

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DINTER - DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL / UNIRIO - UFRN**

MARCUS ANDRÉ VARELA VASCONCELOS

A OPOSIÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA:
uma perspectiva composicional baseada nos antônimos

**RIO DE JANEIRO
2013**

MARCUS ANDRÉ VARELA VASCONCELOS

A OPOSIÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA:
uma perspectiva composicional baseada nos antônimos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas.

RIO DE JANEIRO
2013

V331 Vasconcelos, Marcus André Varela.
A oposição na música contemporânea : uma perspectiva composicional baseada nos antônimos / Marcus André Varela Vasconcelos, 2013.
210 f. ; 30 cm

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Música contemporânea. 2. Composição (Música). 3. Dualidade. 4. Antonímia. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.905



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

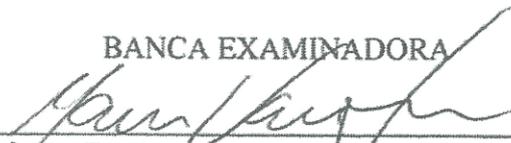
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“A OPOSIÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA: uma perspectiva composicional
baseada nos antônimos”

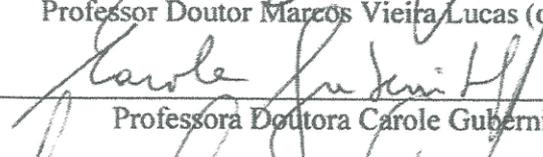
por

MARCUS ANDRÉ VARELA VASCONCELOS

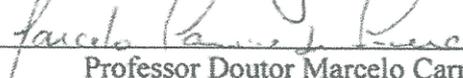
BANCA EXAMINADORA



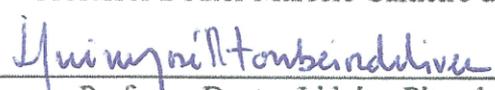
Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)



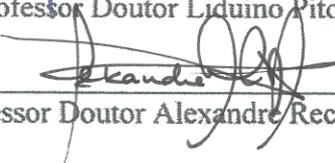
Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professor Doutor Marcelo Carneiro de Lima



Professor Doutor Liduino Pitombeira



Professor Doutor Alexandre Reche e Silva

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2013

AGRADECIMENTOS

A Fívia, quem conheci e com quem me casei no decurso do doutorado;

A Theo e Cecília, pelas lições das infâncias compartilhadas;

A meu orientador, Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas, pelos valiosos ensinamentos e pelo acompanhamento constante;

A Dinorah Varela, pelo calor incondicional de sua maternidade;

A Zilmar Rodrigues, diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) e André Muniz Oliveira, coordenador operacional do Doutorado Interinstitucional (DINTER), idealizadores do projeto;

Aos companheiros da República JERIMUNIRIO: Sando, Ranilson e Germanna, pelo convívio em família e pela amizade conquistada;

Aos demais colegas dinterandos, pela parceria, conselhos e intercâmbio de sorrisos e preocupações;

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), promotora do DINTER, especialmente aos professores integrantes do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) que abraçaram a causa;

À professora Dra. Carole Gubernikoff, coordenadora do DINTER junto à UNIRIO;

Aos músicos que inspiraram a dedicatória das obras: Alexandre Johnson (flauta), Germanna Cunha (percussão), Guilherme Rodrigues (piano), Igara Cabral (piano), Amandy Araújo (Clarone), Fabio Presgrave (violoncelo) e ao Grupo Novo da Unirio (GNU), na pessoa de seu diretor, Marcos Vieira Lucas;

Aos músicos que participaram da estreia de *Mentis* no Rio de Janeiro, Tamara Barquette (violino), Rachel Castro (flauta), Luanna Luciano da Conceição (clarineta), Pablo Panaro (piano) e Rigoberto Moraes (violoncelo), sob a direção de Marcos Vieira Lucas;

A Déborah D'Assunção, pela contribuição como bolsista de Iniciação Científica, durante o início da pesquisa;

A Eli-Eri Moura e José Orlando Alves, pelos dois anos de aprendizado junto ao Laboratório de Composição Musical (COMPOMUS), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB);

Às professoras Dras. Laura Rónai e Rami Levin, pelo encantamento com que transmitem o prazer de fazer música;

A Paulo Dantas, técnico de estúdio da EMUFRN, pela disponibilidade e competência ao lidar com as gravações das peças;

Aos autores que gentilmente compartilharam obras musicais ou textuais: Didier Guigue, Eli-Eri Moura, Liduino Pitombeira, José Augusto Mannis, Paulo Rios Filho;

Aos professores Drs. Sílvio Merhy, Pauxy Gentil-Nunes e Sérgio Barrenechea, pelo incentivo;

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), nas pessoas da Profa. Dra. Edna Maria da Silva, e do Prof. Dr. Rubens Marimbondo, pela assistência constante ao DINTER;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsas no período de estágio doutoral no Rio de Janeiro;

A Audinêz Barreto, pela normalização exigente (e paciente);

A Rosália Freire, pela simpatia de sua competente assessoria;

A Marc Abillama, pela consultoria linguística;

Aos meus alunos na UFRN, agradeço pela escolha que fizeram pela música, e por me concederem a oportunidade de ser parte de sua caminhada;

Aos colegas com quem tive o prazer de compartilhar as salas de aula no Rio de Janeiro, pela disposição em aprender e pela cumplicidade;

A Copacabana, pelos meses em que este carioca de nascença pôde sentir-se como tal.

RESUMO

O propósito desta pesquisa é investigar a utilização de dualidades como agentes de sentido na composição musical contemporânea. Apesar de uma nova tendência de pensamento, que confere à diferença uma autonomia em relação aos sistemas binários, as dualidades continuam mostrando-se importantes na motivação criativa dos compositores de hoje. A trajetória das crises que a música de concerto atravessou a partir do século vinte, é contextualizada tendo a dialética como perspectiva, em um cenário no qual pressões históricas e estéticas são contrabalançadas. Os conceitos de contraste, oposição e conflito são comparados e analisados em função de suas implicações na música. A oposição, por sua identificação com a dialética, é tomada como foco do estudo, tendo a linguística, ou mais especificamente a antonímia, como referencial tipológico. Cinco propriedades opositivas distintas são, última e objetivamente, elencadas como estratégias estruturantes na composição de obras de música de câmara, e como referenciais metodológicos para a investigação de trechos e obras da literatura musical contemporânea, que se valem de ideias em oposição.

Palavras-chave: Música contemporânea. Dualidade. Oposição. Dialética. Antonímia.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the use of dualities as agents of meaning in contemporary musical composition. Despite a new tendency of thought, which sets difference autonomous from binary systems, dualities remain as important motivational assets in composer's creativity today. The trajectory of the many crises into which concert music has gone through since the twentieth century is contextualized, taking dialectics as perspective, on a scenery in which historical and aesthetic pressures are counterbalanced. The concepts of contrast, opposition and conflict are compared and analyzed through its musical implications. Opposition, for its identification with dialectics, is taken as the focus of the study, having linguistics, or more specifically antonymy, as a typological referential. Five distinct opposite properties are, ultimately and objectively, listed as structural strategies in the composition of chamber music works, and as methodological referentials for investigating excerpts and works of contemporary musical literature, which rely on opposing ideas.

Keywords: Contemporary music. Duality. Opposition. Dialectic. Antonymy.

RESUMÉ

Le but de cette recherche est d'étudier l'utilisation des dualités comme agents de sens dans la composition musicale contemporaine. Malgré une nouvelle tendance de la pensée, qui donne à la différence, autonomie par rapport aux systèmes binaires, les dualités restent toujours importantes dans la motivation créative du compositeur d'aujourd'hui. La trajectoire des crises que la musique de concert a traversé depuis le vingtième siècle est contextualisée ayant la dialectique comme perspective, dans un scénario où les pressions historiques et esthétiques sont compensées. Les concepts de contraste, opposition et conflit sont comparés et analysés en fonction de leurs implications dans la musique. L'opposition, pour son identification avec la dialectique, est considéré comme le centre de l'étude, ayant la linguistique, ou plus précisément, l'antonymie comme référentiel typologique. Cinq propriétés opposées distinctes sont, finalement et objectivement, listés comme stratégies structurelles dans la composition d'œuvres de musique de chambre, et comme méthodologies référentiels pour enquêter sur des extraits et des œuvres de la littérature musicale contemporaine, qui reposent sur des idées en opposition.

Mots clés: Musique contemporaine. Dualité. Opposition. Dialectique. Antonymie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Relações de hierarquia e pertinência entre os agentes da diferença.....	50
Figura 2 -	Tipologia antonímica de <i>Lyons</i>	54
Figura 3 -	Tipologia antonímica de <i>Cruse</i>	55
Figura 4 -	<i>Autobiography</i> , de <i>Aleksej Cvelov</i>	74
Figura 5 -	<i>Escher – Bulldog</i> (1955).....	132
Figura 6 -	<i>Escher – Sky and Water I</i> (1938).....	132
Figura 7 -	<i>Escher – Day and Night</i> (1938).....	133
Figura 8 -	Complementaridade na <i>Sonatina Hegeliana</i> de Liduino Pitombeira.....	139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Categorias principais de opostos, segundo <i>Lyons</i> (1977) e <i>Cruse</i> (1986).....	57
Quadro 2 -	Relação entre as categorias dos opostos, propostas por <i>Lyons</i> (1977) e <i>Cruse</i> (1986), e as propriedades opositivas de <i>Jeffries</i> (2010).....	58
Quadro 3 -	Propriedades da oposição.....	61
Quadro 4 -	Características opositivas entre as vozes em <i>Contrapunctus Secundus</i> , de <i>Luigi Dallapiccola</i>	64
Quadro 5 -	Componentes da sonoridade – piano (ordem morfológica).....	67
Quadro 6 -	Componentes da sonoridade – piano (ordem cinética).....	68
Quadro 7 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> . Oposições psíquicas.....	80
Quadro 8 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> . Estrutura formal.....	83
Quadro 9 -	Marcus Varela. Territorialidade . Estrutura formal.....	96
Quadro 10 -	Oposições ou dicotomias entre oralidade e escrita.....	102
Quadro 11 -	Marcus Varela. I – Orgulhoso . Estrutura formal e desenvolvimentos do roteiro programático.....	111
Quadro 12 -	Marcus Varela. I – Orgulhoso . Características opositivas em mútua dependência.....	112
Quadro 13 -	Marcus Varela. II – Teimoso . Estrutura formal.....	119
Quadro 14 -	Marcus Varela. III – Otimista . Estrutura formal.....	123
Quadro 15 -	Marcus Varela. III – Otimista . Características opositivas em mútua dependência.....	124
Quadro 16 -	<i>Conlon Nancarrow</i> . Estudo n. 21 . Transposições da <i>talea</i> original.....	131
Quadro 17 -	Títulos de música contemporânea com referência opositiva direta ou indireta	144

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 -	Collect for the Easter Day (trecho).....	23
Exemplo musical 2 -	Escalas de tons inteiros: a) TI-0 e b) TI-1.....	40
Exemplo musical 3 -	Hexacordes cromáticos, subconjuntos da escala cromática..	41
Exemplo musical 4 -	Elliott Carter. <i>Scrivo in Vento</i> (cc. 1-12). Oposição entre duas ideias iniciais.....	45
Exemplo musical 5 -	Elliott Carter. <i>Scrivo in Vento</i> (cc. 47-53).....	46
Exemplo musical 6 -	Elliott Carter. <i>Scrivo in Vento</i> (cc. 63-68).....	48
Exemplo musical 7 -	Elliott Carter. <i>Scrivo in Vento</i> . Compassos finais.....	49
Exemplo musical 8 -	Luigi Dallapiccola. <i>Contrapunctus Secundus</i> (cc. 1-3).....	63
Exemplo musical 9 -	Didier Guigue. <i>Kinetic – Akinetic</i> (mov. 1) (cc. 1-5).....	69
Exemplo musical 10 -	Didier Guigue. <i>Kinetic – Akinetic</i> (mov. 1) (cc. 175-182). Trecho final da seção de menor densidade de eventos sonoros.....	71
Exemplo musical 11 -	Didier Guigue. <i>Kinetic – Akinetic</i> (mov. 2) (cc. 180-185). Trecho de grande densidade de eventos.....	71
Exemplo musical 12 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc.1-6).....	76
Exemplo musical 13 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc. 9-13). Sinos de vento ao piano.....	77
Exemplo musical 14 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc. 32-36). Trítono como finalização dos sopros, das cordas e no ataque do piano. (As notas da clarineta são reais).....	78
Exemplo musical 15 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc. 88-90). Finalização do terceiro episódio de contraponto com cadência em sol maior, e posterior cluster do piano.....	79
Exemplo musical 16 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc. 103-104). Melodias em politonalidade.....	80
Exemplo musical 17 -	Marcus Varela. <i>Mentis</i> (cc. 49-56). Tentativa de estruturação tonal entre as três vozes em contraponto. (As notas da clarineta são reais).....	82
Exemplo musical 18 -	Stravinsky. Sinfonias de Instrumentos de Sopro (1947)....	85

Exemplo musical 19 -	<i>Stravinsky</i> . Sinfonias de Instrumentos de Sopro (1947). Escalas utilizadas no trecho com marcação de ensaio [41].....	85
Exemplo musical 20 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 1-4). Gestos de abertura em acordes sustentados.....	87
Exemplo musical 21 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 5-9). Motivos em contraponto imitativo com assincronia de ataques e acordes que subvertem a métrica regular.....	88
Exemplo musical 22 -	Marcus Varela. Territorialidade . Motivo principal de caráter Lúdico	89
Exemplo musical 23 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 23-27). Tema (em sua forma original) presente no terceiro episódio de caráter Lúdico e que fundamenta a seção de caráter Automático ...	89
Exemplo musical 24 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 10-13). <i>Ritornello</i> com demarcação dos motivos compostos.....	90
Exemplo musical 25 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 127-130). Transição para a seção de caráter Ritualístico , conduzida pelos gestos em acordes da seção anterior.....	91
Exemplo musical 26 -	Marcus Varela. Territorialidade (compasso 138). Trecho que contém a reversão de territórios entre os dois pianistas, evidenciado pela troca das claves de sol e fá.....	92
Exemplo musical 27 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 59-61). Quatro vezes em registros distintos produzem um fluxo contínuo de semicolcheias.....	93
Exemplo musical 28 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 66-68). Primeira subseção de caráter Excêntrico - frase inicial.....	94
Exemplo musical 29 -	Marcus Varela. Territorialidade (cc. 86-91). Início da seção de caráter Místico , apresentando o motivo principal em contraponto por movimento contrário.....	95
Exemplo musical 30 -	<i>Stravinsky</i> . Sagração da Primavera . Utilização de melodia folclórica russa.....	99
Exemplo musical 31 -	Sílvio Ferraz. Passo de Manoel Dias . Reescritura sobre Moteto de Manoel Dias de Oliveira.....	99

Exemplo musical 32 - Caboclinhos Canindé de Camaragibe (PE) – Baião.....	103
Exemplo musical 33 - Caboclinhos Canindé de Camaragibe (PE) – Guerra.....	103
Exemplo musical 34 - Caboclinhos de Ceará-Mirim (RN) – Capão.....	103
Exemplo musical 35 - Caboclinhos de Ceará-Mirim (RN) – Primeiro Baiano.....	104
Exemplo musical 36 - Tambor – Perré.....	104
Exemplo musical 37 - Tambor – Guerra.....	104
Exemplo musical 38 - Tambor – Primeiro Baiano e Capão.....	104
Exemplo musical 39 - Caracaxá – Baião e Guerra.....	104
Exemplo musical 40 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (cc. 1-2). Motivo <u>m</u>	107
Exemplo musical 41 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (cc. 2-3). Motivo conciliador da marimba.....	108
Exemplo musical 42 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (cc. 8-9). Motivo conciliador da flauta.....	108
Exemplo musical 43 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (cc. 19-20). Motivo <u>f1</u>	109
Exemplo musical 44 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (compasso 21). Motivo <u>f2</u>	109
Exemplo musical 45 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (compasso 40). Motivo <u>f3</u>	109
Exemplo musical 46 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 1) (compasso 61). Motivo <u>f4</u>	110
Exemplo musical 47 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2). Polirritmia que perpassa o movimento (grafia explícita).....	114
Exemplo musical 48 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 61-63). Motivo <u>R0</u>	115
Exemplo musical 49 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 1-3). Motivo <u>R1</u>	115
Exemplo musical 50 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 45-47). Motivo <u>R1</u> composto.....	115
Exemplo musical 51 - Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 4-6). Motivo <u>R2</u>	116

Exemplo musical 52 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 16-17). Motivo <u>R3</u>	116
Exemplo musical 53 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 30-32). Motivo <u>R4</u>	116
Exemplo musical 54 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 61-62). Motivo <u>R5</u>	117
Exemplo musical 55 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 8-10). Motivo <u>M1</u>	117
Exemplo musical 56 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 32-44). Tema <u>M2</u>	117
Exemplo musical 57 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 47-59). Tema <u>M3</u>	118
Exemplo musical 58 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 2) (cc. 77-82). Tema <u>M4</u>	118
Exemplo musical 59 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 3). Trecho melódico do Capão dos Caboclinhos de Ceará-Mirim, com destaque para o segmento que serviu de base para a criação do tema da Fuga.....	121
Exemplo musical 60 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov.3). Tema principal da Fuga.....	121
Exemplo musical 61 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 3). Escala octatônica (semitom-tom) utilizada na configuração da Fuga.....	121
Exemplo musical 62 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 3) (cc. 5-11). Contratemas da exposição da Fuga.....	122
Exemplo musical 63 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 3) (cc. 50-53). Tema que marca a mudança de escala.....	124
Exemplo musical 64 -	Marcus Varela. Três Argumentos (mov. 3) (cc. 129-134). Trecho no qual a tonalidade de Gm é estabelecida e confirmada por todas as vozes.....	126
Exemplo musical 65 -	<i>Nancarrow</i> . Estudo n. 21 para piano mecânico. <i>Talea</i> de 54 notas.....	128

Exemplo musical 66 -	<i>Nancarrow. Estudo n. 21</i> para piano mecânico. Trecho inicial.....	128
Exemplo musical 67 -	<i>Nancarrow. Estudo n. 21</i> para piano mecânico. Sistema que inclui o ponto de sincronia dos andamentos. (Os traços pontilhados indicam linha de oitava).....	129
Exemplo musical 68 -	<i>Nancarrow. Estudo n. 21</i> para piano mecânico. Ponto em que as vozes reiniciam a repetição da <i>talea</i> original completa. Oitavas acrescidas à voz superior.....	130
Exemplo musical 69 -	<i>Nancarrow. Estudo n. 21</i> para piano mecânico. Último sistema.....	130
Exemplo musical 70 -	Marcus Varela. <i>Escheriana</i> (cc. 3-7). Cruzamento de vozes. As notas circuladas correspondem à percepção da linha melódica principal. (As notas do clarinete são reais).....	134
Exemplo musical 71 -	Marcus Varela. <i>Escheriana</i> (cc. 12-15). Cruzamento de vozes em alternância constante.....	135
Exemplo musical 72 -	Marcus Varela. <i>Escheriana</i> . Figura principal.....	135
Exemplo musical 73 -	Liduíno Pitombeira. <i>Sonatina Hegeliana</i> (cc. 1-20).....	140
Exemplo musical 74 -	Liduíno Pitombeira. <i>Sonatina Hegeliana</i> (cc. 39-50).....	141

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

bn	- Fagote
ca	- Corne inglês
CAPES	- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
cbn	- Contrafagote
cc.	- Compassos
cel	- Celesta
cl	- Clarinete
cl-b	- Clarinete baixo
COMPOMUS	- Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba
db	- Contrabaixo
DINTER	- Doutorado interinstitucional
Dm	- Ré menor
Dm7	- Ré menor com sétima
E	- Mi maior
egtr	- Guitarra elétrica
EMUFRN	- Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
F	- Fá maior
F6	- Fá maior com sexta
fl	- Flauta
Gm	- Sol menor
GNU	- Grupo Novo da Unirio
gtr	- Violão
hp	- Harpa
MD	- Mão Direita
ME	- Mão Esquerda
mov.	- Movimento
ob	- Oboé
orq	- Orquestra
PE	- Pernambuco
perc	- Percussão
pf	- Piano

PPGM	- Programa de Pós-Graduação em Música
PVC	- Policloreto de Vinil
RN	- Rio Grande do Norte
str	- Cordas
TI-0	- Tons inteiros - 0
TI-1	- Tons inteiros - 1
UFPB	- Universidade Federal da Paraíba
UFRN	- Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UNIRIO	- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
va	- Viola
vlc	- Violoncelo
vln	- Violino

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 MÚSICA E CONTEMPORANEIDADE: DIALÉTICA ALÉM DAS CRISES	23
2.1 DUALIDADES.....	23
2.2 POR QUE DUALIDADES?.....	25
2.3 DIALÉTICA.....	26
3 OPOSIÇÃO EM CONTEXTO	38
3.1 DELIMITANDO TERRITÓRIOS.....	38
3.1.1 Contraste.....	38
3.1.2 Oposição.....	39
3.1.3 Conflito.....	41
3.2 ESTABELECENDO FRONTEIRAS.....	50
3.3 AJUSTANDO O FOCO.....	51
3.3.1 Os opostos de Aristóteles.....	51
3.3.2 Oposição e antonímia.....	52
3.3.2.1 Opostos graduáveis, ou antônimos.....	56
3.3.2.2 Opostos não graduáveis ou complementares.....	56
3.3.2.3 Opostos conversos ou inversos ou relativos.....	57
3.3.2.4 Opostos direcionais.....	57
3.4 MAPEANDO PROPRIEDADES.....	58
3.4.1 Gradabilidade.....	58
3.4.2 Mútua exclusividade.....	59
3.4.3 Mútua dependência.....	59
3.4.4 Reversibilidade.....	59
3.4.5 Complementaridade.....	60
4 PROPRIEDADES OPOSITIVAS: ANÁLISE E COMPOSIÇÃO	62
4.1 DELIMITAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DOS OPOSTOS.....	62
4.2 APLICAÇÃO DAS PROPRIEDADES.....	64
4.2.1 Gradabilidade.....	65
4.2.1.1 Mentis.....	72
4.2.2 Mútua exclusividade.....	84
4.2.2.1 Territorialidade.....	86

4.2.2.1.1 <i>Solene</i>	87
4.2.2.1.2 <i>Lúdico</i>	88
4.2.2.1.3 <i>Ritualístico</i>	90
4.2.2.1.4 <i>Automático</i>	92
4.2.2.1.5 <i>Excêntrico</i>	94
4.2.2.1.6 <i>Místico</i>	95
4.2.3 Mútua dependência	97
4.2.3.1 Três Argumentos.....	102
4.2.3.1.1 <i>I – Orgulhoso</i>	106
4.2.3.1.2 <i>II – Teimoso</i>	113
4.2.3.1.3 <i>III – Otimista</i>	120
4.2.4 Reversibilidade	127
4.2.4.1 <i>Escheriana</i>	132
4.2.5 Complementaridade	137
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	151
APÊNDICE A - <i>Mentis</i> (Partitura).....	155
APÊNDICE B - Territorialidade (Partitura).....	162
APÊNDICE C - Três Argumentos (Partitura).....	178
APÊNDICE D - <i>Escheriana</i> (Partitura).....	204

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de uma inquietação para compreender mais precisamente o sentido de certos termos, ligados à presença de dualidades e comumente utilizados no discurso analítico de obras compostas a partir do século XX. Nesse contexto, o que representam musicalmente **contraste**, **oposição** e **conflito**? Possuem significados em comum ou remetem a sentidos distintos e particulares?

Do Barroco ao Romantismo, a presença de elementos de dualidade é facilmente observável. As obras criadas neste período, cada uma em seu contexto, podem ser estudadas e compreendidas a partir de uma certa **familiaridade** de estilo e de gênero. De modo geral, contribui para isso a presença de uma teoria musical compartilhada, fundamentada, entre outras coisas, em princípios tonais, ênfase melódica e métrica regular. Os processos e estratégias ligados à presença de dualidades são claramente evidenciados pela adoção de uma tradição, que envolve modelos formais e linhas definidas para a condução do discurso, elementos largamente investigados pelo vasto corpo teórico-analítico existente acerca daquela literatura.

A partir do século XX, o gradual abandono do tonalismo gerou uma grande multiplicidade de tendências, escolas e linguagens. A compreensão dos processos de sentido tornou-se mais difícil e problemática, uma vez que cada compositor passou a instituir suas próprias regras, materiais, estruturas e procedimentos. Além disso, a compreensão do mundo a partir de elementos opostos, ou binários, passou a ser questionada com base em linhas de pensamento que advogam a multiplicidade e a autonomia das diferenças.

Apesar disso, as dualidades continuam presentes, refletindo escolhas criativas em um grande número de composições atuais. Para lidar com estas dualidades, optamos por uma abordagem dialética, sem deixar de reconhecer que esta é apenas uma dentre várias possibilidades de percurso no contexto do pensamento contemporâneo.

O objetivo deste trabalho é fornecer uma maior compreensão dos procedimentos envolvidos na criação musical contemporânea, através da investigação das propriedades associadas ao emprego da oposição na música de hoje, sendo sua fundamentação oriunda do estudo dos antônimos, situado por sua vez no campo mais amplo da linguística. Vinculada a este objetivo está a criação de um repertório de música de câmara, baseado nessas propriedades.

No campo musical, este trabalho dialoga principalmente com três autores, embora outros também se façam presentes no decorrer do texto.

Em seu estudo das possibilidades de uma lógica autônoma para a música contemporânea, Nicolas (2010) elenca três ordens para a lógica musical: escrita, dialética e estratégia. Embora todas possuam relevância para as proposições desta pesquisa, a dialética, tal como encarada por Nicolas (2010, p. 197, tradução nossa, grifo nosso), embasa a tese principal a partir das premissas: “toda situação musical concreta possui um artil (enjeu) dialético historicamente fixo [...]”¹ e “cada objeto musical posto deve unir-se a seu oposto, ou seja, deve unir-se (ou compor) a si mesmo através de um processo de *vir a ser*”.²

Ao explicar acerca da oposição dialética presente na obra e no pensamento de *Arnold Schoenberg*, Cherlin (2000) demonstra a força da influência do pensamento dialético na formulação da teoria musical do século XIX. Faz analogias entre as categorias de oposição de Aristóteles e a música, e aponta a necessidade de uma maior sensibilização aos vários modos de oposição que atuam como componentes estruturais e expressivos em diversos contextos históricos e estilísticos. Segundo ele, é preciso valer-se da linguagem para desenvolver um vocabulário descritivo e qualitativo que reflita mais precisamente o papel das oposições na música. Tal tarefa guarda íntima relação com as proposições e metodologias desta pesquisa.

Ao discorrer sobre a lógica e a dialética da criação musical, de *Schoenberg* a *Boulez*, Dufourt (1991) explica as pressões históricas que contrapunham tradição e inovação, e os caminhos trilhados por alguns compositores tendo essas pressões como pano de fundo. Sua noção dialética, que leva em conta história e estética como agentes em permanente interação, fundamenta boa parte do trajeto da música contemporânea descrito neste trabalho.

Para lidar com a tarefa de identificar possíveis propriedades da oposição na música, foi preciso buscar na linguagem, mais precisamente na linguística, uma terminologia apropriada. Investigando alguns dos principais autores da área, que se debruçaram sobre a temática dos opostos, elencamos como essenciais as ideias de *John Lyons* e *Lesley Jeffries*. Além de ser uma das principais referências para a categorização dos opostos em trabalhos da área, o tratado de semântica de Lyons (1977) forneceu bases importantes para algumas conceituações utilizadas neste texto. Em seu livro, que trata da construção de sentido opositivo no discurso, Jeffries (2010) utiliza uma categorização da oposição que leva em conta a propriedade lógica

¹“Every concrete musical situation has an historically fixed dialectical gambit (*enjeu*) [...]”. (NICOLAS, 2010, p. 197).

²“Every musical object posited has to unite itself with its opposite, that is to say, has to unite (or compose) itself through a process of becoming.” (NICOLAS, 2010, p. 197).

principal de cada tipo. Esta ideia é particularmente útil no contexto da música, investigando-se os modos pelos quais cada propriedade poderá gerar processos opositivos em determinadas composições.

Esta pesquisa compreende três estágios, cada qual com sua natureza peculiar: reflexão teórica, análise e criação. A metodologia é de natureza indutiva. Estabelecido o corpo teórico e as premissas principais, a argumentação estará baseada na terminologia utilizada na linguística para lidar com a oposição, aplicada à análise de um repertório musical previamente selecionado, através da qual buscar-se-á identificar os elementos em oposição em cada contexto, assim como suas relações, processos e propriedades envolvidos. Em alguns momentos, tomaremos como exemplos análises efetuadas por outros autores, porém sempre visando a adequação dos objetos de estudo ao foco teórico da tese. Os resultados servirão como base para a composição de obras de música de câmara que se utilizem de cada categoria investigada, demonstrando de modo pessoal as possibilidades de construção de sentido através das diferentes propriedades opositivas.

A pesquisa é de natureza bibliográfica, pois sua parte reflexiva implica em fazer dialogar a visão de certos autores que compõem o corpo teórico; é musicográfica, porque implica na análise e criação de repertório, e é exploratória por sua proposição de fornecer uma maior compreensão do universo da música contemporânea a partir de suas oposições internas.

Como produtos, além das composições geradas, esta pesquisa propõe uma discussão acerca da utilização da oposição na música contemporânea, apontando possibilidades e estabelecendo categorias que envolvem materiais, processos e estratégias para a obtenção de sentido na música.

Por se tratar de uma pesquisa panorâmica, o repertório incluído neste trabalho não está restrito a uma corrente estética, a uma linguagem ou a um determinado compositor. Esse repertório enquadra-se, contudo, no período correspondente à música dita contemporânea, ou seja, criado a partir do século XX. Logicamente, porém, não foi possível abranger todas as possibilidades contidas nesse universo. Dada a natureza exploratória da pesquisa, buscou-se uma certa variedade na escolha das obras, visando demonstrar a aplicabilidade da tese proposta a diversos contextos.

Este trabalho poderá ser de utilidade para ampliar a compreensão analítica da música criada a partir do século XX, fornecendo novas perspectivas acerca das escolhas estruturais e expressivas dos compositores de diversas correntes estéticas. Estes últimos também poderão se beneficiar, ampliando o grau de consciência sobre suas próprias opções criativas, e

organizando de modo mais preciso estratégias e procedimentos que envolvam o desenvolvimento de algum elemento de dualidade inicial ou germinal.

A investigação aqui descrita poderá ser relevante para a análise de diversas obras do repertório atual, ajudando a levantar ou confirmar hipóteses, oferecendo novos pontos de vista a considerar. Os resultados obtidos poderão ser ampliados através da criação de subtipos específicos, ou aplicados a outros contextos, como a música de outros períodos e culturas, gerando novos ângulos para a análise e contribuindo para a compreensão e apreciação de vários tipos de repertório.

Na estruturação do texto, após a introdução, o segundo capítulo apresenta uma contextualização histórica da presença da dualidade e discute a gênese das crises no pensamento musical da contemporaneidade, a partir de uma perspectiva dialética, culminando no estabelecimento de premissas, ou argumentos, que justifiquem a importância de uma concepção dialética para a compreensão da música atual.

O terceiro capítulo discute as diferenças e semelhanças entre **contraste**, **oposição** e **conflito**, apontando suas implicações musicais, e investiga as relações de cada termo com o pensamento dialético. Uma vez conceituada e contextualizada, a oposição assume um papel central no decorrer da pesquisa. Em busca de uma terminologia para compreender a oposição, o texto passa a refletir a investigação de possíveis confluências entre música e antonímia³, tendo como traço comum o emprego de elementos ditos opostos.

O quarto capítulo contém considerações analíticas de obras criadas a partir do século XX, à luz das propriedades expostas, bem como o detalhamento analítico de composições originais, embasadas na terminologia aqui apresentada.

Seguem-se as considerações finais, em que se reafirma e justifica a presença do pensamento opositivo, em meio a outras correntes criativas contemporâneas, e se levanta possibilidades de aplicação e aprofundamento das ideias e propostas traçadas neste estudo.

³Área da linguística, mais precisamente da semântica, que se ocupa do estudo e compreensão dos **antônimos**.

2 MÚSICA E CONTEMPORANEIDADE: DIALÉTICA ALÉM DAS CRISES

Durante a história da música oriunda da tradição europeia, algum traço de dualidade pode ser encontrado como agente do processo criativo, seja como reflexo consciente ou inconsciente do contexto histórico ou social, como motivação dramática ou inspiração simbólica extramusical, como elemento material integrante da estruturação da obra (presente na micro e/ou na macroestrutura), ou também como estratégia para a sensibilidade perceptiva.

2.1 DUALIDADES

A noção de dualidade aqui apresentada compreende uma diferença fundamental entre dois elementos, encarada de modo que ambos sejam importantes e necessários. Tal diferença constitui-se como um ponto-chave na organização de um ou mais aspectos da composição, podendo, inclusive, responder pelo sentido da obra como um todo.

Uma das manifestações mais simples que se pode encontrar no curso da historiografia da música ocidental é a forma recitativa utilizada em seções do **próprio** da liturgia cristã medieval. Todo o texto é entoado, ou recitado, com apenas duas alturas, separadas por um intervalo de tom. Embora a altura superior seja repetida e mantida durante a vasta maior parte do tempo, não se pode prever qual das duas alturas será ouvida ao final. Neste caso, a dualidade se instala num âmbito extremamente básico e fundamental (Exemplo musical 1).

Segundo Crocker (1986), este sentido ambíguo de suspensão é um dos atrativos mais característicos e apropriados do estilo gregoriano.

Exemplo musical 1 - *Collect for the Easter Day* (trecho).

... Per Do - mi - num no - strum Je - sum Chri - stum Fi - li - um tu - um:
 qui te - cum vi - vit et re - gnat in u - ni - ta - te Spi - ri - tus
 San - cti De - us, per om - ni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum. R. A - men.

Fonte: Crocker (1986, p. 6).

Exemplos de dualidade podem ser facilmente encontrados em todos os períodos da história da música. Apenas para citar alguns: o tratamento das vozes em pares nas texturas dos Motetos do Renascimento; os sujeitos e respostas das Fugas barrocas; o conflito temático da forma-sonata clássica; os contraditórios arroubos de caráter da auto-expressividade romântica; culminando na miríade de possibilidades da música contemporânea, na qual nos deteremos no corpo deste trabalho.

Características dualísticas nem sempre se evidenciam na observação da superfície de uma obra. Em certos casos é preciso investigar mais a fundo, levando em conta interações entre aspectos materiais, históricos e estéticos para identificar, por exemplo, traços de representatividade, ironia, ou até mesmo revolução.

Um aspecto importante e muitas vezes determinante para a presença de elementos de dualidade em várias obras é a teoria musical que lhes fundamenta. A teoria sinaliza o estabelecimento de uma coerência anterior e implícita, a partir da qual são organizados os demais aspectos formadores de sentido da composição em si. Princípios como grave e agudo, dissonância e consonância, repetição e contraste, tônica e dominante, tensão e repouso, original e retrógrado, acústico e eletrônico, e outras dualidades ligadas a textura, ritmo, timbre, simetria, linearidade, entre vários outros parâmetros, podem estar intimamente ligados à teoria (prática composicional) vigente de cada período ou tendência, o que indica que serão tomados como agentes para a construção de esquemas internos específicos.

Deste modo, as normas instituídas e acatadas historicamente e esteticamente para a condução de vozes, desde os primórdios da melodia cristã, conduziram lentamente o contraponto para a imitação, e esta última, com ou sem o auxílio da variação, passou a ser utilizada em contextos formais que envolviam um jogo de dualidade e oposição. A dinâmica do sistema tonal, por sua vez, preconiza a polaridade (em si uma forma de dualidade) como elemento indispensável à variedade e coerência interna. Somada às noções de consonância e dissonância, tensão e repouso, unidade e variedade, a polarização tonal foi fator crucial para o estabelecimento de diversos gêneros musicais na época que compreende a chamada **prática comum**.⁴

A sistematização do método dodecafônico, para citar um exemplo posterior ao tonalismo, contém instruções específicas para o desdobramento da série original em 48 possibilidades de utilização, aplicando-se as quatro operações básicas: transposição, inversão,

⁴Expressão comumente utilizada para descrever o período que abrange desde a transição para o Barroco até o Romantismo, no qual o sistema tonal se consolidou, com suas características progressões harmônicas e normas de contraponto, discurso motivico-temático e ritmo baseado no pulso e na métrica.

retrogradação e inversão retrógrada. Se comparada à série original, cada nova versão gerada através das operações representa uma diferença, que se configura como uma dualidade fundamental. Se tomarmos uma ideia melódica construída a partir da série original e outra que represente seu espelho retrógrado, teremos dois extremos opostos, considerados a partir de sua analogia a um mesmo conceito ou identidade. Neste caso, a direção contrária do sentido das alturas confere ao conjunto o grau máximo de diferenciação em relação a este referencial, embora os elementos constituintes permaneçam os mesmos. A teoria permite, ou poderíamos dizer, encoraja o estabelecimento de dualidades nas obras que dela se utilizam.

É importante, neste ponto de nosso raciocínio, estabelecer uma distinção entre dualidade e dualismo. A noção de dualidade representa uma visão que reconhece a duplicidade ou oposição presente em cada coisa, como algo necessário para nossa compreensão do todo. No dualismo, em contrapartida, trata-se de tomar partido por um ou outro lado, postura na qual a construção do conhecimento das coisas se dá através de um conflito entre os opostos. Esta diferenciação conceitual é compartilhada por Koellreutter (1994), que afirma que nós somos dualidades também, e que as contrariedades inerentes à dualidade são necessárias para se poder discutir e gerar conceitos.⁵

2.2 POR QUE DUALIDADES?

De um modo ou de outro, cabe-nos questionar por que tendemos a utilizar a dualidade para compreender e construir sentidos. Por que a dualidade está na base de nossa categorização das coisas? Bernstein (1976), valendo-se das ideias dos antigos gregos, às quais abordaremos logo a seguir, recorre a nossos instintos simétricos, derivados da natureza do próprio corpo humano. A simetria, por sua vez, é um conceito de base binária. Somos constituídos por um lado direito e outro esquerdo, o que orienta nossos sentidos de locomoção, visão e audição. Além disso, o duplo está na essência de inúmeras outras características humanas, como inspirar e expirar, sístole e diástole, masculino e feminino, entre tantas outras. Segundo Bernstein (1976), essa dualidade invade nossa existência, em todos os níveis, influenciando nossas ações e pensamentos. Para ele, a construção da expressividade na música absorve a dualidade e a manifesta de muitos modos distintos.

⁵Koellreutter compreende, porém, a dualidade como complementaridade e o dualismo como uma oposição, a qual, necessariamente, conduziria ao conflito. A visão exposta neste trabalho, porém, não corrobora a noção de que toda oposição deva traduzir-se como conflito.

Na filosofia, essa faceta dupla do mundo tem sido objeto de consideração desde os tempos pré-socráticos. Para Platão e Aristóteles, a beleza era uma noção associada à natureza do corpo humano e à sua constituição simétrica. Platão afirmava que os opostos possuíam formas eternas, anteriores a nossa percepção. Aristóteles, ao contrário, relacionava a oposição à experiência, ou seja, à nossa própria categorização das diferenças. (JEFFRIES, 2010). Para o primeiro, a duplicidade era uma condição natural do mundo. Para o segundo, uma estratégia humana para explicá-lo. Hoje em dia associamos a primeira visão à metafísica e a segunda à epistemologia.

Essa dicotomia é difícil de solucionar, uma vez que não estamos isentos do processo. Somos agentes, quer como estabelecadores, quer como perceptores. Jeffries (2010, p. 15, grifo da autora, tradução nossa) comenta que:

[...] muitos opostos não são absolutos nem ‘dados’, mas são reflexos de um modo particular de ver o mundo e a experiência humana. Isto não significa que não haja opostos naturais, uma vez que para isto seria preciso negar as evidências das ciências naturais de que, por exemplo, a temperatura pode caminhar em duas direções (*quente e frio*) e de que as dimensões objetivamente possuem ‘pólos’ diferentes.⁶

O que se pode afirmar é que a herança do pensamento dos antigos gregos é uma base importante para explicar o mundo. De modo geral, grande parte da fábrica especulativa deles era baseada na associação do objeto de estudo a um pólo referencial, segundo o princípio da oposição binária.

2.3 DIALÉTICA

Como resultado dessa herança, organizamos grande parte de nosso pensamento com base na chamada **dialética**, cujo princípio consistia em estabelecer a verdade através do diálogo racional. O termo remonta aos tempos da Grécia Antiga, e foi sendo reinterpretado desde então, passando por períodos em que ganhava ou perdia força como agente do conhecimento, até se estabelecer mais firmemente com o advento do Iluminismo, no século

⁶“[...] many opposites are neither absolute nor ‘given’, but are reflections of one particular way of viewing the world and the human experience. This is not to argue that there are *no* natural opposites, since that would be to deny the evidence from the natural sciences that, for example, temperature can run in two directions (*hot* and *cold*) and dimensions also objectively have different ‘poles’.” (JEFFRIES, 2010, p. 15).

XVIII. O filósofo alemão *Georg Friedrich Hegel* (1770 – 1831) foi o criador da chamada **dialética hegeliana**.

A dialética, tal como interpretada por *Hegel*, é um meio de compreensão da realidade como algo essencialmente contraditório, e em transformação contínua. Essa realidade tem muitas conexões, as quais não se pode compreender isoladamente. Cada uma delas representa uma unidade, formada por elementos em oposição, em contradição. Só se pode compreender o presente, por exemplo, a partir do passado, ao mesmo tempo em que nossa compreensão do passado está impregnada por nossa condição no presente. A unidade de cada realidade é formada por nexos profundos entre elementos opostos. Essa dualidade é essencial para definir e compreender cada realidade do mundo. É um princípio fundamental da existência das coisas e das ideias, a partir do modo como nós as percebemos e nos utilizamos delas.

Tais oposições dialéticas, segundo Cherlin (2000), constituem-se como um processo que visa algum tipo de progresso ou resultado através do antagonismo. A oposição é considerada necessária no processo, uma vez que a resultante não pode ser obtida sem ela.

Como comenta Cherlin (2000, p. 162, tradução nossa):

[...] oposições dialéticas, tais quais adaptadas e profundamente desenvolvidas por Hegel, e depois por Karl Marx e filósofos subsequentes, difundiram-se na cultura geral, de modo que o pensamento em termos de oposições dialéticas tornou-se um constituinte básico da cultura austro-germânica, através do século dezanove com continuidade no século vinte. Não é surpreendente, portanto, que a teoria musical do século dezanove incorporasse modelos dialéticos.⁷

Cherlin (2000) acrescenta que nomes de suma importância para o estabelecimento do pensamento teórico musical da época foram influenciados por estes modelos. Assim, floresceram sob bases dialéticas, a historiografia musicológica de *François-Joseph Fétis*, de 1830; a compreensão das noções de movimento e repouso como essenciais ao emprego da escala maior, por *Adolph Bernhard Marx*, em 1840; os escritos de *Moritz Hauptmann*, sobre a natureza da harmonia e da métrica, em 1853; e de *Hugo Riemann* sobre a lógica musical, em 1872.

A teoria musical do século XIX continuou a exercer grande influência no século seguinte. Mesmo com a progressiva desagregação do sistema tonal, vários aspectos ligados à

⁷“[...] dialectical oppositions as adapted and profoundly developed by Hegel, and later by Karl Marx and subsequent philosophers, become diffused through the general culture so that thought in terms of dialectical opposition becomes a basic constituent of German and Austrian culture through the nineteenth and continuing into the twentieth century. It is not surprising therefore that nineteenth-century music theory would incorporate dialectical models.” (CHERLIN, 2000, p. 162).

tradição permaneceram como referenciais, seja sob o viés de modelos a se manter, ou de regras a se superar. Nesse contexto, a oposição dialética entre tradição e inovação ganhou novas e variadas formas de se expressar.

Durante o período da **prática comum**, a comunicabilidade da obra se dava, em boa parte, pela familiaridade promovida por gêneros e estilos. Era razoavelmente seguro orientar a própria percepção e compreensão através da audição de uma Fuga, por exemplo, ou de uma Sonata. Os mecanismos geradores de sentido eram compartilhados pelos não-leigos, fossem eles autores ou ouvintes. Mesmo no Romantismo, a dualidade entre forma e auto-expressividade ajudou a dar sentido a obras tão distintas quanto uma miniatura para piano e um Poema Sinfônico.

A simples menção de um título que contivesse uma palavra como **Moteto, Fuga, Rondó, Concerto, Sonata** já seria o suficiente para gerar no ouvinte atento uma familiar expectativa a respeito da forma de apresentação e organização das ideias musicais. Samson (2001, p. 658, tradução nossa) afirma:

[...] o título de um gênero é parte integrante de uma obra de arte e parcialmente condiciona nossa resposta ao seu conteúdo estilístico e formal. [...] É a interação entre título e conteúdo que cria o sentido de gênero. [...] Nesse sentido, [...] um gênero comporta-se mais como um contrato entre autor e receptor, um contrato que pode ser quebrado propositalmente. O gênero, em resumo, é tido como um dos códigos mais poderosos na conexão entre autor e leitor.⁸

Cada gênero musical traz consigo uma série de convenções, características forjadas através do tempo, e capazes de promover sua sobrevivência em um determinado ambiente. Novos gêneros foram surgindo a partir de outros anteriores, em alguns casos substituindo-os, em outros caminhando em paralelo. Alguns foram fortes o bastante para resistir, mesmo frente às grandes transformações estilísticas promovidas a cada novo período histórico. A **Missa** é um bom exemplo de gênero que vem atravessando muitos séculos, desde a Idade Média. Sua longevidade deve-se principalmente a dois fatores: a ligação com a religiosidade cristã, até hoje presente na cultura ocidental, e a utilização do mesmo texto desde seu surgimento.

⁸“[...] a genre title is integral to an artwork and partly conditions our response to its stylistic and formal content [...] It is the interaction of title and content that creates generic meaning. [...] In this sense, [...] a genre behaves rather like a contract between author and reader, a contract that may be purposely broken. Genre, in short, is viewed as one of the most powerful codes linking author and reader.” (SAMSON, 2001, p. 658).

A música composta a partir do século XX, porém, mais particularmente a partir de 1945, passou a dificultar a compreensão de sua lógica. Dufourt (1991) comenta que na primeira metade do século, ainda havia maiores identificações com a tradição. No Neo-Classicismo, a ideia central consistia em utilizar formas e técnicas do passado tonal, porém revestidas de distorções e ironias que se lhes contrapunham, em um jogo dialético estruturado sob a prerrogativa de restaurar a clareza perdida com as novas liberdades do modernismo e os novos modos de organização dos materiais, oriundos das pesquisas e propostas atonais.

A Segunda Guerra Mundial havia gerado profundos reflexos sobre a sociedade e a música não haveria de ficar imune a eles. Como frisa Dufourt (1991, p. 80, tradução nossa):

A música da segunda pós-guerra rompeu, com efeito, e deliberadamente, com a que a precedeu imediatamente na história; para ela o passado só deixara escombros e qualquer retomada da tradição exporia a comprometer-se com um universo estético, político e social que era preciso abolir.⁹

Os compositores, a partir de então, passaram a enfrentar o dilema de situar sua produção entre o conformismo estético, vinculado aos apelos populares do tonalismo e identificado com a sociedade de massa, e uma nova alta cultura em formação, cujos esforços iniciais configuravam-se como vanguarda e experimentalismo. A ausência de uma teoria hegemônica, que pudesse sustentar e orientar tais esforços criativos em uma mesma direção, acabou por propiciar o surgimento de várias tentativas individualizadas de criar linguagens próprias, cada uma com sua lógica e sua dialética inerente.

Dufourt (1991) compreende a dialética da contemporaneidade como algo necessariamente ligado às pressões da história. A oposição não se resume às regras internas, embora ela possa ser encontrada entre materiais e ideias intrinsecamente musicais. A oposição dialética é gerada, sobretudo, por um apelo histórico, e é através deste que surgem os elementos estéticos que compõem a estrutura interna. A obra tem na força desse apelo seu principal componente motivador, traduzindo-se simbolicamente em oposições entre materiais, motivos, texturas, gestos, ou qualquer outra manifestação musicalmente estruturante.

Neste contexto, como observou Dufourt (1991), é importante destacar a figura de *Arnold Schoenberg* como um compositor que soube compreender a problemática de sua

⁹“La musique du second après-guerre rompt en effect, et délibérément, avec celle qui la précède immédiatement dans l’histoire: pour elle, le passé n’a laissé que des décombres et toute reprise de la tradition exposerait à des compromissions avec un univers esthétique, politique et social qu’il s’agit d’abolir.” (DUFOURT, 1991, p. 80).

própria época, tirando proveito da herança da tradição sem comprometer-se negativamente com ela. *Schoenberg* percebeu que era possível mudar os códigos e manter as formas, mantendo a compreensibilidade e instaurando a novidade no seio da própria teoria. A dualidade presente em sua produção madura reside em contrapor a coerência de uma nova linguagem (tomada por ele como demanda histórica) à expressividade que a desarticula e sobrepuja.

Seguindo a esteira do pensamento de Dufourt (1991), tratamentos envolvendo a intensificação ou a generalização dos princípios seriais representaram outra saída para a escassez teórica que se instalou com o início do atonalismo. No final de sua vida, enquanto *Schoenberg* tratava o seu próprio dodecafonismo com flexibilidade, compositores como *Pierre Boulez* exploravam ao limite as possibilidades numéricas de sua dialética interna, enfaticamente material. Em vez de dedicar tempo à criação de uma teoria inteiramente nova, era certamente mais simples construir sobre algo já estabelecido, ainda que fosse preciso alterar regras e acrescentar outras. Este caminho conduziu, por um lado, a um afastamento ainda maior da tradição, e por outro, a um fechamento a qualquer traço de referencialidade externa, isolando a música em sua própria malha interna de sentido.

A música de *Boulez* obedece estritamente a regras que continuamente gerenciam conjuntos e parâmetros, em uma teia de sistemas internos. Não há unidade, mas uma rede de diferenciações e variações de parâmetros que promovem uma sintonia fina dos materiais auditivamente perceptíveis, cujos rumos se decidem à medida que o tempo se desenrola. Decisões formais podem ser tomadas a qualquer momento do processo criativo. A forma não nasce de um modelo global ao qual se submetem todos os fatores de sentido; ela é resultante de decisões momentâneas, de reajustes constantes de possibilidades e condições. (DUFOURT, 1991).

A dialética da música de *Boulez* está nas categorias, ou seja, nos referenciais a partir dos quais o compositor organiza a escolha de parâmetros. Oposições e complementaridades apresentam-se continuamente como opções de parâmetros em diferentes níveis e gradações. *Boulez* seleciona seus materiais com base no jogo opositivo que envolve parâmetros tais como: simetria e assimetria; fusão e dissolução; reversibilidades e mutações, entre outros. *Boulez*, contudo, não espera que sua obra seja compreendida em função de sua forma. Esta última é, sobretudo, um fator de organização para seu pensamento criativo, uma condição que desencadeia o ato produtivo, e vice-versa. (DUFOURT, 1991).

O problema desta estratégia composicional é que ela expõe o ouvinte a um paradoxo aparentemente insolúvel. Uma vez que a obra não estabelece conexões referenciais com o universo exterior e o ouvinte é desencorajado a reconhecer perceptivamente as sutilezas internas das dualidades materiais que lhe conferem sentido, este só é capaz de captar uma diversidade aparentemente disfuncional. Boulez (1963 apud NICOLAS, 2010, p. 188, tradução nossa) estava ciente do problema, como atestam suas palavras: “A generalização serial pode levar ao absurdo total, uma vez que os números não são suficientes para unificar com profundidade as diferentes características sonoras, integrando-as em uma estrutura geral.”¹⁰

Este paradoxo da diversidade se evidenciava também, já no final dos anos 50, na música eletrônica. O formalismo de ambas as propostas, que guiava o compositor na organização minuciosa das múltiplas dualidades internas, fugia à percepção do público. A enorme quantidade de detalhes tornava impossível qualquer comparação ou codificação que permitisse organizar mentalmente as diferenças.

Ligeti (c1998, p. 113, tradução nossa), no final da década de 1950, comparava os resultados do automatismo serial aos da música aleatória, afirmando que: “[...] a determinação total torna-se idêntica à indeterminação total”¹¹, e que “a aplicação total e consistente do princípio serial nega, no fim das contas, o próprio serialismo”.¹²

Mais uma vez a música estava em crise. Fechada em seus simulacros¹³, mergulhada no abstracionismo oriundo do pensamento moderno, ela já havia compactuado com a história (pelo viés filosófico, não pelo social), mas precisava validar esta sua nova condição, estética e psicologicamente.

Duas correntes antagônicas apresentaram-se como saídas para a crise, instalada com a proliferação das diferenças indomadas. A primeira delas, o **Minimalismo**¹⁴, buscava seu espaço justamente como negação da complexidade, como simplificação radical. A segunda, que vamos aqui designar como **sensibilização**, pelo contrário, propunha uma **escuta das diferenças livres**, como meio de afirmar sua importância e valorizar-lhes a autonomia.

¹⁰“Serial generalization could lead to total absurdity, in that numbers are not sufficient to unify in any depth the different characteristics of sound with a view to integrating them into a general structure.” (BOULEZ, 1963 apud NICOLAS, 2010, p. 188).

¹¹“[...] total determinacy comes to be identical with total indeterminacy”. (LIGETI, c1998, p. 113).

¹²“Total, consistent application of the serial principle negates, in the end, serialism itself.” (LIGETI, c1998, p. 113).

¹³“Sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença.” (DELEUZE, 2009, p. 384).

¹⁴Alguns nomes importantes desta corrente são: La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass, entre outros.

Ambas tinham em comum, contudo, uma modificação profunda na maneira de ouvir, na qual a compreensão da forma e seus esquemas de sentido cediam lugar à sensação produzida pelos sons.

A dialética minimalista consiste em afirmar as semelhanças, através de um processo repetitivo, e requerer do ouvinte a percepção das **diferenças da repetição**. A dialética da **sensibilização**, em sentido oposto, consiste em afirmar as diferenças, continuamente apresentadas, e pedir que o ouvinte as assemelhe, interpretando-as como uma **repetição de diferenças**. (FERRAZ, 1998).

No Minimalismo, a estrutura é um processo que engendra alguma ação repetitiva de um padrão materialmente simples. Esta ação acaba por gerar resíduos sonoros, harmônicos e variações do espectro, melodias e ritmos acessórios que fogem ao controle do compositor, mas que se encontram à disposição de uma escuta contemplativa, cuja lógica não depende da memória nem de associações causais ou temporais. As diferenças afloram a partir de sobreposições, permutações ou deslocamentos rítmicos de uma mesma ideia básica. Esta é a dualidade fundamental da estética minimalista: a repetição constante de material simplificado funciona como processo para a geração de diferenças não quantificáveis nem tampouco previsíveis.

A **diferença** é um conceito importante para se lidar com as noções de dualidade e dialética. A filosofia moderna, em sintonia com a arte abstrata e contrária à representatividade das coisas, confere à diferença uma autonomia em relação à semelhança.

Em seu livro **Diferença e Repetição**, Deleuze (2009, p. 171) dedica-se a esclarecer a moderna concepção de diferença. Para isso, vale-se de duas proposições: “só o que se assemelha difere” e “só as diferenças se assemelham”. No primeiro caso, a semelhança é tida como uma condição para a diferença, pois esta última nasce de uma comparação entre duas coisas em relação a um mesmo conceito, ou identidade.

A diferença seria então a geradora condicional da oposição. Duas coisas ou ideias opostas assim o são em relação a um referencial. A diferença só pode se tornar oposição em função desse referencial e só podem ser opostas ideias que diferem. O referencial, porém, deve abarcar a diferença em suas possibilidades de apresentação, situando-as todas em uma mesma identidade ou conceito. A oposição se instala como uma analogia na relação de cada coisa ou ideia com essa identidade ou conceito. (DELEUZE, 2009).

No segundo caso, ao contrário, a diferença articula-se em si mesma e o diferente relaciona-se ao próprio diferente, sem requerer uma mediação pelo idêntico, pelo semelhante,

pelo análogo ou pelo oposto. Estes são apenas efeitos resultantes de um sistema fundamental de diferenças. (DELEUZE, 2009).

Esta autonomia permitiu uma nova valorização da diferença no âmbito do pensamento musical. A complexidade sonora, que havia gerado uma crise por sua dificuldade de codificação e compreensão, poderia, então, ser mantida e encorajada. Para isso, seria preciso modificar, sobretudo, o enfoque da percepção.

O caminho havia sido aberto por *Varèse*, que já na década de 1920, mostrara ser possível criar a partir do próprio som, sem a necessidade de tematizá-lo. *Schaeffer*, posteriormente, cunharia a expressão **objeto-sonoro**, referindo-se a qualquer objeto musical que não remeta a outro signo a não ser a si próprio.

Corrente iniciada no final dos anos 1980, voltada para a sensibilização do som, a chamada **Nova Complexidade**¹⁵ promove uma escuta das múltiplas diferenças, ao contrário daquela que utiliza a memória para discriminar, relacionar e comparar momentos no tempo. A forma discursiva, com suas referências e relações causais, sai de cena e cede lugar a várias possibilidades de escuta, nas quais a incapacidade de lidar com todos os detalhes que se apresentam é tomada como algo positivo, pois o ouvinte deve selecionar dentre a diversidade e orientar sua própria escuta. As obras baseiam-se na afirmação do diferente, tendo em vista sua multiplicidade própria. Não há um princípio unificador.

Tomemos a premissa de que toda música traz em si uma dualidade própria, muitas vezes inerente à teoria que lhe serve de fundamento. Como vimos, essa dualidade se traduz logicamente como dialética, um princípio que leva em conta a oposição e a complementaridade inerentes a cada objeto ou ideia. A dialética existente em qualquer composição musical toma parte no estabelecimento de sua lógica de sentido. Segundo Nicolas (2010), aprofundando ainda mais esta afirmação, a lógica encontrada na música é, necessariamente, de natureza dialética¹⁶. Em outras palavras, a lógica musical é influenciada por princípios dialéticos que a situam à parte da lógica aristotélica ou clássica. Tais princípios postulam, por exemplo, que nenhum termo musical apresentado mais de uma vez é idêntico a si mesmo; ou seja, em música, a repetição já envolve, em si mesma, uma alteração. Além disso, cada objeto musical exposto deve unir-se a seu oposto; isto é, compor a si mesmo através de um processo de **vir a ser** que leva em conta a complementaridade e a neutralidade.

¹⁵Alguns compositores de destaque, ligados a esta corrente são: *Brian Ferneyhough*, *Richard Barrett*, *Chris Dench*, *James Dillon* e *Michael Finnissy*.

¹⁶Nicolas (2010) defende a autonomia da lógica musical contemporânea, baseando-a em três princípios: escrita, dialética e estratégia.

A chamada dialética clássica subentende um processo de pensamento que parte do mesmo para o outro. Assim sendo, variação e contraste são ferramentas básicas para a construção da lógica interna da imensa maioria das criações musicais.

Correntes ligadas à **sensibilização** do som, e sustentadas esteticamente e filosoficamente pelo abstracionismo e pela desreferencialização, contudo, não seguem estes princípios e não podem ser enquadradas na dialética clássica. Para confirmar sua proposição de que a lógica musical contém, necessariamente, um elemento dialético, Nicolas propõe outro conceito, ao qual denomina **dialética da igualdade**. O processo de pensamento, neste caso, parte da alteridade para a igualdade, invertendo a lógica tradicional. Nicolas (2010, p. 198, tradução nossa) comenta:

Em vez de iniciar com o enunciado de uma identidade, para então gerar a alteridade, trata-se aqui de derivar uma característica comum de uma diversidade dada de antemão; trata-se de aproximar aquilo que está distante e sem qualquer conexão aparente, para que se possa reconhecer o funcionamento subterrâneo [...].¹⁷

A aproximação a que Nicolas (2010) se refere diz respeito ao jogo dialético entre a obra e o ouvinte (objeto e observador). A primeira apresenta uma série de diferenças, enquanto o segundo compõe sua fruição, através da construção de sua própria rede de relações de proximidade e semelhança. O ouvinte cria símbolos e elege suas próprias regras para a cognição da obra. Ferraz (1998, p. 149) acrescenta que:

[...] cada indivíduo, em situações particulares, configura escutas musicais diferentes umas das outras, tornando conseqüentemente tanto a escuta quanto o objeto elementos instáveis e dotados de movimento dentro de um sistema. Existe assim uma escuta para cada pequena oscilação do sistema de escuta e de percepção dos sons. Cada objeto delinea e é delimitado pelo observador [...].

Os sistemas complexos são formados por diversos elementos em diversas estruturas. Seus processos ocorrem em vários níveis simultaneamente e não podem ser explicados a partir de uma única norma. O movimento interno dos sistemas é criado por ações, interações e contradições que têm lugar no momento da escuta. Dependem de seleções auditivo-

¹⁷“Instead of starting with the enunciation of an identity in order then to generate alterity, we are here talking about deriving a common characteristic from a diversity given at the outset, about bringing closer that which is far off and without any apparent links, in order to *recognize* the subterranean workings [...]”. (NICOLAS, 2010, p. 198).

cognitivas, e não podem ser previstas pelo compositor. A ênfase dada à sensação em lugar da técnica, somada à imprevisibilidade das características sonoras resultantes, faz com que a **Nova Complexidade** resista a uma teorização, ou mais que isso, não se preste a uma teoria. Não existe uma ideologia que unifique procedimentos; não existe um método que demonstre como compor a nova música complexa. Como frisa Toop (2010, p. 95, tradução nossa):

Talvez o fator essencial a compreender para se estabelecer ao menos uma estética da complexidade, se não uma teoria, seja o relacionamento entre organicidade e diversidade. A base técnica não é por si só importante: [...] O que importa é a relação do compositor com o material musical, e com noções de processo que sejam evolucionárias e dialéticas, mais do que justapositivas.¹⁸

Segundo Toop (2010), a música contemporânea apresenta uma tendência geral de afastamento da teoria, pois esta última aprisionaria a inventividade da época.

A contemporaneidade tem mostrado que a lógica presente na música pode escapar do domínio da técnica, ditada por regras e métodos, e encaminhar-se para o domínio da sensação. Compreender uma obra musical, deste modo, não mais demanda uma única escuta correta, mas envolve uma *autopoiesis*, uma cognição capaz de criar e significar seus próprios símbolos.

A historiografia aqui delineada atesta as diversas crises por que passou (ou vem passando) a música nos últimos dois séculos. A dialética musical, porém, continua se mostrando necessária, e flexível o suficiente para reconfigurar, inclusive, suas próprias bases conceituais. Mesmo em circunstâncias aparentemente alheias à compreensão tradicional de sua lógica, a presença de referenciais internos opostos configura-se como fundamento para o estabelecimento de uma cognição. Deste modo, dualidade, oposição e complementaridade fazem parte do sentido na música, qualquer que seja a corrente estética ou tendência de pensamento. O que muda é o contexto de sua apreciação.

Neste ponto do discurso, reuniram-se condições suficientes para fundamentar e articular com mais clareza uma argumentação que possa conectar os pensamentos já expostos, direcionando-os à proposição de uma tese. Antes disso, porém, é oportuno elencar as principais premissas apresentadas, bem como os autores a elas relacionados:

¹⁸“Perhaps the essential factor to grasp in establishing at least an aesthetics of complexity, if not a theory, would be the relationship between organicity and diversity. The technical basis of this is not, of itself, important: [...] What is important is the composer’s relationship to musical material, and to notions of process that are evolutionary and dialectical rather than juxtapositional.” (TOOP, 2010, p. 95).

- **Toda obra musical possui algum elemento de dualidade, cujo sentido se traduz como dialética.**

Esta afirmação encontra eco nas palavras de Nicolas (2010, p. 197, tradução nossa, grifo nosso): “[...] cada objeto musical posto deve unir-se a seu oposto, ou seja, deve compor a si mesmo através de um processo de *vir a ser*”¹⁹. Ainda acrescenta que: “[...] toda situação musical concreta possui um artil (*enjeu*) dialético historicamente fixo, particular às obras nele inscritas”²⁰.

- **A dialética na música é construída tendo a história e a estética como agentes em permanente interação.**

Segundo Dufourt (1991), as demandas históricas motivam as criações estéticas, e vice-versa. Se pensarmos na oposição entre tradição e inovação, por exemplo, é possível afirmar que toda obra contém algo de dialético neste sentido, em maior ou menor grau. Se tomarmos períodos de transição entre diferentes correntes estéticas, este traço provavelmente será mais acentuado. Por outro lado, até obras de um mesmo período e de um mesmo autor, possuem algo de novo ou original entre si.

- **A dialética tem papel fundamental na determinação do sentido de uma composição musical.**

Embora a dialética não seja a única responsável pela lógica na música, ela é parte necessária e importante. Nicolas (2010) enumera três condições para a autonomia da lógica na música contemporânea: escrita, dialética e estratégia. Em relação à segunda, elenca três princípios, que situam a lógica musical dialética como distinta da lógica clássica:

- **Princípio da diferenciação:** nenhum termo apresentado duas vezes é idêntico a si mesmo, ou seja, em música, repetir é na verdade, alterar;

- **Princípio da negação forçada:** todo objeto musical apresentado deve unir-se a seu oposto;

¹⁹Every musical object posited has to unite itself with its opposite, that is to say, has to unite (or compose) itself through a process of becoming.” (NICOLAS, 2010, p. 197).

²⁰Every concrete musical situation has an historically fixed dialectical gambit (*enjeu*) [...]”. (NICOLAS, 2010, p. 197).

- **Princípio da terceira opção obrigatória:** todo objeto musical apresentado deve compor a si próprio com um outro termo neutro, que não seja simplesmente sua negação.

Se a dialética pressupõe a compreensão através da complementaridade dos opostos, e se toda música possui uma essência dialética, **compreender plenamente a música (aprender seu sentido) requer a consciência de suas oposições e de como elas se manifestam em cada determinada obra.** A partir da premissa anterior, como objeto de pesquisa, o caminho natural é o de buscar meios para propiciar ou facilitar esta compreensão. Enveredar pelas teias conceituais multifacetadas da lógica dialética, através da filosofia e suas muitas ramificações e contradições contemporâneas, porém, não parece uma escolha musicalmente produtiva. Neste caso, a opção aqui tomada foi investigar as possibilidades ligadas à **oposição** em si, tomando como referencial um outro campo do conhecimento capaz de fornecer uma visão ampla acerca de nossa experiência do mundo: a linguagem.

Abstendo-nos da pretensão de esgotar o assunto, ou de oferecer uma taxonomia da oposição na música, a proposição intrínseca a esta pesquisa é contribuir para a compreensão do uso de dualidades na música atual, analisando-as sob o viés da linguística e considerando a viabilidade da aplicação de uma terminologia em comum para o tratamento da oposição.

3 OPOSIÇÃO EM CONTEXTO

Na busca pela compreensão da dualidade e seus agentes de sentido em uma obra musical, alguns termos informam sobre a natureza da diferença presente entre os elementos em contexto. Dentre esses termos, certamente os mais utilizados no discurso analítico são: **contraste**, **oposição** e **conflito**. Embora possuam significados próximos, essas três palavras remetem a sentidos especificamente distintos.

3.1 DELIMITANDO TERRITÓRIOS

No ambiente da música criada a partir do século XX, no qual uma multiplicidade crescente de tendências e linguagens pessoais faz com que a referência e a familiaridade sejam escassas, a dualidade implicada pelo uso de cada um dos três termos em questão requer uma melhor delimitação de sua territorialidade, uma vez que é fácil confundir suas fronteiras e distorcer seus significados.

3.1.1 Contraste

Contraste é um termo emprestado das artes visuais, e denota diferenças de cor ou de luz numa imagem, pintura ou fotografia. A reprodução do verbete em um dicionário de fotografia nos traz: “a diferença perceptível entre as partes claras e escuras de uma imagem. Também pode ser pensado como o grau de mudança de tonalidades do escuro para o claro.”²¹ (PRÄKEL, 2010, p. 76, tradução nossa). O termo também é utilizado na linguística, para expressar distinções entre certas palavras. Para Lyons²² (1977), **contraste** é um termo de uso mais geral no tratamento das diferenças, pois não especifica o número de elementos diferentes, ou contrastantes. A noção de **contraste** denota uma incompatibilidade entre um certo número de elementos. Para os contrastes binários ou dicotômicos, sobre os quais nos determos mais à frente, usaremos o termo **oposição**. Em certos casos, porém, quando existe uma diferença branda entre dois elementos, **contraste** torna-se a palavra mais adequada. Este é o caso de duas tonalidades distintas da mesma cor em uma pintura. Seria impreciso

²¹“The perceived difference between the light and dark parts of an image. It can also be thought of as the rate of change of tones from dark to light.” (PRÄKEL, 2010, p. 76).

²²Autor de referência na área da Semântica (ramo da linguística que se ocupa do estudo do significado das palavras e frases empregadas na linguagem).

denominar como opostos um tom mais claro e outro um pouco mais escuro de amarelo, por exemplo. Melhor referir-se a essas diferenças como contrastes de amarelo.

Um exemplo simples para ilustrar a noção de contraste na música é a estrutura do **Rondó**: A B A C A... A seção A é intercalada com seções que apresentam conteúdos diferentes o bastante para receberem como denominações outras letras: B, C, D, etc. Moura (1991, p. 7, tradução nossa, grifo nosso), ao analisar a Segunda Sinfonia de *Witold Lutoslawski* (1913 – 1994), comenta: “Como um **rondó**, o primeiro movimento consiste de vários episódios **contrastantes** separados por um ritornello ou refrão recorrente²³.” Ainda segundo Moura (1991), o próprio *Lutoslawski* afirma que em cada episódio, um pequeno grupo de instrumentos tem algo diferente a dizer, enquanto o *ritornello* apresenta essencialmente a mesma ideia com variações. São sete episódios no total, sendo que para cada um *Lutoslawski* reservou um grupo diferente de instrumentos. Neste caso, o termo **contraste** é bem aplicado, uma vez que abarca as muitas diferenças e identidades presentes nos diversos episódios.

Contraste é uma palavra utilizada para denotar variedade em uma determinada obra, ao passo que a **repetição** responde pela unidade. Repetição e contraste, juntamente com a variação, são tradicionalmente considerados como os elementos estruturais importantes para conferir equilíbrio formal a uma música. Neste contexto, o uso do termo **contraste** corresponde à utilização de ordem mais geral, apontada por Lyons (1977) para expressar uma ou mais diferenças.

Por sua identificação maior com a variedade do que com a dualidade, os contrastes não se afinam com uma concepção dialética.

3.1.2 Oposição

Nos casos em que as particularidades em jogo numa composição convergem para dois lados extremos, ou opostos, usaremos o termo **oposição**. Como frisa Cherlin (2000), ouvir uma composição na qual se evidencia uma oposição entre dois timbres, por exemplo, é bem diferente de ouvir uma variedade de cor.

Conforme visto anteriormente, para que haja oposição é preciso que exista uma diferença primordial entre dois elementos. Tais elementos devem estar relacionados a um mesmo referencial, ou identidade. Na linguagem, a **oposição** é basicamente traduzida através

²³Like a *rondeau*, the first movement consists of several contrasting episodes separated by a recurring ritornello or refrain. (MOURA, 1991, p. 7).

dos **antônimos**, um conceito de base binária. Aprendemos que **claro** é o oposto de **escuro**, ou que **alto** é o oposto de **baixo**. Neste contexto, a oposição categoriza diferenças perceptíveis e quantificáveis em relação a uma identidade: no primeiro caso a **claridade** (quantidade de luz) e no segundo a **altura** (quantidade de espaço vertical). As categorias rotulam e em alguns casos graduam as diferenças, as quais, em pólos extremos, configuram deste modo uma oposição.

Musicalmente, para que possamos situar dois elementos como opostos, é preciso ter bem identificado o referencial a partir do qual suas diferenças se manifestam. Se considerarmos o contexto dos materiais, um ambiente anterior à música propriamente dita, muitas vezes já é possível identificar oposições que provavelmente se farão notar na obra. Tomemos o Exemplo musical 2 com dois conjuntos ordenados de seis classes de altura cada, as chamadas escalas de tons inteiros:

Exemplo musical 2 - Escalas de tons inteiros: a) TI-0 e b) TI-1

a)

b)



Fonte: ESCALAS... (2012)²⁴.

Apesar de apresentar apenas intervalos de tom entre todas as classes de alturas, o que lhes confere uma grande similaridade estrutural, cada conjunto possui unidades totalmente diferentes um do outro. O referencial ou identidade a partir do qual uma comparação entre ambos lhes confere o status de opostos é sua pertinência a um conjunto maior, a escala cromática, do qual cada um representa um segmento.

Para que fique mais clara a noção da importância do referencial para o estabelecimento da oposição, imaginemos um outro contexto envolvendo os dois conjuntos anteriores, com a adição de dois novos conjuntos, ilustrados no Exemplo musical 3.

²⁴Documento não paginado.

Exemplo musical 3 - Hexacordes cromáticos, subconjuntos da escala cromática

c)

d)



Fonte: HEXACORDES... (2012)²⁵.

Os conjuntos descritos no Exemplo musical 3 são opostos entre si, levando-se em conta o mesmo referencial do Exemplo musical 2. Ambos apresentam os mesmos intervalos internamente (no caso, semitons) e possuem elementos totalmente diferentes, os quais, juntos, formam a escala cromática.

Em um contexto envolvendo os quatro conjuntos, porém, a identidade estrutural faria com que os dois primeiros apresentassem uma compatibilidade entre si e uma oposição aos dois seguintes, apesar de todos serem subconjuntos da escala cromática. Tomados individualmente, qualquer um dos dois conjuntos de tons inteiros seria oposto a um dos conjuntos cromáticos, levando-se em conta a identidade intervalar.

A mudança do referencial, como se observa pelos exemplos musicais 2 e 3, é capaz de fazer com que os mesmos dois elementos assumam características de oposição ou compatibilidade, recursos à disposição do compositor que porventura se utilize de tais materiais em uma obra. Ao elaborar ideias a partir desses materiais, é possível explorar as diferenças de alturas ou de intervalos entre os conjuntos. No primeiro caso, entraria em cena a oposição entre **a** e **b**, ou entre **c** e **d**. No segundo, a oposição se evidenciaria entre **ab** e **cd**, ou entre qualquer dos dois conjuntos de **ab** e qualquer dos dois de **cd**.

Abordaremos a oposição com maior profundidade no decorrer deste trabalho. Por ora, investiguemos as diferenças ou relações entre **oposição** e **conflito**. Os dois termos não possuem o mesmo significado.

3.1.3 Conflito

Não há conflito entre os extremos, ou opostos, a não ser que algo exterior interfira e provoque uma condição de enfrentamento, na qual um dos lados busque prevalecer.

O conflito nasce de uma oposição de **forças**. Segundo o dicionário de Psicologia da American Psychological Association, através do verbete CONFLICT (c2007, p. 215, tradução

²⁵Documento não paginado.

nossa) conflito é o “[...] choque de forças emocionais ou motivacionais opostas ou incompatíveis [...] em um mesmo indivíduo.”²⁶ É preciso uma ação para desencadear um conflito. Tal ação, ou força, deflagra uma direcionalidade, que retira o elemento oposto de sua condição passiva de referencialidade, fazendo com que este passe a tentar prevalecer sobre seu opositor ou anulá-lo.

Um exemplo alegórico da diferença entre oposição e conflito é um tabuleiro armado de xadrez. Isoladas da partida em si, as peças representam uma oposição pelo simples fato de se situarem em lados extremos do tabuleiro e serem de cores **opostas**. A partir do momento em que os dois jogadores sentam-se à mesa, a oposição torna-se conflito. Antes mesmo do primeiro lance, já está em jogo o choque de forças (estratégia) que fará com que as peças avancem na direção da vitória. É certo que, neste caso, todo o cenário da oposição foi criado já com a intenção de se converter em conflito, embora haja quem utilize um tabuleiro como objeto de coleção ou decoração.

Na música, **conflito** representa uma possibilidade para o desenrolar formal de uma obra, na qual existam elementos em oposição. Implica em uma estratégia para lidar com os elementos opostos, previamente selecionados e estabelecidos. Isto não significa que toda oposição evolua ou deva evoluir para um conflito. Opostos podem integrar-se em uma unidade mais ampla, podem caminhar em conjunto, ou ainda transformar-se mutuamente, sem que um tente prevalecer sobre o outro. A exemplo do contraste, mas por outro motivo, o conflito não se afina com estruturas dialéticas, uma vez que seu desfecho subentende a primazia de uma das partes e a derrocada da outra.

Não existe conflito entre materiais, apenas entre elementos musicalmente significativos no contexto de uma composição. Não se pode dizer, por exemplo, que a escala **x** e a escala **y** sejam elementos em conflito, embora possam ser opostas em relação a certo referencial. Por outro lado, o motivo **x** (construído com base na escala **x**) e o motivo **y** (construído com base na escala **y**) podem apresentar-se em conflito, dependendo de sua utilização no decorrer da peça e das estratégias formais adotadas pelo compositor.

Para ilustrar o uso do conflito na música, investiguemos a obra *Scrivo in Vento* para flauta solo (1991), de *Elliott Carter* (1908 – 2012). Em sua análise da peça, Mailman (c2011, p. 373, grifo nosso, tradução nossa) inicia o texto desta forma: “A música de Elliott Carter frequentemente mostra algum **conflito de oposição**. Por exemplo, seu Double Concerto

²⁶ “[...] clash of opposing or incompatible emotional or motivational forces [...] in the same individual.” (CONFLICT, c2007, p. 215).

(1961) apresenta um **conflito** entre timbres **contrastantes** [...].²⁷ A presença dos termos **contraste**, **oposição** e **conflito** se faz evidente logo nas primeiras linhas do texto. Neste caso, *Mailman* optou pela palavra *struggle*, que denota um esforço de luta, de batalha, o qual pode perfeitamente ser traduzido como conflito. Tal conotação está claramente exposta no título de sua análise, na qual baseamos as observações sobre a obra - **Um drama imaginário de oposição competitiva em *Scrivo in Vento* de Carter**²⁸. A peça é baseada em um Soneto de *Petrarca*, *Beato in sogno*, transcrito a seguir:

Francesco Petrarca (1326 - 1353) – Beato in sogno

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

e 'l sol vagheggio, si ch'elli à già spento
col suo splendor la mia virtù visiva,
et una cerva errante et fugitiva
caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno,
il qual di et notte palpitando cerco,
sol Amor et madonna, et Morte, chiamo.

Così venti anni, grave et lungo affanno,
pur lagrime et sospiri et dolor merco:
in tale stella presi l'esca et l'amo!

Fonte: Petrarca (c1991)²⁹.

O texto evoca um conflito entre vida e morte, ou mais precisamente a luta do protagonista mortal contra as forças da natureza. Nas palavras do próprio Carter (c1991), a flauta é utilizada para apresentar ideias musicais e registros contrastantes, sugerindo a natureza paradoxal do poema.

Como veremos a seguir, enquanto noções de contraste e oposição podem ser demonstradas localmente, com maior facilidade, a ideia de conflito requer muitas vezes o estabelecimento de uma narratividade, na qual os **personagens** sejam envolvidos dramaticamente em uma trama de ações e estratégias para atingir uma meta. Tais ações

²⁷“Elliott Carter’s music often poses some struggle of opposition. For instance, his Double Concerto (1961) presents a struggle between contrasting timbres [...].”(MAILMAN, c2011, p. 373).

²⁸Titulação em inglês: An imagined drama of competitive opposition in Carter’s *Scrivo in Vento*.

²⁹Documento não paginado.

requerem associações que fogem do domínio puramente musical, estabelecendo-se através de metáforas narrativas. A inspiração no Soneto fornece, neste caso, a simbologia necessária para o conflito. Para que possamos compreender a dualidade da trama, faz-se necessário conhecer os personagens, investigando a origem de seu antagonismo, desde a natureza crua de seus materiais até sua constituição enquanto elementos musicalmente significativos. Quando existe conflito, as relações de contraste e oposição são evidenciadas anteriormente, uma vez que atuam como requisitos.

Para *Scrivo in Vento*, Carter elegeu como materiais os dois únicos tetracordes que, individualmente, contêm todas as possibilidades de intervalos, ao combinar seus elementos internos. São eles: 4-Z15 [0, 1, 4, 6] e 4-Z29 [0, 1, 3, 7].³⁰

Na obra, cada tetracorde foi reservado para um agente distinto do conflito. Em termos de suas diferenças, não se pode afirmar que ambos sejam opostos, uma vez que apresentam similaridades importantes, como a presença inicial do intervalo de semitom e o fato de serem os únicos a conter todas as classes intervalares. Como não apresentam diferenças que apontem para extremos, podemos dizer que a dualidade implicada em sua utilização resume-se ao âmbito do contraste.

Nos primeiros compassos da obra, porém, valendo-se dos dois materiais, Carter estabelece uma forte e pronunciada **oposição** entre duas ideias musicais, inserindo em cada uma delas uma série de características extremas em relação à outra, o que acaba por gerar entre ambas, um nível intenso e profundo de diferenciação. Vejamos o trecho em questão no Exemplo musical 4.

Este pequeno trecho inicial apresenta duas ideias musicais em marcante oposição. A primeira delas compreende os cc. 1-5 e a segunda, os cc. 8 e 9. Composta com base no tetracorde [0, 1, 4, 6], com as alturas < C, D, F, F# >, a ideia inicial apresenta as seguintes características: caráter *espressivo* e *tranquillo*, dinâmica em *piano*, registro grave, notas longas, âmbito intervalar restrito, articulação em *legato*.

A segunda ideia é criada com base no tetracorde [0, 1, 3, 7], aqui principalmente representado pelas alturas < G#, A, B, D# >. Tem caráter *marcatissimo* e *violento*, dinâmica em *fortissimo*, registro agudo, notas curtas, âmbito intervalar amplo, articulação em *non legato*.

As duas ideias musicais apresentam entre si, seis características situadas em extremos diferentes, ou seja, são opostas com base em seis referenciais distintos de identidade: caráter,

³⁰Terminologia criada por Forte (1973), que tem sido convencionalmente utilizada para a nomenclatura e análise de conjuntos.

dinâmica, registro, duração, âmbito intervalar e articulação. Suas diferenças vão muito além do contraste. Apesar de compostas com base em dois tetracordes relativamente similares, os elementos musicalmente significativos conferem a estas duas ideias um grau severo de oposição.

Exemplo musical 4 - *Elliott Carter. Scrivo in Vento* (cc. 1-12). Oposição entre duas ideias iniciais.

for Robert Aitken
SCRIVO IN VENTO
for flute alone

Elliott Carter
(1991)

$\text{♩} = 84$ (not too freely)

p, espressivo tranquillo *p*

5 *ff, sub.* *p, espr.* *ff, marcatissimo violento*

9 *f* *ff* *p, espr., tranquillo*

Fonte: Carter (c1991, p. 1).

Nos primeiros compassos da obra, contudo, não há conflito entre as duas ideias em oposição. Este só ocorrerá em virtude de estratégias narrativas que impliquem em uma disputa. Apesar de baseada num Soneto, a peça não deve ser tomada como programática, uma vez que o desenrolar das ideias musicais não apresenta uma correspondência linear com o texto. Deste modo, como frisa Mailman (c2011), na interpretação narrativa de *Scrivo*, os elementos dramáticos podem ser apenas inferidos.

Uma vez conhecidos os materiais e as ideias musicais principais, a análise da obra como um todo revela possíveis interações e transformações entre eles, que indiquem intenções dramáticas por parte do compositor. Ao investigar a presença dos materiais e das características de cada ideia musical no decorrer da peça, Mailman (c2011) concebeu um cenário compatível com as ideias do Soneto e com as palavras do próprio compositor. Deste

modo, identificou o primeiro personagem como incumbente, representante das forças da natureza, e o segundo como o protagonista desafiante, cuja voz se faz ouvir no Soneto.

Todo conflito baseado numa narrativa requer um objetivo a se atingir, bem como estratégias e táticas para atingi-lo. O protagonista deste drama tem como meta sobreviver, o que significa confundir ou subjugar seu rival, em sua impassível perenidade. Enquanto a peça transcorre, assistimos uma constante mudança de comportamento dos oponentes, na tentativa de prevalecer. Para tanto, valem-se de sua agilidade combinatória para se mesclar e influenciar as ações de seu oponente. As táticas derivam de suas propriedades intervalares e de seus subconjuntos internos. Vejamos alguns exemplos dessas táticas em ação:

No Exemplo musical 5, percebe-se uma intensa alternância de dinâmica entre *forte* e *piano*, enquanto os registros, que inicialmente encontram-se afastados, aproximam-se no compasso 50 e novamente se apartam ao final.

Exemplo musical 5 - Elliott Carter. *Scrive in Vento* (cc. 47-53).

Fonte: Carter (c1991, p. 2-3).

O desafiante inicia o trecho, representado pelas quatro primeiras alturas (cc. 47 e 48), uma vez que $\langle C\#, D, E, G\# \rangle$ formam o tetracorde 4-Z29 [0, 1, 3, 7]. O incumbente (tetracorde 4-Z15 [0, 1, 4, 6]) aparece no compasso 49, $\langle B, C, E\flat, E \rangle$. Enquanto isso, a figura de um mediador, que é representado pelo hexacorde 6-9 [0, 1, 2, 3, 5, 7], une os rivais

por apresentar elementos de ambos, porém, em camadas distintas. Sua presença se faz notar, a partir do compasso 48, isolando-se as seis primeiras alturas em dinâmica *forte*: < G#, A, Bb, B, C#, Eb >, e as seis primeiras em *piano*: < C, D, E, F, F#, G >. O mediador é, na verdade, um superconjunto que engloba os dois tetracordes, atuando como uma força que busca conectá-los ou promover uma negociação entre as forças opostas que ambos representam, como vida e morte.

A presença de um mediador é um elemento crucial para o estudo dos mitos. Seguindo uma linha de pensamento influenciada pela dialética, Lévi-Strauss (1995) dedicou particular importância à oposição como fator de estruturação das sociedades e culturas humanas. Argumentava que a mente anseia por uma mediação entre os opostos que povoam nossa percepção das coisas, e que essa seria uma característica universal da humanidade, independentemente de sua época, cultura, ou situação geográfica. Assim, investigou essa tendência a partir da estruturação dos mitos, e afirmou que: “[...] o pensamento mítico procede da tomada de consciência de certas oposições e tende a sua mediação progressiva³¹.” (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 246, tradução nossa). Dois termos opostos sem intermediários tendem a ser substituídos por dois termos equivalentes que admitem um terceiro como seu mediador. Tomando-se a oposição fundamental entre **vida** e **morte**, por exemplo, uma das mais influentes na estruturação do pensamento mítico, não há possibilidade de uma mediação direta, uma vez que os conceitos são **mutuamente exclusivos** (ou excludentes) e não admitem um **meio-termo**. Pesquisando um grupo de mitos, Lévi-Strauss (1995) percebeu que essa oposição insolúvel é substituída por uma outra mais tênue ou mais simples, como **agricultura** e **guerra**. O primeiro termo representa o brotar da vida, incluindo também os animais. O segundo representa a morte, ou o ato de matar. Neste caso, a **caça** atua simbolicamente como elemento mediador, pois agrega traços de ambos os pólos. A morte do animal assegura a manutenção da vida da tribo. Em outros casos, a retirada do escalpo do inimigo seria uma forma mais dramática de mediação entre **agricultura** e **guerra**, e indiretamente entre **vida** e **morte**, uma vez que simbolizaria uma **colheita guerreira**.

Os mitos envolvem sempre um enredo que contenha as oposições e suas mediações, na forma de entidades divinas ou terrenas. A mediação dos opostos é fundamental na simbologia dos personagens e papéis mitológicos, os quais, por sua vez, ajudam a compreender a estruturação das diversas sociedades e culturas humanas.

³¹ “[...] el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva. (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 246).

Voltando à obra *Scrivo in Vento* de Carter, apelar para os favores do mediador é uma das estratégias dos rivais, bem como simular momentos de cooperação com o oponente. Durante esses momentos, as características opostas se suavizam, na direção de um meio-termo. Este é o caso do trecho representado no Exemplo musical 6.

Apesar do início combativo e violento, percebe-se uma gradual transformação e atenuação das diferenças. A dinâmica vai se suavizando, a articulação muda de *staccato marcato* para *legato*, o âmbito intervalar diminui, os saltos que tornam o contorno melódico anguloso e irregular dão lugar a sinuosidades em arco, enquanto toda a textura converge para uma única nota, ao final. Durante todo o processo, os oponentes se revezam, compartilhando alturas de seus tetracordes, o que cria zonas de interseção, sugerindo o estabelecimento de uma negociação.

Exemplo musical 6 - Elliott Carter. *Scrivo in Vento* (cc. 63-68).

The image displays three staves of musical notation from Elliott Carter's *Scrivo in Vento*, measures 63 to 68. The notation is annotated with various labels and symbols:

- Staff 1 (measures 63-68):** Labeled "Overlapping sets:". It shows a melodic line starting with a dynamic of *f* and a tempo marking of *violento marcato*. Annotations include "4-Z29 T₇(CHALL)", "4-Z15 T₉I(INCUB)", "4-Z15 T_AI(INCUB)", "4-Z29 T₆I(CHALL)", "4-Z15 T_A(INCUB)", "4-Z15 T₄I(INCUB)", "4-Z15 T_A(INCUB)", and "4-Z15 T₉I(INCUB)". Intervallic symbols like "ic6", "ic3", and "ic2" are placed below the notes. Dynamics range from *f* to *mf*.
- Staff 2 (measures 65-68):** Labeled "Overlapping ics:". It continues the melodic line with annotations "4-Z15 T₃I(INCUB)", "4-Z29 T₉I(CHALL)", "4-Z15 T₉I(INCUB)", "4-Z15 T₆(INCUB)", "4-Z29 T₃(CHALL)", and "4-Z29 T₂(CHALL)". Intervallic symbols "ic2", "ic6", and "ic3" are present. Dynamics include *p* and *mf*.
- Staff 3 (measures 66-68):** Labeled "Overlapping ic:". It shows the final part of the melodic line with annotations "4-Z15 T₃(INCUB)", "4-Z29 T₉I(CHALL)", and "4-Z15 T₃(INCUB)". Intervallic symbols "ic6" and "ic3" are shown. Dynamics include *p* and *mf*. The staff ends with a "Flt." (flute) marking and a "(no Flt.)" marking.

Fonte: Mailman (c2011, p. 389).

As quatro primeiras alturas, $\langle C\#, C, A\#, F\# \rangle$ evidenciam a presença do herói desafiante. O incumbente, porém, compartilha o tricorde final e se faz anunciar com a inclusão da altura $\langle G \rangle$. Ambos seguem transformando-se e compartilhando duas ou três alturas de seus tetracordes, alternando-se até a prevalência do incumbente ao final do trecho. (MAILMAN, c2001).

Uma vez que a narratividade dramática da música instrumental pode ser apenas inferida, a julgar apenas pelos exemplos musicais 5 e 6, tais estratégias poderiam perfeitamente denotar esforços colaborativos ou integrativos, ao invés de um conflito dissimulado entre os dois personagens. Como afirmamos anteriormente, porém, o drama narrativo requer um objetivo, um desfecho. Em *Scrivo in Vento*, o desfecho, como se poderia antever pelo Soneto que lhe serviu de inspiração, é trágico. O desenlace da peça confirma a impressão inicial de que a intensa oposição apresentada evoluiria para um conflito.

Após um último esforço de combate, o desafiante é por fim vencido e o incumbente prevalece. A derrocada do herói é evidenciada por sua ausência, enquanto a natureza segue seu curso, calmamente, como podemos notar nos compassos finais do Exemplo musical 7.

Esta pequena peça de Carter é um exemplo oportuno para demonstrar a importância da utilização da dualidade na construção de aspectos estruturais e expressivos de uma composição. Conhecer esses aspectos é crucial para a compreensão da obra como um todo. Assim como neste caso, a dualidade se faz presente em incontáveis composições, apresentando-se de muitas formas, entre elementos diversos, em combinações e níveis de gradação variáveis.

Exemplo musical 7 - Elliott Carter. *Scrivo in Vento*. Compassos finais.

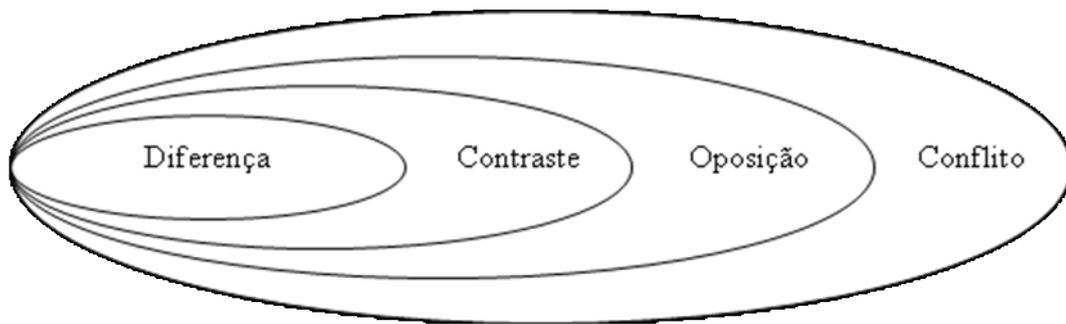
Fonte: Carter (c1991, p. 5).

3.2 ESTABELECENDO FRONTEIRAS

Retomando a comparação entre os três termos **contraste**, **oposição** e **conflito**, podemos tratá-los como **agentes da diferença**. **Contraste** diz respeito a qualquer diferença entre um número não discriminado de elementos, sendo que sua utilização assume uma conotação de ordem geral; **oposição** representa um tipo de diferença no qual um referencial de identidade situa dois elementos em lados extremos; **conflito** implica uma situação em que dois elementos opostos tentam anular-se mutuamente.

Esquemática e hierarquicamente, a diferença está contida no contraste; o contraste está contido na oposição e a oposição está contida no conflito, conforme demonstra a Figura 1:

Figura 1 - Relações de hierarquia e pertinência entre os agentes da diferença.



Fonte: O autor (2013).

É importante reconhecer, porém, que este direcionamento não é compulsório em qualquer um dos níveis. Se assim o fosse, teríamos toda diferença encaminhando-se ultimamente para um conflito. Na verdade, nem toda diferença constitui-se como contraste, uma vez que o termo só é utilizado em determinados contextos. Nem todo contraste constitui-se como oposição, pois pode haver contraste entre múltiplos elementos. Nem toda oposição constitui-se como conflito, pois este último requer uma força que transforme os opostos em opostos. Em contrapartida, cada elemento desta rede depende dos anteriores para se estabelecer. Só existe conflito se houver oposição, e assim por diante.

Como exposto anteriormente, enquanto o **contraste** denota uma diferenciação de âmbito geral, com a tarefa de gerar variedade, a **oposição** engendra uma dualidade, configurada por elementos em pólos extremos em relação a um determinado referencial ou identidade. Ao optar pelo emprego de elementos opostos, cabe ao compositor decidir se estes serão utilizados numa perspectiva dialética, ou não. Em caso afirmativo, a oposição será encarada de modo a construir um contexto no qual ambas as partes sejam importantes para a

compreensão de um todo, que as transcenda. Em caso negativo, o **conflito** entre as partes opostas levará à prevalência de uma delas, tida como mais importante, ou superior.

A afirmação de que a presença de contraste ou conflito, em uma determinada composição, não se alinham com uma perspectiva dialética, requer alguns esclarecimentos. Tal afirmação poderia entrar em contradição com a premissa de que toda obra musical apresenta um sentido dialeticamente construído. É preciso estabelecer uma distinção entre a dialética inerente a qualquer obra e aquela construída intencionalmente. No primeiro caso, trata-se de uma visão que considera a dialética como parte integrante da compreensão de qualquer construto humano. No segundo, entra em jogo a noção de que o compositor lança mão, por opção, de uma estrutura dialética para a organização da lógica interna de sua obra. Essa intencionalidade tende a gerar elementos e estratégias musicais objetivamente perceptíveis, os quais se identificam prioritariamente como **oposições**, e não como contrastes e conflitos.

Discutir e aprofundar as implicações filosóficas da dialética, como já mencionado anteriormente, estaria muito além dos objetivos propostos neste trabalho, e requereria um engajamento de outra ordem, distanciado do objeto de estudo aqui tratado: a música.

3.3 AJUSTANDO O FOCO

Após as delimitações e fronteiras traçadas anteriormente, passemos a partir deste ponto a abordar especificamente a oposição. O objetivo é compreender a natureza dos elementos opostos, e, a partir deles, os procedimentos e estratégias envolvidos no estabelecimento do sentido de composições que se utilizam da oposição.

Duas áreas revelam-se importantes como fontes de referência ou analogia, pela experiência acumulada sobre o tema em seus respectivos contextos, e principalmente pelo fato de ambas serem intimamente ligadas à nossa mais ampla compreensão das coisas. São elas, a filosofia e a linguagem. Já estabelecemos previamente que o foco deste estudo estaria na segunda, porém, uma breve incursão pelas origens da reflexão sobre a oposição no pensamento filosófico parece-nos oportuna.

3.3.1 Os opostos de Aristóteles

No campo da filosofia, a referência clássica para se abordar este tema encontra-se no texto das **Categorias** de Aristóteles, no qual ele distingue quatro tipos básicos de oposição:

a) opostos **relativos** (um dos elementos não existe senão em função de sua relação com seu oposto; exemplo: <**o dobro** : **a metade**>);

b) opostos **contrários** (a presença de um elemento exclui necessariamente o outro; exemplos: <**quente** : **frio**>; <**par** : **ímpar**>);

c) opostos por **privação e posse** (a oposição se estabelece entre o elemento que possui e o que está privado de determinada característica; exemplo: <**visão** : **cegueira**>);

d) opostos por **afirmação e negação** (denotam uma contradição absoluta em relação a um determinado estado, ou entre algo e sua total negação; exemplo: <**ele está aqui** : **ele não está aqui**>). (CHERLIN, 2000).

Demonstrar isoladamente possíveis correlações entre as categorias de Aristóteles e a música não seria uma metodologia adequada para lidar com as peculiaridades do ambiente musical. Como aponta Cherlin (2000), a aplicação das categorias de Aristóteles não divide o mundo em **tipos** de elementos opostos, mas apresenta diferentes perspectivas para se compreender os mesmos fenômenos opositivos. Por exemplo, se considerarmos a oposição entre **consonância** e **dissonância**, podemos situá-la como uma oposição **relativa**, uma vez que um conceito não existe sem o outro. Contudo, num dado contexto, é igualmente plausível conceber a consonância como portadora de estabilidade, sendo que a dissonância, em contrapartida, estaria privada desta característica. Deste modo este par poderia ser enquadrado como oposto por **privação e posse**. Apesar da ambiguidade inerente às **Categorias**, as proposições do texto de Aristóteles são pertinentes e representam pontos de vista a se considerar.

3.3.2 Oposição e antonímia

Outra área do conhecimento a partir da qual se pode extrair informações valiosas para a compreensão da oposição é a linguagem. A presença dos opostos é fator de suma importância para o estabelecimento do sentido na comunicação. Não é difícil reconhecer a importância das relações de oposição no modo como as coisas se nos apresentam, desde o início de nossa cognição do mundo. Para Lyons (1977, p. 220), “a oposição binária é um dos princípios mais importantes a governar a estrutura das línguas.” A oposição é essencial para a geração de sentido. Assim compreendemos que se nasce e morre, compreendemos o dia e a noite, masculino e feminino, estreito e largo, subir e descer, etc.

Aprendemos a definir a natureza e o valor de um conceito comparando-o a outro, seu oposto. Muitas vezes a associação de um termo a seu oposto torna sua compreensão mais

clara e objetiva, como no caso de palavras ou conceitos com mais de um significado, as quais podem ser encontradas em diversos contextos. Por exemplo, *céu* tem um sentido quando em oposição a **terra** e outro quando oposto a **inferno**.

Estudos de psicologia do desenvolvimento, ligados à aquisição da linguagem em crianças, demonstraram que elas utilizam mais antônimos que os adultos e assimilam a noção sem dificuldade. A hipótese é que exista uma forte conexão fisiológico-cognitiva a traduzir a tenra experiência linguística e corporal da oposição em uma posterior conceitualização do mundo. (JEFFRIES, 2010).

Recorrer à linguagem para compreender fenômenos musicais ligados à oposição é uma metodologia defendida por Cherlin (2000). Ao investigar a oposição dialética no pensamento e na música de *Arnold Schoenberg*, Cherlin (2000, p. 175, tradução nossa) advoga a necessidade de uma maior sensibilidade aos “[...] vários modos de oposição, que são componentes estruturais e expressivos da composição musical em uma ampla variedade de estilos e períodos históricos.”³² Também afirma que teóricos e analistas tendem a enfatizar a unidade na reconciliação de oposições, marginalizando os processos opositivos em si.

A linguagem, segundo Cherlin (2000), permitiria o desenvolvimento de um vocabulário descritivo e qualitativo, que melhor refletisse o papel das oposições na música. Assim, acrescenta que:

A significação da linguagem é frequentemente menosprezada pelos teóricos musicais que possuem uma abordagem analítica mais quantitativa ou gráfica. Na verdade, suspeitar de descrições puramente qualitativas é uma ideologia arraigada ao campo da teoria musical. Todavia, todos reconhecemos que a linguagem figurativa não apenas reflete nossas intuições musicais, ela é um fator no modo como percebemos música. Se não fosse assim, não nos daríamos o trabalho de falar ou escrever sobre música. O reconhecimento linguístico alimenta a cognição musical, e um vocabulário mais sensível às oposições irá certamente gerar uma consciência ampliada dos modos pelos quais as forças musicais podem ser colocadas umas contra as outras.³³ (CHERLIN, 2000, p. 175-176, tradução nossa).

³² “[...] various modes of opposition that are the structural and expressive components of musical composition over a wide range of styles and historical periods.” (CHERLIN, 2000, p. 175).

³³ “The significance of language is often overlooked by music theorists who have a more quantitative or graphic approach toward analysis. Indeed, the suspicion of purely qualitative description is a well-entrenched ideology of the field of music theory. Nonetheless, we all recognize that figurative language not only reflects our musical intuitions, it is a factor in the way that we perceive music. If this were not so, we would not bother talking or writing about music. Linguistic recognition feeds into musical cognition, and a vocabulary that is more sensitive to oppositions will surely give rise to an increased awareness of the ways that musical forces can be pitted against one another.” (CHERLIN, 2000, p. 175-176).

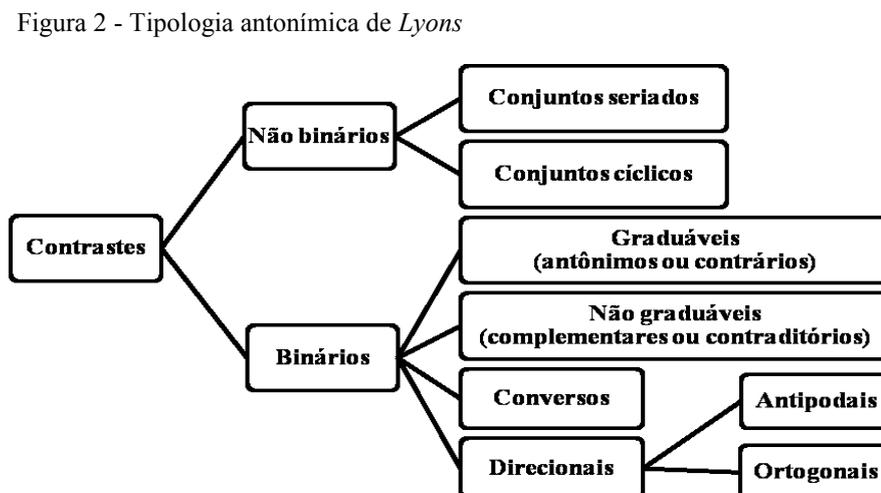
Utilizando uma perspectiva dialética, podemos defender a ideia de que ambas as abordagens, qualitativa e quantitativa são importantes para se chegar a uma análise que reflita uma compreensão ampla de seu objeto. Uma terminologia para a compreensão dos opostos deverá indicar possíveis propriedades presentes entre eles, sendo que destas propriedades derivem os processos em jogo em uma composição. Tais processos podem ser quantificáveis ou não.

No campo da linguística, o estudo da oposição está ligado à área da semântica, que por sua vez se encarrega das relações de significação. Tal estudo é conhecido como **antonímia**, e tem como objeto a compreensão dos **antônimos**. Fundamental para a estruturação de qualquer língua, a antonímia pode ser abordada em função de diferentes perspectivas teóricas, o que gera tipologias distintas.

Apesar da heterogeneidade de definições e propostas tipológicas, o traço consensual da antonímia é a noção de oposição de significado. Um par de opostos difere em apenas uma dimensão de significado. É no âmbito desta significação que se pode construir uma analogia com a música, ao expressar, por exemplo, qualidades e quantidades, valores, dimensões, processos e movimentos.

Para ilustrar as possibilidades de categorização dos opostos, tomaremos inicialmente os trabalhos de dois autores de referência na área da semântica: Lyons (1977) e Cruse (1986).

Para Lyons, a primeira distinção importante a se fazer é aquela entre oposição e contraste. Sua tipologia acerca das relações de sentido engloba a ambos, segundo o esquema disposto na Figura 2.



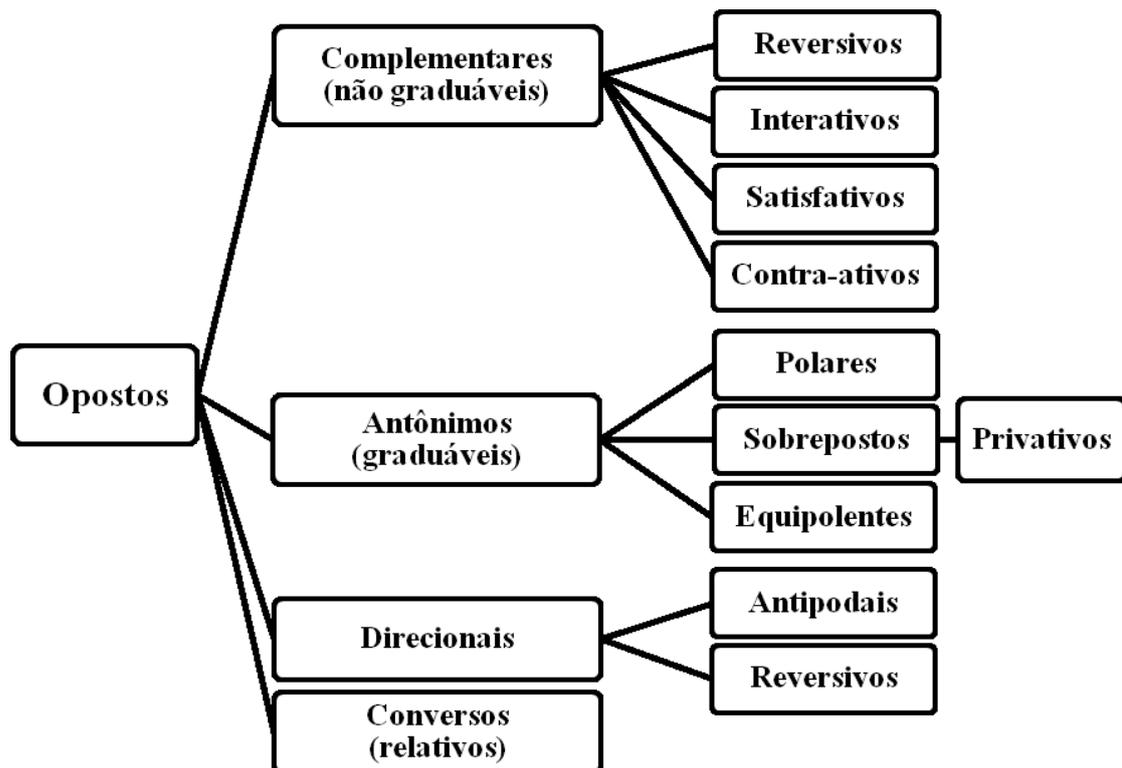
Fonte: O autor (2012)³⁴.

³⁴A Figura 2 apresenta edição do autor da tese, contudo baseia-se em um esquema apresentado em Fernandes (2009, p. 40).

Cruse (1986) elenca os mesmos quatro tipos principais de opostos (para Lyons (1977) os contrastes binários são considerados opostos), porém, acrescenta outras subdivisões ou subtipos os quais podem ser visualizados na Figura 3.

Antes de clarificar o sentido de cada termo, é importante compreender o porquê da presença de uma tipologia específica de opostos denominada **antônimos**, que os diferencia dos demais. Embora o estudo geral da oposição seja conhecido como antonímia, para ambos os autores, os chamados antônimos **verdadeiros** são somente aqueles que podem ser graduáveis, ou seja, que permitem diferentes graus entre os extremos. A classificação de cada autor revela a ênfase dada a esta característica. Lyons (1977) os denomina **opostos graduáveis**, também conhecidos como **antônimos**; Cruse (1986) inverte a importância da nomenclatura neste e em outros casos. Passemos a investigar cada uma das categorias comuns a ambos os autores, em seu ambiente semântico original.

Figura 3 - Tipologia antonímica de Cruse



Fonte: O autor (2012)³⁵.

³⁵ A Figura 3 apresenta edição do autor da tese, contudo baseia-se em um esquema apresentado em Fernandes (2009, p. 40).

3.3.2.1 Opostos graduáveis, ou antônimos

São aqueles que admitem a presença de graus ou valores intermediários entre os extremos. Exemplos: <**quente** : **frio**>, <**alto** : **baixo**>. A subdivisão desta categoria, proposta por Cruse (1986), em antônimos **polares**³⁶, **sobrepostos**³⁷, **privativos**³⁸ e **equipolentes**³⁹, diz respeito à sua aplicabilidade em determinados contextos linguísticos comparativos. A especificidade linguística dos contextos tornaria difícil uma analogia destes subgrupos com a música, de modo que não serão considerados para os propósitos deste estudo.

3.3.2.2 Opostos não graduáveis ou complementares

São aqueles em que a presença de um dos elementos implica na ausência ou negação do outro. Não existem intermediários. Exemplos: <**verdadeiro** : **falso**>, <**vida** : **morte**>. Esta categoria se identifica com a dos **opostos contrários**⁴⁰ de Aristóteles. Cruse (1986) divide este grupo em quatro subgrupos (**reversivos**⁴¹, **interativos**⁴², **satisfativos**⁴³ e **contra-ativos**⁴⁴), de acordo com a relação entre o referencial (ou identidade) que pressupõe o par de opostos e um dos elementos em oposição. A maior especificidade linguística das subcategorias, porém, estaria além dos objetivos desta pesquisa.

³⁶ **Antônimos polares** – ambos os opostos apresentam uma pseudo-relação comparativa, ou seja, não possuem um elemento determinado para comparação. Ex: É **curto**, porém mais **longo** que o outro. (CRUSE, 1986).

³⁷ **Antônimos sobrepostos** – apenas um dos opostos apresenta uma relação comparativa verdadeira. Ex: Maria é **bonita**, mas é mais **feia** que Ana. (CRUSE, 1986).

³⁸ **Antônimos privativos** – subdivisão do grupo anterior, porém com opostos híbridos complementares. Ex: A mesa ainda está **suja**, porém mais **limpa** que antes. (CRUSE, 1986).

³⁹ **Antônimos equipolentes** – ambos apresentam uma relação comparativa verdadeira. Ex: Hoje está **quente**, porém mais **frio** que ontem. (CRUSE, 1986).

⁴⁰ Lyons (1977) considera contrários os opostos graduáveis e contraditórios os não graduáveis.

⁴¹ **Opostos reversivos** – Denotam uma oposição entre a continuação em um determinado estado e a mudança para um estado alternativo. Ex: **nascer (entrar na vida) : morrer (deixar a vida)**. Para clarificar a distinção, enquanto **viver** e **morrer** são complementares, **nascer** e **morrer** são reversivos. (CRUSE, 1986).

⁴² **Opostos interativos** – apresentam uma relação de estímulo e resposta. Ex: em relação a uma ordem: **obedecer : desobedecer**, em relação a um convite: **aceitar : recusar**. (CRUSE, 1986).

⁴³ **Opostos satisfativos** – um termo denota tentativa e o outro sucesso. Ex: **procurar : encontrar**, **competir : vencer**. (CRUSE, 1986).

⁴⁴ **Opostos contra-ativos** – um termo denota uma ação agressiva, e o outro busca neutralizá-la. Ex: **ataque : contra-ataque**, **carga : contra-carga**. (CRUSE, 1986).

3.3.2.3 Opostos conversos ou inversos ou relativos

São aqueles em que uma reciprocidade entre os termos gera proposições com a mesma relação de significação. Por exemplo: <**professor** : **aluno**>. As frases **X é professor de Y** e **Y é aluno de X** são inversas ou conversas. Esta categoria se identifica com a dos **opostos relativos** de Aristóteles, que postula que um dos elementos não existe senão em função de sua relação com seu oposto.

3.3.2.4 Opostos direcionais

São aqueles que implicam em localizações em estados opostos, ou em movimentos em direções contrárias, como mudanças de estado. Exemplos: <**topo** : **fundo**>, <**subir** : **descer**>, <**ascendente** : **descendente**>. Lyons (1977) apresenta dois subgrupos (**antipodais**⁴⁵ e **ortogonais**⁴⁶), embora acrescente que a orientação espacial implicada por eles nem sempre se refere a um espaço físico.⁴⁷

Nas tipologias dos opostos, propostas por ambos os autores, há quatro categorias principais em comum, lembradas a seguir no Quadro 1:

Quadro 1 - Categorias principais de opostos, segundo Lyons (1977) e Cruse (1986).

GRADUÁVEIS	COMPLEMENTARES	RELATIVOS	DIRECIONAIS
------------	----------------	-----------	-------------

Fonte: O autor (2011).

Cada categoria revela uma particularidade do campo semântico, ou seja, do estabelecimento de significação, ou sentido. A relação de oposição entre pares de elementos⁴⁸ pode assumir diferentes conotações, ou propriedades. Estas informam sobre a natureza da relação, orientando a construção do sentido e a compreensão do significado.

⁴⁵**Opostos antipodais** – a relação de localização ou movimento é diametralmente oposta. Ex: **norte** : **sul**, **direita** : **esquerda**. (LYONS, 1977).

⁴⁶**Opostos ortogonais** – a relação de localização ou movimento é perpendicular, o que enfraquece a oposição. O contexto geralmente envolve quatro pontos de referência. Ex: **norte** : **leste**, **primavera** : **outono**. (LYONS, 1977).

⁴⁷Cruse (1986) reconhece os antipodais como referentes a localizações diametralmente opostas. Para os opostos que implicam em movimentos contrários, ele utiliza a categoria dos **reversivos**. **Opostos reversivos** – denotam movimento ou mudanças em direções opostas. Ex: **entrar** : **sair**, **erguer** : **cair**, **avançar** : **retroceder**. Note-se que Cruse (1986) utiliza este mesmo termo para duas subclasses distintas, uma ligada aos opostos não graduáveis e outra aos direcionais.

⁴⁸No contexto da antonímia, cada elemento é chamado de **lexema**, ou **semantema**.

3.4 MAPEANDO PROPRIEDADES

Investigando a utilização de oposições não convencionais na literatura, em seu livro **Oposição no discurso: a construção de sentido opositivo**⁴⁹, Jeffries (2010) preferiu evitar a multiplicidade de terminologias ligadas aos opostos e focar sua atenção nas propriedades das oposições em si. Assim, ao analisar as tipologias existentes, listou quatro propriedades fundamentais, que por sua vez encontram-se em íntima relação com as categorias propostas por Lyons (1977) e Cruse (1986). O Quadro 2 relaciona as quatro propriedades identificadas por Jeffries (2010) às categorias mencionadas anteriormente:

Quadro 2 - Relação entre as categorias dos opostos, propostas por Lyons (1977) e Cruse (1986), e as propriedades opositivas de Jeffries (2010).

OPOSTOS	Graduáveis	Complementares	Relativos	Direcionais
PROPRIEDADE OPOSITIVA	Gradabilidade	Mútua Exclusividade	Mútua Dependência	Reversibilidade

Fonte: O autor (2011).

Conceber as oposições a partir de suas propriedades intrínsecas é importante para compreender o sentido de sua aplicabilidade em cada contexto. No caso da música, a oposição se estabelece entre elementos que, no decorrer da obra, sofrerão efeitos de procedimentos diretamente correspondentes às propriedades que lhes situaram como opostos. Esta relação será aprofundada mais à frente. Por ora, passemos em revista às quatro propriedades indicadas por Jeffries (2010).

3.4.1 Gradabilidade

Propriedade pertinente aos opostos graduáveis, subentende o estabelecimento de graus intermediários entre os extremos opostos, dentre os quais fica implícita a existência de um ponto neutro, no qual nenhuma das características em oposição se faria evidente. Um bom exemplo desta propriedade se faz notar entre os opostos <grave : agudo>.

⁴⁹“Opposition in discourse: the construction of oppositional meaning”. (JEFFRIES, 2010).

3.4.2 Mútua exclusividade

Encontrada nos chamados opostos não graduáveis⁵⁰, esta propriedade implica na impossibilidade da coexistência dos opostos, uma vez que a presença de um necessariamente exclui o outro e a negação de um implica na presença do outro. Não há meio-termo, valores intermediários ou ponto de neutralidade, embora haja um ponto limítrofe. Como exemplo podemos citar a oposição entre <**som** : **silêncio**>.

3.4.3 Mútua dependência

Propriedade dos chamados opostos relativos, conversos ou inversos, postula que cada parte é condicionante para a existência da outra. A relevância entre ambas é perceptível ou inferida mesmo quando apenas uma das partes está presente. Exemplo: <**antes** : **depois**>.

3.4.4 Reversibilidade

É uma propriedade dos opostos direcionais, e implica em uma orientação na direção de um determinado referencial ou estado, sendo esta contrária à do seu oposto. A reversibilidade pode existir entre processos nos quais um dos termos reverte a ação representada pelo outro. Exemplo: <**ascendente** : **descendente**>.

A semântica lida com lexemas, ou seja, elementos pertencentes ao léxico.⁵¹ O significado de cada palavra está ligado ao universo referencial da linguagem, cujos códigos são em sua maioria familiares e acessíveis no âmbito de um dado idioma, o que facilita o estabelecimento da comunicação, através da compreensão dos sentidos expressos no discurso. Em outras palavras, não é difícil compreender a natureza da relação opositiva entre **claro** e **escuro**, por exemplo. A experiência acumulada desde as fases precoces do desenvolvimento cognitivo de um indivíduo, lhe permite criar facilmente uma associação entre as palavras e seus respectivos significados.

A compreensão da oposição na música, por sua vez, requer a apreensão de detalhes que abrangem uma vasta gama de códigos. O próprio reconhecimento de que há uma

⁵⁰Não incluiremos o termo **opostos complementares** nesta categoria, uma vez que serão tratados diferentemente na música. (Ver **Complementaridade**, p. 60).

⁵¹Conjunto dos vocábulos de uma língua.

oposição, e a identificação dos elementos que a constituem, podem passar despercebidos em uma escuta despreparada ou não suficientemente focada, mesmo que se esteja de posse da escrita da obra. Que dizer, então, dos processos e estratégias engendrados para conduzir essa oposição?

Os exemplos utilizados para ilustrar as quatro propriedades opositivas descritas por Jeffries (2010), embora extremamente rudimentares, pertencem ao universo musical, o que atesta a pertinência das propriedades ao contexto da música. Dentre elas, duas apresentam uma relação mais direta ou objetiva com processos: a **gradabilidade** e a **reversibilidade**. As demais, **mútua exclusividade** e **mútua dependência**, não implicam diretamente em ações ou processos, mas em referenciais a partir dos quais se pode construí-los.

Uma distinção importante entre os campos da linguística e da música diz respeito à concepção de **complementaridade**. Para o estudo da antonímia, opostos complementares são aqueles que apresentam a propriedade da mútua exclusividade, ou seja, não admitem um ponto de contato ou interseção. Não podem coexistir, pois a presença de um implica na ausência do outro. Na música, em contrapartida, a noção de complementaridade está associada a um conceito da matemática, mais precisamente da teoria dos conjuntos.

Essa distinção entre a linguística e a matemática, em que pesem suas implicações para a música, é importante o bastante para merecer uma categoria à parte, somando-se às demais propriedades já apresentadas.

3.4.5 Complementaridade

Propriedade oriunda da teoria dos conjuntos, implica na condição de pertinência de subpartes a um conjunto maior, formado pela soma de suas características ou elementos. Uma oposição com base nesta propriedade será formada por dois elementos que se complementem para formar um todo estabelecido de antemão. Como exemplos podemos citar quaisquer dois subconjuntos de alturas de uma mesma escala, série, ou acorde, desde que ambos não possuam elementos em comum (Exemplos musicais 2 e 3).

Até este ponto, reuniu-se um conjunto de cinco categorias, que representam propriedades que a oposição pode assumir, especificados no Quadro 3. Os elementos opostos serão tratados e considerados a partir de suas propriedades fundamentais:

Quadro 3 - Propriedades da oposição

Gradabilidade	Mútua Exclusividade	Mútua Dependência	Reversibilidade	Complementaridade
---------------	------------------------	----------------------	-----------------	-------------------

Fonte: O autor (2011).

Deste modo, no decorrer deste texto, a nomenclatura adotada para os opostos na música incluirá uma menção a sua propriedade fundamental. Por exemplo: **opostos por gradabilidade**, ou **graduáveis**; **opostos por mútua exclusividade**, ou **mutuamente exclusivos**, e assim por diante.

4 PROPRIEDADES OPOSITIVAS: ANÁLISE E COMPOSIÇÃO

Se por um lado, no contexto da linguagem, a despeito de suas diferenças, todos os opostos são palavras, ou mais precisamente lexemas, por outro, o ambiente musical não permite tal unificação em torno de um elemento comum. Na música, a oposição pode se estabelecer entre elementos dos mais variados tipos e contextos, podendo assumir, igualmente, diversos níveis de complexidade.

4.1 DELIMITAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DOS OPOSTOS

Para identificar os elementos em oposição em uma obra, é preciso observar as semelhanças e diferenças mais significativas e sua recorrência no decorrer da peça. Os elementos ou partes em oposição podem ser de naturezas extremamente diversas, e dependerão da linguagem composicional, da escolha dos meios materiais, da estética empregada, estratégia, estrutura, forma, entre outros. Encarada em função de toda essa diversidade, a delimitação dos opostos não segue um padrão determinado. Ela será orientada diferentemente em cada caso.

Elementos em oposição podem se fazer notar na microestrutura, assumindo a forma de conjuntos de alturas, durações e timbres, de motivos ou temas, gestos, ou qualquer configuração passível de uma delimitação restrita e localizada. Tais elementos ou objetos encerram em si o que Mannis (2012, p. 4, grifo do autor) denomina de “[...] Potencial de *Estrutura*” e “[...] Potencial de sua transformação”. Em tais casos, a oposição inicial poderá servir de agente para a criação de diversos processos⁵², que por sua vez participam do estabelecimento do sentido da obra como um todo.

Por outro lado, oposições podem se formar na macroestrutura, atuando entre elementos que perpassam a obra como um todo, como texturas, associações simbólicas ou referenciais, processos e estratégias criativas que não dependam de segmentação, linearidade

⁵²Mannis (2012) estabelece uma taxonomia dos processos envolvidos na criação de uma obra, separando-os quanto à função em: **quisitivos** (promovem a seleção de objetos, forças e energias com potencial estruturante), **cognitivos** (envolvem aquisição de informação e assimilação através de associações mentais e abstrações; são convergentes, condensadores, redutores, de contenção, pois buscam localizar identidades e chegar a conclusões analíticas coerentes), **volitivos** (dependentes da vontade, geram ações divergentes, multiplicadoras, ampliadoras e mobilizadoras), **estruturativos** (promovem a armação e sustentação do conteúdo), **conectivos** (estabelecem correlações, associações ou vínculos entre elementos), **dinamizadores** (operacionalizam os recursos adquiridos e assimilados pela cognição, através da realização prática), **formativos** (promovem a dinâmica da estrutura através do fluxo discursivo) e **consolidadores** (organizam os ajustes cíclicos para a montagem final).

ou temporalidade causal. Nestes casos, a oposição envolve elementos que só se constituem como unidades levando-se em conta o conjunto da obra.

Uma vez conhecidos e delimitados os agentes da oposição, sua classificação, de acordo com as propriedades fundamentais, permitirá uma maior compreensão de seu papel estrutural e expressivo, e das possibilidades de sua condução no decorrer da peça.

No ambiente objetivo da linguagem, no qual se estrutura a comunicação verbal ou escrita, as palavras opostas, ou antônimos, diferem em apenas uma dimensão de significado. No campo da música, uma dicotomia simples de registro, por exemplo, entre o grave e o agudo, dificilmente será o único elemento constituinte de uma oposição entre duas ideias, embora possa ser o mais importante. Elementos musicais opostos podem ser formados por várias características opositivas, cada uma com seu próprio referencial de identidade. Neste caso, o importante é identificar o traço distintivo mais forte e nele basear a classificação. Certas características do meio musical podem ser reduzidas por analogia a seus referenciais linguísticos, gerando antônimos que por sua vez auxiliam na classificação.

Tomemos o Exemplo musical 8. A seguir, o início de *Contrapunctus Secundus*, para piano solo, de *Luigi Dallapiccola* (1904 -1975). Trata-se da quinta miniatura de seu *Quaderno Musicale di Annalibera*:

Exemplo musical 8 - *Luigi Dallapiccola. Contrapunctus Secundus* (cc. 1-3).

Poco allegretto; "alla Serenata" (♩ = 69-72)

dolce; espr. (quasi accordando) *mp*

ten. *m.d. (movendo)* *p*

dolce; espr. (quasi accordando) *mp*

Fonte: Dallapiccola (c1953, p. 9).

O trecho selecionado contém a delimitação dos elementos que formam a oposição inicial da obra, e representa igualmente o processo central que a caracteriza como um todo. A oposição se estabelece entre as melodias presentes na mão esquerda e na mão direita do piano, sendo estas as duas únicas partes (ou vozes) da peça. Analisando as características de semelhança e diferença de cada parte, percebe-se que ambas foram construídas de modo a

conter todas as alturas da escala cromática, seguindo uma orientação dodecafônica, porém com uma disposição diferente dos doze sons. Ambas possuem a mesma rítmica, porém com um deslocamento métrico de meio tempo entre a entrada das vozes. Ambas possuem a mesma sequência de intervalos entre as alturas, porém com orientações invertidas. Os registros são opostos, embora haja cruzamentos entre as vozes.

Vejam no Quadro 4, um esquema das características opositivas do trecho, apontando a identidade referencial e a propriedade de cada uma delas:

Quadro 4 - Características opositivas entre as vozes em *Contrapunctus Secundus*, de *Luigi Dallapiccola*

Identidade referencial	Parte 1 (melodia da ME)⁵³	Parte 2 (melodia da MD)⁵⁴	Propriedade opositiva
Registro	Grave	Agudo	Gradabilidade
Entrada	Antes	Depois	Mútua dependência
Disposição dos 12 sons	Original	Transposta	Reversibilidade
Orientação intervalar	Original	Invertida	Reversibilidade

Fonte: O autor (2012).

O trecho de Dallapiccola (c1953) é, obviamente, um cânone por movimento contrário. Interessante notar que a própria nomenclatura que define este procedimento composicional já traz consigo a implicação de uma oposição e de sua propriedade, pois é contrário e baseia-se em movimento. Sua propriedade mais importante, que doravante denominaremos primária, é a **reversibilidade**, sendo secundária a mútua dependência. A título de comparação e esclarecimento, fosse este um cânone ao uníssono, sem qualquer variação entre as duas vozes, a propriedade primária seria a mútua dependência, uma vez que a identidade referencial mais importante seria o deslocamento temporal entre as entradas, e estaria baseada no antônimo <antes : depois>.

4.2 APLICAÇÃO DAS PROPRIEDADES

Para demonstrar a pertinência das propriedades fundamentais da oposição na música criada a partir do século XX, dediquemos a cada uma delas um olhar em separado, analisando sua atuação em alguns trechos e obras da literatura musical contemporânea. Em paralelo,

⁵³ME: Mão Esquerda.

⁵⁴MD: Mão Direita.

investiguemos sua inserção em peças de música de câmara originais, criadas tendo-as como principal agente da estruturação de sentido.

4.2.1 Gradabilidade

Propriedade opositiva mais comum no universo musical, a gradabilidade é pertinente aos chamados opostos graduáveis, os quais, segundo Lyons (1977) e Cruse (1986), seriam os verdadeiros antônimos. Duas características principais podem ser apontadas em relação a este tipo de oposição: a presença de valores intermediários entre os extremos e a existência de um ponto central de neutralidade.

A obtenção de valores graduáveis entre dois pólos opostos é uma característica presente em parâmetros de grande relevância, diretamente relacionados ao campo musical, tais como o registro <**grave** : **agudo**>, a duração <**longo** : **curto**>, a intensidade <**forte** : **fraco**> e a velocidade <**rápido** : **lento**>. Cada um destes parâmetros pode assumir um papel preponderante na constituição de uma oposição no contexto de uma obra musical, ou podem atuar em conjunto, criando uma oposição mais pronunciada através da soma de suas características. Como exemplo podemos citar *Scrivo in Vento* para flauta solo, de Carter (c1991)⁵⁵.

O timbre, parâmetro de suma importância para a música da contemporaneidade, é complexo por demais para se sujeitar a uma referencialidade binária totalizante. Por outro lado, como demonstra Guigue (2011), seus componentes estruturais podem ser compreendidos em função de oposições internas, cada uma contribuindo para a constituição conjunta de uma identidade. Dentre tais componentes estruturais, podemos citar “alguns binômios clássicos [...] que pertencem ao domínio da descrição verbal do timbre, tal [sic] como pobre/rico, opaco/brilhante, oco/cheio, suave/agressivo, liso/rugoso [...]” (GUIGUE, 2011, p. 51).

Na proposição de uma **Estética da Sonoridade**, Guigue (2011) apresenta o conceito de **unidade sonora composta**, para designar cada sonoridade potencialmente estruturante, formada a partir da combinação e interação de um número variável de componentes. Segundo Guigue (2011, p. 50), esta unidade seria “[...] a síntese temporária de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade”. Cada componente é

⁵⁵Ver p. 42-49.

considerado a partir de uma oposição graduável entre níveis extremos de simplicidade e complexidade. Guigue (2011, p. 50-51) explica:

Naturalmente, o sentido das noções de ‘simplicidade’ e ‘complexidade’ varia em função da natureza do componente ao qual está se referindo. Assim, ao se tratar, por exemplo, do número de fatos sonoros que surgem durante determinado lapso de tempo, a escala de apreciação irá do ‘vazio’ (simplicidade máxima) ao ‘saturado’ (complexidade máxima); se, por outro lado, escolhe-se como critério a maneira pela qual esses fatos são distribuídos nesse mesmo lapso de tempo, a escala de avaliação representará, então, um valor que irá da mais estrita regularidade – uma pulsação fixa em valores iguais, por exemplo, correspondendo à simplicidade máxima – até a irregularidade mais assimétrica.

Cada componente estrutural é obtido a partir de um referencial baseado em uma escala de valores quantificáveis, seja de modo puro ou relativo. Deste modo, podemos conceber a oposição interna de cada parâmetro (ou critério) em função de sua gradabilidade.

Para ilustrar, tomemos como exemplo a descrição dos componentes da sonoridade aplicáveis à música para piano, utilizados por Guigue (2011), que os distingue em componentes de ordem morfológica e de ordem cinética (Quadros 5 e 6).

Cada componente da sonoridade tem o seu nível de atividade mensurado com base no que Guigue (2011) denomina de **índice de complexidade relativa**. De acordo com o exposto nos Quadros 5 e 6, este índice pode variar entre 0.00 e 1.00. Os números são relativos (não absolutos) e representam uma proporção entre os valores mínimo e máximo que cada componente pode apresentar em sua especificidade contextual. “Se preferir, pode-se também dizer que esse valor indica a posição que o componente analisado ocupa em dado momento no vetor simplicidade-complexidade.” (GUIGUE, 2011, p. 52). Todos os componentes listados obedecem a esta vetorização, ou seja, podem ser graduáveis a partir de dois extremos opostos.

Tomamos este exemplo para demonstrar que a oposição não apenas participa da construção lógica ou formal de uma obra, mas está no cerne de seus parâmetros mais elementares. O som, em suas múltiplas configurações, tal como compreendido e utilizado em uma composição musical, é resultante de uma quantidade considerável de oposições internas, nas quais a gradabilidade é a propriedade estruturante.

Quadro 5 - Componentes da sonoridade – piano (ordem morfológica)⁵⁶

NOME	DESCRIÇÃO	CRITÉRIOS (VETORES)	
		(0.00)	(1.00)
Âmbito (relativo)	Intervalo entre as notas mais grave e mais aguda.	Uma única nota.	Âmbito do instrumento.
(Índice de repartição)	Número de partições (registros) ocupadas por pelo menos uma nota.	1 partição	As 7 partições ocupadas.
Distribuição da repartição	Relativa à posição ocupada por cada partição sonora ativa, sobre o vetor de complexidade.	A unidade ocupa somente a partição central.	As 7 partições são ocupadas.
Densidade acrônica (relativa)	Número de notas.	Somente duas notas.	Máximo possível de notas no âmbito do instrumento.
Distribuição acrônica (relativa)	Intervalos separando as alturas adjacentes.	Equidistância exata das notas.	Irregularidade máxima das distâncias.
Harmonicidade (relativa)	Intervalos separando as alturas adjacentes.	Distribuição harmônica das alturas.	Distribuição, a menos harmônica possível, das alturas.
Sonância	Média da consonância ou dissonância dos intervalos contíguos.	Consonância absoluta (i.e., oitava)	Dissonância absoluta

Fonte: Guigue (2011, p. 387).

A gradabilidade está por trás da escolha de cada unidade sonora, de cada recurso expressivo, ajudando a moldar identidades musicais que se valem de parâmetros os mais variados, como altura, duração, registro, intensidade, velocidade, timbre, textura, densidade, periodicidade, entre tantos outros.

Esta constatação vem corroborar a visão de Nicolas (2010) exposta no Capítulo 2, de que a lógica musical é necessariamente de natureza dialética. Os opostos se contemplam para gerar todo e qualquer objeto musical, que por sua vez traduz-se como a síntese de suas diferenças. Voltemos nossa atenção, porém, para a utilização da oposição como estratégia integrante da estruturação da obra em um nível mais elaborado e consciente.

⁵⁶Quadro 5 adaptado de Guigue (2011).

Quadro 6 - Componentes da sonoridade – piano (ordem cinética)⁵⁷

NOME	DESCRIÇÃO	CRITÉRIOS (VETORES)	
		(0.00)	(1.00)
Duração (relativa)	Duração relativa.	Menor valor de duração observado.	Duração máxima de referência escolhida.
Densidade diacrônica (relativa)	Número de fatos sonoros em sequência.	1 partição	As 7 partições ocupadas.
Distribuição diacrônica (relativa) ou periodicidade	Intervalos de duração separando os fatos.	Periodicidade absoluta (pulsção regular).	Irregularidade máxima dos intervalos de duração.
Perfil direcional (relativo das alturas)	Pondera a direção global (ascendente e/ou descendente) da sequência dos fatos sonoros.	Perfil plano.	Unidirecionalidade absoluta.
Dispersão (relativa) das alturas	Índice de dispersão relativa da sequência das alturas.	Sequência das alturas em linha reta.	A maior dispersão possível.
Dispersão (relativa) das intensidades	Índice de dispersão relativa da sequência das intensidades.	Sequência de valores idênticos.	A maior dispersão possível.

Fonte: Guigue (2011, p. 389).

Dentre as características da utilização da oposição por gradabilidade, está a presença do ponto de neutralidade, que caracteriza todos os opostos graduáveis, algo que pode ser uma boa alternativa para o compositor, ao lidar com oposições. Outro aspecto importante é a possibilidade de ampliar ou reduzir o nível da oposição, através da escala de valores que permite o distanciamento ou a aproximação em relação aos extremos. O planejamento estrutural de uma obra pode prever estratégias neste sentido, como formas de implementar sua temporalidade.

Este é o caso de *Kinetic – Akinetic* (2011) para orquestra de cordas, de *Didier Guigue*. O próprio compositor comenta:

Começada nos início dos anos 2000 mas finalizada apenas em 2011, esta obra põe em ‘movimento’ vários processos algorítmicos gerados por computador. No entanto, a abstração desta proposta não interessa o plano sensível, solicitado, antes, por sonoridades generosas e pulsos vigorosos, e uma ‘linha do tempo’ que joga com variações extremas de densidades

⁵⁷Quadro 6 adaptado de Guigue (2011).

instrumentais. O título evoca uma das ambiguidades mais singulares da música, o paradoxo do movimento. (GUIGUE, 2012)⁵⁸.

A obra em questão, inédita até a data deste trabalho, traz já em seu título uma oposição. **Cinético – Acinético** pode ser interpretado como **em movimento – sem movimento**, ou em outros termos, **dinâmico – estático**. A Cinética estuda o movimento dos corpos materiais e as forças associadas. Uma vez que a música está ligada mais diretamente a sons no tempo e não a objetos no espaço, a ideia de movimento lhe é paradoxal ou ambígua, como comentou o compositor.

A oposição entre <**dinâmico : estático**>, se encarada a partir da linguística, seria mutuamente exclusiva, pois a presença de um termo exclui a do outro. Um objeto não pode estar parado e em movimento ao mesmo tempo. Se tomarmos a obra, porém, podemos abstrair a presença de vários objetos, como camadas sonoras que permitiriam a simultaneidade de ambos os referenciais da oposição. Ainda haveria um ponto importante a questionar: como representar musicalmente um objeto parado, estático, sem movimento? Mesmo um único som, por mais curto que fosse, estaria em **movimento temporal**, uma vez que o tempo é sempre dinâmico.

Exemplo musical 9 - *Didier Guigue. Kinetic – Akinetic* (mov.1) (cc. 1-5).

KINETIC - AKINETIC

3
Didier Guigue

Pesante e ostinato
♩ = 120

I

Fonte: Guigue (c2011, p. 3).

⁵⁸Mensagem pessoal online não paginada.

Guigue aborda esta problemática simbolicamente, adotando um referencial substituto para o movimento: a densidade. Nesta perspectiva, entra em jogo um outro par de opostos, relativo à quantidade, que poderíamos assumir como <**muito** : **pouco**>, ou talvez mais precisamente, <**saturado** : **rarefeito**>. Assim, uma maior quantidade de objetos (notas) em um dado espaço de tempo, estaria associada ao movimento, ou dinamismo, respondendo pela parte *Kinetic*, enquanto, ao contrário, uma menor quantidade de objetos estaria associada à ausência de movimento, ou estase, respondendo por *Akinetic*. Ao invés de uma natureza mutuamente exclusiva, ou excludente, que o título poderia sugerir, a oposição entre *Kinetic* - *Akinetic*, sob o viés da quantidade, assume uma propriedade graduável.

Esta característica se evidencia no Exemplo musical 9, logo nos primeiros compassos, nos quais se pode identificar três camadas em níveis distintos e graduáveis de densidade. Os violinos apresentam mais **dinamismo**, as violas um nível intermediário, e os cellos e contrabaixos beiram a **estase**.

Esta oposição entre **saturação** e **rarefação** é o mais importante agente no plano sensível da obra, atuando entre camadas internas, e principalmente na macroestrutura, na qual se pode identificar seções que apresentam, como um todo, densidades em diferentes níveis de gradabilidade, ou nas palavras do Guigue (2012)⁵⁹ “[...] variações extremas de densidades instrumentais.” Para ilustrar, tomemos trechos que representem estes extremos, segundo a limitação de grau imposta pela própria obra. O nível mais baixo de densidade é encontrado no primeiro dos dois movimentos, na seção entre os cc. 135-182. Instruções de caráter (*dolcissimo*) e dinâmica (*pianissimo*) contribuem para construir uma atmosfera que se identifica com a extremidade **inferior** da escala de valores. Pelo que se pode observar no Exemplo musical 10, a quantidade de eventos sonoros é reduzida pela utilização de figuras de longa duração em todos os instrumentos. Enquanto o primeiro movimento tem a colcheia como menor referencial de duração individual, o segundo altera este mesmo referencial para a semicolcheia, o que amplia o limiar máximo da densidade de eventos. Apesar da mudança de andamento entre os movimentos (semínima = 120 para colcheia pontuada = 84), o compositor estipula que a semicolcheia tem a mesma duração entre os movimentos.

⁵⁹Mensagem pessoal online não paginada.

Exemplo musical 10 - *Didier Guigue. Kinetic – Akinetic* (mov.1) (cc. 175-182). Trecho final da seção de menor densidade de eventos sonoros.

Musical score for Example 10, measures 175-182. The score is for Violino I, VI. I (div.), Violino II, VI. II (div.), Viola I-II, Cello I-II, and C. basso. The music features long, sustained notes with phrasing slurs, indicating a low density of sound events.

Fonte: Guigue (c2011, p. 18).

O Exemplo musical 11 ilustra uma passagem do segundo movimento (cc.180-185) em que a densidade é saturada pela presença de um número significativo de eventos sonoros.

Exemplo musical 11 - *Didier Guigue. Kinetic – Akinetic* (mov. 2) (cc. 180-185). Trecho de grande densidade de eventos.

Musical score for Example 11, measures 180-185. The score is for VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Vc. (div.). The music is highly rhythmic and dense, with many sixteenth notes and frequent changes in meter (4/16, 5/16, 7/16, 6/16). The tempo marking "poco a poco" and "crescendo poco a poco" is present.

Fonte: Guigue (c2011, p. 46).

Em algumas passagens da obra, a densidade é ampliada pela divisão interna das forças instrumentais, com a adoção de *divisi* e a presença de instrumentos solistas. O principal processo em ação em toda a composição é a gradabilidade, manifesta através da ampliação e / ou diminuição constantes da densidade, seja nas camadas internas representadas pelos grupos de instrumentos, seja nas diferentes seções que formam a estrutura como um todo.

4.2.1.1 Mentis

(Para flauta, clarineta, piano, violino e violoncelo).

Dedicada ao Grupo Novo da Unirio (GNU).

Compor uma peça expressionista⁶⁰: uma tarefa que transcende o campo da técnica e da racionalidade, que revoluciona a noção de estilo, que desconcerta a intenção criativa e rearranja preconcepções.

Uma coisa é contemplar o movimento Expressionista, como se assim pudessemos denominá-lo, e de posse da noção dos múltiplos contextos que propiciaram seu surgimento na Europa do início do século XX, apreciar suas principais obras. Uma coisa é compreender o período de crise social, econômica e política, que acometia a cidade de Viena e arredores, e associá-lo ao estado de crise pessoal por que passavam os primeiros compositores expressionistas. Uma coisa é reconhecer que esse estado de crise pessoal é condicionante para a criação, que tem no fluxo distorcido desse sentimento seu veículo primordial de expressão.

Outra coisa é colocar-se diante de uma folha (tela) em branco e propor-se a conjurar os elementos de tal estética.

A dificuldade da tarefa reside no fato de que o suposto conhecimento dos materiais ou procedimentos técnicos expressionistas (que não obedecem a um padrão objetivamente classificável) não é suficiente para compor uma peça expressionista. No caso de outras estéticas, a tarefa é perfeitamente possível quando de posse dos materiais e técnicas característicos, como as frases, formas e progressões do Tonalismo, ou as escalas octatônicas

⁶⁰Em uma das disciplinas cursadas no decorrer desta pesquisa, no ano de 2010, junto à UNIRIO, ministrada pelo professor e compositor Dr. Marcos Vieira Lucas, a temática foi o Expressionismo. Na ocasião, surgiu a oportunidade de criar uma pequena obra que explorasse alguns recursos daquela corrente estética, tais como oposições intensas, interrupções do fluxo melódico, atonalismo livre e harmonias menos convencionais. A instrumentação deveria adequar-se à formação do GNU, cuja direção musical cabe ao referido professor (orientador deste trabalho de doutorado). Concluída na época e revisada posteriormente, a composição, que recebeu como título *Mentis* (para flauta, clarineta, piano, violino e violoncelo), contém oposições que se valem da propriedade da gradabilidade, descrita neste segmento da pesquisa.

e a harmonia fluante do Impressionismo, ou as séries do Dodecafonismo, ou os *ostinati* em defasagem do Minimalismo. Mesmo que seja possível apontar pela análise ou estatística algumas características gerais da música expressionista, não se pode compor verdadeiramente uma obra expressionista sem acometer-se de um estado mental que esteja de certa forma alinhado com o sofrimento e a ansiedade.

Para reforçar a última afirmação anterior, busquemos a visão de alguns autores: Fanning (2001, p. 472, tradução nossa) inicia sua exposição do verbete *Expressionism* afirmando que o termo pode ser aplicado a “qualquer música na qual uma superfície extravagante ou aparentemente caótica reflita a turbulência psíquica do compositor”⁶¹. No mesmo texto, Schorske (1980 apud FANNING, 2001, p. 473, tradução nossa) atesta que “os expressionistas ‘proclamam a universalidade do sofrimento, numa negação transcendente dos valores professados de sua sociedade’”⁶². Os expressionistas valem-se do poder do inconsciente para dar vazão às ideias musicais, num fluxo criativo que não segue uma forma ou padrão pré-estabelecido. O próprio conceito de inconsciente era algo recém-forjado no início do século XX, uma vez que as teorias de Freud ganhavam notoriedade justamente naquela época. “A geração de expressionistas foi a primeira a fazer uso dos símbolos e métodos da psicanálise. [...] A ‘necessidade interior’ que muitos artistas seguiam estava fortemente relacionada à nova primazia da psicologia”⁶³. (CRAWFORD; CRAWFORD, 1993, p. 5, tradução nossa).

No intuito de extravasar artisticamente suas próprias crises, os compositores acabavam gerando obras musicais ousadas e ricas de novidades. As crises funcionavam como catalisadores criativos que expunham simbolicamente confissões e traços que geralmente apontavam para a solidão e o sofrimento intenso.

Que deve então fazer o compositor que desafortunadamente não esteja atravessando um período de crise (estados emocionais/psíquicos intensos) em sua vida pessoal e deseje criar uma obra expressionista? Uma solução é apelar para o que em psicologia se conhece como **empatia**, ou seja, a capacidade de compartilhar os sentimentos de outra pessoa. Nas palavras de Lampert (2005, p. 157, tradução nossa), empatia “[...] é o que acontece conosco [...] quando nos encontramos momentaneamente ou por um longo período de tempo na mente

⁶¹ “[...] any music, in which an extravagant and apparently chaotic surface conveys turbulence in the composer’s psyche.” (FANNING, 2001, p. 472).

⁶² “The expressionists ‘proclaim the universality of suffering in transcendent negation of the professed values of their society’”. (SCHORSKE, 1980 apud FANNING, 2001, p. 473).

⁶³ “The generation of expressionists was the first to make use of the symbols and methods of psychoanalysis. [...] The ‘inner necessity’ so many expressionist artists followed is closely related to the new primacy of psychology.” (CRAWFORD; CRAWFORD, 1993, p. 5).

do outro. Observamos a realidade através dos seus olhos, sentimos suas emoções, compartilhamos sua dor.”⁶⁴

Neste trabalho, utilizamos como agente provocador da empatia uma pintura expressionista, mais precisamente a imagem de um quadro do pintor russo *Aleksej Cvelov*, denominado *Autobiography* (Figura 4). O título inequivocamente demonstra a identificação do autor com o desfigurado e resignado sofrimento retratado em sua pintura, o que contribui como condição para o estabelecimento da empatia através da imagem. A composição musical resultante pode ser entendida como uma espécie de **psicograma**, uma vez que os eventos sonoros simbolicamente refletem estados mentais resultantes dessa empatia. O título, *Mentis*, palavra do latim que significa **mental**, reafirma essa relação.

Figura 4 - *Autobiography*, de *Aleksej Cvelov*.



Fonte: Cvelov ([2004])⁶⁵.

⁶⁴“[...] is what happens to us when we [...] find ourselves either momentarily or for a longer period of time in the mind of the other. We observe reality through her eyes, feel her emotions, share in her pain.” (LAMPERT, 2005, p. 157).

⁶⁵Documento online não paginado.

Crawford e Crawford (1993, p. 20, tradução nossa) afirmam que “[...] a compreensão da música expressionista não será obtida primariamente através da análise racional, mas por uma busca de sentido na qual nossa intuição (auxiliada pelo conhecimento dos compositores e seu ambiente) desempenhe um grande papel”⁶⁶. Se partirmos dessa premissa, a análise e descrição dos processos em atuação em *Mentis* deverá demonstrar de que modo os materiais e gestos sonoros buscam sentido na simbologia dos estados mentais.

“A habilidade única da música em apresentar o fluxo progressivo do pensamento ao mesmo tempo em que lida com vários níveis e fontes de pensamento é extraordinariamente útil para o expressionista.”⁶⁷ (CRAWFORD ; CRAWFORD, 1993, p. 18, tradução nossa).

A forma de uma composição expressionista deve apenas incorporar seu conteúdo, estando assim a música livre para representar simbolicamente o caótico pensamento interior. Este pensamento é quase sempre constituído por emoções opostas, que conduzem o fluxo da obra por caminhos imprevisíveis. *Mentis* configura-se sob esta perspectiva. Seu percurso visa engendrar oposições entre razão e emoção, esperança e resignação, presente e passado, consciência e loucura. Para compreender e reconhecer os agentes dessas oposições, apresentaremos a seguir os mais importantes materiais e procedimentos presentes na peça, associando-os ao simbolismo que lhes deu origem.

O piano apresenta essencialmente dois materiais: acordes e sinos de vento. Os acordes, quase todos de dinâmica forte e explosiva, simbolizam o impacto emocional da consciência da causa intransponível do sofrimento e sua avassaladora dimensão. Com base em tríades aumentadas ou diminutas, configuram o trecho introdutório, para voltarem mais à frente, interrompendo o fluxo de ideias que tentam progressivamente se estabelecer. O primeiro acorde (Exemplo musical 12), gesto inicial da obra, simboliza igualmente o impacto emocional causado pela visão da Figura 4.

⁶⁶ “[...] the understanding of expressionist music will not be reached primarily by way of rational analysis, but by a search for meaning in which our intuition (aided by a knowledge of the composers and their milieu) must play a large role.” (CRAWFORD; CRAWFORD, 1993, p. 20).

⁶⁷ “The unique ability of music to state the progressive flow of thought at the same time it deals with various depths and sources of thought is extraordinarily useful to the expressionist.” (CRAWFORD; CRAWFORD, 1993, p. 18).

Exemplo musical 12 - Marcus Varela. *Mentis* (cc.1-6).

Lento ♩ = 60

Flauta

Clarinetas em Bb

Piano

Violino

Violoncelo

Fonte: O autor (2012).

No compasso 90, o clímax da obra é criado pela interrupção do contraponto melódico por um *cluster* fortíssimo no registro grave, justamente quando o fluxo de ideias havia atingido um grau mais elevado de organização, abarcando os 4 instrumentos de sopro e cordas. Discutiremos a simbologia das melodias em contraponto mais à frente.

Os acordes do piano são quase sempre seguidos por ressonâncias nos sopros e cordas, que simbolizam o eco emocional do impacto anterior. O outro tipo de material exposto pelo piano é o que denominamos de sinos de vento. Trata-se da simulação através do teclado dos choques aleatórios causados pelo vento ao incidir sobre tubos de alturas determinadas, dispostos em móveis. A grafia requer uma instrução ao intérprete, para que toque as alturas delimitadas de modo a repeti-las aleatoriamente e irregularmente, simulando o efeito do vento sobre os tubos ou sinos (Exemplo musical 13). Este deverá também respeitar a indicação da força do vento, que varia durante os vários momentos da peça. A métrica nessas passagens deve ser desconsiderada.

Os sinos de vento simbolizam o passado, vivido antes do estado de sofrimento e ansiedade atual. Esse passado, porém, apresenta-se na forma de uma memória caótica, que traz à tona eventos desfocados e embaralhados. No contexto da obra, a memória configura-se como vão esforço do inconsciente de compensar o sofrimento com a felicidade de outrora. As três ocorrências desse símbolo mostram que o esforço é crescente, uma vez que o número de

alturas aumenta progressivamente de 4 (cc. 9-14), para 8 (cc. 63-66), e finalmente para 10 (cc. 95-106).

Exemplo musical 13 - Marcus Varela. *Mentis* (cc. 9-13). **Sinos de vento** ao piano.

* notas repetidas e irregulares como sinos de vento

vento moderado

mp

Red.

Fonte: O autor (2012).

Entre a primeira ocorrência dos sinos de vento e o pesado *cluster* do compasso 90, há três episódios de melodias em contraponto (cc. 14-35, cc. 38-63 e cc. 66-89). Tais melodias simbolizam o pensamento racional, em sua tentativa de estabelecer uma saída lógica para o dilema existencial. Os episódios seguem um direcionamento gradual, ganhando mais força à medida em que vão acumulando camadas de ideias. O primeiro é formado pelos sopros, o segundo ganha o reforço do violoncelo e o terceiro conta também com o violino. São interrompidos pelos acordes do piano (impacto emocional da consciência da causa intransponível do sofrimento), para recomeçar a partir de novas ideias musicais (argumentos). Ao final dos dois primeiros episódios há uma pequena resistência das ideias após os acordes, que logo cessa, resignada, para então recomeçar com novos e mais fortes argumentos.

Os dois primeiros episódios de contraponto encontram seu fim no trítono. No primeiro (Exemplo musical 14), flauta e clarinete conduzem juntos suas ideias, que finalizam no trítono formado pelas notas **do-fa#** (compasso 33). A breve e valente insistência das cordas conclui nas mesmas duas notas (compasso 35) e o acorde seguinte do piano apresenta dois trítonos, formados pelas notas **fa-si** e **sol#-re** (compasso 36). No segundo episódio, a tênue insistência após a interrupção do piano cabe aos sopros, que finalizam no trítono formado pelas notas **do#-sol** (compasso 63).

O intervalo do trítono simboliza, nesse contexto, a incapacidade de se chegar a um argumento lógico, tendo como código o sistema tonal. Esta ideia será aprofundada mais à frente no texto.

O terceiro episódio finaliza de modo diferente. As quatro partes em contraponto parecem aproximar-se de uma certa coerência tonal, até que, por fim, chegam juntas a uma cadência (Exemplo musical 15), que conclui num cristalino acorde de sol maior (compasso

89), simbolizando a esperança. O sentimento, porém, é violentamente frustrado pelo *cluster* que se segue.

Exemplo musical 14 - Marcus Varela. *Mentis* (cc. 32-36). Trítono como finalização dos sopros, das cordas e no ataque do piano. (As notas da clarineta são reais).

The image displays a musical score for three systems of instruments. The first system consists of two staves, likely for woodwinds, with a treble clef. The second system is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The third system is for strings, with a grand staff. The score is marked with measure numbers 32, 33, 34, 35, and 36. A tritone cluster is indicated by a 'tr' symbol above a group of notes in measures 35 and 36. A piano dynamic marking 'f' is present in measures 35 and 36. A 'Ped.' marking is visible at the end of the piano part in measure 36.

Fonte: O autor (2012).

As ressonâncias emocionais do violento impacto conduzem a uma última e desesperada tentativa do inconsciente (sinos de vento - compasso 95), uma vez que todos os argumentos racionais haviam se mostrado insuficientes. A memória vai então juntando fragmentos (cc. 98-100) do que acaba por se revelar como momentos da infância, traduzidos por ingênuas melodias (cc. 103-106). Tais melodias, porém, acumulam-se de modo desconexo, apresentando-se em tonalidades diferentes (Exemplo musical 16). A flauta está em mi bemol maior, o clarinete em si menor, o violoncelo em dó menor e o violino em fá menor. A politonalidade do trecho, em conjunto com o contexto, revela que a mente havia atingido o seu limite, convergindo perigosamente para o limiar do estado de esquizofrenia.

Exemplo musical 15 - Marcus Varela. *Mentis* (cc. 88-90). Finalização do terceiro episódio de contraponto com cadência em sol maior, e posterior *cluster* do piano.

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves with treble clefs, measures 88-90, with dynamics *f* and *f*. The second system consists of two staves with treble and bass clefs, measures 88-90, with a piano cluster in the bass clef staff and dynamics *f* and *ff*. The third system consists of two staves with treble and bass clefs, measures 88-90, with dynamics *f* and *ff*, and a percussion instruction "percussão na lateral".

Fonte: O autor (2012).

É nesse limiar que a peça conclui, deixando em aberto o destino de seu protagonista. Tal desfecho já havia sido sutilmente antecipado simbolicamente pelo violoncelo, que nos cc. 7-9 faz uma alusão à **pergunta sem resposta**⁶⁸, de Ives (c1953).

A simbologia psíquica na qual a obra se fundamenta, trata da oposição entre dois estados, identificados com um sistema de binômios interconectados (Quadro 7). Se tomarmos <**razão** : **emoção**> como protagonistas desta oposição, podemos associar a cada parte outros referenciais, que atuam positiva ou negativamente, contribuindo para gerar um poderoso conflito interno.

⁶⁸“The Unanswered Question”. (IVES, c1953).

Exemplo musical 16 - Marcus Varela. *Mentis* (cc. 103-104). Melodias em politonalidade.

Fonte: O autor (2012).

Quadro 7 - Marcus Varela. *Mentis*. Oposições psíquicas.

RAZÃO	EMOÇÃO
Ordem	Caos
Sanidade	Loucura
Consciente	Inconsciente
----	----
Presente	Passado
Resignação	Esperança

Fonte: O autor (2012).

Enquanto a razão responde positivamente pelas tentativas de organizar uma solução consciente, por outro lado, traz à tona, através da reflexão, as causas aparentemente intransponíveis do problema atual, gerando a negatividade da resignação. A emoção, por sua vez, identifica-se com a sobrecarga psíquica inconsciente, que conduz à desorganização mental; mas por outro lado, ao apelar ao passado feliz, fomenta a esperança. A natureza ambígua do referencial de base acaba por gerar um conflito interno poderoso.

Razão e emoção deixam de ser apenas referenciais e geram forças em movimento, na tentativa de sobrepujar a outra parte, num jogo em que aparentemente não pode haver vencedor.

A presença do conflito nesta obra não inviabiliza a investigação da oposição, uma vez que esta última é requisito para o estabelecimento do primeiro, e pode ser analisada no interior deste contexto.

Na simbologia da obra, vimos que as notas longas, geradas conjuntamente pelos sopros e / ou cordas, representam ecos emocionais da consciência do problema. As melodias em contraponto, por outro lado, representam tentativas racionais de organizar uma solução.

A oposição entre razão e emoção se estabelece tendo estes dois referenciais como extremos:

A - Notas longas e estáticas entre dois ou mais instrumentos;

B - Melodias em contraponto entre dois ou mais instrumentos.

A conversão gradual de **A** em **B** é a estratégia opositiva mais importante da peça, atuando como processo que se identifica com a propriedade da **gradabilidade**.

Essa conversão se insinua logo na abertura de *Mentis*. Após o gesto inicial e o conseqüente **eco**, clarinete e violino realizam um breve fragmento melódico. Até o compasso 11, a conversão é apenas insinuada, pela breve melodia em alusão a Ives, pelo violoncelo, enquanto os ecos decaem sem alterações.

No decorrer dos três episódios melódicos em contraponto, mencionados previamente, é possível notar a transformação entre os dois extremos. No primeiro (cc. 14-36), a melodia se impõe prontamente, já estruturada. A partir do compasso 25, atinge seu clímax (como **eco**) e logo depois ruma para a dissolução.

No segundo episódio (cc. 38-63), a tentativa de imposição da racionalidade se acentua, pelo acréscimo de uma terceira voz na configuração das melodias (argumentações e reflexões). Após o acorde de impacto, as notas iniciais de cada uma das vozes, que configurariam o **eco** emocional, convertem-se rapidamente em uma melodia, logo interrompida pelo acorde do compasso 42. Esta interrupção gera um **eco** mais pronunciado, a partir do qual é possível perceber a lenta tentativa de estruturação do fluxo melódico, retomado de modo mais decisivo apenas no compasso 50.

Neste ponto é importante mencionar a presença de outro fator, que atua sinergicamente na gradação opositiva entre os ecos e as melodias: a estruturação tonal. Responsável simbolicamente pela organização das ideias racionais, coordenando-as verticalmente em um mesmo direcionamento, o sistema tonal busca a ordem em meio ao caos

do cromatismo emocional. No trecho em questão, a estruturação de uma maior fluência melódica é concomitante à evocação da tonalidade, embora ainda cambiante e instável (Exemplo musical 17).

Exemplo musical 17 - Marcus Varela. *Mentis* (cc. 49-56). Tentativa de estruturação tonal entre as três vozes em contraponto. (As notas da clarineta são reais).

The image displays a musical score for three instruments: flute, clarinet, and piano. The score is divided into three systems, each starting at measure 49. The top system features the flute and clarinet parts in treble clef. The middle system shows the piano accompaniment in bass clef. The bottom system continues the flute and clarinet parts. The music is characterized by intricate melodic lines with frequent chromaticism and a sense of tonal ambiguity, as described in the text.

Fonte: O autor (2012).

Entre os cc. 50 e 55, as tonalidades de Fá menor e Dó menor disputam o controle das ações entre as três melodias. A exemplo do que a flauta havia feito no trecho entre os cc. 19 e 22, a clarineta assume o fluxo melódico para si, numa tentativa eufórica de agilizar a argumentação, mas acaba conduzindo a uma nova desestruturação tonal (acorde diminuto no compasso 59) e a um novo impacto de resignação (acorde do piano), após o qual um breve e ineficaz argumento dos sopros leva a um trítono, que finaliza o episódio (esforço).

O terceiro e último episódio tem seu início logo após uma descarga do inconsciente (sinos de vento), e abrange os cc. 66-89. Quatro camadas emergem, num estado intermediário entre eco e melodia. A incorporação de uma nova camada argumentativa, dificulta e sobrecarrega a organização racional, o que justifica o período de tempo mais longo na tentativa de se instaurar uma boa fluência reflexiva. No compasso 77, o violino assume sozinho o encargo, e acaba catalizando a estruturação melódica, que por fim se instaura entre as quatro vozes no compasso 84. Na busca pela organização (simbolizada ultimamente pelo tonalismo), os esforços culminam no estabelecimento do acorde de sol maior (compasso 89).

A ambiguidade entre razão e emoção, mencionada anteriormente, inviabiliza a solução do dilema. O esforço acumulado nos três episódios, gera uma compensação negativa equivalente, o que se revela como uma armadilha da qual não se pode escapar. Esta é por fim desencadeada no violento *cluster* do compasso 90. O eco emocional que se segue ao impacto, não mais busca a conversão racional, restando apenas ao inconsciente a condução do destino do personagem.

A gradabilidade opositiva, ponto de interesse focal desta análise, pode ser observada sobretudo entre eco (emoção) e melodia (razão), mas também entre ordem (tonalidade) e caos (atonalidade)⁶⁹. Além disso, também são gradativos ou acumulativos os episódios que revelam forças opostas em ação: as camadas melódicas do pensamento racional e os *flashes* do passado. Ambos ganham em intensidade, à medida em que a obra se desenrola temporalmente.

Uma vez que os eventos e gestos da peça estão todos subordinados ao contexto mental, emulado através do agente provocador (imagem), a análise procurou, prioritariamente, revelar a natureza das relações simbólicas, indispensáveis para a real compreensão e interpretação da obra.

A linearidade temporal dos eventos, que apresentam um certo grau de direcionamento causal, denota uma estruturação programática da forma (Quadro 8).

Quadro 8 - Marcus Varela. *Mentis*. Estrutura formal.

SEÇÃO	COMPASSOS	EVENTOS
Introdução	1 – 13	Introdução dos acordes de impacto, ecos emocionais e sinos de vento.
Episódio 1	14 – 37	Flauta e clarinete apresentam duas camadas de melodias em contraponto
Episódio 2	38 – 63	Violoncelo adiciona uma terceira camada melódica
Transição	63 – 66	Sinos de vento
Episódio 3	66 – 89	Violino adiciona uma quarta camada melódica
Coda	90 – 107	Cluster violento do piano conduz à entrada final dos sinos de vento e às melodias em politonalidade.

Fonte: O autor (2012).

⁶⁹Esta associação simbólica entre ordem e tonalidade, caos e atonalidade, é apenas contextual nesta composição e não reflete uma concepção mais ampla em relação a estes conceitos.

Por um lado, tal abordagem difere estatisticamente da maioria das peças expressionistas, por supostamente denotar a interferência da lógica no processo criativo da forma. Em nosso entendimento, tal combinação apenas reafirma, na essência da arte expressionista, a presença de dualidades importantes, como consciente e inconsciente, razão e emoção, estrutura e caos.

4.2.2 Mútua exclusividade

Os opostos mutuamente exclusivos apresentam uma característica que os distingue dos demais: a impossibilidade da convivência, da simultaneidade, da sobreposição. Quando um está presente, o outro necessariamente não está. Não existe, inclusive, chance de intermediação, uma vez que não pode haver ponto de neutralidade entre eles. Se pensarmos em opostos como **som** e **silêncio**, é possível imaginar esta propriedade em ação.

Na música, o recurso que traduz a mútua exclusividade de maneira mais evidente é a **justaposição**. Justapor significa pôr ao lado, em relação de contiguidade. Dispostas lado a lado, as diferenças entre elementos ou ideias opostas podem ser percebidas por comparação. A alternância enfatiza ainda mais a justaposição, e conseqüentemente a oposição, pois cria uma insistência que acaba destacando as características distintas de ambos os **objetos**.

Um exemplo deste tipo de oposição pode ser encontrado nas **Sinfonias de Instrumentos de Sopro**, de *Igor Stravinsky*. Para ilustrar, tomemos como exemplo a oposição entre pentatonicismo e octatonicismo.

Na passagem envolvendo o número de ensaio [41] (versão de 1947) há uma espécie de finalização cadencial. Num espaço de 6 compassos, são ouvidos 12 acordes em sequência. *Stravinsky* propositalmente justapôs quatro diferentes conjuntos de alturas (escalas), sendo dois deles octatônicos e dois pentatônicos. Não há sequer uma repetição de conjunto, nem de identidade (octatônica ou pentatônica), como mostra o Exemplo musical 18:

Exemplo musical 18 - *Stravinsky. Sinfonias de Instrumentos de Sopro* (1947).

8va

[41]

fl.

ob./
c.a.

clar.

hmn.

bss./
c.b.

1 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2

Fonte: Rehding (1998, p. 54).

Exemplo musical 19 - *Stravinsky. Sinfonias de Instrumentos de Sopro* (1947). Escalas utilizadas no trecho com marcação de ensaio [41].

octatonic side

diatonic (here: pentatonic) side

1 2

3 4

Fonte: Rehding (1998, p. 54).

Os números situados abaixo dos acordes representam os quatro conjuntos de escalas, que reproduzimos a seguir. As notas em branco não aparecem no acorde (Exemplo musical 19). Este exemplo ilustra bem a mútua exclusividade opositiva entre duas identidades escalares distintas, representadas por quatro conjuntos, e justapostas harmonicamente.

4.2.2.1 Territorialidade

(Para piano a quatro mãos).

Dedicada a Guilherme Rodrigues e Igara Cabral.

Territorialidade é o título da obra composta em associação a esta pesquisa, que se vale da mútua exclusividade opositiva como estratégia estrutural. Criada para piano a quatro mãos, a peça é inteiramente baseada em uma oposição estabelecida entre os dois pianistas, de modo que ambos nunca toquem ao mesmo tempo. A ressonância dos sons produzidos pode se sobrepor, mas os momentos de ataque das teclas entre o pianista 1 e o pianista 2 não coincidem em momento algum na obra. A oposição é construída criando-se territórios temporais de propriedade exclusiva de cada pianista, advindo desta analogia com a espacialidade o título da peça.

O binômio opositivo que melhor define **Territorialidade** é <presente : ausente>. Quando uma parte identifica-se com um dos termos, a outra necessariamente identifica-se com o termo restante.

Os **territórios privativos** que preenchem o tempo da obra não são extensos, pelo contrário. Há poucos compassos em que ambos os pianistas não estejam em ação. Isto significa que a alternância de ataques é muito frequente entre os dois registros. Esta alternância ou justaposição é explorada de vários modos no decorrer da composição, motivando a criação de seções que apresentam diferentes atmosferas de caráter: solene, lúdico, ritualístico, automático, excêntrico e místico.

A organização das alturas é rigidamente vinculada a uma versão da escala octatônica [Dó, Dó#, Ré#, Mi, Fá#, Sol, Lá, Sib], à exceção da seção de caráter místico, que abrange toda a gama cromática.

A estrutura formal é basicamente ternária (A B A), mas a melhor maneira de fornecer uma descrição analítica da obra é justamente a partir da variedade de construções e identidades sonoras, todas baseadas em um mesmo princípio norteador: a oposição dos ataques. Mencionaremos uma visão geral da estrutura formal mais à frente. Por ora lancemos um olhar sobre os seis tipos de **personagens sonoros** que aglutinam os territórios temporais.

4.2.2.1.1 Solene

Gesto de abertura da obra (Exemplo musical 20), é formado por acordes distintos em ataques contíguos e vigorosos em ambos os domínios de registro do piano, formando uma sonoridade sustentada rica em harmônicos. A ressonância gerada pelos ataques se sobrepõe e é dissolvida em blocos, à medida em que as diferentes regiões de registro cessam de soar.

Exemplo musical 20 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 1-4). Gestos de abertura em acordes sustentados.

Solene
♩ = 100

The musical score consists of four staves. The top two staves are in the treble clef, and the bottom two are in the bass clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The first two measures are marked *ff* and the last two are marked *mf*. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb). The score shows sustained chords in both the upper and lower registers, with some notes tied across measures.

Fonte: O autor (2012).

Dentre os diferentes personagens sonoros, é o mais ligado às ressonâncias, devido à duração prolongada dos ataques. Por esta característica, este tipo de gesto representa um contraste em relação aos demais, formados por ataques de duração curta ou muito curta. É responsável por diferentes funções no decorrer da peça: introdução (cc. 1-4); transição (cc. 47-53); conexão (cc. 83-87); condução harmônica (cc. 92-96, cc. 103-106).

A justaposição imediata dos acordes permite uma breve percepção da individualidade harmônica do primeiro, antes da sobreposição de suas alturas. Em certos casos, a configuração harmônica do segundo pode ser percebida individualmente como ‘cauda’ ressonante (como nos dois últimos tempos do compasso 2 e no compasso 53).

4.2.2.1.2 Lúdico

Lúdico é o caráter associado a duas seções da peça (cc. 5 – 36 e 110 – 128), além de uma pequena transição entre os cc. 143-145. Os gestos ligados a este caráter são basicamente motivos melódicos em contraponto (imitativo ou não), efetuados pelas quatro vozes (mãos) em ação na peça (Exemplo musical 21). O traço peculiar entre eles, porém, é o preenchimento temporal dos diferentes registros, gerado pela assincronia proposital dos ataques.

Para realçar a ludicidade proposta, acordes em *sforzato* são inseridos em vozes que não participam da exposição imediata dos motivos, gerando uma desestabilização métrica e chamando a atenção para eventos além dos motivos. As unidades de duração são colcheias. Eventualmente há outras durações, delas derivadas (subdivisão em semicolcheias ou prolongamento em semínimas).

Exemplo musical 21 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 5-9). Motivos em contraponto imitativo com assincronia de ataques e acordes que subvertem a métrica regular.

Lúdico

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The second system consists of a bass clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *sforzato* (indicated by a > symbol). The piece is marked with a '5' at the beginning of each system, indicating the measure number. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords, with some notes beamed together. The overall texture is imitative counterpoint with asynchronous attacks.

Fonte: O autor (2012).

O motivo principal da seção é formado por duas células com mesma rítmica e movimentos contrários (Exemplo musical 22).

Exemplo musical 22 - Marcus Varela. **Territorialidade**.
Motivo principal de caráter **Lúdico**.



Fonte: O autor (2012).

No trecho entre os cc. 5 e 36 há quatro episódios, separados por um *ritornello*⁷⁰ (cc. 10-13). No segundo episódio (cc. 13-17) as células do motivo principal são fragmentadas e tratadas separadamente. O terceiro episódio (cc. 23-27) é formado a partir de um tema (Exemplo musical 23), derivado do motivo principal, tratado com ornamentações. Este mesmo tema será retomado na seção de caráter **Automático**, mais à frente.

Exemplo musical 23 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 23-27). Tema (em sua forma original) presente no terceiro episódio de caráter **Lúdico** e que fundamenta a seção de caráter **Automático**.



Fonte: O autor (2012).

O *ritornello* (Exemplo musical 24) que serve de transição entre os episódios, pode ser observado nos trechos entre os cc. 10-13, cc. 19-22, cc. 32-36, e na reexposição reduzida da seção, entre os cc. 115-118 e cc. 124-128. Este pequeno trecho fornece um novo interesse para a seção como um todo, no tratamento da oposição dos ataques: a formação de motivos (ou gestos) compostos, ou seja, criados a partir da reunião de ataques em diferentes registros. Tais motivos estão delineados no Exemplo musical 24.

⁷⁰Termo em italiano, diminutivo de *ritorno*, utilizado para descrever seções instrumentais recorrentes, intercaladas às partes solistas nas árias, e posteriormente nos concertos, a partir do século XVII.

Exemplo musical 24 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 10-13). *Ritornello* com demarcação dos motivos compostos.

Fonte: O autor (2012).

As linhas acrescentadas à escrita do trecho delimitam os motivos compostos nele presentes. Dos sete campos demarcados, apenas o terceiro e o sexto não apresentam esta característica, constituindo-se como células (em acordes) pertencentes a um mesmo registro.

A finalização do *ritornello* acontece de três modos distintos, que influenciam na natureza da condução para a seção seguinte. Os motivos dos campos 5 e 6 estão sempre presentes. Os acordes em *sforzato*, aglutinados no campo 5, são derivados de gestos semelhantes, encontrados entre os motivos nos episódios. Atuam como impulsos dinamogênicos, às vezes intensificados pela repetição imediata em textura mais densa, como nos cc. 21-21 e cc. 34-35. Estes gestos são importantes para a configuração da próxima seção da peça, de caráter **Ritualístico**.

4.2.2.1.3 Ritualístico

Presente em duas seções da obra (cc. 37-46 e cc. 129-142), este caráter reveste gestos vigorosos dos dois pianistas, formados por acordes em ataques com indicação de dinâmica **sempre forte**. A gênese desta seção pode ser associada aos acordes em *sforzato* presentes na seção anterior (Exemplo musical 25). Inicialmente isolados ou em pares, como agentes desestabilizadores da percepção métrica, assumem uma função cadencial e coordenada nos

ritornelli, para então tornarem-se protagonistas em um jogo rítmico de acentuações com forte conotação ritualística.

Exemplo musical 25 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 127-130). Transição para a seção de caráter *Ritualístico*, conduzida pelos gestos em acordes da seção anterior.

The musical score is presented in a grand staff format with four staves. The top two staves represent the right hand, and the bottom two represent the left hand. The piece begins at measure 127. The right hand starts with a fortissimo (ff) chord, followed by a mezzo-forte (mf) chord, and then a fortissimo (f) section marked 'sempre'. The left hand starts with a fortissimo (ff) chord, followed by a fortissimo (f) section marked 'sempre'. The tempo is marked 'Ritualístico'.

Fonte: O autor (2012).

Ao contrário da seção anterior, o interesse deixa de ser melódico e passa a ser predominantemente rítmico, embora textura e harmonia continuem como elementos estruturais importantes. Igualmente contrariando a prática associada ao caráter anterior (**Lúdico**), é apenas na reexposição que esta seção tem seus materiais e ideias plenamente desenvolvidos. Deste modo, a análise será focada no trecho que compreende os cc. 129-142, na porção final da obra.

A configuração da escala octatônica contém quatro intervalos de trítono. Estes são extensivamente utilizados na formação dos acordes desta seção, gerando uma harmonia áspera e dissonante. Os acordes de registro mais grave (formados a partir do gesto cadencial do último *ritornello* da seção anterior) instituem uma base rítmica, sobre a qual os dois acordes que formam o gesto final do *ritornello* se insinuam progressivamente, preenchendo partes de tempo em métrica quaternária comum. O jogo opositivo de ataques entre os dois segmentos, representados pelos pianistas, progride rapidamente para uma desestabilização da base rítmica inferior, que passa a assumir novas configurações.

A partir do compasso 137, a escala octatônica é alterada, permitindo a inclusão das quatro alturas que complementam a gama cromática: [Ré, Fá, Sol#, Si]. As quatro ocorrem juntas no compasso 138, que marca um evento único e simbolicamente representativo na peça

como um todo: a **invasão** ou reversão dos territórios entre os dois pianistas. O evento, ilustrado no Exemplo musical 26, dura apenas um compasso, e demanda dos pianistas uma atitude de deslocamento para o campo de registro inverso do instrumento, o que acaba por aproximá-los fisicamente.

Exemplo musical 26 - Marcus Varela. **Territorialidade** (compasso 138). Trecho que contém a reversão de territórios entre os dois pianistas, evidenciado pela troca das claves de sol e fá.

The image displays a musical score for Example 26, specifically measure 138. The score is written for two pianists, with the upper system for the right hand and the lower system for the left hand. The key signature changes from G major (two sharps) to F major (one flat) in measure 138. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Fonte: O autor (2012).

Esta seção como um todo evoca uma atmosfera primitiva e portanto menos sutil, na qual a oposição dos ataques é exposta de modo deliberado e ruidoso.

4.2.2.1.4 Automático

O termo que designa o caráter desta seção tem relação com um aspecto mecanicista, no qual o encaixe preciso das **engrenagens** temporais é o fator preponderante, o que torna o trecho menos propenso a sutilezas musicais expressivas. Derivada do tema ilustrado anteriormente no Exemplo musical 23, esta seção abrange os cc. 54-65, (com reexposição entre os cc. 146 e 166). O tema é exposto repetidamente pela mão esquerda do primeiro pianista, em ataques curtos em *stacatto*. É originalmente acompanhado por um contraponto na voz mais grave, que preenche todas as pausas, gerando um fluxo contínuo de colcheias em

stacatto. As outras duas vozes encarregam-se de preencher os **territórios** sonoros existentes entre as colcheias, repetindo uma oitava acima as vozes anteriores.

Exemplo musical 27 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 59-61). Quatro vozes em registros distintos produzem um fluxo contínuo de semicolcheias.

Fonte: O autor (2012).

Após a entrada das quatro vozes (Exemplo musical 27), o resultado é um fluxo contínuo e preciso de semicolcheias, distribuídas em quatro registros distintos, o que gera um efeito caleidoscópico de sonoridades. A percepção auditiva deste efeito envolve, simultaneamente, a horizontalidade de cada linha melódica, e a multiplicidade sonora gerada pela alternância dos registros, cabendo ao ouvinte optar entre essas duas dimensões perceptivas.

A conexão horizontal é reforçada entre os cc. 63 e 65, através da supressão das pausas e consequente prolongamento das notas do tema, enquanto o registro total do trecho é ampliado para o grave na voz inferior.

A reexposição desta seção, ao final da peça, promove a intensificação do efeito caleidoscópico, através do recurso da aceleração progressiva do andamento (cc. 156-161).

A oposição dos ataques neste segmento da obra traz a tona uma perspectiva peculiar: mesmo tão próximos e regulares temporalmente, parecem gerar uma percepção desconexa e múltipla de sentidos.

4.2.2.1.5 Excêntrico

Este trecho da obra compreende os cc. 66-82. Caráter apresentado uma única vez, conta com três subpartes, localizadas entre os (cc. 66 e 71; cc. 72 e 74; cc.75 e 82). O trecho está baseado em uma melodia derivada do tema da seção anterior, deslocada para a mão direita do segundo pianista. As três subpartes diferem no tratamento da melodia e de sua ambientação textural. A natureza dessas diferenças justifica o caráter **Excêntrico** conferido a esta seção, a qual se conecta diretamente à anterior.

A primeira subparte (Exemplo musical 28) conta com uma textura simplificada, na qual as duas vozes centrais tratam a melodia em contraponto imitativo, enquanto as demais limitam-se a ataques curtos e esporádicos nos registros extremos do instrumento. A frase de três compassos é repetida a seguir, com transposição livre da melodia e adensamento da textura pela inclusão de uma camada no registro grave. As duas subseções seguintes retomam a textura pontilhística da seção de caráter **Automático**, porém abrindo mão de uma das quatro subpartes de tempo em prol de um novo interesse rítmico, gerado pelos ataques combinados entre as duas vozes graves e uma nova e reforçada linha de registro agudo.

Exemplo musical 28 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 66-68). Primeira subseção de caráter **Excêntrico** - frase inicial.

The musical score for Example 28 is presented in a grand staff format with four staves. The top two staves represent the right hand, and the bottom two represent the left hand. The piece is in 2/4 time and consists of three measures. The right hand plays a melodic line starting on a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics include *mf* and *f*. The tempo is marked *Excêntrico*. The score is numbered 66 at the beginning of each staff.

Fonte: O autor (2012).

A terceira subseção fragmenta a melodia, aproveitando uma célula destacada de duas colcheias para construir a condução do gesto que conclui a seção, e com ela a primeira grande parte da composição.

4.2.2.1.6 Místico

Única seção da obra em andamento reduzido (semínima igual a 70), representa a porção central da composição, respondendo estruturalmente pela seção B do esquema ternário (A B A'). Seu início compartilha a ressonância de duas notas **lá** graves em oitavas, originadas na transição anterior, sobre as quais duas vezes em movimento contrário realizam contraponto com o acionamento do pedal de sustentação. Este contraponto representa o motivo característico desta seção (Exemplo musical 29).

Exemplo musical 29 - Marcus Varela. **Territorialidade** (cc. 86-91). Início da seção de caráter **Místico**, apresentando o motivo principal em contraponto por movimento contrário.

Místico
86 ♩ = 70

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a melodic line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line. The time signature is 2/4. The tempo is marked as 'Místico' with a quarter note equal to 70. The dynamics are marked as *p*, *mf*, and *f*. The score includes a 'Ped.' marking and an asterisk (*) at the end of the first measure.

Fonte: O autor (2012).

O motivo característico é utilizado na construção de uma sequência de três passos, em direção ao agudo (cc. 86-91) ou ao grave (cc. 99-102), à maneira dos Motetos do Renascimento. Desta analogia advém o caráter místico da seção, cujo interesse relaciona-se predominantemente à harmonia e à ressonância. Alguns gestos de seções anteriores são reutilizados, como os acordes de caráter **Solene**, ou sugeridos, como os acordes do compasso 98, que lembram a seção do ritual.

A seção conta com breves passagens em que cada pianista atua sozinho (cc. 98-102; cc. 106-108). De modo geral, a seção apresenta uma atmosfera mais serena, que contrasta com boa parte da composição. Outro traço distintivo é a presença da gama cromática integral, ao contrário do octatonicismo.

Uma vez apresentadas as muitas seções que compõem **Territorialidade**, vejamos a distribuição de cada uma delas, com suas respectivas subpartes, na montagem da estrutura formal (Quadro 9).

Quadro 9 - Marcus Varela. **Territorialidade**. Estrutura formal.

SEÇÃO	CARÁTER	COMPASSOS
Introdução	Solene	1 – 4
----- A -----		(5 – 85)
	Lúdico	(5 – 36)
a		5 – 9
<i>ritornello 1</i>		10 – 13
a 1		13 – 17
<i>ritornello 2</i>		18 – 22
Ligação		23 – 24
b		25 – 27
a 2		28 – 31
<i>ritornello 3</i>		32 – 36
c	Ritualístico	37 – 46
Transição	Solene	47 – 53
	Automático	(54 – 65)
b 1		54 – 61
ligação		62
b 2		63 – 65
	Excêntrico	(66 – 82)
d		66 – 68
d 1		69 – 71
d 2		72 – 74
d 3		75 – 82
Ligação	(Solene)	83 – 85
----- B -----	Místico	(86 – 109)
e		86 – 97
e 1		98 – 109
----- A' -----		(110 – 166)
	Lúdico	(110 – 128)
a 2		110 – 114
<i>ritornello 1</i>		115 – 118
a 1		118 – 123
<i>ritornello 2</i>		124 – 128
c 1	Ritualístico	129 – 142
transição (b)	Lúdico	143 – 145
	Automático	(146 – 162)
b 1		146 – 153
b 3		154 – 156
b 4		156 – 158
b 1		159 – 161
Ligação		162
Codeta		164 – 166

Fonte: O autor (2012).

A visualização esquemática da estrutura formal permite localizar os personagens sonoros e seus respectivos caracteres na organização temporal da obra. Apesar da considerável quantidade de subpartes, apenas cinco ideias básicas (a, b, c, d, e) participam da construção como um todo, além dos gestos presentes na introdução.

A oposição mutuamente exclusiva perpassa toda a obra, manifestando-se em intervalos de tempo de duração variável, de acordo com os gestos e personagens. Apesar da rigorosa imposição da não simultaneidade, os ataques opostos atuam em conjunto para a criação de todos os aspectos significativos da peça. O desafio interpretativo desta composição não reside em dificuldades técnicas individuais, mas na coordenação conjunta dos ataques entre os dois pianistas, de modo a imprimir musicalidade aos personagens sonoros, criados através das múltiplas territorialidades temporais.

4.2.3 Mútua dependência

Como descrito anteriormente, no estudo da antonímia, os opostos mutuamente dependentes são aqueles que assumem uma relevância consistente entre si, de tal modo que a menção de um leva à inferência da presença do outro, como ocorre entre <**acima** : **abaixo**> ou <**antes** : **depois**>. Para Jeffries (2010) a utilização de opostos deste tipo conduz a diferentes caminhos para se descrever, comunicar ou construir visões das coisas. Se algo está acima, pressupõe-se a presença de algo abaixo, e ambas as vias são opções viáveis para comunicar o mesmo fato ou fenômeno. A mútua dependência promove uma dupla perspectiva para a compreensão.

Na música, esta propriedade não implica objetivamente em um movimento, tal como se observa na **gradabilidade** ou **reversibilidade**. Configura-se como uma reciprocidade, que pode ser localizada ou atravessar a obra como um todo. Sua aplicabilidade está geralmente ligada a referenciais cuja pertinência ao campo musical assume uma conotação indireta ou menos óbvia.

Esta propriedade pode ser aplicada na criação, apreciação, análise e interpretação de peças que se valem de universos referenciais que ultrapassam os limites da própria obra, tais como diferentes culturas, valores, estilos, costumes ou ideologias. Vejamos alguns binômios possíveis: <**oralidade** : **escrita**>, <**oriente** : **ocidente**>; <**regional** : **universal**>; <**tradicional** : **inovador**>; <**exótico** : **familiar**>, <**presente** : **passado**>, etc.

Em seu estudo das possíveis interações entre a música de concerto ocidental do período pós-guerras e a música do oriente, Everett (2004) classifica diversas técnicas ou

estratégias para lidar com os universos culturais opostos. Entre estas técnicas, a autora define como **Síntese** a transformação de sistemas, formas e timbres musicais tradicionais em uma síntese dos idiomas do Ocidente e da Ásia. O termo estaria reservado a obras nas quais os idiomas e recursos das duas culturas transformam-se em uma entidade híbrida, de modo que não mais fossem discerníveis como elementos separáveis.

Nesta perspectiva de interculturalidade, Kartomi (1981 apud Everett, 2004, p. 15, tradução nossa) define tal síntese como “[...] a elaboração de elementos contraditórios entre duas ou mais músicas conflitantes através de um processo dialético em um novo construto musical completo.”⁷¹

Rios Filho (2010) pesquisou a hibridação cultural na música contemporânea. Diante disso, elenca diversas estratégias e procedimentos composicionais ligados a esta prática, apontando quatro diferentes níveis para a fusão ou mistura dos elementos de diferentes culturas: justaposição, sobreposição, interpenetração e síntese.

Everett (2004) aponta algumas composições que se enquadram no modelo sintético intercultural, o qual se identifica fortemente com a noção de mútua dependência opositiva proposta em nossa pesquisa: *T. Takemitsu – Fantasma/Cantos* (1991); *T. Mayuzumi – Nirvana Symphony* (1958); *John Cage – Ryōanji* (1983-84); *C. Wen-chung – Metaphors* (1960), *Pien* (1966); *Y. Matsudaira – Bugaku* (1961), *Roei* (1966); *Isang Yun – Loyang* (1962), *Réak* (1966).

A título de ilustração, tomemos trechos em que a oposição por mútua dependência se manifesta em algumas obras de música contemporânea. No Exemplo musical 30, uma melodia russa oriunda da cultura popular é incorporada por *Stravinsky* na **Sagração da Primavera**, através de um processo de fragmentação e montagem, ao qual Rios Filho (2010) denomina de **camuflagem por alteração**.

A melodia original (a) é dividida em quatro segmentos, tratados separadamente, de modo a formar uma nova melodia (b), na qual outros procedimentos como transposição e métrica irregular são incorporados.

No Exemplo musical 31, um trecho do Moteto *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira (1738-1813), compositor do Barroco mineiro, é transformado por Sílvio Ferraz, na obra **Passo de Manoel Dias** (2009), que por sua vez enquadra-se na estética da **reescritura**⁷².

⁷¹“The working out of contradictory elements between two or more impinging musics through a dialectical process into a new musical whole.” (KARTOMI, 1981 apud EVERETT, 2004, p. 15).

⁷²Técnica de criar tendo como base uma obra pré-existente, a qual será reinterpretada criativamente, gerando uma nova composição.

Exemplo musical 30 - *Stravinsky. Sagração da Primavera*. Utilização de melodia folclórica russa.

a) Melodia folclórica russa tomada por empréstimo

The image shows a single melodic line in 3/4 time. It consists of four measures, each enclosed in a box and labeled A, B, C, and D. Measure A: G4, A4, B4. Measure B: C5, B4, A4, G4. Measure C: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure D: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

b) *A Sagração da Primavera*, 5 compassos após o número 93 ("Mystic Circles of the Young Girls"), flauta alto solo

The image shows a flute solo in 3/4 time. It consists of five measures, each enclosed in a box and labeled B, A, B, A, and C. The first measure is marked *cantabile* and *p*. The second measure is marked *A*. The third measure is marked *B*. The fourth measure is marked *A*. The fifth measure is marked *C*. The notation includes slurs and dynamic markings.

Fonte: Rios Filho (2010, p. 68).

Exemplo musical 31 - Sílvio Ferraz. *Passo de Manoel Dias*. Reescritura sobre Moteto de Manoel Dias de Oliveira.

a) Manoel Dias de Oliveira, moteto *Bajulans*; cc. 1-6

The image shows a piano accompaniment in 3/4 time. It consists of six measures. The notation is in treble and bass clefs, showing chords and single notes.

b) Sílvio Ferraz, *Passo de Manoel Dias*, cc. 1-5

The image shows a full orchestral score for five measures. The instruments are Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Piano part has dynamic markings *ff* and *Pedal sempre*. The Violin I part has a dynamic marking *ppp*. The Violin II part has a dynamic marking *ppp* and includes markings for *con sord.*, *pont.*, and *ord.*. The Viola and Violoncello parts also have a dynamic marking *ppp*.

Fonte: Rios Filho (2010, p. 74).

As notas pertencentes aos acordes da composição original são tratadas individualmente, desconstruindo a harmonia através de deslocamentos, substituições, prolongamentos e alterações de registro.

A mútua dependência não é a única perspectiva para o tratamento das oposições interculturais. Em *November Steps* (1967), *Takemitsu* lança mão de dois instrumentos japoneses, *biwa* e *shakuhachi*, os quais atuam como solistas, juntamente com uma orquestra de instrumentos ocidentais. Cornwell (2002, p. 219), nas linhas finais de sua análise da obra, comenta:

Música ocidental e japonesa são reunidas em *November Steps*, não pela assimilação de uma na outra, mas por abarcar a diferença, tornando-a um componente essencial da obra. Pontos de convergência e elementos de mediação facilitam o encontro, mas nada fazem para resolver a diferença.

Nesta obra, os idiomas de cada cultura permanecem musicalmente fiéis a suas manifestações originais, alternando-se ou sobrepondo-se, mas sem comprometer sua identidade. Everett (2004) denomina esta técnica como **Sincretismo**. Esta perspectiva, no que diz respeito ao estabelecimento e condução da oposição, guarda relação com a **mútua exclusividade**, propriedade anteriormente investigada.

Tomemos a seguir a oposição entre <**oralidade** : **escrita**>, traduzida pelo emprego, numa mesma composição, de elementos oriundos da cultura popular e da academia.

Embora a menção dos termos em si nos leve a considerar uma oposição mais próxima da mútua exclusividade (afinal, seu campo conceitual divide-se em apenas duas partes, nas quais a negação de uma implica na afirmação da outra), é preciso cuidado ao considerar o contexto de sua utilização. Como aponta Havelock (1995, p. 17-18):

Ambas, a oralidade e a cultura escrita, individualizam-se ao serem contrapostas, embora possam ser vistas ainda como interligadas em nossa própria sociedade. É claro que constitui erro polarizá-las, vendo-as como mutuamente exclusivas. A relação entre elas tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica [...] e outra contemporânea.

A tensão mencionada por Havelock (1995) reside justamente na dupla perspectiva presente na sobreposição dessas consciências distintas. A mútua dependência manifesta-se como uma interseção de suas individualidades, sendo que ambas comprometem uma parcela de sua essência em prol de uma construção mais ampla de sentido para a obra.

Ainda sobre a importância do contexto para a compreensão do tipo de oposição, Jeffries (2010) comenta que as fronteiras entre as diferentes categorias de opostos podem ser fluidas e que a ênfase deve recair sempre sobre a utilização particular de cada exemplo, considerando-se seu contexto. Este último, por sua vez, pode implicar, inclusive, em uma mudança de categoria entre o mesmo par de opostos. Jeffries (2010) menciona ainda que esta fluidez apresenta oportunidades à intencionalidade. Como exemplo, na conjuntura do século XXI, compreender determinados opostos, que dividem uma certa visão do mundo, como mutuamente dependentes, pode ser mais produtivo do que situá-los como mutuamente exclusivos. Tais oportunidades merecem, igualmente, uma atenção particular quando se trata do contexto artístico.

Ao comentar acerca do pensamento musical de *Bela Bartók*, Szabolcsi (1937 apud BRADDELL, 2001)⁷³ descreve uma evidenciável oposição de forças em sua obra. Por um lado, o elemento inconsciente, “[...] uma aspiração relacionada à natureza sempre cambiante da música folclórica” e por outro, o elemento consciente, que afirma a si mesmo como requisito para uma “[...] estruturação estrita, uma tendência à concentração, unidade e destilação”. Segundo o autor, ambas as forças atuam como contrapesos e estão constantemente dando forma uma à outra.

Além do componente <**consciente** : **inconsciente**>, a oposição entre escrita e oralidade pode evidenciar-se a partir de diversos outros fatores. A partir do artigo de revisão sobre esta temática, escrito por Galvão e Batista (2006), complementado pela visão de Marcuschi (1997), é possível elencar alguns destes fatores opositivos (Quadro 10).

O planejamento de uma obra que se valha de elementos destes dois domínios, atesta, de modo geral, a validade de ambos para uma melhor compreensão de nós mesmos e de nossa inserção nos ambientes aos quais somos pertinentes.

Havelock (1995) propõe, já no título de seu texto, uma fórmula para a mente contemporânea, baseada na equação entre escrita e oralidade, advogando as vantagens da interação destes dois modos de consciência do mundo. Para o autor, a oralidade representa a naturalidade de falar e ouvir, responsável, por sua vez, pelas atividades normais da vida cotidiana. Como herança repleta de prioridades sobre a cultura escrita na experiência humana, a oralidade não deve ser menosprezada, uma vez que atua como pedra fundamental para qualquer desenvolvimento abstrato posterior, seja do indivíduo ou de toda uma sociedade.

⁷³Documento online não paginado.

Quadro 10 - Oposições ou dicotomias entre oralidade e escrita.

ORALIDADE		ESCRITA
	Pensamento	
Concreto		Abstrato
Tradicionalista		Experimentalista
Agregativo		Analítico
Participativo		Distanciado
Conservativo		Questionador
Redundante		Condensado
	Raciocínio	
Prático		Lógico
Empírico		Teórico
	Transmissão	
Memórias individuais		Memórias coletivas
	Aprendizagem	
Por imitação		Por estudo
	Sintaxe	
Ações e paixões		Conceitos e princípios
	Produção	
Artesanal		Tecnológica
Espontânea		Normatizada

Fonte: O autor (2011).

4.2.3.1 Três Argumentos

(Para flauta e marimba).

Dedicada a Alexandre Johnson e Germanna Cunha.

Para ilustrar a mútua dependência como propriedade opositiva em uma obra musical, tomaremos como base a peça **Três argumentos**, para flauta e marimba, composta como parte integrante deste trabalho. Em um nível mais profundo, oralidade e escrita atuam como referenciais a partir dos quais a oposição foi construída.

A **oralidade** está musicalmente representada pela utilização de materiais e ideias oriundos da cultura popular, mais especificamente de dois grupos de **Caboclinhos**⁷⁴, baseados nos municípios de Ceará-Mirim (RN) e Camaragibe (PE).

⁷⁴Agremiações carnavalescas de tradição oral, com presença em Pernambuco e estados vizinhos, cuja música envolve a participação de uma flauta e percussão sem altura definida (tambor, caracaxás e flechas ou *preacas*). A flauta é o instrumento de destaque. Recebe o nome de **gaita dos caboclinhos**. De registro agudo (próximo ao do flautim), é feita de cano de alumínio, cobre ou Policloreto de Vinil (PVC). A gaita possui quatro ou cinco furos, tem cerca de 35 centímetros de comprimento e 1,5 centímetro de diâmetro. Sua boquilha é modelada com cera de abelha ou parafina.

A **escrita** se faz presente, de um modo mais óbvio, através da própria configuração da obra enquanto música de concerto, o que envolve uma série de aspectos de tradição formal e acadêmica, bem como de seu respectivo registro na forma de partitura.

A seguir, buscaremos expor em detalhes o conjunto de elementos que caracterizam cada um dos dois contextos opostos, e principalmente, as maneiras pelas quais a mútua dependência entre eles é desenvolvida enquanto propriedade opositiva.

Dos **Caboclinhos** foram utilizados os seguintes materiais ou ideias:

- **Trechos melódicos** (todos os trechos soam uma oitava acima em relação à escrita)⁷⁵

Exemplo musical 32 - Caboclinhos Canindé de Camaragibe (PE) – Baião



Fonte: O autor (2011).

Exemplo musical 33 - Caboclinhos Canindé de Camaragibe (PE) – Guerra



Fonte: O autor (2011).

Exemplo musical 34 - Caboclinhos de Ceará-Mirim (RN) – Capão



Fonte: O autor (2011).

⁷⁵Exemplos musicais 32 a 35.

Exemplo musical 35 - Caboclinhos de Ceará-Mirim (RN) – Primeiro Baiano



Fonte: O autor (2011).

- **Trechos rítmicos** (motivos de acompanhamento realizados na percussão)⁷⁶

Exemplo musical 36 - Tambor – Perré



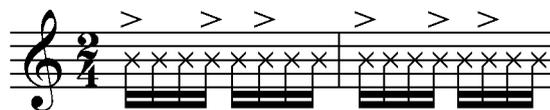
Fonte: O autor (2011).

Exemplo musical 37 - Tambor – Guerra



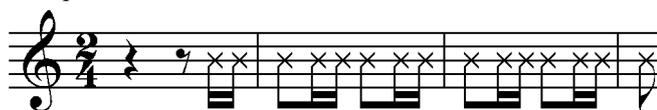
Fonte: O autor (2011).

Exemplo musical 38 - Tambor – Primeiro Baiano e Capão



Fonte: O autor (2011).

Exemplo musical 39 - Caracaxá – Baião e Guerra



Fonte: O autor (2011).

- **Caraterísticas gerais (idiomáticas):**

- métrica binária simples
- andamento de moderado a rápido
- presença de mordentes e variações melódicas por ornamentação
- recorrência motívica constante

⁷⁶Exemplos musicais 36 a 39.

Uma vez que a obra como um todo configura-se como uma composição de cunho acadêmico, e portanto pertinente ao campo da cultura **escrita**, os materiais e concepções ligados à tradição escrita, que constroem a essência da obra, serão mencionados à medida em que forem importantes para a compreensão da oposição, em seus respectivos contextos.

O título **Três argumentos** foi escolhido por sua relação com ambos os domínios, visto que a argumentação possui conexões com a **oralidade**, através da retórica, e com a **escrita**, através da sistematização racional. Argumentos podem ter lugar na espontânea informalidade ou no rigor do texto acadêmico.

A instrumentação (flauta e marimba) remete intencionalmente à ambientação sonora dos **Caboclinhos**, sendo a flauta o instrumento de concerto mais próximo da gaita⁷⁷, enquanto a marimba representa a percussão (tambor e flechas), permitindo porém, elaborações de cunho sonoro, harmônico e textural que vão além da função de acompanhamento rítmico.

Os três movimentos, **Orgulhoso**, **Teimoso** e **Otimista**, representam diferentes estados de espírito, por assim dizer, ligados ao título principal, e conduzem a uma subjetividade que se identifica com o tom mais leve e coloquial do discurso da oralidade. O número de movimentos obedece, por um lado, a uma estruturação convencional, apresentando um contraste central em relação aos movimentos externos, mas a subverte pelo fato de serem todos de andamento rápido (aproximando-se, nesse aspecto, do idioma dos **Caboclinhos**). O contraste mencionado, presente no segundo movimento, reside principalmente num despojamento do parâmetro da altura, seja no âmbito material da escala ou em seu tratamento motivico. Como consequência deste despojamento, o componente melódico adquire uma maior familiaridade tonal, tornando mais reconhecíveis os materiais e trechos oriundos da cultura popular.

Nos demais movimentos, a incorporação de processos de variação, vinculados à cultura musical escrita, somados a um idioma harmonica e texturalmente mais elaborado, contrapõem-se à familiaridade das melodias de fonte popular, embora estas estejam constantemente representadas.

Antes de adentrar as particularidades de cada movimento, é preciso saber interpretá-las à luz da oposição por mútua dependência. Faz-se necessário ter em mente que cada elemento presente na obra, que tem em sua origem um dos campos em oposição (seja a **oralidade** dos **Caboclinhos**, ou a tradição musical ocidental **escrita**), é concebido esteticamente em função de seu oposto. Esta relação de reciprocidade conduz à formatação de cada componente

⁷⁷Para os Caboclinhos, gaita é a denominação da flauta. Não confundir com outras utilizações do termo, associadas à harmônica, por exemplo.

musicalmente significativo envolvido no processo de criação. Deste modo, ambos os lados submetem uma parcela de suas individualidades em prol da criação de uma obra híbrida, na qual habita uma **escrita oralizada** ou uma **oralidade escrita**. A mútua dependência, portanto, permite que se compreenda a obra a partir de ambas as expressões, cuja dualidade se manifesta do princípio ao fim, em cada frase ou seção, bem como na macroestrutura de cada movimento e da obra como um todo.

4.2.3.1.1 I – *Orgulhoso*

O primeiro movimento é programático em sua concepção. Os instrumentos são personificados, assumindo o papel de personagens em um diálogo. Ambos apresentam **argumentos** cuja concepção, musicalmente falando, deriva da interação entre os domínios da oralidade (**Caboclinhos**) e da escrita (procedimentos de tradição acadêmica). É importante salientar que os dois domínios, portanto, não são tratados separadamente na elaboração do roteiro ou programa. Não se pode atribuir a qualquer dos instrumentos o partido pela oralidade ou pela escrita. A oposição entre estes domínios caracteriza-se pela mútua dependência presente na concepção de cada elemento da obra, seja na flauta, seja na marimba, ou na interação entre elas.

Por outro lado, há outra oposição, presente nos argumentos de cada personagem, a qual, ao invés de consolidar-se como conflito, caminha para uma conciliação, pois ambos percebem que a discrepância entre eles era perfeitamente ajustável e contornável. Na análise da obra, nossa preocupação principal será demonstrar a natureza da oposição entre escrita e oralidade, que permeia a peça como um todo. Ao mesmo tempo, porém, a narrativa da evolução do diálogo será contextualizada.

O título **Orgulhoso** faz menção à crescente eloquência da flauta na exposição de seus argumentos, manifesta principalmente na seção em que assume um registro mais agudo (interpretada com o flautim – cc. 50 a 78).

Os **argumentos** que constituem o discurso de cada personagem foram elaborados a partir de motivos e temas cuja concepção, por sua vez, deriva da mútua dependência opositiva entre as melodias dos **Caboclinhos** e os procedimentos de tradição escrita e acadêmica. É justamente esta propriedade opositiva que ajuda a configurar cada momento da obra, uma vez que cada fragmento, motivo, tema, seção ou movimento, assume características de ambos os universos, mescladas de modo a dar origem a identidades híbridas de sentido.

Para ilustrar de modo mais objetivo o papel da oposição neste contexto, passemos à identificação dos principais motivos presentes em *Três Argumentos*:

Principal componente dos argumentos iniciais da marimba, o motivo m (Exemplo musical 40) é formado a partir dos três primeiros compassos da melodia do **Capão dos Caboclinhos** (Exemplo musical 34). O perfil anguloso original, que alterna intervalos ascendentes e descendentes, é condensado ritmicamente e tratado em dois registros distintos, assumindo a textura de uma melodia composta que conclui com duas notas simultâneas. Tais transformações respondem pela parcela **escrita** de sua configuração.

Exemplo musical 40 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov.1) (cc. 1-2). Motivo m.



Fonte: O autor (2012).

Este motivo reaparece nos cc. 4-5; cc. 27-28 e cc. 30-38, em diferentes contextos da primeira grande seção do movimento. A partir do compasso 40, transforma-se e ganha a função de motivo de acompanhamento, e logo em seguida de transição para a entrada do flautim.

O motivo conciliador da marimba (Exemplo musical 41) recebe esta denominação por se tratar do principal agente promotor do entendimento entre os personagens, participando ativamente dos argumentos em ambos os instrumentos durante todo o movimento. Sua origem está ligada ao perfil rítmico dos muitos mordentes presentes no idioma dos **Caboclinhos** de modo geral. Em sua versão híbrida (mutuamente dependente), a bordadura cede lugar ao perfil ascendente, com uma nota de chegada situada em parte forte de tempo. Na marimba, seus intervalos internos tendem a ser maiores que graus conjuntos, chegando às vezes a quartas ou quintas, o que produz um âmbito intervalar geral mais amplo. É encontrado atravessando ambas as pautas (como nos compassos 2, 5, 28, 38) ou apenas em uma delas (como nos compassos 9, 16, 62-64, 76).

Exemplo musical 41 –
 Marcus Varela. **Três
 Argumentos** (mov.1)
 (cc. 2-3). Motivo
 conciliador da marimba.



Fonte: O autor (2012).

Derivado diretamente do motivo conciliador da marimba, o motivo conciliador da flauta (Exemplo musical 42) tem a mesma origem indireta de seu correspondente (mordentes dos **Caboclinhos**). Na flauta, adquire inicialmente um âmbito intervalar mais restrito, com as notas da tercina geralmente em graus conjuntos e a nota de chegada podendo atingir intervalos mais amplos.

Exemplo musical 42 –
 Marcus Varela. **Três
 Argumentos** (mov.1)
 (cc. 8-9). Motivo conciliador
 da flauta.



Fonte: O autor (2012).

O motivo conciliador sofre diversas transformações, em ambos os instrumentos, adquirindo papéis distintos à medida em que a resolução das diferenças entre os personagens vai se delineando. Isolado inicialmente no diálogo, logo passa a tomar parte em argumentos mais amplos (frases e temas), como se observa nos cc. 16-18; 58-78; 89-92; 109-112.

A melodia da flauta contém ainda quatro motivos importantes, que contribuem para compor a orgulhosa eloquência de seus argumentos. O motivo f1 (Exemplo musical 43) deriva diretamente do mordente superior dos **Caboclinhos**, e conta com duas notas de chegada em *staccato*.

Exemplo musical 43 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov.1) (cc. 19-20). Motivo f1.



Fonte: O autor (2012).

O perfil do motivo f2 (Exemplo musical 44) é extraído diretamente da melodia do **Baião**, especificamente do sexto compasso (Exemplo musical 32). Enquanto as três primeiras notas têm seu perfil original preservado, as duas restantes são reelaboradas. O intervalo descendente é invertido e o mordente na quarta nota é substituído por uma nota em *staccato*.

Exemplo musical 44 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov.1) (compasso 21). Motivo f2.



Fonte: O autor (2012).

O motivo f3 (Exemplo musical 45), em arpejo ascendente tem sua origem no grupo sincopado do segundo compasso da melodia do **Baião** (Exemplo musical 32), aqui tratado em *aumentação*.

Exemplo musical 45 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov.1) (compasso 40). Motivo f3.



Fonte: O autor (2012).

Indiretamente originado da melodia angulosa do **Capão**, o motivo f4 (Exemplo musical 46) representa, na verdade, uma reinterpretação do motivo m. Simbolicamente, no

tratamento dialógico dos personagens, indica a assimilação ou incorporação pela flauta do argumento exposto pela marimba. O motivo f4 aparece também em outra forma de tratamento, fragmentado em colcheias nos cc. 93-96 e 113-116.

Exemplo musical 46 - Marcus Varela.
Três Argumentos (mov. 1) (compasso 61).
 Motivo f4.



Fonte: O autor (2012).

A análise da dupla e oposta origem de cada motivo-chave é parte importante da compreensão do movimento, dada a natureza temática e programática deste último. Cada um deles é portador de uma pequena identidade na qual a mútua dependência opositiva tem papel preponderante. Estas pequenas identidades, em conjunto, atuam na configuração de elementos mais amplos, como frases, temas e seções, os quais podem ser compreendidos, igualmente, em função da mesma propriedade opositiva, culminando no movimento como um todo.

Em seguida lancemos um olhar sobre a macroestrutura do movimento, com o intuito de compreender melhor o papel de cada elemento num duplo jogo de sentido, ou seja, a construção da temporalidade causal do roteiro programático e, posteriormente, da oposição fundamental entre **oralidade** e **escrita**.

O quadro 11 retrata esquematicamente a delimitação das seções, apontando os desenvolvimentos do diálogo entre os personagens:

Quadro 11 - Marcus Varela. **I – Orgulhoso**. Estrutura formal e desenvolvimentos do roteiro programático.

SEÇÃO	COMPASSOS	ARGUMENTAÇÃO E DIALOGO
A	(1 – 43)	-
	1 – 10	Introdução do argumento da marimba com comentários da flauta (motivo <u>m</u>)
	11 – 29	Flauta expõe seus primeiros argumentos em dois períodos (motivos <u>f1</u> e <u>f2</u>)
	30 – 43	Marimba reapresenta seu argumento, e mostrando flexibilidade, transforma-o para se adequar ao novo motivo da flauta (<u>f3</u>)
Transição	(44 – 49)	Motivo <u>m</u> conduz à entrada do flautim
B	(50 – 120)	-
	50 – 78	Flautim, orgulhoso, desenvolve efusivamente os argumentos anteriores (introduz <u>f4</u>), com breves complementações da marimba
	79 – 88	Marimba apresenta uma base com o motivo conciliador
Tema 1	89 – 96	Flautim e marimba constroem juntos um argumento organizado tematicamente
Ligação	97 – 98	-
Tema 2	99 – 107	Nova elaboração temática conjuntamente construída
Ligação	107 – 108	-
Tema 1	109 – 116	Reapresentação do primeiro tema, em registro mais agudo
Fechamento	117 – 120	Arremate final pela marimba
Coda	(121 – 127)	Celebração do entendimento e do trabalho conjunto

Fonte: O autor (2012).

A sequência de eventos descrita no Quadro 11 demonstra o desenrolar da construção lógica e temporal dos eventos programáticos no movimento. Do ponto de vista psicológico, o título, **Orgulhoso**, contribui para uma maior compreensão dos papéis e perfis desempenhados pelos personagens. O flautim representa justamente a faceta efusiva e um tanto exibicionista, progressivamente evidenciada pela flauta, enquanto a marimba parece aceitar de bom grado um papel secundário, mas mesmo assim importante e necessário para a consolidação das ideias finais. No calor da troca de argumentos, cabe à marimba a condução de cada nova etapa do diálogo, o que se evidencia na obra por passagens cadenciais (cc. 5-6; 27-29; 38-39; 76-78; 87-88; 117-120) ou de transição (cc. 44-49; 97-98; 107-108). Sua personalidade mais centrada ou ponderada permite-lhe, de um certo modo, direcionar produtivamente o entusiasmo da flauta, através de pequenos comentários, aquiescências (cadências conclusivas) e encorajamentos (transições).

Em relação à natureza da oposição fundamental, já demonstramos o papel da oposição entre **oralidade** e **escrita** em uma micro perspectiva, com a construção dos motivos-chave do movimento. A mútua dependência opositiva também se manifesta, porém, em macroescala, através de características evidenciáveis na obra como um todo, como ilustradas no Quadro 12.

Cada elemento centralizado exposto no Quadro 12 é um componente da estruturação do movimento como um todo. A configuração de cada um deles deu-se levando-se em conta as características de ambos os lados da oposição. Nota-se na obra, contudo, a tendência a uma identificação maior com as características situadas à direita, ou seja, ligadas à tradição formal escrita. Isto pode ser justificado pelo fato da obra, enquanto objeto passível de definição, situar-se no ambiente conceitual da música de concerto, mais especificamente, da chamada música contemporânea. Tais ambientes, por sua vez identificam-se inequivocamente com a cultura escrita.

É importante frisar, porém, que a compreensão da obra deve passar, necessariamente, pela relativização de todos os aspectos mencionados no Quadro 12.

Quadro 12 - Marcus Varela. I – **Orgulhoso**. Características opositivas em mútua dependência.

ORALIDADE (Caboclinhos)		ESCRITA (Tradição formal)
-	Tratamento motivico	-
Motivos originais	-	Transformações e reelaborações
Repetitivo	-	Seletivo
-	Variação	-
Livre	-	Determinada
-	Gênero	-
Diatônico	-	Cromático
-	Tonalismo	-
Estável	-	Modulatório
-	Harmonia implícita	-
Diatônica	-	Instável
-	Retorno à tônica	-
Regular / Constante	-	Irregular / Inconstante
-	Textura	-
Monofônica	-	Polifônica / Homofônica
-	Ritmo	-
Previsível	-	Inconstante
-	Métrica / Acentuação	-
Regular	-	Imprevisível
-	Expressividade	-
Genérica / Padronizada		Localizada / Imprevisível

Fonte: O autor (2012).

Cada manifestação de um dos aspectos listados, conscientemente identificáveis ou analisáveis na obra, deve ser entendida como reflexo de um jogo opositivo que leva em conta ambas as posições em sua constituição.

4.2.3.1.2 II – *Teimoso*

O segundo movimento de **Três argumentos** lida com a oposição entre **oralidade** e **escrita** de modo distinto do primeiro, mas se utiliza da mesma propriedade opositiva: a mútua dependência. A construção dos motivos segue o mesmo princípio, porém: reelaborações rítmicas e melódicas a partir de fragmentos dos **Caboclinhos**. Não há roteiro ou programa extramusical, a não ser a característica de personalidade sugerida pelo título, **Teimoso**, que faz referência ao caráter repetitivo e insistente da música.

Esta repetitividade é, justamente, um dos elementos centrais para o estabelecimento das relações de sentido do segundo movimento. Parte importante do idioma dos **Caboclinhos**, no qual é evidenciada através das constantes variações e retomadas de um mesmo material durante toda a música, é reinterpretada na obra segundo o contexto estético do **Minimalismo**, com o qual identificam-se, igualmente, o diatonicismo tonal, o pulso constante e o material restrito, presentes em ambos os contextos.

A mútua dependência opositiva se estabelece, nesse sentido, entre o idioma musical dos **Caboclinhos** (em que pesem as características citadas) e a estética **Minimalista**. No planejamento pré-composicional, ambos são inicialmente contrapostos para posteriormente atuar em conjunto na constituição dos aspectos formadores da obra, numa perspectiva que pode ser compreendida ou interpretada enquanto **escrita oralizada** ou **oralidade escrita**.

Para contribuir com a atmosfera de despojamento, que se alinha com a limitação do material, não foi incluído qualquer acidente fixo ou ocorrente durante todo o movimento, o que diminui as possibilidades do desenvolvimento de um maior interesse temático ou harmônico. Deste modo, o interesse é compartilhado com a dimensão rítmica, através do estabelecimento de uma polirritmia (Exemplo musical 47) que perpassa todo o movimento. A polirritmia toma parte no contexto da mútua dependência ao se contrapor à métrica binária simples que caracteriza o idioma dos **Caboclinhos**, formando uma nova base para a organização das acentuações, em que ambas as ideias se fazem presentes.

A organização métrica em **Teimoso** contém a sobreposição contínua de uma métrica ternária e outra binária, ambas simples, sendo que na primeira a unidade de tempo é a colcheia, e na segunda a semínima. A cada quatro compassos em 3/8 ou três compassos em

2/4 ocorre a sincronização dos tempos fortes. A percepção ou observação deste recurso na obra, porém, dá-se de modo implícito, uma vez que ambos os padrões são grafados em compasso 2/4.

Exemplo musical 47 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2). Polirritmia que perpassa o movimento (grafia explícita).

The image shows two musical staves. The top staff is in 3/8 time and contains a sequence of eighth notes with accents. The bottom staff is in 2/4 time and contains a sequence of quarter notes. A vertical dashed line is drawn between the two staves at the second measure, indicating a synchronization point.

Fonte: O autor (2012).

Minimalismo e **polirritmia** são os principais agentes responsáveis pela oposição, tomando-se o lado da **escrita**, enquanto são contrapostos, em mútua dependência, pela repetitividade temática e pela métrica binária simples, oriundas dos **Caboclinhos**. Atuam ainda, como elementos agregativos, o diatonicismo e o material restrito.

Sobre esta estrutura idiomática fundamental e predominante, foram acrescentados motivos de natureza rítmica e melódica. Os primeiros, executados pela marimba, são encarregados de conduzir a polirritmia e, ao mesmo tempo, fornecer uma base de acompanhamento para a flauta, que se encarrega da melodia.

Antes de traçar a estrutura formal do movimento, identifiquemos os motivos e temas importantes, iniciando por aqueles de interesse rítmico, os quais serão denominados com a letra R.

Condução rítmica mais básica da organização métrica em 3/8, o motivo R0 (Exemplo musical 48) só surge a partir do compasso 61. Participa da polirritmia, fornecendo o padrão métrico ternário que se sobrepõe ao binário (sobre o qual é grafado). Por possuir duas notas simultâneas, também toma parte na harmonização, situando-se sempre no registro grave da marimba.

fracas de tempo (cc. 24-26). Entre os cc. 77 e 112, as semínimas ganham outro perfil e adquirem um novo status melódico, com frases mais extensas.

Exemplo musical 51 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 4-6). Motivo R2.



Fonte: O autor (2012).

O motivo R3 (Exemplo musical 52) deriva do ritmo do tambor presente no **Baião** e na **Guerra dos Caboclinhos** (Exemplos musicais 37 e 38), alternando fragmentos de ambos. Contém o equivalente a sete pulsos em compasso 3/8. É utilizado apenas entre os cc. 16 e 29, com pequenas alterações intervalares alternadas.

Exemplo musical 52 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 16-17). Motivo R3.



Fonte: O autor (2012).

Formado por duas células similares de três tempos, o motivo R4 (Exemplo musical 53) transforma a métrica 3/8 em 3/4 por alguns compassos, dotando a polirritmia de um novo interesse, entre os cc. 30 e 44.

Exemplo musical 53 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 30-32). Motivo R4.



Fonte: O autor (2012).

Importante a partir da metade do movimento, o motivo R5 (Exemplo musical 54) pertence ao segmento binário da polirritmia.

Exemplo musical 54 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 61-62). Motivo R5.



Fonte: O autor (2012).

Passemos a seguir aos motivos melódicos e temas, apresentados pela flauta, aos quais denominaremos com a letra M.

Diretamente derivado do **Primeiro Baiano** (Exemplo musical 35), o motivo M1 (Exemplo musical 55) aparece isolado em diversos momentos. Além de dar origem a um dos temas da flauta, é responsável pelo gesto de extensão arpejada que encerra o movimento.

Exemplo musical 55 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 8-10). Motivo M1.



Fonte: O autor (2012).

Formado por células de quatro notas rápidas, como um desenvolvimento fragmentário de M1 (e indiretamente, do **Primeiro Baiano**), o tema M2 (Exemplo musical 56) aparece duas vezes no movimento (cc. 32-44 e cc. 88-97), em contextos distintos. Células derivadas do tema também compõem trechos cadenciais nos cc. 74-75 e cc. 118-120.

Exemplo musical 56 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 32-44). Tema M2.



Fonte: O autor (2012).

De todos os temas presentes na obra como um todo, o tema M3 (Exemplo musical 57) é o que maior semelhança guarda com a melodia original dos **Caboclinhos**. A presença dos mordentes acentua ainda mais esta característica. Trata-se da melodia do **Baião** dos **Caboclinhos**, com uma nova ambientação rítmica e tonal. O tema M3 conta com quatro semifrases de três compassos cada, com transposições nas duas últimas.

Exemplo musical 57 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov.2) (cc. 47-59). Tema M3.

Fonte: O autor (2012).

Nas duas vezes em que aparece no movimento (cc. 47-59 e cc. 100-112), recebe a instrução de caráter **brincando**, denotando que deve ser interpretado com a leveza característica de sua fonte de origem.

Melodia fragmentada em células de três notas rápidas, o tema M4 (Exemplo musical 58) é derivado de M2. Inicialmente dobrado pela marimba, uma oitava abaixo, é imediatamente repetido, com deslocamento métrico, para seguir logo após apenas no registro grave, como contraponto melódico a M2 e R2 (cc. 88-99).

Exemplo musical 58 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 2) (cc. 77-82). Tema M4.

Fonte: O autor (2012).

A forma deste movimento está subordinada a três elementos principais:

- Repetitividade de cunho Minimalista;
- Polirritmia entre 2/4 e 3/8;
- Motivos e temas oriundos dos **Caboclinhos**.

Uma vez que a estética **Minimalista** e a métrica em polirritmia atravessam todo o movimento, a separação das seções será guiada de acordo com a presença dos motivos geradores. A estrutura observa, de modo geral, a preocupação tradicional com um certo equilíbrio entre repetição e contraste, em relação a estes motivos. Não há, porém, a identificação com um modelo tradicional. Vejamos no Quadro 13 a distribuição esquemática da estrutura, destacando a presença dos motivos e temas e a sobreposição destes nas três camadas da textura, com suas disposições métricas respectivas.

Quadro 13 - Marcus Varela. **II – Teimoso**. Estrutura formal.

SEÇÃO	COMPASSOS	MOTIVOS E TEMAS (3 VOZES)	MÉTRICA
A	(1 – 44)	-	-
a	1 – 15	M1 R1 R2	3/8 3/8 2/4
a'	16 – 29	M1 R3 R2	3/8 7/8 2/4
b	30 – 44	M2 R4 R2	3/8 3/4 2/4
B	(45 – 112)	-	-
c	45 – 60	M3 R1 (composto) R2	2/4 (3/4) 3/8 2/4
a''	61 – 76	M1 R5 R0	3/8 2/4 3/8
d	77 – 88	M4 R2 (melódico) M4	3/8 2/4 3/8
b'	88 – 100	M2 R2 (melódico) M4	3/8 2/4 3/8
c'	101 – 112	M3 R2 (melódico) R1 (composto)	2/4 (3/4) 2/4 3/8
CODA	(113 – 135)	M1 (M2) R5 R0	3/8 2/4 3/8

Fonte: O autor (2012).

A organização formal do movimento revela uma recorrência de ideias em diferentes ordenações. Há duas grandes seções, A e B, sendo que a segunda contém repetições variadas

de ambas as subseções da primeira: **a** e **b**, intercaladas aos novos temas de **c** e **d**. Na coda final, cria-se uma expectativa para o desenvolvimento do potencial melódico do motivo M1. Quando este por fim ocorre, é condensado em um único e acumulativo fôlego que encerra o movimento.

4.2.3.1.3 III – *Otimista*

O terceiro e último movimento de **Três argumentos** para flauta e marimba tem na estrutura formal seu foco de interesse. A mútua dependência entre **escrita** e **oralidade** é conduzida através da oposição entre o rigor normativo da primeira e a livre espontaneidade da segunda. A forma do movimento foi planejada de modo que materiais e ideias fossem tratados em uma progressiva transferência de interesse entre esses dois ambientes opostos. Para tanto, a forma respeita, até certo ponto, o modelo tradicional de uma **Fuga** a três vozes, incluindo características que a tornam ainda mais rigorosa, como a transposição real entre sujeito e resposta⁷⁸, a presença de dois contratemas⁷⁹ na seção de Exposição, e *stretti*⁸⁰ na seção de Desenvolvimento. O movimento pode ser compreendido e analisado como uma **Fuga** até o ponto em que o tema principal deixa de ocorrer, restando apenas fragmentos, os quais, progressivamente transformados, são conduzidos com maior liberdade nas seções finais da obra.

A exemplo dos outros dois movimentos, o tema principal é derivado de uma melodia oriunda da cultura popular, a saber, de um trecho de variação melódica do **Capão** dos Caboclinhos de Ceará-Mirim (RN), ilustrado a seguir no Exemplo musical 59:

⁷⁸Na **Fuga** de escola, sujeito e resposta são duas formas transpostas de um mesmo tema, alternadas em cada voz, sendo a segunda uma derivação da primeira. A transposição real é a forma mais rigorosa de elaboração da resposta, pois requer a manutenção estrita de todos os intervalos do tema original, ou sujeito.

⁷⁹Contratema é um tema secundário, opcional na estrutura da **Fuga**, que acompanha o tema principal a partir da entrada da segunda voz.

⁸⁰Seções nas quais o tema é empilhado sobre si mesmo nas diferentes vozes. O termo italiano corresponde ao plural de *stretto*.

Exemplo musical 59 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3). Trecho melódico do Capão dos Caboclinhos de Ceará-Mirim, com destaque para o segmento que serviu de base para a criação do tema da Fuga.



Fonte: O autor (2012).

Para a composição do tema da Fuga (Exemplo musical 60), a melodia dos quatro compassos finais do trecho dos **Caboclinhos** foi reelaborada. Este trecho foi escolhido por sua configuração melódica e rítmica, que apresenta características oportunas para o tratamento imitativo, tais como a presença de dois segmentos separados por pausa (que poderiam atuar como cabeça e cauda do tema), arpejo (no segundo compasso) e síncope inicial (posteriormente aproveitada para subverter a percepção métrica natural).

Exemplo musical 60 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3).
Tema principal da Fuga.



Fonte: O autor (2012).

Ambientado na escala octatônica (Exemplo musical 61), o tema altera a direção intervalar da nota do terceiro compasso (compensando a insistência da nota inicial) e muda a configuração do segmento final, ampliando o âmbito do mordente (que passa a ser escrito) para uma terça, com uma nota final agregada. É formado por três motivos, que denominaremos como **a** (três primeiras notas), **b** (notas do segundo e terceiro compassos) e **c** (tercina e duas notas finais).

Exemplo musical 61 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3).
Escala octatônica (semitom-tom) utilizada na configuração da Fuga.



Fonte: O autor (2012).

Outra característica digna de nota é o âmbito de quinta diminuta (trítono) entre a primeira e a última nota do tema, igualmente presente na configuração da resposta.

Complementando a identificação do material temático da Exposição, destacamos os dois contratemas (Exemplo musical 62):

Exemplo musical 62 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3) (cc. 5-11).
Contratemas da Exposição da Fuga.

Contratema 1



Contratema 2



Fonte: O autor (2012).

O **contratema 1** tem duas aparições na seção de Exposição (cc. 5-7 e cc. 9-11), sendo posteriormente utilizado em *stretto*, como continuação do tema principal nas três vozes, entre os cc. 30 e 34. Acompanha ainda o tema entre os cc. 45 e 47. Depois disso, apenas seu fragmento final é encontrado no movimento.

O **contratema 2** aparece apenas uma vez na Exposição (cc. 8-11). No Desenvolvimento, é o material principal na composição do episódio situado entre os cc. 35 e 44, acompanhando o tema, juntamente com o **contratema 1** nos três compassos que se seguem. Vejamos no Quadro 14 a estrutura formal do movimento:

Quadro 14 - Marcus Varela. **III – Otimista**. Estrutura formal.

SEÇÃO	COMPASSOS	DESCRIÇÃO
A (FUGA)	(1 – 65)	Fuga real a 3 vezes, com 2 contratemas
Exposição	1 – 12	-
Desenvolvimento	(13 – 65)	-
Episódio 1	13 – 15	Fragmentos do tema nas diferentes vozes
Tema	16 – 19	Variação do tema na voz da flauta
Episódio 2	20 – 25	Motivo a é alternado ascendente e descendentemente nas três vozes
Stretto 1	26 – 34	Formado pela sucessão do tema e do contratema 1 nas três vozes, com espaçamento de um compasso entre cada entrada. A voz central apresenta a resposta variada.
Episódio 3	35 – 44	Formado a partir de fragmentos e reelaborações do contratema 2
Tema	45 – 48	Tema transposto terça menor abaixo, acompanhado pelos dois contratemas.
Episódio 4	49 – 58	Falsas entradas do tema e separação dos motivos internos.
Stretto 2	59 – 65	As três vozes apresentam o tema em três transposições e três métricas distintas, encerrando a Fuga.
B	(66 – 134)	Tema completo não mais retorna. Seus fragmentos são reorganizados livremente.
	66 – 107	Flauta apresenta melodias mais extensas e com organização fraseológica, intercaladas por pequenas transições. Marimba realiza comentários e imitações, baseados em fragmentos do tema da Fuga.
	107 – 134	Polifonia divide o interesse melódico entre os dois instrumentos (3 vozes), encaminhando progressivamente a textura para uma ambientação tonal, que culmina em Gm.
Transição	135 – 139	-
CODA	(140 – 155)	Finalização tonal do movimento, modulando por E e Dm. O acorde final é ambíguo, situando a tonalidade entre F e Dm.

Fonte: O autor (2012).

O título de **Otimista** para o movimento final desta obra está ligado, simbolicamente, ao estado de espírito gerado pela incorporação das virtudes de dois domínios opostos: **escrita** e **oralidade**, representados neste movimento, respectivamente, pela normatização e pela espontaneidade. Como exposto anteriormente, a estrutura do movimento reflete uma progressiva liberdade compositiva (no tratamento dos materiais e da forma) em relação ao rigor formal inicial.

Dois elementos principais atuam como representantes da oposição e são tratados como codependentes na configuração da obra (Quadro 15), influenciando-se mutuamente. Pelo lado da **escrita**, temos a **Fuga**, como gênero que enseja uma rigorosa formatação de materiais e ideias musicais, somada à utilização da escala octatônica, com sua constituição simétrica de semitons e tons. Por outro lado, a **oralidade** conta com a espontaneidade na criação e disposição das ideias, bem como o diatonicismo de sua escala ou sistema organizador de alturas.

Quadro 15 - Marcus Varela. **III – Otimista**. Características opositivas em mútua dependência.

ESCRITA (Tradição formal)	-	ORALIDADE (Caboclinhos)
-	Planejamento criativo	-
NORMATIZAÇÃO	-	ESPONTANEIDADE
-	Estruturação	-
Fuga como modelo formal	-	Liberdade formal
-	Materiais	-
Escala octatônica	-	Escala diatônica (tonal)

Fonte: O autor (2012).

O direcionamento temporal no sentido da espontaneidade não deve ser compreendido como meta ou conquista positiva. Tampouco como sinal de vitória entre oponentes. A **Fuga** que dá início ao movimento é tão importante quanto a coda final no estabelecimento do sentido da obra.

Alguns pontos-chave marcam momentos significativos na transformação entre os elementos opostos. Cada um deles representa uma etapa diferencial. São eles:

- Tema dos cc. 50-52 na flauta (Exemplo musical 63):

Exemplo musical 63 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3) (cc. 50-53). Tema que marca a mudança de escala.



Fonte: O autor (2012).

Representa a abertura no tratamento da escala, que a partir de então não mais se limita ao octatonicismo. O cromatismo livre que se segue vai, progressivamente, confluindo para o ambiente tonal. Ambientado em sol menor (tonalidade da fonte original), o tema traz como acompanhamento um segmento rítmico, em colcheias, extraído do tambor do **Capão** (Exemplo musical 38), que deve ser tocado na marimba sem altura definida, evocando a sonoridade da percussão dos **Caboclinhos**.

Antes deste marco na obra, há duas pequenas passagens que sinalizam sua chegada, contendo notas estranhas à estruturação octatônica da **Fuga**: o fá natural do compasso 34 e as notas sol sustenido e ré natural do compasso 48. Logo depois do tema em questão, nota-se a presença das quatro notas que completam a gama cromática, a partir do conjunto octatônico: ré e si natural (compasso 52), lá bemol (compasso 53) e fá natural (compasso 56).

A **Fuga** ainda segue seu curso por mais alguns compassos, mesmo com a alteração do conjunto de alturas, finalizando com o *stretto* dos cc. 59-65.

- Última apresentação do tema da **Fuga** completo

O compasso 65 marca o final da **Fuga** e o início da próxima seção do movimento (seção B), contendo o último gesto do tema (motivo **c** na marimba) e o primeiro da nova seção (motivo **c** na flauta, em anacruse). Este ponto marca, portanto, a transição entre o modelo formal rigoroso e a liberdade no tratamento das ideias musicais.

- Estabelecimento da tonalidade de Gm (sol menor)

O terceiro ponto estrutural importante na transição entre os elementos opostos do movimento é a cadência situada no compasso 129, que por sua vez estabelece a tonalidade de sol menor (tonalidade original da melodia dos **Caboclinhos**, utilizada na criação do tema da **Fuga**). A tonalidade é reforçada ou confirmada nos compassos seguintes (Exemplo musical 64), através da finalização do trecho imitativo pelas outras duas vozes, no compasso 134.

Exemplo musical 64 - Marcus Varela. **Três Argumentos** (mov. 3) (cc. 129-134). Trecho no qual a tonalidade de Gm é estabelecida e confirmada por todas as vozes.

Fonte: O autor (2012).

- Coda - Confirmação da utilização tonal, com textura polifônica imitativa

A coda do terceiro movimento, que marca igualmente a finalização da obra como um todo, representa o quarto e último ponto significativo na transição dos elementos opostos, consumando, por um lado a utilização do sistema tonal, e trazendo à tona, por outro, com menor rigor, o tratamento imitativo que caracteriza o início do movimento. O segmento final (cc. 150-155) é marcado pela ambiguidade, gerada tanto pela formação de arpejos em quartas sucessivas quanto pela natureza híbrida do acorde final, que pode ser interpretado harmonicamente como Dm7 (ré menor com sétima) ou como F6 (fá maior com sexta).

Concluindo a análise da obra, lancemos um olhar sobre o conjunto dos três movimentos, evidenciando semelhanças e diferenças no tratamento do foco opositivo e na propriedade da mútua dependência.

Pode-se dizer que o ponto de maior convergência entre eles é a origem e a elaboração dos motivos e temas principais, derivados das melodias e ritmos dos **Caboclinhos**, numa relação de mútua dependência opositiva que leva em conta características de ambos os domínios em jogo. Apenas no primeiro movimento, porém, esta faceta pode ser considerada como o traço opositivo mais importante, uma vez que é justamente a natureza dos diferentes motivos e temas que configura o sentido dialógico e programático do movimento. Os demais elementos listados no Quadro 12, possuem importância secundária, atuando na contextualização e ambientação das ideias musicais.

Os demais movimentos, dada sua discursividade e linearidade temporal, logicamente dependem da presença e do tratamento conferido aos temas e motivos, mas baseiam a oposição fundamental justamente em sua ambientação. No segundo é o idioma de ambos os domínios que se destaca na condução da oposição, representada por um **Minimalismo polirrítmico** que se contrapõe à binária repetitividade dos **Caboclinhos**. No terceiro, é a estrutura formal que dá vida ao jogo opositivo entre regra e espontaneidade.

Justificam-se, portanto, os **Três argumentos** presentes no título da obra. Três maneiras de lidar com a mesma oposição fundamental, tirando proveito de múltiplos traços de cada um dos dois domínios principais, em sua complexa referencialidade junto ao universo musical.

A mútua dependência, como propriedade característica da oposição na obra, manifesta-se, sobretudo, na incorporação de traços de ambos os lados ou partes na formatação de cada aspecto significativo. Deste modo, esta propriedade influencia a escolha da escala, dos materiais e motivos, a ambientação da textura, da métrica, da instrumentação e da estrutura formal, entre várias outras possibilidades. Decisões importantes em relação a uma das partes opostas devem levar em conta um aspecto correspondente da outra, de modo que o traço resultante reflita uma dupla perspectiva para a compreensão.

4.2.4 Reversibilidade

Já mencionamos anteriormente a relação de certos cânones com esta propriedade, principalmente aqueles cuja imitação envolve variações por retrogradação e/ou inversão. O compositor mexicano, nascido nos Estados Unidos, *Conlon Nancarrow* (1912-1997), imaginou um parâmetro diferente para a imitação das duas vozes de seu Estudo n. 21 para piano mecânico: a aceleração do andamento. O estudo, também conhecido como **Cânone X** (leia-se **xis**), baseia-se na oposição de duas melodias com a mesma sequência de alturas, em registros distintos, sendo que, enquanto uma voz acelera seu andamento continua e progressivamente, a outra desacelera. A oposição por reversibilidade se manifesta, desta forma, entre o binômio <**aceleração : desaceleração**>. Como frisa Gann (1995), apesar de ser um dos mais simples em concepção dentre o conjunto dos 50 estudos de *Nancarrow*, o **Cânone X** é um dos mais fascinantes perceptivamente.

A melodia é baseada em uma *talea* de 54 notas, todas com duração de semínima (Exemplo musical 65):

Exemplo musical 65 - *Nancarrow. Estudo n. 21* para piano mecânico. *Talea* de 54 notas.



Fonte: O autor (2012).

Ao se atingir a última nota, a sequência sofre uma transposição e perde uma nota do início, de modo que, a cada repetição transposta, o número total de notas vai diminuindo, até atingir apenas uma. O Exemplo musical 66 contém uma reprodução dos três primeiros sistemas da partitura manuscrita, a única edição disponível até o momento da escrita deste texto.

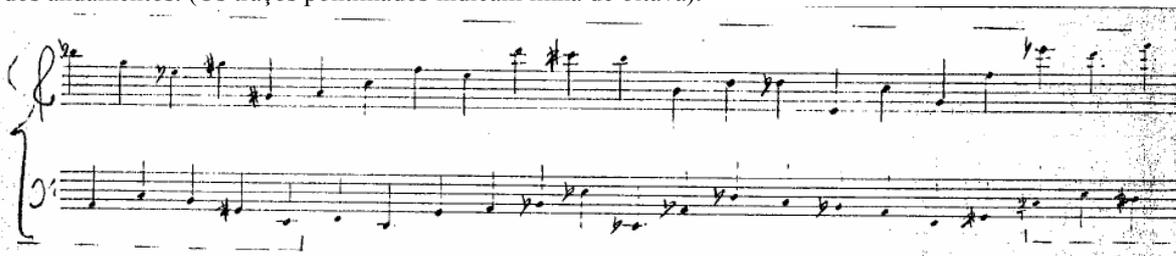
Exemplo musical 66 - *Nancarrow. Estudo n. 21* para piano mecânico. Trecho inicial.

Fonte: Nancarrow (c1984, p. 125).

O interesse principal da peça não está na melodia, mas na percepção da temporalidade, através do efeito criado pela reversão contínua dos andamentos. A voz grave é a primeira a

entrar, em uma velocidade de aproximadamente 3,4 notas por segundo⁸¹. Pouco antes da oitava nota se fazer ouvir, a segunda voz inicia sua imitação literal três oitavas acima, numa velocidade de 36 notas por segundo. Enquanto a voz grave vai acelerando continuamente numa proporção de 0,117 %, a voz aguda desacelera em uma taxa constante de cerca de 0,179%. O ponto de sincronia (também conhecido como ponto de convergência ou coincidência), no qual se dá o cruzamento dos andamentos, ocorre quando a voz grave está em sua oitava repetição, e a aguda na vigésima oitava⁸². O título de **Cânone X** deve-se justamente a este cruzamento (Exemplo musical 67). Curioso o fato de não haver demarcação do ponto de sincronia com alguma alteração expressiva das notas, como em outros cânones da série de estudos. Desta forma, o ponto exato em que os andamentos se igualam, que poderia funcionar perceptivelmente como um ponto focal ou clímax, acaba passando despercebido auditivamente.

Exemplo musical 67 - *Nancarrow*. **Estudo n. 21** para piano mecânico. Sistema que inclui o ponto de sincronia dos andamentos. (Os traços pontilhados indicam linha de oitava).



Fonte: Nancarrow (c1984, p. 131).

Outro ponto estrutural importante (Exemplo musical 68) ocorre quando ambas as vozes encerram juntas a sequência de 54 repetições⁸³. A partir de então, ambas reiniciam, no mesmo ponto métrico, a *talea* original completa, mas a diferença de andamento está tão significativa que, enquanto a voz superior a realiza apenas mais uma vez, a inferior, que passa a figurar no registro central do instrumento, repete toda a sequência com suas 54 transposições. Para tanto, *Nancarrow* precisou fazer uma pequena alteração, incluindo na voz superior uma nota *si*, antes do último *mib* agudo, deixando a *talea* com 55 notas. Além disso, incluiu na mesma voz uma concessão tonal, alterando a repetição final de duas notas *dó* para *sol* → *dó*.

⁸¹Dados de velocidade e proporção obtidos em Gann (1995, p. 153).

⁸²Segundo Gann (1995), logo após a oitava nota aguda, no sistema de número 32 da partitura.

⁸³No início da página 14 da partitura manuscrita.

Exemplo musical 68 - *Nancarrow. Estudo n. 21* para piano mecânico. Ponto em que as vozes reiniciam a repetição da *talea* original completa. Oitavas acrescidas à voz superior.

Fonte: Nancarrow (c1984, p. 138).

Ao final da peça, ouve-se o *do* agudo, reforçado por outras quatro oitavas inferiores, marcando a última sincronicidade entre as duas vozes (Exemplo musical 69).

Exemplo musical 69 - *Nancarrow. Estudo n. 21* para piano mecânico. Último sistema.

Fonte: Nancarrow (c1984, p. 147).

Neste ponto, a voz superior está a uma velocidade de 2,3 notas por segundo, enquanto a inferior atinge impressionantes 110 notas por segundo. A crescente velocidade e o consecutivo aumento na quantidade de notas da voz mais grave gerou a necessidade de se acrescentar oitavas para tornar audível a parte superior, alteração que se faz presente a partir da 41ª repetição da *talea*.

Apesar de possuir o andamento mais rápido no início da obra, a parte superior repete a *talea* 55 vezes (um ciclo completo mais uma), enquanto a inferior o faz por 108 vezes (dois ciclos completos).

O efeito da reversibilidade de andamento é certamente o traço mais marcante desta obra, a tal ponto que a própria melodia tem seu interesse diminuído. *Nancarrow* só precisou escrevê-la uma única vez, usando durações iguais, mas contou com as transposições (Quadro

16) e subtrações de notas da *talea* para torná-la mais atrativa. Como frisa Gann (1995, p. 154, tradução nossa): “[...] os níveis de transposição da série parecem escolhidos para criar variedade em cada linha, não para influenciar qualquer modo de combinação entre elas. Dada a estrutura que Nancarrow pretende criar aqui, as alturas tornam-se secundárias.”⁸⁴

Quadro 16 - *Conlon Nancarrow. Estudo n. 21*. Transposições da *talea* original⁸⁵

0	1	8	9	2	3	10	11	4	5	6	7	
0	11	4	3	10	9	2	1	8	7	6	5	
0	8	4	11	9	2	10	6	5	7	1	3	
0	10	1	9	6	8	11	3	2	0	5	7	4
2	9	5	2	7								

Fonte: O autor (2012).

Esta obra é um excelente exemplo da utilização da reversibilidade como propriedade opositiva, uma vez que essa característica é evidenciada simultaneamente entre as partes opostas, em movimento constante. A representação visual do progresso das duas vozes, incluindo o cruzamento de suas velocidades forma um gráfico em forma de X.

O movimento simultâneo em direções contrárias, como visto, é a característica principal desta obra. A reversibilidade, porém, nem sempre se comporta desta maneira. O conceito, em sua manifestação semântica, postula que esta propriedade pode envolver processos, localizações ou estados opostos, sendo estes estacionários ou em movimento direcional. Uma das partes pode reverter a ação da outra, o que implica em processo ou movimento, ou pode simplesmente representar um ponto cuja localização ou estado referencial seja diametralmente oposto ao da outra parte.

Duas ideias musicais opostas por reversibilidade não devem necessariamente estar em movimento, mas possuir orientações opostas. Bons exemplos de reversíveis estacionários são os chamados **espelhos** formados pela inversão, retrogradação ou inversão retrógrada.

Quanto aos processos, outros exemplos de reversibilidade podem ser encontrados no que Wennerstrom (1975) denomina de **amalgamação** e **dissolução**. Segundo sua definição, o primeiro representa a síntese de eventos sonoros em uma unidade interparamétrica, na qual

⁸⁴ “[...] the transposition levels of the row seem chosen to create variety within each line, not to influence any way the two lines might combine. Given the structure Nancarrow aims to create here, pitch becomes secondary.” (GANN, 1995, p. 154).

⁸⁵ Sequência de 54 transposições da *talea* do **Estudo n. 21** de *Nancarrow*. Após a original, cada repetição transposta contém uma nota a menos. Os números representam os índices relativos à distância ordenada do original (0) em semitons. O compositor realizou quatro ciclos alternados de transposições para todos os graus da escala cromática, e acrescentou outras seis, para totalizar 54. No quarto ciclo, interpolou uma repetição no registro original.

parâmetros atuem em conjunto. O segundo, em contrapartida, promove a separação de uma unidade interparamétrica em suas partes componentes, desenvolvidas individualmente. Atuando em uma mesma obra, os dois processos estariam em clara oposição por reversibilidade.

4.2.4.1 Escheriana

(Para clarinete baixo e violoncelo).

Dedicada a Amandy Araújo e Fabio Presgrave.

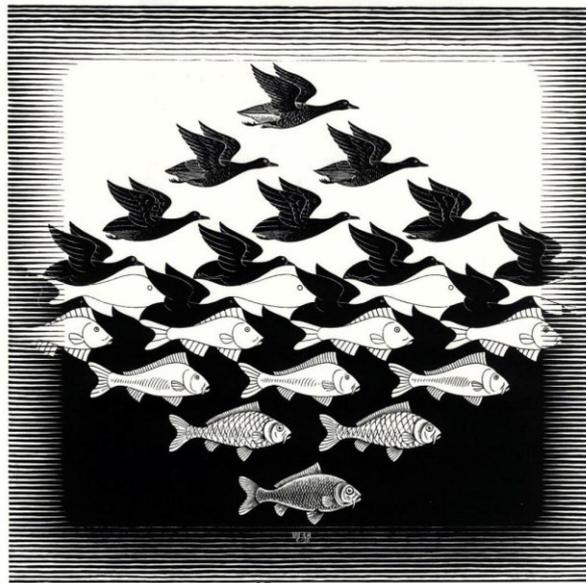
A reversibilidade é a propriedade opositiva de *Escheriana* para clarinete baixo e violoncelo, composição vinculada a esta pesquisa. O título faz referência ao trabalho de *Maurits Cornelis Escher* (1898 – 1972), artista gráfico holandês. Dentre sua produção, há obras que retratam formas e figuras simetricamente entrecruzadas (Figura 5). Em certos trabalhos, as figuras sofrem transformações graduais, resultando em outras formas ou representações (Figura 6).

Figura 5 - *Escher – Bulldog* (1955).



Fonte: BULLDOG... ([1955])⁸⁶.

Figura 6 - *Escher – Sky and Water I* (1938).



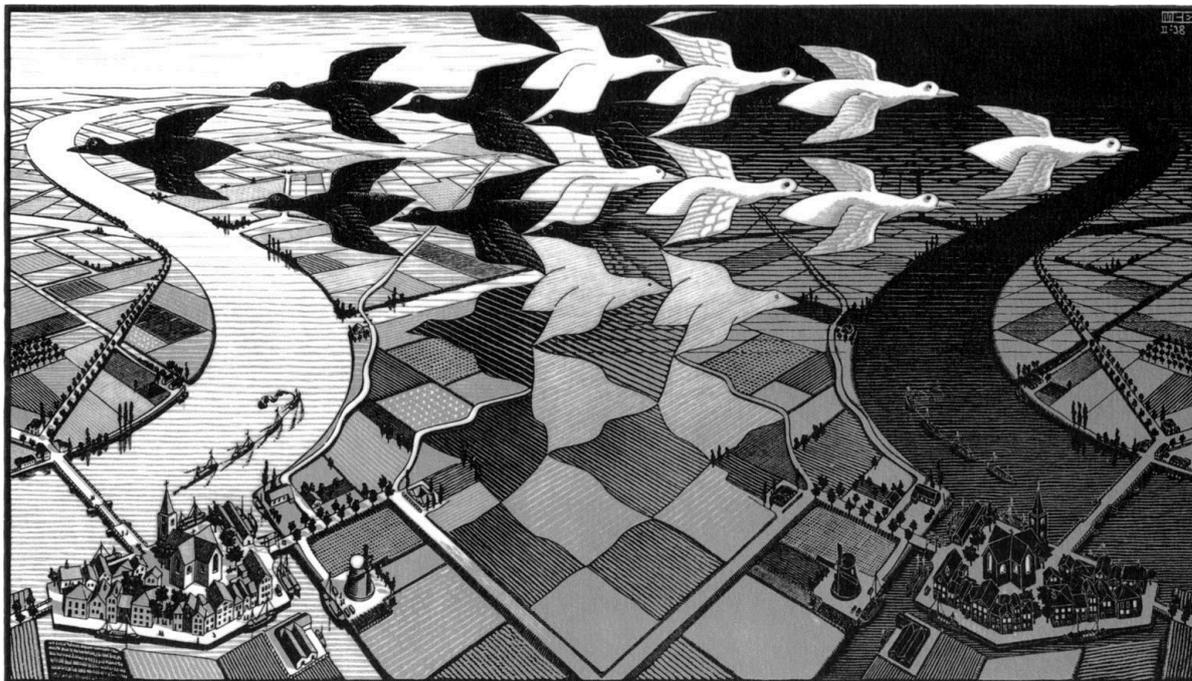
Fonte: SKY... ([1938])⁸⁷.

⁸⁶Documento online não paginado.

⁸⁷Documento online não paginado.

Há ainda gravuras que reúnem as características de ambos os tipos descritos anteriormente, ou seja, a simetria entrecruzada e a transformação gradual. Este é o caso de *Day and Night* (1938), ilustrada na Figura 7.

Figura 7 - *Escher – Day and Night* (1938).



Fonte: DAY... ([1938])⁸⁸.

Esta obra de *Escher* apresenta uma oposição que pode ser traduzida a partir da sobreposição de certos referenciais, como <direita : esquerda> e <preto : branco>. O fator preponderante na construção do sentido opositivo é a correspondência entre as duas metades horizontalmente situadas, sendo uma o oposto reversível da outra. A simetria não é absoluta, porém o efeito perceptível é o de um espelhamento com tonalidades invertidas.

Algumas das características presentes na obra de *Escher* foram tomadas como referenciais para a composição de *Escheriana*, como:

- Reversibilidade entre as metades direita e esquerda;
- Entrecruzamento;
- Inversão entre matizes ou escalas;
- Transformação gradual das figuras.

⁸⁸Documento online não paginado.

A instrumentação escolhida, clarinete baixo e violoncelo, teve como intenção apenas o fato de sobrepôr dois instrumentos de registros similares e timbres com boa harmonicidade.⁸⁹

A estrutura formal é ternária (A B A), mas seria melhor traduzida como (A B \bar{A} A). O discurso caminha para um ponto central, a partir do qual segue um perfil que reverte sequencialmente as ideias anteriores, porém sem constituir-se como retrógrado propriamente dito.

A seção A explora inicialmente as ressonâncias de ambos os instrumentos em seus registros mais graves. Inicia com um andamento Lento e Pesante (Tempo I – semínima igual a 52), sobre o qual são expostas melodias em contraponto simples. Para esta seção, foi imposta a cada instrumento a limitação de um segmento (hexacorde) da escala cromática. Mais especificamente, uma das duas transposições possíveis da escala de tons inteiros foi designada a cada um deles. Ao violoncelo o hexacorde [Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá#] e ao clarone o hexacorde [Dó#, Ré#, Fá, Sol, Lá, Si]. O fato de cada hexacorde constituir uma subparte da escala cromática gerou, durante toda a seção, uma oposição por complementaridade entre os dois instrumentos.

Dada a limitação gerada pela simetria intervalar de cada hexacorde, uma técnica particular foi empregada para a condução das melodias em contraponto: o cruzamento constante das vozes. Isto fez com que as duas linhas melódicas trocassem de timbre várias vezes, inclusive durante o mesmo segmento fraseológico. O Exemplo musical 70 demonstra como a melodia principal passeia entre os dois instrumentos.

Exemplo musical 70 - Marcus Varela. *Escheriana* (cc. 3-7). Cruzamento de vozes. As notas circuladas correspondem à percepção da linha melódica principal. (As notas do clarinete são reais).

3

3

Fonte: O autor (2012).

⁸⁹Capacidade de mesclar os sons harmônicos resultantes.

Este procedimento identifica-se simbolicamente com o entrecruzamento das figuras de *Escher*, no qual os contornos individuais se confundem entre as duas perspectivas de representação da imagem. A transposição entre as duas propostas torna-se mais evidente entre os cc. 12 e 19, nos quais o cruzamento é constante e sistemático (Exemplo musical 71).

Exemplo musical 71 - Marcus Varela. *Escheriana* (cc. 12-15). Cruzamento de vozes em alternância constante.

12

12

Fonte: O autor (2012).

Após o trecho Lento e Pesante que abre a peça, a condução para a seção central é iniciada por uma transição (cc. 22-28) que desenvolve brevemente a primeira ideia em contraponto, direcionando-a para o agudo. Ainda restritos a seus respectivos hexacordes, os instrumentos passam a exibir gestos arpejados em alternância (cc. 29-38), mais uma vez em evocação aos entrecruzamentos das figuras *escherianas*. Os gestos (figuras) são deslocados e sutilmente sobrepostos (cc. 35-37), enquanto mudam de articulação, num processo rápido de transformação que dará origem a novas figuras, que farão parte da seção seguinte: B.

A seção B abrange os cc. 40-100 e inclui um trecho central que marca a origem do espelhamento e da inversão dos papéis entre os dois instrumentos. Estas características serão detalhadas mais à frente. Esta seção como um todo está baseada em uma **figura** de dois compassos (Exemplo musical 72), que por sua vez é progressivamente delineada até assumir sua conformação plena, sofre metamorfoses internas, é retrogradada e passa a se desintegrar aos poucos, num processo reverso ao que lhe deu origem.

Exemplo musical 72 - Marcus Varela. *Escheriana*. Figura principal.

19

Fonte: O autor (2012).

Os processos em ação durante a seção B estão relacionados de modos distintos a esta figura principal, composta com base na escala octatônica. A sequência e configuração desses processos vinculam-se diretamente ao tratamento geral da oposição entre os dois instrumentos, cuja propriedade primária é a reversibilidade. Esta oposição se evidencia na microestrutura, como na tradução das figuras entrecruzadas, mas sobretudo na dupla direcionalidade evocada na forma da peça como um todo, a exemplo da estética escheriana.

Passemos a uma descrição cronológica dos processos de construção, transformação, reversão e desconstrução da figura⁹⁰ principal, que em conjunto consolidam a reversibilidade opositiva:

- **Montagem** (cc. 40-48) – alternância de células formadoras entre os instrumentos;
- **Exposição** (cc. 49-56) – alternância da figura completa entre os timbres, a qual serve de base para a elaboração de células em contraponto, com um novo papel textural;
- **Desconfiguração** (cc. 57-60) – subtração de notas da figura;
- **Metamorfose** (cc. 61-70) – desreferencialização progressiva da figura;
- **Anulação** (cc. 71 e 72) – ponto central de toda a estrutura da obra, que marca a origem das direcionalidades opostas. A figura perde por completo seu perfil;
- **Metamorfose** (cc. 73-80) – nova referencialização da figura, agora tratada como seu espelho reverso (retrógrado);
- **Configuração** (cc. 81-84) – figura reversa vai tomando forma, com notas em posições fixas;
- **Exposição reversa** (cc. 85-92) – figura completa é alternada entre os timbres, com sobreposição de células melódicas distintas em contraponto;
- **Desmontagem** (cc. 93-100) – desintegração ou diluição progressiva da figura.

Durante todas as etapas do processo global anteriormente descrito, a presença de técnicas sonoras estendidas para ambos os instrumentos simboliza a desestabilização dos **contornos** da figura ou das células a ela relacionadas. Esta característica (ruidismo) se intensifica nas imediações do centro da estrutura. Ao contrário da limitação das alturas, presente na seção A, os instrumentos compartilham as oito classes ligadas à escala octatônica

⁹⁰Usaremos o termo **figura** para designar a ideia completa e **célula** para identificar qualquer de seus fragmentos internos.

encontradas na figura principal, e além disso possuem liberdade para incluir gestos que façam uso de qualquer outra classe da gama cromática.

Após o fechamento da seção B (reversa), a peça apresenta uma reexposição reversa de A, na qual os eventos são reinterpretados com a inversão dos hexacordes iniciais entre os instrumentos (o que simboliza a inversão de matizes – preto e branco – na obra de *Escher*). O clarinete passa a restringir seu material ao conjunto [Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá#] e o violoncelo ao conjunto [Dó#, Ré#, Fá, Sol, Lá, Si]. Apesar da reversão da estrutura, as ideias geradas na seção A' são diferentes em relação às apresentadas originalmente. A subseção referente aos cc. 29-37 não é reapresentada por mera opção estrutural do compositor.⁹¹

Além do papel que desempenham na caracterização da seção B, a inclusão de técnicas estendidas nas seções extremas simboliza musicalmente o insólito na obra de *Escher*, na qual a ilusão de ótica e a representação de ambientes fisicamente impossíveis são elementos motivadores e estruturantes.

Por analogia à compreensão dos opostos direcionais da linguística, que postula que um termo reverte o sentido de seu oposto, a reversibilidade associa-se a obras como *Day and Night*, de *M. C. Escher*, através da direcionalidade oposta da orientação das figuras, somada à simetria entre elas. Enquanto a simetria as aproxima, situando-as como pertinentes a uma mesma identidade, a orientação as opõe, fornecendo o referencial específico da diferença essencial. Em *Escheriana*, a reversibilidade opositiva se manifesta a partir de três fontes interdependentes: o espelhamento estrutural entre as seções correspondentes, as figuras tratadas em retrogradação e a inversão de papéis e materiais entre os dois instrumentos, que permeia a obra como um todo.

4.2.5 Complementaridade

No estudo da antonímia, os opostos complementares são aqueles que não admitem valores intermediários entre os extremos. São considerados mutuamente exclusivos (ou excludentes), ou seja, quando um está presente, necessariamente o outro não está. Isto implica que as propriedades da mútua exclusividade e da complementaridade são idênticas. Para a linguística, no que se refere à oposição, as duas terminologias têm o mesmo significado. (JEFFRIES, 2010).

⁹¹Risco de saturação de interesse do material.

A inclusão da complementaridade justifica-se, sobretudo, por sua pertinência ao campo da antonímia, porém, dada sua similaridade e equivalência com o conceito de mútua exclusividade, o termo será compreendido a partir da matemática, com a qual guarda uma relação de significado menos ambígua. Apesar de ser a linguística o referencial escolhido para a fundamentação conceitual desta pesquisa no que diz respeito à oposição e suas propriedades, nos parece oportuno diferenciar a complementaridade da mútua exclusividade no tratamento dos opostos musicais.

Segundo a teoria dos conjuntos, a partir de um conjunto mais amplo (chamado de conjunto universo), cada subparte é um complemento para a formação do conjunto original. Deste modo, opostos complementares são aqueles que juntos fazem parte de um todo estabelecido *a priori*. Encarada sob essa perspectiva, a complementaridade indica uma propriedade através da qual os opostos funcionam como subpartes de um todo. Isso não implica que a obtenção deste conjunto maior seja uma meta compulsória ou um propósito, mas que a relação de oposição será estruturada com base nesta característica.

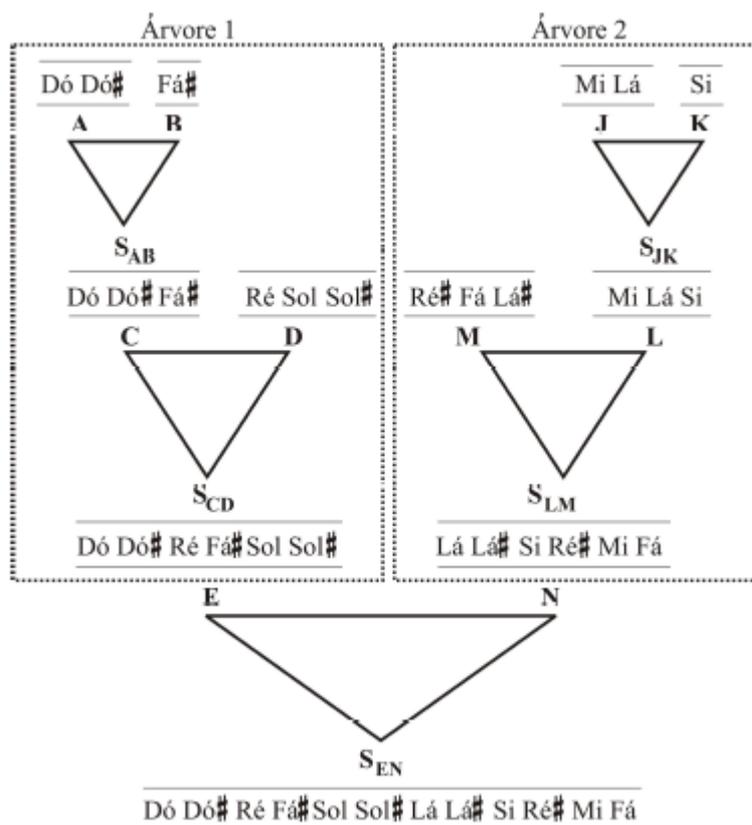
O compositor Liduino Pitombeira (1962-) faz uso da complementaridade em sua *Sonatina Hegeliana* para piano (2012). Sua ideia para a concepção da obra foi tomar o pensamento dialético de *Hegel* como base do planejamento composicional. Partindo da noção cunhada por *Johann Gottlieb Fichte* (1762-1814), de tese, antítese e síntese, aplicável ao pensamento *hegeliano*, Pitombeira se vale da complementaridade para criar subconjuntos que possam atuar de modo opositivo. Sendo assim:

O primeiro passo no planejamento dessa sonatina para piano, foi delimitar o conjunto universo e definir os subconjuntos complementares que serão postos em oposição dialética. Tomamos como universo as doze alturas que integram a gama cromática. Em seguida, dividimos essa escala em dois hexacordes, que correspondem ao sexto modo de Messiaen: [Dó-Dó#-Ré-Fá#-Sol-Sol#] e [Lá-Lá#-Si-Ré#-Mi-Fá]. Esses hexacordes foram então desmembrados em quatro tricordes de forma diferenciada, ou seja, o primeiro hexacorde foi desmembrado nos tricordes [Dó-Dó#-Fá#] e [Ré-Sol-Sol#] e o segundo hexacorde foi desmembrado nos tricordes [Ré#-Fá-Lá#] e [Mi-Lá-Si]. Posteriormente, esses tricordes foram desmembrados em díade e altura isolada, e foi a partir desse ponto que os gestos da peça começaram a ser inicialmente delineados. A aplicação do processo dialético consiste no retorno desses materiais à fonte original, ou seja, à escala cromática. (SILVA; ARAÚJO; OLIVEIRA, 2012, p. 1548).

O planejamento da estrutura descrita acima pode ser observado esquematicamente na Figura 8. Na **Árvore 1**, os conjuntos A e B estão em oposição complementar. Sua soma (síntese) forma o tricorde C, que por sua vez apresenta oposição complementar em relação a

D. Juntos, C e D formam o hexacorde E. A **Árvore 2** apresenta processo similar, resultando no hexacorde N.

Figura 8 - Complementaridade na *Sonatina Hegeliana* de Liduino Pitombeira.



Fonte: Silva; Araújo; Oliveira (2012, p. 1549).

A síntese que finaliza a peça é então realizada pela soma dos dois hexacordes E e N, resultando no conjunto universo, representado por todas as alturas da gama cromática.

Cada oposição complementar é formada por dois conjuntos de alturas os quais, simbolicamente, atuam como tese e antítese, sendo a soma dos elementos de ambos compreendida como sua síntese.

Uma vez que o pensamento dialético hegeliano subentende uma transformação contínua, cada síntese passa a ser vista como uma nova tese, que por sua vez demanda uma nova antítese, gerando assim uma nova síntese.

A métrica da Sonatina é tratada de modo similar. O compasso inicial 2/4 (cc. 1-18) é contraposto ao ternário 3/8 (cc. 19-30). Em seguida ambos são adicionados, gerando uma organização métrica em 7/8 (cc. 31-34). Esta é contraposta, por sua vez, à métrica 5/8 (cc. 35-48), complementar para a obtenção da síntese final em 12/8 (cc. 49-60).

Na partitura da obra, da qual extraímos o trecho inicial (Exemplo musical 73) e um trecho próximo do final (Exemplo musical 74), as estruturas correspondentes à **Árvore 1** são indicadas em círculos, e as correspondentes à **Árvore 2**, em quadrados.

Exemplo musical 73 - Liduino Pitombeira. *Sonatina Hegeliana* (cc. 1-20).

Sonatina Hegeliana

LIDUINO PITOMBEIRA
Op. 182 (2012)

Fonte: Pitombeira (2012)⁹².

No Exemplo musical 73 temos os gestos iniciais da peça, incluindo a primeira síntese de ambas as **Árvores**: C como síntese de A e B, e L como síntese de J e K. Percebe-se também, a partir do compasso 19, a inclusão da métrica 3/8, antítese do 2/4 inicial.

O trecho representado no Exemplo musical 74 contém a passagem que marca o início da última síntese da obra, na qual se obtêm o conjunto universo das alturas e, ao mesmo tempo, da representação métrica. Trata-se do compasso 49, no qual se pode observar a mudança para a métrica 12/8 (resultante da soma entre as métricas anteriores, 7/8 e 5/8), e simultaneamente, a presença do total cromático, obtido a partir da soma dos conjuntos de alturas dos hexacordes N e E. A síntese dos dois hexacordes é efetivada logo no primeiro

⁹²Documento não paginado.

compasso após o término de E, uma vez que o último tempo do compasso 49 contém todas as alturas da gama cromática.

Exemplo musical 74 - Liduino Pitombeira. *Sonatina Hegeliana* (cc. 39-50).

Fonte: Pitombeira (2012)⁹³.

Nesta obra, o compositor utilizou-se da justaposição para organizar a oposição por complementaridade. Os conjuntos opostos foram dispostos em sequência, de um modo que cada conjunto individual pudesse ser observado isoladamente, antes da combinação de seus elementos em uma seção posterior. Esta, porém, não é a única estratégia para se lidar com a complementaridade. É possível, por exemplo, utilizar conjuntos complementares simultaneamente, separando-os em vozes ou camadas distintas, sem a necessidade de isolá-los temporalmente. Por outro lado, a obtenção do conjunto universo, progressivamente alcançada na *Sonatina Hegeliana*, nem sempre se constitui como meta ou objetivo na organização da estrutura de uma obra que se utilize da oposição por complementaridade. Embora este se faça presente sempre que a totalidade dos dois conjuntos esteja representada, pode-se enfatizar a complementaridade em função das diferenças entre seus elementos opostos constituintes, ao invés de estimular ou promover a obtenção do conjunto universo.

⁹³Documento não paginado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao decidir investigar a oposição e seus desdobramentos, como motivação para a composição, o fizemos sob a perspectiva da dialética, não do conflito ou da mensuração de forças. Os opostos foram tratados como elementos ou ideias que apresentam entre si uma diferença aguda e determinante em relação ao um dado referencial, uma diferença que os situa em lados extremos. Segundo a dialética, ambos os opostos são importantes para se obter uma visão mais ampla e completa, para se compreender mais profundamente um objeto, ideia ou experiência.

A dialética preconiza uma síntese das diferenças entre os opostos. Ao se criar uma obra artística com base na oposição dialética, a síntese confunde-se com a própria obra, uma vez que esta última se apropria de ambas as partes, de seu vigor distintivo enquanto manifestação imanente. A obra, porém, supera as diferenças ao propor um jogo perceptivo ou ardil (*enjeau*), para utilizar um termo de Nicolas (2010), em que suas individualidades, apesar de imprescindíveis, são postas a serviço de uma compreensão mais ampla e elaborada.

Além disso, se a dialética, tal como concebida por Hegel, requer e propõe uma transformação contínua, não seria este um local propício para a arte, em sua perene re-transsignificação do mundo? Cada obra de arte, como síntese momentânea de suas oposições internas, está imediatamente sujeita a se tornar tese ou antítese de uma nova proposição, que buscará sua própria síntese.

É certo que esta é apenas uma linha de pensamento, e que é possível encarar a experiência do mundo a partir de outras perspectivas, talvez até opostas à dialética. Ou talvez haja perspectivas tão distantes em termos de concepção, que a própria tentativa de situá-las em oposição à dialética pareça ridícula e absurda. É possível argumentar a favor da multiplicidade, como realidade libertadora de uma ordem binária, supostamente simplista e redutora. É possível defender uma diferenciação livre de comparações, gradações ou oposições. Esta pesquisa foi concebida e desenvolvida tendo consciência dessas possibilidades, e de que muitas delas não apenas são concretas, como ocupam os esforços criativos de inúmeras mentes ao redor do mundo, ligadas às mais diversas áreas do conhecimento.

Por outro lado, a despeito das novas correntes de pensamento, os opostos continuam a exercer uma sensível e pronunciada influência no imaginário de um vasto número de artistas, engajados nas mais diversas correntes estéticas. No campo da música contemporânea, esta

afirmação pode ser comprovada de modo simples e efetivo, através da investigação dos títulos de obras recentemente compostas.

Logicamente, a menção de um título que contenha termos em oposição, não implica necessariamente em um processo opositivo objetivamente perceptível ou analisável, mas atesta a motivação do compositor de associar à obra algum significado de pertinência àquele contexto. Do mesmo modo, a natureza ou propriedade linguística da oposição presente entre as palavras ou expressões do título não pode ser tomada como parâmetro objetivo para se inferir acerca do conteúdo da obra. Por exemplo, uma composição com título de **Claro e Escuro**, não terá necessariamente uma natureza opositiva graduável (a exemplo de sua característica linguística), embora o título crie esta expectativa, de um certo modo. O compositor pode associar a cada termo, simbolicamente, uma grande variedade de materiais, gestos, impressões ou ambientações sonoras. Em acréscimo, os processos envolvidos com o jogo opositivo podem variar bastante.

O Quadro 17 apresenta uma lista de títulos, em sua maioria coletados em catálogos de editoras de prestígio⁹⁴, ligadas a compositores de diversas nacionalidades e concepções criativas. As obras abrangem formações instrumentais que variam de solo a orquestra sinfônica. Alguns títulos fazem menção direta e explícita a uma oposição, como por exemplo **Dia e Noite, Claro e Escuro, Silêncio e Som, Norte e Sul**. Outros contêm palavras ou expressões com uma associação opositiva indireta, e que requerem a presença de um binômio substituto ou mediador que possa traduzir a oposição em outros termos. Alguns exemplos: **Mendigos e Anjos <terreno : divino>**; **Espadas e Arados <morte : vida>**; **Aranha e Mosca <caçador : presa>**.

Algumas obras possuem movimento único, enquanto outras são divididas em dois ou mais movimentos, os quais podem conter, individualmente, a referência a uma das partes em oposição. Por exemplo: **Organismo e Mecanismo** (dois movimentos da obra **Dicotomia**); **Introvertido e Extrovertido** (movimentos individuais e sequenciados em um grupo mais amplo de movimentos).

⁹⁴*Schott, G. Schirmer, Boosey & Hawkes, Durand, Wilhelm Hansen.*

Quadro 17 - Títulos de música contemporânea com referência positiva direta ou indireta

TÍTULO	COMPOSITOR(A)	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
<i>Alpha and Omega</i>	<i>James MacMillan</i>	coro	2011
<i>Body and Soul</i> (Corpo e Alma)	<i>Pelle Gudmundsen-Holmgreen</i>	cl, cl-b, perc, vln, vlc	2011
<i>Two Controversies and a Conversation</i> (Duas Controvérsias e uma Conversa)	<i>Elliott Carter</i>	piano, perc. e orquestra	2011
<i>Cold Heat</i> (Frio Calor)	<i>Anders Hillborg</i>	orquestra	2010
<i>Ivory and Ebony</i> (Marfim e Ébano)	<i>Joan Tower</i>	piano	2009
<i>Lumière et Pesanteur</i> (Luz e Gravidade)	<i>Kaija Saariaho</i>	<i>ensemble</i>	2009
<i>You and Me</i> (Você e Eu)	<i>Qigang Chen</i>	voz e piano	2008
<i>Lend/Lease</i> (Emprestar/Alugar)	<i>David Lang</i>	piccolo e perc.	2008
<i>Convex-Concave-Concord</i>	<i>Pelle Gudmundsen-Holmgreen</i>	cl, perc, pf, egtr, vlc, db	2008
<i>Departures and Arrivals</i> (Partidas e Chegadas)	<i>Sebastian Currier</i>	piano	2007
<i>Points of View</i> (Pontos de Vista)	<i>Thea Musgrave</i>	orquestra de câmara	2007
<i>Catch and Release</i> (Apanhar e Soltar)	<i>Esa-Pekka Salonen</i>	cordas e percussão	2006
<i>Between Earth and Sky</i> (Entre Terra e Céu)	<i>Param Vir</i>	orquestra	2006
<i>Demons and Angels</i> (Demônios e Anjos)	<i>Stacy Garrop</i>	quarteto de cordas	2005
<i>Apparition/Disparition</i> (Aparição/Desaparição)	<i>Sunleif Rasmussen</i>	trombone e percussão	2005
<i>Exit, No Exit</i> (Saída, Sem Saída)	<i>Michael Nyman</i>	clarinete baixo e <i>ensemble</i>	2005
<i>Feast During a Plague</i> (Banquete durante uma praga)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	orquestra	2005
<i>Argentum et Aurum</i> (Prata e Ouro)	<i>Detlev Glanert</i>	orquestra	2004
<i>Absence and Presence</i> (Ausência e Presença)	<i>Joby Talbot</i>	piano	2003
Casa Tomada / Casa Vazia	<i>Silvio Ferraz</i>	piano / tamtam	2003
<i>Us and Them</i> (Nós e Eles)	<i>Joby Talbot</i>	tape	2003
<i>Furcht und Begierde</i> (Medo e Desejo)	<i>Helmut Oehring</i>	soprano (surda) e <i>ensemble</i>	2002
<i>Foreign Bodies</i> (Corpos Estranhos)	<i>Esa-Pekka Salonen</i>	orquestra	2001

(Cont.) Quadro 17 - Títulos de música contemporânea com referência positiva direta ou indireta

TÍTULO	COMPOSITOR(A)	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
<i>Sound / Sight (Som / Visão)</i>	<i>Pelle Gudmundsen-Holmgreen</i>	coro	2001
<i>Paths and Labyrinths (Trilhas e Labirintos)</i>	<i>Simon Bainbridge</i>	2ob, 2ca, 2bn, cbn	2001
<i>North and South (Norte e Sul)</i>	<i>John Harbison</i>	voz e ensemble	2000
<i>Overture in Feet and Meters (Abertura em Pés e Metros)</i>	<i>Aaron Jay-Kernis</i>	orquestra	2000
<i>Méchanisme/Organisme (Dichotomie) (Mecanismo/Organismo)</i>	<i>Esa-Pekka Salonen</i>	piano	2000
<i>Sunshine and Shadows (Luz do Sol e Sombras)</i>	<i>Sunleif Rasmussen</i>	quarteto de cordas	2000
<i>Intonation/Detonation (Entonação/Detonação)</i>	<i>Per Norgard</i>	ensemble	2000
<i>Sonata Lost and Found (Sonata Achados e Perdidos)</i>	<i>Elena Kats-Chernin</i>	piano	1999
<i>Ikon of Joy/Sorrow (Ícone da Alegria/Tristeza)</i>	<i>John Tavener</i>	quarteto de cordas	1999
<i>Countermove (Contramovimento)</i>	<i>Pelle Gudmundsen-Holmgreen</i>	órgão	1999
<i>Accord/Discord (Acordo/Desacordo)</i>	<i>Avner Dorman</i>	tape	1999
<i>Beggars and Angels (Mendigos e Anjos)</i>	<i>Brett Dean</i>	orquestra	1999
<i>Water and Stone (Água e Pedra)</i>	<i>Karen Tanaka</i>	cl, perc, hp, str	1999
<i>The Spider and the Fly (A Aranha e a Mosca)</i>	<i>David Del Tredici</i>	soprano, barítono e orquestra	1998
<i>Le Cygne and the Cook (O Cisne e o Cozinheiro)</i>	<i>Lee Kesselman</i>	coro feminino, vln e cl	1998
<i>Zoom and Zip</i>	<i>Elena Kats-Chernin</i>	orquestra de cordas	1997
<i>Lost and Found (Achado e Perdido)</i>	<i>Steven Mackey</i>	orquestra	1996
<i>Heaven and Earth (Céu e Terra)</i>	<i>Peter Bruun</i>	perc, gr, cel, str	1996
<i>Songs of Life and Death (Canções de Vida e Morte)</i>	<i>Aullis Sallinen</i>	coro	1995
<i>Landscape and Memory (Paisagem e Memória)</i>	<i>Simon Bainbridge</i>	orquestra de câmara	1995
<i>The Past is in the Present (O Passado está no Presente)</i>	<i>Gunther Schüller</i>	ensemble	1994

(Cont.) Quadro 17 - Títulos de música contemporânea com referência opositiva direta ou indireta

TÍTULO	COMPOSITOR(A)	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
<i>Of Mothers and Children</i> (Sobre Mães e Crianças)	<i>Imant Raminsh</i>	soprano e piano	1993
<i>Odd & Even</i> (Par e Ímpar)	<i>Georg Katzer</i>	percussão e piano	1993
<i>Contrary Dances</i> (Danças Contrárias)	<i>Karl Aage Rasmussen</i>	piano	1992
<i>Even and Uneven</i> (Mesmo e Desigual)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	percussão e cravo	1991
<i>Gerade und Ungerade</i> (Par e Ímpar)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	percussão	1991
<i>Optimist / Pessimist</i> <i>(Vocalissimus)</i> (Otimista/Pessimista)	<i>Sebastian Currier</i>	soprano e <i>ensemble</i>	1991
<i>Introvert/Extrovert</i> <i>(Vocalissimus)</i> (Introvertido/ Extrovertido)	<i>Sebastian Currier</i>	soprano e <i>ensemble</i>	1991
<i>Stille und Klang</i> (Silêncio e Som)	<i>Steffen Schleiermacher</i>	orquestra	1991
<i>Hide and Seek</i> (Esconder e Procurar)	<i>Jack Beeson</i>	tenor e piano	1991
<i>Dualis</i>	<i>Asbjorn Schaathun</i>	clarinete e piano	1991
<i>Paradigm Exchanges</i> (Mudanças de Paradigma)	<i>Gunther Schüller</i>	fl, cl, vln, vcl, pf	1991
<i>Swords and Plowshares</i> (Espadas e Arados)	<i>Ned Rorem</i>	voz e orquestra	1990
<i>Duplex</i>	<i>Arne Nordheim</i>	violino e viola	1990
<i>Em del av det Hela</i> (Uma Parte do Todo)	<i>Aullis Sallinen</i>	coro	1989
<i>Pro et Contra</i>	<i>Sofia Gubaidulina</i>	orquestra	1989
<i>Assertions/Reflections</i> (Afirmações/Reflexões)	<i>Sebastian Currier</i>	violão	1988
<i>Pointes and Lines</i> (Pontos e Linhas)	<i>Edison Denisov</i>	4 pianos (8 mãos)	1988
<i>Claiobscur</i>	<i>Bent Sorensen</i>	cordas	1987
<i>Near and Distant</i> (Próximo e Distante)	<i>Pelle Gudmundsen- Holmgreen</i>	cordas	1987
<i>Blue Like an Orange</i> (Azul como uma Laranja)	<i>Michael Daugherty</i>	orquestra de câmara	1987
<i>Duplicates</i> (Duplicatas)	<i>Mel Powell</i>	2 pianos e orq.	1987
<i>Stimmen... Verstummen</i> (Vozes... Silenciadas)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	orquestra	1986
<i>Contrapulse</i>	<i>Param Vir</i>	<i>ensemble</i>	1985

(Cont.) Quadro 17 - Títulos de música contemporânea com referência opositiva direta ou indireta

TÍTULO	COMPOSITOR(A)	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
<i>Esprit Rude/Esprit Doux</i> (Espírito Rude/Espírito Doce)	<i>Elliott Carter</i>	flauta e clarinete	1985
<i>A Vision of Beasts and Gods</i> (Uma visão de Bestas e Deuses)	<i>Malcolm Williamson</i>	voz e piano	1984
<i>Duologue</i>	<i>Gunther Schüller</i>	violino e piano	1983
<i>Fire over Water (I-Ching)</i> (Fogo sobre Água)	<i>Per Norgard</i>	percussão	1983
<i>Square and Round</i> (Quadrado e Redondo)	<i>Per Norgard</i>	percussão	1983
<i>Day and Night</i> (Dia e Noite)	<i>Per Norgard</i>	voz, piano e cello	1982
<i>I Hate and I Love</i> (Eu Amo e Eu Odeio)	<i>Dominick Argento</i>	coro e <i>ensemble</i>	1981
<i>Chiaroscuro</i>	<i>Robert Saxton</i>	percussão	1981
<i>Contrafactum</i>	<i>Karl Aage Rasmussen</i>	violoncello	1980
<i>Capriccio Pian'e Forte</i>	<i>Paul Ruders</i>	<i>ensemble</i>	1978
<i>Light and Darkness</i> (Luz e Escuridão)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	órgão	1976
<i>Dots, Lines and Zig Zag</i> (Pontos, Linhas e Zig Zag)	<i>Sofia Gubaidulina</i>	clarinete baixo e piano	1976
<i>Plus-Minus</i> (Mais-Menos)	<i>Karlheinz Stockhausen</i>		1974
<i>Synthesis</i>	<i>Giles Swayne</i>	2 pianos	1974
<i>Lux et Tenebrae</i> (Luz e Escuridão)	<i>Arne Nordheim</i>	tape	1971
<i>Vivente – Non Vivente</i>	<i>Sofia Gubaidulina</i>	sintetizador	1970
<i>From One to Another II</i> (De Um para Outro)	<i>Thea Musgrave</i>	viola e cordas	1970
<i>Music in Contrary Motion</i> Música em movimento contrário	<i>Philip Glass</i>	órgão	1969
<i>Of Mice and Men</i> (De Ratos e Homens)	<i>Carlisle Floyd</i>	ópera	1969
<i>Despite and Still</i> (Apesar e Ainda)	<i>Samuel Barber</i>	voz e piano	1969
<i>Crescendo e Diminuendo</i>	<i>Edison Denisov</i>	cravo e cordas	1965
<i>Diptych</i>	<i>Gunther Schüller</i>	quinteto de metais e orq.	1964
<i>Morsima – Amorsima</i> ⁹⁵	<i>Iannis Xenakis</i>	pf, vln, vlc, db	1962

⁹⁵Moros = do grego, destino, morte; ‘morsima’ = derivada do destino; ‘amorsima’ = não derivada do destino. (XENAKIS, c1967).

(Cont.) Quadro 17 - Títulos de música contemporânea com referência opositiva direta ou indireta

TÍTULO	COMPOSITOR(A)	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
<i>Preludes Religieux et Profanes</i> (Prelúdios Religiosos e Profanos)	<i>Jaromir Weinberger</i>	orquestra	1954
<i>War and Peace</i> (Guerra e Paz)	<i>Sergei Prokofiev</i>	coro e <i>ensemble</i>	1952
<i>Meditation and Processional</i> (Meditação e Processional)	<i>Ernest Bloch</i>	va, pf	1951

Fonte: O autor (2012).

Esta listagem de quase cem obras representa apenas uma pequena amostragem da relevância da dualidade e da oposição para o pensamento criativo dos(as) compositores(as) atuais. Todas as obras incluídas foram compostas a partir de 1950 e encontram-se dispostas em ordem cronológica decrescente. Trinta delas são criações do século XXI, e muitas pertencem a autores jovens.

Motivações opositivas nem sempre estão aparentes no título, o que amplia consideravelmente este universo. Este é, inclusive, o caso das quatro composições originais, criadas no decorrer desta pesquisa e incluídas neste trabalho. Nenhuma delas traz no título uma oposição declarada: *Mentis*, *Territorialidade*, *Escheriana* e *Três Argumentos*. Palavras que não possuem sentidos opostos e mesmo assim são capazes de dar título a composições carregadas de opositividade.

De modo geral, porém, as palavras, que constituem uma base crucial no estudo da linguagem, foram importantes para o estabelecimento do referencial teórico deste estudo. Antônimos: palavras opostas em termos de significado, de cujo estudo se ocupa a linguística, ou mais especificamente a antonímia. Assim como a filosofia, a linguagem se ocupa em facilitar e promover nossa compreensão do mundo. Permite uma melhor navegabilidade por entre situações diversas, que demandam, inclusive, criatividade e reflexão, interatividade e aprendizado. Dentre essas situações, muitas vezes nos deparamos com objetos, ideias ou conceitos opostos. A linguagem tem seu próprio modo de direcionar e organizar nossa experiência das coisas opostas, de orientar e classificar nossa apropriação delas.

A música é parte sensível de nossa experiência do mundo. Como tal, igualmente se vale de coisas opostas. Partindo-se da ausência de uma terminologia específica para lidar com a oposição na música, este estudo buscou uma apropriação do ponto de vista da antonímia

para entender as coisas opostas da música. Mais particularmente, da música de concerto do nosso tempo.

Não se pretendeu emular situações comparativas específicas entre música e linguagem, pois a música tem sua própria dinâmica de sentido e de comunicabilidade. Mesmo assim, as propriedades presentes entre os antônimos, tratados enquanto identidades em seu sentido mais básico, mostraram-se úteis para a compreensão de ideias e procedimentos ligados ao pensamento musical contemporâneo.

À luz dessa associação, foram compostas obras de música de câmara, explorando e ilustrando diferentes propriedades que a oposição, advinda da concepção dos antônimos, pode assumir. Devido à coincidência de terminologia, uma dessas propriedades, a complementaridade, foi tratada em função de sua pertinência à matemática, uma vez que na antonímia, a propriedade correspondente aos opostos complementares, a mútua exclusividade, já estava incluída.

A apropriação da antonímia para compreender a oposição na música traz uma problemática inerente, que já havia sido mencionada na delimitação dos opostos, e também em relação aos títulos de composições recentes, e merece menção em uma avaliação desta proposição de estudo. O binômio que serve de fundamento à construção de uma oposição não terá, necessariamente, sua propriedade básica utilizada como processo ou estratégia.

Para clarificar, tomemos como exemplo hipotético uma obra na qual uma oposição esteja baseada no binômio <grave : agudo>. Do ponto de vista acrônico (isolado de sua inserção na obra), a oposição entre os termos é graduável. Embora a gradabilidade tenha boas chances de se manifestar na construção diacrônica (temporal), o compositor pode tratar as ideias ou gestos graves e agudos, previamente planejados em oposição, em processos de mútua exclusividade, mútua dependência, reversibilidade ou complementaridade. Neste caso, é possível que haja outro binômio mais influente, o que situaria a oposição entre grave e agudo como secundária. A presença simultânea de múltiplas oposições é um campo para estudos posteriores, bem como o intercâmbio de propriedades.

A aplicação do presente estudo voltou-se prioritariamente para a composição. A investigação de oposições, sob a ótica aqui proposta, na análise de obras da literatura contemporânea, foi apenas esboçada através de exemplos que ilustrassem alguma presença de cada uma das propriedades opositivas. A aplicação para a análise constitui-se, porém, em um campo fértil a se investir.

Jeffries (2010) investigou o uso de oposições não tradicionais em certas obras da literatura de língua inglesa. Para tanto, partiu do conhecimento comum acerca dos antônimos

para compreender a utilização opositiva em contextos não usuais. Pesquisa semelhante poderia ser desenvolvida em relação à música, buscando-se opostos aparentemente inconsistentes e modificando-lhes o contexto, gerando novos sentidos para a estruturação musical.

Na busca por uma compreensão mais ampla do uso de dualidades na música, espera-se que este estudo possa contribuir para a constituição de um vocabulário mais apropriado acerca das oposições, em sintonia com as aspirações de Cherlin (2000). A diferenciação aqui proposta, entre **contraste**, **oposição** e **conflito**, representa um ponto de partida neste sentido, tendo a investigação dos opostos a partir da linguística como etapa consequente. Uma taxonomia ou classificação abrangente dos tipos e possibilidades de apresentação e processamento dos opostos poderia ser delineada, a partir do aprofundamento de questões ligadas direta ou indiretamente a esta pesquisa, gerando subtipos com particularidades internas, ou outras possibilidades de orientação taxonômica.

Os opostos constituem-se como fontes praticamente inesgotáveis para a inventividade, principalmente se encarados como agentes para uma percepção mais integrada das diferenças na constituição de nossa experiência do mundo.

REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Leonard. **The unanswered question**: six talks at Harvard. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

BRADDELL, Rory. **The mounting of a jewel**: the marriage between composer and ethnomusicologist in Béla Bartók's creative musical output. 2001. Disponível em: <<http://homepage.tinet.ie/~braddellr/disso/index.htm>>. Acesso em: 30 set. 2011.

BULLDOG (tessellation 97). [1955]. Disponível em:<<http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/jbescher.htm>>. Acesso em: 6 maio 2012.

CARTER, Elliott. **Scrivo in Vento**: for flute alone. New York: Hendon Music, Boosey & Hawkes, c1991. 1 partitura (5 p.). Flauta.

CHERLIN, Michael. Dialectical opposition in Schoenberg's music and thought. **Music Theory Spectrum**, California, v. 22, n. 2, p. 157-176, autumn 2000.

CONFLICT. In: VANDENBOS, Gary R. (Ed.). **APA dictionary of psychology**. 5st ed. Washington: American Psychological Association, c2007. p. 215.

CORNWELL, Lewis. Toru Takemitsu's November Steps. **Journal of New Music Research**, London, v. 31, n. 3, p. 211-220, 2002.

CRAWFORD, John C.; CRAWFORD, Dorothy L. **Expressionism in Twentieth Century Music**. Indiana: Indiana University Press, 1993.

CROCKER, Richard L. **A history of musical style**. New York: Dover, 1986.

CRUSE, D. Alan. **Lexical semantics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. (Cambridge textbooks in linguistics).

CVELOV, Aleksej. **Autobiography**. [2004]. Disponível em:<<http://stellarstarr1987.blogspot.com.br/2009/06/aleksej-cvelov-russian-expressionism.html>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

DALLAPICCOLA, Luigi. **Quaderno musicale di Annalibera**: per pianoforte. Milano: Suvini Zerboni, c1953.

DAY and night. [1938]. Disponível em:<<http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/jbescher.htm>>. Acesso em: 6 maio 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DUFOURT, Hugues. De Schoenberg à Boulez: logique et dialectique de la création musicale. In: _____. **Musique, pouvoir, écriture**. Paris: Christian Bourgois, 1991. p. 79-95. (Collection Musique / Passe / Present).

[ESCALAS de tons inteiros: a) TI-0 e b) TI-1]. Editado por Marcus Varela. 2012. Imagem de domínio público.

EVERETT, Yayoi Uno. Intercultural synthesis in postwar western art music: historical contexts, perspectives and taxonomy. In: EVERETT, Yayoi Uno.; LAU, Frederick (Eds.). **Locating east Asia in western art music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. chapter one, p. 1-21.

FANNING, David. Expressionism. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 8, p. 472-476.

FERNANDES, Nina João Seabra Amaral Braz. **Relações semânticas de sinonímia e antonímia**: contributo para o desenvolvimento da competência lexical na aula de português Língua Estrangeira. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ensino do Português - Língua Segunda/Língua Estrangeira) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal, 2009.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven, USA: Yale University Press, 1973.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 36, n. 128, p. 403-432, maio/ago. 2006.

GANN, Kyle. **The music of Conlon Nancarrow**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. (Music in the twentieth century).

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ; João Pessoa: UFPB, 2011. (Signos música; 13).

_____. **Kinetic – Akinetic**: para orquestra de cordas. [S.l.: s.n.], c2011. 1 partitura (32p.). Orquestra de cordas.

_____. **Partitura**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mvarela@digi.com.br > em 13 mar. 2012.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Orgs.). **Cultura escrita e oralidade**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. cap. 1, p. 17-34. (Coleção múltiplas escritas).

[HEXACORDES cromáticos, subconjuntos da escala cromática]. Editado por Marcus Varela. 2012. Imagem de domínio público.

IVES, Charles E. **The unanswered question**: for chamber orchestra. New York: Southern Music, c1953. 1 partitura (8p.). Orquestra de câmara.

JEFFRIES, Lesley. **Opposition in discourse**: the construction of oppositional meaning. London: Continuum, 2010. (Advances in Stylistics).

KOEULLREUTTER, Hans Joachim. A caminho da superação dos opostos. **Música Hoje**, Belo Horizonte, v. 2, p. 7-26, 1994.

LAMPERT, Khen. **Traditions of compassion**: from religious duty to social activism. New York: Palgrave-Macmillan, 2005. (Library of philosophy and religion).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropología estructural**. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

LIGETI, György. György Ligeti: metamorphoses of musical form (1960). In: MORGAN, Robert. P. (Ed.). **The twentieth century**: source readings in music history. New York: W.W. Norton & Company, c1998. v. 7, p. 106-114.

LYONS, John. **Semântica I**. Tradução de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1977.

MAILMAN, Joshua B. An imagined drama of competitive opposition in Carter's *Scrivo in Vento*, with notes on narrative, symmetry, quantitative flux and heraclitus. **Music Analysis**, Oxford, v. 28, n. 2/3, p. 373-422, jul./oct. c2011.

MANNIS, José Augusto. Processo criativo: do material á concretização, compreendendo interpretação-performance. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p. 231-242. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 2). Trabalho originalmente apresentado no II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e escrita. **Signótica**, v. 9, n. 1, p. 119-145, 1997.

MOURA, Eli-Eri. **Sound masses and their pitch organization in Lutoslawski's Second Symphony**. [1991]. Texto não publicado cedido pelo autor.

NANCARROW, Conlon. **Study 21 for player piano (Canon X)**. [S.l.: s.n], c1984. 1 partitura. Piano.

NICOLAS, François. Possibilities for a work-immanent contemporary musical logic. In: PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène. (Eds.). **Contemporary music**: theoretical and philosophical perspectives. Surrey: Ashgate, 2010. p. 183-204.

PETRARCA, Francesco. Beato in sogno. In: CARTER, Elliott. **Scrivo in vento**: for flute alone. New York: Hendon Music, Boosey & Hawkes, c1991. Não paginado.

PITOMBEIRA, Liduino. **Sonatina Hegeliana**: Op. 182. 2012. Partitura cedida em mãos ao autor da tese pelo próprio compositor da obra.

PRÄKEL, David. **The visual dictionary of photography**. Lausanne: AVA Publishing, 2010.

REHDING, Alexander. Towards a 'logic of discontinuity' in Stravinsky's Symphonies of wind instruments: Hasty, Kramer and Strauss reconsidered. **Music Analysis**, Oxford, v. 17, n.1, p. 39-65, mar. 1998.

RIOS FILHO, Paulo Oliveira. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea**. 2010. 252 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SAMSON, Jim. Genre and social practice. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. v. 9, p. 658-659.

SILVA, Halley Chaves da; ARAÚJO, Augusto Matheus V.; OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira de. O pensamento dialético de Hegel como estrutura fundamental do planejamento composicional de uma Sonatina para piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 22., 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2012. p. 1543-1550.

SKY and water. [1938]. Disponível em:< <http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/jbescher.htm>>. Acesso em: 6 maio 2012.

TOOP, Richard. Against a theory of musical (new) complexity. In: PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène. (Eds.). **Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives**. Surrey: Ashgate, 2010. p. 89-97.

WENNERSTROM, Mary H. Form in twentieth-century music. In: WITTLICH, Gary E. (Coord.). **Aspects of twentieth-century music**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975, p. 1-65.

XENAKIS, Iannis. **Morsima-Amorsima**: explanation of the title. c1967. Disponível em:<<http://www.boosey.com/shop/prod/Morsima-Amorsima-Full-Score/623598>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

APÊNDICE A - *Mentis* (Partitura)**Mentis**

para o GNU

Marcus Varela

Lento $\text{♩} = 60$

Flauta
 Clarineta em Bb
 Piano
 Violino
 Violoncello

Fl.
 Bb Cl.
 Pno.
 Vln.
 Vlc.

* notas repetidas e irregulares como sinos de vento
 vento moderado

* Tocar como um móbile de tubos de metal ao vento.
 Desconsiderar a métrica e a ordem das alturas.

Marcus Varela - Mentis

2

Fl. *mf* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf*

Pno. *

Vln. *mp* *mf*

Vlc. *mp*

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Fl. *ff* *mp* *pp* *mf*

B♭ Cl. *mf*

Pno. *mp*

Vln. *mp* *mf*

Vlc. *mp*

rit. *a tempo*

67

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vlc.

mf

72

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vlc.

f *mp* *f* *p* *f*

78

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vlc.

mf *mf* *mf*

Marcus Varela - Mentis

84

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vlc.

87

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vlc.

90

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

Vln.

Vlc.

cluster no grave

pp

mf

ppp

p < mf

sinos de vento

pouco vento

ff

Lea

ppp

pp

mp

percussão na lateral

ff

Marcus Varela - Mentis

7

98

Fl. *mp* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf* *f* *mp*

Pno. *vento moderado* *vento forte* *vento moderado*

Vln. *sul ponticello* *p* *mf* *f* *mp*

Vlc. *mf* *mf*

104

Fl. *rit.*

B♭ Cl. *mf* *f* *mp*

Pno. *arpejado* *f* *p*

Vln. *mf* *f*

Vlc. *mf* *f*

Fonte: O autor (2012).

APÊNDICE B - Territorialidade (Partitura)

Territorialidade

para piano a 4 mãos

a Guilherme Rodrigues e Igara Cabral

Marcus Varela

Solene
♩ = 100

The score for 'Solene' is in 4/4 time. It features four staves: two for the right hand and two for the left hand. The first staff (RH1) has a treble clef and contains a melodic line with a fermata. The second staff (RH2) has a treble clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. The third staff (LH1) has a bass clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. The fourth staff (LH2) has a bass clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. Dynamics include *ff* and *mf*. A chord diagram is shown below the LH2 staff.

Lúdico

The score for 'Lúdico' is in 4/4 time. It features four staves: two for the right hand and two for the left hand. The first staff (RH1) has a treble clef and contains a melodic line with a fermata. The second staff (RH2) has a treble clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. The third staff (LH1) has a bass clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. The fourth staff (LH2) has a bass clef and contains a chordal accompaniment with a fermata. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*.

Marcus Varela - Territorialidade

2

10

mf

f

mf

10

13

f

mf

f

mf

13

mf

17

f

mf

f

17

f

f

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 10-12) starts with a treble clef staff containing a whole rest and a half note chord (G4, B4, D5) with an accent (>) and a fermata. The right hand continues with a melodic line starting on G4, moving through B4, D5, and ending on G4. The left hand has a bass line starting on G2, moving through B2, D3, and ending on G2. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf* with accents. The second system (measures 13-15) features a treble clef staff with a whole rest and a half note chord (G4, B4, D5) with an accent and fermata. The right hand has a melodic line starting on G4, moving through B4, D5, and ending on G4. The left hand has a bass line starting on G2, moving through B2, D3, and ending on G2. Dynamics include *f* and *mf*. The third system (measures 17-19) features a treble clef staff with a whole rest and a half note chord (G4, B4, D5) with an accent and fermata. The right hand has a melodic line starting on G4, moving through B4, D5, and ending on G4. The left hand has a bass line starting on G2, moving through B2, D3, and ending on G2. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The fourth system (measures 17-19) features a treble clef staff with a whole rest and a half note chord (G4, B4, D5) with an accent and fermata. The right hand has a melodic line starting on G4, moving through B4, D5, and ending on G4. The left hand has a bass line starting on G2, moving through B2, D3, and ending on G2. Dynamics include *f* and *f*.

Marcus Varela - Territorialidade

3

20

20

23

23

26

26

rub. *a tempo*

f *mf* *mf* *mp*

f *mf* *mf* *mp*

Marcus Varela - Territorialidade

4

30

30

f

f

f

33

33

f

ff

mf

f

ff

f

37

Ritualístico

37

f

f sempre

f sempre

Marcus Varela - Territorialidade

5

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains melodic lines with slurs and ties. The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains melodic lines with slurs and ties. The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

Solene

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains melodic lines with slurs and ties, marked with dynamics *f* and *mf*. The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes, marked with dynamics *f* and *mf*.

Marcus Varela - Territorialidade

6

54 *Automático*

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 54-56) features a piano introduction with a *mp* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. A crescendo hairpin spans across the first two measures. The second system (measures 57-59) continues the piece with a *mf* dynamic in the right hand. The third system (measures 60-61) shows a *mf* dynamic in the right hand. The fourth system (measures 62-63) concludes the section with a *mf* dynamic in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Marcus Varela - Territorialidade

7

63

mf

f

mf

mf

8vb

66 *Excêntrico*

mf

f

f

69

mp

mf

mp

mf

Marcus Varela - Territorialidade

8va-----8

The image displays a musical score for the piece "Territorialidade" by Marcus Varela, covering measures 72 through 80. The score is written for piano and is organized into three systems. Each system consists of two grand staves (treble and bass clefs).
- **Measure 72:** The first system begins with a dynamic marking of *mf* in the treble staff and *f* in the bass staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.
- **Measure 75:** The second system continues the piece, with the treble staff showing more intricate melodic lines and the bass staff providing a steady accompaniment.
- **Measure 78:** The third system shows a continuation of the musical themes, with some notes in the treble staff being marked with accents.
The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. A dashed line at the top indicates an octave shift from 8va to 8.

Marcus Varela - Territorialidade

9

81 *f*

8va-----

81 *ff*

83 *f* *p* *mf*

Místico
♩ = 70

83 *p* *mf*

f *ff*

89 *f* *ff*

rall. *a tempo*

89 *f* *ff*

Marcus Varela - Territorialidade

10

Musical score for measures 95-97. The piece is in 4/4 time. Measure 95 features a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. Measure 96 continues with the *f* dynamic. Measure 97 has a treble clef with a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. A crescendo hairpin is present in measure 95, and a decrescendo hairpin is in measure 97.

Musical score for measures 98-102. The piece is in 4/4 time. Measure 98 has a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. Measure 99 has a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. Measure 100 has a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. Measure 101 has a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. Measure 102 has a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. The score includes markings for *rub.* (ruba) and *a tempo* in both staves. There are also markings for *Leg.* (legato) and asterisks in the bass staff.

Musical score for measures 103-105. The piece is in 4/4 time. Measure 103 has a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a *mp* dynamic. Measure 104 has a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *mf* dynamic. Measure 105 has a treble clef with a *f* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. The score includes markings for *rall.* (rallentando) and *a tempo* in the treble staff.

Musical score for measures 106-108. The piece is in 4/4 time. Measure 106 has a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a *mp* dynamic. Measure 107 has a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a *mp* dynamic. Measure 108 has a treble clef with a *mp* dynamic and a bass clef with a *mp* dynamic. The score includes markings for *Leg.* (legato) and asterisks in the bass staff.

Marcus Varela - Territorialidade

11

108 *8va* *Lúdico* $\text{♩} = 100$

108 *mf* *mp*

112 *mf* *mf* *f*

112 *mf* *mf*

116 *f* *mp* *f* *mf*

116 *f* *mf*

Marcus Varela - Territorialidade

Musical score for measures 120-123. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 120-121) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system (measures 122-123) continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are various articulations such as accents and slurs.

Musical score for measures 124-126. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 124-125) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system (measures 126) continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are various articulations such as accents and slurs.

Musical score for measures 127-130. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 127-128) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system (measures 129-130) continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f sempre* (forte sempre). The tempo marking *Ritustico* is present above the first system. There are various articulations such as accents and slurs.

Marcus Varela - Territorialidade

131

Musical score for measures 131-133. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 131 features complex chords and melodic lines in both hands. Measure 132 continues the texture with some rests. Measure 133 shows a change in the bass line and a final chord in the right hand.

134

Musical score for measures 134-136. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 134 has a prominent chordal texture in the right hand. Measure 135 continues with similar textures and some melodic movement. Measure 136 concludes the section with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

137

Musical score for measures 137-139. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 137 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 138 continues the texture with some rests. Measure 139 concludes the section with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

Marcus Varela - Territorialidade

140

Musical score for measures 140-142. The score is in 5/4 time. The right hand (RH) starts with a whole rest in measure 140, followed by a half note chord in measure 141, and a half note chord in measure 142. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes across all three measures. There are two flats in the key signature.

143 *Lúdico*

Musical score for measures 143-145, titled "Lúdico". The score is in 5/4 time. The right hand (RH) has a whole rest in measure 143, followed by a half note chord in measure 144, and a half note chord in measure 145. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes across all three measures. Dynamics include *f* and *mf*. There are two flats in the key signature.

146 *Automático*

Musical score for measures 146-149, titled "Automático". The score is in 5/4 time. The right hand (RH) has a whole rest in measure 146, followed by a half note chord in measure 147, and a half note chord in measure 148. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes across all four measures. Dynamics include *mf*. There are two flats in the key signature.

Marcus Varela - Territorialidade

15

150

150

mf

Detailed description: This system contains measures 150, 151, and 152. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat and a sharp. The middle staff (treble clef) provides a piano accompaniment with eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking of *mf* is placed in the middle of the system.

153

153

Detailed description: This system contains measures 153, 154, and 155. The top staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (treble clef) continues the piano accompaniment. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with eighth notes and rests.

156 *accel.*

156

Detailed description: This system contains measures 156, 157, and 158. The top staff (treble clef) features a more complex melodic line with sixteenth notes and a sharp. The middle staff (treble clef) continues the piano accompaniment. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking of *accel.* is placed above the first measure.

Marcus Varela - Territorialidade

16

159 *accel.*

159

161 *a tempo*

161 *a tempo*

164 *Più mosso*

mf *f*

mf *f*

APÊNDICE C - Três Argumentos (Partitura)

Três argumentos

para flauta e marimba

para Alexandre Johnson e Germanna Cunha

I - Orgulhoso

Marcus Varela

Allegro

Flauta

Marimba

lento accel. a tempo

mp *mf* *mp*

mf *f* *p*

mf *mp*

mp *f*

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

2

19 *f* 3 3

19 *mp* *mf* *f* *mp*

25 *mf* 3 *rit.*

25 *p* 3 *mf* *f*

30 *a tempo* *mp* *f* *f*

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

3

36

f

mp

42

muta per piccolo

f

f

mp

picc.

46

mf

f

ff

sfz

picc.

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

4

51 *ad libitum*

pp *f* *ff*

Poco meno mosso
brincando

55

mf *mp* *8va*

59

mf

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

5

64

mf

3

3

8^{va-1}

69

mp

mf

mp

3

3

73

f

ff

mp

3

3

8^{va-1}

mf

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

6

Tempo primo
Allegro

79

79

mf

83

83

87

*mf*³

mp

mf

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

7

91

f

95

mp

meno mosso

99

mf

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

8

Musical score for measures 102-104. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 102 features a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measures 103 and 104 continue the melodic and rhythmic patterns.

Musical score for measures 105-108. The tempo is marked **Allegro**. Measure 105 begins with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of **f** (forte) is present. The left hand accompaniment continues with eighth notes. Measures 106-108 show further development of the melodic line and accompaniment.

Musical score for measures 109-112. Measure 109 starts with a dynamic marking of **mf** (mezzo-forte) and a triplet of eighth notes. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of eighth notes with accents. Measures 110-112 continue the piece with varying dynamics and rhythmic patterns.

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

9

113

f *mf*

117

rit.

mp

121

con brio

a tempo

a tempo

Marcus Varela - Três argumentos - I - Orgulhoso

123

Musical score for measures 123-124. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 123 features a melodic line in the treble staff with a slur over a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The piano accompaniment in the grand staff consists of eighth-note chords in the right hand and block chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is placed below the grand staff.

125

Musical score for measures 125-126. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. Measure 125 features a melodic line in the treble staff with a slur over a series of eighth notes, with triplets (3) indicated under some notes. The piano accompaniment in the grand staff consists of block chords in the right hand and block chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is placed below the grand staff.

126

Musical score for measures 127-128. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. Measure 127 features a melodic line in the treble staff with a slur over a series of eighth notes, with triplets (3) indicated under some notes. The piano accompaniment in the grand staff consists of eighth-note chords in the right hand and block chords in the left hand. Dynamic markings of *mf* and *mp* are present. A *8va* marking is also present. A dynamic marking of *f* is placed below the grand staff.

II - Teimoso

11

Marcus Varela

Allegro

Flauta

Marimba

constante

mp

mf

mf

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Marimba. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. The Flute part is mostly silent, with a few notes in measures 7 and 14. The Marimba part is more active, featuring a constant eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The score is divided into three systems, with measure numbers 7 and 14 indicated at the beginning of the second and third systems respectively.

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

20

Musical score for measures 20-26. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a series of eighth-note runs in measures 20-22, followed by rests in measures 23-25, and a final eighth-note figure in measure 26. The grand staff provides harmonic accompaniment with eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line with eighth-note runs in measures 27-29, followed by rests in measures 30-32. A dynamic marking of *mf* is placed at the end of the system. The grand staff continues with accompaniment.

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features eighth-note runs in measures 33-34, followed by rests in measures 35-38. The grand staff continues with accompaniment.

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

39

f

45

brincando

mf

mp

52

f

mf

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

59

f *ff* *mp*

59

f *ff* *mf*

65

mf

65

71

f

71

f

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

77 *resoluto*

mf

f

84

91

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

98 *brincando*

98 *mf*

105 *rub.*

105 *f*

112 *a tempo*

112 *mp p mp*

Marcus Varela - Três argumentos - II - Teimoso

118

mp < *mf* < *f*

118

mf *mp*

124

mf *mf*

124

mf *mp* *mf* *mp*

131

mf *ff*

131

mp *f*

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

18 rub. a tempo

Musical score for measures 18-23. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 18 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) with a slur and a '3' below. The grand staff continues with a similar triplet in the bass clef. Measures 19-23 show a melodic line in the treble clef staff with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The grand staff accompaniment features various dynamics including *mp*, *f*, *p*, *mf*, *p*, and *mp*, with some notes marked with accents (>). A '3' is written above the grand staff in measure 19.

24

Musical score for measures 24-29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measures 24-29 show a melodic line in the treble clef staff with dynamics *mp* and *f*. The grand staff accompaniment features dynamics *mf* and *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 28.

30 rub.

Musical score for measures 30-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measures 30-34 show a melodic line in the treble clef staff with dynamics *mp* and *mf*. The grand staff accompaniment features dynamics *mp* and *mf*. Triplet markings with '3' are present in measures 30, 32, and 34.

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

35 a tempo

mf f 3 3 tr

40

ff mf

45

mf f 3 3 mp f 3

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

50

*mp*³

50

sem altura definida

mp *mf*

56

*f*³ *mf*

56

f *mf*

62

*f*³ *mf*³

62

f *mf*³

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

67

mf

73

mp

f

p

80

mf

mp

f

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

Musical score for measures 86-91. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with various dynamics including *f*, *mf*, and *mf*. The grand staff contains accompaniment with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. Triplet markings (3) are present in the bass line of the grand staff.

Musical score for measures 92-96. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The grand staff contains accompaniment with dynamics *f* and *mp*. Triplet markings (3) are present in both the bass and treble lines of the grand staff.

Musical score for measures 97-102. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *f*. The grand staff contains accompaniment with dynamics *f* and *p*. Triplet markings (3) are present in both the bass and treble lines of the grand staff.

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

103

f 3

mf *f* *mf*

f 3

109

mf 3 *mp*

115

f 3 *ff*

f *f*

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

Poco meno mosso

Musical score for measures 121-126. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 121 with a *mf* dynamic, followed by a crescendo leading to a triplet of eighth notes marked *f*. The piano accompaniment also starts at measure 121 with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 127-133. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 127 with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts at measure 127 with a *f* dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 134-139. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 134 with a whole note. The piano accompaniment begins at measure 134 with a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a crescendo leading to a *f* dynamic.

Marcus Varela - Três argumentos - III - Otimista

Tempo primo ♩ = 120

Musical score for measures 140-145. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 140 with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment also starts at measure 140 with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical score for measures 146-150. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 146 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment starts at measure 146 with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 148.

Musical score for measures 151-155. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 151 with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts at measure 151 with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 153 and a *rall.* marking in measure 154. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

APÊNDICE D - *Escheriana* (Partitura)**Escheriana**

para Amandy Araújo e Fabio Presgrave

Marcus Varela

Tempo I ♩ = 52

Clarinete Baixo em Bb *pesado e gutural*

mf *mf*

Violoncelo *mf* *mf*

6 *mf* *f*

6 *mf* *f*

11 *mp* *f* *mf* *mp*

11 *mp* *f* *mf* *mp*

Tempo II ♩ = 104

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

17 *f* *ff*³ *p*

* multiphonics

* o intérprete deve realizar um multifônico livre sobre a fundamental dada

Marcus Varela - Escheriana

2

22 **Tempo I** ♩ = 52 **Tempo II** ♩ = 104

22 *mf* *mp* *mf* *f*

mf *mp* *f* *mf*

pitch bend

27 *mp* *f* *mf* *f*

f *mf* *f*

31 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

mf *f* *f* *mf* *f* *mf* *f*

vibrato

35 *mf* *pizz.* *mf* *f* *arco* *mf*

mf *f* *mf*

Marcus Varela - Escheriana

3

39 didgeridoo reed snap

39 *pp* *f*

39 *ff* *mp* *f* *mp* perc.

43 air sounds

43 *mf* *mf* *mf* perc. *mf*

46 slap tongue

46 *f* *mf* *f*

46 *mf* *f*

50

50 *mf* overpressure *mf*

Marcus Varela - Escheriana

4

54

54

scratch tone

58

58

62

62

65

air sound

slap tongue

slap tongue

f *mf* *f* *f*

65

perc.

snap pizz.

mf *mf*

Marcus Varela - Escheriana

5

70 key clicks air slap tongue

70 perc. scratch tone snap pizz. pizz. arco

75

79 slap tongue

79 f

83

Marcus Varela - Escheriana

6

87 air sound

91 slap tongue

95 air sound

perc.

99 reed snap

perc.

ext. sul pont. normal

p <> <> *mp*

Marcus Varela - Escheriana

7

103 *rit.*

103 *pp*

Tempo I ♩ = 52

108 *pesado e gutural*

108 *p* *mf* *mp* *mf*

108 *p* *mf* *mp* *mf*

116 *Tempo II* ♩ = 104 *Tempo I* ♩ = 52

116 *mp* *f* *p* *mf*

116 *mp* *f* *p* *mf*

underpressure

123 **multiphonics*

123 *mp* *mf* *mf* *mf*

123 *mp* *mf* *mf* *mp*