13: A Encarnação/ O Nascimento – Seção A – Bloco 01 B

Fl.

Pno.

mf

mf

Figura 14: A Encarnação/ O Nascimento – Seção A – Bloco 01 C

BLOCO 02

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Figura 15: A Encarnação/ O Nascimento – Seção A – Bloco 02 A

Fl.

Pno. *mf*

mf

Figura 16: A Encarnação/ O Nascimento – Seção A – Bloco 02 B

4.3.2 Seção B

A seção B quebra de imediato a noção cronométrica de pulso que está fortemente presente no bloco anterior e retoma alguns aspectos primordiais da obra, tais como a dilatação do tempo, intervenções de acordes quartais, improviso e irregularidade rítmica, salientando a mudança de direção que acontecerá na seção seguinte e, ao mesmo tempo, funciona como momento de introspecção que reúne elementos atuantes como eixo condutor da composição, apontando para o ápice do segundo movimento da obra que, além de gerar contraste entre a seção A e a seção

posterior, não apenas pela condução dos materiais musicais conforme mencionado acima, mas também pela escrita relativa que dissolve plenamente a previsibilidade subentendida no processo de adensamento (Figuras 17,18 e 19).

Fl. *pp* *f* *mf* *pp* *fru.* *f* *p*

Pno. *ff*

Figura 17: A Encarnação/ O Nascimento – Seção B – Bloco 01 A

Fl. *pp* *ff*

Pno.

Texto
*Falar lentamente

E o verbo se fez carne

Figura 18: A Encarnação/ O Nascimento – Seção B – Bloco 01 B

Figura 19: A Encarnação/ O Nascimento – Seção B – Bloco 01 C

4.3.3 Seção C

As seções anteriores são articuladas culminando para esta seção uma vez que nela acontece o ponto clímax do segundo movimento, caracterizado pelo adensamento textural gradativo cujo desenvolvimento é estruturado em três blocos:

4.3.3.1 Bloco 1

Partindo da introspecção da seção B que romperá com o adensamento anunciado pela seção A, temos neste bloco a retomada e preparação para o desenvolvimento do clímax do segundo movimento que se aloja justamente na seção C, através de pequenas idéias rítmicas e melódicas configuradas por variações de sonoridades já apresentadas na obra (Figuras 20 e 21). É importante notar que embora este bloco queira servir como ponte entre os eventos sonoros da seção B e o processo de adensamento que virá no próximo bloco, há um rompimento abrupto entre as idéias do bloco atual e o adensamento do bloco posterior que tem início subitamente, como se estivesse dando continuidade no bloco 02 da seção A (Figuras 15 e 16).

4.3.3.2 Bloco 02

Ocorre aqui o início de um processo de adensamento que consiste na inserção gradativa de elementos sonoros ao devir musical, expandindo gradativamente a textura. Neste processo, três elementos destacam-se: Repetição, Timbre e Ritmo. A repetição²⁰ de um padrão musical conduz o fluxo. Ao longo do processo de repetição de uma célula, novas idéias são incorporadas e a textura musical torna-se cada vez mais densa (sobre a repetição, fica a impressão de que ela rouba a consciência do tempo cronológico, uma vez que um mesmo elemento é reiterado, uma ilusão de que o tempo para a cada repetição, e segue apenas após a retomada as mudanças materiais).

O adensamento ocorre sobre um patamar rítmico, sendo perceptível a cada nova célula rítmica adicionada às células repetidas, e sempre de forma polirrítmica, em que células rítmicas distintas são sobrepostas, gerando efeitos de total instabilidade, considerando a não primazia pelo pulso (Figura 22, 23, 24 e 25).

4.3.3.3 Bloco 03

O bloco 3 é cenário de um dos momentos clímax da obra localizado no ápice da inserção de *clusters* no processo de adensamento, deixando visível a gradativa busca da exploração do timbre como elemento primordial, abandonando todas as idéias de relações intervalares, e chegando a um grande cluster fortíssimo, simultaneamente nas regiões agudíssima e gravíssima do piano, sinalizando a intencionalidade da busca pela plena dissonância e experimentação tímbrica. (esfacelamento do tonalismo). As dinâmicas também são pensadas de forma a contribuir com esta gradativa expansão textural, crescendo do pianíssimo ao Fortíssimo (Figuras 26 e 27).

²⁰ Não há um padrão de número de vezes para a ocorrência da repetição.

Figure 20 shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The tempo is marked as 150 bpm. The score is in 7/8 and 3/8 time signatures. The piano part has a dynamic marking of *f* (forte) and *p* (piano). The flute part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Figura 20: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 01 A

Figure 21 shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is in 9/8 and 7/8 time signatures. The flute part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

Figura 21: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 01 B

Figure 22 shows a musical score for Piano (Pno.). The score is in 7/8 and 3/8 time signatures. The piano part has a dynamic marking of *f* (forte).

Figura 22: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 02 A

Fl.

Pno.

f

5

Figura 23: Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 02 B

Fl.

p *f* *mf* *f*

Pno.

mf *p*

Figura 24: Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 02 C

Fl.

Pno.

pp

5

Figura 25: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 02 D

Figure 26 shows a musical score for piano and flute. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/8 time signature. It features several clusters of notes, some with horizontal double-headed arrows above them indicating a 'região média do piano' (middle piano region). The first cluster in the treble clef has a horizontal double-headed arrow above it. The second cluster in the treble clef has a horizontal double-headed arrow above it and four upward-pointing arrows below it, indicating a 'região aguda' (acute region). The third cluster in the treble clef has a horizontal double-headed arrow above it and four downward-pointing arrows below it, indicating a 'região grave' (grave region). The piano part is marked with a dynamic of *mf*. The flute part consists of a single staff with a 3/8 time signature and contains several rests. A legend at the bottom of the score defines the symbols: a black rectangle represents a cluster with the hand closed; a horizontal double-headed arrow represents the middle piano region; an upward-pointing arrow represents the acute region; and a downward-pointing arrow represents the grave region.

Figura 26: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 03 A

Figure 27 shows a musical score for flute and piano. The flute part consists of a single staff with a 3/8 time signature and contains several rests. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/8 time signature. It features several clusters of notes, some with horizontal double-headed arrows above them indicating a 'região média do piano' (middle piano region). The first cluster in the treble clef has a horizontal double-headed arrow above it and four upward-pointing arrows below it, indicating a 'região aguda' (acute region). The second cluster in the treble clef has a horizontal double-headed arrow above it and four downward-pointing arrows below it, indicating a 'região grave' (grave region). The piano part is marked with a dynamic of *ff*. The score includes instructions for extreme pitch: '(o mais agudo possível)' (the most acute possible) with an upward-pointing arrow above the final note of the piano part, and '(o mais grave possível)' (the most grave possible) with a downward-pointing arrow below the final note of the piano part. The flute part is marked with a dynamic of *ff*.

Figura 27: A Encarnação/ O Nascimento – Seção C – Bloco 03 B

4.3.4 Seção D

A seção D é composta por um único bloco. Tendo a seção anterior apresentado o ápice do adensamento textural sonoro, veremos na seção atual a primazia pelas ocorrências musicais pautadas pelos aspectos sonoros menos densos em termos de textura e priorizando a construção sonora espacial, uma vez que não há na construção melódica foco na continuidade linear e é desenvolvida por saltos intervalares, que propõem a escuta intercalada destas relações intervalares e a percepção dos silêncios indicados nas pausas com fermatas.

Os objetos sonoros são dispostos espacialmente na obra sem vínculo com um pulso métrico. Novamente o tempo recebe tratamento completamente desprovido de eixos cronométricos. Considerando o título da obra *A Encarnação*, neste bloco ocorre novamente a efetivação da metáfora onde o tempo é encarnado no som, segundo Dorflès (1992). Em termos melódicos, a ocupação dos espaços rompe com a linearidade que induz à previsão de um pensamento melódico pautado pela sucessão intervalar. Os acordes são mantidos por pedais e colocados propositalmente através de fermatas sobre pausas que os fazem soar até o total silêncio. Permanecem as relações intervalares que norteiam a obra, (quartas justas e segundas menores), acrescida agora da quarta aumentada, inserida no início deste movimento (figuras 28, 29 e 30).

The image shows a musical score for two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and accidentals (sharps and naturals) and a fermata over the final note. The lower staff contains a chordal accompaniment with a fermata over the final chord. Dynamics markings 'p' and 'f' are present, along with the instruction 'Ped.' (pedal).

Figura 28: *Encarnação/ O Nascimento* – Seção D – Bloco 01 A

Fl. *mf* *f* *fru.* *ff* *mf* *ff* *pp*

Pno. *p* *f* *fru.* *ff* *p* *f* *f*

Fl. *mf* *fru.* *pp* *f*

Pno. *mf* *ff*

Figura 29: A Encarnação/ O Nascimento – Seção D – Bloco 01 B

Fl. *mf* *mf* *fru.* *pp* *ff*

Pno. *mf* *mf* *mf*

Figura 30: A Encarnação/ O Nascimento – Seção D – Bloco 01 C

4.3.5 Seção E

Nesta seção acontece uma breve reexposição dos materiais sonoros, em quatro compassos, dentro de uma estrutura rítmica regular, pelas relações intervalares de quartas justas e segundas menores, conduzindo ao final do segundo movimento com a nota geradora na região aguda da flauta. (Figura 31). A primeira célula deste movimento é repetida no primeiro compasso da seção E, porém com modificações nas articulações, acentos, dinâmicas e contexto rítmico, e embora as alturas ocupem exatamente as mesmas regiões e proporções rítmicas utilizadas no início do movimento. Os discursos melódicos da flauta e piano soam simultaneamente apenas em um breve momento quando a linha da flauta apresenta três notas em semicolcheias e o piano um *cluster* na região média, em semínima, cujo efeito sonoro dissolve a clareza da intenção melódica, contradizendo todo o discurso desenvolvido na seção.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 12/16 time, divided into two systems. The first system shows the Flute part with a melodic line in the first measure, marked 'mf', and then a rest in the second measure. The Piano part has a melodic line in the first measure, marked 'mf', and then a rest in the second measure. The second system shows the Flute part with a melodic line in the first measure, marked 'ff', and then a rest in the second measure. The Piano part has a melodic line in the first measure, marked 'mf', and then a melodic line in the second measure, marked 'ff'. The Piano part in the second measure has a cluster of notes, marked '(cluster) ff'. The Flute part in the second measure has a melodic line, marked 'mf'.

Figura 31: A Encarnação/ O Nascimento – Seção E – Bloco 01

4.4 A Encarnação – III. A Fuga Para o Egito

O terceiro movimento é caracterizado pelo desenvolvimento melódico e rítmico. O piano e a flauta estarão continuamente ligados pelo diálogo entre discursos melódicos, conduzidos por intensa diversidade rítmica e polirrítmica. Ao contrário do segundo movimento, a obra desde o início mantém uma ambiência textural bastante densa pela trama melódica, harmônica e rítmica. O discurso musical, bastante intenso, nega o silêncio durante quase todo o desenvolvimento da obra e, ao final, um processo de rarefação conduz a peça a um clímax pautado pelo silêncio, e novamente pela experimentação do tempo. Foi dividida em três seções, A, B e C, conforme veremos a seguir:

4.4.1 Seção A

A seção contém apenas um bloco, que direciona os eventos sonoros partindo de um ciclo de quartas justas na mão esquerda e outro na mão direita do piano conectado por uma segunda menor, permeando estas duas relações intervalares como eixo em todo movimento. A nota geradora continua sendo o fá. Também as relações harmônicas são estruturadas pelos intervalos de segundas menores e quartas justas (Figura 32).

Embora haja uma freqüente mudança de compassos, o pulso mantém-se latente dentro da construção interna de cada célula, porém estas mudanças provocam instabilidade ao romperem com a previsibilidade (Figura 33). É interessante ressaltar também neste bloco, uma simetria visual no processo de escrita bastante compatível com a resultante sonora desta seção em termos de ocupação espacial e distribuição figural rítmica dentro dos compassos. O último compasso do bloco é construído de forma crescente e simétrica, partindo do agudo para o grave (uma nota na linha da flauta, duas notas na linha da mão direita do piano e três notas na linha da mão esquerda), através de uma ocupação espacial também regida pela simetria (Figura 34).

Flauta

Piano

$\text{♩} = 180 \text{ bpm}$

f

fru.

p *f* *f*

3

Figura 32: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção A – Bloco 01 A

Fl.

Pno.

4

$\frac{15}{32}$

$\frac{10}{16}$

f

mf

f *mf* *f*

3

Figura 33: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção A – Bloco 01 B

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 6-10) features a Flute part with dynamics *mf*, *ff*, *mf*, *f*, and *ff*, and a Piano part with dynamics *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The second system (measures 8-10) features a Flute part with dynamic *f* and a Piano part with dynamic *p*. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and slaps.

Figura 34: *A Encarnação/ A Fuga Para o Egito* – Seção A – Bloco 01 C

4.4.2 Seção B

A seção B prepara e anuncia o momento ápice do terceiro movimento, que virá na próxima seção. Dividida em três blocos, a seção B apresenta um visual simétrico que permeia a estruturação das nuances de dinâmicas, a condução das linhas melódicas, as células rítmicas e conduções harmônicas.

4.4.2.1 Bloco 1

O primeiro compasso do bloco 1 rompe completamente com a seção anterior quando uma pausa inesperada precede uma quiáltera de três tempos em que a linha da mão esquerda do piano apresenta um acorde de tons inteiros com cinco notas começando em fá. Em seguida a flauta faz soar uma nota dó, e a mão direita do piano partindo da nota dó tem um acorde de tons inteiros também de cinco notas

(Figura 35). A impressão que fica após este compasso é que a direção do discurso musical segue para rumos completamente diferentes do processo que estava em andamento, entretanto o diálogo sonoro entre flauta e piano pautado pelo eixo melódico permanece. O quarto compasso deste bloco inicia no piano uma intenção espacial na construção sonora, enquanto a flauta retoma as nuances do início da célula geradora da obra, começando pela nota dó (Figura 36). Este bloco também é caracterizado por um jogo que intercala ocupação sonora e silêncio no percurso do tecido melódico, e dentro deste jogo mantém-se a predominância dos intervalos de quarta justa e segunda menor (Figuras 35 a 37).

4.4.2.2 Bloco 2

O bloco 2 explora ainda mais a relação intervalar de segundas menores. Nos dois primeiros compassos do bloco, há uma construção melódica gerada por segundas menores, resultando numa atmosfera sonora intervalar com alto nível de dissonância principalmente considerando as melodias paralelas da flauta e mão esquerda do piano que percorrem outro trajeto, mantendo semelhanças nas figurações rítmicas (Figuras 38 e 39). Neste bloco mantém-se a simetria que caracterizava o bloco anterior. Há um equilíbrio visual na distribuição das figuras musicais, as divisões rítmicas são estruturadas de modo que as proporções sejam percebidas visualmente e auditivamente. Além dos intervalos de segundas menores, persistem também as quartas justas que estruturam quase todas as relações acordais. (Figuras 38 a 40).

4.4.2.3 Bloco 3

Este bloco rompe com a simetria desenvolvida até então e é cenário do processo mais denso deste movimento em termos rítmicos, harmônicos, melódicos e texturais, objetivando uma contraposição com o processo de rarefação que virá na próxima e última seção caracterizado pela diminuição gradativa da massa sonora.

Prevalecem os intervalos de quartas justas e segundas menores. No penúltimo compasso deste bloco ocorre a inserção de ruídos paralela ao desenvolvimento melódico provocando um hibridismo sonoro, onde também o ruído é assumido como discurso musical. Estes ruídos são *clusters* com a mão fechada, amalgamados por contrastes bruscos de dinâmicas variantes entre *P* e *F*, interferindo timbricamente na sucessão melódica em andamento, gerando um nível de tensão intensificado pela aceleração em algumas figuras rítmicas (Figuras 41 e 42).

The musical score for Figure 35 consists of two systems. The first system features a piano part on the left and a flute part on the right. The piano part begins with a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *f*. The flute part starts with a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *f*. The second system shows the piano part with a triplet of eighth notes marked *ff* and a melodic line with dynamics *p*, *ff*, and *p*. The flute part is silent in this system.

Figura 35: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 01 A

The musical score for Figure 36 consists of two systems. The first system features a flute part on the left and a piano part on the right. The flute part begins with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a melodic line with dynamics *f*, *ff*, *ff*, *p*, and *f*. The piano part starts with a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*. The second system shows the flute part with a triplet of eighth notes marked *tr* and *fru.*, followed by a melodic line with dynamics *ff*, *p*, and *f*. The piano part starts with a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*.

Figura 36: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 01 B

15

Fl.

mf

Pno.

mf

Figura 37: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 01 C

f

mf

mf

Figura 38: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 02 A

17

Fl.

f

p

f

Pno.

ff

p

ff

f

mf

p

ff

Figura 39: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 02 B

19 *tr*
 Fl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*
 Pno. *f* *p* *f*

Figura 40: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 02 C

20 *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *f* *p* *f* *ff* *tr* *fru.*
 Fl. *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *f* *p* *f* *ff*
 Pno. *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*
 (com a mesma dinâmica)

Figura 41: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 03 A

Figura 42: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção B – Bloco 03 B

4.4.3 Seção C

A seção é concebida em apenas um bloco. O primeiro compasso (5/8) retoma a idéia simétrica tanto sonora como visualmente (Figura 43). A flauta atua no primeiro tempo do compasso, no piano a linha da mão direita utiliza o terceiro tempo e a linha da mão esquerda o quinto tempo, os demais espaços do compasso são preenchidos pelo silêncio. Há um fluxo melódico que transita da linha da flauta para a mão esquerda do piano intercalados, apontando para o jogo de vazio e sonoridades que surgirão a partir do compasso seguinte.

O terceiro movimento, conforme já mencionado, manifesta intensa densidade na textura sonora, e o silêncio pouquíssimas vezes fora utilizado, se comparado aos outros movimentos da obra. Assim sendo, a seção C atua como um clímax “negativo”²¹, pois no apogeu da obra, propõe-se a escuta do silêncio como primazia, e os outros movimentos, ao contrário, têm como ponto de partida a menor densidade textural para oferecer no ponto clímax uma massa sonora de maior densidade. Este

²¹ Geralmente o clímax é configurado pelo ápice da complexidade e densidade textural sonora, neste caso o terceiro movimento inteiro tem a complexidade sonora intensa como preparação para o momento que está em evidência: o silêncio. Há um percurso sonoro que leva ao silêncio. O silêncio é o ponto final do caminho.

processo de rarefação sonora tem início no segundo compasso da seção. A fórmula de compasso é 3/4 e a figuração rítmica é construída sobre a justaposição de células, instaurando grande instabilidade na métrica. Tem-se na mão esquerda do piano a marcação do pulso, na mão direita a subdivisão do compasso por quatro, e na linha da flauta a subdivisão do compasso por cinco (Figura 43).

Novamente a repetição é utilizada como importante ferramenta compositiva, uma vez que as células são repetidas e gradativamente elementos sonoros são retirados deste fluxo. Nota-se que à medida que um elemento retirado deixa de soar, o silêncio é proposto como substituto, e é perceptível a atuação da memória, que insiste em articular mentalmente toda a célula que deixou de existir no plano físico, e a torna viva na lembrança do ouvinte. A última nota do processo desperceptivo (compasso 29) é um mi que estabelece conexão com a próxima nota (fá) por meio do intervalo de semitom. Vale ressaltar que o intervalo de semitom atua como eixo intervalar de toda obra, e a nota fá como nota geradora. O último compasso do movimento dissolve espacialmente a idéia melódica desenvolvida até então no terceiro movimento (Figura 44).

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 24, 25, and 26. Measure 24 is in 5/8 time and features a triplet of eighth notes in the flute (f) and a triplet of eighth notes in the piano (f). Measure 25 is in 3/4 time and features quarter notes in the flute (f) and alternating piano (p) and forte (f) chords in the piano. Measure 26 is in 3/4 time and features quarter notes in the flute (f) and alternating piano (p) and forte (f) chords in the piano. Dynamics include f, mf, p, and mf.

Figura 43: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção C – Bloco 01 A

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, starting at measure 27. It features a melodic line with five measures of eighth notes, each marked with a '5' (fingerings). The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fff*), with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. The Piano part is in the lower staff, also starting at measure 27. It features a rhythmic accompaniment with piano (*p*) dynamics, followed by a fortissimo (*fff*) section. The score is in 3/4 time and includes a key signature change to one flat (B-flat) at measure 31.

Figura 44: A Encarnação/ A Fuga Para o Egito – Seção C – Bloco 01 B

4.5 A encarnação – IV. Perdido no tempo

O quarto movimento, o último, foi concebido a partir de uma célula geradora que permeará todo o processo compositivo desta etapa criadora, ora integralmente, e em outros momentos dissolvida nas relações estabelecidas com outras ocorrências sonoras. A exploração tímbrica, polirrítmica, e sobreposição de melodias neste movimento ganha tônica, bem como a utilização para fins não convencionais dos instrumentos utilizados na composição²². Este movimento é estruturado em quatro seções (A, B, C e D). As quatro seções atuam na peça como duas micropeças que desenvolvem idéias semelhantes, e que, juntas, criam a idéia de movimento unidirecional para o todo deste quarto movimento. A e B apresentam um discurso musical, C e D repetem este discurso, porém, em nível de complexidade e densidade muito maior. O andamento é (semínima igual a 60 bpm²³)

²² Piano e flauta.

²³ Este andamento é exatamente a marcação dos segundos (60 batidas por minuto). Há aqui a intenção metafórica de dissolver os padrões internos deste pulso que remete ao relógio e simboliza o tempo cronométrico, tornando-se gradativamente dilacerado ao longo do IV movimento.

4.5.1 Seção A

A seção A é constituída por apenas um bloco. A célula geradora é apresentada nos dois primeiros compassos da linha da flauta (Figura 45). Temos na célula apresentada uma seqüência de três notas (fá – si – mi) estruturada por intervalos de uma quarta aumentada e outra justa, um intervalo de sétima maior considerando as extremidades (fá – mi), Inversão do intervalo de segunda menor; Na próxima seqüência de notas temos (dó – fá– fá# - sib) uma quarta justa, uma segunda menor e uma terça maior. Considerando as extremidades (dó - sib) tem-se uma sétima menor, cuja inversão é a segunda maior. Na última das três seqüências veremos as notas (si - dó# - ré# - fá), Intervalos de segundas maiores, formando as quatro primeiras notas da escala de tons inteiros, e o intervalo gerado pelas extremidades (si - fá) é uma quinta diminuta, cuja inversão é a quarta aumentada. Para finalizar a descrição da grande célula geradora temos a nota geradora instabilizada pela aplicação de um trilo, oscilando-a em um semitom ascendente (Figura 45).

As relações intervalares apresentadas acima atuam como o pilar estrutural das relações intervalares de todo o quarto movimento. Com a repetição da célula geradora veremos com muita freqüência a superposição de algumas figuras instauradas nesta célula, e a transposição da mesma em diversas alturas, mantendo apenas os agrupamentos rítmicos.

No terceiro compasso da seção A ocorre o primeiro evento polirrítmico, onde a linha da mão direita do piano é sobreposta à esquerda nos dois primeiros tempos do compasso, e no último tempo, a linha da flauta sobrepõe-se às duas outras. Também as dinâmicas atuam na construção de todo o tecido sonoro deste movimento, imprimindo sempre o contraste entre as sonoridades, e realçando algumas intenções que são destaques na obra. (Figura 45).

No compasso 4, a mão esquerda do piano inicia com um intervalo de sétima maior e em seguida ocorre a sobreposição de melodias. Estas melodias sobrepostas são integralmente uma escala de tons inteiros, porém, na linha da mão direita do piano inicia partindo da nota si, e da linha da flauta, uma quarta justa acima (fá), resultando numa instabilidade intervalar sob contraste rítmico, uma vez que a célula rítmica é toda regular, porém a linha da mão esquerda desestabiliza o conforto

rítmico como uma interferência ternária em quáiltera, sob um bloco de quatro semicolcheias (Figura 46).

A última ocorrência da seção é um bloco de improviso com algumas indicações na bula para a flauta, dentro das alturas indicadas, proporcionando possibilidades múltiplas de nuances e resultantes sonoras a cada interpretação, e buscando sonoridades distintas das comumente utilizadas no instrumento (Figura 47).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes, followed by another triplet. Dynamics are marked as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are markings for *tr* (trill), *fru.* (flutter-tonguing), and *gliss.* (glissando). The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. It features chords and moving lines, including triplets. Dynamics are marked as *ff* and *p*.

Figura 45: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção A – Bloco 01 A

4

Fl.

mf

ff

p

Pno.

mf

ff

mf

p

ff

Figura 46: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção A – Bloco 01 B

6

Fl.

f

p

ff

tr

12''

Improviso com as alturas estabelecidas, explorando e intercalando irregularmente: timbres, dinâmicas e desenhos rítmicos.

Pno.

p

ff

p

ff

f

mf

Figura 47: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção A – Bloco 01 C

4.5.2 Seção B

As características rítmicas e melódicas da célula geradora continuam sendo desenvolvidas, transpostas a outros planos e diluídas entre novas idéias que surgem na obra.

4.5.2.1 Bloco 01

Este bloco provoca algumas variações desta célula geradora explorando as possibilidades de relações intervalares aliadas a movimentos rítmicos (Figura 48). Uma breve descontinuidade é marcada pelo silêncio inesperado sucedido por dois *clusters*, o primeiro o mais agudo possível, e o segundo o mais grave possível. Aqui é clara a integração tímbrica ao discurso sonoro fluindo do silêncio. Após este episódio a célula geradora é apresentada na linha da mão direita do piano bifurcando-se no compasso seguinte em três outras células (compasso 13) que são dissolvidas numa trama rítmica (compasso 14) de caráter denso e acelerado (Figura 49). Este último compasso do bloco 1 da seção B atua como marco divisor das idéias em desenvolvimento na obra das seções A e B, conduzindo a um novo discurso sonoro.

4.5.2.2 Bloco 2

Ocorre neste bloco a retomada da nota geradora com *frulato*, na pretensão de indicar o timbre como primazia dos eventos sonoros posteriores. Um *cluster* novamente ocorre apontando mudanças no discurso sonoro, agora, primeiro o mais grave possível, e em seguida o mais agudo possível. Uma indicação de improviso solicita do intérprete destaque na exploração das irregularidades rítmicas, de alturas, privilegiando as nuances que realcem o timbre. Neste bloco de improviso novamente a escrita relativa está presente com uma marcação de 12 segundos de duração.

Aqui percebemos o rompimento abrupto com a grafia proporcional, o sistema de tonalidades e a justeza das durações, uma vez que os resultados sonoros do bloco de improviso são completamente imprevisíveis e descomprometidos com quaisquer padrões de regularidade. Os três últimos compassos do bloco seguem desenvolvendo as relações intervalares e padrões rítmicos dados na célula geradora, desembocando num acorde de cinco notas estruturado na escala de tons inteiros (Figuras 50 e 51).

4.5.2.3 Bloco 3

O bloco tem início com uma melodia estruturada nos intervalos respectivos de quarta aumentada, segunda menor e terça maior, sob dinâmica que provoca contraste das extremidades da melodia para a parte central (f p f). No segundo compasso deste bloco, veremos um evento sonoro completamente regido e amalgamado pela experimentação tímbrica. Tem-se inicialmente na flauta a nota geradora com um trilo que a desestabiliza em um semitom ascendente, como deixa para o (a) pianista, que tem a tarefa de gritar e aplicar um ataque de cluster o mais agudo possível logo em seguida. Estas duas nuances tímbricas (grito e cluster) são indicados dentro da escrita proporcional, na fórmula de compasso 3/4, onde no último pulso, uma quátera subdivide o pulso em três, e assim temos o grito, uma pausa e o *cluster* (Figura 52). Até então a utilização do grito é episódio inédito na peça, e além da busca de novos planos sonoros e tímbricos, há aqui a intenção de inserir na notação proporcional elementos que não fazem parte da utilização deste sistema de escrita. Se pensado como continuidade do percurso melódico, o grito e o cluster seriam ruídos que interferem no fluxo, entretanto, o autor da obra tem intenção de fazer coexistir hibridamente as duas intenções (escrita tradicional e ruído) com intuito de alcance de novos planos e resultados sonoros a partir desta relação.

O último evento desta seção é um bloco de improviso para o piano, onde as alturas indicadas integram a escala de tons inteiros partindo da nota fá, na região média do piano. É sugerida a exploração da instabilidade nas nuances, dinâmicas sons percussivos e todos os materiais a serem utilizados (Figura 53). Os sons

percussivos consistem em batidas com a mão na madeira do piano, cuja resultante sonora fundamenta-se completamente na quebra da regularidade em todos os aspectos sonoros.

Sobre este mote de improviso, há uma consideração importante a ser feita, que diz respeito à utilização do instrumento (piano) para finalidades percussivas. Percebemos então a questão da percussão que ganha destaque com a primazia na busca pelo timbre, que inclusive instrumentos pensados para finalidades exclusivamente harmônicas e melódicas são submetidos a experimentos percussivos.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 8-10) features the Flute part with a rest in measure 8, followed by a melodic line in measures 9 and 10. The Piano part has a complex accompaniment with chords and triplets. The second system (measures 11-13) continues the Flute part with a trill in measure 11 and a melodic line in measures 12 and 13. The Piano part continues with chords and triplets. Dynamics include *mf*, *ff*, *f*, *f > p*, and *mf*. Performance markings include *tr* (trill) and *mf < f* (crescendo).

Figura 48: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 01 A

11

Fl.

(o mais agudo possível, chaster com a mão aberta)

ff 8

Pno.

ff

f 8 *p*

ff 5 *ff* 8

(o mais grave possível, chaster com a mão aberta)

ff

14

Fl.

mf 8

Pno.

mf

mf *f* *ff*

Detailed description: The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The first system (measures 11-13) features a Flute part with a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. The Piano part has a dynamic range from *ff* to *p* and includes triplet markings. Performance instructions in Portuguese are provided: '(o mais agudo possível, chaster com a mão aberta)' with an upward arrow and '(o mais grave possível, chaster com a mão aberta)' with a downward arrow. The second system (measures 14-16) continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the Flute and a dynamic range from *mf* to *ff* for the Piano. Triplet markings are present in both parts.

Figura 49: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 01 B

fru.

Improviso com sons percussivos, intercalando desenhos ritmicos irregulares e alturas. De modo que se destaque o "vento" do sopra, explorando graves e agudos.

12"

Dinâmica livre, no final ir "sumindo".

(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

(o mais grave possível, cluster com a mão aberta)

Figura 50: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 02 A

17

Fl.

3

3

p ————— *ff*

Pno.

3

3

p ————— *ff* *p* ————— *ff* *p*

8^{vb}

Figura 51: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 02 B

20

Fl.

$f > p < f$ ff p ff

tr (\sharp)

Pno.

Grito dentro do piano.

mf 3 ff

(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

ff

Figura 52: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 03 A

23

Fl.

Improviso com as alturas estabelecidas, explorando e intercalando, irregularmente, nuances e sons percussivos.

Pno.

12"

x = Batidas com a mão, na madeira do piano.

Figura 53: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção B – Bloco 03 B

4.5.3 Seções C e D

As duas próximas seções funcionam como variação das duas seções anteriores. O eixo norteador também está pautado no desenvolvimento das idéias da célula geradora com maior nível de tensão gerado pelas instabilidades rítmicas e aceleração duracional ainda maiores, por contrastes nas dinâmicas, pelos jogos melódicos diluídos na ocupação de planos simultâneos. As seções C e D apresentam ainda em algumas instâncias interferências tímbricas e utilização da escrita relativa.

4.5.3.1 Seção C

A seção atual é uma das mais densas da obra em termos de desenvolvimento textural resultante das irregularidades e acelerações rítmicas. A célula geradora é repetida de forma dissolvida com o percurso em desenvolvimento, atada ao jogo rítmico que caminha em direção ao clímax deste processo localizado nos compassos 32 a 34, últimos desta seção. A fórmula de compasso mantém seu padrão em quase toda a obra (3/4) e o andamento relativamente lento (60 semínimas por minuto), entretanto a trama rítmica interna dos compassos torna-se tão descontínua e instável (mesmo repetindo inúmeras vezes figurações rítmicas e melódicas da célula geradora) que em alguns momentos o fluxo impede que o pulso seja percebido com precisão (Figuras 54 a 57).

Também os encadeamentos melódicos, embora a maioria deles sejam repetições da célula geradora, fornecem resultante sonora extremamente diversificada, por serem constituídas a partir da base intervalar já mencionada, porém, diluídas em saltos por entre as camadas planimétricas do arcabouço musical. Persiste a ocorrência da polirritmia em várias instâncias, entretanto um dos eventos polirrítmicos mais densos consta no compasso 33, momento clímax da obra, em que um compasso (1/4) é subdividido por três (mão direita do piano), por quatro (mão esquerda do piano) e por dez (linha da flauta), imprimindo caráter rítmico totalmente irregular e massa sonora textural densa (Figuras 58 e 59).

24

Fl.

mf *f* *fru.*

Pno.

mf *mf* *ff* *mf*

Figura 54: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 A

26

Fl.

ff *p* *f* *mf* *gliss.*

Pno.

ff *mf* *p* *p* *mf*

Figura 55: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 B

28

Fl.

f *ff* *mf* *ff*

5 6

3 3 3

Pno.

3 *ff* 3 6

3 *ff* *mf*

Figura 56: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 C

30

Fl.

f *p* *f* *p* *ff*

3 3 *f* 3

Pno.

p 3 *ff*

Figura 57: Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 D

32

Fl.

mf

5

3

ff

5

5

Pno.

mf

5

3

ff

3

ff

Figura 58: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 E

34

Fl.

mf

5

ff

Pno.

ff

5

pp

5

ff

pp

Figura 59: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção C – Bloco 01 F

4.5.3.2 Seção D

A última seção é concebida em dois blocos. O Bloco 1 compreende os dois primeiros sistemas, estruturados pela grafia relativa e atua na obra como *coda*. Nas notas iniciais do bloco a experimentação temporal é retomada, uma vez que não há o estabelecimento de parâmetros métricos para a duração das notas, ficando a critério do tempo interno do intérprete. As notas são estruturadas espacialmente tendo os intervalos da célula geradora como eixo. O aumento gradativo na intensidade acontece desde a nota fá ao primeiro *cluster*, destacando o gradativo adentramento a novos planos (Figura 60).

O primeiro *cluster* indica alturas mais graves possíveis, sucedido por outro *cluster* o mais agudo possível, que se conecta com um improviso para flauta indicando o aceleração das notas fá, si, ré# e sol, desde lento ao mais rápido possível, e, paralelo a este processo de aceleração, a dinâmica também deve crescer do *P* ao *FF*. A alternância das dinâmicas resultam na quebra da previsibilidade (Figura 60).

O próximo sistema é iniciado com um grito em *glissando* que tem origem na região aguda e termina conectando-se com o último *cluster* da obra, o mais grave possível. Os harmônicos do *cluster* soam demoradamente proporcionando a dilatação experimentação temporal por excelência. O ouvinte, ao acompanhar o trajeto do grito, perde a noção cronométrica do tempo, e ao ser surpreendido pelo impacto sonoro ruidoso do *cluster* em dinâmica fortíssimo, tem possibilidade de perceber também a experimentação do timbre como elemento primordial na construção do tecido sonoro, desvinculado das lógicas internas do sistema tonal (Figura 61).

Finalizando o bloco, há um improviso para a flauta e piano, sinalizando o rompimento total com o tonalismo. O improviso gira em torno de doze segundos determinados para a duração, e consiste no movimento microtonal (Figura 61). Nota-se a proposta de escuta sem estabelecimentos hierárquicos, uma vez que os improvisos contemplam sonoridades das regiões graves, médias e agudas, sem preocupações com as relações intervalares possíveis, tendo como intenção única a escuta das alturas, intensificadas pela dinâmica ascendente do pianíssimo ao fortíssimo.

O último bloco tem como característica primordial a total quebra da regularidade rítmica. As indicações da fórmula de compasso estabelecem um pulso com intenção de se assemelhar aos segundos do relógio (semínima igual a 60 bpm), considerado relativamente lento, e simetricamente regular em termos de pulso. Entretanto o último compasso da obra dissolve completamente a noção cronométrica do tempo (Figura 62).

A fórmula de compasso é 2/4 e no primeiro pulso ocorre o desenvolvimento polirrítmico com resultante sonora de textura extremamente densa, onde somadas todas as notas deste tempo incluindo piano e flauta, totalizam 23 notas tocadas em um segundo. O pulso torna-se imperceptível dentro desta teia sonora, e o que prevalece enquanto sonoridade passível de percepção é um agrupamento tímbrico conduzido por figurações duracionais. No segundo tempo do compasso, o número de notas tocadas dentro de um segundo é inferior, mas os deslocamentos das mesmas distribuídas espacialmente em pontos diversos do pulso, provocando também a instabilidade rítmica que ofusca a clareza quanto à percepção metronômica.

Também as relações intervalares nesta etapa final avançam num adensamento cujos resultados atingem um patamar de tensão que dificulta a percepção clara das alturas. No primeiro compasso do bloco, dois acordes quartais acontecem, um na mão esquerda (dinâmica PP) e outro na mão direita (dinâmica FF). Também o registro das dinâmicas enfatiza o processo crescente do alargamento textural. No segundo compasso do bloco acontece uma quiáltera de cinco notas dentro de uma semínima (também com dinâmica crescente P a FF), e as relações intervalares construídas horizontalmente por quarta justa, sétima menor, quinta diminuta e quinta aumentada (Figura 62).

Até aqui, o conforto na percepção das relações intervalares é presente, porém, no compasso seguinte, cujas relações intervalares são construídas em saltos explorando a espacialidade a partir dos intervalos servidos como eixo da obra (mencionados ao longo de todo este processo), a velocidade em que as notas são agregadas ao fluxo rítmico transforma estas relações duracionais em uma atmosfera tímbrica formada pela gama de harmônicos, e a percepção de todas as diferenças geradas nas relações internas deste compasso são extremamente dificultadas e, novamente, o timbre revela-se elemento de importância primordial na construção musical (Figura 62). Além do destaque ao timbre, é perceptível nesta densa

37

Fl.

p \longrightarrow *ff*

5

5

5

Pno.

ff

pp

ff

5

5

Figura 62: A Encarnação/ Perdido no Templo – Seção D – Bloco 01 C

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao permear os assuntos propostos neste trabalho, vertidos pelos aspectos sonoros do texto musical e experiência do tempo, embora havendo diversos desdobramentos e aspectos filosófico-musicais que distam uns dos outros, é possível perceber a presença de um eixo condutor que possibilita estabelecermos ligações entre os assuntos por um veio conectivo do princípio ao fim. Estas ligações me levam a pensar de maneira comparativa no processo de composição que lida o tempo inteiro com as relações entre os elementos musicais, e que ressoa nas discussões sobre eles enquanto conceitos.

Se a discussão estiver girando em torno do timbre, por exemplo, é possível o trânsito e acesso também ao tempo. Se o foco do assunto for o tempo, o ritmo pode ser acolhido ligando-se a ele. Falar sobre repetição, necessariamente exige um contato com o tempo, com a memória e assim por diante. O mesmo pode-se dizer a respeito de qualquer questão aqui trazida; há sempre uma porta aberta para que estes aspectos musicais se relacionem e nos comuniquem sentidos diversos. A relação timbre e tempo, por exemplo, leva Victorio (2003) a raciocinar sobre questões ligadas às dimensões e a atmosferas da virtualidade.

Assim, temos no arsenal metamórfico dos elementos musicais, aspectos conectivos, funcionando como entidades que se organizam numa atuação conjunta em prol às transformações musicais de naturezas diversas, e de alguma forma, estas transformações fluem e se relacionam com os aspectos sociais, onde o ser humano insere ou retira da arte características, que dizem respeito ao que confere sentidos à própria vida.

Na música do século XX, ocorre a inserção de novos elementos à estrutura musical e também a releitura de elementos que já compunham esta teia formadora, resultando em novos significados. O que é possível notar a partir desta realidade já discutida à luz de alguns autores em instâncias diversas deste trabalho é que, na atualidade, o compositor tem responsabilidades musicais imensas diante da vasta gama de possibilidades sonoras, rítmicas e conceituais que se apresentam. Efetivar consistência nos resultados compositivos dentro do contexto da música contemporânea de concerto requer do compositor total sintonia com todos estes elementos que com o adentrar ao século XX mostram-se de importância

determinante para os significados da música nos tempos atuais. Sobre o processo compositivo da obra *A Encarnação* e a abstração dos aspectos destacados como mais importantes pela ligação com a discussão teórica aqui desenvolvida como temática do trabalho, mencionamos os apontamentos a seguir:

A escrita relativa apresenta-se como uma alternativa eficaz no processo compositivo da música contemporânea de concerto, visto que nela abre-se um arsenal de possibilidades para a grafia de sonoridades e nuances até então limitadas pelos estabelecimentos da escrita proporcional. Percebe-se que estas possibilidades de escrita surgem a partir da necessidade de grafar inovações quanto à utilização do timbre agora concebido como tecido formador da teia composicional, e à medida que o timbre ganha este espaço a escrita passa por adaptações que expandem as possibilidades de grafia visando atender as inovações no campo da composição.

Além dos reflexos acima mencionados, existe uma relação de escuta fornecedora de dados importantes, ligados às transformações estéticas na música do século XX. À medida que o timbre é percebido como elemento passível de inúmeras possibilidades compositiva, há uma construção de relação dialética entre a intenção de escuta e os resultados sonoros que adentram à música. A escuta do timbre como intenção primeira inicia um processo de descentralização do sistema de tonalidades, caracterizado pela não primazia das relações hierárquicas melódicas e harmônicas e o estabelecimento da busca pela percepção dos planos sonoros.

Esta nova intenção de escuta influi no processo cognitivo de percepção musical por inserir o ouvinte numa atmosfera musical cujo espectro sonoro é amplamente dilatado, se considerado a escuta atada pelas relações tonais. Isto não estabelece juízo de valor a nenhum estilo musical, mas quer dizer que os materiais musicais sempre existiram e estiveram disponíveis, entretanto, se em outras épocas o timbre, por exemplo, não era contextualizado musicalmente conforme é feito nos dias atuais, indica que a mudança se aloja no processo cognitivo do ouvinte e, ao mesmo tempo, este processo cognitivo é dilatado e influenciado dialeticamente pela escuta do timbre.

A nova percepção do timbre, além das mudanças já mencionadas e possíveis não contempladas aqui, forja novos parâmetros para a estrutura instrumental orquestral. Quando a primazia musical deixa de girar em torno da melodia, harmonia e ritmo, a organização instrumental estruturada para este modelo é submetida a

alterações que visam ressaltar justamente a importância do timbre como fator primordial na composição musical. Desta forma, como já mencionada em outras instâncias deste trabalho, a percussão ganha lugar de destaque por representar um arsenal de possibilidades exploratórias do timbre, e, além disso, ocorre a ação percussiva em instrumentos idealizados para a execução melódica e harmônica, como por exemplo, o piano, violão etc.

A construção melódica da obra *A Encarnação* exemplifica a não predominância da busca de um discurso atado pelas hierarquias intervalares. Pelo contrário, há o predomínio de relações intervalares dissonantes, se levarmos em consideração este conceito de acordo com o sistema tonal. Os intervalos assumidos como eixo condutor de toda a obra são segundas menores, quartas justas e quartas aumentadas. Busca-se a escuta sonora desprovida de qualquer hierarquia intervalar. Além dos aspectos melódicos ligados aos intervalos, há na composição a contínua quebra do fluxo melódico por eventos diversos, especialmente em circunstâncias onde as sonoridades são tecidas espacialmente através de saltos que provocam o alargamento planimétrico e fluxos polirrítmicos que dissolvem a percepção da continuidade melódica, indicando justamente o rompimento com o sistema de tonalidades.

O tratamento composicional atribuído ao tempo na obra busca a descentralização da percepção metronômica temporal que destaca o passar dos pulsos como referência. A pretensão é uma aproximação da experimentação temporal, conforme visto em Langer. Busca-se o “o som encarnado no tempo” de acordo com Dorflès. O tempo da eternidade, segundo Messiaen apud Ferraz. Partindo destas noções de tempo, percebe-se na obra *A Encarnação* diversos episódios composicionais pautados por esta intenção. O silêncio deixa de ser concebido como intervalo entre sonoridades, e passa a atuar como mantenedor do fluxo sonoro. As durações nestes casos deixam de obedecer aos critérios proporcionais, e passam a ser estruturadas por parâmetros relativos²⁴ onde o tempo é determinado pelo próprio intérprete, gerando resultados sonoros distintos a cada performance. A noção de tempo é submetida também a fatores rítmicos. Na composição, é possível notar a freqüente utilização de sobreposição de células

²⁴ Vale ressaltar que quase sempre a grafia relativa substitui a tradicional (proporcional) em função das limitações que esta apresenta na obtenção dos efeitos em questão.

rítmicas (polirritmia) e mudanças bruscas de compassos que geram total instabilidade na percepção temporal pelas vias metronômicas associadas ao pulso, resultando na escuta do fluxo sonoro conectado a experimentação temporal.

Outro aspecto relevante na obra objeto deste estudo é a utilização da repetição como importante ferramenta compositiva. As duas principais intenções explícitas na obra dizem respeito ao emprego da repetição como caminho para a realização do processo de adensamento e rarefação textural. Uma célula é adotada como matriz geradora e é repetida, gerando o caminho motivico para os dois procedimentos. Vale ressaltar que o adensamento e a rarefação independem da repetição para acontecerem, mas, neste caso, a repetição é pensada como meio de destacar cada modificação no processo. Enquanto a matriz é repetida, a atenção do ouvinte direciona-se para os elementos que são incorporados ao processo, ou que deixam de soar ao longo dele.

Concluimos que a tentativa de compenetrar em toda a teia de significados emergidos da obra *A Encarnação*, considerando o processo desde a composição, performance e os resultados sonoros, levam-nos a perceber que a obra em determinado momento ganha vida própria, e ao imaginar que todos os significados estão totalmente compreendidos, uma nova escuta rouba todas as certezas e novamente é necessário buscar a compreensão da música, esta entidade que não se deixa prender em conceitos. Pensar nos elementos transformadores da estética musical leva-nos a perceber a transformação não somente da música, mas também da concepção de música do compositor que se transforma à medida que se relaciona com as infinitas possibilidades compositivas disponíveis. Insistimos ainda em propor a leitura destas relações para focalizarmos os elementos que atuaram como agentes transformadores da estética da música contemporânea, sem pretensão de esgotar o assunto, mas de apontá-los como sumamente importantes para o arsenal de possibilidades compositivas enquanto material sonoro e, ainda, enquanto agente transformador da percepção musical do compositor.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Almir. **As Duas Faces do Tempo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 1991.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. Stella Moutinho trad. São Paulo: Perspectivas, 1995.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005.

DAVID, Harvey. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem – Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988

DOCTORS, Marcio (Org.). **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições**. Lisboa: Edições 70, 1981.

ELIAS, Norbert. **Sobre O Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: aspectos da diferença na música do século XX**. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

_____. FICARELLI, Mário; CÂMARA, Marcos. **Caderno de Pesquisa: Música Contemporânea**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

GRIFFITHS, Paul. ***A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.*** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HANSLICK, Eduard. ***De lo Bello en la Música.*** 2ª edición revisada. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

JAMESON, Fredric. ***Pós-modernismo — a lógica cultural do capitalismo tardio.*** São Paulo: Ática, 2006.

LANCIA, Julio Cesar. ***Discussões Sobre o Minimalismo Musical Norte-americano: Processos, Repetição e Teleologia.*** Dissertação de mestrado defendida na UNESP: São Paulo, 2008.

LANGER, Suzanne K. ***Sentimento e forma.*** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. ***Filosofia em Nova Chave.*** São Paulo. Perspectiva. 1971

LYOTARD, Jean-François. ***A Condição Pós-Moderna.*** Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.

NOBRE, Marlos. ***“Tendências da Criação Musical Contemporânea”.*** Ensaio apresentado por Marlos Nobre por ocasião do congresso Internacional da “Música e Sociedade nos anos 90” Realizado em Madri, Espanha, no ano de 1994.

PIANA, Giovanni. ***A Filosofia da música.*** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

PRADA, Teresinha. ***Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer.*** São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

SALLES, P. T. ***Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980.*** São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

SANTO AGOSTINHO. ***“Confissões, livro XI, 14: O que é o tempo?”.*** Santo Agostinho. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. ***Por Uma Escuta Nômade: A Música dos Sons de Rua.*** São Paulo: EDUC/ Fapesp, 2004.

SARDUY, Severo. ***Barroco.*** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

SCHAFER, R. Murray. ***A Afinação do Mundo.*** Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. ***Fundamentos da Composição Musical.*** São Paulo: EDUSP, 3ª ed. 1996.

_____. ***Harmonia.*** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEINCMAN, Eduardo. ***Do Tempo Musical.*** São Paulo: Via Laterra, 2001.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. & CRAFT, Robert. **Conversas com Stravinsky**. São Paulo:

Perspectiva, 2004.

TRAGTENBERG, Livio. **Artigos Musicais**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1991.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade Transparente**. Biblioteca de filosofia contemporânea, 1989.

VICTORIO, Roberto. **“Timbre e espaço-tempo Musical”**. In: **Tempo e Despercepção: Trilogia e Música Ritual Bororo**. Tese, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro: 2003. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf> (ultimo acesso em 24 de maio de 2010).

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

Gil Cardoso

A Encarnação

I - A Anunciação

II - O Nascimento

III - A Fuga para o Egito

IV - Perdido no Templo

Para Flauta Transversal e Piano

Cuiabá-MT

2010

A Encarnação

Gil Cardoso

I - Anúncio

Flute

Piano

p *f* *p* *p* *f* *p* *surgindo* *sfz*

Ped. *fff* Manter até o final do texto.

Texto

*Falar lentamente

Rápido

Fl.

Pno.

mf *p* *f*

Lento

Manter o pedal do cluster.

mf *p*

= 190 bpm

Fl.

Pno.

mf

Fl. *mf*

Pno.

Fl.

Pno.

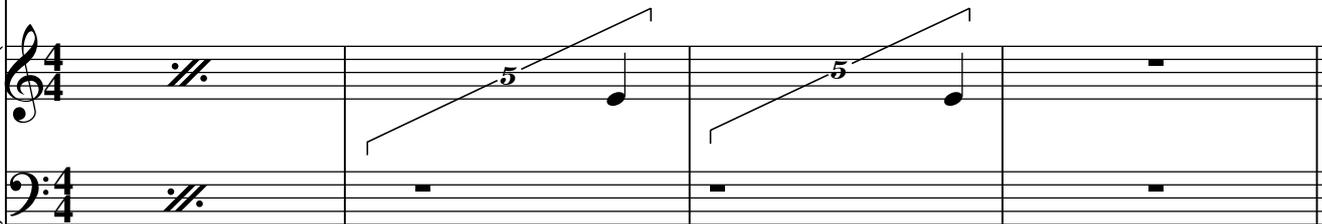
Fl. *mf*

Pno. *mf*

Fl.

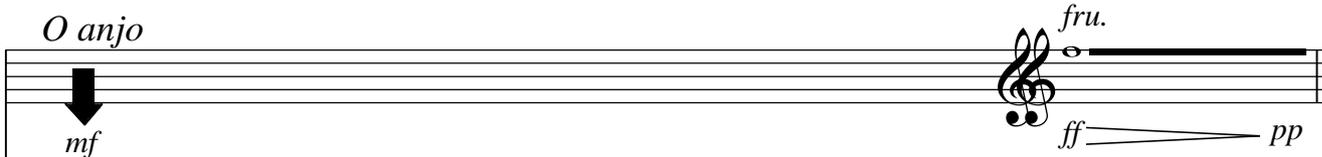
Pno.

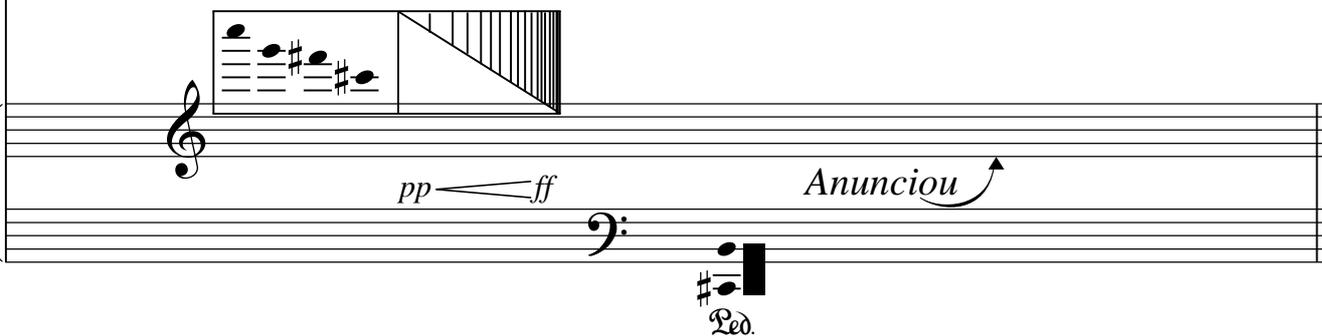
Fl. 

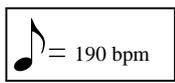
Pno. 

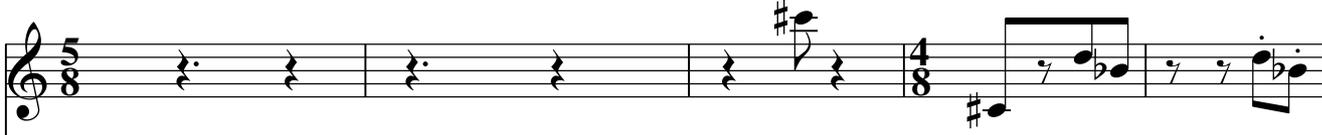
Texto
*Falar lentamente

Flauta

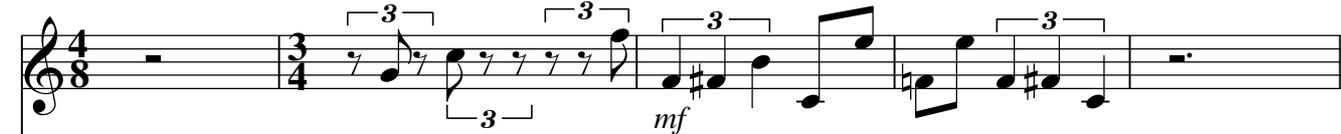
Fl. *O anjo* 

Pno. 



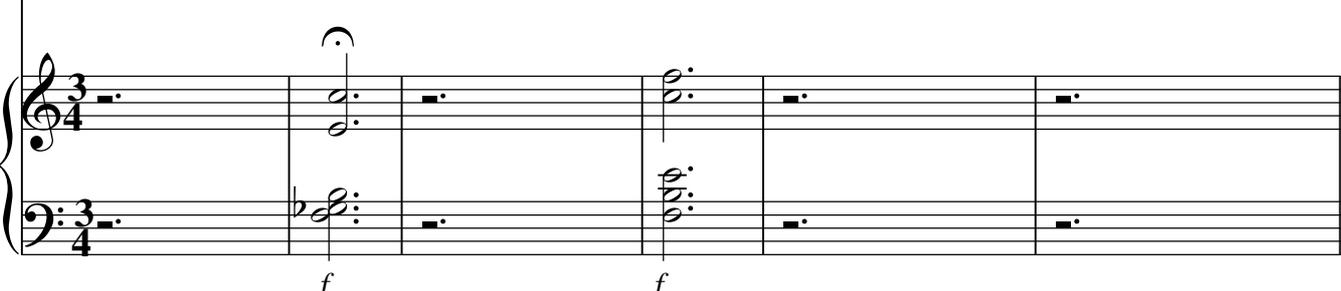
Fl. 

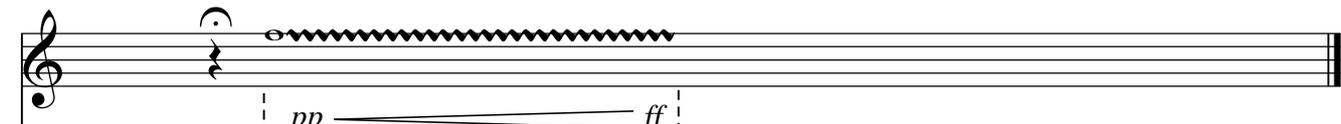
Pno. 

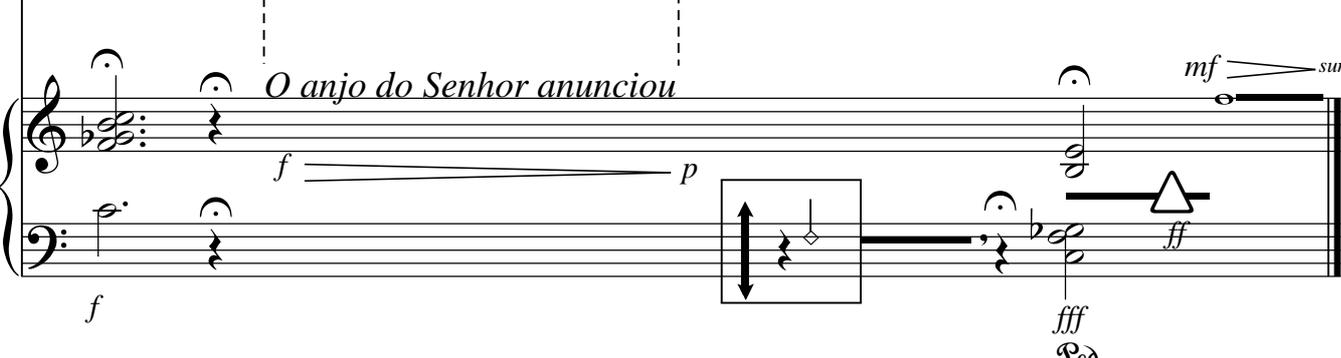
Fl. 

Pno. 

Fl. 

Pno. 

Fl. 

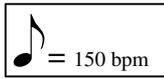
Pno. 

O anjo do Senhor anunciou

A Encarnação

II - O Nascimento

Gil Cardoso

 = 150 bpm

Flauta

Piano

Red.
fff



mf *ff* *mf* *f* *mf* *ff*

p *f*

Fl.

Pno.



mf

mf

8va

Fl.

Pno.



mf

Fl.

Pno.

mf

Fl.

Pno.

pp *f* *mf* *pp* *fru.* *f* *p*

Ped. ff

Texto
*Falar lentamente

Fl.

Pno.

E o verbo se fez carne

pp *ff*

Fl.

Pno.

150 bpm

Improviso

f *p*

Fl. *mf*

Pno. *f*

Fl.

Pno. *f*

Fl. *p* — *f* *mf* *f*

Pno. *mf* *mf* *p*

Fl. *pp* *mf*

Pno. *pp* *mf*

■ = cluster com a mão fechada ↔ = região média do piano ↑ = região aguda ↓ = região grave

Fl.

Pno.

(o mais agudo possível)

(o mais grave possível)

f *ff* *ff* *p* *f* Ped.

Fl.

Pno.

mf *f* *fru.* *ff* *mf* *ff* *pp*

ff *f* Ped.

p *f*

Fl.

Pno.

mf *mf* *fru.* *pp* *f* *ff*

Fl. *mf* *mf* *fru.* *pp* *ff*

Pno. *mf*

Fl. *mf* *mf*

Pno. *mf*

Fl. *ff* *mf*

Pno. *mf* *ff* (cluster) *ff*

A Encarnação

III- A Fuga para o Egito

Gil Cardoso



Flauta

Piano

$\text{♩} = 180 \text{ bpm}$

f

fru.

p *f* *f*

4

Fl.

Pno.

f

mf

f *mf* *f*

6

Fl.

Pno.

mf *ff*

mf *f*

tr

mf *f* *ff*

slap *slap*

ff *p*

f *p*

8

Fl.

f *ff* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *p* *f*

Pno.

mf *ff* *p*

12

Fl.

p *f* *ff* *ff* *p* *f*

tr *fru.*

Pno.

f *p* *f*

15

Fl.

mf *f*

Pno.

mf *mf* *mf*

17

Fl.

f *p* *f*

Pno.

ff *p* *ff*

f *mf* *p* *ff*

19

Fl.

tr
p *f* *p* *f* *p* *f*

Pno.

f *p* *f*

f *p*

20

Fl.

f *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *ff*

tr *fru.*

Pno.

mf *p* *f* *f* *p* *ff*

mf *f*

(com a mesma dinâmica)

22

Fl. *p* *ff* *mf* *gliss.*

(clusters nesta região, com a mão fechada)

Pno. *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *ff* *mf*

(o mais grave possível)

(cluster nesta região, com a mão aberta)

24

Fl. *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *mf* *f* *p* *mf* *p*

27

Fl. *p* *ff* *fff* *fru.*

Pno. *p* *fff* *fff*

A Encarnação

IV - Perdido no Templo

♩ = 60 bpm

Gil Cardoso

Flauta

Piano

4

Fl.

Pno.

6

Fl.

Pno.

12"

Improviso com as alturas estabelecidas, explorando e intercalando irregularmente: timbres, dinâmicas e desenhos rítmicos.

8

Fl. *mf* *mf* *f* *tr*

Pno. *mf* *ff* *f* *f > p* *f* *mf*

11

Fl. *ff* 6

Pno. *ff* *f* *p* *ff* 5 *ff*

(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

(o mais grave possível, cluster com a mão aberta)

14

Fl. *mf* *fru.* 12"

Pno. *mf* *f* *ff*

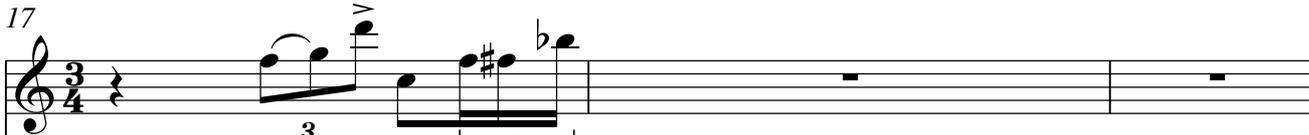
(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

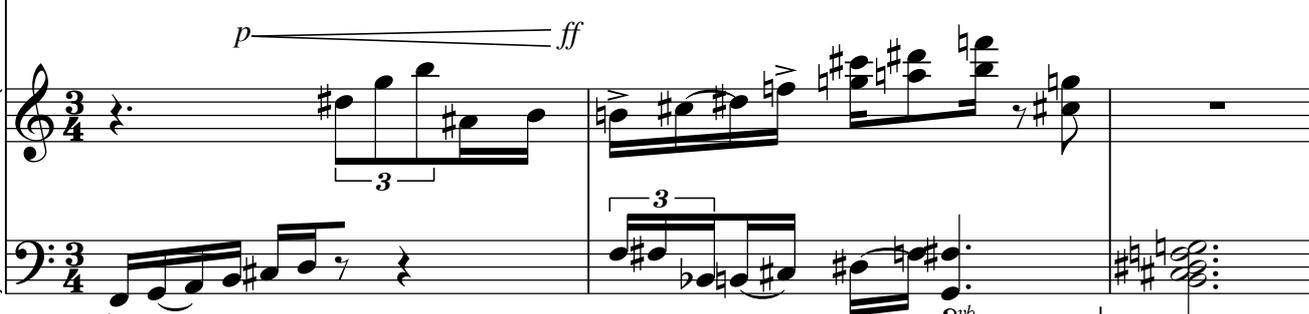
(o mais grave possível, cluster com a mão aberta)

Improvise com sons percussivos, intercalando desenhos ritmicos irregulares e alturas. De modo que se destaque o "vento" do sopro, explorando graves e agudos.

Dinâmica livre, no final ir "sumindo".

17

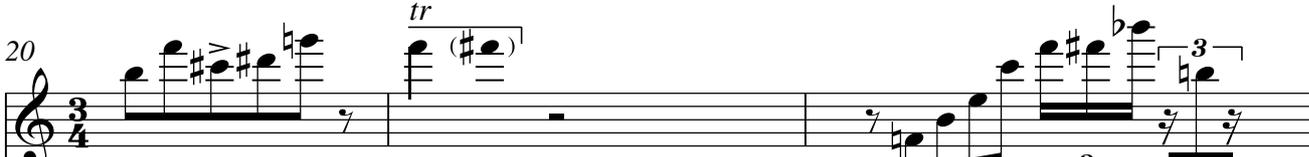
Fl. 

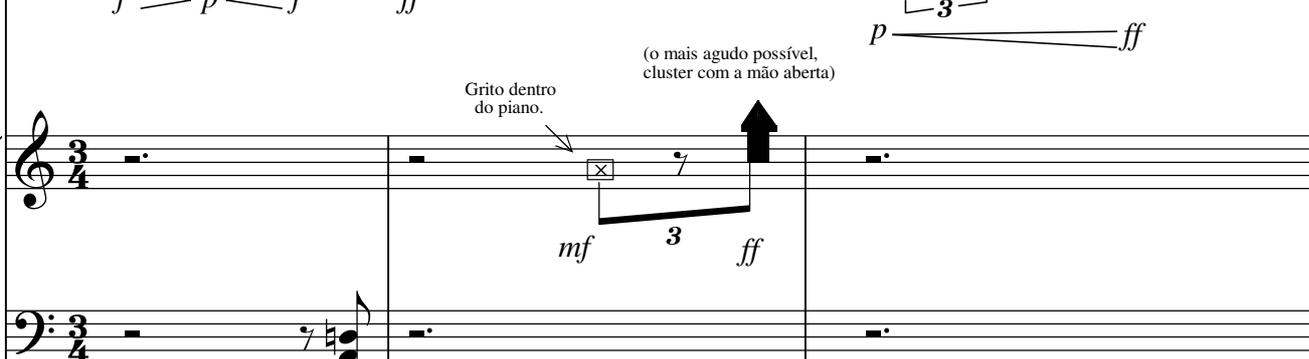
Pno. 

p *ff* *p* *ff* *p*

8^{vb}

20

Fl. 

Pno. 

f > *p* < *f* *ff* *p* *ff*

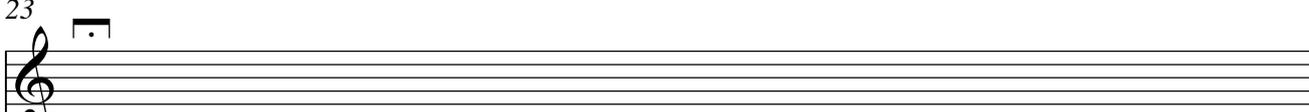
tr (trill)

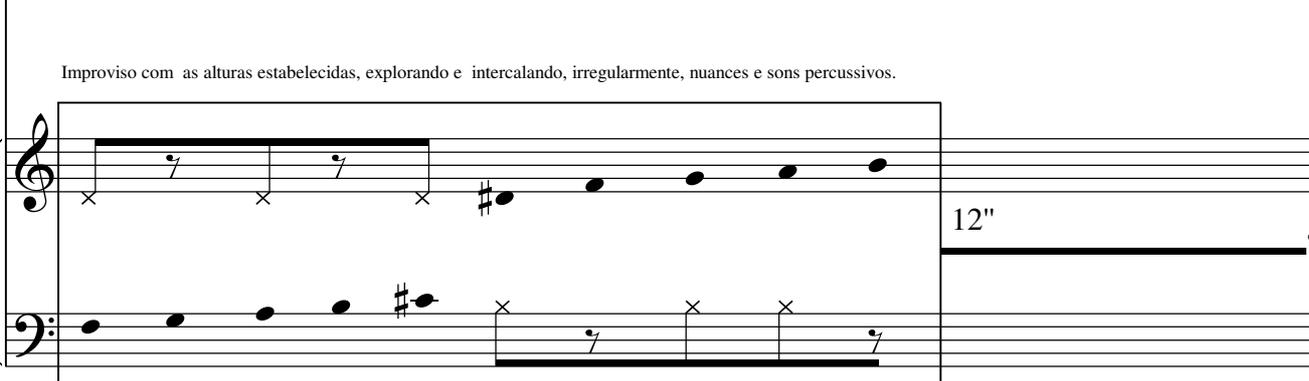
Grito dentro do piano.

(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

mf *ff*

23

Fl. 

Pno. 

12"

Improvise com as alturas estabelecidas, explorando e intercalando, irregularmente, nuances e sons percussivos.

x = Batidas com a mão, na madeira do piano.

24

Fl. *mf* *f* *fru.*

Pno. *mf* *p* *f* *mf* *ff* *mf*

26

Fl. *ff* *p* *f* *mf* *gliss.*

Pno. *ff* *mf* *p* *p* *mf*

28

Fl. *f* *ff* *mf* *ff*

Pno. *ff* *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) duo. It consists of three systems of music, each covering two measures. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#).
 - **System 1 (Measures 24-25):** The Flute part begins with a triplet of eighth notes (mf), followed by a triplet of quarter notes (f), and ends with a single note (fru.). The Piano part has a triplet of eighth notes (mf) in the right hand and a triplet of eighth notes (mf) in the left hand. In measure 25, the right hand has a triplet of eighth notes (p) and the left hand has a triplet of eighth notes (ff).
 - **System 2 (Measures 26-27):** The Flute part starts with a triplet of eighth notes (ff), followed by a triplet of quarter notes (p), and ends with a glissando (gliss.). The Piano part has a triplet of eighth notes (ff) in the right hand and a triplet of eighth notes (mf) in the left hand. In measure 27, the right hand has a triplet of eighth notes (mf) and the left hand has a triplet of eighth notes (p).
 - **System 3 (Measures 28-29):** The Flute part features a quintuplet of eighth notes (f), followed by a sextuplet of eighth notes (ff), and ends with a triplet of eighth notes (mf). The Piano part has a triplet of eighth notes (ff) in the right hand and a triplet of eighth notes (mf) in the left hand. In measure 29, the right hand has a sextuplet of eighth notes (ff) and the left hand has a triplet of eighth notes (mf).

30

Fl. *f* *p* *f* *p* *ff*

Pno. *p* *ff*

32

Fl. *mf* *ff*

Pno. *mf* *ff*

34

Fl. *mf* *ff* *p* *ff*

Pno. *ff* *pp* *mf* *p* *ff*

tr

(o mais agudo possível, cluster com a mão aberta)

(o mais grave possível, cluster com a mão aberta)

Oscilação nas alturas, tendo as notas como referenciais.

36

Fl.

Pno.

f \rightarrow *pp*

Grito - do extremo agudo para o mais grave possível.

ff \rightarrow *ppp*

12"

pp \rightarrow *ff*

(o mais grave possível, cluster com a mão aberta)

Led.

ff \rightarrow *ppp*

37

Fl.

Pno.

p \rightarrow *ff*

ff

pp

ff