

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

LEONARDO MARTINELLI

**O som como drama: a noção de *affetto* na
escritura musical contemporânea**

TESE DE DOUTORADO

SÃO PAULO
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

M385s Martinelli, Leonardo, 1978-

O som como drama: a noção de *affetto* na escritura musical contemporânea / Leonardo Martinelli. - São Paulo, 2017.
214 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Composição (Musica). 2. Música moderna – Séc. XX.
3. Musica - Análise, apreciação. I. Menezes Filho, Florivaldo.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

LEONARDO MARTINELLI

**O som como drama: a noção de *affetto* na
escritura musical contemporânea**

Tese de Doutorado apresentada ao
programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – UNESP, como
requisito para a obtenção do título de
“Doutor em Música” - Área de
concentração: Música – Teoria e prática
do processo criativo

Orientador:
Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

SÃO PAULO
2017

Agradecimentos

Não há empreitada que se realize de forma absolutamente solo. Em um trabalho de doutorado não é diferente, e ainda que recaia sobre mim a autoria desse texto, sua realização só foi possível graças a atuação de diferentes pessoas.

Primeiramente, quero agradecer ao meu orientador, o compositor Flo Menezes, que desde o já longínquo ano de 1995 – quando ainda garoto fui admitido em sua classe no Festival de Campos do Jordão – me orienta e inspira de forma ampla, tanto em termos acadêmicos como artísticos. Sua atuação como orientador nesse trabalho foi mais que protocolar, tendo sido verdadeiramente exemplar e generosa, a partir de rigorosas leituras e intensos debates e trocas de ideias. *Grazie mille, maestro!*

Igualmente generosa e detalhada foram as leituras e revisões de diferentes versões do texto realizadas pela amiga Helen Gallo. Mais que um simples trabalho de revisão, por diversas vezes ela apontou problemas conceituais e realizou sugestões importantes para a estrutura final da tese, além de ter propiciado fundamentais momentos de descontração com comentários cheios de humor, registrados nas margens de infindáveis arquivos eletrônicos.

Igualmente importantes foram as contribuições dos compositores Paulo Zuben e Sergio Kafejian, integrantes da banca de qualificação deste trabalho, e que naquela ocasião proporcionaram um rico debate, fundamental para o trabalho que se sucedeu.

Ainda em termos acadêmicos, quero também agradecer a Plínio Birkis, pela revisão final do texto em português e das traduções das citações em francês, e às generosas contribuições de Paola Baron, pela revisão das traduções das citações em italiano, e de Claudia Lupoli, pela revisão do *abstract*, bem como toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, que sempre responderam com celeridade e eficiência às minhas demandas.

Entretanto, uma pesquisa não faz apenas com suporte e contribuições de natureza acadêmica, e sem o apoio emocional e *afetivo* a realização desse trabalho não teria sido possível. Ainda que corra o risco de deixar escapar algum nome, quero registrar meus agradecimentos a diferentes amigas e amigos, que de forma direta ou indireta

(e por isso talvez nem estejam cientes dessa ajuda), colaboraram em algum momento dessa empreita: Aline Souza, Anahi Ravagnani, Antonio Ribeiro, Carlos Batista, Carlos Rauscher, Cornelia Rosenthal, Elisa Monteiro, Evandro Affonso Ferreira, Gabriel Rhein-Schirato, Irineu Franco Perpetuo, Jéssica Secco, João Luiz Sampaio, João Marcos Coelho, Karin Fernandes, Leo Lama, Luiz Afonso Montanha, Marcos Fecchio, Matheus Bitondi, Nelson Kunze, Paulo Massi Dallari, Sávio Sperandio, Sebastião Teixeira, Tiago Gatti e Vera Cury.

Como não poderia deixar de ser, não há estabilidade afetiva sem o amor familiar, e aproveito a oportunidade para agradecer a meus pais, Marlise Freitas Martinelli e Marco Antonio Martinelli, que sempre me apoiaram e encorajaram em minhas atividades artísticas e acadêmicas, e aos meus irmãos, Silvia Martinelli e Caio Martinelli. Agregada mais recentemente à minha família, e por isso também aqui presente, agradeço a minha sogrinha, Flora Cristina Eichenberger.

Por fim, mas não por último, agradeço à minha esposa Mônica Eichenberger Ludwig por todo apoio amor, apoio e companheirismo ao longo dessa empreitada.

Resumo: A partir de meados década de 1950, momento em que a música serial entra em uma profunda crise, constatamos o surgimento de novas poéticas na música contemporânea. Como resultado, além de um cenário estilisticamente heterogêneo – fruto da ausência de um sistema musical em comum – testemunhamos no âmbito da composição musical uma retomada da expressividade. Isso ocorreu porque desde meados da segunda metade do século XIX – a partir da emergência de uma estética da música de cunho formalista – o *celetismo emotivo* que inicialmente estava limitado ao debate estético foi, a partir da década de 1920, tomado como cerne de algumas práticas composicionais, especialmente naquelas de índole serial. Entretanto, antes de a criação musical contemporânea voltar a se dedicar à expressividade, houve, a partir da década de 1940, uma revisão de ordem estética tanto da tese formalista como da própria tese expressiva. Tal revisão mostrou-se fundamental na consolidação de uma nova ideia de expressividade musical, que por sua vez substanciou novos patamares técnicos e estilísticos para uma composição musical *afetivamente orientada*. Nestes termos, além de uma profunda modificação do papel da *harmonia*, constatamos o surgimento de uma nova noção de *timbre*, agora não mais limitado a um simples parâmetro, uma vez que alçado à condição de *material musical*, e desta feita suscetível a todas as ações previstas por uma *escritura musical* plena. No âmbito da música vocal, soma-se ainda uma profunda modificação do papel e do tratamento do libreto, por meio de novos procedimentos de escritura que passam a relativizar o tradicional *paralelismo elementar* entre o texto, seu significado semântico e a escritura musical, passando então a ressaltar as propriedades tímbricas e sonoras da língua, também enquanto um tipo de material musical. Os desdobramentos de ordem prática de questões desenvolvidas teoricamente nesse trabalho foram abordados por duas perspectivas. Primeiramente, por meio de comentários analíticos sobre a obra *Retrato Falado da Paixão*, de Flo Menezes, tomada como um exemplo de composição contemporânea afetivamente orientada; em um segundo momento, por meio da criação de uma nova peça musical, as *Canções do mendigo*, composta a partir de premissas trabalhadas nesta tese.

Palavras-chave: Música contemporânea; *affetto*; expressividade, escritura musical; composição musical.

Abstract: From the mid-1950s, a moment when serial music enters a deep crisis, we can detect the emergence of new poetics in terms of contemporary music. As a result, in addition to a stylistically heterogeneous scenario – due to the absence of a common musical system – we observed, in the context of musical composition, a resumption of the issue of expressiveness. Such resumption came to happen due to the fact that, since the mid-second half of the nineteenth century – from the emergence of a formalist aesthetic of music – the emotive skepticism, initially restricted to the aesthetic debate, had been taken as the core of some compositional practices, especially those of a serial nature, from the 1920s on. However, before the contemporary musical composition went back to the issue of expressiveness, a revision of the aesthetic order of both the formalist and the expressive thesis took place as of the 1940s. Such revision proved to be fundamental in the consolidation of a new idea of musical expressivity. These new ideas substantiated new technical and stylistic dimensions of an affectively oriented musical composition. In these terms, in addition to an in-depth modification of the role of harmony, we see the emergence of a new notion of timbre, no longer limited to a simple parameter, now raised to the condition of a musical material, and thus susceptible to all actions supported by a full musical writing (*écriture*). In terms of vocal music, an in-depth modification of the role and treatment of the libretto is added by the use of new writing procedures which minimize the traditional *elemental parallelism* among the text, its semantical meaning, and the musical writing material, emphasizing the timbral and sound properties of the language also as a kind of musical material. The practical developments of the theoretical issues in this work were approached by two different perspectives. First, through analytical commentaries on Flo Menezes' *Retrato Falado da Paixão*, taken as an example of an affectively oriented contemporary composition. Secondly, through the creation of a new musical piece, *Canções do mendigo*, made up of premises developed in this thesis.

Keywords: Contemporary music; affeto, expressivity; musical writing (*écriture*); musical composition

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - <i>Affetto</i>: terminologia, contextualização histórica e definição	5
1.1. A trajetória histórica de um conceito musical	6
1.2. Por uma definição de <i>affetto</i> musical	12
Capítulo 2 - A atualidade estética de um princípio musical	15
2.1. <i>Affetto</i> e expressividade musical em “nova chave”	17
2.2. A expressividade musical no debate estético contemporâneo	30
2.2.1. <i>A música enquanto expressividade</i>	31
2.2.2. <i>A música enquanto descrição emotiva</i>	35
Capítulo 3 - O artesanato afetivo	38
3.1. Material musical: da matéria bruta à lapidação poética	41
3.2. Morfologia da composição: um novo olhar sobre a criação musical	48
3.3. Qualificação afetiva: isomorfia e atribuição	60
3.3.1. <i>Isomorfia e as relações entre a música e o sentimento</i>	61
3.3.2. <i>Atribuição de significados expressivos e o “insólito” como premissa afetiva</i>	66
Capítulo 4 - <i>Le petit jardin de métaphores</i>: a estética do <i>affetto</i> e as bases de uma nova prática criativa em música vocal	74
4.1. <i>Il cimento dell'armonia e dell'inventione</i> , ou a sintática da expressão musical	75
4.2. Atmosferas, cores e texturas: o timbre como <i>affetto</i> , o som como drama	82
4.3. <i>give me / a few words / to sing</i> : da libertação da língua à língua como material musical	91

Capítulo 5 - A paixão segundo o homem, ou o <i>affetto</i> como base da poética composicional: comentários analíticos sobre <i>Retrato Falado das Paixões</i>, de Flo Menezes	99
5.1. Estratégias de qualificação afetiva na morfologia da composição de <i>Retrato Falado das Paixões</i>	100
5.2. A biblioteca de Babel: paixões, textos e libreto em <i>Retrato Falado das Paixões</i>	117
5.3. Por uma (in)definição de gênero: <i>Retrato Falado das Paixões</i> enquanto <i>antiópera</i>	127
 Capítulo 6 - O <i>affetto</i> como base da estratégia composicional e de processos de escritura em <i>Canções do mendigo</i>, para barítono e grupo instrumental (à guisa de conclusão)	133
6.1. Do romance ao libreto, do texto à música: as características literárias da prosa de Affonso Ferreira e as bases para elaboração do libreto	134
6.2. O texto como material musical	144
6.3. Por uma escritura afetiva: timbres, harmonias e texturas	149
6.4. Entre o <i>Liederabend</i> e o teatro musical: gênero e implicações performáticas	171
 Referências bibliográficas	176
 Anexo	170
Partitura da peça <i>Canções do mendigo</i> , de Leonardo Martinelli	

Introdução

Ao longo de diversos períodos, estilos e práticas de diferentes tradições musicais no Ocidente, a relação entre a música e a expressividade ocupou lugar de destaque tanto na investigação teórica de cunho estético-filosófico quanto em questões de ordem prática, relacionadas ao cotidiano de intérpretes e criadores. Historicamente, do ponto de vista da teoria da música, os desdobramentos dessa relação direcionaram-se para um amplo debate em torno da semanticidade da música, o que por sua vez fomentou o desenvolvimento de uma noção da *música enquanto linguagem* que reverberou de forma intensa na própria prática musical.

Entretanto, as diversas “revoluções musicais”¹ ocorridas no século passado colocaram em estado de suspensão muitos dos paradigmas que por séculos orientaram diferentes práticas musicais. Nesse sentido, é especialmente relevante notar que muitas dessas “suspensões” de ordem prática, especialmente no campo da composição, ocorreram por conta de especulações desenvolvidas na esfera da teoria e da estética musicais.

Entre a invenção e o desenvolvimento do dodecafonismo por Arnold Schönberg, na década de 1920, e a crise do serialismo integral, cerca de três décadas depois, a natureza eminentemente estruturalista da poética serial privilegiou um entendimento da criação musical embasada em uma noção de música com ênfase formalista. Ou seja, na raiz dessa noção, cujas bases modernas estão assentadas no pensamento estético de Eduard Hanslick, a música não expressaria nada além dela mesma ou alheio à sua própria lógica e ao mundo dos sons. O protagonismo artístico, histórico e sociológico que as designadas “vanguardas seriais” possuíram no referido período teve como consequência um gradual, porém inexorável banimento da questão da expressividade do cerne dos debates da chamada Música Nova.

Em termos históricos, a questão do *affetto* como meio de expressividade musical nos remete às origens da tradição operística e ao desenvolvimento de uma

¹ Remeto-me aqui ao conceito desenvolvido por Bosseur (1990, p. 9), que ao abordar a música contemporânea a entende como uma era de “explosões, de desaparecimento dos pontos de referências estáveis, mistura das linhas diretrizes do pensamento musical de hoje”, percepção sobre a qual embasa o conceito-título de seu trabalho, isto é, a como uma era de *revoluções musicais*.

nova forma de relação entre texto e música que se estabeleceu ao final do século XVI e a partir do início do século XVII – em especial com o aparecimento da *Ópera* –, cujos desenvolvimentos ulteriores vieram a culminar nas *Affektenlehren* (ou *doutrinas do afeto*).

Isso posto, é curioso notar que, no contexto em questão, tenha sido justamente uma ópera – *Moses und Aron* (1932), de Arnold Schönberg – uma das principais responsáveis por promover uma “revolução” na tradicional relação semântica entre texto e música, abrindo portas para um processo de *desafetivação musical* da escritura vocal². Nessa obra, a desafetivação musical é apresentada como um processo de transfiguração da representação dos *affetti* de uma prática musical pregressa. Ou seja, no caso de Schönberg, trata-se da tradição tonal herdada por meio do repertório germânico, na qual os *affetti* estão carregados de símbolos políticos e sociais que precisaram ser negados sociologicamente e suprimidos em termos musicais.

Sob essa perspectiva, a “emancipação da dissonância”, conceito tão caro à poética schönberguiana, é entendida como a própria reabilitação musical da dissonância, que por sua vez só pode ocorrer simultaneamente a um processo de dissociação/alheamento da tradição e da antiga ordem *afetiva*. Nesse contexto, em um primeiro instante, a serialização das alturas promove a generalização da *desafetivação* da escritura musical por meio da implosão das hierarquias harmônicas que ela inexoravelmente acarreta.

A relação prefigurada por Schönberg entre a escritura musical *desafetivada* em relação a um dado texto a ser musicado – embasada tanto no processo de alheamento semântico entre música e texto, quanto pela natureza da escritura que caracteriza essa música – acabou por pautar, por sua vez, a produção serial durante as décadas seguintes. Entretanto, dentre as diversas consequências desencadeadas pela crise da música serial, podemos elencar a reinserção do debate em torno da expressividade da música como questão de relevância para a nova geração de compositores do pós-Segunda Guerra Mundial.

² A tese de que *Moses und Aaron* seja uma espécie de marco inicial e referencial de um ciclo poético-musical *desafetivado* foi especialmente trabalhada por Cohen-Levinas, 2002, pp. 87-102.

Isso não significa, no entanto, que a retomada da expressividade musical tenha ocorrido como um movimento de retrocesso estético ou como alinhamento à poética neoclássica. Pelo contrário, ao invés da primazia das figuras musicais – que pautou a composição *afetivamente* orientada desde a Renascença até praticamente o final do Romantismo Tardio, e que ainda se faz sensível em práticas de caráter neoclássico –, a música contemporânea privilegiou o timbre e o som musical escrituralmente trabalhados como base do processo criativo e cerne conceitual dessa nova era do *affetto* em música, requalificando sua pertinência no seio das poéticas musicais comprometidas com a modernidade estilística, a especulação estética e a inventividade da escritura.

Para além do interesse de ordem fenomenológica que questões referentes ao conceito, à percepção e à compreensão de timbre e de som desempenham na poética composicional na contemporaneidade, essa emergência técnico-musical do timbre só ocorreu por conta de sua legitimação estética e por sua autonomia enquanto material musical nas mais diferentes poéticas musicais contemporâneas, estejam elas alinhadas ou não a uma noção de música *afetivamente* orientada.

Em termos de música vocal, o trabalho de escritura estende-se à própria manipulação do texto a ser musicado. Nesse contexto, a relação eventualmente simples e direta entre música e texto – na qual a música é entendida como *suporte sonoro* da carga semântica que um dado texto-libreto traz consigo³ – é substituída por uma relação muito mais complexa: quebra-se o histórico *parallelismo elementar* da relação música-texto, promovendo a desconstrução do segundo termo, que dessa maneira revela-se proeminentemente como um tipo de *material musical* e a integrar de maneira estrutural uma determinada estratégia composicional que, *per se*, confere à escritura musical a tarefa cardinal da expressão dramática.

Assim, constata-se que, na contemporaneidade, a escritura musical vocal *afetivamente* orientada almeja de forma consciente a expressão sentimental, rejeita a neutralidade semântica da música absoluta sem, no entanto, subjugar-se à

³ Tal como bem ilustra o lema da ópera em sua emergência primordial, “*prima la parola, doppo la musica*”. Vale a pena ressaltar que o embate entre texto e música marcou a cultura operística como um todo, a ponto de essa questão ter sido a base para enredos de óperas como *Prima la musica, doppo la parola* (que, justamente, inverte a ordem original do lema), de Antonio Salieri, e *Capriccio*, de Richard Strauss.

condição de mero *suporte sonoro* do texto.

Entretanto, se em outros momentos da história da música ocidental a presença de uma linguagem comum proporcionou uma série de pontos consensuais em relação às estratégias estilísticas para a expressão de um determinado rol de *affetti*, na música contemporânea a heterogeneidade de poéticas musicais – fruto da própria singularidade técnica e estética que cada compositor acaba por desenvolver, em maior ou menor medida, de forma independente, em face da ausência de um sistema de referência comum – não nos permite falar de uma linguagem musical comum em atividade. Pelo contrário, no lugar de grandes sistemas consensuais e normativos – tal como se propôs a *Figurenlehre* da teoria musical alemã dos séculos XVII e XVIII –, temos linguagens musicais individualizadas, espécies de idioletos afetivos no seio de cada obra composta sob esta égide, bem como no contexto geral da poética de certos compositores, cada qual cultivando seu *petit jardin de métaphores*⁴.

Apesar da constatada pluralidade de estéticas, técnicas e procedimentos presentes no repertório em questão – isto é, a música vocal contemporânea *afetivamente* orientada –, a presente pesquisa propõe, assim, alguns termos em comum a elas ao identificar processos e conceitos de base.

Desta feita, proponho aqui uma investigação sobre a problemática do *affetto* na música vocal contemporânea por meio de diferentes enfoques epistemológicos, fato esse que, por sua vez, acaba por delinear a própria estrutura deste texto. Não obstante, por se tratar de um trabalho motivado sobretudo por questões que me instigam como compositor, além das proposições de ordem histórica, estética e técnicas. Desenvolvo também tanto uma abordagem analítica da questão – a partir da obra *Retrato Falado das Paixões*, de Flo Menezes –, de forma a verificar como diferentes aspectos da escritura musical podem se articular em um projeto confessadamente afetivo, como empreendo um projeto de criação musical elaborado a partir de uma série de questões trabalhadas pela pesquisa, isto é, a partitura de *Canções do mendigo*, para voz masculina e grupo instrumental.

⁴ Expressão cunhada por Nicolas (2002, p. 153), que se apropriou do famoso adágio do *Candide* de Voltaire (“*Il faut cultiver notre jardin*”), para designar o desenvolvimento particularizado de sistemas afetivos-musicais na contemporaneidade.

Capítulo 1 - *Affetto*: terminologia, contextualização histórica e definição

A profunda, rápida e radical transformação pela qual a música do Ocidente passou a partir do início do século XX teve como uma de suas resultantes o processo de adequação terminológica e conceitual, este rapidamente assimilado pelo jargão musical e, conseqüentemente, por sua teoria e literatura especializada. Se por um lado os termos musicais consolidados ainda eram utilizados no contexto do que passou então a ser entendido como “repertório tradicional” — isto é, o repertório historicamente oriundo de elementos associados ou que estilisticamente se referem à tradição tonal—, por outro lado a natureza sonora da Música Nova não se dobrava à limitação conceitual inexoravelmente ligada a esse léxico.

Assim, à terminologia da música foram acrescentadas palavras para conceitualizar novas maneiras de criar, interpretar, compreender e ouvir música. *Serialismo, pontilhismo, espectralismo, gesto, estrutura, textura, figura, materiais, direcionalidade, polarização, módulos, perfil e arquétipos* são alguns exemplos desses novos vocábulos, resultado de um processo histórico no qual as expressões verbais se multiplicaram no léxico musical de forma a dar conta de sua evolução e desenvolvimento. Muitas dessas expressões não foram necessariamente criadas no século XX, mas foi a partir desse período que elas tiveram seu significado ampliado e passaram a expressar, de forma clara e intuitiva, conceitos antes impossíveis de serem compreendidos no antigo léxico musical.

Essa nova terminologia não apenas mostrou-se como valiosa ferramenta para o entendimento da música elaborada sobre novas bases técnicas e estéticas, mas também nos ajudou a compreender e a ouvir a música do passado sob uma nova perspectiva. Afinal, hoje ninguém se espantaria com um comentário sobre o caráter eminentemente *textural* de uma obra como *Spem in allium* (ca. 1570), de Thomas Tallis, ou sobre a questão do *gesto* na escritura melódica de Fryderyk Chopin, por exemplo, ainda que, provavelmente, nem Tallis tenha pensado em termos de *textura* quando escreveu *Spem in allium*, nem Chopin em termos de *gesto* quando escrevia suas obras para piano.

Por certo que o estudo e o entendimento de forma retrospectiva de práticas musicais pregressas a partir de um rol conceitual e terminológico de emergência

posterior a elas é uma constante ao longo da história da teoria da música ocidental, uma vez que olhar o passado pelo prisma de termos atuais faz parte de uma prática de *releitura* que é típica do próprio olhar histórico humano, e isto em todos os ramos do saber. Na música, como quer que seja, tal fenômeno é evidente, em face de seu alto grau de *tecnicidade*. A título de exemplo, tomemos a naturalidade como são tratadas atualmente as inversões de acordes na harmonia de Claudio Monteverdi, mesmo sendo historicamente comprovado que tanto o termo quanto o conceito de tríade invertida jamais foram conhecidos por esse compositor¹.

Mas se por um lado o uso de termos modernos para a compreensão de elementos da prática e da teoria musicais do passado é aceito com naturalidade, por vezes o caminho inverso evoca questões: afinal, o que justifica a utilização de um vocábulo cronologicamente tão localizado para explicar um aspecto da música da contemporaneidade, tal como se propõe aqui com a palavra *affetto*, em sua grafia em italiano?

1.1. A trajetória histórica de um conceito musical

Ao longo de diversos períodos, estilos e práticas de diferentes tradições musicais do Ocidente cristão², a questão da *expressividade* ocupou lugar de destaque tanto no debate teórico de natureza estético-filosófica quanto em aspectos presentes no âmbito da interpretação e da criação musicais, afetando, dessa forma, o cotidiano de cantores, instrumentistas, regentes e compositores. Isto deveu-se não apenas às contingências de ordem histórica, estética e social específicas desse grande bloco de tempo que é hoje denominado por Idade Média, mas também devido à grande influência que essa mesma música sofreu do pensamento musical herdado da cultura grega antiga, especificamente de uma extensa tradição filosófico-

¹ Para uma abordagem histórica da teoria da música ocidental, toma-se como referência ao longo deste trabalho a obra editada por Christensen (2002).

² Fubini (2008) utiliza o termo *Ocidente cristão* para definir os limites históricos, estéticos e estilísticos da tradição que normalmente são associados ao termo *música clássica*. O adjetivo “cristão” não significa em absoluto a opção por um viés religioso, mas sim a indicação historiograficamente precisa da tradição musical à qual nos remeteremos ao longo desta pesquisa. Como explica o autor, “não se trata, portanto, de uma reflexão sobre a música *in abstracto*, mas muitas músicas na história e, sobretudo, muitas ideias de música nas várias civilizações. Aqui trataremos da ideia de música e das reflexões sobre a música da nossa civilização ocidental e cristã. Importa sublinhar não só *ocidental*, mas também *cristã*, na medida em que o cristianismo, como veremos, desempenhou um papel de primária importância no delineamento da civilização musical de nosso mundo e do seu modo de conceber e fazer música” (*Ibid.*, p. 24).

musical designada como *Doutrina do Éthos*, que acredita-se ter sido a base de toda prática musical do referido período.

O aspecto da expressividade musical é, portanto, algo que precede a própria música do Ocidente, configurando-se como um conceito-base que alicerçou diversas tradições musicais e que ainda hoje fundamenta diferentes práticas na plêiade de estilos e poéticas da contemporaneidade musical.

Entretanto, é importante notar que, também desde sua “pré-história”, a ideia de expressividade musical foi debatida em contraponto à sua oposição, ou seja, a um entendimento da música como algo essencialmente abstrato e autônomo, cuja existência legitimar-se-ia *per se*, independentemente de propriedades expressivas inerentes ou implícitas à música ou de quaisquer paralelos, metáforas e outros tipos de associações que se estabeleçam para além dela própria. Como assevera Fubini, com o desenrolar da tradição musical no Ocidente tal contraponto acabou por estabelecer, pela perspectiva da expressividade, duas grandes vertentes estéticas: a dos *formalistas* puros, para quem a música não expressa nada além dela mesma e do mundo dos sons; e a dos *conteudistas*, para quem a música tem a virtude de expressar estados de ânimo, emoções e de se referir a um mundo que não se reduz ao puramente sonoro³.

Não obstante o antagonismo entre formalistas e conteudistas pontuado pelo referido autor, é fundamental analisarmos tal oposição sob a perspectiva da história da teoria da música, pela qual demonstra-se que, ao invés de uma presumível irreconciliação entre conceitos tão opostos, no cotidiano musical, tais correntes desenvolveram profícua e íntima relação.

Do ponto de vista da teoria, da estética e da filosofia da música, os desdobramentos dessa relação direcionaram-se para um amplo debate em torno da *semânticidade* da música, ou seja, o que música possa *significar*. Essa discussão fomentou, por sua vez, o desenvolvimento de uma noção da música enquanto *linguagem*, esta última reverberando de forma intensa na própria prática musical.

³ Fubini, 1994, p. 53.

Em que pese a presença da expressividade no contexto medieval, a formulação incontestável a noção de *affetto*, nos termos e terminologia que a consagraram na história da música ocidental, tem suas origens ligadas ao nascimento da tradição operística — ainda que seja fundamental considerar um importante estado germinal ocorrido na tradição madrigalesca renascentista que precedera a ópera — e ao desenvolvimento de uma nova forma de relação entre texto e música estabelecida entre o final do século XVI e início do século XVII, particularmente na Itália. É nesse contexto que a palavra italiana *affetto* ingressa de forma definitiva no léxico musical.

Atribui-se a Giulio Caccini (1551-1618) o uso pioneiro do vocábulo *affetto* no sentido que seria consagrado na terminologia da música. Ao longo das nove páginas do prefácio de seu *Le nuove musiche* (1602) — coletânea de árias e madrigais acompanhados por baixo contínuo compostas em forma recitativa, que naquele momento se apresentavam como uma nova forma de canto e música —, Caccini utilizou o termo *affetto* e suas derivações por exatas trinta vezes, já com o duplo sentido que o caracterizaria, em especial, ao longo do período barroco: um vocábulo que se refere tanto à *expressão* de um determinado *estado de ânimo* por meio da música, quanto para se remeter a certos *ornamentos vocais*. Esta última possibilidade desenvolveu-se *a posteriori* para ornamentos em geral e, por fim, culminou em figuras musicais autônomas⁴, sem um texto poético cantado, às quais eram associados determinados afetos.

Em ambas as circunstâncias, a relação entre matéria sonora pura e o elemento extramusical se estabeleceu por meio da expressão verbal, que poderia ser constituída tanto pelo conjunto de um dado texto poético, remetendo-se assim ao primeiro sentido do termo *affetto*, ou mesmo por um simples vocábulo em específico, no qual uma palavra especialmente relevante, em um dado contexto poético, “necessita” de ornamentação. Neste último caso, que se refere claramente ao segundo sentido implicado no termo *affetto*, enfatiza-se a proeminência afetiva de uma palavra.

⁴ Vignal, 1996, p. 15.

Evidentemente não coube a Caccini a honra de inaugurar uma nova prática e pensamento musicais. Como demonstra McCreless (2008), ao longo da teoria da música ocidental a questão da expressividade em música foi tratada não apenas por meio de diferentes ênfases e perspectivas, mas a própria terminologia é, em si, diversificada e dinâmica, ainda que muitas vezes o objeto em questão seja essencialmente o mesmo.

Ao tomarem sempre como referência a tradição da retórica clássica grega – mais especificamente aquela desenvolvida no âmago da filosofia aristotélica –, diversas práticas e vertentes teóricas da música do Renascimento – em especial, aquelas associadas à *musica reservata*, – procuraram estabelecer conexões com a arte da oratória: se a música era entendida como portadora de uma mensagem, de um significado, ela deveria então ser elaborada nos moldes da expressão verbal. Inexoravelmente, na tentativa de se estabelecer um elo direto do fazer musical com um modelo exterior a ela, impinge-se à música uma condição não apenas metafórica, mas, sobretudo, de *mimesis* da linguagem verbal. Nesse contexto, destaca-se parte significativa da produção madrigalesca e a obra de compositores franco-flamengos e italianos, tais como Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Orlando de Lassus, Luca Marenzio, Andrea Gabrieli, Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi, entre outros, e de teóricos italianos como Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei, este último já integrante do círculo de convivência social de Caccini, no famoso colegiado artístico e intelectual conhecido como *Camerata Fiorentina*, em Florença.

Com o vocábulo *affetto*, Caccini propôs um termo que não apenas representa a síntese de um processo histórico-musical até o início do século XVII, mas, principalmente, um conceito que orientou parte significativa da criação, interpretação e teoria musicais a partir daquele período, com notáveis reverberações que se fizeram perceptíveis até finais do século XIX.

Como exposto anteriormente, ao longo de seu prefácio Caccini utilizou a palavra *affetto* ora para se referir a algo mais abrangente, ora a algo mais específico. A primeira acepção do termo, de caráter estético, relaciona-se a uma espécie de profissão de fé, na qual não apenas o autor assume que a música é expressiva, como também, de forma mais específica, que ela se presta especialmente à

expressão dos sentimentos, dos *affetti*. Ora, a ideia de expressividade em música não é novidade naquele momento; entretanto, para além da nova forma de canto que Caccini propôs nas partituras que integram *Le nuove musiche*, a novidade que se perfilou é a da própria consolidação de um entendimento da música como veículo de *expressão de sentimentos essencialmente humanos* – parte fundamental de um processo de secularização que passaria a caracterizar a criação artística a partir do Baixo Renascimento –, sem vínculos ou vieses de ordem religiosa e moral que caracterizaram as práticas musicais medievais tanto sacras quanto seculares, e mesmo parte considerável da produção musical renascentista. A rigor, a independência em relação às entonações de ordem religiosa tornou possível a emergência dos afetos e sobretudo do conteúdo amoroso, e um processo de secularização da escritura musical teve lugar.

Complementarmente a essa concepção mais abrangente de *affetto*, desenvolveu-se uma outra, mais específica e técnica, que no contexto do referido prefácio de Caccini estabeleceu associação de certos ornamentos musicais aos *affetti*. Estes últimos são, por sua vez, estreitamente relacionados ao conteúdo semântico de uma determinada palavra do texto poético utilizada em certa ária ou madrigal. Ou seja, a associação entre a matéria sonora e o sentimento realiza-se também de forma localizada, no interior do fenômeno musical.

Talvez não seja por menos que, ao longo da história da música, os mais relevantes desenvolvimentos da ideia de *affetto* tenham ocorrido justamente à luz dessa perspectiva. Vale a pena lembrar que também no início do século XVII foi travada entre Giovanni Artusi e Claudio Monteverdi a peleja de cunho técnico sobre o tratamento da dissonância. Monteverdi foi defendido por seu irmão Giulio Cesare, que justificou a transgressão à regra de forma essencialmente estética: as dissonâncias atacadas sem qualquer tipo de preparação ao início do madrigal *Cruda Amarilli* foram necessariamente legitimadas pelo *affetto* inerente ao texto poético⁵.

⁵ No texto intitulado *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica* (em tradução livre, *Artusi, ou a imperfeição da música moderna*, com primeira edição em 1600), Giovanni Artusi realizou sistemática defesa de um estilo composicional mais conservador e austero, já então designado por *prima pratica* pelos compositores da vanguarda da época, pontuando em meio à obra de seus contemporâneos alinhados a uma nova e *moderna* ordem estilística (*seconda pratica*) as ditas imperfeições da música contemporânea de então, e situando, entre elas, as dissonâncias sem preparação do madrigal *Cruda Amarilli*, de Monteverdi. Nessa pequena peça, Artusi na verdade se debruçou de forma especial não nas Nonas menores do início, mas antes no compasso 13, instante

Isto posto, foi exatamente a necessidade *expressiva* que justificou a quebra das regras assentadas pela teoria musical de cunho normativo então vigente (*prima pratica*), a partir da qual descortinou-se um novo mundo de possibilidades (*seconda pratica*) que viria ser a base da poética do Barroco em música. Tal dinâmica foi especialmente sistematizada pela teoria musical alemã, a qual ao longo dos séculos XVII e XVIII tratou a questão em termos de *Figurenlehre* (ou *Doutrina das Figuras*, em tradução livre), estabelecendo uma sólida tradição de caráter estético-teórico.

De fato, desde o início do século XVII, a partir da obra teórica de Joachim Burmeister e Johannes Lippius, passando pelas contribuições de Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Mattheson e Johann Adolf Scheibe, parte substancial da teorização do conceito de *affetto* em música passou necessariamente por um suposto poder semântico atribuído às figuras musicais, nesse contexto já tomadas como desenvolvimento pleno e independente da noção germinal de *affetto* enquanto ornamento vocal, tal como a encontramos em Caccini.

Uma vez que a partir do século XVII a tradição teórica musical italiana de cunho filosófico e especulativo, referência do pensamento musical ao longo do Renascimento, transformou-se em uma produção literária de caráter mais normativo e escolar, coube então à nascente tradição teórica alemã apropriar-se e desenvolver o conceito de *affetto* (*Affekt*), sempre como Doutrina das Figuras e sob a clara orientação de uma estética racionalista e objetiva, tendendo, por isso, a desenvolver a ideia de expressividade em música sob a égide da Retórica Clássica, marcada pela constante tentativa de estabelecer relações diretas entre seus elementos constitutivos – tais como *pleonasmus*, *hyperbole* e *hypotyposis*, entre outras – e com tipos de escritura musical, de forma a constituir uma Retórica Musical.

em que sobre uma nota Sol natural, sustentada ao grave pelo *basso*, o *canto* (soprano) ataca sem preparação a nota Lá natural, dissonância não preparada e não resolvida, uma vez que a essa nota sucede-se outra dissonância, Fá natural, ainda com o Sol natural sustentado pelo *basso*. Em sua resposta a Artusi, publicada ao final de seu *Quinto livro de madrigais* (1605) e redigida por seu irmão Giulio Cesare, Monteverdi defende que, “no que diz respeito às consonâncias e dissonâncias, há outras considerações, as quais com o assentimento da razão e dos sentidos defende o compor moderno” (trad. nossa). Nesse contexto, as “outras considerações” (leia-se “outras formas de concebê-las, utilizá-las e praticá-las”) a que se referia Monteverdi dizem respeito justamente à relação entre texto, seu significado semântico e a forma como a escritura musical a ele se remete em sua materialização sonora, pois “embora muitas das dissonâncias de Monteverdi possam explicar-se como ornamentos, a sua motivação real era transmitir por meio da harmonia, em vez de o fazer através das imagens gráficas de alguns madrigais anteriores, o sentido e os sentimentos da mensagem do poeta” (Grout; Palisca, 2007, p. 244).

Dessa forma, explica-se o declínio da tradição da *Figurenlehre* e seu virtual desaparecimento já na primeira metade do século XIX, a partir da “total transformação de uma estética racionalista e objetiva em uma [estética] expressiva e subjetiva [...]; a mudança entre uma estética mimética para uma [estética] expressiva” (McCreless, *op. cit.*, p. 872), um processo de decadência que se iniciou com a ascensão e a legitimação estética da música instrumental na passagem do século XVIII para o século XIX.

O fim da Retórica Musical – ao menos sob esses termos – é a coroação da autonomia de uma nova teoria e estética da música, de cunho eminentemente formalista, que buscou alicerçar os seus fundamentos em seus próprios termos e conceitos, tornando-se mais independente de relações metafóricas com outras artes, linguagens e sistemas, tal como a Retórica Clássica, tomada como modelo pela Retórica Musical. Além disso, encara com suspeita o *modus operandi* necessariamente metafórico da Retórica Musical, que passa a falhar quando requisitada de modo mais sistemático no novo horizonte epistemológico que emerge em meio a uma nova tradição de análise musical no século XIX. É nesse momento que o entendimento da música enquanto *retórica* passa a ser substituído pelo entendimento da música como *estrutura*⁶.

É também nesse momento que a palavra *affetto* praticamente desaparece do léxico musical, sendo recuperada apenas no início do século XX a partir da criação de um novo termo, *Affektenlehre*, não por um acaso no seio da nova musicologia alemã, que com esse vocábulo visou a amalgamar sob uma perspectiva histórica as diferentes vertentes da *Figurenlehre*⁷.

1.2. Por uma definição de *affetto* musical

A relação do termo *affetto* com a retórica clássica desenvolvida pelas diferentes vertentes da *Figurenlehre* deixou marcas profundas e eventualmente limitadoras em sua compreensão na contemporaneidade. Tal fato é comprovado já com uma rápida pesquisa nos mais renomados dicionários, compêndios e obras de

⁶ Em tempo, termo utilizado pela primeira vez com esses fins no famoso texto de E.T.A. Hoffmann sobre a *Sinfonia nº 5* de Ludwig van Beethoven. Cf. McCreeles, *op. cit.*, p. 876.

⁷ Arnold, 1996, p. 24.

referência musicais da atualidade, cujos verbetes relacionados ao termo limitam-se a uma breve explicação terminológica, e cuja explicação conceitual é invariavelmente redirecionada para o verbete “retórica musical” e similares.

E eis que chegamos a um dos pontos fundamentais de nossa abordagem: o conceito por detrás do termo *affetto* inclui também elementos que podem auxiliar na explicação do pensamento retórico-musical e, conseqüentemente, na compreensão da uma obra ou repertório musical nela fundamentada. Porém, o conceito de *affetto* não se limita à sua potencial dimensão retórica e, na verdade, revela-se mesmo como uma *constante* em meio às diversas tendências da escritura musical contemporânea, o que comprova e legitima sua atualidade estética. Justamente por isso o termo tem sido utilizado de forma cada vez mais sistemática e explícita em nossa contemporaneidade musical.

Mas, afinal, em que termos podemos desenvolver contemporaneamente o conceito de *affetto* em um dado contexto musical?

Ao analisarmos as considerações realizadas até o momento, bem como outras que serão desenvolvidas ao longo deste trabalho, propomos aqui uma definição articulada em duas partes, as quais podem ser entendidas, sob a perspectiva dos processos criativos em música, como dimensões complementares entre si:

- Por um lado, pode-se entender o conceito de *affetto* por uma perspectiva *estética* e, nesses termos, investigar como nossa contemporaneidade considera as tradicionais problemáticas em torno das propriedades e qualidades *expressivas* atribuídas à música e/ou à sua recepção;
- complementarmente, o conceito de *affetto* pode ser entendido por uma perspectiva *poética*,⁸ a partir da qual assimilam-se, no seio dos

⁸ Tomamos aqui como ponto de partida para um entendimento do termo *poética musical* a definição elaborada por Igor Stravinsky nas conferências proferidas na Universidade de Harvard, na qual o compositor defende que “a *Poética* de Aristóteles muitas vezes sugere ideias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura. A poética da música – é justamente sobre isso que vou falar a vocês; isto é, falarei sobre o *fazer* no campo da música” (Stravinsky, 1996, p. 16). A escolha dos termos *poética* e *poética musical* justifica-se não por uma especial filiação às questões desenvolvidas por Stravinsky na referida conferência, mas antes pelo fato de o termo ter desde então sido lexicalmente utilizado por diferentes autores para se referir, de maneira mais generalizada, à

processos criativos em música, diferentes estratégias de escritura que, de forma consciente e deliberada – ainda que não necessariamente organizadas como método ou doutrina normativa – estabelecem-se em diferentes níveis da *morfologia da composição musical*⁹, delineando *afetivamente* a música em sua dimensão fenomenológica.

compreensão das diferentes facetas envolvidas no processo criativo em música (um dos possíveis *fazer*es musicais).

⁹ Trabalharemos aqui com o conceito de *morfologia da composição musical* desenvolvido por Menezes (2013, pp. 41-91), e que será desenvolvido no capítulo 3.

Capítulo 2 - A atualidade estética de um princípio musical

Na década de 1940, iniciou-se uma nova fase do debate estético em torno da expressividade da música, que a partir de então passou a ganhar novos contornos e variáveis, incluindo significativas contribuições de novos campos do conhecimento, tais como as ciências cognitivas, a psicologia, a musicoterapia e a sociologia. Tais contribuições somaram-se então à participação historicamente consolidada da filosofia, da história e da teoria da música. O referido *aggionamento* não apenas propiciou um consistente debate sobre a expressividade musical na modernidade, mas também mostrou-se fundamental para que o conceito de *affetto* pudesse ser abordado por uma perspectiva substancialmente distinta daquelas que historicamente consolidaram seu entendimento, as quais demonstravam-se incompatíveis com as necessidades e com os anseios das poéticas musicais contemporâneas.

Nesse contexto, revela-se como peça fundamental no processo de reabilitação da noção de expressividade musical a proposição de Susanne Katherina Langer – especialmente no livro *Philosophy in a New Key* (1942) –, durante o auge da doutrina formalista, tanto pela perspectiva da prática composicional, quanto pelo pensamento estético-teórico da música.

Quando Langer publicou a referida obra – considerada sua mais importante contribuição para a estética da música, ao lado de *Feeling and form* (1953), desdobramento direto de *Philosophy in a New Key* –, testemunhou-se na vida musical o desenrolar de diversos fatos ligados à força do pensamento formalista: no campo da musicologia, constatou-se o franco desenvolvimento de diferentes teorias em análise musical que viriam a estabelecer um modelo epistemológico de música centrado no conceito de *estrutura* – com notória ênfase àquelas derivadas da proposição de Heinrich Schenker –, e que consequentemente isolariam a compreensão de outros elementos entendidos como “não-musicais” ou “extramusicais”; na esfera composição, deparamo-nos, por sua vez, com os desdobramentos da poética serial a partir do advento do dodecafonismo – que em poucos anos culminaria no serialismo integral, preconizado por Olivier Messiaen em sua peça *Mode de valeurs et d'intensités* (1949-50) –, bem como com toda uma grande quantidade de textos redigidos por sucessivas gerações de compositores

que, passando também a atuar no campo da reflexão estética, poderiam ser considerados como pertencentes a uma índole formalista da composição; no que tange ao debate estético-filosófico, a legitimidade da tese formalista ganhou força com o próprio desenvolvimento da estética serial, em especial com o pensamento de Theodor W. Adorno¹, que, à parte das importantes e significativas contribuições que sua obra oferece para a questão da música na contemporaneidade, também integra o cenário de *ceticismo emotivo*² que se estabeleceu naquele momento da história da música. Ou seja, se por um lado, o pensamento de índole formalista em música pareceu encontrar-se em um momento de intenso e rico desenvolvimento, por outro lado, as próprias teorias expressivas e emocionais estavam amplamente desacreditadas pelo fato de até mesmo seus defensores mais modernos ainda a substanciarem pelo viés de conceitos ultrapassados, seja em termos estético-filosóficos, seja em termos musicais e estilísticos, termos estes que, de uma maneira geral, haviam sido circunstanciados no Romantismo e no Pós-Romantismo.

Eis então o porquê da importância da contribuição de Langer: a atualização de ordem epistemológica que sua teoria ofereceu acerca da expressividade na música promoveu um rompimento com os antigos paradigmas que até então substanciavam a questão pela perspectiva estético-filosófica. Entretanto, a filósofa (detentora de boa formação musical e musicológica) não apresentou uma “teoria definitiva”, ainda que sua proposição tenha constituído as bases para o desenvolvimento de um novo pensamento sobre o assunto e, por consequência, um marco histórico na estética musical do século XX, cuja relevância e influência mostram-se pertinentes até os dias de hoje, embora isso não isente suas contribuições de um inevitável contraponto crítico.

¹ Do qual nos ocuparemos no próximo capítulo.

² Lentini, 2014, p. 15.

2.1. *Affetto* e expressividade musical em “nova chave”

Em *Philosophy in a New Key*, Langer visa ao estabelecimento de bases sistemáticas para a compreensão e o entendimento da arte e de seus processos criativos, bem como de sua importância para a consciência humana. É especificamente no oitavo capítulo – *On Significance in Music (Da significação da música)* – que é abordada a questão da expressividade na música, e isto ocorre a partir de uma abordagem crítica tanto das teorias expressivas precedentes quanto das teorias formalistas.

Nesse contexto, Langer critica de forma contundente a tese formalista cunhada por Hanslick. Para isto, tece um contraponto às teorias da expressividade precedentes e, em seguida, defende as potencialidades expressivas da música, porém não mais nos termos e conceitos que orientaram a questão até aquele momento, mas antes por meio de uma “nova chave” – como alude o título de seu livro –, descortinando dessa forma um rico manancial de possibilidades estéticas sobre a questão, as quais posteriormente fizeram-se presentes no pensamento e na prática musical contemporânea.

No que tange às teorias precedentes sobre o poder expressivo da música, Langer identificou duas grandes correntes: a da *autoexpressão* e a da *expressão lógica*. Para Langer, a *teoria da autoexpressão* – “a doutrina mais popular da significação e função da música” (Langer, 2004, p. 216) – apoia-se em duas subteorias que se desenvolveram até meados do século XIX, cada qual historicamente articulada em termos e conceitos próprios.

Em uma dessas subteorias, a expressividade da música é defendida por se acreditar que a música seja, em si mesma, o próprio *estímulo emotivo*. Por essa razão, entende-se que o ouvinte, quando exposto a essa emoção em estado sonoro-musical, pode ser afetado e transformado por ela – ainda que apenas enquanto estiver em contato direto com ela, “enquanto durar o estímulo”³. É a partir dessa perspectiva que podemos, por exemplo, compreender parcialmente a base do pensamento musical da Grécia Antiga, de suas *Doutrinas do Éthos*, inclusive as

³ A autora assevera: “Seus efeitos somáticos são temporários, e suas ressacas ou exaltações parecem ser insignificantes” (*Ibidem*, p. 213).

sugestões normativas de seu uso esboçadas em trechos esparsos da *República*, de Platão, ou da *Política*, de Aristóteles.

A outra corrente ou subteoria diz respeito a uma noção segundo a qual a música seria portadora do *sintoma emotivo*, ou seja, a música em si não seria a própria emoção, mas sua materialização sonora faria reverberar as emoções já presentes no ouvinte⁴. Em termos de história da estética musical, é sobre essa concepção que se assentam os pressupostos conceituais de diversas teorias *afetivas* desde o final do Renascimento até as *Affektlehren*, no século XVIII.

Ao criticar a teoria da autoexpressão, Langer reconhece que o referido conceito não consiste em um fenômeno puramente estético, mas que articulou-se de forma prática nos processos de criação e recepção das obras musicais ao longo da história do Ocidente. Não obstante, aponta que:

[...] a crença de que a música é em essência uma forma de autoexpressão defronta-se logo com um paradoxo; filosoficamente, estaciona quase no seu próprio começo. Pois a história da música tem sido uma história de *formas* cada vez mais integradas, disciplinadas e articuladas, muito parecidas com a história da linguagem, que se faz importante apenas quando se desapega de sua antiga fonte nos gritos expressivos, e se torna denotativa e conotativa mais do que emocional (*Idem*, p. 216).

As limitações da teoria da autoexpressão devem-se à elementaridade nas relações de isomorfismo na qual ela se assenta, estejam tais relações ancoradas por um viés mais descritivo – por meio de uma relação de mimese entre o *material musical*⁵ com o objeto não-musical –, ou mesmo situadas em um patamar mais abstrato, ligado às emoções e aos estados emocionais (e não a um objeto concreto), no qual estabelece-se uma relação de cunho mais subjetivo e não-literal, ainda que igualmente mimética em sua essência. Apesar de admitir a existência prática e conceitual de tais concepções, bem como sua respectiva materialização no repertório musical, Langer pondera que nenhuma delas corresponde inteiramente à importância que lhes atribuímos, mesmo que sua “significação” seja em algum

⁴ Ainda segundo Langer, “as tristezas e os terrores da música não são nossos, mas são sentidos por nós, simpaticamente” (*Ibidem*, p. 214).

⁵ Fundamental no pensamento musicológico e estético-filosófico da música da modernidade, o conceito de *material musical* na contemporaneidade será abordado de forma mais profunda no próximo capítulo.

sentido a de um símbolo⁶. Desta feita, a autora reafirma sua crítica ao modelo mimético e passa a direcionar o entendimento da questão para a lógica dos símbolos e, conseqüentemente, para as diversas possibilidades de significados inerentes às estruturas simbólicas⁷. Ao lançar mão de uma compreensão de natureza simbólica sobre a música, Langer chega à noção de música como linguagem, ou seja, como *expressão lógica*⁸.

Langer identifica em Arthur Schopenhauer o pioneirismo e a importância da concepção da expressividade musical como *expressão lógica*⁹, na qual a música é entendida como “um tipo de linguagem não do aqui-agora, mas de conteúdo conceitual genuíno, [como um] símbolo do aspecto irracional da vida mental, da Vontade” (Langer, *op. cit.*, p. 219). Da proposição de Schopenhauer interessa-lhe especialmente o “tratamento da música como uma semântica impessoal, negociável, real, um simbolismo como um conteúdo de ideias, em vez de um signo declarado da condição emocional por alguém” (*Ibidem, loc.cit.*). Entretanto, embora reconheça a relevância das contribuições do filósofo, a autora aponta que a questão da expressividade da música em seu pensamento “foi uma boa aventura, embora, é certo, sua conclusão, sendo ‘metafísica’, fosse bem má” (*Ibidem, loc. cit.*).

A partir de Schopenhauer, o desenvolvimento e a difusão da noção de música como linguagem articulam-se para além dos limites do campo filosófico e dos filósofos em dois vieses. Por um lado, tem-se que a concepção:

[...] mais óbvia e ingênua dessa “linguagem” é a onomatopeia, o reconhecimento dos sons naturais em efeitos musicais. Esta, como todos sabem, é a base da “música de programa”, que deliberadamente imita o tumulto e os gritos do mercado, o tropel de animais, o tinir de martelos, riacho correndo, rouxinóis, sinos e o inevitável cuco. Tal “pintura de sons” não é modo algum moderna; vem desde o século treze [...] (Langer, *op. cit., loc. cit.*).

⁶ *Ibidem*, p. 218-219.

⁷ Para um aprofundamento sobre a referida questão, cf. Langer, *op. cit.*, *Ibidem*, p. 63-86.

⁸ Nesse ponto, Langer (*op. cit.*, p. 219, grifo nosso) ironiza: “deveríamos encontrar as condições para uma ‘linguagem da música’, se é que tal coisa existe, ou da ‘forma significativa’ de qualquer outra espécie exceto a linguagem”.

⁹ Como aponta Lentini (*op. cit.*, p. 10), a proposição musical desenvolvida por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* (1819) consiste na primeira revolução do pensamento estético-musical eclodida no século XIX. A segunda seria deflagrada décadas depois por Eduard Hanslick, com a publicação *Do Belo Musical* (1854), cada qual desenvolvendo ideias essencialmente antagônicas, tal como pretendemos mostrar aqui.

Do ponto de vista musical, a estética da “pintura de sons” substancia-se de forma evidente nas relações de isomorfismo entre material musical e o objeto sonoro não-musical. Porém, seu diferencial em relação às teorias autoexpressivas reside na convicção de que, em si e isoladamente, a música nada comunica, pois ela precisa ser articulada por uma *expressão lógica* que lhe conferirá significado. Em termos práticos, muito da materialização desse tipo de convicção estética é fartamente exemplificado na tradição de música programática do século XIX, preliminarmente por meio da *sinfonia característica* – tal como é estilisticamente caracterizada a *Sinfonia nº 6*, “Pastoral”, de Beethoven, por exemplo¹⁰ –, culminando com a tradição do poema sinfônico¹¹. Aí, tal *expressão lógica* assenta-se na relação que se estabelece entre o texto musical e o discurso linear do programa de cunho literário preestabelecido como título da obra, eventualmente reforçado e reiterado pelos títulos dos movimentos ou seções que a constituem.

De certa forma, esse tipo de processo criativo estabelece diversos pontos em comum com as *Affektlehren*, tomando então como referencial linguístico-literário não mais os elementos da Retórica Clássica, mas antes os pilares narrativos do enredo ou da história em questão, à maneira de uma novela ou de um romance¹².

Além disso, temos uma noção de linguagem musical de caráter menos pictórico e literal, uma “música ‘dramática’ em um sentido mais subjetivo. Projetada e acolhida como *linguagem de sentimentos*”¹³, suas respostas tanto pela perspectiva do pensamento estético-filosófico, quanto da prática musical, são muito mais ricas e

¹⁰ Taruskin, 2010, vol. 2, p. 680.

¹¹ De certa forma, essa prática rompe as barreiras do Romantismo e se estende ao longo do século XX na obra de compositores alinhados a esses referenciais, tal como em Richard Strauss – especialmente com seus poemas sinfônicos e suas *sinfonie caratteristiche* –, na música sinfônica para bailado criada para os *Ballets Russes* – que inclui nomes como Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Serguei Prokofiev, Francis Poulenc e Manuel de Falla, por exemplo – ou mesmo na “releitura” da *sinfonia característica* que Dimitri Shostakovich promoveu em algumas de suas sinfonias.

¹² De acordo com Langer (*op. cit.* p. 239), “um programa é simplesmente uma muleta. É um recurso ao método grosseiro, mas familiar, de manter sentimentos na imaginação pela visualização de suas circunstâncias acompanhantes”. Pouco mais adiante, referindo-se à “programatização” de obras originalmente sem programa, a autora chega mesmo a afirmar que “tal interpretação é espontânea, é uma prática muito legítima, comum entre pessoas musicalmente limitadas, e útil; mas torna-se perniciosa quando professores ou críticos ou até compositores iniciam-na, pois então convertem o andar de muletas em virtude” (Langer, *op. cit.*, p. 240).

¹³ *Ibidem*, p. 220.

instigantes, tendo-se em vista que:

[...] aqui, os objetos de representação musical não são a prataria, nem mesmo as paradas e as tempestades, mas o amor e a saudade, a esperança e o medo, a essência da tragédia e da comédia. Isso não é “autoexpressão”; é *exposição* de sentimentos atribuíveis a pessoas no palco ou personagens fictícios em uma balada. Na pura música instrumental sem ação dramática, pode haver uma alta significação emocional que não seja referida a qualquer sujeito, e a convicção loquaz de alguns autores de programa de que isto é protesto do compositor contra a vida, grito de desespero, visão da sua amada ou tudo o que se queira, é uma fantasia perfeitamente injustificada; pois se a música é de fato uma linguagem da emoção, ela expressa em primeiro lugar o *conhecimento do sentir humano* do compositor e não como ou quando tal conhecimento foi adquirido [...] A música não é autoexpressão, mas *formulação e representação* de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – um “quadro lógico” de vida senciante e responsiva, uma fonte de compressão, não de súplica de simpatia. Os sentimentos revelados na música são essencialmente *não* “a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo”, convidando-nos a nos colocarmos no lugar desse indivíduo, mas são apresentados diretamente ao nosso entendimento, a fim de que possamos apreender, conceber, compreender esses sentimentos, sem pretender tê-los ou imputá-los a qualquer outra pessoa. Assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espírito que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos. Seu tema é o mesmo que o da “autoexpressão”, e seus símbolos podem até ser emprestados, de vez em quando, do reino dos sintomas expressivos; todavia os elementos sugestivos tomados de empréstimos são *formalizados*, e o tema, “distanciado” em uma perspectiva artística. (*Idem*, p. 220-221)

Em sua análise, Langer acolhe com interesse diversos pontos da noção de música como *linguagem de sentimentos*, sobre a qual, de certa forma, muito de sua proposição estará embasado. Entretanto, Langer refutou essa teoria não pelos mesmos motivos dos formalistas – isto é, pela recusa total à ideia de que a música teria o poder de transmitir qualquer tipo de significado¹⁴ –, mas pela incapacidade lógica de a música ser formalmente considerada como uma “linguagem”, uma vez que, para tanto, seus elementos constitutivos – vocabulário, gramática, sintaxe, entre outros – deveriam ter uma “conotação fixa ou ‘significado lexical’” (*Ibidem*, p. 227), de forma a propiciar um processo de comunicação com alto grau de objetividade. Senso comum, a mais simples experiência musical revela rapidamente a impossibilidade desse ideal, simplesmente devido ao fato de esse alto grau de objetividade constituir uma precondição alheia à própria natureza da música, pois mesmo quando uma série de fatores possa eventualmente convergir para minimizar

¹⁴ *Ibidem*, p. 223.

esse grau de subjetividade inerente à música – tais como convenções sociais, estilísticas ou morais que se atribuem a partir desses elementos constitutivos –, nada será suficiente para conferir à música um grau de assertividade comunicativa que a linguagem pressupõe. Ou seja:

[...] a analogia entre a música e a linguagem cai por terra se a conduzirmos além da mera função semântica geral, que elas devem compartilhar. Logicamente, a música não tem as propriedades características da linguagem – termos separáveis com conotações fixas e regras sintáticas para derivar conotações complexas sem qualquer perda para os elementos constituintes. À parte alguns poucos termos onomatopaicos que se tornaram convencionais – o cuco, os toques de corneta e, possivelmente, o sino de igreja –, a música não possui significado literal (*Ibidem*, p. 230).

No entanto, tal constatação não constitui argumento suficiente para legitimar a teoria formalista deflagrada por Hanslick¹⁵, o qual, ao viver e testemunhar o ápice do uso *semântico* da música – e desta como representação da vida emotiva representada pela força do projeto estético-musical de Richard Wagner¹⁶ –, vê nesse tipo de abordagem uma ideia de música que, ao invés de engrandecê-la, na verdade a diminui, justamente por limitar a música à mera condição de metáfora. Em um encadeamento lógico, esse aspecto inviabiliza a plena caracterização de uma noção de música como arte autônoma e independente. Não obstante, Langer pondera que a ideia de Hanslick:

[...] pode ser contestada à luz de um melhor conhecimento do simbolismo. O que ele diz se aplica em geral à expressão literal, à científica; mas não é verdadeiro no tocante a alguns outros modos, que servem mais para formular conhecimento do que para comunicar seus produtos acabados. Contudo, há também justiça no seu protesto; pois a pretensão de seus adversários, com respeito a uma *linguagem da música*, é de fato desencaminhadora, capaz de causar dano quer entre os músicos, quer entre as audiências (*Ibidem*, *loc. cit.*).

Para Langer, a teoria formalista interessa-lhe menos no que ela eventualmente oferece como ferramenta estético-teórica para a explicação e o entendimento da música – apesar de não menosprezar alguns de seus aspectos, especialmente a

¹⁵ Langer (*op. cit.*, p. 236) aponta que “até Hanslick admitiu essa analogia lógica entre a música e as emoções; mas não se deu conta do quanto a admitiria. Insistia que a música não poderia significar algo, porque não considerava nada exceto a denotação convencional como ‘significado’”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 224.

noção de *estrutura musical* sobre a qual o formalismo se escora¹⁷ – e mais no que diz respeito às ferramentas estético-filosóficas que o formalismo desenvolveu para contestar as teorias expressivas então em voga, embora sua própria crítica às teorias expressivas seja articulada em outros termos, isto é, não à maneira de um antagonismo puro e simples à atitude formalista, mas antes como um desdobramento autocrítico que emerge no seio da própria tradição expressiva¹⁸.

Ao ampliar sua crítica para além da obra e do pensamento dos debatedores das teorias expressivas e formalistas, incomodam de forma notória a autora aspectos de ordem social desse debate que, desde a segunda metade do século XIX, haviam se configurado como uma querela, pois o “problema perfeitamente legítimo do significado musical é que pareça impossível para muita gente discuti-lo com imparcialidade ou com sinceridade. É quase um assunto religioso” (Langer, *op. cit.*, p. 234), fato que sinaliza um aspecto reconciliador que viria a caracterizar sua proposição.

Uma vez realizada a análise crítica às duas grandes teorias do pensamento musical que a precedem, Langer embasa sua teoria da expressão musical na reafirmação de sua potencialidade expressiva, na medida em que ela é entendida como “uma forma simbólica cuja função é a articulação do sentimento (*feeling*) humano”. Para Langer, vale enfatizar que “se a música tem qualquer significado, este é *semântico* e não mais *sintomático*” (*Ibidem, loc. cit.*). Entretanto, a semanticidade musical defendida por Langer não é a do mesmo tipo subentendido na concepção de Schopenhauer e em seus desdobramentos extrafilosóficos – isto é, a semântica da linguagem e da comunicação verbal –, mas sim como *símbolo apresentativo* (por oposição à noção de *símbolo denotativo*), a partir do qual a música:

[...] apresenta experiência emotiva por meio de forma globais que são indivisíveis como elementos do claro-escuro. Esse modo de ver já foi de fato

¹⁷ Nesses termos, interessa a Langer a relação de semelhança que as estruturas musicais estabelecem com “certos padrões dinâmicos da experiência humana”, a partir do qual se constituiriam os processos de significação que embasam sua proposição (*Ibidem, loc. cit.*)

¹⁸ As considerações de Lentini sobre essa parte da proposição de Langer endossa a análise aqui realizada, uma vez que “Langer se abre, de fato, ao problema, conferindo-lhe coordenadas hoje reconhecidamente válidas, [preservando] a intuição de Schopenhauer e se [dissociando] significativamente da afirmação estética de Hanslick” (Lentini, *op. cit.*, p. 12, trad. nossa).

sugerido. Mas parece peculiarmente difícil a nossas mentes literais apreender a ideia de que algo possa ser *conhecido* que não possa ser *denominado*. (Langer, *op. cit.*, p. 231)

Por outro lado, se ao reivindicar a não literalidade do significado musical, Langer assimila em certa medida a ideia de *inefável* (*Unaussprechlich*) desenvolvida pela teoria formalista, assim o faz a partir de uma motivação diversa, a qual, ao invés de isolar o fenômeno musical de qualquer tipo de interpretação que não a compreensão abstrata de sua constituição estrutural, abre-o para múltiplas interpretações. Ou seja, o caráter emocional e expressivo de um dado conteúdo musical não implica nem uma resposta emocional, nem uma racionalização formalista, mas antes um *insight* senciente, uma “introvisão”¹⁹ obtida quando se mantém certa *distância psíquica* em relação ao signo musical, de forma a evitar uma “confusão entre um símbolo, que nos permite *conceber* seu objeto, e um signo, que nos leva a lidar com o que ele significa” (*Ibidem*, p. 222). Ao tomar como base a teoria da *distância psíquica* elaborada por Edward Bullough, Langer define o conceito de *distância psíquica* como:

[...] a experiência de apreender através de um símbolo aquilo que antes não foi articulado. O conteúdo da arte é sempre real; o modo de sua apresentação, pelo qual é ao mesmo tempo revelado e “distanciado”, pode ser uma ficção. Pode também ser música ou, como na dança, movimento. Mas se o conteúdo for a vida de sentimento, impulso, paixão, então os símbolos que o revelam não serão os sons ou as ações que normalmente *expressariam* esta vida; não são os signos associados, mas as *formas simbólicas* é que devem transmiti-lo ao nosso entendimento. (*Idem*, pp. 222-223)

Nesse contexto, a ideia na qual a não caracterização da música como linguagem supostamente acarretaria algum tipo de deslegitimação estética revela-se como fundamento para um pensamento oposto, pois:

[...] o que é criticado aqui como fraqueza, é na realidade a força da expressividade musical: que a *música articula formas que a linguagem não pode expor*. [...] É justamente porque a música *não* possui a mesma terminologia e o mesmo padrão que ela se presta à revelação de conceitos não-científicos” (Lentini, *op. cit.*, p. 13).

¹⁹ Utilizamos a tradução desse termo proposta na edição brasileira da obra, realizada por Janete Meiches e Jacó Guinsburg, apesar do vocábulo *insight* constituir um anglicismo amplamente difundido no português contemporâneo.

A partir disso, evidencia-se na proposição a contestação das teses de cunho neopositivista, que tinham a linguagem como o único meio aceito de se articular o pensamento e, complementarmente, a de que cada coisa que não seja pensamento discernível é, então, sentimento. Dessa maneira, a expressividade musical é concebida como outro modo de se compreender a racionalidade humana. Assim, Langer lança mão de uma visão revisada da *teoria isomórfica* emprestada da psicologia da *Gestalt*, em especial, das contribuições do psicólogo e musicólogo Carroll Cornellius Pratt, autor de uma frase que viria a se tornar o mote das teorias expressivas modernas: “*Music sounds the way emotions feel*”²⁰. É impossível não associar o pensamento de Langer à influência de Pratt – pontualmente em sua obra – quando nos deparamos, em Langer, com uma ideia como essa: “O que a música pode efetivamente refletir é apenas a morfologia do sentimento” (Langer, *op. cit.*, p. 236).

Apesar de refutar as teorias da autoexpressão que substanciam a ideia de expressividade na música a partir das relações de isomorfismo – o que, por sua vez, acaba por embasar as noções de *estímulo emotivo* e *sintoma emotivo* –, Langer não nega, entretanto, que essas relações consistam, de certa forma, em elementos relevantes²¹ para a constituição do signo musical. Ao tomar como base pesquisas e experimentos embasados na psicoacústica²², ela afirma que:

[...] a conclusão de todas essas especulações e pesquisas é que existem certos aspectos da assim chamada “vida interior” – física ou mental – dotados de propriedades formais similares às das música – padrões de movimento e repouso, de tensão e alívio, de concordância e discordância, de preparação, de efetuação, de excitação, de mudança súbita, etc (Langer, *op. cit.*, p. 226).

Porém, a breve referência a experimentos dessa ordem não serve para uma suposta legitimação científica de sua proposição – e assim eventualmente incorrer no mesmo erro da teoria formalista –, mas antes para reforçar a ideia de que a mera

²⁰ Em tradução livre, “a música soa da forma como as emoções sentem” (*apud* Grenn, 2007, p. 206), o que de certa forma vai ao encontro da tradução italiana proposta por Lentini (*op. cit.*, p. 14): “*la musica suona come le emozioni sentono*”.

²¹ De acordo com Langer (*op. cit.*, p. 226), ao menos “o primeiro requisito para um relacionamento conotativo entre música e experiência subjetiva, uma certa similaridade de forma lógica, é por certo satisfeito”.

²² A título de ilustração, em seu texto a autora toma como referência algumas experiências realizadas pelo professor Kurt Huber relatadas em *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive: eine experimentalpsychologische Untersuchung* (1923).

associação isomórfica não é o elemento que, por si só, pode conferir legitimidade semântica ou simbólica ao elemento musical, tal como realizado em estéticas musicais precedentes. Seu propósito é justamente o contrário, pois as formas musicais:

[...] possuem determinadas propriedades que as recomendam para o uso simbólico: compõem-se de muitos itens separáveis, facilmente produzidos e facilmente combinados em grande variedade de modos; em si, não representam nenhum papel prático importante capaz de lhes eclipsar a função semântica; são prontamente distinguidas, lembradas e repetidas; e finalmente, têm notável tendência para *modificar mutuamente os caracteres em combinação*, como fazem as palavras, todas servindo a cada uma como contexto. Os requisitos puramente estruturais desse simbolismo são satisfeitos pelo peculiar fenômeno sonoro²³ que chamamos “música” (*Ibidem*, p. 226-227).

Tais elementos constituem a base para uma teoria na qual a música é entendida como um “sistema discursivo [e não uma *linguagem*] cujos símbolos não podem ser traduzidos em uma linguagem natural” (Grenn, *op. cit.*, p. 206, acréscimos nossos). Langer, na verdade, tende a generalizar essa questão para a arte como um todo²⁴, ressaltando, porém, a vocação da música como meio privilegiado para a expressão não-litera, *não-denotativa* – ou seja, *apresentativa* – das emoções:

Se a música é um simbolismo, ela o é essencialmente desta intraduzível forma. [...] Por serem as formas do sentimento humano mais congruentes com as formas musicais do que com as formas da linguagem, a música pode *revelar* a natureza dos sentimentos com um pormenor e uma verdade de que a linguagem não consegue aproximar-se. [Na música,] a função real do significado, que requer conteúdos permanentes, não é preenchida; pois a *adjudicação* de um em vez de outro significado possível para cada forma nunca é feita de maneira explícita. A música é, portanto, “forma significante”, no sentido peculiar de “significante” que Bell e Fry afirmam poder apreender, ou sentir, mas não definir; tal significação é implícita, mas não convencionalmente fixada (*Ibidem*, p. 233; 238, acréscimos nossos, grifos da autora).

²³ Na tradução, “tonal”. Em relação ao uso desse termo nesse contexto – bem como em toda a tradução da edição em português aqui utilizada –, há de se considerar uma falta de acuidade dos tradutores com a terminologia musical, esta agravada pela ausência de revisão técnica da referida edição, uma vez que no original em inglês o termo utilizado pela autora (*tonal*) refere-se não à “música tonal”, tal como sua tradução literal para o português sugere, mas sim o aspecto fenomenológico da música, o som em si, independentemente de estilo ou sistema harmônico: “*The purely structural requirements for a symbolism are satisfied by the peculiar tonal phenomenon we call music*” (Langer, 1979, p. 228).

²⁴ De acordo com Langer (2004, p. 232), “na arte uma interpretação assim é viciosa, porque a arte – a música certamente, e provavelmente toda arte – é formal e essencialmente intraduzível”.

Nesse contexto, entende-se que o problema da teoria formalista não foi o de não admitir uma similaridade de ordem formal entre a música e a experiência emotiva – o que, de certa maneira, ela acaba por fazer –, mas antes não lhe conferir legitimidade, procurando inviabilizar qualquer tipo de interpretação que não a mera análise de seu caráter eminentemente estrutural – o que hoje em dia popularmente se designa por “análise musical”. No entanto, o equívoco das teorias expressivas que já assimilavam em seu cerne a dimensão simbólica do conteúdo musical foi o de atribuir a esses símbolos uma interpretação rígida, aos moldes dos sistemas linguísticos. Desta forma:

[...] a música ostenta todas as marcas de um verdadeiro simbolismo, exceto uma: a existência de uma *conotação adjudicada*. Ela é uma forma capaz de conotação, e os significados aos quais é acessível são articulações de experiências emotivas, vitais e sencientes. Mas sua importância nunca é fixa. Na música, trabalhamos essencialmente com formas livres, que seguem leis psicológicas inerentes de “retidão”, e nos interessamos por possíveis articulações geridas inteiramente pelo *material musical*. [grifo nosso] Estamos elaborando um simbolismo de tamanha vitalidade que ele abriga um princípio de desenvolvimento em suas próprias formas elementares, como um simbolismo realmente bom é capaz de fazer [...] O poder real da música reside no fato de que lhe é dado, de um modo impossível para linguagem, ser “fiel” à vida do sentir; pois suas formas significativas têm aquela *ambivalência* de conteúdo que as palavras não podem ter. [...] A música é reveladora lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdos. Ela pode articular sentimentos sem ficar casada com eles (*Ibidem*, p. 237; 240-241, grifos da autora).

É tendo em vista a ambivalência, a subjetividade e a polissemia como condição inexorável do símbolo musical que Langer traz à tona a noção de *afeto* para sua teoria. É devido a essas características que “não dispomos de nenhum ‘quadro lógico’ preciso de afetos; mas nos *referimos a* eles, sobretudo pelo método indireto de descrever suas causas ou seus efeitos” (*Ibidem*, p. 238). Isto porque “somos tocados tão imperceptível e gentilmente [pela música] que nem sabemos que somos afetados, *ou antes, que não podemos dar nome algum ao afeto...*” (*Ibidem*, p. 233, acréscimos e grifos nossos) – fator que endossa, portanto, a inefabilidade da música. Mais tarde, esse princípio se mostraria basilar para a própria proposição desenvolvida por Fubini acerca da questão:

A semanticidade da música, bem como a de qualquer outra arte, não deriva do fato de ela dispor de um vocabulário ou de uma série de termos que se fixaram e se convencionaram precedentemente, e que são dotados de uma referência unívoca. A arte tem *sua semanticidade* sem determinar, mas, como reconhece ninguém menos que um estudioso que sempre defendeu a

assematicidade da música²⁵, trata-se de uma “indeterminação que não equivale a uma falta de significação, mas sim a uma polivalência [de significados]” (Fubini, 1994, p. 62-63, trad. e acréscimos nossos).

É justamente a ausência de assertividade e objetividade da noção de afeto que não confere à proposição da música a condição de uma doutrina normativa, de uma *Affektenlehre* pós-moderna. De acordo com Langer:

[...] a imaginação que responde à música é pessoal, associativa e lógica, matizada de afeto, matizada de ritmo corporal, matizada de sonho, mas *preocupada* com um tesouro de formulações para seu tesouro de conhecimento sem palavras, seu conhecimento todo da experiência emocional e orgânica, de impulso vital, equilíbrio, conflito, os *modos* de viver, morrer e sentir. Porque atribuição alguma de significado é convencional, nenhuma é permanente para além do som que passa; todavia, a breve associação foi um lampejo de entendimento. O efeito duradouro é, como o primeiro efeito da fala no desenvolvimento da mente, *tornar as coisas concebíveis* mais do que armazenar proposições. Não é a comunicação, mas a intuição (*insight*) que é a dádiva de música [...]. (Langer, *op. cit.*, p. 241, grifos da autora)

A história da estética e da teoria da música relata uma série de teorias acerca da natureza expressiva da música e nos expõe o modo como muitas delas se posicionaram de maneira normativa, “doutrinária”, ainda que sua necessária comprovação ou exemplificação – seja pela perspectiva da fenomenologia da música, seja pela da criação e prática de um dado repertório – careça de consistência factual²⁶. Um diferencial importante da teoria de Langer reside justamente em admitir como elemento estruturador a *ambivalência* (para não dizer “plurivalência”) do significado musical, em parte por entender que a música não é necessária e inexoravelmente realizada, criada ou praticada a partir de um grande sistema normativo formalizado por algum tratado ou compêndio, mas justamente pelo caminho contrário, pois a música “abriga um princípio de desenvolvimento em suas próprias formas elementares” (Langer, *op. cit.*, p. 237). Dessa maneira, a autora descortina uma compreensão estética da música ao admitir sua compreensão

²⁵ No contexto em questão, Fubini refere-se ao musicólogo Roman Vlad, mais especificamente à obra *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (Turim: Einaudi, 1955, p. 300), da qual foi extraída a breve citação por ele utilizada.

²⁶ Em sua análise sobre as diferentes teorias da expressividade e doutrinas do afeto, McCreless (2008) faz notar como, a despeito de um convincente grau de elaboração argumentativa, diferentes tratadistas substanciavam de forma bastante frágil a exemplificação prática de suas proposições no próprio repertório sobre o qual estavam a teorizar.

no âmbito intrapessoal e particular²⁷ – algo sistematicamente ignorado pelas teorias normativas –, conferindo um patamar privilegiado à ação e ao pensamento daqueles que são, em grande medida, responsáveis por articular o material musical e redefinindo assim o papel do compositor em meio à tradição da estética musical do Ocidente.

Trata-se aí de um aspecto peculiar da teoria de Langer, e que nos interessa sobremaneira, qual seja: o papel que o compositor, enquanto operador primordial dessas forças, assume no processo expressivo da música. Não que a autora desconsidere de forma explícita o papel da performance e do intérprete, mas ela destaca o protagonismo do compositor no gerenciamento das articulações do material musical, ação em que parte substancial dessas construções simbólico-musicais é materializada:

O que é verdadeiro quanto à linguagem, é essencial na música: a música que é inventada enquanto a mente do compositor está fixada no que deve ser expresso tende a não ser música. É um idioma limitado, tal qual uma linguagem artificial, mas até menos bem sucedida; *pois a música no ápice, embora seja claramente uma forma simbólica, é um símbolo não-consumado*. A articulação é sua vida, mas não a asserção; a expressividade, não a expressão. (*Idem*, p. 222) [...] Um compositor não apenas indica, mas *articula* complexos sutis de sentimentos que a linguagem não pode sequer denominar e muito menos descrever; ele conhece as formas da emoção e sabe manejá-las, “compô-las”. (*Ibidem*, p. 238; 232).

Cabe insistir: o que interessa à música é a *expressividade*, não a *expressão*. A música é da ordem da processualidade. A centralidade atribuída aos compositores nos processos de construções musicais expressivas mostra-se especialmente relevante se considerarmos o momento histórico em que a teoria de Langer vem a público, pois já no início da década de 1940, a criação musical se caracterizava por uma heterogeneidade poética que por si só inviabilizava qualquer tipo de teoria estética generalizante (tal como o são as teorias normativas e as doutrinas necessariamente). E certamente não por acaso essa heterogeneidade poética, tão peculiar à música moderna e contemporânea como um todo, seja ao menos parte da explicação para a consolidação do pensamento estético, assumido de mais a mais pelos próprios compositores, uma vez que a partir de então a produção de textos de

²⁷ Pois “a imaginação que responde à música é pessoal, associativa e lógica” (*Ibidem*, p. 241).

cunho estético e filosófico passa a ser sistemática, conferindo à especulação teórica aspecto de relevância do próprio ato de criação em música.

2.2. A expressividade musical no debate estético contemporâneo

Ainda que a teoria estética de Langer seja naturalmente passível de muitas ponderações e questionamentos, no tocante à questão da expressividade, a história da estética musical tende a reconhecer suas proposições como importante ponto de referência do pensamento musical contemporâneo²⁸, especialmente por seu posicionamento contra o ceticismo emotivo em vigor desde Hanslick.

Dentre as diversas possibilidades de compreensão da questão existentes atualmente, tomemos como referência o trabalho panorâmico e atualizado desenvolvido por Domenica Lentini, que em *La musica e le emozioni: percorsi nell'estetica analitica* (ou *A música e as emoções: percurso na estética analítica*, de 2014) propõe uma interessante leitura sobre a questão ao estabelecer um instrutivo percurso pela estética analítica, de forma a considerar não apenas as concepções pretéritas sobre o assunto, mas também acomodando as necessidades das diferentes facetas da música de nossa contemporaneidade, auxiliando-nos dessa maneira a escorar esteticamente o conceito de, a noção de *affetto*.

Em sua análise sobre o atual *status quo* do debate em torno da expressividade musical, Lentini parte de uma mesma pergunta: “de que maneira a música pode ser expressiva?”²⁹. E identifica duas linhas de pensamento como possíveis respostas,

²⁸ Além de Lentini (2014), em diferentes obras Fubini (1994, 2000 e 2008) também reconhece o pioneirismo e a importância da contribuição de Langer para a questão. Entretanto, tal reconhecimento não impede que Fubini realize contundente crítica à proposição de Langer, ao afirmar que “apesar da riqueza dos temas tratados e da vivacidade de seu pensamento, Langer não foi capaz de sair do círculo mágico que tão sagazmente trouxera à luz Adorno. Na realidade, sua ‘nova chave’ mostra-se como algo bastante tradicional, e seus instrumentos [de análise] se mantiveram restritos a esquemas já desacreditados pela cultura estética contemporânea”. (Fubini, 1994, p. 100, trad. nossa). De certa forma, a análise aqui realizada sobre a proposição de Langer reconhece tanto as “riquezas dos temas tratados” como as limitações de seus instrumentos investigativos, tais como apontados por Fubini, na medida em que lançamos mão de elementos importantes de sua proposição para uma qualificação da questão da expressividade nos dias atuais – tal como o próprio Fubini o faz, em especial, no ensaio *Linguagem e semânticidade da música*, *idem*, pp. 53-64. No mais, desenvolveremos outros esquemas analíticos, de forma a não nos restringirmos às limitações citadas.

²⁹ Lentini, *op. cit.*, p. 17.

cada qual com maior ou menor grau de concordância em relação à proposição de Langer. Na primeira, a música é entendida como a própria *expressividade*; na segunda, a música não é, *per se*, a materialização sonora da expressividade, mas sim uma *descrição emotiva*. Mais do que um mero jogo de palavras, trata-se de duas concepções com certa dose de divergência que, no entanto, apresentam diversos pontos de complementaridade e interconexão. Essas duas teorias podem tanto ser tomadas como base de um *corpus* epistemológico a partir do qual podemos nos aprofundar sobre a natureza da expressividade musical, quanto, do ponto de vista da estética da música, nos ajudar a compreender os fundamentos do pensamento composicional contemporâneo *afetivamente* orientado.

2.2.1. A música enquanto expressividade

No que tange à concepção de *música enquanto expressividade*, Lentini apresenta dois aspectos inerentes a essa questão: por um lado, temos um entendimento no qual a música possui uma capacidade emotiva que é decorrente de suas *propriedades intrínsecas* (nos termos da *teoria cognitiva*); por outro lado, temos uma outra concepção, na qual expressividade é entendida como algo decorrente de suas *propriedades disposicionais* (nos termos da *teoria excitacionista*).

Primeiramente, na concepção na qual a expressividade é tomada como uma *propriedade intrínseca* da música, a noção da música como *estímulo* é substancialmente minimizada, e desta forma entende-se que sua expressividade não se manifesta através de uma resposta emotiva. Nessa concepção entende-se, portanto, que a resposta estética primária não é do *tipo emotivo*, mas, justamente, do *tipo cognitivo* – daí o seu desenvolvimento no âmbito da teoria cognitiva. É na resposta cognitiva que se opera o reconhecimento do conteúdo emotivo que é intrínseco da música. Em outras palavras, a teoria cognitiva prevê a capacidade de o ouvinte reconhecer certo conteúdo emotivo durante a escuta musical, sem que isso implique necessariamente a vivência desse referido estado emocional.

A teoria cognitiva, representada principalmente pelas ideias de Peter Kivy, defende que a expressividade musical é entendida enquanto uma *propriedade intrínseca*, e isto pelo fato de que:

[...] a música possui propriedades expressivas que são intrínsecas à própria música, ou seja, propriedades que a música encarna e que não podem se referir ao domínio da resposta emocional. Seu ambicioso projeto é demonstrar como as emoções estão *na* música, como sua propriedade ou aspecto (Lentini, *op. cit.*, p. 19, trad. nossa, grifos da autora).

Em um primeiro momento, a tese da *propriedade intrínseca* pode parecer um desdobramento tardio de antigos preceitos oriundos das teorias da autoexpressão, tais como as teses do *estímulo emotivo* e do *sintoma emotivo*, ainda mais quando temos em mente uma afirmação de outro expoente desta tese, Jerrold Levinson, para quem “a expressividade é algo inequivocamente pertencente à música – seja como uma de suas propriedades ou um de seus aspectos – e não ao ouvinte, ao intérprete ou ao compositor” (Levinson *apud* Lentini, *op. cit.*, p. 21, trad. nossa). Entretanto, a teoria cognitiva distancia-se da tese da autoexpressão por entender que a expressividade se qualifica a partir de nosso reconhecimento das emoções *da* música *na* música. Isto porque:

[...] no momento em que a expressão musical é construída nessas bases, fica claro que a música que expressa tristeza não produz em nós o *afeto* que faz nos sentirmos tristes, mas sim evoca em nós o conceito de tristeza. Ficamos então cientes de que a música expressa tristeza (*Ibidem*, p. 20, trad. nossa).

Embora confira à música o seu próprio poder expressivo, a teoria cognitiva assim se autoproclama por entender que “a expressividade da música reside em nossa *consciência* das emoções e não em nossa *fruição*” (Lentini, *op. cit.*, p. 21-22, trad. nossa). Dessa forma, os estudiosos dessa teoria dedicam-se primordialmente a investigar os modos como a informação sonoro-musical é processada pela cognição humana, bem como buscam compreender a construção da própria “cognição musical” e explicar os processos de percepção expressiva da música. É por conta de cognição musical que a teoria cognitiva acolhe em seu cerne a tese isomórfica em termos bem semelhantes aos propostos por Langer³⁰. Ou seja, diferentemente do que ocorre na teoria da autoexpressão, a teoria cognitiva não credita um papel decisivo à relação isomórfica entre o objeto sonoro-musical e o elemento extramusical para a consolidação da potencialidade expressiva; pelo contrário, restringe a isomorfia a uma etapa meramente inicial e elementar desse processo, a

³⁰ *Idem*, pp. 21-22, trad. nossa.

partir de “uma semelhança que às vezes vem identificada em relação às características exteriores do comportamento expressivo humano e, outras vezes [...] em relação ao modo como as emoções são percebidas e experimentadas, ou aquilo que se define como ‘vida interior” (*Ibidem*, p. 22, trad. nossa). Na proposição de Kivy:

[...] a expressividade da música se manifesta e pode ser cultivada por meio de uma semelhança do contorno musical com as características visuais e acústicas do comportamento humano. Em Kivy, a ideia de semelhança se oferece não de maneira mediada, mas sim imediatamente em nossa percepção. [...] É no âmbito complexo e multiforme de nossa experiência que se constroem pontes, passagens, conversões sobre a base da percepção direta e em “primeira pessoa” do isomorfismo (*Ibidem*, p. 23, trad. nossa).

Apesar das relevantes contribuições que a tese cognitiva oferece a partir de sua defesa da expressividade musical enquanto *propriedade intrínseca*, é importante notarmos que tal teoria, no entanto, deixa em suspenso o impasse inerente à teoria isomórfica, isto é, seu embate entre o mundo sensível e o mundo da interioridade, entre o objetivo e o subjetivo, entre o fenomênico e o numênico, entre o externo e o interno, entre o corpo e a mente e, em última instância, entre o senciente (cognitivo) e o estético (cultural).

Paralelamente às contribuições da teoria cognitiva para o entendimento da expressividade como *propriedade intrínseca* da música, constata-se o desenvolvimento de outra corrente da estética analítica que também se debruça sobre a noção de música enquanto expressividade. Estreitamente associada à tradição anglo-americana designada por *arousal theory* – e de maneira especial ao pensamento de Derek Matravers –, a *teoria excitacionista* desenvolve e reabilita a ideia de *propriedade disposicional* da música, numa relação mais próxima à teoria da autoexpressão, ainda que não nos mesmos termos e conceitos utilizados séculos atrás por estetas associados a essa tendência.

A noção de *propriedade disposicional* da expressividade defendida pela teoria excitacionista consiste igualmente em um elemento intrínseco ao material musical. Assim, ainda que o ato de escuta seja imprescindível para a sua percepção, a referida proposta diverge da teoria cognitiva ao defender que a percepção *não* ocorre de forma substancial no ouvinte, pois:

[...] a propriedade emocional pertence à música mais como propriedade perceptiva do que como propriedade disposicional, a saber: a música expressa suas distintas emoções por sua predisposição em afetar o ouvinte (Lentini, *op. cit.*, p. 25, trad. nossa).

Dessa forma, pela perspectiva excitacionista a expressividade musical é compreendida como:

[...] uma experiência emocional despertada pela música para a identificação da expressividade emocional que emerge da própria música. [...] O reconhecimento da expressividade musical, de acordo com um tipo de perspectiva disposicional, deve colocar em primeiro plano a experiência, porque *antes* do reconhecimento há, de fato, a experiência que *permite* tal reconhecimento (*Idem*, p. 26, trad. nossa, grifos da autora).

A diferença de concepção sobre o poder expressivo conferido à música entre essas duas teorias cujas bases são alicerçadas no mesmo princípio – isto é, no princípio da *música como a própria expressividade* – fica melhor delineada quando colocam-se lado a lado alguns de seus aspectos divergentes, em especial a dualidade *cognitivo versus emotivo* que opõe, respectivamente, a tese da *propriedade intrínseca* (teoria cognitiva) à tese da *propriedade disposicional* (teoria excitacionista).

Em um primeiro momento, constata-se que a teoria cognitiva entende que a emoção pode ser *reconhecida*, independentemente de uma reação emotiva particular à música, enquanto que para os adeptos da teoria excitacionista predomina o entendimento de que a emoção deve ser sentida antes mesmo de ser reconhecida. Complementarmente, os cognitivistas tendem a enfatizar ainda mais as dificuldades da proposição desenvolvida pelos excitacionistas, pelo fato de ela alinhar a dimensão expressiva da música no mesmo patamar da sensação emotiva, deixando, desta maneira, de considerar em sua proposição a especificidade do valor estético e cultural como elementos intrínsecos daquilo que se aceita por expressividade musical. Isto porque:

[...] a experiência expressiva da música não se reduz à experiência de sentimento que ela desperta em nós, mas também compreende a representação consciente das propriedades perceptivas da música enquanto causa do sentimento que provamos, e as maneiras pelas quais essas propriedades produzem em nós o sentimento em questão (*Idem*, p. 29, trad. nossa).

Apesar dos pontos relevantes de divergência entre a teoria cognitiva e teoria excitacionista, vale notar que suas divergências dizem mais respeito às questões de ordem metodológica e epistemológica do que estética propriamente dita, uma vez que ambas as teorias confluem para uma compreensão de expressividade musical baseada no poder semântico inerente e inexorável da música. Esta tese essa é contestada por outros ramos da estética musical de nossos dias que, apesar de endossarem a tese da expressividade musical, o fazem por outros caminhos.

2.2.2. A música enquanto descrição emotiva

Ao retomarmos as bases do debate em torno da expressividade musical desenvolvido por Lentini, a autora demonstra que, somando-se à concepção da *música enquanto expressividade*, aparece na cena estética atual outra concepção complementar a ela (e não a ela necessariamente antagônica), segundo a qual a música é entendida como *descrição emotiva*. A autora analisa a questão de forma retoricamente mais prudente e sucinta: ao invés de optar por *teses*, Lentini escolhe investigar os dois principais desdobramentos dessa proposição em termos de *hipóteses*, quais sejam, a *hipótese metafórica* e a *hipótese literal*.

A partir dessa perspectiva, o entendimento da música como descrição emotiva (e não como *a própria emoção*) é em si o reconhecimento inevitável de uma relação de cunho literário entre a música e o seu significado semântico, o qual pode ocorrer de forma *metafórica* ou *literal*. Desta feita, tais teorias acabam por escorar seus fundamentos no mesmo solo movediço da teoria da *expressão lógica* e da música como linguagem desencadeada pela proposição original de Schopenhauer, ainda que, mais uma vez, seu desenvolvimento moderno não tenha sido realizado nos mesmos termos e conceitos daqueles que encontramos na literatura estético-musical do século XIX.

Pela perspectiva da *hipótese metafórica* – na qual destaca-se o nome de Nick Zangwill –, a expressividade musical é entendida como “uma experiência essencialmente imaginativa que prefere convocar a metáfora como dispositivo necessário para descrever a expressividade” (Lentini, *op. cit.*, p. 31). Isto posto, podemos ligar esse tipo de concepção musical à ideia de música enquanto expressividade calcada em suas *propriedades intrínsecas*, uma vez que a própria

aceitação da condição metafórica do discurso sonoro portador da mensagem sentimental explica-se, necessariamente, nos termos da *teoria cognitiva*.

Se por um lado a *hipótese metafórica* admite no cerne de sua proposição a relativização do conteúdo semântico justamente por sua condição inexorável de metáfora, por outro lado, a *hipótese literal*, com especial atenção às contribuições de Roger Scruton, não se restringe a afirmar que a metáfora é uma necessidade, pois vai além, ao afirmar ainda que ela é *inevitável* para a própria compreensão da música.

Só pode ser assim para aqueles que, como Scruton, entendem que a experiência da música envolve um elaborado sistema de metáforas – metáforas de espaço, de movimento e de animação. É em nosso aprendizado musical de base que se põe em jogo um complexo sistema de metáforas, na qual não é a descrição objetiva de qualquer fato material, ou de qualquer coisa que simplesmente se remete ao mundo físico dos sons. A própria música é uma realidade necessariamente reconduzível a uma dimensão mais física e causal da fonte sonora que a produziu e que por isso envolve o singular jogo de imaginação que os seres humanos podem colocar em ação. A metáfora não pode ser eliminada da descrição da música, porque é ela quem define o objeto intencional da experiência musical (*Idem*, pp. 31-32, trad. nossa).

Apesar de a *hipótese literal* apresentar-se como algo distinto da *hipótese metafórica*, o excerto supracitado ilustra como, na verdade, a *hipótese literal* pode perfeitamente ser compreendida como um desdobramento da *hipótese metafórica*, na medida em que se entende que a interpretação de cunho metafórico, subjetivo e ambivalente é tomada como ponto de partida para um processo de apreensão sobre o qual a *literalidade* será assentada. Dessa maneira, relativiza-se de forma substancial a própria noção de *literalidade*, distanciando-se de forma inexorável das proposições neopositivistas, na qual a expressividade musical é entendida como fruto de um entendimento de música como linguagem *tout court*, e dessa maneira, a música seria compreendida um sistema de signos e símbolos fixos, denotativos e literais, algo que, como vimos, revela-se totalmente alheio à natureza da música.

Em vista das informações, análises e proposições trabalhadas ao longo deste capítulo, observamos que, do ponto de vista da estética musical contemporânea, o entendimento afetivo da música atua de forma transversal a partir de diferentes perspectivas, propriedades e hipóteses sobre uma ideia de música que tem a expressividade como pedra fundamental de sua definição. Assim, o entendimento

afetivo não se limita a uma prática musical em específico ou à poética musical de um determinado estilo ou contexto histórico em particular, ainda que em termos terminológicos possamos traçar sua gênese de forma precisa.

A consistência da argumentação estética atual contra o ceticismo emotivo e em prol da expressividade musical é um indicador da importância da noção de *affetto* em diversas poéticas musicais da contemporaneidade, em especial naquelas desenvolvidas após a crise da música serial a partir de meados década de 1950. Se na cena acadêmica da estética analítica de nossos dias essas diferentes questões acerca da expressividade da música também se desenvolvem nos termos de uma querela – menos pela dúvida de sua pertinência e mais por divergências de ordem epistemológica sobre a música e sua recepção –, do ponto de vista da poética musical tais questões podem ser compreendidas (e de fato o são) de forma mais reconciliadora. Desta feita, aspectos dessas diferentes proposições fazem-se presentes de forma particular e parcial – ora mais explícita, ora mais latente – nos processos criativos de diferentes obras e compositores, tal como será visto nos próximos capítulos.

Capítulo 3 – O artesanato afetuoso

Se pela perspectiva estético-filosófica o debate entre diferentes proposições acerca da expressividade da música chega, eventualmente, a configurar uma querela, pela perspectiva da poética do processo criativo os diferentes entendimentos e acepções sobre a questão podem ser assimilados não necessariamente como ideias conflitantes e irreconciliáveis, mas como facetas diferentes ou aspectos complementares de uma mesma problemática. Afinal, é de forma complementar e não excludente que, no processo de criação musical, a própria associação de elementos tidos como disposicionais – conceito, lembremos, em que a expressividade é entendida como um fenômeno intrínseco ao material musical – leva também em consideração os fatores de ordem cognitiva (como vimos há pouco)¹. Ora, a própria difusão da natureza fenomenológica da música em diferentes poéticas musicais pós-seriais é, em si, a assimilação de critérios de ordem cognitiva no processo criativo, a qual atua de maneira especialmente relevante no processo de escolha, concepção, elaboração e manipulação dos materiais musicais a serem utilizados. Isso ocorre porque, no nível da escritura musical, o processo criativo não se atém de forma estrita à lógica de um determinado pensamento filosófico; ele se apropria do que lhe convém, permitindo-se eventuais contradições e paradoxos não somente em suas implicações estéticas, como também no próprio jogo procedural da escritura musical.

Tal liberdade no trato com esses conceitos pela perspectiva do processo criativo é de grande importância para a compreensão dos conceitos de *affetto* e de expressividade na contemporaneidade, já que um dos fatos mais significativos da estética musical moderna foi o de legitimar, no seio do debate filosófico, o protagonismo do compositor no processo de atribuição de carga emotiva (*afetivação*). É, pois, no cotidiano da criação musical – obra a obra, compositor a compositor – que se desenvolve o complexo e dinâmico sistema de *símbolos não consumados*² por meio do qual a expressividade musical vem, de fato, a se materializar. Evoquemos o postulado de Langer no qual cabe ao compositor indicar e articular os complexos sutis de sentimentos que a linguagem não pode denominar

¹ Cf. capítulo 2.

² Langer, 2004, p. 238.

e descrever por meio da manipulação sonora que ele realiza no âmbito da escritura musical³.

Dessa forma, o papel atribuído ao compositor pelo pensamento estético-filosófico não mais se restringe ao de um artífice a serviço de convenções estilísticas que lhe são outorgadas por um suposto sistema normativo: na verdade, dá-se o percurso inverso, pois cabe justamente ao compositor o substancial do trabalho com as “formas livres, que seguem leis psicológicas inerentes de ‘retidão’”; ele é o sujeito que realiza as “articulações geridas inteiramente pelo material musical” (*Ibidem*, p. 237), mas que *per se*, sem o trabalho de *qualificação afetiva* realizada pelo compositor, não se consolida como tal. De certa maneira, o pensamento de Theodor W. Adorno também reconhece essa ressignificação do papel do compositor e de suas atribuições, na medida em que o filósofo entende que:

[...] o estado da técnica se apresenta como um problema em cada compasso: em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a única resposta exata que ela admite nesse determinado momento. As composições não são nada mais do que respostas deste gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos, e o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-los e compreender sua própria música. O que faz, ele o faz no infinitamente pequeno e se realiza na execução do que sua música exige objetivamente dele. Mas, para acomodar-se a tal obediência, o compositor tem necessidade de uma desobediência total da maior desobediência e espontaneidade possíveis. Até esse ponto o movimento do material musical é dialético (Adorno, 1989, p. 38).

A questão torna-se ainda mais pertinente quando a abordamos pela perspectiva de nossa contemporaneidade musical que, caracterizada pela ausência de uma convenção estilística, condiciona o desenvolvimento de poéticas ainda mais particularizadas e pessoais, resultando em uma pluralidade estilística que inviabiliza a elaboração de qualquer tipo de teoria musical generalizante e normativa⁴. Por isso, mais do que em qualquer outro momento da história da música, na contemporaneidade cabe justamente ao compositor a decisão sobre o aspecto mais fundamental e relevante que o pensamento teórico-musical pode exercer sobre a

³ Langer, *idem*, p. 222.

⁴ Já na primeira metade do século XX, Adorno constatava tal situação, ao apontar que, “uma vez que não existe ainda uma linguagem musical de validade geral que alivie o compositor do peso da exatidão técnica, [...] o processo de composição se mede unicamente segundo a conformação própria de cada obra e não mais segundo razões genéricas tacitamente aceitas [...]” (Adorno, 1989, p. 17).

questão da expressividade. Em atitude de índole essencialmente especulativa sobre a natureza da música e da criação musical, o compositor acaba por abandonar uma postura normativa típica das teorias da musicologia técnico-analítica – as famigeradas escolas de “análise musical” – para assumir o papel da invenção criativa, chamando para si a responsabilidade diante da expressão musical.

Como visto anteriormente, diferentes teorias estéticas condicionam a expressividade da música a uma relação essencialmente mimética entre o elemento musical e o elemento não musical ao qual ela esteja se remetendo, seja esse elemento musical um fugaz ornamento de uma linha vocal solo, seja uma longa obra orquestral. De fato, em maior ou menor medida, essa associação ocorreu substancialmente por meio de relações de isomorfia sinestésica de diferentes tipos e dimensões entre os objetos sônico-musicais que integram o rol de materiais de uma determinada poética e um dado elemento não musical. Tal tipo de relação é antigo, e está presente já nas estratégias de expressividade musical desde a Idade Média – quando se registram as primeiras onomatopeias em um contexto musical⁵ –, estendendo-se às últimas fronteiras da tradição tonal, tal como nos poemas sinfônicos do Tomantismo Tardio.

Entretanto, nas poéticas musicais contemporâneas, tal processo não se configura como princípio basilar, ainda que ele possa ser eventualmente encontrado em seu repertório. Essa mudança deve ser entendida como decorrência da ampliação que o conceito de *material musical* sofreu ao longo do século XX, constituindo então terreno muito mais amplo e fértil para o desenvolvimento de estratégias afetivamente orientadas de escritura musical ao estender seus horizontes para além das fronteiras tradicionais da chamada tese isomórfica.

Se por um lado o tratamento afetivamente orientado dos materiais musicais foi historicamente limitado à compreensão de ordem disposicional a eles conferida – em especial às *figuras*, tal como caracterizado no repertório associado às *Figurenlehren* –, por outro lado, apenas a música contemporânea passou a considerar de forma mais consistente critérios de ordem cognitiva, a partir do

⁵ Como exemplo da longevidade desse tipo de relação na música ocidental, Langer (2004, p. 219) cita o canto do cuco presente em *Sumer is incumen in*, canção inglesa do século XIII.

alargamento daquilo que se entende e se aceita como *som musical*, o que, por consequência, contribuiu com o alargamento da própria noção de material musical. Isto posto, se de um lado a atualização de ordem estético-filosófica sobre o conceito de *affetto* e de expressividade musical mostrou-se imprescindível para que hoje possamos pensá-la em termos modernos e alinhados a diferentes práticas e processos criativos da atualidade, de outro lado é *conditio sine qua non* compreendermos e, em seguida, atualizarmos o próprio conceito de material musical, uma vez que é sobre ele que o compositor “*articula* complexos sutis de sentimentos” (*Ibidem*, p. 222). Além disso, é a partir desse mesmo conceito que se revelam “os elementos implícitos dos procedimentos técnicos e das obras” (Adorno, *op. cit.*, p. 30), nos quais o compositor realiza o processo de *afetivação*.

3.1. Material musical: da matéria bruta à lapidação poética

Em um primeiro momento, na tradição estética e musicológica da modernidade, o conceito de *material musical* remete-se sobretudo ao pensamento de Adorno, termo que o filósofo lança mão de forma sistemática em diversos textos nos quais aborda a questão da música. É em *Philosophie der neuen Musik* (*Filosofia da Música Nova*, 1949) que ele se revela tanto seminal como estrutural para seu pensamento sobre a música⁶, e de forma mais específica, sobre a música na modernidade:

A música não conhece nenhum efeito natural e por isso toda psicologia da música é tão discutível. Na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma “compreensão” invariável, supõe-se a constância do sujeito musical. Mas a esta está ligada à constância do material natural bem mais estreitamente do que possa pretender a diferenciação psicológica. O que ela descreve gratuita e insuficientemente se busca reconhecendo as leis de movimento do material. Segundo estas, nem tudo é possível em todos os tempos. Naturalmente não se deve atribuir ao material sonoro em si, e nem sequer àquele filtrado através do sistema temperado, um direito ontológico próprio, como ocorre, por exemplo, na argumentação do que pretende deduzir, ora das relações dos sons harmônicos, ora da psicologia do ouvido, que o acorde perfeito é a condição necessária e universalmente válida de

⁶ No prefácio à primeira edição dessa obra, Adorno alerta para importância estrutural que o conceito desempenha em seu sistema estético ao escrever que, “no período que transcorreu entre os dois ensaios e o trabalho [de Adorno] com Max Horkheimer, que já se estende por mais de vinte anos, resultou numa filosofia comum. O autor é o único responsável pelo material musical mas seria impossível estabelecer a qual dos dois pertence este ou aquele conceito teórico”. (*Idem*, p. 11)

toda a concepção musical possível e que, portanto, a música deve ater-se a ele (*Ibidem*, pp. 35-36).

A formulação posiciona de maneira central o conceito de material não apenas na estética musical de Adorno, uma vez que, em momento posterior, ele o estende às outras formas de artes, tal como realizado em *Ästhetische Theorie* (*Teoria estética*, 1970), em que encontramos uma definição propriamente dita do conceito:

O material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir (Adorno, 1993, p. 170).

O conceito de material musical delineado por Adorno revela-se como a base sobre a qual está assentada a própria ideia de ambivalência do *símbolo não consumado* que condiciona o sistema discursivo da música⁷ – ou aquilo que metaforicamente chama-se hoje por “linguagem musical” –, uma vez que:

nem a acústica, nem a psicologia poderiam estabelecer normas fixas para o material: se a física trata do som, a música possui seu próprio domínio dos sons naturais; a psicologia estaria limitada por sua própria tendência em reduzir o elemento musical a uma concepção estática. Ora, como todas as noções desenvolvidas no interior de um pensamento dialético, o material representa para Adorno uma categoria cambiante, evolutiva, movida por aquilo que o filósofo chama de “lei cinética”. Essa lei é que vincula de maneira sub-reptícia a arte à sociedade, pois, como esclarece Adorno, “o próprio material é o espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência dos homens” (Olive, 2009, p. 86).

Justamente um dos pontos mais fundamentais do conceito de material musical em Adorno é a admissão da *tendência histórica*⁸, que relativiza a primazia do elemento puramente acústico. Este último é fruto, por sua vez, de uma convicção sobre leis fixas a partir das quais se sustentará a noção de arquétipo perene, tal como encontramos na base do pensamento isomórfico antes do século XX⁹. Nessa

⁷ Langer, 2004, p. 237; 240, e Fubini, 1994, p. 64.

⁸ Adorno (1989, p. 35) assevera: “A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe. Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico”.

⁹ A este respeito Olive (*op. cit.*, p. 92) afirma: “Nesse sentido, é inadequado conservarmos uma concepção restrita e estática do material que, de toda maneira, o filósofo sempre quis evitar; além

proposição, tem-se exatamente o movimento inverso, pois é a tendência histórica que condiciona dinamicamente o material musical, conferindo-lhe caráter necessariamente mutável e ambivalente:

[...] a concepção de material musical, para Adorno, está intimamente ligada a essa reflexão sobre as relações entre natureza¹⁰ e história: tudo depende da maneira pela qual as obras incorporam essa dimensão do mito, seja pela repetição da força estática do mito em seu interior, seja pela incorporação da dimensão dinâmica graças à ação produzida no material (*Ibidem*, p. 91).

É tendo em vista as diferentes forças que atuam de forma dinâmica na constituição do material artístico que a teoria de Adorno prevê uma constante propensão para a sua ampliação, uma vez que:

[...] a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona. O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista (Adorno, 1993, p. 170).

Ao se aceitar esse dinamismo que historicamente condiciona os materiais, demanda-se, conseqüentemente, a atualização do que se entende por *material* e, de certa maneira, a própria *noção de material musical* deve ser entendida como uma atualização conceitual de uma problemática que, de fato, não se restringe à música do século XX. Isto ocorre pois, uma vez entendida como aspecto inerente à própria ideia e à prática musical, tal questão faz-se presente como elemento implícito a toda e qualquer música, ainda que no passado esse aspecto tenha sido associado a outra terminologia e tenha sido explicado e debatido em outros termos.

disso, por ser uma categoria que incorpora a experiência como componente fundamental, ainda hoje existe o interesse, talvez mais do que nunca, de conservar, atualizar e desenvolver o pensamento da mediação, em razão de uma pressão que cresceu ao ponto de invadir todos setores do conhecimento”.

¹⁰ Vale a pena ressaltar que na filosofia de Adorno o conceito de natureza não se refere àquele normalmente associado às ciências naturais, e que, pelo contrário, implica um entendimento que visa justamente a neutralizar sua dicotomia com a história, com o passado e o presente. Nesses termos, sua ideia de natureza comporta uma dimensão mítica, pois “encerra aquilo que sempre existe, aquilo que, como dado anteriormente e agenciado à maneira de um destino, dá suporte à história humana, que aparece nela, aquilo que, nela, é substancial” (Adorno *apud* Olive, *op. cit.*, p. 87).

Entretanto, no cerne da teoria adorniana, identificam-se duas trajetórias distintas não só para o entendimento do material musical na contemporaneidade, como também da música que se cria e se realiza a partir delas:

A primeira, que podemos grosseiramente subsumir pela expressão um pouco vaga de pós-modernidade musical, procura considerar como disponível todo modo de organização do material musical utilizado insensivelmente pelo compositor, sem nenhuma obrigação hierárquica, sem que uma noção de progresso ou simplesmente de evolução intervenha nas escolhas tomadas como subjetivas; é todo o material musical do passado, e também aquele de todo o planeta, que pode aqui ser revisitado, recuperado, mixado, fragmentado e remontado segundo os desejos de uma subjetividade transformada em demiurgo. A segunda tendência caracteriza-se por uma molecularização progressiva do som, até evoluir – por exemplo, na prática da síntese sonora ou na música espectral – em direção a uma música de imersão microscópica na sequência da música serial; tal tendência parece dirigir-se a uma “dissolução do material” no sentido de que a formação dos elementos musicais – figuras, temas, características, mas também elementos mais específicos como acordes e padrões rítmicos – desaparecem para dar lugar a formas que nascem e se desenvolvem antes no interior do som do que a partir dos sons (Olive, *op. cit.*, p. 91-92).

A partir de tais afirmações, observamos que Adorno amplia o conceito de material musical a partir da seguinte dialética¹¹: de um lado, apresenta-se o referido conceito em sua acepção tradicional, a partir do qual a música é inexoravelmente conduzida à condição de anacronismo estético e estilístico; de outro lado, tem-se uma concepção *ampliada* de material musical, encurralada em um estado de neutralização semântica. Tal neutralização, que em termos musicais revela-se a precondição para o ceticismo emotivo, foi perpetrada pelo viés formalista, em especial, o serialismo e outras poéticas musicais dele decorrentes ou assemelhadas. Esse estado de neutralização semântica decorre do fato de o desenvolvimento do material musical proporcionado pelos processos de escritura seriais ser fenomenologicamente limitado e direcionado, uma vez que restringe-se o material musical a um número limitado de parâmetros. Dessa maneira:

¹¹ É interessante observarmos que tal estrutura bipartite é empregada por Adorno na própria obra *Filosofia da nova música*. Nela, o filósofo articula sua análise da estética musical de seu tempo, estabelecendo um pêndulo dialético entre “Schoenberg e o progresso” e “Stravinsky e a restauração”, cujas tendências, em termos de materiais musicais, alinham-se, respectivamente, ao conceito ampliado e ao conceito tradicional de material. Entretanto, vale ressaltar que o conceito ampliado de material musical que Adorno vincula a Schoenberg e à poética serial como um todo *não prevê* a ampliação de ordem tímbrico-fenomenológica de que trataremos mais adiante. Isto porque a noção de *som musical* que embasa o referido conceito naquele momento histórico da vertente schoenberguiana é em sua essência tradicional, fortemente ligada à noção de *nota* e de *altura definida*.

quanto mais se desenvolvem as partes individuais do material – e às vezes até se fundem, como ocorre no romantismo entre sonoridade instrumental e harmonia –, mais se delineia com clareza a ideia de uma total organização racional de todo o material musical, que elimina tais desproporções (Adorno, 1989, p. 49-50).

Ao tecer essas considerações em meados da década de 1940, Adorno tinha em perspectiva os fatos históricos e estilisticamente consumados da poética dodecafônica, cujo subsequente desdobramento *in extremus* – ou seja, o serialismo integral na década de 1950 – consumou sua previsão na qual a música passaria a ser o resultado de processos a que o material está subordinado, mas que ela já não permite distinguir, tornando-se, deste modo, estática¹². Isto confirma, portanto, ao nível da prática e do repertório musical, aquilo que anteriormente foi aqui tratado em termos de *ceticismo emotivo*.

Esses desdobramentos resultaram em uma dicotomia inicialmente irreconciliável, pois por um lado temos um entendimento e uso estilisticamente anacrônico do material musical e, por outro lado, o hermetismo e a neutralização de seu significado. É quando então mostra-se fundamental realizarmos uma matização desse antagonismo, considerando sua concepção moderna e atualizada dentro de um quadro mais amplo da reflexão sobre a categoria de mediação, central na teoria crítica, visto que a referida categoria combate todas as definições rígidas de conceitos utilizando constelações dinâmicas e históricas¹³.

É nesse ponto que à conceituação do material musical – já para além da proposição adorniana, ainda que valendo-se de seus pressupostos – devemos somar a ampliação do que admite como *som musical*. Tal fato remonta às primeiras décadas do século XX, e se revela como premissa de ordem histórica para a ampliação do entendimento de material musical desenvolvido a partir da década de 1950. Inicialmente protagonizada pela ampliação da presença de instrumentos de percussão em meio ao *instrumentarium* tradicional – em especial, idiófonos de natureza tímbrica complexa e ruidosa –, a ampliação da noção de som musical foi, no entanto, radicalmente expandida apenas a partir do advento e subsequente desenvolvimento da música eletroacústica. Como aponta Flo Menezes, foi a partir da

¹² Adorno, 1989, p. 55.

¹³ Olive, *op. cit.*, p. 92.

consolidação deste gênero emergente, primeiramente na forma da *musique concrète* francesa, logo em seguida na da *elektronische Musik* alemã que:

a noção de material sofreu significativa cisão, adquirindo dupla adjetivação: além de *relacional* – no que se refere às correspondências estruturais –, o material passou a ser também *constitutivo* – consistindo na escolha e sobretudo na construção, processamento e elaboração dos espectros sonoros. Desta feita, a partir de então o material, além de continuar significando as *ideias musicais*, e não abrindo mão de seu aspecto relacional, passa igualmente a consistir nos *próprios sons* de que se constitui a obra [...]. A própria noção de *ideia musical* alargar-se-á, abarcando não apenas as *figuras*, mas também os próprios *espectros sonoros* (Menezes, 2013, p. 71-72).

O desenvolvimento de uma noção de som musical assentada sobre uma base fenomenologicamente mais abrangente mostra-se fator decisivo na renovação e ampliação do conceito de material musical, aqui entendido como “toda ideia musical que estabeleça correspondências estruturais, reportando-se assim às ideias musicais mínimas que, percorrendo a arquitetura formal da obra pelo prisma ora das identidades, ora das diferenças, instituem *relações*” (Menezes, *op. cit.*, p. 70), e que vê ampliado seu potencial como elemento estruturante do processo criativo em música¹⁴. Desta forma, confirma-se historicamente a tese:

[...] nenhuma convenção proíbe ao compositor as sonoridades de que tenha necessidade num determinado momento e, apenas nesse momento, nenhuma convenção o obriga a adaptar-se ao caráter universal antigo. Simultaneamente com a liberação das travas do material, aumentou a possibilidade de dominá-lo tecnicamente. É como se a música se houvesse subtraído ao suposto domínio último que a natureza exerce sobre a matéria e estivesse em condições de submetê-la, livre, consciente e penetrantemente. O compositor se emancipou ao mesmo tempo que os sons (Adorno, *op. cit.*, p. 48-49).

Entretanto, há de se ressaltar que a importância da música eletroacústica para a ampliação da paleta sonora aceita como som musical – e, conseqüentemente, do próprio desenvolvimento do conceito de material musical – não se limita apenas à música criada e interpretada por meios eletrônicos. Como pontua Carl Dahlhaus,

¹⁴ Em tempo, a própria noção de materiais musicais de Menezes – que autoexpressa seus vínculos com a proposição adorniana – é, em si, um ótimo exemplo do modo como o compositor pode operar na “mão dupla” entre o pensamento estético e o processo criativo, legitimando-se como articulador da expressividade ao nível da escritura musical. Isto será abordado no capítulo 5.

poder-se-ia até mesmo afirmar que as obras que nos legou a música eletrônica são de menor significado do que sua influência no domínio da música instrumental. Consigna-se à música eletrônica, devido à sua interação com a música instrumental e vocal, uma significação que ela dificilmente teria adquirido por si só, enquanto domínio autônomo de produção. Entretanto, é-nos por vezes difícil, senão impossível, decidirmos sem arbitrariedade se certas transformações na música instrumental se deveram à experiência dos compositores com a música eletrônica ou à influência de princípios que se situam cronologicamente já antes mesmo do advento da música eletrônica, ainda que tais transformações somente tenham sido trazidas à consciência geral através da música eletrônica, mais precisamente em seus primórdios (Dahlhaus, 1996, p. 175).

Quer seja por seu caráter eminentemente desbravador, quer seja por ter trazido à consciência do compositor aspectos que sem ela não teriam se tornado inteligíveis, a música eletroacústica representou um verdadeiro divisor de águas da noção mesma de material musical.

Como quer que seja, pelo viés do objeto sonoro promovido ao estatuto de material deparamo-nos com um fenômeno deveras tipificador da era moderna: a inclusão do timbre como elemento de relevância ou mesmo estrutural do conceito de material musical. Desta feita, libertando-o do limitador rótulo paramétrico oriundo da noção tradicional de música, ao lado da altura, da duração e da intensidade, o timbre constitui-se como pilar de diferentes poéticas musicais contemporâneas, e emergiu como fruto de uma legitimação de ordem estética¹⁵, redimensionando, por sua vez, as relações de isomorfia, que se mostram como aspectos relevantes na escritura musical *afetivamente* orientada, e estendendo-se na música por meios eletrônicos, instrumentais, vocais e mistos.

É nesse momento que mostram-se especialmente pertinentes as observações que Dahlhaus realizou a respeito do conceito de material musical desenvolvido por Adorno¹⁶. Primeiramente, interessa-lhe sobremaneira a renovação da compreensão sobre a natureza da música que a proposição oferece, pois, ao legitimar o peso da dimensão histórica, neutraliza as limitadoras concepções de cunho naturalista e positivista que se fizeram presentes no pensamento teórico-musical até os primórdios do século XX. Entretanto, em um segundo momento, Dahlhaus alerta para o fato de que o conceito “só se torna operacional quando colocado em relação

¹⁵ Questão que analisaremos de forma mais específica no capítulo 4.

¹⁶ Olive, *op. cit.*, p. 87.

com outros no interior de uma constelação de ideias que aparentemente fragiliza sua precisão, mas que concede ao pensamento um ganho indiscutível de dinamismo” (Dahlhaus, *op. cit.*, *loc. cit.*).

Essa observação alerta para um fato relevante: apesar de diferentes proposições em estética e filosofia da música utilizarem o termo *materiais* para se referirem ao “*loco*” de atuação expressiva do compositor, essa atuação, entretanto, não se limita apenas ao modo como os materiais são criados, desenvolvidos e transformados, mas também a uma série de outros aspectos e ações que integram o pensamento e o processo criativo em música. Nelas, o conceito de material é aspecto integrante, mas não necessariamente o único *loco* de articulação afetiva. É tendo isso em vista que vem à tona a pertinência da noção de *morfologia da composição musical*, que esmiúça outros aspectos fundamentais do processo criativo em música, oferecendo desta maneira o contexto relacional apropriado, a “constelação de ideias” necessária para conferir dinamismo, força e potencial afetivo aos novos materiais musicais cultivados pela música contemporânea.

3.2. Morfologia da composição: um novo olhar sobre a criação musical

Independentemente de eventuais propósitos expressivos, a importância que tanto a tradição estética quanto a musicológica atribuem ao material no processo de criação musical é não apenas compreensível, como também pertinente, tendo-se em vista que, enquanto conceito, ele tende a ser totalizante: tudo a ele se remete e dele tudo advém. Tomemos como base duas definições já citadas previamente:

O material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir (Adorno, 1993, p. 170).

Entende-se por *material* toda ideia musical que estabeleça correspondências estruturais, reportando-se assim às ideias musicais mínimas que, percorrendo a arquitetura formal da obra pelo prisma ora das identidades, ora das diferenças, instituem relações (Menezes, *op. cit.*, p. 70).

Uma vez que as diferentes proposições e teorias expressivas conferem ao material o que da música pode ser tomado como essencialmente “expressivo”, a

característica totalizante do conceito mostra-se bastante conveniente, na medida em que, por pressuposto, a música entendida como expressiva é aquela cujos materiais foram *afetivamente qualificados* pelo compositor, pois por si próprios, em “estado bruto”, eles seriam expressivamente estéreis. Desta feita, em um primeiro e fundamental momento, sua *qualificação afetiva* ocorreria nas *relações* e nos respectivos *contextos* que se estabelecem ao nível da escritura musical, pois, tal como afirma Fubini:

[...] a organização sintática do material sonoro é, portanto, a condição que se dá primariamente para que a música possa chegar a ser um discurso coerente e não um amontoado de sons [...]. A semanticidade da música não é algo catalogável: não se constitui a partir de partituras por si imbuídas de significado. Poder-se-ia dizer que a semanticidade da qual a música se nutre é *contextual* e verificável *a posteriori*: somente em meio a um complexo contexto sintático é que os sons, ou melhor ainda, os grupos de sons, adquirem significado (Fubini, *op. cit.*, p. 62-63, grifos do autor, trad. nossa).

A história da teoria da música ocidental mostra-nos como diferentes proposições teóricas e musicológicas foram construídas, tendo-se em vista a natureza do material de uma determinada prática ou estilo a ser explicado ou debatido. E é dessa forma que, embora com ressalvas, podemos tomar trabalhos de cunho normativo como valiosos meios de compreensão de antigos processos de criação musical de uma determinada época.

Entretanto, da mesma maneira que a atualização de ordem estética do conceito de expressividade musical mostrou-se necessária para que o próprio conceito de material musical pudesse ser legitimado em termos modernos, é igualmente imprescindível um novo olhar técnico-teórico sobre a natureza da criação musical de nosso tempo. Nesses termos, a importância da técnica composicional na música contemporânea expressivamente orientada torna-se ponto fulcral de um pensamento estético sobre a questão, tal como constatamos na seguinte proposição de Fubini:

A técnica [musical], justamente por ser um procedimento formalizado, histórico e convencional, possui uma dimensão criadora e é expressiva e portadora de novas exigências expressivas. [...] A história da técnica musical não converge fatalmente a um ponto fixo [...], pois constitui uma contínua eleição que se renova constantemente, eleição esta livre e ao mesmo tempo condicionada por infinitos fatores históricos e por *exigências expressivas promovidas por novas técnicas e por novas linguagens*, as quais podemos considerar, por conta das exigências expressivas que carregam, sempre autônomas e autossuficientes, mesmo quando elas são

desdobramentos de processos históricos (Fubini, *op. cit.*, p. 60, trad. e grifos nossos).

Uma vez que aceitemos que “as técnicas musicais são um conjunto de regras sintáticas capazes de justificar a estrutura linguística da música” (*Ibidem*, p. 61, trad. nossa), é necessário compreendê-las por uma olhar teórico-analítico que dê conta das nuances do processo criativo contemporâneo, do qual emerge uma música que, em termos práticos e conceituais, comporta uma série de fatores então fora do horizonte epistemológico das teorias e métodos tradicionais. Por esse mesmo motivo, as teorias e métodos tradicionais revelam-se insuficientes para responder à pergunta que enunciámos: de que maneira o compositor pode realizar o processo de *qualificação afetiva* de seus materiais musicais, fundamental para a elaboração de uma poética musical afetivamente orientada, nos termos de uma poética musical “estilisticamente contemporânea” e especulativa?

É tendo em vista a necessidade de realizarmos uma atualização de ordem epistemológica sobre o processo criativo na contemporaneidade – propiciadora de um potencial analítico capaz de nos conduzir para além da perspectiva tradicional, simbolizada por uma “musicologia tipológica” que compartimenta essa compreensão em tópicos autônomos e isolados, tais como “contraponto”, “harmonia”, “forma” e “orquestração” – que evoca-se aqui o conceito de *morfologia da composição*, em especial desenvolvido por Menezes (2013), que contempla os aspectos macro e micro do processo criativo em música¹⁷, é justificada nos seguintes termos:

Se há algo que permite que a música em nada se distinga da verbalidade é o fato de que, para ouvi-la e entendê-la, a processamos por uma percepção estética ao mesmo tempo *dinâmica* e *sincrônica* de suas estruturas. Como linguagem do tempo, em que diacronicidades processuais se querem sincronidades significantes sem jamais abrir mão de seu caráter discursivo, a música exige mais que uma abordagem tipológica, reclama antes uma análise *morfológica* – com a dimensão paradigmática se emaranhando na sintagmática – que dê conta dos elementos de seu *discurso* (Menezes, 2013, p. 41).

O conceito de *morfologia da composição* desenvolvido por Menezes não exclui necessariamente as estruturas analíticas da “musicologia tipológica”, porém as

¹⁷ De certa forma, em ressonância ao modelo epistemológico de morfologia nas ciências biológicas (ou seja, anatomia para o estudos macro-geral e histologia para o micro-específico).

resignifica, ao assimilá-las em um contexto mais abrangente no qual se desenvolvem ferramentas terminológicas e conceituais mais amplas e complexas. Tais ferramentas revelam não somente o seu cunho epistemológico – que propicia uma base conceitual para a compreensão e a explicação de processos composicionais em música contemporânea –, como também demonstram-se condizentes às estratégias de criação e composição musicais. Se a “musicologia tipológica” tende a se ocupar de forma particularizada e individual das dimensões paradigmáticas e sintagmáticas da música, de seus aspectos diacrônicos e sincrônicos como elementos apartados e independentes entre si, o conceito de *morfologia da composição*, no qual essas diferentes dimensões se “emaranham” entre si, ocupa-se, essencial e justamente, desse próprio “emaranhar-se”.

É também nesse mesmo sentido que o crítico e esteta da arte Mieczysław Porębski estende o conceito de morfologia à arte como um todo, tomando como premissa para tal generalização o fato de que diferentes sistemas artísticos acabam por encerrar, em maior ou menor grau, características paralinguísticas:

Existe sempre um vocabulário estabelecido e uma gramática respeitada, paradigmas das possíveis formas de flexão, e sintagmas das conexões provenientes duma frequência determinada. Existem “motivos” recorrentes nas diferentes combinações e “temas” passíveis de serem resolvidos de diversas maneiras. Há gêneros e espécies, e “modos” convencionais de tratar um tema escolhido. Enfim, há um sistema, ou antes, um conjunto de sistemas parciais que regem a estruturação da mensagem. Podemos designá-lo por seu *sistema morfológico* ou, mais simplesmente, por sua *morfologia*. Essa morfologia forma, juntamente com a tecnologia que a precede, e com a semiologia que dela deriva, uma linguagem ou – se preferirmos – uma paralinguagem que torna possível a comunicação entre os seus utentes (Porębski, 1984, p. 164).

Entretanto, ainda que se conceda ao sistema da música um caráter paralinguístico, a *morfologia da composição* de Menezes se constitui por meio de conceitos essencialmente musicais, evitando uma relação de cunho aproximativo ou metafórico com a linguística, tal como vimos anteriormente, por exemplo, na relação entre a o sistema da música que historicamente pautou as *Affektenlehren* e a Retórica Clássica. Articulada em três partes – *constituições harmônicas*, *configurações* e *fundamentos da composição* –, a morfologia da composição, tal qual exposta por Menezes, elabora tais categorias como interdependentes; cada uma delas constitui um aspecto epistemológico-musical, e todas elas se apresentam

como facetas distintas e complementares dessa fusão entre o eixo paradigmático e o eixo sintagmático da compreensão e, sobretudo, da criação musical¹⁸.

A primeira parte da proposição de Menezes, denominada *constituições harmônicas*, versa sobre o mais significativo aspecto da dimensão musical. Entendida enquanto “*relações entre notas ou frequências em dado contexto, que podem ocorrer sincronicamente (no plano vertical), diacronicamente (no plano horizontal), ou em ambos estados (no plano diagonal, ou seja, em ambos os planos simultaneamente)*” (Menezes, *op. cit.*, p. 41, grifos do autor), nessa proposição o conceito de *harmonia* está fundamentado sobre dois pilares.

Por um lado, temos o conceito de *entidades*, entendido como um dado complexo ou agregado *intervalar* que, constituído por no mínimo três notas ou alturas, passa a se imbuir tanto de significado estrutural quanto de autonomia local. A constituição da *entidade harmônica* é a premissa para que um determinado complexo intervalar possa ser alçado à condição de *entidade arquetípica*, ou *arquetipo harmônico*. Ou seja, de “*relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental*” (*Ibidem*, p. 43, grifos do autor), que assim se consolidaram apenas após um *tempo de estabilização*. Historicamente, no repertório modal-tonal, a arquetipação consiste em elemento essencial no processo de *funcionalização* das relações harmônicas e, como tal, revela-se também como elemento central no processo de atribuição semântica e afetiva desse tipo de material musical.

Por outro lado, ainda no âmbito das *constituições harmônicas*, temos o conceito de *propensão harmônica*, pelo qual entende-se que cada entidade harmônica carrega consigo uma “*direcionalidade ou tendência intervalar [...]*, quer seja no sentido de uma *resolutividade* de sua constituição (resolução harmônica), quer no de uma *não resolutividade*, pelas vias de uma propagação intervalar de sua própria constituição” (*Ibidem*, p. 50, grifos do autor). Cada um dos dois tipos de propensão tem, por sua vez, desdobramentos específicos em suas respectivas dimensões diacrônicas (melódicas) e sincrônicas (acórdicas). Em termos de

¹⁸ Recomenda-se especialmente o capítulo 3 de *Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical* (2013) para a plena compreensão desse debate.

propensão resolutiva, Menezes defende que a *resolutividade diacrônica* tem sua inerente expansividade harmônico-temporal desenvolvida em um processo de *resolução* em uma outra entidade, enquanto que a *resolutividade sincrônica* ocorre por meio da polarização em torno de uma nota ou altura, sendo tal comportamento fruto da tendência contrativa a uma das notas existentes em uma determinada entidade. Já em termos de *propensão não resolutiva*, sua *não resolutividade diacrônica* tem sua expansividade harmônico-temporal desenvolvida em uma propagação melódica da sua estrutura intervalar, enquanto que a *não resolutividade sincrônica* ocorre por meio da expansividade harmônico-tímbrica, decorrente da propagação acórdica da própria estrutura intervalar.

Já a segunda parte da *morfologia da composição* versa sobre como os diferentes tipos de ideias musicais são fenomenologicamente apresentados à escuta – ou seja, Menezes discorre sobre a maneira como essas ideias se *configuram*. Uma vez que a natureza dessas ideias musicais é, por definição, ampla e heterogênea, sobre tal entendimento é possível “esboçar certa hierarquia ou ao menos certa categorização das configurações musicais” (*Ibidem*, p. 58)¹⁹.

Esse plano hierárquico toma a *textura* como a mais neutra das formas de configuração, uma vez que ela é “destituída de unidades ou constituições figurais”, constituindo-se por “microarticulações que se neutralizam continuamente” (*Ibidem*, *loc. cit.*). Menezes assevera:

Na textura escancara-se a dialética entre a escuta figural e sua neutralização, pois, ao instigar a escuta à percepção da fatura sonora, a escuta textural nada mais faz que despertar no ouvinte a atenção pelas microfibras do sonoro. Buscando o grão, procuramos instintivamente isolá-lo, e isolando-o, mesmo que idealmente, atribuímos a ele certo aspecto figural, para então logo denegá-lo como figura. Da mesma forma como a música complexa elege o tempo como seu veículo motor apenas para deslegitimá-lo, usando seu maquinário para pôr em marcha a máquina da supressão de toda ordem temporal, a textura usa e abusa de esboço figural para destituí-lo de qualquer singularidade. Nesse sentido, a textura é a continua frustração da figura e a antítese do gesto (*Ibidem*, *loc. cit.*).

Uma vez que, modernamente, a noção de textura musical centra-se na

¹⁹ É importante ressaltar que previamente, e quiçá de forma pioneira, coube ao compositor Brian Ferneyhough a estabelecer um debate sobre diferentes categorias por meio das noções de *figura*, *gesto* e *textura*.

percepção geral, *gestáltica*, do fenômeno sonoro-musical e está voltada para o conjunto sonoro, em detrimento do individualizado, do articulado, pela perspectiva da fenomenologia da escuta, ela se mostra como um ponto de fusão de configurações figurais e também das gestuais, pois, nessa proposição, o gesto é entendido como uma reiteração da figura, tal como abordaremos mais adiante²⁰.

A segunda forma de configuração remete-se, por sua vez, ao conceito de *figura*, aqui entendida de forma mais ampla se comparada às definições associadas ao termo em meio a um contexto mais tradicional, relacionado ao repertório modal-tonal, no qual esse conceito está limitadamente condicionado à noção de fragmento melódico. Aqui a noção de *figura* se expande, pois ela é também entendida como *perfil*, *contorno* e também *envelope*:

Ao contrário da textura, que pode se referir a uma considerável extensão do contexto musical, a figura é local e temporalmente circunscrita. É, pois, o delineamento insólito de uma estrutura (em qualquer uma das dimensões do sonoro), de um perfil ou de um envelope que chama para si a atenção, como singularidade, em meio ao contexto (eventualmente em meio à textura) dos sons na composição (*Ibidem*, p. 62).

Nessa proposição, o conceito de *figura* estabelece estreita relação com o de *gesto*, pois, ao perfazer o gestual, “empreende e subentende o nascimento do gesto e identifica-se, assim, com todo potencial criador que irrompe em meio à massa amorfa, como que celebrando a descontinuidade do instante” (*Ibidem*, p. 63).

[O gesto] é figura historicizada, imbuída de referencialidade a ela mesma, inventa-se a figura, mas não o gesto; deste, faz-se apenas uso. O gesto não se separa de sua historicidade. Se o fizer, abdicará de sua condição gestual, reinaugurando-se como figura. Implica, assim, ao menos certo resíduo de significação repertoriada, e dialoga, mesmo que deles tente se apartar, com seus empregos anteriores (*Ibidem*, p. 63.).

Tais elos entre a *figura* e o *gesto* são reiterados justamente neste último, entendido como a *história da figura*, enfatizando, dessa forma, a sua dimensão

²⁰ Do ponto de vista composicional, podemos também conceber o papel da *textura* no sentido inverso em meio ao sistema das configurações, isto é, como ponto de *eclosão*, a partir do qual podem emergir os dois outros tipos de configurações (isto é, a *figura* e o *gesto*). Nesse caso, a *eclosão da figura* caracterizar-se-ia pelo emergir, de forma localizada, de uma dada figura em meio à massa textural. A *eclosão gestual* ocorreria, por sua vez, não por um emergir localizado, mas pelo caminho inverso, de forma estendida, a partir da dinamização de uma determinada configuração textural ao longo do tempo, tal como ocorre em certas composições de György Ligeti, caracterizadas por uma escritura textural massiva, como *Atmosphères* (1961) ou *Volumina* (1962), por exemplo.

histórica como uma de suas mais relevantes características. A dimensão histórica inerente ao gesto condiciona-o semanticamente e, desta maneira, revela seu potencial expressivo, já que o gesto reproduz “a carga afetiva e memorial que adquire a figura em sua reiteração, pois que toda figura recorrente transforma-se, em processo de *arquetipação*, em gesto” (*Ibidem*, p. 63). É a inerente *arquetipação* do gesto que faz com que ele acabe por estabelecer cognatos para além do círculo das configurações, mais especificamente com as entidades harmônicas, uma vez que também elas estão sob o campo de influência do processo de arquetipação. Entretanto, Menezes faz notar que, se no caso das entidades harmônicas sua arquetipação é decorrente do *tempo de estabilidade* de uma determinada entidade, com o gesto dá-se o caminho inverso: sua arquetipação é decorrente de um *tempo de instabilidade* da figura que:

[...] repetindo-se, metamorfoseia-se em gesto para então dialetizar seu significado repertorial com a intenção de, de certa maneira, denegá-lo, instaurando-se aí uma dicotomia entre *convenção* gestual e *invenção* figural (*Ibidem*, p. 63).

Por fim, a terceira parte desse mapeamento morfológico sobre a criação musical empreendido por Menezes é dedicada aos *fundamentos da composição*. Entendida como um processo de *agenciamento estrutural do discurso musical*²¹, essa proposição está alicerçada em cinco elementos que se articulam de forma interdependente: *materiais*, *variações*, *direcionalidades*, *conexões* e *artesanato*, para os quais o autor elaborou uma esquematização visual designada por *estrela da composição*.

²¹ *Ibidem*, p. 69.

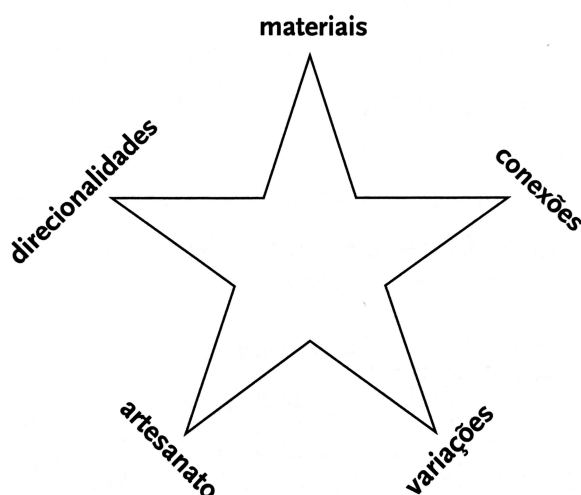


Figura 1: *Estrela da composição* (Ibidem, p. 69)

Nesse ponto, reiteramos a suma importância que o conceito de *materiais* possui no sistema das artes como um todo, e sobre cuja definição e conceitualização no âmbito da música realizada por Menezes já nos detivemos anteriormente nesse capítulo. Entretanto, é importante ressaltarmos como o conceito de materiais acaba por se configurar como eixo articulador dos elementos que constituem os *fundamentos da composição*²². Isto ocorre devido ao fato de os materiais atuarem como fator condicionante dos demais elementos da *estrela da composição*. Este poder de influência está ligado sobretudo à natureza das *ideias musicais* e aos tipos de *correspondências estruturais* que essas diferentes ideias venham a estabelecer em uma dada obra, para que então venham a se legitimar como *materiais*. Tal como um núcleo germinal, as *ideias musicais* e as *correspondências estruturais* que entre elas se estabelecem delineiam a própria natureza das variações, das direcionalidades, das conexões e do artesanato a serem estabelecidos e desenvolvidos no percurso da elaboração musical.

Entretanto, tal poder de influência do *material* não deve ser entendido como fator limitador ou de aprisionamento quando do trato com os demais elementos da *estrela da composição*. Pelo contrário, é a consciência da supremacia dos materiais

²² Menezes (*op. cit.*, p. 88) afirma: “Os materiais situam-se no topo dessa estrela fibonacciana, que permanece, apesar de sua supremacia, fundamentalmente e sobretudo quântica, rebatendo os aspectos essenciais da composição um no outro”.

que auxilia o compositor no desafio de, ao trabalhar os demais elementos da estrela, fazê-lo de forma que tal influência seja utilizada de maneira proativa em seu processo criativo: desenvolver as variações, as direcionalidades, as conexões e o artesanato alinhado às naturezas, às propriedades e às possibilidades inerentes ao material em princípio imprimirá, por pressuposto, organicidade ao processo criativo como um todo²³.

Isto posto, contextualiza-se assim o forte elo existente entre o conceito de materiais e a definição do autor para o segundo elemento dos fundamentos da composição, isto é, as *variações*. Entendido como uma constante ao longo da história da música ocidental, a importância das variações na dinâmica da *estrela da composição* reside, sobretudo, no poder de legitimação que elas conferem a determinadas ideias musicais, que uma vez desenvolvidas e modificadas, confirmam sua centralidade no contexto da obra e seu papel como *material musical*. De acordo com Menezes:

[...] variações implicam transformações de aspectos materiais na mesma medida em que parte de sua essência ou de suas características permanece intocável, e isso mesmo em processos de radical metamorfose. [...] Ao alterar um dado material, a variação necessariamente a ele acrescenta algo de novo, a coabitar com aspectos persistentes e, ao menos até esse estado, resistentes às metamorfoses. Se vistas sob o ponto de vista do que é preservado, as variações instituem uma visão de um mesmo objeto estrutural que é iluminado por focos distintos; se, ao contrário, as enxergamos pelo prisma das novidades que se apresentam, é como se esses novos elementos fossem, todos eles, iluminados pelo mesmo *spot* de luz que constitui a estrutura de base. Eis, pois, as duas linhas de força cognitivas das variações (*Ibidem*, p. 73).

Na terceira ponta dessa estrela musical, encontra-se o conceito de *direcionalidades*, entendido como um processo transformacional, durante o qual as variações dos materiais são articuladas:

É elegendo as direcionalidades como estratégia diacrônica basilar das construções sonoras que se funda o ato musical, a composição propriamente dita. A música pode então ser definida como direcionalidades conscientemente elaboradas (*Ibidem*, p. 74).

²³ Podemos inclusive conjecturar se, em um eventual rompante no qual deseja-se estabelecer uma quebra radical na dinâmica dos demais elementos da estrela com os *materiais*, tal empreitada não condicionaria uma mudança na própria natureza do material original e se o material, dessa forma, ainda assim manter-se-ia em sua condição de eixo articulador da estrela, que então passaria a “girar” tal como uma espiral concêntrica.

Por natureza, o trabalho sobre a dimensão direcional da criação musical – sobre a qual se projetam os diferentes materiais e suas respectivas variações – articula-se diacronicamente, e é como decorrência desse fato que emerge nessa proposição o quarto elemento dos fundamentos da composição, qual seja, aquilo que se designa por *conexões*. Concebidos como “engates” do discurso sonoro, são as conexões que conferem organicidade à estrutura musical, uma vez que elas são constituídas por “antecipações de elementos vindouros ou ressonâncias de estruturas musicais já vivenciadas que ora costuram, ora permeiam resistentemente a trama do tecido musical, entrelaçando ideias musicais no tempo real da composição” (*Ibidem*, p. 77). Ainda em termos de conexões, Menezes identifica dois tipos principais de processo ou pensamento conectivo que perpassam a história da música ocidental e que se configuram como tendências antagônicas, “uma oposição binária entre um pensamento de índole francesa e um mais condizente com o universo germânico” (*Ibidem*, p. 77). Na primeira tendência, na francesa, a realização musical se projeta diacronicamente de forma mais seccionada, por blocos, enquanto que em seu suposto antípoda alemão as conexões visam ao seu oposto, ou seja, uma continuidade do discurso musical²⁴.

Por fim, o círculo estelar encerra-se com um quinto elemento designado por *artesanato*. Dentre todas as categorias dos fundamentos da composição, o *artesanato* revela-se como aquela que, por um lado, menos envolve um tipo de ação ou abordagem mais específica ou parametrizada²⁵ e, por outro lado, não deixa de ser a mais abrangente de todas, uma vez sobre essa categoria recai a “*elaboração meticulosa da aparência dos materiais*” (*Ibidem*, p. 84, grifos do autor). Na proposição, as atividades ligadas ao artesanato remetem-se sobretudo ao trabalho realizado sobre o timbre:

²⁴ De modo a evitar a assertividade que o termo “estilo” implicaria, Menezes refere-se ao que podemos designar como *tendência poética* da criação musical francesa e alemã. Tais diferenças no trato com as *conexões* é, em termos históricos, simbolizado pelo antagonismo entre o estilo articulado e seccionado de Claude Debussy e a ênfase no fluxo contínuo de ideias musicais de Richard Wagner, em especial, por meio de um procedimento conhecido por *melodia infinita* (*unendliche Melodie*).

²⁵ Menezes (*Ibidem*, p. 87) afirma: “O artesanato, portanto, institui uma essência qualificada, uma essência sem ser essencial, e por tal razão devemos necessariamente incluí-lo em nossa estrela”. Entretanto, a inserção do *artesanato* à estrela é justificada por entender-se que sua atuação seja “indispensável no arremate da obra, ele é o elemento de mais fácil detecção e ao mesmo tempo o de mais difícil definição” (*Idem*, p. 88).

Percebemos então que o *timbre*, parte da constituição interna dos espectros sonoros, foi comumente associado, no âmbito da música instrumental e de sua história, ao *métier* do compositor. [...] O artesanato, historicamente, vestiu-se de timbre, mas ornamentou-se de conectividades” (*Ibidem*, p. 84).

Entretanto, o conceito de timbre aqui evocado estende-se para além de sua concepção tradicional, na qual ele é entendido como um parâmetro do som (ao lado da altura, da duração e da intensidade), e que em termos de escrita musical é normatizado pelas regras e convenções de disciplinas como “orquestração” ou “instrumentação”. Ainda que no trabalho sobre a “aparência dos materiais” de uma composição não se prescindia desse tipo de concepção e ação, o conceito em questão é aqui aprofundado, pois:

[...] o artesanato pode se restringir à manufatura de detalhe do próprio instante sônico, sofisticando a matéria sonora em sua constituição timbrística, sem com isso abrir mão de sua relevância. [...] Tradicionalmente, o artesanato opera [...] no nível da figura, mas acaba inevitavelmente interferindo na percepção do fundo; esculpe o gesto, mas colore a textura; atua no nível do detalhe, mas influi na retenção da imagem global. É, por isso, o momento auge da *qualificação* da obra (*Ibidem*, p. 87-88).

Completada a estrutura estrelar, delineiam-se de forma clara as relações de interdependência que se estabelecem entre seus diferentes elementos, uma vez que os “*materiais* submetem-se a *variações*, pelas quais *direcionalidades* são estrategicamente projetadas no tempo; o nexos perceptivo de tais estratégias é assegurado pelo entrelaçamento operado por *conexões*” (*Ibidem*, p. 88). Todos esses elementos e seus respectivos detalhes serão controlados e manipulados a partir de um estratégico distanciamento do olhar realizado por meio do *artesanato*. E uma vez que o *artesanato* se incumba da finalização da aparência sonora dos *materiais*, encerra-se ciclicamente o giro da estrela da composição.

De certa maneira, a ciclicidade permeia as relações entre as diferentes categorias da *morfologia* da composição, pois somos conduzidos a pensar, a partir de suas *constituições harmônicas*, na forma como elas se *configurarão* no ouvido, e como então os *fundamentos* da criação musical deverão ser operados para levar a cabo um determinado projeto artístico-musical.

Enfim, será por meio dessas categorias que poderemos compreender como a *orientação afetiva* da composição pode ser pensada, concebida e realizada em

diferentes proposições e poéticas musicais contemporâneas, visto que essa proposição em torno da *morfologia da composição* “não deve ser vista como ‘modelo’, ou como abordagem sistemática para a composição musical, mas antes como um campo quântico de significados musicais de validade universal” (*Ibidem*, p. 90), não obstante traga de forma contundente a força do pensamento estético e teórico de Menezes.

3.3. Qualificação afetiva: isomorfia e atribuição

Os eventos que se sucederam ao colapso do serialismo integral viabilizaram o emergir de uma nova estética da expressividade musical que, ao findar uma era de ceticismo emotivo, revelou-se um solo sobre o qual pôde-se semear novas poéticas musicais afetivamente orientadas. Isto só foi possível porque essa nova estética não se limitou ao antagonismo em relação à tese formalista, mas, sobretudo, porque promoveu profunda atualização e renovação de ordem epistemológico-musical sobre a questão, a partir da autocrítica realizada no cerne das antigas bases da tese expressiva. Esse *aggiornamento* possibilitou, a partir de então, a assimilação de vários de seus elementos por diferentes tendências da música especulativa a partir da segunda metade do século XX. A análise estética dos meandros desse novo pensamento musical, bem como a compreensão ao nível técnico-conceitual das novas maneiras de se fazer e pensar a criação musical contemporânea – tal como mapeamos nesse trabalho – constituem etapas fundamentais a fim de entender de que forma, afinal, a música contemporânea pode ser criada expressivamente para que, desta maneira, sua interpretação e escuta possam se imbuir de *affetto*.

Ao longo dessa proposição, recorreremos de forma sistemática à ideia de *obra musical afetivamente orientada* para nos remetermos a uma parcela da produção contemporânea caracterizada por algum tipo de *intenção expressiva*. É neste ponto que vem à tona uma questão fundamental: como, afinal, pode ocorrer a *qualificação afetiva* na música contemporânea?

A pergunta – capciosa, ainda que necessária – traz consigo o conceito de *qualificação afetiva*, que precisa ser definido para que possamos compreender a própria noção da *orientação afetiva* em música.

3.3.1. Isomorfia e as relações entre a música e o sentimento

Ao tomarmos como ponto de partida a centralidade que os materiais desempenham no processo de criação artística – e, desta forma, o protagonismo a eles conferido também em poéticas expressivas da música –, devemos nos perguntar: quais características fazem com que certos materiais possam ser

expressivos? Há gradações quanto ao seu potencial expressivo (alguns muito expressivos, outros pouco)? Existem materiais expressivamente estéreis? Ou, de outra forma, como os materiais se *qualificam* expressivamente e podem, então, ser considerados como elementos estruturais de um projeto musical com ambições afetivas?

Em termos históricos, um olhar retrospectivo para a música ocidental nos revela que a qualificação afetiva do material foi, substancialmente, o resultado de um processo de arquetipação de entidades harmônicas e de figurações melódicas. De forma mais específica, esse processo esteve condicionado ao *tempo de estabilidade* que essas entidades e figurações demandaram para se imbuírem de algum tipo de significado, fator fundamental para a realização de todo e qualquer processo expressivo. Ou seja, a *atribuição* de significados a esses elementos foi decorrente de um progressivo, dinâmico e complexo processo de maturação simbólica até que esses arquétipos viessem a se *estabilizar*²⁶, para somente então serem ouvidos e entendidos como *convenções* estilísticas e sociais e, eventualmente, sistematizados em uma teoria normativa.

Entretanto, caso tomemos o *tempo de estabilidade* não como uma *circunstância histórica* – e por isso limitada a eventos e condições pretéritas da música ocidental, e que desta forma eventualmente não servisse como referência para os dias de hoje –, mas como uma *constante poética* – e dessa maneira como algo inerente à criação musical como um todo –, rapidamente chegamos à conclusão de que, em termos de música contemporânea, não temos as condições necessárias para um processo *definitivo* e *geral* de atribuição de significados expressivos nos termos de uma convenção histórico-estilística, justamente pela ausência de lastro temporal que preconditiona o *tempo de estabilidade*. No entanto, isto não significa que algumas importantes considerações a esse respeito não possam ser tecidas: elas não serão definitivas e gerais, mas sim *necessariamente* provisórias e particularizadas.

²⁶ Ainda que esta estabilidade seja paradoxalmente provisória, pois, de certa forma, esses significados nunca se estabilizam por completo. Enquanto processo histórico, o *tempo de estabilidade* é inerentemente longo, mas a *estabilização* do arquétipo, ou seja, o período de tempo em que seu significado se mantém fixado e sem alterações tende a ser rápido. Isto ocorre porque é típico da *propensão histórica* conferir dinamismo e mutabilidade aos elementos sob sua influência, tal como é o caso de todo e qualquer tipo de material artístico.

Provisórias porque, em termos históricos, elas inexoravelmente remetem-se a um intervalo diminuto de tempo. A este fato, soma-se a ausência de distanciamento histórico – uma vez que se trata da música do tempo presente –, fator importante para que a questão pudesse ser compreendida por uma perspectiva analítica adequada, ao menos nos termos que requer a musicologia histórica. Por outro lado, essas considerações são *particularizadas* porque a própria *provisoriedade* assim as condiciona, uma vez que as proposições, ideias e exemplificações das quais venhamos a lançar mão serão remetidas às visões pessoais de um número reduzido de compositores e estetas da música²⁷.

Ao relevarmos essas circunstâncias, evocamos novamente a proposição de Langer que, sem desconsiderar o peso do processo histórico na solidificação de significados musicais, atribui, no entanto, sobretudo à individualidade do compositor a fagulha primordial a partir da qual pode ser desencadeado todo um sistema de conexões simbólicas, pois uma vez que “a imaginação que responde à música é pessoal, associativa e lógica” (Langer, *op. cit.*, p. 241), o compositor revela-se como elo inicial dessa cadeia. Em outras palavras, tudo o que foi ou é *geral* iniciou-se necessariamente como algo *particular*, e mesmo quando um determinado significado musical se consolida em uma convenção estilística, ele inerentemente continua a carregar em sua genética características de seu embrião afetivo.

Entretanto, ainda que abordemos a questão ao nível do *particular*, constatamos uma lógica primordial e comum no que tange à *qualificação afetiva* dos materiais musicais, mesmo em diferentes poéticas musicais contemporâneas. Se “o primeiro requisito para um relacionamento conotativo entre música e experiência subjetiva” exige que “certa similaridade de forma lógica” (Langer, *idem*, p. 226) seja satisfeita, em termos práticos, o imperativo da similaridade condiciona o estabelecimento de uma relação de natureza *isomórfica* entre o material musical e uma dada *intenção expressiva*. Na realidade, devemos ir além, pois uma vez detalhado o conceito de material musical – tanto em sua concepção tradicional quanto na expandida, com sua natureza totalizante e as eventuais lacunas epistemológicas ocasionadas por

²⁷ Ainda que o façamos tendo em vista a relevância e a representatividade dos autores e compositores aqui abordados, em especial, a partir de um certo grau de notoriedade e de influência que esses indivíduos e sua respectiva produção venham a exercer na cena musical contemporânea, mostrando-se como eventuais fontes de referência e influência para outras poéticas e estéticas.

essa generalização –, lançamos mão da noção de *morfologia da composição* para dar conta de maneira mais apropriada e completa de toda a complexidade do processo criativo da música especulativa contemporânea. Dessa maneira, no processo composicional *afetivamente orientado*, não apenas seus materiais, mas, em maior ou menor medida, todos os elementos que integram sua morfologia podem se condicionar ao processo de *qualificação afetiva*. E este último é calcado, por sua vez, em relações *isomórficas* regidas pelo compreensão de que “o que a música pode efetivamente refletir é apenas a morfologia do sentimento” (Langer, *idem*, p. 236).

A ausência de um sistema de referência comum na música contemporânea e, desta forma, de convenções estilísticas mais abrangentes – e que eventualmente poderiam comportar um leque de arquétipos expressivamente consolidados, a partir do quais poder-se-ia empreender um projeto musical afetivo, tal como constatamos na história da música – faz com que toda e qualquer ação de *qualificação afetiva* seja, necessariamente, realizada ao nível *individual*. Desta maneira, as relações elementares de isomorfia entre a *morfologia da composição* e a *morfologia do sentimento* se estabelecem a partir de associações significativamente “novas”, a partir de novos tipos de referenciais, amplamente alicerçados em similaridades basais entre a música e o sentimento. De acordo com Langer:

[...] existem certos aspectos da assim chamada “vida interior” – física ou mental – dotados de propriedades formais similares às da música –, padrões de movimento e repouso, de tensão e alívio, de concordância e discordância, de preparação, de efetuação, de excitação, de mudança súbita etc. (*Ibidem*, p. 226).

Nesse ponto, ao reiterarmos que as relações de isomorfismo entre a música e as emoções²⁸ constituem a base da *qualificação afetiva* dos materiais e da morfologia da composição, é necessário não confundirmos e limitarmos o conceito de isomorfismo como o de *mimese*, ou seja, com a simples imitação, por parte da música, de características acústicas ou de sugestões cinéticas e visuais de um dado elemento não-musical. Ainda que tal ação não seja impossível de ser realizada e encontrada no repertório em questão, ela tende a ser apenas pontual, não

²⁸ Recordemos aqui a máxima de Carrol C. Pratt: “*Music sounds the way emotions feel*”, ou “a música soa da forma como as emoções sentem” (Pratt *apud* Grenn, 2007, p. 206).

necessariamente como decorrência de algum tipo de trava conceitual, mas sobretudo pela natureza de ordem técnico-conceitual de seus materiais musicais e pela forma de articulação de seus elementos morfológicos, notoriamente distantes dos referenciais de cunho mimético que permearam a história da expressividade na música modal e tonal.

Em outras palavras, uma vez significativamente alteradas e ampliadas as bases materiais e morfológicas da música contemporânea em relação às bases da música tradicional, não podemos esperar que seu processo de qualificação afetiva ocorra nos mesmos termos de poéticas musicais pretéritas, e, conseqüentemente, nem que seus resultados compartilhem a mesma natureza fenomenológica. Ou seja, a expressividade da música especulativa contemporânea é operada por meio de dinâmicas absolutamente próprias, e sua materialização ao nível da escuta é absolutamente singular, “insólita”, já que nova, autorreferenciada, extraordinária e inusitada, ao encontro da ideia de que “atribuição alguma de significado é convencional, nenhuma é permanente para além do som que passa” (Langer, *op. cit.*, p. 241). É tendo especialmente isso em vista que, no próximo capítulo, abordaremos a centralidade do conceito de timbre e da escritura de configuração textural como estratégias de *qualificação afetiva* de diferentes poéticas musicais contemporâneas.

Entretanto, ainda que o estabelecimento de relações isomórficas entre as morfologias da composição e a do sentimento configure importante elemento fundamentador no processo de *orientação afetiva* da criação musical, a isomorfia *per se* não garante a legitimidade semântica ou simbólica a nenhum tipo de elemento musical. É necessário realizar uma articulação dos elementos afetivamente qualificados de forma transversal, perfazendo suas dimensões diacrônicas, sincrônicas e suas simultaneidades, de forma a concretizar a intenção expressiva a partir do estabelecimento de uma *sintática* – isto é, a combinação dos símbolos entre si – afetivamente condicionada.

3.3.2. A atribuição de significados expressivos e o “insólito” como premissa afetiva

Uma das mais relevantes contribuições da nova estética expressiva é a relativização do peso semântico atribuído de forma individualizada aos elementos que integram a música. Tal concepção pautou de forma contundente o pensamento e a literatura de caráter estético e musicológico produzida em diferentes épocas, uma vez que, ao longo da história, constatamos a vinculação sistemática do poder expressivo da música com significados atribuídos a elementos específicos – tais como um determinado tipo de acorde, escala, cadência e motivo, por exemplo –, quase sempre de forma isolada e particular. É especialmente importante notar como tal ênfase se faz presente desde os primórdios da tradição afetiva – quando a construção de significados expressivos ocorreu a partir da associação entre sentimentos e ornamentos musicais específicos²⁹ – e se estendeu até as últimas fronteiras da tradição tonal pós-romântica, em especial, às poéticas que elegeram o *Leitmotiv* (motivo condutor) como base de sua estratégia de escritura.

Isso não significa que no repertório modal-tonal afetivamente orientado a expressividade que lhe era outrora atribuída – bem como a que podemos atribuir, hoje em dia, a essas obras do passado – estivesse exclusivamente condicionada ao potencial semântico desses elementos isoladamente. No entanto, uma vez que a *ênfase* nessa concepção norteou o pensamento musical de diferentes maneiras – incluindo-se aí a redação tanto de tratados de cunho especulativo quanto de métodos de caráter normativo –, é prudente levarmos em conta que essa concepção esteve também presente, de alguma maneira, no cerne poético de diferentes gerações de compositores. Se por um lado não há como negar que a música pode ser concebida a partir de elementos distintos e separáveis, por outro lado é fundamental ter em mente que a simples exposição de ideias musicais supostamente imbuídas de significados não assegura sua qualificação afetiva: o processo pressupõe que essa legitimação ocorra também a partir do relacionamento que se estabelece entre as ideias musicais, entre os arquétipos de uma determinada época e estilo. Ou seja, pressupõe que sua articulação ocorra também de forma *contextualizada*.

²⁹ Cf. Capítulo 1.

Isto posto, uma vez que o relacionamento entre as entidades musicais é parte inerente do *tempo de estabilidade*, constatamos que a *contextualização* revela-se como fator de suma importância no processo geral e histórico de qualificação afetiva, tal como sugere a proposição do musicólogo Albert Gehring:

As composições não relacionadas afetarão umas às outras tão inevitavelmente quanto as relacionadas. O reino inteiro da música pode ser considerado como uma única composição imensa, na qual toda nota que é escrita exerce sua influência por todo o domínio dos sons. [...] Isso explica os diferentes efeitos produzidos pela mesma composição em épocas diferentes. As harmonias que hoje soam como novas serão familiares em poucas décadas; o volume e a riqueza do som que agradou aos nossos antepassados são hoje inadequados (Gehring *apud* Langer, p. 227).

A problemática em torno do peso semântico individualizado dos elementos musicais traz à tona uma das mais importantes questões no que se refere ao processo de qualificação afetiva, isto é, a *atribuição* de significados expressivos à música.

Em sua acepção enquanto um tópico da teoria geral da arte³⁰, a *atribuição* se detém sob uma série de questões relacionadas a outorgas e legitimações da atividade artística como um todo, tais como as diferenças entre *arte* e *artesanato*, a própria definição de artista e de objeto de arte, por exemplo. Ela se ocupa de forma especial dos processos de concessão de significados e de construções simbólicas que atuam de forma determinante na caracterização de um dado objeto como arte, e de como esse processo se desenvolve de maneira dinâmica ao longo do tempo histórico. Ao tomarmos pela perspectiva musical alguns de seus mais importantes princípios gerais, o conceito de *atribuição* mostra-se ferramenta interessante para o esclarecimento e a compreensão sobre alguns pontos centrais do processo pelo qual são propostos, construídos e consolidados os símbolos e os significados em música. Trata-se de um processo essencialmente histórico, caracterizado pela convergência de diferentes “forças” de ordem técnico-musical, estética e social que atuam na determinação desses significados. Uma vez histórico, tal processo demanda um generoso espaço temporal para se desenvolver, de forma sempre contínua e dinâmica. Isto posto, uma vez que o objeto de estudo aqui em foco é a

³⁰ Sobre essa perspectiva mais abrangente da atribuição como uma problemática da teoria da arte como todo, cf. Porębski (1985).

criação musical contemporânea, a questão da *atribuição* deve ser abordada de maneira significativamente diferente daquela que orienta seu entendimento geral.

Em primeiro lugar, é necessário considerar especificidades quanto à natureza epistemológica, uma vez que, pela perspectiva dos processos criativos em música, as considerações a serem realizadas sobre a *atribuição* têm por objetivo questões estreitamente ligadas ao *métier* composicional, que não necessariamente integram o rol de demandas mais prementes de uma abordagem mais ampla, histórica e/ou estética sobre o assunto. Consequentemente, assume-se aqui a parcialidade e os limites das considerações a serem realizadas, justamente porque iremos nos restringir à compreensão de apenas uma dessas “forças”, isto é, o compositor e a escritura musical especulativa contemporânea.

Por ser o primeiro agente a atuar nessa cadeia processual, o compositor desempenha importante papel na *atribuição*. Entretanto, não caberá a ele a palavra final sobre a estabilização de símbolos e significados, inclusive em sua própria obra, uma vez que o processo só é “concluído”³¹ no término do ciclo histórico, ao qual soma-se a ação de uma série de outros fatores. Não obstante, considerando-se a natureza do objeto aqui em análise, tal recorte mostra-se mesmo inexorável, uma vez que, no tempo presente, carecemos da perspectiva histórica que nos permitiria realizar observações sobre a música da contemporaneidade a partir de um campo de visão mais amplo, que inclua também fatos artísticos, estéticos e sociais historicamente consolidados – os tais “outros fatores” há pouco mencionados. Em outras palavras, é perfeitamente possível analisarmos nossa contemporaneidade pela perspectiva histórica e estética, ainda que, em termos de *atribuição*, não possamos trabalhar com a ideia de solidificação de arquétipos, de símbolos e de significados musicais, exceto em contextos limitados, isto é, caso nos restrinjamos a algumas “escolas” composicionais, ou mesmo à poética específica de um compositor – quando não de uma única obra musical. Em todo caso, ainda que a abordagem específica e particularizada constitua condição incontornável para

³¹ Relativizo aqui a ideia de estabilidade e perenidade da *atribuição* musical devido ao fato de o próprio dinamismo do cânone da música ocidental ser, de certa forma, resultado de certa instabilidade que caracteriza a *atribuição*. Esta deve ser entendida, por sua vez, não como um processo finito, mas sim cíclico e cambiante, sempre a renovar os símbolos e os significados musicais.

qualquer debate em torno da atribuição expressiva na contemporaneidade, há, no entanto, alguns aspectos comuns em diferentes poéticas musicais de nosso tempo que se mostram como fatores importantes nos processos de qualificação afetiva.

Em primeiro lugar, destacamos a relação de *alteridade* que a música especulativa contemporânea como um todo estabelece com as bases técnicas de poéticas pretéritas. Isto ocorre porque a própria “confissão de fé” implícita no compromisso artístico que o compositor firma em prol de uma poética musical nova, inventiva e especulativa passa a condicionar a natureza de sua morfologia composicional a uma nova e extensa gama de materiais que vêm se desenvolvendo e se legitimando desde o início do século XX. Inexoravelmente, tal escolha pressupõe também a recusa de uma série de antigos materiais, processos e clichês como estratégias composicionais hodiernas, ainda que tal recusa não signifique de modo algum uma negação de ordem estético-cultural da tradição histórica da música ocidental. Entretanto, a partir desse condicionamento da morfologia da composição – fundamental para que uma dada poética musical possa mesmo qualificar-se como “moderna” – emerge uma tensão que exerce grande influência na caracterização dos processos composicionais contemporâneos. Como assevera Fubini:

[...] a técnica linguístico-musical implica uma tradição que pesa muito e da qual cada um não se liberta do outro nem mesmo no momento em que se queira anulá-lo ou transformá-lo; de fato, uma nova linguagem adquire significado, única e exclusivamente, se se opõe ao velho e se imbuí de tensão dialética contra o passado (Fubini, *op. cit.*, p. 64, trad. nossa).

A tensão dialética entre o novo e velho não é exclusiva da relação entre a música de nossa contemporaneidade e a tradição musical que nos precede³². Entretanto, nesse caso, a singularidade da tensão ocorre pela veemência com a qual a contemporaneidade recusou antigos pressupostos poéticos, e pela emergência de uma grande quantidade de novas proposições³³. De tal fato decorre

³² E com a qual eventualmente convive-se ainda hoje em dia, dada a persistência de práticas composicionais fundamentadas em poéticas que se remontam ao século XIX, e que por isso se configuram como “anacrônicas”.

³³ Sobre essa questão, Bousseur (1990, p. 9) fala mesmo em “explosões, desaparecimento dos pontos de referências estáveis, mistura das linhas diretrizes do pensamento musical de hoje”, percepção sobre a qual embasa o conceito-título de seu trabalho, isto é, a música contemporânea após 1945 como uma era de *revoluções musicais*. Essa concepção encontra ressonância na proposição de Griffiths (1993, p. 23), que entende que “sempre houve confrontos e rivalidades, nas artes, entre ‘conservadores’ e ‘radicais’”. Griffiths acrescenta ainda que “a diferença, na música do

a recusa e a substituição praticamente total de antigos arquétipos expressivos, o que vem a explicar o caráter “insólito” já anteriormente mencionado da expressividade musical contemporânea, historicamente ainda em estágio gestacional, e que somente no futuro, a partir da consolidação de uma nova gama de arquétipos expressivos, poderá vir a perder esse caráter³⁴.

Outro aspecto que se revela como elemento comum às diferentes poéticas expressivas da contemporaneidade é a admissão do *inefável* como característica do processo de qualificação afetiva. Vimos anteriormente que a relação isomórfica entre a música e o sentimento pode ser entendida como uma constante poética e histórica na música afetivamente orientadas de diferentes estilos e períodos, incluindo a contemporaneidade. Entretanto, tal relação pressupõe, em alguma medida, o estabelecimento de uma referência direta entre um dado elemento musical e um sentimento ou elemento extramusical que pode, de alguma forma, ser identificado e definido. Foi justamente a possibilidade de nomeação do elemento não musical que substanciou em diferentes *Doutrinas do afeto* a ideia de expressividade musical como uma articulação de caráter retórico, uma vez que se atribuíam ao elemento musical as características denotativas típicas do símbolo linguístico – ainda que a natureza dos símbolos musicais seja sempre *apresentativa*, construída a partir de símbolos não consumados, de caráter não literal³⁵.

século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão” (*Ibidem, loc. cit.*).

³⁴ De certa forma, podemos entender que o caráter “insólito” de novas formas de expressão musical seja uma constante histórica. A título de exemplo, evoquemos novamente a querela entre Artusi e Monteverdi (cf. nota de rodapé nº 5 do Capítulo 1). Ainda que a argumentação de Artusi contra a dissonância não preparada e não resolvida por Monteverdi no madrigal *Cruda Amarilli* tenha sido calcada em termos essencialmente técnicos, há uma recusa implícita, de ordem estética, à estratégia de Monteverdi. Ao acentuar o potencial afetivo da expressão italiana “*ahi lasso*” com uma sequência de dissonâncias (no contexto em questão canta-se o verso “*Cruda Amarilli che col nome ancora / D’amar ah lasso! amarmente insegna*”, ou “*Cruel Amarili, quem até mesmo o nome / Ah! amargamente ensina a amar*”, trad. nossa), o compositor propõe uma associação entre música e texto então absolutamente não convencional, nova e inusitada – em uma palavra, “insólita” – em meio às convenções afetivas então vigentes, que no momento tinham a obra teórica de Gioseffo Zarlino como principal ponto de referência – e que, por sua vez, ditava como expressar em música a “amargura”, evocada pelo poema musicado, e sentimentos assemelhados de forma substancialmente diferente da realizada por Monteverdi nessa passagem. Com o desenvolvimento das técnicas musicais na passagem do século XVI ao século XVII, o recurso poético do qual o compositor lançou mão perdeu seu caráter insólito (ainda que se preserve até hoje em dia sua singularidade no contexto histórico do qual é oriundo), diluindo-se em meio ao manancial de novos recursos expressivos emergentes ao longo do Barroco.

³⁵ Cf. capítulo 2, item 2.1.

Desta maneira, as poéticas expressivas contemporâneas assumem como princípio que não dispõem “de nenhum ‘quadro lógico’ preciso de afetos; mas nos *referimos a* eles, sobretudo pelo método indireto de descrever suas causas ou seus efeitos” (Langer, *op. cit.*, p. 238, grifos da autora), pois “somos tocados tão imperceptível e gentilmente que nem sabemos que somos afetados, *ou antes, que não podemos dar nome algum ao afeto...*” (*Ibidem*, p. 233, grifos da autora). Destarte, assimila-se de forma paradoxal, quiçá irônica, em pleno cerne da tese expressiva, uma ideia criada e desenvolvida por demandas advindas da tese formalista, isto é, do conceito de inefável em música. Fubini assevera, por exemplo, que:

[...] a semanticidade da música, bem como a de qualquer outra arte, não deriva do fato de ela dispor de uma série de termos ou vocábulos prefixados e convencionados, dotados de uma referência unívoca. A arte tem *sua semanticidade* sem esse tipo de determinação. [...] A semanticidade da música não é algo catalogável: não se constitui a partir de partituras que, por si próprias, são imbuídas de significado (Fubini, *op. cit.* pp. 62-63, trad. nossa).

O caráter assumidamente inefável da expressividade musical contemporânea atua como uma espécie de contrapeso à propensão figurativa e mimética inerente às relações isomórficas, abrindo assim espaço para construções afetivas mais complexas e abstratas. Se por um lado a similaridade das propriedades formais entre a música e o sentimento revela-se como base da qualificação afetiva por meio das relações isomórficas, por outro a elaboração de elementos afetivos mais abstratos apoia-se sobretudo na construção *ao nível específico da obra musical* de uma rede autorreferenciada de símbolos musicais como estratégia de qualificação afetiva. Ou seja, ela ocorre sobretudo de forma *contextual*.

Eis, por fim, outro aspecto que podemos tomar como elemento comum no processo de atribuição nas poéticas contemporâneas: a articulação *contextual* dos elementos expressivos como uma estratégia de escritura musical empregada na criação de uma determinada obra. Em vista disso, podemos tomar o conceito de *morfologia da composição* como elemento comum no processo de atribuição nas poéticas contemporâneas, isto é, na articulação *contextual* dos elementos expressivos como uma estratégia de escritura musical empregada na criação de uma determinada obra. Tal definição mostra-se, portanto, extremamente

esclarecedora, uma vez que traz à luz de que maneira a criação musical como um todo – e não apenas aquela afetivamente orientada – articula-se por meio da transversalidade e da simultaneidade dos elementos que integram as dimensões sincrônicas e diacrônicas da música. Desta feita, tal forma de articulação revela-se fator determinante também no processo de qualificação afetiva, pois é na contextualização ao nível da escritura musical da obra que a qualificação afetiva ganha matizes, e na qual estabelece-se uma hierarquia entre os elementos com mais ou menos contundência afetiva. De acordo com Fubini:

[...] poder-se-ia dizer que a semanticidade da qual a música se jacta é *contextual* e verificável *a posteriori*: unicamente em um complexo contexto sintático os sons, ou melhor ainda, os grupos de sons adquirem significado (*Ibidem*, p. 63).

Pela perspectiva da *morfologia da composição*, esse contexto sintático é construído sobretudo por meio de elementos que se articulam de forma essencialmente sincrônica. São elas as *conexões* – uma vez que é nessa dimensão em que se estruturam as “antecipações de elementos vindouros ou ressonâncias de estruturas musicais já vivenciadas” (Menezes, *op. cit.*, p. 77), e na qual as ideias musicais são entrelaçadas tanto no tempo real da composição como na escuta musical – e as *direcionalidades*, uma vez entendidas como processo transformacional que articula, no tempo e na forma musical, as variantes dos materiais que uma obra propõe. Desta forma, a articulação do contexto sintático – aspecto esse de natureza essencialmente relacional – atua de forma complementar ao aspectos de caráter constitutivo (tal como as *entidades harmônicas*, o timbre e as *configurações*), inerentes ao processo de qualificação afetiva de uma *morfologia da composição* que se proponha como base para a criação musical de caráter expressivo.

No decurso da música do século XX, estendendo-se para a nossa contemporaneidade, o desenvolvimento de novas bases estéticas resultou no estabelecimento de novos pressupostos para o que se entende, aceita e utiliza como matéria-prima para a criação musical. Um novo mundo de *materiais* passou então a se somar a um já rico universo sonoro, remodelando assim a própria natureza da composição musical. Isto impingiu, por sua vez, novos desafios àqueles que procuraram e buscam hoje em dia fazer da inventividade musical um meio de

expressão, estabelecendo-se assim novas premissas para um artesanato afetuoso, seja ele *furieux*, nostálgico, passional ou simplesmente inominável. É a partir dessas premissas que podemos compreender de que maneira algumas poéticas musicais concretizam suas intenções expressivas no repertório contemporâneo.

Capítulo 4 - *Le petit jardin de métaphores*: a estética do *affetto* e as bases de uma nova prática criativa em música vocal

Dentre as diversas consequências desencadeadas pela crise da música serial, podemos elencar a retomada da expressividade em música como uma das estratégias mais perseguidas por diversos compositores engajados na música radical. Parte da recusa que as poéticas seriais adotaram em relação ao *affetto* deveu-se à conexão estabelecida entre a expressividade e as práticas musicais de natureza neoclássica que, além de antagônicas ao serialismo – então estandarte principal da vanguarda musical –, enveredaram-se na busca da expressividade pelos mesmos caminhos já percorridos ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. E foi justamente devido a essa abordagem que a expressividade musical foi entendida como um fator anacrônico frente às demandas da música moderna. Isto posto, emergem duas questões fundamentais: de que maneira a ideia de expressividade musical foi retrabalhada em termos atuais, sem que se estabelecessem elos entre conceitos e práticas anacrônicas, a partir da segunda metade do século XX? De que modo a noção de *affetto* mostra-se como rico manancial de estratégias composicionais na atualidade?

Como já tratado anteriormente, a pluralidade estilística que caracteriza a música de nosso tempo inviabiliza até mesmo um simples esboço de uma explicação comum a todas as poéticas musicais mais atuais que lançaram mão da expressividade musical e da noção de *affetto*. Entretanto, embora tenhamos que levar em conta a densa pluralidade poética da criação musical contemporânea, na qual “cada um permanece cultivando, tal como Cândido, seu pequeno jardim de metáforas” (Nicolas, 2002, p. 153, trad. nossa), alguns pontos em comum são encontrados em diferentes proposições. O *affetto* como base estratégica de processos composicionais na atualidade inclui, necessariamente, a atuação em diferentes níveis morfológicos da elaboração musical. Entretanto, é notória a ênfase que se confere ao *timbre* como alicerce para uma escritura musical afetivamente qualificada, inclusive na música vocal, um terreno em que a ampliação do conceito de material sempre se mostrou um caminho desafiador.

4.1. *Il cimento dell'armonia e dell'invention*, ou a sintática da expressão musical

No ano de 1725, o compositor Antonio Vivaldi publicou uma série de doze concertos que, sob uma perspectiva histórica, representam o auge de uma poética baseada no poder expressivo da música. Popularmente conhecido por incluir os famosos concertos designados como *Le quattro stagioni* – além de *La tempesta di mare*, *Il piacere* e *La caccia* –, em seu *opus* 8 o compositor veneziano explora de maneira intensa os potenciais programáticos da escritura musical, uma das possíveis formas de qualificação afetiva. Entretanto, do ponto de vista da estética, chama menos a atenção a sugestão programática indicada pelo título de cada concerto do que o instigante título que designa esse *opus* como um todo.

Nada programático em si, o título *Il cimento dell'armonia e dell'invention* – em tradução livre, *O desafio da harmonia e da invenção* – pode ser entendido como uma referência à complexa tarefa de o compositor garantir a consistência de uma escritura musical que se legitime em seus próprios termos, paralelamente ao desenvolvimento de um discurso afetivo que se valerá de recursos essencialmente abstratos para expressar um conteúdo extramusical. Guardadas as devidas proporções exigidas pelas distâncias temporal, estilística e poética, é curioso notar como, na contemporaneidade, o desafio em se desenvolver uma poética musical afetivamente orientada continua, de certa forma, a ser essencialmente o mesmo de séculos atrás.

Claro está que, em face de sua complexidade, a questão da expressividade em música é um assunto inesgotável uma vez que ela decorre, necessariamente, da somatória de diversos fatores de ordem estética, histórica, social, moral e psicoacústica, além daquelas de natureza “puramente” musical. Ou seja, a construção de um dado significado sonoro-musical não resulta exclusivamente de um desses aspectos: é justamente nessa pluralidade que reside o potencial expressivo virtualmente inesgotável de cada fenômeno entendido e ouvido como música.

Entretanto, uma vez que nos propomos aqui a abordar a questão a partir da teoria e da práxis do processo criativo em música, tal constatação não nos impede de realizar igualmente uma investigação sobre como, na contemporaneidade, essa problemática tem sido abordada, tanto como explicação *a posteriori* de uma parcela

do repertório musical, quanto como referência para a elaboração de novos processos composicionais *afetivamente* orientados¹. Desta feita, coloca-se a questão: de que maneira os recursos técnico-musicais podem, na prática, ser utilizados para uma determinada finalidade musical de natureza expressiva?

A história da teoria da música demonstra que, dentre as múltiplas possibilidades à disposição tanto do criador-compositor, quanto do ouvinte-público, os materiais de natureza harmônica são comumente tomados como elementos-base no processo de afetivação da escritura e de percepção expressiva da música, quer seja na forma de suas constituições harmônicas sincrônicas (ou seja, a harmonia entendida como elemento vertical, a partir da constituição de acordes e da lógica de encadeamentos que se estabeleça entre eles), ou na de suas disposições diacrônicas (ou seja, em seu desdobramento horizontal, por meio das noções de figura, motivo e tema; em uma palavra: nas constituições melódicas). Desta feita, antes de nos determos sobre o importante papel que o timbre desempenha como estratégia de qualificação afetiva nas poéticas contemporâneas, é fundamental que, antes, abordemos como a música especulativa lida, por assim dizer, com as “eternas” questões relacionadas à *harmonia*.

A articulação dos materiais de natureza harmônica em um projeto expressivo moderno mereceu atenção especial do esteta Enrico Fubini, cujas reflexões dedicadas à questão da expressividade na música de nosso tempo foram reunidas no volume *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (1973). Ao tomar como premissa a semiótica de Charles Morris, no artigo *Linguagem e semânticidade da música* Fubini entende que o estudo da linguagem artística deve ocupar-se da tripla dimensão inerente aos símbolos que ela propõe, quais sejam: a dimensão *semântica*, a *pragmática* e a *sintática*. Isto posto, Fubini concede à harmonia o protagonismo na estruturação do discurso musical, uma vez que cabe a ela desempenhar sua função sintática, a qual se revela articuladora da dimensão

¹ Aliás, em termos históricos, é exatamente esse tipo de recorte que caracteriza a abordagem sobre a expressividade em música e sobre o *affetto*: desde meados do século XVI até finais do século XVIII, diferentes tratados abordaram a questão, tomando como ponto de partida uma base estética cujos desdobramentos estão focados na natureza do material musical. Em nenhum momento, Zarlino ou Mattheson, por exemplo, dissertam de forma consistente sobre aspectos de ordem histórica, social ou mesmo sobre certos aspectos de natureza eminentemente musical – tal como o timbre, por exemplo –, pelo simples fato de tais questões não constarem em seus respectivos horizontes epistemológicos.

semântica e da pragmática do discurso musical. O autor afirma que:

[...] as leis da harmonia, e em geral qualquer outra técnica musical, correspondem à dimensão sintática da linguagem, isto é, não representam nada além de meras funções lógico-linguísticas que regulam a organização de uma obra musical (Fubini, *op. cit.*, p. 59, trad. nossa).

Ainda que teoricamente abra possibilidade para que outras técnicas possam desempenhar a função sintática, Fubini desenvolve sua proposição em ressonância com o entendimento de Menezes, no qual “[dentre] todas as dimensões musicais, a *harmônica* sempre foi, é e sempre será a mais significativa” (*Idem, op. cit.*, p. 41). Entretanto, Fubini defende que o peso conferido à harmonia como articulador sintático das poéticas afetivas contemporâneas só se legitima a partir da recusa total da concepção dogmática herdada da tradição modal-tonal, seja em virtude do caráter conteudista que essa tradição atribui aos seus elementos constituintes – na qual a linguagem harmônica modal-tonal é tomada como o “único modelo possível de expressão musical e como reserva de significados preestabelecidos” (Fubini, *op. cit.*, p. 60, trad. nossa) –, ou por conta de sua faceta abstrata e formalista, na qual a harmonia é reduzida a um simples “arabesco, como alternância de tensões e resoluções que a música deverá respeitar eternamente” (*Ibidem, loc. cit.*). Desta feita, é premente que se conceba a harmonia:

[...] como um conjunto de relações sintáticas de significado meramente funcional que constituirá, em um estágio suficientemente organizado, a *base lógico-linguística da expressão musical* (*Ibidem, loc. cit.*, trad. e grifos nossos).

É em vista da necessidade de as poéticas musicais contemporâneas romperem com os paradigmas harmônicos da música tradicional que Fubini defende o desenvolvimento de novos procedimentos formalizados, pois somente desta maneira pode-se conferir à harmonia “uma dimensão criadora, expressiva e portadora de novas exigências expressivas” (*Ibidem, loc. cit.*). Como visto, as *revoluções musicais* da modernidade de fato promoveram o rompimento tomado como necessário pelo autor, tendo como consequência uma miríade de poéticas e técnicas extremamente diversificadas, nas quais também as questões relacionadas à harmonia se desenvolvem de forma particularizada e individual. É tendo em vista essa característica que o conceito de *constituições harmônicas* previamente

trabalhado² mostra-se extremamente pertinente, pois, uma vez que suas bases conceituais não se constituem com propósitos normativos, elas nos auxiliam a compreender as novas técnicas harmônicas desenvolvidas na contemporaneidade e a aplicá-las na prática composicional, com propósitos expressivos.

É neste sentido que o conceito de *entidade* – compreendido como “uma agregação intervalar (horizontal ou vertical, ou ambas ao mesmo tempo) de mais de dois elementos (notas, frequências)”, que consiga instituir algum tipo de “*singularidade constitutiva* do ponto de vista de sua *estruturação*” (Menezes, *op. cit.*, p. 42, grifos do autor) – revela-se como importante pilar para o desenvolvimento de novos pensamentos e procedimentos formalizados em harmonia. Ainda que historicamente a noção de *entidade harmônica* não se constitua como algo em essência novo³, as bases sobre as quais sua concepção está fincada contemporaneamente – ou seja, desvinculada dos dogmas modais e tonais, a enfatizar a singularidade constitutiva em seu processo de estruturação e imbuída de uma *consciência histórico-repertorial* de grande lastro⁴ – possibilitam a elaboração de “matérias-primas” de natureza altamente complexa e especulativa que, a depender das escolhas tomadas no decurso da ação poética do compositor, podem mesmo constituir a base sobre a qual irá se assentar o rol de *materiais* a ser

² Cf. Capítulo 3, item 3.2.

³ No próprio contexto em que propõe sua definição de *entidades harmônicas*, Menezes sugere que o conceito de *trias harmônica*, desenvolvido no início do século XVII por Johannes Lippius, traz germinalmente a ideia que, em termos técnicos, fundamenta o conceito de *entidades*: “Duas notas são incapazes de constituir uma entidade; constituem, isto sim, um *intervalo*. A partir da terceira informação, a agregação atinge as condições mínimas necessárias para constituir em entidade da harmonia” (Menezes, *op. cit.*, *loc. cit.*, grifos do autor).

⁴ De maneira geral, tanto a musicologia quanto a prática musical demonstram como os diferentes elementos que constituem a música são inexoravelmente imbuídos de história e memória. Entretanto, lanço mão aqui da ideia de “*consciência histórico-repertorial* de grande lastro” para me remeter ao alto grau de referência histórica em música e, principalmente, do imenso repertório a ela associada que potencialmente caracteriza a formação do compositor na contemporaneidade, e que desta maneira pode se imbricar de forma profunda em seus processos criativos. Tal ideia é motivada por atuais reflexões estéticas sobre a dinâmica histórica nas práticas musicais até meados do século XIX. Até o referido período, a formação e a prática musical como um todo foram desenvolvidas à luz de uma condição de *historicidade anômala*, na qual “cada geração de músicos toma geralmente como modelo o seu mestre, mas nunca recorre a um modelo exemplar de classicidade” (Fubini, 2008, p. 37). Ou seja, faltam-lhes justamente lastro histórico e repertorial no desenvolvimento de seus próprios modelos. Sobre esse mesmo assunto, o autor faz notar ainda que as querelas que pontualmente marcam a história da música ocidental sempre ocorreram nesses termos, ou seja, foram pautadas por uma rivalidade típica das relações de proximidade geracional. O primeiro exemplo de uma proposição musical estético-poética a escapar dessa dinâmica foi o *neoclassicismo* emergido no início do século XX, não por um acaso assim designado justamente por eleger, ainda que de maneira arbitrária e questionável, um modelo de classicidade ao qual se remeteu.

utilizado em seu processo criativo, e, de forma especial, aqueles com propósitos afetivos.

Em um primeiro momento, ao nos remetermos à qualificação afetiva do material harmônico por meio de processos isomórficos, oferece-se às poéticas especulativas contemporâneas um imenso e rico manancial de possibilidades, uma vez que elas não se restringem aos paradigmas da harmonia triádica que caracterizam a tradição modal-tonal. Se a construção afetiva por meio de processos isomórficos foi utilizada em diferentes momentos da história da música, mesmo com todas as limitações de ordem técnico-estilística inerentes aos sistemas modal e tonal, a virtual ausência de convenções na contemporaneidade possibilita uma gama muito mais ampla de associações lógicas e pessoais na estruturação de entidades harmônicas, associações estas marcadas por uma singularidade constitutiva que propicia estabelecer relações com os aspectos da “vida interior”⁵. Como visto, este processo fundamenta, por sua vez, a qualificação afetiva por meios isomórficos. Nesses termos, e sem jamais perder de vista que nenhuma atribuição ou associação que se faça a um elemento musical é convencional⁶, podemos identificar ao menos três estratégias principais.

A primeira e mais rudimentar delas está fundamentada na quantidade de elementos (notas ou frequências) que pode constituir um dado agregado intervalar. Entretanto, tal fato só passa a ter algum potencial expressivo a partir do momento em que se determina o espaço que o agregado ocupará. A segunda estratégia diz respeito, por sua vez, ao grau de densidade da entidade, o que a torna inexoravelmente complementar à primeira. O grau de densidade é determinado não apenas pela quantidade de elementos que constitui o agregado intervalar, mas é diretamente condicionado por sua extensão total – isto é, pela distância intervalar entre a nota mais grave e a mais aguda do agregado – e pelo seu posicionamento na tessitura musical geral (se na região grave, média ou aguda, ou perfazendo diferentes regiões em simultâneo). Complementarmente, a densidade da entidade

⁵ Rememoramos aqui o postulado de Langer (*op. cit.*, p. 226), de que “existem certos aspectos da assim chamada ‘vida interior’ – física ou mental – dotados de propriedades formais similares às da música – padrões de movimento e repouso, de tensão e alívio, de concordância e discordância, de preparação, de efetuação, de excitação, de mudança súbita, etc.”.

⁶ Langer, *op. cit.*, p. 241.

também condiciona o modo de distribuição das demais notas do agregado dentro da extensão total, em especial, a natureza intervalar dessa distribuição, se caracterizada pela ênfase em algum tipo de intervalo, classe intervalar (dissonâncias e consonâncias) ou, pelo contrário, pela heterogeneidade das combinações intervalares. É justamente o modo de distribuição dos elementos constitutivos do agregado que fazem a densidade, por sua vez, se relacionar de forma complementar ao terceiro tipo de estratégia, qual seja, às *propensões harmônicas* a ela inerentes. Uma vez que as *propensões* versam sobre a direcionalidade harmônica, que definirá se a natureza da entidade é resolutive ou não-resolutive⁷ – e, desta maneira, de que maneira a entidade poderá se articular em um dado contexto harmônico –, também esse fator pode ser tomado como um referencial de caráter isomórfico.

Mas tal como visto anteriormente⁸, as questões ligadas à qualificação afetiva do material harmônico por meio da isomorfia devem ser também consideradas à luz das problemáticas inerentes ao conceito geral de *atribuição*.

Entretanto, uma vez que as poéticas contemporâneas não dispõem do lastro histórico necessário que o *tempo de estabilização* exige, podemos abordar a questão da *atribuição* pela perspectiva das *entidades*, porém, não pela dos *arquétipos harmônicos*, pois estes constituem uma espécie de estágio de desenvolvimento histórico das próprias entidades, as quais só poderiam ser qualificadas arquetipicamente a partir de “relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental” (Menezes, *op. cit.*, p. 43). Obviamente tal fato não nos impede de vislumbrar hoje algumas entidades em fase de arquetipação – isto é, o “processo de transformação de uma entidade da harmonia em arquétipo harmônico” (*Ibidem, loc. cit.*) –, as quais um dia podem se legitimar como arquétipos propriamente ditos, tais como o “acorde da Sagração” de Stravinsky, o “acorde Farben” de Schönberg, o “acorde da Sinfonia” de Berio, o agregado integrado pelos intervalos de 4ª justa e 4ª aumentada (já eventualmente designado por “arquétipo de Webern”), ou o “acorde PAN” de Menezes, por exemplo. No entanto, apenas no futuro poderemos confirmar se a singularidade que hoje caracteriza essas e outras entidades de fato as legitimará como arquétipos historicamente constituídos.

⁷ Cf. Menezes, *op. cit.*, p. 50-57.

⁸ Cf. capítulo 3, item 3.2.2.

Entretanto, se historicamente é vetado vaticinar sobre essa questão, em termos composicionais – ou seja, enquanto estratégia de qualificação afetiva de materiais harmônicos – podemos, no entanto, falar de *processos circunscritos de arquetipação*. Ainda que em um primeiro instante tal expressão soe contraditória ao reunir, em uma mesma ideia, um conceito alicerçado no lastro histórico (arquétipo) e outro que prima pelo limitado e pela instantaneidade (circunscrição), a ideia de *processos circunscritos de arquetipação* revela-se proveitosa ferramenta tanto para a análise e compreensão de peças já existentes como para a elaboração de novas estratégias de qualificação afetiva do material harmônico por meio de sua articulação *contextual*, desde que limitadas às fronteiras de uma determinada obra, ou no máximo à poética musical de um compositor em específico.

Como visto anteriormente⁹, as questões relacionadas aos elementos de ordem temporal da *morfologia da composição* – em especial, as *conexões* e as *direcionalidades* – constituem pontos fulcrais para a realização de uma contextualidade dinâmica e orgânica, que viabiliza a legitimação, ao nível da escritura e da escuta musical, dos elementos que se proponham como afetivos. De forma circunscrita, a arquetipação da entidade é uma realidade apenas local – e por isso anistórica e repertorialmente autônoma –, consolidada a partir de um processo de articulação contextual que a singularize, enfatize e a destaque dentre outras entidades eventualmente em jogo numa determinada obra. É por isso que, em uma poética expressiva, a *arquetipação circunscrita* é, ao mesmo tempo, sua própria *qualificação afetiva*.

De certa maneira, as problemáticas referentes aos processos de qualificação afetiva dos materiais de natureza harmônica constituem também a base dos processos de qualificação afetiva dos materiais de natureza tímbrica. No entanto, suas peculiaridades decorrem não apenas da ausência de lastro histórico que caracteriza tanto a legitimação estética quanto o uso prático do timbre como material musical autônomo e estruturante, mas sobretudo da natureza psicoacústica e fenomenológica do timbre, sobre a qual recai de forma substancial seu potencial expressivo nas poéticas contemporâneas.

⁹ Cf. capítulo 3, item 3.3.2.

4.2. Atmosferas, cores e texturas: o timbre como *affetto*, o som como drama

Ao tomarmos como referência o mapeamento histórico que McCreless (2008) realiza sobre o conceito de *affetto* a partir da retórica musical, constatamos que em seus primórdios a questão foi abordada sobretudo por uma perspectiva *acórdica* (Zarlino, Burmeister e Bernhard) e que, posteriormente, ela se desenvolveu a partir de uma perspectiva notadamente *melódica* (Prinz e Mattheson), ainda que em nenhum desses casos possamos falar de uma abordagem exclusivamente acórdica ou melódica.

Entretanto, a partir de tais premissas, podemos estabelecer um *continuum* iniciado pelo embasamento essencialmente acórdico do material afetivo, que desenvolveu-se em direção a constituições de caráter proeminentemente melódico, primeiramente pela dimensão puramente ornamental desse material – tal como nos primórdios da música barroca – para depois passar por diferentes usos na forma de figuras (*Figurenlehre*), e culminar com a poética do *Leitmotiv* de Richard Wagner, cujos ecos foram ouvidos ainda em plena metade do século XX. A partir deste período, que coincide com o declínio do ceticismo emotivo nas vanguardas musicais, observamos que a ideia de material musical afetivo volta, ciclicamente, a se embasar no *timbre*, também um elemento de natureza harmônica, ainda que não seja “harmonia” propriamente dita. Caracterizado de forma híbrida pela maneira como os fatores de ordem sincrônica e diacrônica atuam conceitual e fenomenologicamente sobre ele, ao longo da década de 1950 a noção de timbre ampliou-se de forma espantosa, abandonando em pouco tempo a mera condição de parâmetro sonoro e ascendendo à condição de escritura musical¹⁰.

A compreensão do desenvolvimento histórico do material musical afetivo por meio desse *continuum* ganha ainda mais força quando constatamos a centralidade que a noção de timbre passará a desempenhar nessa espécie de prolongamento da *seconda pratica*. É tendo isso em vista que a musicóloga Danielle Cohen-Levinas chega mesmo a propor a ideia de *terza pratica*¹¹, evocando o termo barroco de forma a ilustrar a transversalidade histórica desse conceito estético-musical:

¹⁰ Tal como observa Cohen-Levinas (2013, p. 181, trad. nossa), “a autonomia do timbre não deveria ser restringida a uma escritura que ancora suas perspectivas, não mais na indeterminação do objeto em face da sua aplicação, mas diretamente sobre a composição?”.

¹¹ *Idem*, *op. cit.*, p. 183.

O timbre representa doravante o paradigma essencial da composição e da pesquisa musical. Ele está relacionado à questão da natureza e da estruturação do material sonoro, e concentra também as obsessões, as promessas, os trunfos e as ameaças da criação contemporânea. [...] Se admitirmos que o som é imanente ao timbre, ou que o timbre é constitutivo do som, então podemos ler toda a história da tradição musical ocidental como o lugar da dissecação, no qual se baliza uma tipologia de funções determinadas por uma forma, um sistema e uma escritura (*Idem*, p. 179, trad. nossa).

Se por meio de um paralelismo histórico podemos inclusive conjecturar uma *terza pratica* como uma era na qual novos potenciais expressivos emergem a partir da noção de timbre enquanto material musical escrituralmente trabalhado, em termos de repertório, o início dessa nova *pratica* está simbolicamente associado à obra do compositor György Ligeti, em especial, à peça *Atmosphères* (1961), para grande orquestra, com a qual teve seu nome projetado mundialmente e é frequentemente tomada tanto pela musicologia analítica, quanto pela histórica, como marco inicial de uma nova fase da música da vanguarda do século passado. Na referida obra, Ligeti expõe de maneira prática os seus questionamentos à estética serial e especulações sobre novos caminhos, técnicas e procedimentos composicionais apresentados no artigo *Wandlungen der musikalischen Form* (*Transformações da forma musical*¹²), de 1958. Do ponto de vista prático, *Atmosphères* desenvolve uma série de questões levantadas em outra peça para orquestra de Ligeti, *Apparitions* (1958-59).

Em *Atmosphères*, Ligeti lança mão da micropolifonia, uma escritura caracterizada pelo esfacelamento dos naipes orquestrais, que se fracionam em uma profusão de partes individuais. Rompe-se assim não apenas com toda uma lógica e tradição em orquestração e instrumentação, mas sobretudo com os até então perpétuos paradigmas da escritura e da escuta musical. Nessa obra, todos os parâmetros e elementos que constituem a música fundem-se em uma *massa sonora* complexa e dinâmica. Por vezes, duas ou mais massas sonoras são discerníveis, podendo inclusive se fundir em um outro elemento, ainda mais complexo e denso. Entretanto, não há nada que permita o estabelecimento de uma hierarquia estrutural: toda e qualquer proeminência é eventual, fruto das colossais forças acústicas que jorram em turbilhão da orquestra. Todas as massas sonoras em jogo detêm um

¹² Publicado originalmente na revista *Die Reihe*, publicação de referência das vanguardas seriais da época.

comportamento irrequieto, cambiante e imprevisível: nada do que se ouviu poderá ser reescutado da mesma maneira. E é com o transcorrer dessas diferentes *atmosferas sônicas* que a própria forma musical vai se delineando ao longo do tempo, não da maneira tradicional – isto é, como a apresentação e a repetição de temas, desenvolvimentos e seções –, mas como a articulação de materiais de natureza tímbrica, a partir da qual decorre uma radical transformação da natureza estética e auditiva da música.

Para além de um eventual interesse de ordem fenomenológica que questões referentes ao conceito, à percepção e à compreensão de timbre e de som despertam em diferentes poéticas composicionais contemporâneas¹³, sua valorização a partir dos primeiros anos da década de 1960 revela-se como o resultado da legitimação estética conferida à sua autonomia enquanto material musical, e não apenas como mera qualidade paramétrica, nos mesmos termos pelos quais, na primeira metade do século XX, Schönberg proclamou a emancipação da dissonância¹⁴. Se naquele contexto a luta por essa autonomia teve em vista a legitimação da dissonância como material musical justamente por meio de sua *ressignificação* semântico-afetiva, ao nos referirmos ao papel do timbre na música afetivamente orientada a partir da segunda metade do século XX, constatamos que sua legitimação estética ocorre como consequência de um processo anterior, de atribuição de significado a algo historicamente tomado como semanticamente estéril. É o rompimento com sua “pureza paramétrica”, que caracteriza sua concepção tradicional, que permite o uso do timbre de forma afetiva, e somente por isso ele pode sair de sua neutralidade como *parâmetro sonoro* para, de fato, ganhar *status* e uso como material musical. E, desse modo, ser inserido no campo de ação da escritura musical, tal qual assevera Cohen-Levinas:

A verdadeira aposta não estaria no sentimento estético de que não podemos identificar o julgamento crítico a uma figuração possível da ambivalência do musical? Optar pela impureza do som é, em certa medida, colocar fim às regras de decoro que o ritmo, a intensidade e a altura

¹³ Que no caso específico de Ligeti estão estreitamente associadas às experiências pregressas com a música por meios eletrônicos, tal como esclarece Dias (2014) em importante estudo sobre as correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico na obra desse compositor, constituindo exemplo prático da tese defendida por Dahlhaus (1996, p. 175), segundo o qual “poder-se-ia até mesmo afirmar que as obras que nos legou a música eletrônica são de menor significado do que sua influência no domínio da música instrumental”.

¹⁴ Schönberg, 1975, p. 258.

manipulavam *in extenso*, o timbre sendo uma região substancial dessas regras (*Idem*, p. 182, trad. nossa).

Evoca-se aqui o caráter musicalmente hermético e resistente do timbre ante os processos de manipulação criativa (composição) e culturais (percepção), dada não apenas a sua natureza conceitual na teoria da música ocidental, mas também a sua natureza fenomenológica. Em vista disso, mostra-se necessário insistir na quebra desse hermetismo, trabalhando o timbre em termos de escritura e impurificando-o a partir da atribuição de elementos extramusicais, o que então poder-lhe-ia conferir potencial semântico e, dessa maneira, *afetividade*. A partir disso, constatamos outro relevante e pioneiro aspecto que *Atmosphères* representa, uma vez que seu próprio título trata de estabelecer a ponte de caráter sinestésico entre o musical e o extramusical por meio de uma relação claramente isomórfica:

A contradição emanada de uma categoria do sublime – porque canalizada na faculdade do juízo – e de uma aptidão de sua pregnância – porque confundida em um objeto miasmático –, a indução de uma gramática dos *affetti* a partir desse sublime pode então ser disposta simultaneamente aos avanços metodológicos nas pesquisas dinâmicas sobre o timbre. Pois o que condiciona esse avanço em um lugar utópico é “de ordem numenal”, enquanto o próprio material é de ordem fenomenal. O sublime experimentado pelo timbre é determinado, provisoriamente, por sua dimensão de apelo [...]. *Por affetti do timbre entendemos a transfiguração do material puro em escritura* (*Idem*, *op. cit.*, p. 182-183, trad. e grifos nossos).

Quando se aceita que tanto a legitimação estética do timbre quanto sua *afetivação* ocorrem apenas quando o timbre se vê transfigurado de seu estado “bruto” para material “processado”, por meio de sua manipulação via escritura musical, nota-se fundamentalmente que esse processo sucede no mesmo momento em que a noção de *textura musical* se consolida na contemporaneidade. Em outras palavras, a poética musical afetivamente orientada tende a adotar como base de seu artesanato composicional uma escrita de ênfase eminentemente textural.

Tal como abordado em estudo anterior¹⁵, a partir da segunda metade do século XX testemunhou-se uma nova etapa do relacionamento entre os processos

¹⁵ Martinelli, 2004.

composicionais e a percepção da música, quando então a atenção voltou-se para a *materialidade* da música, ou seja, para o fenômeno sonoro em si¹⁶.

Nesse contexto, o conceito de timbre, eventualmente travestido de diferentes terminologias e metáforas, passa a desempenhar papel de maior destaque nos processos composicionais. Esse protagonismo deve-se à sua ampliação e ao desenvolvimento de novas formulações conceituais no seio do círculo criativo pelo pensamento de índole teórico-especulativa de diferentes compositores. É desta maneira que o conceito de timbre passa a ser utilizado como base *a priori* para a estruturação de estratégias composicionais – e não apenas por meio de conceituações *a posteriori*, de índole musicológica e eventualmente normativa.

No artigo *Les limites de la notion de timbre*¹⁷ (“Os limites da noção de timbre”), o compositor Philippe Manoury aborda não apenas a questão da ampliação do conceito de timbre, mas também aponta de que maneira ele pode ser inserido no trabalho composicional. Na referida proposição, distinguem-se dois tipos de abordagens composicionais, que associam-se, por sua vez, a duas concepções diferentes de timbre: a primeira tem como ponto de partida os *materiais tradicionais*, ao passo que a segunda desenvolve o conceito em ressonância com a contemporaneidade, enquanto *materiais novos*.

Em relação à composição que parte dos materiais tradicionais, o timbre é entendido como um *componente do som*, equiparando-se à altura, à duração e à intensidade, sendo, pois, considerado como algo hermético e predeterminado. Por tal perspectiva, o processo de composição prima pela valorização das alturas, e desta feita o trabalho tímbrico limita-se ao seu sentido tradicional de orquestração, isto é, à distribuição instrumental de uma música preconcebida, na qual eventuais alterações em seus componentes não afetam de maneira significativa sua existência enquanto estrutura e sua identidade enquanto obra.

Já em relação a uma música especulativa que se valha de novos materiais sonoros, o timbre é entendido não como um *componente (composant)*, mas sim

¹⁶ Tal como pondera Zampronha (2000, p. 181), “somente no século XX é que a materialidade que caracteriza a percussão retorna. Ela aparece tanto na percepção quanto na escrita. No que se refere à percepção, a emergência dessa materialidade se dá com a introdução do timbre”.

¹⁷ Manoury, 1991.

como um *composto sonoro* (*composé*). Enquanto em sua noção como *componente* o timbre aparece, ao lado da tríade *quantitativa* altura-duração-intensidade, como o único elemento *qualitativo* dos elementos que constituem o som, em seu entendimento enquanto *composto sonoro* ocorre o inverso: o timbre é constituído justamente por alturas, durações e intensidades, e é desta maneira que seu hermetismo é rompido, pois a escritura musical opera em essência (mas não apenas) a partir de uma articulação integrada das alturas, durações e das intensidades. A partir disso, o timbre passa a ser entendido como o som musical propriamente dito, como elemento composto por tais elementos. É nesse momento em que o timbre se qualifica como *material musical* – sem, no entanto, perder sua centralidade em meio ao *artesanato* da composição –, pois passível de manipulação ao nível da escritura pela interferência direta sobre os elementos que fenomenologicamente o constituem¹⁸.

É a noção de timbre enquanto um *composto sonoro* que rege de maneira prática e conceitual a noção de *textura musical* na contemporaneidade, e por tal perspectiva o modelo tímbrico demonstra-se tão intrinsecamente ligado ao fenômeno musical que procedimentos técnicos corriqueiros – tais como transposições, transcrições, reduções ou outros tipos de alteração – não podem ser realizados sem que se ponha em risco a própria identidade da obra musical. Isto ocorre tanto em unidades texturais que podem constituir uma determinada partitura – unidades estas menores que a própria obra, localizadas e passíveis de serem isoladas do contexto formal da obra –, quanto em uma música em que a textura seja ampliada ao nível da própria forma¹⁹.

A qualificação do *timbre* como *material musical* de processos composicionais – que, dentro de certas poéticas, é imbuído de caráter *affettivo* estrutural – tem necessariamente como pressuposto sua legitimação estética. Se pela perspectiva da musicologia teórica podemos nos balizar no pensamento de índole filosófica, tal como o abordado anteriormente na contribuição de Cohen-Levinas, pela perspectiva

¹⁸ Em termos de processos eletrônicos de escritura musical, tal interferência sobre o timbre pode ocorrer não apenas de forma fenomenal, mas também *numenal* sobre os elementos que constituem um dado modelo ou material tímbrico.

¹⁹ Um exemplo disso é a própria *Atmosphères*, a partir da qual é inconcebível conjecturar que continuaremos a estabelecer uma relação de identidade dessa obra em uma hipotética versão para piano a quatro mãos, por exemplo.

da composição, encontramos talvez em Pierre Boulez a mais consistente formulação acerca da legitimação estética do timbre.

Em seu artigo *Timbre and composition – timbre and language*²⁰ (“*Timbre e composição – timbre e linguagem*”), Boulez levanta alguns problemas a respeito do conceito de timbre. Tal como em Manoury, o mestre francês aponta uma dupla dimensão do conceito de timbre na contemporaneidade. Entretanto, essas distintas facetas são concebidas em termos substancialmente diferentes:

Uma é objetiva, científica, para além da linguagem, e sem critérios estéticos, na qual há uma dificuldade extrema em se mover dos aspectos quantitativos para os qualitativos. Com a ajuda de gráficos e diagramas, muitos fenômenos acústicos podem ser descritos, mas a qualidade de integração do som e timbre na estrutura de uma composição é ausente sob essa perspectiva. Mesmo quando se aborda a percepção do fenômeno sonoro e sua qualidade, trata-se mais de uma questão de percepção isoladamente, isenta de qualquer contexto. Sinto que o verdadeiro valor artístico do timbre é fundamentalmente esquecido ao se usar uma tal abordagem. Por outro lado, temos o modo artístico, subjetivo, de tratar o timbre, como componente de uma linguagem musical, juntamente com os critérios estéticos e formais que a ele se relacionam. Isto leva-nos a uma dificuldade oposta, a saber, a impossibilidade de ligar sensações instintivas sobre o aspecto qualitativo para uma apreciação mais ponderada do aspecto quantitativo (Boulez, 1987, p. 161-162, trad. nossa).

Boulez aponta para o cerne da problemática em torno da composição musical que toma como ponto de partida a questão do som e do timbre: como lidar esteticamente, durante a criação de um objeto estético, com um elemento que, em sua acepção tradicional, possui uma função técnica bem definida, porém extremamente ligada à prática composicional? tradicional²¹, e consequentemente inadequada e indesejada para uma nova poética musical? Enfim, como estetizar o que nasceu e se consolidou na história da música como não-estético? De acordo com Boulez:

[...] o timbre existe esteticamente quando está diretamente ligado à constituição de um objeto musical. Por si próprio, o timbre nada é, tal como um som em si mesmo não o é. Obviamente um som tem uma identidade, mas esta identidade não é ainda um fenômeno estético. A identidade estética aparece apenas se existe utilização, linguagem e composição. [...] A composição [que toma o timbre como material musical] pode partir de *objetos internos*, de forma a construí-los, ou de *objetos externos*, de forma a

²⁰ Boulez, 1987.

²¹ No contexto desse artigo, Boulez refere-se mais especificamente ao conceito de timbre como estreitamente ligado às práticas de instrumentação e orquestração normatizadas por Hector Berlioz em seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843).

organizá-los. Estes são dois tipos ou duas etapas da composição (*Idem, op. cit.*, p. 166, trad., acréscimos e grifos nossos).

Desta feita, demonstra-se que, em termos práticos, o processo de estetização do timbre ocorre não apenas quando o libertamos de sua condição paramétrica, mas que o rompimento de seu hermetismo implica numa escolha quanto ao referencial utilizado em sua elaboração e manipulação ao nível da escritura musical. Boulez elenca dois tipos de referenciais existentes quando o processo de escritura musical enfatiza o aspecto tímbrico: os *objetos internos* e os *objetos externos*.

O processo composicional cuja ênfase tímbrica toma como referencial *objetos externos* estabelece uma relação com algum tipo de *modelo sonoro* externo à própria obra musical²². É a partir da análise e da compreensão das características acústico-musicais que constituem um dado modelo sonoro que irá se delinear esse tipo de escritura musical. *In extremis*, tal tipo de procedimento é fortemente associado às poéticas de índole *espectral*, nas quais é comum a eleição de um dado modelo sonoro – ou seja, a “matéria-prima” ainda a se qualificar como *material* –, que então passará por diferentes processos de manipulação (*material* constituído) e transformação (*variações*). No processo que toma como referência *objetos internos*, ocorre o caminho inverso: ao invés de se eleger algum *modelo sonoro* externo como referencial, a escritura tímbrica se dá por meio de uma elaboração de natureza mais abstrata, decorrente de uma motivação que ambicione uma *configuração* musical de ordem *textural*, na qual se anulem fenomenologicamente as outras duas formas de configuração, quais sejam, a *figura* e o *gesto*.

Ambas as perspectivas partilham do fato de o “timbre não funcionar por si só; a ilusão acústica de timbre, isto sim, é trazida à tona pelo modo no qual a música é composta” (*Idem, op. cit., loc. cit.*, trad. nossa), uma ilusão regida por um processo de fusão perspectiva²³ a partir da qual são deduzidas duas noções de timbre: a de *timbre cru* e a de *timbre organizado*.

Na noção de *timbre cru* – ou seja, o timbre em seu estado bruto –, o processo

²² Nesse contexto, entende-se por *modelo sonoro* um dado *objeto sonoro*, uma amostra de som eletronicamente capturado (*sample*) ou mesmo um pequeno fragmento musical que, no entanto, não será entendido de forma motívica, mas sim pelas suas características e propriedades sonoras e acústicas.

²³ Bregman, 1991, p. 204.

composicional ocorre de fora para dentro, partindo-se de um modelo acústico para um determinado processo compositivo. Tal procedimento foi muito comum na *música espectral*, em que ocorre:

[...] a transfiguração de seus modelos de síntese por computador em tablaturas por meio de um tratado de orquestração operacional e a transfiguração do modelo espectral em modelo reflexivo (Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 182, trad. nossa).

No caso do *timbre organizado*, o processo de composição ocorre dentro do objeto sonoro, a partir do qual:

[...] a realidade e a identidade de um instrumento musical podem, então, ser inseridas em uma rede de ambiguidades²⁴ que ou as esconde, fundindo-as em um objeto sonoro, ou as revela em seu estado absoluto. Neste caso, o timbre está relacionado com a evolução da linguagem musical e contribui para o seu enriquecimento (Boulez, *op. cit.*, p. 169, trad. nossa).

O corolário de Boulez sobre as novas concepções de timbre e sua atuação nas poéticas composicionais atuais revela-se mesmo como premissa para seu processo de *afetivação*, ou ao menos de seu uso como parte do manancial de materiais musicais para uma poética *afetivamente* orientada, tendo em vista que:

[...] as possibilidades funcionais do timbre só são válidas se elas estiverem relacionadas à linguagem e à articulação de um discurso através de relacionamentos estruturais; o timbre ao mesmo tempo expõe e mascara. Sem um discurso musical ele não é nada, porém pode por si próprio formar um discurso inteiro (*Idem*, p. 170, trad. nossa).

Por mais que a obra musical de Boulez não possa ser tomada como exemplo de composição musical *afetivamente* orientada, a defesa da necessidade estética de inserção do material musical *tímbrico-textural* em um contexto discursivo acaba não apenas por legitimar a autonomia estética do timbre, como também deixa entrever, de certa maneira, que essa autonomia só pode ser plena quanto mais o elemento tímbrico-textural for “impurificado” no discurso — ainda que a impurificação, *per se*, não acarrete de maneira inexorável sua afetivação.

²⁴ Em Boulez, a noção de *rede de ambiguidades* surge nesse contexto como uma oposição à hierarquia e à homogeneidade sonoras presentes nas formações instrumentais da música tradicional, tal como a orquestra sinfônica, por exemplo (Boulez, *op. cit.*, p. 165).

Boulez e sua música conferem alto grau de *impurificação* da escritura musical sobre um dado material sonoro. Entretanto, a escritura musical não consiste em um limite máximo desse processo, que justamente se amplia quando ele ocorre em conjunto com um processo de impurificação semântica, a partir dos quais o processo de qualificação afetiva da escritura tímbrico-textural passa a ser regido pelas dinâmicas próprias aos processos de *atribuição*. E deste ponto vista, face ao rompimento com os paradigmas da música tradicional, a centralidade da escritura tímbrico-textural como importante elemento de qualificação afetiva nas poéticas contemporâneas não se configura, *per se*, como o insólito²⁵ que preconditiona toda e qualquer nova ordem expressiva?

4.3. *give me / a few words / to sing*: da libertação da língua à língua como material musical

Em 1958, o compositor Luciano Berio trouxe a público a primeira peça de um ciclo de obras virtuosísticas para diferentes instrumentos solo, as *Sequenze*, inauguradas com a *Sequenza I*, para flauta. Com o desenvolvimento do ciclo, a assimilação das composições pelos músicos como peça obrigatória no repertório de seus respectivos instrumentos e, por fim, o seu término advindo com a morte do compositor, todas as *Sequenze* tornaram-se obras canônicas não apenas do repertório geral da música contemporânea, mas também no repertório específico de cada instrumento para o qual Berio generosamente dedicou cada uma dessas peças. De modo muito particular, cada *Sequenza* contribuiu de forma significativa para a ampliação dos limites interpretativos e composicionais para cada instrumento abarcado pelo ciclo. Porém, talvez apenas a *Sequenza III*, para voz, tenha promovido algo que metaforicamente costuma-se chamar por “revolução”.

Composta e estreada em 1965, a obra se tornaria paradigmática não apenas pelo virtuosismo exigido por parte da intérprete ou pela exuberância sonora obtida a partir da exploração de recônditos da voz humana antes proscritos em um contexto musical. Além de a peça constituir-se confessadamente como uma experimentação sobre os *affetti*, ela propõe de forma consistente uma nova maneira de a

²⁵ Ou como propõe Cohen-Levinas (*op. cit.*, p. 183), “o timbre só é autônomo se adjudicado por suas leis internas: a esquizofrenia é a marca dos *affetti*”.

composição vocal lidar com o texto e a semânticidade das palavras. A esse respeito, Berio afirma:

De forma a controlar uma ampla gama de comportamentos vocais, senti que deveria romper com o texto de maneira aparentemente devastadora, de forma a estar habilitado a recuperar seus fragmentos em diferentes planos expressivos, remodelando-os em unidades musicais, e não de forma discursiva. O texto tem que ser homogêneo, de forma a conduzir a um projeto que, essencialmente, consiste em exorcizar o excesso de conotações e compô-los em unidades musicais (Berio, s.d., trad. nossa).

Dessa maneira, o poema de natureza modular criado por Markus Kutter especialmente para essa peça²⁶, ao invés de ser tratado como um *texto* tradicional para um projeto de composição vocal, revela-se, na verdade, como *pretexto*, como um suporte de caráter mais fonético do que semântico, sobre o qual se realiza um projeto musical em que os *affetti* são desenvolvidos a partir de outra forma de relacionamento entre a semânticidade verbal da poesia e a semânticidade não verbal da música. O compositor assevera:

Na *Sequenza III*, a ênfase é conferida ao simbolismo sonoro dos gestos vocais e, às vezes, dos visuais, com as “sombras de significado” que os acompanham, as associações e os conflitos sugeridos por esse gestos. Por essa razão, a *Sequenza III* pode ser também considerada como um ensaio dramático cuja história, por assim dizer, é a relação entre a solista e sua própria voz (*Idem*, trad. nossa).

O tratamento conferido ao texto realizado por Berio na *Sequenza III* mostra-se fundamental não apenas por embasar uma nova maneira de o compositor lidar com essa questão – e que se fará presente em parte substancial de sua obra –, mas também por simbolizar uma nova etapa da criação na música vocal como um todo, em que a escritura musical estende-se para a própria manipulação do texto a ser musicado. Nesse contexto, a relação simples e direta entre música e texto – na qual a música é entendida como mero “suporte sonoro” da carga semântica que um dado texto-libreto traz consigo – é substituída por uma relação muito mais complexa: rompe-se com o histórico *parallelismo elementar*.

²⁶ E que evocamos no subtítulo desse capítulo:
Give me a few words for a woman
to sing a truth allowing us
to build a house without worrying before night comes

O conceito proposto por Cohen-Levinas²⁷ remete-se a um tipo de relação entre texto e música que embasou parte significativa da música vocal ocidental e toma como pressuposto dois processos. No primeiro, a elaboração musical tende a seguir o fio narrativo e/ou a ordem de disposição original do texto-base, aceitando apenas discretas repetições e deslocamentos; no segundo, estabelece-se uma relação mimético-metafórica de natureza *isomórfica* entre um dado material musical e a carga semântica de um determinado texto, sendo que esse processo constituiu a base de diferentes poéticas musicais afetivamente orientadas desde o final do Renascimento até meados do século XX.

É somente a partir do rompimento com os processos típicos das relações de paralelismo elementar que é possível considerar e explorar de forma mais intensa e sistemática as características inerentemente sonoras e tímbricas do material verbal. Desta maneira, a voz humana liberta-se, na música, de sua condição de emissor semântico-verbal e abraça de forma plena sua vocação como instrumento de música²⁸, uma vez que, potencialmente, todo e qualquer som vocal passa também a integrar o já rico e amplo manancial de *materiais musicais* promovidos pelo pensamento e prática musicais contemporâneos.

É por meio desse tipo de estratégia composicional que, no âmbito da música vocal, é incumbida à escritura o substancial da expressão dramática em música, uma vez que, nesse contexto, minimiza-se o papel que as estruturas simbólicas do discurso verbal – desde que garantido certo nível de inteligibilidade semântica de um dado texto-libreto – possa exercer na constituição da obra musical.

Justamente, constatamos que uma das características mais marcantes da música vocal desenvolvida a partir da segunda metade do século XX é constituir uma poética afetivamente orientada, que almeja de forma consciente a expressão sentimental, rejeitando a neutralidade semântica da música absoluta típica do pensamento formalista sem, no entanto, condicionar seu poder expressivo exclusivamente ao conteúdo semântico do texto, seja ele um poema ou de um texto

²⁷ *Idem, op. cit.*, p. 192.

²⁸ Proponho aqui o vocábulo *instrumento de música* ao invés do tradicional termo *instrumento musical*, de forma a evocar um conceito mais amplo sobre a questão, como *veículo de música* – tal como trabalhado por Bernard Sève em *L'instrument de musique: une étude philosophique* (2013) –, não condicionado à existência de um objeto exterior ao corpo humano, que opera e manuseia esse objeto extracorpóreo.

teatral (libreto).

Se em outros momentos da história da música vocal do Ocidente a presença de uma linguagem musical comum proporcionou uma série de pontos consensuais em relação às estratégias estilísticas para a expressão de um determinado rol de *affetti*, na música contemporânea a já constatada heterogeneidade de suas poéticas não nos permite falar de um hipotético sistema em comum. Entretanto, é perfeitamente possível identificarmos alguns conceitos fundamentais que, no campo da composição vocal, mostram-se então – uma vez materializados em estratégias criativas – como base para diferentes maneiras de lidar com um texto.

Isto posto, a pedra angular dessa nova forma de trabalho sobre o texto em meio à composição vocal afetivamente orientada é a realização, no âmbito do conteúdo verbal, do mesmo projeto realizado no campo musical instrumental, isto é, sua utilização enquanto conteúdo essencialmente sonoro, tímbrico, que desta maneira liberta o texto da condição exclusiva de veículo semântico para alçá-lo à condição de *material musical*. Entretanto, nesse ponto, emerge a pergunta: “O encontro do material tímbrico com o material textual é uma utopia ou uma realidade virtual?” (*Idem*, p. 181, trad. nossa).

A partir da segunda metade do século XX, podemos constatar a presença de diferentes estratégias composicionais visando ao uso do texto na música vocal para além do paralelismo elementar que o caracterizou historicamente. Da mesma maneira, nem todas essas estratégias possuíam necessariamente os mesmos objetivos estéticos. Em todo caso, diferentes processos de *decomposição do texto* revelam-se como estratégia básica para a libertação do texto de seus limites puramente semânticos, ao mesmo tempo em que revigoram ao nível fenomenológico suas propriedades eminentemente sonoro-musicais.

Nesse contexto, entende-se por *decomposição do texto* tanto aqueles processos que ocorrem por meio do tratamento musical conferido a um determinado texto a ser musicado quanto aqueles concretizados pela natureza proeminentemente fragmentada, modular e/ou intertextual desse texto, e que, dada a sua estrutura literária interna, mostra-se espontaneamente menos permeável a uma relação de *paralelismo elementar*.

No que diz respeito à noção de decomposição do texto, Cohen-Levinas aborda inicialmente essa questão sob a perspectiva da *libertação da língua*, a ser empreendida frente ao *paralelismo elementar* da música vocal tradicional:

Do ponto de vista dos processos composicionais – ou seja, da linguagem musical propriamente dita –, essa desestruturação da língua em benefício de uma infravocalidade irá conduzir os compositores à elaboração de uma técnica de composição muito importante, fundamental durante a segunda metade do século XX: a micropolifonia, que lhes foi inspirada, a um só tempo, por certas experiências efetuadas no domínio da música eletrônica no Estúdio de Colônia e por experiências ligadas ao trabalho sobre a vocalidade, aos diversos deslocamentos do texto; de um texto que é carregado pela voz e que obriga a voz a se manter em um equilíbrio sonoro pleno de significado [...]. No fundo, o colapso do texto e, por consequência, o embaralhamento da língua, nada mais é que o *pretexto* para a implementação de uma técnica de composição que se distancia, sobretudo, da música serial. Ela deseja um material expressivo, vinculado a um *affetto*, e não neutro (*Idem*, pp. 189-190, trad. e grifos nossos).

Se em outro momento chegamos mesmo a constatar que o insólito é uma premissa da qualificação afetiva dos materiais musicais, o processo de *afetivação* do timbre perpetrado na relação entre som e texto da música vocal faz com que essa característica atinja seu clímax, não importando a natureza do texto, seja ele especialmente elaborado para um projeto de desconstrução textual – tal como o poema modular de Kutter para a *Sequenza III* –, seja ele seu oposto, isto é, um texto clássico prefixado, de amplo conhecimento e referencial histórico e semântico.

Por essa perspectiva, o exemplo seminal ao qual Cohen-Levinas dedica a citação acima remete-se ao tratamento conferido ao texto por Ligeti à parte da liturgia católica para o ofício dos mortos (*Requiem*) em seu famoso *Lux æterna* (1966), peça na qual ele aplica ao grupo coral o mesmo tipo de escritura proposta nos efetivos orquestrais de *Apparitions* e *Atmosphères*. Ao mesmo tempo que o compositor não prescindiu do tradicional texto em latim, a escritura musical conferida à estrutura coral a 16 partes inviabiliza sua compreensão verbal: tal como um espectro, sua presença é mais simbólica e psicológica do que real. Entretanto, ainda que a compreensão semântico-verbal tenha sido eclipsada pelo alto nível de manipulação do material – em *Lux æterna*, por exemplo, devido ao fato do processo de escritura ter se *configurado* como uma *textura* –, sua compreensão *afetiva* é assegurada na esfera exclusivamente musical:

O texto existe. A língua do texto também; ela é irreduzível. Contudo, o texto e a língua do texto não mais utilizados por eles próprios, mas como função pura e estritamente musical (*Idem*, p. 191, trad. nossa).

Assim, o tipo de desconstrução do texto presente em *Lux æterna* de Ligeti lança mão de um modelo de estetização do timbre, no qual a pujança da expressão vocal advém da virtual anulação da inteligibilidade idiomática e semântica decorrente do processo de escritura musical e que, dessa maneira, traz ao cerne da escuta a materialidade do som musical. Entretanto, isto não se configura por si só como um trato textual novo ou original, na medida em que, ao longo da história da música, testemunhamos a alternância de diferentes poéticas musicais que ora privilegiaram a compreensão linguística e semântica do texto – tais como, por exemplo, o canto gregoriano e a produção madrigalesca italiana e inglesa do Baixo Renascimento –, ora o artesanato técnico e autonomia da música enquanto linguagem – tal como na polifonia sacra medieval e parcela da polifonia franco-flamenga da música renascentista, por exemplo.

No entanto, o diferencial nesse tipo de tratamento do texto na música contemporânea é, justamente, o modelo de estetização do timbre tomado como referência. Tal como exposto anteriormente, nesse processo trata-se especificamente de um modelo cujo referencial se constitui por *objetos internos*, ao qual normalmente associa-se à escritura de cunho massivo-textural.

Entretanto, o encapsulamento do texto por uma textura musical não é o único procedimento possível para sua desconstrução. Outro processo consolidado a partir da segunda metade do século XX toma como referência o modelo de estetização do timbre constituído justamente por *objetos externos*, tal qual claramente delineado pela música e pelos referenciais teóricos de Berio, para quem:

[...] a relação entre o texto e a música não é jamais redutível à língua ou ao sentido; ela jamais se reduz a fatos isolados, mas sim a uma hierarquia de relações nas quais os detalhes lexicais ou fonéticos podem ser musicalmente insignificantes, ou, pelo contrário, podem estabelecer uma relação temática e generalizada (*Idem*, p. 192, trad. nossa).

Em vista disso, o processo de desconstrução do texto ocorre por meio de uma escritura que, paradoxalmente, o supervaloriza, porém não por seu conteúdo semântico – assim como ocorre no *paralelismo elementar* da música vocal tradicional –, mas antes por suas propriedades eminentemente sonoras e tímbricas.

E é a partir delas que surgem as possibilidades de um sistema semântico interno ao verbo a que Berio se refere quando fala em termos de “frequências semânticas”, atribuindo à escritura musical a tarefa de filtrar sonora e semanticamente o texto:

Eu posso decidir o que, em um texto, será “descartado”, ou o que, pelo contrário, poderá ter um papel determinante: por exemplo, o que se pode reduzir a puro material sonoro e o que deve ser colocado em música pode estabelecer a mesma relação com a ação; ela pode se identificar de diferentes maneiras com aquilo que você vê em cena, mas pode igualmente permanecer indiferente à cena (Berio, *apud* Cohen-Levinas, *ibidem*, p. 193, trad. nossa).

A desconstrução textual por meio da supervalorização sonora do material verbal – de forma a colocar no primeiro plano de escuta a dimensão tímbrica dessa da língua – é um processo especialmente caro a Berio, tal como constatado não apenas na *Sequenza III*, mas também em todo o conjunto de obras vocais de câmara (*O king*, *A-Ronne* e *Circles*, por exemplo) ou para grandes conjuntos mistos (*Laborintus II*, *Sinfonia* e *Coro*). Tal processo é alçado a um patamar ainda mais rico e complexo em sua obra acusmática, cujos processos por meios eletrônicos de manipulação da matéria-prima sonora – neste caso, dos fonemas e dos elementos da linguagem, através da captação da voz humana – permitem a exploração tímbrica de forma fenomenológica e numenal da fonte verbal, tal como em *Thema* (*Omaggio a Joyce*) e em *Visage*.

Os processos de transfiguração do texto abordados ao longo desse tópico são passíveis a infindáveis nuances e possibilidades de emprego quando no momento crucial em que a escritura se materializa em forma de música. À *desconstrução* do texto por meio da atuação da escritura musical, podem-se somar processos nos quais a ênfase da escuta musical de um determinado texto seja uma decorrência de sua própria estruturação literária. Nesse contexto, cabe à música o papel de confirmar, no campo da obra, sua natureza fragmentada, modular e/ou intertextual.

Observamos que nos diferentes processos de desconstrução sobre esse tipo de abordagem sobre o texto opera-se a “invenção de uma língua própria à escritura musical” (Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 193). A decomposição do texto – seja ele fragmentado e modular por sua natureza, seja ele algo a ser desconstruído ao longo de seu processo de musicalização – por meio do processo de escritura musical tem

como consequência direta a ampliação dos limites artísticos da própria escritura. Uma vez não mais circunscrito à condição de suporte do verbo – como era típico da relação de *paralelismo elementar* da música tradicional – somam-se ao ato da criação musical atribuições de ordem dramático-literária, e desta forma o compositor vê-se imbuído também de responsabilidades poéticas e dramatúrgicas, que de forma inexorável condicionaram o rompimento com antigos gêneros dramático-vocais em prol do desenvolvimento de novas formas de performance e de espetáculo.

Capítulo 5 - A paixão segundo o homem, ou o *affetto* como base da poética composicional: comentários analíticos sobre *Retrato Falado das Paixões*, de Flo Menezes

Tal como tratado ao longo dos capítulos precedentes, ao invés de se consolidar como uma questão de ordem estilística generalizante – a partir da qual poder-se-ia constituir toda uma teoria normativa que orientaria a maneira de ouvir e compreender parcela significativa da música contemporânea –, desde meados da década de 1950, a noção de *affetto* desenvolveu-se de maneira claramente individualizada no seio da poética musical de diferentes compositores.

Não obstante, é tendo em mente a necessidade e o desejo de empreender um exercício investigativo a partir de novos pressupostos epistemológicos, oriundos da ressignificação do *affetto* na contemporaneidade, que apresento *comentários analíticos* sobre a obra *Retrato Falado das Paixões*, de Flo Menezes¹. Ao contrário de uma *análise musical* propriamente dita – que idealmente se proporia a “esgotar” seu objeto de estudo a partir de um conjunto de métodos e ferramentas analíticas –, os *comentários analíticos* são, pelo contrário, necessariamente menos ambiciosos e conscientemente mais delimitados. No presente caso, tais características devem-se ao fato de o objeto em estudo nessa tese não ser a referida obra musical, ainda que não falte motivação artística e pertinência acadêmica para isso. Soma-se a isso o fato das proposições aqui desenvolvidas não configurarem um “método” propriamente dito – em realidade, algo jamais pretendido aqui –, mas sim uma *especulação epistemológica* sobre a natureza poética dos processos de *qualificação afetiva* do repertório expressivamente orientado da contemporaneidade, considerando de forma transversal tanto seus critérios de ordem estética – ou seja, aqueles que se relacionam às ideias e aos ideais de música que nutrem a poética de um dado compositor –, quanto os critérios de ordem técnica, estes, por sua vez, relacionados a estratégias composicionais e aos procedimentos que norteiam a escritura musical.

Nesse contexto, a escolha por *Retrato Falado das Paixões* justifica-se não apenas por tal obra ser um projeto de música vocal confessadamente *afetivo* (tal como veremos logo adiante), mas também devido ao fato de muitas das proposições

¹ A partitura e a gravação da estreia de *Retrato Falado das Paixões* podem ser acessadas no site do compositor: http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/works_en/2008-retrato.html

desenvolvidas ao longo deste trabalho terem como base a teoria de Menezes sobre a *morfologia da composição*. Ainda que tal teoria não se coloque de forma normativa, muitos de seus elementos, processos e técnicas se manifestam de forma prática na escritura do compositor. A escolha pela composição em questão ganha ainda mais relevância quando a contextualizamos em meio à contribuição estética e teórica da obra acadêmica de Menezes, na qual abundam reflexões sobre a questão da expressividade nas poéticas contemporâneas, fator que a legitima como uma das mais significativas referências sobre a noção de *affetto* da atualidade.

5.1. Estratégias de qualificação afetiva na morfologia da composição de *Retrato Falado das Paixões*

Composta entre os anos 2007-08 para coro misto a 32 vozes e eletrônica em tempo real, *Retrato Falado das Paixões* foi criada como encomenda do Experimentalstudio des SWR de Freiburg², Alemanha, como consequência da premiação do compositor na primeira edição do Giga-Hertz-Preis de 2007³ por outra peça de sua autoria, *La Novità del Suono* (2006). A obra teve sua estreia mundial em 12 de fevereiro de 2011 durante o Festival Éclat com o SWR Vokalensemble de Stuttgart, sob a regência de Marcus Creed. Foi no estúdio experimental de Freiburg dessa mesma instituição que Menezes realizou a parte eletrônica da obra, com a assistência técnica de Gregorio Karman.

Diversos são os elementos presentes nessa obra que, por si só, justificariam sua compreensão pelo ponto de vista afetivo. Não obstante, o próprio compositor deixa expressa essa relação no prefácio da partitura:

Aqui abordo os *afetos* e sua intrincada problemática no decurso da história da humanidade através de um denso recorte do pensamento filosófico e literário. Desta feita, a obra tem como cerne as *paixões humanas* e seus respectivos *comportamentos* (Menezes, 2013, p. 251, grifos do autor).

² SWR (Südwestrundfunk), ou Radiodifusão do Sudoeste Alemão, com sede na cidade de Freiburg, Alemanha, é uma organização à qual estão ligadas diversas instituições, tais como estações de rádio, canal de televisão e uma prestigiada orquestra sinfônica, além do grupo vocal e do estúdio envolvidos na criação e estreia da obra de Menezes.

³ Desta primeira edição do prêmio alemão, organizado tanto pelo Experimentalstudio de Freiburg quanto pelo ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe, participaram 185 obras concorrentes. No prestigioso júri estiveram presentes, entre outros, Pierre Boulez, Wolfgang Rihm e Horacio Vaggione.

Ao explicitar que ao longo da obra abordará a questão dos afetos pela perspectiva filosófica e literária, inerente aos textos selecionados para sua elaboração de seu *libreto*⁴, temos desde já a confissão de cunho estético de uma ação criativa afetivamente orientada, e que se materializará de forma prática no processo de composição da obra. Entretanto, antes de, no próximo item, nos debruçarmos sobre como aspectos especificamente relacionados à questão do texto são afetivamente articulados nessa obra – e, desta feita, envolvendo problemáticas próprias ao universo da música vocal –, analisaremos outros processos de qualificação afetiva, que ocorrem de maneira mais ampla, na medida em que se fazem presentes na elaboração dos materiais musicais e em outros elementos da morfologia da composição.

Vimos anteriormente que, do ponto de vista histórico, o processo de criação musical afetivamente orientado utilizou de forma intensa o potencial expressivo das figuras musicais para estabelecer, no nível da *microestrutura* da escritura musical, uma relação metafórica entre o som musical percebido e uma dada emoção, sentimento, estado de espírito, enfim, um *affetto*. Do ponto de vista da *macroestrutura* – ou seja, no nível da forma –, na música tradicional, e em especial na ópera, essa relação apoia-se sobretudo no fio narrativo do enredo delineado por seu libreto, cujas estruturas poético-dramáticas (atos, cenas, árias, diálogos, etc.) pavimentam o itinerário afetivo da obra musical em sua dimensão global.

Uma vez que as poéticas musicais afetivamente orientadas da contemporaneidade primam justamente pela abolição da narrativa linear e da relação elementar entre significado semântico do texto e significado musical, constata-se uma tendência à inversão desse fluxo tradicional da constituição da macroestrutura afetiva da composição. Se anteriormente a macroestrutura era uma decorrência do conteúdo semântico preexistente em uma dada estrutura poético-dramática (ou seja, o *libreto*), na atualidade é possível que tal macroestrutura afetiva possa ser organizada *a priori* musicalmente, ou seja, que a delineação afetivo-formal ocorra como um processo de preconcepção estritamente musical, e que a

⁴ Apesar de tradicionalmente remeter-se ao texto poético-teatral elaborado para um projeto operístico tradicional, utilizarei o termo *libreto* para me referir ao material textual utilizado em *Retrato Falado das Paixões*, uma vez que esse material é, justamente, uma reelaboração de ordem poética, de intenso apelo teatral, especialmente confeccionado para esse projeto, construído a partir da apropriação de textos (citações) de outros autores.

estruturação do libreto seja realizada a partir de premissas musicais. Uma vez livre da elementaridade das relações tradicionais entre texto e música, tal possibilidade estabelece, no nível da estruturação formal, relações musicais afetivas mais ricas e complexas, ou, no mínimo, menos lineares e narrativamente previsíveis.

Esse tipo de estratégia de composição é encontrado na estruturação formal de *Retrato Falado das Paixões*, sendo decorrente tanto da natureza de seu libreto quanto da macroestrutura musical construída a partir de propósitos afetivos. A obra é dividida em três partes, e a cada uma corresponde o que o compositor designa por uma *paixão capital*:

Retrato Falado das Paixões estrutura-se, conseqüentemente, em três partes principais, que correspondem, ao meu ver, às três principais paixões humanas: *angústia – prazer – esperança* (como bem demonstra em detalhe a estrutura geral da obra). Tais paixões comportam-se temporalmente como “companheiros de viagem” ideais dos três estados temporais que, segundo a fenomenologia da consciência interna do tempo tal como descrita por Edmund Husserl, constituem a percepção psíquica do próprio tempo: *passado – presente – futuro*. O temor e o medo relacionam-se, assim, com o passado; o deleite, com o presente; e a fé, finalmente, com o futuro (*Idem*, p. 251, grifos do autor).

A partir da relação que se estabelece entre cada uma dessas partes especificamente com uma paixão, configura-se uma primeira e fundamental etapa de *qualificação afetiva* da obra. Entretanto, tal processo ganha robustez e complexidade a partir da subdivisão dessas partes em *Situações*, que continuarão, por sua vez, a ser afetivamente qualificadas a partir do rol de afetos (evocados pelo libreto) que orbitam em cada parte-paixão.

O conceito de *Situação* desenvolvido por Menezes é filosoficamente embasado pela ideia de Gottfried Wilhelm Leibniz⁵, na qual as *Situações* “estabelecem relações de espaço, pois o espaço, em Leibniz, é da ordem das coexistências, em oposição ao tempo, ordem das existências” (Menezes, 2011, p. 92, trad. nossa). Ao longo de *Retrato Falado das Paixões* se desdobram 21 *Situações*, seguindo a proporcionalidade característica da Série de Fibonacci, elemento de uso recorrente na obra do compositor como base para diferentes processos composicionais.

⁵ É preciso observar, no entanto – e como revelado pelo próprio Flo Menezes ao autor –, que o compositor somente descobrirá os textos de Leibniz sobre o conceito de *Situação* muitos anos depois de sua invenção e emprego em *labORAtorio*.

Entretanto, as palavras *angústia*, *prazer* e *esperança* serão mais do que simples conceitos de fundo na delineação temático-afetiva de cada parte da obra: elas revelam-se sonoramente estruturais na medida em que estes vocábulos em latim, alemão e inglês – respectivamente *angustiæ*, *Lust* e *trust* – servirão de base para as *formas-pronúncia*⁶ que se fazem presentes em cada uma destas partes.

	Parte 1	Parte 2	Parte 3
Paixão	angústia	prazer	esperança
Vocabulo utilizado	<i>angustiæ</i> (latim)	<i>Lust</i> (alemão)	<i>trust</i> (inglês)
Situação	1 a 8	9 a 16	17 a 21
Minutagem	0'00"	ca. 12'18"	ca. 28'47" / ca. 34'25"

Tabela 1: macroestrutura de *Retrato Falado das Paixões*

Isto ocorre porque, *grosso modo*, na forma-pronúncia de? uma determinada palavra, quer seja pela projeção temporal e analógica de sua estrutura fonológica, quer seja pela projeção de sua própria gravação, passa por um radical processo de alongamento temporal, preservando-se, porém, a proporcionalidade temporal entre seus fonemas. Desta maneira, na forma-pronúncia opera-se “o esquecimento do verbo enquanto Verbo, que nela verte-se em música impura [...]. O gesto verbal torna-se *textura*” (*Idem*, p. 120, grifos do autor). Nestes termos, é importante estabelecermos uma conexão entre a base conceitual da forma-pronúncia e a proposição de Cohen-Levinas sobre questões de ordem prática a respeito da materialização musical da noção de timbre afetivamente qualificado:

Por *affetti* do timbre entendemos a transfiguração do material puro em escritura; a transfiguração de seus modelos de síntese por computador em tablaturas para um tratado de orquestração operacional; a transfiguração do modelo espectral em modelo reflexivo. O timbre só é autônomo se as leis por ele admitidas lhe forem leis internas (Cohen-Levinas, 2013, p. 183, trad. nossa).

Desta maneira, as características fonéticas dos vocábulos revelam-se fator de relevância para a própria estruturação formal da obra, uma vez que a escolha das versões em latim, alemão e em inglês de *angústia*, *prazer* e *esperança* foi norteadas

⁶ Procedimento musical de natureza inicialmente eletroacústica inventado por Menezes em 1985, quando da composição da obra orquestral *PAN* (1985-86), e desenvolvido tanto técnica quanto teoricamente ao longo de sucessivos anos, em particular a partir de sua atuação como compositor junto ao *Studio für elektronische Musik* da Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha, de 1986 a 1990.

pela similaridade entre as raízes fonéticas /ust/ que as compõe e, como bem aponta o compositor, pela *direcionalidade* implícita na transformação da vogal que as compõe quando colocadas em um eixo diacrônico:

ust → ust → Λst

A *direcionalidade* – um dos elementos que estruturam, para Flo Menezes, a *morfologia da composição* –, presente nesse aspecto de sua microestrutura, reflete-se também em sua macroestrutura, justamente por conta da própria forma-pronúncia, uma vez que ela conduz o ouvido à apreensão de seu resultado sonoro-musical, em si produto direto dos procedimentos de escritura empregados pelo compositor.

Em *Retrato Falado das Paixões*, Menezes realiza “uma espécie de ‘resumo’” (Menezes, 2013, p. 251) da forma-pronúncia, ao expor seu uso das mais distintas maneiras, empregando-a tanto por meio da expansão da palavra por meios eletrônicos (aqui, em tempo real), quanto de forma puramente acústica, ao mesmo tempo em que explora o material fonêmico-sonoro ora considerando a integralidade de um dado vocábulo, ora explorando de forma particularizada os fonemas da palavra, isolando-os em cadeia na constituição do vocábulo. Desta feita, perfaz-se ao longo da obra todas as maneiras pelas quais uma forma-pronúncia possa ser constituída.

Na primeira parte, a forma-pronúncia é realizada a partir dos fonemas que constituem a palavra latina *angustiæ* (/angustiɛ/), sendo seu alongamento realizado por meio da *eletrônica em tempo real* na *Situação 3*⁷. Neste caso, a forma-pronúncia é realizada de maneira integral – isto é, sem qualquer tipo de seccionamento ou divisão entre os fonemas que integram o vocábulo – a partir da enunciação da palavra *angustiæ* pelo baixo profundo⁸. Uma vez capturada por meio de microfone, a palavra passa por um processo eletrônico de alongamento em tempo real (*time-stretching*)⁹ que se desenvolve ao longo de 1’21” – simultaneamente à entoação por

⁷ No registro fonográfico realizado na estreia da peça, essa *Situação* inicia-se em ca. 3’27”, e o instante específico da aparição da forma-pronúncia em questão ocorre a ca. 3’38”. Doravante, iremos fornecer nas notas de rodapé a localização aproximada do início das *Situações* e das formas-pronúncia em análise.

⁸ Ca. 3’38”.

⁹ Ca. 3’50”.

um octeto vocal da entidade *PAN* com notas acrescentadas (sobre a qual discorreremos mais adiante) – e é finalizado por um *fade out*¹⁰ que soma 8" a essa forma-pronúncia.

Sehr tiefe Bass-Stimme spricht langsam (etwa 4")
und laut am Mikrophon 7 das folgende Wort aus:

$\frac{4}{4}$ /angustiē/ $\longrightarrow$
f

den Begin der ersten Silbe des Wortes synchron mit dem Akkord des Chors
und dann weiter die folgenden Silben ganz unabhängig vom Chor aussprechen;
das Wort soll im Lauf seiner Aussprache leicht vom Sänger ausgedehnt werden

P 5
Live-Elektronik: Das Wort vom
Basso Profondo wird radikal in 1'29"
(mit nachträglichen 8" Ausschwing-
vorgang) ausgedehnt (*Freezing*) und
auf die Oktophonie projiziert, wobei
die Bass-Stimme in den Lautsprechern
4 und 7 leicht verstärkt klingt.

P 6
Unmittelbar nach
der Aussprache
des Wortes:
Mikrophon 7 zu.

Exemplo 1: Situação 3, instante em que o baixo profundo enuncia a palavra *angustiæ*

Já na segunda parte, a partir da palavra alemã *Lust*, temos outra maneira de realização da forma-pronúncia, novamente lançando-se mão da eletrônica em tempo real para o processo de alongamento da palavra. Entretanto, aqui a forma-pronúncia é realizada a partir do seccionamento de seus fonemas (/l/ + /ʊ/ + /s/ + /t/), quebrando dessa maneira a integralidade do vocábulo. Soma-se a isto um generoso montante de tempo que espaça cada aparição dos fonemas, concluindo assim o processo de descontextualização fonética perpetrado pelo seccionamento do vocábulo. Desta maneira, reforçam-se ainda mais as propriedades

¹⁰ Em ca. 4'40", já no início da *Situação 4*.

proeminentemente texturais – e, conseqüentemente, musicais – dos fonemas em questão.

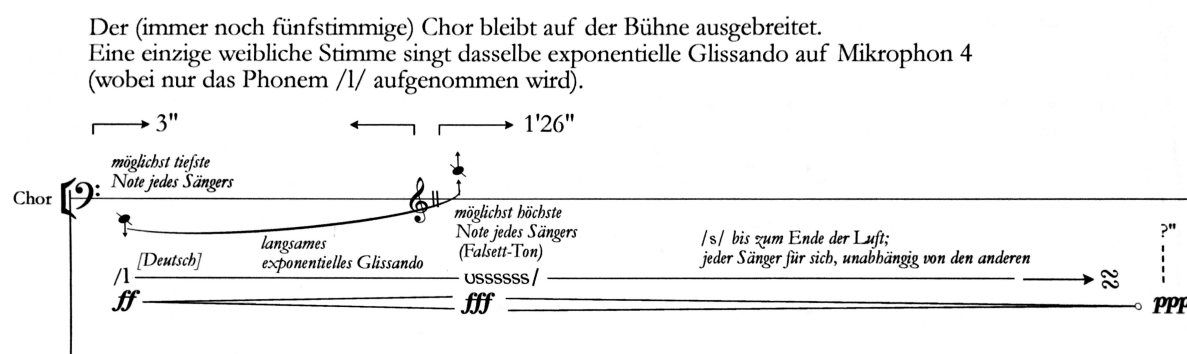
Situação 9: fonema /l/ expandido em 1'29"

Situação 10: fonema /u/ expandido em 55"

Situação 15: fonema /s/ expandido em 1'55"

Tabela 2: esquema de realização e de distribuição dos fonemas da palavra *Lust* ao longo de diferentes Situações que integram a segunda parte de Retrato Falado das Paixões (à exceção do fonema oclusivo línguo-dental /t/, que por sua efemeridade praticamente apenas pontuará o término da forma-pronúncia)

O material fonético a ser capturado para o processamento eletrônico em tempo real do primeiro fonema desse vocábulo, /l/, é fornecido de forma vocalmente massiva pelo coro logo ao início da *Situação 9*¹¹. Apesar de o coro seguir com a enunciação de outra parcela dos fonemas que constituem o vocábulo *Lust* (/vssssss/), apenas o instante de enunciação do fonema /l/ é utilizado na amostra sonora necessária para o processamento.



Exemplo 2: Situação 9, instante em que o coro enuncia o fonema /l/

Na sequência, já na *Situação 10*¹², o material fonético a ser capturado para o processamento do fonema /u/ será enunciado por um tenor solo. Como se trata de uma vogal cujo elemento fundamental de sua identidade e características fonêmicas é a atribuição de uma altura definida no momento de sua emissão, indica-se a nota Si natural (cantada em *non vibrato*) para a sua enunciação.

¹¹ Ca. 12'18".

¹² Ca. 14'11".

Im Laufe von nur 5" gleitet (immer noch auf Mikrophon 1) vom mit gekratztem Hals und viel Luft erzeugten Klang bis zum Gesang:

5"
ca. 2,5" ca. 2,5"
non vibrato
am Beginn wie bei einer Aphonie /u/ —
p *mf*

Exemplo 3: *Situação 10*, instante em que tenor solo enuncia o fonema /u/

Finalizando o desenvolvimento da forma-pronúncia a partir do vocábulo *Lust*, na *Situação 15*¹³ é indicada a uma voz feminina e a uma voz masculina (não importando seus respectivos registros de classificação vocal) a enunciação do fonema /s/, que servirá de base para o processamento de extensão fonêmica.

eine weibliche Stimme auf Mikrophon 8
eine männliche Stimme auf Mikrophon 6
ohne /p/ am Anfang und /t/ am Ende!
/sss/ *f*

Exemplo 4: *Situação 15*, instante em que o fonema /s/ é enunciado por uma voz feminina e uma voz masculina

Tal fato evidencia o aspecto inconclusivo conferido ao tratamento do vocábulo *Lust*, uma vez que o fonema /t/, como já aludido, não é realizado enquanto forma-pronúncia até o final da segunda parte da obra. Tal inconclusividade é reforçada pelo fato de o referido fonema ser paradoxalmente “pronunciado” em uma dinâmica praticamente inaudível, como desfecho de um *decrescendo al niente*, realizado simultaneamente por um octeto vocal. É como se se tratasse, aqui, de um máximo alongamento do prazer (*Lust*), algo que foi prenunciado lá atrás, quando Flo Menezes iniciara sua concepção acerca de forma-pronúncia, em sua preconizadora peça *Pretexturas sobre Todas as Flores da Fala* (1984)¹⁴, obra que se encerrava

¹³ Ca. 23'28".

¹⁴ Vide: http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/works_en/1984-pretexturassobretodasasfloresdafala.html

com a sintomática pronúncia estendida, pelo soprano e pelo clarinetista, da palavra alemã *Spaß* (sinônimo de *prazer*).

↔ 13"

Alle Sänger führen den
Zeigefinger vor dem Mund,
um nach Stille zu bitten. *attacca*
TUTTI

The musical score is written for an octet of vocalists. It consists of eight staves. The first four staves are for vocal parts, each starting with a 'pss' sound and ending with a 't' sound. The fifth and sixth staves are for a vocal part, each starting with a 'pss' sound and ending with a 't' sound. The seventh and eighth staves are for a vocal part, each starting with a 'pss' sound and ending with a 't' sound. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'attacca TUTTI'.

Exemplo 5: Situação 15, emissão de forma inaudível do fonema /t/ ao final do *decrecendo* realizado por um octeto vocal

Na terceira e última parte, a forma-pronúncia é realizada não por meio de recursos eletrônicos, mas de forma totalmente acústica, pelas próprias vozes do agrupamento coral. Ao partir dos fonemas da palavra inglesa *trust* (/trʌst/), nessa parte a forma-pronúncia se fragmenta em três momentos distintos, sempre tomando números da Série de Fibonacci como base para sua duração em segundos. Em um

primeiro momento, ao início da *Situação 17*¹⁵, o coro realiza o alongamento dos fonemas /tr/ ao longo de 13", a partir das seguintes instruções notadas na partitura:

→ 13" ←

Plötzliche Unterbrechung der **Situation 16** mit einem lauten, synchronen Klatschen **fff**, das von allen gemacht wird mit Ausnahme von circa 10 Sängern, die jeweils einen Waldteufel aus der Tasche herausholen und unmittelbar dieses Instrument **ff** während 13" spielen, und von der Altistin Solo und vom Tenor Solo, die weiter singen. Zusammen mit dem Klatschen sprechen alle übrigen Stimmen ein /t/ und danach ein Zungenspitzen-R (/rrr/) mit Glissandi aus. Während dieses Prozesses verbreiten sich die 10 Sänger mit Waldteufeln sehr rasch im Raum um das Publikum herum.

ein einziges Klatschen, synchron

Chor

fff + /t/ **fff**

Glissandi ad libitum, unsynchron, aber immer bis zum höchsten und tiefsten Register und bis zum Ende der Luft

∞

/t/ zusammen mit dem Klatschen; /r/ mit den Waldteufelklängen

Exemplo 6: *Situação 17* de *Retrato Falado das Paixões*, momento em que o coral realiza acusticamente o alongamento dos fonemas /tr/

Somando-se aos recursos vocais, a forma-pronúncia dos fonemas /tr/ é complementada acusticamente pelos próprios coralistas, os quais, de maneira precisa e sincrônica à emissão do fonema /t/, devem realizar um único aplauso com as mãos (*Klatschen*). O perfil tímbrico do fonema /r/ será complementado, por sua vez, com a execução de sons emitidos por *Waldteufeln*¹⁶, estabelecendo-se assim uma relação de isomorfia acústica entre os fonemas e os sons não vocais.

Em outro momento da terceira parte, inserido na *Situação 18*¹⁷, a forma-pronúncia volta a ser realizada acusticamente, desta vez considerando-se a totalidade fonética do vocábulo (/trʌst/), a ser pronunciado de forma alongada, também por 13", pelas vozes solo de um soprano, de um tenor e do baixo profundo, que nesse instante têm seus timbres eletronicamente modificados em tempo real por

¹⁵ *Situação 17*: ca. 28'47".

¹⁶ Em português *berra-boi* – cf. Frungillo (2002, p. 385).

¹⁷ O início da *Situação 18* ocorre ca. 30'20". Entretanto, a forma-pronúncia aqui em questão é ouvida em ca. 31'02".

meio de um *modulador de anel* (que inicia um processo de *fade out* a partir da enunciação do fonema /Λ/)¹⁸.

*Solo-Stimmen: das Wort "trust" [Englisch]
synchron aussprechen und unterbrechen*

ar
ler
men

/trΛ st/

f *pp*

/trΛ st/

f *pp*

/trΛ st/

f *pp*

Exemplo 7: *Situação 18 de Retrato Falado das Paixões*, momento em que soprano, tenor e baixo profundo solistas realizam acusticamente o alongamento da palavra *trust*

A última aparição de uma forma-pronúncia na obra ocorre a instantes de sua conclusão, ao início da *Situação 21*¹⁹, quando o coro, posicionado atrás do palco, realiza o alongamento dos fonemas /st/ por 21", a partir das seguintes musicais:

Wenn die Stimmen, die sich auf der Bühne befanden, jetzt schon hinter der Bühne versteckt sind, sprechen sie absolut synchron mit dem Einsatz der **Textschichten 11** die Phoneme /st/ (vom Wort *trust*) mit einer Dauer von 21" (/s/ radikal ausgedehnt) aus, wobei das letzte Phonem /t/ nicht unbedingt synchron ertönt werden muss.

→ 21"

Chor hinter der Bühne

/sss—

ff *ffz subito*

attaca

t/

Exemplo 8: *Situação 21 de Retrato Falado das Paixões*, momento em que o coro, posicionado atrás do palco, realiza o alongamento dos fonemas /st/

¹⁸ Aqui é importante ressaltar que o processamento eletrônico restringe-se à modificação do som emitido pelas vozes, mas que o processo de alargamento do fonema, característico da forma-pronúncia, é realizado apenas acusticamente.

¹⁹ *Situação 21*: ca. 36'12".

Enquanto projeto de confissão afetiva, podemos inferir que em *Retrato Falado das Paixões* o uso da forma-pronúncia alinha-se de maneira bastante especial e singular à noção de isomorfia como processo de qualificação afetiva. Isto ocorreria a partir de um entendimento isomórfico da própria fonética, em especial, nos termos desenvolvidos por Ivan Fónagy em *La métaphore en phonétique* (1980), título que integra o rol de referências teóricas e de estudos sobre fonética e fonologia desenvolvidos por Flo Menezes sobretudo no final dos anos 1980 e início dos anos 1990²⁰. Nessa obra, Fónagy desenvolve justamente uma compreensão de caráter metafórico da fonética, assimilando em sua base epistemológica uma série de construções, associações e influências externas aos preceitos estritamente científicos, relativizando o alcance que uma concepção purista da fonética pode propiciar. Desta feita, os estudos fonéticos poderiam ser debruçar também sobre uma série de questões de ordem artística, em especial, as que dizem respeito à música e à poesia.

Em eco ao que em linguística designa-se por *simbolismo fônico*²¹, Fónagy discursa sobre a possibilidade de uma relação isomórfica entre o som fonético e o sentimento que ele evoca, amparando seus argumentos no conceito de *motivação*:

A motivação – a relação “natural” entre denotação e coisa denotada – não é anulada pela integração do signo motivado ao sistema linguístico. A voga, a grande difusão de uma metáfora prova, ao contrário, que ela corresponde às exigências intelectuais dos membros de uma comunidade linguística, que ela é julgada pertinente, conforme ao objeto (Fónagy, 1980, p. 27).

Tendo isso em mente, as diferentes formas-pronúncia elaboradas ao longo de *Retrato Falado das Paixões* encerrariam uma dupla dimensão isomórfica entre o som e o afeto. A primeira remete-se à própria relação metafórica que se estabelece entre o perfil fonético dos vocábulos estendidos e a respectiva *paixão* à qual a palavra está intrinsecamente associada. Já a segunda dimensão refere-se à própria transformação do som fonético puro em som musical, escrituralmente trabalhado por meio de processos eletrônicos e acústicos.

²⁰ É poca em que fez seu Doutorado sobre a obra de Luciano Berio sob o prisma da linguística e da fonologia estrutural de Roman Jakobson – cf. Menezes 1993.

²¹ A esse respeito, notamos a presença sintomática na biblioteca pessoal de Flo Menezes de diversos títulos: cf. em especial Jespersen 1964; Benveniste 1966; Sapir 1969.

A estrutura formal tripartite, de caráter direcional, fundamentada pelas *paixões*, condiciona de forma igualmente direcional uma série de outros elementos. Podemos observar no plano das *configurações*, por exemplo, a ênfase inicial em estruturas musicais ruidosas e aperiódicas – em especial, a fala humana e ruídos incidentais dos corpos em movimentação pelo espaço da performance –, que rumam em direção a um complexo sonoro, sobressalente no final da obra, rico em alturas definidas no qual gradualmente os materiais musicais reúnem-se, de modo sincrônico, em estruturas métricas mesuradas. Este traço característico de *Retrato Falado das Paixões* ecoa, pois, o anseio utópico já presente desde *Pretexturas sobre Todas as Flores da Fala*, e que perpassa a estratégia de base em *labORAtorio*, de se propor a revogação do ato da fala pelo ato do *canto*, ou seja, de se propor a transformação da fala em canto, algo explicitado, aliás, na assimilação como primeiro texto tratado em *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress* (peça eletroacústico-verbal de 1986-87) da sintomática frase de Guido d'Arezzo: “Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto”²².

Ainda em termos de macrodirecionalidade, *Retrato Falado das Paixões* elabora outra estratégia de escritura vocal: ao início, a obra tem como ponto de partida o “total-coral” tratado de forma esfacelada, na qual cada uma das 32 vozes chega mesmo a atuar de forma individualizada. Desta feita, seus respectivos desdobramentos teatrais se realizam de forma igualmente individualizada, valorizando-se a expressão dramática por meio das “protopersonagens” que cantores e cantoras desenvolvem de forma particularizada por um brevíssimo período de tempo²³. No transcorrer da obra, o total-coral, antes tratado de forma esfacelada, passa a atuar de forma cada vez mais coordenada e metricamente sincronizada, ou seja, como aspecto complementar e intrínseco do complexo sonoro rico em notas cantadas que caracteriza o ponto de chegada desse processo direcional. No plano teatral, isso se reflete em uma nova forma de expressão dramática, o individualismo da personagem cede lugar à expressão coletiva, e então as vozes passam a agir de modo integrado e orgânico, enquanto “turba”, ou tal como

²² No caso de *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress*, a citação de Guido d'Arezzo aparece em alemão: “Dass sich alles in Gesang bringen lässt, was gesprochen wird”.

²³ É justamente pela brevidade com as quais essas atuações teatrais se desenvolvem que não há uma caracterização real de *personagens*, e que por isso lanço mão aqui da ideia de *protopersonagem*.

historicamente designado em alguns tipos de oratórios e de óperas, assumem a função de *coro*²⁴.

<i>Partes</i>	1 - <i>angustiæ</i>	2 - <i>Lust</i>	3 - <i>trust</i>
<i>Eixo vocálico</i>	/ust/	/vst/	/ʌst/
<i>Forma-pronúncia</i>	Eletrônica em tempo real; palavra integral	Eletrônica em tempo real; decupagem fonética	Extensão acústica; decupagem fonética
<i>Sonoridade</i>	Ruídos	→	Altura definida
<i>Métrica</i>	Aperiodicidade e disfonias	→	Métricas sincrônicas
<i>Escrita coral</i>	Esfacelamento	→	Sincronicidades
<i>Expressão cênica</i>	Ênfase no individual, em <i>protopersonagens</i>	→	Ênfase no coletivo, no <i>coro</i>
<i>Verbalidade</i>	Fala	→	Canto

Tabela 5: planos direcionais na macroestruturação formal de *Retrato falado das paixões*

Paralelamente aos aspectos de macroestruturação formal, a qualificação afetiva dos elementos da morfologia da composição de *Retrato Falado das Paixões* ocorre também no âmbito das *constituições harmônicas*, em especial no que diz respeito ao rol e ao uso de *entidades harmônicas* presentes na peça. Tal como explicita o compositor:

O material principal de *Retrato Falado das Paixões* é constituído por um acorde pseudossimétrico derivado de uma obra de Luciano Berio – o Monteverdi do século XX –, mais precisamente de seu *Concerto II (Echoing Curves)*²⁵. A estrutura intervalar deste acorde incitou-me à especulação em torno de outras constituições harmônicas a partir de seu modelo. Em meio aos acordes que foram derivados desse processo, ouve-se uma entidade harmônica que adquiriu uma grande importância em algumas de minhas obras recentes. A sequência total de base, que motivou uma escritura coral a oito vozes, desemboca no meu *acorde-PAN* com notas de acréscimo e tendo o *acorde de Tristão* como base (Menezes, 2013, p. 252).

²⁴ A título de exemplo, evoquemos a distinção que Johann Sebastian Bach realiza em suas *paixões*: nas situações em que o agrupamento vocal atua como comentador onisciente, fora da narrativa, ele é designado em partitura por *coral*; quando o agrupamento vocal participa da narrativa, ele é designado por *coro*. Em tempo, Luciano Berio designa desse mesmo modo o grupo de oito atores-cantores previsto na orquestração de *Laborintus II*, sobre a qual trataremos no próximo item.

²⁵ Além da referência explícita ao acorde do *Concerto II (Echoing Curves)*, outra influência da poética beriana em *Retrato Falado das Paixões* é a distinção, em meio à massa de 32 vozes corais, de uma configuração a 8 vozes (2 sopranos, 2 contraltos, 2 tenores e 2 baixos) muito utilizada por Berio em obras como *A-Ronne* (1974-75), *Sinfonia* (1968-69) e *Laborintus II* (1965).

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Three specific harmonic entities are highlighted with boxes and arrows pointing to descriptive text below the staff:

- Entity 1 (first box):** "Entität aus *Mabler in Transgress, labORAtorio, Crase, Quaderno...*"
- Entity 2 (second box):** "Entität aus Berios *Concerto II (Echoing Curves)*"
- Entity 3 (third box):** "PAN-Entität mit zusätzlichen Noten und dem Tristan-Akkord"

Exemplo 9: material harmônico de *Retrato Falado das Paixões* (*Idem, loc. cit.*).

Entendido enquanto material principal da obra (*Hauptmaterial*, tal como indicado no prefácio da partitura), o rol de entidades harmônicas selecionadas e elaboradas para *Retrato Falado das Paixões* irá desempenhar importante papel na qualificação afetiva no momento em que o libreto e a escritura musical se emaranham ao longo obra. Entretanto, ainda em estágio pré-escritural, constatamos a presença de estratégias de afetivação na própria organização do material harmônico, antes mesmo de sua materialização como escritura e de qualquer tipo de associação com o texto.

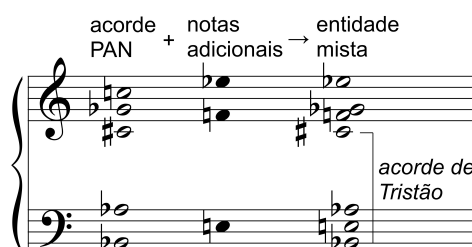
Tal como abordado anteriormente, embora as poéticas contemporâneas não disponham do lastro histórico necessário que o *tempo de estabilização* exige para a consolidação plena de *arquétipos harmônicos* (sejam esses arquétipos tonais ou atonais), vimos que tal fato não impede que a questão seja abordada de forma localizada, ou seja, em termos de *processos circunscritos de arquetipação*, em especial enquanto estratégia composicional afetivamente orientada.

Em um primeiro instante, a própria eleição de um acorde proveniente de outra obra musical, composta por outro compositor, não deixa de ser uma exemplificação prática da ideia de Gehring na qual “as composições não relacionadas afetarão umas às outras tão inevitavelmente quanto as relacionadas” (*Idem, apud Langer, p. 227*). Ao assimilar o acorde do *Concerto II* de Berio em outro contexto, empregando-o e desenvolvendo-o de forma substancialmente diferenciada àquela realizada por seu criador, acaba-se por realizar uma etapa do processo de arquetipação histórica dessa entidade. Ainda que não nos caiba vaticinar sobre o peso que esse acorde possa eventualmente ter um dia nas poéticas musicais como

um todo, claro está que essa entidade é tomada como fator estruturante dos materiais harmônicos de *Retrato Falado das Paixões*, e no mínimo nesse contexto lhe é conferido o status de arquétipo.

Somando-se à utilização do acorde de Berio, Menezes estabelece também uma relação com sua própria produção, uma vez que vemos elencado no material harmônico uma entidade que já se fez presente em outras de suas obras, tais como *Mahler in Transgress*, *labORAtorio*, *Crise* e *Quaderno*, e que dessa maneira desempenha, já no âmbito da poética do compositor, papel de *arquétipo harmônico*.

Entretanto, nos termos do material harmônico elaborado para *Retrato Falado das Paixões*, chama especialmente a atenção a maneira como a última entidade elencada foi elaborada. Valendo-se novamente da autorreferencialidade ao lançar mão da entidade designada pelo próprio compositor por *acorde PAN* – o qual também se faz presente em outras peças suas –, Menezes cria uma nova entidade ao “injetar” em sua estrutura o famoso *acorde de Tristão*²⁶, a partir do procedimento abaixo.



Exemplo 10: esquema de constituição de entidade harmônica a partir da junção do *acorde PAN* com o *acorde de Tristão*.

Rico de múltiplos significados (como cabe a todo símbolo musical), no entanto, não há como nos furtarmos de nos referirmos, do ponto de vista afetivo, a um certo senso comum na associação entre o *acorde de Tristão* e a ideia de amor impossível, *moto* da narrativa medieval na qual está embasado o enredo da referida ópera, e sobre a qual recai, por sua vez, a responsabilidade da consolidação desse acorde

²⁶ Tal como o próprio Menezes explica (2002, pp. 73-93), apesar de esse acorde ter se notabilizado como elemento harmônico estruturante da ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, tal entidade aparece anteriormente à referida composição, o que confere peso ainda maior à sua condição de arquétipo harmônico.

enquanto arquétipo harmônico, ainda mais em um projeto musical esteticamente embasado nos afetos e nas paixões humanas. Desta feita, mostra-se mesmo inevitável conjecturarmos sobre as possíveis implicações da criação de um agregado harmônico a partir da junção de outras duas entidades, tal como é o caso do agregado que conclui um ciclo de materiais harmônicos de *Retrato Falado das Paixões*. O *acorde de Tristão* consiste em uma entidade imbuída de significado afetivo substanciado, e o *acorde PAN*, novedio em termos históricos, constitui uma entidade a partir da qual descortina-se o potencial semântico sugerido por sua designação²⁷: a palavra grega “*pan*”, que pode ser traduzida como *tudo*, *todo* ou *toda*.

Entretanto, por mais instigantes que tais conjecturas possam se revelar, é fundamental que se tenha em mente que “nenhuma convenção proíbe ao compositor as sonoridades de que tenha necessidade num determinado momento e, apenas nesse momento, nenhuma convenção o obriga a adaptar-se ao caráter universal antigo” (Adorno, 1993, p. 48). Desta maneira, do ponto de vista das qualificações afetivas, o uso de arquétipos musicais historicamente estabelecidos, sejam eles harmônicos, rítmicos, formais ou de qualquer outra ordem, não deve ser necessariamente compreendido de forma conotativa – ou seja, enquanto reiteração dos significados eventualmente associados ou atribuídos a um dado símbolo musical –, ainda que tal alternativa não possa ser de todo desprezada. Há sempre que se considerar que “atribuição alguma de significado é convencional, nenhuma é permanente para além do som que passa” (Langer, 2004, p. 241), e tal ideia configura-se não apenas como premissa de ordem poética, mas também como uma etapa inerente à própria trajetória do arquétipo musical. Ou seja, se por um lado o contexto temático de *Retrato Falado das Paixões* nos permite estabelecer uma relação de ordem semântica com o significado histórico-afetivo do *acorde de Tristão* – ainda mais se levarmos em conta que, nessa narrativa, a paixão do casal medieval

²⁷ Tal como defende o próprio Menezes (2013, pp. 42-43), “por constituir uma singularidade de outras agregações da harmonia, a entidade é suscetível de ganhar um nome, e é claramente identificável pela escuta. Sua nomeação, decorrente da importância que adquire em um determinado contexto (mais especificamente: em uma obra ou um conjunto de obras), não coincide necessariamente com sua primeira aparição histórica [...]. Em geral, tal nomeação é posterior à própria edificação da entidade [...]. As coisas, seus nomes e seus lugares não são coincidentes no tempo. Mesmo que as coisas já existam, são seus nomes que as colocam em seus lugares tal como as localizamos. [...] O nome institui identidade e confere lugar à coisa, porém ao mesmo tempo disponibiliza a coisa nomeada na vasta rede de referencialidade em que consiste a trama intrasemiótica da linguagem musical”.

é *criminalizada*, nos mesmos termos abordados por Menezes na referida obra²⁸ –, por outro lado esse arquétipo harmônico ganha novas possibilidades musicais e expressivas a partir de sua fusão com o *acorde PAN*, bem como pelo novo contexto musical em que ele estará inserido, e no qual será musicalmente desenvolvido a partir de pressupostos poéticos substancialmente diferentes daqueles de seu contexto de origem – isto é, do Romantismo alemão e da escritura de Wagner.

A partir dos comentários analíticos aqui realizados e das proposições apresentadas nos capítulos anteriores, podemos inclusive arriscar um pensamento generalizante: as estratégias de qualificação afetiva das poéticas contemporâneas têm como *tendência* a instauração de uma relação dialética entre os significados consolidados de arquétipos musicais de diferentes natureza. Uma vez em contraste ou recontextualizados por entidades musicais novas, os novos arquétipos desencadeiam um processo de ressignificação dos arquétipos historicamente consolidados. Estes últimos, ao se relacionarem com novos materiais musicais, podem atuar de forma marcante em um possível processo de arquetipação dessas novas entidades, justamente pela relação dialética que com elas podem estabelecer em determinados contextos musicais.

5.2. A biblioteca de Babel: paixões, textos e libreto em *Retrato Falado das Paixões*

Para além de sua condição de obra musical, *Retrato Falado das Paixões* perfaz uma investigação sobre as paixões a partir de uma perspectiva literária e filosófica que será absorvida, transformada e ressignificada pela escritura musical.

Ao contrário do que normalmente ocorre na música vocal tradicional, o libreto da obra – elaborado pelo próprio compositor – não se valeu de uma fonte literária única. Para constituí-lo, o compositor utilizou 68 citações em oito idiomas distintos, extraídos de diferentes autores e de distintos momentos da tradição filosófico-literária ocidental. A cada citação é associado ao menos um tipo de afeto, o qual é

²⁸ Tal como afirma Menezes (2013, p. 251), ao introduzir sua explanação sobre a estrutura formal de *Retrato Falado das Paixões*, “no decurso da história das civilizações, as paixões foram consideradas das maneiras mais variadas pelo homem: de acordo como se constituía tal ou tal sociedade em uma determinada época, as paixões foram estimadas como virtudes humanas ou, ao contrário, como pecado ou até mesmo crime”.

indicado e nomeado pelo compositor em seus esboços. Cada afeto é alinhado, por sua vez, ao que o compositor designa por *eixo das paixões capitais*, constituído, como visto, pela tríade *angústia – prazer – esperança*. As paixões capitais funcionam como amálgama para os afetos evocados pela obra, dispostos em ordem alfabética pelo compositor em seus esboços preparativos:

angústia	aborrecimento; angústia; carências; ciúme; conflitos; decepção; desespero; desprazer; egoísmo; depressão; falsidade; impotência; infelicidade; intolerância; lamúria; ódio; pânico; perversão; rancor; loucura; medo; sofrimento; tristeza.
prazer	apaixonamento; amor; ânimo; convicção; desejo; humor; júbilo; motivações; prazer; pulsões; renovações; sabedoria; satisfação; sentimento de dever.
esperança	coragem; curiosidade; esperança; inclinações; fé; instintos (preservação da espécie e do prazer); intuição.

Tabela 6: Agrupamentos de afetos a partir do *eixo das paixões capitais* de *Retrato Falado das Paixões*

Ao optar por um manancial de citações como base textual para o libreto, Menezes inevitavelmente abre mão da narratividade linear como eixo de seu discurso músico-verbal. A abdicação da narrativa linear – que nesse contexto pode ser também entendida como reflexo da pouca simpatia que o compositor nutre pelos gêneros operísticos e teatrais tradicionais – pode ser interpretada como a manifestação de sua predileção na manipulação dos afetos pela perspectiva do *éthos* (isto é, do *comportamento*), enquanto elemento que integra e complementa o *páthos* (isto é, a *paixão*).

O prefácio da partitura da obra traz elementos que endossam essa ideia. O compositor afirma, por exemplo, que “a obra tem como cerne as *paixões humanas* e seus respectivos *comportamentos*” (Menezes, *op. cit.*, p. 251). Aqui é importante ressaltar que um dos entendimentos primordiais para a palavra grega *éthos* (da qual deriva-se o vocábulo português “ética”) é justamente *comportamento*, que embasa, por sua vez, um dos mais fundamentais conceitos da música da Grécia Antiga, designada, não por acaso, por *Doutrina do Éthos*²⁹.

²⁹ A importância da Doutrina do Éthos para a noção de expressividade na música ocidental foi abordada no item 1.1. deste texto.

Em *Retrato Falado das Paixões*, a expressão dos *comportamentos* derivados das emoções não será materializada à maneira de um espetáculo cênico tradicional – ou seja, a partir da atuação de cantores-atores que representam específicas personagens ou papéis –, mas, justamente, por meio das citações que servem de base para a construção do libreto da obra, distribuídas através de suas diferentes *Situações*. No entanto, isso não significa que a obra seja destituída de teatralidade ou de dimensão dramática. Estas são asseguradas, por sua vez, pelo modo como o texto poético e a escritura musical se entrelaçam: abdica-se da *narratividade*, mas não do *discurso*, este último garantido em sua estruturação geral por meio dos planos direcionais, incluso aí o percurso dos textos a serem citados ao longo da peça. Desta feita, Menezes mantém-se orientado pelo princípio expresso por Greimas e Fontanille (ao qual o compositor recorre como uma de suas fontes a serem citadas na obra), para quem “as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro, e que elas emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um ‘estilo semiótico’ que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre sua junção” (*Idem*, 1993, p. 21).

Como exposto anteriormente, o *plano discursivo* da obra é garantido em sua macroestruturação pela sequencialidade das três paixões capitais. “É o começo do inferno” (Menezes, 2011, p. 93), afirma o compositor a propósito dos momentos iniciais da primeira parte da obra, *angustiæ*. Explicita-se assim o ponto de partida do *itinerário dos afetos* (discurso) já claramente delineado na estrutura *angústia* – *prazer* – *esperança*, e, dessa forma, o itinerário afetivo da obra inicia-se no *inferno/passado* (isto é, a Parte 1 da peça, *angústia/angustiæ*), encaminha-se para a *terra/presente* (Parte 2, *prazer/Lust*), e ao final do percurso, atinge o *céu/futuro* (Parte 3, *esperança/trust*), perfazendo o percurso da ascensão alighieriana presente na narrativa de *La Divina Commedia*, cujos excertos também fazem parte da coleção de citações utilizadas em *Retrato Falado das Paixões*.

No âmbito da escuta musical, o abandono da narrativa tradicional possibilita simultaneamente a realização de duas noções de *presentidade*. A primeira se refere ao pensamento de Baruch Spinoza (filósofo também citado no libreto), na qual o *presente* é entendido como *confluência* do *passado* e do *futuro*; a segunda se

relaciona ao pensamento de Santo Agostinho, no qual o *passado* e *futuro* são entendidos como *distensões* do *presente*.

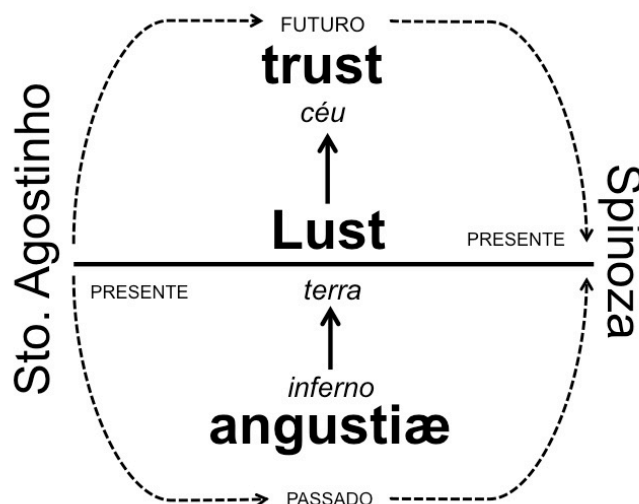


Figura 1: Eixo da ascensão alighieriana em relação transversal com os conceitos de *presentidade* em Spinoza e em Sto. Agostinho na macroestrutura musical e afetiva de *Retrato Falado das Paixões*

Uma vez estabelecido esse plano discursivo, o compositor utiliza, como dissemos, uma coleção de citações de origem literária e filosófica – em diferentes idiomas, colhidas ao longo de toda a sua vida a partir da leitura de livros de sua biblioteca (e por isso nem sempre – embora *quase sempre* – na língua original dos autores citados) – que irá pavimentar o caminho a ser percorrido pela estrutura anteriormente explicitada. Segundo o próprio Menezes:

[...] certos textos que se enquadram em mais de uma categoria passional são então repetidos no decurso da composição. Outros, que ilustram conceitos mais genéricos e que se reportam a determinados contextos de minha obra musical, são empregados aqui ou acolá (*Idem*, 2013, p. 251).

O aparecimento de certas citações em diferentes partes da obra – algumas chegam mesmo a aparecer em todas as três partes – reforça não apenas a polissemia afetiva atribuída a alguns desses excertos literários, como também articula de maneira prática – isto é, na *escuta musical* – a confluência dos diferentes tipos de presentidade (afinal, é sempre na presentidade que fisiologicamente a escuta de fato ocorre) que acabamos de abordar.

Pela perspectiva da origem idiomática, a coletânea é embasada pelas proporções da Série de Fibonacci, e está quantitativamente estruturada da seguinte maneira:

- 1 citação em português;
- 1 citação em grego;
- 2 citações em espanhol;
- 3 citações em italiano;
- 5 citações em latim;
- 8 citações em inglês;
- 13 citações em alemão;
- 34 citações em francês.

Tabela 7: número de citações e seus respectivos idiomas em *Retrato Falado das Paixões*

Totalizam-se desta forma oito idiomas e um conjunto de 68 citações, sendo que, na lista de citações em francês elaboradas pelo próprio compositor, indica-se à parte uma célebre frase do filósofo Blaise Pascal (*“Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point”*), enquanto exceção adicional no material de elaboração da peça. Relaciona-se abaixo a sequência de citações utilizadas em cada *Situação* da obra, indicando-se com um asterisco (*) aquelas que são repetidas, bem como quando há algum tipo de diferença (em geral, alteração ou supressão) em relação à citação original, seja em sua primeira aparição no libreto, seja em sua repetição. Note-se, no mais, que algumas citações não se relacionam rigorosamente com a descrição de algum estado passional, mas servem antes para pontuar algum aspecto semântico inerente ao próprio contexto da obra³⁰.

Parte I – angustiae (angústia)

• Situação 1

1. PROVÉRBIOS (português): *Quem canta, seus males espanta*.

[O uso dessa frase se estende, ora de forma integral, ora fragmentada, a outras *Situações*]

• Situação 2

2. PASCAL (francês): *La nature nous rend toujours malheureux en tous états*.

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “La nature donne [alors] des passions et de désirs conformes à l’état présent.”]

3. GOETHE (alemão): *Die Leidenschaft bringt Leiden! Beklommnes Herz... Trüb’ ist der Geist, verworren das Beginnen*.

4. PASCAL (francês): *La mémoire est nécessaire pour toutes les opérations de la raison*.

³⁰ Exemplos de citações que contextualizam a própria dimensão semântica da obra são as de número 4 e 20, ambas de Blaise Pascal.

5. PASCAL (francês): *Humiliez-vous raison impuissante!*

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu término: “Écoutez Dieu.”]

6. EPICURO (grego): *Καὶ ἀλγυδὼν πᾶσα κακόν, οὐ πᾶσα δ' εἴ φευκτὴ πεφυκυῖα.*

[Em tradução livre, “Toda dor é ruim, mas nem toda dor deve ser evitada”]

7. DESCARTES (francês): *La tristesse est en quelque façon première et plus nécessaire que la joie.*

8. PASCAL (francês): *L'homme est plein de besoins.*

9. SPINOZA (latim): *No dari spem sine metu, neque metum sine spe.*

10. PASCAL (francês): *Dépendance, désir d'indépendance, besoins.*

11. BLAKE (inglês): *The hours of folly are measur'd by the clock.*

12. PASCAL (francês): *Toujours les mêmes choses, les ans, les jours, les heures...*

• Situação 3

13. SPINOZA (latim): *Homines nihil minus in potestate habere quam linguam.*

14. PASCAL (francês): *Il n'est pas bon d'être trop libre.*

• Situação 4

15. BLAKE (inglês): *Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps.*

• Situação 5

16. PASCAL (francês): *L'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose.**

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “Les choses ont diverses qualités et l'âme diverses inclinations, car rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme,...”]

17. DESCARTES (francês): *C'est l'amour joint à la tristesse qui cause la plupart des larmes..., sueur des yeux. / Larmes... sueur des yeux!*

• Situação 6

18. PASCAL (francês): *Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir.*

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu término: “Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.”]

19. SCHLEIERMACHER (alemão): *Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft.*

20. PASCAL (francês): *Tout est un, tout est divers.*

21. DESCARTES (francês): *Le passage d'une passion à l'autre se fait par des passions voisines; pourtant, il y a souvent passage violent par les contraires: comme si la nouvelle d'un grand malheur se répand tout à coup au milieu de joyeux convives.*

22. PASCAL (francês): *Nous ne vivons jamais, ... nous espérons de vivre.*

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “... Le seul avenir est notre fin;”]

• Situação 7

23. ALIGHIERI (italiano): *Così fui senza lagrime e sospiri / anzi 'l cantar di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri.*

24. PASCAL (francês): *Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point.*

[Essa citação é aqui apresentada omitindo-se seu início e término: “Je n'aurai point d'avantage en possédant des terres. Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point: par la pensée je le comprends.”]

25. PASCAL (francês): *Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions... Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.*

26. PASCAL (francês): *La vérité ne s'altère que par le changement des hommes.*

[Essa citação é aqui apresentada omitindo-se seu término: “Le temps guérit les douleurs et le querelles parce qu'on change.”]

27. BLAKE (inglês): *Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires.**

28. GOETHE (alemão): *Nichts Abgeschmackters find' ich auf der Welt, als ein Teufel, der verzweifelt.*

[Essa citação é aqui apresentada omitindo-se seu início: “Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, stellt er sich gleich das Ende vor.”]

• **Situação 8**

29. BLAKE (inglês): *Sorrows bring forth.*

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “Joys impregnate.”]

30. ALIGHIERI (italiano): *E però leva sú; vinci l'ambascia / con l'animo che vince ogne battaglia, / se col suo grave corpo non s'accascia.*

Parte II – Lust (prazer)

• **Situação 9**

31. PASCAL (francês): *La nature donne des passions et de désirs conformes à l'état présent.**

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “La nature nous rend toujours malheureux en tous états.”]

32. EMPÉDOCLES (espanhol): *En el Odio todo reviste formas diferentes y separadas, / pero se reúnen en el Amor deseándose unas a otras: / los árboles, los hombres y las mujeres, / los animales, los pájaros y los peces que viven en el agua... / El mar, sudor de la tierra.*

33. DESCARTES (francês): *Larmes, sueur des yeux.*

34. PASCAL (francês): *Qu'est-ce qui sent du plaisir en nous? Est-ce la main, est-ce le bras, est-ce la chair, est-ce le sang? On verra qu'il faut que ce soit quelque chose d'immatériel.*

35. PASCAL (francês): *La tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur de sang.*

• **Situação 10**

36. AQUINO (latim): *Passio proprie invenitur ubi est transmutation corporalis.*

37. PASCAL (francês): *Quand un discours naturel peint une passion ou un effet on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend.*

38. PASCAL (francês): *Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.**

39. BLAKE (inglês): *Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps.**

40. DESCARTES (francês): *Notre âme n'aurait pas sujet de vouloir demeurer jointe à son corps un seul moment si elle ne pouvait ressentir les passions.*

41. FREUD (alemão): *Aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment.*

42. DESCARTES (francês): *Souvent la passion nous fait croire certaines choses beaucoup meilleures et plus désirables qu'elles ne sont.*

43. ARISTÓTELES (espanhol): *Pasión se dice de las cualidades que pueden alternativamente revestir un ser.*

• **Situação 11**

44. PASCAL (francês): *Les passions de l'âme troublent les sens et leur font des impressions fausses.*

45. GOETHE (alemão): *Alles Übel sei vergessen / Eingedenk der Lust zu sein!*

46. PASCAL (francês): *Le sentiment de la fausseté des plaisirs présents et l'ignorance de la vanité des plaisirs absents cause l'inconstance.*

• **Situação 12**

47. BLAKE (inglês): *Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires.*

48. BLAKE (inglês): *One thought fills immensity.*

49. PASCAL (francês): *Je n'aurai point d'avantage en possédant des terres. Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point: par la pensée je le comprends.**

• **Situação 13**

(não há texto cantado)

• **Situação 14**

50. PASCAL (francês): *La nature recommence toujours les mêmes choses, les ans, les jours, les heures, les espaces de même.*

51. BLAKE (inglês): *The hours of a wisdom, no clock can measure.**

[Nessa Situação, a repetição dessa citação ocorre com algumas alterações em relação ao original: “The hours of folly are measur'd by the clock; but a wisdom, no clock can measure”.]

52. DESCARTES (francês): *Les grandes joies sont ordinairement mornes et sérieuses.*

• **Situação 15**

53. ALIGHIERI (italiano): *La novità del suono e 'l grande lume / di lor cagion m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume.*

54. PASCAL (francês): *Écoutez Dieu!**

[Essa citação é repetida omitindo-se seu término: “*Humiliez-vous raison impuissante!*”]

55. BERIO (alemão): *Ein Chor, der nicht singt, ist aber ein geschlossenes Theater!*

56. GOETHE (alemão): *Ein überirdisches Vergnügen! Und dann die hohe Intuition...*

57. PASCAL (francês): *Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point.*

58. SHAKESPEARE (inglês): *Love is too young to know what conscience is, / Yet who knows not conscience is born of love?*

59. PASCAL (francês): *Tout est un, tout est divers.*

60. PASCAL (francês): *Dans les passions il y a du plaisir à voir deux contraires se heurter. / Écoutez!*

• **Situação 16**

61. SPINOZA (latim): *Passiones ad mentem non referri, nisi quatenus aliquid habet, quod negationem involvit.*

62. PASCAL (francês): *J'aurais bientôt quitté les plaisirs si j'avais la foi. Et moi je vous dis: vous auriez ... la foi si vous aviez quitté les plaisirs?*

63. BLAKE (inglês): *Joys impregnate.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se sua conclusão: “*Sorrows bring forth*”]

64. PASCAL (francês): *Quand notre passion nous porte à faire quelque chose nous oublions notre devoir.*

65. FREUD (alemão): *Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein.*

Parte III – *trust* (esperança)

• **Situação 17**

66. ALIGHIERI (italiano): *E però leva sú; vinci l'ambascia / con l'animo che vince ogne battaglia.**

67. PASCAL (francês): *Quand notre passion nous porte à faire quelque chose nous oublions notre devoir.**

68. SPINOZA (latim): *No dari spem sine metu, neque metum sine spe.**

69. BLAKE (inglês): *Sorrows bring forth.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se seu início: “*Joys impregnate.*”]

70. PASCAL (francês): *Les choses ont diverses qualités et l'âme diverses inclinations.**

[Essa citação é apresentada omitindo-se seu início: “*L'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose.*”]

71. PASCAL (francês): *Tout est un, tout est divers.**

72. PASCAL (francês): *Vous auriez bientôt la foi si vous aviez quitté les plaisirs?*

73. GOETHE (alemão): *Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen, des Menschen Wesen durch und durch zu dringen.*

74. BLAKE (inglês): *To create a little flower is the labour of ages.*

75. FREUD (alemão): *Nur geduldige Fortsetzung der Arbeit, die alles der einen Forderung nach Gewissheit unterordnet, kann langsam Wandel schaffen.*

76. FREUD (alemão): *Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein.**

• **Situação 18**

77. PASCAL (francês): *Le temps guérit les douleurs et le querelles parce qu'on change.**

[Essa citação é aqui apresentada omitindo-se seu início: “*La vérité ne s'altère que par le changement des hommes.*”]

78. PASCAL (francês): *Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. Les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition.*

79. GOETHE (alemão): *Die Worte sind genug gewechselt; lasst mich auch endlich Taten sehn!*

80. DESCARTES (francês): *Ce ne sont pas toujours les mêmes actions qu'on joint aux mêmes pensées.*

81. FREUD (alemão): *Das treibende Moment, welches nach des Dichters Worten, ungebändigt immer vorwärts dringt'.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se seu início: "Aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich..."]

82. BLAKE (inglês): *A fool sees not the same tree that a wise man sees.*

• Situação 19

83. TERENTIO (latim): *Homo sum; humani nihil a me alienum puto.*

84. GOETHE (alemão): *Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, stellt er sich gleich das Ende vor.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se seu término: "Nichts Abgeschmackters find' ich auf der Welt, als ein Teufel, der verzweifelt."]

85. DESCARTES (francês): *Ceux qui sont les plus agités par leurs passions ne sont pas ceux qui les connaissent le mieux.*

86. PASCAL (francês): *Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.**

[Essa citação é repetida omitindo-se seu início: "Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir."]

87. PASCAL (francês): *Il ne faut pas dire qu'il y a ce qu'on ne voit pas.*

88. GOETHE (alemão): *Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.*

89. PASCAL (francês): *La nature recommence toujours les mêmes choses.*

90. GOETHE (alemão): *Da fühlte sich – o daß es ewig bliebe! – / Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.*

91. GOETHE (alemão): *Laß! o laß mich nicht ermatten! Nein, es sind nicht leere Träume.*

• Situação 20

92. PASCAL (francês): *Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme.*

93. GOETHE (alemão): *Ein überirdisches Vergnügen! Und dann die hohe Intuition...**

94. DESCARTES (francês): *Les grandes joies sont ordinairement mornes et sérieuses.**

95. BLAKE (inglês): *A fool sees not the same tree...*

96. GOETHE (alemão): *Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.*

97. PASCAL (francês): *Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se seu término: "Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir."]

98. BLAKE (inglês): *One thought fills immensity.**

99. GOETHE (alemão): *Lasst mich endlich Taten sehn!*

100. DESCARTES (francês): *Les passions nous portent bien plus à regarder l'avenir que le présent ou le passé.*

101. FREUD (alemão): *Nur geduldige Fortsetzung der Arbeit kann langsam Wandel schaffen.*

102. PASCAL (francês): *Le seul avenir est notre fin.**

[Essa citação é repetida omitindo-se seu término: "Nous ne vivons jamais, ... nous espérons de vivre"]

103. ALIGHIERI (italiano): *Anzi il cantare di quei che notano sempre dietro alle note degli eterni giri.**

[Essa citação é aqui repetida omitindo-se o início do verso: "Così fui senza lagrime e sospiri"]

104. BLAKE (inglês): *A little flower is the labour of ages.**

105. PASCAL (francês): *Notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort.*

• Situação 21

106. GOETHE (alemão): *Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben.**

107. PASCAL (francês): *J'aurais bientôt quitté les plaisirs... Or c'est à vous à recommencer!**

[Essa citação é repetida de forma alterada em relação ao original: "J'aurais bientôt quitté les plaisirs si j'avais la foi. Et moi je vous dis: vous auriez ... la foi si vous aviez quitté les plaisirs? Or c'est à vous à commencer!" Aqui, também o verbo final é adulterado: *começar* verte-se em *recomeçar*, induzindo certa ciclicidade passional, ao mesmo tempo em que reportando-se mais uma vez a Berio pela sua utilização de uma frase de Paul Valéry em *Sinfonia*: "La mer, la mer, toujours recommencée"]

Ao longo das diferentes *Situações* que se desdobram no decurso da obra, Menezes estabelece correspondências distintas entre o texto e a escritura musical. Seja com relação a uma voz solista cantada, a um agrupamento vocal falado, ou mesmo à sobreposição de diferentes tipos de relação entre texto e música, a obra realiza um caleidoscópio que praticamente esgota todos os tipos de *escritura musical vocal* possíveis de serem *configurados*, tal como pode ser constatado na tabela abaixo:

<i>Partes</i>	1 - <i>angustiæ</i>	2 - <i>Lust</i>	3 - <i>trust</i>
<i>Quantidade de escrituras vocais</i>	24	32	23

Tabela 8: Quantidade de tipos de *escrituras vocais* diferentes em cada parte de *Retrato falado das paixões*

Tal característica revela-se, no contexto dessa obra, como a principal estratégia para a ruptura do *parallelismo elementar* que historicamente caracteriza a relação entre texto e música. Se anteriormente³¹ vimos que os processos de *decomposição do texto* constituem premissa básica para a libertação do texto de seus limites puramente semânticos, do ponto de vista textual, Menezes realiza tal emancipação pelo processo oposto. Isso ocorre porque a elaboração do libreto para *Retrato Falado das Paixões* não foi realizada a partir da “desconstrução” de um texto, enredo ou narrativa preexistentes, mas sim pela *elaboração de um novo texto*, constituído por *materiais literários* de natureza heterogênea e fragmentada – sendo a *fragmentação* justamente o produto almejado de todo processo de desconstrução –, o que desta forma acaba por delinear um libreto fundamentalmente *intertextual*. Ao mesmo tempo que essas características moldam a própria escritura musical, elas são simultaneamente potencializadas por meio da grande quantidade e variedade de tipos de escritura vocal, e pela própria *intertextualidade musical* que se desenvolve no nível da escritura.

É desta maneira que o conteúdo essencialmente sonoro, tímbrico e musical do texto é desenvolvido em um plano adicional que corre em paralelo ao plano da forma-pronúncia previamente abordado, uma vez que a escritura musical-vocal empreendida pelo compositor liberta seu libreto da condição exclusiva de veículo

³¹ Cf. item 4.2.

semântico, para assim alçá-lo à condição de *material musical* propriamente dito. Se anteriormente nos defrontamos com a questão: “o encontro do material tímbrico com o material textual, por exemplo, é uma utopia ou uma realidade virtual?” (Cohen-Levinas, 2013, p. 181, trad. nossa). A realização prática de processos de qualificação afetiva em diferentes elementos da morfologia da composição de *Retrato Falado das Paixões* confirma essa realidade, talvez pelo fato de a obra se desenvolver, paradoxalmente, “na direção de uma Utopia” (Menezes, *op. cit.*, p. 250).

5.3. Por uma (in)definição de gênero: *Retrato Falado das Paixões* enquanto *antiópera*

Em meio a um cenário de grande pluralidade poética da cena musical a partir dos meados do século XX, que teve como consequência um inevitável esfacelamento estilístico, o próprio conceito de *gênero musical* – tão forte ao longo da história da música ocidental, especialmente nos momentos e circunstâncias nas quais a atividade musical esteve atrelada a uma dada funcionalidade social – foi intensamente relativizado, tanto do ponto de vista da musicologia histórica e analítica quanto pela própria maneira como os compositores passaram a conceber suas obras.

Essa questão desempenhou importante papel no processo de concepção e elaboração de *Retrato Falado das Paixões*, tal qual expresso pelo compositor logo nas primeiras linhas do prefácio à partitura:

O título *Retrato Falado das Paixões* encerra polissemia: alude à criminalização das *paixões humanas*, mas reporta-se ao mesmo tempo a uma fala generalizada (que engloba sobretudo o canto) que as quer retratar; e implica igualmente a *Paixão* enquanto gênero musical. Mas na medida em que a obra se desenvolve na direção de uma Utopia, revela-se, a rigor, antes como uma espécie de “Antipaixão” (*Ibidem*, *loc. cit.*, grifos do autor).

Já nesse ponto é importante nos determos sobre as implicações da ideia de *antipaixão* apresentada por Menezes, e desde já estabelecemos uma relação ao conceito de *antiópera*³². Do ponto de vista formal, a *antiópera* não se configura como

³² Ainda que não tenha sido possível detectar com precisão a origem terminológica dessa expressão, tal termo aparece de forma mais sistemática na obra de Cohen-Levinas (2013).

um gênero propriamente dito, uma vez que, em termos práticos, ela não se remete a nenhum tipo de convenção de ordem musical ou social. Entretanto, como conceito, o termo tem se revelado estrutural para reunir e ilustrar importantes aspectos da prática e do pensamento de diferentes poéticas musicais contemporâneas no que tange a questões relacionadas à concepção e à performance do espetáculo cênico a partir da música vocal.

Ao se basear nas estruturas tradicionais da ópera – em especial, na dimensão narrativa delineada por seu libreto, a qual é substanciada, por sua vez, pelas relações de *paralelismo elementar* entre o texto e a música –, o conceito de *antiópera* remete-se, justamente, à busca por novas fontes e formas de elaboração e de tratamento do texto a ser musicado, de novas escrituras musicais que se alinhem a outros novos tipos de libreto e, na ponta final desse encadeamento, de novas formas de expressões cênicas e de espetáculo, alinhadas às novas exigências desencadeadas no seio do processo poético de índole especulativa e compromissada com a inovação formal.

A contestação dos gêneros vocais e teatrais tradicionais e a busca por novas formas de expressão nesses termos, bem como sua inexorável dimensão como espetáculo, não passaram despercebidas por Menezes durante o processo de concepção e criação de *Retrato Falado das Paixões*. Tal inquietação fica explícita em outro trecho do prefácio, no qual o compositor volta a discorrer sobre os limites de definição de um gênero para a obra:

Esta composição estabelece íntimas conexões com *ações* e *reações* concretas dos cantores, os quais desempenham específicos comportamentos teatrais. *Retrato Falado das Paixões* não constitui, porém, obra de *teatro musical* (*Musiktheater*) e muito menos ainda uma peça teatral, mas exige do coro e mesmo do regente, de toda forma, específicas ações músico-teatrais no espaço, e mais precisamente, no espaço *total* em que se dá sua performance (*Ibidem*, p. 251, grifos do autor).

Ao evocar o gênero *paixão* para a elaboração de sua *antipaixão* – ou de uma *Paixão segundo o homem*, antropocêntrica e secular –, fica implícito nesta obra a dimensão semiteatral (ou semicênica) do gênero setecentista, fator este que se tornaria um dos grandes diferenciais entre a ópera e o oratório ao longo da história da música, tendo-se em vista que, já em meados do século XVIII, a ópera

consolidaria sua vocação cênica, enquanto que o oratório manter-se-ia atrelado aos moldes semicênicos originais.

A aproximação de *Retrato Falado das Paixões* ao modelo histórico do oratório pode ser em parte entendida como um reflexo do distanciamento crítico de Menezes tanto em relação ao teatro musical – em especial, daquele comumente associado ao compositor Mauricio Kagel –, quanto em relação à ópera como veículos de expressão para a música contemporânea, tal como explicitado na citação anterior.

No entanto, esse distanciamento de ordem estética com relação à ópera não acarreta, necessariamente, uma refutação total de ordem técnica, uma vez que, tal como no modelo tradicional de oratório e ópera, *Retrato Falado das Paixões* é caracterizada pela utilização de diferentes tipos de escrituras vocais ou, nos termos do próprio compositor, *diferentes estados de disposição musical dos textos*³³, dos quais eclodirão os tipos distintos de *escritura musical vocal* que abordamos no item anterior:

- Canto solista;
- Canto coral;
- Voz declamada;
- Voz falada;
- Voz eletronicamente transformada, alongada e/ou espacializada;
- Diferentes tipos de combinação/sobreposição dos *estados de disposição musical dos textos* acima relacionados.

É importante ressaltar que a exploração de diversos tipos de escritura vocal é um dos fatores que justamente diferencia a ópera em suas origens – a partir da “invenção” perpetrada pelos integrantes da Camerata Florentina – das bases desenvolvidas por Claudio Monteverdi já em sua primeira experiência no gênero, *L’Orfeo* (1607), e que posteriormente caracterizaria não apenas a estruturação musical da ópera, como também seu equivalente sacro, justamente o oratório, e consequentemente as próprias paixões³⁴. Não por acaso, a sonoridade da produção madrigalesca do Baixo Renascimento – que preconiza, por sua vez, vários

³³ No original, “plusieurs états de mise en musique des textes” (Menezes, 2011, p. 95).

³⁴ Vale aqui realçar que, em termos históricos, as obras intituladas ou designadas como *paixão* nada mais são que oratórios sacros cujo enredo centra-se na morte e paixão de Jesus Cristo, e que, enquanto gênero musical, estão associadas ao calendário litúrgico relativo às celebrações pascais do cristianismo ocidental.

elementos que posteriormente viriam a se consolidar na ópera e no oratório³⁵ – é elemento recorrente em *Retrato Falado das Paixões*, ainda que nesse contexto a presença de tal sonoridade decorra também por conta do resgate de trechos de outra obra de Menezes, *labORAtorio* (2003)³⁶.

À parte das aproximações com os conceitos históricos da paixão e do oratório, e contextualizando a referida obra em meio à produção contemporânea desde a segunda metade do século XX até os dias atuais, *Retrato Falado das Paixões* apresenta, enquanto gênero, grande afinidade com o tipo de peça que Luciano Berio designou como *ação musical* (*azione musicale*) – em si um sinônimo de *antiópera* – para desta forma também desvincular-se do *teatro musical* (*Musiktheater*) kageliano. Desta feita, a referência a Berio mostra-se fundamental não apenas pela notória importância da música do compositor italiano na produção artística e acadêmica de Menezes, mas também pelas relações com a obra e a poética do compositor italiano, literalmente expressas no prefácio da partitura e musicalmente materializadas em sua escritura.

A propósito, referências específicas a *Laborintus II* – obra que anteriormente revelou-se referência fundamental em *labORAtorio*, já mesmo a partir de seu título, o qual, ademais, encerra referência a outra obra beriana: *Ora* (1971)³⁷ – são manifestas em *Retrato Falado das Paixões* também por meio de outros elementos, tais como, por exemplo, a configuração de um grupo vocal feminino a 3 vozes e o uso da voz falada (narrador) amplificada por microfone, papel assumido pontualmente por um ou outro membro do coro.

É relevante notarmos as semelhanças entre os termos expressos por Berio em prol de uma requalificação em termos de gênero musical para *Laborintus II* e aqueles adotados por Menezes em *Retrato Falado das Paixões*:

³⁵ Nestes termos, é especialmente importante a influência na obra de Menezes da comédia madrigalesca *L'Amfiparnaso* (1594), de Orazio Vecchi, tido como protótipo do gênero do oratório.

³⁶ Essas referências monteverdianas em *Retrato Falado das Paixões*, oriundas de *labORAtorio*, ocorrem nas *Situações* 7 (Interlúdio Coral 1), 8, 12 (ambas Concenso 1) e 15 (Concenso 5). Além dos trechos acima, o início da *Situação* 6 é também baseado em outra passagem de *labORAtorio* (*Aria* 3), porém sem conotações monteverdianas.

³⁷ Obra baseada em Virgílio retirada a partir de 1975 por Berio de seu catálogo (por problemas relacionados aos direitos de seu texto, elaborado por sua segunda esposa Susan Oyama), mas que, segundo o relato do próprio compositor, havia sido transmitida pela rádio Cultura FM de São Paulo, de cuja gravação em uma fita cassete dispunha o poeta Florivaldo Menezes, pai de Flo Menezes. Quando acometido por hepatite e de repouso, aos 19 anos, Flo Menezes escutou várias vezes *Ora*, juntamente com *Epifanie*, e as duas obras o marcaram profundamente.

Laborintus II pode ser apresentada como um evento teatral, uma narrativa, uma alegoria, um documentário, uma pantomima, etc. Ela pode ser apresentada em um teatro, em concerto, na televisão, no rádio, ao ar livre, etc. Os cantores, os atores (coro) e o narrador (texto) devem usar microfones (Berio, 1976, s.p., trad. nossa).³⁸

Entretanto, deixando-se de lado quaisquer referências externas à poética de Menezes, *Retrato Falado das Paixões* insere-se em um *continuum* do catálogo do compositor, no qual *labORAtorio*, obra designada pelo próprio compositor enquanto oratório, mostra-se importante referência ao lado da obra acusmática *O Livro do Ver(e)dito* (2004), esta última baseada em extratos literários e filosóficos não sobre as *paixões*, mas sobre a *verdade* – exatamente aos moldes de *Retrato Falado das Paixões*, porém com enfoque distinto. É nesse contexto específico que emerge a noção de *Situações*, anteriormente já utilizada em *labORAtorio*, as quais, segundo o compositor:

[...] não devem [...] ser confundidas como [ações de] “teatro”, mas antes como música em seu sentido mais rigoroso – como música, contudo, que consiste em comportamentos que se concretizam no espaço através de gestos e através de específicas atitudes teatrais dos cantores (Menezes, *op. cit.*, p. 251).

No contexto de *Retrato Falado das Paixões*, o compositor reforça a condição dramática da *Situação* ao defini-la como uma mediadora entre a visão e a escuta, um “*ouver*” apreendido pelo espectador através de seu “*orolho*”³⁹:

Nesta evocação da visão pela escuta, condição distintiva da recepção da música que potencialmente restitui o visível, e que a rigor chega mesmo a renunciar ao visível, tal como nos contextos acusmáticos, apesar da ação concreta dos olhos estarem bem abertos, *Retrato Falado das Paixões* baseia-se em *Situações* quase dramatúrgicas, que procuraram dar conta de uma faceta informativa e participativa da presença inexorável dos corpos dos cantores e dos espectadores” (*Idem, loc.cit.*, trad. nossa).

É interessante notar os pontos convergentes entre a noção prática de *Situação* proposta por Menezes e a de *mimodrama musical* desenvolvida por Ligeti, na qual a

³⁸ “*Laborintus II* may be presented as a theatrical event, a narrative, an allegory, a documentary, a pantomime, etc. It may be performed in the theatre, in concert, on television, on the radio, in the open air, etc. The singers, the actors (coro) and the speaker (texto) should use the microphones.”

³⁹ Evento fundamental para o alicerce desses conceitos inovadores de Menezes foi seu curso de pós-graduação na Unesp de São Paulo em 2011, no qual discutiu pormenorizadamente a relação intrínseca entre o ver e o ouvir ao longo de toda a história da música, alicerçando-se inclusive em bases filosóficas, e que teve como título *O Orolho e o Ouver*.

escritura musical é entendida com uma pantomima sonora na qual os próprios elementos musicais afetivamente qualificados se articulam como personagens de uma meta-dramaturgia⁴⁰, e assim estabelecem-se enquanto estrutura expressiva que suplanta a língua e a compreensão semântica do texto. Ou seja, também no que tange à maneira como os elementos musicais e extramusicais se articulam, as características gerais de *Retrato Falado das Paixões* vão ao encontro do conceito de *antiópera*.

Em *Retrato Falado das Paixões*, Menezes perverte o uso tradicional do libreto, tanto para clarear o espaço do discurso, da representação e da dramaturgia, quanto para que a compreensão da ação, do *discurso*, não esteja exclusivamente subordinada ao texto, a uma língua. As observações de Ligeti são pertinentes também nesse contexto, visto que, em *Retrato Falado das Paixões*, também “não é uma música de ópera (e de um libreto) que é representada, mas uma ópera que é representada no interior da música” (Ligeti *apud* Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 187, trad. nossa).

Da mesma maneira, o modo como Flo Menezes elabora, por assim dizer, seu *antilibreto* por meio do conjunto maciço de citações em diferentes idiomas, entrelaçadas de forma tanto sincrônica quanto diacrônica, vai ao encontro do conceito de *linguagem imaginária* desenvolvida por Cohen-Levinas⁴¹, do qual emerge um idioma essencialmente musical, avesso às relações de *paralelismo elementar e linear* entre texto e música. O distanciamento consagra-se também em relação às narrativas lineares e aos discursos musicais programáticos.

Do ponto de vista da percepção e inteligibilidade semântica do texto, há, pois, uma reversão da função do texto. Uma vez que *Retrato Falado das Paixões* é caracterizada pelo colapso da narrativa linear, em certos momentos da obra, a escuta do libreto verte-o fenomenologicamente na condição de *pretexto*, o que enfatiza ainda mais o peso da escritura musical no processo de estruturação poética da obra como um todo.

⁴⁰ Cf. Cohen-Levinas, 2013, p. 188.

⁴¹ *Idem*, p. 188.

Capítulo 6 - O *affetto* como base da estratégia composicional e de processos de escritura em *Canções do mendigo*, para barítono e grupo instrumental (à guisa de conclusão)

Até aqui empreendemos uma investigação sobre a questão do *affetto* na música vocal contemporânea por meio de diferentes enfoques epistemológicos. Primeiramente, realizamos a conceituação geral da noção de *affetto* pela perspectiva terminológica e histórica; a seguir, abordamos a questão da expressividade da música na contemporaneidade pela perspectiva estético-filosófica, para na sequência realizarmos uma investigação no modo como uma nova era expressiva da criação musical pode, enfim, se articular em novos processos de escritura musical; depois, foi estabelecido uma conceituação-base em torno da noção de *affetto* em diferentes estratégias composicionais contemporâneas, abordando inicialmente o importante papel do pensamento harmônico, o novo papel que as noções de timbre e de textura passaram a desempenhar a partir da segunda metade do século XX e a radical transformação no trato com o texto poético pela escritura musical afetivamente orientada; por fim, elaboramos comentários analíticos sobre *Retrato falado das paixões*, de Flo Menezes, por meio da qual exemplificamos como diferentes estratégias de escritura podem, na prática, se articular no seio de uma criação musical afetivamente orientada, tendo-se em conta distintas etapas inerentes à morfologia da composição musical.

Ainda que nesta última parte do trabalho não prescindamos da teoria da música como cerne de nossa abordagem, pretendemos aqui realizar uma mudança de enfoque sobre a questão. Mostraremos como vários elementos relativos ao *affetto* foram assimilados, enquanto base de estratégias composicionais e orientadora de processos de escritura em um projeto artístico que tem como cerne a escritura vocal afetivamente orientada: as *Canções do mendigo*.

No bojo de nosso trabalho como compositor, trata-se aqui do primeiro projeto de criação trabalhado sob a égide da orientação afetiva – e, logo, sob a influência de algumas das reflexões resultantes do que até aqui balizou nossa pesquisa musicológica –, presente tanto na concepção geral da peça, quanto nos processos e na elaboração de materiais musicais. A obra *Canções do mendigo* pode ser designada como um ciclo de canções, tendo nascido da vontade de realizar um mergulho nas problemáticas inerentes à expressão afetiva em música vocal solo,

surgida a partir de uma empatia artística com o romance *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2012), de Evandro Affonso Ferreira.

Um dos mais ativos e importantes romancistas brasileiros da atualidade, Affonso Ferreira destaca-se por obras como *Grogotó!* (2000), *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), e, mais recentemente, *Os piores dias de minha vida foram todos* (2014). Com *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, Affonso Ferreira foi agraciado em 2013 com o prestigiado Prêmio Jabuti, na categoria Romance.

O projeto musical aqui desenvolvido partiu de uma simples premissa: dar voz musical ao mendigo que protagoniza o livro. A premissa é, sem dúvida, simples, mas ela foi assim assumida levando-se em conta os complexos pressupostos literários inerentes ao texto original e o rico potencial musical que essa complexidade textual sugeriu para a elaboração de uma partitura vocal.

6.1. Do romance ao libreto, do texto à música: as características literárias da prosa de Affonso Ferreira e as bases para a elaboração do libreto

Adepto de formas breves – “novelinhas”, como ele normalmente se refere às suas próprias obras¹ –, Affonso Ferreira constrói em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*² um romance relativamente curto, com 127 páginas em sua primeira edição, e cujo instigante título³, ao invés de limitar-se a uma mera descrição do personagem protagonista, funciona como uma espécie de alerta para a intensa experiência à espera do leitor.

Apesar de editorialmente apresentado como *romance brasileiro*⁴, a estrutura literária da qual Affonso Ferreira lança mão nessa obra é, no entanto, mais afeita à

¹ Pinto, 2013, s.p.

² Doravante *Mendigo...*

³ A esse respeito, Tiburi (2012, s.p.) afirma: “Aquilo que supomos saber de um mendigo jamais incluiria que fosse culto, que soubesse quem foi Erasmo e muito menos que tivesse lido seus adágios sobre os quais, aliás, poucos sabem. O personagem criado por Evandro Affonso Ferreira inverte essa lógica nos dando o que pensar no instante em que a erudição de um homem se mede com seu próprio abandono e o abandono generalizado do mundo ao seu redor. O que sabemos, por meio desse homem com profundas cicatrizes interiores, é que a miséria das ruas pertence a todos”.

⁴ Ferreira, 2012, p. 4.

do monólogo dramático-teatral⁵. O personagem, um mendigo cujo nome jamais saberemos – assim como o dos demais personagens do romance, apenas mencionados de forma esparsa ao longo do texto por meio de apelidos⁶ –, não vem a público oferecer uma narrativa propriamente dita ou propiciar com sua verve um colóquio de reflexões lógicas e articuladas. Ao contrário, ao longo do texto – que se desenvolve sem qualquer tipo de divisão em capítulo, pausa ou corte –, o leitor é exposto a uma espécie de surto, um frenesi mental no qual diferentes estados de emoção surgem e se entrechocam na superfície sensível do texto: o mendigo conhece, sim, de cor, vários adágios de Erasmo de Rotterdam, ele inclusive os recita em latim e os traduz para nós, incultos transeuntes literários, ainda que jamais o faça em tom professoral ou didático.

Dado o próprio caráter do personagem em questão, o leitor pode conjecturar se o que está lendo não seria a transcrição de seu desordenado pensamento, um “mantra do *nonsense*, ritmo diário que escutamos sem ouvir, do qual este livro é o grito sutil” (Tiburi, *op. cit.*), materialização externa de uma expressão em primeira pessoa que somente a literatura pode propiciar.

Entretanto, assim como em um monólogo teatral, o mendigo “louco e lúcido, erudito e impreciso” (Pinto, *op. cit.*, s.p.) rompe aqui e acolá a chamada quarta parede, assusta o leitor-transeunte que se dava por despercebido e que será pontualmente exposto como partícipe da própria situação, tal como se, na vida real, instigado por uma força de índole voyeurística, tal leitor se posicionasse a certa distância do mendigo para assistir ao seu transe. Esse transe autocentrado é apenas pontualmente interrompido, nos momentos em que o mendigo percebe estar sendo observado (ou seria quando essa observação o aborrece?), quando então a quarta parede é quebrada a partir das provocações que ele dirige ao leitor-expectador.

⁵ A título de exemplo desta espécie de dupla dimensão dramatúrgica que certas prosas em primeira pessoa podem sugerir, evocamos aqui o conto *Um relatório para uma academia* (*Ein Bericht für eine Akademie*), escrito e publicado em 1917 por Franz Kafka, protagonizado pelo macaco Peter, e que justamente por sua dimensão tem sido alvo de adaptações teatrais (tal como a realizada em 2010 pela companhia teatral brasileira Club Noir, sob a direção de Roberto Alvim, protagonizada por Juliana Galdino).

⁶ De acordo com Pinto (*op. cit.*), “personagens em uma rotina teatral que flutua entre a observação arguta e as interpretações vagas ou as analogias arbitrárias: o menino é *borboleta*, a mulher é *molusco*. Um mundo que soa terrível e surge, no relato, revestido de fantasia”.

Apesar do título e da própria maneira como o personagem monopoliza a natureza temática do livro, o texto de Affonso Ferreira não é, entretanto, a mendicância *per se*. A farandolagem – termo utilizado pelo próprio autor para designar a situação de seu anti-herói – é apenas uma condição inexorável a esse personagem dominado pela gama de sentimentos decorrentes da frustração amorosa, que neste caso foi eclodida pela rejeição de uma mulher designada apenas pela letra “N”. Justamente por essa condição de impossibilidade, o amor cede lugar à loucura:

O drama do personagem, cujo desfecho diz o quanto a literatura de Evandro Affonso Ferreira não está para acordos fáceis, mostra o conflito e a dor presentes no encontro entre realidade e fantasia, idealização e concretude, esperança e ameaça de esquecimento. Podemos dizer que este é um romance sobre a fragilidade da memória. E mais ainda que se trata do amor enquanto ele é uma forma de desespero. A musa, o objeto da idealização desesperada desse sentimento sob ameaça de extinção, é uma médica oncologista, ou é Billie Holiday, não importa. Seu nome verdadeiro é apenas uma letra grafada pelas ruas, em todos os espaços vazios da cidade, como emblema do amor, da memória e da esperança. N de nada, é a logomarca do amor perdido que, grafada pela cidade, tem a chance de criar a antinarrativa da vida. Essa vida em N feito esquina, esse zigue-zague das ruas, essa “insígnia esperançosa” com que todos estamos marcados (Tiburi, *op. cit.*, s.p.).

Ao longo do monólogo – ou *antinarrativa*, como precisamente aponta Tiburi –, a própria impossibilidade de amar é o ponto seminal de diversos sentimentos e estados emocionais do mendigo, que se sucedem de forma sempre abrupta, pois a natureza dos sentimentos envolvidos é em si mesma contrastante:

[O personagem] é profundo e superficial, ácido e ingênuo, contrastante; e essas combinações fazem rir [...]. Riso, porém, rapidamente tornado esgar, riso torto. O desconcerto do narrador é belo e amargo, é diferente do dos outros mendigos, mas, no fundo, equivale ao deles. Do riso à sombra, então, é o caminho que o narrador trilha. O leitor o segue, deixando aos poucos de se divertir com os adágios e com a retórica. Juntos, narrador e leitor desembocam na frustração, na percepção de quão fundo é o abandono de cada personagem; quão irrefreável é a morte; quão inútil, a espera. O *mendigo*..., portanto, fala da loucura e também da solidão. Da loucura e do amor. Da loucura e da errância, literal ou metafórica (Pinto, *op. cit.*, s.p.).

Em meio ao caleidoscópio sentimental que Affonso Ferreira deflagra ao longo do frenesi mental do mendigo, a *impossibilidade do amor* emerge como um sentimento autônomo, chão movediço sobre o qual os demais sentimentos ora emergem, ora tornam a afundar. É desse sentimento que se alimenta a esperança do retorno da amada, pontuada pelo mantra “Ela virá, eu sei!”, cuja entoação?, pelo

mendigo, nada mais é que um placebo frente à incurável causa de sua patologia sentimental, diagnosticada pelo bilhete de despedida da amada (“Acabou-se; adeus”), também esse repetido como um mantra, só que às avessas, na medida em que, ao invés de propiciar paz de espírito, põe para despertar demônios de sono leve.

Apesar da grande quantidade de sentimentos expressos pela mente do mendigo, paradoxalmente eles acabam por se nivelar por influência da força exercida por sua loucura *in totum*, tal qual regularmente propalada pelo personagem ao longo do texto: essa heterogênea corrente emocional se desenvolve de forma vertiginosa, o que propicia, por sua vez, um certo tipo de homogeneização da prosa.

Uma das mais representativas estratégias utilizadas por Affonso Ferreira para dar vazão à sandice do protagonista é a sua voz – no sentido acústico do termo –, que, ao longo do texto, traz à tona as vozes de? outros dois “sujeitos ocultos” do romance: o próprio Erasmo de Rotterdam e a musa “N”. A evocação dessas vozes é um dos meios pelos quais se materializa um segundo ponto temático do texto: a bancarrota mnemônica⁷.

Se, assim como aponta Tiburi (*op. cit.*, s.p.), “podemos dizer que este é um romance sobre a fragilidade da memória”, essa condição é materializada pela intrincada teia de repetições e evocações que se desenvolve ao longo do texto, por meio de “certos movimentos inócuos, mas ainda assim repetidos” (Pinto, *op. cit.*, s.p.).

Ao longo do texto, o autor faz ouvir repetidas vezes – sempre por meio da voz do mendigo – diversos tipos de expressões verbais: além do próprio bilhete de despedida de “N” (“Acabou-se; adeus”), frases feitas um dia proferidas pela amada perdida (“Insólito; você é insólito”, “Alecrim; você cheira a alecrim”). Expressões soltas (“Hipóteses”, “*In totum*”, “Ouviu?”) ou simples grunhidos (tal como o insistente “A-hã”) entrelaçam-se em um tênue fio que conduz a leitura, na medida em que o fio

⁷ Esse termo foi utilizado por Affonso Ferreira como título de um conto autônomo publicado posteriormente ao *Mendigo...*, cuja escrita em muito se assemelha em estilo à empregada nesse livro e que, logo em sua segunda sentença, evoca uma expressão típica desse personagem: “Tenho a opinião subjetiva de que perdi a memória. Sou vítima por assim dizer da decrepitude mnemônica *in totum*” (Ferreira, 2013, p. 92).

narrativo propriamente dito nunca se fará presente nesse monólogo de natureza antinarrativa.

Esse tênue fio – que substitui a narrativa linear na função de amálgama que une a obra em um todo orgânico e coeso – é de natureza essencialmente musical, pois a repetição sistemática dessas pequenas expressões verbais articula-se como um *continuum* polimotívico (quicá de múltiplos *Leitmotive*). Essas expressões são frequentemente posicionadas de forma a induzi-las a uma espécie de isolamento semântico em meio ao *contexto* em que estão dispostas: elas estão lá, plenas de significados, mas uma vez dispostas de maneira quase descontextualizada, reforça-se seu caráter essencialmente sonoro e musical. Em outras palavras, “por isso é que Evandro [Affonso Ferreira] marca certas frases e as repete fazendo de sua literatura uma lembrança da oralidade” (Tiburi, *op. cit.*). Nesse contexto, é por meio dessa lembrança de oralidade – porém, uma oralidade *sui generis*, uma vez que ela é reflexo do encontro entre a pressuposta erudição do protagonista e seu constatado estado de loucura – que emerge a vocação intertextual do romance.

Em um primeiro momento, a vocação intertextual do *Mendigo...* é constatada pela presença regular dos adágios do filósofo Erasmo de Rotterdam e pela própria influência que esses aforismos passam a exercer sobre o texto, como exemplifica a passagem seguinte:

Similis simili gaudet – O semelhante regozija-se com o semelhante. Sei que já pensei em desistir de tudo. Esta sucessão de dias idênticos enlouquece-me ainda mais (Ferreira, 2012, p. 37).

Fica clara a influência de tais aforismos também neste excerto:

Antes, derrama gasolina para o pobre-diabo ir-se acostumando com o fogo do Inferno. Correu escapando-se do pontapé. *O Dulce bellum inexpertis* – A guerra é doce àquele que nunca a saboreou. (*Ibidem*, p. 49)

Na primeira citação, a influência de caráter intertextual do aforismo de Erasmo de Rotterdam ocorre após sua enunciação pelo mendigo: ao evocar uma suposta relação harmoniosa entre coisas semelhantes, logo na sequência o protagonista desmente o filósofo ao pontuar que é justamente a semelhança dos dias de seu cotidiano nas ruas que torna ainda mais agudo o seu estado de loucura. Na segunda citação, essa interação ocorre de forma reversa: primeiramente relata-se um cenário

de conflito, ao se sugerir que outro mendigo teve seu corpo incendiado, e na sequência o aforismo comenta essa situação a partir da temática bélica a ele associado. Relações dessa natureza irão caracterizar praticamente todas as aparições dos aforismos apropriados pelo autor.

Além da intertextualidade estabelecida entre a prosa de Affonso Ferreira e os aforismos de Erasmo de Rotterdam, estabelece-se uma espécie de *infraintertextualidade* no interior do texto do *Mendigo*... . Essa *infraintertextualidade* caracteriza-se justamente pela polifonia de narrativas enunciadas ao longo do monólogo. Se, em um primeiro instante, distinguem-se com clareza a voz de Erasmo de Rotterdam e a do próprio protagonista, esta última esfacela-se, no entanto, em diversas frentes: além da evocação de outras vozes – tais como a de “N” e a canção *My funny valentine* (ora na voz Billie Holiday, ora na própria voz rouca do mendigo) –, a voz do mendigo desdobra-se em diferentes perspectivas narrativas, ora em primeira pessoa, ora em terceira, ora coloquial, ora acadêmico. Essas diferentes vozes chegam ao limiar de se caracterizarem como personagens autônomos – novamente evocamos aqui o conceito de *mimodrama* –, como que oriundos de narrativas diferentes, e que encontram na mente ensandecida do protagonista o ponto de encontro para um colóquio multitemático, antinarrativo e intertextual.

Ainda que a riqueza do texto de Affonso Ferreira não se esgote nos pontos aqui analisados – afinal, em nenhum momento temos aqui a pretensão de uma análise exaustiva desse texto, segundo os critérios da crítica literária propriamente dita –, ressaltamos as características textuais de forte apelo musical e que constituem parte substancial da empatia artística à qual nos referimos anteriormente, e que revelam-se o principal motivador deste projeto de musicalização dessa obra literária. Entretanto, por mais musicais que diversas facetas e leituras desse texto possam ser, ele não se mostra pronto como tal, em grande parte pela amplitude temporal que passaria ter caso suas 127 páginas fossem musicadas integralmente.

Desta feita, ficou evidente desde o início que seria necessária a realização de um libreto a partir do livro de Affonso Ferreira. Por um lado, o projeto exigia a elaboração de um libreto que ressaltasse as características musicais do *Mendigo*... e viabilizassem a musicalização. Por outro lado, esse mesmo libreto deveria

neutralizar as características musicalmente limitadoras do texto original, no entanto, sem jamais deixar de se remeter a ele no cerne de sua estrutura dramático-literária.

O trabalho de realização do libreto coube ao escritor e jornalista João Luiz Sampaio, com a anuência e supervisão do próprio Affonso Ferreira. Conhecido por sua atuação na crítica musical clássica, a familiaridade de Sampaio com a construção literária de libretos da grande tradição operística – ao mesmo tempo que se mostra cioso e informado do que ocorre na própria cena literária brasileira da contemporaneidade – consiste em um dos principais fatores que legitimaram sua essencial contribuição e participação nesse projeto. Segundo Sampaio,

o primeiro desafio colocado pela confecção do libreto foi justamente a quebra da estrutura contínua da narrativa de Evandro Affonso Ferreira. Nesse sentido, foram tomadas duas providências. Em primeiro lugar, a separação em cinco canções foi feita a partir do decantamento de algumas ideias e temas que perpassam o livro. A segunda preocupação foi, neste contexto, manter uma sequência narrativa que permitisse ao ouvinte das canções acompanhar a trajetória do personagem e o contexto estilístico em que ela é descrita, com a utilização de frases como aparecem no original, eventualmente rearranjadas para compensar os cortes feitos no texto no processo de recriação. Da mesma forma, tentou-se manter uma certa mudança na escrita, com frases mais curtas, entrecortadas e frenéticas, tornando-se predominantes à medida que a loucura do mendigo – e a certeza de um desfecho trágico – torna-se irreversível⁸.

Apesar dessa diferença, a articulação dessas partes seguiu a direcionalidade dramática sugerida no texto original, que parte da apresentação do personagem e conclui-se no grau máximo de sua insanidade⁹.

Outra característica própria do libreto é uma discreta tematização de caráter afetivo que encerra cada um desses textos-canção:

⁸ Em depoimento escrito conferido em 1º de abril de 2016.

⁹ Pinto (*op. cit.*, s.p.) afirma: “Do riso à sombra, então, é o caminho que o narrador trilha. O leitor o segue, deixando aos poucos de se divertir com os adágios e com a retórica. Juntos, narrador e leitor desembocam na frustração, na percepção de quão fundo é o abandono de cada personagem; quão irrefreável é a morte; quão inútil, a espera”.

- Canção I - Melancolia: apresentação do personagem e dos principais elementos dramáticos e estilísticos do texto original;
- Canção II - *Weltschmerz* (dor do mundo): apresentação dos personagens que circundam o mundo real do mendigo; voz narrativa com ênfase na terceira pessoa;
- Canção III - Amor como esperança: evocação de “N” e a constatação da impossibilidade do amor;
- Canção IV - *Elogio à loucura*: aforismos de Erasmo de Rotterdam, cantados em latim e enunciados em português pelos instrumentistas do grupo;

Tabela 1: plano afetivo e as respectivas características literárias do libreto

Foi tomando como guia o itinerário afetivo delineado pela estrutura acima, e extraíndo diversos elementos e construções do texto original, que Sampaio propôs o seguinte libreto para a parte a ser musicada das *Canções do mendigo*¹⁰:

Canção I

Não sou zumbi por acaso.
Descuidou-se do tiro de misericórdia.
Moribundo, vivo à beira da vida.
Começou com o s do adeus.
“Acabou-se”; *a concisão do punhal*.
“Adeus”. *Andarilho mnemônico*.
Sou sim. Pés assim, desequilibrados.
Pária. Vivo à margem. Adágios.

Mali corvi malum ovum.

(De mau corvo, mau ovo)

Não peço pão, postulo palavra.
Choro saudade. Fome de amor não comove.
Às vezes, endoidece. Ver, não ser.
Noites sem teto, sem paredes.
Noites nuas, feitas de escombros.
O rosto roça a primeira letra. *“Ene”*
Escrevi para saber onde fica o norte.
Coincidência poética.
Não é bom amar em demasia.
Às vezes, endoidece. “Acabou-se; adeus”.
Natureza trágica; desvario sereno.
Grotesco. *O mundo se faz de frases soltas*.
Obscuro. *Sou restos de meu desmoronamento*.

Dulcia non meruit qui non gustavit amara.

Não merece o doce quem não experimentou o amargo.

¹⁰ Disponho aqui o libreto com a diagramação utilizada como “guia surdo” elaborado para uso do diretor cênico durante os ensaios da peça, e que evidencia os principais tipos de emissão vocal utilizados: *texto em itálico: texto falado*; **texto em negrito: canto gregoriano**; “Texto entre aspas”: canto falsete, simulacro de voz feminina.

Canção II

Mulher-molusco, triste figura.
 Farrapo feminino. Fede.
 Metade qualquer coisa, outro tanto
 Quase nada. Dor desamparada na clausura.
 Beleza debaixo da ferrugem.
 Corpo esguio. Corpo que é tûmulo.
 Menino. Borboleta. Dorme. Desvario.
 Certo. Se ainda houver vida.
Maltrapilho novato, faça. Morte.
 Perverso. Por enquanto, o sono.
 Pelas mãos da solidão.
 Dorme. Sonha que é inseto.
 Dividem o abandono.
 Conchego dos desvalidos.
 O eu debaixo do chão.
 A rua subsolo da alma.
Abyssus abyssum invocat
Os adágios são meus salmos. Canto-os todos os dias.

Abismo chama abismo.
 Solidariedade, cogumelo
 que nasce do esterco. Farândola.
Odeio todos vocês!
 Na fervura do delírio, morte fria.
 Rosto pálido. Morte sangra.
 Apodrece aos poucos.

Sero molunt dorum molae.
As mós dos deuses moem devagar.
 Partilha mútua do desprezo.
 O amanhã, tamanho de um sorriso improvável.
 Semimortos afundados na desesperança.
Odeio todos vocês! Riem.

Menino no colo da mulher.
 Buquê de flores roubado.
 Perfume levado ao lixo.
 Colo crespo, enferrujado. Fedentinoso.

Lágrimas que correm sem cerimônia.
 Lágrimas que esquecem de correr.
 Miseráveis longe aos poucos
 Do gênero humano. Apodrecem.
Nemo sibi nascitur.
Ninguém nasce apenas para si mesmo.

Tristeza que amedronta.
 “Até meus medos você imita”.
 Ela virá. *Seres fantasmáticos.* Eu sei.

Canção III

Nilista lírico, sou sim, sempre fui.
 A trouxe-mouxe. A poucas quadras da doidice *in totum*
 Amada imortal. Uivos inúteis. Sons abafados.
 “Estou chegando meu amado”.
 A terra ignora o canto da sereia.
 Levantou âncora. Chegando. **Hum** [canto gregoriano sem texto]
Voz distorcida. Talvez tenha morrido.
 Alma dentro do cachorro esquelético.
 Filha do destrambelho, da loucura que pode inventar...

“Alecrim; você cheira a alecrim”
 Não o aroma. Alfazema. Meu cheiro de alecrim.
 Condição malcheirosa de mim mesmo...
 Só não me acostumo com a saudade.
 Corte que não cicatriza nunca.
 Mas é loucura de cócoras. Ainda quieta.
 Miseráveis, patéticos, somos todos.
 Patéticos hipotéticos. Insólitos.
 “Você é insólito”. *Riremos*.
Sequitur ver Hiemem. *A primavera segue o inverno.*

“Acabou-se, adeus”. Nunca existiu.
 Virá, eu sei. Sei sinto pressinto
 Ouço os passos. “Acabou-se, adeus”.
 Poema partido ao meio. Esperança.
 Antídoto ao veneno do corpo. À lança da loucura.
 Alheia ao despenhadeiro. Sei sinto pressinto.
 Ela amada, inteira. Ou a loucura. *In totum*. *Ouviu?*
 Não? Deslembração plena, vida refeita
 Pelos deuses da alucinação. *Ela virá, sei que sim.*

Canção IV

Dimidium facti qui cepit habet

Quem começou tem metade da obra executada

Homo totiens moritur, quatiens amittit suos

O homem morre tantas vezes quantas vezes perde os seus

Quid futurum cras, fuge quarere

Não pergunte o que haverá amanhã

Opertet remum ducere qui didicit

Deve dirigir o remo quem aprendeu a remar

Suus cuique crepitus bene olet

Cada qual aprecia o cheiro do seu monturo

Homines non nascuntur sed funguntur

O homem não nasce homem, ele se faz

Nemo sibi nascitur

Ninguém nasce só para si

Tal como comumente ocorre na “história dos libretos”, o texto final do *Mendigo...* não coincide exatamente com o texto inicialmente entregue por Sampaio. Tal fato deveu-se à necessidade de se realizar algumas modificações – em especial alterações, adições e supressões – no decurso da composição musical da obra. Entretanto, essas liberdades em relação ao texto primordial do libreto ocorreram apenas de forma pontual, caracterizando-se como pequenos e naturais ajustes que legitimam ainda mais a natureza musical do material verbal.

6.2. O texto como material musical

À medida que as *Canções do mendigo* fundamentaram-se na proposta de dar voz musical ao personagem de Affonso Ferreira, mostrou-se caminho natural realizar sua composição a partir da atuação solista de uma voz masculina e, desta maneira, assumir a presença de um personagem propriamente dito. Isto posto, optou-se pelo registro de barítono (eventualmente baixo-barítono), não apenas pelas instigantes qualidades tímbricas desse registro médio-grave da voz humana, mas também tendo em vista a história do teatro de ópera e dos arquétipos dramáticos dos personagens associados aos papéis de barítono.

A consolidação de um único personagem-cantor condicionou de forma decisiva o processo de musicalização do libreto. Isto porque a inexorável condição de monodia inerente à voz solista implica uma manipulação musical necessariamente diacrônica do texto, condição esta que poderia conduzir o processo de composição vocal aos simples termos do *paralelismo elementar* na relação entre texto e música e que, de certa forma, intenta-se evitar nesse projeto.

Entretanto, uma vez prevista a evidência textual que a monodia vocal imporia ao projeto, decidiu-se então por empreender um trabalho de elaboração musical do texto a partir das estruturas sônicas inerentes ao libreto. Como um primeiro e fundamentador processo, foi então realizada uma análise de suas estruturas prosódicas, de forma a evidenciar o material de natureza rítmica implícito ao texto. As figuras a seguir, fac-símile dos materiais preparatórios, ilustram parcialmente como tais análises foram realizadas:

I.

- 1 Não sou zumbi por acaso.
- 2 Descuidou-se do tiro de misericórdia.
- 3 Moribundo, vivo à beira da vida.
- 4 Começou com o s do adeus.
- 5 "Acabou-se", a concisão do punhal.
- 6 "Adeus". Andarilho mnemônico.
- 7 Sou sim. Pés assim, desequilibrados.
- 8 Pária. Vivo à margem. Adágios. MALI CORDI MALUM OVUM
- 9 Não peço pão, postulo palavra.
- 10 Choro saudade. Fome de amor não comove.
- 11 Às vezes, endoidece. Ver, não ser.
- 12 Noites sem teto, sem paredes.
- 13 Noites nuas, feitas de escombros.
- 14 O rosto roça a primeira letra. *leitativo "N"*
- 15 Escrevi para saber onde fica o norte.
- 16 Coincidência poética.
- 17 Não é bom amar em demasia.
- 18 Às vezes endoidece. Acabou-se; adeus.
- 19 Natureza trágica; desvario sereno.
- 20 Grotesco. O mundo se faz de frases soltas.
- 21 Obscuro. Sou restos de meu desmoronamento.

Figura 1: Análise prosódica e textual do libreto da *Canção I*

II.

- 1 Mulher-molusco, triste figura.
 2 Farrapo feminino. Fede.
 3 Metade qualquer coisa, outro tanto
 4 Quase nada. Dor desamparada na clausura.
 5 Beleza debaixo da ferrugem.
 6 Corpo esguio. Corpo que é túmulo.

mulher - molusco

- 7 Menino. Borboleta. Dorme. Desvario.
 8 Certo. Se ainda houver vida.
 9 Maltrapilho novato, faca. Morte.
 10 Perverso. Por enquanto, o sono.
 11 Pelas mãos da solidão.
 12 Dorme. Sonha que é inseto.

menino borboleta

- 13 Dividem o abandono.
 14 Conchego dos desvalidos.
 15 O eu debaixo do chão.
 16 A rua subsolo da alma.

a rua do
deu

- 1 Abismo chama abismo. 11/2
 2 Solidariedade, cogumelo
 3 que nasce do esterco. Farândola. *dança popular e trágico capote*
 4 Odeio todos vocês!
 5 Na fervura do delírio, morte fria.
 6 Rosto pálido. Morte sangra.
 7 Apodrece aos poucos.
 8 Sero molunt dorum molae. (As mãos dos deuses moem devagar.)
 9 Partilha mútua do desprezo.
 10 O amanhã, tamanho de um sorriso improvável.
 11 Semimortos afundados na desesperança.
 12 Odeio todos vocês! Riem.

- 1 Menino no colo da mulher.
 2 Buquê de flores roubado.
 3 Perfume levado ao lixo.
 4 Colo crespo, enferrujado. Fedentinoso.
 5 Lágrimas que correm sem cerimônia.
 6 Lágrimas que esquecem de correr.
 7 Miseráveis longe aos poucos
 8 Do gênero humano. Apodrecem.
 9 Nemo sibi nascitur (Ninguém nasce apenas para si mesmo)
 10 Tristeza que amedronta. ~~medronta~~

- 12 Ela vive. Seres fantasmáticos. Eu sei. ① "Até meus olhos agora imita"

Figura 2: Análise prosódica e textual do libreto da *Canção II*

III.

- 1 Niilista lírico, sou sim, sempre fui.
 2 A trouxe-mouxe. A poucas quadras da doidice *desaparelhada, redimida* *in totum*
 3 Amada imortal. Uivos inúteis. Sons abafados. *desvane?* *viola q' ressona? não faz*
 4 "Estou chegando meu amado".
 5 A terra ignora o canto da sereia. *traga*
 6 Levantou âncora. Chegando.
 7 Voz distorcida. Talvez tenha morrido.
 8 Alma dentro do cachorro esquelado.
 9 Filha do destrambelho, da loucura que pode inventar...

- 1 "Alecrim; você cheira a alecrim"
 2 Não o aroma. Alfazema. Meu cheiro de alecrim.
 3 Condição malcheirosa de mim mesmo...
 4 Só não me acostumo com a saudade.
 5 Corte que não cicatriza nunca.
 6 Mas é loucura de cócoras. Ainda quieta.
 7 Miseráveis, patéticos, somos todos.
 8 Patéticos, hipotéticos, Insólitos. *padrão místico*
 9 "Você é insólito". Riremos.
 10 *Sequitur ver Hiemem (A primavera segue o inverno).*

- 1 "Acabou-se, adeus". Nunca existiu. *Repetição melodizadora do conceito 1**
 2 Virá, eu sei. Sei sinto pressinto
 3 Ouço os passos. "Acabou-se, adeus".
 4 Poema partido ao meio. Esperança.
 5 Antídoto ao veneno do corpo. À lança da loucura.
 6 Alheia ao despenhadeiro. Sei sinto pressinto.
 7 Ela amada, inteira. Ou a loucura. *In totum*. Ouviu?
 8 Não? Deslembração plena, vida refeita
 9 Pelos deuses da alucinação. Ela virá, sei que sim. *Repetição final conceito 2 (!)*

Figura 3: Análise prosódica e textual do libreto da *Canção III*

IV.

- 4 Dimidium facti qui cepit habet
Quem começou tem metade da obra executada
- 2 Homo totiens moritur, quatiens amittit suos
O homem morre tantas vezes quantas vezes perde os seus.
- 3 Quid futurum cras, fuge quarere
Não pergunte o que haverá amanhã
- 4 Opertet remum ducere qui didicit
Deve dirigir o remo quem aprendeu a remar
- 5 Suus cuique crepitus bene olet
Cada qual aprecia o cheiro do seu monturo
- 6 Homines non nascuntur sed funguntur
O homem não nasce homem, ele se faz
- 7 Nemo sibi nascitur
Ninguém nasce só para si

Figura 4: Análise prosódica e textual do libreto da *Canção IV*

Ao mesmo tempo em que a análise prosódica do texto foi efetuada, realizamos também o mapeamento e a definição das elisões vocálicas próprias da oralidade do português brasileiro, prontamente absorvidas pela partitura. Uma vez realizado o estudo prosódico, mapeamos os padrões métricos inerentes ao texto, independentemente da repetição *ipsis literis* de certos vocábulos que se mostraram recorrentes no libreto – em si reflexo de sua iteração no texto original de Affonso Ferreira. Alguns desses padrões prosódicos foram transformados musicalmente e então utilizados como estruturas rítmicas, que então vieram se somar – ainda que não de forma estrutural – à gama de materiais musicais elaborados para essa peça.

6.3. Por uma escritura afetiva: timbres, harmonias e texturas

Para além da concepção, elaboração e uso do texto do libreto como *material musical*, a composição da peça demandava, naturalmente, a construção de uma base material propriamente “musical”. A opção por se realizar uma peça para voz masculina de registro médio-grave condicionou o processo de escolha do instrumental que integraria o conjunto que a acompanharia. Uma vez definido que, em termos de tessitura, um piano garantiria um amplo e generoso campo de atuação harmônica – de forma a propiciar, sem restrições, condições de desenvolvimento dos materiais harmônicos a serem elaborados para peça –, o restante da instrumentação do grupo foi estruturado a partir de uma orientação de ordem afetiva. Ao escolher outros integrantes para se somar ao piano no conjunto, optei por instrumentos cujos registros fossem, em essência, os mesmos de um barítono. Uma vez escolhido o clarinete em si bemol e uma viola, visei a estabelecer uma relação, além de simbólica, pautada por um certo tipo de isomorfismo entre a voz e esses instrumentos, que ao longo da peça atuam de forma pontual como uma espécie esquizofrênica e insólita de *duplo* (*Doppelgänger*) do próprio mendigo.

Essa relação de complementariedade musical e afetiva – por isso tudo, *dramática* – entre o clarinete e a viola com o barítono é posta em prática não apenas nos trechos nos quais a voz masculina eventualmente interage na escritura com esses instrumentos, mas sobretudo por dois *intermezzi* – um entre os compassos 57-121 da *Canção II* e outro entre os compassos 49-91 da *Canção III* –, momentos nos quais se estabelecem duas configurações distintas de dueto – respectivamente, entre barítono e clarinete e entre barítono e viola. Mais que um simples “contraponto tímbrico” entre voz e instrumento, intento nesses dois momentos estabelecer uma relação de cunho dramático entre o personagem mendigo e seus duplos abstratos e não verbais, materializados pelo som dos instrumentos musicais em questão. No primeiro dueto estabelece-se uma relação de mimetismo musical recíproco entre o desenvolvimento dos materiais musicais do barítono e do clarinete, tal como exemplificado abaixo:

57 $\text{♩} = 50$ (Andante)

Cl *mf*

Voz *mf*

A - bis - mo cha - ma a -

61

Cl *p*

Voz *mf*

bis - mo So-li-da-rie - da - de, co-gu - me - lo que nas - ce do es - ter - co. Fa-

Exemplo 1: *Canção II*, trecho do dueto entre voz e clarinete

Em contrapartida, apesar de ambas as partes se caracterizarem por um isomorfismo afetivo, no *intermezzo* da *Canção III*, a voz e a viola estabelecem uma tensa relação de contrastes em termos musicais, especialmente a partir do compasso 58:

Un poco più mosso ($\text{♩} = 80$)

Va *p*

Voz

53

Va *pp*

Voz *p* *8va. falsete*

"A - le - crim; vo - cê chei - ra'a a - le - crim".

58 $\text{♩} = 70$

Va *f* *al tallone, sempre*

Voz *f*

Não o a - ro - - - ma. Al - fa - ze - - - ma. Meu - chei - - - ro de'a - le - crim.

Exemplo 2: *Canção III*, trecho do dueto entre voz e viola

A ideia de estabelecer uma relação dramática entre a voz e os instrumentos musicais é, em um primeiro momento, discretamente reforçada na *Canção II* por meio da fala a ser enunciada pelo próprio instrumentista, que repete como um “eco mental” a tradução em português do texto em latim que acabou de ser entoado pelo cantor.

86

Cl

SM

ø

canto gregoriano rouco

Voz

SM

Se - ro - mo - lunt do - rum mo - lae.

As mós dos deuses moem devagar.

mf

Par - ti - - - lha

Exemplo 3: *Canção II*, trecho do dueto entre voz e clarinete, no qual o instrumentista diz, em português, o texto recém cantado em latim pelo barítono

Tal recurso é usado de maneira absolutamente enfática e afetivamente estrutural ao longo de toda *Canção IV*. Em um primeiro momento, de forma individual, cada instrumentista interage verbalmente com o cantor, também a enunciar a tradução em português do adágio previamente cantado em latim, sempre a partir de uma instrução de caráter afetivo indicado na partitura.

6

Cl

SM

Va

SM

calmamente, com cerimônia

Quem começou tem metade da obra executada.

Voz

SM

6

Pno

SM

f

Exemplo 4-a: *Canção IV*, recitação de texto na parte da viola

10

Cl

Va

Voz

qua - ti-ens a - mit-tit su - os.

Pno

10

SM

SM

SM

f

calmamente, com cerimônia

O homem morre tantas vezes quantas vezes perde os seus.

Exemplo 4-b: *Canção IV*, recitação de texto na parte do piano

19

Cl

SM

calmamente, com cerimônia

Não pergunte o que haverá amanhã.

Va

SM

Voz

SM

Pno

19

SM

f

SM

Exemplo 4-c: *Canção IV*, recitação de texto na parte do clarinete

O *Elogio à loucura* – condição afetiva que caracteriza a *Canção IV*, que por sua vez remete-se ao título da mais famosa obra de Erasmo de Rotterdam¹¹ – é intensificado pela atuação verbal simultânea de todos os instrumentistas previstos na instrumentação. Tal atuação é caracterizada por um contínuo direcional da enunciação afetiva, que tem como ponto de partida o “calmamente, com cerimônia”

¹¹ Cf. Tabela 1, do item 6.1.

da enunciação solo da parte da viola, e atinge seu ponto culminante na tensão coletiva indicada do compasso 37 (Exemplo 7-a, “aos gritos, sincronizadamente”), radicalmente contrastada com os sussurros que se seguem poucos compassos adiante, ao término da *Canção IV* (Exemplo 7-b).

35

Cl *sfz* *f* *p* *molto* *ff* *SM* *aos gritos, sincronizadamente* *O homem não nasce homem, ele se faz.*

Va *sfz* *f* *p* *molto* *ff* *SM* *aos gritos, sincronizadamente* *O homem não nasce homem, ele se faz.*

Voz *SM* *fun - gun - tur.*

Pno *SM* *aos gritos, sincronizadamente* *O homem não nasce homem, ele se faz.*

Exemplo 5-a: *Canção IV*, recitação de texto na parte dos instrumentistas

41

Cl *p* *molto* *sfz* *ffz* *SM* *sussurrando, repetindo o texto de forma não sincronizada até o término da entoação do canto gregoriano* *Ninguém nasce só para si.*

Va *p* *molto* *sfz* *ffz* *SM* *sussurrando, repetindo o texto de forma não sincronizada até o término da entoação do canto gregoriano* *Ninguém nasce só para si.*

Voz *SM* *canto gregoriano (murmurado em bocca chiusa)*

Pno *SM* *sussurrando, repetindo o texto de forma não sincronizada até o término da entoação do canto gregoriano* *Ninguém nasce só para si.*

Exemplo 5-b: *Canção IV*, recitação de texto na parte dos instrumentistas

Uma vez definidas certas qualidades do perfil tímbrico do conjunto misto previsto pela partitura, outra importante e fundamental etapa na elaboração dos materiais da peça foi a criação de uma série de entidades harmônicas, de forma a dar suporte a diferentes elementos de uma escritura musical que se pretende afetivamente orientada. Isto posto, os materiais harmônicos da peça foram constituídos por meio de duas perspectivas diferentes.

Por um lado, temos a elaboração de um material construído a partir das propriedades e, principalmente, das limitações em termos de tessitura inerentes ao registro vocal de um barítono, e que por isso chamaremos de “entidades vocais” – embora isso não signifique que tais materiais tenham sido utilizados exclusivamente pela voz. Em um primeiro momento, elaborei uma entidade harmônica de seis alturas distintas entre si, cuja configuração sincrônica passei então a designar como *acorde-mendigo* (Exemplo 6-a), caracterizado pela amplitude e por cobrir toda a extensão do registro de barítono a serem utilizadas na peça. Com isso em vista, no momento da escritura vocal propriamente dita, essa entidade foi realizada tanto de maneira arpejada – de forma a preservar o máximo possível de suas características acórdicas, ainda que em configuração diacrônica (Exemplo 6-b) – quanto de maneira melódica, a partir da constituição de uma escala de seis notas extraída da própria entidade (Exemplo 6-c).



Exemplo 6: Primeira entidade harmônica vocal da peça (*acorde-mendigo*)

Em segundo momento, foi elaborada uma segunda entidade harmônica de seis alturas a partir das notas do total cromático não utilizadas na elaboração do *acorde-mendigo*. Também aqui foi construído um acorde a partir dessas alturas (Exemplo 7-a) e, da mesma maneira, sua articulação diacrônica ocorre tanto por meio do arpejo desse acorde (Exemplo 7-b) quanto por meio de outra escala de seis notas extraídas da própria entidade (Exemplo 7-c).



Exemplo 7: Segunda entidade harmônica vocal

De forma a enriquecer ainda mais a gama de materiais harmônicos sobre a qual a escritura vocal iria se desenvolver, elaborei outras três entidades harmônicas assim como nos agregados anteriores, cada qual também contando com uma disposição acórdica e outra arpejada. Entretanto, dessa vez cada entidade foi constituída por apenas quatro notas distintas entre si, e desta maneira a somatória desses três agregados também acaba por perfazer um novo total cromático¹²:



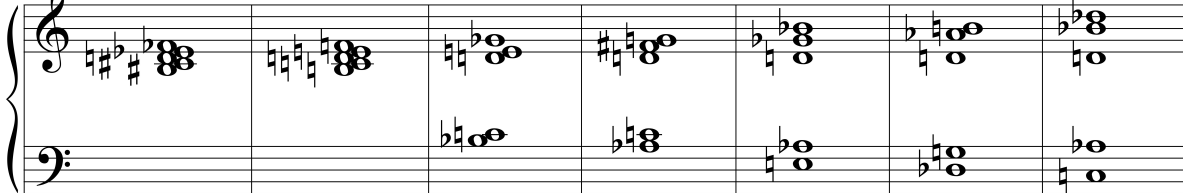
Exemplo 8: Terceira (a), quarta (b) e quinta (c) entidades harmônicas vocais

Paralelamente às entidades harmônicas vocais, elaborei uma série de outros agregados de forma a expandir o campo de desenvolvimento harmônico do conjunto a partir da atuação dos instrumentos em complementação à parte vocal. Integrado por treze agregados diferentes, cada qual composto por cinco alturas diferentes entre si, esse conjunto harmônico caracteriza-se pela direcionalidade projetada em sua estrutura, que parte de um *cluster* de semitons no registro médio (Exemplo 9-a), o qual gradualmente se expande ao grave e ao agudo, até atingir sua tessitura máxima no último agregado (Exemplo 9-b). Todos os agregados detêm como nota central e comum o Ré natural logo acima do Dó central, que nesse contexto desempenha papel de nota polarizante. Por outro lado, somadas todas as notas reunidas por esses treze agregados, temos a proposital ausência da nota Lá natural desse grupo de materiais harmônicos, o que consiste em uma espécie de *antipolarização*. Tal como ocorrido com as entidades harmônicas vocais, esse grupo de agregados será integrado à escritura instrumental a partir de sua configuração sincrônica – isto é, de maneira acórdica ou arpejada –, ao mesmo tempo que são

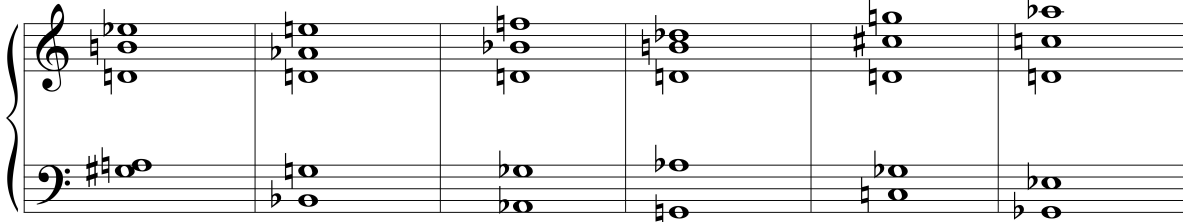
¹² Devido justamente à reduzida quantidade de alturas nessas entidades, sua projeção diacrônica é limitada à disposição arpejada, uma vez que a constituição de escalas musicais de quatro notas se revelou musicalmente desinteressante nesse contexto.

extraídas de forma pontual dessas entidades algumas configurações em forma de escala, em especial, para o uso do clarinete e da viola.

a)



b)



Exemplo 9: Entidades harmônicas instrumentais

Uma vez que a constituição dos materiais de ordem verbal foi tomada como a principal fonte para elaboração dos próprios elementos de ordem rítmica e métrica a serem utilizados na peça, a constituição dos materiais de ordem harmônica completou a base de matérias-primas sonoras para usufruto desse projeto. Uma vez consolidada a base material geral da peça, a principal estratégia de *qualificação afetiva* adotada ao longo de seu processo de escritura foi o estabelecimento, no nível das *configurações*, de relações afetivas. Essas relações ocorrem não apenas por meio de processos de *atribuição* entre o som musical e o inexorável significado semântico oriundo do texto do libreto, mas sobretudo por meio do contraste entre diferentes tipos de *configurações* a partir do delineamento afetivo inerente ao plano literário das canções:

- Canção I - Melancolia;
- Canção II - *Weltschmerz* (“dor do mundo”);
- Canção III - Amor como esperança;
- Canção IV - *Elogio à loucura*.

Tabela 2: plano afetivo das canções

Na *Canção I*, o caráter melancólico, errante e instável que caracteriza a antinarrativa e o estado mental do personagem – e, desta feita, sua própria apresentação nesse momento da peça –, orientou a elaboração de diferentes tipos de *configurações*, ora tal qual ao estilo de um *recitativo seco* (Exemplo 10-a) – uma vez que o desenvolvimento do ritmo prosódico da parte vocal dita a estruturação da configuração instrumental que a acompanha –, ora estabelecendo uma forte relação de contraste entre a escritura vocal e a instrumental (Exemplo 10-b).

The musical score for Exemplo 10-a consists of five staves. The top staff is for Voice (Voz) in bass clef, with lyrics: [ñ] ————— Não sou zum - bi por a - ca - so Des - cui-. The second staff is for Piano (Pno) in treble and bass clefs, with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and dynamic markings *p* and *mf*. The third staff is for Clarinet (Cl) in treble clef, with a dynamic marking *p*. The fourth staff is for Viola (Va) in alto clef, with a dynamic marking *p* and a *sord.* marking. The bottom staff is for Voice (Voz) in bass clef, with lyrics: dei - me do ti - - - ro de mi-se-ri - cór - - dia. Mo - ri - bun - do, vi - vo'à. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 10-a: excerto da *Canção I* (cc. 12-25)

54 Più mosso (♩ = 120)

Cl *p* *sf* *fp*

Va *fp* *sf*

Voz pe - ço pão, pos - tu - lo pa - la - vra. Cho - ro sau - da - - - de.

54 Più mosso (♩ = 120)

Pno *f* *mf* *f* *f* *f*

60

Cl *sf* *fp* *sf* *fp* *sf*

Va *fp* *sf* *fp* *sf* *fp*

Voz Fo - me de'a - mor não co - mo - ve Às vezes endoidece. Ver, não ser.

60

Pno *mf* *f* *f* *f* *f* *mf*

Exemplo 10-b: excerto da *Canção I* (cc. 54-66)

No total, a *Canção I* congrega onze tipos diferentes de configurações, tal como demonstrado na tabela abaixo:

- Configuração 1 - cc. 1-15;
- Configuração 2 - cc.16-32;
- Configuração 3 - cc. 33-37;
- Configuração 4 - cc. 37-42;
- Configuração 5 - cc. 43-51;
- Configuração 6 - cc. 52-53;
- Configuração 7 - cc. 54-84;
- Configuração 8 - cc. 85-96;
- Configuração 9 - cc. 97-102;
- Configuração 10 - cc.103-112;
- Configuração 11 - cc.113-114.

Tabela 3: localização dos diferentes tipos de *configurações* da *Canção I*

Por sua vez, a *Canção II* acaba por estabelecer uma relação de contraste com a parte inicial dessa peça. Primeiramente, ao invés de se enveredar por uma articulação rapsódica – algo implícito a um número musical constituído por onze tipos diferentes de configurações –, aqui temos uma estrutura formal tripartite bem definida:

Seção 1 - cc. 1-56;
Seção 2 - cc. 57-121;
Seção 3 - cc. 122-146.

Tabela 4: localização da diferentes seções da *Canção II*

À maneira de uma *aria da capo* – porém sem ser uma propriamente –, a estrutura tripartite da *Canção II* estabelece uma relação *interna* de contraste. Em um primeiro momento, na *Seção 1* (Exemplo 11), estabelece-se de pronto apenas um tipo de configuração, no qual cada integrante do conjunto desenvolve materiais de maneira individualizada, sem conexões estruturais e auditivas fortes entre si – tais como o compartilhamento de certas figurações, motivos, gestos etc. –, chegando mesmo a sugerir uma escuta do tipo heterofônica.

The musical score for Exemplo 11 is presented in two systems. The first system includes parts for Clarinete in Si, Viola, Voz, and Piano. The tempo is marked as 60. The lyrics are: "Mu - lher - mo - lus - co, tris - te fi - gu - ra. Far - ra - po - fe - mi - ni - no." The second system includes parts for Clarinete, Viola, Voz, and Piano. The lyrics are: "Fe - de. Me - ta - de qual - quer coi - sa,". The score features various musical notations, including dynamics (mf, f, sf, p), articulations (sul pont., non vb.), and phrasing slurs.

Exemplo 11: excerto da *Canção II* (cc. 1-6)

Somente a partir do compasso 57 – que delimita o início da *Seção 2* – é que se desenvolve outro tipo de configuração, a partir do estabelecimento do dueto entre a voz e o clarinete (o qual já abordamos anteriormente). Essa configuração estende-se até o compasso 121, e é interrompida três vezes, sempre em virtude da relação afetiva que se estabelece entre o texto e a música. Em duas delas – entre os cc. 67-71 (Exemplo 12-a) e cc. 99-104 (Exemplo 12-b) – o dueto entre voz e clarinete é interrompido por uma configuração de natureza metalinguística, pois uma vez enunciada a palavra “farândola” pelo solista vocal¹³, a viola imediatamente reage a essa informação com um falso fragmento de música renascentista, ao mesmo tempo em que o personagem, em canto-falado (*Sprechgesang*), quebra a quarta parede que separa os músicos da plateia para lançar uma maldição à sua audiência.

66 $\text{♩.} = 70$ (Vivo)

Cl G.P.

Va f como em uma dança renascentista G.P.

Voz rân - do - la. f O - dei - - o to - dos vo - cês! G.P.

Exemplo 12-a: excerto da *Canção II* (cc. cc. 67-71)

98 $\text{♩.} = 70$ (Vivo)

Cl G.P.

Va f quasi escrasé G.P.

Voz ran - - - - - ça. f O - dei - o to - dos vo - cês! G.P. Riem.

Exemplo 12-b: excerto da *Canção II* (cc. 98-104)

¹³ Palavra cujo significado remete-se tanto à vadiagem e à mendicância quanto a um tipo de dança renascentista.

Os moldes da estruturação formal tripartite empregada na *Canção II* foram retomados para a estruturação da *Canção III*, segundo o esquema abaixo:

Seção 1 - cc. 1-48;
Seção 2 - cc. 49-91;
Seção 3 - cc. 92-142.

Tabela 5: localização da diferentes seções da *Canção III*

Entretanto, na *Canção III*, a constituição de sua configuração não ocorre por meio de uma escritura de sugestão heterofônica. Pelo contrário, procurei aqui desenvolver uma escritura que equilibrasse tanto as demandas de ordem prosódica, oriundas da escritura vocal, como aquelas típicas da linguagem instrumental que, ao mesmo tempo que se integram de forma orgânica ao fluxo rítmico-prosódico da voz, desenvolvem-se por critérios de escritura absolutamente próprios e particulares da linguagem de cada instrumento.

The musical score for *Canção III*, measures 1-9, is presented in two systems. The first system includes parts for Clarinet in Si, Viola, Voice, and Piano. The second system includes parts for Clarinet, Viola, Voice, and Piano. The tempo is marked 'p = 60' and 'In Tempo'. The key signature has two flats. The score shows various musical notations including triplets, staccatissimo, and piano markings.

System 1:

- Clarinet in Si:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (half), A4 (half), B4 (half), C5 (half). Dynamics: *pp*.
- Viola:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Dynamics: *pp*. Markings: *sord.*, *p*, *ad libitum*.
- Voz:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Lyrics: Nii-lis - ta li - - - - - ri - co, sou sim, sem - pre fui. A
- Piano:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Dynamics: *pp*. Markings: *staccatissimo*, *simile*.

System 2:

- Cl:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (half), A4 (half), B4 (half), C5 (half). Dynamics: *p*.
- Va:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Dynamics: *sempre pp*.
- Voz:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Lyrics: trou - - - - - xe - mou - - - - - xe. A pou - - - - - cas
- Pno:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half). Dynamics: *sempre pp*. Markings: *non staccato*.

Exemplo 14: excerto da *Canção III* (cc. 1-9)

Tal como na parte que a precede, também a *Canção III* prevê em sua seção central um dueto contrastante entre voz e instrumento. Neste caso, a partir do compasso 58 estabelece-se uma relação de alteridade entre a linha do barítono, que, ao se ater a um certo tipo de lirismo, passa a ser ritmicamente vergastada por uma sequência de notas *non legato* e *al tallone* desferida pela viola.

58 ♩. = 70

Va *f* *al tallone, sempre*

Voz *f*

Não o a - ro - - - ma. Al - fa - ze - - - ma. Meu - chei - - - ro de'a - le - crim. - - -

63

Va

Voz

Con-di - ção - - - mal-chei - ro - sa de mim mes - - - mo... Só não - - - me'a-cos -

69

Va

Voz

tu - - - mo com'a sau - da - - - - de. Cor - te que não ci-ca-tri - - - za

Exemplo 15: excerto da *Canção III* (cc. 58-72)

Tal como ocorrido na canção anterior, a configuração da seção central da *Canção III* só é modificada em virtude da relação afetiva que se estabelece entre o texto e a música, mais especificamente, a evocação da voz da amada a partir do compasso 87, à qual se segue outro canto gregoriano, que por sua vez encerra a *Seção II* desta canção.

A partir do compasso 96 temos a retomada da configuração que caracteriza a *Seção 1* desta canção, e tal como ocorre no número anterior, nessa retomada de matérias e configurações, não há repetição literal do libreto, ainda que nas partes instrumentais muitos elementos sejam repetidos.

Exemplo 17: excerto da *Canção III* (cc. 92-103)

A propósito da utilização de uma estruturação formal relativamente trivial e carregada de historicidade¹⁴ nas canções intermediárias do ciclo, é importante nesse ponto explicitar que tal ação foi motivada principalmente por uma ideia de *bancarrota mnemônica* presente no texto de Affonso Ferreira. Admitindo-se que, em música, o *reconhecimento* de elementos e ideias musicais constitui parte importante do processo de sua escuta, apreensão e compreensão, parte significativa desse processo de reconhecimento de elementos musicais está condicionada, por sua vez, à reaparição de ao menos uma parcela desses elementos. É nesse sentido que a noção de estruturação musical como uma complexa arquitetura de *repetições* desenvolveu-se e consolidou-se ao longo da história da música ocidental, sendo a fórmula *aria da capo* apenas uma das muitas cristalizações formais desse fenômeno.

Foi por tencionar expor o ouvinte a uma situação de *bancarrota mnemônica* tão ostensivamente presente na prosa original do *Mendigo...* que me apropriei de forma não literal e estilisticamente descontextualizada dessa fórmula histórica. Por um lado, oferece-se de forma parcial ao ouvido o elemento concreto da repetição – em especial, as configurações de ordem textural constituídas pela parte instrumental. Entretanto, justamente por se tratar de uma repetição de ordem textural e não de uma repetição temático-melódica – tal como tradicionalmente ocorre em uma *aria da capo* –, tal repetição não estabelece elos com os códigos estilísticos e hábitos de escuta historicamente consolidados: escuta-se algo novamente, mas o material de maior proeminência fenomenológica – isto é, a linha vocal – é concomitantemente configurado de forma essencialmente distinta. A repetição existe, mas ela é latente, e nesse contexto a *bancarrota mnemônica* consiste em expor o ouvinte a uma condição de dubiedade na qual a escuta musical situa-se entre a lembrança e a amnésia, entre a repetição literal de elementos não estruturais para a escuta musical e a falsa literalidade nas eventuais relações de repetição percebidas pelo ouvido.

Por fim, a *Canção IV* encerra o ciclo oferecendo um quarto elemento de contrastante em termos de configuração. Ao observar que nessa parte o texto do libreto consiste apenas nos adágios de Erasmo de Rotterdam – os quais ao longo da

¹⁴ Tal como afirmado anteriormente, isto ocorre porque a estrutura formal tripartite utilizada nas *Canções II e III* em muito se assemelha à de uma *aria da capo*, fórmula típica da poética barroca, abundantemente utilizada no repertório operístico entre os meados do século XVII e as primeiras décadas do século XIX.

peça foram sempre entoados à maneira de um canto gregoriano –, optei por aqui empregar um tipo de configuração polifônica bastante simples: a homofonia, que integrará a escritura entre as partes instrumental e vocal como uma espécie de tênue e deturpado fio mnemônico sonoro da presentidade, deturpada pelo avançado grau de sandice do mendigo. Entretanto, refutando uma estilização histórica, adoto como matéria-prima o rol de entidades harmônicas instrumentais anteriormente demonstrado. Ao término de cada entoação de um adágio em latim, segue sua tradução para o português (tal como ocorre no romance), proferida, porém, por diferentes *duplos* do mendigo, isto é, um dos instrumentistas que integra o grupo:

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinete in Si^b, Viola, Voz (Voice), and Piano. The second system includes parts for Cl (Clarinet), Va (Viola), Voz (Voice), and Pno (Piano). The tempo is marked as 40. The key signature has two flats. The vocal part is in Latin and Portuguese. The instrumental parts are in various registers and dynamics.

System 1:

- Clarinete in Si^b:** Treble clef, 4/4 time, tempo 40. Dynamics: *p*.
- Viola:** Alto clef, 4/4 time, tempo 40. Dynamics: *p*. Marking: *sord.*
- Voz:** Bass clef, 4/4 time, tempo 40. Dynamics: *p*. Lyrics: *Di - mi - dium fac - ti qui ce - pit ha - bet.*
- Piano:** Grand staff, 4/4 time, tempo 40. Dynamics: *p*.

System 2:

- Cl:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *p*. Marking: *SM*.
- Va:** Alto clef, 4/4 time. Dynamics: *p*. Marking: *SM*. Instruction: *calmamente, com cerimônia*. Lyrics: *Quem começou tem metade da obra executada.*
- Voz:** Bass clef, 4/4 time. Dynamics: *p*. Marking: *SM*. Lyrics: *Ho - mo to - ti - ens mo - ri - tur,*
- Pno:** Grand staff, 4/4 time. Dynamics: *f* and *p*. Marking: *SM*.

Exemplo 18: excerto da *Canção IV* (cc. 1-9)

Se na primeira canção do ciclo tivemos no âmbito formal um desenvolvimento fragmentado e rapsódico das diferentes configurações nele constituídas, e na segunda e terceiras canções tivemos, em contrapartida, uma estrutura formal

marcada pelo seccionamento e pela repetição de suas estruturas internas, nessa última canção optei por um *continuum* direcional. Tal como ilustrado no exemplo acima, esse *continuum* tem como ponto de partida elementos e construções afetivas mais plácidas, que gradualmente rumam a um estágio de tensão caracterizador da própria loucura *in totum* do personagem, concluído por um violento e denso *cluster* ao piano, cuja sonoridade se antagoniza com a nota polar Ré natural emitida em uníssono pelo clarinete e pela viola. É como um resquício em forma de eco e reverberação dessa sonoridade singular e insólita da parte instrumental que emerge a última aparição vocal, tanto pela voz do barítono, sintomaticamente a entoar um “anticanto” sem texto e em *boca chiusa*, enquanto que simultaneamente os instrumentistas enunciam sussurrando – de certa maneira, um tipo de “antifala” – a última e definitiva frase do mendigo.

[illegible]

Exemplo 19: excerto da *Canção IV* (cc. 35-44)

A propósito, a entoação do canto gregoriano ao término da *Canção IV* consiste também na conclusão do uso desse tipo de escritura vocal, que se articula de forma

transversal ao longo da peça. Tal como já explicitado anteriormente, a citação de adágios em latim por parte do mendigo constitui elemento recorrente no próprio do romance de Affonso Ferreira, e dada importância que tais aforismos desempenham na configuração discursiva da obra literária – a ponto de estarem presentes no próprio título do livro –, eles foram prontamente absorvidos pelo libreto da peça. Apesar de o autor realizar algumas poucas referências musicais ao longo do romance – mais especificamente, remete-se à canção de jazz *My funny Valentine*, interpretada por Billie Holiday –, na citação dos adágios não há, no entanto, qualquer tipo de referência musical. Entretanto, a excepcionalidade da natureza textual e literária dos adágios me instigou a buscar uma forma de expressão musical que, de certa forma, se equiparasse à dimensão intertextual que esses adágios desempenham no romance¹⁵. Essas circunstâncias acabaram por me conduzir a uma conexão entre o mendigo de Affonso Ferreira e outro personagem da literatura contemporânea: o ator Hendrik Höfgen, do romance *Mefisto – Romance de uma carreira*, de Klaus Mann. Ao longo dessa narrativa, o protagonista tem por hábito entoar durante seus longos banhos de banheira melodias de caráter gregoriano, porém com textos seculares e de forma desleixada, fato esse que, por sua vez, deixa horrorizada sua única e ocasional ouvinte, a senhoria do imóvel onde o personagem habita.

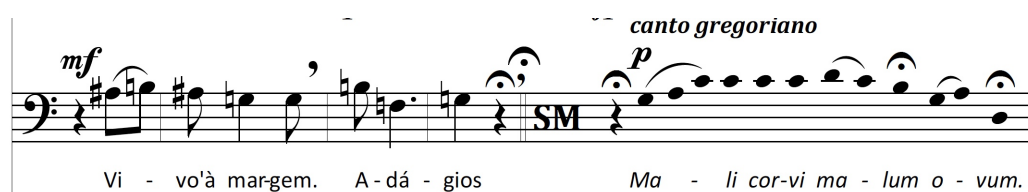
Foi a possibilidade de dessacralização do canto gregoriano por meio de um tipo de *contra-facta*, na qual a escritura musical aos moldes do canto gregoriano é associado um texto não litúrgico – justamente os adágios de Erasmo de Rotterdam –, que se mostrou fator de relevância para minha escolha desse tipo de escritura visando ao tipo de situação dramático-afetiva contida no libreto. Trata-se, sem dúvida, de uma associação insólita, que é reforçada, no entanto, pela conveniência de sua natureza monódica – lembremos que este projeto consiste em uma peça vocal solista – e pelo próprio fato histórico de o canto gregoriano ainda ser uma prática musical importante no contexto social à época de Erasmo de Rotterdam (1466-1536)¹⁶, ainda que nesse período um novo tipo de prática harmônica

¹⁵ Cf. item 6.1.

¹⁶ Vale inclusive a pena evocar o fato de Erasmo de Rotterdam ter realizado toda a sua formação como monge agostiniano, e, dessa forma, inexoravelmente estar familiarizado com esse tipo de prática musical.

polifônica, que caracterizaria as poéticas renascentistas como um todo, já estivesse em franco processo de consolidação.

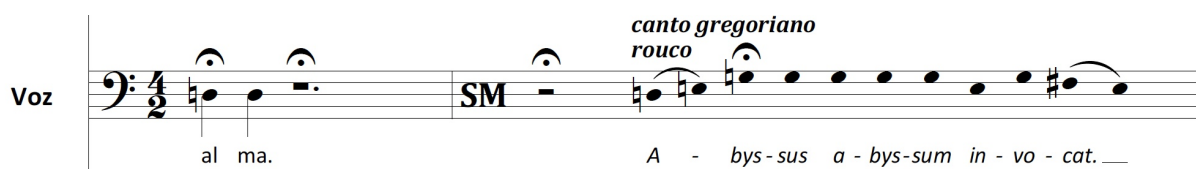
Entretanto, o canto gregoriano não é aqui utilizado em forma de citação: todas as melodias foram especialmente elaboradas para essa peça, mantendo-se inicialmente certas propriedades técnicas e estilísticas que lhes são características. Entretanto, ao longo das quatro canções, a aparição dos “adágios gregorianizados” passa por um gradual e direcional processo de erosão –reflexo da bancarrota mnemônica e mental do personagem –, realizado tanto por meio da deturpação da natureza harmônica modal do canto gregoriano quanto pela forma de entoação vocal dessas melodias por parte do cantor, iniciada da maneira plácida normalmente associada a esse tipo de prática musical, passando por diferentes tipos de distorção da emissão vocal, até chegar ao anticanto que encerra o ciclo.



Exemplo 20-a: primeira aparição de adágio gregorianizado, *Canção I*, c. 52



Exemplo 20-b: segunda aparição de adágio gregorianizado, *Canção I*, c. 113



Exemplo 20-c: terceira aparição de adágio gregorianizado, princípio do processo de erosão estilística, *Canção II*, c. 54

Exemplo 20-d: quarta aparição de adágio gregorianizado, *Canção II*, c. 86

Exemplo 20-e: quinta aparição de adágio gregoriano, *Canção II*, cc. 136-139, única ocasião em que esse tipo de escritura é realizada de forma metricamente medida e com acompanhamento do conjunto instrumental

Exemplo 20-f: sexta aparição de adágio gregoriano, *Canção III*, c. 35

Exemplo 20-g: sétima aparição de adágio gregorianizado, *Canção III*, c. 90



Exemplo 20-h: oitava e última aparição de adágio gregorianizado (“anticanto”),
Canção IV, c. 44

6.4. Entre o *Liederabend* e o teatro musical: algumas implicações performáticas

Ao longo dos últimos anos, desde o término da primeira versão da partitura das *Canções do mendigo*, ainda em meu primeiro ano no programa de doutorado em música, tive o privilégio de ter a peça não apenas estreada, mas remontada em diferentes ocasiões e lugares, contando com a atuação de diferentes músicos, sempre engajados na realização de um trabalho musical de alto nível e generosos ao indicar correções e melhorias. O processo de apresentação da peça em diferentes oportunidades rendeu uma série de contribuições por parte dos músicos que, por fim, foram assimiladas ao formato final dessa peça. Essas colaborações e as diferentes ocasiões de apresentação revelaram-se verdadeiro laboratório prático na construção de um projeto performático para peça, que tem como base a estrutura delineada por sua partitura, mas que não se limita necessariamente a ela.

Em princípio, nada impede que as *Canções do mendigo* sejam apresentadas unicamente a partir do material contido na partitura, como um simples recital, ou como parte integrante de um. Entretanto, desde a sua primeira apresentação, foi oferecida a oportunidade de realizar um tipo de espetáculo que teria a música como base fundamental, mas que poderia extrapolar os limites de sua partitura.

Estreada em 7 de junho de 2014 no Auditório da CPFL Cultura, em Campinas, a peça contou com a interpretação de Savio Sperandio (barítono), Luiz Afonso Montanha (clarinete), Elisa Monteiro (viola) e Karin Fernandes (piano). Já para essa ocasião foi oferecida a oportunidade de realizar um tipo de espetáculo que fosse além da simples apresentação musical das quatro canções que integram a peça. Aproveitando não apenas a disponibilidade como também o talento e a vocação do autor do romance para realizar leituras dramáticas – em especial, dos textos de sua autoria –, decidi então empreender para a estreia um espetáculo que mesclasse o

plano musical e o plano literário em um terceiro plano, o teatral. De forma conjunta com libretista e com o autor do romance, elaboramos uma seleção de trechos originais do romance que, por meio da leitura dramática, iria se emaranhar à interpretação musical.

Diferentemente de uma peça de teatro ou de uma ópera, ainda que em uma leitura dramática não exista um compromisso formal com uma série de questões de ordem cênica, fundamentais para a caracterização do espetáculo teatral propriamente dito, não é incomum nesse tipo de situação emergir de maneira espontânea uma dimensão intensamente teatral. No caso do espetáculo de estreia, a atuação do narrador-autor no palco, junto aos músicos, acabou por estabelecer no plano teatral um “novo” personagem, na verdade o *duplo* do cantor-mendigo, reforçando assim, no campo performático, a noção de *duplo* já trabalhada em termos essencialmente musicais no processo de escritura. Tal situação fez com que se somasse um trabalho dramático à performance da parte vocal empreendida por Sperandio, isto é, a construção do personagem mendigo, ainda que no espetáculo nenhum tipo de recurso de figurino e cenografia tenha sido utilizado como parte complementar a esse processo. Por outro lado, o próprio Affonso Ferreira viu-se espontaneamente condicionado em sua leitura a estabelecer uma entonação de caráter dramático, o *duplo* literário-narrativo do mendigo musical. Como resultado final obteve-se um espetáculo híbrido, que tenuemente flerta com o modelo dos *Liederabende* (ou simplesmente *sarau*)¹⁷, uma vez que nessas ocasiões a interpretação de canções – em geral, para piano e voz – era, justamente, intermediada por leituras poéticas. Entretanto, o espetáculo em questão não se classifica como um *Liederabend* não apenas por este não ser um “espetáculo” propriamente dito, mas também devido ao forte apelo teatral (em princípio ausente em um *Liederabend*) que a reunião dos elementos previamente citados acabou por estabelecer na estreia da *Canção do mendigo*.

Em outro momento, mais precisamente em 8 de dezembro de 2015, ocorreu a segunda apresentação das *Canções do mendigo*, como parte da programação da

¹⁷ Ao longo do século XIX, o *Liederabend* estabeleceu-se como importante ponto da vida social, e por meio do qual foi criada e desenvolvida a cultura musical do *Lied*. Apesar de na moderna historiografia da música essa prática ser terminologicamente designada pelo vocábulo em alemão, esse tipo de ocasião não se limitou à vida social do universo germânico, tendo, de certa maneira, se difundido em diferentes países e culturas ocidentais.

Série Música de Câmara Brasileira, então promovida pelo Theatro São Pedro da capital paulista. Desta vez a interpretação ficou a cargo de Jorge Trabanco (barítono), Jussan Cluxnei (clarinete), Edmur Mello (viola) e Renan Branco (piano). Apesar de nessa ocasião não ter pessoalmente participado de maneira ativa de sua produção e ensaios, optou-se por adotar para essa apresentação o mesmo esquema realizado na estreia da peça, dessa vez tendo como narrador o autor libreto, João Luiz Sampaio. Mesmo com a mudança total do elenco em relação àquele que empreendeu a estreia da peça, a solução performática estabelecida naquela ocasião provou-se consistente, uma vez que os mesmos tipos de relações dramático-musicais reemergiram nessa segunda apresentação.

Em 15 de setembro de 2016 ocorreu a mais recente apresentação da peça, desta vez pela série Música Contemporânea na Sala do Conservatório, promovida pelo Theatro Municipal de São Paulo, ocasião em que o grupo instrumental da estreia voltou a se reunir, desta vez tendo na parte vocal o barítono Sebastião Teixeira. Para essa apresentação, foi planejada a realização de um espetáculo que acentuasse as características teatrais do conjunto integrado pela leitura dramática e pela parte musical. Isso em vista, somou-se ao projeto a participação do dramaturgo e diretor de cena Leo Lama, de forma a trabalhar diversos aspectos relacionados à movimentação em cena, expressão e visagismo não desenvolvidos nas ocasiões anteriores. Entretanto, a partir da imprevista impossibilidade de os autores tanto do romance quanto do libreto poderem participar da leitura dramática, houve a adaptação do esquema original. Aproveitando-se da experiência de Teixeira como artista de teatro de ópera, transferiu-se a ele a tarefa da leitura dramática. Entretanto, uma vez que tal ação eliminava de cena a figura do *duplo* do mendigo, tal fato acarretou um contínuo dramático na atuação do cantor que, por sua vez, cristalizou de forma plena a configuração do personagem mendigo tenuamente delineado pela partitura.

Entretanto, apesar da imprevista simbiose dramática ocorrida entre texto falado e texto musicado a partir da enunciação de ambas por uma mesma voz-personagem, tal situação levou a uma adaptação do texto lido, que passou por um processo tanto de corte quanto de rearranjo em relação à sua disposição original, chegando-se então ao seguinte formato:

Recitação (antes da primeira canção):

O ser humano é de natureza soturna – carece vez em quando da parlapatice do outro. O insólito alheio condimenta nossas vidas. Conversava horas seguidas com ela sobre os despropósitos humanos. Calçar sapatos um diferente do outro é estripulia da estética – não é desatino, não senhor. Sim: descontrole da mente veio com a chegada do desamor dela. Meu não, nunca deixei, deixarei jamais de amá-la. Tatuagem que o senhor vê aqui no braço esquerdo é a primeira letra do nome de minha amada: N. Saberá explicar jeito nenhum em poucas palavras; amor grande demais; perda dele teve a dimensão da loucura. A loucura às vezes chega quando se é tragado pela perda; é cegueira lúcida que despedaça a alma.

CANÇÃO IRecitação:

Meu desatino não é obra do acaso. Perdendo-a perdi ato contínuo a bússola o leme o prumo. Perdi a outra metade da esfera de que falou Platão. Vítima fatal da incompletude – sou sim. Com o tempo, fui ensinando meu olhar a catalogar semblantes. Sou periscópio andarilho. Dia todo procurando rosto dela no rosto das outras pessoas.

CANÇÃO IIRecitação:

“Erasmus de Roterdã. De pequena estatura, carnação branca, olhos azuis, olhar irônico, voz doce, bela pronúncia. O fundo de seu caráter era de vivo sentimento: bondoso de coração, suave, urbanidade de trato, amizade constante. A censura, que talvez lhe possa fazer, é ter-se excedido no gracejo, ainda que o fizesse com muita graça.” Entristece-me ver minhas unhas nesta imundície. Corpo todo tempo inteiro numa sujidade inqualificável. Depois de alguns anos palmilha-se vereda batida; habitua-se. O caminho da farandolagem não oferece alternativas: estamos predestinados à fedentina perpétua. Ela, minha amada, gostava do meu cheiro pretérito. Alecrim; você cheira a alecrim – dizia-me, maliciosa, quando nossos corpos, nus, insinuavam carícias mútuas. Hoje sei porque pessoas feito o senhor gostam de falar comigo mantendo certa distância. Entendo. Meu epitáfio: não tive nenhum prazer em conhecê-los.

CANÇÃO IIIRecitação:

Música huífa única arte talvez com caráter verdadeiramente cósmico; é etérea estelífera atmosférica; subjetiva sim catrâmbias! mas participa com mais veemência nela minha interioridade; literatura por exemplo há terrosa orgânica bacteriana; dificilmente ele bom livro me faz por assim dizer mover-me em equilíbrio no espaço; com ela boa música oigalê! flutuo quase sempre. Música enternecedora do gaiteiro poderá possivelmente fazê-los imaginar que já morreram; que vivem num canto encantador qualquer do Paraíso. O senhor tem razão: a possibilidade de sonhar já está apodrecida. Este som suave de gaita possivelmente chegue aos seus ouvidos em forma de tortura. Trilha sonora desesperadora do *delirium tremens*.

CANÇÃO IVRecitação:

Há dez anos enveneno-me aos poucos com o ácido cianídrico da espreita inútil. Veja minhas mãos quando deixo livro de adágios sobre o tatame. Sim: trêmulas in extremis. Prenúncio parkinsoniano surgiu seis meses atrás. Amada imortal estivesse aqui diria: Insólito; você é insólito. Depois choraríamos. Acho que ela não chegará a tempo: ratos voltaram; agora são duas centenas talvez. Guinchos uníssonos ferem feito sabre meus tímpanos. Sensação de tê-los todos juntos dentro do cérebro é terrificante. Hipóteses. Voltaram. Agora, pela timidez dos guinchos, são apenas dois ou três ou quatro se tanto — vieram buscar o resto de minha memória que deixaram cair pelo caminho.

FIM

A apresentação das *Canções do mendigo* em três ocasiões diferentes, e a partir de dois formatos distintos, evidenciou a versatilidade que em termos de espetáculo pode-se obter a partir de uma estruturação que propõe uma série de elementos fixos – nesse caso, o próprio discurso musical contido em sua partitura – e mantém em aberto uma série de aspectos de ordem performática. Desta maneira, permite-se que a própria obra possa ser constantemente repensada e (re)criada a partir de diferentes demandas, possibilidades e desejos, sem que com isso coloque-se em risco a integridade de seu projeto artístico, uma vez que assume-se como parte de suas características performáticas a condição de *work-in-progress*. Esta condição mantém, por sua vez, a peça em constante instabilidade e provisoriedade em relação a qualquer definição que se faça ao seu *gênero*, uma vez que nestes termos as *Canções do mendigo* podem ser entendidas tanto como um “tradicional” *Liederkreis* ou mesmo como um tipo de teatro musical ou, quiçá, uma *antiópera*.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ADORNO, T.W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ARNOLD, D. (ed.) **The new Oxford companion to music**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- BENVENISTE, E., **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.
- BERIO, L. **Laborintus II (partitura)**. Wien: Universal Edition, 1976.
- BERIO, L. **Remembering the future**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006
- BERIO, L. **Sequenza III**. In: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>, acessado em 18.03.2016.
- BERIO, L. e DALMONTE, R. **Entrevista sobre a música**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BOULEZ, P. **Timbre and composition – timbre and language**. New York-London: Contemporary Music Review, Vol. 2, 1987, pp. 161-171.
- BOSSEUR, D.; BOSSEUR, J.-Y. **Revoluções musicais**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- BREGMAN, A. S. **Timbre, orchestration, dissonance et organisation auditive** (In: Le timbre, métaphore pour la composition). Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 204-215.
- COHEN-LEVINAS, D. **L'opéra et son double**. Paris: Vrin, 2013.
- COHEN-LEVINAS, D. **Le désaffect musical chez Schoenberg: ce qui ne peut être composé**. In: Récit et représentation musicale (COHEN-LEVINAS, D., org.). Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 87-102.
- COHEN-LEVINAS, D. (org.) **Récit et représentation musicale**. Paris: L'Harmattan, 2002.
- CHRISTENSEN, T. (ed.) **The Cambridge history of Western music theory**. New York: Cambridge University Press, 2008.
- DAHLHAUS, C. **Problemas estéticos da música eletrônica**. In: Música eletroacústica: história e estéticas (MEZENES, F., org.). São Paulo: Edusp, 1996, pp. 171-179.
- DELIÈGE, C. (org.) **Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM**. Sprimont: Mardaga, 2003.
- DIAS, H. G. **Música em duas dimensões: correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

DONIN, N.; e FENEYROY, L. **Théories de la composition musicale au XXe siècle**. Paris: Symetrie, 2013

FENEYROU, L. (org.) **Musique et dramaturgie – esthétique de la représentation au XXe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

FERREIRA, E. A. **Bancarrota mnemônica**. In: Revista Fapesp, nº 210, agosto de 2013, pp. 92-93.

FERREIRA, E. A. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FÓNAGY, I. **La métaphore en phonétique**. Ottawa: Didier, 1980.

FRUNGILLO, M. D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FUBINI, E. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUBINI, E. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

FUBINI, E. **Música y lenguaje en la estética contemporánea**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GREEN, M. S. **Self-expression**. Oxford: Orxford University Press, 2007.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados da alma**. São Paulo: Ática, 1993.

GRIFFITHS, P. **Modern music: the avant garde since 1945**. New York: George Braziller, 1981.

GRIFFITHS, P. **Música moderna: de Debussy à Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

GRISEY, G. **Structuration des timbres dans la musique instrumentale** (In: Le timbre, métaphore pour la composition). Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 352-385.

GROUT, D.J. e PALISCA, C.V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOSTELANETZ, R.; e DARBY, J. (org.) **Classic essays on twentieth-century music: a continuing symposium**. New York: Schirmer Books, 1996.

JESPERSEN, O. **Language; its nature, development and origin**. London: George Allen & Unwin, 1964.

LABORDA, J. M. G. **La composicion tímbrica: G. Ligeti (*1923) Lux Aeterna (1966) y Atmospheres (1961)**. In: Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica). Madrid: Editorial Alpuerto, 1996, pp. 195-211.

LANGER, S. K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

LANGER, S. K. **Philosophy in a New Key**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

LE VOT, G. **Vocabulaire de la musique médiévale**. Paris : Minerve, 2001

LENTINI, D. **La musica e le emozioni: percorsi nell'estetica analítica**. Milano: Mimesis Edizioni, 2014.

LIGETI, G. **Metamorphoses of musical form**. In: *Die Reihe* 7 (edição em inglês): pp. 5-19, 1964.

MANOURY, P. **Les limites de la notion de “timbre”**. In: *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 293-299.

MARTINELLI, L. **A noção de textura musical no repertório instrumental-orquestral da segunda metade do século XX**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2004.

MCCRELESS, P. **Music and rhetoric**. In: *The Cambridge history of Western music theory* (CHRISTENSEN, T., org.). New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 847-879.

MENEZES, F. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, F. **Luciano Berio et la phonologie: une approche jakobsonienne de son oeuvre**. Frankfurt/Paris/New York: Peter Lang, 1993.

MENEZES, F. **Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical**. São Paulo: Edusp, 2013.

MEZENES, F. (org.) **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

MENEZES, F. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MENEZES, F. **Les trois passions des trois temps**. In: *Sinergias Brésil*, nº 9, Année 2011 (DAHLET, V.B. e AYER, M., org.). São Paulo: Editora Humanitas, pp. 91-102.

NICOLAS, F. **Affect musical et singularité instrumentale: à l'écoute de Spinoza....** In: *Récit et représentation musicale* (COHEN-LEVINAS, D., org.). Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 153-168.

OLIVE, J.P. **Material e música informal: duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno**. *Artefilosofia*, nº 7, Ouro Preto, pp. 86-95, 2009.

PINTO, J. P. ***O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam, de Evandro Affonso Ferreira***. In: <https://paisagensdacritica.wordpress.com/2013/11/04/722/>. 2013, acessado em 25.03.2016.

PORĘBSKI, M. **Atribuição**. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Artes – Tonal/atonal. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 159-176.

SAMSON, J. **Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920**. New York: W.W. Norton & Company, 1977.

SAPIR, E. **Il linguaggio – Introduzione ala linguística**. Torino: Einaudi, 1969.

SÈVE, B. **L'instrument de musique: une étude philosophique**. Paris: Seuil, 2013.

SCHOENBERG, A. **Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg**. New York: St. Martins Press, 1975.

STRAVINSKY, I. **Poética musical (em 6 lições)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TARUSKIN, R. **The Oxford history of western music, vol. 2: Music in the seventeenth and eighteenth centuries**. Oxford-New York: Oxford University Press, 2010.

TARUSKIN, R. **The Oxford history of western music, vol. 4: Music in the early twentieth century**. Oxford-New York: Oxford University Press, 2010.

TARUSKIN, R. **The Oxford history of western music, vol. 5: Music in the late twentieth century**. Oxford-New York: Oxford University Press, 2010.

TIBURI, M. **O abandono nosso de cada dia**. In: <http://revistacult.uol.com.br/home/o-abandono-nosso-de-cada-dia-sobre-o-novo-livro-de-evandro-affonso-erreira/>, acessado em 14.03.2017.

TOSI, Daniel. **Perspectives nouvelles de 1945 à 1985**. In: Histoire de la musique. Paris: Larousse-Bordas, 1998, pp. 997-1102.

VIGNAL, M. **Dictionnaire de la musique**. Paris: Larousse-Bordas, 1996.

WHITTALL, A. **Musical composition in the twentieth century**. Oxford-New York: Oxford University Press, 1999.

ZAMPRONHA, E. S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume, 2000.

ZUBEN, P. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Anexo

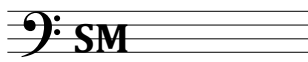
Partitura da peça *Canções do mendigo*, de Leonardo Martinelli.

O registro sonoro da estreia da peça pode ser tanto ouvido em *streaming* ou ter seus respectivos arquivos de áudio descarregados a partir do link:

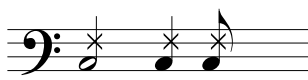
<https://soundcloud.com/martinellix/sets/mendigo>

As canções do mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam

Instruções gerais



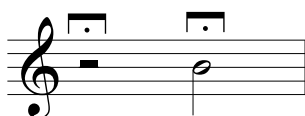
métrica e tempo livres, "*senza misura*"



canto-falado (*sprechgesang*)



c.v. = *con la voce*, indicação aos instrumentistas, que no trecho indicado, até a aparição do símbolo *, deve acompanhar o cantor



"fermata quadrada", usada nas partes instrumentais para indicar uma sustentação da nota ou da pausa guiada pela fala do cantor

As canções do mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam

Leonardo Martinelli

*Libreto de João Luiz Sampaio, a partir
da obra de Evandro Affonso Ferreira*

I

Clarinet in Si

Viola

Voz

Piano

Tempo: ♩ = 60

Dynamic markings: *f*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*, *sfp*, *sf*, *non vb.*, *vb.*, *molto*, *ff*, *in corda*

7

Cl

Va

Voz

[ñ] _____

7

Pno

sfz

p

pp

mf

p

pp

p

mf

ff

f

mf

12 $\text{♩} = 60$

Cl

Va

Voz

p *mf* *p* *mf*

[ñ] Não sou zum - bi por a - ca - so Des - cui -

12 $\text{♩} = 60$

Pno

pp *

19

Cl

Va

Voz

p *sord.* *p*

dei - me do ti - - - ro de mi-se - ri - cór - - dia. Mo - ri - bun - do, vi - vo à

19

Pno

26

Cl

Va

Voz

pp *sf* *p* *mf* *sf* *p* *molto* *senza sord.*

bei - ra da vi - da. Co - me - çou com o "esse" do'a - deus.

26

Pno

33 $\bullet = 60$

Cl

Va

Voz

Pno

mf *p* *sf* *mf* *p* *sf*

mf *p* *sf* *mf* *p* *sf*

f *falsete* *8va*

"A - ca - bou - se"; A concisão do punhal.

33 $\bullet = 60$

ff

ff

40

Cl

Va

Voz

Pno

mf *p* *sf*

mf *p* *sf*

falsete *8va*

mf *3:2* *f* *3*

"A - - - deus". Andarilho mnemônico. Sou sim. Pés as - sim, de - se - qui - li - bra - dos. Pária.

40

ff

ff

48

Cl

Va

Voz

Pno

p *fp*

p *fp* *canto gregoriano*

mf *p* *irônico* *mf*

Vi - vo'à margem. A - dá - gios Ma - li cor - vi ma - lum o - vum. (De mau corvo mau ovo). Não

48

f *ff*

f *ff*

54 **Più mosso** (♩ = 120)

Cl *p* *sf* *fp*

Va *fp* *sf*

Voz

pe - ço pão, pos - tu - lo pa - la - vra. Cho - ro sau - da - - - de.

54 **Più mosso** (♩ = 120)

Pno *f* *mf* *f* *f* *f*

60

Cl *sf* *fp* *sf* *fp* *sf*

Va *fp* *sf* *fp* *sf* *fp*

Voz

Fo - me de'a - mor não co - mo - ve Às vezes endoidece. Ver, não ser.

60

Pno *mf* *f* *f* *f* *f* *mf*

67

Cl *fp* *sf* *fp*

Va *sf* *fp* *sf* *fp*

Voz

Noi - tes sem te - to, sem pa - re - des. Noi - tes nu - as, fei - - - tas d'es-

67

Pno *f* *f* *mf* *f* *mf* *f*

90 *c.v.*

Cl

Va

Voz

Não é bom a - mar em de - ma - si - a. Às ve - zes, en - doi - de - ce.

90

Pno

p

97 **L'istesso Tempo**

Cl

Va

p

Voz

"A - ca - bou - - - se"; "A - - - - - deus".

97 **L'istesso Tempo**

Pno

p

Leo

103 $\text{♩} = 60$

Cl

p

Va

p

Voz

p *mf*

Na - tu - re - za trá - gi - ca; des - va - ri - o se - re - - - no. Gro -

103 $\text{♩} = 60$

Pno

p

109

Cl *p* *molto*

Va *sul pont.* *molto*

Voz *p*

tes - - - co. O mundo se faz de frases soltas. Obs - cu - - - ro. Sou restos de meu desmoronamento.

Pno *molto*

==

113

Cl *SM* *fp* 0

Va *ord.* *SM* *fp* *mf* 0

Voz *canto gregoriano* *SM*

Dul-cia non me-ru-it qui ____ non gusta-vit a - - mara. Não merece o doce quem não experimentou o amargo.

Pno *SM* *ff* *mf*

==

II

Clarinete em Si

Viola

Voz

Piano

Cl

Va

Voz

Pno

Cl

Va

Voz

Pno

Lyrics:

Mu - lher - mo-lus - co, tris-te fi-gu - - - ra. Far - ra - - po fe-mi-ni - no.

Fe - - - - de. Me - ta - - - - de qual-quer coi - sa,

ou - tro - tan - - - - to qua - se na - - - - da.

10

Cl *mf* *f* *sfp* *f*

Va *p* *fp* *f*

Voz

Dor ——— de-sam-pa - ra - - - da na clau-su - ra. Be - le - - - za de -

10

Pno *f* *f*

13

Cl *mf* *sfp*

Va *sf* *mf non cresc.* *ff subito*

Voz

bai - - - - - xo da fer - ru - - - gem.

13

Pno

15

Cl *fp* *f* *sfp* *sf* *sf* *sfp*

Va *f* *sfp* *mf* *molto* *sf* *sf*

Voz

Cor - - - - - po'es - - - gui - o.

15

Pno *f*

8^{va}

19

Cl *fp* *sfp* *sfp* *ff*

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

Voz

Cor - - - - po que é

19

Pno *f* *f* *ff*

23

Cl *c.v.* *f* *mf* *f*

Va *c.v.* *f* *mf* *f*

Voz

tú - - - - mu - - - - lo.

23

Pno *c.v.* *f* *mf* *sf*

29

Cl *mf* *f* *sf* *mf*

Va *sul D* *non vb.* *mf* *f* *fp* *f*

Voz

Me - ni - no. Bor - bo - le - ta. Dor - - - me. Des - va -

29

Pno *m.d.* *m.e.* *f* *m.d.* *f*

8^{vb}

32

Cl *f* *sfp* *mf* *f*

Va *p* *f* *sfp* *p* *fp* *f*

Voz ri - - - o. Cer - - - to. Se ain-da hou-ver vi - da.

Pno *mf* *f*

36

Cl *sfp* *mf* *f* *sfp*

Va *p* *f* *p* *fp* *non vb. ord.*

Voz Maltrapilho novato, faça. Mor - - - te. Per - ver - so. Por en-

Pno *f* *f* *8vb*

40

Cl *f* *mf* *sfp*

Va *f* *sfp* *mf non cresc.* *ff subito*

Voz quan - to'o so - - - no. Pe - las mãos da so - li - dão.

Pno

43

Cl *fp* *f* *sfp* *sf* *sf* *sfp*

Va *f* *sfp* sul pont. *mf* *molto* *sf* *sf* *non vb.*

Voz Dor - - - me. So - nha que'é in - se - - - to

Pno *f* *f* *3* *3*

8vb

47

Cl *fp* *sfp*

Va *f* *f* *f* *3* *3* *3*

Voz Di - vi - dem o'a - ban - do - - - no. Con - che - go dos des - va - li - dos. O

Pno *f* *3* *3*

8vb

51

Cl *sfz* *non vb.* *ff*

Va *mf* *ff*

Voz eu de - bai - xo do chão. A ru - a sub - so - lo da *sotto voce*

Pno *f* *ff* *8vb*

54

Cl *SM* *ff*

Va *SM* *ff*

Voz al ma. A - bys - sus a - bys - sum in - vo - cat. — Os adágios sao meus salmos. Canto-os todos os dias. *canto gregoriano rouco*

Pno *SM* *SM* *ff* *8vb*

57 ♩ = 50 (Andante)

Cl

mf

Voz

mf

A - bis - mo — cha - ma — a -

61

Cl

p

Voz

mf

bis - mo — So-li-da-rie - da - de, co-gu - me - lo que nas - ce do es - ter - co. — Fa-

66 ♩ = 70 (Vivo)

Cl

G.P.

Va

f

como em uma dança renascentista

G.P.

Voz

f

rân - do - la. O - dei - - - o to - dos vo - cês! G.P.

72 ♩ = 50 (Andante)

Cl

mf

Voz

mf

Na fer - vu - ra do de - li - rio, mor - te

79

Cl *c.v.* *p*

Voz

fri - a. Ros - to pá - li-do. mor - te san - gra. A-po-dre - ce'aos pou - cos.

86

Cl *SM* *∅* *mf*

Voz *SM* *canto gregoriano rouco* *mf*

As mós dos deuses moem devagar.

Se - ro mo-lunt do-rum mo - lae. Par - ti - - - lha

89

Cl *p* *mf* *3*

Voz *3* *3*

mú - tua do des - pre - zo. O'a-ma - nhã, ta - ma - nho de um sor - ri - - so im-pro -

94

Cl

Voz *3* *5:4*

vá - - - vel. Se - mi - mor - tos a - fun - da - - - dos na de - ses - pe -

98 $\text{♩} = 70$ (Vivo)

Cl *quasi esrasé*

Va *f*

Voz *f*

ran - - - - - ça. O - dei - o to - dos vo-cês! **G.P.** Riem.

105 $\text{♩} = 50$ (Andante)

Cl *p* *mf* *sf* *mf* *p* *mf*

Voz *mf*

Me - ni - no no co - lo da mu - lher. Bu - quê _____ de flo - res rou-

110

Cl *fp*

Voz

ba - do. Per - fu - me le - va - - - do'ao li - xo. Co - lo

115

Cl *fr* *f* *p* *c.v.* *fr*

Voz *mf* *f*

cres - po, en-fer-ru - ja - do. Fe - den - ti - no - - - - so.

122 **Tempo I** (♩ = 60)

Cl *mf* *f* *sf* *mf*

Va *mf* *f* *fp* *f*

Voz Lá - - - gri-mas que cor - rem sem ce-ri - mô - nia.

Tempo I (♩ = 60)

Pno *f* *m.e.* *m.d.*

125

Cl *f* *sf* *sf* *mf*

Va *p* *f* *sf* *p*

Voz Lá - - - gri-mas que es - que - - - cem de cor - rer.

125

Pno *mf*

128

Cl *f* *sf*

Va *fp* *f* *p* *molto* *f*

Voz Mi - se - - - rá - - - - - veis

128

Pno *f*

140

Cl *fp* *sfp* *sfp* *ff*

Va *f* *f* *f* *mf* *ff* *non vb.*

Voz

Ninguém nasce apenas para si mesmo. Tris-te - za que'a-me - dron - ta.

Pno *f* *f* *ff*

8^{va} 8^{vb}

144

Cl *SM* *ff*

Va *SM* *ff*

Voz *falsete sotto voce* *8^{va}* *mf* *sussurrando* *mf*

"A té meus me - dos vo-cê i - mi-ta". E - la vi-rá. Seres fantasmáticos. Eu sei.*

Pno *SM* *SM* *ff* *8^{va}* *8^{vb}*

* cantar a nota mais grave possível, quase como um "fry"

III

Clarinete in Si $\flat$ $\text{♩} = 60$

Viola

Voz *P* *ad libitum* *In Tempo*

Nii-lis - ta lí - - - - - ri-co, sou sim, sem - pre fui. A

Piano $\text{♩} = 60$ *staccatissimo* *pp* *simile*

Cl *p*

Va *sempre pp*

Voz

trou - - - - - xe - mou - - - - - xe.'A pou - - - - - cas

Pno *sempre pp* *non staccato*

Cl

Va

Voz *mf*

qua - - - - - dras da doi - di - - - - - ce in to - - - - - tum. A -

Pno

14

Cl *f* *mf*

Va *p*

Voz

ma - - - - - da i - - - - mor - - -

Pno *mf*

16

Cl *p* *mf* c.v.

Va

Voz

tal. Ui - - - - -

Pno

18

Cl *p*

Va *sul tasto*

Voz *abafando o som com a mão na boca*

- - - - - vos i - nú - - - - - teis. Sons a - ba -

Pno *non decresc.*

♩ Sea. * ♩ Sea.

20

Cl

pp *sf*

Va

pp

Voz

fa - - - dos. "Es - tou che - gan - do meu a - ma - - - do".

falsete *8va* *loco*

Pno

f

20

26

Cl

c.v. *p*

Va

p

Voz

tosse forte, pigarreando *mf*

A ter - - - - - ra ig - no - - - - - ra o

ff

Pno

mf *sf*

26

29

Cl

mf *sf*

Va

mf *sf*

Voz

can - - - - - to da se - rei - - - - a.

Pno

mf *sf*

29

32

Cl

Va

Voz

Le - van - tou ân - - - co - ra. Che - gan - do. [hum]

bocca chiusa, emissão gutural-nasal
canto gregoriano

32

Pno

f *p*

36

Cl

Va

Voz

Voz distorcida. Talvez tenha morrido. Al - ma den - tro do ca - chor - ro es - quá - li-do.

36

Pno

poco f

42

Cl

Va

Voz

Fi - - - lha dodecam - be - - - lho, dalou - cu - - - ra que po - de inven - tar...

42

Pno

ff *mf* *p* *pp*

f poco decresc.

p

Un poco più mosso (♩ = 80)

49

Va

Voz

p

III IV

III

III

III IV

53

Va

Voz

pp

p *8va-falsete*

III

III

III

III

"A - le - crim; vo - cê chei - ra'a a - le-crim".

58 ♩ = 70

Va

Voz

f

f

III IV

III

III IV

al tallone, sempre

Não o a - ro - - - ma. Al - fa - ze - - - ma. Meu - chei - - - ro de'a - le - crim.---

63

Va

Voz

III

III IV

Con-di - ção mal-chei - ro - sa de mim mes - - - mo... Só não me'a-cos -

69

Va

Voz

III

III IV

III

tu - - - mo com'a sau - da - - - de. Cor - te que não ci-ca-tri - - - za

73

Va *col legno battuto*

Voz *f* *sotto voce* *p*

nun - - - ca. Mas é _____ lou - cu - - - ra de có - co-ras. A -

78

Va *ord.*

Voz *f*

in - da quie - - - - ta. Mi-se - rá - - - veis, pa - té - - - ti-cos,

82

Va *4:3*

Voz

so - mos to - dos. Pa - té - - - ti-cos, hi - po - té - - - ti-cos. In -

86

Subito meno mosso

Va *c.v.* *p* *ff*

Voz *p* *8^{va} falsete*

só - - - li - tos. "Vo - cê é in - só - - - li - to".

89

Va *pizz.* *SM* *f* *arco sul tasto* *imitando a ritmica prosódica cantada no compasso anterior*

Voz *p* *SM*

Riremos. Se - - - qui - tur ver Hi - e - mem. A primavera segue o inverno.

92 **Tempo I**

Cl *pp*

Va *pp* sord. *pp*

Voz *p ad libitum* **In Tempo**

"A - ca-bou - se, a - - - deus" Nun - - - - ca e-xis - tiu. Vi-

Tempo I *staccatissimo* *pp* *simile*

Pno *pp*

99

Cl *p*

Va *sempre pp*

Voz

rá, eu sei. Sei sin - - - - to pres - sin - - - - to.

99

Pno *sempre pp* *non staccato*

104

Cl

Va

Voz

Ou - - - - ço'os pas - - sos. "A - ca-bou - - - - se, a - - - -

104

Pno

108

Cl

Va

Voz

Pno

f *mf*

p *mf*

deus". Po - e - - - - - ma par - ti - do'ao

111

Cl

Va

Voz

Pno

p *mf* c.v.

me - - - - io. Es - pe - - - ran - - - - -

113

Cl

Va

Voz

Pno

p

- - - - ça. An - tí do - to ao ve - ne - - - - - no do

115

Cl *pp* *sf*

Va *cresc.* *f*

Voz *cresc.*
cor - - - po. À lan - ça da lou - cu - - - ra.

Pno *cresc.* *f*

121

Cl *c.v.* *p*

Va *p*

Voz *risos ensandecidos* *mf* *ff*
A - lhei - - - a'aodes-pen-ha - dei - - - ro.

Pno *mf* *sf*

124

Cl *3* *

Va *6*

Voz *3*
Sei - - - sin - - - to pres - sin - - - to.

Pno *mf* *sf* *

127

Cl

Va

Voz

E - la'a - ma - da, in - tei - - - ra. Ou'a lou - cu - ra. In to - - - tum. Ouviu?

127

Pno

f *ff*

132

Cl

sfp *sfp* *f* *p* *sfp* *f* *p*

senza sord.

Va

sfp *sfp* *f* *p* *sfp* *f* *p*

Voz

Não? Des-lem - bran - - - ça ple - na, vi - - da re - fei - - - ta pe-los

132

Pno

poco f

137

Cl

sfp *f* *mf* *p* *pp*

Va

sfp *f* *mf* *p* *pp*

Voz

f poco decresc.

137

Pno

ff *mf*

deu - - - ses da'a lu ci-na - ção. Ela virá, sei que sim.

IV

♩ = 40

Clarinete in Si^b *p*

Viola *sord.* *p*

Voz *p*

Piano *p*

Di - mi - dium fac - ti qui ce - pit ha - bet.

6

Cl *SM* *p*

Va *SM* *calmamente, com cerimônia* *p*

Voz *SM* *p*

Pno *SM* *f* *p*

Ho - mo to - ti - ens mo - ri - tur,

Quem começou tem metade da obra executada.

10

Cl *SM*

Va *SM*

Voz *SM*

Pno *SM* *f* *calmamente, com cerimônia*

qua - ti-ens a - mit-tit su - os.

O homem morre tantas vezes quantas vezes perde os seus.

14

Cl *p*

Va *p*

Voz *p*

Quid fu - tu - rum cras, fu - - ge qua - re - re.

Pno *p*

19

Cl *calmamente, com cerimônia*
Não pergunte o que haverá amanhã. *mf* *sfp*

Va *mf* *sfp*

Voz *mf* *f*

O - per-tet re - mum du - ce-re qui di - di - cit.

Pno *f* *mf* *f*

♩. = 50

24

Cl *tenso, desincronizado das demais recitações*
Deve dirigir o remo quem aprendeu a remar. *mf* *mf* *mf* *sfp* *sfp*

Va *tenso, desincronizado das demais recitações*
Deve dirigir o remo quem aprendeu a remar. *mf* *mf* *mf* *sfp* *sfp*

Voz *mf* *f*

Su - us cui - que cre - pi-tus bene o - let.

Pno *tenso, desincronizado das demais recitações*
Deve dirigir o remo quem aprendeu a remar. *mf* *mf* *mf* *f* *f*

