
Três Peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica

Pierre BredeI (UFMG)

p_bredeI@yahoo.com.br

André Cavazotti (UFMG)

cavazotti@ufmg.br

Resumo: Abordagem fenomenológica das *Três Peças* para viola e piano de César Guerra-Peixe, buscando compreender o fenômeno musical através da percepção do ouvinte. A pesquisa constou de duas fases: análise da obra baseada na abordagem fenomenológica e análise fenomenológica de duas gravações distintas da mesma obra comparando-as com a análise anterior. Com esta comparação, evidenciou-se que muitas das descobertas da análise estão contidas na interpretação dos músicos. A fundamentação teórica foi desenvolvida a partir dos conceitos propostos por Thomas Clifton, enfatizando os elementos tempo, espaço e sentimento. Os resultados obtidos com essa pesquisa foram uma maior aproximação e maior compreensão da essência do fenômeno musical e novas possibilidades para se pensar o fenômeno musical.

Palavras-chave: análise musical, fenomenologia, César Guerra-Peixe, Thomas Clifton.

Three Pieces by César Guerra-Peixe: a phenomenological approach

Abstract: A phenomenological approach of the *Three Pieces* for viola and piano by Brazilian composer César Guerra-Peixe, seeking to understand the musical phenomenon through the perception of the listener. The research had two steps: a musical analysis based on the phenomenological approach and a phenomenological analysis of two recordings of the same piece, comparing them with the former analysis. With this comparison, it was made evident that elements observed in the analysis are also present in the interpretation of the performers. The methodology used was based on the studies about phenomenology applied to music by Thomas Clifton, especially his concept of the essences of the musical phenomenon: time, space and feeling. The results obtained with this research were a greater approximation and understanding of the essence of the musical phenomenon and a new possibility of conceiving the musical phenomenon.

Keywords: music analysis, phenomenology, César Guerra-Peixe, Thomas Clifton.

“A música é um reservatório de imagens não explodidas.”

Giovanni Piana

O objetivo deste artigo é analisar, a partir da perspectiva música e fenomenologia, as *Três Peças* (1957) para viola e piano de César Guerra-Peixe (1914-1994). Este artigo está dividido em quatro partes: uma introdução à fenomenologia aplicada à música, a análise fenomenológica das *Três Peças*, a análise fenomenológica de duas gravações da referida obra, comparando-a com a análise anterior, e as conclusões obtidas com essa pesquisa.

O objetivo da pesquisa foi aplicar os conceitos propostos pela fenomenologia na análise do fenômeno sonoro, especialmente os conceitos de espaço, tempo e sentimento. Para alcançar tal objetivo nos baseamos, principalmente, nos conceitos propostos por Thomas Clifton em seu livro *MUSIC AS HEARD, A Study in Applied Phenomenology* (1983). A pesquisa foi dividida em duas fases: uma abordagem fenomenológica da obra *Três Peças* e uma análise fenomenológica de duas gravações distintas da mesma obra, comparando-a com a análise fenomenológica realizada anteriormente.

Dois termos recorrentes nesta análise são “ouvinte” e “perceber”, que, no presente trabalho, referem-se à percepção dos autores deste artigo sobre a obra. Outros ouvintes podem ouvir e perceber de forma diferente a mesma obra, o que não invalida uma ou outra análise, pois esta composição, por ser uma obra artística, é múltipla de significados e pode tocar a cada um de modo único, podendo inclusive, “se mostrar” diferentemente para a mesma pessoa em momentos diferentes.

1. ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA - CONCEITOS PRELIMINARES

Baseando-nos em Heidegger, podemos entender **fenômeno** como o *que* se mostra e como *aparecer, aparência, aparecência*. Logos é “o que deixa e faz ver aquilo sobre o que discorre e o faz para quem discorre e para todos aqueles que discursam uns com os outros” (HEIDEGGER, 2002, p. 62-63). Portanto, podemos compreender fenomenologia como: “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (*ibid*, p. 65). A descrição fenomenológica concentra-se não em fatos, mas na essência, em descobrir o que existe sobre o objeto e a experiência, o objeto e um sujeito. A abordagem fenomenológica pretende evidenciar o que a música é para o ouvinte, antes de tentar encaixá-la em padrões pré-definidos. O objetivo da fenomenologia é chegar à essência das “coisas mesmas”.

A música não existe sem um ouvinte que participe “corporalmente”, que interaja com ela e, para a fenomenologia, o ouvinte deve permitir que a música se mostre para ele. Obviamente, cada sujeito irá perceber aspectos diferentes da música, dependendo de sua percepção, porém a essência é a mesma. Com a fenomenologia, deixa-se de perceber o fenômeno musical apenas como sinais escritos na partitura, estes passam a ser percebidos como sinais e ao mesmo tempo não sinais. Na partitura os diversos sinais ao serem executados são, para o ouvinte, diferentes espaços, sons vindo de longe e perto, expansões e retrações no tempo, etc.

CLIFTON (1983) propõe quatro essências que constituem a experiência musical: **tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento**. A seguir, apresentaremos a definição dos principais tipos de eventos que ocorrem nas *Três Peças* e que pertencem às essências musicais de tempo, espaço e sentimento.

1.1 TEMPO

Na essência tempo, temos os mecanismos de **protensão** e **retenção**, que fazem a ligação entre passado, presente e futuro. **Retenção** é a lembrança do que foi ouvido e é o que permite articular o passado com o presente. Ela também é responsável pelas relações que o ouvinte faz numa composição, que dá identidade a esta e nos capacita a dizer que pertence a algum estilo, por exemplo. A **protensão** é o futuro que o ouvinte antecipa e não simplesmente espera. É essa participação corporal (antecipar) que interage com o fenômeno musical. PIANA (2001), propõe chamarmos o mecanismo de retenção de “memória” e o mecanismo de **protensão** de “imaginar”.

A experiência de **começo** e **fim** tem para o ouvinte múltiplos significados no fenômeno musical. Por exemplo, na experiência de **começo**, a música pode iniciar e o ouvinte percebe que ela só começa, realmente, alguns compassos depois. O fenômeno musical não segue a regra de que, dada a primeira nota, iniciou-se a música, pois existem diversas possibilidades de começo.

A experiência de **fim** pode, de maneira geral, ser vivenciada pelo ouvinte como **parar** e **terminar**. São duas possíveis experiências de **fim** que têm pelo menos um ponto em comum: o silêncio. **Terminar** é a noção geral de fim que temos quando, por exemplo, uma cadência prepara um final. Quando a música **termina** o ouvinte tem a sensação de que algo se completou. Já **parar**, é a experiência de fim que não soa como fim: o ouvinte percebe que a música acabou, mas fica com a sensação de que ainda havia algo para acontecer.

1.2 ESPAÇO

O elemento espaço é mais difícil de ser compreendido, talvez por imaginarmos - como nos diz MAGNANI (1989) – que a música é uma arte que ocorre apenas no tempo. Para ele, a música é uma arte que ocorre também no espaço, sendo a arquitetura a arte que possui maior afinidade com a música. “O espaço interno na arquitetura, bem como na música - não deve ser pensado como qualidade abstrata, mas, sim, como realidade variável, sob a ação de inúmeros fatores” (MAGNANI, 1989, p. 42).

Espaço, para Clifton, é uma região fenomenológica em que não há diferença entre o eu (self) e a música, ouvinte e música habitam a mesma região fenomenológica. Desta forma, sempre que se usar a palavra **espaço** neste artigo, estaremos remetendo à noção de espaço fenomenológico. Sobre o elemento espaço, Clifton propõe algumas ocorrências, tais como linha musical, **superfícies** e **profundidade**.

A **linha musical** é a “menor” forma (espacial) musical, porém não a mais simples. Ocorre com frequência na música homofônica. Sua característica é ter um direcionamento e estar sempre conduzindo para algum lugar.

A característica da **superfície** é não ter um direcionamento claro. Clifton lista quatro tipos de superfícies: **Superfícies indiferenciadas** em que percebe-se ausência de movimento, de dinâmica e de complexidade rítmica. **Superfícies de baixo relevo**, que são caracterizadas por uma não competição entre linha musical e superfície, por mudanças de timbre com outros parâmetros mantidos constantes e pelo elemento tempo como pulso rítmico. **Superfícies de médio relevo** são caracterizadas por conter projeções mais perceptíveis. Percebe-se contração e expansão da duração, crescimento onde o som se expande em direção a um plano e superposição, onde são percebidos diferentes planos sobrepondo-se uns aos outros. **Superfícies de alto relevo** são caracterizadas pela presença de uma base na qual é projetada uma figura de incontestável individualidade, mas que não está isolada de algum tipo de base.

O conceito de **profundidade** mostra como o elemento espaço não é estático. Por exemplo, quando o ouvinte assiste um concerto de uma orquestra e percebe que o som emanado pela trompa “vem de longe” ou uma determinada frase do trompete parece que foi tocada “do seu lado” – e todos os instrumentos estão no palco na mesma posição: pode-se perceber que o espaço é variável.

As experiências de **distância** e **penetração** estão nos domínios da profundidade. A **penetração** é uma atividade que contribui para a experiência de continuidade. A penetração ocorre na peça, mas não a interrompe. A noção de **distância** é experimentada, por exemplo, quando o

ouvinte percebe determinado som vindo de longe ou de perto sem a fonte sonora mudar de lugar. A explicação para tal fato é que o fenômeno musical é constituído da interação do objeto com o ouvinte. A **distância** pode ou não estar condicionada à dinâmica e à localização da fonte sonora.

1.3 SENTIMENTO

O sentimento faz a interação do nosso interior com o exterior, do Eu (*self*) com o mundo natural em que vivemos. As essências de tempo, espaço e elemento lúdico são tratados com um *abrir-se* humano. Estas essências são unidas e adquirem sentido, através do sentimento. Para a fenomenologia, a realidade da música só se dá porque existe alguém ouvindo e percebendo a música daquela forma. O que a abordagem fenomenológica pretende é discutir dois aspectos separados, porém relacionados: os objetos e as experiências humanas dos objetos.

O sentimento caminha junto com o entendimento. Para Clifton, “os sentimentos iluminam o caminho da reflexão e a reflexão sustenta, ratifica os sentimentos” (CLIFTON, 1983, p. 285).

2. ANÁLISE DA OBRA¹

César Guerra-Peixe (1914-1994) compôs as *Três peças* durante sua fase nacionalista, que se iniciou em 1949 com a *Peça* para piano (que está desaparecida) e se estendeu até o final de sua vida. As *Três Peças* foram compostas especialmente para uma gravação fonomecânica realizada por Perez Dworecki (violista) e Fritz Jank (pianista) em 1957.

1º movimento - *Baião de viola*

Percebe-se o movimento dividido em seis partes: **X / A / B / A' / B' / Coda**. Chamei de **X** a introdução do piano (c.1 e 2), **A** (c.3-6), **B** (c.7-10), **A'** (c.11-15), **B'** (c.16-20) e **Coda** (c.21-23).



Ex. 1: Tema apresentado pela viola c.3 e 4 (1º mov)

O ouvinte percebe esse movimento como uma **superfície de alto relevo** porque existe um desenho bastante individual (tema da viola, vide Ex. 1) mas que mantém-se ligado à base (vide Ex. 2). Percebe-se também nos primeiros compassos, que este movimento se dá a cada dois compassos, já que o ostinato (c.1-2, Ex. 2) e o tema (c.3-4, Ex. 1) duram dois compassos e existe um movimento de “**impulso e queda**” produzido pelo piano, sobre o qual discorreremos abaixo. Percebe-se, também, um espaço que começa **menos amplo** e **f** (c.1-5, Ex. 2) chega ao clímax, onde o espaço é **mais amplo**, (c.11-13, Ex. 4) e termina novamente **menos amplo** e **p** (c.21-23, Ex. 7). Este espaço (c.1, Ex. 2) é considerado menos amplo em relação ao clímax que é o trecho **mais amplo**. (Pode-se notar aqui, que o espaço pode ser independente da dinâmica.)

¹ O manuscrito autógrafo em formato de bolso das *Três peças*, gentilmente cedido por Jane Guerra-Peixe, encontra-se publicado integralmente neste número de *Per Musi* às p.82-94.).

Ex. 2: Espaço aberto pelo piano / duas possibilidades do começo c.1-5 (1º mov)

O fato de o movimento começar com **f** e somente no c.5 chegar ao **p**, sendo um **espaço menos amplo**, se mostra para o ouvinte pelo menos de duas maneiras. Uma delas é que a música **começa** realmente no c.5. Já que o movimento se dá a cada dois compassos, os c.1-2 seriam a apresentação do ostinato **f**, no c.3 é apresentado o tema **F** (vide Ex. 2) e a música realmente **começa** no c.5, ainda inserido no mesmo **espaço menos amplo** dos c.1-4.

Outra possibilidade que a música mostra ao ouvinte neste começo é pensar a noção de **impulso** e **queda**. Logo que a música se inicia, deixa “cair” com força a primeira nota (c.1, Ex. 2). Este é o primeiro impulso, abrindo o espaço e mostrando o ostinato que permanece por todo o movimento. A partir daí, as outras notas, num movimento de queda, tem um impulso cada vez menor até o **p** no c.5 (Ex. 2). O que se dá é um grande impulso inicial e três quedas consecutivas formando uma grande queda. Só quando termina o movimento de queda é que a música começa realmente.

Nos c.7-11 (Ex. 3 e 4), o ritmo harmônico (que até então era a cada dois compassos; vide Ex. 3, c.5-6) muda e o ouvinte passa a perceber o ritmo harmônico a cada meio compasso (vide Ex. 3, c.7-8). Essa aceleração (mecanismo de **protensão**, o ouvinte antecipa/prepara o clímax) conduz ao clímax e ajuda a criar o **espaço mais amplo** que vai ser experimentado no c.11 (Ex. 4).

Ex. 3: Ritmo harmônico (1º mov)

No c.11, experimenta-se o mecanismo de **retenção**, porque só depois de confirmado esse clímax (c.11, Ex. 4) é que o ouvinte classifica o que veio antes como uma preparação para o clímax. Antes de ouvir o c.11, o ouvinte percebe o que acontece como uma aceleração do ritmo

harmônico. Depois que o c.11 é ouvido, o trecho anterior passa a ser concebido como uma aceleração do ritmo harmônico com uma preparação para o clímax, confirmado no c.11.

Ex. 4: Clímax e espaço mais amplo c.9-11 (1º mov)

O ouvinte experimenta o c.11 como um **espaço mais amplo** porque a aceleração do ritmo harmônico que ocorreu nos compassos anteriores provoca uma maior movimentação e a sensação de ansiedade, que vem se juntar a dois outros fatores: 1) uma nova melodia “escondida” na mão direita do piano (c.11, Ex. 5), que provoca movimentação neste trecho, e 2) as cordas duplas² na viola provocam uma sensação de amplitude que por si só chamam a atenção do ouvinte para este trecho. Além disso, temos o mecanismo de **retenção**, pois as notas que a viola toca são dois ré em oitava, que é a mesma nota tocada no piano nos primeiros compassos (c.1-6, Ex. 2) e nos c.8 e 10 como baixo, ou seja, uma nota que é mantida desde o primeiro momento em nossa memória e que aparece agora duplicada.

Original
apenas melodia “escondida” da mão direita

Ex. 5: c.11 (1º mov)

⁴ Tocar corda dupla significa, nos instrumentos de cordas friccionadas, tocar simultaneamente em duas cordas. Neste caso específico, são tocadas as cordas lá e ré.

Nos c.13-15 (Ex. 6), o ouvinte experimenta a sensação de **expansão do tempo** já que o tema “ganha” mais um tempo/pulsação sem, contudo, quebrar a regularidade de dois compassos do movimento. Em vez de dois compassos 4/4, a música nos surpreende com uma fusão de dois compassos (2/4 e 3/4 que são percebidos como um 5/4, c.14-15, Ex. 6) provocando a sensação de expansão do tempo porque o tema fica maior. (Isto também ocorre nos c.18-20.)

Ex. 6: Expansão do tempo e continuação da regularidade c.13-15 (1º mov)

Na **Coda** (c.21-23, vide Ex. 7), percebe-se o mecanismo de **retenção**: a música está chegando ao final, com a viola e o piano tocando parte do tema, fazendo com que o ouvinte se lembre do tema através de fragmentos, que já não apresenta toda a sua vitalidade.

Ex. 7: Fragmentos do tema tocados na **coda** c.21-23 (1º mov.)

Percebe-se também na **Coda**, que este movimento não **termina**, ele simplesmente **pára**. Porém aqui, a música “prega uma peça” no ouvinte. Vários aspectos musicais fazem com que corpo do ouvinte peça um fim que **termine** (mecanismo de **protensão**), tais como: o ostinato menos denso (a partir do c.16), o fato do tema ser tocado cada vez em notas mais graves, a dinâmica que diminui para *p* no c.18 (Ex. 6) e o *decrescendo* que está escrito.

Porém, a música **pára** no final, cerceando esta expectativa criada no ouvinte. Este **parar** acontece porque: 1) está escrito *senza rallando*, 2) a última nota dada pelo piano em staccato (que traz consigo uma atitude brusca e que não corresponde ao que esperamos de uma

⁵ Na gravação feita por Perez Dworecki (DWORECKI, 1998) lançada pela selo Paulus consta o nome de *Reza de Fundo*. Nas diversas fontes em que pesquisamos (GUERRA-PEIXE, 1968; ASSIS, 1993) e no manuscrito da parte de viola, fica claro que o nome correto da tradição folclórica é *Reza-de-Defunto*.

cadência) e 3) o não preenchimento de todos os tempos do compasso deixando a música suspensa (vide Ex. 7).

2º movimento - *Reza-de-Defunto*³

Percebe-se o movimento dividido em cinco seções: **A / B / A' / B' / Coda**. Chamamos de **A** (c.1-5), **B** (c.5-10), **A'** (c.11-14), **B'** (c.11-18) e **Coda** (c.18-22).

Os contornos da escrita do piano e a melodia da viola, formam uma **superfície que tem um direcionamento**. É percebida aqui uma melodia/tema tocada pela viola à qual o piano aglutina outros elementos. A viola e o piano habitam o mesmo **espaço**: a viola tem a melodia, que é complementada, por sua vez, pelo piano, que, muitas vezes toca outra melodia, porém habitando o mesmo **espaço**.

Este movimento é experimentado como um único **espaço** que se dá numa única respiração, onde não se diferencia o piano e a viola. Quando afirmamos que não há diferença entre o piano e a viola, não estamos afirmando que há uma fusão tímbrica e sim que viola e piano ocupam um único **espaço**, que existe apenas uma única melodia que é composta pelos dois instrumentos. Esse **espaço** pode ser definido em uma palavra: “sofrimento”. Ele é um movimento sofrido devido à melodia chorosa da viola, por sua **profundidade/distanciamento** e pela tensão que permanece por quase metade do movimento. Percebe-se neste movimento a capacidade da música criar um espaço/ambiente e convidar o ouvinte para este espaço. O ouvinte percebe que a música vem de longe, como um choro de muitas pessoas “ao longe”, seguindo um enterro no interior do nordeste.

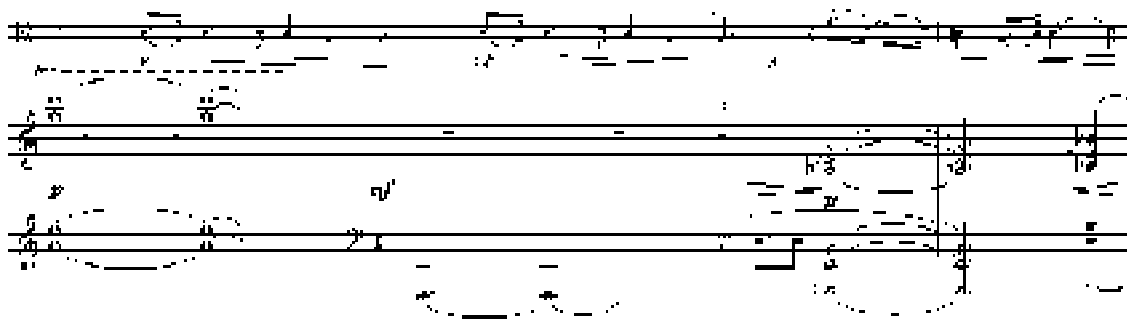
O fato do movimento se dar numa “única respiração” e num único **espaço** pode ser explicado pelo significado da reza-de-defunto. Segundo Guerra-Peixe, “denomina-se reza-de-defunto, a peça ou conjunto de peças religiosas genuinamente populares típicas do nordeste; peças que são entoadas diante do morto e no cemitério.” (Guerra-Peixe apud ASSIS, 1993, p. 27)

Em uma outra instância, o compositor afirma:

“... A impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno legato, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas, aliás, apenas atender ao processo respiratório. Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga.” (GUERRA PEIXE, 1968, p. 242)

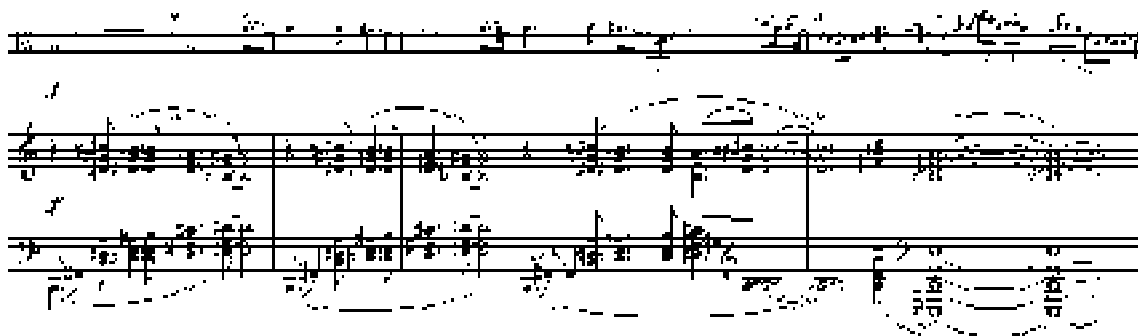
No c.1 (vide Ex. 8), o ouvinte percebe que o piano cria um espaço que é **aberto** com sua primeira nota; e este espaço só se **fecha**, sua tensão e seu sofrimento só terminam, quando o som da última nota tocada se esvai. Esse espaço, **aberto** pelo piano, é em seguida **ocupado** pela viola (Ex. 8) e, por diversas vezes, é **penetrado** pelo piano contrastando sons duros, brutos com a melodia chorosa da viola, sem, contudo, interrompê-la (Ex. 8).

⁶ Os outros quatro finalistas, em ordem de classificação, foram Ernst Ueckermann (Alemanha), Rafael Nassif (UFMG), Gilberto Carvalho (UFMG) e Antonio Celso Ribeiro (UFU).

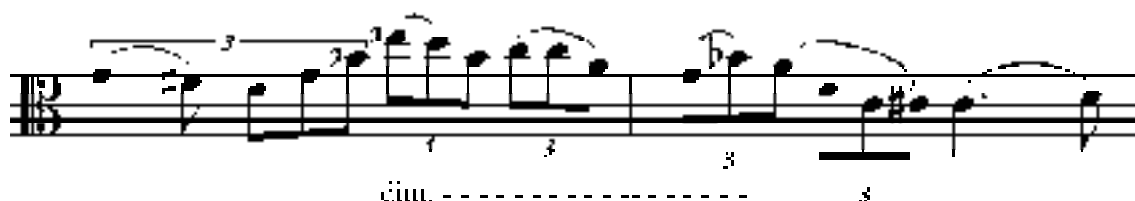


Ex. 8: Espaço criado pelo piano e ocupado pela viola / penetrações do piano c.1-6 (2º mov)

Este movimento segue o mesmo modelo do primeiro em relação ao espaço. O espaço inicia-se **menos amplo**, se amplia e chega **mais amplo** no clímax do movimento no c.9 e retorna ao mesmo **espaço menos amplo** no fim do movimento. Esse clímax ajuda a manter a tensão e a idéia de sofrimento que percorrem todo o movimento.



Ex. 9: Clímax c.9-17 (2º mov)

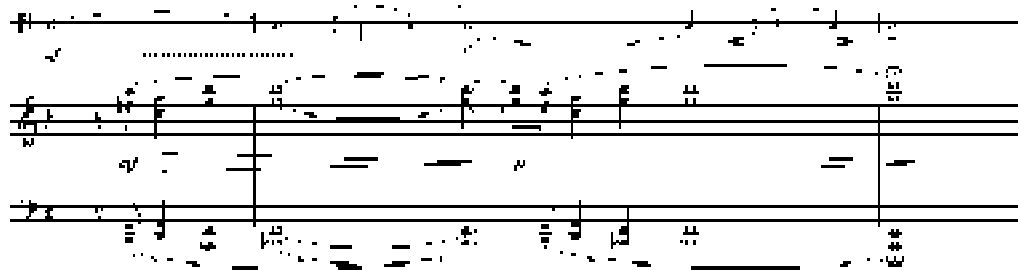


Ex. 10: com tema da seção B em tercinas c.16-17 (2º mov)

Esse clímax é criado pelo acompanhamento do piano (Ex. 9) que provoca movimento, quebrando o padrão seguido até então. Ele começa no fim da seção **B**, atravessa toda a seção **A'** e culmina na seção **B'** com a viola tocando durante dois compassos o tema da seção **B** em tercinas (c.16-17, Ex. 10), aumentando, assim, a sensação de uma maior movimentação, que é sendo criada pelo piano. Percebe-se, nos c.16-17 (vide Ex. 10), os mecanismos de **retenção** e **protensão**. O mecanismo de **retenção** força a memória do ouvinte a articular com o passado. Apesar de se tratar de tercinas, reconhece-se esse trecho como sendo o tema apresentado na seção **B**, porém modificado. O mecanismo de **protensão** é experimentado porque a melodia nos dá a impressão de que algo novo vai acontecer, de que a peça tomará outro rumo devido ao aumento de movimentação. Porém, esse impulso é cerceado pela música com um *decrescendo*, terminando o movimento.

Chega-se à **CODA**, onde o ouvinte experimenta a sensação de que algo está acabando (vide Ex. 11), pois apenas fragmentos (últimas quatro notas) do tema **A** (Ex. 8) são tocados. Além deste

fator, há um diminuendo até o final do movimento (Ex. 11) e o último acorde tocado pela viola e o piano possui uma fermata e preenche todo o compasso. Este acorde traz ao ouvinte a sensação de final. Todos esses fatores levam o ouvinte a perceber o final desse movimento como **término**. O que não ocorre no final dos outros dois movimentos (1º e 3º), que simplesmente **param**.

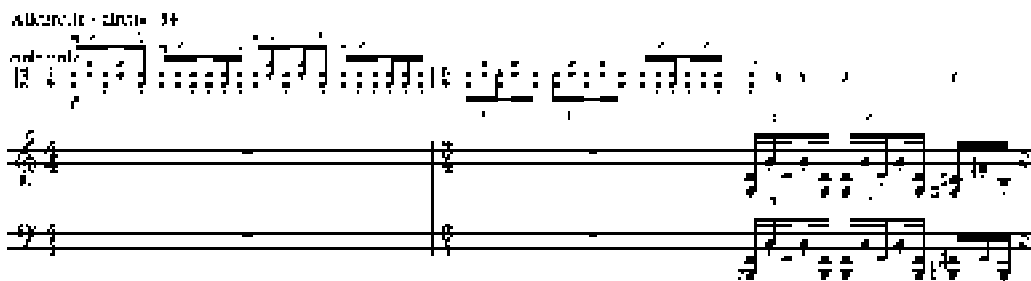


Ex. 11: **Coda**, c.18-22 (2º mov)

3º movimento - *Toque Je-Je*

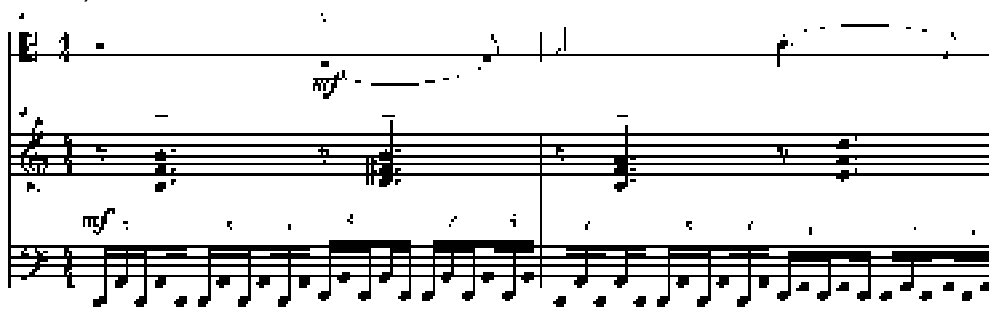
Percebe-se o movimento dividido em sete seções: **X / A / transição 1 / B / transição 2 / A' / X'**. Chamei de **X** o ostinato executado na viola (c.1 e 3), **A** (c.4-13), **transição 1** (c.13-16), **B** (c.17-33), **transição 2** (c.34-47), **A'** (c.48-56) e **X'** (c.57-61). Este movimento pode ser dividido em três “ambientes”. **Ambiente 1: superfícies (indiferenciada, médio e alto relevo, c.1-16)**, ambiente 2: **espaços** que se alternam (c.17-33) e ambiente 3: superfícies (baixo e alto relevo, c.34-61).

A seção **X** (Ex. 12), é percebida como uma **superfície indiferenciada**, porque, apesar do ritmo intenso executado no ostinato da viola e piano, não existe uma movimentação espacial nestas seções.



Ex. 12: Ostinato da seção **X** c.1-3 (3º mov)

Na seção **A** percebe-se a linha da viola individual e o acompanhamento do piano em ostinato (Ex. 13), porém percebidas como que habitando o mesmo espaço. Por este motivo, esta seção é percebida como uma **superfície de alto relevo**. Este tipo de superfície também ocorre na seção **A'** (c.48-56).



Ex. 13: Tema da viola com penetrações do piano c.4-5 (3º mov)

Já na **transição 1**, o ouvinte percebe uma melodia que interage com o acompanhamento (vide Ex. 14). Por esse motivo, trata-se de uma **superfície de médio relevo**.

Ex. 14: Transição c.42-44 (3º mov)

Da seção **A** para **B**, o ouvinte experimenta o mecanismo da **protensão**. O crescendo e o acelerando geral da peça criam a expectativa no ouvinte de que a peça vai ficar cada vez mais agitada e percussiva. A música frustra essa expectativa, pois o que o ouvinte encontra, chegando em **B**, é uma **expansão do tempo**. O ouvinte experimenta esta expansão do tempo, devido ao fato de que a música, na seção **B**, utiliza o mesmo tema rítmico do ostinato, porém num andamento mais lento (vide Ex. 15), voltando ao tempo primo sem preparação (**transição 2**).

Na seção B, temos o ambiente 2, onde o ouvinte percebe que existem dois grandes blocos que são compostos por **espaços** que se alternam. No primeiro grande bloco (c.17-24, Ex. 15 e 16) percebe-se três espaços que são construídos, a cada compasso, a partir da alternância entre o piano e a viola.

Ex. 15: Linha melódica e acompanhamento interagem c.17-18 (3º mov)

Ex. 16: Piano e viola alternam a mesma linha melódica c.21-22 (3º mov)

No segundo grande bloco, percebe-se dois espaços. Um primeiro (c.25-30, Ex. 17) mais amplo, é tocado nos c.25-27 (vide Ex. 17) e repetido nos c.28-30 e o segundo (c.31-33, Ex. 18), que o ouvinte percebe como menos amplo e se esvaindo, é uma espécie de coda da seção em que é tocado o tema do começo da seção inteiro e ele vai sendo decomposto até terminar a seção.

Ex. 17: Segundo grande bloco c.25-27 (3º mov)

Ex. 18: Outro espaço do segundo bloco c.31-33 (3º mov)

A partir da **transição 2** (c.34), temos o ambiente 3. Na seção **X'** (vide Ex. 19) o elemento rítmico do ostinato cria uma pátina na superfície que faz o ouvinte perceber essa seção como superfície de **baixo relevo**.

Este movimento, diferente dos dois primeiros, não possui coda, pois, assim como o primeiro, traz a sensação de que **pára** no final (Ex. 19). Essa sensação de **parar** é provocada devido ao *senza ritardando*, indicado no penúltimo compasso (c.60, Ex. 19) devido ao fato de que a peça termina com uma colcheia tocada pela viola e o piano em *staccato* no primeiro tempo, não completando o compasso, e deixando o ouvinte com uma sensação de suspensão, de que algo não foi completado, assim como no primeiro movimento.

Ex. 19: O movimento *pára* no final c.59-61 (3º mov)

3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES

O objetivo da presente análise, que chamamos de análise mediada⁴, é comparar os resultados da análise fenomenológica acima descrita com a interpretação de outros músicos, através da análise de duas gravações: a de Perez Dworecki (viola) e Gilberto Tinetti (piano) (DWOECKI, 1998)⁵, que denominamos GRAV.1 e a de Carlos Aleixo dos Reis (viola) e Cenira Schreiber, (piano) (REIS, SCHREIBER, 2002), que denominamos GRAV.2. Faremos um pequeno resumo da análise fenomenológica descrita acima, inserindo a comparação com as gravações nesta recapitulação.

O primeiro movimento (*Allegretto moderato*) é uma **superfície de alto relevo** em que se percebe a individualidade da parte da viola sem que esta, contudo, esteja desligada da parte do piano. Em ambas gravações percebe-se o seguinte: os pianistas interagem com os violistas, mas percebe-se claramente dois instrumentos distintos habitando o mesmo **espaço musical**.

Neste movimento, a música deixa claro que não está presa à barra de compassos (vide Ex. 2). Na GRAV.1, o piano evidencia o movimento de “impulso e queda” tocando um pouco mais forte a primeira nota dos c.1, 3 e 5 e menos forte o ostinato. Na GRAV.2, também temos o mesmo movimento de “impulso e queda”. A pianista deixa “cair” a primeira nota com muita força, e o próximo impulso (c.3), com menos força, criando uma grande diferença de dinâmica. Estes fatos explicitam o fenômeno musical em ambas gravações, induzindo o ouvinte a perceber o movimento a cada dois compassos.

Percebe-se, ainda, um espaço que começa menos amplo, fica **mais amplo** no clímax da música e termina novamente **menos amplo**. Na GRAV.1, nos compassos do **espaço mais amplo**, o pianista enfatiza a nova melodia que surge na parte do piano e o violista enfatiza um ré em oitava. Estes eram dois fatores que, segundo a análise fenomenológica, levam o ouvinte a perceber este trecho como **mais amplo** (vide Ex. 4).

Na GRAV.2, este **espaço mais amplo** é enfatizado pelo violista, que toca com mais agressividade os c.11-15, além de enfatizar o ré em oitava. A volta para o **espaço menos amplo** também é enfatizada pelos músicos desta gravação, que fazem um grande *ritardando* antes do início da seção **B'** (c.16), deixando mais evidente esta diferença de amplitude do espaço musical.

Segundo nossa análise, a **CODA** deste movimento **pára** (vide Ex. 7), enfatizando o caráter rítmico do movimento. Nas GRAV.1 e GRAV.2 esse **parar** é enfatizado porque os músicos tocam sem *ralentando* e *diminuendo*. O fato dos músicos, em ambas gravações, não executarem o *diminuendo*, que está escrito na partitura (c.22-23, Ex. 7), é extremamente relevante, pois mostra que os músicos percebem este final como parar, e não como **término**.

No segundo movimento (*Andantino*), existe um único **espaço** que é aberto pelo piano e posteriormente ocupado pela viola. Este **espaço** tem uma **direção definida** e se dá em uma “única respiração”. Na GRAV.1, mesmo com as pequenas cesuras que o violista faz, percebe-se o movimento numa única respiração. Na GRAV.2, o violista enfatiza esse único espaço começando sua melodia a partir da nota deixada pelo piano (inclusive com a mesma dinâmica e sonoridade).

⁴ Termo cunhado por nós e que se refere à análise realizada a partir da escuta de uma ou mais interpretações musicais de determinada obra.

⁵ Durante a escuta desta gravação, nota-se que diversas vezes há erros de leitura de notas.

Percebe-se, neste movimento, um caráter sofrido, próprio da *reza-de-defunto*, que percorre todo o movimento. O que enfatiza esse caráter sofrido é uma seção de nove compassos de tensão (vide Ex. 9). Na GRAV.1, esta tensão, apesar de ser percebida pelo ouvinte, é pouco enfatizada pelos intérpretes devido a uma cesura feita pelo violista no c.11, que quebra a tensão que está sendo criada até então.

Na GRAV.2, os músicos conseguem prender a atenção do ouvinte enfatizando esse caráter sofrido. Eles enfatizam esse caráter, começando no c.3 uma preparação para o clímax. Esta preparação se dá com a pianista tocando a primeira nota do c.3 mais forte que o contexto de dinâmica que está sendo estabelecido e com um crescendo gradual até chegar ao clímax, tocado com vigor e intensidade pelos músicos. O clímax é enfatizado pelo violista, que sustenta a intensidade durante os nove compassos, além de tocar *f*, como é indicado na partitura.

Esse movimento **termina** no final, e não simplesmente **pára**, como os outros dois movimentos. Isto é enfatizado na GRAV.1, com os músicos fazendo uma pequena cesura antes de tocarem o último compasso. Na GRAV.2, o final como **terminar** é enfatizado pelo violista que faz um grande ralenando nos últimos dois tempos do penúltimo compasso e um diminuendo no último compasso.

O terceiro movimento (*Allegretto*), pode ser dividido em três “ambientes”. Ambiente 1: diversos tipos de **superfícies (indiferenciada, médio e alto relevo)**, *ambiente 2: espaços* que se alternam e ambiente 3: novamente **superfícies (baixo e alto relevo)**. Esses ambientes conduzem o ouvinte por regiões fenomenológicas (espaços musicais) diferentes.

Na GRAV.1, o *ambiente 2* é diferenciado dos outros, com os músicos evidenciando o aspecto mais “melodioso” deste ambiente realizando frases bem ligadas e *ralentando* no final de cada frase, contraposto ao caráter rítmico dos outros dois ambientes. O terceiro ambiente é diferenciado do primeiro, pois tem um caráter menos agressivo, menos rítmico. Os músicos tocam esse ambiente mais lentamente que o primeiro, enfatizando esse caráter.

Na GRAV.2, percebe-se ainda mais claramente esses três “ambientes”. No *ambiente 2*, os músicos evidenciam esta outra região fenomenológica (espaço musical) para onde o ouvinte é “conduzido”. Os diversos espaços do *ambiente 2* são enfatizados com os músicos tocando com articulações diferentes. A pianista toca legato e o violista saltado, enfatizando a diferença entre esses espaços que se alternam a cada compasso. O violista, também, toca um pouco mais rápido que a pianista, enfatizando ainda mais a diferença entre os espaços internos deste ambiente. O *ambiente 3* é diferenciado do primeiro porque os músicos apresentam o caráter musical mais ansioso deste ambiente. O ouvinte percebe esta idéia de ansiedade por quatro motivos: 1) a pianista articula mais as notas, 2) os músicos fazem um pequeno acelerando no primeiro compasso (c.48) desta seção, 3) no c.52, a pianista faz um crescendo e uma volta súbita à dinâmica anterior na entrada do violista e 4) os músicos fazem um grande crescendo no c.56.

O final, como no primeiro movimento, **pára**, enfatizando o caráter rítmico do movimento. Aqui temos o mecanismo de **retenção**: o ouvinte tem guardado na memória o caráter rítmico do movimento e este é concluído de forma abrupta, violenta, reforçando este caráter deste movimento. Na GRAV.1 o violista enfatiza ainda mais esse **parar** tocando a última nota em harmônico trazendo a sensação

de que terminou de forma abrupta. Na GRAV.2, este fato é enfatizado porque os músicos tocam a nota com o valor menor do que o pedido na música, terminando de forma abrupta.

Quando realizamos a análise fenomenológica, não percebemos dois fatos no terceiro movimento: que neste movimento o espaço musical é constituído por três ambientes e que o primeiro e terceiro ambientes são distintos. Estes fatos só se mostraram quando ouvimos as gravações. Percebemos apenas que existiam superfícies e espaços que se alternavam e não percebemos que existia diferença entre o primeiro e terceiro ambientes. Quando ouvimos as gravações, finalmente compreendemos “o todo” terceiro movimento. Algumas “imagens” estavam “escondidas”.

Isso leva a observar a dupla importância das abordagens, direta e mediada, na perspectiva fenomenológica. Primeiro, porque mostra que diversas interpretações são possíveis, uma não excluindo a outra, mas que muitas chegam à essência das “coisas mesmas”, que é o objetivo da fenomenologia. Segundo, porque mostra como o ser humano “dá conta” do mundo através da percepção, escolhendo ou se permitindo ver essa ou aquela face de um fenômeno.

Com a comparação da análise direta com a mediada, pode-se concluir que muitos aspectos pesquisados por nós estão contidos na interpretação dos músicos e que, em vários trechos, os músicos, explicitando o fenômeno musical, tocam de modo diferente do escrito na partitura, conduzindo a percepção do ouvinte a perceber a música como ela “quer” se mostrar.

As palavras “quer se mostrar”, necessitam de uma breve explicação. Quando o ouvinte escuta uma música, ele a escuta através da percepção de intérprete(s), que o “induz” a perceber aquela música de um certo modo. O todo fenômeno musical está sempre presente só que o intérprete escolhe enfatizar uma ou outra “imagem”. Como nos diz Piana, “a música é um reservatório de imagens não explodidas” (PIANA, 2001, p. 326) e quando o ouvinte escuta uma música, algumas dessas imagens se mostram para ele através da percepção de outro (o intérprete).

4. CONCLUSÃO

Com a abordagem fenomenológica, o fenômeno musical é entendido através da percepção do ouvinte. Os elementos que constituem o fenômeno musical tornam-se relativos à percepção do ouvinte e a música torna-se mais viva.

Em nenhum dos movimentos desta peça, o elemento **tempo** é estático. No primeiro movimento, experimenta-se uma aceleração em que o tempo “torna-se mais rápido” e depois “volta ao normal” quando chega o clímax. No segundo movimento, tem-se a impressão de que o tempo não passa, que todo o movimento cabe num único fôlego. Já no terceiro movimento, no *ambiente* 3, experimenta-se uma sensação de ansiedade que faz o tempo “passar mais rápido”. O elemento **espaço**, assim como o **tempo**, não é um elemento estático e o ouvinte pode “caminhar” pelos diversos espaços criados pela música. No terceiro movimento, por exemplo, o ouvinte é conduzido por diversos espaços musicais.

Na análise aqui exposta, pode-se observar que o fenômeno musical vai muito além dos símbolos da partitura, sendo um reducionismo acreditar que o ouvinte não participa da música. Com a abordagem fenomenológica, cada signo contido na música passa a ser percebido como único

e a música torna-se mais viva para quem a experiência. Piana ilustra bem este fato quando discute, no capítulo sobre o “símbolo”, o sentido na música.

Consideremos, por exemplo, a diferença entre o *fraco* e o *forte*. Esta distinção na realidade é encontrada todos os dias e interfere de várias maneiras nas nossas práticas cotidianas: todos os dias, nestas práticas, é entendida como sinal e diretamente interpretada como tal. Mas, quando por fim é descoberta como uma determinação dos sons, e ao mesmo tempo, como uma possibilidade que se oferece ao nosso agir, então ela começa a se enriquecer de referências que, por outro lado, devem ser entendidas como desvios, fusões e transições. O *fraco* pode receber o sentido de distante, lembrando o âmbito da espacialidade e, nesta distância espacial pode transparecer a dimensão temporal do passado, assim como na maior intensidade do som, a urgência, a iminência, o estar-por-vir; e tudo isso pode assumir um colorido emotivo, e não propriamente, um colorido emotivo *qualquer*, mas *aquela colorido* que cabe justamente àquelas diferenças: de intimidade, mistério, solidão e nostalgia. (PIANA, 2001, p. 322)

Como exemplo pode-se citar o primeiro movimento, em que a peça vai além das regras da partitura e mostra que “quer” ser percebida a cada dois compassos (vide Ex. 2), e que é a partir da percepção do ouvinte que a música se dá. As codas, que deixam de ser entendidas apenas como simples finais e passam a exercer a função de terminar ou deixar em suspenso determinado movimento.

A *reza-de-defunto* (2º mov), que deixa de ser apenas um componente folclórico inserido na fase nacionalista do compositor e passa a ter subsídios para enfatizar, na interpretação, os sinais contidos na partitura e deixar que a música se mostre como ela é: um movimento “sofrido”, da primeira à última nota. E o terceiro movimento, onde, em ambas gravações, os músicos percebem este movimento composto por três “ambientes” distintos.

A comparação das gravações com a análise fenomenológica da obra revelou que diversos aspectos apontados por nós na análise estavam contidos na interpretação dos músicos. Esta análise não é a única possível e isto pode ser verificado nas gravações. Por exemplo, no terceiro movimento, em que os músicos evidenciam de forma distinta o espaço musical, utilizando recursos da técnica dos instrumentos para tal (os músicos tocam mais *saltado* o primeiro ambiente e *legato* o segundo).

Outro fato que deve ser ressaltado é que, para a abordagem fenomenológica, não existe apenas um caminho para se chegar à compreensão do fenômeno musical e, sim, muitos caminhos válidos. Quando realizamos a análise, alguns aspectos passaram despercebidos e só se mostraram quando ouvimos as gravações, evidenciando que a música traz dentro de si diversos elementos e é necessário se colocar à disposição para vê-los. Como nos diz Guimarães Rosa em seu conto *O espelho*, “se [o ouvinte] nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes” (ROSA, 2001, p. 121).

Através da abordagem fenomenológica, abre-se a possibilidade de pensar o fenômeno musical como um todo, revendo teorias existentes nas diversas áreas de pesquisa, já que a fenomenologia rompe com a idade moderna – que é abstrata, excludente, linear, uniforme, coerente, sem ambigüidades – e propõe chegar à essência das “coisas mesmas”.

Exemplificamos neste artigo uma das possibilidades que a fenomenologia nos traz, que é aplicar seus conceitos associados à análise musical para se compreender o fenômeno musical baseado na percepção do ouvinte.

Aqui, empregamos a fenomenologia na perspectiva analítica. A fenomenologia pode associar-se, entre outras áreas de pesquisa, por exemplo, à etnomusicologia – em que não existe “a música” e sim “músicas” – à educação musical, já que, ambas partem da essência da experiência musical: a relação entre o indivíduo e a música. Ou, ainda, à acústica musical onde se pesquisa, dentre outras coisas, como o som é captado pelo ser humano e que pode ser associado às sensações que esse experimenta ao ouvir tais sons.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Ana Claudia. “*Prelúdios Tropicais*” de Guerra-Peixe: análise dos Prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico. 46 f., Dissertação (Especialização em Musicologia Histórica Brasileira) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983. 316 p.
- DWORECKI, Perez (Interp.). *REVIVAL*, brazilian music for viola and piano - Villa-Lobos, Radamés, Guerra Peixe, Guarnieri. Fritz Jank, Souza Lima, Tinetti, Brito ao piano. São Paulo: Paulus, 1998. 1 CD, digital.
- GUERRA PEIXE, César. Rezas-de-Defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, ano III, n. 22, p. 235-268, set./dez. 1968.
- HEIDEGGER, Martin. o método de investigação fenomenológico. In: *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. vol. I, p. 56-71. Título original: Sein und Zeit. MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989. 406 p.
- PIANA, Giovanni. *Filosofia da Música*. Tradução de Antonio Angonese. Baurur: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2001. 336 p. Título original: Filosofia della Música.
- REIS, Carlos Aleixo dos; SCHREIBER, Cenira (Interp.). Gravação realizada no dia 11/11/2002 no Auditório da Assembléia Legislativa de Minas Gerais - Projeto Segunda Musical. Belo Horizonte, 2002. 1 CD.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001, 236 p.

LEITURA RECOMENDADA

- FRANCALANCI, Carla. Introdução a uma compreensão do tempo a partir de Heidegger. *Ítaca*. Rio de Janeiro, V. 1, n. 1, p. 28-33, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. 73 p. Título original: Der Ursprung des Kunstwerkes.

Pierre Bredel é bacharel em viola pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é integrante da Orquestra Sinfônica Nacional. Além das atividades de pesquisador, tendo participado de congressos e publicado diversos trabalhos, tem realizado diversos recitais acompanhado por pianistas ou como integrante das mais diversas formações de câmara.

O violinista **André Cavazotti**, natural de Londrina, Paraná, é Professor de Violino, Música de Câmara, Análise Musical e Pesquisa em Música na Escola de Música da UFMG. Doutor em Música pela Boston University (1998), sua tese de doutorado consiste em um estudo estilístico sobre as Sonatas para violino e piano de M. Camargo Guarnieri. Mestre em Música pela UFRGS (1993), estudou violino com o Prof. Marcelo Guerchfeld e, sob a orientação do Dr. Celso Loureiro Chaves, defendeu sua dissertação de mestrado, que é uma investigação sobre a utilização de processos seriais nas canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. Suas atividades como violinista o levaram a realizar recitais e concertos em diversas localidades, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e, nos EUA, em Champaign (Illinois) e Boston (MA).