

Art 002

revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

julho / setembro de 1981

700 Arte

Titulo: Art : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dr. Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa

VICE-REITOR

Prof. José Calasans Brandão da Silva

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Prof. Piero Bastianelli

O Conselho Editorial da Revista da Escola de Música e Artes Cênicas não assume a responsabilidade pelos conceitos emitidos em artigos assinados, quando não forem especificamente solicitados.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.
Parque Universitário Edgard Santos
Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

ART 002

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
julho/setembro 1981

EDITOR: Paulo Lima

CO-EDITOR: Jamary Oliveira

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO: Dulce Tamara L. Silva e
Aquino, Nilda Cezar Spencer,
Paulo Lima.

CONSELHO EDITORIAL: Alda de Jesus Oliveira, Ana
Margarida C. Lima, Fernando
Cerqueira, Jamary Oliveira,
Maria da Conceição C. da Franca
Rocha, Maria Eunice L. Ferreira
Lima, Marli de Assis Sarmen-
to, Cleise Mendes, Haroldo
Esteves Deda, Paulo Dourado.

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Piero Bastianelli,
Romelio Aquino.

SUMÁRIO

Editorial.....	03
Ornamentos para Teclado na Música de J. S. Bach - Aspectos - Ryoko Katena Veiga.....	07
O Drama Lírico - Cleise Mendes.....	47
Composição/Grupo/Composição - Paulo Lima.....	69
Metodologia da Dança Moderna: uma Proposta - Maria da Conceição C. da Franca Rocha.....	77
SÉRIE: Um Programa Auxiliar para Análise de Música Dodecafônica - Jamary Oliveira.....	113

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
TOMBAMENTO PATRIMONIAL
No 127081 DATA 14/10/08

EX 991907

Ficha catalográfica

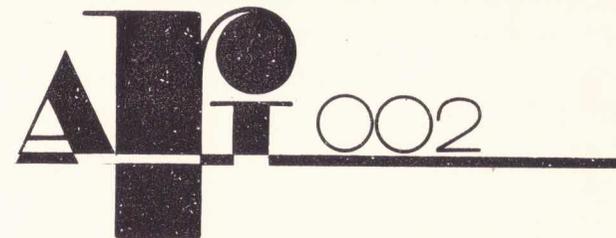
ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, Brasil. - Trimestral.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3. Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música e Artes Cênicas.

CDD 705

CDU 7(05)

Periódicidade: Trimestral
Tiragem: 1.000 exemplares



revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

EDITORIAL

Hã que entender a nossa Revista como fruto de um processo de integração entre os departamentos de teatro, dança e música, como busca ou talvez melhor, invenção de uma identidade não existente quando da concretização da Reforma Universitária. Pensamos em integração como um processo que une-diferenciando, que não impede especialização, que não reduz e sim amplia as possibilidades de combinação dos diversos elementos.

Vivemos portanto uma situação de contraponto entre *processo de integração e busca de identidade*, e é aí nesta ambiência que nos constituímos, este é o referencial que nos fornece sentido e descreve. Enquanto Revista significamos então *identidade alcançada* e mais que isso, identidade *flexível, mutável*, já que estruturada a partir da *pró*

ART. 002, Salvador: 3-5, jul./set. 1981

pria atitude de questionar, duvidar, descobrir.

Ora, quem descobre uma identidade assume ao mesmo tempo uma ótica de universo correspondente a tal identidade. É precisamente esta ótica - ou posição tomada - que emoldura nosso gesto permitindo sua propagação. Quem assume uma identidade assume uma posição. Inauguramos o nosso canal semântico tomando uma posição perante nós mesmos, perante a comunidade artística e a comunidade em geral e queremos que tal posição seja diálogo, debate, seja prospecção; que funcione como canal de auto-crítica e reflexão, que nos leve a desenvolver mais ainda a dupla-personalidade escolhida de artista e educador. A Revista vem justamente ampliar nossas atividades como catalisadores inseridos numa realidade cultural, vem propiciar o intercâmbio entre grupos envolvidos em tarefas relacionadas, vem fazer emergir uma plataforma de encontro entre professores e alunos.

Estamos assumindo a responsabilidade de criar um fórum para a discussão séria e comprometida de temas relacionados à área de Arte. Tocamos numa carência, num grande desejo, ao mesmo tempo em que reativamos a dimensão móbil de nossa empreitada, pois será também nossa responsabilidade gerar 'novas' carências, desejos e perguntas; um futuro de perguntas.

Trata-se portanto de um projeto de felicidade e não é possível haver projeto de felicidade se não houver produção de conhecimento. Um projeto de felicidade a partir de conhecimento já possuído torna-se trivial e antes de mais nada deixa de ser

ART. 002, Salvador: 3-5, jul./set. 1981

projeto. A relação entre a produção de conhecimento e o grupo que o produz é iluminada pelo 'desejo' que gerou tal produção, desejo este geralmente associado à percepção de uma ausência.

Queremos um futuro de contínua integração entre nós, a comunidade artística e a comunidade em geral. Assumimos a nossa identidade-posição atentos para aquilo que é ou que deva ser brasilidade; não apenas a nossa realidade mas várias interpretações dela. Incorporamos neste processo nossas raízes, troncos, fôlhas-frutos e pássaros.

O Editor

ORNAMENTOS PARA TECLADO NA MÚSICA DE J. S. BACH - ASPECTOS

Ryoko Katena Veiga

RESUMO

A execução dos ornamentos contidos na música Barroca, é, ainda hoje, um problema complexo. A esta complexidade alia-se o fato de os modernos interpretes não serem treinados na arte da 'figuração', tão familiar naquela época. Muito embora J.S. Bach tenha escrito a maioria dos embelezamentos por extenso, os problemas de execução da sua música, particularmente no que se refere a ornamentos, requerem extremo cuidado e especial atenção. A 'Explicação' escrita pelo próprio Bach, apesar de sua importância, não é por si suficiente, tornando-se necessária a consulta a outras fontes anteriores, contemporâneas e posteriores ao Barroco, para que se tenha meios para uma realização correta e apropriada.

* A Autora agradece a tradução meticulosa de Jmary Oliveira

No decorrer dos anos diversos escritores tem empregado os termos "embelezamento", "ornamentação", e "ornamento" de modo bastante impreciso e in

consistente.¹ Tal fato adiciona mais confusão aos já complicados problemas referentes ao assunto. Embora "ornamentação" e "ornamento" possam ser incluídos na categoria de "embelezamento", estes três termos tem significados e usos diferentes. "Embelezamento" deve ser usado como um termo genérico significando qualquer tipo de adorno melódico, enquanto o termo "ornamentação" sugeriria um embelezamento livre e extenso com origem na prática da figuração, isto é, na adição de divisões ornamentais livres às peças executadas. Nesta importante prática, particularmente durante os períodos Renascentista e Barroco, a arte da ornamentação possuía uma importância considerável.

Um "ornamento" por outro lado, é, em acordo com Donington "uma curta fórmula melódica a qual foi concebida na tradição da ornamentação livre assim como um cristal forma-se em uma solução saturada."²

A tão familiar *Sonata em La Maior para violino* de Haendel requer alguma ornamentação adicional no *Andante* inicial, mas seu terceiro movimento é um excelente exemplo de um *Adagio* escrito por extenso na forma em que deve ser tocado, exceto talvez no que se refere aos trinados. Mas muitos compositores do Barroco ainda deixavam a ornamentação para os executantes.³ J. S. Bach foi uma rara exceção. De fato, por esta razão, Bach foi acusado pelo crítico Johann Adolph Scheibe, seu contemporâneo, em 14 de maio de 1737:⁴

Cada ornamento, cada pequeno adorno, e tudo que supomos pertencer ao método de execução, ele expressa completamente em notas; e isto não somente rouba de sua peça a beleza da harmonia mas oculta completamente toda a melodia.

O fato de Bach ter escrito por extenso a maioria de seus embelezamentos foi realmente afortunado para nós. Entretanto, deve ter sido bastante perturbador para seus contemporâneos ver as partituras todas repletas de detalhes e sinais, desde quando era costume conservá-las limpas para serem "vistas" tanto quanto "ouvidas". Em uma época em que a música era mais frequentemente manuscrita, em que a publicação era rara e custosa, deve ter parecido desnecessário perder espaço escrevendo cada detalhe. Conforme Aldrich afirma, para o compositor "... uma mera insinuação de abreviatura seria suficiente para mostrar ao intérprete qual a intenção."⁵

Bukofzer observou a respeito das características nacionais dos compositores barrocos que os franceses e alemães geralmente "não requerem ornamentação adicional, enquanto que Corelli, Vivaldi e os compositores de ópera italianos o fazem."⁶

Os compositores cravistas franceses desde Jacques Champion de Chambonnières (ca. 1602-1672), idealizaram um sistema de símbolos para ornamentos bastantes organizado e algo rígido conforme pode ser visto em tratados tais como *Les Pièces de Clavecin* (1670) de Chambonnières, *Pièces de Clavecin* (1689) de Henry D'Anglebert, *L'Art de toucher le Clavecin* (1731) de Jean Philippe Rameau. De fato, Couperin insistiu em um tratamento mais rígido dos ornamentos:⁷

Fico sempre supreso (após o trabalho que me dei para marcar os ornamentos apropriados para minhas Peças, sobre os quais incidentalmente, dei uma explicação bastante clara em meu Tratado específico, conhecido sob o título de *A Arte de tocar o Cravo*) ao ouvir peças que os tratam sem os respeitar. Isto é uma negligência imperdoável, em vista de não ser absolutamente uma questão de opção, o fato de interpretar tais ornamentos conforme o próprio desejo. Afirmando então que minhas peças devem ser executadas como eu as anotei, e que elas farão uma certa impressão em peças de bom gosto somente se tudo o que anotei for observado ao pé da letra, sem adição ou subtração.

Acredita-se que os compositores alemães incluindo J.S. Bach adotaram os agréments (ornamentos) franceses como modelo.

Forkel menciona que Bach viajou para "Celle com o intuito de familiarizar-se com a banda do príncipe, formada principalmente de franceses e com o gosto francês, o qual era então uma novidade naqueles sítios."⁸ Sabe-se também que Bach era familiarizado com as obras de Couperin e as estimava assim como as obras de diversos outros compositores franceses do período.⁹

Acredita-se que Bach, ao escrever sua tabela de ornamentos, tenha deduzido seus símbolos a partir dos franceses (D'Anglebert) porque, de acordo com Alfred Kreutz, "Bach só poderia contar com um francês pela simples razão de não haver naquele tempo, na Itália ou na Alemanha, qualquer sistema estabelecido de ornamentos para teclado".¹⁰

Embora os compositores alemães tivessem adotado os agréments franceses, sua atitude com respeito à execução destes ornamentos era muito mais fle-

xível, e às vezes crítica como pode ser verificado nas afirmações de C.P.E. Bach:¹¹

Para fazer justiça aos franceses deve-se dizer que eles marcam seus ornamentos com escrupulosa exatidão, assim como o fazem os mestres do cravo na Alemanha, sem contudo levá-los ao excesso. Quem pode negar que nossa restrição na quantidade e na qualidade de nossos ornamentos tem sido a influência que levou os franceses a abandonar seu antigo costume de por ornamento em quase cada nota, em detrimento de clareza e de nobre simplicidade?

Afirmar que os agréments franceses foram usados apenas na música para cravo com a finalidade de colocar acentos e sustentar notas é parcialmente correto, considerando que eles foram usados também, e na mesma proporção, na música para órgão.¹²

Um problema considerável surge quando da interpretação destes sinais devido ao fato que os sinais e os nomes usados para cada agrément carecem de uniformidade e consistência. Ornamentos idênticos foram frequentemente designados por diferentes nomes e representados por diferentes sinais, enquanto que o mesmo nome e sinal foram às vezes utilizados para diferentes agréments.

Isto também se aplica aos compositores alemães, conforme expresso por Emery ao afirmar, referindo-se a Bach, que sua "única tabela de ornamentos — a *Explicação* — é desesperadamente inadequada, e os livros de texto contemporâneos não são muito úteis. Nem sempre eles são claros, quando os são tendem a contradizerem-se reciprocamente."¹³ Com respeito à *Explicação* de Bach e sua aplicação, Emery alega que "não se pode provar que Bach foi de alguma forma mais consistente: e conclui-se que

a *Explicação* pode não ser rigidamente aplicável se ja para seus primeiros trabalhos seja para as *Variacões Goldberg* de 1742."¹⁴

Donington classifica os ornamentos do Barroco em três funções baseado na afirmação de C.P.E.Bach de que os ornamentos "conectam notas; eles as animam... eles lhes concedem ênfase e acentuação... eles salientam sua expressão,"¹⁵ da seguinte forma:

1. ORNAMENTOS MELÓDICOS cuja função natural é "juntar notas" e "animá-las". Grupetos e tirata (pequena passagem em graus conjuntos). Tais ornamentos podem estar na parte forte ou fraca do tempo, sendo pouco acentuados, suficientemente longos e uniformes para preencher grande parte da duração da nota principal.

2. ORNAMENTOS RÍTMICOS cuja função natural é "dar ênfase e acentuação." Mordentes, duplas apojeturas (coulé) e acicaturas são exemplos típicos. Tais ornamentos estão caracteristicamente no tempo, sendo fortemente acentuados, bruscos e curtos.

3. ORNAMENTOS HARMÔNICOS cuja função é "salientar a expressão". Trinados cadenciais e apojeturas longas são os principais exemplos. Tais ornamentos estão necessariamente no tempo, sendo firmemente acentuados, bastante longos para retardar expressivamente sua resolução na nota principal.

Os Principais Ornamentos do Barroco Agrupados por Famílias (Donington)¹⁶;

A. A Família da Apojetura

1. A apojetura propriamente dita

- a) barroco inicial
- b) longa
- c) curta

2. A apojetura composta - (ou dupla apojetura disjunta)

3. O coulé - (ou dupla apojetura conjunta)

4. A acicatura - (apojetura breve)
 - a) simultânea
 - b) de passagem

5. A apojetura de passagem

B. A Família do Trinado:

1. O tremolo - (ou trinado de órgão)
2. O vibrato - (ou trinado estreito)
3. O trilo - (ou trinado propriamente dito)
4. O mordente - (ou trinado amplo)

C. A Família da Figuração:

1. Notas de passagem
2. Bordaduras
3. Grupetos
4. Acordes quebrados
5. Notas quebradas
6. Tempo quebrado

D. Ornamentos Compostos

1. Apojetura com
 - a) trinado
 - b) meio trinado
 - c) mordente
 - d) arpejo
 - e) grupeto
2. Grupeto ascendente - (coulé com grupeto)
3. Trinado com
 - a) mordente
 - b) grupeto

4. Trinado ascendente - (coule com trinado)
5. Trinado descendente - (grupeto com trinado)
6. Dupla cadência
7. Duplo "relish"
8. Nota truncada com outros ornamentos

Apesar de suas imperfeições, a *Explicação* de Bach (Tabela de Ornamentos) é um documento importante para o executante. É a única tabela de ornamentos que Bach escreveu. Ela encontra-se no início do *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann Bach*¹⁷ escrito em 1720 para seu filho então com dez anos de idade.

Ex.1

The musical notation for Ex.1 consists of two staves. The first staff shows seven measures with ornaments: Trillo, Mordant, Trillo u. Mordant, Cadenze, Doppelt-Cadenze, Idem., and Doppelt-Cadenze u. Mordant. The second staff shows five measures with ornaments: Idem., Accent steigend., Accent fallend., Accent und Mordant., and Accent und Trillo. Each ornament is represented by a specific symbol above the note.

Explicação de diversos sinais sugerindo como tocar certos ornamentos com arte.

A terminologia de Bach é na maior parte obsoleta. Na lista seguinte¹⁸ ela é traduzida de acordo com os termos que mais aproximadamente concordam com os usados por Dannreuther¹⁹ e Dolmetsch²⁰.

1. Trillo: um trinado bastante curto
2. Mordant: mordente
3. Trillo und Mordant: trinado longo com grupeto
4. Cadenze: grupeto
5. Doppelt - Cadenze: trinado longo com prefixo ascendente
6. Trinado longo com prefixo descendente
7. Doppelt-Cadenze und Mordant: grupeto duplo
8. Trinado longo com grupeto duplo (diferente do nº 7)
9. Accent steigend: apoiatura ascendente
10. Accent fallend: apoiatura descendente
11. Accent und Mordant: apoiatura ascendente e mordente
12. Accent und Trillo: apoiatura descendente e trinado curto
13. O mesmo que nº 12

A *Explicação* foi escrita pelo próprio Bach e é digna de confiança. Entretanto, ela nada mais é que um guia rudimentar.²¹ Fontes de informação muito mais úteis e adequadas a respeito dos ornamentos de Bach encontram-se nos livros de C.P.E. Bach, *Versuch über die Wahre Arte das Clavier zu spielen* (1.^a parte, 1753), de Johann Joachin Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), e de Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* (1755). Os nomes das fontes francesas foram mencionadas anteriormente neste artigo.

A Apojatura

Bach indicou apojaturas com notas de pequeno valor (geralmente colcheias ou semicolcheias), e também com colchetes simples ou duplos (\langle , $\langle\rangle$). O sinal do colchete duplo não tem qualquer significado especial: o colchete adicional parece ser na da mais que a ligadura a qual é convenientemente adicionada às apojaturas na impressão ou no manuscrito. É importante lembrar que Bach nunca empregou notas de pequeno valor com seus colchêtes cortados (\langle), porque este tipo de notação não foi introduzido senão alguns anos ap \ddot{o} s a época de Bach.²²

Aqui estão algumas das regras importantes para a execução de apojatura nas obras de Bach

1. A apojatura normalmente ocupa metade do valor das notas principais:

Quantz, *Versuch* (Ensaio), VIII, seg..

Ex.2



C.P.E. Bach, *Versuch*, II, ii, 11

2. A apojatura ocupa dois terços do valor da nota principal se esta é pontuada:

C.P.E. Bach, *Versuch*, II, ii, 11

Ex.3



3. Todas as apojaturas ocupam o tempo, isto é, devem ser tocadas no tempo:

Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, p.22

Marpurg, *Anleitung*, I, ix, 4, p.48

4. Uma apojatura adicionada a uma nota seguida de uma pausa ocupa todo o valor da nota, e esta é executada em substituição da pausa:

C.P.E. Bach, *Versuch*, II, ii, 12

Ex.4



5. A apojetura dupla deve ser agrupada em tempo muito rápido:

Quantz, *Versuch*, XIII, 41

Marpurg, *Principes de Clavecin*,

Ex.5



6. A apojetura curta varia em duração conforme o contexto. Entretanto, ela deve ser mais curta que o que soaria uma apojetura longa no mesmo contexto:

C.P.E. Bach, *Versuch*, II, ii, 15

Ex.6a



Quantz, *Versuch*, VIII, ii

Ex.6b



C.P.E. Bach não gostava da realização da apojetura tipo nota-de-passagem (a Nachschlag), a qual foi preferida por Quantz e pela maioria dos compositores franceses assim como por alguns estudiosos modernos tal como Emery.²³

As regras aí estão mas os músicos modernos ainda variam em suas interpretações como pode ser visto nos exemplos seguintes de uma passagem do *Prelúdio em Mib Maior do Cravo Bem Temperado*, vol II, de Bach.

Ex. 7a

Prelúdio nº 7 em Mib Maior CBT, Vol II
(Bach-Gessellschaft ed.)



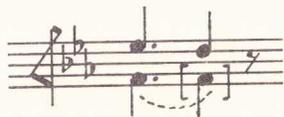
Ex. 7b

Interpretação por Dolmetsch em
The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries.



Ex. 7c

Interpretação por Emery em
Bach's Ornaments



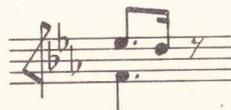
Ex. 7d

Interpretação por Edwin Bodky em
The Interpretation of Bach's Keyboard Works, (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968).



Ex. 7e

Interpretação por Donald Tovey em
Forty-eight Preludes and Fugues by J.S. Bach,
(N.Y.: Oxford Univ. Press, 1924).



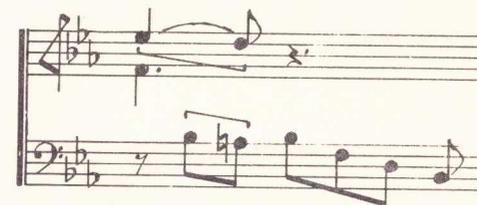
Ex. 7f

Interpretação por Badura-Skoda em
Mozart Interpretation, (Viena: Wancura Verlag,
1957).



Ex. 7g

Um exemplo que resultaria em quartas para
lelas caso se utilizasse a Regra 2.



Os exemplos 7b, 7c e 7f estão de acordo com a Regra 4, enquanto que outras possíveis soluções são sugeridas nos exemplos 7d e 7e.

Outra passagem é extraída de um movimento no qual ocorrem problemas de execução em praticamente cada compasso: *Ária da Variações Goldberg*, c.2.

Ex. 8a

Bach-Gessellschaft ed.



Ex. 8b

Dannreuther em *Musical Ornamentation*

Ex. 8c

Dolmetsch em *The Interpretation of
The Music of the XVII and XVIII Centuries.*

Ex. 8d

Wanda Landowska (execução)



Ex. 8e

Kirkpatrick no "Prefácio" para sua edição
das *Variações Goldberg*, (N.Y.: G. Schirmer, 1938).

Ex. 8f

Gotthold Froscher in *Aufführungspraxis alter
Musik* (Locarno: Heinrichschofer, 1963).

Ex.8g

Prefácio das *Suites Francesas*, N.Y., C.F. Peters.
Hermann Keller em 1950



Ex.8h

Hermann Keller em 1956 (execução)



Às vêzes uma execução supostamente "correta" da apoiatura resulta em quintas ou oitavas paralelas. Um exemplo disto é o 2º compasso da *Sarabande* da *Suite Francesa* nº 5 em Sol Maior.

Ex.9a

Bach-Gessellschaft ed.



Ex.9b

De acordo com a regra, resultando em quintas paralelas



Ex.9c

Outra solução



Ex.9d

Egon Petri (execução)



A sugestão de Rosalyn Tureck de que uma apojetura curta com salto deve ser tocada antes da nota principal, levemente "à maneira de um coulé" parece criar algumas impressões confusas e desorientadoras.²⁴ Emery, por outro lado, em uma passagem semelhante achou possível tocar tais apojeturas no tempo e não muito curtas.

Ex.10a

Invenção a Três partes em Mib Maior
Autógrafo



Ex.10b



O sinal de apojetura pode significar uma Nachschlag (apojetura de passagem) de acordo com o contexto. O Ex. 11 contém uma passagem que resultaria em oitavas paralelas caso executado como uma apojetura propriamente dita.

Ex.11

Variações Goldberg, Nº 13, c.17.

*O Coulé*

Considerando que Bach não incluiu este ornamento (ω ou por duas pequenas notas), seu significado é extraído de fontes contemporâneas. Emery sugere que deve ter havido duas interpretações do coulé na época de Bach.²⁵ Uma tocada antes do tempo e a outra no tempo. A anterior pertence a J.G. Walther em seu *Kompositionslehre* de 1708 (ex. 12).

Ex.12



Um resultado mais satisfatório poderia ser obtido caso se tocasse o coulé no tempo.²⁶ O exemplo seguinte é uma passagem para a qual não se poderia dar outra solução por causa das oitavas paralelas que fatalmente ocorreriam (Ex. 13)

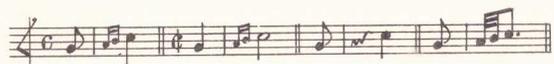
Ex.13

Fuga para Orgão em Dó, c. 43



C.P.E. Bach explicou em seu *Ensaio*, II, iii ,
4, da seguinte forma:

Ex.14



A Acicatura

Há dois tipos de acicaturas: simultâneas e de
passagem. A acicatura simultânea (apojatura breve)
consiste de uma nota da melodia tocada simultanea-
mente com a pequena nota a qual é imediatamente in-
terrompida.

C.P.E. Bach, *Versuch*, II, v, 3

Ex.15



A acicatura de passagem é apresentada como "um
arpejo com uma acicatura".

C.P.E. Bach, *Versuch*, III, 26

Ex.15b



A acicatura de J.S. Bach era às vezes escrita
como uma nota ordinária, (Ex. 16): *Partita n.º 3*,
Scherzo, c.28-9

Ex.16



Outras vezes como uma acicatura de passagem
(Ex. 17): *Partida n.º 6*, *Sarabande*.

Ex.17



O Trinado

Em sua indicação para o trinado, Bach não fa-
zia distinção entre t, tr, *trm*, *trw* e *trww*.²⁷ Além

disso, ele omite inteiramente o sinal, especialmente nas cadencias talvez considerando que o contexto fosse indicação suficiente da presença do trinado.

A duração do trinado depende da duração da nota acima da qual o sinal é escrito. Além desta ambiguidade, a execução do trinado de Bach envolve alguns pontos controvertidos, o primeiro e mais sério sendo a respeito da nota inicial do trinado. É amplamente aceito que o trinado de Bach deve ser tocado com a nota superior, isto é confirmado pela *Explicação*, mas também por quase todas as outras tabelas de ornamentos do período assim como pelos escritos de diversos contemporâneos de Bach, entre eles:

"Um trinado, em qualquer circunstância deve começar com sua nota auxiliar".

Marpug, *Anleitung*, I, IX, 7²⁸

"Ele sempre começa na nota acima da nota principal".

C.P.E. Bach, *Versuch*, II, iii, 5

Ex.18



Devemos entretanto lembrar que havia um velho hábito de começar trinados com a nota principal o qual permaneceu até a época de Frescobaldi.²⁹ E Frescobaldi foi um compositor que despertou interesse em Bach — ele adquiriu uma cópia dos *Fiori Musicali* em 1714. Não há trinados nos *Fiori*, mas

Bach pode ter conhecido outras obras de Frescobaldi (Ex.19):

Ex.19

Frescobaldi, *Tocatta II* (1637)



A questão da exceção à regra do trinado começando com a nota superior é provada, curiosamente pelo próprio Bach. Alguns exemplos são: *Concerto para Teclado*, VIII, "Apud Vivaldi", 1ª mov., c.35 no Ex. 20, e *Fuga para Orgão em Ré menor (Dório)*, c.177-184 no Ex. 21.

Ex.20



Ex.21



Um exemplo bem conhecido de trinado começando com a nota principal é encontrado no tema da *Fuga em Ré menor do Cravo-Bem-Temperado*, Vol. I, (ex. 22a). De acordo com Dannreuther, deve-se fazer uma exceção quando o trinado é precedido por uma nota staccato, e este trinado tem sido executado tradicionalmente desta maneira. (Ex.22b).

Ex.22a



Ex.22b



Dolmetsch, entretanto, insiste no trinado começando com a nota superior neste caso, e sua imitação rigorosa nas outras vozes expressando que "é

a maneira correta e também a mais bonita."³¹ Desafortunadamente, sua interpretação resulta em quintas paralelas no compasso 12. (Exs. 23a e 23b).

Ex.23a



Ex.23b



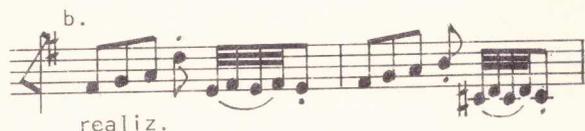
A escolha para o executante em seguir Dannreuther inteiramente, ou Dolmetsch inteiramente, ou Dolmetsch em cada caso exceto no c.12, depende inteiramente dele.

Outros exemplos que requerem a execução do trinado começando com a nota principal incluem a *Fuga em Sol Maior, CBT, Vol. I* (Ex. 24a), pela razão que quando o sujeito é exposto invertido, o trinado começando com a nota superior alteraria o intervalo característico de sétima. O Ex. 24b mostra a versão de Dannreuther.

Ex. 24a



Ex. 24b



Duas outras passagens, quase sempre executadas descuidadamente são: c. 18 do *Menuet II* da *Suíte Francesa em Re menor*, (Ex. 25), e o c. 3 da *Invenção a Duas-partes em Dó menor* (Ex. 26). Deve-se prestar especial atenção para evitar oitavas paralelas caso sejam tocadas com trinado começando com a nota superior.

Ex.25



Ex. 26



A maioria dos trinados "simples" de Bach começa com a nota superior, mas, conforme acabamos de ver, existem várias exceções. A seguinte lista é extraída de sugestões de Dannreuther³² as quais podem ser denominadas "Regras" para trinados começando com a nota principal.

1. Quando ele já é precedido pela nota superior (para evitar repetição da nota). Entretanto, tal prática depende do contexto; se o caráter da peça requer uma execução com um fluxo suave, a repetição da nota causaria um 'titubear' indesejável.
2. Ao início da peça ou seguindo uma pausa ou staccato.
3. Quando o trinado com bordadura superior modifica o salto característico em uma melodia ou tema.

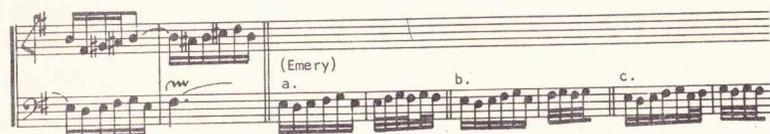
Um sinal comumente equivocado encontra-se no primeiro compasso da *Invenção a Duas Partes em Dó Maior*. O sinal w (trinado ou como é as vezes chamado-mordente invertido) é frequentemente confundido com w (mordente), ou pralltriller. (Ex.27).

Ex. 27

*Trinado com prefixo*

Existem dois tipos: começando na nota superior *or* ou na inferior *m*. O Ex. 28 mostra uma passagem do *Prelúdio em Mi menor, CBT, Vol. II*, com este último sinal, e suas possíveis interpretações.

Ex. 28

*Trinado preparado (apojatura e trinado)*

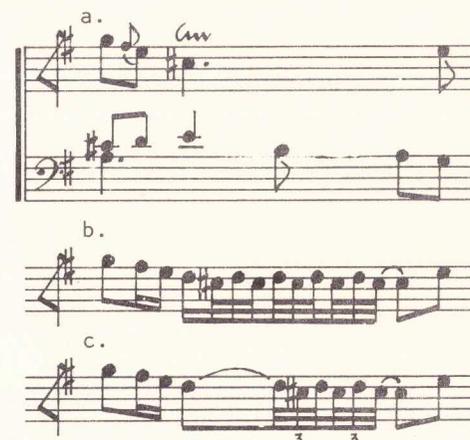
Bach usou dois sinais para este ornamento: um traço vertical adicionado ao sinal do trinado, e um colchete adicionado à nota. (Ex. 29)

Ex. 29



Não parece haver qualquer regra satisfatória para a duração deste trinado e conforme Emery observa "isto é geralmente uma questão de gosto pessoal."³³ Aqui estão duas versões do c.12 da *Ária das Variações Goldberg*. (Ex. 30a. - original; 30b-Kirkpatrick; e 30c. - Emery).

Ex. 30a, b, c

*Trinado com terminação*

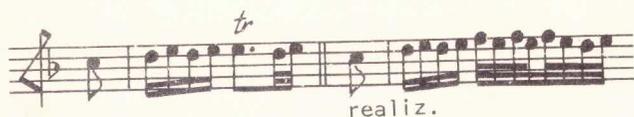
Os sinais *nr* e *m* indicam trinado com terminação. C.P.E. Bach menciona que as notas conclusivas devem ser tão rápidas quanto o resto do trinado.³⁴

Ex. 31



Bach usou ao menos dois métodos de especificar as notas conclusivas. Muitas vezes ele as escreveu por extenso (Ex. 28), e às vezes adicionou um traço vertical ao sinal do trinado *tr* ou *tr*). A passagem abaixo é do *Concerto Brandeburgues II* (Ex. 31).

Ex. 32



O mordente

Conforme a *Explicação* mostra, o mordente de Bach é curto e consiste de três notas. (Ex. 32).

Ex. 33



Bach parece ter usado este ornamento indiscriminadamente, desde quando há longos mordentes de cinco ou mesmo de mais notas. Tal fato, entretanto, é justificado pelas observações de C.P.E. Bach de que "o mordente é um ornamento essencial que conecta notas, preenche o intervalo entre elas, e as torna brilhantes. Ele pode ser longo ou curto."³⁵

Pode-se dizer que a duração de um mordente depende apenas da nota à qual ele é ligado. Neste sentido o mordente é o mais exato de todos os ornamentos.

O estudo de ornamentos é intrincado e complicado, conforme Friedrich Niecks observa em 1884:³⁶

O assunto referente aos adornos é um dos mais difíceis que podemos imaginar. Ele é tão complexo para ser tratado por completo e brevemente ao mesmo tempo, tão obscuro para ser tratado satisfatoriamente sob qualquer circunstância.

Os ornamentos são modificados e conjuntamente abandonados não somente pelo capricho das épocas e nações mas também pelo capricho de indivíduos. E destas inumeráveis modificações e mudanças, nós temos ou nenhum registro ou, com umas poucas exceções, alguns bastante imperfeitos.

Então, falar dogmaticamente sobre o assunto, expor regras rigorosas e seguras, denota ignorância, não conhecimento.

Isto foi escrito quase cem anos atrás mas tais palavras ainda conservam o valor hoje. Parece que estamos de volta aonde partimos. Entretanto, foi o propósito deste artigo trazer à tona alguns aspectos referentes a problemas de execução dos ornamentos de Bach. Os executantes de Bach no

século vinte devem ter extremo cuidado e restrição com este assunto, desde quando a maioria dos modernos executantes não são tão bem treinados com respeito a ornamentação quanto os executantes do Barroco eram.

NOTAS

1. Entre muitos outros exemplos, os mais notáveis são: Dannreuther, E. *Musical ornamentation*, que trata apenas de ornamentos. — ou Bach, C.P.E. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, onde a maioria dos ornamentos são discutidos. — Aldrich, Putnam classifica ornamentos em seu artigo Ornamentation no *Harvard Dictionary of Music*.
2. Donington, *interpretation...*, p. 125.
3. Id., Ornamentation.
4. Scheibe, Johann Adolph. In: David., Hans T. & Mendel., Arthur, eds. *Bach reader*. New York, W. W. Norton, 1945.
5. Aldrich, Putnam. *Ornamentation in J.S. Bach's organ works*. New York, Coleman Ross, 1950. p. 6.
6. Bukofzer, p. 375.
7. Couperin, François, *Pieces de clavecin* apud Donington, op. cit., p. 127.
8. Forkel, Johann Nicolaus. *On Johann Sebastian Bach's life, genius, and works*. In: David & Mendel, op. cit., p. 302.
9. Ibid., p. 310.
10. Kreutz, Alfred. Ornamentation in J.S. Bach's keyboard works. In: Hinrichsen's *Musical Yearbook*, VII, p. 360.
11. Bach, C.P.E., II, general, 4, p. 79.
12. Aldrich, Ornamentation.
13. Emery, *Bach's ornaments*, p. 9
14. Ibid., p. 15
15. Donington, op. cit., nota 2, p. 130.
16. Ibid., p. 131.
17. O MS original encontra-se na Biblioteca da Escola de Música da Yale University.
18. Emery, op. cit., p. 14.
19. Dannreuther, p. 162-3.
20. Dolmetsch, p. 102-22.
21. Emery, op. cit., p. 14.

22. Donington, op. cit., p. 144.
23. Emery, op. cit., p. 93.
24. Tureck, Rosalyn. Preface. In: ——— v. 3, p. 12.
25. Emery, op. cit., p. 27.
26. Ibid.
27. Aldrich, *On the interpretation...*, p. 294.
28. Marburg, Friedrich Wilhelm, *Anleitung* apud Donington, op. cit., p. 180.
29. Dannreuther, op. cit., p. 119.
30. Dannreuther, op. cit., p. 165.
31. Dolmetsch, op. cit., p. 169.
32. Dannreuther, op. cit., p. 164-173.
33. Emery, op. cit., p. 60.
34. Bach, C.P.E., II, the trill, 15, p. 104.
35. Emery, op. cit., p. 20.
36. Niecks, Friedrich. Preface. In: *A Concise Dictionary of Musical Terms*. New York, G. Schirmer, 1884.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALDRICH, Putnam C. Bach's technique of transcription and improvised ornamentation. *Musical Quarterly*, 35: 26-35, 1949.
2. ———. On the interpretation of Bach's trills. *Musical Quarterly*, 49: 289-310, Jul. 1963.
3. ———. The "authentic" performance of baroque music. *Festschrift Davison*, p. 161-71.
4. ———. Ornamentation. In: *HARVARD Dictionary of Music*, 2. ed. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.
5. BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Trans. William J. Mitchell. New York, W.W. Norton, 1949.
6. BUKOFZER, Manfred. *Music in the baroque era*. New York, W. W. Norton, 1947.
7. CHIAPUSSO, Jan. *Bach's world*. Bloomington, Indiana University Press, 1968.
8. COLLINS, Michael. The performance of triplets in the seventeenth and the eighteenth centuries. *Journal of the American Musicological Society*, 19: 281-328, 1966.
9. DANNREUTHER, Edward. *Musical ornamentation*. London, Novello, (1893-95). 2 v.
10. DART, Thurston. *The interpretation of music*. New York, Harper Colophon Books, 1954.
11. DAVID, Hans T. & Mendel, Arthur, eds. *The Bach reader*. New York. W. W. Norton, 1945.
12. DOLMETSCH, Arnold. *The interpretation of the music of the seventeenth and eighteenth centuries*, 4. ed. Seattle, University of Washington Press, 1977.
13. DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York, St. Martin's Press, 1974.
14. ———. *A performer's guide to baroque music*. London, Faber and Faber, 1973.
15. ———. Ornaments. In: *GROVE'S Dictionary of Music and Musicians*. New York, St. Martin's Press, 1974.

16. ———. Ornamentation. In: GROVE'S Dictionary of Music and Musicians. New York, St. Martin's Press, 1954.
17. DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York, W. W. Norton, 1971.
18. EHRLICH, Heinrich. *The ornaments in Johann Sebastian Bach's Pianoforte-Works*. Trans. H. Brett. Leipzig, Steingraber, (1898).
19. EMERY, Walter. Bach's ornaments. London, Novello, 1963.
20. ———. Bach's ornaments. *Musical Times*, 134: 43-5, 1948.
21. ———. The interpretation of Bach: a note on additional ornaments and rhythmic alteration. *Musical Times*, 96: 190-93, 1955.
22. FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation*. London, Oxford University Press, 1975.
23. KIRKPATRICK, Ralph. Preface. In: BACH, J.S. *Goldberg Variations*. New York, G. Schirmer, 1934.
24. LOCKSPEISER, Edward. French influence on Bach. *Music and Letters*, 16: 312-20, 1935.
25. NEUMANN, Frederick. Misconception about the french trill in the 17th and 18th centuries. *Musical Quarterly*, 50: 188-206, 1964.
26. ———. A new look at Bach's ornamentation. *Music and Letters*, 46: 4-22, 1965.
27. ———. External evidence and uneven notes. *Musical Quarterly*, 52: 448-64, 1966.
28. PALISCA, Claude. *Baroque music*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1968.
29. PIRRO, Andre. *Le clavecinists*. Paris, Henri Laurens, 1925.
30. QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Trans. Edward R. Reilly. London, Faber and Faber, 1966.
31. SALTER, Sumner. The ornaments in Bach's organ works. *Musical Quarterly*, 6: 392-402, 1920.
32. SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach: his works and influence on the music of Germany. 1685-1750*. Trans. Clara Bell and J.A. Fuller Maitland. New York, Dover Publications, 1951.

33. TERRY, Charles Sanford. *The music of Bach: an introduction*. New York, Dover Publications, 1963.
34. TURECK, Rosalyn, ed. *An introduction to the performance of Bach*. London, Oxford University Press, 1960. 3 v.
35. WALKER, Ernest. The appoggiatura. *Music and Letters*, 5: 122-44, 1924.
36. WILLIAMS, Peter. *Bach-organ music*. Seattle, University of Washington Press, 1972.
37. ———. The harpsichord acciaccatura: theory and practice in harmony, 1650-1750. *Musical Quarterly*, 54: 503-23, 1968.



O DRAMA LÍRICO

Cleise Mendes

RESUMO

Um estudo da transformação ocorrida no drama a partir do início deste século (depois das experiências pioneiras de Strindberg em suas "peças oníricas") coloca-nos diante de uma forma nova, híbrida, profundamente marcada por procedimentos líricos. Neste trabalho, através do exame das estratégias próprias dos dois gêneros, desenha-se o perfil deste tipo de drama, aplicando as reflexões teóricas à peça *Esperando Godot*, de Beckett, aqui tomada como modelo e ponto de partida.

INTRODUÇÃO

Emil Staiger, defendendo a validade teórica de uma definição do lírico, do épico e do dramáti

co como noções poéticas fundamentais, embora afirmamos que em nenhuma obra concreta deixamos de perceber a presença dos três gêneros, apresenta-nos a seguinte ilustração:

Usamos, por exemplo, a expressão 'drama lírico'. 'Drama' significa aqui uma composição para o palco e 'lírico' refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a 'exterioridade da forma dramática'.¹

Neste trabalho, pretendemos justamente estudar as modificações introduzidas na "exterioridade da forma dramática" quando impregnada pelo lírico. Não nos referimos, portanto, apenas a um "clima lírico" (lyrische Stimmung) presente em certas obras dramáticas, mas a um tipo de drama no qual se acham mesclados procedimentos formais dos dois gêneros, os quais possuem, é certo, uma essência, uma natureza, mas que se manifesta, nas obras, através de estratégias próprias de cada um deles, conferindo-lhes feições particulares.

Quanto ao termo "drama" significar "uma composição para o palco" é uma simplificação apressada que o próprio Staiger se incumba de corrigir, na seção dedicada ao estilo dramático, em "Conceitos Fundamentais de Poética". Após ressaltar que "o palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários"² e que "por outro lado, existe uma criação dramática de alto nível que não se realiza, nem se destina ao palco"³ Staiger finalmente apresenta a justa distinção entre "teatral" e "dramático", sugerindo que o palco surgiu historicamente como instrumento que se adaptava à obra dramática.⁴

É como obra literária, pois, que nos propomos traçar o perfil de uma forma profundamente híbrida, um drama influenciado radicalmente pelo espírito e pelos procedimentos da Lírica.

1. ESTRATÉGIAS DA LÍRICA

1.1 Tempo, espaço, ação.

Acreditamos que a lírica é uma das formas de representação poética, ou mimese, de situações humanas tomadas como exemplares, isto é: universais. Propomos, por isso, para uma reflexão sobre sua natureza, os mesmos conceitos básicos de tempo, espaço e ação que norteiam a análise da épica e da dramática.

O tempo, se não existe no inconsciente do poeta, já que aí os fatos da experiência "não são ordenados temporalmente"⁵, vai aparecer como elemento concreto no poema, objetivando e situando o instante vivido. Mas o tempo lírico não é o tempo-processo da épica, dilatado e horizontal, nem o tempo-síntese do drama, onde o presente da ação arrasta consigo os momentos passados e simultaneamente projeta o espectador num contínuo futuro. O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética sobre o objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do "eu" para o mundo, e novamente para o "eu", repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração.

Hegel, traçando as distinções fundamentais entre a epopéia e o poema lírico, afirma que⁶

la poesia lírica tiene por principio la concentración. Debe principalmente tratar de producir su efecto por la profundidad íntima de la expresión, no por la extensión de las descripciones, o, en general, por una exposición desarrollada.

Esta característica do efeito lírico é influenciada diretamente pelo modo como tempo, espaço e ação se apresentam no poema. Qual é a ação do poeta? Refletir o mundo e ver-se nele refletido, num eterno *agora*, pois toda lembrança e toda perspectiva de novas sensações são vividas já, no instante em que são nomeadas. O espaço dessa vivência, ou, digamos, o palco desses acontecimentos, é a própria consciência do poeta; melhor diríamos, talvez, sem exclusão do anterior, sua imaginação, pois o lírico depende da capacidade de criar imagens concretas que traduzam a profundidade da experiência. Mas é ainda representação, na medida em que esse "palco subjetivo" está mimetizado através de "cenas" do mundo objetivo. Desse modo, para o poeta lírico, toda paisagem, todo céu, rio ou árvore, são telas de projeção de seus sentimentos e pensamentos. Hegel admite que mesmo na poesia descritiva o objeto não vale por si mesmo, mas pelo sentimento ou idéia que reflete.⁷

Mas pode-se chamar de ação à contemplação lírica? Parece-nos que sim. O conceito de ação, mesmo no drama — onde uma dada experiência é objetiva em personagens e situações que estão nitidamente projetadas, com relativa independência do au

tor — não é absolutamente pacífico, como esclarece Dawson:⁸

'Ação' é necessariamente ambíguo e tem de incluir aquilo que está na realidade a acontecer em qualquer altura da peça. Mas é também a totalidade da peça, considerada como aquilo a que temos de reportar qualquer momento, situação ou fala determinada, para poder ser completamente inteligível. (...) Tem havido muitas tentativas para diferenciar 'ação' e 'argumento', algumas das quais não consigo perceber. Mas 'argumento' parece ser usado em linguagem vulgar para indicar uma descrição seguida dos acontecimentos da peça (ou do romance), o que está abstraído, tanto quanto possível, do significado desses acontecimentos. (...) Não vejo nenhuma razão válida para perturbar o costume mais aceite, embora haja adeptos de Aristóteles que não estão de acordo. A máxima de Aristóteles de que o argumento é a alma do drama é certamente um exemplo da utilização de 'argumento' onde eu utilizaria 'ação'.

Parece, no entanto, urgente a distinção entre argumento e ação. Se definirmos o argumento como fábula, como sucessão lógica de acontecimentos, e a ação como "aquilo que está acontecendo" vemos que ao poema lírico falta o primeiro elemento, mas o segundo, a ação, lhe pertence de maneira inequívoca. O poema lírico possui um claro agente: o "eu" totalizador que se exhibe como personagem.

Sobre a ausência do "argumento" na poesia lírica parece útil voltar a Hegel, quando nos diz que "en el arrebató lírico, el poeta puede pasar, sin transición, de una idea a otra muy lejana, y comunicar un movimiento en apariencia desordenada a su pensamiento."⁹

Isto significa a ausência de um desenvolvimento lógico e cronológico dos fatos, o que se compreende a partir de que os *fatos*, para o lírico, não são fatos, e sim sensações; um acontecimento não é algo aí para ser contado (como no épico) ou mostrado (como no drama), mas para ser sentido e comparado.

A ausência de sucessão na ação lírica dá ao poeta "el derecho de comenzar y concluir poco más o menos alli donde quiere."¹⁰ Não há argumento, pois, no sentido de uma situação com princípio, meio e fim. Existe uma ocasião para contemplar-se e que exige apenas uma certa duração, variável e submetida apenas à disposição de espírito do poeta. Este fato da liberdade, na lírica, para deslocar o corte de início e fim de ação será extremamente útil para o exame, que faremos a seguir, das consequências trazidas ao drama quando este se apodera dos procedimentos líricos a ponto de modificar profundamente sua própria estrutura.

1.2 O narcisismo

Inspirando-se no mito de Narciso (o jovem que se lança às águas para abraçar sua imagem refletida, apaixonado pela própria beleza) Freud cria o conceito de narcisismo e define-o como "um estado no qual a libido do indivíduo preenche seu próprio ego e tem este por objeto".¹¹ Adverte porém que este estado, embora seja característico de um período do desenvolvimento psicológico da criança, nunca é completamente ultrapassado. A libido continua, no indivíduo adulto, a se dirigir ora para o

mundo, ora para o próprio sujeito.¹²

Assim, a libido narcísica está sendo constantemente transformada em libido objetal, e vice-versa. Um excelente exemplo da extensão até a qual essa transformação pode ir é proporcionado pelo estado de estar apaixonado, quer de uma maneira sexual, quer sublimada, que vai ao ponto de envolver um sacrifício do eu (self).

Parece, no entanto, que o exemplo por excelência dessa experiência humana está na atitude lírica de apreensão do mundo, na qual, como vimos, o objeto não importa por si, mas pelo sentimento que o sujeito vê nele refletido. O eu lírico só se apaixona pelo mundo na medida em que este lhe serve de espelho. Vê impressas na paisagem sua dor ou alegria e a razão por que fala de um cipreste ou de um pássaro é que eles são imagens concretas, e equivalentes dos sentimentos que expressam, signos vivos nos quais o poeta pode ler-se a si mesmo.¹³

Chegou a hora de explicarmos o conceito fundamental da 'disposição anímica' (Stimmung). Não é a constatação de uma situação da alma. A 'disposição' já foi, aliás, compreendida como tal, como objeto artificial de observação. Originalmente, porém, a disposição não é nada que existe 'dentro' de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente 'fora', não diante das coisas, mas nelas e elas em nós.

Mas nesse "estar-no outro" lírico, na fusão do eu com o mundo, o eu é soberano; ele molda todas as coisas a si mesmo, torna-se a medida excelente de tudo que percebe. Como a personagem que se confessa nestes versos de Drummond:¹⁴

O mar batia em meu peito, já não batia no
cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade
sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.

O passado verbal cede lugar subitamente ao "agora" da sensação. Tempo e espaço são transformados, pela força narcísica, em "aqui, em mim, neste instante".

2. ESTRATÉGIAS DO DRAMA

2.1 Tempo, espaço, ação

O tempo dramático opera também, como o lírico, uma síntese presente-passado-futuro. Toda ação é transformada, pela linguagem, numa experiência atual, para o autor e para o leitor. Mas enquanto que no lírico essa apreensão global é uma perfeita sincronia, uma espécie de parada, de momento curtíssimo, suspenso, fora da cadeia de causalidade lógica, no drama cada momento arrasta todo o acontecido e simultaneamente projeta o leitor no futuro da ação. Isto significa que o presente dramático nunca pode ser contemplado, vivido em si mesmo como algo independente. Ele é um ponto inagarrável, em constante deslocamento para adiante. Como afirma Dawson, no dramático¹⁸

não contemplamos a ação, somos arrastados para dentro dela, daí que o nosso sentido do que está a acontecer seja de fato inseparável do nosso sentido do que acontecerá ou poderá acontecer.

Cada momento no drama está intimamente comprometido com os demais, cada situação é causa e efeito de outras situações; mesmo se analisarmos a primeira cena de uma sequência dramática, ela implica, desde a primeira réplica, todo um passado das personagens. A contínua tensão a ser mantida exige que a extensão da obra fique limitada ao tempo em que é possível ao receptor manter-se nesse estado ideal de cumplicidade. Também ao poema lírico se pede que seja curto, mas por razões não de "suspense" e sim de modo a permitir a convivência com um instante único, que está como que entre parênteses, subtraído à corrente dos fatos.

Isto se refere a um tempo de fruição da obra. Se pensarmos no tempo interno da obra dramática, ou seja, o vivido pelas personagens, vemos que a exigência de condensação é ainda mais importante no drama do que no poema lírico. Se graças à repetição o momento lírico pode prolongar-se indefinidamente, e começar ou cessar em qualquer ponto, o dramático necessita de um todo logicamente sequenciado, uma ação completa, mas cuja duração seja suficiente apenas para exhibir uma crise. Paul M. Levitt chama "point-of-attack" o ponto escolhido pelo dramaturgo para iniciar a ação da peça e mostra como a fixação desse limite (início mais próximo ou distante do clímax) tem consequência direta na estrutura do drama.¹⁶

O espaço na obra dramática adquire uma importância concreta, sensível, pois é um dos principais elementos através dos quais o dramaturgo define os limites do mundo dentro do qual vão se mover as

personagens e situações. O cenário para uma ação dramática é um dado altamente referencializado, os objetos importam em si mesmos, ainda quando "simbolizam" traços do ambiente e das personagens. As indicações descritivas do ambiente definem as fronteiras espaciais, colocando uma espécie de "moldura" que confere relevo a cada elemento. Digamos que o espaço, no drama, é convergente, no sentido de que mantém nossa atenção voltada "para dentro" do quadro proposto.

A unificação de tempo, espaço e ação no drama prende-se a uma motivação totalmente oposta à concentração do foco lírico. Este se sustenta por uma comunhão, uma perfeita intimidade entre sujeito e objeto, e, conseqüentemente, gera o mesmo sentimento no leitor diante do poema. O drama, ao contrário, alimenta-se do conflito, do antagonismo, da agonia do choque entre vontades contrárias. Daí que a manutenção da unidade espacial e temporal é uma exigência de manter coesa, circunscrita num dado limite, uma força que tende a fazer explodir as fronteiras da obra. Qualquer quebra dessas unidades no drama indica imediatamente a intromissão de recursos épicos. Já a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando onexo causal que as faria desfilar numa seqüência lógica. Em termos estruturais, a hibridização lírico-dramática atinge sobretudo o argumento da peça, reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente.

2.2 A alteridade

O drama é a forma de representação mais fiel de uma situação humana; mimese em tão preciso grau que nos esquecemos de chamá-lo ficção, como fazemos com a narrativa. Esta precisão é conseguida graças à *projeção completa* de uma idéia em personagens envolvidas numa ação, num dado tempo e espaço. O drama exige, pois, do autor, um procedimento (aparentemente) contrário ao do narcisismo lírico: que ele se abandone, que se descarte de si mesmo, e que confira sua voz, seu discurso, seu ser, enfim, a um "outro", a vários outros. Esta multiplicidade de agentes, de perfis distintos, vão, somados, reconstituir o "eu" despedaçado.

O poeta lírico vive uma situação especialíssima de estar dentro e fora da experiência que nomeia; o dramaturgo está completamente fora, e, paradoxalmente, vivo e inteiro na soma de suas personagens. Em todo modo artístico de representação do real existe o mesmo movimento do sujeito para o mundo e de volta a si mesmo. O modo dramático é o que mais elaboradamente disfarça essa hegemonia do EU: transformado em "outro", alguém que pensa, fala e age "como se" fosse um ser independente, o autor dramático pode pensar, falar e agir sem que suas palavras soem a uma confissão (o que acontece, em geral, com o poeta lírico). Vejamos um exemplo em Shakespeare.

O amanhã, o amanhã, o amanhã,
avança em pequenos passos, de dia para dia,
até a última sílaba da recordação
e todos os nossos ontens iluminaram para
os loucos
o caminho da poeira da morte. Apaga-te,
apaga-te, fugaz tocha!

A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando.

Macbeth, Ato V, Cena 5.

Nesse famoso solilóquio de Macbeth temos na verdade um instante lírico incrustado no drama. Nós contemplamos o desespero e a apatia da personagem e esta contempla, num único vasto olhar, toda a extensão da existência. Este momento, embora seja a resultante de situações anteriores vividas pela personagem, está como que "suspenso", acima da cadeia das ações. O fluxo dramático irrompe no devaneio lírico através do recurso linguístico da frase imperativa: "Apagate, apaga-te, fugaz tocha" (Out, out, brief candle!) mas só é propriamente retomado com a entrada de um mensageiro com notícias que forçam o prosseguimento da ação.

Mas o leitor, já a essa altura dominado pela precipitação trágica do destino de Macbeth, não lê essa passagem como leria um poema independente, interpretando-o como uma reflexão estática sobre o significado da vida. Não lemos aí a confissão de um "eu" quase anônimo, que quase se faz a nossa própria voz, mas sim somos arrastados, pela construção dramática de um mundo definido em suas fronteiras, a ouvir a voz de um "outro" e a entender sua fala desesperada não como devaneio, mas como um momento crucial de sua agonia.

A criação desse "alter-ego", desse ser com vida autônoma, é o que parece conferir extrema resis-

tência ao drama, fazendo com que ele não se descaracterize mesmo quando sofre em alto grau a influência dos outros gêneros.

3. BECKETT: O DRAMA LÍRICO

3.1 A ação: contemplação

Procuraremos agora desenhar o perfil de um tipo de drama no qual as estratégias acima descritas estão de tal modo conjugadas que geram uma forma híbrida, à qual chamamos de drama lírico. Diferente do poema dramático, no qual uma estrutura lírica abriga personagens e situações objetivadas numa sequência lógica, de tensão crescente (veja-se "Morte do Leiteiro" de Drummond), o drama lírico faz precisamente o oposto: desconstrói a arquitetura dramática tradicional, baseada na relação causal que projeta a curva da ação até um clímax, e se desenvolve a partir da repetição de momentos, da recorrência de imagens que reproduzem uma única situação básica.

É na obra de Samuel Beckett, nas peças a que se convencionou chamar "de absurdo"¹⁸ que vamos encontrar a realização dessa forma de drama em sua maior transparência e nitidez. Exatamente a partir da leitura de seus textos é que fomos levados a refletir sobre a existência de um modelo de drama que se diferencia do drama "dramático" propriamente dito (como em Ibsen) e do drama épico (como em Brecht). Usaremos como ponto de partida para demonstrar a mescla das estratégias líricas e

dramáticas sua peça "À Espera de Godot" (En Attendant Godot), publicada em 1952.¹⁹

O argumento da peça, se é que o podemos chamar assim, está reduzido a dois homens que, numa estrada deserta, esperam, diante de uma única árvore, a um senhor chamado Godot. Nunca o viram, nem sabem se virá, e quando virá. Mas esperam. Interminavelmente.

Oficialmente se poderia chamar a isso uma estória. É bem mais uma *situação*, única, mesma, e que se repete "ad infinitum". Ou "ad absurdum". O final do primeiro e do segundo e último ato são quase exatamente iguais, como duas estrofes de um poema, ligadas pelo mesmo refrão:

Estragon — Então, vamos embora?
Vladimir — Vamos
(Permanecem imóveis)

No segundo ato são apenas invertidas as réplicas entre as duas personagens.²⁰ Esse refrão principal, condutor do sentido da peça, reparte-se em inúmeros outros, no interior de cada ato. Veja-se²²

Estragon — Vamos embora.
Vladimir — Não podemos.
Estragon — Por quê?
Vladimir — Estamos à espera de Godot.
Estragon -- Ah! É verdade!

que aparece no 1º ato e é repetido quatro vezes no 2º ato, a intervalos regulares. Como o poema lírico, que não pode prolongar-se a não ser valendo-se da repetição de uma mesma imagem, a ação de *espera* é alimentada por pequenas e ridículas ações menores, como calçar e descalçar os sapatos, ou sim

plesmente discutir sua cor ou tamanho, que garantem o "estar ali" para as personagens. A ação da peça é a repetição contemplativa da situação inicial, dada pela primeira réplica: "Pronto, não se pode fazer nada". A palavra "nada", repetida mais de 40 vezes, alterna-se com "esperar", traduzindo nessa tensão criada a partir da própria linguagem o único conflito que mantém diante de nós as personagens: Espera-se por Godot; enquanto isso, não se pode fazer nada. O negativismo que percorre a peça é construído principalmente pelos estribilhos das negativas: o não, nunca, nada, que se repetem numa "toada monótona" e que se apresentam apenas concentrados na longa fala desconexa e Lucky.

Daí que nessa espiral infinita falar acaba sendo a única ação possível, mas tão puramente voltada para si mesma que os diálogos se esvaziam na exata proporção em que crescem. Diferente do diálogo dramático, que prepara acontecimentos, a "conversa" das personagens beckettianas tem o fim em si mesma. No máximo se destinam a evitar o silêncio, que insiste, perigosamente, em inúmeras rubricas que fecham, ciclicamente, cada tentativa de um "assunto". Falar é a suprema angústia mas também a suprema esperança. Simplificam demasiado essa questão os críticos que vêem em Beckett apenas a desconfiança da linguagem verbal, o pessimismo em relação às palavras.²² No deserto em que estão colocadas, as palavras são quase o único elemento material a que as personagens se podem agarrar, o único suporte que as mantém vivas.

(Silêncio)

Estragon — (irritado) Desenvolva ! Explore o assunto!²³

(Silêncio prolongado)

Vladimir — Diz qualquer coisa!

Estragon — Estou a procurar.

(Silêncio prolongado)

Vladimir — (com angústia) Diz qualquer coisa, não importa o quê. Mas fala!²⁴

É negado o fluxo dramático tradicional; uma situação não é causa de outra, existe uma sequência fragmentada (pelas quedas do diálogo) de momentos semelhantes que reafirmam uma só imagem básica: a espera.

3.2 O espaço: a fresta para dentro

O cenário de "A Espera de Godot" coloca-nos frente a um universo hostil: estrada deserta e árvore sem folhas. Mas esse espaço não é o lugar de uma ação, um espaço concreto onde, graças à ilusão dramática, vêem-se seres humanos agitando-se na solução de seus problemas, como, por exemplo, as salas de Ibsen. Essa estrada e essa árvore são imagens da aridez, da esterilidade; não têm importância como dados de referência mimética, mas somente como reflexos do desconforto e da solidão das personagens. São, como num poema, a paisagem da alma, o equivalente visual da linguagem negativa das réplicas.

A árvore que se cobre de folhas no 2º ato

marca não uma transformação, um acontecimento, mas, aos olhos das personagens, um ponto na renovação cíclica da vida. As indicações cênicas não chegam a conferir uma moldura, uma limitação espacial rígida. Percebemos que essa estrada se prolonga indefinidamente, que essa árvore é qualquer árvore e que as personagens estão colocadas em qualquer ponto.

O espaço se liriciza porque perde autonomia, perde referência como local exterior, como paisagem objetiva, e se torna projeção da visão de mundo das personagens. No deserto a árvore renasce, na solidão o homem se perpetua.

3.3 O tempo: a parada

O tempo coberto pela ação da peça, como vivido pelas personagens, é infinito.²⁵

Vladimir — O tempo parou.

Pozzo — (pondo o relógio no ouvido) Não se fie nessa; não acredite nisso, meu amigo. (Guarda o relógio no bolso) Tudo o que lhe passar pela cabeça, mas menos isso.

Existe um "sempre" subjacente a cada constatação das personagens de que nada, nunca, ninguém. Vladimir e Estragon se despedem, no 1º ato, para voltar "amanhã". Mas quando Pozzo retorna, vê-se por seu aspecto que, se traduzíssemos o dado em termos de verossimilhança externa, ao menos teriam decorrido alguns anos. No entanto o verossímil é exatamente o elemento descartado no drama lírico beckettiano. O tempo, como o espaço, é traduzido por imagens. Se

a personagem diz "esta tarde", entende-se "este momento, agora", mas também "sempre". É ainda o recurso lírico da repetição que permite apresentar essa eternidade, esse tempo infinitamente dilatado, através de alguns poucos momentos que, por serem retomados ciclicamente, traduzem logo o sentido da vida das personagens como uma espiral interminável.²⁶

Estragon — No sábado — mas qual sábado? E hoje é de fato sábado? Ou será domingo? Ou segunda-feira? Ou sexta?

Vladimir — (Olhando desesperadamente à sua volta, como se a data estivesse inscrita na paisagem) É impossível.

Estragon — Ou quinta-feira.

Não temos aí a causalidade temporal do dramático, arrastando-nos em direção ao futuro, mas um presente que se esvazia sem promessas.²⁷

Pozzo — (repentinamente furioso) Ainda não se cansou de me torturar com esse interrogatório sobre o maldito tempo?! Quer dar comigo em doido, não é? Quando? Quando? Quando?! Sei lá quando! Um dia! Um dia qualquer! Não lhe chega?! Um dia como qualquer outro, ele perdeu a vista; um dia, eu perdi a vista; um dia, perderemos o ouvido; um dia, nascemos; um dia, morremos... é sempre o mesmo dia, o mesmo instante. Não lhe chega esta resposta? (Mais calmo) Elas dão à luz escarranchadas so

bre um túmulo; o sol brilha um instante, mas depois a noite cai outra vez.

Tão semelhante no tom e na temática é essa fala ao devaneio de Macbeth, mas na estrutura do drama lírico adquire um efeito totalmente diverso. Esse resmungo pessimista não é importante como momento alcançado na evolução da personagem (já que pouco ou nada sabemos da história de Pozzo), mas como fala em si mesma, pelo sentido que independentemente possui.

CONCLUSÃO

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como "À Espera de Godot" desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ele não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo das idéias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação. Para isso concorre o tempo "suspensão", não-cronológico, atemporalizando a experiência.

Esta forma é característica da dramaturgia do nosso século, tendo aparecido inicialmente nos dramas finais de Strindberg, nas chamadas "peças oníricas", em que tempo e espaço se relativizam, se dissolvem, as personagens são alegorizadas, e a linguagem reproduz a fragmentação das imagens do inconsciente. Pode-se inscrever ainda neste modelo grande parte do drama expressionista e das peças "de absurdo". Embora o lírico esteja presente ao longo da tradição dramática, desde a tragédia grega, marcado em Shakespeare e no romantismo, só a partir de Strindberg ele logrou modificar a estrutura formal do drama.

NOTAS

1. STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. R.J., Tempo Brasileiro, 1969. p.14.
2. ———. op. cit. p.119
3. Idem, ibidem.
4. ———. op. cit. p.120.
5. FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. R.J., Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. 18) p.43-4.
6. HEGEL, G.W.F. Poesia lírica. In: ———. *Estética*. Trad. de Charles Bénard. Buenos Aires, El Ateneo, 1954. vol. 2, p.505-6.
7. ———. op. cit. p.506.
8. DAWSON, S.W. *O Drama e o Dramático*. Lisboa, Lysia, 1975. p.140.
9. HEGEL, G.W.F. op. cit. p.508.
10. ———. op. cit. p.480.

11. FREUD, Sigmund. *Um Estudo Autobiográfico*. R.J., Imago, 1976. p.71.
12. FREUD, Sigmund. op. cit. p.72.
13. STAIGER, Emil. op. cit. p.59.
14. ANDRADE, Carlos Drumond de. *Coração Número*. In: ———. *Alguma Poesia*. Poesia Completa e Prosa. R.J., Aguilar, 1973. p.65.
15. DAWSON, S.W. op. cit. p.56.
16. LEVITT, Paul M. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. Paris, Mouton, 1971. p.24.
17. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. (Obra Completa, vol. 1) Rio de Janeiro, Aguilar, 1969. p.523.
18. ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris, Buchet-Chastel, 1971.
19. BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris, Ed. Minit, 1952.
20. BECKETT, Samuel. *Teatro de Samuel Beckett*. (À Espera de Godot. Fim de Festa. A última Gravação). Lisboa, Arcádia, s.d. p. 82 e p.149.
21. BECKETT, Samuel. op. cit. ps.17, 101, 106, 118 e 146.
22. BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. S.P., Perspectiva, 1977. (Elos, 23) p. 23.
23. BECKETT, Samuel. op. cit. p.133.
24. ———. op. cit. p.93.
25. BECKETT, Samuel. op. cit. p.53.
26. ———. op. cit. p. 19.
27. ———. op. cit. p.141.

COMPOSIÇÃO/GRUPO/COMPOSIÇÃO

Paulo Lima

Quero que se aproxime do estado crepuscular aquela onda de fácil liberdade artística característica do final dos anos sessenta.¹ Vejo, nitidamente que a quebra com um ordem estabelecida gera necessariamente outras ordens em vias de estabelecimento, não se justificando falar em "arte livre" sem especificar exatamente "de que?".

MACRO

A palavra *grupo* tem sido utilizada para apontar situações onde várias pessoas pensam da mesma forma. Tal definição constitui-se a partir dos consensos e não das divergências entre os membros. Es

sa é uma situação que desfavorece a produção do novo, já que este define-se pela quebra de algum consenso.

A técnica de promover consensos tornando-os inacessíveis à crítica, está amplamente disseminada em nossa sociedade, desde a área dos meios de comunicação de massa até as relações entre indivíduos. Os meios de comunicação de massa utilizam-na como uma forma de gerar mercados. Só é possível vender bem quando todos gostam-precisam do produto. A indústria da comunicação exige do consumidor uma relação de gostar/desgostar/sentir/ não sentir com o produto artístico. Tal atitude impede uma abordagem crítica ao mesmo. Quando a primeira pergunta que faço ao entrar em contato com um objeto artístico é "eu gosto disso?", a crítica torna-se geralmente desnecessária pois no caso de resposta negativa o mais prudente a fazer é "me afastar" do objeto, e no caso de resposta positiva para que investigar se "já me proporciona prazer?".

Não podemos defender a idéia de que "cada um deve utilizar apenas seus sentimentos" para iniciar uma crítica a um objeto artístico, ou para tomar decisões ao compor. Vivemos uma situação onde a sensibilidade serve a interesses nada artísticos, cabendo ao compositor assumir uma posição de desconfiança ininterrupta em relação à sua sensibilidade e à dos que o cercam. O "gostar" reúne multidões em torno de um único objeto ou tipo de objeto. Ora, o gostar não aparece do nada, mantém uma relação estreita com as características de quem gosta, satisfaz certas necessidades suas. O que o

torna indesejável é justamente o freio que pode colocar na atividade crítica do fruidor e o consequente empobrecimento do seu ego que não se empenhando em descobrir o novo, restringe-se e apega-se ao que já conhece. A estratégia em questão acaba favorecendo a antiga oposição entre racional e emocional colocando automaticamente uma ênfase neste último, o que torna possível o surgimento dos defensores da idéia de que a Arte está mais ligada à esfera emocional ou que a operação básica em arte é manipular emoções e etc...

Decorre disso que depois de educado para o consumo, o ouvinte consegue apenas "sentir", sendo incapaz de pensar sobre o que foi ouvido. Defende sua posição afirmando geralmente que "música não é para pensar...". Ocorre-me a analogia com o ator que não se distancia de seu personagem, que o encarna pura e simplesmente, perdendo assim toda perspectiva crítica do mesmo.

MICRO

O processo de composição começa do "eu quero" de algum compositor. Dentre inúmeras situações de "querer" o compositor escolhe algumas que considera desejáveis no momento, e a partir delas gera sua composição. Defino portanto uma distância entre o momento do "eu quero" e a forma definitiva de uma obra de arte, ou seja, aquela que antecede qualquer interpretação. As afirmações de desejo aparecem de forma transformada na composição. Uma rede de conexões (ou associações) se estabelece para constituir os significados da composição.

Posso utilizar o seguinte modelo para falar de composições:

- nível 1 ----- afirmações de desejo
- nível 2 ----- instruções criadas para operar sobre o material em questão (som, cores, palavras etc...)
- nível 3 ----- a composição propriamente dita.

Chamo a junção dos níveis 1 e 2 de "domínio das premissas". Vejam no diagrama que as afirmações de desejo não mantêm um contato necessário com o material utilizado para compor. Elas independem portanto desses materiais. Na verdade penso que elas oferecem a possibilidade de construir conexões entre o universo sonoro por exemplo e as demais esferas de pensamento e de prática.

O nível das instruções reúne princípios de organização do material utilizado. Os critérios para a escolha das instruções dependem obviamente das afirmações de desejo do compositor e estas de sua ótica política, social, artística, em suma, daquilo que considera desejável. Nenhuma instrução ou conjunto de instruções se justifica por si só, o que vai de encontro a um dos velhos mitos da música contemporânea: as técnicas seriais não se justificam só porque são seriais, o microtonalismo não se justifica só porque tem uma história mais curta, as técnicas aleatórias não se justificam porque introduzem o acaso e nem mesmo o ecletismo se justifica por ser uma mistura ponderada de várias mo-

das. Digo portanto que é o nível das afirmações de desejo que determina as outras instâncias.

Exemplifico meu diagrama com uma situação do Grupo Próxima Música o e ao qual pertencço.² Observamos a inexorável tendência em manter limitado o significado de um determinado elemento em música de consumo. "Lady Laura"³ precisa continuar sendo "Lady Laura" até o final da canção para possibilitar a manutenção do clima nostálgico. A partir disso e do desejo de inverter esse procedimento geramos a instrução de que cada elemento numa nossa composição atingiria uma série de significados. Dessa forma "Lady Laura" pode transformar-se numa geladeira, num ferro elétrico ou no sistema social vigente e até sem perder de todo o clima nostálgico.

Quero também desacreditar o mito da "técnica" assim como ele aparece em diversos espaços relacionados à música contemporânea. As afirmações de desejo transformam-se em "problemas a resolver" quando passam ao nível das instruções. A "técnica" está portanto irremediavelmente atrelada aos desejos e varia de peça para peça. Quando acabo de compor algo tenho a técnica suficiente para compor *aquela* peça. Não existe "a técnica" para ser estudada já que aprender a compor é aprender a gerar instruções necessárias para realizar determinados desejos.

Toda composição pode remeter seus ouvintes às premissas que orientaram o compositor ao realizar escolhas. Da mesma forma todo ouvinte pode investigar composições seguindo a direção das premissas que controlam e determinam as escolhas feitas. O

processo de busca das premissas que sublinham uma composição não é necessariamente igual ao processo de composição propriamente dito. Ambos são criativos. Assim encaro portanto, as atividades de análise em música. Faço questão de mantê-las sob o rótulo de *criativas*. A análise não produz "verdades fundamentais" independentes do analista ou do aparelho conceptual que utiliza. Ela nos fornece modos interpretativos mutáveis que devem se dirigir a um aumento do potencial informativo das composições em foco.

Uma composição pode ser definida como uma série de escolhas. O significado de uma escolha depende não só das relações com todas as outras escolhas da composição, como também das relações com o universo de possíveis escolhas. Esse universo transcende a composição e encompasa a prática comum. O processo de decodificação da mensagem musical tem um "percurso" social, uma história. Quando um sistema musical deixa de oferecer ao compositor a possibilidade de realizar escolhas *novas*, precisa ser abandonado, pois torna-se meramente comunicativo. A composição representa o momento de acréscimo de escolhas musicais a um repertório já conhecido por um determinado grupo.

Toda premissa define uma distância em relação à composição, ela representa uma unidade de significação mais abstrata que as unidades de significação da própria obra. A premissa geralmente toma a forma de uma relação entre vários eventos e pode ser encarada como uma instrução que o compositor utiliza para chegar a tais eventos. Quanto maior

for a distância das premissas mais abstratas à composição, maior será a quantidade de trabalho criativo presente em tal estrutura.

Imaginemos que o processo de derivação das premissas seja exaurido. Nesse ponto teremos atingido o que chamo de "nível axiomático" da composição. Utilizo esse conceito para distinguir a produção atual de consumo da produção artística. Nas composições de consumo, o nível axiomático tende a coincidir com a composição. Podemos falar portanto em "mera existência", ou seja a situação onde as escolhas feitas justificam-se por si próprias sem necessidade de uma rede de associações com as outras escolhas realizadas. A utilização de pulsação na música de consumo é um exemplo de "mera existência" já que a justificativa da escolha de uma pulsação regular raramente é encontrada na própria composição. A adoção da pulsação regular acontece em função de uma convenção ("é bonito assim") e do prazer associado a tal convenção (prazer da familiaridade). Daqui podemos vislumbrar o reino dos adjetivos, onde os eventos musicais cedem lugar aos rótulos utilizados para descrevê-los, (tristes, alegres, patéticos, melancólicos etc...etc... e muitos etecéteras) e onde os ouvintes são alienados de seu direito de reagirem ao que ouvem. "A música é triste", aos ouvintes resta sentir.

As situações de "mera existência" frustram as intenções críticas do ouvinte, impedindo a construção de conexões entre as diversas escolhas feitas.

Nas composições artísticas o nível axiomático distancia-se do nível da composição. Cada escolha pode ser relacionada a outras, gerando significados de ordem superior aos dos elementos da composição, que ficam justificados pela rede de associações assim construída. O compositor fica então caracterizado pelo seu ato de infração, pelo cultivo do que ainda não comunica, pela quebra de consensos.

NOTAS

1. Refiro-me aqui aos "bons tempos" da música aleatória, à vulgarização de instruções do tipo "toque aqui o que voce quiser...", "qualquer altura, "maior velocidade possível", "o mais forte possível" etc.... Cabe investigar a relação entre tais procedimentos e a presença de um regime não-democrático.

2. O Grupo Próxima Música constituiu-se em 1979, tendo desde então dedicado-se à utilização de linguagem falada como material para composição musical.

3. Canção de consumo brasileira(?).

METODOLOGIA DA DANÇA MODERNA: UMA PROPOSTA

Maria da Conceição C. da Franca Rocha

RESUMO

A partir da convicção de que o crescimento do aluno a níveis desejáveis só se torna possível através de uma formação inicial adequada, não só no que se refere aos aspectos técnicos como ao livre exercício da criação, apresentamos uma proposta metodológica como uma possível linha de trabalho a ser adotada nas classes iniciantes, evitando, na medida do possível, atitudes que transformem o estudo inicial num mero passa/tempo ilustrativo das danças de consumo camufladas como "dança moderna".

Caracterizar as artes como linguagem ou como sistemas significantes torna-se uma tarefa difícil, devido às opiniões controvertidas sobre o assunto.

to. Contudo, não é tarefa impossível. As dificuldades encontradas, acredita-se, devem-se ao fato de a comunicação humana se estabelecer em vários níveis, investindo em todo o campo da atividade humana, forçando a linguística a rever profundamente a sua concepção da linguagem. Isto porque vários sistemas significantes parecem poder existir sem se construírem necessariamente com o auxílio da língua ou a partir do seu modelo. Assim, a gestualidade, a pintura, a imagem, a fotografia, o cinema, a escultura são outras tantas linguagens, uma vez que transmitem uma mensagem entre um sujeito e um destinatário, utilizando um código específico, sem por isso obedecerem às regras de construção da linguagem verbal codificada por uma estrutura de símbolos equiprováveis.

Estudar esses sistemas não verbais como linguagem, isto é, como sistemas significantes, é objeto de uma vasta ciência que só no início do nosso século começou a se formar, quando Charles Sanders Peirce e Ferdinand de Saussure, quase simultaneamente, mas independentemente um do outro, fixaram a sua necessidade e os seus vastos quadros.

Esta ciência é denominada, por Saussure, Semiologia e definida por ele como "a Ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social." Apesar de ser uma ciência nova e seu caráter extensivo — já que será a ciência de todos os sistemas de signo — ainda não permitir a elaboração de um manual de seu método de trabalho, considera que "as artes e a literatura são modos de comunicação que assentam no emprego de sistemas de signos que

relevam eles também de uma teoria geral dos signos".¹

Desta forma, evidencia-se a possibilidade de se estudar as artes como sistemas de comunicação que transmitem mensagens e, por conseguinte, podem ser consideradas como uma linguagem ou um sistema significante.

A mensagem artística ou melhor, a mensagem estética, tem um modo particular e característico de ocorrer, diferenciando-se da maneira de ocorrência da mensagem semântica. Esta

pertence ao nível da razão, seria uma estruturação de símbolos previamente codificados, manipulados com uma certa lógica do domínio de um grupo relativamente amplo de indivíduos e que levaria de um para outro desses sujeitos uma certa mensagem de caráter nitidamente utilitário.²

A informação estética se coloca em um nível absolutamente oposto ao nível da razão, já que pertence ao nível da percepção sensível. Não tem necessariamente por objetivo preparar decisões — consequentemente não possui caráter utilitário — de terminando estados interiores daqueles que criam a obra de arte. A mensagem estética é pois específica do canal que a transmite.

Quanto à diferenciação dessas duas informações, existem várias opiniões e pontos de vista que se chocam. Contudo, não é de interesse aprofundar tal assunto. Esta exposição será limitada, procurando-se uma posição coerente nas teorias mais modernas que apontam os pontos de distinção entre as duas informações, admitindo, todavia, que ambas não existem isoladas nas suas características. To

da mensagem real comporta sempre, intimamente mis turadas, certas proporções de uma e outra, sem obs tante perturbar a natureza de cada uma delas.

Os aspectos que distinguem esses dois tipos de mensagem são:

- a) logicidade-sem lógica não há informação se mântica; já a informação estética não tem de necessariamente recorrer aos postulados da lógica. Ela pode ou não fazê-lo, e a ausência de lógica não impede sua existên cia nem degrada seu valor;
- b) a ampla circulação-é outra característica específica da informação semântica. A in formação estética, para ser assim caracte rizada, não necessita de um amplo circuito de receptores, podendo mesmo restringir-se a uma comunicação interpessoal;
- c) a possibilidade de tradução de um sistema de signos para outro-é também uma caracte rística aplicável apenas à informação se mântica. Com a informação estética não e xiste essa possibilidade, já que ela man tém, de forma qualificada, a especificida de de seus sistemas de símbolos;
- d) a possibilidade do esgotamento da mensagem transmitida — é aplicável apenas à infor mação semântica, já que a estética não é passível desse mesmo tipo de esgotamento.³

Como nos mostra Umberto Eco, toda obra estéti ca sempre foi e será aberta, isto é, permitirá va riadas abordagens conforme forem seus receptores,

e, mesmo, diversas abordagens diferentes por parte de um mesmo receptor.

Esse caráter essencialmente sensorial da in formação estética lhe é atribuído pelo modo como a mesma é formulada. A obra de arte é o produto da atividade criadora do homem como artista. Toda cri ação artística implica, assim, numa síntese e pres supõe uma opção do artista ante a multiplicidade do real.⁴

O que o artista expressa é, pois, sua experi ência, a vida do sentimento e emoção.

A função primordial da arte é objetivar o sentimento de modo que possamos contemplá-lo e entendê-lo. É a formulação da chamada expe riência interior, da vida interior, que é im possível de atingir pelo pensamento discursi vo.⁵

A expressão artística encontra diferentes ma neiras de comunicação. Estas se constituem nas vá rias formas de arte, possuindo cada uma possibili dades específicas de informação, tais como a músi ca, pintura, dança, literatura, etc.

Este estudo limitar-se-á à linguagem expressi va da dança, em especial a dança moderna, um dos ramos da arte que no início do nosso século tornou se independente do ballet clássico, com os traba lhos de seus pioneiros Isadora Duncan, Doris Hum phrey, Mary Wigman e outros, tornando-se "a expres são dramática por movimentos das emoções e senti mentos dos dançarinos com a elaboração de uma téc nica nova do movimento correspondente a esse fim".⁶

conduziu a uma rejeição da dança clássica, e por conseguinte, do trabalho técnico-muscular por ela utilizado. Essa rejeição levou à procura de novos significados e de uma nova linguagem, conduzindo-os conseqüentemente, à busca e pesquisa de um novo trabalho técnico muscular e criativo de acordo com seus novos objetivos.

Observa-se a troca dos exercícios rígidos do ballet clássico por exercícios mais orgânicos para o trabalho muscular corporal dos dançarinos, acompanhados de uma preocupação quanto à sua criação e expressão, como nos afirma Doris Humphrey, ao comentar que "o movimento deve fundamentar-se em um propósito, no qual não haja um gesto sem uma razão, por mais simples que seja. Esse proceder deve impedir a execução técnica fria e mecânica porque está presente o sentimento".⁷

Acreditando que a dança moderna faz parte da comunicação e encerra em si uma linguagem, a linguagem corporal, é preciso admitir que esta, a comunicação através do corpo, assume uma característica particular em relação a outras linguagens artísticas. Enquanto as últimas utilizam elementos para a sua comunicação, como a pintura, tela, tintas, a música de instrumentos, etc., o dançarino expressa e comunica sua criação exclusivamente com seu próprio corpo. O criador e a criação, o artista e sua obra se identificam.

O problema que aqui se apresenta não é simples e exige um tratamento especial.

Se o dançarino se expressa corporalmente, poderia ser levado a encarar o corpo como mero ins

trumento de comunicação, tal como a tela e a tinta para o pintor, o instrumento para o músico, etc.

Ora, na prática isto exatamente não acontece.

Inicialmente, pelo simples fato de o corpo humano ser o próprio dançarino, fazendo parte de todas as atividades, sejam elas cotidianas ou artísticas, sofrendo as influências de todas as nossas relações com o meio ambiente. A tela, o instrumento são, todavia, objetos manipuláveis apenas nas horas adequadas de estudo ou criação da obra de arte. Não se pode objetivar o corpo humano, principalmente o do dançarino, que exige uma rica vivência humana subjetiva. Na dança, a influência social, psíquica ou emocional ocorre no próprio sujeito, isto é, no seu corpo, que é, por identidade, sua dimensão no mundo, experimentando a cada momento mudanças no seu comportamento e exigindo assim adaptações constantes.

Essa vivência, resultante do processo de existir, exprime em cada uma das vezes um estilo de ser. Cada um de nós fala, move-se, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que terá construído de si mesmo com o passar dos anos, e que está na dependência direta da educação recebida da sociedade em que vive, do grupo social de que participa, da família a que pertence.

Na realidade, a educação dada pela sociedade, na maioria das vezes, atua de forma a ajustar o homem aos padrões aceitos e consagrados por essa sociedade, reprimindo toda tendência não conformista com penalidades, negando apoio e simultaneamente

imbuindo o indivíduo de valores que o forçam a dominar e afastar desejos espontâneos. Estas condições levam a maior parte dos adultos, hoje em dia a viver atrás de máscaras, a máscara da personalidade, que o indivíduo tenta apresentar aos outros e a si mesmo. Cada aspiração e desejo espontâneo são sujeitos a rígida crítica interna, por medo de que revelem a natureza fundamental do indivíduo. Tais aspirações e desejos trazem ansiedade e remorso e o indivíduo procura suprimir o impulso de realizá-lo.⁸

Toda essa influência é traduzida corporalmente pelas tensões musculares que impossibilitam na maioria das vezes um trabalho corporal adequado para que o dançarino possa se comunicar e expressar livremente.

Por outro lado, o trabalho desenvolvido nas aulas de dança sem um planejamento adequado às necessidades do grupo, sem uma consciência do trabalho a ser desenvolvido só leva à acentuação dessas tensões musculares, pois se torna uma atividade mecânica, através da qual se repete o movimento várias vezes, desconhecendo-se o seu funcionamento. "O movimento só serve como revelação de nós mesmos quando tomamos consciência do modo pelo qual ele se realiza".⁹

A constatação de tais problemas leva à crença de que o trabalho corporal desenvolvido nas aulas de dança, principalmente para aqueles que estão iniciando sua formação, deve obedecer a certos princípios, com a finalidade de realizar-se um processo consciente e seguro do conhecimento corporal de

cada aluno. Objetivar um trabalho desta natureza requer um pensamento a dois níveis:

- . o aspecto da formação técnica;¹⁰
- . a atividade criadora

O primeiro, que não se constitui no principal porque ambos possuem importância e significação de igual valor, exige um trabalho mais sistemático, levando o dançarino ao conhecimento de suas possibilidades e limitações psicomotoras, na tentativa de aperfeiçoar essas mesmas possibilidades e, na medida do possível, superar suas limitações.

Cabe ainda ao trabalho técnico fornecer ao dançarino a busca e a pesquisa do movimento nos seus mais diversos aspectos.

Não é de interesse propor aqui uma nova técnica do movimento. Acreditando que a constituição física de cada estudante correspondente a uma individualidade característica de cada corpo e que deve ser respeitada, seria incoerente propor um trabalho único para os mais diversos grupos de alunos. Não podemos negar a influência da cultura e da sociedade nos indivíduos determinando características próprias dos povos e até mesmo de grupos ou de indivíduos.

Observando o modo de andar das pessoas de várias nacionalidades — em filmes — notamos que cada país, ou até cada cidade adota um estilo próprio diferente de todos os demais e tão característico quanto o sotaque da fala. A marcha é o mais fundamental dos movimentos. Se ela varia assim, avalie-se quanto variarão os demais movimentos.¹¹

Face ao exposto, propõe-se aqui um processo metodológico para o trabalho com alunos iniciantes¹² da dança moderna. Este método deve permitir ao processo educativo de cada aluno um conhecimento corporal que lhe oportunize a consciência do movimento que realiza e o conduza, conseqüentemente, à obtenção de um processo coerente com sua realidade corporal, isto é, adequado à constituição física do aluno e eficiente para sua finalidade quando na criação e expressão corporal.

O aspecto criativo exige um trabalho mais livre, atingindo o sensorial e emotivo do indivíduo, na tentativa de que cada um possa se comunicar e expressar de acordo com suas vivências interiores. É nesse momento que se pode falar em linguagem corporal—é a comunicação de uma pessoa com as demais, através de sua forma de expressão, ou seja, através do seu corpo.

Permitir que o aluno crie significa não só desenvolver-lhe o talento criativo, como desenvolver um processo educacional verdadeiro, onde ele pode avaliar-se a cada instante por meio de sua criação.

Para se conseguir tal trabalho, recomendam-se aqui três princípios, aos quais o professor deve ater-se:

- 1 - entender o trabalho técnico como um meio de conhecer e aperfeiçoar as condições físicas dos alunos, assim como pesquisar e aperfeiçoar o movimento nos seus mais diversos aspectos;

- 2 - entender o movimento no seu contexto global, enfatizando o tempo, o espaço e a forma, elementos fundamentais à existência do movimento;
- 3 - entender o trabalho criativo como o verdadeiro sentido da educação na arte, o momento da descoberta de sentidos novos, onde de cada aluno vai se encontrar com sua arte.

Para compreender o trabalho técnico no seu sentido correto, deve-se ter conhecimento de que

existem certas regras relacionadas com a dinâmica corporal, embora seja impossível estabelecer-se um trabalho técnico rígido e inflexível, já que temos em conta que cada pessoa tem sua forma, seus limites, suas possibilidades de movimentação e que está a cada momento identificada com as trocas contínuas que vive o ser humano em seu desenvolvimento físico, em seus interesses, nas causas de suas motivações e no modo de expressar-se.¹³

Por essa razão é que não se pretende propor uma técnica rígida, e sim indicadores de como se trabalhar com as técnicas.

Para o primeiro princípio, ou seja, o trabalho técnico, trabalha-se com nove categorias. A primeira categoria é a liberação corporal dos condicionamentos pessoais e impostos pela sociedade, deixando o corpo mais livre para reagir, tanto ao trabalho técnico como à atividade criadora.

Esse trabalho se constitui de exercícios rítmicos, girando sempre em torno do jogo, buscando

um desembaraço espontâneo no meio de um grupo.

Propondo um trabalho de liberação corporal, a credita-se atingir o descarte das preocupações da vida cotidiana e a entrega da pessoa a um agir que tem em si mesmo a sua finalidade.

O jogo corporal restaura, por conseguinte, a liberdade original do corpo: permite que ele se auto-movimente: isto é, que ele exista num "mover-se" que só a ele pertença na forma e no dinamismo de seus movimentos.¹⁴

A segunda categoria é o trabalho de relaxamento muscular, que complementa o trabalho iniciado na liberação corporal. O relaxamento muscular é indispensável, principalmente ao iniciante da dança, para descontrair as tensões adquiridas na vida cotidiana, "atendendo a uma necessidade de calma e descontração para o homem esgotado e angustiado da nossa civilização".¹⁵ Desta forma, o relaxamento muscular torna-se indispensável ao trabalho corporal por situar-se num plano antes de tudo muscular e respiratório, levando o aluno a encontrar-se em si mesmo num estado de recolhimento e de disponibilidade, a fim de descobrir novos horizontes de expressão.

O relaxamento confere ainda maior flexibilidade do corpo, conseqüentemente o aperfeiçoamento e reestruturação do movimento.

Os dois métodos básicos, o de Schultz e o de Jacobson decorrem de pesquisas terapêuticas efetuadas no campo das doenças psicossomáticas, diferenciando entre si quanto ao modo de intervenção.

O primeiro, o de Schultz, baseia-se numa série de operações mentais (sensações — auto-sugestão — concentração etc.).

O outro, o de Jacobson, baseia-se numa série de atitudes físicas (contração e relaxamento dos músculos, etc...).

As direções em que operam esses dois métodos deixam bem clara a dupla intervenção do relaxamento sobre a pessoa, intervenção a um só tempo no plano fisiológico e no plano psicológico.¹⁶

Na dança moderna, no trabalho com iniciantes, foram escolhidas técnicas de relaxamento, dentro do método de Jacobson, como o "relaxamento seco" que consiste em exercícios sobre os músculos e as articulações. Tal preferência visa evitar os riscos de ordem patológica e as repercussões psicológicas sobre o inconsciente.

A opção por esse método não nega nem exclui o outro, ou seja o de Schultz. A dança moderna também o utiliza. Contudo, é necessário que o aplicadoador o conheça profundamente e possua segurança para aplicá-lo. Só assim consegue um trabalho honesto e eficiente no seu objeto. Por outro lado, a escolha se justifica, não só por tratar-se de iniciantes antes da dança como também, pelo fato de, na maioria das vezes, o professor desses alunos ser um aluno mais adiantado ou professor recém-formado, não possuindo, portanto, a vivência e domínio necessários para a aplicação do outro método.

A terceira e quarta categorias envolvem, respectivamente, o trabalho de consciência do corpo como

um todo, ou seja, uma unidade, e a consciência das das partes isoladas do corpo. Esses dois trabalhos podem ser considerados como ponto de partida para qualquer outro tipo de trabalho corporal.

Tomar consciência do todo que é o corpo e de suas possibilidades de movimentação é trabalho fundamental para o dançarino, porque desde o andar até o pulo ou giro mais elaborado da dança, está em jogo o corpo na sua totalidade. Movimentar o corpo continuamente em exercícios de fechar/abrir, contrair/dilatar, torcer/distorcer, rolar, escorregar, pular, etc. num sentir e perceber cada corpo individualmente, assim como suas possibilidades de realização do movimento, são etapas que cada aluno deve vivenciar:

...uma diferença essencial entre consciência e percepção, embora os limites verbais não sejam muito claros. Eu posso subir a escada de minha casa plenamente consciente do que estou fazendo, e não saber quantos degraus subi. Para saber quantos são, devo subir uma segunda vez, prestar atenção, ouvir a mim mesmo contá-los. Percepção é a consciência junto com a noção do que está acontecendo na situação ou dentro de nós mesmos quando estamos conscientes. ¹⁷

Dessa forma, as pessoas podem movimentar-se, conscientes de que estão se movimentando, embora sem saber e perceber como o movimento está sendo realizado. Essa percepção, aliada à consciência do movimento, é indispensável ao dançarino, uma vez que o domínio do corpo deve ser sua meta fundamental.

Considerou-se o trabalho de conscientização

do corpo como um todo: qualquer exercício que envolva o corpo na sua totalidade, no relaxamento ou na ação, acompanhado de uma orientação quanto à sua realização, e correção, no caso de uma realização incorreta. Buscou-se, assim, evitar a repetição automática e mecânica de um modelo.

Os mesmos critérios foram adotados para o trabalho de conscientização da quarta categoria, sendo que esta, em vez da totalidade do corpo, envolve o trabalho de partes isoladas do mesmo, ou seja, das articulações, suas possibilidades de movimentação e a coordenação entre elas. A quinta categoria é o trabalho de conhecimento do peso corporal, que deve ser vivenciado nas duas categorias anteriores, isto é, peso corporal total e o peso das partes isoladas.

Pesquisar e conhecer o peso individual do corpo é uma etapa de trabalho a ser complementada posteriormente com as três próximas categorias que serão propostas como também numa fase mais adiantada da formação do aluno, quando estudar dinâmicas do movimento.

As próximas duas categorias a serem trabalhadas, que correspondem respectivamente à sexta e sétima, constituem o trabalho de ponto de apoio e eixo corporal. Formam, com a categoria anterior, o trabalho necessário para atingir-se o equilíbrio perfeito do corpo.

É indispensável encontrar os pontos de apoio corporal, distribuir o peso em relação a esses pontos e encontrar o equilíbrio necessário à movimentação que realiza.

"O importante é sentir o equilíbrio, que se cria e recria continuamente, é sentir se é ele cômodo ou forçado"¹⁸ na busca verdadeira e coerente de um equilíbrio com base na distribuição e apoio do peso.

A oitava categoria proposta como etapa de trabalho é a força muscular, que complementa a categoria de peso em outro aspecto.

Quase sem exceção, esportistas e dançarinos deformam o corpo, às vezes, de forma monstruosa, porque dele só tem uma consciência parcial. Por não conhecerem a interdependência dos músculos e seus antagonistas; por não saberem usar os músculos mais apropriados ao esforço, vão retirando forças de onde podem. Forçam-se e forçosamente machucam-se.¹⁹

Para se saber qual a força necessária para movimentar o corpo, ou uma parte dele, é preciso possuir um conhecimento do peso da parte que se vai movimentar. Mas esse trabalho não é suficiente para a economia de força muscular. Isso só é possível quando se tem conhecimento do músculo correto para aquele movimento específico. Um exemplo simples desse trabalho é o seguinte: quando se levanta a perna no grand-battement e se conserva o corpo bem equilibrado, sem tensões localizadas em outras de suas partes não necessárias ao movimento, é preciso que a articulação coxo-femural esteja relaxada, assim como os músculos anteriores da perna, deixando que a musculatura posterior, ou seja, os "músculos elevadores" realizem a força necessária e aqueles desnecessários ao movimento realizem um grau menor de força. Só através do trabalho

consciente e correto do uso da força muscular para determinados exercícios é que o aluno compreenderá que pode parar de desgastar-se inutilmente, usando não dez ou cem vezes mais de força, mas apenas aquela apropriada a cada movimento.

Esse trabalho proporciona ao dançarino uma segurança quanto às diversas situações físicas em que ele pode estar e às diversas posições que ele pode assumir ao dançar.

A depender do que o dançarino quer comunicar, percebe-se, através da sua interpretação, desde a máxima tensão até o movimento mais leve e flutuante possível. Embora se saiba que em toda a escala de qualidades de movimentos que possa haver entre esses dois opostos, tem o dançarino que utilizar força em maior ou menor grau para se movimentar. A transformação da força em movimento é um processo exigente e difícil.

Como última categoria deste princípio, ou seja, o trabalho técnico, temos a busca e pesquisa do centro de energia, ou centro de movimento.

A energia, o componente que move interiormente o indivíduo, está presente na dança, no movimento da força que se poderia chamar de motor do movimento, e também na expressão que quer ser transmitida e comunicada. Ao contemplarmos um dançarino, não percebemos apenas o que seu corpo realiza e sim uma imagem global do que os seus movimentos marcam no espaço através da energia que lhe é característica. Esta imagem é denominada por Suzanne Langer "IMAGEM DINÂMICA"²⁰. Para ela, os elementos físicos como, lugar, gravidade do corpo, força mus

cular, controle muscular, assim como elementos se cundários-luz, som, cenário, roupa, etc., são re ais; porém na dança, integram-se num todo; quanto mais perfeita ela for, tanto menos esses elementos isolados aparecerão.

Ao contemplar uma dança, não vemos o que es tá fisicamente diante de nós, isto é, as pes soas que rodam e contorcem seus corpos. O que vemos, é um desprendimento de forças em inte ração, em virtude da qual a dança parece ser elevada, impulsionada, atraída, forte ou ate nuada, seja em solo ou em grupo, girando co mo no final de uma dança rápida ou bem len ta, centrada e única em seu movimento.²¹

Alcançar este nível de execução corporal só é possível quando o centro de energia foi bem traba lhado, sendo capaz de distribuir essa energia pa ra o resto do corpo através do movimento.

O trabalho com principiantes exige a localiza ção desse centro de energia, ou do movimento que corresponde ao "plexo solar", levando à compree são de que este ponto é o gerador de todo o movi mento e, conseqüentemente, de sua expressão.

Deve-se a Isadora Duncan a descoberta deste ponto de energia, permitindo ao tronco, braços e pernas serem utilizados por igual. Como ela mesmo diz "encontrei o manancial central de todo movi mento, a origem do poder motor, a unidade da qual nascem todas as diversidades de movimento".²²

Compreender o "movimento" no seu contexto glo bal, enfatizando assim os elementos necessários pa ra que o movimento seja significativo para quem o observa e coerente com as intenções de quem o rea

liza, corresponde ao segundo princípio desta pro posta, para a qual são indicadas três categorias a serem trabalhadas: o tempo, o espaço e a forma.

O ensino da dança, que é, na sua essência, a busca e o aperfeiçoamento do movimento, exige, des sa maneira, que o tempo, o espaço e a forma, ele mentos fundamentais à existência do movimento, por sua vez reciprocamente imanentes uns aos outros, te nham destaque em todo o processo pedagógico da dan ça.

Destacando esses elementos com essa importân cia, acredita-se oferecer a cada aluno um princí pio básico para a sua expressão técnico-criativa, capaz de obter um nível de comunicabilidade signi ficativa para o seu público.

O movimento realizado sem uma consciência do seu tempo de duração, do seu ritmo, do espaço que ele está percorrendo e ocupando e da sua forma, torna-se um movimento mecânico, automatizado, como o movimento cotidiano do homem de andar, sentar, a panhar um objeto, vestir-se, etc. Infelizmente, o homem de nossa sociedade tende cada vez mais para a inconsciência do seu corpo, a encará-lo com um mero instrumento da sua mente. Contudo, tal ocor rência não pode ser aceita na dança moderna. Esta, entendida como um dos ramos da arte especializada na arte do movimento, exige para este um tratamen to apurado.

A primeira categoria proposta para este segun do princípio é a questão do tempo e do ritmo do mo vimento.

A dança existe no tempo, pois sua realização

está condicionada ao seu tempo de duração. Ela existe enquanto dura. Por outro lado, a dança se fundamenta no ritmo que, por sua vez, é a ordenação e configuração do tempo. Não existe dança sem ritmo.

Desenvolver um trabalho desta natureza em classes de principiantes exige inicialmente uma exploração do ritmo motor espontâneo de cada aluno, através da marcha, do compasso espontâneo e do balanço. Este trabalho é a base para trabalhar-se a percepção e repetição de ritmos externos e impostos, bem como a criação rítmica.

Perceber a duração de tempo do movimento e seu ritmo são pontos fundamentais e que devem ter destaque durante uma aula de dança. Isso porque a realização do movimento dado em tempo e ritmo diferentes, implica na mudança do significado do movimento dado originalmente, ocasionando o problema da mudança da forma e do conteúdo, ao qual nos referimos mais adiante. A repetição de um movimento dado pelo professor requer do aluno a realização correta quanto ao espaço, quanto ao ritmo, quanto ao seu tempo de duração e, conseqüentemente, quanto à forma. Tal exigência, contudo, não deve ser exagerada em relação ao processo de aprendizagem do iniciante. A grande maioria ainda não consegue coordenar a execução do exercício, que exige a realização perfeita do ritmo e do correspondente trabalho muscular. Frequentemente um é prejudicado em função do outro, isto é: ou abandonam o ritmo e realizam o trabalho muscular correto, ou ocorre o inverso, com a realização rítmica perfeita e o trabalho

muscular mal realizado, com tensões localizadas em lugares desnecessários, má coordenação, percurso errado do movimento, etc.

Essas dificuldades encontradas no aluno iniciante exigem do professor um certo discernimento quanto ao momento exato de agir. Muitas vezes, é mais proveitosa para o trabalho uma execução no tempo individual de cada aluno, obtendo uma realização perfeita quanto à função do movimento, do que o exagero na correspondência de um tempo dado e conseqüente obtenção de um exercício mal executado.

Chamar a atenção para este ponto não significa que todo o trabalho deva ser realizado sem tempo determinado. Como já foi afirmado anteriormente, o professor deve saber a melhor hora de agir dessa maneira e isso implica no objetivo do trabalho a ser alcançado.

Em relação ao trabalho que objetiva a noção do tempo e desenvolvimento rítmico do aluno, referências serão feitas apenas a ritmos motores espontâneos²³ e à experiência rítmica no tempo, por se tratar de um trabalho básico, correspondendo ao primeiro ano de formação. Fica portanto o trabalho rítmico no espaço²⁴, assim como o trabalho com ritmos emocionais²⁵, para classes mais adiantadas. Para a proposta de trabalho com essa categoria deve-se:

- a) explorar os ritmos motores espontâneos;
- b) perceber o tempo e o ritmo dados para repetí-los corretamente;

- c) reagir corporalmente a seqüências rítmicas, a uma música ou a qualquer estímulo rítmico;
- d) criar e interpretar ritmos com o corpo;
- e) trabalhar com ritmos expressivos.

Essa última etapa envolve aqueles ritmos que determinam situações expressivas, por exemplo: andar apressado, esperar alguém, etc...

O trabalho dos itens *b*, *c* e *d* deve objetivar juntamente a coordenação rítmica.

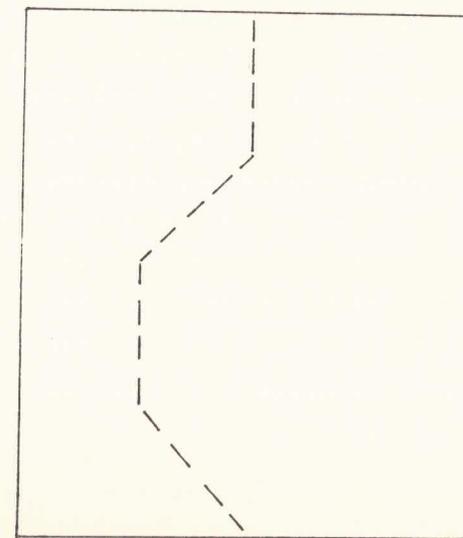
Quanto ao trabalho espacial, ou seja, a segunda categoria do segundo princípio, exige fundamentalmente que o aluno iniciante da dança moderna atenha-se a quatro pontos:

- a) consciência de que seu corpo ocupa um espaço e que a cada movimento um novo espaço ocupará;
- b) a um movimento dado; conhecimento do espaço que este ocupou, para preenchê-lo igualmente com seu corpo;
- c) conhecimento da relação espacial entre as partes do seu corpo estático ou em movimento;
- d) a orientação do seu corpo no ambiente onde realiza o movimento.

Tome-se como exemplo o movimento simples de caminhar com os braços relaxados numa seqüência de 16 tempos, onde a cada quatro tempos muda a direção, como indica o diagrama a seguir, sendo a pri

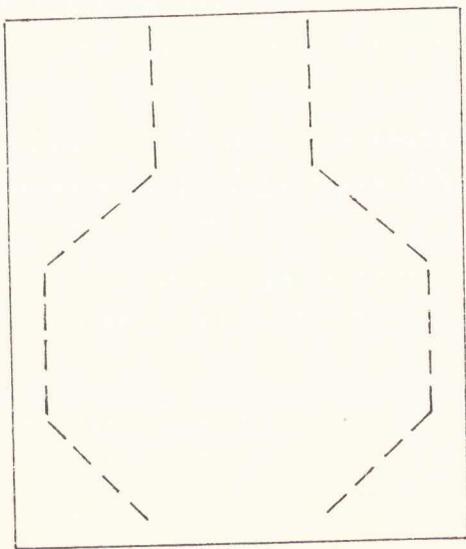
meira seqüência de 4 tempos para a frente, a segunda diagonal direita, a terceira para frente e a quarta diagonal esquerda frente. Ao realizar essa seqüência, o aluno deve saber que a cada passo seu corpo preenche um novo espaço; a cada passo iniciado pela perna direita ou esquerda, alternadamente, elas têm uma relação espacial entre si; a cada mudança de direção, seu corpo mudou de direção em relação ao espaço da sala. Para esse exemplo, tomou-se por base uma sala retangular, comum para uma aula de dança.

Ex.1



Uma outra relação se acrescenta se esta sequência for realizada em pares, desenhando um espaço simétrico, como no quadro abaixo. Além das relações a que já nos referimos, aparece uma nova, que será a relação entre os dois alunos que realizam a sequência. Eles não estão realizando um caminho isolado: estão compondo juntos um desenho no espaço e entre os dois se estabelece uma relação espacial.

Ex.2



Pode parecer pouco significativo o trabalho indicado acima, devido ao seu grau de elementaridade comparado a outras propostas de estudos do espaço. Inicialmente, não se constitui uma meta deste trabalho a indicação de estudos do espaço ou da forma etc., e sim de trabalhos básicos para a formação do iniciante da dança.

Pode outro lado, acredita-se que essa base inicial, por mais simples e elementar que possa parecer no seu aspecto formal, pode vir carregada de intenções expressivas, e atribua-se o devido valor na formação inicial do dançarino, como subsídio para a posterior criação ou interpretação de coreografias em solo ou em grupo, com a consciência do espaço cênico indispensável à arte de dançar.

Esse estudo preliminar do espaço ora proposto é complementado posteriormente dentro de um esquema mais sistemático envolvendo o espaço total e parcial. Para o primeiro, foram incluídos todos os desenhos espaciais que surgem quando uma ou mais pessoas se locomovem em linhas curvas e retas com todas suas derivações e combinações. Para o estudo do espaço parcial podem-se tomar várias propostas, entre as quais a de Patrícia Stokoe.²⁶

A última categoria desse segundo princípio é o trabalho relacionado à forma e conteúdo do movimento. Para o iniciante, esta proposta deve ser elementar, mas não desprezada, sob pena de obter-se dos alunos uma movimentação estereotipada, da qual se perceberá apenas a forma exterior, sem se

levar em conta o significado, enfim, o conteúdo do movimento.

Entende-se por forma no presente trabalho "o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto. É a forma das coisas que corresponde — não poderia deixar de corresponder — ao conteúdo significativo das coisas".²⁷

Levando essa conceituação para a dança, é impossível deixar de ver a relação do movimento executado com o significado que o mesmo quer transmitir. O movimento dado por um coreógrafo a um grupo de dançarinos, sem que seja trabalhado o significado que deve ser transmitido, obterá um resultado igual apenas no aspecto exterior; isto é, permite observar o mesmo movimento, embora com significados diferentes, a depender da interpretação de cada dançarino. Resultado diferente alcançará aquele coreógrafo que, anterior à marcação coreográfica, trabalha a intenção que quer comunicar com uma criação. Esse problema leva a crer que a coerência entre a intenção e a realização do movimento é elemento fundamental a ser apontado às classes iniciadas antes no processo de aprendizagem da dança.

O mesmo processo deve ser observado na improvisação, ou seja, criação: a coerência entre o que o aluno quer transmitir e a sua realização.

O terceiro princípio ao qual o professor deve ater-se é o trabalho criativo, inerente à própria arte e que não pode ser dissociado dos dois princípios mencionados.

No início deste trabalho, definiu-se o caráter educativo da arte como situado no plano criativo, e mais explicitamente, a criação artística como um processo educativo por natureza. Assim, se se quer educar através da arte, tem-se que levar os alunos a criar. Por outro lado, se a criação é inerente ao processo artístico e a dança é uma arte, para fazer-se essa arte é necessário existir a criação.

Compreender o problema dessa maneira, nos leva a crer que desde as primeiras aulas do seu aprendizado da dança, o aluno deve encontrar um ambiente que lhe possibilite criar, ajudando-lhe a desenvolver a sensibilidade e o potencial criativo e a libertar-se de estereótipos ou modelos adquiridos, a desenvolver seu potencial criativo. Com efeito, a atividade criadora deverá proporcionar aos seus participantes liberdade para sua expressão e criação, com avaliações posteriores onde o processo criativo será refletido e conscientizado. Assim, acredita-se evitar uma atitude convergente em que surjam fórmulas prontas ou o professor ou outros sejam tomados como modelo.

Para este princípio propoe-se duas categorias, denominadas de "criação A" e "criação B".

A primeira corresponde ao trabalho de criação desenvolvido pelo aluno dentro de propostas determinadas pelo professor, conduzindo-o a um objetivo único isto é, sua criação é limitada pelo exercício prescrito.

Esta categoria envolve várias técnicas de trabalho que, de alguma forma, dirigem a criação com objetivos determinados. Portanto ao pedir ao aluno que caminhe na sala em linha reta, observando que a cada passo seu corpo ocupa um novo espaço, o professor estará trabalhando com um fim determinado, ou seja, o estudo do caminho reto no espaço e a percepção do corpo no espaço, trabalho esse que se situa na categoria do mesmo nome. Nesse exercício a direção ou atitude convergente do professor é a aprendizagem dos dois pontos referidos acima. Entretanto, as maneiras de locomoção e movimentação ficam à vontade do aluno e não deixam de ser criativas.

Ainda envolvendo a criação A, encontramos a técnica a que se poderá denominar técnica de recriação. Neste caso, a proposta dada parte de situações concretas vistas ou vivenciadas pelos alunos, desenvolvendo-se a criação a partir dessa situação. Por exemplo, o professor pode dar uma seqüência de movimentos dentro de um determinado tempo para os alunos aprenderem e repetirem. Finda a realização da seqüência dada, os alunos deverão criar outra seqüência como variação da primeira, com o mesmo tempo de duração, voltando à seqüência dada e criando outra variação, sucessivamente. Podemos representar este exercício pelas letras A, A', A, A'', A, A''', etc. A refere-se à seqüência dada pelo professor, e A', A'', A''' etc. referem-se às variações feitas pelos alunos.

Os exemplos aqui citados não limitam o trabalho desta categoria, servindo aqui apenas para ilustrá-la.

A segunda categoria do terceiro princípio envolverá o trabalho de criação em que se pode criar independentemente de objetivos didáticos finais. Em outras palavras, a criação não terá nenhuma proposta convergente. Contudo, não se deve esquecer que, embora a criação deva ser livre, original, intuitiva, é indispensável o ensino de técnicas, as quais em geral, giram em torno de variações, desenvolvimentos, contrastes, etc.

Chegamos com esta última categoria ao ponto fundamental que caracteriza a arte, a criação. O fato de ser a última não significa que deva ser trabalhada no fim da formação artística: ela deve estar presente, sempre que possível, desde os primeiros passos de um iniciante da dança. O fato de ser a última também não lhe determina um menor valor. Durante toda esta exposição, enfatizou-se que o ato criador é exatamente o caráter educador da arte. Assim, quanto mais for apropriada a criação, mais se fomentará a educação através da arte.

Estão presentes nesta categoria duas técnicas principais de trabalho — a improvisação e a criação propriamente dita. A primeira é uma manifestação espontânea, momentânea, sem preocupações definidas. Talvez seja esse o momento de menor compromisso de um artista. O que está em jogo na improvisação é o processo e não o produto final. Por tal motivo, ela deve ser uma técnica usada com bastante freqüência nos cursos de iniciantes.

A técnica de criação envolve outros problemas e requer um processo mais apurado. Agora não só o processo como também o resultado final estão em jogo. Do processo criativo vai resultar o produto, que é a obra de arte. Exercitar essa tarefa, própria do artista, desde o começo da sua formação deve ser uma meta de qualquer escola de arte.

No processo criador, a pessoa que cria está envolvida com o conteúdo e a forma de criação, com os elementos necessários, tais como: cenário, figurino, elementos cênicos, embora seja preciso que esses últimos pontos não constituam barreiras para a criação.

Esta afirmação pode parecer utópica principalmente na nossa sociedade em que, na maioria das vezes, a obra de arte é transformada num produto de consumo e muitas vezes não é incentivada por órgãos competentes, ficando o artista obrigado a limitar sua criação por falta de verba, pela falta de elementos adequados, pela concessão ao gosto vigente, e, por fim, pela censura da própria mensagem que quer transmitir. Porém o caráter utópico desaparece se se tomar essa afirmação como um princípio, lutando-se para que cada vez mais essas limitações sejam ultrapassadas.

A técnica de criação deve ser fomentada desde o início da formação do aprendiz da dança ou de qualquer outra arte, respeitando-se as possibilidades de cada aluno.

Para trabalhar-se com esse terceiro princípio, é necessário observar-se um procedimento didático adequado e coerente com as necessidades do grupo, registrando fatores de inibição e desinibição no comportamento dos alunos, na tentativa de evitar-se a espontaneidade dispersiva assim como a inibição perplexa.

Vale ressaltar ainda que a criação artística envolve processo criativo individual e grupal. Quanto ao primeiro, as implicações giram em torno do próprio artista e seu compromisso com sua arte. Quanto ao segundo, as implicações são maiores, uma vez que são vários indivíduos criando um mesmo trabalho. Os procedimentos adotados numa criação coletiva variam de grupo para grupo porque não existem normas que possam reger um processo tão sensível, complexo e dinâmico. Entretanto, sabemos que é necessário um respeito pela individualidade de cada um, embora se deva buscar uma unidade no produto artístico.

A divisão desse terceiro princípio em categorias foi sugerida por acreditar-se que no processo de formação de um aluno, nem sempre ele pode estar livre para criar o que quer. É preciso desenvolver seu talento criativo quanto ao domínio corporal, quanto à sua expressão, quanto ao espaço, quanto à forma, elementos indispensáveis à composição coreográfica. Sendo assim, as categorias de Criação A e Criação B aparecem para proporcionar uma melhor visão do tratamento criativo como procedimento meto

dológico na utilização dessas categorias para observação e registro em aulas de dança.²⁸ De forma alguma teve-se a intenção de fragmentar o terceiro princípio proposto no trabalho, já que o processo criativo na arte é um só. Sabemos que da improvisação (espontânea) pode resultar a criação (elaborada), ou a improvisação pode fazer parte da criação e vice-versa.

Retomando os princípios com suas respectivas categorias, tratadas neste trabalho por extenso ou abreviadamente, tem-se:

Trabalho técnico:

Liberação corporal - L

Relaxamento muscular - R

Consciência total - corpo - C

Consciência parcial - articulações - A

Peso corporal - P

Pontos de apoio - PA

Eixo corporal - EC

Força muscular - FM

Centro de energia - CE

Trabalho quanto ao movimento:

Tempo - T

Espaço - E

Forma - F

Trabalho criativo:

Criação A - CA

Criação B - CB.

NOTAS

1. Guiraud, p.10

2. Coelho Neto, p.10.

3. Ibid., p.15.

4. Konder, p.155.

5. Langer, 1971, p.85.

6. Garaudy, 1973, p.143.

7. Humphrey, p.116.

8. Para aprofundamento dessa idéia ver Feldenkrais, p.19 a 26.

9. Bertherat, p.87.

10. Técnica é o método ou detalhes de procedimentos fundamentais para a perícia de execução em qualquer arte, ciência, etc. em consequência é a maneira de atuar com referência a tal perícia. Na dança é qualquer exercício ou estudo particular usado para treinar o estudante no domínio dos movimentos corporais. Love, p. 116.

11. Gaiarsa, p.32.

12. Entendemos por aluno iniciante nas escolas particulares, aquele que não tenha completado dois anos de aprendizagem. Para tal compreensão levamos em conta o pouco tempo de hora aula por semana, população flutuante nas turmas, etc.

13. Stokoe, p.9.

14. Chalanguier, p.59.

15. Ibid., p.87.

16. Ibid., p.87.

17. Feldenkrais, p.72.

18. Gaiarsa, p.257.

19. Bertherat, p.98.

20. Langer, 1966, p.15.

21. Ibid., p.14.

22. Aplud. Love, p.14.
23. Ver desenvolvimento dessa proposta in Frais
se, cap.I.
24. Ver proposta desse trabalho in Frais
se, p.104.
25. Ver proposta desse trabalho in Humphrey, p.109.
26. Ver desenvolvimento dessa proposta in Stokoe,
p.62 e 63.
27. Ostrower, p.79.
28. Ver desenvolvimento dessa proposta in Rocha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões*. São Paulo, Martins Fontes, 1977.
2. CHALANGUIER, Claude. *A expressão corporal, método e prática*. São Paulo, DIFEL, 1975.
3. COELHO NETO, José Teixeira. *Introdução à teoria da informação estética*. Petrópolis, Vozes, 1973.
4. FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo, Ed. Summus, 1977.
5. FRAISSE, P. *Psicologia del ritmo*. Madrid, Ed. Morata, 1966.
6. GARAUDY, Roger. *Marxismo no século XX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
7. ————. *Danser sa vie*. Paris, Editions Du Seuil, 1973.
8. GAIARSA, José Angelo. *A estátua e a bailarina*. São Paulo, Brasiliense, 1976.
9. GUIRAUD, Pierre. *A semiologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1973.
10. HUMPHREY, Doris. *El arte de crear danzas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
11. KONDER, Leandro. *Os marxistas e as artes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
12. LANGER, Susanne. *Los problemas del arte*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.
13. ————. *Ensaio filosóficos*. São Paulo, Cultrix, 1971.
14. LOVE, Paul. *Terminologia de la danza moderna*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
15. OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro, IMAGO, 1977.
16. ROCHA, Maria da Conceição C.Franca. *Criação e técnica no ensino da dança moderna: uma proposta metodológica*. Salvador, 1979. 155 p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Educação, Universidade Federal da Bahia).
17. STOKOE, Patricia. *La expression corporal y el niño*. Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1967.

SÉRIE: UM PROGRAMA AUXILIAR PARA ANÁLISE DE MÚSICA DODECAFÔNICA

Jamary Oliveira

RESUMO

Um dos aspectos fundamentais na música serial é a utilização de formas da série que contêm características unificadoras. Para quem pretende analisar, o conhecimento destas características é uma tarefa preliminar sem a qual o resultado alcançado torna-se uma mera listagem, onde as questões fundamentais envolvendo a composição permaneceriam sem resposta. SÉRIE fornece elementos que levam à identificação de aspectos da série dodecafônica utilizada, visando facilitar a tarefa preliminar e necessária à análise.

SÉRIE é um programa escrito em FORTRAN, desenvolvido pelo autor no Centro de Processamento de Dados da Universidade Federal da Bahia, com o in

tuito de auxiliar a análise de música dodecafônica. Este programa, aceitando como dado de entrada uma série dodecafônica, consiste na realidade de duas rotinas: a primeira, a construção e impressão do quadrado dodecafônico; a segunda, a análise e impressão de propriedades da série. No presente artigo, não é nossa intenção discorrer sobre o programa em si, mas tão somente sobre os dados por ele fornecidos e a aplicação prática destes dados, isto através de exemplos extraídos da sinfonia Op. 21 de Anton Webern.

Antes de verificarmos estes dados fazem-se necessários alguns esclarecimentos preliminares com respeito à codificação aqui utilizada. As notas musicais são representadas por inteiros de 0 a 11, onde 0=DÓ, 1=DÓ# (Rêb), 2=Rê e assim cromaticamente até 11=Si. Como exemplo, a série utilizada por Webern em seu Op. 21,



é representada por

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

A série é identificada por "S" e suas transformações por "R" (Retrôgrado), "I" (Inversão), e "RI" (Retrôgrado da Inversão), enquanto que as transposições são identificadas pelo inteiro correspondente à nota inicial da série e da inversão, e à nota final do retrôgrado e do retrôgrado da in

versão. S-7 corresponderia pois a uma Série cuja nota inicial fosse Sol, I-O a uma Inversão cuja nota inicial fosse DÓ, R-5 a um Retrôgrado cuja nota final fosse Fã, e RI-8 a um Retrôgrado da Inversão cuja nota final fosse Láb.

Ex. 1

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

O quadrado serial é o primeiro dado impresso por SÉRIE. Consiste de uma matriz 12x12, na qual as linhas representam S e conseqüentemente R, e as colunas representam I e conseqüentemente RI. O Exemplo 1 é uma reprodução do quadrado tal como impresso pelo programa, a partir da série utilizada por Webern. Dele podemos, por exemplo identificar:

S-0: 0 9 10 11 7 8 2 1 5 4 3 6,

R-3: 9 6 7 8 4 5 11 10 2 1 0 3,

I-4: 4 7 6 5 9 8 2 3 11 0 1 10,

RI-1: 7 10 9 8 0 11 5 6 2 3 4 1.

O quadrado serial condensa de maneira bastante prática as 48 formas geradas por uma série, faci

Ex. 2

- (1) S +S :SERIE E TRANSPOSICAO DA SERIE
- (2) R +R :RETROGRADO E TRANSPOSICAO DO RETROGRADO
- (3) I +I :INVERSAO E TRANSPOSICAO DA INVERSAO
- (4) RI+RI:RETROGRADO DA INVERSAO E TRANSPOSICAO DO RETROGRADO DA INV.

DIADES			
(1)	(2)	(3)	(4)
2= 3 (-1)	10= 9 (-1)	2= 3 (1)	10= 9 (1)
2= 5 (2)	10= 7 (2)	2= 5 (-2)	10= 7 (-2)
3= 2 (1)	9=10 (1)	3= 2 (-1)	9=10 (-1)
3= 5 (-9)	9= 7 (-9)	3= 5 (-3)	9= 7 (-3)
5= 2 (-2)	7=10 (-2)	5= 2 (2)	7=10 (2)
5= 3 (-3)	7= 9 (-3)	5= 3 (-9)	7= 9 (-9)
7= 9 (-3)	5= 3 (-3)	7= 9 (-9)	5= 3 (-9)
7=10 (-2)	5= 2 (-2)	7=10 (2)	5= 2 (2)
9= 7 (-9)	3= 5 (-9)	9= 7 (-3)	3= 5 (-3)
9=10 (1)	3= 2 (1)	9=10 (-1)	3= 2 (-1)
10= 7 (2)	2= 5 (2)	10= 7 (-2)	2= 5 (-2)
10= 9 (-1)	2= 3 (-1)	10= 9 (1)	2= 3 (1)

(1)	(2)	(3)	(4)
	TRIADES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	TETRACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	PENTACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	HEXACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	HEPTACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	OCTACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	NONACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	DECACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	UNDECACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)
	DODECACORDES		
(1)	(2)	(3)	(4)

Ex. 3

- (1) S +R :SERIE E RETROGRADO
- (2) R +S :RETROGRADO E SERIE
- (3) I +RI:INVERSAO E RETROGRADO DA INVERSAO
- (4) RI+I :RETROGRADO DA INVERSAO E INVERSAO

DIADES			
(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	11=11 (-6)	1= 1 (-6)	11=11 (-6)
2= 2 (-6)	10=10 (-6)	2= 2 (-6)	10=10 (-6)
2= 3 (-7)	10= 9 (-7)	2= 3 (-5)	10= 9 (-5)
2= 5 (-4)	10= 7 (-4)	2= 5 (-8)	10= 7 (-8)
3= 2 (-5)	9=10 (-5)	3= 2 (-7)	9=10 (-7)
3= 3 (-6)	9= 9 (-6)	3= 3 (-6)	9= 9 (-6)
3= 5 (-3)	9= 7 (-3)	3= 5 (-9)	9= 7 (-9)
4= 4 (-6)	8= 8 (-6)	4= 4 (-6)	8= 8 (-6)
5= 2 (-8)	7=10 (-8)	5= 2 (-4)	7=10 (-4)
5= 3 (-9)	7= 9 (-9)	5= 3 (-3)	7= 9 (-3)
5= 5 (-6)	7= 7 (-6)	5= 5 (-6)	7= 7 (-6)
6= 6 (-6)	6= 6 (-6)	6= 6 (-6)	6= 6 (-6)
7= 7 (-6)	5= 5 (-6)	7= 7 (-6)	5= 5 (-6)
7= 9 (-9)	5= 3 (-9)	7= 9 (-3)	5= 3 (-3)
7=10 (-8)	5= 2 (-8)	7=10 (-4)	5= 2 (-4)
8= 8 (-6)	4= 4 (-6)	8= 8 (-6)	4= 4 (-6)
9= 7 (-3)	3= 5 (-3)	9= 7 (-9)	3= 5 (-9)
9= 9 (-6)	3= 3 (-6)	9= 9 (-6)	3= 3 (-6)
9=10 (-5)	3= 2 (-5)	9=10 (-7)	3= 2 (-7)
10= 7 (-4)	2= 5 (-4)	10= 7 (-8)	2= 5 (-8)
10= 9 (-7)	2= 3 (-7)	10= 9 (-5)	2= 3 (-5)
10=10 (-6)	2= 2 (-6)	10=10 (-6)	2= 2 (-6)
11=11 (-6)	1= 1 (-6)	11=11 (-6)	1= 1 (-6)

TRIADES			
(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	10=10 (-6)	1= 1 (-6)	10=10 (-6)
2= 2 (-6)	9= 9 (-6)	2= 2 (-6)	9= 9 (-6)
3= 3 (-6)	8= 8 (-6)	3= 3 (-6)	8= 8 (-6)
4= 4 (-6)	7= 7 (-6)	4= 4 (-6)	7= 7 (-6)
5= 5 (-6)	6= 6 (-6)	5= 5 (-6)	6= 6 (-6)
6= 6 (-6)	5= 5 (-6)	6= 6 (-6)	5= 5 (-6)
7= 7 (-6)	4= 4 (-6)	7= 7 (-6)	4= 4 (-6)
8= 8 (-6)	3= 3 (-6)	8= 8 (-6)	3= 3 (-6)
9= 9 (-6)	2= 2 (-6)	9= 9 (-6)	2= 2 (-6)
10=10 (-6)	1= 1 (-6)	10=10 (-6)	1= 1 (-6)

TETRACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	9= 9 (-6)	1= 1 (-6)	9= 9 (-6)
2= 2 (-6)	8= 8 (-6)	2= 2 (-6)	8= 8 (-6)
3= 3 (-6)	7= 7 (-6)	3= 3 (-6)	7= 7 (-6)
4= 4 (-6)	6= 6 (-6)	4= 4 (-6)	6= 6 (-6)
5= 5 (-6)	5= 5 (-6)	5= 5 (-6)	5= 5 (-6)
6= 6 (-6)	4= 4 (-6)	6= 6 (-6)	4= 4 (-6)
7= 7 (-6)	3= 3 (-6)	7= 7 (-6)	3= 3 (-6)
8= 8 (-6)	2= 2 (-6)	8= 8 (-6)	2= 2 (-6)
9= 9 (-6)	1= 1 (-6)	9= 9 (-6)	1= 1 (-6)

Ex.3 (cont.)

PENTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	8= 8 (-6)	1= 1 (-6)	8= 8 (-6)
2= 2 (-6)	7= 7 (-6)	2= 2 (-6)	7= 7 (-6)
3= 3 (-6)	6= 6 (-6)	3= 3 (-6)	6= 6 (-6)
4= 4 (-6)	5= 5 (-6)	4= 4 (-6)	5= 5 (-6)
5= 5 (-6)	4= 4 (-6)	5= 5 (-6)	4= 4 (-6)
6= 6 (-6)	3= 3 (-6)	6= 6 (-6)	3= 3 (-6)
7= 7 (-6)	2= 2 (-6)	7= 7 (-6)	2= 2 (-6)
8= 8 (-6)	1= 1 (-6)	8= 8 (-6)	1= 1 (-6)

HEXACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	7= 7 (-6)	1= 1 (-6)	7= 7 (-6)
2= 2 (-6)	6= 6 (-6)	2= 2 (-6)	6= 6 (-6)
3= 3 (-6)	5= 5 (-6)	3= 3 (-6)	5= 5 (-6)
4= 4 (-6)	4= 4 (-6)	4= 4 (-6)	4= 4 (-6)
5= 5 (-6)	3= 3 (-6)	5= 5 (-6)	3= 3 (-6)
6= 6 (-6)	2= 2 (-6)	6= 6 (-6)	2= 2 (-6)
7= 7 (-6)	1= 1 (-6)	7= 7 (-6)	1= 1 (-6)

HEPTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	6= 6 (-6)	1= 1 (-6)	6= 6 (-6)
2= 2 (-6)	5= 5 (-6)	2= 2 (-6)	5= 5 (-6)
3= 3 (-6)	4= 4 (-6)	3= 3 (-6)	4= 4 (-6)
4= 4 (-6)	3= 3 (-6)	4= 4 (-6)	3= 3 (-6)
5= 5 (-6)	2= 2 (-6)	5= 5 (-6)	2= 2 (-6)
6= 6 (-6)	1= 1 (-6)	6= 6 (-6)	1= 1 (-6)

OCTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	5= 5 (-6)	1= 1 (-6)	5= 5 (-6)
2= 2 (-6)	4= 4 (-6)	2= 2 (-6)	4= 4 (-6)
3= 3 (-6)	3= 3 (-6)	3= 3 (-6)	3= 3 (-6)
4= 4 (-6)	2= 2 (-6)	4= 4 (-6)	2= 2 (-6)
5= 5 (-6)	1= 1 (-6)	5= 5 (-6)	1= 1 (-6)

NONACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	4= 4 (-6)	1= 1 (-6)	4= 4 (-6)
2= 2 (-6)	3= 3 (-6)	2= 2 (-6)	3= 3 (-6)
3= 3 (-6)	2= 2 (-6)	3= 3 (-6)	2= 2 (-6)
4= 4 (-6)	1= 1 (-6)	4= 4 (-6)	1= 1 (-6)

DECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	3= 3 (-6)	1= 1 (-6)	3= 3 (-6)
2= 2 (-6)	2= 2 (-6)	2= 2 (-6)	2= 2 (-6)
3= 3 (-6)	1= 1 (-6)	3= 3 (-6)	1= 1 (-6)

UNDECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	2= 2 (-6)	1= 1 (-6)	2= 2 (-6)
2= 2 (-6)	1= 1 (-6)	2= 2 (-6)	1= 1 (-6)

DODECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
1= 1 (-6)	1= 1 (-6)	1= 1 (-6)	1= 1 (-6)

Ex.4

- (1) S +I :SERIE E INVERSAO
 (2) R +RI:RETROGRADO E RETROGRADO DA INVERSAO
 (3) I +S :INVERSAO E SERIE
 (4) RI+R : RETROGRADO DA INVERSAO E RETROGRADO

DIADES

(1)	(2)	(3)	(4)
1=11 (-9)	11= 1 (-9)	1=11 (-3)	11= 1 (-3)
2= 7 (-1)	10= 5 (-1)	2= 7 (1)	10= 5 (1)
2= 9 (2)	10= 3 (2)	2= 9 (-2)	10= 3 (-2)
2=10 (1)	10= 2 (1)	2=10 (-1)	10= 2 (-1)
3= 7 (0)	9= 5 (0)	3= 7 (0)	9= 5 (0)
3= 9 (-9)	9= 3 (-9)	3= 9 (-3)	9= 3 (-3)
3=10 (2)	9= 2 (2)	3=10 (-2)	9= 2 (-2)
4= 8 (0)	8= 4 (0)	4= 8 (0)	8= 4 (0)
5= 7 (-3)	7= 5 (-3)	5= 7 (-9)	7= 5 (-9)
5= 9 (0)	7= 3 (0)	5= 9 (0)	7= 3 (0)
5=10 (-1)	7= 2 (-1)	5=10 (1)	7= 2 (1)
6= 6 (-8)	6= 6 (-8)	6= 6 (-4)	6= 6 (-4)
7= 2 (-1)	5=10 (-1)	7= 2 (1)	5=10 (1)
7= 3 (0)	5= 9 (0)	7= 3 (0)	5= 9 (0)
7= 5 (-3)	5= 7 (-3)	7= 5 (-9)	5= 7 (-9)
8= 4 (0)	4= 8 (0)	8= 4 (0)	4= 8 (0)
9= 2 (2)	3=10 (2)	9= 2 (-2)	3=10 (-2)
9= 3 (-9)	3= 9 (-9)	9= 3 (-3)	3= 9 (-3)
9= 5 (0)	3= 7 (0)	9= 5 (0)	3= 7 (0)
10= 2 (1)	2=10 (1)	10= 2 (-1)	2=10 (-1)
10= 3 (2)	2= 9 (2)	10= 3 (-2)	2= 9 (-2)
10= 5 (-1)	2= 7 (-1)	10= 5 (1)	2= 7 (1)
11= 1 (-9)	1=11 (-9)	11= 1 (-3)	1=11 (-3)

TRIADES

(1)	(2)	(3)	(4)
2= 9 (2)	9= 2 (2)	2= 9 (-2)	9= 2 (-2)
3= 7 (0)	8= 4 (0)	3= 7 (0)	8= 4 (0)
4= 8 (0)	7= 3 (0)	4= 8 (0)	7= 3 (0)
7= 3 (0)	4= 8 (0)	7= 3 (0)	4= 8 (0)
8= 4 (0)	3= 7 (0)	8= 4 (0)	3= 7 (0)
9= 2 (2)	2= 9 (2)	9= 2 (-2)	2= 9 (-2)

TETRACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)
3= 7 (0)	7= 3 (0)	3= 7 (0)	7= 3 (0)
7= 3 (0)	3= 7 (0)	7= 3 (0)	3= 7 (0)

PENTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

HEXACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

HEPTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

OCTACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

NONACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

DECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

UNDECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

DODECACORDES

(1)	(2)	(3)	(4)

Ex. 5

- (1) S +RI:SERIE E RETROGRADO DA INVERSAO
- (2) R +I :RETROGRADO E INVERSAO
- (3) I +R :INVERSAO E RETROGRADO
- (4) RI+S :RETROGRADO DA INVERSAO E SERIE

DIADES			
(1)	(2)	(3)	(4)
1=11 (-3)	11= 1 (-3)	1=11 (-9)	11= 1 (-9)
2= 7 (-7)	10= 5 (-7)	2= 7 (-5)	10= 5 (-5)
2= 9 (-4)	10= 3 (-4)	2= 9 (-8)	10= 3 (-8)
2=10 (-5)	10= 2 (-5)	2=10 (-7)	10= 2 (-7)
3= 7 (-6)	9= 5 (-6)	3= 7 (-6)	9= 5 (-6)
3= 9 (-3)	9= 3 (-3)	3= 9 (-9)	9= 3 (-9)
3=10 (-4)	9= 2 (-4)	3=10 (-8)	9= 2 (-8)
4= 8 (-6)	8= 4 (-6)	4= 8 (-6)	8= 4 (-6)
5= 7 (-9)	7= 5 (-9)	5= 7 (-3)	7= 5 (-3)
5= 9 (-6)	7= 3 (-6)	5= 9 (-6)	7= 3 (-6)
5=10 (-7)	7= 2 (-7)	5=10 (-5)	7= 2 (-5)
6= 6 (-2)	6= 6 (-2)	6= 6 (2)	6= 6 (2)
7= 2 (-7)	5=10 (-7)	7= 2 (-5)	5=10 (-5)
7= 3 (-6)	5= 9 (-6)	7= 3 (-6)	5= 9 (-6)
7= 5 (-9)	5= 7 (-9)	7= 5 (-3)	5= 7 (-3)
8= 4 (-6)	4= 8 (-6)	8= 4 (-6)	4= 8 (-6)
9= 2 (-4)	3=10 (-4)	9= 2 (-8)	3=10 (-8)
9= 3 (-5)	3= 9 (-5)	9= 3 (-9)	3= 9 (-9)
9= 5 (-6)	3= 7 (-6)	9= 5 (-6)	3= 7 (-6)
10= 2 (-5)	2=10 (-5)	10= 2 (-7)	2=10 (-7)
10= 3 (-4)	2= 9 (-4)	10= 3 (-8)	2= 9 (-8)
10= 5 (-7)	2= 7 (-7)	10= 5 (-5)	2= 7 (-5)
11= 1 (-3)	1=11 (-3)	11= 1 (-9)	1=11 (-9)

TRIADES			
(1)	(2)	(3)	(4)
2= 9 (-4)	9= 2 (-4)	2= 9 (-8)	9= 2 (-8)
3= 7 (-6)	8= 4 (-6)	3= 7 (-6)	8= 4 (-6)
4= 8 (-6)	7= 3 (-6)	4= 8 (-6)	7= 3 (-6)
7= 3 (-6)	4= 8 (-6)	7= 3 (-6)	4= 8 (-6)
8= 4 (-6)	3= 7 (-6)	8= 4 (-6)	3= 7 (-6)
9= 2 (-4)	2= 9 (-4)	9= 2 (-8)	2= 9 (-8)

TETRACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
3= 7 (-6)	7= 3 (-6)	3= 7 (-6)	7= 3 (-6)
7= 3 (-6)	3= 7 (-6)	7= 3 (-6)	3= 7 (-6)

PENTACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
HEXACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
HEPTACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
OCTACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
NONACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
DECACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
UNDECACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)
DODECACORDES			
(1)	(2)	(3)	(4)
(1)	(2)	(3)	(4)

litando a identificação destas formas à medida que surgem na composição.

As propriedades da série são impressas no formato $m=n(y)$, onde m representa o ordinal inicial da série ou transformação com a qual se compara, e n o ordinal inicial da série ou transformação que se compara, transposta ao fator y (ver Ex.2 a 5).¹ A impressão é feita em quatro colunas, onde m refere-se respectivamente a S, R, I e RI. Vejamos alguns exemplos:

1) na coluna correspondente a S+S, referente a diades,² a propriedade $2=3 (-1)$ indica que a segunda e terceira notas de uma série, digamos S-9, correspondem a terceira e quarta notas da transposição desta série a um fator -1 , ou seja S-8:³

2) na coluna correspondente a S+RI, referente a tetracordes, a propriedade $3=7 (-6)$ indica que a terceira, quarta, quinta e sexta notas de uma série, digamos S-0, correspondem a sétima, oitava, nona e décima notas do retrógrado da inversão

transposto a um fator -6, ou seja RI-6:

É importante neste ponto esclarecer que o fator de transposição como fornecido é calculado em relação à série e transformações originais. Considerando que estamos trabalhando com módulo 12, quando este mesmo fator aplicado a outras formas da série resultar em números negativos ou maiores que 11, deve-se respectivamente somar ou subtrair 12 para se obter o resultado desejado. Na propriedade referida acima, ou seja $3=7$ (-6) a partir de S-0, o resultado da transposição do retrógrado da inversão resultaria em um número negativo ($0-6=-6$), mas a soma deste resultado com 12 ($-6+12=6$) corrige para a forma desejada, isto é R-6.

Um exame das listagens das propriedades da série nos fornecerá de imediato alguns dados importantes para uso posterior. Entre estes dados incluem-se o alcance, em número de notas, que uma determinada relação contém. Nos nossos exemplos verificamos que as relações S+S, R+R, I+I e RI+RI produzem propriedades contendo apenas díades; que as relações S+R, R+S, I+RI e RI+I produzem propriedades contendo desde díades até dodecacordes, o que evidentemente significa que a série é totalmente

simétrica; que as relações S+I, R+RI, I+S e RI+R produzem propriedades contendo até tetracordes; e que as relações S+RI, R+I, I+R e RI+S produzem propriedades contendo até tetracordes. O fato apontado acima de que a série é totalmente simétrica implica em que, para a análise da peça precisamos apenas utilizar S e I, considerando que $S=R$ e $I=RI$ a um intervalo de trítono.

Outro dado útil pode ser deduzido de propriedades em que $m=n$, e para os casos de relações em retrógrado em que $m+n=x$, onde x assume valores de 12 a 2, respectivamente para díades a dodecacordes (ver nota 1). Tal fato implica invariavelmente na existência de algum tipo de simetria.

O início da Sinfonia Op. 21 utiliza S-9 (R-3) e I-9 (RI-3), I-5 (RI-11) e S-1 (R-7) em cânone duplo. Ao verificarmos as propriedades decorrentes da comparação entre estas formas, encontramos que:

1. para S-9 + I-9 temos
 - a) as díades: $3=7(0)$
 - $4=8(0)$
 - $5=9(0)$
 - $7=3(0)$
 - $8=4(0)$
 - $9=5(0)$

b) as tríades: 3=7(0)
 4=8(0)
 7=3(0)
 8=4(0)



c) os tetracordes: 3=7(0)
 7=3(0)



2. para S-9 + RI-9 não temos qualquer propriedade;
3. para S-9 + I-5 não temos qualquer propriedade;
4. para S-9 + RI-5 temos:

a) as díades: 2= 9(-4)
 3=10(-4)
 9= 2(-4)
 10= 3(-4)



b) as tríades: 2=9(-4)
 9=2(-4)



5. para S-9 + S-1 não temos qualquer propriedade;
6. para S-9 + R-1 temos

a) as díades: 5= 2(-8)
 7=10(-8)



7. para I-9 + I-5 não temos qualquer propriedade;
 8. para I-9 + RI-5 temos:
- a) as díades: 5= 2(-4)
 7=10(-4)



9. para I-9 + S-1 não temos qualquer propriedade;

10. para I-9 + R-1 temos:

- a) as díades: 2=9(-8)
 3=10(-8)
 9=2(-8)
 10=3(-8)

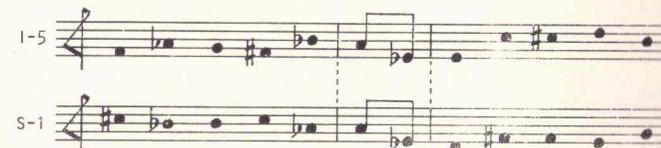


- b) as tríades: 2=9(-8)
 9=2(-8)



11. para I-5 + S-1 temos:

- a) a díade 6=6(-4)



12. para I-5 + R-1 não temos qualquer propriedade.

Do verificado acima temos apenas as relações S-9 + I-9, e I-5 + S-1 com propriedades em ordem direta, enquanto que nas relações S-9 + I-5, S-9 + S-1, I-9 + I-5 e I-9 + S-1 as notas em comum entre as duas formas estão em retrógrado. Destas verificamos que a relação S-9 + I-9, que compõe o cânone "superior", contém o maior número de propriedades, enquanto que a relação I-5 + S-1, que compõe o cânone "inferior", contém o menor número de propriedades. Algumas destas propriedades são enfatizadas neste trecho, secundariamente pela fixação das notas no registro, e principalmente pela organização rítmica. Destacamos para a relação S-9 + I-9 as díades 3=7(0) e 5=9(0) que formam o tetracorde 3=7(0), e as díades 7=3(0) e 9=5(0) que formam o tetracorde 7=3(0). Estes dois tetracordes, subdivididos em díades ocupam sempre quatro compassos, dois para cada díade. As díades iniciais, quando do retorno, são mantidas literalmente, enquanto as segundas díades tem suas primeiras notas antecipadas:



Uma outra propriedade a destacar é sem dúvida, na relação I-5 + S-1, a díade 6=6(8), a única neste trecho com tratamento harmônico (c.7 e c.9 na harpa).

Para tema das variações, Webern utiliza as formas I-5 (RI-11) e I-11 (RI-5), evidentemente a mesma forma, direta e em retrógrado (I-5, RI-5 ou RI-11, I-11). Na quinta variação, entretanto, ele alterna estas formas com S-8 (R-2) e S-2 (R-8), as quais mantêm entre si a mesma propriedade (S-8,R-8 ou R-2,S-2). Porém a utilização destas formas, dispostas em tetracordes, dois dos quais harmônicos, só se torna possível devido à existência das seguintes propriedades:

1. para S-8 + I-11 e para S-2 + I-5, as díades

- 1=11(-9)
- 3= 9(-9)
- 9= 3(-9)
- 11= 1(-9)

2. para S-8 + RI-11 e para S-2 + RI-5, as díades

- 5=7(-9)
- 7=5(-9)



3. para S-8 + I-5 e para S-2 + I-11, as díades

- 5=7(-3)
- 7=5(-3)

4. para S-8 + RI-5 e para S-2 + RI-11, as díades

$$1=11(-3)$$

$$3=9(-3)$$

$$9=3(-3)$$

$$11=1(-3)$$

Estas propriedades permitem o uso dos tetracordes 8,5,6,7 e 1,0,11,2 como elementos comuns entre as formas usadas enquanto as díades 3,4 e 10,9, tratadas melodicamente, funcionam como determinante da forma específica.

Pensamos que SÉRIE constitui um instrumento bastante útil para a análise e para a compreensão das técnicas seriais e da opção de escolha de uma determinada forma. A sua principal vantagem é que nos fornece, em pouco tempo, dados só disponíveis

após um trabalho árduo de exame da série e de suas implicações. O programa, que tencionamos desenvolver posteriormente para abranger grupos de notas não ordenadas, encontra-se à disposição de quantos queiram e tenham a possibilidade de usá-lo.

NOTAS

1. Chamamos a atenção para o fato que algumas propriedades da série são duplicadas na listagem apresentada por SÉRIE, devido ao fato que

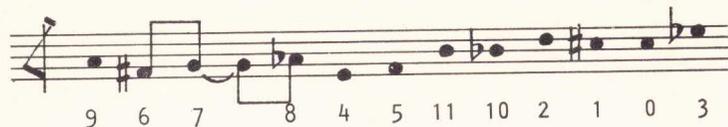
1. para S+S, R+R, I+I e RI+RI,
 $m=n(y) \iff n=m(-y)$;
2. para S+R, R+S, I+RI e RI+I,
 $m=n(y) \iff x-n=x-m(-y)$ para $m+n \neq x$;
3. para S+I, R+RI, I+S e RI+R,
 $m=n(y) \iff n=m(y)$ para $m \neq n$;
4. para S+RI, R+I, I+R e RI+S
 $m=n(y) \iff x-n=x-m(y)$ para $m+n \neq x$;

onde x (em 2 e 4) assume os valores de 12 para díades, 11 para tríades, 10 para tetracordes, e assim por diante, até 2 para dodecacordes. Neste caso, para S+S, a díade $2=3(-1)$ equivale à díade $3=2(1)$, e para S+I, a tríade $2=9(2)$ equivale à tríade $9=2(2)$. Preferimos manter estas duplicações não só para facilitar a programação, mas principalmente porque nos daria a possibilidade de escolha sem que tivéssemos que deduzir a propriedade equivalente.

2. Os termos díades, tríades, tetracordes, etc. referem-se aqui a conjuntos de respectivamente 2,3,4, etc. notas, sem levar em conta a disposição no tempo (i.e., simultânea ou sucessiva). Como exemplo, na listagem das propriedades, TETRACORDES refere-se a conjuntos de quatro notas comuns entre duas formas da série.

3. As propriedades podem também ser interpretadas apenas em relação à série original (ou qualquer forma da série que se queira tomar como original). Neste caso, o exemplo citado poderia ser interpretado da seguinte forma: $2=3(-1)$, indicaria

que a segunda e terceira notas da série formam o mesmo intervalo que a terceira e quarta notas da mesma série a uma distância de um semitono (factor -1):



CONTRIBUÍRAM PARA ART 002

1. Paulo Lima

Professor Assistente III no Departamento de Música da EMAC-UFBa. Graduado em composição pela Universidade de Illinois E.U.A. M.S pela Universidade de Illinois - E.U.A.

2. Cleise Mendes

Professor Assistente I no Departamento de Teatro da EMAC-UFBa. Licenciatura em Letras Vernáculas com uma Língua Estrangeira, Bacharelado em Teoria da Literatura -UFBa. Pós-Graduação em Teoria da Literatura UFBa.

3. Jamary Oliveira

Professor Assistente IV no Departamento de Música da EMAC-UFBa. M.F.A. pela Universidade Brandeis - E.U.A. Pesquisador III-A pelo CNPq.

4. Maria da Conceição C. da Franca Rocha

Professor Assistente III no Departamento de Dança da EMAC-UFBa. Licenciatura em Dança - UFBa. Mestrado em Educação - UFBa.

5. Ryoko Katena Veiga

Professor Adjunto III no Departamento de Música da EMAC-UFBa. Bachelor of Music - Tokyo University of Arts, Japão. Post-Graduate Diploma - Juilliard School of Music, New York - USA. Doctor of Musical Arts-University of Southern California, Los Angeles - USA.



Impresso na
Gráfica Universitária
Salvador - Bahia

ART 001

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A Revista de Arte da EMAC aceitará para publicação trabalhos dos seguintes tipos, relativos a área de Arte:
 - a) artigos que relatem observações ou experiências originais;
 - b) artigos especificamente voltados para atualização ou análise de temas de interesse artístico;
 - c) pequenos comentários e críticas;
 - d) comentários a idéias expressas em artigos já publicados.
2. Os originais devem conter o nome completo e dados sobre o autor ou autores. Devem ser datilografados em papel branco, formato ofício, em um só lado da folha, com espaço duplo e margens amplas, observando-se a ortografia oficial.
3. Duas vias do trabalho devem ser encaminhadas à Comissão de Coordenação do Periódico, juntamente com um documento que autorize a sua publicação.
4. As referências bibliográficas e/ou as notas ao texto devem ser numeradas em ordem crescente, constituindo portanto, lista única no final do texto. Ficam excluídas as notas de rodapé.
5. *Apresentação Gráfica:*
 - a) Usar espaço duplo, exceto para as notas de final do texto resumo e citações bibliográficas longas
 - b) Margens de 3,5cm na lateral esquerda e 2,5cm na margem direita.
 - c) Numeração em algarismos arábicos na margem superior direita.
6. Os artigos deverão ser acompanhados de resumo (em português) com até cem (100) palavras. As ilustrações e tabelas com as respectivas legendas virão em folhas separadas indicando-se no texto o lugar em que deverão ser inseridas. Os desenhos deverão ser copiados a nanquim assim como os exemplos musicais.

