

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CARLOS WALTER ALVES SOARES

**METÁFORAS E SIGNIFICADOS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
QUANDO O COMPOSITOR REVISITA E RESSIGNIFICA SEUS PASSOS**

Porto Alegre

2016

CARLOS WALTER ALVES SOARES

**METÁFORAS E SIGNIFICADOS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
QUANDO O COMPOSITOR REVISITA E RESSIGNIFICA SEUS PASSOS**

Tese de Doutorado em Composição Musical
para a obtenção do título de Doutor em
Música pelo Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Alves Soares, Carlos Walter

Metáforas e significados na composição musical:
quando o compositor revisita e ressignifica seus
passos / Carlos Walter Alves Soares. -- 2016.
159 f.

Orientador: Antônio Carlos Borges Cunha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Composição musical. 2. Metáforas. 3.
Significados. I. Borges Cunha, Antônio Carlos,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao Vini, à Xanda e à Malu. Três das criaturas que mais amo neste mundo. Especialmente à Alexandra, por sua ajuda e interesse constantes.

À Cinara Ferreira. Sem ela esta tese teria contado outras histórias.

Aos meus pais e irmãos.

À Joana Cunha de Holanda e Lúcia Cervini, em especial à Joana por nossa parceria na composição de “Calisto” e “Io” e pela inclusão de “Calisto” em seu belíssimo disco *Piano Presente*, assim como pela estreia de “Io”, em Pelotas, em 2014.

Ao meu orientador Antônio Carlos Borges Cunha. Devo a ele muito mais do que as palavras poderiam expressar em poucas linhas. Ele é, sem sombra de dúvida, o músico que mais me influenciou.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS, em especial ao professor Dr. Celso Loureiro Chaves, por seus ensinamentos.

Aos professores Eloy Fritsch e Fernando Mattos.

Ao Colegiado do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Pelotas, pela aprovação do afastamento de dois anos para conclusão desta tese, em especial aos coordenadores James Soares e, posteriormente, Werner Ewald.

Aos meus colegas do curso de Composição Musical em Pelotas, Jorge Rochedo Meletti, Rogério Constante e James Soares.

À Banca que participou de minha defesa, em especial a André Loss.

Aos colegas do PPG em Música da Ufrgs, em especial a Diego Silveira, Bruno Ângelo, Julio Herrlein, Carlos Tort e Clairton Rosado.

RESUMO

Esta tese apresenta elucidações técnicas e interpretações pós-compositivas de quatro peças compostas durante o doutorado: “Io” e “Calisto”, para piano solo, “Ganimedes” e “Europa”, para dois pianos. A composição musical é abordada em três etapas: a) descrição dos aspectos musicais e extramusicais dos primeiros estágios da composição; b) investigação das características sonoras das peças; c) construção de interpretações ficcionais pós-compositivas, imaginando as luas de Júpiter como ímpeto composicional e interpretativo. O terceiro estágio é realizado na perspectiva da teoria contemporânea das metáforas, tal qual proposta por George Lakoff e Mark Johnson e, posteriormente, por Mark Turner e Gilles Fauconnier. Através da apresentação das categorias de metáforas, cruzamentos de mapeamento de domínios, esquemas de imagens, princípio de invariância, espaços conceituais e mesclagem conceptual, se estabelecem, neste trabalho, conexões entre os conceitos metafóricos e a conceptualização metafórica da música. Isso contribui para a aproximação entre as características marcantes das peças e as cenas/ações propostas como primeira etapa das interpretações pós-compositivas, construídas pelo compositor. O trabalho propõe-se a pensar sobre a atribuição de significados da composição musical em uma perspectiva global, em que elementos extramusicais podem expandir a assimilação do fenômeno musical, bem como contribuir para a pedagogia da composição musical e para a produção de trabalhos colaborativos.

Palavras-chave: Composição musical. Significados. Conceito metafórico. Cruzamentos de domínios. Esquemas de imagem. Mesclagem conceptual.

ABSTRACT

This thesis presents technical elucidations and post-compositional interpretations of four pieces composed during my doctorate degree: "Io" and "Calisto", for solo piano, "Ganimedes" and "Europa" for two pianos. The music composition is approached in three steps: a) description of the musical and extra musical aspects of the first stages of the composition; b) investigation of the sonorous characteristics of the pieces; c) construction of fictional post-compositional interpretations, imagining Jupiter's moons as compositional and interpretative impetus. The third stage is achieved under the perspective of the contemporary theory of metaphor proposed by George Lakoff and Mark Johnson, and posteriorly developed by Mark Turner and Gilles Falconnier. Through the introduction of metaphor categories, the cross-domain mapping, the image schema, the invariance principle, the mental spaces and the conceptual blending, some connections are established between the metaphoric concepts and the metaphoric conceptualization of music. This contributes to the approximation between the main characteristics of the pieces and the scenes/actions proposed in the first step of the post-compositional interpretations. This work proposes a reflection about the attribution of meanings on the musical composition in a global perspective, where extra musical elements can expand the assimilation of the musical phenomenon, as well as to contribute to the pedagogy of musical composition and the production of collaborative works.

Keywords: Musical compositions. Meaning. Metaphoric concept. Cross-domain mapping. Image schema. Conceptual blending.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Alguns tipos sinestésicos de esquemas de imagem propostos por Janna Saslaw
- Figura 2 – Representação de mesclagem conceptual
- Figura 3 – Giovanni Pierluigi da Palestrina, Credo da Missa Papa Marcellus
- Figura 4 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáforas OTEMPO MOVE-SE
- Figura 5 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáfora OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou o TEMPO PAISAGEM
- Figura 6 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáfora A MÚSICA MOVE-SE
- Figura 7 – O cruzamento entre domínios da metáfora PAISAGEM MUSICAL
- Figura 8 – Esquema de imagem início-caminho-final + a metáfora PROGRESSÃO CADENCIAL É CONFLITO E RESOLUÇÃO
- Figura 9 – Coleção de alturas utilizada em “Calisto”, “Ganimedes” e “Europa”
- Figura 10 – Matriz serial de “Calisto”, “Ganimedes” e “Europa”
- Figura 11 – Coleção de alturas em “Io”
- Figura 12 – (“Calisto”) Compassos [1 – 12] – Faixa sonora formada pelo Bb5
- Figura 13 – (“Calisto”) Material que se aglutina ao Bb5
- Figura 14 – (“Calisto”) Material que se aglutina ao Bb5
- Figura 15 – (“Calisto”) Excerto do terceiro momento formal, compassos [37 – 39]
- Figura 16 – (“Calisto”) Excerto do terceiro momento formal, compassos [40 – 46]
- Figura 17 – Quadro com a cena/ação em “Calisto”
- Figura 18 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Calisto”
- Figura 19 – (“Io”) UERs na mão esquerda, compassos [11 – 13]
- Figura 20 – (“Io”) UERs na mão esquerda, compassos [29 – 31]
- Figura 21 – (“Io”) Alterações nas UERs da mão esquerda, compassos [72 – 73]
- Figura 22 – (“Io”) Material melódico na mão esquerda e alternâncias métricas
- Figura 23 – Quadro com a cena/ação em “Io”
- Figura 24 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Io”
- Figura 25 – (“Ganimedes”) Unidade estrutural
- Figura 26 – (“Ganimedes”) Recorte da unidade estrutural em sua primeira aparição
- Figura 27 – (“Ganimedes”) Segunda apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural
- Figura 28 – (“Ganimedes”) Terceira apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural
- Figura 29 – (“Ganimedes”) Quarta apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural: textura pontilhista
- Figura 30 – (“Ganimedes”) UERs microscópicas e verticalidades

Figura 31 – (“Ganimedes”) Densidades texturais

Figura 32 - Quadro com a cena/ação em “Ganimedes”

Figura 33 - Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Ganimedes”

Figura 34 – (“Europa”) UER 1. Ocorrem na região grave do piano, em diversas articulações e a primeira nota pode variar entre B e Bb.

Figura 35 – (“Europa”) UER 2. Ocorrem em clave de sol, em diversas oitavas e articulações

Figura 36 – (“Europa”) UER 3. Ocorrem em menor frequência que as anteriores

Figura 37 – Quadro com a cena/ação em “Europa”

Figura 38 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Europa”

Figura 39 – Quadro com as cenas/ações das peças

Figura 40 – Mesclagem conceptual em “Ganimedes”

Figura 41 – Segunda configuração possível – mesclagem conceptual

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 TEORIA CONTEMPORÂNEA DA METÁFORA	22
1.1 O MAPEAMENTO DO CRUZAMENTO DE DOMÍNIOS	23
1.2 A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO METAFÓRICO	25
1.3 METÁFORAS ORIENTACIONAIS	29
1.4 METÁFORAS ONTOLÓGICAS: METÁFORAS DE SUBSTÂNCIA E ENTIDADE	30
1.5 METÁFORAS DE RECIPIENTE: EXTENSÕES DA TERRA	31
1.6 O CAMPO VISUAL	31
1.7 METÁFORAS DE PERSONIFICAÇÃO	32
1.8 ESQUEMA DE IMAGEM	34
1.9 PRINCÍPIO DE INVARIÂNCIA	37
1.10 ESPAÇOS MENTAIS E MESCLAGEM CONCEPTUAL	38
2. METÁFORA E MÚSICA	43
2.1 NÍVEL SINTÁTICO	44
2.1.1 A música e as metáforas orientacionais	44
2.1.2 A música e as metáforas ontológicas (de recipiente e substância)	56
2.1.3 A música personificada	58
2.2 NÍVEL SEMÂNTICO	60
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PEÇAS E O PROCESSO COMPOSICIONAL ..	66
3.1 REPETIÇÕES OU REPETIÇÕES VARIADAS DE UNIDADES ESTRUTURAIS RECONHECÍVEIS (R/RV-UER)	69
3.2 ESCOLHA DAS ALTURAS	71
4 “CALISTO”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS	74
4.1 O MOVER-SE DA MÚSICA	76
4.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS	78
5 “IO”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS	80
5.1 O MOVER-SE DA MÚSICA	80

5.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS.....	83
6 “GANIMEDES”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS	85
6.2 O MOVER-SE DA MÚSICA.....	91
6.3 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS.....	93
7 “EUROPA”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS	96
7.1 O MOVER-SE DA MÚSICA.....	96
7.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E ESTRUTURAÇÃO METAFÓRICA	99
8 INTERPRETAÇÕES PÓS-COMPOSICIONAIS.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	119
“CALISTO”	126
“IO”	131
“GANIMEDES”	139
“EUROPA”	149

INTRODUÇÃO

Em 12 de novembro de 2012, durante o 1º Festival Internacional Latino-americano de Música Contemporânea de Pelotas, a pianista e professora Joana Cunha de Holanda realizou o recital de pré-estreia do CD “Piano Presente”, que foi lançado, em julho de 2013, pelo Selo Sesc São Paulo. Havia, no recital, uma concepção teatral que se manifestava pela narração, pela própria pianista, de falas introdutórias às peças, sendo estas poemas ou pequenos textos. Uma cuidadosa direção cênica, realizada por Maria Amélia Gilmler Netto, explorava a expressão corporal e a teatralidade da pianista na interpretação dos textos.

Ouvir minha peça “Calisto” com o texto que segue foi uma grata e inquietante surpresa:

*Calisto é uma das luas de Júpiter. Apesar de ser aproximadamente do tamanho de mercúrio, tem somente um terço de sua massa. A possibilidade de que abrigue um oceano em seu interior deixa também aberta a probabilidade de que possa abrigar vida. Calisto foi descoberta em 1610 por Galileu Galilei e tem seu nome inspirado na mitologia grega. Calisto foi uma das amantes de Zeus (Joana Cunha de Holanda, texto introdutório do recital *Piano Presente*).*

Já havia escutado a pianista tocando a peça, inclusive trabalhamos questões pontuais da composição, nas quais algumas de suas opiniões motivaram escolhas e soluções para a conclusão da música. “Calisto” foi a segunda peça¹ cujo processo de composição foi compartilhado com a presença e os comentários de Joana Holanda, em uma colaboração que se estendeu por outras peças e outros projetos. Conhecia também a gravação que pertenceria ao disco. Portanto, no recital de março de 2012, o diferencial foi o texto que introduziu a peça. Sua presença, naquele contexto, modificou minha percepção da música durante a audição. Colocando-me no lugar do ouvinte, surgiram algumas interrogações:

¹ Na ocasião, trabalhávamos na composição de uma trilha sonora para um curta metragem que acabou não se concretizando. Nesse mesmo período, mostrei-lhe a peça “Io”, que também faz parte do trabalho, a qual a pianista estreou em Pelotas, em 2014.

- Como os ouvintes estariam conectando os elementos daquela música lenta, insistente e esparsa com as informações do texto?
- A imagem de Júpiter representaria algo na música?
- Como a imagem de Mercúrio e a característica da massa de Calisto repercutiriam na audição?
- A faixa sonora agudíssima que perpassa e caracteriza a obra seria conectada com qual elemento do texto?
- De que modo a menção de um oceano no interior da lua, que pode abrigar vida, repercutiria na audição da música?
- As imagens evocadas pelo texto auxiliariam na construção de possíveis significados expressivos?
- As imagens evocadas pelo texto auxiliariam na compreensão daquela música?

Outro componente foi adicionado a essas reflexões, no início de 2015, em contato com Joana de Holanda. Em fevereiro do mesmo ano, a pianista realizou o recital “Piano Presente” em turnê pelo México e pelos Estados Unidos. Na apresentação realizada na Universidade de Santa Clara, o professor Bruno Ruviano propôs a seus alunos que escrevessem impressões sobre o recital ou sobre alguma peça específica. O seguinte texto foi escrito na ocasião:

I really enjoyed the way that she had an introduction for each of one of her pieces. I felt that each one of the introductions accurately captured the feelings behind the piece. (...) My favorite piece though was the one about Jupiter's moon Calisto. I really like the way that she used the introduction to set the scene for the piece. She spoke about how Calisto may have an ocean on and may be able to support life. The introduction gets you prepared for the possibility that there may be life in the universe other than on Earth. It is the perfect tie to the piece. To me the piece represented music that you would expect to hear during a space exploration film. For me the sounds really placed me in outer space and I could see myself approaching the moon of Calisto to search the ocean for life. I think the thing that made the piece seem so perfect was the large amount of reverb it had².

Assim como as repercussões provocadas pelo texto introdutório de Joana Holanda, no recital “Piano presente”, a impressão do ouvinte contribuiu para a

² Texto de Tanner Janich, aluno da Universidade de Santa Clara, Califórnia, EUA.

ressignificação da música. Esses textos desencadearam uma reflexão sobre o papel dos elementos extramusicais na significação das composições e no entendimento do processo composicional nelas envolvido. Com essa perspectiva em vista, pesquisei textos sobre hermenêutica, hermenêutica da música, significado em música e, especialmente, o papel das metáforas no sistema conceptual humano. Das leituras sobre hermenêutica da música, o conceito de janelas hermenêuticas, proposto do Lawrence Kramer, na década de 1990, capturou minha atenção. Segundo a teoria das janelas hermenêuticas, o texto musical apresenta rupturas ou descontinuidades que poderiam funcionar como ‘janelas’ por onde a compreensão passa. Essa teoria, entendida nesta tese como uma influência metafórica, fez-me olhar o repertório analisado, buscando suas características marcantes, que poderiam ser capturadas pelos ouvintes e se destacariam em suas possíveis audições. Comparando metaforicamente as janelas hermenêuticas com as janelas da vida, Kramer explica:

Indo a uma janela faço mais do que determinar as condições climáticas. Descubro se necessitarei do guarda chuvas, ou se terei que cancelar uma caminhada ou um piquenique que havia previsto. E olhando pela janela posso me preocupar com a ameaça de uma tempestade violenta, ou lidar com uma tempestade de memórias que a chuva possa liberar em mim (2010, p. 25).

O significado em música, para o autor, figurativamente falando, pode representar “ir a janela e observar – ou ouvir, desde que abra as janelas de sua audição” (2010, p.25). Assim, nos capítulos intitulados **Elucidações técnicas**, realizo uma investigação minuciosa nas peças para estabelecer quais os momentos que, por suas características auditivas, poderiam ser percebidos como características composicionais marcantes. A partir da identificação, propus interpretações ficcionais pós-composicionais.

Ressalto que, tanto como aluno de Bacharelado em Composição da UFRGS quanto em trabalhos posteriores, dentro e fora da universidade, envolvi-me com projetos intersemióticos³. O objetivo, na época, era experimentar a composição musical como resposta a outros estímulos artísticos, entre os quais a literatura e as artes plásticas. O livro “Dom Casmurro” de Machado de Assis motivou a composição de “As duas pontas da vida”, de 1997, para piano, clarinete e violão. Nessa peça,

³ Entende-se por intersemiótico a comunicação que se estabelece entre várias formas de arte. Literatura e música ou artes plásticas e música, por exemplo, considerando-se que cada uma dessas formas de arte apresenta um sistema semiótico particular.

cada instrumento representa um personagem. O piano, por exemplo, é a representação do personagem Bentinho. A tentativa, na ocasião, era o piano 'contar' a história, representando seu personagem principal e narrador.

Em 1998/99, quatro esculturas de Vasco Prado sobre o negrinho do pastoreio forneceram o ímpeto para a composição de quatro movimentos para cordas e madeiras. Cada uma das esculturas estimulou o conteúdo dramático da peça. O primeiro movimento representa "O negrinho no formigueiro", escultura de 1947 (utilizei o ano da escultura como título para cada movimento), cuja dramaticidade e expressividade foram representadas em música por ligações com a tonalidade de dó menor, registro médio/grave, andamento lento e estruturas melódicas introduzidas pela trompa. Há também um movimento inspirado na escultura "O negrinho triunfante", na qual o personagem é representado pelo cavalo erguendo o sol com as mãos, imagem que restabelece a dignidade do personagem e o apresenta como vitorioso diante das injustiças às quais havia sido submetido. Posteriormente, no período de mestrado, realizei uma série de movimentos para órgão solo influenciado por aspectos expressivos e formais da escultura "Cavalo Ferido" de Vasco Prado.

Nesses exemplos, as músicas foram respostas a estímulos externos acabados, havendo releituras de um meio artístico para outro. No presente trabalho, proponho um caminho inverso ao que fiz nas experiências relatadas. Depois de concluídas as composições e valendo-me de elementos ficcionais, observei o fenômeno musical, propondo interpretações pós-composicionais.

Várias peças foram compostas no período de doutorado, no entanto restringi o atual estudo a um conjunto de peças para piano, cuja imagética remete a quatro luas de Júpiter: "Calisto" e "Io", para piano solo, dedicadas a Joana Cunha de Holanda e "Ganimedes" e "Europa", para dois pianos, dedicadas a Joana Cunha de Holanda e Lúcia Cervini. Adaptei ambas as peças para dois pianos para orquestra sinfônica, atribuindo-lhes os títulos de "A impassibilidade gelada de Ganimedes" e "O oceano salgado de Europa".

No repertório aqui examinado, utilizei as luas de Júpiter e as interpretações por elas evocadas de duas formas:

a) como ímpeto no início do processo composicional – no caso de "Calisto" e de "Io", já havia material musical escrito antes de sua vinculação com os títulos. Na época, estabeleci conexões entre as sonoridades com as quais estava trabalhando e algumas das características das luas. No caso de "Ganimedes" e de "Europa", os

títulos das músicas foram escolhidos (ou pretendidos) antes de começar a compô-las;

b) depois de concluídas, retornei à imagética das luas, que forneceria o substrato ficcional das interpretações, para ressignificar as músicas. Na segunda etapa, as luas foram vistas como metáforas estruturadoras para outro tipo de compreensão das peças. Mais precisamente, as metáforas foram assim estabelecidas: AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER⁴ e AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS.

Vejo na primeira metáfora – AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER – uma conexão entre luas e música, no princípio do processo composicional, o que sugere uma questão: como as luas motivaram o ambiente sonoro da música? Essa primeira metáfora corresponde a características gerais da peça, como caráter, andamento e expressão. A segunda metáfora – AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS – posterior à composição, corresponde à etapa de interpretação e ressignificação da música.

Na segunda metáfora em especial, propus a criação de uma cena/ação tendo a lua como cenário ou parte do cenário correspondente à música em sua totalidade. Nela incluí um observador externo e fictício que contempla ou participa da cena/ação. Coloquei-me, simultaneamente, na condição imaginária desse observador externo e do ouvinte que busca estabelecer conexões entre as características da música e da cena/ação. Considerando essa metodologia, estabeleci algumas premissas:

a) a cena/ação é uma pequena história que corresponde a uma frase ou, no máximo, a um parágrafo. Pretendi que fosse curta, imprecisa e poética. Esta cena/ação representa a música em sua totalidade, mas, por ser curta, imprecisa e poética, abre naturalmente espaços para a imaginação do

⁴ Neste trabalho utilizo as metáforas (metonímias) em maiúsculas, tal como proposto do George Lakoff e Mark Johnson nos livros e textos sobre o assunto.

ouvinte. O objetivo da cena/ação é instigar o ouvinte a preencher suas lacunas e imprecisões;

b) suponho que o ouvinte hipotético não se contentaria com a cena/ação proposta e imaginaria desdobramentos, buscando, em sua experiência e em suas emoções, suporte para estabelecer conexões entre cena/ação e música;

c) suponho que esse ouvinte naturalmente perceberia, na música, suas características marcantes e as conectaria com a cena/ação.

Conforme essas premissas eu, compositor das músicas, coloquei-me em duas condições hipotéticas: a) como observador fictício da cena/ação; b) como ouvinte instigado a estabelecer conexões entre a música e a cena/ação. É nessa condição duplamente hipotética que, no presente estudo, se desenvolve a interpretação das peças.

Esta tese situa-se na intersecção de duas grande áreas, a Música e a Linguística, sendo que a segunda abarca diferentes manifestações da língua falada e escrita, entre as quais o fenômeno da metáfora como forma de construção do significado. Desse modo, julgo fundamental realçar que as especulações e proposições que este trabalho apresenta ocorrem neste pequeno espaço de conexão. Assim sendo, a integridade e vastidão dessas áreas, em suas peculiaridades e características, não foram abarcadas. A intersecção entre música e linguística, nesta tese, é realizada na perspectiva da teoria contemporânea das metáforas, proposta por George Lakoff e Mark Johnson e, posteriormente, por Mark Turner e Gilles Fauconnier. No primeiro momento, privilegiou-se a apresentação dos conceitos centrais propostos pelos autores referidos. Entre os quais: conceitos metafóricos, categorias metafóricas, mapeamento de cruzamento de domínios, esquemas de imagem, princípio de invariância, teoria do espaços mentais e mesclagem conceptual. Posteriormente, estabeleceram-se conexões entre esse escopo conceitual metafórico e a conceptualização metafórica da música. Esse aspecto contribuiu para a aproximação entre as características marcantes das peças “Calisto”, “Io”, “Ganimedes” e “Europa” e as cenas/ações propostas.

A composição musical foi tratada em três etapas: a) aspectos musicais e extramusicais dos primeiros estágios da composição; b) características musicais da composição – caráter, materiais geradores, forma – abordadas nas seções

denominadas elucidações técnicas, nas quais foram estabelecidas as características marcantes; c) construção de interpretações ficcionais pós-composicionais, utilizando quatro luas de Júpiter.

O emprego do termo ressignificar no subtítulo da tese pressupõe algumas questões: a) admito a possibilidade de atribuição de vários significados plausíveis a uma obra musical; b) admito que possa haver um único significado estritamente musical e intraduzível em palavras, discursos ou pensamentos; c) admito que ‘minha’ visão dos significados da ‘minha’ música é uma de suas possíveis interpretações. Dessa forma, na construção de interpretações pós-composicionais, não coloco o compositor em uma posição diferenciada em relação ao público na geração de significados. Por vezes, alterno os termos significar e ressignificar durante o texto, deixando aberta, a possibilidade de, mesmo sem minha plena consciência, haver sobreposições de significados implícitos nas músicas.

Considerei, durante algum tempo, que a melhor forma de traduzir os significados, na terceira etapa, seria o ouvinte hipotético criar um poema conectando as características composicionais marcantes da música com as características das luas. Isso equivaleria à seguinte metáfora: AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO POEMAS SOBRE AS LUAS DE JÚPITER⁵. Cheguei inclusive a escrever um poema sobre “Ganimedes”. Embora tenha desistido do gênero poético como uma possível tradução dos significados do repertório, a experiência de escrita de um poema e o olhar poético sobre as peças foram importantes no desenvolvimento deste trabalho, pois deixaram resquícios em algumas escolhas analíticas:

a) cada característica marcante das peças foi traduzida por um ou mais fragmentos poéticos, conectados com a cena/ação, os quais denomino estruturações metafóricas. Tendo em vista que evitei o excesso de predeterminações no processo composicional, privilegio uma abordagem mais espontânea e intuitiva. As estruturações metafóricas mostram-se, portanto, eficientes, pois sua natureza polissêmica deixa margens interpretativas;

⁵ Durante a defesa desta tese, o membro da banca, Prof. Dr. André Loss, recordou a peça para piano “Gaspard de la nuit”, de Maurice Ravel, baseada em três poemas de Aloysius Bertrand. Sua formulação, a partir do meu texto foi, GASPARD DE LA NUIT SÃO POEMAS PARA PIANO. Também sobre esta peça, o professor apontou as conexões entre o segundo poema, “Le gibet”, e minha peça “Calisto”.

- b) trato a figura do ‘observador’ das cenas/ações como se fosse o eu lírico, sujeito lírico ou *persona*⁶ do poema. Acredito que o ouvinte, em condições especiais, poderia se colocar na condição de eu lírico e traduzir poeticamente as características marcantes da música. Na elaboração das estruturações metafóricas, coloquei-me na condição de eu lírico, tentando supor as sensações visuais e emocionais da contemplação das cenas/ações;
- c) outra característica peculiar dos resquícios poéticos é que eles poderiam traduzir impressões insistentes que, nos últimos cinco anos, minha música tem me provocado, os quais seriam a transição entre as sensações de inquietude e quietude na audição das obras. É possível, pois, utilizando as estruturações metafóricas, captar e racionalizar essas impressões psíquicas na tentativa de transcrever esses dois polos perceptivos – inquietude e quietude;
- d) assinalo que há várias conexões entre as descrições usuais da música e mesmo no sistema conceptual da música com um pensamento metafórico estruturador do saber humano. Seguindo a concepção de conceito metafórico, pretendo criar conexões entre a compreensão do fenômeno sonoro e as estruturações metafóricas derivadas das peças. Nesse sentido, procuro demonstrar que a poeticidade, como componente descritivo, pode ser válida na análise de significados musicais.

Os objetivos formulados para o presente trabalho são: a) demonstrar os processos teórico/musicais das peças, seus elementos constituintes, a concepção formal e as características estruturantes das músicas; b) traçar alguns comentários sobre um processo composicional com poucas predeterminações, estabelecendo relações entre o intuitivo e o espontâneo, por um lado, e a razão e o conhecimento, por outro; c) refletir sobre as possíveis interpretações que o ouvinte estabelece com a composição, atribuindo-lhe significados. Sendo que este terceiro viés é o mais explorado e pesquisado nessa tese.

⁶ Uma entidade fictícia perfeitamente distinguível do autor concreto. Por meio dela, em muitos casos, pode-se expressar as emoções mais subjetivas, as condições da alma e os pensamentos mais profundos. Este conceito foi desenvolvido a partir da seguinte frase de Ana Lúcia Santana: “uma entidade fictícia perfeitamente distinguível do autor concreto”.

Um dos motivos pelos quais optei por interpretações ficcionais pós-composição foi a busca pela compreensão de uma nova fase do processo composicional que se estabeleceu desde a composição de “Calisto”. Em composições mais antigas, costumava trabalhar com uma série de determinações, como matrizes matemáticas, gráficos temporais minuciosos, desenhos e tabelas rítmicas. No entanto, a partir de “Calisto”, exploro um processo composicional com uma quantidade exígua de predeterminações. Normalmente, trabalho com coleções de alturas definidas e com uma ideia musical, como um tipo específico de direcionamento, ou mesmo com uma ideia tênue de comportamento expressivo. Nesses casos, a ideia musical é um esboço, quase um devaneio. A metáfora que uso para definir a sensação do processo composicional é um ‘salto no escuro’. Apesar da inquietação que isso possa provocar, tenho preferido a resultante musical, estética e expressiva desse processo mais aberto e indefinido. Portanto, diante dessa realidade criativa e artística, vislumbro que as interpretações ficcionais podem, inclusive, abarcar aspectos do próprio processo composicional que as gerou.

Outro aspecto relevante da criação desta tese é o paralelo que pude traçar entre o processo criativo de composição musical e o processo de reflexão teórica. Percebi que ambos têm fases iniciais razoavelmente bem definidas, como uma ideia musical embrionária, ou o grande tema do significado em música como objetivo de averiguação, como se fossem os pontos de partida de uma jornada. O caminho a ser percorrido, seus desvios, suas bifurcações dependeram, no entanto, da inquietante experimentação do processo. Um dos conceitos explorados nesta tese e aprofundado posteriormente é o proposto por Mark Johnson, em 1987, o qual dá conta de que, com base na experiência física, criam-se molduras de experimentação, chamadas por ele de esquemas de imagem. Um dos esquemas de imagem explorados pelo autor é o esquema início–caminho–final, derivado de nossas experimentações com viagens, jornadas e trajetos que embasam algumas abstrações relativas aos processos de conceituação. Esta tese, tanto no aspecto musical quanto no teórico, representa esse esquema de imagem, descrevendo os passos iniciais, o trajeto e seus desvios, o destino final, imprevisto no início dos processos.

Nesses caminhos criativos, apresento uma visão global da composição musical e do próprio processo composicional, na tentativa de refletir sobre ambos de

forma mais abrangente. Logo, tenho os propósitos de buscar outros níveis de compreensão da música e de seu processo composicional; observar, depois de realizadas as investigações técnico/teóricas deste trabalho, como olharei para meu processo criativo e meu repertório; sugerir um tipo de olhar para o estabelecimento de interpretações e significados em música.

No capítulo 1, intitulado **A teoria contemporânea das metáforas**, apresento alguns aspectos da teoria, tal como proposta por George Lakoff e Mark Johnson e, posteriormente, por Mark Turner e Gilles Fauconnier. O propósito desse capítulo é apresentar algumas categorias metafóricas, fundamentais, neste trabalho, para o entendimento metafórico da música. Entre essas categorias, estão as metáforas estruturais, orientacionais e ontológicas, assim como os conceitos de mapeamento de cruzamento de domínios (*the cross-domain mapping*); esquema de imagem (*image schema*); princípio de invariância (*invariance principle*); mesclagem conceptual⁷ (*conceptual blending*).

No capítulo 2, **Metáfora e música**, demonstro como as categorias metafóricas e os conceitos da teoria contemporânea da metáfora são aplicados à compreensão da música. Nesse sentido, é proposto que a compreensão metafórica da música ocorre nos níveis sintático e semântico, sendo o primeiro relacionado à construção terminológica da música e o segundo, a metáforas com capacidades narratológicas, que podem auxiliar na compreensão musical.

No capítulo 3, **Considerações sobre as peças e o processo composicional**, exponho como foram tratadas as escolhas das alturas nas peças e apresento alguns recursos técnico/expressivos que caracterizam as peças, como repetição/repetição variada (R/RV) de unidades estruturais reconhecíveis (UER) e adensamento texturais.

Entre os capítulos 4 e 7, **Elucidações técnicas**, cada uma das peças é analisada com o propósito de esclarecer como se estabeleceram as conexões entre suas características formadoras e as estruturações metafóricas. O processo composicional de cada peça é descrito, seus materiais mais importantes são apresentados e realizo algumas considerações sobre como a música move-se, em alusão ao artigo de Mark Johnson e Steve Larson, *Something in the way she*

⁷ Durante a pesquisa, encontrei diferentes traduções para esse termo. No entanto, constatei que a tradução **mesclagem conceptual** é a mais usada, especificamente na área da Linguística Cognitiva.

moves. Nesses capítulos, apresento a cena/ação de cada uma das peças e as estruturações metafóricas que são conectadas a suas características marcantes.

No capítulo 8, **Interpretações pós-composicionais**, o objetivo é aprofundar a reflexão sobre as interpretações pós-composicionais realizadas nesta tese, estabelecendo conexões entre as interpretações de cada peça e o papel das metáforas na compreensão das composições e de seus processos formadores.

1 TEORIA CONTEMPORÂNEA DA METÁFORA

Este capítulo apresenta alguns aspectos da teoria contemporânea das metáforas, tais como formulados por George Lakoff e Mark Johnson, e posteriormente, por Mark Turner e Gilles Fauconnier, especialmente no que se refere à estrutura da sistema conceptual humano. São eles: conceitos metafóricos e algumas de suas categorias; mapeamento de cruzamento de domínios; esquema de imagem; princípio de invariância ; mesclagem conceptual.

Posteriormente, traço paralelos entre esses aspectos, em especial sobre os conceitos metafóricos e as categorias metafóricas e a compreensão do fenômeno musical, o qual é dividido, no presente estudo, em nível sintático e nível semântico. No primeiro nível, faço o levantamento de alguns conceitos musicais e suas relações com o sistema conceptual metafórico. No segundo, discorro sobre os significados e a narratividade em música, pelo viés do sistema conceptual humano.

George Lakoff e Mark Johnson propõem, no livro “Metáforas da vida cotidiana”, cuja primeira edição é de 1980, que a metáfora não é somente um recurso da imaginação poética, mas que o sistema conceptual humano é fundamentalmente de natureza metafórica, ou seja, “a forma como pensamos, o que experimentamos e o que fazemos cada dia também é, em grande medida, metafórico” (2012, p. 39)⁸. Esse sistema conceptual não é consciente, na maioria das pessoas, devido à automatização com que determinadas ações ocorrem. Conforme os referidos autores, um meio de se conscientizar é observando a linguagem. Na medida em que a comunicação baseia-se no mesmo sistema conceptual usado para pensar e agir, a linguagem torna-se importante fonte de evidências sobre como é esse sistema (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p.39).

Na apresentação da edição brasileira do livro “Metáforas da vida cotidiana” (*Metaphors we live by*), de 2002, o grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora da PUC/SP, coordenado pela professora Maria Sophia Zanotto, e responsável pela tradução deste trabalho para o português, apresenta um apanhado do contexto que antecedeu e precedeu a publicação do livro nos Estados Unidos. Como havia passado vinte e dois anos da publicação do *Metaphors we live by*, o

⁸ As citações do livro “Metáforas de la vida cotidiana” foram traduzidas pelo autor deste trabalho de forma livre.

grupo considerou relevante essa contextualização ao leitor brasileiro. Assim, essa obra:

representa uma consolidação da ruptura paradigmática que vinha ocorrendo desde a década de 1970, pondo em crise o enfoque objetivista da metáfora e atribuindo a ela um *status* epistemológico. Essa virada paradigmática rompe com a tradição retórica iniciada com Aristóteles, no século IV a.c. (...) para eles, o objetivismo é um termo genérico, que engloba o Racionalismo cartesiano, o Empirismo, a Filosofia Kantiana, o Positivismo lógico etc. Em suma, ele abrange todas as correntes da filosofia ocidental que assumem ser possível o acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo objetivo e que entendem a linguagem como mero espelho da realidade objetiva. Neste contexto, a metáfora e outras espécies de linguagem figurada deveriam ser sempre evitadas quando se pretendesse falar objetivamente (2002, p. 10).

Vários estudos realizados em ciências cognitivas (Psicologia, Filosofia e, especialmente em Linguística), a partir da década de 1970, desenvolveram-se através do processo de compreensão da metáfora como uma operação cognitiva fundamental. É nesse contexto de ruptura que surge o trabalho do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson.

1.1 O MAPEAMENTO DO CRUZAMENTO DE DOMÍNIOS

No artigo de 1992, intitulado “A teoria contemporânea da metáfora”, George Lakoff propõe a seguinte reflexão: imagine uma relação amorosa descrita nos seguintes termos: ‘nossa relação chegou a um beco sem saída’. Aqui o amor está sendo conceptualizado como uma jornada, obviamente implicando que a relação está em suspenso, que os envolvidos não podem continuar como estão, que é necessário ou um recomeço ou terminar a relação. Este não é um caso isolado, pois, na linguagem cotidiana, várias expressões são estruturadas conceptualizando o amor em termos de jornada, sendo usadas não somente para falar sobre o amor, mas também para racionalizar e elaborar o assunto. Elas tomam como base as seguintes expressões: ‘olha o quão longe chegamos’; ‘tem sido um longo e acidentado caminho’; ‘não podemos voltar atrás agora’; ‘estamos em uma encruzilhada’; ‘nossa relação está fora de rumo’; ‘nossa relação não está indo a lugar algum’. Segundo Lakoff, essas expressões são cotidianas e não têm pretensões literárias ou poéticas. Algumas são obviamente sobre o amor, outras, como ‘não podemos voltar atrás agora’, podem também ser entendidas como

tratando de amor. Há, nessas expressões, o princípio de compreender-se o domínio 'amor' por meio do domínio 'jornada'. Isto poderia ser sintetizado no seguinte cenário metafórico: os amantes estão em uma jornada, com seus objetivos de vida em comum similares a destinos que devem ser atingidos. A relação é o veículo que os transporta na direção de objetivos comuns. A metáfora envolve o entendimento de um domínio conceptual (amor) em termos de um domínio experimental totalmente distinto (jornada). Ou seja, a metáfora pode ser entendida como o mapeamento de um domínio fonte (jornada) com um domínio alvo (amor), sendo esse mapeamento fortemente estruturado. Há correspondências ontológicas conectando cada entidade do domínio do amor (os amantes, seus objetivos comuns, suas dificuldades, a relação amorosa etc.), correspondendo sistematicamente a entidades do domínio jornada (os viajantes, veículo, destinos etc...). Para deixar mais claro esse mapeamento, Johnson e Lakoff os nomearam usando metonímias: DOMÍNIO ALVO É O DOMÍNIO ALVO, ou alternativamente, O DOMÍNIO FONTE COMO DOMÍNIO ALVO. Nesse caso, O AMOR É UMA JORNADA. Quando os autores usam essa nomeação, há sugerida uma série de correspondências ontológicas que caracterizam o mapeamento:

- a relação corresponde ao veículo;
- os objetivos comuns do casal correspondem aos destinos da jornada;
- as dificuldades na relação correspondem aos impedimentos na jornada.

No mesmo artigo, Lakoff esclarece que, até a década de 1980, a metáfora era entendida como uma expressão literária ou poética, na qual uma ou mais palavras eram utilizadas fora de seu contexto convencional para expressar outro conceito similar. Em uma averiguação minuciosa, entretanto, sob a ótica da ciência cognitiva e da linguística, essa afirmação mostrou-se falsa. As generalizações que governam tais expressões metafóricas poéticas não pertencem à linguagem, mas ao pensamento. Ou seja, elas são mapeamentos gerais entre domínios conceptuais distintos. Mais do que isso, desses mapeamentos conceptuais gerais, extraídos das metáforas, surgem não somente expressões metafóricas para romances e poemas, mas também muitas estruturas linguísticas usadas em profusão na linguagem diária. Portanto, o cerne da metáfora não é meramente linguístico, mas está na forma como se conceptualiza um domínio mental em termos de outro (LAKOFF, 1992, p.2). Nesse artigo, Lakoff propõe que a palavra metáfora seja entendida como o

mapeamento do cruzamento de domínios no sistema conceptual, e que a expressão metafórica refira-se à expressão linguística (uma palavra, frase ou sentença) que está na superfície da realização do mapeamento do cruzamento de domínios (1992, p.2).

1.2 A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO METAFÓRICO

Lakoff e Johnson propõem que, no sistema conceptual humano, o entendimento metafórico constitui importante recurso na construção de significados, gerando uma rede de conexões sugeridas a partir de uma metáfora inicial. Como um dos exemplos desta rede de conexões, os autores apresentam esta metáfora: A DISCUSSÃO É UMA GUERRA. Nesse caso, o conceito de discussão, quando aproximado ao de guerra, gera associações metafóricas que auxiliam na compreensão e na expansão do significado do termo ‘discussão’. Por exemplo: “Tuas afirmações são indefensáveis; Atacou todos os pontos frágeis do meu argumento; (...) Destruí seu argumento; Nunca o venci em uma discussão; (...) Se ele usa essa estratégia te aniquilará”. (2012, p. 40).

No momento em que se assume a discussão como uma guerra, surge naturalmente uma rede de associações entre os conceitos ‘guerra’ e ‘discussão’, inicialmente inexistente. Nessa perspectiva, Lakoff e Johnson esclarecem que, na metáfora, A DISCUSSÃO É UMA GUERRA:

Vemos a pessoa com a qual discutimos como um oponente. Atacamos suas posições e defendemos as nossas. Ganhamos e perdemos terreno. Propomos e usamos estratégias (...). Muito do que fazemos ao discutir está parcialmente estruturado pelo conceito de guerra. Mesmo que não haja uma batalha física, há uma batalha verbal, e a estrutura de uma discussão – ataque, defesa, contra-ataque, etc. – corrobora isso”. Dessa forma, “a essência da metáfora é entender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra (2012, p. 41).

O que ocorreria caso se vivesse em uma cultura que não compreendesse a discussão como uma guerra? Os autores citados lançam mão do seguinte exemplo: A DISCUSSÃO É UMA DANÇA, por conseguinte, os participantes são bailarinos, e mais, “o propósito seria executá-la de uma forma equilibrada e esteticamente agradável” (2012, p.41). Nesse caso, se poderia ter algo do tipo: ‘demos um giro de 360 graus em nossa discussão’; ‘nossos argumentos movimentam-se em harmonia’; ‘nossa discussão se articula em movimentos coreografados’. Nessa cultura

hipotética, o conceito de discussão seria estruturado metaforicamente em termos de dança, ou seja, estaria associado às características colaborativas, harmoniosas e construtivas da dança. No entanto, em um contexto cultural, no qual a discussão é estruturada em termos bélicos, os aspectos de luta, estratégia e dominação passam a pertencer à conceptualização do termo ‘discussão’.

Os autores referidos consideram que a metáfora não é somente uma questão de linguagem, ou seja, de palavras, mas uma questão que envolve os processos do pensamento humano, em grande parte, metafóricos. Nesse contexto, o sistema conceptual humano está estruturado de forma metafórica. De acordo com Lakoff e Johnson, “as metáforas como expressões linguísticas são possíveis, precisamente, porque são metáforas no sistema conceptual de uma pessoa” (2012, p. 42). Nesse aspecto, os autores salientam que expressões como ‘uma discussão é uma guerra’ são mais do que uma metáfora, devendo ser entendidas como um conceito metafórico ou metáfora conceptual.⁹

No conceito metafórico UMA DISCUSSÃO É UMA GUERRA, evidencia-se que as discussões seguem modelos, ou seja, estruturam-se de forma similar em diferentes contextos. O fato de que, em parte, conceituam-se as discussões como batalhas influencia sistematicamente o modo como se adotam as discussões e como se fala sobre o que se faz ao discutir. Visto que o conceito metafórico é sistemático, a linguagem usada para falar sobre esse aspecto do conceito é também sistemática (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 43).

A sistematização mencionada refere-se à rede de conexões oriundas da metáfora inicial, ou domínio base, que gera o conceito metafórico. Na metáfora UMA DISCUSSÃO É UMA GUERRA certas expressões do domínio fonte ‘guerra’ – por exemplo, atacar uma posição, indefensável, estratégia, nova linha de ataque, vencer, ganhar terreno etc.– constituem uma forma sistemática de falar sobre os aspectos bélicos do domínio alvo ‘discussão’. Não é por acidente que essas expressões denotam o que significam quando se fala de discussões (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 43). Por outro lado, a mesma sistematização que permite compreender um ou mais aspectos de um conceito em termos de outro oculta necessariamente outras possibilidades de entendimento do conceito inicial. Por exemplo, quando se entrelaça o conceito de ‘discussão’ com o conceito de ‘guerra’,

⁹ Neste trabalho, estes dois termos são equivalentes.

perdem-se os possíveis aspectos colaborativos que poderiam estar relacionados ao termo discussão. Ainda nessa exemplificação, uma formulação significativa para compreender como alguns aspectos são ocultados em detrimento de outros é a metáfora do canal, proposta por Michael Reddy. Em 1979, este autor realizou amplo levantamento dos enunciados linguísticos conectados à comunicação e percebeu que eles podem ser organizados em quatro categorias:

(1) a linguagem funciona como um canal, transferindo pensamentos corporeamente de uma pessoa para a outra; (2) na fala e na escrita, as pessoas inserem seus pensamentos e sentimentos nas palavras; (3) as palavras realizam a transferência ao conter pensamentos e sentimentos e conduzi-los às outras pessoas; (4) ao ouvir e ler, as pessoas extraem das palavras os pensamentos e os sentimentos novamente (Reddy, 1979, p.290 apud Zanotto, 2002, p.16).

Lakoff e Johnson estruturaram a metáfora do canal da seguinte forma:

- a) as ideias (ou significado) são objetos;
- b) as expressões linguísticas são recipientes;
- c) a comunicação consiste em um envio.

Em síntese, na metáfora do canal, o falante coloca ideias (objetos) nas palavras (recipientes) e as envia (através de um canal) para um ouvinte que extrai essas ideias (objetos) das palavras (recipientes). Eis algumas das expressões que utilizam a metáfora do canal (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 47):

- a) difícil fazer com que essa ideia chegue até ele;
- b) é difícil colocar mais ideias em palavras;
- c) suas palavras têm pouco significado;
- d) a introdução tem uma grande quantidade de conteúdo.

O trabalho de Reddy foi de suma importância para Lakoff e Johnson, pois os conduziu a descobrir as diversas derivações linguísticas relacionadas aos conceitos metafóricos. Assim os referidos autores mostram que:

os enunciados analisados por Reddy são manifestações linguísticas de metáforas conceituais. Desta forma, eles consideram a metáfora do canal como uma metáfora complexa, constituída por uma rede de metáforas conceituais (representadas por maiúsculas), que se manifestam nos

seguintes enunciados: A. A MENTE É UM RECIPIENTE; B. IDEIAS OU SENTIDOS SÃO OBJETOS; C. PALAVRAS OU EXPRESSÕES LINGUÍSTICAS SÃO RECIPIENTES; (D) COMUNICAR É COMUNICAR OU TRANSFERIR A POSSE e E. COMPREENDER É PEGAR (OU VER) (ZANOTTO, 2002, p. 17).

Lakoff reconhece a influência de Reddy, afirmando que o autor contribuiu para afastar o mito da metáfora como mero recurso retórico e poético, trazendo-a para o domínio do pensamento e do cotidiano, demonstrando, com rigorosas análises linguísticas, vários exemplos de metáforas relacionadas à comunicação. Ainda expõe que o capítulo sobre como se conceptuliza a comunicação trouxe um pequeno vislumbre sobre um enorme sistema de metáforas conceptuais (1992, p.2). A questão da metáfora do canal, segundo os autores, é que, em alguns exemplos, transparece uma forma convencional de lidar com a linguagem e de compreendê-la. O fato de que expressões linguísticas são recipientes para significados supõe que palavras e sentenças têm significados próprios independentemente do contexto. Sob outro aspecto, a afirmação 'os significados são objetos' supõe que os significados existem independentemente de contextos e pessoas. A metáfora do canal é comprovadamente efetiva, pois, em contextos comuns ou compartilhados, ela se incorpora com propriedade. Por outro lado, na condição de experimentalistas, os autores dizem que "a metáfora do canal não se ajusta a casos em que é necessário o contexto para determinar se a oração tem significado, e se é esse o caso, qual é esse significado" (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 49). Por isso, quando explicam que um conceito está estruturado por uma metáfora, corroboram que o conceito está parcialmente estruturado por uma metáfora e que pode ser entendido sob certos aspectos e não sob outros. No caso da música, a metáfora do canal é muito usada e mostra-se adequada em diferentes contextos, posto que nela os significados (sejam eles quais forem) são transmitidos para o ouvinte. Ou seja, a música é um recipiente no qual os objetos (significados) são transportados.

Quando das análises de metáfora e música, retorno ao conceito de metáfora de canal. Agora, porém, para melhor compreensão das conexões entre metáforas, música e significado, exponho alguns conceitos relevantes, como os de metáforas estruturais, metáforas orientacionais, metáforas ontológicas (recipientes; campo visual; personificação).

A primeira e mais genérica categoria é a de metáfora estrutural. Quando um conceito está estruturado (ou parcialmente estruturado) em termos de outro, os autores o definem como uma metáfora estrutural. A metáfora estrutural é a forma tradicional de compreensão do conceito de metáfora. Ressalta-se que todas as categorias que seguem são, antes de tudo, metáforas estruturais.

1.3 METÁFORAS ORIENTACIONAIS

As metáforas orientacionais são aquelas em que as experiências humanas de orientação determinam a compreensão de alguns conceitos. Nesse caso, não seria somente estruturação de um conceito em termos de outro, mas organização de um sistema global de conceitos em relação a outro. Sobre as metáforas orientacionais, Lakoff e Johnson explicam:

Chamaremos a essas metáforas de orientacionais, já que em sua maioria se relacionam com a orientação espacial: *acima – abaixo; dentro – fora; a frente – atrás; profundo – superficial; central – periférico*. Estas orientações surgem do fato de termos corpos de um tipo determinado e que funcionam da forma como funcionam em nosso meio físico (2012, p. 50).

As experiências físicas e culturais fornecem as bases para a compreensão desse grupo de metáforas, que não são, de fato, arbitrárias. Assim, dependendo da cultura, oposições espaciais como acima – abaixo, dentro – fora, entre outras, podem variar. Exemplificando, os autores explicam que, em determinadas culturas, o futuro está ‘na frente’ e, em outras, ‘atrás’. Outro aspecto a destacar é que muitas das metáforas orientacionais relacionam-se e estruturam conceitos abstratos como o juízo de valor, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA – TRISTE É PARA BAIXO; O CONSCIENTE É PARA CIMA – O INCONSCIENTE É PARA BAIXO.

Os autores ressaltam que existe uma base física, ideia ampliada em trabalhos posteriores, especialmente nos de Mark Johnson, sobre as relações entre significado e experiência corpórea. Por exemplo, a base física para as metáforas FELIZ É PARA CIMA – TRISTE É PARA BAIXO pode ser uma postura ereta, correspondendo a estados emocionais positivos, e uma postura caída, correspondendo a tristeza e mau humor. Ou, nas metáforas SAÚDE E VIDA SÃO PARA CIMA – DOENÇA E MORTE, PARA BAIXO, doenças graves forçam a pessoa a ficar deitada, ou, ao morrer, fica-se deitado.

1.4 METÁFORAS ONTOLÓGICAS: METÁFORAS DE SUBSTÂNCIA E ENTIDADE

Metáforas ontológicas são aquelas em que um conceito abstrato é entendido como uma entidade animada ou não. No presente trabalho, são entendidas como metáforas ontológicas: metáforas de substância, metáforas de entidade, metáforas de recipiente, metáforas de personificação.

Os autores citados enfatizam a importância das metáforas ontológicas, comentando que expressões como acima – abaixo, à frente – atrás, perto – longe proporcionam um fundamento profícuo para entender os conceitos em termos orientacionais. Contudo, a experiência dos objetos físicos e das substâncias proporciona uma base adicional para a compreensão, além da mera orientação. Entender as experiências em termos de objetos permite eleger parte da experiência e tratá-la como entidade ou substância de um tipo específico (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 63).

Da mesma forma como experiências de localização e orientação espacial geram grande número de metáforas orientacionais, as experiências com objetos físicos proporcionam a estrutura das metáforas ontológicas, ou seja, “formas de considerar acontecimentos, atividades, emoções e ideias como entidades e substâncias” (2012, p. 64). Uma metáfora ontológica é, por exemplo, ‘A INFLAÇÃO É UMA ENTIDADE’. Considerando a inflação uma entidade, grande parte do conceito de inflação é organizado em termos de uma entidade experimentável. Assim, pode-se dizer que:

- a inflação está baixando o nível de vida;
- é preciso combater a inflação;
- a inflação deixa as pessoas doentes.

Considerar a inflação uma entidade permite referir-se a ela; quantificá-la; identificar nela um aspecto particular; vê-la como causa; atuar sobre ela e talvez compreendê-la. As metáforas ontológicas são necessárias inclusive para enfrentar, de forma racional, a experiência humana. Segundo os autores mencionados, há uma série de finalidades no uso destas metáforas: referir-se, quantificar, identificar

aspectos, identificar causas, estabelecer metas e motivações (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 64).

1.5 METÁFORAS DE RECIPIENTE: EXTENSÕES DA TERRA

Metáforas de recipiente são aquelas em que se entende algo com base na experiência corpórea, ou seja, estabelecendo relações análogas entre o corpo humano (com interior e exterior) e outros objetos entendidos como recipientes com interior e exterior. Como observam Lakoff e Johnson:

Somos seres físicos, limitados e separados do mundo pela superfície de nossa pele, e experimentamos o resto do mundo como algo externo ao nosso corpo. Cada um de nós é um recipiente com uma superfície limitada e uma orientação dentro – fora. Projetamos nossa própria orientação dentro – fora sobre outros objetos físicos que estão limitados por superfícies. Desta forma, os consideramos recipientes com um interior e um exterior (2012, p. 67).

Habitações, residências, prédios públicos são recipientes óbvios, pois se deslocar de uma habitação a outra é, sob esse aspecto, sair de um recipiente e entrar em outro. Há uma tendência natural de se estabelecer limites, mesmo quando estes não são claros. Assim, o ser humano compreende territórios, utilizando, entre outras, expressões como interior, exterior, fronteiras, limites. Os mapas geográficos exemplificam a capacidade e a necessidade humana de delimitação espacial.

1.6 O CAMPO VISUAL

O campo visual não é propriamente uma metáfora, porém, por meio dele, se estabelecem fronteiras naturais que podem ser interpretadas como delimitadoras conceituais, consecutivamente, aquilo que é possível enxergar como algo em seu interior. Trata-se de uma tendência natural que resulta do fato de que, quando alguém olha para algum território (terra, solo etc.), seu campo visual define uma fronteira, ou seja, a parte que pode enxergar (LAKOFF; JOHNSON, 2012). Ao se considerar o espaço físico delimitado pelo campo visual como um recipiente, a metáfora OS CAMPOS VISUAIS SÃO RECIPIENTES surge naturalmente, conforme estes exemplos:

‘Agora está fora da minha vista.’

‘Isso está no centro de meu campo visual.’

1.7 METÁFORAS DE PERSONIFICAÇÃO

As metáforas ontológicas mais comuns são aquelas em que objetos físicos são entendidos como pessoas ou entendidos por características humanas. Há casos em que objetos são entendidos por características de entidades vivas, não necessariamente humanas. Segundo os autores em pauta, as metáforas de personificação permitem compreender a ampla diversidade de experiências com entidades não humanas em termos de motivações, características e atividades humanas (LAKOFF; JOHNSON, 2012). Eis alguns exemplos de personificação:

‘A vida me estafou.’

‘Sua religião lhe disse que não pode beber vinhos franceses.’

‘Finalmente o câncer o alcançou.’

Nesses casos, conceitua-se algo que não é humano como se o fosse. É relevante considerar que a personificação é uma categoria geral, a qual cobre uma ampla faixa de metáforas que escolhe aspectos distintos de uma pessoa ou formas diversas de observar uma pessoa. Para os autores, “o que todas têm em comum é que são extensões de metáforas ontológicas e que nos permitem dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos” (2012, p.72)

Ver em termos humanos algo abstrato, como a inflação ou a música, ajuda a dar sentido a fenômenos do mundo, seguindo estruturas comportamentais humanas. Nesses casos, o intuito é “entender algo com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características” (2012, p.72).

George Lakoff e Mark Turner, no livro *More than a cold reason*, analisam os mecanismos da personificação tendo como material algumas das metáforas encontradas em poemas da língua inglesa. Para tanto, os autores lançam perguntas do tipo: “Como podemos manipular nossas fontes conceituais de tal modo que criamos formas de entender ‘algo’ em termos de ‘alguém’?” (LAKOFF; TURNER, 1989, p. 74). A resposta está na combinação de algumas metáforas existentes e na conexão de seus mapeamentos. No centro desse processo, está a metáfora **EVENTOS SÃO AÇÕES**. Por meio dessa metáfora, eventos externos afetam a pessoa de forma incontrolável e pode-se entendê-los como ações de um mundo que

não se pode gerenciar. Na expressão ‘o dia que virá’, por exemplo, há subentendido um ator que realizará esse evento.

Os autores mencionam duas características peculiares na metáfora EVENTOS SÃO AÇÕES: a) o domínio fonte ‘ação’ é uma subcategoria do domínio alvo ‘eventos’, que pode ser expresso da seguinte forma: ‘toda a ação é um evento’, mas o mesmo não vale para o contrário, ‘todo o evento é uma ação’. Contudo, é exatamente nessa peculiaridade que a metáfora se constitui. Por exemplo, uma morte natural pode ser vista como a morte aplicada por algum agente; b) em função de ações serem eventos, esse mapeamento tem peculiaridades. Entre elas, a ação é um evento com um agente que o causa; dessa forma, o mapeamento entre os domínios torna o ‘evento’ o resultado de uma ‘ação’ e adiciona um ‘agente’ que a realiza (LAKOFF; TURNER, 1989, p.74). O seguinte cenário exemplifica um dos surgimentos dessa personificação:

Na metáfora A MORTE É UM CEIFADOR, por exemplo, duas metáforas compõem o entendimento de personificação. Esta composição poética de duas metáforas ocorre em três instâncias: 1) a metáfora EVENTOS SÃO AÇÕES estrutura o evento ‘morte’ com o resultado de uma ação e adiciona no evento ‘morte’ um agente que traz esse evento; 2) a metáfora PESSOAS SÃO PLANTAS pode ser elaborada no cenário do cultivo agrícola, no qual o final do ciclo de vida das plantas pode ser ocasionado pela colheita. Nesses termos, o domínio fonte ‘colheita’ pode conter o ceifador, que normalmente não pertenceria ao mapeamento entre plantas e pessoas; 3) a ação da colheita é considerada uma ação relevante na metáfora EVENTOS SÃO AÇÕES, e o agente da morte é identificado como o ceifador, que é o agente do plantio no cenário de colheita. Dessa forma o agente ‘ceifador’, surge de uma composição entre PESSOAS SÃO PLANTAS e EVENTOS SÃO AÇÕES (1987, p. 75).

Vários são os exemplos de personificação utilizados tanto na linguagem cotidiana quanto na linguagem poética. Neles, o tempo, a morte, a vida são personificados para que seja possível elaborar a força que esses conceitos abstratos exercem sobre a vida humana. Entre essas inúmeras metáforas estão: O TEMPO É ALGO QUE SE MOVE; O TEMPO É UM CEIFADOR; O TEMPO É UM DEVORADOR; O TEMPO É UM LADRÃO.

1.8 ESQUEMA DE IMAGEM

Em 1987, sete anos após a publicação do *Metaphors we live by*, Mark Johnson lançou um livro intitulado *The body in the mind*. Nele, o autor aprofunda os aspectos levantados anteriormente sobre a base física que estrutura o estabelecimento de significados em outras instâncias, como as teorias, os objetos, as narrativas e, por que não, as músicas. Ou seja, demonstra o quão importante é a experiência corpórea no estabelecimento de significados. No cerne do livro, está o conceito de *image schema* ou *image schemata*, traduzido aqui como esquema de imagem.

A ocorrência da palavra ‘imagem’ no conceito pode remeter à percepção do leitor de que se trata de uma figura detalhada, uma foto mental ou um registro visual preciso, de qualquer ordem. Entretanto, segundo Johnson, isso não ocorre, pois essas estruturas são dimensões não propositais e corpóreas e, ao mesmo tempo, centrais para o estabelecimento dos significados e das inferências realizadas. Os esquemas de imagem são estruturas que organizam representações mentais em um nível mais genérico e abstrato do que aquelas que se usam para formar imagens mentais propriamente ditas (JOHNSON, 1987, p.24).

De modo muito contundente, há implícitas, na palavra ‘imagem’ do conceito de esquema de imagem, questões que envolvem as experiências dos corpos humanos com o mundo físico, especialmente a experiência com as forças que atuam sobre os corpos ao longo da existência. Johnson expõe esta questão da seguinte forma:

começamos a experimentar o significado de forças físicas desde o dia do nascimento (provavelmente antes). Temos corpos que permanecem conectados a forças “externas” e “internas”, tais como a gravidade, luz, calor, vento, processos corpóreos internos e mesmo a obstrução que outros objetos físicos nos impõe. Essas interações constituem nossos primeiros encontros com essas forças e revelam padrões recorrentes de relações entre nós mesmos e o meio ambiente. Alguns desses padrões desenvolvem-se como estruturas de significado através das quais nosso mundo passa a exibir medidas de coerência, regularidade e inteligibilidade (1987, p. 13).

Tomo como exemplo o esquema de imagem ‘recipiente’ e sua importância na compreensão de muitos aspectos. Está-se consciente de que os corpos humanos são espécies de recipientes tridimensionais, nos quais se colocam determinadas substâncias (água, ar, comida); também se está cientes de que, no interior destes

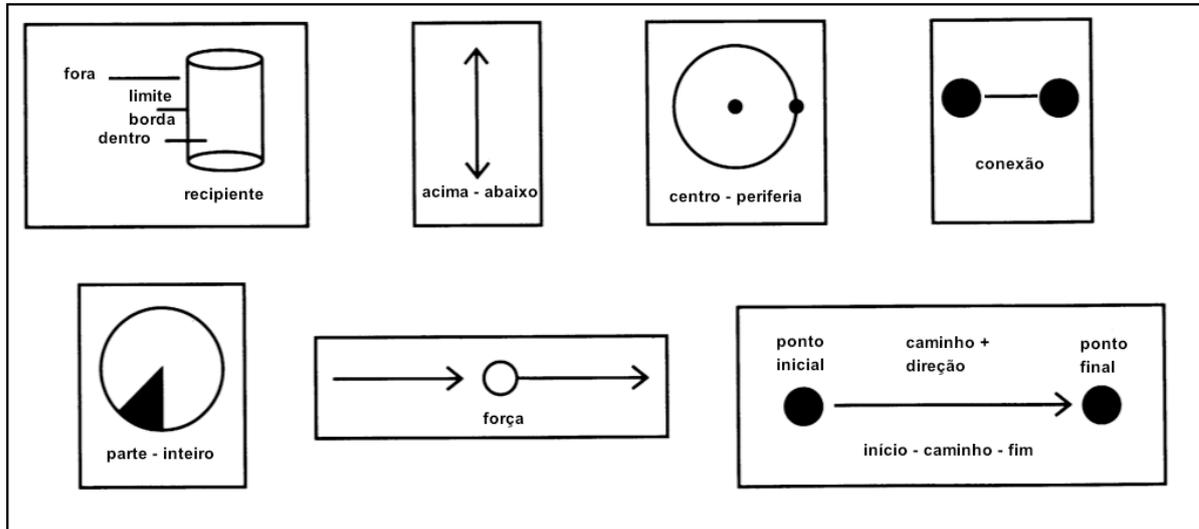
corpos, outras substâncias fundamentais existem (sangue, água, fluidos, enzimas, etc...). Outra questão que emerge da própria experiência é que esses mesmos corpos ‘subesistem’ em outros recipientes – quartos, casas, escolas etc. – e com eles interagem. Também manipulamos objetos colocando-os em outros recipientes, como caixas, potes e estojos. “Em cada um desses casos, ocorrem repetidos casos de organização temporal e espacial. Em outras palavras, há típicos esquemas de recipientes corpóreos (1987, p. 20)”.

Esses esquemas de imagem recipiente fazem surgir uma noção muito arraigada da percepção humana: o padrão dentro–fora. Intrínsecas nesse padrão há outras consequências, que seriam as percepções de separação, diferenciação e enclausuramento. Todas compõem esse esboço abstrato e corpóreo do esquema de imagem recipiente.

Analisando os tipos sinestésicos de esquemas de imagens identificados por Johnson, Janna Saslaw¹⁰ propõe uma divisão em dois grupos: o primeiro relaciona-se às conexões imediatas com os corpos humanos, incluindo esquemas de imagem ‘recipiente’ (*container*), ‘centro–periferia’ e ‘parte–inteiro’; o segundo é aquele que se relaciona com as orientações e as relações com o mundo, incluindo os esquemas de imagem ‘conexão’, ‘força’, ‘início–caminho–fim’ (*source–path–goal*) e ‘perto–longe’. A autora explica que a abstração destes esquemas (Figura 1) confirma a prerrogativa de Johnson de que não se tratam de imagens concretas.

¹⁰ “Forces, Containers, and Paths: The role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music”.

Figura 1 – Alguns tipos sinestésicos de esquemas de imagem propostos por Janna Saslaw



Fonte: Adaptado do artigo “Forces, Containers, and Paths: The role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music” de Janna Saslaw

O que Johnson propõe, no entanto, não é uma estruturação binária de valorização do corpo em detrimento da mente, pelo contrário, é um sistema integrado, no qual corpo, mente e ambiente estão miscigenados no estabelecimento dos significados. Não há, segundo o autor, uma distinção entre mente e corpo, como a filosofia do passado concebia ao estabelecer as dicotomias que distinguem mente e corpo, razão e emoção e pensamento e sentimento. Este dualismo é tão impregnado na tradições filosóficas e religiosas, no sistema conceptual e na linguagem que, por vezes, parece pertencer ao terreno da verdade (JOHNSON, 2007, p.2).

Essa integração entre corpo, mente e ambiente é fundamental no conceito de esquema de imagem, pois, segundo Johnson:

Se tratarmos um esquema de imagem como meramente uma abstração, uma estrutura cognitiva formal, então perderemos sua origem corporificada e sua arena de operação. Por outro lado, se tratarmos o esquema de imagem como uma estrutura de um processo (motor sensorial) corporificado, não poderemos explicar conceptualizações e pensamentos abstratos. Somente quando os esquemas de imagem são tidos como estruturas de uma experiência motora sensorial que pode ser recrutada para conceptualizações abstratas e raciocínio, torna-se possível responder a principal questão: como podem conceitos abstratos emergirem de experiências corporificadas sem apelar para mentes descorporificadas, módulos autônomos de imagem ou razão pura? (2007, p.141)

A resposta, segundo Johnson, é que o ser humano, ao contrário dos animais, tem mecanismos neurais para estender metaforicamente os esquemas de imagem em conceptualizações abstratas e racionais (JOHNSON, p. 141). Dessa forma, o autor reforça a importância da metáfora como estruturadora do sistema conceptual humano, quando funciona como artifício na conversão de dimensões não propositais e corpóreas em conceitos abstratos como o tempo, a perenidade e a música.

1.9 PRINCÍPIO DE INVARIÂNCIA

Lakoff expressa o princípio de invariância da seguinte forma: “Mapeamentos metafóricos preservam a topologia cognitiva (que é a estrutura do esquema de imagem) do domínio fonte, de uma forma consistente com a estrutura inerente do domínio alvo (1992, p.6).”, ou seja, o princípio de invariância está relacionado com a conectividade e a coerência entre dois domínios. O autor expõe o princípio de invariância quando analisa as relações entre quantidade e escalas lineares. Nesse caso, no mínimo duas metáforas são usadas: MAIS É PARA CIMA/MENOS É PARA BAIXO e ESCALAS LINEARES SÃO CAMINHOS. No cruzamento entre esses domínios, o ponto inicial do ‘caminho’ corresponde ao ‘início de uma escala’, assim como a distância percorrida no suposto ‘caminho’ é relacionada com a quantidade geral da ‘escala’. Dessa forma, há uma correspondência lógica entre o mapeamento de ‘caminhos’ e o mapeamento de ‘escalas lineares’. O autor diz que as inferências usadas nos dois mapeamentos são as mesmas. A inferência usada no esquema de imagem ‘caminho’ é a consequência da topologia cognitiva do ‘caminho’, e isso será verdade para cada esquema de imagem de ‘caminho’. Ou seja, há uma generalização inferencial e linguística estabelecida. Portanto, a metáfora ESCALAS LINEARES SÃO CAMINHOS exemplificaria que as metáforas em geral preservam a topologia cognitiva (a estrutura do esquema de imagem) do domínio fonte (LAKOFF, 1992, p.10). O autor aborda o princípio de invariância da seguinte forma: “Em ESCALAS LINEARES SÃO CAMINHOS os esquemas de imagem que caracterizam o domínio fonte (recipientes, caminhos) são mapeados no ‘interior’ do domínio alvo (categorias, escalas lineares)” (1992, p.10).

O que o princípio de invariância faz é garantir que, nos esquemas de ‘caminho’, pontos de partida sejam mapeados com pontos de partida, pontos de

chegada sejam mapeados com pontos de chegada, trajetórias com trajetórias e assim por diante. O mesmo valeria se fossem esquemas de recipiente, nesse caso, o princípio de invariância garantiria que interiores fossem mapeados com interiores, exteriores com exteriores e superfícies com superfícies (LAKOFF, 1992, p.10)

Por meio do princípio de invariância explica-se a eficiência de algumas metáforas e a não utilização de outras. Dessa forma, se não houver correspondência satisfatória entre um domínio conceitual e outro, a metáfora não será consistente. Ocorre que a estrutura inerente do domínio alvo não pode ser violada e assim limita as possibilidades de mapeamento. Laurence Zbikowski justifica o princípio de invariância exemplificando por que o domínio NOTAS MUSICAIS pode ser coerentemente mapeado com ORIENTAÇÃO NO ESPAÇO FÍSICO e não com o domínio GUERRA, por exemplo. Na metáfora NOTAS SÃO PONTOS NO ESPAÇO, a eficiência da conexão do domínio 'notas musicais' com o domínio 'pontos no espaço' é garantida, porque uma série de correspondências ontológicas pode ser realizada entre os domínios. O direcionamento cromático da escala musical do grave ao agudo é mapeado com o direcionamento gradual de uma escala no espaço vertical, no qual as notas graves são mapeadas com os pontos mais baixos da escala espacial e, conseqüentemente, as notas mais agudas da escala musical são mapeadas como os pontos mais altos da escala no espaço vertical, garantindo assim a coerência topográfica que caracteriza o princípio de invariância. "Essas correspondências não ocorrem por acaso, mas preservam a estrutura latente dos esquemas de imagem em cada domínio" (ZBIKOWSKI, 2005, p. 255). No mapeamento entre os domínios NOTAS MUSICAIS e GUERRA, entretanto, não haveria correspondência ontológica entre eles. Expressões como 'o dó venceu o lá' ou 'o si aniquilou o ré' não fazem sentido, pois o princípio de invariância não é respeitado.

1.10 ESPAÇOS MENTAIS E MESCLAGEM CONCEPTUAL

A teoria dos espaços mentais de Fauconnier (1994) explora a questão aberta por Lakoff dos domínios conceituais e suas conexões. O autor enfatiza que os domínios são, de fato, espaços mentais nos quais as operações cognitivas são realizadas e processadas. "Entendido como um compartimento para o processamento de informações disponíveis na memória de trabalho, os espaços

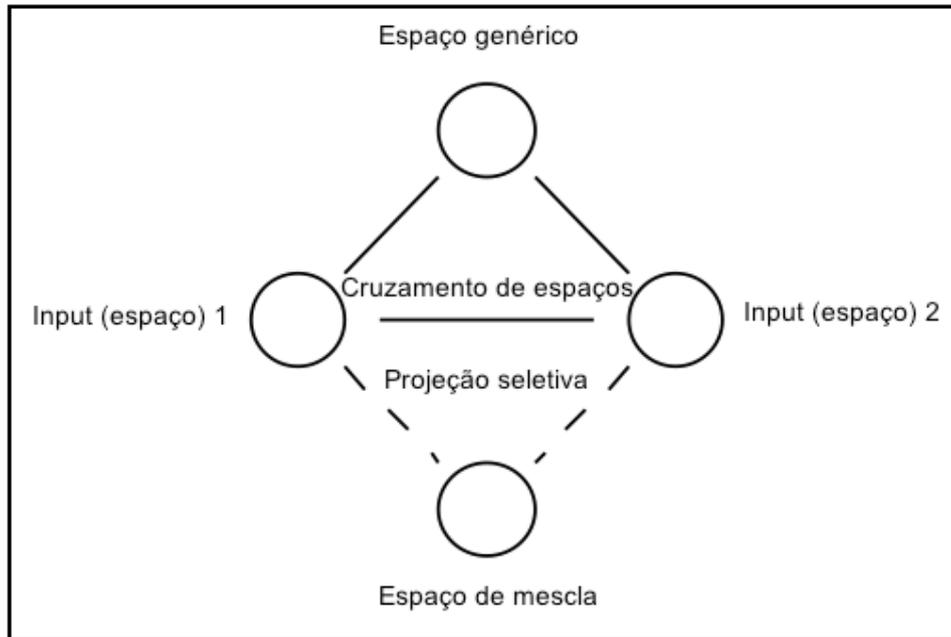
mentais foram postulados inicialmente como uma resposta aos problemas das teorias clássicas de referenciação” (PINHEIRO; NASCIMENTO, 2010, p.1). Segundo Ferrari, os espaços mentais fornecem:

um modelo geral para o estudo da interação entre conexões cognitivas e línguas naturais, apontando a provável universalidade do fenômeno de conexão entre domínios conceptuais no pensamento e na linguagem. Os espaços mentais são concebidos como modelos parciais ou locais de aspectos do conteúdo mental; são diferentes de mundos possíveis, na medida em que não são de natureza objetiva, não são necessariamente passíveis de descrição nos termos de condições de verdade e não são globais (FERRARI, 1999, p.116).

Segundo Leite et al., além desse entendimento de domínio como um espaço mental, outro conceito importante para construir e conectar domínios é a projeção. Muitas vezes, quando se pensa ou se fala em um domínio, utilizam-se estruturas de outros domínios. É o caso das metáforas que estruturam um conceito em termos de outro (2013, p. 102).

A partir do estudo dos espaços mentais, Fauconnier e Turner propuseram a mesclagem conceptual, que é a capacidade humana de projetar novos espaços mentais pela fusão de espaços conceptuais existentes. Desenvolvida também no terreno da linguística cognitiva, a mesclagem conceptual é vista como um poderoso e instintivo processo de imaginação criativa. Em seu modelo mais simples (Figura 2), a mesclagem conceptual envolve quatro aspectos: a) o espaço genérico, que reflete o conhecimento comum e compartilhado genericamente entre os dois espaços de *input*; b) os *inputs* 1 e 2, cada qual representando um espaço mental específico; c) domínio–mescla, que é o espaço que herda aspectos dos dois *inputs*. “Esse espaço mescla não corresponde a uma soma dos espaços anteriores (*inputs*), mas estabelece uma nova conceptualização, seja no terreno da linguagem e do discurso, seja no terreno das artes, da inovação tecnológica, da religião, seja no terreno da matemática (2013, p.103)”. De fato, a mesclagem conceptual tem sido usada nas mais diversas áreas do conhecimento, entre as quais a linguística, as artes, a inteligência artificial e a matemática.

Figura 2 – Representação de mesclagem conceptual



Fonte: Adaptado do artigo “Conceptual blending, Form and Meaning” de Turner e Fauconnier.

Fauconnier e Turner definem a mesclagem conceptual da seguinte forma:

é uma operação mental básica que conduz para novo significado, *insight* global, e compressão conceptual útil para a memória e manipulação de distintas faixas difusas de significado. (...) A essência dessa operação é construir uma combinação parcial entre dois espaços mentais de *input*, para projetar seletivamente a partir desses *inputs* um novo espaço conceptual mesclado, que desta forma desenvolve dinamicamente estruturas emergentes (2013, p. 01).

Pode-se tomar como exemplos de mesclagem conceptual alguns personagens de contos de fada, de desenhos animados ou de animações que representam animais falantes, como ocorre em *Robin Hood*¹¹. Animais das mais diversas classificações são escolhidos para representar os personagens da lenda inglesa, correlacionando-se suas características. Robin Hood e Lady Marian, por exemplo, são representados por raposas. Nesse caso, o espaço genérico corresponde ao conhecimento prévio que há sobre a lenda de Robin Hood, sobre características humanas e sobre o reino animal. Os dois espaços mentais introdutórios podem ser assim descritos: *input 1*: Robin Hood, personagem central

¹¹ Walt Disney Pictures, 1973.

da lenda inglesa, provavelmente com um fundo verídico, teria vivido na Inglaterra no século XII, época do Rei Ricardo I (Ricardo Coração de Leão) e das cruzadas. Teria como características marcantes ser um exímio arqueiro e um foragido da lei e, principalmente, roubar dos ricos para distribuir aos pobres. *Input 2*: raposa, mamífero da família dos canídeos. As raposas eram caçadas tradicionalmente na Inglaterra e na Escócia. Vivem em vários *habitats* (entre os quais as florestas). Sua fama de astuta vem de seus ataques furtivos a animais domésticos. Espaço mescla: algumas das características da raposa (astúcia, animal caçado no Reino Unido etc.) são mescladas com as características do herói inglês, formando uma nova perspectiva do personagem. Como explanam Pinheiro e Nascimento:

Um grande salto imaginativo se opera no espaço-mescla, quando a fusão de cenários distintos produz uma realidade ficcional, da qual o pensamento se beneficia largamente. (...) O mais interessante, porém, é que ela dá margem ao aparecimento de elementos conceptuais que não estão presentes em nenhum dos dois *inputs* – a chamada estrutura emergente. (...) Fundamentalmente, isso ocorre porque a mesclagem promove a *compressão conceptual*, o que, por seu turno, conduz a sensação de *insight global*¹² (2010, p. 1351).

Zbikowski explica que uma das formas de aplicar a mesclagem conceptual é na análise da *text painting*¹³, na qual conceitos do domínio musical (considerado um dos *inputs*) seriam combinados com conceitos de outro domínio conceptual (o domínio da língua e do texto), gerando a fusão de alguns aspectos dos dois domínios. O autor aborda a *text painting* da expressão “*und klopfe an*”, que ocorre no quarto movimento da cantata *Nun Komm der Heiden Heiland* (BWV 61) de John Sebastian Bach. Nessa análise, o *input 1* (espaço do texto) é composto por associações semânticas entre: “*und klopfe an*”, o ato físico de bater e o bater na porta. O *input 2* (espaço da música) é formado por repetição do texto na melodia, melisma com *staccato* e *arpeggio*, formando, no espaço de mescla, a representação musical do ‘bater’ (*knocking*) (2008, p.517).

A partir da conceptualização de alguns aspectos importantes da teoria contemporânea da metáfora, abordo as relações que se estabelecem entre metáfora e música. Essas relações são exploradas tanto no que diz respeito à forma como o

¹² Sensação de compreensão que se estabelece oriunda da mesclagem conceptual.

¹³ Ou *word painting*, que, segundo Fernando Mattos, em conversa informal, é um termo originado do italiano *pittura delle parole*. Na retórica musical, também segundo Mattos, é chamada de hipotipose e, em português, o termo é também conhecido como madrigalismo, pintura das palavras ou representação sonora.

ser humano conceptualizou os principais termos da teoria musical, quanto à habilidade criativa de vincular, por meio de imagens e construções metafóricas, significados que auxiliam na apreensão e elaboração da música.

2. METÁFORA E MÚSICA

Ao se considerar a música como uma arte abstrata e ao se admitir que o sistema conceitual humano é estruturado, ou parcialmente estruturado, metaforicamente, torna-se natural supor que a compreensão do fenômeno musical, em suas várias instâncias, ocorre metaforicamente. Tanto na compreensão do fenômeno musical em si, quanto na construção dos significados de uma música específica, foi e é inerente ao ser humano a construção de conceitos metafóricos que o auxiliem na construção de significados. Observa-se, pois, que a compreensão da música passa pela construção de metáforas estruturais, orientacionais e ontológicas (de recipiente, substância e personificação), pela experiência com o campo visual e com os diversos esquemas de imagem acumulados por meio da experiência corpórea.

Vários estudos e autores investigam as relações entre música e entendimento metafórico. No artigo "Methaphor and Music", por exemplo, Zbikowski realiza um levantamento desses trabalhos, citando alguns autores importantes, em sua visão, tais como Nelson Goodman, Roger Scruton e Naomi Cumming. Scruton, por exemplo, faz a seguinte afirmação: "Se tirarmos as metáforas do movimento, do espaço, dos acordes como objetos, das melodias que se expandem e retraem, via movimentos para cima e para baixo, nada da música permanece, somente o som" (SCRUTON, 1983, p.106 apud Zbikowski, 2008, p. 505).

Evidencia-se, na terminologia musical, segundo Zbikowski expõe em vários textos (1998, 2007), que alguns domínios fontes serviram como mapeamento para a compreensão do fenômeno musical colocado na condição de domínio alvo. O termo cromatismo, por exemplo, remete ao domínio das cores e das artes plásticas que é mapeado com o domínio musical. Termos como andamento, por outro lado, são consequência do mapeamento entre o domínio do movimento corporal com o domínio musical. Neste trabalho, o objetivo é expor alguns exemplos do cruzamento entre domínios, que são relevantes para a compreensão das peças aqui analisadas. O atual capítulo está dividido em duas partes: nível sintático e nível semântico. Entendo, por nível sintático, o estudo das partes formadoras da música e suas ligações com o sistema metafórico e, por nível semântico, a conexão entre os

elementos formadores da música, o sistema metafórico e a capacidade narrativa de algumas metáforas.

2.1 NÍVEL SINTÁTICO

No que se refere à sintaxe da música, é recorrente encontrar, na bibliografia teórico-musical ou mesmo em análises de peças específicas, conexões entre os conceitos musicais e algumas das categorias metafóricas citadas anteriormente, que evidenciam a conexão metafórica entre o domínio alvo música e outros domínios fonte, como os citados domínios das cores e dos movimentos físicos. Entre as conexões entre os conceitos musicais e as categorias metafóricas, destacam-se a música e as metáforas orientacionais e a música e as metáforas ontológicas (recipiente e substância; personificação).

2.1.1 A música e as metáforas orientacionais

Três são as metáforas orientacionais mais utilizadas em música: alto/baixo – AS NOTAS SÃO ALTURAS, ou, como formulou Zbikowski, AS NOTAS SÃO PONTOS NO ESPAÇO VERTICAL; atrás/à frente – a música desloca-se em um sentido (para frente); dentro/fora – a música é um recipiente com interior e exterior. Nesta seção, a atenção recai sobre as duas primeiras metáforas orientacionais (alto/baixo e atrás/à frente). As metáforas de dentro/fora são abordadas na seção sobre personificação da música.

Teoricamente, é errado atribuir à nota C5 a qualidade de ser mais ‘alta’ que a nota C4, por exemplo. No entanto, quando os tradutores dos primeiros teóricos da música escolheram os termos altura (em português) e *picht* (em inglês), como sinônimo de notas (ou *notes*), já deram clara indicação de que a metáfora orientacional alto/baixo é importante para a compreensão da distribuição das notas e de sua natureza, por conseguinte, do registro audível.

Qual teria sido então a razão para existência da metáfora AS NOTAS SÃO ALTURAS ou AS NOTAS SÃO PONTOS NO ESPAÇO VERTICAL? Zbikowski argumenta que ao se tomar o piano como exemplo, o direcionamento entre o grave e o agudo realiza-se em movimentos da esquerda para a direita, obviamente pontuando que as teclas estão dispostas horizontalmente no instrumento. Já no

violoncelo, esse mesmo direcionamento ocorre descendo a mão esquerda pelo braço do instrumento (2009, p. 231). Ou seja, cada instrumento apresenta uma configuração física própria, na qual o movimento pode ser conflitante com a noção de pontos no espaço vertical. Talvez, e essa é uma suposição de Zbikowski (2009, p. 361), a experiência corpórea no cantar possa ser usada como justificativa para o mapeamento entre os movimentos verticais (para cima e para baixo) do domínio espacial com o agudo e o grave do domínio musical. Considerando a prática do canto como base da experiência corpórea e o esquema de imagem acima–abaixo, faz sentido perceber as notas agudas como formadas ‘na cabeça’ e as notas graves formadas no ‘peito’. Ou seja, na experimentação do registro vocal, concebe-se fisicamente uma verticalidade na produção do som, que é condizente com a concepção metafórica das notas musicais. Dessa forma, talvez, a construção desse entendimento metafórico venha da experiência física do canto.

Embora possa parecer incompreensível conceituar as notas musicais sem o auxílio da orientação espacial (para cima e para baixo), Zbikowski apresenta os seguintes exemplos:

Os teóricos da música grega na antiguidade falavam não em ‘alto’ e ‘baixo’ mas em ‘acuidade’, ‘agudeza’, ‘perspicácia’ [*sharpness*¹⁴] e ‘pesado’, ‘carregado’ [*heaviness*]; em Bali e em Java as notas não são ‘altas’ ou ‘baixas’ mas ‘pequenas’ ou ‘grandes’; e entre os Suyá da bacia amazônica as notas não são ‘altas’ e ‘baixas’ mas ‘jovens’ e ‘velhas’. A diferença entre essas formas de caracterizar as notas musicais sugere que a compreensão da música é profundamente metafórica: não somente o ‘alto’ e ‘baixo’ das notas musicais é metafórico, mas esta é somente uma das formas de caracterizar as notas musicais (1998, p. 3).

O mesmo autor cita a importante contribuição realizada para o estudo da música e da metáfora pelo antropólogo Steven Feld, que explicitou, em 1981, que as descrições metafóricas do povo Kaluli, de Papua Nova Guiné refletem os principais aspectos de suas experiências diárias. A concepção intervalar, descrita pelo povo Kaluli, por exemplo, tanto em sua música, quanto na música de outras culturas é descrita com os mesmos termos que eles usam para caracterizar as peculiaridades das quedas d’água (ZBIKOWSKI, 2008, p. 510) . Ou seja, a linha melódica é conceptualizada metaforicamente como as peculiaridades visuais das quedas d’água. Segundo o mesmo estudo, os Kaluli não têm um termo específico para os intervalos ascendentes que, todavia, não ocorrem em sua música.

¹⁴ Em pesquisa no dicionário *online* Linguee, observei que existem vários termos possíveis.

No imaginário geral, conceitos metafóricos derivados de AS NOTAS SÃO ALTURAS, embora parcialmente equivocados, ocorrem com frequência: ‘o agudo é para cima’ e ‘o grave é para baixo’. Nesse caso, essa metáfora musical pode ser conectada com CAMINHOS SÃO ESCALAS LINEARES que, segundo Lakoff, é uma metáfora muito eficiente pois os pontos iniciais do caminho são mapeados como início de uma escala e a extensão geral do ‘caminho’ é mapeada com a medida total da escala (1992, p.9). Nesse caso, o ‘caminho’ seria representado por uma escala que inicia no grave/baixo e iria ao agudo/alto. A teoria dos afetos e a retórica musical, especialmente, a técnica de *word painting* estabeleceram que a metáfora AS NOTAS SÃO PONTOS NO ESPAÇO VERTICAL pode proporcionar outros mapeamentos metafóricos similares. Portanto, ‘o agudo é para cima’ poderia ser mapeado com expressões que sugerem ‘altitude’, por exemplo, céu, celestial, superior, superfície, e ‘o grave é para baixo’ poderia ser mapeado com expressões que remetem à ‘profundidade’, por exemplo, profundo, profundezas, inferno, inferior e chão. Vários são os exemplos, na literatura musical de metáforas orientacionais, que conectam agudo/grave e o direcionamento no registro com a compreensão humana de alto e baixo. Zbibovski apresenta excertos de *word painting* que demonstram esses mapeamentos. Entre eles, o autor analisa a mencionada técnica em um excerto do credo da missa “Papa Marcellus” de Palestrina, no qual a palavra “*descendit*¹⁵” ocorre em várias vozes não simultâneas, concebidas em fragmentos de escalas descendentes (Figura 3), (2009 ,p. 361).

¹⁵ Descendente.

Figura 3 – Giovanni Pierluigi da Palestrina, Credo da Missa Papa Marcellus

Missa "Papae Marcelli" G. P. da Palestrina (1525 - 1594)

42

S Et prop-ter no-stram sa-lu-tem, des-

A Et prop-ter no-stram sa-lu-tem des-cen-dit de coe-

T1 nes, et prop-ter no-stram sa-lu-tem,

T2 nes, des-cen-dit de coe-

B1 et prop-ter no-stram sa-lu-tem,

B2 nes, des-cen-dit de coe-

47

S cen-dit de coe-lis.

A lis, des-cen-dit,

T1 des-cen-dit de coe-lis.

T2 lis, des-cen-dit de coe-lis.

B1 des-cen-dit de coe-lis.

B2 lis.

A outra metáfora de orientação recorrente em música refere-se a um movimento metafórico para frente. No processo de elaboração desta tese, minha primeira abordagem para a compreensão desse movimento foi a junção entre metáforas orientacionais (atrás/à frente) e personificação. Ou seja, minha primeira especulação foi considerar a música como uma entidade personificada e autossuficiente que se desloca em determinada velocidade para frente. No entanto, nas pesquisas que realizei, vi que esse mesmo movimento foi abordado de outras formas, as quais são expostas a seguir.

Mark Johnson, em parceria com Steve Larson, aborda a questão do movimento metafórico em música no artigo “Something in the way she moves”¹⁶ e, posteriormente, no livro “The meaning of the body”. Todavia, antes de entrar no movimento em música, os autores apresentam duas concepções do entendimento do tempo, cruciais para a compreensão do movimento em música.

1. O tempo move-se diante de um observador. Dessa concepção metafórica, surgem expressões como ‘o tempo de agir chegou’ e ‘a data limite se aproxima rapidamente’. “Aqui entendemos as mudanças no tempo como um tipo particular de movimento através do espaço. Há um esquema espacial no qual um observador está voltado para uma direção (de face para o futuro), situado no presente (no aqui agora) e o tempo é conceptualizado como um objeto aproximando-se e passando pelo observador parado” (2003, p.67). Nesse caso, elementos do domínio espaço são mapeados no domínio tempo, formando a metáfora O TEMPO MOVE-SE (MOVING TIMES). O mapeamento pode ser expresso como ilustrado na Figura 4.

¹⁶ Mais do que mera analogia com o título da canção de George Harrison, o artigo expõe a questão do como a música ‘se move’ e exemplifica esse movimento inclusive com questões composicionais da canção, como a construção melódica e a harmonia.

Figura 4 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáforas OTEMPO MOVE-SE

Metáfora OTEMPO MOVE-SE	
Domínio fonte 'espaço'	Domínio alvo 'tempo'
Objetos	Tempo
Movimento dos objetos que passam pelo [past the] observador	A 'passagem' do tempo
Local do observador	O presente
Espaço diante do observador	O futuro
O espaço atrás do observador	O passado

Fonte: Artigo "Somethings in the way she moves", de Johnson e Larson

2. O observador¹⁷ desloca-se dentro do tempo, como se o tempo fosse uma paisagem a ser percorrida. Nesse caso, pontos ou regiões nesse caminho são compreendidos como momentos no tempo. Essa metáfora gera expressões como: 'já estamos na metade de junho' e 'ele se aposentará dentro de dois anos'. O observador é o desbravador de uma paisagem estática considerada o tempo. A metáfora resultante, nesse caso, é a do OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou a do TEMPO PAISAGEM (Figura 5).

Figura 5 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáfora OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou o TEMPO PAISAGEM

Metáfora OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou o TEMPO PAISAGEM	
Domínio fonte 'espaço'	Domínio alvo 'tempo'
Locais no caminho do observador	Tempo
Distância percorrida pelo observador	O total do tempo 'passado'
Localização do observador	O presente
Espaço diante do observador	O futuro
O espaço atrás do observador	O passado

Fonte: Artigo "Somethings in the way she moves", de Johnson e Larson

¹⁷ Os autores usam o termo observador em movimento (*moving observer*). Embora prefira o termo viajante ou caminhante, resolvi manter o adotado pelos autores.

Em ambos os casos, conceptualiza-se o tempo com a ajuda da compreensão do domínio espacial. Esse entendimento ocorre pelo acúmulo de vários esquemas de imagem relacionados a 'caminho', assim como os esquemas de imagem 'movimento', 'força' e 'balanço'. Esses esquemas de imagens relacionados são muito importantes para a compreensão do passar do tempo (e do passar da música). No esquema de imagem 'caminho', por exemplo, cria-se, por meio da experiência corpórea, a sensação de que o futuro está 'à frente', ou seja, à medida que caminhamos 'para frente', avançamos para o futuro. Também compõem a compreensão do esquema caminho as forças que se experimentam nos deslocamentos corpóreos.

Johnson categoriza sete das mais comuns estruturas de força que operam nas experiências com movimento físico ou com movimento de objetos: a) compulsão – consiste nas forças que movem os seres humanos, por exemplo, o vento, a correnteza ou as multidões em movimento; b) bloqueio – barreira natural ou artificial que impede o movimento, por exemplo, o posicionamento de móveis para bloquear os primeiros movimentos das crianças; c) forças contrárias – ações que vão na direção contrária ao movimento, como as colisões; d) desvios – ocorrem quando um sentido de força é desviado (por algum motivo) para uma ou mais direções; e) remoção de obstáculos – consiste na desobstrução do caminho, possibilitando o movimento, por exemplo, porta ou portões que se abrem e permitem a passagem das pessoas; f) capacitação de forças – é a experimentação física do emprego de forças desproporcionais para realizar determinada ação; g) atração – ocorre no fenômeno do magnetismo (1987, p.45,46,47). Todas essas estruturas de forças são oriundas das primeiras tentativas de movimento e/ou manipulação de objetos.

Johnson e Larson explicam que essas duas concepções metafóricas do tempo são fundamentais para a compreensão do movimento metafórico da música para frente, visto que, "se o domínio fonte para o movimento musical for o movimento espacial, então as formas como aprendemos sobre o movimento espacial e físico são cruciais no modo como concebemos o movimento musical" (2003, p. 68). Os autores identificam três formas de aprender sobre o movimento: a) observando objetos em movimento; b) movendo o corpo; c) percebendo o corpo sendo movidos por forças.

Note que todas essas (três) experiências fundamentais e arraigadas de movimento são, em grande parte, não conceituais e pré-reflexivas, contudo, proporcionam um amplo conhecimento físico (corpóreo) sobre movimento. Por exemplo, ao observar objetos em movimento e/ou movermo-nos de um ponto a outro ao longo dos caminhos, desenvolvemos nosso senso de locomoção (...) (2003, p.69)

Existe, desde a mais tenra idade, a experimentação física com o movimento do corpo e de objetos (como carros de brinquedo, bicicletas, bonecas, bolas), assim como a observação das características motoras desses objetos, dependendo das forças que neles se aplicam. É esse conhecimento corpóreo e experimental, denominado esquema de imagem, que se carrega quando da conceituação do domínio fonte (movimentos físicos), conectado ao domínio alvo (movimento musical) através de um sistemático mapeamento metafórico (2003, p.69).

Considerando as duas conceptualizações metafóricas do tempo (O TEMPO MOVE-SE e O TEMPO PAISAGEM), os autores apresentam duas conceituações do movimento musica.:

a) A música desloca-se para frente e o observador estático (ouvinte) a observa (ouve), deslocando-se. Essa metáfora gera, entre outras, as seguintes expressões: ‘aqui vem a recapitulação’, ‘a música ficou rápida aqui’. Esta seria a metáfora do movimento musical que se relaciona com a metáfora O TEMPO MOVE-SE, a qual pode ser conceituada como A MÚSICA MOVE-SE (*MOVING MUSIC*). Nesse caso há um mapeamento que

define uma de nossas formas mais influentes e disseminadas de pensar sobre o movimento musical, pois, como importamos algumas das vinculações lógicas do domínio fonte dentro de nossa experiência com o domínio alvo, a lógica metafórica do movimento musical é baseada na lógica espacial do movimento físico (2003, p.69)

Minha primeira impressão sobre movimento metafórico, personificação e música se aproximava dessa abordagem, em que a música é percebida como uma entidade personificada, movendo-se no tempo. O mapeamento entre os domínios nesta metáfora pode ser exposto como ilustra a Figura 6.

Figura 6 – Quadro com o cruzamento de domínios da metáfora A MÚSICA MOVE-SE

Metáfora A MÚSICA MOVE-SE	
Domínio fonte (movimento físico)	Domínio alvo (música)
Objeto físico	Evento musical
Movimento físico	Movimento musical
Velocidade do movimento	Tempo (andamento)
Localização do observador	Evento musical no presente (naquele instante)
Objetos na frente do observador	Eventos musicais futuros
Objetos atrás do observador	Eventos musicais passados
O caminho do movimento [path of motion]	Passagem ¹⁸ musical
Ponto inicial/final do movimento	Início/final da passagem
Interrupção temporária no movimento	Pausa, cesura
O movimento de repetir algum trecho do caminho	Repetição, recapitulação
Forças físicas (inércia, gravidade e magnetismo)	Forças musicais ¹⁹ (inércia, gravidade e magnetismo).

Fonte: Artigo "Somethings in the way she moves", de Johnson e Larson

b) O ouvinte desloca-se 'dentro' da música, como se ela fosse um caminho ou uma paisagem. Expressões como: 'quando chegarmos ao compasso 57, veremos como a dissonância foi resolvida', 'deixe-me ver onde estamos nesse segundo movimento', exemplificam essa metáfora. Nesse caso, há relação entre essa conceituação da música e a metáfora OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou o TEMPO PAISAGEM. Nessa metáfora, o ponto em que o observador (em movimento) está corresponde ao ponto em que o ouvinte está naquele exato instante da audição, logo o que já foi ouvido naquela música corresponde a pontos já percorridos no caminho (passado) e, conseqüentemente, aquilo que ainda será

¹⁸ O termo 'passagem' musical corrobora a conceptualização metafórica do movimento musical com o domínio movimento físico.

¹⁹ Na página 73 do referido artigo, os autores citam trabalhos realizados sobre forças musicais. Eles conceitualizam três diferentes forças em música: Inércia, gravidade e magnetismo, associando-as às características da melodia tonal.

ouvido corresponde a pontos do caminho que ainda não foram percorridos (futuro). Johnson e Larson denominam essa metáfora PAISAGEM MUSICAL (*THE MUSICAL LANDSCAPE*).

O mapeamento metafórico entre os domínios ocorre como evidenciado na Figura 7.

Figura 7 – O cruzamento entre domínios da metáfora PAISAGEM MUSICAL

Metáfora PAISAGEM MUSICAL	
Domínio fonte (espaço físico)	Domínio alvo (música)
Viajante	Ouvinte
Caminho total percorrido	Obra musical
Local onde o viajante está no caminho	Momento da música que o ouvinte está
Localização do observador	Evento musical no presente (naquele instante)
O caminho já percorrido	O que já foi ouvido
O caminho restante a ser percorrido	O que será ouvido
Segmentos do caminho	Segmentos da forma musical
Velocidade do viajante	Andamento musical

Fonte: Artigo "Somethings in the way she moves", de Johnson e Larson

Na conceptualização metafórica da música como uma paisagem, observam-se duas perspectivas: a do participante e a do observador. Na perspectiva do observador, a paisagem musical é vista de fora. Segundo os autores, essa é a perspectiva mais utilizada pelos músicos, quando analisam uma partitura, a qual é, dessa forma, vista "metaforicamente como a representação abstrata de um caminho através do espaço musical" (2003, p. 73). As mesmas expressões usadas na outra perspectiva (a do participante) podem igualmente ser usadas, embora a diferença seja de, nesse caso, a visão sobre o cenário musical ser completa.

Na perspectiva do participante, o ouvinte é metaforicamente um viajante percorrendo o caminho que representa a música, ou seja, está na peça. Os pontos do caminho metafórico que o participante percorre representam o que é ouvido naquele instante. Nessa perspectiva, o ouvinte pode 'se aproximar do refrão', indicar os pontos em que determinado instrumento 'entrou', como se fossem pontos geográficos de um caminho.

Dentro desta estrutura de paisagem, a repetição é traçada comparativamente ao movimento. Em música alguém pode repetir o mesmo caminho, mas sempre em um momento diferente do evento musical original. Contudo, a experiência de repetir o mesmo percurso musical é tão forte que é possível experimentar a sensação de pensar que está novamente naquela fração de tempo. Esse entendimento experimental metafórico não pertence somente à música. Diz-se, por exemplo, 'Oh não, é segunda-feira novamente' ou 'ai vem a semana de novo', com um senso de algo na 'segunda-feira' (ou na 'semana') que já foi experimentado possa se repetir (2003, p. 72)

No artigo “Forces, containers, and paths: the role of body-derived image schemas in the conceptualization of music”, Janna Saslaw analisa o conceito de modulação proposto por Hugo Riemann, mais precisamente a linguagem metafórica com que esse autor trata o conceito do livro *Systematic study of modulation as a foundation for the study of musical form*²⁰, de 1887. Centrado nos esquemas de imagem propostos por Johnson, o artigo aborda a modulação em termos dos seguintes esquemas de imagem: perto–longe, caminho, início–caminho–final, recipiente. Como explica Saslaw, “no decorrer do livro, as ideias de Riemann mostram evidências de diversos esquemas de imagem sinestésicos” (SASLAW, 1996, p. 222).

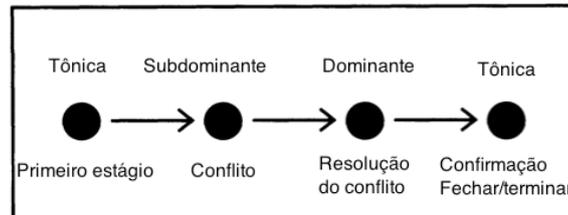
Dois esquemas de imagem relacionados às metáforas orientacionais são importantes na abordagem de Riemann: perto–longe e início–caminho–final. Na visão de Riemann, a progressão harmônica é, em geral, a expansão de formações cadenciais, sendo que progressões mais simples representam um caminho curto que tem a tônica como início e fim, representando um tipo de movimento para frente e circular. Na abordagem de Riemann, e que está presente em várias abordagens harmônicas posteriores, as funções harmônicas mais relacionadas à tônica, como os tons vizinhos, estão metaforicamente mais próximas. Nas progressões harmônicas mais complexas, como modulações menos relacionadas à tônica, o caminho é mais longo, ou seja, funções harmônicas menos associadas à tônica exigirão um trajeto maior para que seja possível o retorno à tônica.

Referindo-se às fórmulas cadenciais como estágios (*stations*), Riemann utiliza conceitos metafóricos associados às funções harmônicas, como: primeiro estágio, conflito, resolução de conflito, confirmação. Isto levou Saslaw a formular a seguinte metáfora: PROGRESSÃO CADENCIAL É CONFLITO E RESOLUÇÃO. A autora sintetiza o esquema de imagem início–caminho–final com a metáfora

²⁰ *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre.*

PROGRESSÃO CADENCIAL É CONFLITO E RESOLUÇÃO, como explicitado na Figura 8.

Figura 8 – Esquema de imagem início-caminho-final + a metáfora PROGRESSÃO CADENCIAL É CONFLITO E RESOLUÇÃO



Fonte: Adaptado do artigo “Forces, Containers, and Paths: The role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music” de Janna Saslaw

Dessa forma, o movimento que conduz a música para frente está relacionado, em grande parte, com o papel motriz com que cada função alinha-se na harmonia tonal, sendo que o conjunto de progressões que compreende a música representa jornadas cuja duração depende de sua complexidade harmônica. Outra implicação metafórica, associada com movimento e abordada por Saslaw, é o entendimento que acordes e cadências representam recipientes. De tal modo, os estágios, proferidos por Riemann são recipientes (zonas, estados, demarcações) e o movimento metafórico abordado é uma espécie de viagem entre esses estágios, aqui representada pelo esquema de imagem início–caminho–final. Sobre essa conceitualização, a autora comenta:

Quando Riemann fala em deixar e retornar à tônica, ele está usando um mapeamento metafórico convencional entre o domínio fonte ‘caminho’, representado pelo esquema sinestésico início-caminho-final, com os domínios da progressão harmônica e modulação. Esses mapeamentos são convencionais ainda hoje. Tente imaginar falar em progressão e modulação sem falar em ir e retornar. Contudo, quando Riemann diz que o retorno nos conduz ao lar, amenizando (*smoothing*) o caminho que desejamos percorrer, ele está estendendo o domínio fonte ‘caminho’ de uma forma não convencional. Criando uma nova metáfora: RETORNO É UM CAMINHO AMENO (RETURN IS A SMOOTH PATH), ou talvez em sua implicação, MODULAÇÃO É UM CAMINHO ACIDENTADO (MODULATION IS A BUMPY PATH). Novas metáforas baseadas no esquema início-caminho-final são comuns na literatura teórica²¹ (1996, p. 229).

²¹ A autora cita exemplos dessas novas metáforas adotadas por Schoenberg, Webern e Schenker.

2.1.2 A música e as metáforas ontológicas (de recipiente e substância)

No âmbito desta tese, elocubrei sobre alguns conceitos metafóricos da música que estão conectados com as metáforas ontológicas de recipiente e substância: neles a música é percebida com uma espécie de recipiente que retém uma substância com características específicas. Nesse caso, A MÚSICA É UM RECIPIENTE geraria duas metáforas: O TIMBRE É UMA SUBSTÂNCIA COLORIDA e A TEXTURA É UMA SUBSTÂNCIA PALPÁVEL (OU PERCEPTÍVEL).

Vários são os mapeamentos realizados entre os domínios da música e da cor, as quais poderiam ser expressas, por exemplo, como A MÚSICA É UM RECIPIENTE FORMADO POR UMA SUBSTÂNCIA COLORIDA. O termo cromático seria o resultado direto do mapeamento entre escalas musicais e escalas de cor. Tom e tonalidade são também resultado desses mapeamentos e muito recorrentes na compreensão de alguns fenômenos musicais. É, no entanto, a metáfora O TIMBRE É UMA SUBSTÂNCIA COLORIDA que vou me ater. No estudo da orquestração, ou quando a elucidação orquestral é o foco de análise, o uso da metáfora substância colorida encontra repercussão. Metáforas como colorido orquestral, palheta orquestral ou menos/mais colorido são recorrentes na análise de timbres. Os prefixos homo e hetero são importantes para a compreensão de que o timbre, assim como a cor, tem graduações, sendo homogêneo o resultado de timbres com características similares (menos colorido) e heterogêneo o resultado de timbres dissimilares (mais colorido). Em “Instrumentation/orchestration” de Alfred Blatter, no subitem “The use of Instrumental Color - Colorful Versus Less colorful”, o autor comenta que o conceito de colorido é relativo e depende do contexto (1980). Por exemplo, um clarinete pode ser considerado colorido em uma combinação com quarteto de cordas e, em outro contexto, em uma instrumentação com o naipe de clarinetes, pode ser considerado menos colorido.

Por se tratar de um transtorno em que a percepção de um sentido particular interfere em outro sentido, resolvi desconsiderar os inúmeros casos de sinestesia relacionados à audição musical. As sinestias que ocorrem com mais frequência são aquelas que desencadeiam percepções visuais conectadas à audição de sons. No entanto, em dois compositores, Alexander Scriabin e Olivier Messiaen, essa condição especial influenciou a composição de diversas obras que se conectam à visualidade. O compositor russo chegou a elaborar um esquema que conecta o ciclo

de quintas com determinadas cores e um instrumento de teclas²² que projetava cores numa espécie de tentativa de gerar no ouvinte uma experiência sinestésica artificial. De forma explícita, Messiaen mencionava nos títulos de suas obras palavras como cor e luz. Como exemplos, cito: “Chronochromie” (1959/60) e “Couleurs de la cité céleste” (1963). Em seus escritos, Messiaen afirmou que na obra para órgão “Vingt regards sur l’Enfant Jésus”, o V movimento está associado com azul-violeta, o XIII com laranja, roxo e um pouco de azul. Em outras ocasiões, o compositor francês comentava sobre as cores que experimentava na audição das peças de outros compositores.

No conceito metafórico A TEXTURA É UMA SUBSTÂNCIA PALPÁVEL (OU PERCEPTÍVEL), a própria escolha do termo textura leva à compreensão desse fenômeno musical com o auxílio do sentido tátil e, por conseguinte, do conceito de palpável. Os prefixos homo e hetero também ocorrem aqui e estão relacionados às quantidades de funções distintas superpostas, em que homogêneo corresponde à quantidade mínima de funções distintas e simultâneas – ou homofonia, e heterogêneo ou heterofonia corresponde a uma quantidade maior de funções distintas e simultâneas. Embora não correspondam a experiências ‘palpáveis’, os termos metafóricos vinculados à densidade das substâncias são constantemente associados à textura. Expressões como textura rarefeita e trecho de maior densidade orquestral são comumente utilizadas. Termos como massa sonora, nuvem sonora, estratificação corroboram a ideia de que o conceito de textura é parcialmente estruturado pela metáfora de substância palpável (ou perceptível).

Duas questões são importantes nessas reflexões sobre recipiente e substância. A primeira delas é o resultado da seguinte constatação: a textura, por ser uma propriedade musical relacionada a vários outros parâmetros, não pode ser dissociada de timbre, dinâmica ou mesmo comportamento rítmico. Deixo aberta, portanto, para outras investigações a possibilidade de que uma análise em que a mesclagem conceptual possa ser utilizada. Mesmo assim, a compreensão metafórica dos parâmetros textura e timbre é distinta por necessitar de domínios conceptuais distintos. A textura é vinculada a domínios oriundos da experimentação tátil e o timbre, da experiência visual.

²² *Clavier à lumières.*

A segunda questão pode ser assim exposta: reduzir a música, com toda a sua riqueza e complexidade, a um recipiente pode parecer inadequado. Cabe esclarecer, entretanto, que o objetivo é exemplificar que, em determinados e específicos recortes, a textura e o timbre são entendidos metaforicamente. Como esse trabalho é, em grande parte, dedicado à compreensão metafórica da música, julguei relevante apresentar essas peculiaridades como parte do escopo estudado nesta tese. Esse esclarecimento aplica-se também aos comentários sobre a compreensão da música como contendo interior e exterior.

2.1.3 A música personificada

No contexto musical, a metáfora ontológica de personificação indica um processo no qual a música é entendida como uma entidade autossuficiente. Como consequência desse entendimento, verificam-se três aspectos: a) apresentar forma com interior e exterior; b) deslocar-se no tempo com velocidade variável; c) apresentar duração finita. A conjectura de que essa entidade é corpórea e desloca-se no tempo implica a atribuição de conceitos metafóricos orientacionais: à frente/atrás e dentro/fora. Este último é relacionado ao entendimento de que determinadas estruturas estão ou na superfície (na epiderme), ou submersas na textura. Na textura polifônica, por exemplo, é comum entender que as vozes mais agudas estão na superfície, enquanto as vozes mais graves estão submersas no interior do corpo. Um exemplo de personificação e também da metáfora A MÚSICA É UM RECIPIENTE, é encontrado no livro “Memórias de um pierrô lunar”, na crônica de mesmo nome, de Celso Loureiro Chaves. Sobre a peça de Arnold Schoenberg e seu processo de estudo, Chaves comenta:

Enquanto esta tarefa começava a ser deslindada, outra mais árdua se preparava: tocar a própria peça. Desta vez, minha relação ao *Pierrot Lunaire* foi de intenso interesse: eu estava tendo a chance de ver “por dentro” (aspas do autor) um dos alicerces do modernismo do século XX (...) (CHAVES, 2006 p. 194).

A compreensão orientacional à frente/atrás, concomitante com a personificação da música, também pressupõe que essa entidade desloca-se no tempo. O entendimento convencional dá conta de que há um deslocamento para frente, sendo essa compreensão orientacional muito utilizada na descrição musical.

Por exemplo, a música direciona-se para determinado ponto, como ocorre na compreensão de movimento harmônico, proposto na abordagem de Riemann. Embora sejam mais comuns os casos de compreensão em que o deslocamento da entidade ocorre para frente, existem casos em que a música ‘desloca-se’ para trás, entre os quais a técnica de retrogradação e os diversos exemplos da música eletroacústica, nos quais uma amostra é ‘colada’ ao contrário.

Existe algo de inescapável no entendimento metafórico de que a entidade corpórea desloca-se no tempo para frente: ela, a música, tem uma duração ou um ciclo de vida. Desse modo, pode variar entre os, aproximadamente, 29 segundos do quarto movimento das “Cinco peças para orquestra, *opus* 10” de Webern, e as, aproximadamente, seis horas do “Quarteto de cordas n^o 2” de Morton Feldman.

Devido à compreensão metafórica de que a música é uma entidade viva, há uma série de associações entre música e regularidade de pulsações e movimentos nos seres animados, por exemplo, andamento (e suas classificações: largo, andante, presto), batimento, pulso, duração, tempo. Está implícito, nesta concepção, o desdobramento de que andamentos e batimentos podem ter velocidades variáveis.

Se a música pode ser entendida, em alguns aspectos, como uma entidade corpórea, é plausível compreender que a música é uma entidade com forma. O conceito de forma implica que a entidade tem partes com características e funções distintas. A forma pode estar relacionada com a quantidade de partes contrastantes (binária, ternária); ou com a distribuição e as características dessas partes (forma rondó); ou com a relação dialética entre as partes (forma sonata); ou com o entendimento dos processos formais, como na fuga, na qual não é a quantidade nem a dialética entre as partes que importam e sim algumas características organizacionais.

A função dos segmentos da entidade também é importante delimitadora da forma. A introdução ou prelúdio, por exemplo, corresponde ao segmento inicial com a função de apresentar ideias. A transição corresponde ao segmento formal com a função de conectar duas partes. Várias classificações formais estão vinculadas a funções específicas.

Um termo denotativo da compreensão musical vinculado à forma é *coda*, que se refere a um segmento final com diversas funções conclusivas. A tradução literal do termo corresponde à cauda de um animal. Em minha peça “Cavalo Ferido”, para órgão solo, de 2003, inspirada na escultura de mesmo nome de Vasco Prado, a

estrutura formal da música interpreta as partes da escultura. Cabeça, pescoço, tronco e rabo (coda). Reconheci, na ocasião, que a configuração do corpo do cavalo era passível de representação musical: cabeça (introdução ou prelúdio); pescoço (transição); tronco (desenvolvimento) e rabo (coda).

2.2 NÍVEL SEMÂNTICO

Parto do pressuposto que a música tem um potencial narrativo intrínseco, ou seja, suas estruturas compõem-se de direcionamentos, ápices, rarefações, rupturas e inúmeras outras características musicais que são, geralmente, interpretadas pela percepção humana. Na história da música, muitos desses recursos foram codificados em um vasto repertório de significados. As vinculações entre as tonalidades e os afetos ou as conexões entre a instrumentação e alguns caracteres são exemplos dessa habilidade ou necessidade humana de atribuição de sentido. Kramer, por exemplo, diz que a “o entendimento musical em termos ‘puramente musicais’ morreu com o século XX. Seu fantasma continua perambulando, mas, como qualquer fantasma, é insubstancial” (2010, p. 20). Ele completa: “não há obras musicais separadas dos significados que elas evocam ou inventam”.

Considerando as relações entre semântica e música, destaco dois posicionamentos: a. o significado em música é estritamente decorrente da análise das estruturas musicais; b. o significado em música decorre das relações entre estruturas musicais e elementos extramusical. Nicholas Cook (2001), no artigo “Theorizing musical meaning”, classifica esses dois posicionamentos como formalista e construtivista-social. O primeiro grupo focaria exclusivamente aspectos estruturais e formais e, o segundo, de uma maneira ou de outra, entenderia que o significado de obras musicais é construído socialmente. Leonard Meyer (1956), no livro “Emotion and meaning in music”, denomina esses dois grupos como absolutistas e referencialistas, pois, como sintetiza Oliveira:

(...) as teorias absolutistas entendem a música por suas próprias estruturas, podendo ou não negar a existência de emoções manifestas na escuta musical e desinteressados em qualquer aspecto extramusical; as segundas entendem a música na perspectiva da representação das emoções humanas ou de eventos quaisquer de natureza extramusical (2010, p. 6).

Segundo Oliveira, a escolha pelo termo ‘absolutista’ ao invés de formalista deve-se ao conceito de música absoluta, que emerge no século XIX. O grande responsável por sua divulgação foi Hanslick, em seu livro “Do belo musical”, publicado originalmente em 1854, no qual postula que o belo musical não é fenômeno ou propriedade natural; a música deve ser entendida em seus próprios meios, nem por reduções naturalistas, nem por analogias linguísticas (OLIVEIRA, 2010 p.27). Não se pode perder de vista que “a ideia da música como representação ou mesmo estimulação dos sentimentos era tão forte e tão amplamente aceita, chegando mesmo a parecer autoevidente para alguns, que foi necessário um esforço bastante intenso e focado para se estabelecer uma oposição teórica a este respeito” (2010 p. 26).

Esta tese considera aspectos relevantes dos dois posicionamentos. A análise das estruturas musicais sob o ponto de vista do compositor é, portanto, relevante neste trabalho. No entanto, vejo que somente essa perspectiva não dá conta das possibilidades interpretativas que a música suscita. Os elementos extramusicais também entram no processo de significação, na medida em que complementam a compreensão das estruturas musicais.

Ao considerar o sistema conceptual humano e a teoria contemporânea da metáfora, percebo que o processo de significação da música pode ocorrer tendo a música como o domínio alvo e como domínio fonte, uma história ficcional de qualquer ordem. Em consequência disso, decorrem cruzamentos de mapeamentos de domínios. Tais conexões dão origem a expressões como: OS INSTRUMENTOS SÃO PERSONAGENS; OS INSTRUMENTOS SÃO ATORES ou os temas são apresentados; chegando ao ápice da música; determinado instrumento respondeu a outro. Esses conceitos metafóricos, sob certos aspectos, conectam-se com a referida metáfora do canal, posto que, em uma adaptação em música, a metáfora do canal consistiria em:

1. as ideias (significados) são objetos;
2. as estruturas musicais são recipientes;
3. a comunicação consiste em um envio.

Nessa perspectiva, as estruturas musicais são associadas a recipientes portadores de significados que podem ser transmitidos aos ouvintes. Ao levar em conta que A MÚSICA NARRA UMA HISTÓRIA ou A MÚSICA É UMA HISTÓRIA

FICCIONAL, ou seja, que as estruturas musicais remetem a estruturas narrativas, o ouvinte pode estabelecer conexões entre a música e as histórias de seu repertório cultural. Essa estratégia pode ser uma poderosa ferramenta na construção de significados. Robert Adlington aproxima música e narratividade, as associando a eventos complexos, que são entendidos em termos do citado esquema de imagem início–caminho–final, considerando que esses eventos complexos têm estágios iniciais (início), uma sequência de estágios intermediários (caminho) e um estágio final ou objetivo final (final) (2003, p. 304).

Como aluno de Doutorado em Composição no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participei da disciplina “Seminário de Análise e Composição”, ministrada pelos professores Dr. Antônio Carlos Borges Cunha e Dr. Celso Loureiro Chaves. Como uma das atividades propostas, os quatro alunos matriculados foram solicitados a apresentar uma composição que deveria ser analisada pelos colegas e pelo próprio compositor. Para atender à solicitação, apresentei a partitura de “Ganimedes”. Para fins de análise, utilizo, no presente estudo, excertos de dois textos apresentados por colegas na ocasião. O primeiro deles²³ exemplifica a metáfora por personificação A MÚSICA NARRA UMA HISTÓRIA²⁴ ou A MÚSICA É UMA HISTÓRIA.

Na mitologia grega, Hebe é filha de Zeus, o Deus dos Deuses, com a Deusa Hera. Cabia a Hebe a função de servir o néctar aos Deuses, durante os encontros que estes realizavam. Certo dia, um infortúnio fez com que Hebe caísse com sua jarra durante uma destas reuniões, fato que aborreceu seu pai Zeus, que logo a destituiu de tal serviço. Fez-se necessário a partir de então, a presença de um novo serviçal para tal função. Zeus iniciou a busca quando num momento em que da janela de seu palácio observava a Terra e os mortais que nela habitam, percebeu um belo rapaz que lhe chamou a atenção por sua imensa beleza. O rapaz chamava-se Ganimedes, filho do rei da Troada, que apesar de sua falta de condição, também era pastor. Atraído por tamanha beleza, Zeus logo decidiu que Ganimedes seria um bom serviçal junto aos Deuses no Olimpo. Chamou então sua Águia para que esta raptasse o belo rapaz e o trouxesse a Ele. No mesmo instante a Águia arremessou-se à Terra para cumprir a ordem que lhe fora dada. A peça *Ganimedes* para dois pianos, do compositor Carlos Soares, parece representar exatamente este último ponto da lenda grega, ou seja, o rapto de *Ganimedes*. (ROSADO, 2014, p.1)

Na sequência do texto transcrito, Clairton Rosado propõe conexões entre momentos específicos da música com o “Rapto de Ganimedes”. O autor utiliza

²³ “Rapto de Ganimedes”, de Clairton Rosado.

²⁴ O segundo texto é comentado na seção 8.2.

expressões como: ‘tema de Ganimedes’, ‘motivo do anúncio’, ‘parece representar o início de uma maior aproximação da Águia de Zeus a Ganimedes’ Observa-se a tentativa do autor de interpretar a música através da mitologia. O fato de não ter, em nenhum momento, buscado na mitologia fontes extramusicais para compor a peça não significa que esta interpretação seja inválida, pois, como explico no início do texto, admito a existência de vários significados plausíveis em uma obra musical. Assim, não coloco o compositor em uma posição privilegiada em relação a outros ouvintes na geração de significados. Na proposição de uma interpretação textual da peça “Ganimedes”, Rosado usou a metáfora A MÚSICA NARRA UMA HISTÓRIA ou A MÚSICA (“GANIMEDES”) É UMA HISTÓRIA MITOLÓGICA.

A ideia de construção de interpretações ficcionais que conectam as características da música com elaborações extramusicais, supostamente naturais em alguns ouvintes, podem auxiliar na compreensão do processo de significação da música em termos intersemióticos. Kramer admite que não existe possibilidade de se definir um significado absoluto em música. Entretanto, “esta singularidade da metáfora (matéria prima das estruturas metafóricas) é ao mesmo tempo um defeito e uma virtude, pois, analogamente, um texto literário também dispõe de uma dimensão de opacidade não discursiva” (HARTMANN; SILVEIRA, 2013, p.6).

Reconhecer que a música não conta histórias não inviabiliza que o ouvinte o faça, bem como não inviabiliza que o intérprete possa criar mecanismos extramusicais de narrativa e, muito menos, que o compositor possa se colocar nesse projeto de recontar e ressignificar a própria música, por meio de imagens poéticas, metáforas e interpretações ficcionais.

Uma revisão da narratologia em música foi feita por Bruno Ângelo em sua tese “Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional”, motivada pela seguinte explicação de Nattiez:

Eu tentei (...) demonstrar que, em si, e em oposição a muitas formulações linguísticas, música não é uma narrativa, e que qualquer descrição de suas estruturas formais em termos de narratividade não é mais do que uma metáfora supérflua (NATTIEZ, 1990a, p.257 apud ANGELO, 2014, p.89).

Esse excerto foi extraído de um artigo de Nattiez, cujo título pode ser assim traduzido: “Pode-se falar de narratividade em música?” Ângelo apresenta uma rede de posições contrárias e favoráveis à ideia de Nattiez, bem como trabalhos sobre a capacidade de a música narrar ou não suas possibilidades semânticas e seus

enlaces com a metalinguagem. Segundo Ângelo, “a despeito do argumento de Nattiez, ou com a sua ajuda, estudos sobre narratividade em musica se multiplicam a partir de então, mais intensamente nos últimos anos” (2014, p.89). A resposta do autor para o título do artigo, jocosa em sua feitura, merece destaque: “Minha resposta antes proposta para a pergunta de Nattiez – Não. E daí?” (ANGELO, 2014, p. 96).

Eis minha posição, nesta tese: a música, por si²⁵, pode narrar uma história? Não. Isso não impede que o ouvinte perceba e crie narrativas, faça conexões, ressignifique e compreenda o fenômeno musical, utilizando metáforas, metalinguagem e narrativas. Isso não significa, como explano a seguir, que a música pertença a uma categoria inferior no estabelecimento de significados. Pelo contrário, há na música uma amplitude de significados que extrapola o alcance das palavras.

Mark Johnson, no livro *The meaning of the body*, apresenta alguns aspectos do significado em música na Filosofia da Arte. Um dos grandes obstáculos, nesse contexto, segundo o autor, é a compreensão recorrente de que somente a linguagem contém significado, ou seja, para que a música possa transmitir significados necessitaria ser posta na condição de linguagem. Dessa discussão surge uma metáfora de grande repercussão: A MÚSICA É UMA LINGUAGEM. “Essa metáfora dá vazão a termos como *ideias musicais*, *sentenças musicais*, *propostas [propositions]*, *pontuação*, *questões musicais* e outras frases quase-linguísticas (JOHNSON, 2007, p. 235).

No entanto, a metáfora A MÚSICA É UMA LINGUAGEM revela problemas que são centrais na visão desse autor sobre significado e sobre significado em música: a) a acepção tradicional de que o significado é essencialmente referencial. Sob essa ótica, a música, por não possuir um significado referencial substancial, sai empobrecida; b) a metáfora A MÚSICA É UMA LINGUAGEM parece insuficiente para abranger toda a gama de significados e sensações que a música desperta em alguns ouvintes.

Segundo Johnson, a inadequação da metáfora A MÚSICA É UMA LINGUAGEM conduz para sua tese central de que a música direciona para um tipo

²⁵ A utilização do termo “por si” não implica assumir ou concordar com o nível neutro proposto por Nattiez. Pelo contrário, apenas exponho o descompasso que pode haver entre as intenções narrativas do compositor e a apreensão do ouvinte.

de significado mais profundo, relacionado com a fluidez da experiência humana, com o sentimento e o pensamento presentes nas formas corporificadas (2007, p. 236). Ou seja, para o autor, a referencialidade do significado não contempla sua amplitude, o significado também está nas sensações corpo/mente, corpo/emoção que a música suscita em vários ouvintes. Dessa forma, se é movido pela música. A combinação de seus parâmetros repercute em uma experiência corporificada de significado. Nessa perspectiva, “somos movidos corporalmente, emocionalmente e qualitativamente (2007, p.236)”.

Não entro nos detalhes do conceito de Johnson sobre a extensão do significado em música, mas compartilho esse estranhamento do autor perante a metáfora A MÚSICA É UMA LINGUAGEM, pois sempre cogitei que o termo significado deveria ser ampliado ou realocado para se adequar à profundidade da experiência musical. Por esse motivo, utilizo as luas de Júpiter como metáforas para as músicas; utilizo fragmentos poéticos para significar características marcantes das peças e, por meio da divulgação das cenas/ações para o ouvinte, pretendo instigá-lo a criar narrativas que abranjam suas sensações corporais, imaginativas e emocionais.

Levando em conta os elementos extramusicais que influenciaram o processo composicional e pós-composicional, proponho uma possível interpretação de minha música através das seguintes metáforas: a) AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER; b) AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PEÇAS E O PROCESSO COMPOSICIONAL

Os primeiros materiais que dariam origem a “Calisto” e “Io” foram compostos entre 2010 e 2011, quando ainda não havia conexão entre os esboços musicais e as luas de Júpiter. As motivações iniciais foram a retomada da prática da composição musical, depois de alguns anos dedicados à docência, e a realização de um ciclo de pequenos estudos seriais para piano, com o objetivo de aprofundar o conhecimento e o uso da técnica. Foi igualmente importante a atuação no Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas²⁶, em especial por acompanhar os trabalhos de colaboração entre o compositor e professor Dr. Rogério Tavares Constante e as pianistas Joana Cunha de Holanda e Lucia Cervini.

Havia, naqueles estudos, características expressivas que foram incorporadas ao meu trabalho, podendo ser observadas nas peças aqui reunidas: a) repetição obsessiva de estruturas geradas ou parcialmente estruturadas pela série, aliadas a pequenas variações que desestabilizam a percepção dessas repetições. Chamo essas resultantes de repetições ou repetições variadas de unidades estruturais reconhecíveis (ou R/RV-UER); b) inclusão lenta e gradual de novas classes de notas e de intervalos na textura que se descortina, formando assim novas estruturas obsessivas, sendo as camadas texturais resultantes dessa prática chamadas, neste trabalho, de adensamento de camadas texturais.

Depois de um período de trabalho, essas duas peças foram abandonadas por algum tempo. Nesse ínterim, assisti a um documentário sobre as luas dos planetas do sistema solar, apresentando suas características mais marcantes. Em especial, as luas de Júpiter capturaram minha atenção. Recordo que fiquei surpreso com as consideráveis diferenças entre elas e com a beleza das imagens apresentadas. Havia fotografias tiradas pelas missões espaciais que visitaram Júpiter e pelo telescópio espacial Hubble, bem como algumas representações artísticas divulgadas pela própria NASA. Assisti a esse programa em duas ocasiões. Desde a primeira vez, considerei que seria interessante compor peças inspiradas nessas luas²⁷.

²⁶ Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas. Grupo de música, pesquisa e extensão cuja finalidade é executar, divulgar e estudar as manifestações da música contemporânea em suas mais variadas configurações.

²⁷ Nas pesquisas que realizei para as composições e para a realização desse trabalho, não encontrei o nome do programa nem do canal que o veiculou.

Portanto, nos casos de “Calisto” e “Io”, a concepção das peças e mesmo seus materiais introdutórios surgiram antes da vinculação com as luas. Por causa desse programa e das características das luas, escolhi o título “Calisto” ligando a insistência da nota Bb5, que caracteriza e perpassa toda a peça, com a imutabilidade geológica da lua e o título “Io” ligando velocidade, insistência e instabilidade da peça com a intensa atividade vulcânica da lua.

Com as peças “Ganimedes” e “Europa”, para dois pianos, a associação com a imagética das luas é anterior ao início da composição. As primeiras vinculações entre as músicas e as luas podem ser assim resumidas: a) “Ganimedes”: o ambiente gélido e as paisagens da lua resultariam em uma música lenta e com mudanças graduais; b) “Europa”: o oceano salgado no interior da lua poderia, segundo vários cientistas, ser um dos locais mais propícios para a descoberta de vida no sistema solar²⁸. Provavelmente, também segundo cientistas, essa vida seria simples, formada por micro-organismos. A ideia de vida, no interior da lua, influenciou a criação de uma música veloz, insistente e obsessiva.

Essas foram, nas etapas iniciais do processo de composição, as vinculações entre as características marcantes das luas e as peças. Ressalto que as luas sugeriram ambiências, imagens poéticas e atmosferas psicológicas nas quais as músicas se descortinaram. No entanto, todas as tomadas de decisão ocorreram pensando em questões puramente musicais e foram estruturadas no senso de equilíbrio interno que cada compositor desenvolve com a prática.

Neste trabalho, as luas foram utilizadas em duas etapas, para cada uma delas recorri a uma metáfora. A primeira refere-se à importância das luas no início do processo de composição das quatro peças e poderia ser expressa como: AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER. A segunda e mais relevante etapa é posterior à escrita das partituras. Nela as luas serão retomadas como recurso na construção de interpretações ficcionais e da consequente ressignificação das peças. Na etapa pós-composicional, as luas são vistas metaforicamente: AS PEÇAS PARA PIANO

²⁸ Nas pesquisas sobre as luas, constatei que há comprovação de oceanos sob a crosta de gelo da superfície de Calisto e Europa. Recentemente, a Nasa divulgou que Ganimedes também possui um oceano interno. A probabilidade que haja vida nas luas é motivo de especulação entre os cientistas que as estudam, porém é em Europa que repousa a maior expectativa da comunidade científica para a presença de vida.

“CALISTO”, “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS. Criei para cada peça uma cena/ação que corresponde à totalidade da música. Na construção dessas cenas/ações, há um observador fictício que contempla, narra ou participa da cena. Sob a ótica desse ser fictício, é abordada a interpretação das cenas e, por conseguinte, da música. Deste modo, posso conectar as luas e as cenas/ações com as músicas, utilizando como referencial a teoria contemporânea da metáfora. Assim, as metáforas estruturais, orientacionais e ontológicas (de recipiente, substância e personificação) da cena/ação podem ser usadas como ferramentas para a construção de significados viáveis das peças sob a ótica do compositor.

Em uma situação ideal, a qual exploro nas conclusões deste trabalho, o ouvinte recebe a cena/ação escrita por mim e é convidado a ‘ser’, ou ‘se colocar’ como o observador fictício que narra, contempla ou participa da cena/ação. Suponho que, nessa condição, esse ouvinte hipotético tentará conectar os pontos da música que lhe chamem a atenção – as características musicais marcantes – com as imagens sugeridas pela cena/ação, criando interpretações e significados viáveis.

Neste trabalho, eu, compositor das peças e criador das cenas/ações que correspondem às músicas, coloco-me na condição de ouvinte hipotético e observador fictício e indico as conexões entre as características musicais marcantes da música e as cenas/ações. Em alguns momentos, com o propósito de demonstrar sua plurissignificação, proponho mais de uma interpretação para uma única característica musical.

A composição de “Calisto” foi o início de uma nova fase de pensar e fazer música. A partir dessa peça, tenho deixado que o processo se desenrole sem grandes especificações pré-compositivas. Desse modo, entro no processo com poucos materiais, com uma ideia musical embrionária e deixo que as decisões ocorram da maneira mais espontânea possível, assim como efetu qualquer tipo de mudança que se faça necessário. Realizo o que Faiga Ostrower chama de empatia com os materiais, pois, segundo ela:

Procurando conhecer a especificidade do material, procurará também, nas configurações possíveis, alguma que ele sinta como mais significativa em determinado estado de coordenação, de acordo com seu próprio senso de ordenação interior e o próprio equilíbrio. (...) Conquanto exista uma predeterminação interior que o impulsiona e também o orienta, algo que, ao iniciar o trabalho, o indivíduo mais ou menos pressupõe e imagina, há

ainda, e sempre, uma enorme distância entre aquilo que se imagina e os fatos concretos que o trabalho apresenta (1977, p 70).

Durante muito tempo, minhas composições foram o resultado de um trabalho detalhado de pré-composição. Eu englobava gráficos, tabelas rítmicas, planificações temporais (em algumas peças), matrizes numéricas que eram interpretadas de várias formas no decorrer processo. No entanto, a resultante nem sempre me satisfazia. “Calisto” marca uma nova postura. Percebi que o excesso de predeterminações deixava o caminho mais fácil, mais seguro, mas, ao mesmo tempo, menos expressivo, menos artístico. Busco, deste modo, um processo mais aberto, espontâneo e intuitivo. Essa escolha gera certa angústia, normal no processo composicional de vários artistas, mas a resultante expressiva tem me deixado mais satisfeito e realizado artisticamente.

3.1 REPETIÇÕES OU REPETIÇÕES VARIADAS DE UNIDADES ESTRUTURAIS RECONHECÍVEIS (R/RV-UER)

Optei pelo uso da sigla R/RV-UER pois, para dar conta de seu significado, neste trabalho, busquei na terminologia musical várias definições simultâneas. Assim R/RV significam repetição ou repetição variada e UER significa unidade estrutural reconhecível, como sinônimo de unidade estrutural pode-se pensar em ideia musical. Dois aspectos são relevantes: a) repetição e repetição variada intercaladas são fundamentais, pois a intenção é gerar, no ouvinte, conflito entre as certezas e as incertezas. Não é, portanto, simplesmente repetir ou variar uma ideia musical reconhecível e sim intercalar esses dois procedimentos com o propósito de manter a expectativa. O paradoxo do procedimento é o seguinte: o ouvinte espera a repetição de algo, mas, ao mesmo tempo, não pode prever a característica da variação deste algo; b) a concepção de unidade estrutural reconhecível é abrangente, pois engloba conceitos como intervalo, motivo, frase ou mesmo seção. Desta forma, como é o caso de “Ganimedes”, há repetição/repetição variada de unidades estruturais reconhecíveis similares a motivos, frases e seções, muitas vezes, inclusive, essas repetições/repetições variadas são superpostas. A essa simultaneidade de ideias musicais reconhecíveis, que pertencem a extratos e texturas que ocorreram particularmente em “Ganimedes” e “Europa”, dei o nome de adensamento de camadas texturais.

As R/RV-UER são tratadas como um dos recursos expressivos mais contundentes, pois oferecem ao ouvinte as sensações familiares obtidas com as repetições e, ao mesmo tempo, a expectativa por não se saber como e quando essas modificações ocorrerão. De forma especulativa, suponho que o ouvinte possa experimentar um direcionamento entre inquietude e quietude na percepção da música, passando, em sua apreciação, por sensações como angústia, hipnose e contemplação. A UER pode ser manipulada livremente, ou seja, recortada, ampliada, superposta ou justaposta com outra anáfora ou material livre, pois o importante, no caso desse repertório, é que o ouvinte ainda continue reconhecendo o material.

A ideia da R/RV-UER veio da audição de alguns compositores, entre eles, Beethoven, György Ligeti e Morton Feldmann. Beethoven, por exemplo, utiliza, com muita frequência, temas que são repetidos com as mais inusitadas e sutis variações ao longo da peça, como é o caso do tema inicial do “Allegro da Sonata Op. 2, nº 1”. Muitas vezes, inclusive, há desmembramento do tema e os motivos que o formam são também variados. Em Beethoven, o tema ou seus fragmentos são quase sempre reconhecíveis. Um exemplo marcante, que conecta com o conceito de R/RV-UER, é o motivo da “Quinta Sinfonia” e suas diversas variações durante a peça.

Ligeti, no movimentos I, II, V, VI, VII e IX da “Musica Ricercata”, composta entre 1951 e 1953, explora padrões que alternam repetição e variação. A quantidade exígua de notas – duas no primeiro movimento²⁹ – impulsiona a peça para a variação de outros parâmetros, como o registro, o ritmo e o timbre. Desse modo, essas peças exploram a repetição e a repetição variada de materiais mínimos em diversos parâmetros do som, da textura sonora e outros.

Outro compositor em que observo, com frequência, entidades similares às R/RV-UER é Morton Feldman, em especial em “Piano and String Quartet” (1985). Em outras peças, como em “Piano, Violin, Viola, Cello” (1987), essas variações ocorrem sobretudo no plano harmônico, ou seja, percebe-se que a quantidade de materiais envolvidos na composição é limitada, mas há sempre alguma modificação. Minha sensação sobre a música de Feldman, sentimento esse que se conecta com o repertório deste trabalho e as R/RV-UER, é a do trajeto que faço entre inquietude

²⁹ Embora a maior parte desse movimento seja construído com a classe de nota A.

	I ₀	I ₆	I ₄	I ₈	I ₅	I ₁₁	I ₁	I ₉	I ₁₀	I ₇	I ₃	I ₂		
Ganimedes →	P ₀	E	Bb	Ab	C	A	Eb	F	C#	D	B	G	F#	R ₀
Calisto →	P ₆	Bb	E	D	F#	Eb	A	B	G	Ab	F	C#	C	R ₆
	P ₈	C	F#	E	Ab	F	B	C#	A	Bb	G	Eb	D	R ₈
	P ₄	Ab	D	C	E	C#	G	A	F	F#	Eb	B	Bb	R ₄
Europa →	P ₇	B	F	Eb	G	E	Bb	C	Ab	A	F#	D	C#	R ₇
	P ₁	F	B	A	C#	Bb	E	F#	D	Eb	C	Ab	G	R ₁
	P ₁₁	Eb	A	G	B	Ab	D	E	C	C#	Bb	F#	F	R ₁₁
	P ₃	G	C#	B	Eb	C	F#	Ab	E	F	D	Bb	A	R ₃
	P ₂	F#	C	Bb	D	B	F	G	Eb	E	C#	A	Ab	R ₂
	P ₅	A	Eb	C#	F	D	Ab	Bb	F#	G	E	C	B	R ₅
	P ₉	C#	G	F	A	F#	C	D	Bb	B	Ab	E	Eb	R ₉
	P ₁₀	D	Ab	F#	Bb	G	C#	Eb	B	C	A	F	E	R ₁₀
		RI ₀	RI ₆	RI ₄	RI ₈	RI ₅	RI ₁₁	RI ₁	RI ₉	RI ₁₀	RI ₇	RI ₃	RI ₂	

Embora tenham uma série dodecafônica que forneceu uma matriz das 48 variações possíveis – transposições, inversões, retrogradações e retrogradações das inversões – essas músicas não são seriais. Para não gerar confusões terminológicas, utilizo, neste trabalho, o termo ‘coleção de alturas’, substituindo série dodecafônica e as formas da série são tratadas como ‘formas da coleção de alturas’.

Em “Calisto”, assim como em “Ganimedes” e “Io”, há um recurso composicional no tratamento da coleção de notas que foi explorado no processo das peças mencionadas. As primeiras classes de notas são repetidas obsessivamente, enquanto as demais vão sendo agregadas paulatinamente na textura. Não é necessário, nesse procedimento, que as novas classes de notas adicionadas substituam as anteriores, pelo contrário, muitas vezes, há sobreposição de classes de notas. Em outros casos, as classes de notas já utilizadas e que, por contingências musicais foram substituídas, podem retornar sem que a coleção de notas necessite ser reexposta totalmente, em uma espécie de memória musical que vai sendo resgatada.

De todas as peças aqui examinadas, “Europa” é a mais livre no tratamento da coleção de alturas, utilizada para gerar os motivos condutores da música (UER 1 e 2 – figuras 34 e 35). Ao contrário das demais, “Europa” não apresenta a inclusão

esparsa de cada classe de nota, à medida que a música vai se desenrolando, ou seja, as variações das UER ocorrem, em grande parte, em outros parâmetros, como registro, articulação e disposição métrica.

A coleção de alturas de “Io” apresenta fortes conexões tonais. Um dos objetivos do estudo inicialmente proposto foi o de explorar referências tonais com a técnica serial. Assim, nessa peça, resolvi experimentar as resultantes sonoras das organizações seriais com escalas tonais. Minha motivação foram Luigi Dallapiccola e Alban Berg, em especial nas obras “Concerto para Violino” e “Suíte Lírica”.

A Figura 11 mostra a coleção de alturas utilizada em “Io”.

Figura 11 – Coleção de alturas em “Io”



As sete primeiras classes de notas da coleção de alturas pertencem à escala de Dó menor natural (C, G, Ab, Eb, F, D e Bb) e, como resultante, boa parte da peça remete a essa tonalidade. Outro aspecto importante na escolha dessa ordem na coleção de alturas é que o intervalo de 6m e 5j sobre a nota C forma o motivo melódico que remete ao tradicional motivo da milonga, uma de minhas referências estéticas e afetivas.

4 “CALISTO”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS

“Calisto” foi a primeira peça do ciclo a ser composta. Foi também o prenúncio de alguns procedimentos composicionais e recursos expressivos que utilizo em todas as peças que compõem este trabalho.

O primeiro ímpeto, naquele momento, foi realizar estudos dodecafônicos, ou seja, compor miniaturas com caracteres contrastantes e explorar as capacidades expressivas e técnicas da série. No entanto, logo no início do processo composicional³⁰ que daria origem a “Calisto”, descobri que aquela música era, de fato, outra ‘coisa’. Não um estudo, mas uma experiência sonora com características singulares: obsessiva, angustiante (em seu processo e talvez em sua percepção) e não direcional. Compreendi que deveria tratá-la como uma peça com características expressivas e técnicas singulares e que deveria seguir as demandas que aquela música parecia impor, sem me importar com o rigor no tratamento de uma coleção de alturas. Depois de aceitar que o estudo serial não era estudo, tentei descobrir o que de fato pretendia com aquela música. Segundo Fayga Ostrower:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. (...) Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e no qual o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. (...) Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (1977, p. 26-27).

O processo de composição de “Calisto” conecta-se com a proposição de Ostrower, pois a mudança de perspectiva diante da peça abriu uma série de opções que não haviam sido cogitadas. Representa uma nova fase criativa, porque significou uma abertura para desvios, novas perspectivas e desdobramentos. “Calisto” pode ser sintetizada como explico a seguir.

a) obsessiva ocorrência da nota Bb5 (tratada como uma UER) forma uma faixa sonora no extremo agudo do piano (Figura 12) que se estende por toda a

³⁰ Em todos os textos técnicos, utilizo as cifras (A, B, C) para representar as notas e classes de notas. Os compassos são assim representados: [22] = compasso 22; [22 – 23] = compassos 22 e 23; [22 – 32] = do compasso 22 ao compasso 32.

música. Em “Calisto”, essa insistência ganha repercussões estruturais, uma vez que grande parte da peça é a nota Bb5 repetida insistentemente. Os demais componentes da música agregam-se à faixa sonora ou a interrompem.]

Figura 12 – Compassos [1 – 12] – Faixa sonora formada pelo Bb5



b) Os demais componentes da música são subordinados ao Bb5 (Figura 13) em dois sentidos: 1) o material que se aglutina ao Bb5; 2) o material que não se aglutina ao Bb5 (Figura 14). Esse segundo grupo, por vezes, se insurge contra a faixa sonora do Bb5, em uma espécie de luta hierárquica, embora a dominação imposta pelo Bb5 seja tão consistente que inibe qualquer tentativa de supremacia.

Figura 13 – Material que se aglutina ao Bb5



Figura 14 – Material que se aglutina ao Bb5



4.1 O MOVER-SE DA MÚSICA

“Calisto” parte de um *design* formal específico, que, sob vários aspectos, é compartilhado com “Ganimedes” e “Io”, o qual seria a adição mínima e gradual das classes de notas que compõem a coleção. Essa utilização, em conjunto com a R/RV-UER, já garante uma unidade composicional e estética nas músicas, ou seja, impõe uma textura germinante e de gradual proliferação das classes de notas. A primeira nota que se apresenta na música, Bb5, e que compõe a faixa sonora referida anteriormente permanece como único evento em “Calisto” pelos primeiros doze compassos. Na gravação do CD “Piano Presente”, esses doze primeiros compassos perfazem 1’04”. A segunda nota da coleção, (E0), soma-se à primeira nota dos compassos [13 – 20]. Portanto, os primeiros 1’37” da música, em um total de 5’00”, são reservados a apenas duas notas. Esse processo de aglutinação parcial das classes de notas que compõem a coleção continua operando na música.

Outro evento de impacto formal ocorre, no compasso [22], com a adição do acorde (B, G e A). Essa estrutura vertical aglutina-se à faixa do Bb5 e é reorganizada durante os próximos cinco compassos [22 – 27]. Uma pequena variação no acorde no compasso [28] conclui essa passagem, que seria a substituição da nota (G) por (C#). Entre os compassos [30 – 31], há um contraponto no registro grave do piano, o qual, devido ao acionamento do pedal, forma uma mancha sonora que contrasta com a faixa agudíssima.

O último elemento formal ocorre entre os compassos [37 – 50] e não se aglutina ao Bb5, sendo formado por outras duas faixas sonoras nos registros extremos do piano. Na audição da peça, pareceu-me haver, nessas faixas, a tendência de disputa hierárquica com o Bb5, mas isso não chega a ocorrer, talvez pelas insistentes interrupções do Bb5 e por seu caráter tergiversante.

Figura 15 – Excerto do terceiro momento formal, compassos [37 – 39]

Figura 16 – Excerto do terceiro momento formal, compassos [40 – 46]

Os materiais que compõem esse terceiro momento formal são divagações e comentários adicionados à faixa do Bb5, tanto que, em nenhum momento, há na peça o estabelecimento de uma nova seção.

“Calisto” é resultante da combinação de cinco elementos:

- as R/RV-UER formadas pelo Bb5, constituintes da faixa sonora agudíssima que perpassa toda a obra;
- a combinação entre a faixa sonora do Bb5 com uma segunda nota na região mais grave do instrumento;
- a combinação entre a faixa do Bb5 com o acorde formado por (B, G e A) e suas redistribuições;
- o contraponto no registro grave com pedal acionado;
- as faixas sonoras tergiversantes, por vezes executadas em oitavas, nos registros extremos do instrumento.

4.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS

Através das características musicais marcantes, proponho quadros nos quais conecto essas características com estruturações metafóricas, derivadas da criação preliminar de uma cena/ação para cada uma das peças. Esclareço que esses quadros constituem um exercício interpretativo, não sendo fornecidos ao ouvinte de minha música. Trata-se de imaginar e esquematizar o que um ouvinte hipotético poderia construir em termos interpretativos, pelo contato com a cena/ação antes da audição da música. Coloco-me, portanto, no lugar do ouvinte, para fins de reflexão sobre o potencial significativo da música, quando associada a elementos extratextuais.

O objetivo da criação das cenas/ações é interpretar a totalidade da música com uma pequena história que, por sua natureza breve, poética e polissêmica, incite o ouvinte a estabelecer as próprias conexões. A Figura 17 apresenta a cena/ação em “Calisto” .

Figura 17 – Quadro com a cena/ação em “Calisto”

Cena/ação em “Calisto”
Calisto personificada recorda o passar de 4,5 bilhões de anos em cinco minutos. Recorda os eventos, as colisões, as mudanças, sua conexões com Júpiter... Sob sua ótica, alguns desses eventos parecem se confundir com o próprio tempo.

Dessa cena/ação, proponho as características musicais e estruturações metafóricas explicitadas na Figura 18.

Figura 18 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Calisto”

Compassos	Características musicais marcantes	Estruturação metafórica	Eu lírico
[1 – 59]	A faixa sonora agudíssima formada pelo Bb5 e que perpassa toda a obra.	O passar do tempo na lua; o tempo dilatado que passa; o bater do tempo; o pulsar do tempo; o sussurrar do tempo.	Calisto personificada
[13 – 21]; [29]; [33]; [35]; [57]	Adição da segunda faixa sonora, formada por uma nota no registro mais grave do instrumento.	A presença de Júpiter; A imponência de Júpiter.	
[22 – 28]	Acorde formado por (B, G e A), e suas redistribuições.	Contemplações; quietude; meditação.	
[30 – 31]; [51 – 55]	Contraponto a duas vozes no registro grave do piano com o pedal acionado ou uma mancha sonora no registro grave.	O espaço negro e profundo que cerca Calisto; nebulosas; nuvens de gás. As cicatrizes deixadas na superfície da lua.	
[37 – 50]	Dois faixas sonoras divagantes, nos extremos do registro do piano com a faixa do Bb5, e eventuais disputas entre essas duas faixas e o Bb5.	Recordações de impactos; colisões de todas as intensidades; murros; estrondos; cometas; meteoros; meteoritos.	

5 “IO”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS

Assim como ocorreu em “Calisto”, vi que os primeiros materiais que dariam origem a “Io” tinham peculiaridades que a conectavam com sua coirmã, por algumas características técnicas e estéticas. Hoje, afastado daquele momento inicial, interpreto as peças como a germinação de um pensamento composicional mais particular. Do ponto de vista técnico, as duas compartilham algumas características: a) utilizam uma coleção de notas para a geração de materiais; b) existe uma repetição insistente e obsessiva das primeiras classes de notas, formando as R/RV-UER. Quando outras classes de notas surgem, são incorporadas às demais, gerando outras UER que se agregam à textura; c) as classes de notas substituídas no decorrer desse processo podem ser reintroduzidas à textura sem que a coleção de alturas tenha sido totalmente apresentada, gerando assim memórias de sonoridades já experimentadas; d) as duas peças, “Io” e “Calisto”, compartilham um *design* formal parecido, que pode ser assim explicado: rarefeito ao início, direcionando-se progressivamente ao denso e, por fim, retornando ao rarefeito.

O adensamento das camadas texturais vai sendo gerado pela simultaneidade de classes de notas e de UER, que vão se estabelecendo paulatinamente até a seção central da peça. Por outro lado, “Io” apresenta uma característica que a aproxima mais de “Ganimedes”: o direcionamento gradual de parâmetros, o que as transforma em peças mais lineares e processuais. As semelhanças técnicas repercutem em semelhanças estéticas, as quais podem ser traduzidas pela sensação de um discurso musical obsessivo.

5.1 O MOVER-SE DA MÚSICA

O *design* formal constituído por rarefeito, adensamento gradual e novamente rarefeito, compartilhado por “Calisto” e “Io”, é uma resultante da ideia estética de lenta incorporação de elementos. Ambas começam com uma nota: Bb5 em “Calisto”, C2 em “Io”. Em “Calisto”, o Bb5 é, por si só, uma UER. Em “Io”, o C2 forma, com algumas das classes de notas da coleção de alturas, as seguintes UERs: (C, G), (C, G, Ab), (Db, G, Ab) e (Db, Gb, Ab). Como o C pertence, em grande parte da música,

ao universo da mão esquerda, as UERs formadas com o C soam como padrões de acompanhamento (Figuras 19 e 20).

Figura 19 – UERs na mão esquerda, compassos [11 – 13]



Figura 20 – UERs na mão esquerda, compassos [29 – 31]



“lo” pode ser dividida em três seções.

a) Compassos [1 – 86] – representam um adensamento gradual e constante de materiais. As UERs são recorrentes e perfazem toda a seção. Como a métrica quaternária é constante, optei pela alternância eventual com o compasso de nove por oito para reforçar a tendência instável das UERs – no compasso de nove por oito, há a adição de uma colcheia no compasso quaternário. Pretendi, portanto, causar desestabilizações no desenrolar da peça. Pequenas alterações nas notas do acompanhamento, associadas às variações métricas, reforçam a sensação de instabilidade no fluxo da música (Figura 21).

Figura 21 - Alterações nas UERs da mão esquerda, compassos [72 – 73]



b) Compassos [87 – 102] – nesta seção, a mão esquerda assume a função melódica. A mudança é importante nesse momento pois, mesmo com as alterações métricas ocorridas na primeira seção, senti a necessidade de uma transformação contundente. A partir deste momento, uma alternância constante na métrica passa a ocorrer, desestabilizando o ambiente obsessivo e contínuo acumulado na primeira parte (Figura 22).

Figura 22 – Material melódico na mão esquerda e alternâncias métricas



As mudanças métricas que ocorrem na seção são baseadas na adição ou na subtração de colcheias, observam-se, pois, compassos com 3 a 9 colcheias. Para reforçar essa alternância métrica, alguns acentos colocados em tempos fracos dos compassos inviabilizam a compreensão auditiva, gerando considerável ruptura entre as duas primeiras seções.

c) Compassos [103 – 171] – embora a alternância métrica se mantenha nesta seção, outros fatores são determinantes em sua constituição e no contraste com a seção anterior: 1) movimentos em oitavas nas duas mãos reforçam a percepção das linhas individuais; 2) direcionamento gradual do *mf*, no compasso [106] até o *fff* no compasso [118], que se estabiliza por oito compassos e depois decresce até o final

da peça. A terceira seção de “Io” tem a dinâmica mais contundente da música; 3) a partir do compasso [120], observa-se que há desconstrução rítmica. As UERs começam a ser desconstruídas e rarefeitas, produzindo o efeito de desaceleração e esvaziamento. Durante o processo de composição, julguei que, devido à energia acumulada nas duas primeiras seções, seria necessário um efeito para desacelerar o ímpeto e a energia acumulados. A solução foi o decréscimo na dinâmica e a subtração paulatina de colcheias nas anáforas que compõem o material do último terço da terceira seção da peça.

5.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS

A Figura 23 apresenta a cena/ação em “Io”.

Figura 23 – Quadro com a cena/ação em “Io”

Cena/ação em “Io”
Uma viagem espacial de aproximação, observação minuciosa e afastamento da lua “Io”.

Dessa cena/ação, proponho as características musicais e estruturas metafóricas explicitadas na Figura 24.

Figura 24 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturas metafóricas em “Io”

Compassos	Características musicais marcantes	Estruturação metafórica	Eu lírico
[1 – 171]	<i>Design</i> formal: rarefeito – denso – rarefeito	1. Uma nave espacial se aproxima de Io; o tripulante a observa com mais exatidão e se distancia novamente.	Tripulante
[1 – 171]	Velocidade e caráter	O abraço gravitacional de Júpiter aquece o interior de Io; atividade geológica intensa; rios de lava; erupções; a rocha derretida gera uma palheta de cores quentes e luminosas.	
[28 – 29]; [35]; [39 – 41]; [44 – 46]; [56 – 58]; [63 – 65]; [71 – 72]; [80 – 81].	Ocorrências de pequenos <i>clusters</i> na mão direita.	Visões turvas; borrões; manchas; imagens desfocadas.	
[45 – 51]; [53 – 58]; [67 – 68]; [72 – 74]; [77]; [81 – 82]	Mudanças na harmonia das anáforas obsessivas no baixo.	Instabilidade; desestabilização; a expectativa da proximidade; a excitação pela observação inédita.	
[87 – 102]	Inversão das funções das mãos no piano.	A lua que gira sobre seu próprio eixo mostra outras características; a observação que muda; novas perspectivas; detalhes geográficos.	
[103 – 135]	Oitavas na mão direita e suas intensidades.	Clareza total; erupções; cores; fluxos .	
[127 – 171]	Rarefação rítmica	Afastamento; o desfocar da imagem; as sensações internas que aquela experiência deixou.	

6 “GANIMEDES”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS

“Ganimedes”, inicialmente prevista para piano solo³¹, foi a terceira das peças deste trabalho a ser composta e a primeira delas para dois pianos. Havia, antes do início de seu processo composicional, a intenção de compor uma música que saísse do registro médio e se expandisse para as regiões extremas do instrumento. Esse esboço de *design* formal não contemplava os rumos que a música tomaria a partir da chegada aos extremos. Apenas posteriormente, os materiais e suas disposições concretas forneceriam possíveis continuações, tanto que, depois de a peça chegar a esse ponto pré-estipulado, houve intenso trabalho de composição e exclusão de materiais até que a melhor solução composicional fosse descoberta.

Outro elemento predefinido era um moto-contínuo rítmico, construído apenas em colcheias e que perpassaria toda a obra. Por questões abordadas posteriormente, a utilização contínua de colcheias foi abandonada, mas a ideia de moto-contínuo e insistência rítmica continuou sendo determinante nas escolhas composicionais de “Ganimedes”.

Essas intenções embrionárias indicavam uma configuração de tratamento textural da peça, assim como o caráter, ou seja, andamento, registro, dinâmica e direcionamentos internos.

Em “Ganimedes”, a primeira unidade estrutural obtida por meio da improvisação ao piano com a coleção de alturas, ainda na versão para piano solo, está ilustrada na Figura 25.

Figura 25 – Unidade estrutural



³¹ A substituição para dois pianos foi sugestão do Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, em aula no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Naquele momento, a partitura apresentava cerca de 44 compassos para piano solo. Percebi que, com a mudança na instrumentação, sugerida pelo professor, poderia explorar as ressonâncias e a espacialização, assim como tratar os dois pianos com igual hierarquia. As escolhas na continuação da música, naquele momento ainda incertas e difíceis, foram descortinadas, pois uma das maiores dificuldades era conciliar algumas de minhas ideias com as limitações de execução por um instrumento.

Essa unidade estrutural, que sofreu inúmeras modificações no decorrer do processo, foi repetida, com variações, por quatro vezes no decorrer da música. As variações podem ser assim expressas: a) adição de outras formas da coleção de notas a cada repetição, gerando adensamento de camadas texturais; b) a cada repetição, algumas das notas ampliavam o registro, estabelecendo um direcionamento gradual entre o registro médio (C3 – Bb3: compasso 24) e o registro extremo dos pianos (B0 – F6: compasso 84); c) em determinados pontos desse direcionamento do registro, comecei a construir gradualmente uma textura pontilhística a qual foi uma das imposições da empatia com a matéria, pois, embora não estivesse prevista, pareceu condizer com a condução natural das escolhas iniciais.

Senti necessidade de expansão da unidade estrutural, com a ampliação de nove compassos (Figura 13) para os 35 compassos da partitura final. Obtive, pois, mais espaço para a concretização das R/RV-UERs e uma expressão mais convincente e coerente com as tendências estéticas pretendidas. Na versão final da partitura, observa-se a unidade estrutural entre os compassos [1 – 35], [36 – 61] e modificada entre [62 – 92]. Entre os compassos [85 – 88], é inserido um recorte da primeira aparição da unidade.

As UERs em “Ganimedes” são observadas em dois níveis. a) Microscópico – as notas e intervalos são repetidos obsessivamente até que novas formas da coleção de alturas sejam aglutinadas às existentes; essa aglutinação não acarreta a substituição das antigas, pelo contrário, estas vão se sobrepondo e gerando novas UERs. Como exemplos de UERs microscópicas, cito os três motivos iniciais e altamente recorrentes na peça: a nota E; as combinações entre E e Bb, as combinações de E, Bb e Ab. Até o compasso 26, somente essas três notas são ouvidas. Existem vários outros exemplos de UERs microscópicas no decorrer da peça, mas as combinações dessas três notas, por serem as introdutórias e perpassarem a peça, caracterizam bem o conceito. b) Macroscópico – a própria unidade estrutural (Figura 25) é uma UER. Embora apareça apenas quatro vezes na peça, sua recorrência modificada se amalgama com as UERs microscópicas gerando, em outro nível, o adensamento das camadas texturais (Figuras 26, 27, 28). As variações na unidade estrutural, comentadas anteriormente, observam-se no direcionamento aos registros extremos, remetendo à peça, que é contida, no início, a momentos pontilhistas (Figura 29) e de grande amplitude no registro. Este

direcionamento aos registros extremos é reforçado pelo comportamento nas dinâmicas, que vão do predominantemente piano do início ao predominantemente forte do final. Para que fosse possível perceber as aglutinações de novas formas da coleção de alturas, coloquei as novas linhas em subdivisões do tempo que não haviam sido usadas anteriormente. Essa mudança de rumos na disposição do material fez com que a ideia embrionária de utilização contínua de colcheias não prevalecesse.

As Figuras 26, 27, 28 e 29 apresentam a exposição e reexposição do mesmo excerto da unidade estrutural. Nelas observam-se algumas das características de variação utilizadas: aglutinações de novas formas da série (Figuras 26 a 28), que compõem o adensamento textural, direcionamento aos registros extremos (Figuras 28 e 29); novas subdivisões do compasso e do tempo na introdução de novas formas da coleção de alturas (Figuras 27, 28 e 19). Nessas figuras, também se observam alguns exemplos das UERs microscópicas (E/E – Bb/E – Bb – Ab), em algumas de suas configurações.

As repetições da unidade estrutural modificadas remetem “Ganimedes” à chacona, em que variações são aplicadas a uma estrutura harmônica recorrente. A harmonia tonal que se vincula à chacona tradicional não se aplica aqui, mas sua estrutura sim. Por minha preferência pelo recurso da repetição e por alguns exemplos de música minimalista, considero a chacona uma forma de grande potencialidade expressiva. Em minha percepção, há nela a dialética entre quietude e inquietude.

Figura 26 – Recorte da unidade estrutural em sua primeira aparição [22 – 25].

Figure 26 shows a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The second system includes a grand staff and a single bass clef staff. The music is marked with dynamics: *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. The score features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines, with a final cadence in the right hand.

Figura 27 – Segunda apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural [37 – 40].

Figure 27 shows a second presentation of the same musical excerpt as in Figure 26, but with some modifications. The score is arranged in two systems, each with a grand staff and a single bass clef staff. The dynamics are *p*, *pp*, and *ppp*. Several notes are circled in red, indicating specific points of interest or analysis. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines, with a final cadence in the right hand. The circled notes are: a quarter note in the right hand of the first system, a quarter note in the left hand of the first system, a quarter note in the right hand of the second system, and a quarter note in the right hand of the second system.

Figura 28 – Terceira apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural [45 – 48].

The musical score for Figure 28 consists of three systems. The first system has four staves. The second system has three staves. The third system has four staves. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *sf*. There are various annotations like accents, slurs, and boxes highlighting specific passages.

Figura 29 – Quarta apresentação do mesmo excerto da unidade estrutural: textura pontilhista [57 – 59].

The musical score for Figure 29 consists of three systems. The first system has four staves. The second system has three staves. The third system has four staves. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, *mf*, and *sf*. There are various annotations like accents, slurs, and boxes highlighting specific passages.

Em sua última aparição (Figura 30), a unidade estrutural ocorre orquestrada no registro grave dos dois pianos. No registro médio/agudo, estruturas verticais inusitadas, assim como fragmentos melódicos mais rápidos, são inseridas. Oriundas

de novas formas da coleção de alturas, elas acarretam o momento de maior densidade textural da música (Figura 31).

Figura 30: UERs microscópicas e verticalidades.

Figure 30 displays a musical score with two systems of staves. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a grand staff (treble and bass). Annotations include pink circles labeled 'UERs' (microscopic units) and blue boxes labeled 'Estruturas verticais' (vertical structures). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*.

Figura 31 – Densidades texturais [71 – 73].

Figure 31 shows a musical score with two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass). The second system consists of a grand staff (treble and bass). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The notation is dense, with many notes and rests, indicating high textural density.

6.2 O MOVER-SE DA MÚSICA

Esta seção é parcialmente desenvolvida com o segundo texto produzido na disciplina “Seminário de Análise e Composição”, referido no capítulo 4. Esta análise, em particular³², chamou a atenção por capturar a essência da composição e por mencionar vários termos com os quais havia trabalhado durante o processo ou que havia descoberto em análises posteriores da obra. Fiquei satisfeito por constatar que muitas das impressões particulares foram percebidas por outro ouvinte, o que demonstra ser possível compartilhar conceitos e significados traduzidos por meio da música pura. Apresento, na sequência, alguns excertos do trabalho de Carlos Tort sobre “Ganimesdes”, seguidos de meus comentários.

A obra acontece em um fluxo contínuo, em que o acréscimo gradual de elementos constrói uma narrativa suspensiva, de poucas afirmações, concentrando seu foco dramático na expectativa de mudança. A mudança acontece de forma lenta e gradual, principalmente na primeira metade da peça. Remete a uma forma bastante pessoal de minimalismo, partindo do mínimo e incorporando notas e ritmos de maneira gradual, formando um caleidoscópio cuja imagem se torna mais complexa e definida conforme a giramos.

Esse parágrafo pareceu-me bem condizente com as intenções e as propostas de “Ganimesdes”. O uso da expressão “forma bastante pessoal de minimalismo” foi relevante, pois sou admirador do minimalismo, em especial da música de Steve Reich. Confirmando as percepções do colega, minhas últimas peças flertam com o minimalismo de modo bem peculiar. Seu comentário sobre o “caleidoscópio sonoro cuja imagem se torna mais complexa e definida conforme a giramos” remeteu-me ao estado de quietação que menciono posteriormente.

O compositor parte do diálogo entre os dois pianos a partir de uma única nota (E3), combinando notas sustentadas, ataques em *staccato* e silêncio. Acredito que existe a intenção em construir um jogo de espacialização, em que o ouvinte pode confundir ou mesmo perder a referência sobre qual fonte sonora está produzindo aquela mesma nota.

A orquestração de um para dois pianos foi conduzida para privilegiar o efeito de espacialização. O conceito empírico que usei durante toda essa etapa, o qual também remete ao ‘caleidoscópio’, foi o da tridimensionalidade. As técnicas para

³² O texto intitula-se “Sobre Ganimesdes...” e é de autoria de Carlos Bartnicki Tort.

obter essa impressão foram a alternância constante das UERs microscópicas, nos dois pianos, e o dobramento de materiais com articulações e dinâmicas distintas. Pretendi que o ouvinte perdesse a sensação de previsibilidade e de hierarquia entre os dois pianos. Desse modo, em “Ganimedes”, os dois pianos são vistos como dois instrumentos solistas, de igual importância, que transitam entre os mesmos registros.

Na continuidade, o texto de Tort interpreta a distribuição formal da peça, especialmente dos primeiros 22 compassos:

podemos identificar um primeiro momento que se caracteriza por uma sensação de suspensão temporal, ocasionada pela combinação de fatores como o andamento lento, o espaçamento e o silêncio entre as notas, a pouca variedade rítmica, a economia de elementos. A partir do compasso 23, a crescente complexidade harmônica passa a ter maior destaque na narrativa musical que era antes protagonizada por uma variação sutil.

O compasso 23, citado pelo colega, ainda pertence à primeira exposição da unidade estrutural, que só será concluída no compasso 35. Confirmando suas impressões, é somente nesse ponto que a quarta nota (C) da coleção de alturas é introduzida. Desde esse momento, o processo de intensificação começa a ocorrer. Segundo Carlos Tort:

(...) a crescente complexidade harmônica passa a ter maior destaque na narrativa musical que era antes protagonizada por uma variação rítmica sutil. (...) Intensifica-se o processo de transformação, introduzindo elementos rítmicos (tercinas), notas, dinâmicas, ampliação de registro. (...) entre o compasso 23 e o compasso 33 (durante aproximadamente um minuto, até 3'13”) são incorporadas outras sete notas, que, juntamente com um considerável aumento na movimentação rítmica, caracterizam um novo momento na narrativa. Interessante notar que até o compasso 42 (aproximadamente 4'05”), todas as dez notas utilizadas até aqui são executadas sempre no mesmo registro dentro da mesma oitava, como se estivessem congeladas. A partir desse momento o registro utilizado começa a ser ampliado gradualmente, tanto para a região mais grave do piano como para o agudo.

O relato sugere minhas ideias embrionárias de ampliação do registro médio até as regiões extremas do instrumento, pois, como ele afirma, “a partir do compasso 54, com a utilização de uma articulação inusitada até então, o rulo sobre a mesma nota, identifico a chegada de um novo momento na composição”. Nesse momento da análise, as duas classificações formais da peça (a análise de Tort e a minha) aproximam-se, pois a entrada do rulo (ou trêmulo) condiz com a terceira

exposição da unidade estrutural. Portanto, esse é, sim, um ponto de articulação formal de “Ganimedes”.

O registro se amplia em definitivo e o contraste de dinâmicas se torna intenso. A atmosfera sonora, antes obtida através de recursos contrapontísticos de caráter pontilhístico [Figura 17], passa a incorporar sonoridades verticais ainda inéditas na música, como a entidade harmônica formada pelas notas B, Eb e F [Figura 30].

Em sua conclusão da análise, Tort utiliza um termo que confirma exatamente o que tenho percebido de minha música atual: “para mim, a maior característica desta composição é uma espécie de sentimento obsessivo, presente durante toda a narrativa”. Outro elemento também evidenciado em seu texto é o adensamento de camadas texturais, assim expresso por ele: “os elementos musicais utilizados no início e aqueles incorporados durante o decorrer da música passam a coexistir, ao invés de ceder lugar ao outro”. Ainda sobre o caráter obsessivo, o texto apresenta sua derradeira impressão: “o caráter horizontal, suspensivo e incerto do início, acaba constituindo-se em uma verticalidade afirmativa, direcionada, estabelecendo um tensionamento que não encontrará uma resolução”.

Fiquei satisfeito com o texto de Tort, pois constatei que, em condições especiais e dialogando com um ouvinte atento, várias das intenções composicionais, mesmo as mais particulares, podem ser transmitidas e compartilhadas usando-se como código somente a música.

6.3 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E SUAS ESTRUTURAÇÕES METAFÓRICAS

A Figura 32 mostra a cena/ação em “Ganimedes”.

Figura 32 – Quadro com a cena/ação em “Ganimedes”

Cena/ação em “Ganimedes”
Um astronauta caminha por Ganimedes. O frio é desconfortável e o movimento penoso. Com o passar do tempo, contempla a paisagem, as variações e os adensamentos da aurora boreal, maravilhando-se com a visão de Júpiter e com todo o cenário.

Dessa cena/ação, proponho as características musicais e estruturas metafóricas explicitadas na Figura 33.

Figura 33 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Ganimedes”

Compassos	Características musicais marcantes	Estruturação metafórica	Eu lírico
[1 – 92]	O <i>design</i> formal de adensamento progressivo.	Um astronauta caminha pela lua.	Astronauta
[1 -92]	Andamento	O mover-se vagaroso pela lua; frio e percepções de frio.	
[1 – 26]	Adição gradual de 4 notas: E, Bb, Ab e C] e sugestão de que este direcionamento constante continuará operando.	O desconforto e a angústia do frio vão dando lugar à contemplação das belezas.	
[32 – 35]; [52 – 54], [60]	Cisão formal marcada com a nota B.	Marca o final de um ciclo de observação, o qual recomeça sempre mais aguçado, profundo e transformador.	
[44 – 62]	Ampliação gradual do registro e dinâmica. Pontilhismo e trêmulos.	As sutis variações na percepção da aurora boreal. O olhar que vai, aos poucos, direcionando-se para detalhes mais específicos da aurora.	
[62 – 92]	Última exposição da unidade estrutural. Ampla utilização de acordes e disposição de anáforas obsessivas introdutórias no baixo.	A dramaticidade e o efeito do cenário de Ganimedes sobre o astronauta. A aurora boreal, Júpiter, as estrelas. Além da assimilação das belezas, há também uma viagem de autoconhecimento, um olhar para dentro – uma epifania.	
[83]; [84 – 88]	Digressão com material da segunda apresentação da unidade estrutural	Sensações de frio e desconforto que ressurgem.	

7 “EUROPA”: ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS

“Europa” foi a última das quatro peças desse trabalho a ser composta. Recordo que, no primeiro momento, cheguei a cogitar que o material que viria a formar essa peça poderia ser utilizado como uma seção contrastante e conclusiva de “Ganimedes”. Depois de muitos experimentos, resolvi tratar o material que se descortinava como uma nova peça para dois pianos. A decisão composicional de determinar que a peça “Ganimedes” havia chegado ao fim e que aquele material novo seria de uma nova peça foi simbólica e libertadora no processo de composição de “Europa”. Após essa decisão, o processo de composição fluiu espontânea e naturalmente.

Por ser a quarta peça, as reflexões técnicas/estéticas das músicas anteriores estavam sedimentadas a tal ponto que conduzi o processo de composição de “Europa” com maior fluência. Vejo que “Europa” representa, de maneira mais acabada, a ideia das R/RV-UERs e do adensamento de camadas texturais, assim como o tratamento espacial dos dois pianos e a ausência hierárquica entre ambos.

7.1 O MOVER-SE DA MÚSICA

A palavra obsessão define perfeitamente o caráter de “Europa”. Vejo-a como um moto-contínuo obsessivo formado por semicolcheias. Durante toda a duração da peça, não há uma única subdivisão de semínima em que não ocorra uma semicolcheia. No entanto, além do movimento contínuo por semicolcheias, essa peça caracteriza-se pela manipulação constante da métrica. De fato, parte da atmosfera da música está na alternância da percepção da unidade de tempo. Desse modo, a peça apresenta agrupamentos de cinco semicolcheias, ao início, intercalando com momentos em que a percepção da unidade de tempo é formada pelo agrupamento de três, quatro e seis semicolcheias.

As principais UERs em “Europa” são mostradas nas Figuras 34, 35 e 36.

Figura 34 – UER 1. Ocorrem na região grave do piano, em diversas articulações e a primeira nota pode variar entre B e Bb



Figura 35 – UER 2. Ocorrem em clave de sol, em diversas oitavas e articulações



Figura 36 – UER 3. Ocorrem em menor frequência que as anteriores



As UERs, em especial as duas primeiras, são os materiais mais característicos da música, pois formam camadas texturais que são reutilizadas e recombinadas constantemente na peça.

A seguir, explicito as divisões formais de “Europa”.

a) Compassos [1 – 35] – até o compasso 26, esta seção caracteriza-se pela insistência na utilização das UERs 1, 2 e 3. A alternância na apresentação das UERs ocorre em diversas instâncias: alternâncias nas oitavas; alternâncias na articulação; alternância entre os pianos. O objetivo é desestabilizar a audição da peça, ou seja, fazer com que o ouvinte saiba que a UER ocorrerá, mas não consiga antecipar sua configuração. O paradoxo dessa distribuição de materiais é manter a atenção do ouvinte constante com uma quantidade exígua de materiais. A partir do

compasso [26], um novo elemento é introduzido na seção, a polimetria. O andamento de “Europa” é de semínima igual a 110, no entanto, a distribuição de semicolcheias sugere outras unidades de tempo. No início da peça, o andamento resultante da disposição de cinco semicolcheias é a unidade de tempo igual a 88, no entanto observa-se, durante a peça, quatro unidades de tempo perceptíveis: unidade de tempo igual a: 110 (4 semicolcheias); 88 (5 semicolcheias); 146 (3 semicolcheias); 73 (6 semicolcheias).

b) Compassos [36 – 49] – até o compasso [40] uma variação da UER 2 é utilizada pela mão direita nos dois pianos em um registro que se limita a uma sexta menor, gerando considerável contraste com a primeira seção. Nesse registro reduzido, existe o cruzamento de várias notas nos dois pianos, formando uma espécie de faixa sonora que cruza essa segunda seção. A segunda parte da seção contém até três materiais distintos superpostos, sendo que um deles, compassos [45 – 49], apresenta duas métricas distintas, configurando unidades de tempo com cinco e quatro semicolcheias.

c) Compassos [50 – 89] – esta seção representa a junção entre parte dos materiais das seções anteriores. Tal superposição sugere a intensificação de processos e materiais vistos até esse momento na peça, especialmente a anáfora obsessiva 2, assim como os *clusters* de três notas que ocorrem entre os compassos [23 – 35] da primeira seção.

d) Compassos [90 – 120] – seção de grande contraste na peça. Marca uma espécie de recomeço percussivo. A dinâmica, o registro e as articulações configuram um material percussivo e insistente. Progressivamente, a textura intensifica-se e resquícios das primeiras seções ressurgem, especialmente variações da UER 3.

e) Compassos [121 – 126] – seção de finalização formada principalmente pela UER 1, sendo que o último gesto da peça é a UER 2, orquestrada em quatro oitavas.

7.2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS MARCANTES E ESTRUTURAÇÃO METAFÓRICA

A Figura 37 apresenta a cena/ação em “Europa” .

Figura 37 – Quadro com a cena/ação em “Europa”

Cena/ação em Europa
A presença de Júpiter gera forças gravitacionais constantes que aquecem o interior de Europa. O fluir da água, a pressão e o breu dominam o ambiente. Um explorador, em um submarino, investiga o oceano no interior da lua. Há vida na escuridão...

Dessa cena/ação, proponho as características musicais e estruturas metafóricas explicitadas na Figura 38.

Figura 38 – Quadro com as características musicais marcantes e estruturações metafóricas em “Europa”

Compassos	Características musicais constantes	Estruturação metafórica	Eu lírico
[1 – 126]	Repetições das UER 1, 2 e 3. Andamento rápido.	O abraço gravitacional de Júpiter gera uma força contínua e arrebatadora que aquece o interior de Europa.	Explorador
[26 – 27]	Estabelecimento do segundo pulso.	Estranhamento... Há um objeto artificial por entre as águas de Europa. Um explorador, em um submarino, investiga o oceano no interior da lua.	
[36 – 49]	Redução no registro e posterior adição gradativa de outras articulações e pulsos.	Quando se iluminam as águas, várias formas vivas e bizarras surgem.	
[50 – 89] – [112 – 120].	Sobreposição de materiais anteriores, formando extratos texturais independentes.	Pressão esmagadora e um turbilhão de água na escuridão... A movimentação das águas provocadas pelos motores do submarino agitam as diversas formas de vida, que se afastam, aproximam e multiplicam ao redor do veículo.	
[90 – 103]	Camada rítmica e percussiva com registro limitado.	Minúsculas formas de vida são observadas: bactérias, plânctons e pequenos animais.	
[104 – 111]	Sob a camada rítmica e percussiva da janela anterior é adicionada a variação de um material que ocorreu em janelas passadas.	Somam-se aos seres minúsculos animais maiores.	
[121 – 127]	O início da música é citado.	A força gravitacional de Júpiter segue seu fluxo eterno.	

8 INTERPRETAÇÕES PÓS-COMPOSICIONAIS

Ao adicionar, a esse repertório, os títulos “Calisto” “Io”, “Ganimedes” e “Europa”, abro três possibilidades viáveis de interpretação imediata: a) as peças têm conexões com as luas de Júpiter; b) as peças têm conexões com a mitologia grega; c) o ouvinte desconhece o significado do título e o considera irrelevante na interpretação da peça. Nesse último caso, o ouvinte processará o fenômeno musical da forma como o faz em outras condições. Talvez crie seus roteiros de significação ou pense na música sem qualquer atribuição extramusical. De qualquer modo, todos os casos são legítimos e viáveis. Esse trabalho especula algumas das interpretações da primeira possibilidade viável, ou seja, as peças têm conexão com as luas.

Duas são as metáforas utilizadas: AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO” “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER e AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO” “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS. A primeira delas tenta responder à seguinte questão: como seria uma peça para piano que tentasse representar uma lua de Júpiter? De fato, essa metáfora representa a fase de estabelecimento do caráter das músicas, em um jogo extramusical de conexões entre algumas características marcantes das luas e as peças. A segunda metáfora – AS PEÇAS PARA PIANO “CALISTO” “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS – representa uma etapa pós-composicional de atribuição de significados. Nela a cena/ação, concebida como uma metáfora com significativo potencial narrativo, é o gatilho para a criação de interpretações ficcionais. Imagino que um ouvinte hipotético poderia ser estimulado pela cena/ação a ponto de imaginar conexões entre música e cena/ação, preencher lacunas, imaginar sensações. Colocando-me na condição de ouvinte na criação de conexões entre música e cena/ação, busco verificar outras maneiras de pensar e refletir sobre a composição musical, seus direcionamentos e desdobramentos. Esse capítulo se dispõe a efetuar esse olhar.

A Figura 39 apresenta as cenas/ações de cada peça e evidencia o observador externo, tratado nesse trabalho como eu lírico ou *persona*.

Figura 39 – Quadro com as cenas/ações das peças

Músicas	Cena – Ação	Eu lírico ou <i>Persona</i>
“Calisto”	Calisto personificada recorda o passar de 4,5 bilhões de anos em cinco minutos. Recorda os eventos, as colisões, as mudanças, sua conexões com Júpiter... Sob sua ótica, alguns desses eventos parecem confundir-se com o próprio tempo.	Calisto
“Io”	Uma viagem espacial de aproximação, observação minuciosa e afastamento da lua Io.	O tripulante
“Ganimedes”	Um astronauta caminha por Ganimedes. O frio é desconfortável e o movimento é penoso. Com o passar do tempo, contempla a paisagem, as variações e os adensamentos da aurora boreal, maravilhando-se com a visão de Júpiter e com todo o cenário.	O astronauta
“Europa”	A presença de Júpiter gera forças gravitacionais constantes que aquecem o interior de Europa. O fluir da água, a pressão e o breu dominam o ambiente. Um explorador, em um submarino, investiga o oceano no interior da lua. Há vida na escuridão...	O explorador

O estudo da teoria contemporânea das metáforas foi utilizado, neste trabalho, para ampliar a compreensão das peças aqui analisadas, na medida em que os autores afirmam que o sistema conceptual humano é parcialmente estruturado em metáforas. Percebi, depois de realizar a investigação das características musicais marcantes das músicas e de buscar estruturações metafóricas para essas características, que havia consistências interpretativas: a) a lua é um cenário ou parte de um cenário; b) há uma ação ocorrendo; c) há um observador/explorador que vislumbra a cena/ação e a narra (em consonância com as duas perspectivas – de participante ou observador – evidenciadas por Johnson e Larson); c) as

características musicais mais óbvias são significadas como elementos mais concretos e características musicais mais subjetivas são significadas como sensações mais subjetivas do observador diante da cena/ação; d) para algumas das características musicais marcantes, abri várias possibilidades interpretativas, demonstrando que podem existir várias interpretações viáveis.

Na peça “Calisto” – que se vincula à mais antiga paisagem inalterada do sistema solar – a nota Bb5 foi interpretada como o passar do tempo na lua, ou o tempo dilatado que passa, ou o pulsar do tempo, ou, mais poeticamente, o sussurrar do tempo na lua Calisto. O material que se aglutina ou que interrompe o Bb5 corresponde a algum evento que se aglutina ao passar do tempo ou, metaforicamente, interrompe o passar do tempo.

Interpretar a faixa sonora formada pelo Bb5, que perfaz 5 minutos de música, como equivalente a 4,5 bilhões de anos da história geológica da lua impõe a abstração dos conceitos temporais e propõe certo olhar poético na concepção dos dois tempos. Esse me parece um significado viável no caso, dadas algumas características da faixa sonora em questão. O pulso lento e a irregularidade com que a nota é distribuída sugerem a dilatação temporal e a percepção relativa da passagem do tempo, ou seja, uma abstração dessas escalas temporais. Julgo relevante, no entanto, interpretar a faixa sonora formada pelo Bb5 como o tempo dilatado que passa, carregando-a com uma infinidade de imagens e conceitos relativos ao passar do tempo, o que amplia a significação desta característica específica da peça.

Na interpretação pós-composicional de “Calisto”, algumas considerações de Johnson e Larson sobre a conceptualização metafórica do tempo e do movimento em música são relevantes, pois há conexão entre as metáforas O TEMPO MOVE-SE e A MÚSICA MOVE-SE. Na construção da cena/ação de “Calisto”, sugeri que a lua personificada observava o passar do tempo dilatado em 4,5 bilhões de anos. Nesse enredo fantasioso, o tempo pode ser observado como se observa uma paisagem à distância. Nas estruturações metafóricas, construo relações entre eventos, características geográficas e sensações do eu-lírico personificado pela lua, relacionando-as com as características marcantes da peça. Essa construção trabalha com dois mapeamentos: O TEMPO MOVE-SE, na perspectiva de Calisto (metáfora sugerida pela cena/ação), e A PEÇA PARA PIANO “CALISTO” MOVE-SE,

na perspectiva do ouvinte, sendo que o ouvinte é convidado a se colocar na condição de Calisto personificada e construir suas conexões.

Em “Calisto” ocorrem dois exemplos relevantes do processo de significação pelo conceito metafórico: a) a segunda característica musical marcante é a adição de uma nota no registro mais grave do instrumento, em contraste com a faixa sonora do Bb5. No primeiro momento, essa nota é o E0, depois ocorrem outras variações no mesmo registro. O importante é a presença de uma nota grave em contraposição à nota agudíssima. Interpretei essas notas solitárias no registro mais grave do piano como a presença de Júpiter (um elemento contrastante – uma dualidade). Considerei plausível essa significação, pois há conexão direta entre tamanho e registro: Júpiter representa o registro mais grave do piano, enquanto Calisto representa o registro mais agudo; b) o acorde formado por B, G e A e suas redistribuições ocorrem entre os compassos [22 – 28]. Por sua dinâmica mais suave e sua natureza consonante, relacionei o acorde com contemplação, quietude e meditação.

A diferença entre os exemplos é que, no primeiro caso, uma característica da música é ligada a uma entidade física (Júpiter) e, no segundo, uma característica da música é ligada a sensações emotivas de um observador fictício. Assim como ocorre quando se conceitua uma música como entidade que se move, direciona e sente, pode-se conceituar uma lua como uma entidade biológica que observa, contempla e sente, pois ambas são processadas pelo sistema conceptual humano.

Em “Io”, a metáfora mais adequada a seu caráter processual é a da viagem. Ou seja, pode-se dizer que A PEÇA PARA PIANO “IO” É UMA VIAGEM, o que não exclui outras possibilidades interpretativas, por exemplo: A PEÇA PARA PIANO “IO” É UMA LUA DE JÚPITER ou A PEÇA PARA PIANO “IO” É UMA CENA/AÇÃO QUE OCORRE NA LUA OU EM SUAS CERCANIAS. Estas conceituações metafóricas auxiliam na criação de várias instâncias de significado. A peça para piano “Io” apresenta uma configuração formal que pode ser resumida como rarefeito, denso e novamente rarefeito. A essa configuração vinculei a metáfora da viagem que permite associar rarefeito a longínquo e denso a próximo. Desse modo, na viagem fictícia que propus, a visão da lua desde a nave é turva e imprecisa quando observada à distância. Com a aproximação da nave, mais detalhes visuais são percebidos pelo tripulante e, à medida que a nave se afasta novamente, a imprecisão visual volta a ocorrer. Outra implicação na escolha da metáfora da viagem é o sentido

orientacional que ela sugere. É, pois, pertinente estabelecer analogias entre música e cena/ação, pois ambas deslocam-se (metaforicamente) no tempo.

Quando vinculo “Io” com uma viagem e com os efeitos óticos de uma aproximação, agrego à compreensão da peça elementos que fazem parte da experiência humana de viagem e do campo visual. Por exemplo, na primeira seção da peça, há várias ocorrências de *clusters* na mão direita do piano. Como a primeira seção corresponde à fase de aproximação a espaçonave com a lua, interpreto esses *clusters* como efeitos visuais provocados pela distância, como visões turvas, borrões e imagens desfocadas. Correspondência similar ocorre entre os compassos [103 – 135], nos quais as UERs em oitavas nas duas mãos e no auge da intensidade dinâmica são interpretadas como o trecho que representa a fase de maior proximidade da viagem (observação minuciosa) e, portanto, quando os detalhes da lua são visualmente mais claros. Conecto, desse modo, a veemência dessa passagem da música com o detalhamento visual das atividades geológicas da lua: vulcões, erupções e rios de lava. De maneira similar, imagino, também visualmente, as cores mais nítidas e precisas proporcionadas pela proximidade física.

Em oposição a “Calisto”, “Io” apresenta o eu-lírico na perspectiva de participante da cena/ação. A música é representada como uma paisagem a ser percorrida, sendo que o ouvinte/tripulante desloca-se dentro de uma paisagem que é mapeada como a música em sua totalidade. A metáfora temporal da cena/ação é a do OBSERVADOR EM MOVIMENTO ou do TEMPO PAISAGEM, e a metáfora do movimento musical é a da PAISAGEM MUSICAL. Dessa forma, O TEMPO É UMA PAISAGEM, na perspectiva do tripulante e A PEÇA PARA PIANO “IO” É UMA PAISAGEM MUSICAL, na perspectiva do ouvinte. Em decorrência dessa compreensão da música como uma paisagem a ser percorrida, é possível observar três principais esquemas de imagem: ‘caminho’, ‘perto–longe’ e ‘centro–periferia’. O esquema de imagem ‘caminho’, estabelecido em “Io”, é peculiar, pois o local que deve ser investigado não corresponde ao destino final do ‘caminho’; o local que deve ser investigado está, aproximadamente, no meio do caminho. Como consequência desta peculiaridade de movimento, as impressões visuais são turvas ao início do caminho; tornam-se precisas, na medida em que o participante chega ao local que deve ser investigado; novamente ficam turvas, na medida em que o participante se afasta do local a ser investigado. Como resultantes dessa peculiaridade do esquema

de imagem ‘caminho’, os esquemas de ‘perto–longe’ e ‘centro–periferia’, especificamente em suas implicações visuais, estão em operação constante.

Similar a “Io”, “Ganimedes” também apresenta características processuais. Seu *design* formal pode ser traduzido como um percurso contínuo entre o rarefeito e o denso, estruturados em repetições cada vez mais elaboradas da coleção de alturas. “Ganimedes” é a mais introspectiva das peças deste trabalho, pois seu desenrolar é lento e contido. O começo com uma única nota, orquestrada entre os dois pianos, prepara o ouvinte para lentas e constantes transformações, todas espacializadas entre os instrumentos. Uma das associações realizadas por Carlos Tort, ao analisar a peça, foi com a imagem do caleidoscópio, pois, em sua opinião, a música “se torna mais complexa e definida conforme a giramos”³³.

A cena que imaginei para “Ganimedes” foi a do astronauta que caminha pela lua. Há duas instâncias nesse passeio do astronauta pela lua: a primeira é física e visual; a segunda é interna, sensorial (emocional). O desconforto com o frio e o andar penoso transformam-se em contemplação visual e em experiência de epifania. A metáfora da caminhada (passeio, jornada, exploração), nas duas instâncias (física e emocional), ajuda a compreensão do desenvolvimento gradual da música, ou seja, do direcionar do primeiro passo (a nota E) até a consciência plena da grandiosidade da cena que se descortina aos olhos do astronauta (auge da densidade textural). A metáfora do campo visual, desse modo, ocorre tanto no plano físico (o olhar para ‘fora’ enquanto caminha e determina as fronteiras e características do lugar), quanto no plano emotivo (o olhar para ‘dentro’ e o experimentar os impactos emotivos desta observação). Em ambos os casos, está implícita a metáfora orientacional que se reflete na música pelo direcionar-se de registro e dinâmica.

Existem registros³⁴ de que Ganimedes apresenta auroras boreais instáveis. Na opinião de cientistas, a presença de um oceano no interior da lua, assim como ocorre com as luas Calisto, e principalmente de Europa, é responsável por tal fenômeno visual. Não utilizei a imagem do oceano em “Ganimedes”, pois, durante todo o processo, desconhecia sua possível presença nessa lua. No entanto, as auroras boreais e suas instabilidades – assim como o magnífico efeito visual que devem ter para um explorador nesta lua – foram importantes na construção das

³³ Texto produzido na disciplina Seminário de Análise e Composição.

³⁴ Disponível em <http://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2000/ast28dec_1/>. Acesso em: março, 2016.

interpretações. Em minha visão, as auroras em Ganimedes assemelham-se e equivalem ao caleidoscópio sugerido por Tort em seu texto.

Na interpretação pós-composicional de “Ganimedes”, a perspectiva do eu-lírico na cena/ação apresenta características de participante (no plano principal e objetivo) e de observador (no plano subjetivo e emocional). No plano do participante, há a exploração física da lua, o desconforto com as sensações físicas impostas pela geografia e pelo clima lunar. No plano do observador, há as constatações dos impactos visuais no emocional do explorador, não obstante, assim como ocorre com “Io”, “Ganimedes” representa uma paisagem musical a ser percorrida. Dois esquemas de imagem podem ser depreendidos das estruturações metafóricas que propus para “Ganimedes”: ‘caminho’ e ‘perto–longe’. Neles há implícitas, em decorrência da cena/ação, as considerações de Johnson sobre estruturas de força, especialmente aquelas vinculadas a forças contrárias, em função das dificuldades de locomoção aventadas na cena/ação.

Uma abordagem interpretativa que se ajusta à complexidade das metáforas em “Ganimedes” é a mesclagem conceptual. A Figura 40 expõe as características dessa abordagem.

Figura 40 – Mesclagem conceptual em “Ganimedes”

Espaço genérico		
<p>O conhecimento prévio do ouvinte sobre as características das luas no sistema solar.</p> <p>O conhecimento musical prévio do ouvinte, que o faz compreender aquela realidade musical, prever ocorrências musicais, perceber características marcantes da música e assimilar a estética da peça.</p> <p>A experiência prévia do ouvinte de estabelecer conexões extramusicais com parte do repertório.</p>		
<i>Input 1</i> (Lua de Ganimedes)	<i>Input 2</i> (Cena/ação de “Ganimedes”)	<i>Input 3</i> (a peça para dois pianos “Ganimedes”).
<p>*Características geológicas da lua;</p> <p>*Características climáticas da lua;</p> <p>*Auroras boreais.</p>	<p>*Explorador que caminha pela superfície da lua;</p> <p>*Características do deslocamento;</p> <p>* Sensações emocionais decorrentes da exploração.</p>	<p>*Características musicais marcantes;</p> <p>*Direcionamento gradual em diversos parâmetros;</p> <p>*UERS microscópicas;</p> <p>*UERS macroscópicas;</p> <p>*Adensamento textural gradual.</p>
Espaço mescla		
<p>*Na análise que realizei, nesta tese, as estruturações metafóricas são o resultado da mesclagem entre esses <i>inputs</i>.</p> <p>*Espaço no qual um ouvinte hipotético realizaria sua configuração pessoal de mesclagem entre seu conhecimento prévio e os <i>inputs</i> cogitados. Embora creia que a configuração desse espaço de mescla será diversa de ouvinte para ouvinte, creio que é possível estabelecer similaridades entre minha abordagem e a de outros ouvintes³⁵.</p>		

Para concluir as considerações sobre “Ganimedes”, em especial sobre o quadro de mesclagem conceptual, apresento duas constatações relevantes: a) creio

³⁵ Essa é uma hipótese a ser investigada posteriormente.

que a cena/ação entendida como um dos *inputs* é de suma importância, pois adiciona o elemento imaginativo fundamental para desencadear as conexões entre os outros dois *inputs*. O papel da cena/ação, nesse caso, também é o de estabelecer uma moldura para a construção do espaço mescla; b) compreender que as estruturações metafóricas são resultantes diretas da mesclagem conceptual foi um *insight*, pois não havia cogitado essa hipótese quando comecei a refletir sobre essa abordagem em “Ganimedes”.

“Europa” apresenta uma forma seccionada, processual no interior de suas articulações, mas não em sua configuração geral. É a mais obsessiva das peças, a subdivisão do tempo em semicolcheias, que atravessa toda peça, garante um movimento contínuo e incessante na música. Em contraposição, a distribuição das semicolcheias em grupos de 4, 5 e 6 transmite a impressão de unidades de tempo variáveis, ou seja, instabilidade, fluidez e balanço. O movimento é gerado pelo moto-contínuo das semicolcheias e a instabilidade e a fluidez, pela distribuição irregular dos grupos de semicolcheias e do caráter instável das UERs.

A lua Europa é um dos locais mais propícios para a existência de vida fora da Terra. Sob a espessa camada de gelo que cobre sua superfície, com 5 a 25 quilômetros de espessura, há água em estado líquido. Esse efeito ocorre porque a força gravitacional de Júpiter esquenta o interior da lua, derretendo o gelo. A cena/ação em “Europa” é a seguinte: a presença de Júpiter gera forças gravitacionais constantes que aquecem o interior de Europa. O fluir da água, a pressão e o breu dominam o ambiente. Um explorador, em um submarino, investiga o oceano no interior da lua. Há vida na escuridão.

No decorrer do processo de construção dos significados, assisti a um excerto do documentário “Aliens of the deep”³⁶, de James Cameron, sobre a exploração da lua Europa. Essa animação colaborou para o estabelecimento de algumas interpretações, em especial na definição da exploração aquática como a cena/ação que representa a música.

O caráter instável das UERs 1 e 2, especialmente, remetem às forças gravitacionais exercidas por Júpiter e que aquecem o interior da lua. Outros dois aspectos relevantes do movimento de semicolcheias seriam a fluidez da água e o pulsar da vida. Desde os primeiros compassos, durante o processo de composição,

³⁶ CAMERON, James. **Aliens of the deep**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sPCpNIVJBr8>>. Acesso em: out. 2015.

pensava no moto-contínuo como o movimento da vida e dos seres minúsculos. Mais tarde, preparando as estruturações metafóricas, encontrei outras conexões para a vida e sua diversidade.

A cena/ação do tripulante que investiga a vida no oceano interno da lua libera a imaginação para uma série de imagens, as quais podem servir para a compreensão de um fenômeno musical. Foi inescapável pensar em séries, documentários, livros e filmes sobre a exploração espacial, quando é encontrada vida alienígena. No entanto, na criação das cenas/ações, evitei conexões com a ficção científica especulativa e hollywoodiana. Preferi a abordagem mais científica e poética de Carl Sagan, especialmente na série *Cosmos*³⁷. Tanto a versão original, apresentada pelo próprio Sagan, quanto a nova versão, apresentada pelo astrofísico Neil deGrasse Tyson, unem a informação científica à construção de um discurso pedagógico, democrático e poético de transmissão do conhecimento. Cheguei a cogitar a espaçonave da imaginação de Carl Sagan como um veículo de investigação das luas na criação das estruturações metafóricas das peças. Mesmo não sendo esse o caso, os veículos imaginados nas cenas/ações de “Io” e “Europa” poderiam ser vistos como a espaçonave da série “Cosmos”.

Em alguns momentos da estruturação metafórica de “Europa”, e mesmo nas demais peças, busquei uma linguagem poética inspirada, em parte, na série “Cosmos”. Por exemplo, entre os compassos [26 – 27], com o estabelecimento do segundo pulso simultâneo, que vinculei como um elemento de conflito, mudança e instabilidade, a estruturação metafórica surgida foi ‘Estranhamento...há um objeto artificial por entre as águas de Europa’. Entre os compassos [50 – 89] e [112 – 120], vinculei a sobreposição de materiais anteriores, formando extratos texturais independentes, com a pressão e a movimentação das águas provocadas pelos motores do submarino que agitam as diversas formas de vida, as quais se afastam, se aproximam e se multiplicam ao redor do veículo.

Em “Europa”, assim como ocorre em “Io” e “Ganimedes”, o eu-lírico é participante da cena/ação, e a conceituação do movimento musical ocorre na

³⁷ “Cosmos” foi uma série de televisão realizada por Carl Sagan e sua esposa Ann Druyan, no final da década de 1970, veiculada em 1980. Ao todo foram produzidos 13 episódios de 60 minutos. Em março de 2014, a série “Cosmos: Uma Odisseia do Espaço –Tempo” estreou simultaneamente nos EUA em dez canais da 21st Century Fox, tendo como um dos produtores executivos a viúva de Sagan, Ann Druyan, e como apresentador Neil deGrasse Tyson. A série foi ao ar, no Brasil, através do canal NatGeo.

perspectiva da PAISAGEM MUSICAL, na qual grande parte da música é conceituada com uma jornada exploratória no oceano interior da lua.

Na interpretação das peças propostas neste trabalho, no primeiro momento a lua e, posteriormente, a cena/ação representam a música em sua totalidade, o que equivaleria a perceber a peça como uma grande janela hermenêutica, na visão de Kramer. Entretanto, do ponto de vista interpretativo, a cena/ação é preponderante, pois estabelece se o eu-lírico é observador ou participante e qual a metáfora essencial da música. Em “Io”, “Ganimedes” e “Europa”, a metáfora essencial é a jornada exploratória (viagem), que corresponde à metáfora: AS MÚSICAS SÃO VIAGENS. É possível propor também a seguinte formulação: AS PEÇAS PARA PIANO “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO JORNADAS EXPLORATÓRIAS NAS LUAS E SUAS CERCANIAS. A metáfora essencial de “Calisto” é a vida (a lua personificada recorda sua existência de 4,5 bilhões de anos), o que equivale dizer: A MÚSICA É UMA VIDA ou A MÚSICA É A HISTÓRIA DE UMA VIDA. No entanto, o papel da cena/ação é mais amplo, pois estabelece o contexto das jornadas exploratórias (“Io”, “Ganimedes” e “Europa”) e da vida lembrada (“Calisto”). Esse conjunto de informações é o estopim para as interpretações. As cenas/ações também estabelecem quais os esquemas de imagem são os mais apropriados para cada peça; as jornadas exploratórias, por exemplo, carregam os esquemas de ‘caminho’, ‘início–caminho–final’, ‘perto–longe’ entre outros, além de sugerirem a importância das metáforas orientacionais e de campo visual.

Considero que algumas metáforas têm potencial semântico narrativo, como os casos de A MÚSICA É UMA VIDA (HISTÓRIA DE UMA VIDA) e A MÚSICA É UMA VIAGEM (JORNADA EXPLORATÓRIA). Em ambos, há intrínseca uma série de redes de significados inerentes, por exemplo, as ideias de finitude, percalços, trajetória e objetivos, entre outras tantas. Os conceitos de vida e de viagem pressupõem experiências vividas no plano real ou imaginário. Nesse contexto, as interpretações são construídas a partir das sugestões das cenas/ações. Como ocorre no conceito metafórico sugerido por Lakoff e Johnson, uma metáfora acaba sugerindo uma série de redes de significados oriundos sistematicamente da metáfora original.

A força imagética e conceptual da metáfora essencial, assim como das estruturações metafóricas derivadas, auxiliam na interpretação da música, na medida em que se interpreta algo (domínio alvo) nos termos de ‘outro’ algo (domínio

fonte). Nesse sentido, torna-se significativo interpretar a peça “Io” como metáfora de uma viagem de aproximação, observação e afastamento; ou “Ganimedes”, na perspectiva de duas jornadas exploratórias: uma tátil, física e visual; a outra uma jornada interna de autoconhecimento, meditação e epifania.

Reconhecendo que tanto a música quanto as cenas/ações são compreendidas pelo sistema conceptual metafórico, tanto nos níveis sintáticos quanto semânticos, é possível percebê-las como estruturas conceituais com as mesmas bases. Ou seja, a música, como uma forma abstrata de arte necessitou, em sua conceituação, do recurso metafórico para a criação de termos, assim como, eventualmente, de estratégias metafóricas que auxiliam em sua compreensão. Desse modo, conceber a música como uma entidade que se desloca no tempo, ou seja, que segue uma orientação espacial viabiliza a conexão metafórica com uma viagem de aproximação, observação e distanciamento; conceber a música como uma entidade com fronteiras (em função do campo visual) facilita a conexão com o campo visual do astronauta em seu passeio fictício por Ganimedes; conceber a música como um recipiente formado por uma substância colorida e palpável, quando se pensa em textura e orquestração, por exemplo, facilita as conexões entre a música e o deslocamento de um submarino pelo interior de Europa; conceber a música como um ser personificado auxilia no estabelecimento de relações entre a música e a cena/ação de “Calisto” que, personificada, contempla e assiste o passar do tempo em seu entorno. Em todos esses casos, o princípio de invariância entre os esquemas de imagem é preservado, mantendo-se uma topologia conceptual.

Só é possível, portanto, conceber que as peças para piano “CALISTO” “IO”, “GANIMEDES” E “EUROPA” SÃO AS QUATRO LUAS DE JÚPITER ou que elas SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS OU EM SUAS CERCANIAS, porque a compreensão do mundo, inclusive da música, passa pelo sistema conceptual metafórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução de *Metáforas da vida cotidiana*, em sua tradução para o português, de 2002, Maria Sophia Zanotto e o Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora apontam o contexto no qual a abordagem desse livro se desenvolveu, assim como os desdobramentos e impactos que essa teoria teve posteriormente. Várias foram as teorias que envolveram o estudo da metáfora, e Zanotto exemplifica com um breve levantamento destas realizado por Gibbs: “(...) teoria da interação de domínios (Tourangeau e Steinberg, 1981, 1982); teoria do mapeamento de estrutura (Gentner, 1989; Gentner e Clements, 1988); teoria da inclusão de classe (Gluckberg e Keysar, 1990); (...) teoria da ausência de sentido (Davidson, 1979); teoria da criação de similaridade (Indurkhaya, 1992). (GIBBS, 1999, p.29 apud ZANOTTO, p. 10). Nos estudos e pesquisas para a elaboração desta tese, constatei a diversidade de teorias e abordagens sobre metáfora, assim como críticas e desdobramentos da teoria de Lakoff e Johnson. Observei também a multiplicidade de trabalhos e eventos que têm a metáfora como um dos enfoques centrais. Resolvi, no entanto, pela importância e desdobramentos da teoria dos referidos autores, que neste trabalho abordaria a questão da metáfora pelo viés dos conceitos metafóricos e da teoria contemporânea da metáfora, deixando para futuras pesquisas outros aspectos do estudo da metáfora.

Várias foram as metáforas que utilizei neste trabalho como auxílio para o estabelecimento das interpretações pós-composicionais das peças. Entre elas, por exemplo: AS PEÇAS PARA PIANO SÃO AS LUAS JÚPITER e AS PEÇAS PARA PIANO SÃO CENAS/AÇÕES QUE OCORREM NAS LUAS E EM SUAS CERCANIAS, que são as principais metáforas utilizadas, ou AS PEÇAS PARA PIANO SÃO POEMAS SOBRE AS LUAS DE JÚPITER; AS NOTAS SÃO PONTOS NO ESPAÇO VERTICAL; A MÚSICA É UM RECIPIENTE; O TIMBRE É UMA SUBSTÂNCIA COLORIDA; A TEXTURA É UMA SUBSTÂNCIA PALPÁVEL; A MÚSICA É UMA HISTÓRIA; AS PEÇAS PARA PIANO SÃO JORNADAS EXPLORATÓRIAS; A MÚSICA É UMA HISTÓRIA MITOLÓGICA. Essa profusão de metáforas e a infinidade de expressões que surgem delas demonstram algumas peculiaridades da metáfora, entre as quais: a) demonstrar que é possível criar ou usar várias metáforas para dar conta de alguns aspectos de determinado conceito; b) a profusão de metáforas amolda-se à polissemia de alguns conceitos.

Em detrimento de outras metáforas que exploro no texto, três são as expressões metafóricas que escolhi considerar na conclusão desta tese: ‘salto no escuro’, que é como me referi ao processo de composição que se estabeleceu depois de “Calisto”; ‘revisitar os passos’, que sintetiza os processos de composição (além da própria tese) como uma espécie de jornada que pode ser revisitada; ‘ressignificar os passos’, que visa à ampliação nos significados da música e do processo de composição. Usei a expressão ‘salto no escuro’, de forma espontânea, em algumas ocasiões, para descrever o processo composicional a partir de “Calisto”, inclusive antes de supor que escreveria sobre metáforas e música. A expressão surgiu para justificar a oposição a uma forma de compor com várias predeterminações já usadas por mim. Recordo de tê-la usado quando explicava meu processo para um colega extremamente minucioso em seu método pré-composicional. O ‘salto no escuro’ pode ser sintetizado, hoje, como uma jornada ao desconhecido, com um ponto inicial bem estabelecido, mas com trajetória e destino imprevisíveis, além de simbolizar certo risco. A expressão também foi adotada, porque, durante o processo composicional, eu experimentava certa inquietação que, em minha percepção, repercutia na própria composição. Ou seja, a sensação inquietante de um processo composicional mais solto repercutia na estética da música que estava sendo produzida, como se o processo contaminasse a própria peça.

Um dos propósitos desta tese foi abordar o processo composicional das peças e suas estéticas, de modo tal que fosse possível racionalizar ou, ao menos, elaborar esse ‘salto no escuro’. A primeira forma desse processo, que surgiu no primeiro subtítulo provisório que esta tese teve, foi ‘quando o compositor revisita e ressignifica seus passos’. Ou seja, o salto no escuro foi transformado, novamente de modo espontâneo, em um caminho metafórico que poderia (deveria) ser revisitado e ressignificado. Revisitar os passos representou: buscar os manuscritos dos primeiros esboços das peças; rever anotações e apontamentos; lembrar os primeiros ímpetos (musicais e extramusicais); tentar organizar esses ímpetos de forma, mais ou menos, cronológica; recordar as poucas predeterminações que existiam; recordar as principais mudanças que haviam sido feitas durante o processo, alterando algumas dessas poucas predeterminações; recordar, principalmente, por que escolhi aquelas soluções diante da realidade que a peça ia apresentando. Revisitar os passos significou, então, acessar a memória do processo

composicional. Hoje, na conclusão desta tese, posso dizer que revisitar os passos mostrou-se uma tarefa relativamente fácil.

Significar os passos ou ressignificar, como acabei escolhendo, configurou-se uma tarefa bem mais imprecisa. A primeira questão que se impôs foi: é possível expressar algo de extramusical em música? – pergunta-chave que acompanhou as reflexões sobre a música em várias épocas. O estudo do significado em música fez-me esbarrar nas dicotomias quase teológicas entre ‘os que acreditam’ e entre ‘os que não acreditam’. Antes da elaboração desta tese, eu já havia lido alguns artigos e trabalhos sobre significado em música, assim sobre a música ser ou não uma linguagem. Desconhecia, inclusive, que A MÚSICA É UMA LINGUAGEM é uma metáfora consolidada e que amolda-se à teoria de Lakoff e Johnson. Cheguei à abordagem da metáfora desses autores por meio de estudos de Kramer e Zbikowski, embora já houvesse decidido que as peças seriam análogas às luas, ou seja, estas seriam metáforas para as peças.

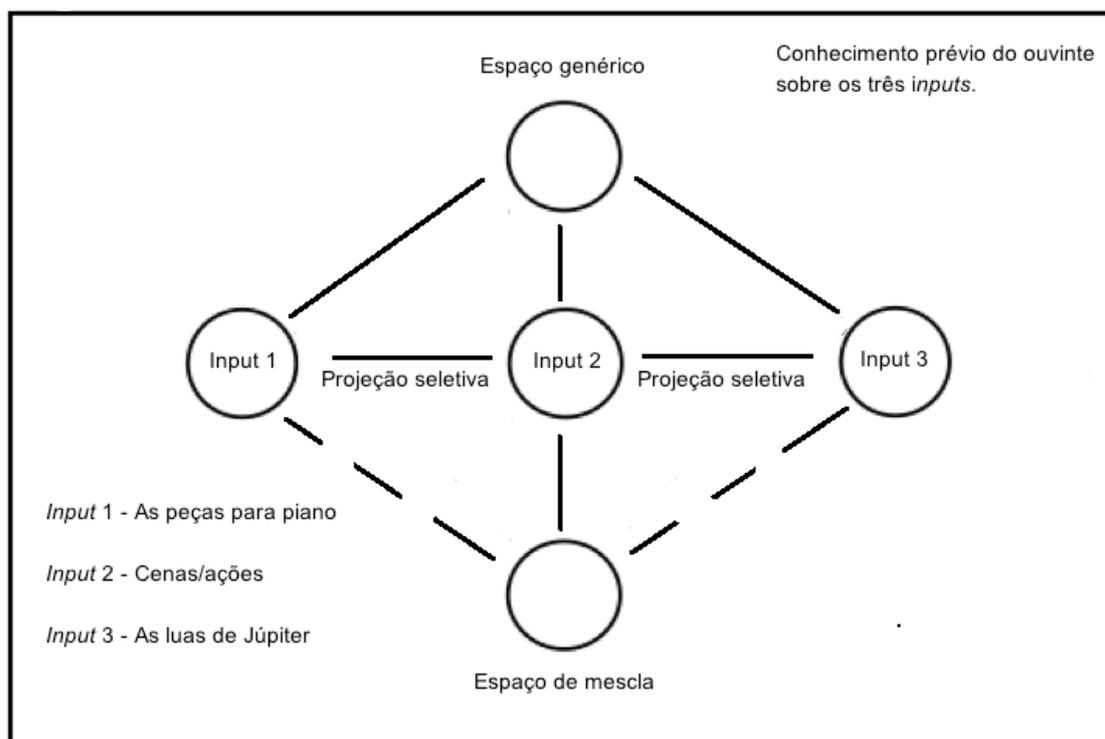
A metáfora foi uma importante descoberta nesse processo de pesquisa sobre significados. Compreendia a metáfora como uma figura de linguagem, um ornamento retórico e poético sem conexão alguma com o sistema conceptual humano. Assim, quando constatava o uso do termo ‘metáfora’ conectado à música era conduzido à visão preconceituosa e banalizada do ornamento linguístico. Contudo, quando li *Metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff e Johnson, fiquei surpreso com a quantidade de provas linguísticas que demonstravam a capacidade humana de conceptualizar metaforicamente. Fiquei igualmente surpreso com a quantidade de conexões que quase automaticamente surgiam entre a exposição dos autores e a conceituação da música, tanto em sua terminologia metafórica quanto em várias ocasiões em que ouvia construções metafóricas (quase narrativas) para dar significado a ocorrências musicais.

Metáforas de la vida cotidiana foi o primeiro de uma série de livros e artigos que li sobre metáfora nas áreas das Ciências Cognitivas, especialmente da Linguística e da Filosofia, escritos por Lakoff e Johnson, assim como por Turner e Fauconnier, entre vários outros autores. Assim sendo, outros aprofundamentos nos conceitos iniciais propostos no primeiro livro foram desenvolvidos, entre eles o de mapeamento entre o cruzamento de domínios. Nessa abordagem, um domínio alvo (normalmente um conceito abstrato) é mapeado com um domínio fonte (cuja natureza é normalmente física e concreta) e são utilizados pelo sistema conceptual

humano como ferramenta para a construção de um significado metafórico. O próprio Mark Johnson escreveu sobre o mapeamento entre os domínios musical e o de movimento físico. O entendimento da música como um domínio alvo explica, de modo contundente, como as metáforas foram e ainda podem ser usadas para auxiliar na compreensão do fenômeno musical, o que vai ao encontro das abordagens de vários autores, entre os quais Zbikowski e Saslaw.

Minha abordagem, nesta tese, na atribuição de significados apresenta duas configurações possíveis: a) a música é o domínio alvo de um domínio fonte narrativo (cena/ação), em que as possíveis significações ocorrem metaforicamente no domínio fonte; b) a música é um dos *inputs* no contexto da mesclagem conceptual (Figura 41), constituída de três *inputs*: 1) as peças para piano; 2) as cenas/ações; 3) as luas de Júpiter. Há, por conseguinte, um espaço genérico reservado ao conhecimento prévio que o ouvinte acumulou sobre os três *inputs*. Por último, há um espaço mental de mescla no qual alguns elementos dos três *inputs* são amalgamados para formar uma nova visão dos significados da música. Assim, a ressignificação ocorre com a fusão de características marcantes da música, a moldura apresentada pela cena/ação e algumas das características das luas. O espaço de mescla é, como explicam Turner e Falconnier, um ambiente em que criatividade e a imaginação são preponderantes, pois, a partir de *inputs* desconexos, é possível estabelecer conexões, criar novas perspectivas, propor novas alternativas ou mesmo propor novos significados.

Figura 41 – Segunda configuração possível – mesclagem conceptual



Houve algo de paradoxal em minha abordagem nesta tese, na medida em que salientei muitos aspectos da concepção metafórica da música, especialmente, em seus aspectos sintáticos, mas evitei análises musicais descritivas utilizando novas construções metafóricas no ambiente já consolidado da música. Preferi que as interpretações e as ressignificações das músicas ocorressem metaforicamente em um domínio fonte narrativo ou que ocorressem em um espaço imaginativo e criativo de fusão entre vários espaços mentais distintos. Deixo claro, portanto, que, ao menos em minha visão, não existe um significado único em música ou uma interpretação ficcional única da música. Pelo contrário, a música é uma forma abstrata e profunda de manifestação humana, na qual as interpretações e os significados que ela suscita ocorrem no universo particular e complexo da imaginação do ouvinte. Preferi, portanto, ressignificar os passos das peças deste trabalho enxergando-os como cenas/ações fantasiosas e como fragmentos poéticos conectados às características musicais.

Como professor de composição da Universidade Federal de Pelotas, atuo na tríade ensino, pesquisa e extensão. É especialmente às duas primeiras que este trabalho deve trazer repercussões mais diretas. Acredito que as experiências

intersemióticas aqui descritas, associadas ao ensino composicional, possam ser aplicadas em alguns projetos. O uso dos elementos extramusicais explorados neste trabalho, bem como o conceito de janelas hermenêuticas, que pretendo averiguar em pesquisas futuras, e a percepção de um sistema conceptual metafórico podem motivar desdobramentos de pesquisa, incluindo projetos audiovisuais. Ao aproximar os domínios da música, do texto (fragmentos de prosa e verso) e da imagem, é possível desenvolver projetos com repercussões artísticas, pedagógicas e de pesquisa.

Não creio que a música necessite de outras manifestações artísticas para ser entendida, mas, cada vez mais, observo que o público compreende o fenômeno musical de modo (também) visual. Nas últimas três décadas, a visualidade em música adquirida na cultura de videocliques, cinema, televisão e, especialmente, na propagação de vídeos *on line* transformou o fenômeno musical, para parte das novas gerações de artistas e público, em uma entidade também visual. Nessa perspectiva, é viável supor que os desdobramentos das características musicais possam ser acompanhados por desdobramentos visuais na imaginação do ouvinte. A exploração de recursos audiovisuais na composição pode resultar em parcerias com artistas de outras áreas e estabelecer diálogos com novas plateias.

Ressalto que tenho a intenção de anexar, nas partituras das peças, as cenas/ações criadas para este trabalho³⁸, pois as vejo como partes da composição. No entanto, deixarei a cargo dos pianistas a liberdade de lê-las ou projetá-las antes das execuções. Penso que o ideal, e o manifestarei nas notas da partitura, é a sugestão de alternar apresentações com e sem as cenas/ações e deixar o instrumentista colher naturalmente as impressões dessas duas experiências.

³⁸ Ressalto que na partitura de “Calisto”, utilizada por Joana de Holanda na gravação e nos recitais do “Piano Presente”, não há a cena/ação impressa.

REFERÊNCIAS

ADLINGTON, Robert. Moving beyond motion: metaphors for changing sound. **Journal of the Royal Musical Association**. v. 128, n. 2, p. 297-318, 2003.

ANGELO, Bruno. **Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional**. 2014. 288 f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

AZEVEDO, Francisco Ferreira do Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BACH, Johann Sebastian. **Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61**. Collegium Vocale. Philippe Herreweghe. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9axZooLKAHQ>>. Acesso em: jul. 2016.

BEETHOVEN, Ludwig. **Symphonie No. 5**. Orquestra Sinfônica Simón Bolívar de Venezuela, Direction: Gustavo Dudamel. Paris, 2015. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGnBrabqdP4>>. Acesso em: out. 2015.

BERG, Alban. **Violin concerto**. Orchestra New York Philharmonic. Direction: Lorin Maazel. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gd0dMs0MTg8>>. Acesso em: out. 2015.

BERG, Alban. **Lyric suite for string quartet**. Juilliard String Quartet, 1950. Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GU_HlvMXSM8>. Acesso em: out. 2015.

BERLIOZ, Hector. **Symphonie fantastique** (OPRF, Dudamel, 2009). Orchestre Philharmonique de Radio France & Simon Bolívar Youth Orchestra. Direction: Gustavo Dudamel. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WVbQ-oro7FQ>>. Acesso em: out. 2015.

BLATTER, Alfred. **Instrumentation/orchestration**. New York: Schirmer Books, 1980.

BUARQUE, Chico. **Coleção Chico Buarque volume 6 – Bastidores**. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

CAMERON, James. **Aliens of the deep**. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sPCpNIVJBr8>>. Acesso em: out. 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha (Orgs.). **Transcrições: teoria e práticas**. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

COMBRE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Traduzido por Isilde Mesquita; Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, 2009-2010.

COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. **Music theory Spectrum**. Berkeley. v. 23, n. 2, p. 170-195, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. **Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2006

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. *In*: FREIRE, Vand B. (org). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

COSMOS. Série de TV. Realização Carl Sagan e Ann Druyan. Direção: Adrian Malone; Produção: KCET; Carl Sagan Productions; BBC e; Polytel. 1980.

COSMOS: Uma odisseia do espaço-tempo. Direção: Brannon Braga; Bill Pope; Ann Druyan Produzido por Seth Macfarlane e Ann Druyan. Apresentação Neil deGrasse Tyson. 21st Century Fox. 2014.

DALLAPICCOLA, Luigi. **Quaderno musicale di Annalibera**. Mariaclara Monelli, piano. Online. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Kb6PxV6f4C4>>. Acesso em: out. 2015.

DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia**. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. Conceptual blending, form and meaning. **Recherches en communications**, Bélgica, n. 19, p. 57-86, 2003.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. Rethinking metaphor. **Cambridge handbook of metaphor and thought**. Ray Gibbs, Ed. Cambridge University Press, 2008.

FELDMANN, Morton. **Crippled simmetry**. Flute, percussion and piano/celesta. 1983. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OEFictzerXs>>. Acesso em: out. 2015.

FELDMANN, Morton. **Piano and string quartet** (1985). Aki Takahashi (piano) & Kronos Quartet (strings) Elektra Nonesuch 79320-2 (1993). Online. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0_Q-1u6sNgQ>. Acesso em: out. 2015.

FELDMANN, Morton. **Piano, violin, viola, cello** (1987). Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtFbOFHVL1U>>. Acesso em: out. 2015.

FERRARI, Lilian Vieira. Postura epistêmica, ponto de vista e mesclagem em construções condicionais na interação conversacional. **Veredas**: revista de estudos linguísticos. Juiz de fora, v.3, n. 1. 1999.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. Traduzido por Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Traduzido por Artur Mourão. Covilhã: Lusosofia Press, 2011.

HARTMANN, Ernesto Frederico; SILVEIRA, Ronal Xavier. Da música para a metáfora: contribuições de Lawrence Zbikowski e de Lawrence Kramer. In: **XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 2013, Natal. Comunicação, Natal: 2013.

HARTMANN, Ernesto Frederico. **Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro**: janelas hermenêuticas. 2010. 217 f. Tese (Doutorado em música), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2010.

HARRISON, George. **Something**. Abbey Road. The Beatles. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We4t3hNiXYo>>. Acesso em: jun. 2016.

HOLANDA, Joana. **Piano presente**. São Paulo: SESC, 2012. 1 CD.

JOHNSON, Mark. **The body in the mind**. Chicago and London: The University of Chicago press, 1987.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body**: aesthetics of human understanding. Chicago and London: The University of Chicago press, 2007.

JOHNSON, Mark; LARSON, Steve. “Something in the Way She Moves” metaphors of musical motion. **Metaphor and symbol**. v. 18, n. 2, p. 63-84, 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas de la vida cotidiana**. 9. ed. Traduzido por Carmen González Marin. Madrid: Cátedra, 2012.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto] – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

LAKOFF, George. The Contemporary theory of metaphor. In: **Metaphor and thought**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 202 - 251.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. **More than a coll reason**: a field guide to poetic metaphor. Chicago and London: The University of Chicago press, 1989.

LEITE, Jan Edson Rodrigues; TOSCANO, Mábia Nunes; MARTINS, Andréa de Oliveira Gomes. Redes de integração conceptual em narrativas sociolinguísticas. **Alfa, Revista de linguística**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 99-131, 2013.

MESSIAEN, Olivier. **Chronochromie**. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks diretta da Karl Anton Rickenbacher. Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_0b7mpiz-xc>. Acesso em: set. 2016.

MESSIAEN, Olivier. **Couleurs de la cité celeste**. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A61Wg4goNY0>>. Acesso em: set. 2016.

MESSIAEN, Olivier. **Vingt regards sur l'Enfant-Jésus**. Yvonne Loriod. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L-1iJUb4-hw>>. Acesso em: set. 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can one speak of narrativity in music? **Journal of the royal musical association**. London. v. 115, n. 2, p.240-257, 1990.

KÖCHE, Vanilda Salton; BOFF, Odete Maria; PAVANI, Cinara Ferreira. **Prática textual: atividades de leitura e escrita**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KRAMER, Lawrence. **Classical music and postmodern knowledge**. Berkeley: University of California press, 1996.

KRAMER, Lawrence. **Musical meaning: toward a critical history**. Berkeley: University of California press, 2002.

KRAMER, Lawrence. **Interpreting music**. Berkeley: University of California press, 2010.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago and London: The University of Chicago press, 1956.

OLIVEIRA, Luiz Felipe. **A emergência do significado em música**. 2010. 253 f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/SENAC, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29.ed. Petrópolis: Vozes, 1977/2013.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi. **Missa Papae Marcelli**. The Tallis Scholars. Directed by Peter Phillips. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BRfF7W4EI60>>. Acesso em: jul. 2016.

PAVANI, Cínara Ferreira; MACHADO, Maria Luíza Bonorino. **Criatividade: atividades de criação literária**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

PINHEIRO, Diogo; NASCIMENTO, Luciano Carvalho. O papel da integração conceptual na construção dos sentidos. **Cadernos do CNLF** (Círculo Fluminense de Estudos Filosóficos e Linguísticos), v.14, n.2, p. 1347-1360, 2010.

RAVEL, Maurice. **Gaspard de la nuit**. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hKgchJq1xKQ>>. Acesso em: set. 2016.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 2. ed. Traduzido por Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIEMANN, Hugo. **Systematische modulationslehre als grundlage der musikalischen formenlehre**. Hamburg: Verlag Von J. F. Richter, 1887.

ROBIN Hood. Direção: Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures. 1973. 1 DVD.

ROSADO, Clairton. **Rapto de Ganimedes**. Trabalho apresentado na disciplina Seminário de Análise e Composição no programa de Pós-graduação em Música da UFRGS. 2014.

SASLAW, Janna. Forces, containers, and paths: the role of body-derived image schemas in the conceptualization of music. **Journal of music theory**. v. 40, n. 2, p. 217-243. Duke University press on behalf of the Yale University Department of Music. 1996.

SCHIMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. Traduzido por Fábio Ribeiro. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Traduzido por Eduardo Seinemann. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SHOENBERG, Arnold. **Pierrot lunaire**. Ensemble InterContemporain. Direction: Pierre Boulez. Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N-zW10__i4M>. Acesso em: out. 2015.

SILVEIRA, Ronal Xavier. **A metáfora do amanhecer em Aurora, para piano e orquestra de Almeida Prado**. In: **II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MUSICA**, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: 2012. p. 1665-1674.

STAR TREK: The new generation. DARMOK. Episódio 102. Direção: Winrich Kolbe. 1991. DVD.

TORT, Carlos Bartnicki . **Sobre Ganimedes....** Trabalho apresentado na disciplina Seminário de Análise e Composição no programa de Pós-graduação em Música da UFRGS. 2014.

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins da Costa. O mapeamento de cruzamento de domínios e a fusão conceitual (Zbikowski, 2002) como proposta de abordagem para obras inspiradas em um mesmo tema – Xô, xô, passarinho cirandas (no7) de Heitor Villa-Lobos (1926) e Xô! Passarinho....de Octavio Maul (1941). In: **II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MUSICA**, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: 2012. p. 1598-1607.

VIVALDI, Antônio. **As quatro estações**. Budapest Strings. Bela Banfalvi, Conductor. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GRxofEmo3HA>>. Acesso em: out. 2015.

WEBERN, Anton. **Five pieces for orchestra Op.10 N.4**. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v1xfEJ2e4ql>>. Acesso em: out. 2015.

ZANOTTO, Mara Sophia et al. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto] – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Metaphor and music theory: reflections from cognitive science. **Journal of the society for music theory**, Chicago, v 4, n. 1, p. 1-11, jan. 1998.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Olé Kühl's musical semantics: cognitive musicology and the challenge of musical meaning. **Musicae scientiae**, v. 13, n. 2, p. 448-462, 2007.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Metaphor and Music. In: **The Cambridge handbook of metaphor and thought**, Cambridge: Cambridge University press. 2008. p. 502-524.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Music, language, and multimodal metaphor. In: **Multimodal metaphor**. KG, Berlin: Edited by FORCEVILLE, Charles; URIOS-APARISI, Eduardo. Mouton de Gruyter is a Division of Walter de Gruyter GmbH & Co, 2009. p. 359-381.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Music theory, multimedia, and the construction of meaning. **Journal integral**, Rochester, NY, v. 16/17, p. 251-268, (2002/2003 published 2005).

ZBIKOWSKI, Lawrence. Musicology, cognitive science, and metaphor: reflections on Michael Spitzer's metaphor and musical thought, **MUSICAHUMANA**. Korean Institute for Musicology, v.1, n.1, p. 81-104, 2009.

Partituras

Carlos Walter Soares

Calisto

Para piano solo

Calisto é uma das luas de Júpiter. Apesar de ser aproximadamente do tamanho de mercúrio, tem somente um terço de sua massa. A possibilidade de que abrigue um oceano em seu interior deixa também aberta a probabilidade de que possa abrigar vida. *Calisto* foi descoberta em 1610 por Galileu Galilei e tem seu nome inspirado na mitologia grega. Calisto foi uma das amantes de Zeus.

Joana Cunha de Holanda

Calisto personificada recorda o passar de 4,5 bilhões de anos em cinco minutos. Recorda os eventos, as colisões, as mudanças, sua conexões com Júpiter... Sob sua ótica, alguns desses eventos parecem confundir-se com o próprio tempo.

Cabe ao intérprete ler ou projetar esses dois textos antes da peça. O propósito é que haja alternância entre apresentações com e sem a divulgação dos mesmos para a platéia.

Calisto

Carlos Walter Soares

Dedicado à Joana Holanda

♩ = 55

Piano

f *ff* *mf* *f* *mf*

13

p *pp* *ff sfz* *p* *mf* *fff* *mf* *p* *fff* *mf*

p *pp* *ff sfz* *p* *mf* *fff* *mf* *p* *fff* *mf*

23

p *mf* *pp* *p* *fff* *ff* *mf* *mp*

p *mf* *pp* *p* *fff* *ff* *mf* *mp*

31

f
ff
ff
ffff \rightrightarrows *f*
pp \rightrightarrows *p*

p
ff
p
mp

8va
8vb

40

ff
p
mf \rightrightarrows *f*
p *mf*

pp
p
mf
f

8va
8vb

47

ff
mf *ff*
mf *fff*
f
ff
p \rightrightarrows *f*
mf

ff
ff
fff
ff
p
mf

8va
8vb

* Led. * Led. * Led. * Led.

54

(8vb)

fff *ff* *mf*

f *fff*

* Ped.

Carlos Walter Soares

Io

Para piano solo

Uma viagem espacial de aproximação, observação minuciosa e afastamento da lua lo.

Cabe ao intérprete ler ou projetar esse texto antes da peça. O propósito é que haja alternância entre apresentações com e sem sua divulgação para a platéia.

Io

♩ = 150

Dedicado à Joana Holanda

Carlos Walter Soares

Piano

p

8

15

22

mf

mf

28

mf

35

Musical score for measures 35-41. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 39.

42

Musical score for measures 42-48. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous section.

49

Musical score for measures 49-55. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

56

Musical score for measures 56-62. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 58. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

63

Musical score for measures 63-69. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

70

Musical score for measures 70-76. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. There are several slurs and ties across measures.

77

Musical score for measures 77-83. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and accents.

84

Musical score for measures 84-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and accents. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 85.

90

Musical score for measures 90-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and accents.

96

Musical score for measures 96-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and accents. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 97.

103

ff

mf

Musical score for measures 103-107. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music is in 6/8 time. Measure 103 starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with eighth notes. Measure 104 continues the melodic line. Measure 105 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 106 has a 4/4 time signature change. Measure 107 ends with a 4/4 time signature change.

108

Musical score for measures 108-113. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music is in 6/8 time. Measure 108 continues the melodic line. Measure 109 has a 6/8 time signature change. Measure 110 has a 4/4 time signature change. Measure 111 has a 4/4 time signature change. Measure 112 has a 6/8 time signature change. Measure 113 ends with a 6/8 time signature change.

114

ff

fff

Musical score for measures 114-119. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music is in 6/8 time. Measure 114 starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with eighth notes. Measure 115 continues the melodic line. Measure 116 has a 4/4 time signature change. Measure 117 has a 4/4 time signature change. Measure 118 has a 6/8 time signature change. Measure 119 has a 6/8 time signature change and a fortissimo (*fff*) dynamic.

120

Musical score for measures 120-125. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music is in 6/8 time. Measure 120 starts with a 2/4 time signature change. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with eighth notes. Measure 121 has a 2/4 time signature change. Measure 122 has a 6/8 time signature change. Measure 123 has a 4/4 time signature change. Measure 124 has a 4/4 time signature change. Measure 125 has a 6/8 time signature change.

126

ff

This system contains measures 126 through 131. The music is written for piano in a 3/4 time signature. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure.

132

f

f

This system contains measures 132 through 137. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand maintains its eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) are placed at the beginning and middle of the system.

138

This system contains measures 138 through 143. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring complex sixteenth-note figures in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

144

mf

This system contains measures 144 through 149. The right hand's sixteenth-note patterns are prominent. The left hand's accompaniment continues. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is located in the fifth measure.

150

Musical score for measures 150-155. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of chords and single notes, with some notes marked with accents (>). The bass line is mostly rests with occasional notes.

156

Musical score for measures 156-161. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. The music features chords and single notes, with some notes marked with accents (>). A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 158. The bass line has several rests.

162

Musical score for measures 162-171. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The music features chords and single notes, with some notes marked with accents (>). Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measure 164 and *ppp* (pianississimo) in measure 171. The system ends with a double bar line.

Carlos Walter Soares

Ganimedes

Para dois pianos

Um astronauta caminha por Ganimedes. O frio é desconfortável e o movimento é penoso. Com o passar do tempo, contempla a paisagem, as variações e os adensamentos da aurora boreal, maravilhando-se com a visão de Júpiter e com todo o cenário.

Cabe ao intérprete ler ou projetar esse texto antes da peça. O propósito é que haja alternância entre apresentações com e sem sua divulgação para a platéia.

Ganimedes

Dedicado à Joana Holanda e Lúcia Cervini

Carlos Walter Soares

♩ = 40

Piano 1

Piano 2

10

Pno. 1

Pno. 2

19

Pno. 1

mf p *mf p* *mf* *pp pp* *mf*

Pno. 2

p *pp* *p*

28

Pno. 1

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

Pno. 2

mf *mf* *p* *mf*

36

Pno. 1

Pno. 2

p *p* *pp* *f p* *mf*

p *pp* *mf* *p*

p *mf* *pp* *pp* *p* *f*

p *p* *pp* *mf* *ppp*

44

Pno. 1

Pno. 2

f p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *mf* *p* *ff*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *ff p*

p *f* *ff* *p* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

mf *mf* *ff* *f* *mf* *f* *mf*

68

Pno. 1

Pno. 2

mf ff mf ff ff mf f p mfff p f ff mf fmf ff mf fff f mf ff pp mf f ff

f p f mf f f mf ff f mf p f p mf p mf ff p

75

Pno. 1

Pno. 2

mf ff f mf 3ff mf p ff mff mf ff pp ff f

p mf f ff ff mf ff ff mf p ff f

pp mf p ff mf p ff ff f

80

Pno. 1

Pno. 2

mf ff p ff mf p f ff mf p mf mf p mf

mf ff mf ff mf p mf p mf

88

Pno. 1

Pno. 2

8va

p ff p mf f ff p mf ff pp

p mf f ff p

8va

8va

Carlos Walter Soares

Europa

Para dois pianos

A presença de Júpiter gera forças gravitacionais constantes que aquecem o interior de Europa. O fluir da água, a pressão e o breu dominam o ambiente. Um explorador, em um submarino, investiga o oceano no interior da lua. Há vida na escuridão...

Cabe ao intérprete ler ou projetar esse texto antes da peça. O propósito é que haja alternância entre apresentações com e sem a divulgação do mesmo para a platéia.

Europa

Dedicado à Joana Holanda e Lúcia Cervini

Carlos Walter Soares

Piano 1

mf

Piano 2

mf

Pno. 1

8

8va

ff

f

Pno. 2

f

ff

14

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 14-19. Pno. 1 has a treble clef and Pno. 2 has a bass clef. Dynamics include *ff* and *f*. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

20

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 20-25. Pno. 1 has a treble clef and Pno. 2 has a bass clef. Dynamics include *mf* and *ff*. The score continues with intricate rhythmic textures, including many beamed sixteenth and thirty-second notes. Slurs and accents are used to shape the melodic lines.

26

Pno. 1

p *ff* *f* *ff*

Pno. 2

p *ff* *f* *ff*

32

Pno. 1

p

Pno. 2

p

39

Pno. 1

Pno. 2

p

mf

Detailed description: This system covers measures 39 to 44. Pno. 1 (top) has a treble clef and a melodic line starting at measure 39 with a dynamic of *p*. Pno. 2 (middle) has a treble clef and a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*. The bass staves for both pianos are empty.

45

Pno. 1

Pno. 2

mf

p

f

mf

f

Detailed description: This system covers measures 45 to 49. Pno. 1 (top) has a treble clef and a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. Pno. 2 (middle) has a treble clef and a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The bass staves for both pianos are empty.

Pno. 1

51

f

Pno. 2

ff

8va

Pno. 1

58

ff

Pno. 2

8va

fff

64

Pno. 1

Pno. 2

mf

Detailed description: This system covers measures 64 to 68. Pno. 1 (top two staves) features a treble clef and plays chords with slurs and accents. Pno. 2 (bottom two staves) features a treble and bass clef and plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The dynamic marking *mf* is present in the first staff of Pno. 1 and the first staff of Pno. 2.

69

Pno. 1

Pno. 2

f

ff

Detailed description: This system covers measures 69 to 73. Pno. 1 (top two staves) features a treble clef and plays chords with slurs and accents. Pno. 2 (bottom two staves) features a treble and bass clef and plays chords with slurs and accents. The dynamic marking *f* is present in the first staff of Pno. 1, and *ff* is present in the first staff of Pno. 2.

Piano score for measures 74-78. The score is divided into two systems, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef). Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef). The music features complex rhythmic patterns with many accents and slurs. Measure 74 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

Piano score for measures 79-83. The score is divided into two systems, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef). Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef). The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 79. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

84

Pno. 1

Pno. 2

89

Pno. 1

Pno. 2

ff

pp

96

Pno. 1

Pno. 2

Detailed description: This system contains measures 96 through 103. Pno. 1 (Piano 1) is shown with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords and moving lines. Pno. 2 (Piano 2) has a treble staff that is mostly empty with rests, and a bass staff that plays a series of chords and moving lines, providing a harmonic foundation.

104

Pno. 1

mf

Pno. 2

f

Detailed description: This system contains measures 104 through 111. Pno. 1 (Piano 1) continues with a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Pno. 2 (Piano 2) has a treble staff with chords and a bass staff with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The music concludes with a final chord in the bass staff of Pno. 2.

113

Pno. 1

ff

Pno. 2

ff

117

Pno. 1

Pno. 2

Europa

121

Pno. 1

Musical score for Pno. 1, measures 121-159. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic in the bass staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The treble staff contains whole rests. The piece concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic in both staves, marked by a double bar line.

Pno. 2

Musical score for Pno. 2, measures 121-159. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic in the bass staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The treble staff contains whole rests. The piece concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic in both staves, marked by a double bar line.