



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL EMBAP/UFBA

CARLOS ALBERTO ASSIS

COESÃO E PROPORÇÕES NOS
IMPROVISOS PARA PIANO
DE CAMARGO GUARNIERI

Salvador
2007

CARLOS ALBERTO ASSIS

**COESÃO E PROPORÇÕES NOS
IMPROVISOS PARA PIANO
DE CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Execução Musical
Orientadora: Prof^a Dra. Diana Santiago da Fonseca

Salvador
2007

*À minha esposa Rosecler,
pelo infinito compartilhado*

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Américo e Zulmira, por não pensarem duas vezes, acreditando e estimulando sempre.

A minha esposa, Rosecler, por sua infinita bondade, fidelidade e paciência, que acompanhou passo a passo as angústias e ansiedades decorrentes do laborioso e desgastante processo de gestação das idéias, incentivando com carinho, ouvindo amorosamente e aconselhando com sabedoria, sempre.

A meu filho Afro, que com desprendimento e desenvoltura nos meandros da computação gráfica, tão pacientemente gastou preciosas e longas horas decifrando os hieróglifos manuscritos e elaborando os gráficos.

A meu irmão Marcos, pelos conhecimentos e familiaridade com os números, que contribuiu com preciosos conselhos e dicas.

A minha orientadora, prof^a Dr^a Diana, pela disponibilidade e atenção, pela orientação segura, pela amizade.

Aos colegas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pelo companheirismo, pelo incentivo e apoio, e em especial à prof^a Beatriz Helena Furlanetto, Chefe do Departamento de Práticas Coletivas, pela compreensão e apoio durante minha ausência e à Diretora Anna Maria Lacombe Feijó, pelo empenho e estímulo em disponibilizar o MINTER EMBAP/UFBA.

Aos colegas Mauro, bibliotecário, Elaine e Rosângela, secretárias da Pós-Graduação da EMBAP, pela prontidão em resolver incontáveis problemas.

Aos coordenadores do MINTER, da EMBAP e da UFBA, e a todos os envolvidos que, de uma forma ou de outra, participaram com sua inestimável colaboração.

A todos meu profundo reconhecimento.

O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da capacidade de imaginar.

Gaston Bachelard

RESUMO

Este trabalho trata de questões relativas à análise de proporções, de seu possível papel como elemento organizador das estruturas do discurso musical e de sua relação com a coerência deste discurso, investigando os elementos responsáveis pelo estabelecimento de coesão e coerência entre as peças do conjunto dos dez *Improvisos para piano*, de Camargo Guarnieri. A partir da análise da obra, buscou-se estabelecer uma relação entre a possível presença de elementos proporcionais e os processos composicionais relacionados à improvisação. As dez peças do conjunto de *Improvisos* foram investigadas em relação às proporções existentes entre as partes componentes dentro de uma mesma peça (intraopus) e em todas as peças do conjunto (extraopus), a partir de duas abordagens: a) diretamente da partitura (proporção espacial) e b) a partir de gravação (proporção temporal). Após análise estrutural, foi aplicado o sistema de proporções proposto por Charles Madden – em relação à Seção Áurea e Seção Áurea Secundária – e as razões de meio, terço e dois terços, propostas por Elizabeth Rangel. Como resultado, percebe-se a preferência pela organização em proporções simples (meio, terço e dois terços); nenhum dos Improvisos atingiu a margem necessária de aproximação da Seção Áurea e da Seção Áurea Secundária (0,1 a 1%) e os elementos de coesão configuram-se através da distribuição e organização seqüencial das peças no conjunto e da citação e referência de configurações melódicas e harmônicas. Ainda como parte dos questionamentos apresentados, apresenta-se a sugestão para futuros trabalhos de que a proporcionalidade, indiretamente apreendida como forma, possa talvez estabelecer coerência na proporção a partir da estrutura formal, o que, se vier a ser confirmado, pode ajudar a compreender a proporcionalidade como origem histórica da forma, como elemento gerador do processo de organização formal e estrutural.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri; improvisação; proporções; coesão; nacionalismo musical.

ABSTRACT

This work addresses questions related to the analysis of proportions, its possible role in organizing the structures of musical discourse and its relationship with the coherence of this discourse through an investigation of the elements that establish cohesion and coherence among the pieces that make up the set of ten *Improvisos para piano* by Camargo Guarnieri. Based on an analysis of these *Improvisos*, the author seeks to establish a relationship between the possible presence of proportional elements and the compositional processes associated with improvisation. The ten pieces in the set of *Improvisos* were examined in terms of the proportions between the component parts within the same piece (intraopus) and in all the pieces as a set (extraopus) using two approaches: a) directly from the score (spatial proportion) and b) from a recording (temporal proportion). Following structural analysis, the system of proportions proposed by Charles Madden (in relation to the Golden Section and the Secondary Golden Section) and the ratios of a half, a third and two thirds proposed by Elizabeth Rangel were applied. The results reveal a preference for simple proportions (a half, third and two thirds); none of the *Improvisos* was within a 0.1 to 1% margin of a Golden Section or a Secondary Golden Section; and the cohesion derived from the sequential distribution and organization of the pieces in the set and the quoting and referencing of melodic and harmonic configurations. Among the issues raised, the suggestion is put forward for future studies that proportionality, indirectly perceived as form, may establish coherence in proportion through formal structure, which, if confirmed, may help in understanding proportionality as the historical origin of form and as having given rise to the process of formal and structural organization.

Keywords: Camargo Guarnieri; improvisation; proportions; cohesion; musical nationalism.

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1	RELAÇÃO ENTRE SEÇÃO ÁUREA E EVENTOS ESTRUTURAIS	71
GRÁFICO 2	RELAÇÃO ENTRE SEÇÃO ÁUREA SECUNDÁRIA E EVENTOS ESTRUTURAIS	72
GRÁFICO 3	RELAÇÃO TEMPORAL ENTRE SEÇÃO ÁUREA E EVENTOS ESTRUTURAIS ...	73
GRÁFICO 4	RELAÇÃO TEMPORAL ENTRE SEÇÃO ÁUREA SECUNDÁRIA E EVENTOS ESTRUTURAIS	73

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	LOCALIZAÇÃO BIOGRÁFICA DOS <i>IMPROVISOS</i>	22
QUADRO 2	VALORES NUMÉRICOS DA SEÇÃO ÁUREA	53
QUADRO 3	LOCALIZAÇÃO ESPACIAL DOS ELEMENTOS PROPORCIONAIS	54
QUADRO 4	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL DOS ELEMENTOS PROPORCIONAIS	54
QUADRO 5	RELAÇÕES DE CARÁTER, TEMPO E FÓRMULA DE COMPASSO DOS <i>IMPROVISOS</i>	67
QUADRO 6	FATORES RÍTMICOS DE COESÃO E COERÊNCIA	67
QUADRO 7	LOCALIZAÇÃO ESPACIAL DE SEÇÃO ÁUREA E SEÇÃO ÁUREA SECUNDÁRIA	70
QUADRO 8	LOCALIZAÇÃO ESPACIAL DOS EVENTOS ESTRUTURAIS PRINCIPAIS	71
QUADRO 9	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL DE SEÇÃO ÁUREA E SEÇÃO ÁUREA SECUNDÁRIA (EM SEGUNDOS)	72
QUADRO 10	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL DOS EVENTOS ESTRUTURAIS PRINCIPAIS	73
QUADRO 11	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL GLOBAL DAS PROPORÇÕES	74
QUADRO 12	TEMPO ESTIMADO (INDICAÇÃO METRONÔMICA) E TEMPO REAL DE EXECUÇÃO (GRAVAÇÃO)	76
QUADRO 13	PORCENTAGEM DE APROXIMAÇÃO ESPACIAL DA SA E DA SA ²	77
QUADRO 14	PORCENTAGEM DE APROXIMAÇÃO TEMPORAL DA SA E DA SA ²	77
QUADRO 15	PORCENTAGEM DE APROXIMAÇÃO ESPACIAL DE 1/2, 1/3 E 2/3	78
QUADRO 16	PORCENTAGEM DE APROXIMAÇÃO TEMPORAL DE 1/2, 1/3 E 2/3	79

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	DIVISÃO DE MEIO E EXTREMO	2
FIGURA 2	MODELO GENERATIVO DE IMPROVISAÇÃO DE JOHNSON-LAIRD	29
FIGURA 3	MODELO DE PROCESSOS MENTAIS DURANTE IMPROVISAÇÃO	30
FIGURA 4	DIAGRAMA DE PROCESSOS COMPOSICIONAIS APLICADO À IMPROVISAÇÃO	31
FIGURA 5	RELAÇÕES ENTRE AS QUATRO DIMENSÕES TEMPORAIS	38
FIGURA 6	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO I	56
FIGURA 7	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO II	57
FIGURA 8	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO III	58
FIGURA 9	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO IV	59
FIGURA 10	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO V	60
FIGURA 11	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO VI	61
FIGURA 12	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO VII	62
FIGURA 13	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO VIII	63
FIGURA 14	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO IX	64
FIGURA 15	PROPORÇÕES ESPACIAIS E TEMPORAIS NO PLANO ESTRUTURAL E FORMAL DO IMPROVISO X	65
FIGURA 16	RELAÇÕES DE ORGANIZAÇÃO DOS <i>IMPROVISOS</i>	68
FIGURA 17	CONFIGURAÇÃO HARMÔNICA DE COESÃO	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	QUESTÕES DE BRASILIDADE	9
2.1	A CONSCIÊNCIA NACIONALISTA	10
2.2	O CAIPIRA NA METRÓPOLE	14
3	CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA DOS <i>IMPROVISOS</i>	19
4	IMPROVISO E IMPROVISACÃO: ato e processo, forma e proporções	23
4.1	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO	24
4.2	FLUXOS TEMPORAIS	33
4.3	COESÃO E COERÊNCIA	43
4.4	PROPORÇÕES	48
5	METODOLOGIA, RESULTADOS E DISCUSSÃO	52
5.1	MÉTODO	52
5.2	MATERIAIS	54
5.3	RESULTADOS	66
5.3.1	Fatores de coesividade	66
5.3.2	Proporções	70
5.4	DISCUSSÃO	74
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
7	REFERÊNCIAS	85

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho foca-se sobre questões de aplicação e averiguação de proporções e de relações de coesão e coerência no conjunto dos dez *Improvisos para piano*, de Camargo Guarnieri.

Entre as principais preocupações estéticas, proporções e coerência definem o modo de pensamento organizacional artístico desde a antiguidade grega e caracterizam toda a elaboração e produção artística ocidental, desde então, até os dias atuais. As discussões apresentadas neste trabalho fundamentam-se no sistema de aplicação de proporções, proposto por Charles Madden (2005) em relação à Seção Áurea, e das relações proporcionais da divisão da obra em meio, um terço e dois terços, desenvolvidas por Elizabeth Rangel (SOUZA, 1995b). As questões relativas a coesão e coerência baseiam-se na Teoria do Texto, ramo da Linguística Textual que aborda os aspectos organizacionais existentes no discurso aplicados ao texto musical.

Relacionadas a aspectos de simetria, as divisões de meio, terço e dois terços representam organizações simples derivadas provavelmente de influências advindas de processos utilizados na retórica – apresentação, desenvolvimento e conclusão – em relação à exposição e desenvolvimento de idéias (SOUZA, 1995b, p. 12).

Menos conhecido e envolvendo relações mais sutis e complexas, o conceito de Seção Áurea tem atraído a atenção de diversos pesquisadores em relação a sua provável influência, consciente ou não, sobre compositores e ouvintes.

Define-se Seção Áurea como a divisão de um segmento de tal forma que o segmento menor está relacionado ao segmento maior na mesma proporção em que o segmento maior relaciona-se com o segmento total, postulada por Euclides, em seus *Elementos*, como *divisão de meio e extremo*. (MADDEN, 2005, p. 7; FETT, 2006, p. 157; ADAMS, 1996, p. 243) – Figura 1.

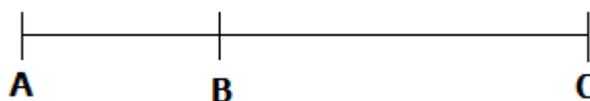


Figura 1 – Divisão de meio e extremo.

Assim, obtém-se a divisão ou proporção áurea quando existir a relação **$AB/BC = BC/AC$** . Esta relação proporcional recebe o nome de τ (*Tau*), mas é mais conhecida pelo símbolo φ (*Phi*), cunhado no início do séc. XX pelo matemático Mark Barr, em homenagem ao escultor grego Fídias (FETT, 2006, p. 158).¹

A Teoria do Texto, ramo da Lingüística que se ocupa dos aspectos concernentes à construção e ao encadeamento de estruturas do discurso, é aqui aplicada como recurso para a compreensão dos elementos de coesão e coerência interna e do conjunto dos *Improvisos*.

A relevância destes dois aspectos – coesão e proporções – é sublinhada pela peculiaridade do conjunto de *Improvisos*, tanto em relação à sua organização (o

¹ Estudos e detalhes mais aprofundados sobre aspectos e propriedades matemáticas dos números relacionados à Seção Áurea podem ser encontrados em DOCZI, 1990; HOWAT, 1983; SANTIAGO, 2002; MADDEN, 2005.

conjunto transcende a sucessão e forma uma unidade), quanto à sua produção (os *Improvisos* foram compostos a partir de improvisações).

No prefácio da edição dos *Improvisos*, de Camargo Guarnieri (GUARNIERI, 1988), Cynthia Priolli comenta que “Os Improvisos, assim como a maioria dos Ponteios, surgiram de improvisações feitas em casas de amigos e gravadas à revelia do autor. Mais tarde, foram transcritos e aproveitados para piano e alguns foram vertidos para orquestra”.

Os *Improvisos* foram compostos ao longo de vários anos, entre 1948 e 1981, e 40 anos depois do surgimento do 1º *Improviso*, em 1988, o compositor os reuniu para uma publicação completa. Nesta edição de 1988, os *Improvisos* não foram colocados em ordem cronológica (que equivaleria a 1, 2, 3, 4, 6, 9, 7, 8, 5, 10).

Em relação à questão da distribuição de várias peças dentro de um conjunto, Dunsby (*apud* SOUZA, 1995a, p. 18) distingue quatro categorias de organização de obras:

- a) peças completamente isoladas;
- b) coleções de peças sem conexão;
- c) obras de muitos movimentos;
- d) grupo de “multi-peças”.

Assim, teríamos como exemplo de peça completamente isolada o *Choro Torturado*, de C. Guarnieri; como exemplo de peças sem conexão, o conjunto de *Polonaises*, de Chopin; como obras de muitos movimentos, as *Sonatas* ou as *Suítes*; e como grupos de multi-peças, o *Carnaval, Op. 9*, de Schumann ou o *Op. 76*, de Brahms. Deve-se entender o termo *multi-peças* como uma referência à coesão e

conexão entre várias peças de um conjunto, de tal forma que, muitas vezes, elas perdem seu sentido se deslocadas do conjunto e tocadas isoladamente.

Camargo Guarnieri organizou a maior parte de sua obra para piano solo (Valsas, Ponteios, Estudos etc.) em grupos. Algumas coleções, como as *Valsas* ou os *Estudos*, são conjuntos de obras individuais que podem ser executadas isoladamente, sem prejuízo do conjunto, pois não formam uma unidade. Obras de outros grupos, como os *Momentos* ou as peças dos cinco volumes dos *Ponteios*, embora possam ser executadas isoladamente, foram organizadas com vistas a um conjunto coerente que pudesse ser executado integralmente, como um todo (GROSSI, 2002, p. 132).

Dispomos, assim, neste material, de dois aspectos relevantes que serviram de ponto de partida para este estudo: a) estas obras surgiram e foram transcritas de improvisações, ou seja, nasceram de um impulso criador de características muito singulares; e b) elas formam um conjunto coerente – o todo adquire uma dimensão que transcende a mera sucessão e se torna uma unidade integrada.

A partir desta percepção, objetiva-se a discussão de algumas questões relevantes ao discurso musical, relativas principalmente aos aspectos *poiético* (produção/improvisação) e *estrutural* (organização/coerência), partindo de alguns pressupostos básicos e fundamentais inerentes ao texto musical e circunjacentes ao universo cultural de influência do compositor.

Em primeiro lugar, concordo que “se um texto é uma unidade que ocorre num quadro de um determinado processo comunicativo, resultante de intenções e estratégias interativas específicas, ele é também um todo estrutural semanticamente coerente” (REIS e LOPES, 2000, p. 66).

Por outro lado, assumo a premissa de Jean-Jacques Nattiez de que “[...] uma análise jamais propõe uma imagem realista da obra estudada que desta revele a essência, mas, sim, uma *construção* que seleciona, no seu objeto, um certo número de aspectos considerados como adequados para explicar a obra” (2003, p. 5).

Esses dois pressupostos – a existência de uma coerência dentro de uma unidade e a proposta de uma construção simbólica para explicá-la – orientam as discussões advindas das várias facetas envolvidas no processo de análise do conjunto de *Improvisos*. Este trabalho está, assim, orientado a partir da perspectiva das proporções enquanto elemento organizador das estruturas do discurso musical e de sua relação com a coerência deste discurso enquanto fator de coesividade.

No Capítulo 2, discutem-se a formação que Guarnieri recebeu e a posição que ocupou no cenário musical brasileiro, durante sua vida. De um lado, a absorção inconsciente e natural dos elementos nacionalistas já arraigados no espírito coletivo, por meio de influências imediatas – exercidas pela música popular enquanto expressão da *alma* nacional, através da dicotomia e interpenetração dos universos rural e urbano – e de influências indiretas – advindas das repercussões e consequências das propostas da Semana de Arte Moderna – mediadas, principalmente, por seu mentor, Mário de Andrade. E de outro lado, a expressão e manifestação dessas influências e seus reflexos em sua produção musical, em seu idiomático e em sua postura como compositor e professor.

No Capítulo 3, os *Improvisos* são apresentados no contexto de sua distribuição na produção de Guarnieri, relacionando-se suas fases estilísticas. O Capítulo 4 discute o aspecto do Guarnieri improvisador e as questões que surgem do processo da improvisação: administração dos fluxos e proporções temporais, atuação de

processos conscientes e inconscientes – intuição e imagem mental – e manutenção de coerência e coesão no discurso musical. Por fim, no Capítulo 5, os *Improvisos* são analisados sob o ponto de vista estrutural e as proporções são aplicadas, em duas abordagens: a) diretamente a partir da partitura (proporção espacial) e b) a partir de gravação (proporção temporal).

Embora muitos trabalhos estejam surgindo nessa área, ainda permanece uma grande lacuna em relação a muitos aspectos concernentes a questões ligadas a proporções. Os processos pré-composicionais, em geral, ainda são pouco conhecidos, e ainda não existe um suporte histórico mais sólido que permita a identificação do uso – consciente ou intuitivo – de determinados processos de elaboração musical (TATLOW, 2001b, p. 231).

O propósito maior deste trabalho repousa, então, no desejo de uma contribuição efetiva para a abordagem de processos de organização e de elaboração de materiais musicais, a partir de um conjunto de obras único. Essas obras, nascidas do processo de improvisação de um grande compositor, fornecem uma oportunidade rara e um material riquíssimo para estudos que não se extinguem aqui: as portas se abrem e permanecem abertas.

No atual panorama musical brasileiro – e, em especial, no âmbito da análise musical – este tipo de trabalho se justifica por uma necessidade lógica e natural, uma vez que ainda não são suficientemente numerosos tais tipos de abordagens. Faltam-nos diferentes posições e pontos de vista abalizados sobre aspectos e questões da música brasileira – e, principalmente, de sua produção – que poderiam e deveriam servir de parâmetros comparativos que pudessem fornecer uma gama

mais abrangente de conhecimentos e, conseqüentemente, um aprofundamento das pesquisas.

O fascínio pelo ineditismo é saudável enquanto preenche lacunas, mas corremos o risco de nos manter em águas rasas. Sabiamente, Nattiez recomenda que “[...] toda nova análise de uma obra deveria, de início, se fundar sobre a comparação das análises já existentes. Isto permitiria dar à nossa disciplina o caráter cumulativo que lhe falta com freqüência” (NATTIEZ, 2003, p. 6).

Ademais, enquanto intérpretes, buscamos aliar o que deveria ser a busca de uma *interpretação pessoal* – com todas as implicações e significações que a expressão encerra – com o que a obra deve expressar através das supostas intenções do compositor. Embora esta seja uma equação difícil de equilibrar, importa achar um meio de transcender a simples resolução de problemas técnicos e expressivos básicos e buscar um aprofundamento cada vez maior na compreensão e apreensão dos elementos que não podem ser expressos graficamente.

“Se alguém tenta compor sem um profundo conhecimento da linguagem musical, o resultado é quase sempre um contra-senso” (SOUZA, 1995a, p. 9). Se tal afirmação é uma verdade para o compositor, menor não pode ser para o intérprete, que é veículo de transmissão e elo de comunicação entre as idéias do compositor e as percepções do ouvinte.

O presente trabalho fundamenta-se, assim, em minha profunda convicção de que o conhecimento dos mecanismos que norteiam o processo de criação é de grande relevância para a concepção que o executante desenvolve, fornecendo inusitados *“insights”* – novas possibilidades de visão e de abordagem – que, ao final, pavimentarão uma larga via de subsídios interpretativos essenciais para a

compreensão de uma obra musical, e que certamente trarão conseqüências que afetarão, de maneira decisiva, o resultado final.

2. QUESTÕES DE BRASILIDADE

Neste capítulo, procura-se delinear a abrangência das influências recebidas por Camargo Guarnieri, no âmbito de seu pensamento musical e de sua postura como compositor. Duas tendências destacam-se e mesclam-se, configurando as características mais marcantes do compositor: a) a utilização de elementos oriundos do folclore brasileiro, que ajudam a determinar o conteúdo das obras, e b) o emprego de procedimentos composicionais provenientes da tradição europeia e o esmero pela forma, que determinam os aspectos estruturais das obras (CAVAZOTTI, 1999, p. 2).

As influências que ajudaram a moldar estas tendências são divididas em diretas e indiretas. Influências imediatas podem ser percebidas no contexto cultural em que o compositor e o próprio país estavam imersos nas primeiras décadas do séc. XX – rápidas transformações sociais, coexistência de elementos rurais e urbanos que se dicotomizam cada vez mais, a busca de uma identidade cultural nacional, entre outros. Influências indiretas são as recebidas por Guarnieri durante sua formação musical, através do contato com seus dois principais mentores: Lamberto Baldi, que lhe propiciou uma sólida base em contraponto, harmonia e composição e

Mário de Andrade, com sua postura estética nacionalista e intensa participação na Semana de Arte de 1922.

Mário de Andrade afirmava que “a realidade que o movimento modernista impôs era caracterizada pela fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (*apud* REZENDE, 2002, p. 73).

Camargo Guarnieri representou, em sua obra, a síntese desta proposta de uma maneira fiel e eloqüente, aglutinando em sua linguagem elementos nativos e universais, sempre atento às possibilidades inovadoras, mesmo mantendo uma postura estética arraigada nos moldes da perfeição formal clássica.

2.1 A CONSCIÊNCIA NACIONALISTA

Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, que contribuiu decisivamente para que esse novo estado de consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, [...] mas como tendência coletiva (ANDRADE, 1939/91, p. 25)².

Os primórdios dessa consciência nacional arraigada coletivamente no espírito brasileiro podem ser rastreados desde o final do séc. XIX e, embora ela talvez tenha sido deflagrada durante o movimento modernista – tendo a I Guerra Mundial e as profundas transformações sociais sofridas pela Europa como pano de fundo inspirador – suas origens merecem discussão.

Nesse processo de desenvolvimento social da música – evolutivo e idealista, na visão positivista de Mário de Andrade – dois aspectos caminham paralelamente

² Mário de Andrade considerava as manifestações de Nepomuceno ou de Alexandre Levy, embora germinais, como ocasionais e não significativas enquanto manifestação cultural de uma nação (*id. ibid.*).

até o surgimento da proposta de sua fusão: a cultura popular e a reação erudita a essa cultura.

Em *A Evolução Social da Música*, de 1939, Andrade segue o trinômio Deus/Amor/Espírito Nacional para traçar um panorama evolutivo que vem do alto do poder colonizador e, aos poucos, se espraia pelo povo, que absorve e transforma, deglute e assimila as influências recebidas. Assim, antes de encarnar um espírito autêntico, de características genuínas, próprias, Andrade vê as primeiras e principais sementes plantadas pela música a serviço da Igreja – que desemboca na grande figura do Pe. José Maurício e nas grandes danças dramáticas – e pela música sensual burguesa, que afluía nos salões – “a modinha, queixa de amores” – e no teatro romântico musicado, “válvula de escapamento de paixões” (p. 23-24).

Foi no bojo dessa empreitada – e nas ramificações e extensões de sua ampla influência – que se firmaram, aos poucos, as identidades regionais, com suas peculiaridades e sotaques característicos. Darcy Ribeiro identifica uma protocélula étnica, embrionária, uma matriz cultural, diferenciada e autônoma em seu processo de desenvolvimento, surgida já no primeiro século de colonização e que se difundia em vários núcleos, a que ele chama de ilhas-Brasil: “cada uma delas singularizada pelo ajustamento às condições locais [...] mas permanecendo sempre como um renovo genésico da mesma matriz” (1995, p. 269).

Tais *ilhas* desenvolviam-se como identidades culturais, econômicas e sociais próprias e principiaram a caracterizar as várias faces que constituem a nacionalidade brasileira, daí emergindo os diversos “Brasis” – o Brasil-crioulo, o Brasil-caipira, o Brasil-sertanejo, o Brasil-caboclo etc.

Essas ilhas-Brasil operaram como núcleos aglutinadores e aculturadores dos nossos contingentes apressados na terra, trazidos

da África ou vindas de Portugal e de outras partes, dando uniformidade e continuidade ao processo de gestação étnica, cujo fruto é a unidade sociocultural básica de todos os brasileiros (RIBEIRO, 1995, p. 270).

Essa unidade sociocultural, todavia, aglutinou-se paulatinamente, embora permeada por um distanciamento social entre as manifestações populares e eruditas. E, apesar mesmo desse distanciamento, sempre estabeleceu-se um diálogo tácito entre os universos erudito e popular que, embora ilhados em seus contextos privados ou públicos, curtiam um namoro sutil em que um influenciava o outro a uma distância segura, caminhando e se desenvolvendo paralelamente, como se um desconhecesse a existência do outro (FREITAG, 1985, p. 30). Foi assim, por exemplo, que os cânones musicais religiosos difundiram-se nas ladainhas festivas populares e a modinha pulou a janela dos salões para as serenatas das esquinas.

E é a partir deste delineamento germinal que Andrade vê surgir, finalmente, a aurora do espírito genuinamente pátrio, expressão máxima da *alma* nacional, incorporado nas entranhas das manifestações musicais brasileiras: a música popular.

Nos últimos dias do Império e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros do choro e a evolução das toadas e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (ANDRADE, 1939/91, p. 24).

Para Mário de Andrade, portanto, existe uma manifestação pura, ideal, que assume a forma de manifestação popular e que deveria ser absorvida e transformada pelos compositores, uma vez que a considerava inconsciente. Sua postura intelectual reflete um panorama positivista eivado de influências românticas em que a música evolui até o ponto de assumir uma identidade, mas cabe ao erudito transformá-la em arte, despojando-a de suas funções sociais e dotando-a dos atributos considerados

verdadeiramente artísticos – a transformação pela consciência, a purificação pelo desinteresse:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isto é, imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1928/62, p. 16).

Além disso, Andrade ainda via a necessidade, para afirmação de uma consciência nacional legítima, do nascimento de uma figura que incorporasse todos os anseios de uma representação total desta consciência e que transcendesse toda e qualquer tendência estética sem deixar de refletir as

[...] realidades profundas da terra em que se realiza. E então nossa música não será mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo. Por enquanto nos falta é o gigante (ANDRADE, 1939/91, p. 26).

Esta necessidade do gigante que rompe barreiras e cria um novo universo, numa atitude prometéica – como Dante, Shakespeare, Monteverdi e Beethoven – representa a encarnação do herói romântico, semidivino e primogênito, que identifica, com sua marca indelével, a identidade da raça ou nação. Darcy Ribeiro vê nesta projeção um reflexo do caráter espúrio, bastardo, de toda nossa cultura erudita e popular:

Cada gesto criativo nosso, uma vez esboçado, está condenado a cair neste reduto, que é o universo a que pertencemos. Trata-se, portanto, para todos os artistas criadores, de um desafio que não é a busca singular do bizarro e sim o esforço de ser o melhor do mundo (RIBEIRO, 2004, p. 264).

Esta necessidade já era compartilhada por Alberto Nepomuceno, que observa, numa entrevista em 1917,

[...] estes elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores. [...] será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos

regionalistas que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como o são a alma e o povo do sertão? (*apud* CORRÊA, 1996, p. 31)

Todavia, a visão andradiana, aliada a sua estatura cultural e influência como pensador e crítico musical,

[...] logo elevaram suas palavras à categoria de dogmas a serem seguidos por todos os compositores brasileiros. Observa-se, portanto, que dois tipos de ditadura estabeleceram-se no Brasil na década de 30: a política, exercida pelo presidente Getúlio Vargas, e a musical, exercida pelo nacionalismo de Mário de Andrade (CAVAZOTTI, 1999, p. 3).

2.2 O CAIPIRA NA METRÓPOLE

Além deste contexto filosófico e conceitual, recebidos através do contato com Mário de Andrade, dois elementos de cunho social e de abrangência mais ampla podem ser percebidos como geradores de inspiração e influência, não somente na formação e na afirmação de seu estilo como compositor, mas em toda a produção musical de Camargo Guarnieri. Estes elementos são a repercussão da Semana de Arte Moderna no pensamento cultural brasileiro e o contato com as manifestações populares e sua utilização como material de inspiração.

Inicialmente, como visto, houve um longo processo de assimilação de influências de culturas estrangeiras e a formação progressiva de uma identidade cultural. De um lado, a cultura predominante das classes mais elevadas desejava manter sua hegemonia a uma distância segura, impondo conceitos e dogmas que “[...] se edificam estilizados como implantações ultramarinas da civilização européia, conformados de acordo com os estilos nela prevalecentes e que só incidentalmente se contaminaram com elementos locais” (RIBEIRO, 2004, p. 263).

De outro lado, a aceitação e o interesse no conhecimento, no resgate, na catalogação e na absorção dos elementos da cultura popular, por parte de um grupo de intelectuais engajados, permitiu uma nova visão e uma nova abordagem de um todo cultural.

A Semana de Arte Moderna, que aconteceu em Fevereiro de 1922 e foi o marco culminante desse processo, desencadeando uma revolução cultural no Brasil, pode ter o seu desenvolvimento dividido em três fases:

a) Uma fase inicial, iconoclasta, que quebra barreiras e tenta abrir portas, e que vai da exposição de Anita Malfatti, em Dezembro de 1917, até a Semana de 1922;

b) A fase chamada "heróica", que vai de 1922 a 1930, e representa um período turbulento de "experimentação de propostas, produção febril e a construção de uma nova estética";

c) A fase de maturação e estabilização, que vai de 1930 a 1945, e mostra a consolidação e a divulgação ampla desta nova postura estética. (REZENDE, 2002, p. 9)

É durante a fase heróica que Camargo Guarnieri mantém intenso contato com Mário de Andrade e é durante a fase de estabilização das propostas modernistas que Guarnieri afirma-se como compositor e define seu estilo. Conscientemente ou não, absorve a concepção de mundo da visão modernista e, de uma maneira muito pessoal, defenderá esta postura por toda sua vida.

Além disso, em 1937, participa, como bolsista e representante oficial do Departamento de Cultura de São Paulo, da I Conferência Afro-Brasileira, na Bahia, onde realiza intensa pesquisa etnológica, registrando ritmos, melodias e outras

manifestações folclóricas e populares (VERHAALEN, 2001, p. 34; GROSSI, 2002, p. 18).

Tendo nascido e sido criado em uma pequena cidade interiorana, Guarnieri teve a oportunidade de conviver com uma realidade social que sofria mudanças aceleradas. No séc. XX, e principalmente durante a ditadura de Getúlio Vargas, a monopolização da terra e a ampliação das monoculturas levaram a uma evasão da população rural e sua migração para as cidades, que incharam numa urbanização caótica, sufocando as manifestações tradicionais, e tornando-se um meio onde “não há mais lugar para as formas de vida não mercantis do caipira, nem para a manutenção de suas crenças tradicionais, de seus hábitos arcaicos e de sua economia familiar” (RIBEIRO, 2004, p. 198-199; 390).

Nesse processo, duas conseqüências afloram e se interpenetram, embora aparentemente contraditórias. A primeira é o distanciamento das manifestações culturais urbana e rural, as classes mais pobres tentando sobreviver e manter vivas suas tradições e as classes mais ricas, com acesso facilitado às inovações tecnológicas, mantendo sua hegemonia. Como pontua Darcy Ribeiro,

Frente a essa cultura popular, ou vulgar, mesmo a antiga cultura erudita – mais influenciada por concepções estrangeiras, mais receptiva a novos valores e a novas formas de expressão – contrastava com o ‘moderno’ em face do arcaico. Nas cidades e vilas, essa modernidade impregnou desde cedo amplas parcelas da população, diferenciando-as das massas rurais por atitudes relativamente mais racionalistas, impessoais e menos conservadoras (RIBEIRO, 2004, p. 264).

Por outro lado, uma segunda conseqüência que resulta desse processo cultural é justamente a interpenetração desses universos, tão distanciados economicamente, mas tão próximos num nível menos palpável, mais inconsciente, o que leva

Mário de Andrade a afirmar, paradoxalmente, que é justamente este distanciamento o fator de aproximação cultural entre as parcelas sociais:

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. [...] Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cidade acaba, o campo principia (ANDRADE, 1928/62, p. 167).

Sob este ponto de vista, inserido num amplo contexto sociocultural, pode-se dizer que Guarnieri já nasce brasileiro. Sua afirmação de que já escrevia música brasileira mesmo antes de conhecer Mário de Andrade (GROSSI, 2002, p. 51) retrata uma absorção muito primordial, em sua carreira, de todos esses elementos que já faziam parte da cultura da pequena cidade em que fora criado³. Guarnieri traça, pois, um caminho bem diverso de Villa-Lobos, por exemplo, que, mesmo sendo um músico popular de profissão, “poucos anos depois da finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado” (ANDRADE, 1939/91, p. 25).

Guarnieri foi fiel a estes princípios, incorporados desde tenra idade musical, durante toda sua vida, mesmo tendo posteriormente absorvido elementos considerados alienígenas em seu idioma – como a utilização de séries dodecafônicas, em seu *Concerto para piano e orquestra n.º. 5* e no *Choro para viola e orquestra*, ou a expansão do atonalismo, na última fase.

E, apesar da amizade e devoção demonstradas ao mestre durante toda sua vida, era dono de personalidade forte, mantendo sempre, desde o início de sua carreira, firme convicção de seus próprios ideais estéticos. Assim,

³ Guarnieri nasceu em Tietê, interior de São Paulo, a 120 km a noroeste da capital.

[...] a pregação de Mário, segundo a qual o compositor que se quisesse 'nacional' teria que pesquisar sistematicamente nosso populário para fazer obra significativa (ou 'funcional') da 'realidade nacional', nunca foi levada realmente a sério por Guarnieri (SILVA, 2001, p. 163).

E embora talvez não satisfizesse a exigente necessidade do gigante aos olhos de Mário de Andrade e coubesse a Villa-Lobos plasmar a figura do gigante nacional, Guarnieri sem dúvida cumpriu o papel de elevar a música brasileira ao patamar do ideal da fase que Mário chamava de "[...] cultural, livremente estética, se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza" (ANDRADE, 1939/91, p. 26).

3. CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA DOS *IMPROVISOS*⁴

Há um consenso entre os autores em se dividir a vida produtiva de Camargo Guarnieri em três fases: Laís de Souza Brasil e Nilson Lombardi estabelecem uma primeira fase que vai de 1928 a finais da década de 40, em que o compositor atinge sua maturidade musical; uma segunda fase que abrange o período de 1950 – ano da publicação do manifesto *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* – até meados da década de 60; e uma terceira fase, a partir daí até o final da vida do compositor, quando acontece um refinamento de sua linguagem musical (GROSSI, 2002, p. 82 e ss.).

Lutero Rodrigues obedece às mesmas divisões, mas subdivide algumas fases, estabelecendo cinco períodos:

- a) Fase de formação: 1928 – 1940
Fase de afirmação: 1940 – 1950
- b) Fase nacionalista de combate: 1950 – 1965
- c) Fase nacionalista essencial: 1965 – 1982
Fase final: 1982 – 1993 (*id. ibid.*)

⁴ Detalhes mais aprofundados sobre a biografia de C. Guarnieri podem ser encontrados em VERHAALLEN, 2001; SILVA, 2001 e GROSSI, 2002.

Quando compôs e publicou, em 1948, o *Improviso I*, Guarnieri já era um compositor maduro, consagrado e reconhecido nacional e internacionalmente. Obras importantes solidificavam e avolumavam seu extenso catálogo de composições, abrangendo os mais diversos gêneros, da música de câmara à sinfônica, das miniaturas às grandes formas. Em vinte anos de produção, Guarnieri se afirmava como um dos mais importantes compositores brasileiros (VERHAALEN, 2001, p. 30-44).

O *Improviso I* foi composto no Rio de Janeiro, em 1948, em casa de seu professor Antônio Leal de Sá Pereira e dedicado a sua esposa, Nayde Alencar de Sá Pereira. O *Improviso I* nasce exatamente no final da primeira fase, marcada por uma intensa atividade de aprendizagem, nos anos iniciais – com uma sólida formação com Ernani Braga, Sá Pereira, Lamberto Baldi e, principalmente, o convívio com Mário de Andrade – e marcada também por intensa produção, viagens internacionais e premiações em vários concursos. (*id. ibid.*)

O *Improviso II* surge em 1960 e foi inicialmente chamado “Homenagem a Villa-Lobos”, um tributo ao compositor que muito admirava e que havia morrido no ano anterior. Foi composto no dia 13 de Março de 1960, em Paris, e dedicado ao pianista José Eduardo Martins (MENDONÇA, 2001, p. 417). Após a morte de Villa-Lobos, Guarnieri, tornou-se presidente honorário da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira de nº 57, cujo patrono é Leopoldo Miguez. De 1956 a 1960, tornara-se assessor de Clóvis Salgado, então Ministro da Educação e Cultura, chegando a elaborar um projeto para a reestruturação da Educação Musical no Brasil, que, no entanto, jamais se concretizou (VERHAALEN, 2001, p. 48-49).

Uma extensa agenda como regente e intensa atividade didática marcaram estes anos da segunda fase, que Lutero Rodrigues chama de “nacionalista de combate” devido às repercussões do manifesto de 1950, quando Guarnieri assume posição de ferrenho defensor do nacionalismo musical e cria sua própria escola de composição, formando uma nova geração de importantes compositores.

Os oito restantes *Improvisos* – de 3 a 10 – foram compostos entre os anos 1970 e 1981, dentro da fase “nacionalista essencial”, em que Guarnieri destila seu estilo, tornando-o mais refinado, sintético e universal, fase principalmente marcada pela fundação, em 1975, da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

O *Improviso III* surgiu em Outubro de 1970 e foi dedicado a Sônia Muniz. O *Improviso IV* foi composto também em 1970, em casa de Alan Fisher, cônsul dos Estados Unidos, em São Paulo e dedicado a sua filha Stephanie Fisher. O *Improviso VI*, composto em 04 de Dezembro de 1974, foi dedicado a Helenice Audi. O *Improviso IX* foi composto em Uberlândia, em 20 de Agosto de 1975, e foi dedicado à pianista Zuleika Rosa Guedes. O *Improviso VII* é de 1978, e foi dedicado a Maria Luíza Póvoa da Cruz. O *Improviso VIII* foi composto em maio de 1980 e foi dedicado a Raulice Baía, e os *Improvisos V* e *X* foram compostos em São Paulo, em 1981 (MENDONÇA, 2001, p. 417; 539).

Os *Improvisos* foram estreados no Anfiteatro de Convenções e Congressos da Universidade de São Paulo, em 1983, pela pianista Cynthia Priolli, que os gravou em 1985. Toda a coletânea dos dez *Improvisos* foi editada em conjunto, em 1988, pela editora Ricordi Brasileira. Os *Improvisos I, III, IV, VI, VII e VIII* foram transcritos para orquestra pelo compositor (*id. ibid.*).

A guisa de resumo, apresento um quadro para melhor localização dos Improvisos, inseridos no contexto biográfico do compositor:

Fases	1ª		2ª	3ª						
Brasil Lombardi	1928-1950		1950-1965	1965-1993						
Rodrigues	Formação 1928/40	Afirmação 1940/50	Nacion. Combate 1950/65	Nac. Essencial 1965/82					Fase final 1982/93	
Improvisos	-	1948 1	1960 2	1970 3, 4	74 6	75 9	78 7	80 8	1981 5, 10	-
Idade	-	41	53	63	67	68	71	73	74	-

Quadro 1 – Localização biográfica dos *Improvisos*

4. IMPROVISO E IMPROVISAÇÃO: ato e processo, forma e proporções

Neste capítulo, discutem-se aspectos inerentes aos processos criativos envolvidos no ato de composição, especialmente aqueles relacionados ao Improviso – enquanto produto, obra acabada – e à improvisação como maneira peculiar de criação artística musical. Relacionam-se, ainda, os elementos primordiais que entram em jogo no momento da criação e estabelecem meios e recursos de estruturação e configuração das idéias – intuição, organização formal, princípios de ordenação e outros.

Neste trabalho, aborda-se o processo de improvisação na música chamada erudita, de tradição europeia – principalmente de herança romântica – que, embora compartilhe elementos comuns com outros tipos de improvisação (como o jazz ou a improvisação livre, por exemplo), mantém algumas características peculiares em sua estrutura.

Como manifestação artística, a improvisação é uma atividade única, que engloba aspectos criativos manifestando-se tanto no sentido da produção quanto no da execução, o que lhe confere um caráter exclusivo de complexidade.

Fayga Ostrower considera a criatividade “um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial, uma de suas necessidades” (1986, p. 5). Uma das mais

profundas pensadoras do processo criativo artístico, Ostrower estabelece as bases de uma visão ampla e abrangente dessa atividade em termos de princípios básicos que norteiam sua abordagem:

a) a criatividade e a criação, o processo e o produto, as potencialidades e a realização das potencialidades como elementos indissociáveis inseridos num contexto cultural, “em cujas necessidades e valorações se moldam os próprios valores da vida.” (*id. ibid.*)

b) a idéia de que toda criação envolve princípios de ordenação e configuração, organizados em termos de *forma*;

c) os processos criativos manifestando-se como atuações de caráter simbólico, que ajudam a tornar conscientes os processos intuitivos, através de uma intencionalidade manifestada como “mobilização latente seletiva” (*id.*, p. 9-10);

São esses três elementos – indivíduo e obra inseridos no contexto social e cultural, a organização formal e o caráter simbólico da manifestação da intuição – os norteadores das discussões que se seguem nos próximos tópicos.

4.1 IMPROVISAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Pertencente à família de obras que não possuem uma forma predeterminada – como o Prelúdio, a Fantasia, a Tocata, o Estudo e o Capricho – o Improviso surge de um estímulo melódico, uma seqüência harmônica ou uma configuração rítmica que lhe servem de mote e se prestam a um livre desenvolvimento. São determinantes a fantasia do autor, seus conhecimentos da linguagem musical e sua capacidade de tomada de decisão durante a execução (BAS, 1947, p. 198).

Embora “carregado de intenso colorido emocional, expressando estados de alma, confissões amorosas e revelando uma mensagem musical subjetiva” (PRIOLLI, *in* GUARNIERI, 1988), e sendo criado no momento mesmo da execução, o Improviso deve, no entanto, se amoldar a um planejamento prévio, que delineie uma pequena estrutura e que lhe sirva de esteio e norteamento. O intelecto, a experiência e a sensibilidade se unem para dar acabamento a uma estrutura que deve ser coesa e esteticamente satisfatória.

Além disso, a diferença crucial entre o processo composicional e o processo de improvisação reside na velocidade da produção do resultado final. Embora ambos os processos requeiram repertórios de padrões e decisões concernentes a estrutura e direção e sejam regidos por uma ampla gama de condições coercitivas, suas características diferem na maneira como são acessados os dados disponíveis. Numa obra mais elaborada, o compositor administra o fluxo de seu trabalho em termos de objetivos estruturais de maior amplitude, mantendo em vista a unificação de materiais, rejeitando possíveis soluções até encontrar aquela que consiga preencher seus propósitos. Na improvisação, as decisões têm de ser tomadas com rapidez e com a participação de outros critérios seletivos (SLOBODA, 1986, p. 149).

Em outras palavras, a improvisação pode ser definida como um processo dinâmico e altamente complexo, que envolve estreita relação entre estratos mentais conscientes e pré- ou subconscientes – manifestados nas esferas intelectual, cognitiva e emocional –

[...] uma seqüência de seções não sobrepostas, cada qual contendo um número de eventos musicais chamados *grupos de eventos* (*event clusters*). A improvisação é uma união ordenada desses eventos. A geração de cada grupo é baseada em eventos prévios, num referente, memória de longo prazo e objetivos imediatos (PRESSING, *apud* GABRIELSSON, 1999, p. 513).

Os eventos prévios podem ser resumidos como o conjunto de materiais disponíveis e o ambiente propício à elaboração destes materiais, dispostos sobre um patamar referencial (procedimentos idiomáticos existentes em sistemas culturais específicos – o barroco, por exemplo) – que constitui o substrato acessado pela memória de longo prazo para se atingir objetivos imediatos.⁵

Assim, a partir desses elementos, analisando de maneira geral o processo de improvisação, percebem-se três fatores que se tornam relevantes ao considerarmos a interação entre o improvisador e os elementos que o cercam: o tempo, o ambiente e a intuição.

A inter-relação entre tempo presente e passado – que se manifesta como presentificação do passado – determina a administração do fluxo de idéias a serem elaboradas durante o processo, pois, embora efêmera, a improvisação tem que lidar com aspectos temporais complexos que envolvem memória de curto e de longo prazo.

Assim,

[...] o tempo se delinea como resultado de uma atitude, intencionada ou não, [...] com relação ao passado: são as sínteses da memória. A síntese ativa da memória se dá quando a premeditação age com controle, pleno ou parcial, trabalhando sobre elementos que estão disponibilizados no plano (COSTA, 2002, p. 7).

Como ambiente da improvisação, entende-se um espaço, ao mesmo tempo real e virtual em que se delinham os processos de elaboração. O espaço virtual é representado pelo próprio improvisador em relação ao seu corpo e instrumento e envolve uma relação complexa entre gesto, corporalidade e percepção (COSTA, 2002, p. 7; CLARKE, 2005, 170). O espaço real envolve também aspectos sociais de

⁵ Comparar com COSTA, 2002, p. 5-7.

interação entre o improvisador e outros improvisadores e entre o improvisador e sua audiência (CLARKE, 2005, p. 173). Assim,

Há uma complementaridade interessante entre composição e improvisação neste aspecto: a composição pode ser vista como uma maneira de determinar uma estrutura musical que tem como consequência a construção de certos tipos de contexto social e conjuntos (*sets*) de relações interpessoais. [...] Na improvisação, o inverso ocorre com muita frequência: determinado contexto social é estabelecido [...] e as interações musicais são então uma consequência da natureza desses relacionamentos sociais (*id.*, p. 175).

Além do mais, no processo de improvisação, como no de composição, a intuição desempenha um papel relevante na concepção da obra a ser executada. Estando na base de todos os processos criativos, é a intuição que orienta as relações entre os processos cognitivos que levam à inspiração e à organização da forma.

Antes dos detalhes, vem-nos a visão de um contexto geral, isto é, de um conjunto de possibilidades que supomos e em seguida verificamos. [...] Buscando as coisas e relacionando-as, procuramos vê-las orientadas em um máximo grau de coerência interna, pois que nessa coerência elas podem ser referidas para nós, podem ser vividas e tornar-se significativas (OSTROWER, 1986, p. 65).

É interessante notar que esta visão imediata que aporta à mente num afluxo de inspiração faz parte da natureza artística do criador, sendo compartilhada por muitos compositores – Mozart, Beethoven, Schoenberg, Strawinsky, Hindemith e outros (SLOBODA, 1986, p. 118 e ss.).

Dois testemunhos ilustram de maneira significativa esse processo e mostram o quanto os processos composicionais envolvem aspectos não acessíveis à consciência:

O compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a obra em sua totalidade, como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração (SCHOENBERG, 1996, p. 28).

Esta visão do processo criativo pode ser percebida na análise dos esboços de compositores como Beethoven e Strawinsky, por exemplo, que mostram apenas as anotações mais rudimentares para manter o fio condutor da inspiração, que deve ser preenchida e completada com trabalho posterior (SLOBODA, 1986, p. 105 e ss.).

E, na visão de Hindemith, é justamente esta concepção de totalidade, que aflui sem intermediários, um parâmetro de distinção entre o trabalho de um grande compositor e o de um músico amador:

Um criador genuíno possui o dom de ver – iluminada aos olhos da mente como pelo clarão de um raio – uma forma musical completa [...]; e ele deverá ter energia, persistência e habilidade para trazer essa forma assim concebida à existência, de forma que mesmo após meses de trabalho nenhum dos detalhes desta imagem fotográfica deve ser perdido (*apud* SLOBODA, 1986, p. 120).

Embora sejam visões um tanto exageradas do processo composicional e não reflitam uma universalidade entre os compositores, elas indicam que, analogamente, os processos subconscientes de conhecimento de base que geram improvisação necessitam estar suficientemente automatizados e internalizados (através de memória de longo prazo e da prática e da experiência de *performance*), a fim de que os recursos utilizados para gerar um resultado estejam livres para se focar no desenvolvimento da coerência e de unidade estrutural (KENNY e GELLRICH, 2002, p. 121).

Devido à volatilidade das variáveis envolvidas no processo de improvisação e da impossibilidade de acesso a processos subconscientes, os pesquisadores encontram dificuldades para replicar condições experimentais controladas que possam ser analisadas *a posteriori* (*id. ibid.*). Mesmo assim, dois modelos teóricos foram criados para melhor compreensão e reprodução dos constructos teóricos dos processos que geram improvisação.

Na Figura 2, pode-se visualizar o modelo de Johnson-Laird (1991, *apud* KENNY e GELLRICH, 2002, p. 121), baseado em simulação por computador do conhecimento de base de um improvisador, e que esclarece muitos dos mecanismos envolvidos no processo de criação espontânea.

Num nível mais profundo, o improvisador deve absorver e apreender, através de processos de internalização e de automatização, estruturas básicas (encadeamentos de acordes, fórmulas e padrões melódicos, rítmicos etc.). Esta aquisição é influenciada pelo referente cultural geral e forma a sua base de conhecimentos. Este primeiro nível é acessado por memória de longo prazo, inconscientemente. Num segundo nível, ocorrem decisões estéticas concernentes à estrutura básica do referente (contornos melódicos, encadeamentos específicos, condução da estrutura geral da improvisação), a fim de gerar, num terceiro nível, a improvisação realizada.

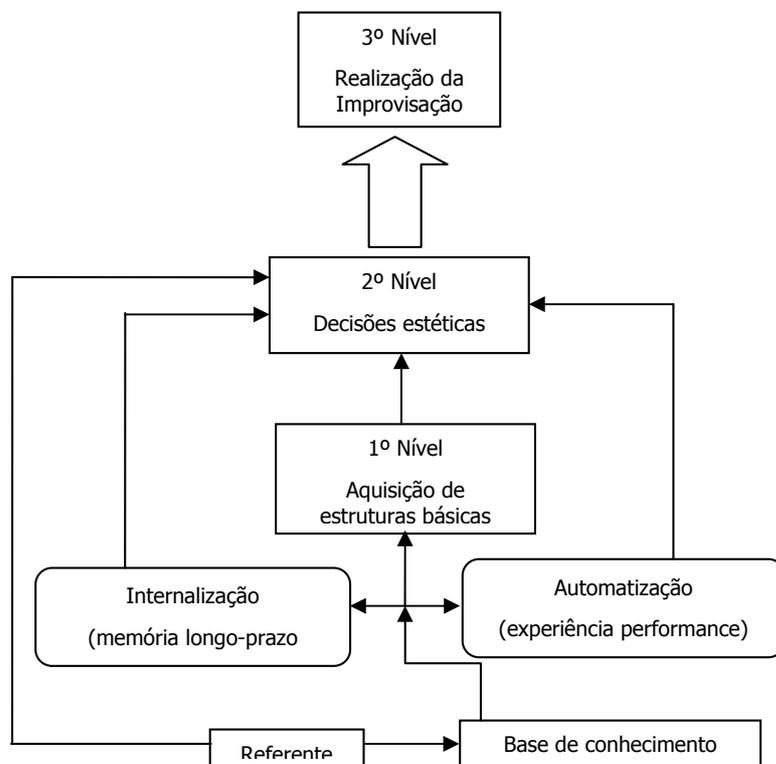


Figura 2. Modelo generativo da improvisação, de Johnson-Laird (1991, *apud* KENNY e GELLRICH, 2002, p. 121).

O segundo modelo (Figura 3) foi desenvolvido por Martin Gellrich (KENNY e GELLRICH, 2002, p. 124), a partir de sua própria experiência e de entrevistas com improvisadores, e apresenta as ocorrências mais comuns durante o processo de improvisação.

O diagrama representa uma linha do tempo, com o início e o fim da improvisação. A partir de determinado momento, e em qualquer ponto da improvisação, eventos musicais podem ser antecipados, planejados e projetados no futuro ou recordados de eventos já acontecidos. Mais comumente, eventos de curto e médio prazo são mais facilmente acessados e utilizados, enquanto eventos de longo prazo dependem da habilidade de controle consciente de execução (durante frases mais lentas ou quando padrões preestabelecidos são articulados automaticamente).

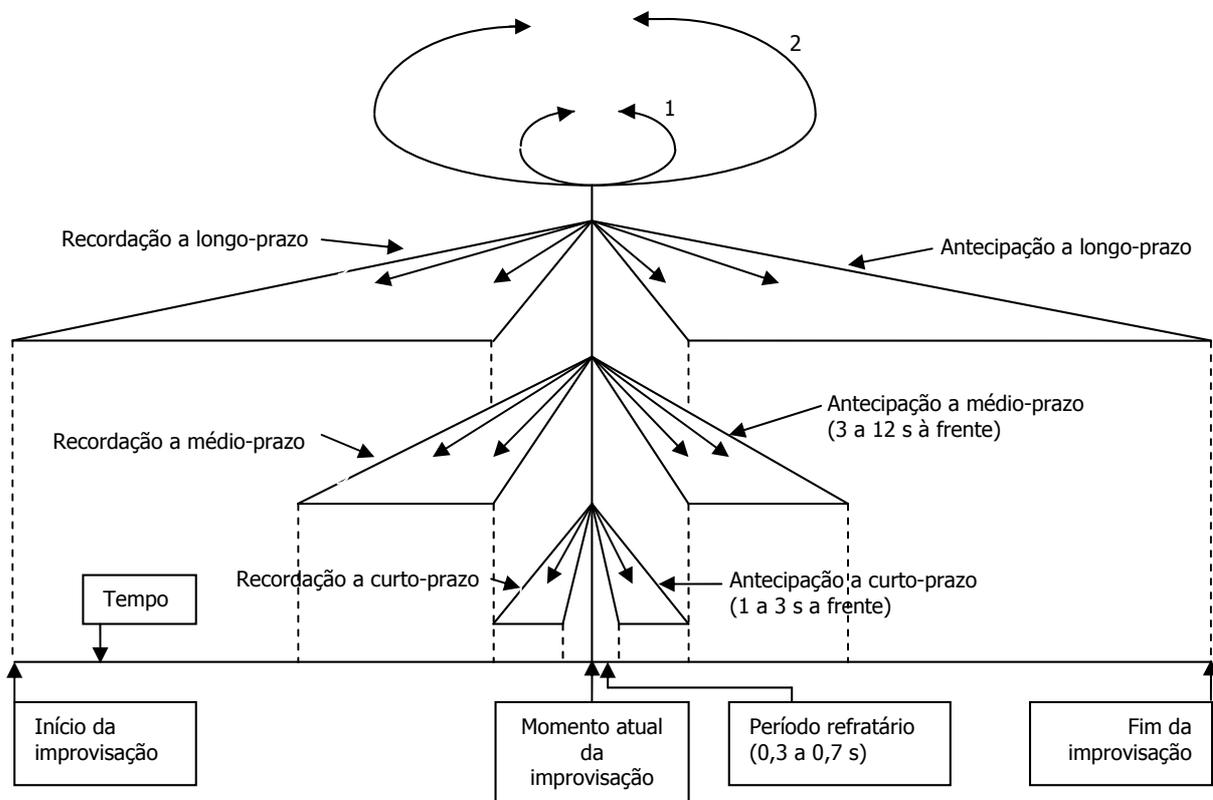


Figura 3. Modelo de processos mentais durante improvisação. Gellrich (2001) – KENNY e GELLRICH, 2002, p. 124.

[1 e 2: Processos de *feedback* entre antecipação e recordação a curto-prazo (1) e entre antecipação e recordação a médio-prazo (2)]

Por fim, embora desenvolvido para descrever processos ocorrentes e utilizados no ato composicional, ou seja, na abordagem de obras estruturadas a partir de um trabalho que se desenvolve mais lentamente do que o processo de improvisação, o esquema de Sloboda (1986) pode ser adaptado igualmente ao processo de improvisação e torna-se útil para esclarecer o desenrolar do pensamento do improvisador sob um ponto de vista composicional, a partir do enfoque do planejamento da estrutura da improvisação até sua realização final.

Esse esquema possui a vantagem de abordar o processo improvisatório de maneira mais linear e a partir de uma visão do processo de planejamento da improvisação, complementando os dois modelos teóricos apresentados. Embora as terminologias apresentadas nos três modelos e as abordagens sejam um pouco diferentes entre si, não é difícil fazer a transposição dos termos e estabelecer uma correlação entre eles.

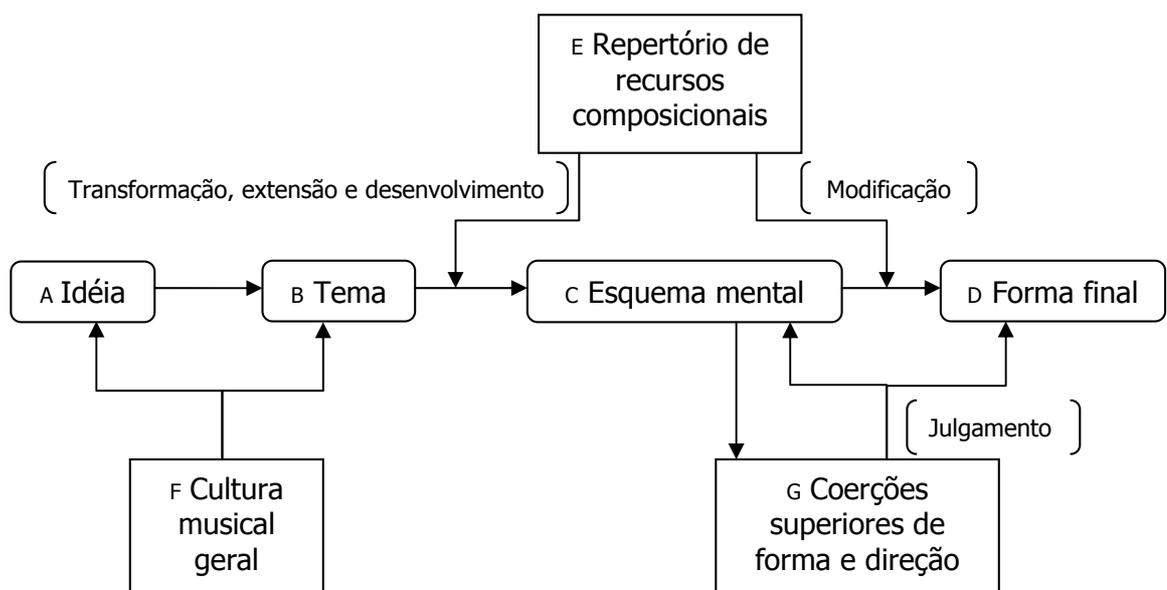


Figura 4 – Diagrama de processos composicionais aplicado à improvisação. Adaptado de Sloboda (1986), p. 118.

Nesse diagrama, as caixas quadradas denotam um tipo de conhecimento ou estrutura armazenado em memória de longo prazo, sendo acumulado ao longo dos anos de experiência e acessado de maneira intuitiva e imediata, atuando tanto no momento de inspiração quanto no processo de elaboração das idéias. As caixas de contorno arredondado contêm os materiais transitórios que serão elaborados durante o processo improvisatório.

(A) representa a idéia inicial – que pode ser uma célula melódica ou uma figuração rítmica – e constitui o motivo que estimula e desencadeia o processo de improvisação. (B) é o tema que resulta do desenvolvimento inicial da idéia primordial. Muitos exemplos de células geradoras de improviso podem ser encontrados na obra de C. Guarnieri (nos *Ponteiros para piano*, na *Sonata para piano*, e mesmo nos *Improvisos para piano*). Esse processo inicial está subordinado ao universo e contexto cultural do compositor e depende de seu repertório idiomático e dos elementos que caracterizam seu estilo, representado em (F) como a soma de todo o conhecimento musical adquirido durante sua vida.

(C) resulta da aplicação de técnicas composicionais de transformação e desenvolvimento temático (E), que ajudam a criar uma imagem mental de uma estrutura formal básica, que se mantém incompleta e aberta e estará sujeita a processos de modificação no decurso da improvisação. Coerções estruturais (G) atuam através de julgamento – estético e técnico – e afetam o processo dinamicamente, enquanto a improvisação (D) se desenrola e se plasma no tempo (SLOBODA, 1986, p. 118-119).

Os três modelos, assim, abrangem pontos de vista distintos sobre o mesmo processo, enfocando, de maneiras ligeiramente diferentes:

a) a relação do resultado da improvisação com o *status* do improvisador – o modelo de Jonhson-Laird aborda a improvisação a partir do improvisador, suas relações com o referente internalizado e automatizado e as decisões que ele toma a partir dessas relações com seu conhecimento de base;

b) as decisões tomadas em relação ao tempo da improvisação – no modelo de Gellrich, a abordagem recai sobre a improvisação a partir de suas relações com o tempo transcorrido e das decisões tomadas a partir da interação entre a memória de longo prazo e de curto prazo;

c) o enfoque a partir do resultado da improvisação – no modelo adaptado de Sloboda, a improvisação é vista a partir de sua estruturação e planejamento, e das relações que advêm de sua organização frente às intervenções e decisões oriundas do referente e de aspectos coercitivos dos processos cognitivos envolvidos.

4.2 FLUXOS TEMPORAIS

Uma vez que o tempo é o principal fator coercitivo que determina as decisões criativas das improvisações no momento mesmo em que elas ocorrem, torna-se necessário discutir alguns aspectos relacionados à sensação subjetiva de um tempo que flui em uma determinada direção.

O apóstolo João inicia seu hermético Evangelho com uma afirmação tão contundente quanto reveladora: o *Lógos* primordial, traduzido na Vulgata como *Verbo*, retrata a projeção da visão antropocêntrica helênica e representa a consciência organizadora manifesta na linguagem, no sistema, lógico e coerente, organizado pela Lei e pela Ordem.

“O lógos, sendo um raciocínio, procura convencer, acarretando no ouvinte a necessidade de julgar” (BRANDÃO, 1997, p. 13). Por outro lado, indissociavelmente ligado ao Lógos, encontra-se o Mito que “atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, apresentado à arte, em todas as suas criações” (*id.*, p. 14). Esta dualidade, oposta e complementar, encontra-se indissociavelmente arraigada no pensamento e na cultura helênica, pois “λόγος (lógos) e μῦθος (mytos) são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida e do espírito (*id. ibid.*).

É interessante perceber que Guarnieri vivenciou e amalgamou esta dualidade de uma maneira muito pessoal e equilibrada, absorvendo e manipulando influências do folclore brasileiro e do rigor formal europeu, através de um europeu, Lamberto Baldi – e mais tarde, também, de Koechlin – e de um ferrenho nacionalista, Mário de Andrade (CAVAZOTTI, 1999, p. 2; VERHAALEN, 2001, p. 30 e ss.).

Além disso, todos presenciamos uma dualidade semelhante cotidianamente, sensorial e psiquicamente, em nossa relação com a música, universo que buscamos compreender por meio de metalinguagens, os esforços oscilando entre a razão e a emoção, entre a exegese e a contemplação.

Música é sabidamente um processo que parece se desenrolar no tempo. Mais que isso, todos os processos envolvidos na estrutura musical são derivados e dependem do tempo. Roederer nos informa que “há três escalas distintas de tempo nas quais ocorrem variações temporais de relevância psicoacústica:

a) uma escala ‘microscópica’ de tempo, na qual as vibrações reais de uma onda sonora ocorrem, cobrindo uma gama de períodos de mais ou menos 0,00007 a

0,05 s. São detectadas e codificadas no ouvido interno e levam principalmente às sensações primárias das notas (altura, intensidade, qualidade);

b) uma faixa de vibrações intermediárias, centradas em torno de 0,1 s, onde ocorrem algumas variações transientes, tais como ataque e decaimento, representando variações temporais dos detalhes microscópicos. Parecem afetar principalmente mecanismos de processamento no caminho neural entre o ouvido e a área auditiva do cérebro e fornecem indicações adicionais para a percepção da qualidade e discriminação das notas;

c) uma escala 'macroscópica' de tempo, indo de cerca de 0,1 s em diante, correspondendo às durações normais de notas, sucessões e ritmo. São processadas no nível neural mais elevado, o córtex cerebral, e determinam a mensagem musical real e seus atributos" (ROEDERER, 1998, p. 24).

Apesar de mesmo os eventos globais musicais que nos permitam compreender o sentido da mensagem musical encontrarem-se na faixa macroscópica temporal, é curioso o fato de que "[...] na percepção da música, somos menos sensíveis aos processos temporais dos eventos musicais do que aos conteúdos espaciais. No entanto, a música só é comunicada aos órgãos da percepção em forma de funções temporais" (WINCKEL, 1967, p. 77). A este respeito, Jourdain comenta que nosso cérebro não possui mecanismos de abordagem de eventos temporais como possui padrões de avaliação de alturas. E, embora seja fácil categorizar os padrões comparativos de durações entre sons, ou entre sons e silêncios – por exemplo, uma seqüência de semínimas e colcheias –, esta hierarquia de durações não é fixa como a relação de freqüências. Assim, uma colcheia "pode durar meio segundo numa composição, mas apenas um décimo de segundo em outra" (1998, p. 171).

Em relação ao fenômeno da percepção do tempo, Platão e S. Agostinho já haviam fixado sua dimensão como própria e exclusiva da alma, intrínseco à percepção humana, como um fenômeno próprio e indissociável do homem, conceito intensificado mais tarde pela visão cartesiana do *cogito*. Essa visão, herdada por Bergson, coloca a realidade como uma relação de imanência, de “experienciação do objeto, pelo sujeito, [...] de ‘dentro’, sendo, ao mesmo tempo, uma *durée* e uma experiência dada imediatamente à nossa consciência” (SEINCMANN, 2001, p. 8).

Bergson pensa o presente como uma *durée*, um *continuum* constantemente afetado pelo passado, que se projeta sobre cada momento do presente, carregando-o de significação e avançando inexoravelmente para o futuro. Para Peirce, o presente não é um *continuum*, mas um estado independente, recluso em si mesmo e que necessita de um modo de visão muito especial, um estado de espírito poético, uma mente limpa, sem interferências, sem mediações:

Vá sob a abóbada celeste e olhe para o que está presente tal como aparece aos olhos do artista. O modo poético aproxima o estado no qual o presente surge como presente [...] o presente é apenas o que é, sem considerar o ausente, sem relação com o passado e o futuro (Peirce, *apud* IBRI, 1992, p. 11).

Invertendo o ponto de vista bergsoniano, Bachelard toma o conceito de futuro – ilusão do espírito humano – como fato e, conseqüentemente, a *durée* é que será uma ilusão. “A descontinuidade, o conflito, a lacuna passam a ser o verdadeiro estofo da vida psicológica; a continuidade, a sucessão, o fluxo não são mais um dado imediato da consciência, mas uma obra, uma construção, um ato de vontade” (SEINCMANN, 2001, p. 40). Assim, Bachelard divide a experiência temporal em *tempo vivido e tempo pensado*.

Não importa mais a duração dos eventos, mas sua *ordenação*. Esta ordenação não se dá no tempo: ele gera tempo em torno de si; não

resulta do tempo vivido: é, antes, fruto do tempo pensado. Não há mais continuidade dada de antemão: o tempo resulta da dialética de *instantes*, instantes ativos que consubstanciam a realidade (*id.* p. 41).

Apresentando um outro ponto de vista, Messiaen associa a percepção temporal (que ele chama de apreciação) à densidade de eventos que preenchem determinada duração, e a percepção temporal é distinta quando se está escutando os eventos no momento presente e quando nos lembramos deles depois de sua escuta, o que está resumido em duas leis:

a) *Lei do sentimento da duração presente*: no presente, quanto mais o tempo estiver preenchido de eventos, mais ele nos parece curto - quanto mais ele estiver vazio de eventos, mais ele nos parece longo;

b) *Lei da apreciação [percepção] retrospectiva do tempo passado* (inversa da precedente): no passado, quanto mais o tempo tiver sido preenchido de eventos, mais agora ele nos parece longo - quanto mais ele tiver sido vazio de eventos, mais agora ele nos parece curto (*apud* BARREIRO e ZAMPRONHA, 2000, p. 4).

Esta visão é compartilhada por Winckel, que afirma que “o evento experienciado deve ser compreendido fisicamente como energia liberada multiplicada pelo tempo. Isto significa que eventos audíveis de uma densidade espectral mais elevada e uma sucessão de eventos de maior variedade nos evocam a experiência de uma aceleração na passagem do tempo” (1967, p. 79).

Luiz Tatit (1994, 1997), destacado semiótico brasileiro, aborda a questão semiótica da palavra manifestada musicalmente, ou seja, a palavra cantada, e, embora seu enfoque seja muito específico quanto à relação semântica do texto, a analogia pode ser transferida para a música desvinculada de texto, entendida ela mesma como texto, com interessantes proveitos para sua compreensão.

Tatit aborda as questões temporais a partir dos estudos de Claude Zilberberg, que identifica quatro dimensões que operam simultaneamente para produzir o fenômeno que percebemos como *tempo* (*cronológico, rítmico, mnésico e cinemático*).

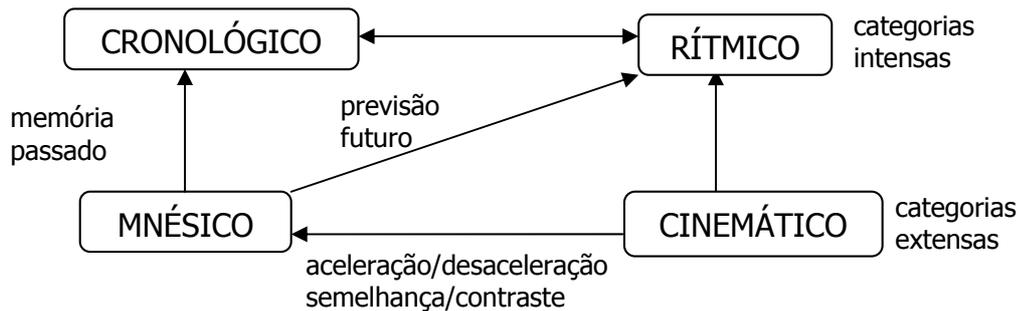


Figura 5 – Relações entre as quatro dimensões temporais. (TATIT, 1997, p. 153)

Comparável à *durée* bergsoniana, o tempo cronológico é aquele que percebemos durante o desenrolar da audição musical, em que sons e eventos sucedem-se linear e seqüencialmente. Nas palavras de Tatit, o tempo cronológico “contém a sucessão histórica dos dados, que se organizam metonimicamente, criando as noções de antes e depois, num eterno devir inexorável no qual o presente se transforma, ininterruptamente, em passado” (*id.* p. 153).

Paralelamente ao desenvolvimento do tempo cronológico, as seqüências oriundas de padrões de forte e fraco e de semelhança e contraste organizam-se por contigüidade, gerando uma percepção de um processo que assume uma ritmicidade que se constrói por relações comparativas. Neste sentido, por estabelecer padrões, diz-se que o tempo rítmico é o fator que representa a lei da organização. O tempo rítmico, então, é aquele que “imprime a lei e institui a homogeneidade dos valores, neutralizando o sucessivo e magnetizando os contrastes temporais. É o tempo das

alternâncias e da conservação do processo que substitui a fluência do cronológico pela consistência rítmica” (*id. ibid.*).

Estando imbricados, e pela proximidade de suas relações estabelecidas, afirma-se que as dimensões cronológicas e rítmicas são situadas numa ordem *intensa* – categorias que definem as relações de vizinhança – enquanto sofrem a sobredeterminação das dimensões mais profundas do tempo mnésico e cinemático, que se definem como categorias *extensas* – que regulam as relações a distância (*id. p. 20*).

“A atuação dos tempos rítmico e mnésico sobre o tempo cronológico pressupõem a expansão de leis de repetição imediata, de iteração a distância, de gradação contínua; enfim, de relações de identidade cuja função básica é deter o progresso do discurso” (*id. p. 21*).

O tempo mnésico modaliza o tempo cronológico, “neutralizando-o a partir da recuperação do que fora remetido ao passado, que se presentifica constantemente por intermédio da memorização. Da mesma forma, a sobremodalização do tempo rítmico pelo tempo mnésico, converte a célula rítmica em perpétua criação da espera. [...] o antes e o depois cronológicos transformam-se em passado e futuro, ancorados em simultaneidade no presente” (*id. p. 152*). Assim, o tempo mnésico, atuando como memória sobre os tempos cronológico e rítmico, expande a lei da organização estabelecida pelo tempo rítmico por toda a extensão do texto.

“Em contato com a extensionalidade do tempo mnésico, as leis rítmicas se expandem pelo discurso, controlando ainda mais a evolução cronológica. Assim, a memória e a previsibilidade espalham-se pelo contínuo, criando efeitos de presentificação e simultaneidade” (*id. p. 21*). O fenômeno de presentificação é um fator de

forte coesividade, estabelecendo elos de ligação e pontos de referência para escuta e a compreensão do discurso.

“A expansão das leis [...] significa [...] uma difusão de ritos ordenados que contribuem para a desaceleração do discurso. A contenção da sucessividade, por sua vez, representa a luta contra a dispersão do sentido [...] contra a dominância exercida pelo tempo cronológico” (*id.* p. 21). É do tempo mnésico que depende a música para se organizar, pois, através dele, podemos reconhecer a obra como um todo, identificando os elementos do que já passou e relacionando-os, por comparação, com o que está por vir.

O tempo cinemático atua em grande escala, sobre toda a seqüência, “acelerando ou desacelerando seus valores substanciais, já que os valores relativos não se alteram. Este tempo vem revestido de especial interesse, na medida em que sua oscilação põe em destaque ora os limites (as demarcações), ora os intervalos e a continuidade” (*id.* p. 153). Essas variações do fluxo temporal (acelerações e desacelerações) são fundamentais para a compreensão do todo, uma vez que permitem o tempo necessário para a absorção do conteúdo e o estabelecimento de relações, através das semelhanças e dos contrastes. “Ora, todos estes processos que evitam rupturas muito bruscas entre os elementos do discurso, mantendo seus laços de continuidade [...] constituem manobras de desaceleração que visam devolver ao sujeito a duração necessária ao seu convívio com o objeto” (*id.* p. 21).

“A atuação do tempo cinemático sobre o tempo rítmico – portador das identidades e desigualdades – tende a reforçar a influência de tempo mnésico” (*id. ibid.*). De certa maneira, o tempo cinemático pode ser visto como um fator relacional que integra as outras dimensões temporais, atuando sob dois modos: o modo de

aceleração e o modo de desaceleração. Estes dois modos permitem compreender a atuação das duas leis propostas por Messiaen, em que a contração e a expansão da percepção variam conforme a relação da memória com o texto musical.

Assim, Tatit pontua que

Sob o modo da aceleração, o tempo cinematográfico produz as discontinuidades que omitem etapas do discurso, abreviam as durações, provocam síncofes, metáforas, precipitações e colaboram para um processo de ampla concentração [...] Sob o regime da desaceleração, o andamento recobra as continuidades e, com elas, as gradações, as hipérboles, o processo metonímico, fazendo com que o ritmo recupere a extensão (*id.* p. 22).

Da mesma maneira que Ostrower vê a forma como elemento organizador do espaço, Tatit vê o tempo como organizador do discurso, afirmando que “Tudo ocorre como se as interações entre essas dimensões temporais reproduzisse as tensões e distensões, as discontinuidades e continuidades” (*id.* p. 21).

Esta dialética entre os elementos de igualdade e de contraste evidencia-se por toda a extensão do discurso, sofrendo a ação das dimensões temporais de ordem extensa (relações a distância) e é importante para o estabelecimento de sentido e compreensão do todo. Por isso, Tatit afirma que enquanto o espaço – determinante das demarcações – é tratado como categoria intensa (por relações de contigüidade), o tempo, em sua dimensão fórica, pode ser tomado como categoria extensa (de relações a distância) - (TATIT, 1994, p. 23).

Finalmente, Tatit aborda a questão do sentido extratextual, ampliando a abrangência do sentido e da compreensão resultados das interações entre as dimensões temporais:

Ao expandir as similaridades, o tempo mnésico expande também as desigualdades representativas da cisão primordial, de modo a justificar a eterna busca do elemento uno a partir das identidades parciais, das continuidades momentâneas entre sujeito e objeto. [...] além de responderem pela força antagonista que, resistindo, valoriza

a evolução narrativa, as desigualdades rompem os mecanismos de expectativa e previsibilidade do discurso, impondo uma aceleração, uma passagem brusca, que retira o sujeito de seu tempo e lhe atribui a missão de recuperar os elos da continuidade (*id.* p. 21).

Assim, as dimensões temporais agem como elementos de coesividade, estabelecendo relações de contigüidade e a distância, promovendo a coerência e o sentido do texto musical dentro de uma organização formal unificada e integrada. A dinâmica dos fluxos temporais – manifestada por variações na percepção do transcorrer do tempo – estabelece também as relações entre os elementos de diversidade e unidade, de contraste e semelhança,

Quanto mais desigualdades, mais aceleração e dispersão de sentido. O excesso de continuidade, por outro lado, pode desacelerar demais o discurso – cuja existência afinal decorre de uma falta original, de uma fratura do contínuo – transformando-o em algo quase sem metas, sem direcionalidade, sem sentido. Cabe ao sujeito encontrar um ritmo adequado às suas aspirações manobrando essas variedades de andamento (*id. ibid.*).

Enfim, pode-se dizer que a somatória dos esforços intelectuais de sistematização e de busca da compreensão do sentido e significado dos processos musicais converge para uma finalidade comum: a de tornar consciente o papel e o lugar das relações dialéticas entre homem e arte, elevando o nível de refinamento dos elementos que fazem parte deste processo e abrindo portas para novas dimensões e universos.

Se “o árbitro regulador de toda essa alternância rítmica é o *eu* em posição de sujeito enunciator” (Tatit, 1997, p. 22), cabe aplicar esta metáfora processual do discurso a vários níveis do ato musical: do compositor ao intérprete e à interpretação, da obra ao ouvinte e à audição.

4.3 COESÃO E COERÊNCIA

Nos conceitos de coesão e coerência está implícita a noção de compreensibilidade de uma mensagem inserida num contexto discursivo, como elemento integrante de um processo de interação cultural específico. Esse processo comunicativo abarca interações complexas, cujas bases foram sedimentadas pela Lingüística durante o séc. XX. Apesar da discordância de alguns autores em relação à sua aplicação à música, conceitos lingüísticos e semânticos constituem uma ferramenta preciosa no estabelecimento de uma estrutura teórica que permita a compreensão dos elementos integrantes do processo comunicativo subjacente às atividades musicais. Assim, a guisa de revisão, alguns conceitos são apresentados.

Na concepção saussurreana, “toda comunicação compreende um falante, um ouvinte, a ‘coisa’ que o falante quer comunicar ao ouvinte e o signo lingüístico por meio do qual comunica” (RECTOR, 1978, p. 40), sendo signo aquilo que une um conceito (significado) a uma imagem acústica (significante). Já para Greimas, significantes são “elementos ou grupos de elementos que tornam possível o aparecimento da significação ao nível da percepção”; e significado é a “significação ou significações que são abrangidos pelo significante” (*id.* p. 42)

Embora a música não possua a capacidade de transmitir significados além do próprio som, é interessante notar que a organização sonora – tonal, pré-tonal ou pós-tonal – envolve uma configuração formal que confere ao todo um sentido global que não pode ser decifrado em conceitos, mas pode ser percebido como coerente.

Assim, para Monica Rector, “a percepção e a significação são indissociáveis: percepção é a reação discriminativa entre estímulos. A discriminação implica relacio-

namento entre elementos comparados e o relacionamento é condição definitiva da significação” (RECTOR, 1978, p. 35). Tal relacionamento comparativo é a chave para o estabelecimento de coerência no texto musical, que permite sua apreensão e compreensão como um todo coeso.

Uma das maiores dificuldades teóricas em relação à abordagem da música quanto à maioria de seus aspectos gira em torno dos limites epistemológicos e de sua classificação dentro de um corpo científico que consiga abranger suas manifestações. Por um lado, faltam à música elementos que possam classificá-la como linguagem: a música não possui a primeira articulação, que se caracteriza pela seqüência de unidades dotadas de forma sonora e de sentido (chamadas monemas) e que permitem analisar um significado transmitido (BORGES NETO, 2005; EPSTEIN, 1997). Por outro lado, todo musicista reconhece no desenvolvimento sonoro de sua cultura os elementos que fazem e os que não fazem sentido na manifestação musical. Se é possível o reconhecimento de falhas ou erros e de coerência num conjunto de manifestações (na audição de uma execução ou na leitura de uma partitura, por exemplo), seria lógica a abordagem da manifestação musical como um texto, ou seja, como uma estrutura maior que transcenda o universo fechado da frase.

Assim, se faltam à música elementos que permitam a abordagem em nível frasal, é plausível e perfeitamente compreensível a abordagem do discurso musical enquanto organização textual coerente (KARL, 1997, p. 12). Esta é uma maneira útil para se compreender o fenômeno da escrita musical mesmo que, por enquanto, tenhamos de nos ater às metáforas. E embora haja uma disputa acirrada entre defensores e detratores de processos metafóricos e de uso de analogias (KRAUT,

1993, p. 104; ADORNO, 1993, p. 401; KARL, 1997, p. 12), não faltam esforços na tentativa de sistematização e de criação de uma teoria que satisfaça as exigências para uma compreensão mais aprofundada da questão⁶.

Na medida em que as metáforas são recursos cognitivos usados para reduzir noções desconhecidas (ou cognitivamente complexas) a noções conhecidas (ou cognitivamente simples), e na medida em que se supõe que a lingüística já conseguiu uma descrição razoável das formas subjacentes da linguagem – e que parece, portanto, conhecer essas formas – torna-se aceitável aplicar o mesmo tratamento teórico dispensado às formas subjacentes da música (BORGES NETO, 2005, p. 5).

A partir da compreensão de que “a sintaxe lingüística possui duas funções básicas – controlar a carga de informação e mediar as relações expressas” (SWAIN, 1995, p. 286), objetiva-se estabelecer uma analogia que expresse uma configuração que possibilite o entendimento do processo do discurso musical como um todo. E se “a descoberta ou mesmo a criação de uma sintaxe musical nada assegure a respeito do valor da música ou mesmo de sua perceptibilidade, ela garante, ao menos, uma possibilidade de compreensão” (*id.*, p. 287).

Assim, temos a compreensibilidade como elemento-chave que define o processo de abordagem de todo material musical, em que a sintaxe “não é simplesmente um sistema que controla informação pelo controle e organização de alturas e durações, mas também [...] media tensões e resoluções” (*id.*, p. 290), inserida em um aspecto também característico da sintaxe: o contexto.

Surgida na década de 1960, a Lingüística Textual vem se desenvolvendo como um ramo da Lingüística que tem como objeto particular de investigação o texto, e não simplesmente a palavra ou a frase (FÁVERO e KOCH, 2005, p. 11). Embora haja uma diversidade de concepções e denominações de texto, pode-se compreender o

⁶ Para discussões aprofundadas sobre os aspectos lingüísticos, sintáticos e semânticos relacionados à música, v. KRAUSZ, 1993; TARASTI, 1995; LERDAHL e JACKENDOF, 1996; ROBINSON, 1997.

seu significado como a manifestação de um código lingüístico em um contexto pré-estabelecido culturalmente. Dessa maneira, entende-se que *texto* é

[...] uma unidade lingüística concreta – perceptível pela visão ou audição – que é tomada pelos usuários da língua – falante, escritor/ouvinte, leitor – em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão (KOCH e TRAVAGLIA, 1993, p. 10).

Além disso, sob o ponto de vista semântico, o texto transcende o objetivo da significação específica das palavras e preocupa-se com a estruturação semântica global do discurso como uma manifestação social e cultural mais ampla. Nesse sentido, o texto abarca uma concepção que

[...] designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos. [...] trata-se, pois, de uma unidade de sentido, de um contínuo comunicativo contextual que se caracteriza por um conjunto de relações responsáveis pela *tessitura* do texto – os critérios ou padrões de textualidade, entre os quais merecem destaque especial a coesão e a coerência (FÁVERO e KOCH, 2005, p. 26).

Embora termos afins, coesão e coerência referem-se a aspectos distintos da trama textual e são elementos-chave para a análise do discurso musical, pois é a partir da compreensão desses conceitos que se podem estruturar as noções relativas às relações que se estabelecem entre os elementos constituintes do texto musical. “[...] enquanto a coesão se dá em nível microtextual – conexão da superfície do texto – a coerência caracteriza-se como o nível de conexão conceitual e de estruturação de sentido, manifestado, em grande parte, macrotextualmente” (FÁVERO, 2006, p. 61).

Assim, a coerência diz respeito à unidade que se configura a partir da justa relação entre as partes e elementos da obra musical como um todo, estando “[...]”

diretamente ligada à possibilidade de se estabelecer um sentido para o texto, [...] devendo, portanto, ser entendida como um princípio de interpretabilidade, ligada à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação e à capacidade que o receptor tem para calcular o sentido deste texto” (KOCH e TRAVAGLIA, 1993, p. 21).

Além disso, a coerência está relacionada não somente aos aspectos imanentes, intrínsecos da obra musical, mas também à maneira como ela será percebida pelo ouvinte e constituindo mesmo um fator primordial na sua concepção e elaboração. A coerência repousa na base do processo criativo: “A criatividade se vincula, sem dúvida, à nossa capacidade de seletivamente intuir a coerência dos fenômenos e de conseguir formular, sobre aquelas coerências, situações que em si sejam novamente coerentes” (OSTROWER, 1986, p. 66).

Por outro lado, a coesão é o fator interno de contigüidade que garante e promove “[...] a continuidade do texto, a seqüência interligada de suas partes, para que não se perca o fio de unidade que garante sua interpretabilidade” (ANTUNES, 2005, p. 48). Este aspecto e esta função da coesão são de fundamental importância para que o discurso musical seja compreendido, principalmente em obras de grande envergadura, mas também em obras de curta duração, e os dispositivos e recursos acessados pelo compositor – determinados pelo idiomático e por sua orientação estética – determinam as estratégias composicionais de organização e de estruturação da obra.

“A continuidade que se instaura pela coesão é providenciada no percurso do texto, fundamentalmente, pelas relações semânticas que se estabelecem entre os vários segmentos. [...] É uma continuidade de sentido que se expressa pelas relações de *reiteração*, *associação* e *conexão*” (ANTUNES, 2005, p. 50).

Estes elementos de reiteração, associação e conexão envolvem complexos processos cognitivos ligados a fluxos temporais administrados pela memória. Seu mecanismo aplicado à música ainda requer estudos e permanece um campo aberto a pesquisas.

4.4 PROPORÇÕES

Desde o séc. XVIII, tratados teóricos e textos pedagógicos e estéticos musicais priorizam a necessidade de completude, simetria e proporção como um reflexo de um impulso organizador inerente a todo ato composicional, que gera uma forma unificada e integrada, subordinando elementos de contraste e de semelhança num todo lógico e coerente (WHITTALL, 2001, p. 92).

Além disso, é comum a comparação da complexidade da forma musical a estruturas biológicas – que implicam não somente organização, mas organicidade (WHITTALL, 2001, p. 92; SCHOENBERG, 1996, p. 28), – o que é bem sintetizado por Fayga Ostrower:

Tal como um corpo vivo, a forma expressiva é um conjunto orgânico, interligado coerentemente em suas várias partes componentes. Nessas interligações há uma íntima razão de ser, uma relação constante, uma PROPORÇÃO. Mais do que um fator estético, a proporção deve ser entendida como fator estrutural na disposição das partes, fator da maior importância para a ordenação da forma e do sentido (2004, p. 281).

Do ponto de vista da utilização das proporções como veículo de organização formal, não existe uma confirmação histórica de registros pré-composicionais ou de tratados que discutam o assunto (TATLOW, 2001b, p. 231), embora evidências

demonstrem uma regularidade em sua manifestação ao longo da história da música (MADDEN, 2005).

O termo *número de ouro* ou *seção áurea* foi utilizado pela primeira vez em 1835, pelo matemático Martin Ohm, na segunda edição de um tratado sobre proporções. Embora esta proporção já fosse conhecida desde Euclides, foi graças aos trabalhos de A. Zeising (1854) e F. Röber (1855) que o interesse se disseminou pela Alemanha, ganhando popularidade internacional a partir de 1910 (TATLOW, 2001a, p. 95).

Todavia, as pesquisas existentes permanecem ainda no campo da especulação, gerando controvérsias tanto na música quanto nas artes plásticas (ADAMS, 1996, p. 242; TATLOW, 2001a, p. 95). Neste panorama, duas posições assumem o foco de interesse:

a) a visão dos arquitetos, que desde os renascentistas Palladio, Alberti, Paccioli e Brunelleschi, inspiram-se no pensamento pitagórico das relações harmônicas entre os intervalos musicais, principalmente os manifestados pelas razões matemáticas mais simples (DOCZI, 1990; VEIGA, 2003). Assim, os intervalos mais perfeitos seriam o uníssono (1:1), a oitava (1:2) e a quinta (2:3). A quarta (3:4) também é utilizada, embora considerada uma consonância imperfeita. Na visão pitagórica, quanto mais complexas as razões, mais distantes elas se tornam da harmonia ideal, sendo consideradas mais dissonantes.

b) a visão dos teóricos musicistas, que desde os estudos de Zeising até Lendvai e Howat, consideram a utilização da seção áurea como manifestação mais perfeita da complexa relação proporcional como elemento de organização formal (TATLOW, 2001a, 2001b; MADDEN, 2005).

De qualquer forma, tanto uma postura como outra refletem um fascínio pelo mistério dos números e sua força simbólica, onde relações e propriedades matemáticas instigam associações psíquicas que remetem à ordem do cosmos e, conseqüentemente, à ordenação psíquica interior (OSTROWER, 1998, 2004).

Nesse sentido, a proporção, entendida como a “justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo” (OSTROWER, 2004, p. 281), define os aspectos de unidade, coerência e sentido, além de configurar e promover a qualidade da percepção estética, uma vez que coordena e organiza as ordenações formais, criando e estabelecendo relações entre os elementos. Essas relações tornam-se pontos de referência, no caso do discurso musical, para a escuta, e despertam, na fruição estética, sensações e sentimentos, frutos da organização de um universo em que “[...] as proporções adquirem um sentido profundo – verdade secreta das coisas – moldando essencialmente nossa percepção dos fenômenos da vida e nossa avaliação” (*id. ibid.*).

É esse fator estético e estrutural, então, que integrando todos os elementos disponíveis e atuantes na manifestação artística, articula as relações espaciais e temporais percebidos como desenvolvimento formal, e que Nattiez chama de *grandes leis de percepção*: “localização de repetições, periodicidades, paralelismos, delimitação – pelo ouvido – de entidades autônomas distinguíveis por contrastes, silêncios ou marcadores de seção, captação da continuidade e dos prolongamentos” (NATTIEZ, 1989, p. 16).

Deve-se ressaltar que a proporcionalidade é um fator que não pode ser percebido imediatamente, mas é acessado indiretamente, através da percepção da coerência e do sentido global, conferidos pelas relações entre os elementos

constituintes do discurso (LOCKE, 1987, p. 324). Assim, “A proporcionalidade assinala um estado em que as correspondências que existem entre as diversas partes de um conjunto revelam-se significativas porque *necessárias*. Dessa determinação interior – sua coerência – se depreende o sentido de *harmonioso*” (OSTROWER, 2004, p. 281).

Por essa razão, não se pode dissociar a noção de forma de seu principal elemento constitutivo, sendo mesmo a proporção um dos fatores primordiais que originam a forma, e não o contrário. Não se pode esquecer que “[...] composição não é sinônimo de seleção e ativação de esquemas e estruturas (*templates*) formais” e somos obrigados a nos confrontar com “a infinita flexibilidade da relação entre ‘forma’ como categoria genérica e a obra musical como um resultado único da disposição de materiais e processos exclusivos” (WHITTALL, 2001, p. 92).

Assim, depreende-se o papel fundamental da forma como elemento caracterizador da percepção das configurações – e de sua organização e distribuição – além da própria razão desses relacionamentos:

“A forma é o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto. [...] A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo porque as relações se ordenam e se configuram” (OSTROWER, 1986, p. 79).

5. METODOLOGIA, RESULTADOS, DISCUSSÃO

5.1 MÉTODO

Neste trabalho, os dez *Improvisos para piano* foram investigados em relação às proporções existentes entre as partes componentes dentro de uma mesma peça (intraopus) e entre todas as peças do conjunto (extraopus).

Foi aplicado o sistema de proporções proposto por Charles Madden, em relação à seção áurea (MADDEN, 2005) e as razões de meio, terço e dois terços propostas por Elizabeth Rangel (SOUZA, 1995). Outras eventuais relações encontradas são também apresentadas, para fins de comparação.

Os *Improvisos* foram analisados a partir de duas abordagens: a) a partir da partitura, estabelecendo-se como unidade-padrão o número de pulsos de cada peça, sendo assinaladas as proporções encontradas em cada peça (intraopus) – proporção espacial; b) a partir de uma gravação, tomando-se como unidade-padrão a divisão temporal de segundos – proporção temporal (intra- e extraopus).

Em relação à seção áurea, foram utilizados os procedimentos propostos por Madden (2005), assim resumidos:

- a) definir o número de unidades de tempo (pulsos e segundos);

- b) multiplicar o total por SA e SA^2 (respectivamente *seção áurea* e *seção áurea secundária* – Quadro 2);
- c) arredondar para o número inteiro mais próximo (unidade de tempo);
- d) marcar a unidade de tempo correspondente a SA e SA^2 ;
- e) determinar se existem pontos estruturais significativos (harmônicos ou seccionais).

O número total de unidades-padrão (pulsações ou segundos) foi usado como referência, também, para as relações de meio, terço e dois terços. No processo de arredondamento, quando valor = 0,5 considerou-se a aproximação para a unidade de tempo mais importante, hierarquicamente, dentro do compasso. Foi considerado o valor de $\varphi = 1,618$ (ou $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$).

Potência de φ	Potência de SA	Valor numérico
1	1	1,000
$1/\varphi$	SA	0,618
$1/\varphi^2$	SA^2	0,382

Quadro 2 – Valores numéricos da seção áurea. (MADDEN, 2005, p. 23)

Priorizou-se a estrutura formal como principal elemento valorizador de proporção (MADDEN, 2005, p. 27), embora outros elementos tenham sido também investigados e aceitos, quando existentes: harmonia, textura, dinâmica, agógica, ritmo, alturas extremas e condução de vozes (SANTIAGO, 2002, p. 175; ADAMS, 1996, p. 246). Como estrutura formal entende-se a divisão da peça em eventos característicos que definam claramente sua organização – cadências, fermatas ou eventos harmônicos que caracterizem divisões de seção.

As divisões e a localização espacial dos eventos proporcionais principais encontram-se dispostas no Quadro 3. A localização temporal encontra-se no Quadro

4, sendo o tempo de execução de todo o conjunto de vinte e quatro minutos e oito segundos (1438 s).

Improviso	Número total de pulsações	SA	SA²	1/2	1/3	2/3
I	261	161	100	130	87	174
II	153	95	58	76	51	102
III	155	96	60	77	52	103
IV	204	126	78	102	68	136
V	171	106	65	85	57	114
VI	104	64	40	52	35	69
VII	191	118	73	95	64	128
VIII	123	76	47	61	41	82
IX	66	41	25	33	22	44
X	112	70	43	56	38	75

Quadro 3 – Localização espacial dos elementos proporcionais.

Improviso	Tempo total de execução	SA	SA²	1/2	1/3	2/3
I	186	115	71	93	62	124
II	214	132	82	107	71	142
III	131	81	50	65	44	87
IV	145	90	55	72	48	97
V	74	46	28	37	25	49
VI	156	97	59	78	52	104
VII	193	119	74	96	64	128
VIII	143	88	55	71	48	96
IX	88	54	34	44	30	58
X	115	71	44	57	38	77
Total	1438	888	549	718	479	958

Quadro 4 – Localização temporal dos elementos proporcionais.

5.2 MATERIAIS

Os gráficos a seguir foram concebidos de maneira a facilitar a visualização dos eventos estruturais significativos para a aplicação das proporções. Os níveis e subníveis frasais (semifrases, frases, períodos e seções) encontram-se nas linhas inferiores ao gráfico, contendo a soma dos compassos que os compõem. As linhas curvas sobre o gráfico representam apenas uma ligação visual destas estruturas

frasais. A linha central do gráfico representa a divisão em compassos e mostra tanto o número de compassos quanto as mudanças de fórmula de compasso. As proporções encontram-se como linhas retas verticais, superiores à linha principal, indicando as proporções principais de um terço, Seção Áurea Secundária (SA^2), meio, Seção Áurea (SA) e dois terços. Outras proporções, que recaem próximas ou sobre eventos estruturais mais significativos, podem ser, eventualmente, indicadas. As linhas em preto (plano mais baixo) indicam as proporções espaciais (a partir da partitura) e as linhas em vermelho (plano mais elevado), as proporções temporais (a partir de gravação). O(s) evento(s) estrutural(is) mais significativo(s) está(ão) assinalado(s) com um pequeno círculo abaixo da linha principal.

IMPROVISO I

Data de composição/ Dedicatória	1948 / Nayde Alencar Sá Pereira
Caráter /Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Calmo</i> ♩ = 84-88 C
Estrutura formal	{[4+4+6] [(4+4)+(4+3+4)+(4+4)]} {[(4+5)+(4+4)] [4+3]}

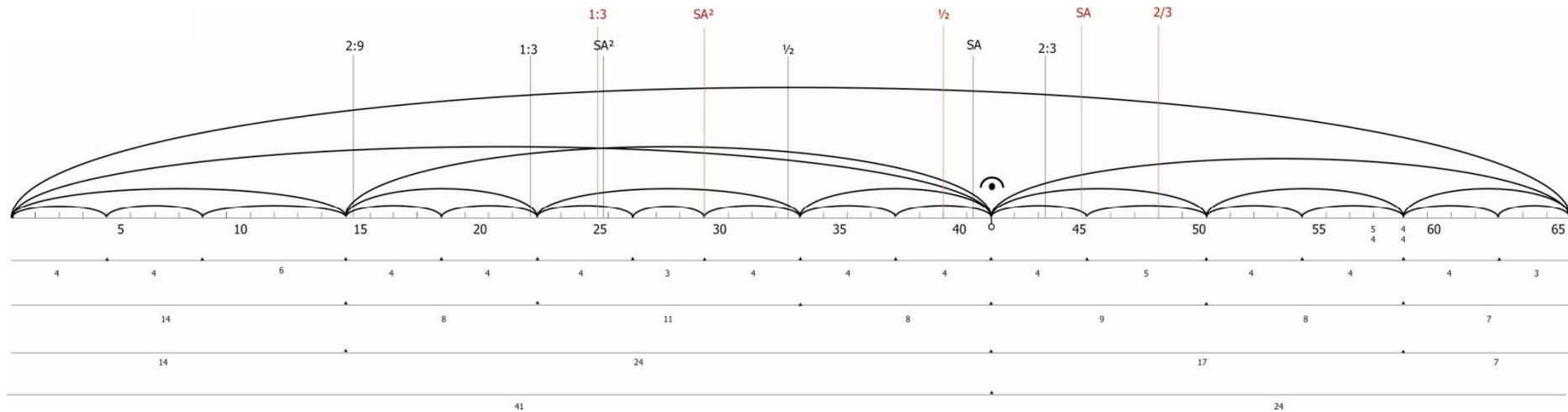


Figura 6 - Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso I*.

IMPROVISO II

Data de composição/Dedicatória	1960 / José Eduardo Martins
Caráter/Tempo/Compasso inicial	<i>Lentamente</i> ♩ = 72 C
Estrutura formal	$\{1+(4+4)+[(4+1)+(4+1)]+(4+3)\} \{[(4+4)+3]\}$

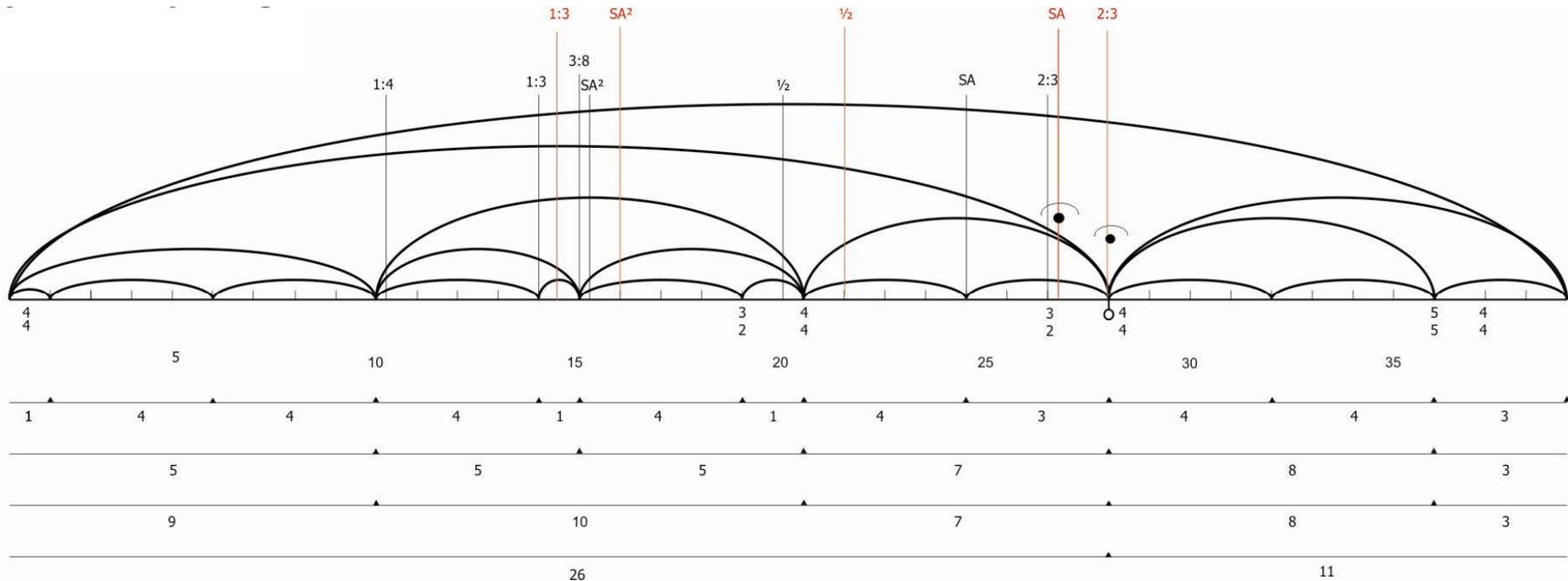


Figura 7 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso II*.

IMPROVISO III

Data de composição/Dedicatória	1970 / Sonia Muniz
Caráter/tempo indicado/Compasso inicial	<i>Nostálgico</i> ♩ = 66 C
Estrutura formal	[(4+4)+(4+4)+1] [(4+4)+(3+3)+(2+2+2+1)]

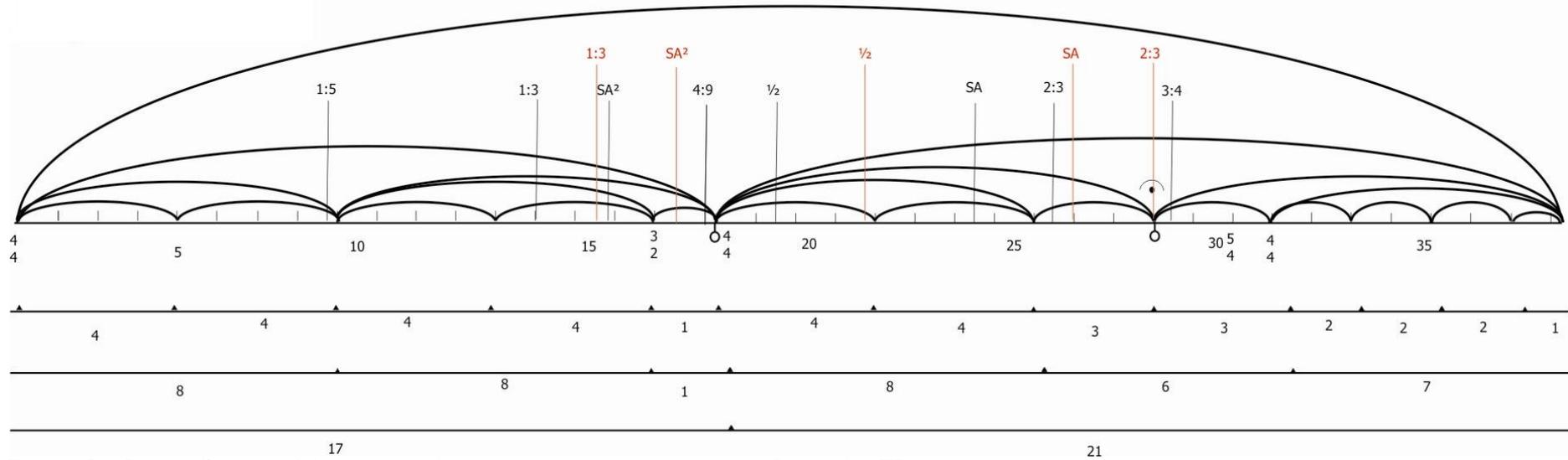


Figura 8 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso III*.

IMPROVISO IV

Data de composição/Dedicatória	1970 / Stephanie Fischer
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Saudoso</i> ♩ = 72 C
Estrutura formal	[2+(4+4)+(4+4)] [(4+4)+(4+4)+4] [(4+4)+(4+1)]

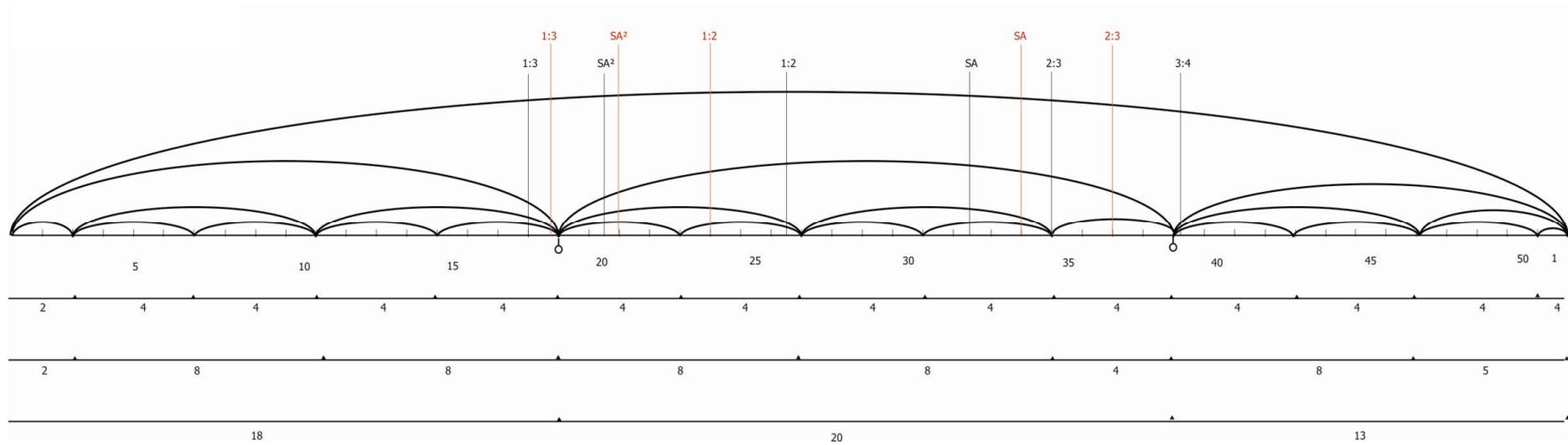


Figura 9 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso IV*.

IMPROVISO V

Data de composição/ Dedicatória	1981 / Amaral Vieira
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Alegre</i> ♩ = 80 3/4
Estrutura formal	[(4+5)+4+(4+2+6+3)] [(4+5)+4+(4+2+4)]

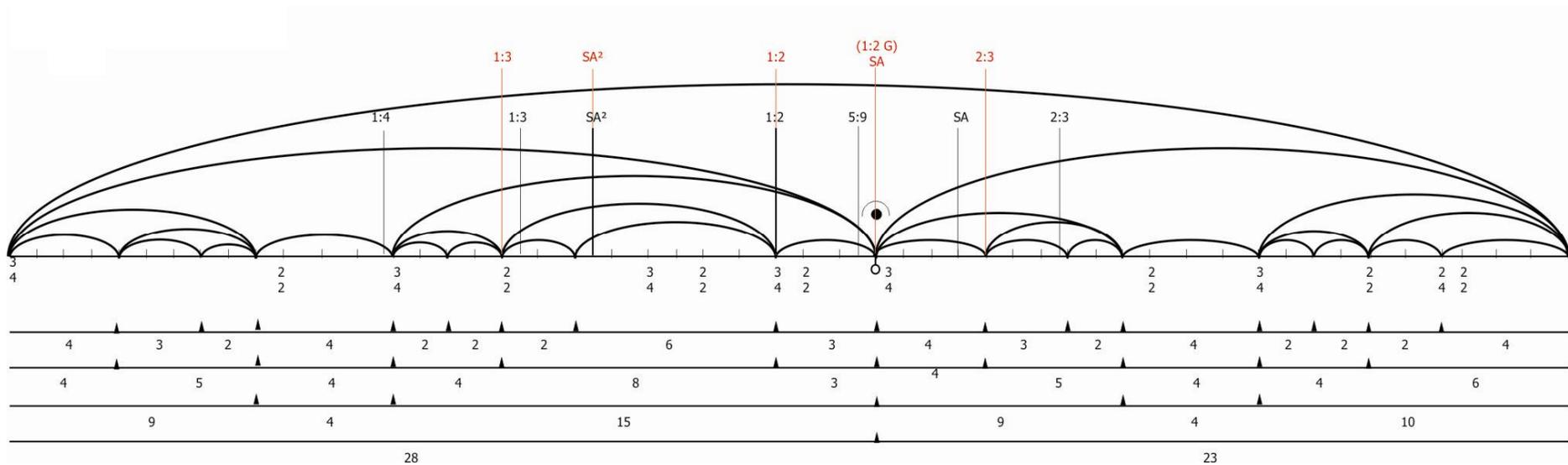


Figura 10 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso V*.

IMPROVISO VI

Data de composição/Dedicatória	1974 / Hellenice Audi
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Tristonho</i> ♩ = 100 2/2
Estrutura formal	{[(4+4)+(4+4)] [(4+4)+5]} {(4+5+5)+(3+1+3)}

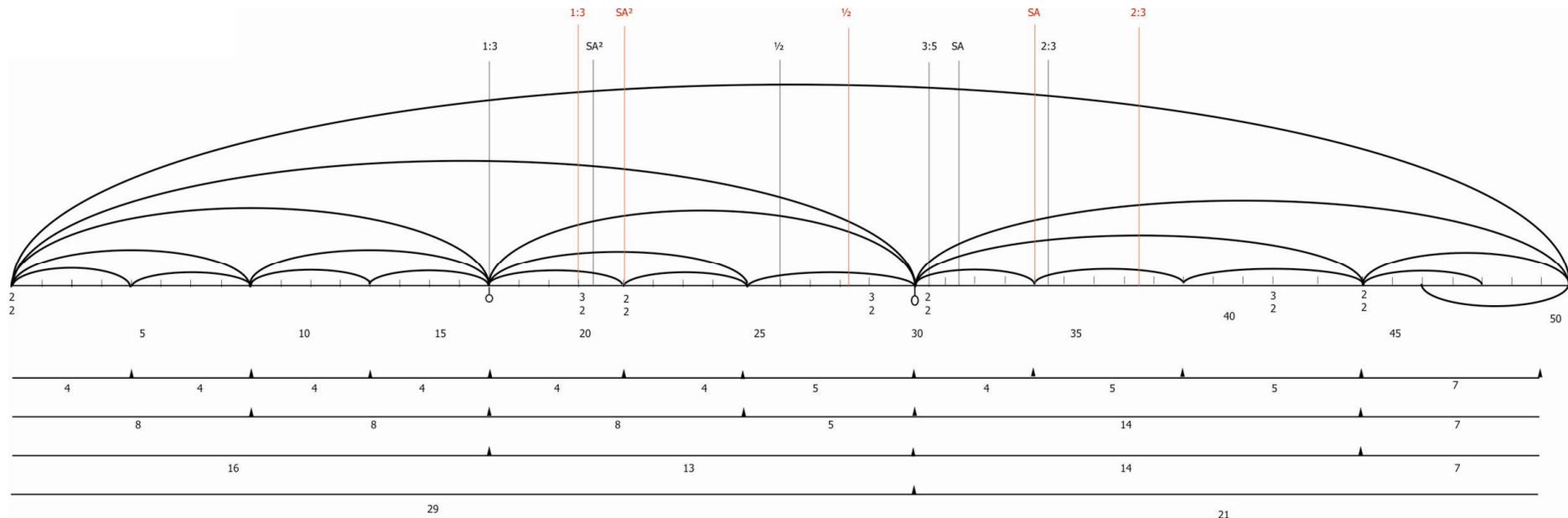


Figura 11 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso VI*.

IMPROVISO VII

Data de composição/Dedicatória	1978 / Maria Luisa Póvoa da Cruz
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Tranquilo</i> ♩ = 80 2/2
Estrutura formal	[(7+5)+(6+3)] [(4+8+2)+(5+2)]

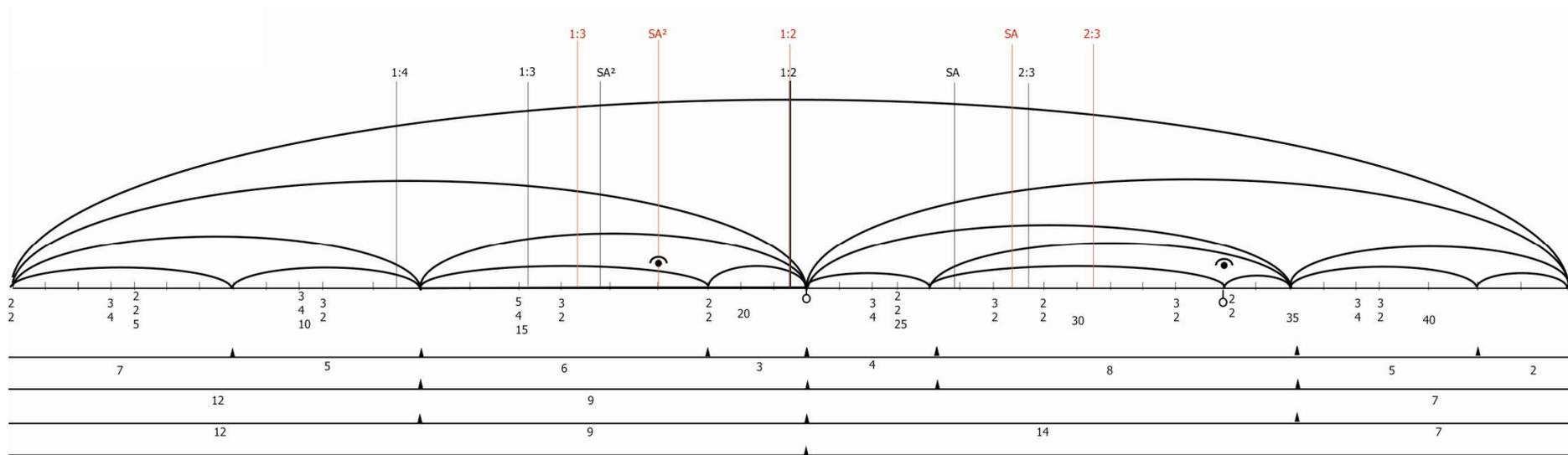


Figura 12 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso VII*.

IMPROVISO VIII

Data de composição/Dedicatória	1980 / Raulice Bahia
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Profundamente triste</i> ♩ = 66 C
Estrutura formal	[(4+3+3)+(4+4)] [(4+4)+5]

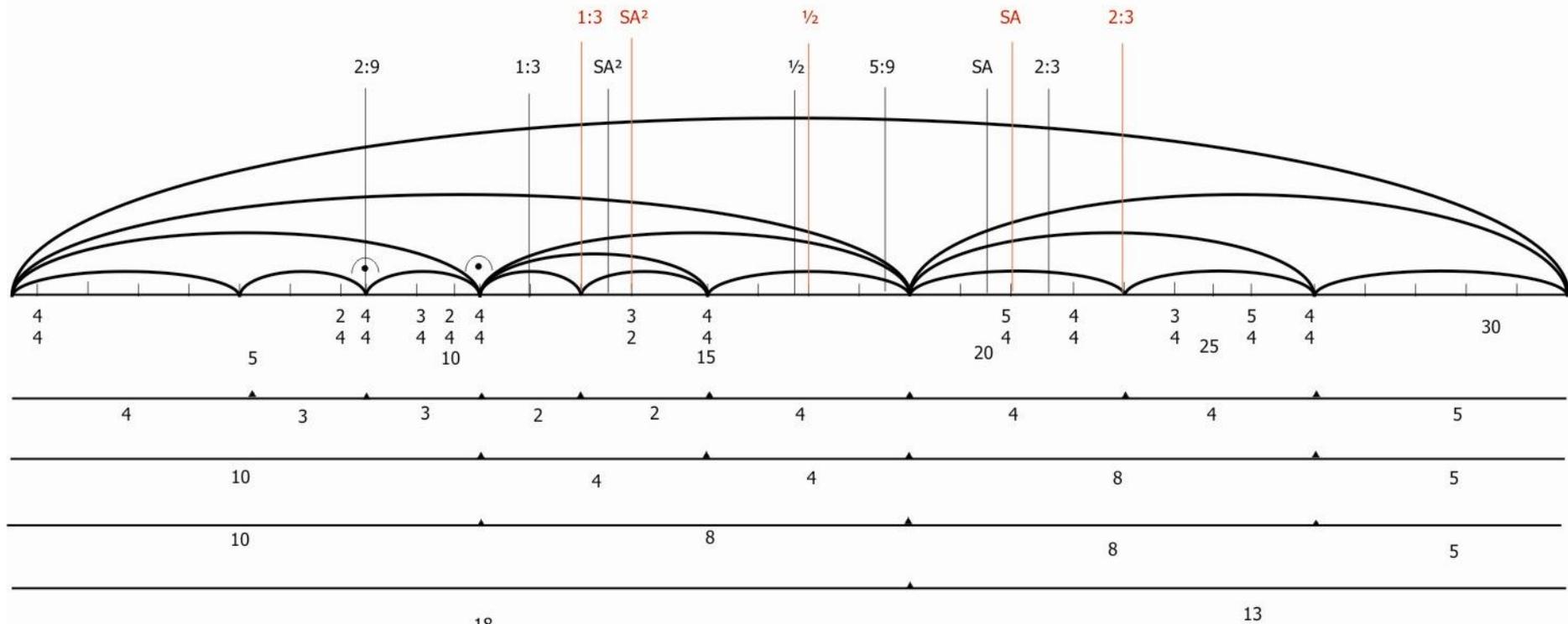


Figura 13 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso VIII*.

IMPROVISO X

Data de composição/Dedicatória	1981 / Araceli Chacon
Caráter/Tempo indicado/Compasso inicial	<i>Dengoso</i> $\text{♩} = 72$ 2/2
Estrutura formal	[(6+6)+(6+7)] [(6+6)+(6+8)+4]

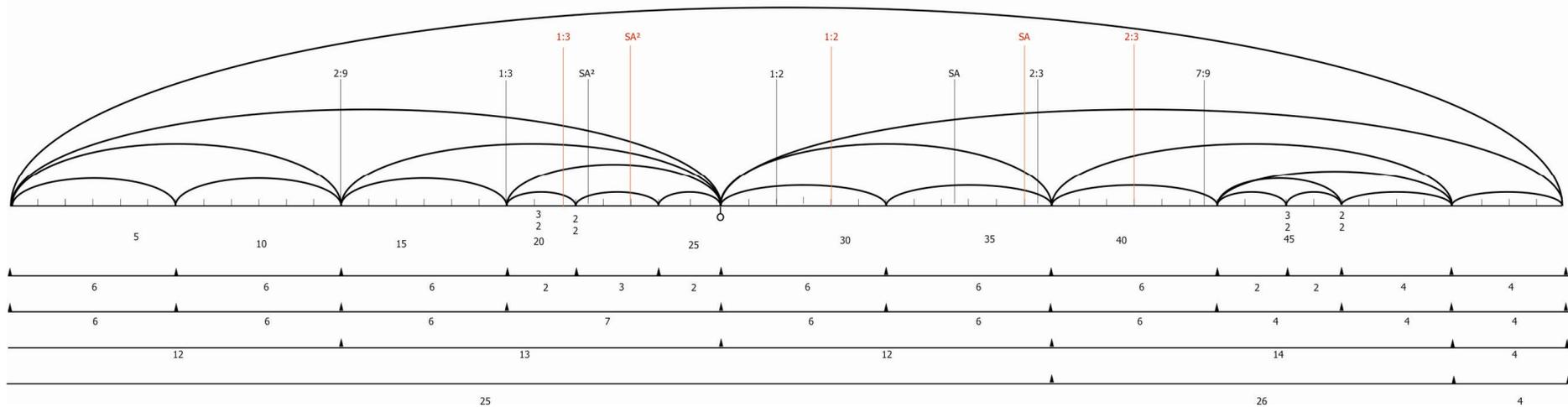


Figura 15 – Proporções espaciais e temporais no plano estrutural e formal do *Improviso X*.

5.3 RESULTADOS

5.3.1 FATORES DE COESIVIDADE

Embora não tenha sido possível o acesso às gravações originais das quais os *Improvisos* foram transcritos e nem se saiba com certeza se e quais deles foram alterados ou planejados – embora se possa presumir que alguns foram trabalhados durante ou após a transcrição⁷, e provavelmente os *Improvisos V* e *X* foram prévia e parcialmente planejados (GROSSI, 2002, p. 142), – pode-se perceber pela análise apresentada que elementos gerais – caráter, tempo indicado, fórmula de compasso e padrões rítmicos – promovem a coesão e a coerência do conjunto de *Improvisos*, garantindo uma unidade global (Quadros 5 e 6):

a) todas as indicações de caráter – exceto a do *Improviso V (Alegre)* – referem-se a expressões que remetem a qualidades de intimidade e recolhimento;

b) a média dos tempos indicados gira em torno de 72 pulsos por minuto, o que indica um andamento geral moderado;

c) a fórmula de compasso predominante é a quaternária (mesmo no *Improviso V* predomina uma pulsação, resultante da configuração da escrita, que soa como 6/8 – binária composta).

Como se pode notar, há uma uniformidade que permeia os *Improvisos*, garantindo um equilíbrio entre as obras e criando uma atmosfera geral de regularidade que permite o encadeamento entre uma peça e outra sem interrupções bruscas. Mesmo o caráter mais animado dos *Improvisos V* e *X* vem complementar

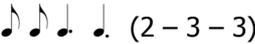
⁷ Em carta de 15/01/1972 a Marion Verhaalen, Guarnieri comenta a respeito dos *Improvisos III* e *IV* que “[...] na transcrição, conservei tudo como nasceu, naturalmente modifiquei, para melhor, a harmonia, ou melhor, enriqueci um pouco” (grifo meu) (apud GROSSI, 2002, p. 71).

este equilíbrio, proporcionando um elemento de contraste que não interfere na estrutura geral.

Improviso	Caráter	Tempo	Compasso inicial
I	<i>Calmo</i>	♩ = 84-88	C
II	<i>Lentamente</i>	♩ = 72	C
III	<i>Nostálgico</i>	♩ = 66	C
IV	<i>Saudoso</i>	♩ = 72	C
V	<i>Alegre</i>	♩ = 80	3/4
VI	<i>Tristonho</i>	♩ = 100	2/2
VII	<i>Tranqüilo</i>	♩ = 80	2/2
VIII	<i>Profundamente triste</i>	♩ = 66	C
IX	<i>Melancólico</i>	♩ = ±92	2/2
X	<i>Dengoso</i>	♩ = 72	2/2

Quadro 5 – Relação de caráter, tempo e fórmula de compasso dos *Improvisos*.

Os padrões rítmicos sincopados aparecem em todos os *Improvisos*, sendo a fórmula mais utilizada a do padrão 3 – 3 – 2, que ocorre nos *Improvisos* de I a VI e no X. A fórmula 1 – 2 – 1 surge nos *Improvisos* VII, VIII e X e a fórmula 2 – 3 – 3, que aparece somente no *Improviso IX* é, note-se, o inverso ou retrógrado da primeira (Quadro 6).

Padrão Rítmico	Improvisos
 (3 – 3 – 2)	I a VI e X
 ou  (1 – 2 – 1)	VII, VIII e X
 (2 – 3 – 3)	IX

Quadro 6 – Fatores rítmicos de coesão e coerência.

Os elementos idiomáticos – comumente englobados sob o termo genérico de *estilo* e que caracterizam a linguagem musical do compositor (padrões de configuração melódica, harmônica, rítmica, contraponto etc.) – embora sejam fatores importantes no estabelecimento de coesão e coerência num texto musical, não são suficientes para manter tal coerência e coesividade durante o curso de uma obra (intraopus) ou conjunto de obras (extraopus). Além destes fatores genéricos, o compositor tem de lançar mão de recursos que são desenvolvidos e apresentados durante o planejamento composicional e que exercem a função de estabelecer ligações e relações entre as diversas partes da obra.

No caso dos *Improvisos*, dois elementos se destacam como principais fatores coesivos:

- a) a distribuição e organização seqüencial das peças no conjunto;
- b) a citação e referenciação de configurações melódicas e harmônicas;

A não observância da ordem cronológica de composição na distribuição das dez peças visa estabelecer relações de unidade e diversidade na seqüência de execução. A aproximação estilística dos *Improvisos I e II*, a proximidade de caráter e de textura entre os *Improvisos III e IV*, *VI e IX* e a relação de ambiência dos *Improvisos VII e VIII* permitem que eles sejam agrupados de tal maneira que se estabeleça um fluxo ordenado de execução, equilibrado pela colocação estratégica dos *Improvisos V e X*, mais movidos e contrastantes, compostos no mesmo ano e mais próximos estilisticamente (Figura 16).

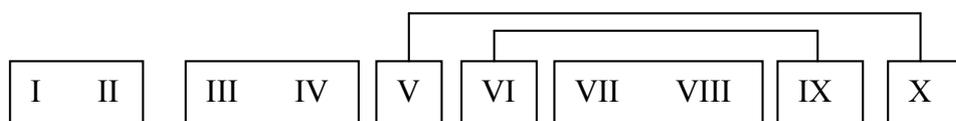


Figura 16 – Relações de organização dos *Improvisos*.

A junção de pares I e II, III e IV, VII e VIII estabelece unidade por contigüidade e a separação dos pares V e X, VI e IX estabelece diversidade e cria coerência a longa distância.

Em relação à referenciação ou citação, duas situações se apresentam:

a) referenciação de configuração melódica – as terças que estruturam o *Improviso VII* são referenciadas nos compassos finais (29 a 31) do *Improviso VIII*.

b) citação de configuração harmônica – Guarneri utiliza uma seqüência harmônica oriunda da escala menor melódica ascendente (com elevação do sexto grau) para estabelecer pontos de referência distribuídos em várias peças, criando elementos de coesão (Figura 17). Estas citações surgem nos compassos 9 e 10 do *Improviso III* e reaparecem nos compassos 23 a 25 do *Improviso IV*, nos compassos 1 e 2, 30 a 32 e 34 a 36 (invertido) do *Improviso VI*, disfarçadamente nos compassos 19 a 21 do *Improviso VII*, ao longo de todo o *Improviso X* e nos compassos 1 a 3, 17 a 19 e 30 a 31 do *Improviso IX*. Deve-se notar que esta abordagem permite considerar os três primeiros compassos do *Improviso IX* como parte desta configuração harmônica, uma vez que, na edição de 1988 (GUARNIERI, 1988, p.18) e no manuscrito (GROSSI, 2002, anexos) o *fa* e o *sol* aparecem sem o sustenido (#). Pode-se cogitar um possível erro por distração ou de revisão.



Figura 17 – Configuração harmônica de coesão.

5.3.2 PROPORÇÕES

As representações da organização estrutural e formal dos *Improvisos* demonstram uma preferência pessoal do compositor por desenvolvimentos monotemáticos de células rítmicas e melódicas simples sobre estruturas derivadas da forma A B A, em que a parte B não é independente ou contrastante, mas uma variante da parte A (A A' A), a exemplo do que ocorre em outras obras (SANTIAGO, 2002, p. 153; GROSSI, 2002, p. 72; FIALKOW, 1995, p. 93).

As demarcações dos eventos proporcionais em relação à Seção Áurea e à Seção Áurea Secundária mostram resultados mais irregulares, sendo as relações encontradas na partitura representadas nos gráficos 1 e 2. No eixo das abscissas encontra-se o número total de pulsações de cada *Improviso* e no eixo das ordenadas encontra-se a localização da Seção Áurea, em preto, e da localização do evento estrutural principal, em vermelho, a partir dos dados contidos nos Quadros 7 (preto) e 8 (vermelho)⁸.

Improviso	Número total de pulsações	SA	SA²
IX	66	41	25
VI	104	64	40
X	112	69	43
VIII	123	76	47
II	153	95	58
III	155	96	60
V	171	106	65
VII	191	118	73
IV	204	126	78
I	261	161	100

Quadro 7 – Localização espacial da Seção Áurea e Seção Áurea Secundária.

⁸ Nos Quadros 7, 8, 9 e 10, os *Improvisos* foram ordenados em ordem crescente relativa aos valores de SA e SA².

Improviso	Evento(s) principal(ais) (puls.)	
IX	33	
VI	33	61
X	52	
VIII	72	
II	109	
III	71	115
V	96	
VII	98	149
IV	73	153
I	57	165

Quadro 8. Localização espacial dos eventos estruturais principais.

Nos gráficos 1 e 2, a Seção Áurea e a Seção Áurea Secundária foram obtidas com a divisão das abscissas (número de pulsações = x) pelo eixo das ordenadas, obtido pelas fórmulas:

a) para a Seção Áurea (Gráfico 1): ($y = x/\varphi^2$)

b) para a Seção Áurea Secundária (Gráfico 2): ($y = x/\varphi$)

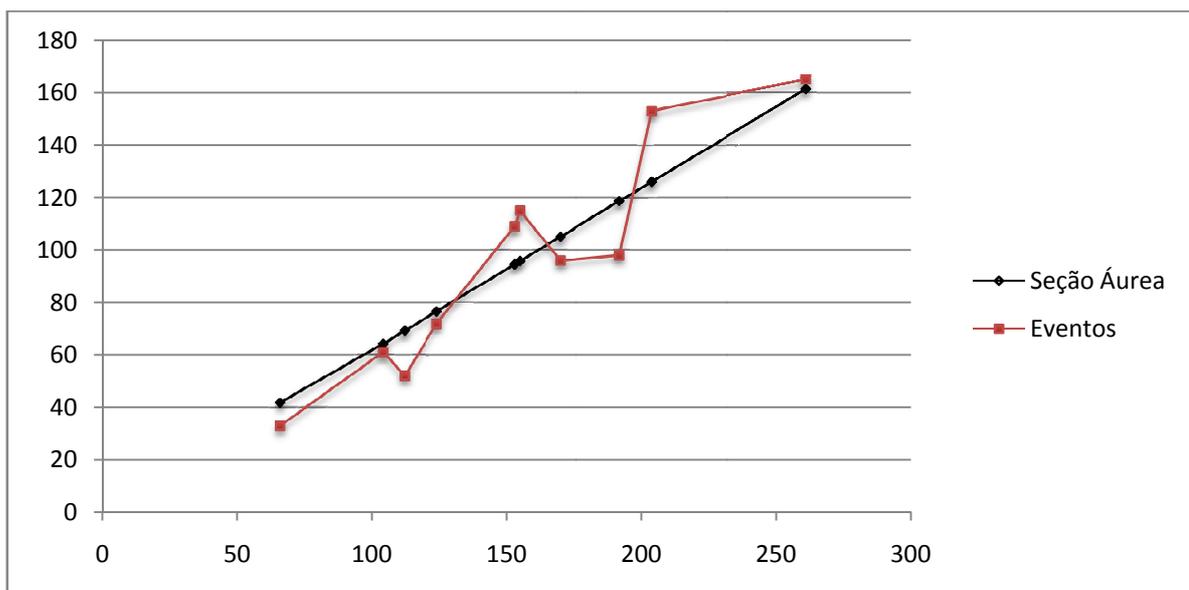


Gráfico 1 – Relação entre Seção Áurea e eventos estruturais.

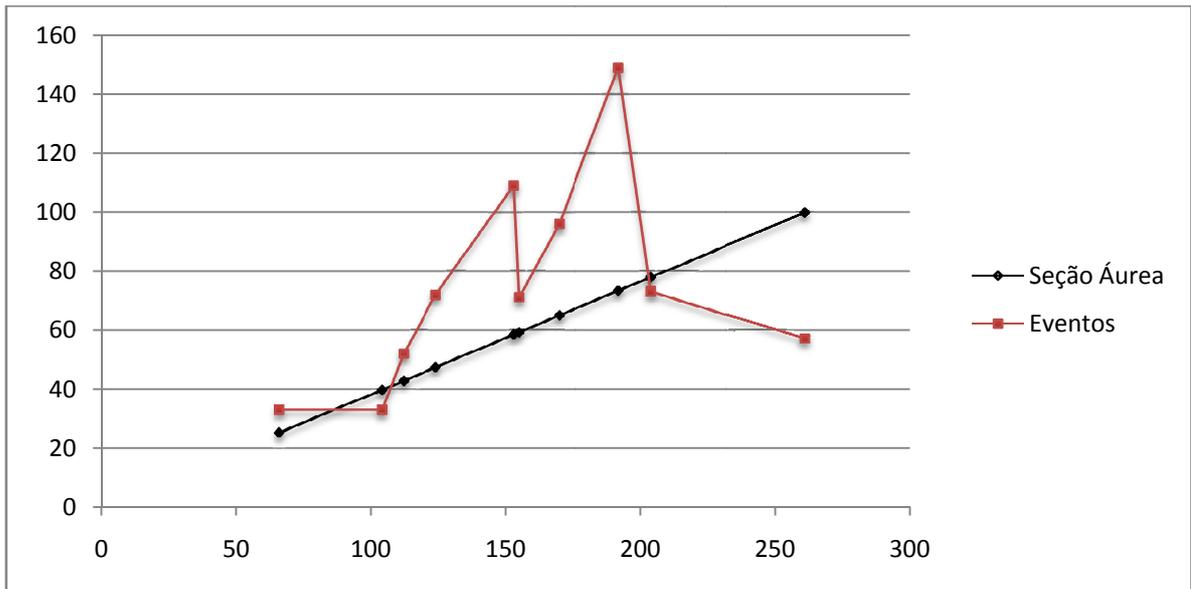


Gráfico 2 – Relação entre Seção Áurea Secundária e eventos estruturais.

Para as relações temporais – obtidas a partir de gravação (GUARNIERI, 2007) realizada em estúdio – os gráficos são obtidos de maneira semelhante, alterando-se apenas a localização da pulsação na partitura pela divisão de tempo em *segundos*. No eixo das abscissas encontra-se o número total de tempos de cada *Improviso*, em segundos, e no eixo das ordenadas encontra-se a localização da Seção Áurea, em preto, e da localização, na gravação, do evento estrutural principal, em vermelho (Gráficos 3 e 4), a partir dos dados contidos nos Quadros 9 (preto) e 10 (vermelho).

Improviso	Tempo total de execução	SA	SA²
V	74	46	28
IX	88	54	34
X	115	71	44
III	131	81	50
VIII	143	88	55
IV	145	90	55
VI	156	97	59
I	186	115	71
VII	193	119	74
II	214	132	82

Quadro 9 – Localização temporal da Seção Áurea e Seção Áurea Secundária (em segundos).

Improviso	Evento(s) principal(ais)	
V	39	
IX	36	
X	49	
III	54	90
VIII	77	
IV	50	103
VI	42	86
I	39	102
VII	94	146
II	142	

Quadro 10 – Localização temporal dos eventos estruturais principais.

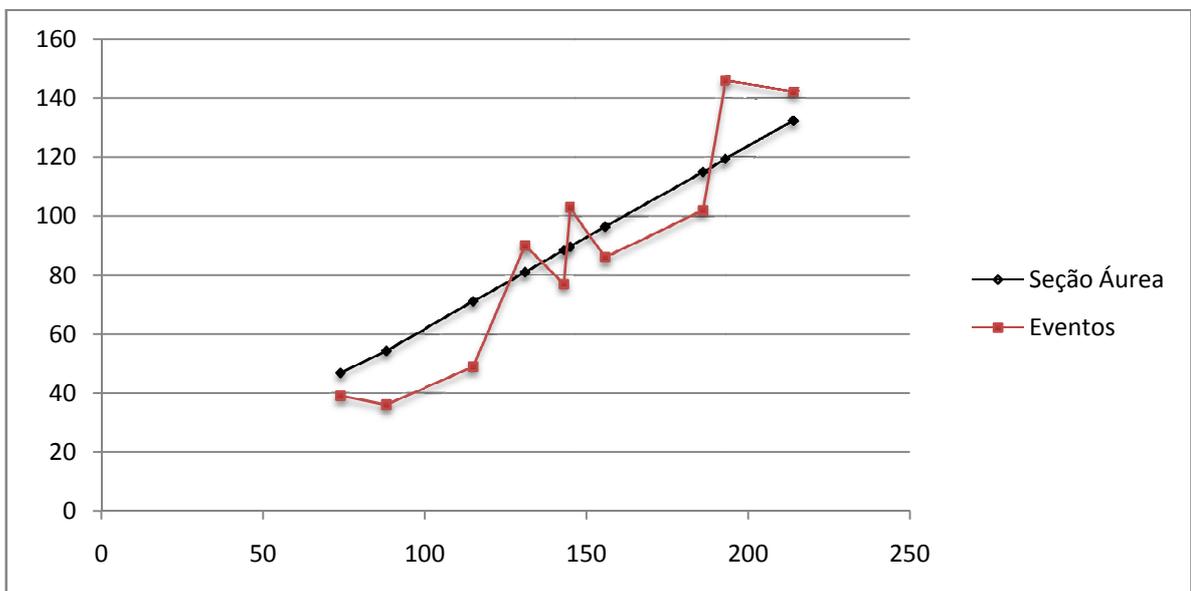


Gráfico 3 – Relação temporal entre Seção Áurea e eventos estruturais.

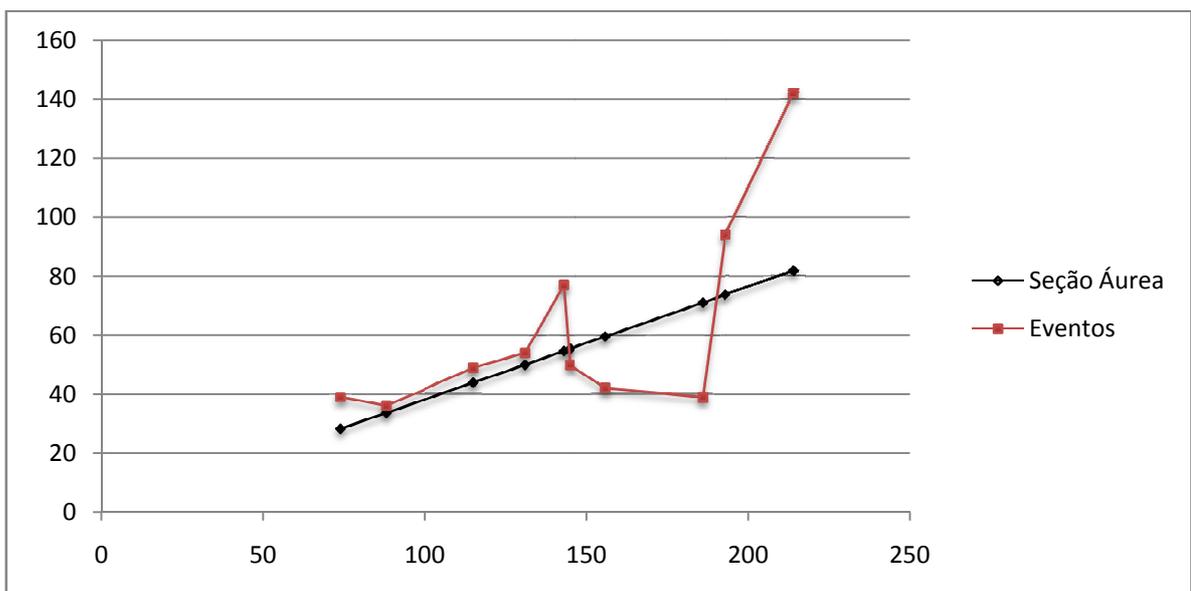


Gráfico 4 – Relação temporal entre Seção Áurea Secundária e eventos estruturais.

Com relação à análise temporal, torna-se possível uma abordagem de todo o conjunto (extraopus), pelo fato de haver uma unidade-padrão constante: o segundo. Aplicando-se as relações ao tempo total de execução (1438 s), obtém-se a seguinte configuração (Quadro 11):

- a) A Seção Áurea recai sobre 135 s do *Improviso VI*;
- b) A Seção Áurea Secundária recai sobre 16 s do *Improviso IV*;
- c) A metade situa-se a 39 s do *Improviso V*;
- d) O primeiro terço encontra-se a 80 s do *Improviso III*;
- e) O segundo terço está a 49 s do *Improviso VII*.

Improviso	SA	SA²	1/2	1/3	2/3
Total	888	549	718	479	958
VI	135	-	-	-	-
IV	-	16	-	-	-
III	-	-	-	80	-
V	-	-	39	-	-
VII	-	-	-	-	49

Quadro 11 – Localização temporal global das proporções.

5.4 DISCUSSÃO

Apesar das relações matemáticas e do rigor que se estabelecem neste tipo de análise, é praticamente impossível excluir algum grau de arbitrariedade no que diz respeito às divisões e determinação e delimitação dos eventos que devem ser considerados mais significativos (ADAMS, 1996, p. 242). Tais limitações – principalmente as derivadas de coerções formais (estilo linear, predomínio de contraponto,

preferência por desenvolvimento de elementos monotemáticos) – poderiam criar um obstáculo à abordagem das proporções, gerando resultados diferentes conforme a variação da interpretação da natureza e localização destes eventos mais significativos.

Todavia, parte-se do princípio de que tal tipo de trabalho é relevante para levantar questionamentos justamente sobre estes problemas, uma vez que os trabalhos existentes na área focam-se sobre aspectos estruturais ou temporais, mas não existem trabalhos correlacionando as duas abordagens (MADDEN, 2005).

Os resultados⁹ nos mostram que existe uma grande variação e uma divergência significativa entre as abordagens estrutural e temporal. Essa amplitude de variação é esperada no sentido em que os fluxos temporais expressos na partitura comportar-se-ão de maneira diferente durante a execução, devido tanto a fatores agógicos intrínsecos, imanentes à partitura (fermatas, ralentandos) quanto a fatores relacionados ao intérprete (variações de execução e de concepção da obra).

Talvez aqui resida o maior problema em relação à análise de proporções, principalmente no que tange à escolha e estabelecimento de critérios de análise (HOWAT, 1983, p. 70). Além do mais, numa obra planejada dentro de um processo composicional mais prolongado, pode-se aventar a hipótese de que o compositor tenha utilizado relações proporcionais específicas como processo de elaboração de sua obra, mas torna-se difícil sustentar tal hipótese em obras improvisadas, como é o caso da maioria destes *Improvisos*.

No Quadro 12, podem-se comparar os valores temporais estimados pela indicação metronômica e os valores reais de uma gravação. Os valores que mais se

⁹ Para detalhes e comparações, v. Figuras 6 a 15 (p. 56 a 65) e Gráficos 1 a 4 (p. 71 a 73).

distanciam do estimado (II, IV, VII e VIII, por exemplo) representam os *Improvisos* que possuem um maior número de fermatas e variações agógicas mais extensas. Pode-se também perceber que mesmo nos *Improvisos* em que os valores se aproximam (I, III e IX), as relações proporcionais que se estabelecem na partitura e na gravação diferenciam-se bastante (Figuras 6 a 15, p. 56 a 65).

Improviso	Número de pulsações	Indicação metronômica	Tempo estimado		Tempo real de execução	
			s	min	s	min
I	261	♩ = 86	182	3:02	186	3:05
II	153	♩ = 72	255	4:15	214	3:34
III	155	♩ = 66	140	2:20	131	2:14
IV	204	♩ = 72	192	3:12	145	2:25
V	171	♩ = 80	64	1:04	74	1:14
VI	104	♩ = 100	124	2:04	156	2:36
VII	191	♩ = 80	144	2:24	193	3:15
VIII	123	♩ = 66	112	2:12	143	2:22
IX	66	♩ = 92	86	1:26	88	1:28
X	112	♩ = 72	94	1:34	115	1:55

Quadro 12 – Tempo estimado (indicação metronômica) e tempo real (gravação) de execução.¹⁰

¹⁰ Por questão de comodidade e praticidade, indicações metronômicas foram alteradas nos *Improvisos* V (♩ = 160), VI (♩ = 50) e IX (♩ = 46); no *Improviso* II, a pulsação não se alterou, mas as contagens e cálculos foram feitos baseadas na figura de semínima (pulsação quaternária).

Improviso	Número total de pulsações	SA	SA ²	Evento(s) principal(ais) (puls.)		% SA	%SA ²
I	261	161	100	57	165	1,5	16,4
VI	104	64	40	33	61	2,8	6,7
VIII	123	76	47	72	72	4,0	22,0
V	171	106	65	96	96	5,2	18,2
III	155	96	60	71	115	7,0	12,2
II	153	95	58	109	109	9,1	33,3
IX	66	41	25	33	33	12,1	12,1
IV	204	126	78	73	153	13,2	2,4
X	112	69	43	52	52	15,1	8,0
VII	191	118	73	98	149	15,6	13,0

Quadro 13 – Porcentagem de aproximação espacial da SA e da SA²

Pela análise dos Gráficos 1 a 4, percebe-se que, em geral, as relações estabelecidas na partitura aproximam-se mais dos pontos estruturais significativos do que as relações advindas da gravação. Embora nenhum dos *Improvisos* tenha atingido uma margem suficiente de aproximação da Seção Áurea ou da Seção Áurea Secundária (0,1 a 1%), os *Improvisos* que mais se aproximaram, estruturalmente, destes pontos foram o I, o VI e o VIII. Os que se aproximaram da Seção Áurea Secundária foram o IV e o VI (Quadro 13). Temporalmente, as maiores aproximações foram o III, o IV e o IX, em relação à Seção Áurea Secundária (Quadro 14).

Improviso	Tempo total de execução	SA	SA ²	Evento(s) principal(ais)		% SA	% SA ²
IX	88	54	34	36	36	20,4	2,2
III	131	81	50	54	90	6,8	3,0
IV	145	90	55	50	103	8,9	3,4
X	115	71	44	49	49	19,1	4,3
VII	193	119	74	94	146	13,9	10,3
VI	156	97	59	42	86	7,0	10,8
V	74	46	28	39	39	9,4	14,8
VIII	143	88	55	77	77	7,6	15,3
I	186	115	71	39	102	6,9	17,2
II	214	132	82	142	142	4,6	28,0

Quadro 14 - Porcentagem de aproximação temporal da SA e da SA²

Com relação às configurações proporcionais de divisão em meio, terço e dois terços, as demarcações dos eventos resultaram em aproximações exatas nos Improvisos IX (metade, espacial) e VI (dois terços, temporal) (Quadros 15 e 16). Nenhum outro evento ocorreu dentro da aproximação entre 0,1 e 1%, embora algumas aproximações (de 1,03 até 5,0%) sejam interessantes, se levar-se em consideração o aspecto de improvisação, em que a elaboração estética é definida pelo momento e não por um trabalho de planejamento antecipado.

Assim, os *Improvisos* que mais se aproximaram espacialmente da metade foram o VII (1,04%), o X (3,5%) e o III (3,8%); de um terço, foram o VI (1,9%) e o IV (2,4%); e de dois terços, o II (4,5%).

Temporalmente, as maiores aproximações da metade foram os *Improvisos* VII (1,03%), o V (2,7%) e o I (4,8%); nenhum se aproximou de um terço; e de dois terços, o IV (4,1%).

Improviso	1/2		1/3		2/3	
I	27,9	13,4	11,5	29,8	44,8	3,4
II	21,5		37,9		4,5	
III	3,8	24,5	12,2	40,6	20,6	7,7
IV	14,2	25,0	2,4	41,6	30,8	8,3
V	6,4		22,9		10,0	
VI	18,2	10,5	1,9	25,0	34,6	7,6
VII	1,04	27,6	17,7	44,2	15,6	10,9
VIII	8,0		24,2		8,8	
IX	0,0		16,6		16,6	
X	3,5		12,5		20,5	

Quadro 15 – Porcentagem de aproximação espacial de 1/2, 1/3 e 2/3.

Improviso	1/2		1/3		2/3	
I	29,0	4,8	12,3	21,5	45,6	11,8
II	16,3		33,1		0,0	
III	8,3	19,0	7,6	35,1	25,1	2,2
IV	15,1	21,3	1,3	37,9	32,4	4,1
V	2,7		18,9		13,5	
VI	23,0	5,1	6,4	21,8	39,7	11,5
VII	1,03	25,9	15,5	42,5	17,6	9,3
VIII	4,2		20,2		13,2	
IX	9,0		6,8		25,0	
X	6,9		9,5		24,3	

Quadro 16 – Porcentagem de aproximação temporal de 1/2, 1/3 e 2/3.

Do ponto de vista global (extraopus), o único evento significativo de interesse recaiu sobre a metade do conjunto (718 s no total e 39 s do *Improviso V*), equivalente exato da fermata que divide o *Improviso V*, na gravação utilizada.

A constatação mais surpreendente, no entanto, advém da comparação entre as relações espaciais e temporais. Esperava-se que, pelo fato de os *Improvisos* terem surgidos de processos de improvisação, o fator tempo tivesse uma predominância maior em relação às estruturações proporcionais, mas percebe-se uma aproximação maior das proporções ideais nas relações espaciais. Tal constatação revela a importância da interiorização de modelos formais e suscita questionamentos que serão discutidos no próximo capítulo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início do trabalho, estabeleceu-se o pressuposto que se Guarnieri tomou a decisão de compilar obras compostas durante mais de 30 anos para formar um conjunto, ele tinha em mente uma clara consciência de sua coesão. Embora a coesão seja uma decorrência natural do idiomático do compositor, não é suficiente recorrer a esta característica para justificar tal decisão. Se compararmos este grupo a outras obras – como os *Ponteiros* ou os *Momentos*, por exemplo – constataremos que, mesmo compartilhando muitos elementos comuns, provavelmente nenhuma delas pudesse se encaixar no conjunto dos *Improvisos*.

Além disso, foi considerada a hipótese de que a presença de proporções perceptíveis na estrutura dos *Improvisos* indicaria uma tendência intuitiva e esteticamente natural seguida pelo compositor para se ajustar a um modo de organização muito peculiar. Assim, por analogia, se existe na natureza uma organização de elementos, presentes nos reinos mineral, animal e vegetal; se peixes, flores e galáxias obedecem a uma estrutura geométrica constante, então é natural pensar que as produções humanas possam se render intuitivamente a este tipo de ordenação microcós mica (LENDVAI, *apud* HOWAT, 1977, p. 285; DOCZI, 1990).

É instigante a presença de constantes naturais, em torno das quais constroem-se as teorias da Física e que definem a estrutura da Natureza. Assim, não

se conhece a razão de alguns números representarem fenômenos universais e não seguirem qualquer padrão reconhecível. No Sistema Internacional de Medidas, por exemplo, a velocidade da luz (c) equivale a 299.792.458 m/s; a constante gravitacional de Newton (G) é igual a $6,673 \times 10^{-11}$ m/s; e a massa do elétron (m_e), $9,10938188 \times 10^{-31}$. Uma razão de especial interesse, a *constante da estrutura fina* (α) – número que representa a intensidade das interações eletromagnéticas entre partículas, introduzido em 1916, por Sommerfeld, pioneiro da aplicação da teoria quântica ao eletromagnetismo – possui o valor de $1/137,03599976$. Pequenas alterações nestes valores colocariam em risco a própria existência do universo (BARROW, 2002, p. 64). Talvez as constantes da série de Fibonacci e os valores da Seção Áurea pertençam também a alguma ordem por trás de uma aparente arbitrariedade e exerçam um papel preponderante sobre a organização e a apreciação estética de obras de arte e de estruturas naturais.

Sobre os mistérios das ordenações numéricas que fascinam a humanidade há tanto tempo, Jung declara que o número é,

[...] para nosso espírito, o instrumento mais apropriado a criar ou a perceber uma ordem. Ele constitui o elemento ordenador mais primitivo do espírito humano. Do ponto de vista psicológico, o número pode, assim, ser definido como um arquétipo da ordem tornada consciente. Todavia, deve-se entender aqui, por 'espírito', um dinamismo operando a partir do inconsciente, do qual os aspectos da ordem, no momento em que se nos tornam conscientes, entram como representação numérica no campo da visão interior (*apud* FRANZ, 1974, p. 64).

Segundo Madden, o uso consciente e planejado da divisão áurea para estruturação de composições deve ser aceito quando a relação entre a Seção Áurea e um evento estrutural significativo situe-se num valor com desvio máximo de 0,001 – entre 0,617 e 0,619 (0,1%) – embora sejam aceitáveis relações situadas num valor

para mais ou para menos de 0,01 – entre 0,608 e 0,628 (1%) (MADDEN, 2005, p. 25). Para obras de curta extensão, entretanto, as divisões seccionais de três quintos ($3/5 = 0,6$), cinco oitavos ($5/8 = 0,625$) e mesmo dois terços ($2/3 = 0,666$), geralmente aproximam-se muito da seção áurea (ADAMS, 1996, p. 243).

Não existem registros de que Guarnieri conhecesse ou tenha usado a Divisão Áurea para organização de suas composições e os resultados apresentados indicam que a aproximação da Seção Áurea, quando existente, é intuitiva e deve estar relacionada a aspectos estéticos de organização. Assim, cria-se um pressuposto que as proporções são decorrentes de complexos processos psicológicos cognitivos – e, portanto, culturais – derivados de uma busca de equilíbrio na distribuição e na organização dos elementos que estruturam a obra de arte; por outro lado, as proporções são ferramentas simbólicas de uma parte profunda e inconsciente da psique, fazendo parte de um inconsciente coletivo, um legado humano. Assim, ainda sob a óptica da visão junguiana,

[...] os números aparecem, ao mesmo tempo, como uma propriedade da matéria e como uma base inconsciente dos processos ordenados de nosso espírito. Por essa razão, o número é [...] o elemento próprio a unificar o domínio da matéria e aquele da psique. Ele é 'real' em um duplo sentido: como imagem arquetípica e como manifestação qualitativa no campo da experiência do mundo exterior. O número constrói, assim, uma ponte entre o domínio daquilo que é fisicamente perceptível e o do imaginário. Ele se torna um intermediário ainda pouco explorado entre o mito (psíquico) e a realidade (física), ao mesmo tempo inventado e descoberto, quantitativo e qualitativo, representável e irrepresentável (FRANZ, 1974, p. 71).

A partir disso, tomando-se as proporções como fenômenos estéticos significativos, encontradas em todos os tipos de manifestações artísticas, algumas questões surgem e espalham-se como sementes ao vento:

a) Sendo utilizadas consciente ou intuitivamente, instintiva ou arbitrariamente, seriam as proporções apenas uma casualidade, uma coincidência? Possuiriam um motivo, uma razão de ser, uma justificativa?

b) Tornarmo-nos conscientes de sua presença numa obra de arte alteraria nossa percepção, nossa fruição ou, no caso da música, nossa execução?

Além disso, uma hipótese pode ser levantada para futuras avaliações, a partir desses questionamentos: de maneira geral, a proporcionalidade não é percebida como fator coesivo, em larga escala; nossa percepção não consegue estabelecer ligações de grande amplitude – o que pode ser provavelmente comprovado pelo fato de a maioria dos fatores coesivos apresentarem-se numa extensão muito pequena (motivos, células etc.) (ZBIKOWSKI, 1999, p. 6; SWAIN, 1995, p. 287). Mas a proporcionalidade pode indiretamente ser apreendida como forma e talvez possamos estabelecer coerência na proporção a partir da estrutura formal. Se esta hipótese vier a ser confirmada, podemos tentar compreender a proporcionalidade na origem histórica da forma, como fonte e elemento gerador do processo de organização formal e estrutural.

Deve-se, ainda, mencionar que os resultados encontrados, embora interessantes, são fortuitos e ocasionais e se compositores utilizaram a proporcionalidade – principalmente a Divisão Áurea – como ferramenta de planejamento composicional, provavelmente não levaram em consideração os aspectos temporais (variações agógicas, fermatas, repetições etc.) o que pode vir a ser um critério para avaliações em outros trabalhos desta natureza.

Por fim, deve ficar claro que a presença ou a ausência da utilização de proporções específicas não deve ser assumida como possuindo um significado

valorativo, ou seja, uma obra de arte não tem seu valor estético aumentado ou diminuído se obedecer ou não a regras de planejamento que utilizem elementos matemáticos ou geométricos, filosóficos ou místicos.

De qualquer maneira, se a Proporção Áurea pertence à esfera da Geometria Fractal, que é parte da Teoria do Caos (MADDEN, 2005), poder-se-iam levantar algumas suposições relacionadas a aspectos psicológicos relativos à percepção estética e mesmo à organização e ao funcionamento da mente. Embora um campo altamente especulativo e sombrio, ainda ligado mais ao esoterismo do que à Ciência, as perspectivas que despontam são fascinantes. Não deve estar longe o dia em que descobriremos os mecanismos do misterioso cérebro que nos leva a enxergar formas nas nuvens e desenhos nas estrelas e a contar histórias sobre o desenrolar do tempo nos fenômenos naturais.

Assim, mais do que conclusões, o presente trabalho levanta algumas questões pertinentes às relações existentes entre as proporções – utilizadas consciente ou intuitivamente – e o estabelecimento de coerência e coesividade no discurso musical. O campo da Semiótica aplicada à música ainda é incipiente e o olhar do lingüista para os fenômenos musicais ainda é distante. Espero que este tipo de trabalho possa aliar-se a outras esferas de conhecimento – como a Comunicação, a Psicologia, a Sociologia e a Semiótica – e abrir perspectivas de pesquisa neste oceano instigante e deslumbrante da manifestação musical.

7. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. (orig. 1928). Obras completas de Mário de Andrade, vol. VI.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1991. (orig. 1939) Obra completa de Mário de Andrade, vol. XI.

ADAMS, Courtney S. *Erik Satie and Golden Section analysis*. **Music and Letters**, vol. 77/2, May, 1996: 242-252.

ADORNO, Theodor W. *Music, language and composition*. **The Musical Quarterly**. Fall, 1993, vol. 77, nº 3:401-414.

ANTUNES, Irandé Costa. **Lutar com palavras: coesão e coerência**. São Paulo: Parábola, 2005.

ANTUNES, Jorge. *O semantema*. **Revista da ANPPOM**, Opus nº 7, fev. 2001.

BARREIRO, Daniel Luis; ZAMPRONHA, Edson Sekeff. *Um estudo de quantidades temporais a partir de uma análise qualitativa*. Comunicação apresentada no IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia - Curitiba, 20 a 23 de janeiro de 2000. Departamento de Artes da UFPR, Revista Eletrônica de Musicologia Vol. 5.2/dezembro de 2000.

BARROW, John D. **The constants of nature: from alpha to Omega**. New York: Pantheon, 2002.

BAS, Giulio. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi americana, 1947.

BORGES NETO, José. *Música é linguagem?* **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol. IX, Outubro, 2005. Disponível em: WWW.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html. Acesso em 12/01/2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1997.

CAVAZOTTI e Silva, André. **Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento** Conferência. XII Encontro Anual ANPPOM, 24 a 26 de Outubro de 1999. Salvador, BA

CLARKE, Eric F. *Creativity in performance*. **Musicae Scientiae**. Spring 2005, vol. XIX, nº 1: 157-182.

COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O ambiente da improvisação musical e o tempo*. **Per Musi**. Belo Horizonte, vol. 5, nº 6, 2002. p. 5-13.

DASCAL, Marcelo (org.). **Fundamentos metodológicos da lingüística: concepções gerais da teoria lingüística**. Vol. 1. São Paulo: Global, 1978.

DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DOOLEY, Robert A.; LEVINSOHN, Stephen H. **Análise do discurso: conceitos básicos em lingüística**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 1997.

FÁVERO, Leonor Lopes. **Coesão e coerência textuais**. São Paulo: Ática, 2006.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. V. **Lingüística textual: uma introdução**. São Paulo: Cortez, 2005.

FETT, Birch. *An in-depth investigation of the Divine Ratio*. **The Montana Mathematics Enthusiast**. Vol. 3, nº 2, 2006 (157-175).

FIALKOW, Ney. **The Ponteiros of Camargo Guarnieri**. Dissertation (Doctor of Music). The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

FRANZ, Marie Louise von. **Number and Time: Reflections Leading Toward a Unification of Depth Psychology and Physics**. Northwestern University Press, 1974.

FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos de música brasileira**. São Paulo: Nobel, 1985.

FRINGS, Marcus. *The golden section in architectural theory*. **Nexus Network Journal**. Vol. 4, nº 1, (9-32), 2002.

GABRIELSSON, Elf. *The performance of music*. In: DEUTSCH, Diana (Ed.) (1999). **The psychology of music**. (2nd. Ed.) California: Academic Press (Elsevier). Cap. XIV, pp. 513-515.

GROSSI, Alex Sandra. **O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano**. 2002. 205 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

GUARNIERI, M. Camargo. **Improvisos**. São Paulo: Ricordi brasileira, 1988. Partitura, 20 p. RB 0798.

GUARNIERI, M. Camargo. **Improvisos**. Carlos Alberto Assis, piano. Curitiba, Estúdio Trilhas Urbanas, 2007 (gravado em 24.08.2007). 1 CD (24 min.): digital, stereo.

HOWAT, Roy. *Debussy, Ravel and Bartók: towards some new concepts of form*. **Music and Letters**. Vol. 58/3, Jul/1977:285-293.

HOWAT, Roy. *Bartók, Lendvai and the principles of proportional analysis*. **Music Analysis**. Vol. 2, nº 1, March, 1983:69-95.

HOWAT, Roy. **Debussy in proportion: a musical analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos nōetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 2ª Ed.

KAPPRAFF, Jay. *The arithmetics of Nichomachus of Gerasa and its applications to system of proportion*. **Nexus Network Journal**. Vol. 2, 2002: 41-55

KARL, Gregory. *Structuralism and musical plot*. **Music Theory Spectrum**. Vol. 19, nº 1. Spring, 1997:12-35.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. *Improvisation*. In: Parncutt, Richard; McPherson, Gary E. (ed.) **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Orxford University Press, 2002. p. 117-134.

KOCH, Ingedore G. V. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1993. (or. 1989)

KOCH, Ingedore G. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2006.

KOCH, Ingedore G. V.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1993. (or. 1990)

KOCH, Ingedore G. V.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. São Paulo: Cortez, 2005.

KRAUSZ, Michael (ed.) **The interpretation of music: philosophical essays**. New York: Oxford University Press, 1993.

KRAUT, Robert. *Perceiving the music correctly*. In: **The interpretation of music: philosophical essays**. Michael Krausz (ed.) New York: Oxford University Press, 1993.

LERDAHL, Fred; JACKENDOF, Ray. **A generative theory of tonal music**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996.

LOCKE, Derek. *Numeric aspects of Bartók's string quartets*. **The Musical Times**. Vol. 128, nº 1732, June/1987:322-325.

MADDEN, Charles. **Fib and Phi in music: the golden proportion in musical form**. Salt Lake City: High Art Press, 2005.

MAUS, Fred Everett. **Narratology, narrativity**. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XVII, p. 641-643.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. **A obra pianística**. In: Silva, Flávio (org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001. p. 401-422.b

NATTIEZ, Jean-Jacques. *A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em sol menor, K550, de Mozart)*. Trad. Sandra Loureiro de Freitas Reis. **Per musi: revista de performance musical**. Vol. 8. p. 5-40. Jul-Dez 2003. Belo Horizonte: Escola de música da UFMG, 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Répons e a crise da "comunicação" musical contemporânea*. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**. Vol. 3, p. 1-17. 1989.

NOGUEIRA, Marcos. *Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional*. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, 2006: 868-872.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. (ed.) **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **O campesinato brasileiro**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.

PONT, Graham. *Philosophy and science of music in ancient Greece: the predecessors of Pythagoras and their contribution*. **Nexus Network Journal**. Vol. 6, nº 1, (17-29), 2004.

RECTOR, Monica. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedia, 2000. (or. 1987)

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 2ª ed. (orig. 1995)

ROBINSON, Jenefer (Ed.) **Music and meaning**. London: Cornell University Press, 1997.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: EDUSP, 1998.

SANTIAGO, Diana. **Proporções nos Ponteios para piano, de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical**. Tese. Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, 2001.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteios de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. **Em Pauta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Vol. 13, nº 20, Junho, 2002. p. 143-185.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996. (or. 1967)

SEINCMANN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SILVA, Flávio (org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

SLOBODA, John A. **The musical mind: the cognitive psychology of music**. Oxford University Press, 1986.

SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. **Elementos de coerência no Op. 76 de Brahms**. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. **Proporções no Opus 110 de Beethoven**. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

SOUZA, Lúcia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SWAIN, Joseph. *The concept of musical syntax*. **The musical quarterly**. Vol. 79, n. 2, summer 1995: 281-308.

TARASTI, Eero. **Musical signification: essays in semiotic theory and analysis of music**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATLOW, Ruth. **Golden number**. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. X, p. 95.

TATLOW, Ruth; GRIFFITHS, Paul. **Numbers and music**. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XVIII, p. 231-236.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Trad. Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da USP, 2001.

VEIGA, Eduardo José Gorini da. **Ritmo e harmonia: relação entre a arquitetura moderna brasileira e a música**. 2003. 139 fl. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (orgs.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Cap. X. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004: 173-189.

WHITTALL, Arnold. **Form**. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. IX, p. 92-94.

WINCKEL, Fritz. **Music, sound and sensation: a modern exposition**. New York: Dover, 1967.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Musical coherence, motive and categorization*. **Music Perception**, Fall, 1999, nº 1:5-42.