

A temporalidade nos Poesilúdios para piano nº 11 e 16 de Almeida Prado

ERNESTO FREDERICO HARTMANN

UFES

■ 320

Ernesto Frederico Hartmann é Bacharel em Piano pela UFRJ, licenciado em Música pela UCAM/RJ, mestre em Música (Práticas Interpretativas) pela UFRJ e doutor em Música pela UNIRIO (Linguagem e Estruturação Musical). Foi professor substituto de Piano na UFRJ, professor substituto de Harmonia e Análise na UFRJ e UFMG e Coordenador dos cursos de Graduação em Música do Conservatório de Música de Niterói. Atualmente é professor adjunto e chefe do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES.

■ RESUMO

O presente artigo trata das relações de linearidade e continuidade no tempo e sua aplicação em dois Poesilúdios para Piano de Almeida Prado. A partir do referencial teórico de Jonathan Kramer, conceitua as diferentes manifestações dos fenômenos temporais, associando-os aos elementos de variância e invariância presentes nas peças citadas. Com esta abordagem, almeja-se a compreensão das diferentes interações possíveis entre as diferentes gradações de temporalidade, linearidade e continuidade. Busca-se também uma concepção que amplie a visão do intérprete para as relações presentes na obra que não são claramente elucidadas pelos processos analíticos tradicionais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Tempo, Almeida Prado, Piano, Linearidade, Poesilúdios.

■ ABSTRACT

This research deals with the relation of linearity and continuity in time applied in two Poesilúdios for Piano composed by Almeida Prado. Based on Jonathan Kramer's theoretical exposition of time in music, it tries to determine the distinct manifestations of time phenomena found in those works, associating them to the elements of coherence and invariance presented by the composer. With this approach, the author seeks to comprehend the different possibilities of interaction between the several degrees of temporality, linearity and continuity, in order to broaden the performer's understanding of the relations present in the work, since those relations are not easily noticeable in traditional analysis.

321 ■

■ KEYWORDS

Time, Almeida Prado, Piano, Linearity, Poesilúdios.

A noção de tempo como aspecto do mundo sensível, que mantém a mesma relação com o mundo transcendental que os objetos sensíveis têm com suas idéias, foi inaugurada por Platão (ARANHA, 1993). Para ele, o tempo seria a imagem mutável da eternidade, que transcende a própria dimensão temporal. A partir deste conceito, Aristóteles dedicou sua atenção para uma definição mais ampla de tempo, que englobasse a perspectiva da teoria do conhecimento. Apesar de inicialmente preservar a distinção herdada de Platão entre eternidade e temporalidade, Aristóteles conclui que o tempo e o espaço são observados concomitantemente, daí sua definição de que tempo é a “medida do movimento”. O tempo, enquanto movimento, deve incluir os conceitos de “antes”, “agora” e “depois”, pois ele é a medida do movimento, conforme este mesmo “antes” e “depois”. Mas, se as noções de passado, presente e futuro, necessárias para a compreensão deste conceito de tempo como movimento, são as da subjetividade humana, como argumenta Aristóteles, não estaria então o próprio conceito de tempo, como entidade real e autônoma, em questão?

Os filósofos gregos entendiam o tempo a partir de uma perspectiva muito diferente do homem moderno: o tempo era cíclico, tal como o dia e a noite. A idéia de tempo linear surge com o Cristianismo, resultante da noção de início e fim dos tempos, em oposição à eternidade divina. Esta noção de tempo fluido que avança em direção a uma meta é a que influenciou as ciências, e é a base de todo um pensamento e atitude teleológicos. Esta noção simplificada de tempo linear, resultante

deste paradigma estabelecido pela concepção teleológica, não satisfaz os pensadores da Idade Média que, percebendo suas inúmeras contradições, formularam novas questões para reflexão. As duas principais questões que surgem da reflexão sobre o tempo podem ser formuladas como: qual é a relação entre tempo e mundo físico; e qual é a relação entre tempo e consciência.

Os cristãos introduziram a crença em acontecimentos únicos, singulares, como a Crucificação e Ressurreição de Cristo. Assim como este fenômeno, o Apocalipse, suposto fim dos tempos, também não se repetirá, configurando-se em uma singularidade na linha do tempo. Trata-se de uma clara alusão a um encerramento de um tempo, onde haverá o fim das criaturas, estas mutáveis, cuja relação com o tempo e a sua origem estão intimamente imbricadas com o pensamento judaico-cristão da criação como marco fundador do próprio tempo. A afirmação seguinte de Agostinho demonstra esta concepção mais claramente, “como as criaturas são mutáveis, exatamente porque são criaturas, e como o tempo passa, porque é mutável [...] o tempo também é uma criatura e, por isso, teve um princípio e não é coeterno com Deus” (AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. XII, XVI.).

Alguns séculos depois, Isaac Newton, ao tratar do tempo em seus estudos, concluiu que o tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e por sua própria natureza, flui uniformemente sem relação alguma com o exterior. Desse modo, os eventos ocorrem no tempo, mas não constituem o próprio tempo. Para ele o tempo é necessariamente um contínuo linear, sem início nem fim e com propriedades independentes da matéria. Dessa forma, Newton consegue estabelecer uma relação inequívoca entre valores abstratos numéricos e o tempo. Porém, essa associação, mesmo permitindo uma infinidade de avanços principalmente na teoria da mecânica, ao reduzir o tempo a uma grandeza escalar unidimensional, direcional e projetável no plano cartesiano (vetor), culminou com a exclusão de qualquer outra possibilidade de se pensar tempo como multidimensional, cíclico, ou dissociável de direção. O próprio Newton define a diferença entre o tempo absoluto, ao qual ele também atribui o conceito de duração e espaço absoluto, este sim imóvel e similar.

I – O tempo absoluto (*tempus absolutum*), verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa (*in se & natura sua sine relatione ad externum*), flui uniformemente (*aequaliter fluit*) e é também chamado de duração (*duratio*); o tempo relativo, aparente e vulgar é alguma medida de duração perceptível e externa (*est sensibilis & externa*) (seja ela exata ou uniforme) que é obtida através do movimento e que é normalmente usada no lugar do tempo verdadeiro, tal como uma hora, um dia, um mês, um ano (*ut hora, dies, mensis, annus*).

II – O espaço absoluto (*spatium absolutum*), em sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa, permanece sempre similar e imóvel (*semper manet simile & immobile*). Espaço relativo é alguma dimensão ou medida móvel dos espaços absolutos, a qual nossos sentidos (*a sensibus nostris*) determinam por sua posição com relação aos corpos, e é comumente tomado por espaço imóvel; assim é a dimensão de um espaço subterrâneo, aéreo ou celeste, determinado pela sua posição com relação à terra (*spatii subterranei, aërii vel coelestis definita per situm suum ad terram*) (NEWTON, 1990, p. 7).

Visto que a mecânica Newtoniana depende do espaço e tempo absolutos, pode-se compreender — através das palavras do próprio Newton — que, independente do referencial newtoniano ser absoluto, a aplicação de suas teorias se deu no domínio do tempo relativo, dada a sua possibilidade de quantificação, condição essa essencial para a formulação de suas equações.

Uma vez que as partes do espaço e do tempo não podem ser vistas ou diferenciadas umas das outras pelos nossos sentidos, em vez delas, usamos medidas perceptíveis delas. [...] Assim, em vez de lugares e movimentos absolutos, usamos lugares e movimentos relativos, e isto sem qualquer inconveniente em questões comuns (NEWTON, 1990, p. 9).

No início do século XX, surge a teoria relativista que, contrapondo a mecânica Newtoniana e pondo em cheque a lógica e a análise cartesiana, traz novas perspectivas para o problema do tempo. Para os relativistas, o tempo poderia ser reduzido à mudança. Leibniz entendia que o tempo poderia ser considerado independentemente dos fenômenos, porque ele se constituiria precisamente das relações entre os fenômenos (SANTOS, 2001 p. 7). Einstein, principalmente ao estudar os problemas relacionados à força gravitacional, arrojadamente propôs que o tempo, em sua projeção, não seria retilíneo, e sim curvo, supondo algo inimaginável para a teoria clássica, a possibilidade de que o tempo não tivesse uma única direção e, quiçá, uma única dimensão.

Tema de grande relevância para o pensamento moderno e contemporâneo, o Relativismo encontrou também suas críticas, mais bem representadas nas idéias de Henri Bergson (BERGSON, 1990). Este autor propôs uma distinção entre Tempo Espacializado e Tempo Abstrato. Para Bergson, o Tempo Espacializado era o que se conceituava no senso comum. Era objeto da ciência, passível de análise e mensuração. O Tempo Abstrato era apenas um conceito sem nenhum valor ou representação real do tempo, uma mera ferramenta para o homem. Somente seria real e apresentaria valor ontológico a “duração”, dado imediato da consciência, ou seja, apreendido diretamente por ela. A percepção da duração, caracterizada pela consciência do “antes” e do “depois”, seria então, por ele, conceituado como a memória.

Na música, falamos também sobre o tempo. No discurso sobre a música, frequentemente assumimos o potencial da música de instaurar diferentes tipos de tempo, temporalidade. Portanto, é uma expressão amplamente utilizada para falar sobre o tempo estabelecido pela projeção temporal/espacial da música. Além dessa expressão, existem outras em franca utilização para representar as sensações e percepções do tempo musical. Na música, podemos definir diversas categorias de tempo. Estas categorias estão relacionadas às formas que os compositores organizam os eventos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos. Enfim, de como se dá a organização dos diversos parâmetros musicais. Para aprofundar esta discussão, introduziremos algumas categorias de tempo e conceituaremos o significado dos termos associados a elas. A partir do referencial teórico de Jonathan Kramer, exposto em seu livro *The Time of Music* (1988), utilizaremos duas categorias: Tempo Linear e Tempo não-Linear. Estas duas categorias se dividirão em tempo (linear ou não-linear) direcionado e tempo (linear ou não-linear) não-direcionado, que serão tratadas a seguir.

Tempo Linear

Trata-se de uma categoria onde o tempo é sugerido pela relação de causa e efeito, entre os eventos mais recentes e os anteriores. Essencialmente, é o paradigma de escuta da música ocidental a partir do século XVII, em que o aprofundamento da preocupação com a construção motivica/orgânica e sua articulação com a forma ganham corpo como modelo hegemônico.

Tempo não-Linear

No Tempo não-Linear, não há a relação de causa e efeito entre os eventos, porém todos são derivados de princípios que governam uma seção ou obra inteira. Esta categoria não é o inverso do Tempo Linear (KRAMER, 1988, p. 25).

Uma vez que Tempo linear e Tempo não-linear não se constituem como antíteses, essas duas categorias não são excludentes. Toda música expressa as propriedades de Tempo Linear e Tempo não Linear simultaneamente, ou seja, toda música utiliza uma mistura de linearidade e não linearidade. Estes são componentes fundamentais para a estruturação do tempo pela música e, reciprocamente, da música pelo tempo. Por analogia, Kramer (KRAMER, 1988, p. 25) define linearidade e não-linearidade como, respectivamente: a determinação de características da música de acordo com implicações que surgem a partir de eventos anteriores na obra, e não-linearidade (que também não é a ausência da linearidade) como a determinação de características da música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma seção ou a obra inteira.

Ainda, dentro da categoria de Tempo Linear, é possível diferenciar Tempo Linear Direcionado, Tempo Linear não-Direcionado, Tempo Linear Multiplamente Direcionado, Tempo Momentâneo e Tempo Vertical. Estas diferentes classes resultam dos diferentes graus de interação entre o Tempo Linear e o Tempo não-Linear. Embora essas categorias existam e sejam de extrema relevância, elas não serão abordadas nos trechos subseqüentes do trabalho, em virtude do escopo desta pesquisa.

A Linearidade está intimamente ligada ao sistema tonal. As expectativas de resolução das dissonâncias e o vocabulário rítmico característico deste sistema favorecem as condições de causa e efeito, características dos processos lineares. A resolução de uma Dominante em uma Tônica representa um evento cuja causa foi a dissonância e cujo efeito foi a resolução esperada. A resolução não esperada, da Dominante na Subdominante ou em outra Dominante, por exemplo, não significa uma não linearidade e sim uma descontinuidade, conceito hierarquicamente inferior, por não ser capaz de isoladamente destruir a linearidade. Todavia, uma seqüência de descontinuidades poderia ser capaz de induzir uma não-linearidade. O exemplo 01, extraído de uma Sonata para Piano a quatro mãos de Mozart, mostra como o compositor cria uma textura e articulação cadencial evidente e, no momento exato da resolução, cria uma descontinuidade, sucedendo a Dominante com outra Dominante. Mesmo nesse caso, Mozart utiliza a Dominante da Dominante como o acorde deceptivo, novamente criando uma expectativa para aquela tônica, cujo posicionamento o acorde deceptivo ocupou.

Cadência Evitada

IV II V7 V7 do V7 I
 S D DD D T

Figura 1 – Exemplo musical 01. Cadência evitada. Mozart, Sonata para Piano a quatro mãos K 497, 1º movimento, compassos 112-116.

Processos não-lineares estão presentes mesmo na música tonal. Eles não dependem de desenvolvimento nem de elaboração. Eles se encontram imutáveis em uma obra, não gerando nenhuma consequência. Isso possibilita a compreensão de que a não-linearidade é, essencialmente, distinta da descontinuidade. Tomemos uma obra para piano como exemplo. Um princípio não-linear desta obra é o fato evidente de que ela foi escrita para piano. A presença de um instrumento diferente, digamos um fagote aparecendo nos compassos finais e tocando junto com o piano, representaria (desde que resguardado o efeito da surpresa) uma não-linearidade. Nada, ao longo da obra, indicaria a presença de um instrumento diferente, pelo simples fato de ela ser para piano, e a aparição de um timbre completamente estranho ao da sonoridade sugerida não poderia ser logicamente deduzido. Ainda poderíamos observar que, independente deste elemento (o do parâmetro timbre) representar um exemplo de não-linearidade, a obra poderia perfeitamente apresentar outros parâmetros que seriam lineares. Isso ilustra a relação de simultaneidade entre o Tempo Linear e o Tempo não-Linear, entre a linearidade e a não-linearidade. No exemplo seguinte, extraído de uma obra para Piano de George Crumb, a utilização de uma nota articulada tradicionalmente no teclado do instrumento quebra a linearidade do timbre da peça que, até o momento, se dava exclusivamente com a utilização de ataques diretos nas cordas do piano. Contudo, a repetição deste efeito se torna linear já no sistema seguinte, visto que a quebra da linearidade é um efeito exclusivo, cuja repetição o invalida. Ficam, então, estabelecidas duas linearidades distintas que seguem em paralelo até a conclusão da peça.

Figura 2 – Exemplo musical 2. Quebra da linearidade. George Crumb. Peça para Piano nº 5 (1962), compassos 2-9.

■ 326

Como os nossos processos e ferramentas analíticas são derivados da forma de pensamento ocidental, e esta é fundamentalmente linear, muitas vezes torna-se difícil a percepção de diversos processos e até mesmo de conceitos como o Tempo não-Linear. Nos processos de análise de música tonal e nos processos composicionais que se constituíram ao longo dos séculos XVI até o XX esta afirmação se torna evidente. Frequentemente, procuramos as relações entre os temas, o processo de desenvolvimento temático e, em última instância, almejamos isolar as unidades geradoras ou universais dos temas. Se um evento é uma elaboração de um ou vários eventos anteriores, cria-se a sensação de movimento, de progressão. É exatamente esta sensação, a de progressão através do tempo, que significa linearidade. Este conceito de movimento e de progressão é, na verdade, uma metáfora, o que não invalida a sua utilidade na descrição dos processos tonais. A espera e a expectativa são pontos essenciais para a linearidade: elas são a sua essência. A dissolução do sistema tonal no final do século XIX passa necessariamente pela questão das expectativas criadas pela Dominante. As progressões passam a ser elaboradas a partir da condução das vozes, contrariamente ao século anterior em que o princípio era determinado pelas fundamentais das estruturas harmônicas.

Entretanto, enfrentamos, com os processos de análise tonais e até mesmo pós-tonais, um profundo desconforto ao depararmos com obras que não são concebidas pelo paradigma da tradição tonal, particularmente as germânicas, cujo paradigma é o da elaboração motívica e sentido progressional/funcional harmônico. Uma análise linear de obras com estas características (dissolução dos aspectos funcionais da tonalidade) revela uma tendência forte ao estatismo estrutural, ou seja, as progressões harmônicas ocorrem (ou pelo menos criam a ilusão de ocorrer) nos níveis mais superficiais. O forte cromatismo utilizado em amplas passagens inibe as progressões diatônicas das fundamentais criando “platôs” de determinados graus que simulam progressões harmônicas, onde na verdade existem suspensões. Trata-se de um interessante artifício de simulação da percepção e do próprio tempo. Alia-

do a isso, mesmo no nível frontal, muitas vezes as expectativas são propostas para resolverem deceptivamente. Em Brahms e Mahler encontram-se diversas situações onde os acordes da tônica no estado fundamental são postergados.

Com a dissolução deste sistema tonal poder-se-ia esperar que o sistema “ato-nal” tivesse como consequência uma música não-linear. Com a organização das obras por grupos de intervalos, posteriormente por hexacordes e finalmente por séries¹, restabeleceu-se a linearidade neste sistema. Não se trata do mesmo tipo de linearidade do sistema tonal (direcionada). Aqui a linearidade é não-direcionada, o que resulta em diferentes tipos de tempos: Tempo Linear Direcionado e Tempo Linear não-Direcionado. A rítmica deste novo sistema também traz interessantes contribuições. Um novo vocabulário rítmico surge como condição para que o novo idioma harmônico melódico não se torne uma caricatura, uma deformação do sistema tonal. Contudo, para este trabalho, nos limitaremos a discutir alguns aspectos harmônicos e melódicos.

Mesmo com estes novos recursos, a cadência continuou sendo uma importante parte do discurso musical. Se no período tonal ela era a representação máxima do binômio tensão/dissonância (e, pela natureza do sistema, orientava para uma única solução harmônica possível), no período pós-tonal ela representava um repouso contextual, muito mais dependente de fatores harmônicos, rítmicos e melódicos, definidos no discurso que precedia uma cadência. Como se percebe, a partir do momento em que a cadência se torna uma consequência de eventos anteriores, fica estabelecido um Tempo Linear não-Direcionado, em contraste com o Tempo Linear Direcionado típico das cadências tonais.

Neste panorama, os Poesilúdios nº 11 *Noites de Solesmes* e nº 16 *Noites no Centro da Terra* tornam-se interessantes objetos de estudo para averiguação de como o compositor Almeida Prado trabalhou a questão da Linearidade e não Linearidade, particularmente nas articulações cadenciais destas peças (se é que elas estão presentes). Essas peças utilizam recursos como interrupção do discurso, interpolação/superposição de elementos, utilização sistemática do silêncio e da ressonância e mudanças abruptas e radicais de textura/dinâmica que contribuem para o estabelecimento de *continua* lineares e não-lineares do tempo.

Em ambas as peças, as sensações subjetivas de estatismo, de não-progressão do tempo e de não-linearidade podem ser encontradas refletidas nas palavras do próprio autor sobre sua obra:

O Poesilúdio [Noites de Solesmes] tem duas texturas, os Sinos e o Canto Gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia [...] perceba que a ressonância vem escrita (MOREIRA, 2002, p. 175).

Esse último Poesilúdio é o resultado deste entrave, dessa descida ao centro do seu ‘eu’. Você pensa que encontrará respostas mas encontra o silêncio. Um silêncio que tem esta aparência. Um deserto (MOREIRA, 2002, p. 217).

A Quarta Fase, a Pós-Moderna [...] começou com os Poesilúdios e vai até agora [2001], nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astro-

¹ Este conceito é defendido por vários autores como Forte (1973) e Rahn (1980).

lógico, ecológico, 'afro, etc. Após a sexta Carta Celeste, composta em 1982, [...] resolvi fazer colagens², claramente visíveis nos Poesilúdios, uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente (MOREIRA, 2002, p. 48).

O autor ainda reafirma a importância do silêncio como entidade musical neste Poesilúdio. Aqui, ele não é ausência de música: é música também. Isto aponta para a importância do silêncio e da interrupção do discurso, elucidando o papel de grande relevância que eles têm não só para a temática da obra, mas também para o discurso e a estruturação do seu tempo, em função da sua linearidade e não-linearidade.

Poesilúdio nº 11 *Noites de Solesmes*

A peça pode ser dividida em três segmentos que se alternam: Som de Sinos com a função de Introdução (A e similares), elemento de intermediação (B e similares) e *Coda* (A, como última repetição). Ainda, estes segmentos se projetam em nove pequenas subseções (estruturas), a saber: A (compassos 1-5), B (compassos 6-7), B' (compassos 8-13), A (compassos 14-18), B (compasso 19), B' (compassos 20-22), A (compassos 23-27), B' (compasso 28) e A (compassos 29-33).

■ 328

Estrutura A (compassos 1-5, 14-18, 23-27 e 29-33)

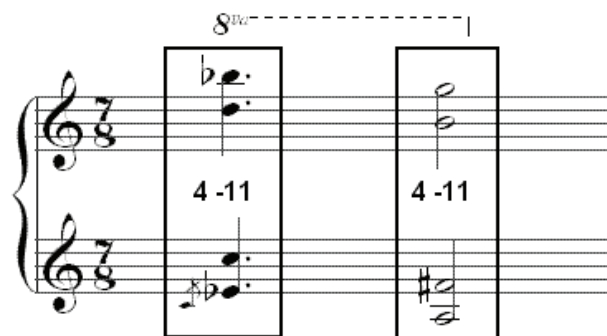


Figura 3 – Exemplo musical 3. Almeida Prado, *Noites de Solesmes*, compasso 1. Conjunto 4-11.

O conjunto 4-11³ representa inicialmente a sonoridade que se propõe a reproduzir a badalada do sino do Mosteiro de Solesmes. O segundo tetracorde 4-11 é uma inversão do primeiro em torno do eixo formado pelas notas Mi e Fá, como pode ser observado no exemplo 04:



Figura 4 – Exemplo musical 4. Conjunto 4-11 entre eixo Mi-Fá.

² Seriam estas colagens não linearidades?

³ Nomenclatura de Allen Forte (1973).

As duas classes de alturas restantes, Dó[#] e Sol[#], aparecem ao longo da obra, sendo que Sol[#] aparece apenas uma única vez.

Estrutura B (compassos 6-7, 8-13, 19, 20-22, 28)

O Pentacorde formado pelas classes de alturas Sol, Lá, Si (somente no exemplo 06), Dó e Ré (5-23) de teclas brancas, sobreposto à escala Pentatônica (5-35) formada pelas teclas pretas. Esta estrutura representa a sonoridade do cantochão ecoando pela catedral inicialmente com a escala Pentatônica incompleta:



329 ■

Figura 5 – Exemplo musical 5. Superposição de escalas Pentatônicas em Almeida Prado, Noites de Solesmes, compasso 6.

Depois em B', como o conjunto total de classes de alturas da peça:



Figura 6 – Exemplo musical 6. Superposição de escalas Pentatônicas em Almeida Prado, Noites de Solesmes.

Observa-se ainda que o conjunto 5-23 contém, entre os seus subconjuntos, o tetracorde 4-11, que é responsável pela sonoridade de abertura e de finalização da obra, com os sinos e com o tetracorde Sol, Lá, Si, Dó. A estrutura geral da obra pode ser apreciada pelo quadro 1:

SEGMENTO /COMPASSO	A (1-5)	B (6-7)	B' (8-13)	A (14-18)	B (19)	B' (20-22)	A (23-27)	B' (28)	A (29-33)
TÓPICO	Sinos	Canto-chão contra pentatônica In-completa	Canto-chão	Sinos	Canto-chão contra pentatônica	Canto-chão	Sinos	Canto-chão	Sinos
CONJUNTO	4-11	5-23/ 4-26	5-23	4-11	5-23/ 5-35	5-23	4-11	4-11	4-11

Quadro 1 – Estrutura geral de *Noites de Solesmes* de Almeida Prado.

É importante reiterar que, em nenhum momento, a obra apresenta as classes de alturas Mi e Fá, que são o eixo de simetria dos conjuntos que representam os sinos.

Apesar da oposição de sonoridades e texturas apresentadas nesta peça, o compositor consegue empregar o tetracorde 4-11 de forma que ele se torne um elemento constante em todas as sonoridades das estruturas. Uma análise absoluta das alturas permite realçar o compasso 19, que apresenta todas as dez classes de alturas presentes na obra. Seria ele o mais denso, posicionado no ponto culminante da obra (seção áurea).

Partindo do ponto de vista da organização dos conjuntos, observamos que a utilização de diversas transposições de 4-11 em distintos segmentos da peça contribui decisivamente para uma continuidade da sonoridade que se faz presente entre as seções (A e B'). Esta continuidade resulta em um grau de linearidade na organização das alturas, em virtude da expectativa de continuidade da sonoridade com o menor grau de invariância possível. A descontinuidade, não pela ausência do cumprimento da expectativa gerada pela insistência da sonoridade, mas pelo corte de um segmento para outro sem transição ou mesmo por superposição, proporciona a experiência de um Tempo Linear não-Direcionado, mas o retorno da mesma sonoridade (repetição de A) resulta em um Tempo não-Linear. A experiência temporal torna-se então interessantíssima, pois as duas possibilidades de categorias de Tempo operam em graus relevantes simultaneamente, permitindo ao ouvinte ao mesmo tempo uma sensação estática (tal qual se poderia esperar em um mosteiro) com possibilidade, ainda que indefinida, de expectativa. As cadências não ocorrem, o discurso é interrompido ou se esvai nas ressonâncias realçadas pela pedalização.

No Poesilúdio nº 16, a experiência é ainda mais radical. Desde o seu início estabelece-se um ambiente absolutamente propício do Tempo não Linear, fundamentalmente em função dos acordes seguidos das longas pausas.

Poesilúdio nº 16 *Noites no Centro da Terra*

Sobre este Poesilúdio, Adriana Moreira nos diz o seguinte:

No âmbito do Tempo, as indicações de andamento, execução e caráter se prolife-

ram, promovendo atmosferas que sugerem o mistério, a busca, a descoberta, 'Com espantosa Lentidão e silêncio! [...] Como um Clarão; Súbito!', as Fermatas no final de cada passagem contribuem para a indicação 'Deixar ressoar até extinguir (c.5). A métrica simétrica 2/2 e a textura homofônica com acompanhamento a maneira coral são mantidas do início até o final da peça (há uma única ocorrência de figuração pianística no compasso 46) promovendo uma base rítmica e uma densidade contínuas. Neste contexto as sonoridades súbitas e os silêncios pontuam suas ocorrências (MOREIRA, 2002, p. 218).

A consideração desta peça em uma forma de seção única coincide com Moreira, quando essa afirma que a textura e a métrica são mantidas ao longo da peça. Trata-se de um indicativo de construção Linear Contínua. Aliado a isso, o compositor utiliza um acorde de Fá menor, variando-o e transformando-o com a utilização de alterações em suas classes de alturas. Todos os acordes utilizados neste mesmo registro médio/grave apresentam uma relação direta ou indireta com a tríade de Fá menor (exemplo 07).

Os acordes e intervalos articulados no registro agudo são, respectivamente: 4-13 [4,5,7,10] (compasso 9), 5-Z38 [9,10,11,2,5] (compasso 17), 5-32 [2,3,6,8,11] (compasso 17), 4-23 [8,10,1,3] (compasso 17) e totalizam os sons [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] (0 é a única nota ausente). Ainda no compasso 31 encontra-se o octacorde [11,0,1,2,3,5,6,8] (8-13).

Os acordes articulados no grave são respectivamente: 3-11 (Tríade Menor) [5,8,0] (compasso 1), 5-22 [4,5,8,11,0] (compasso 12), 4-Z29 [5,6,8,0] (compasso 21), 5-31 [3,6,9,11,0] (compasso 39) e 4-22 [4,6,8,11] (compasso 53).

The image displays eight musical examples of chords derived from the F minor triad, arranged in two rows of four. Each example shows a piano score with a treble and bass clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The chords are labeled with measure numbers and dynamic markings:
 - Measure 9: Bass clef, *ff* dynamic, chord [4,5,7,10].
 - Measure 12: Bass clef, *pp* dynamic, chord [9,10,11,2,5].
 - Measure 21: Treble clef, *ff* dynamic, chord [2,3,6,8,11].
 - Measure 39: Bass clef, *ff* dynamic, chord [8,10,1,3].
 - Measure 53: Bass clef, *ff* dynamic, chord [11,0,1,2,3,5,6,8].
 - Measure 61: Bass clef, *pp* dynamic, chord [5,8,0].
 - Measure 66: Bass clef, *pp* dynamic, chord [4,5,8,11,0].
 - Measure 71: Bass clef, *pp* dynamic, chord [5,6,8,0].

Figura 7 – Exemplo musical 7. Acordes derivados da tríade menor no Poesilúdio nº 16 de Almeida Prado.

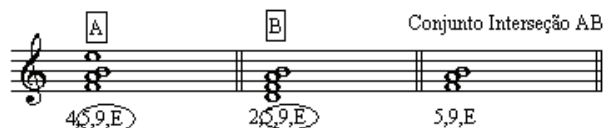
A partir da análise das interações destes conjuntos, algumas relações importantes (FORTE, 1973, p. 46⁴) foram observadas:

	3-11 [5,8,0]									
4-13 [4,5,7,10]	Não contém	4-13								
4-22 [4,6,8,11]	contêm	R_0R_p	4-22							
4-23 [10,1,3,8]	Não contém	R_p	R_2R_p	4-23						
4-Z29 [5,6,8,0]	contêm	R_2R_p	R_p	R_p	4-Z29					
5-22 [4,5,8,11,0]	contêm	Não contém	Não contém	Não contém	Não contém	5-22				
5-31 [11,0,3,6,9]	contêm	contêm	Não contém	Não contém	Não contém	R_0R_p	5-31			
5-32 [11,2,3,6,8]	contêm	Não contém	Não contém	Não contém	Não contém	R_p	R_p	5-32		
5-Z38 [9,10,11,2,5]	contêm	Não contém	Não contém	Não contém	Não contém	R_2R_p	R_p	R_2R_p	5-Z38	
8-13 [11,0,1,2,3,5,6,8]	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	Não contém	contêm	contêm	contêm	contêm
9-11 (complementar de 3-11)	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm	contêm

■ 332

Quadro 2 – Relações entre os conjuntos no Poesilúdio nº 16 de Almeida Prado.

⁴ As relações entre conjuntos iguais demonstram que a transposição e a inversão mantêm a mesma forma primária, portanto resultam no mesmo conjunto. Como consequência, cada forma primária representa até 24 possibilidades de conjuntos formados com os 12 elementos do universo das alturas do sistema temperado. 24 é a soma das 12 transposições e das 12 inversões possíveis. Porém é interessante estabelecer relações entre conjuntos diferentes com o mesmo número de elementos. A primeira relação a é a relação de R_p . Entende-se por relação R_p , dois conjuntos com o número n de elementos, que tem pelo menos um subconjunto com n-1 elementos comuns.



A é o Conjunto 4-16 e B é o Conjunto 4-27. O conjunto interseção AB é 3-8, portanto um conjunto com n-1 elementos, o que garante que A e B estão em relação de R_p . Isoladamente, a relação de R_p não significa muito, pois uma grande quantidade de conjuntos se relacionam desta maneira. Porém, a união de outra relação com a relação de R_p é de grande interesse.

A relação de R_2 acontece sempre que dois vetores contêm 4 entradas iguais. Exemplo:

4-1 vetor 321000
4-2 vetor 221100

As entradas correspondentes para as classes 2, 3, 5 e 6 são iguais nos dois vetores. Fica então estabelecida entre eles então uma relação de R_2 .

No caso específico de dois vetores terem quatro entradas iguais e as duas restantes estarem em intercâmbio denomina-se a relação de R_1 , que é uma relação de maior afinidade vista isoladamente que R_p ou R_2 .

4-2 vetor 221100
4-3 vetor 212100

Quando dois vetores não tem nenhuma entrada comum, ou seja o mínimo de similaridade intervalar, atribui-se a relação o nome de R_0 .

4-14 vetor 111120
4-28 vetor 004002

4-14 e 4-28 estão em relação de R_0 , pois não tem nenhuma entrada comum nos seus vetores. As relações em conjunto são de importância maior que as isoladas, como por exemplo, as combinações R_p, R_1 e R_p, R_2 . Allen Forte inclui no apêndice do seu livro várias tabelas de combinações de relações R.

Podemos observar, através da análise da tabela, que todos os pentacordes contêm a tríade 3-11. Ainda, todos os principais conjuntos presentes na obra estão contidos em 9-11 ou contêm o seu complementar 3-11 (relação K^5). Pode-se afirmar então que o conjunto referencial é a tríade 3-11, primeira sonoridade da peça. Estas relações demonstram uma rede de sonoridades que estão interligadas e em constante relação, implicando o conceito de transtonalismo, freqüentemente associado ao compositor, pois trata-se de uma estrutura tonal utilizada de forma desfuncionalizada. O próprio Almeida Prado nos oferece uma reflexão sobre a utilização do termo transtonal como pode ser observado em Moreira:

Em minha tese (Prado, 1986), tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você manipula o som como a uma escultura, dentro dessa lembrança de ressonância. Minha tese é muito imprecisa nesses postulados. Ainda bem, porque há margem para um outro compositor continuar meu trabalho. Não sou dono dele (MOREIRA, 2004, p. 75).

“Como um Clarão; Súbito!” (compasso 46) utiliza na mesma ordem os conjuntos presentes no compasso 17 (evento que gera linearidade). É a última aparição deste registro agudo na peça. Sua figuração rítmica em semicolcheias quiálteras é singular nesta peça, contrastando violentamente com os valores de mínima e semi-breve. A peça se dissolve em sua textura e dinâmica até o intervalo de quinta justa, formado pelas notas Fá e Dó. A redundância da seqüência de acordes no registro médio/grave em oposição aos acordes no registro agudo, somada à alternância *ff/pp*, transforma-se em um princípio estrutural da peça. Este princípio é linear, pois aqui a redundância se torna certeza de repetição, característica da não-linearidade. A afirmação e reafirmação deste padrão, dada principalmente pela distância entre os eventos, estabelece um determinante para a não linearidade e, por conseqüência, a percepção de um Tempo não-Linear. Ao final da obra isso se torna mais claro, pois a única descontinuidade presente acontece exatamente no compasso 46, com a indicação “Como um clarão Súbito!”. Neste compasso, pela primeira vez, não se articulam intervalos simultâneos e sim sucessivos, fato que apenas se repetirá no compasso 55. Trata-se de uma descontinuidade claramente perceptível.

Como a análise demonstrou, esta passagem é construída com os mesmos sons escutados anteriormente, não representando uma descontinuidade, quando considerada apenas no parâmetro da organização das alturas. O poder de interrupção de um padrão que havia se tornado princípio e havia estipulado um *continuum* temporal específico (Tempo não-Linear) é subitamente perturbado, nos transportando de repente para uma outra categoria de percepção temporal. Houve uma violação da consistência não-Linear dos padrões de textura, de altura e rítmicos da obra. No compasso 55 uma reminiscência deste clarão pode ser vista no registro grave, porém sem nenhuma conseqüência para a percepção temporal, uma vez que o evento inesperado do compasso 46 foi indiscutivelmente suficiente para a destruição da não-Linearidade, estabelecendo, a partir de si, um tempo Linear não-Direcionado.

⁵ Vide FORTE, op. cit.

Conclusões

Com base no estudo do Tempo e dos pensadores, podemos compreender que se aprofundou o estudo das relações do Tempo não-Linear apenas no século XX. Este se reflete na música e na escuta que, devido ao paradigma vigente que estabeleceu a linearidade e continuidade como modelos, tende a ser uma escuta teleológica. Apesar disso, Linearidade e não-Linearidade estão presentes e ativas em toda a música. A predominância de uma ou outra são condições não-excludentes, geradas por interações entre o Tempo Linear e o Tempo não-Linear.

Nos dois Poesilúdios de Almeida Prado foi possível observar diferentes mecanismos para o estabelecimento de Tempos Lineares e não-Lineares. A experiência radical do Poesilúdio *Noites do Centro da Terra* coincide com a gênese psicológica do mesmo, comentada pelo próprio autor. O controle dos processos envolvidos é de grande interesse, tanto para o compositor como para o intérprete. A consciência e a percepção do tipo e qualidade do tempo é um elemento de mais extrema relevância para a construção de uma concepção interpretativa sólida.

Referências

- 334
- ARANHA, Maria Lúcia; MARTINS, Maria Helena. **Filosofando**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.
- BENT, Ian. **Analysis**. London: Macmillan, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTHALL, Arnold. **Music analysis in theory and practice**. London: Faber, 1988.
- FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale Press University, 1973.
- KOTSKA, Stefan. **Materials and techniques of the twentieth century music**. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- KRAMER, Jonathan. **The time of music**. New York: Schirmer Books, 1988.
- NEWTON, Isaac. **Principia**: princípios matemáticos de filosofia natural. Tradução: Trieste Ricci. São Paulo: Ed. Nova Stella e Universidade de São Paulo, 1990.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2002. Dissertação de Mestrado.
- _____. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. Entrevista publicada em OPUS – Anppom, **Revista OPUS – Anppom**, p. 75, dez. 2004.
- PUENTE, Fernando Rey. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Loyola/Fapesp, 2001.
- RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York: Schirmer Books, 1980.

SALZER, Felix. **Structural hearing**. New York: Dover,1982.

SANTOS, Laerte Moreira dos. **Apostila de Filosofia e Ciência**. São Paulo: CEFET, 2001.