DOI 10.20504/opus2017b2306

Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
(UDESC, Florianópolis-SC)

Resumo: Neste artigo pretendo discutir uma das figuras da linguagem musical do compositor italiano Salvatore Sciarrino: a forma em janelas. Após definir esta figura da maneira como o compositor a explica, procurarei mostrar que, na composição, as janelas podem se abrir tanto para dentro quanto para fora do discurso musical. De um lado, elas apontam para um ambiente interior da composição, constituindo uma remissão interna. De outro, provocam o ouvido a compreender a referência externa, construindo uma intertextualidade. A partir da janela para fora, tratarei de técnicas de distorção, particularmente daquela que chamo de nublamento. Nas conclusões retomarei a questão da memória e da composição enquanto modelação do tempo.

Palavras-chave: Salvatore Sciarrino. Forma em janelas. Composição.

Time Modeling: Salvatore Sciarrino, Windows and Beclouding

Abstract: In this article I intend to discuss one of the figures created by the Italian composer Salvatore Sciarrino: the windowed form. After the composer's explanation of this figure, I argue that windows in composition can open inwards and outwards the musical discourse. On one side, they point to the composition's inner ambiences and constitute an internal remission. On the other, they instigate the audience to comprehend the external reference, thereby constructing intertextuality. After the outward window form, I will consider some techniques of distortion, particularly one that I call beclouding. To conclude, I will comment the question of memory and of compostition as time modeling.

Keywords: Salvatore Sciarrino; windowed form; composition.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2306

A elaboração deste artigo partiu de uma comunicação apresentada no III Encontro Nacional de Composição Musical De Londrina (ENCOM), em 2014.

Submetido em 22/06/2017, aprovado em 26/07/2017.

A música do compositor italiano Salvatore Sciarrino, nascido na Sicília em 1947, é sem dúvida uma das mais admiradas no cenário atual da música contemporânea. Sua linguagem musical inscreve uma multiplicidade de elementos e questões estéticas, e, no entanto, ela se mantém coerente e muito pessoal ao longo de sua trajetória: não se trata de ecletismo, mas de uma personalidade musical forte que assina uma gama de elementos múltiplos. Por exemplo, Sciarrino produz sonoridades extremamente ricas em instrumentos acústicos através de técnicas expandidas de sua paleta sonora: diversas formas de uso de harmônicos, principalmente nas cordas, sons flautados, excesso de sopro, sons arranhados, silêncios, multiplicidade de timbres vocais, entre muitos outras. Em termos de dinâmica, certas obras de Sciarrino são extremamente sutis, levando o ouvinte a uma imersão no som, naquilo que Lanz chamou de *perceived silence* (2010), assim ampliando os horizontes do ouvir[1]. De fato, uma das maiores preocupações de Sciarrino é com o ponto de escuta, a percepção do ouvinte, ao mesmo tempo revelando seu forte compromisso com a retoricidade, a produção de efeitos específicos e significações na audiência[2].

Sciarrino é autor de diversos trabalhos escritos, grande parte deles catalogados em um de seus dois livros, *Carte da suono* (2001). Seu primeiro livro publicado, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi* (1998), traz a forma musical sob um olhar holístico, fazendo diversas analogias com o universo figurativo do artista plástico e utilizando imagens (quadros, fotografias) comparativamente às músicas exemplificadas. É neste livro que o autor desenvolve alguns conceitos pré-composicionais e analíticos que são de suma importância na compreensão de sua música e de seu pensamento, dos quais trataremos neste artigo. Destacam-se suas ideias sobre processo, transformação gradual de um estado a outro moldando a estrutura temporal da percepção.

Esta noção de processo dinâmico de transformação de um estado sonoro a outro, determinante na música de Sciarrino, é referida por ele através de uma metáfora biológica, o conceito de morfogênese, um tipo de desenvolvimento macroevolucionário ou crescimento orgânico de células passando por mutações. Sciarrino comenta este processo na sua *Segunda Sonata para Piano*, afirmando que elementos novos vão gradualmente substituindo elementos anteriores com funções idênticas, ocorrendo, portanto, identificação e mutação (SCIARRINO, 2001: 121). Note-se que este processo é muito próximo à noção de *morphing* e "deve muito à música eletroacústica, às músicas não europeias e, sobretudo, à musica espectral e acusmática"[3] (GUERRASIO, 2015: 152, tradução nossa).

Em Sciarrino, portanto, o orgânico está muito longe do organicismo enquanto mecanismo de unificação formal: trata-se aqui de um processo de transformação que reflete o crescimento orgânico, natural. Essas mutações revelam o naturalismo estético do compositor: para ele, a natureza é uma fonte de processos ambientais que ele emprega para gerar efeitos e ambiências

[1] O silêncio percebido funciona como uma espécie de ilusão perceptiva de silêncio, através de sons de baixíssima intensidade e pausas longas (cf. ALDROVANDI, 2008). A estética de Helmut Lachenmann, entre muitos outros compositores contemporâneos, inclui essa "microfonação" de sons que eram ignorados, e mesmo rejeitados (cf. PIEDADE; MENSING, 2016), que uma vez "amplificados" pela técnica composicional, mostram sua beleza e sua vivacidade. Veja-se, por exemplo, o som pianístico em *Guero*, de Lachenmann, ou em *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter*, de Gérard Pesson (PIEDADE; SILVEIRA, 2014).

[2] O conceito de retoricidade aponta para a intencionalidade da parte do compositor no sentido de produzir efeitos e transmitir significados específicos na audiência; ou seja, retoricidade é a qualidade retórica de um discurso musical (cf. PIEDADE, 2012).

[3] "[...] très proche de la notion de morphing, doit beaucoup à l'électroacoustique, aux musiques non-européennes mais surtout, nous le répétons, à la musique spectrale et acousmatique" (GUERRASIO, 2015: 152).

acústicas na sua música (KALTENECKER, 1990). O processo de morfogênese em nível macro, na forma musical, interessa muito a Sciarrino: ele constitui uma espécie de crescimento orgânico da obra, em contraste também com a ideia de forma no paradigma estruturalista da escola de Darmstadt[4], o qual ele critica (SCIARRINO, 2001: 51). Enquanto muitos compositores dedicam-se a aspectos gramaticais, preocupando-se muito mais com o nível estrutural micro do que com o resultado formal real, Sciarrino cria um mundo sonoro na sua totalidade, imaginando os sons na sua perceptibilidade (ANGIUS, 2007: 34). Ainda que se possa argumentar que em todo processo haja estruturação, na composição de Sciarrino importa mais o aspecto processual, as transformações no tempo, que fazem com que o ouvinte deduza, através da percepção, diferentes tipos de estruturas, sejam elas mentais, ideais ou subjetivas. Entre estes tipos de processos morfogenéticos, talvez aqueles que Sciarrino julga mais importantes sejam as chamadas "figuras", que ele apresenta em seu primeiro livro (1998), dedicando um capítulo a cada uma delas. O livro traz muitos diagramas analíticos, inclusive com exemplos de figuras em obras de arte e em outros compositores. Vamos agora focar nestas figuras de Sciarrino para, em seguida, nos determos na última delas.

As figuras

As figuras de Sciarrino têm sido ferramentas muito empregadas na análise de sua música, inclusive por ele mesmo quando a comenta, mas sobretudo pelos teóricos que tentam compreender sua música nos seus próprios termos[5]. A figura pode ser vista como uma fotografia instantânea[6] do tempo ou do objeto musical no tempo, a qual age na organização da memória (GIACCO, 2001: 58-59). Esta é uma definição interessante, pois ela se reporta a proposições delegadas ao ouvinte para que ele reconheça ou reexperimente certas modalidades de organização que são inerentes à percepção. De fato, Sciarrino frequentemente se refere às figuras enquanto estruturas perceptivas[7]. Isto posto, pretendo agora discutir brevemente as figuras de Sciarrino, na ordem em que ele as apresenta: acumulação, multiplicação, *little bang,* transformação genética e forma em janelas. Em seguida, focarei mais na forma em janelas, destacando seu caráter remissivo interior e sua intertextualidade, para depois entrar na questão da distorção e do nublamento.

O processo de acumulação (*accumulazione*) é caracterizado por um preenchimento do espaço sonoro, um adensamento gradativo criado por elementos heterogêneos que vão entrando em cena. A acumulação pode conter uma crescente aglomeração de materiais sonoros e técnicas musicais diferentes que funcionam como atores que vão provocando um aumento de tensão. Porém o processo é truncado, caótico: a acumulação não é um processo regular, fato que é muito importante porque diferencia este processo de outros. O autor explica que aumento de densidade pode também ser semiótico: um empilhamento de símbolos e códigos culturais, ao modo primitivista ou totêmico. Isto vai ocorrer com a acumulação intertextual, por exemplo, nas suas *Elaborações* e nas combinações de citações em obras como *Efebo Con Radio*, que comentarei ao final

[4] Assim Luigi Nono, com quem Sciarrino estudou, se referia ao grupo de compositores que desenvolveram as técnicas seriais e que são associados aos Internationale Ferienkurse für Neue Musik nos anos 1950 e 60.
[5] Cf. Bunch (2016), Onofre (2012), Piedade (2014), Giacco (2001), Guerrasio (2012) e Silva (2013).
[6] No sentido da fotografia instantânea conhecida pela marca de câmera Polaroid.
[7] Estruturas no sentido processual acima referido. Note-se que não há nenhuma relação com as ciências cognitivas, essas estruturas perceptivas sendo concebidas por Sciarrino muito mais a partir da intuição e da experiência, do dialogismo e da cultura (BUNCH, 2016: 176). Creio que, justamente devido a esta ênfase na percepção e nos efeitos causados pela música no ouvinte, essas figuras podem ser vistas como estratégias composicionais retóricas.

deste artigo. O compositor dá vários exemplos de acumulação nas artes: o *Number 1* de Jackson Pollock, o início da *Nona Sinfonia* de Beethoven, o início da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Gruppen* de Stockhausen, entre outros. Na sua própria obra, alguns exemplos sugeridos por Bunch são *L'Opere per Flauta*, *Fra i testi dedicati alle Nubi*, entre outros (2016: 179-183).

É importante destacar que as figuras são, sobretudo, estratégias de modelação do tempo, e que isto é (como reafirmarei na conclusão deste artigo) próprio do ato de compor. Ora, devido ao aumento de energia, o tempo sofre uma contração e parece acelerar, e esse é o efeito da acumulação na percepção: uma compressão do tempo que provoca uma sensação de aceleração com adensamento, um procedimento caracterizado no nível macro da forma-conteúdo musical[8].

A segunda figura apresentada pelo compositor, um processo que causa um efeito contrastante em relação à acumulação, é a multiplicação (*moltiplicazione*). A diferença fundamental entre a figura da acumulação e a da multiplicação é que esta última é regular, ordenada, relativamente homogênea em comparação à acumulação. A multiplicação atinge elementos reconhecíveis, tais como um motivo rítmico ou melódico que é proliferado no decorrer da música, passando a se manifestar com frequência crescente até se tornar um material característico de determinada seção. Podendo ser observada tanto na macro quanto na microforma, ela, entretanto, causa certa ambiguidade perceptual que decorre do fato de que o ouvinte pode passar da escuta de um único som a um som global unificado, ou vice-versa, pois o material é estável, porém é discernível em diferentes hierarquias. O primeiro exemplo dado é o da fuga barroca, onde a repetição do sujeito é mais do que a recolocação de uma mesma ideia musical: em uma leitura mais dramatúrgica ou semiótica, esta ideia age, a cada instância, como um duplo recarregado de possibilidades simbólicas[9]. Assim se configura o primeiro movimento da *Música para cordas, percussão e celesta*, de Bartók, um dos exemplos expostos no livro, além do Kyrie do *Requiem* de Ligeti, de *Partiels*, de Grisey[10] e vários outros, inclusive esculturas. Bunch comenta que a *Quarta Sonata* de Sciarrino é um exemplo de multiplicação (2016: 187-8): seus *clusters* entrecruzados podem ser ouvidos como "sujeito" de uma fuga, ou vetores de um processo mais amplo. Como este procedimento acontece de uma maneira mais gradual e menos enérgica, na percepção tem-se uma impressão de extensão ou dilatação temporal: o presente se "estica". Trata-se, portanto, mais uma vez, de uma estratégia de escultura do tempo, questão que retomarei ao final do artigo.

O *little bang* não é exatamente um processo, mas, sim, uma relação entre dois estados sonoros no qual o primeiro tem um estatuto de causa e o segundo de consequente segmentação. Essa figura é caracterizada por um breve adensamento explosivo e sua posterior rarefação, daí a alusão ao *Big Bang*, teoria da origem do universo. A energia concentrada no evento gerador, com alta densidade, é dispersada e distribuída como consequência da explosão. Enquanto concentração de energia geradora, o *little bang* é um evento a partir do qual são desencadeados outros elementos musicais. Os *little bangs* funcionam também como pequenos conectores, pontes que levam de um

[8] Sciarrino não distingue forma de conteúdo: o processo une esse dois polos.

[9] Duplo no sentido de *doppio*, conforme Sciarino (1998): uma estratégia de imitação e representação. Este conceito pode ser entendido a partir da ideia de duplo de linguagem (KRISTEVA, 1967) ou de simulacro (BAUDRILLARD, 1981). Retomaremos isto ao final deste artigo. Para uma reflexão que cruza estes conceitos, cf. Bunch (2016).

[10] Sciarrino parece admirar aspectos da música espectral, principalmente o caráter processual. Em *Partiels* há um proceso de transformação do espectro em ruído através da gradual inserção de inarmônicos, o que Sciarrino apresenta como um tipo de renascimento do som a cada entrada, com *dal niente*, processo de dinâmica que ele usa extensivamente em suas obras (BUNCH, 2016: 185).

material a outro. Em geral, antes de um *little bang* há um relativo vazio, um silêncio, uma tendência à estase ou imobilidade, e a repentina explosão se intromete ali, como que violando a lei da boa continuação (BUNCH, 2016: 194). Sciarrino dá diversos exemplos de *little bangs* em trechos de obras de Boulez, Schubert, Ravel, Mozart, Wagner, onde basicamente ocorre um surpreendente ou inesperado acorde *bang* que pode implodir em si mesmo ou gerar um material resultante mais granulado e com menor peso dinâmico e métrico. Como exemplo desta figura, Sciarrino apresenta sua *Segunda Sonata para Piano*, onde explica o uso de diversos pequenos *bangs*, acordes insistentes no registro agudo emparelhados com motivos curtos golpeados no extremo grave. Estes impulsos produzem uma grande ressonância devido às vibrações simpáticas nas cordas abertas pelo uso do pedal tonal, deixando transparecer uma nuvem harmônica resultante. Em termos perceptivos, pode-se dizer que o tempo parece congelado após cada golpe, e a sonata como um todo, apesar de seu dinamismo e dos processos que vão transformando seus materiais, parece remeter sempre à nuvem harmônica que, estática, sempre esteve pairando por detrás.

A transformação genética (*trasformazioni genetiche*) representa um procedimento muito importante nas obras do compositor, pois é através dela que se reciclam os materiais sonoros por meio de mutações ou micro-variações. O papel de conectividade é o ponto principal desta figura, produzida por sua natureza modular. Se o exemplo mais clássico da multiplicação é a fuga, aquele da transformação genética é o tema e variações, e por isso mesmo Beethoven está entre os exemplos fornecidos por Sciarrino, no caso, o quarto movimento do *Quarteto de Cordas* op. 131. Outros exemplos são *Kontra-Punkte* de Stockhausen, *Come Out* de Reich, pinturas de Francis Bacon e até mesmo motivos em tapetes persas. A transformação genética promove um jogo entre similaridade e diferença que estende o tempo percebido do ouvinte. Como argumenta Bunch, se a figura da acumulação causa a compressão do tempo, a multiplicação prepara o terreno para a transformação genética através de uma multiplicidade de vozes e de perspectivas, e, sendo assim, a transformação genética se constitui como um complemento tanto para a acumulação quanto para a multiplicação (2016: 201).

Chegamos agora à última das figuras descritas por Sciarrino, para as quais dedicou dois capítulos de seu livro (1998): a forma em janelas (*forma a finestre*). Daqui em diante tratarei somente desta figura, pois percebo nela um movimento duplo (para dentro e para fora) que vai subsidiar algumas discussões sobre intertextualidade e, por fim, um processo de distorção que chamarei de nublamento.

Forma em janelas

Janelas abrem para o plano de frente da obra musical cenários que originalmente se encontram em outro espaço-tempo, desta forma transportando o ouvinte para outra dimensão, de um lugar para outro, de um momento para outro. Muitas vezes as janelas trazem memórias do passado, aparecendo como fantasmagorias musicais de composições que embalaram os tempos remotos, como veremos nos comentários adiante. Ou simplesmente trazem trechos musicais já apresentados anteriormente na mesma obra. Note-se que as janelas não são propriamente espaço de variação ou repetição de material: elas funcionam basicamente como operadores da descontinuidade na dimensão espaço-temporal, ou seja, agem diretamente no desenrolar da obra na percepção temporal da audiência, onde o fio narrativo da obra é localizado.

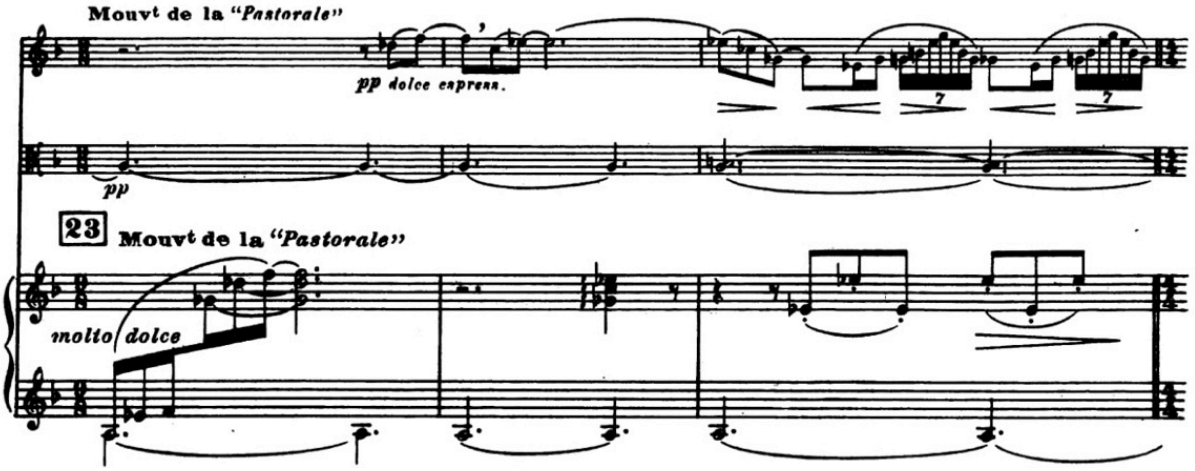
Sciarrino utiliza o termo "janela" como metáfora das janelas no campo da informática (1998: 98), aproximando-se da ideia de hipertexto[11]. De fato, além de hipertextos, as janelas são basicamente intertextos, como tratarei de explicar. Portais que interrompem o fluxo temporal e que abrem o espaço musical para outro espaço-tempo, as janelas de Sciarrino podem ser entendidas, portanto, como ferramentas intertextuais, pois abrem o discurso musical para um outro discurso musical, seja ele oriundo da própria obra ou originário de outras obras. De qualquer modo, as janelas se abrem para um espaço-tempo que é existente *a priori* em relação ao presente da composição. Podemos estender a metáfora das janelas e afirmar: a composição é uma casa com janelas que se abrem para dentro e para fora. As janelas, como *hiperlinks*, puxam conteúdos ocultos para um plano mais frontal. As janelas para dentro reapresentam espaços internos da casa, e as janelas para fora trazem paisagens ex-óticas, ambas as janelas sendo peças cruciais da casa como composição. Esta metáfora serve para imaginar como a remissão interna e a intertextualidade revelam ter as mesmas raízes no âmbito da percepção, como tentarei demonstrar.

A dinâmica dentro/fora é muito familiar no mundo da música. Na questão do significado, por exemplo, pode-se encontrar na literatura a distinção semiótica entre um significado interior, intrínseco (AGAWU, 1991) ou imanente (NATTIEZ, 1975), e um extramusical, extrínseco, poiético/estésico, de fundo contextual ou sociocultural. Como se sabe, esta dicotomia é devedora de um debate já antigo sobre música absoluta: de um lado, transformação motívica, organicidade, unidade formal e outros fatores da tradição instrumental; de outro, textos, títulos sugestivos, programas, alusões, citações e diversos outros operadores considerados exteriores ao texto musical. O que a metáfora de Sciarrino traz, especificamente, é a ênfase nos processos composicionais que esculpem a percepção espaço-temporal do ouvinte. Neste artigo vamos tratar particularmente da janela para fora, que envolve mais fortemente a questão da intertextualidade. Entretanto, há diferentes formas de remeter a um texto externo, uma delas sendo aquela que estou chamando de nublamento, que tem relação com técnicas de distorção que tratarei adiante. Antes disso, tratarei da janela para dentro enquanto remissão interna.

Janelas para dentro: remissão interna

Como vimos, a janela pode abrir para fora, para o externo, neste caso apontando para uma memória exógena, cultural, externa ao texto "original". A janela para dentro abre um espaço-tempo interno, inerente à própria obra, uma espécie de rememoração, uma epifania de seus traços. A janela para dentro pode ser equiparada com vários outros conceitos similares ligados à focalização e à reexposição de elementos ou células ao longo de uma obra, agindo de forma a remeter o ouvinte a elementos que ele já ouviu. No seu famoso *Cours de composition*, d'Indy formalizou esta ideia com o conceito de forma cíclica. É interessante lembrar aqui de um exemplo de estruturação cíclica à maneira de d'Indy em uma composição de Debussy: a *Sonata para flauta, viola e harpa* (composta em 1915). O terceiro e último movimento, *Final*, se desenrola em *allegro moderato* com as oscilações de *tempi* características do estilo debussyniano, porém, na parte conclusiva do movimento e da obra, repentinamente o fluxo temporal é interrompido pela enunciação de um trecho do primeiro movimento, *Pastorale*, o qual é imediatamente interrompido para a retomada do final. Esta remissão interna é uma janela tardia para os primeiros compassos da própria obra (Ex. 1).

[11] É o conceito de *window*, um conector direto para outra página. Neste sentido, a janela é um hipertexto: aciona outra página para o primeiro plano.

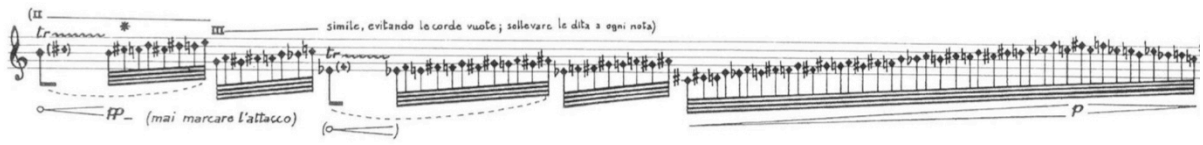


Ex. 1: Janela para *Pastorale*. Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, 3°. mvt., c. 23 (DEBUSSY, 1916).

Exemplos como este podem ser fartamente encontrados na literatura. A começar pelo exemplo comentado pelo próprio Sciarrino (1998), relativo ao início do quarto movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, onde trechos dos outros movimentos ecoam interrompendo a construção de uma melodia. As remissões internas têm a ver, portanto, com a forma cíclica de d'Indy, mas as janelas de Sciarrino radicalizam seu efeito passando ao largo da ideia de unidade na obra, que era uma preocupação no caso da forma cíclica, tal como empregada no romantismo tardio e na primeira década do século XX. No que se refere à importância da percepção do elemento cíclico, d'Indy afirma que "a ideia de unidade, nela mesma, não seria o suficiente para constituir a composição cíclica se, além disso, ela não fosse expressa, transmitida com a ajuda de signos exteriores facilmente reconhecíveis"[12] (D'INDY, 1899-1900: 378, tradução nossa). O que o autor chama de "signo exterior", no caso, é o que chamo aqui de remissão interna. Com a citação de d'Indy acima, flagra-se uma diferença entre organicismo e estruturação cíclica: a retoricidade, que é intrínseca na composição com forma cíclica. A estruturação cíclica, portanto, tinha raízes no organicismo prevalente ao longo do século XIX, calcado em um processo de crescimento evolutivo que confere unidade à obra de arte. Já a forma em janelas de Sciarrino é uma janela para dentro de uma natureza completamente diferente: não visa uma unidade profunda da obra, mesmo porque não há pretensão de coerência, mas sim, ao contrário, produzir rupturas e descontinuidade no tempo[13]. Um exemplo de janela para dentro em uma obra de Sciarrino é o sexto dos *Sei Capricci* para violino solo (SCIARRINO, 1976), que traz remissões internas claramente audíveis para quem acompanha a performance da obra inteira. O *Capriccio* n. 6 faz reviver sonoridades dos outros cinco *Capricci* anteriores. O Ex. 2 mostra o início do *Capriccio* n. 6.

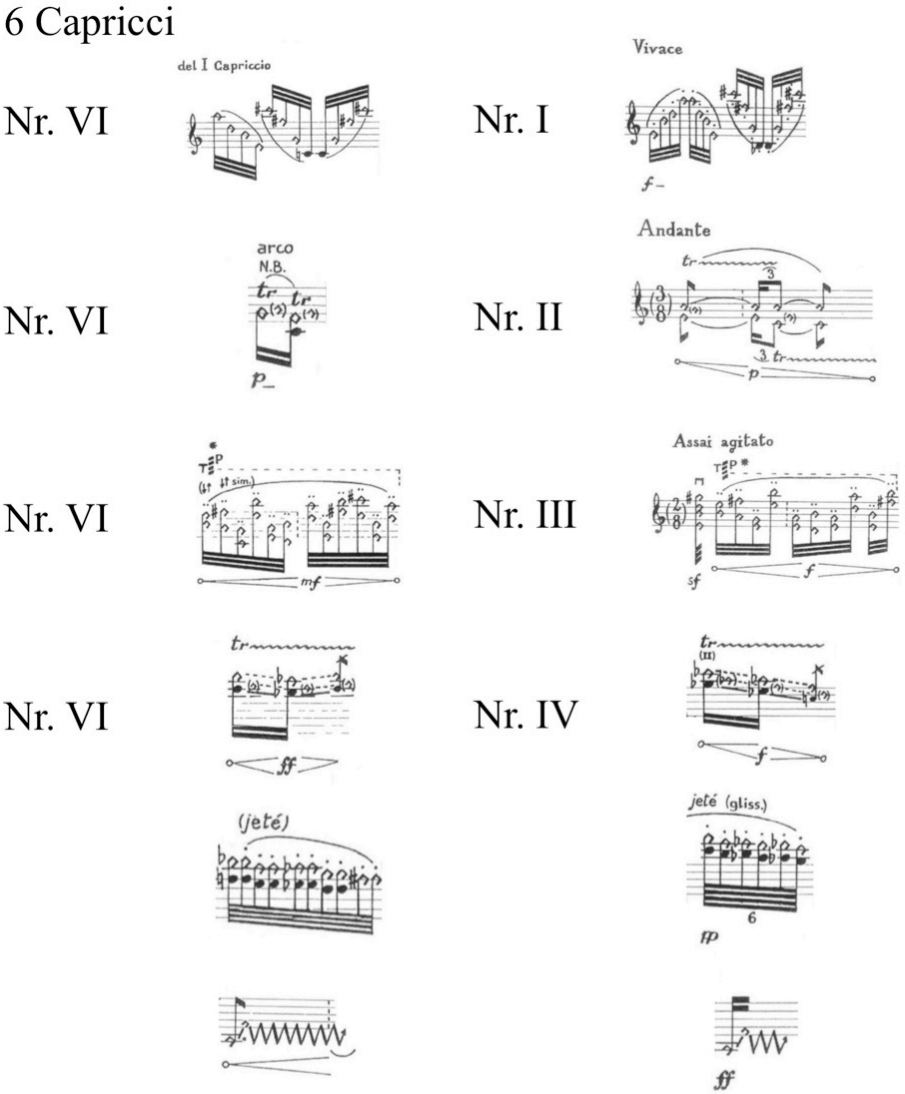
[12] "L'idée d'unité, en elle même, ne suffirait pas à constituer la composition cyclique, si elle n'était en outre exprimée, transmise à l'aide de signes extérieurs aisement reconnaissables" (D'INDY, 1899-1900: 378).

[13] A questão estética da unidade está diretamente ligada à análise musical, que supostamente deveria estar equipada para mostrar a organicidade, concepção esta que atualmente está completamente fragilizada pela crítica desconstrutivista (STREET, 1989). A intenção de unificar a obra, por parte do compositor, está sujeita a vários embates e muitas vezes a unidade estrutural é um projeto abandonado em favor de uma "unidade perceptual" (KRAMER, 1995), aqui se aproximando mais do pensamento de Sciarrino.



Ex. 2: Início do *Capriccio* n. 6, de Salvatore Sciarrino.

Esta torrente de semifusas cromáticas, motor básico do início do *Capriccio* n. 6, tem seu fluxo interrompido por diversas janelas que surgem enunciando figurações dos outros *Capricci* que lhe antecederam. O *trinado* simples e duplo, explorados largamente nos *Capricci* n. 2 e 4, reaparecem claramente no n. 6; o arco *jété* e o *vibrato* amplo remetem igualmente ao n. 4; da mesma maneira, o *tremolo* horizontal aponta para o *Capriccio* n. 3 e os arpejos do *Tempo I* aludem diretamente o n. 1. No Ex. 3 podem-se ver algumas destas figurações do *Capriccio* n. 6, comparadas com a forma como aparecem nos seus respectivos *Capricci* originais.



Ex. 3: Trechos do *Capriccio* n. 6 alinhados aos trechos respectivos dos *Capricci* n. 1, 2, 3 e 4.

Note-se, portanto, que as remissões internas nesta obra trazem um conteúdo diretamente ligado à técnica violinística[14]. A janela é uma janela essencialmente sonora, não exatamente "motívica"[15]. O último movimento, com estas janelas para dentro quebrando o fluxo, age na modelação do tempo na percepção do ouvinte. Entretanto, ao mesmo tempo em que os *Sei Capricci* põem em ação as janelas tal como Sciarrino conceitualiza, ou seja, como remissões internas, esta obra como um todo pode ser vista como uma grande janela para fora: trata-se de um intertexto vinculado ao seu "original", os *Caprichos* de Paganini, que aparecem sob várias formas ao longo dos *Capricci* de Sciarrino, especialmente na dimensão do gesto e da técnica instrumental[16]. Sciarrino tece seus caprichos utilizando quase unicamente sons harmônicos em toda a obra, produzindo o que eu chamaria de uma descarnação de Paganini e de tudo o que seus *Caprichos* representam para a tradição violinística. Com os *Sei Capricci*, Sciarrino "despetrifica" a monumentalidade da obra virtuosística e romântica de Paganini, que desta forma é quase uma paráfrase errante, levada a uma existência fantasmática, espectral (FENEYROU, 2012: 6). Assim, promovendo essa epifania fantasmagórica dos caprichos paganinianos, os *Sei Capricci* trazem em si janelas que se abrem e se fecham em uma base geral que é de sons harmônicos e de silêncios. O que eu gostaria de frisar é que se pode entender a obra inteira como uma grande janela para fora que quebra o tempo presente do ouvinte, remetendo-o a outro espaço-tempo. Esta remissão para além da interioridade é um gesto que se volta para outros textos da tradição, sua qualidade intertextual funcionando como estratégia composicional precisa para a busca de uma fruição compreensiva por parte do ouvinte, daí sua retoricidade.

Janelas para fora: intertextualidade

As janelas para fora, portanto, envolvem as ideias de intertextualidade e de retoricidade. Na teoria da intertextualidade, *grosso modo*, um texto sempre remete a outro texto[17]. Levando a intertextualidade a um grau radical, poderíamos dizer que o significado de uma música somente pode ser constituído por significados embutidos de outras músicas que lhe são externas, anteriores, e assim a composição é uma espécie de colagem, um espaço do discurso de uma subjetividade constituído por outras vozes que se intersectam. Já a ideia de retoricidade pressupõe uma intencionalidade causativa no ato da composição: a busca do compositor, ainda que inconsciente, em estabelecer uma comunicação e produzir efeitos em uma comunidade de intérpretes e ouvintes com a qual necessariamente compartilha certas convenções ou tradições, e produzir nesta comunidade os efeitos imaginados que está criando. Neste sentido, a retoricidade seria uma gradação da qualidade retórica do discurso musical: o grau de intensidade desta qualidade tal como é empregado no intuito de causar a adesão do ouvinte no mundo sonoro do compositor (PIEDADE, 2012).

[14] Como ocorre em outras obras de Sciarrino, como *All'Aure in una Lontananza*, neste caso para flauta solo (cf. McCONVILLE, 2011). Podem-se chamar estes elementos de gestos, conforme vasta literatura a respeito (KING; GRITTEN, 2006, 2011). Ou seja, uma intertextualidade eminentemente gestual, que poderia ser chamada de "intergestualidade".

[15] Sciarrino pode ser considerado um compositor cuja obra se alinha com a ideia de "composição de sonoridades" (FICAGNA, 2009) ou "estética da sonoridade" (GUIGUE, 2011).

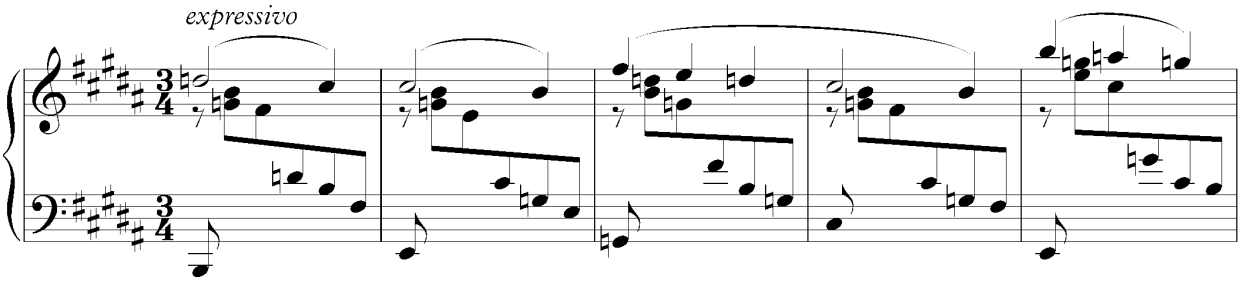
[16] A respeito disso, remeto o leitor à monografia final de bacharelado em violino de Débora Remos da Silva, que focaliza este aspecto (SILVA, 2013). Tratei disso na nota 14.

[17] Evito aqui as abundantes referências teóricas sobre intertextualidade a partir de Bakhtin e Kristeva, e remeto o leitor diretamente ao estudo de Klein sobre a intertextualidade na música (KLEIN, 2005).

Na composição, um texto musical "original" pode ser utilizado através de citação direta (literal, onde é efetiva a iconicidade) ou indireta (ação por indexicalidade, através de traços do original)[18]. Para além de citar ou aludir, intertextualidade na composição é uma abertura para outro espaço-tempo histórico-cultural, e esta apropriação causa uma releitura no material original a partir de outro quadro. Por isso, a janela para fora pode ser entendida como uma reescrita, ou melhor, trata-se de uma janela para algo de outra natureza, mais próximo daquilo que, no campo da literatura, foi convenientemente chamado por Gignoux de "reescrita intratextual"[19] (GIGNOUX, 2006: 4, tradução nossa).

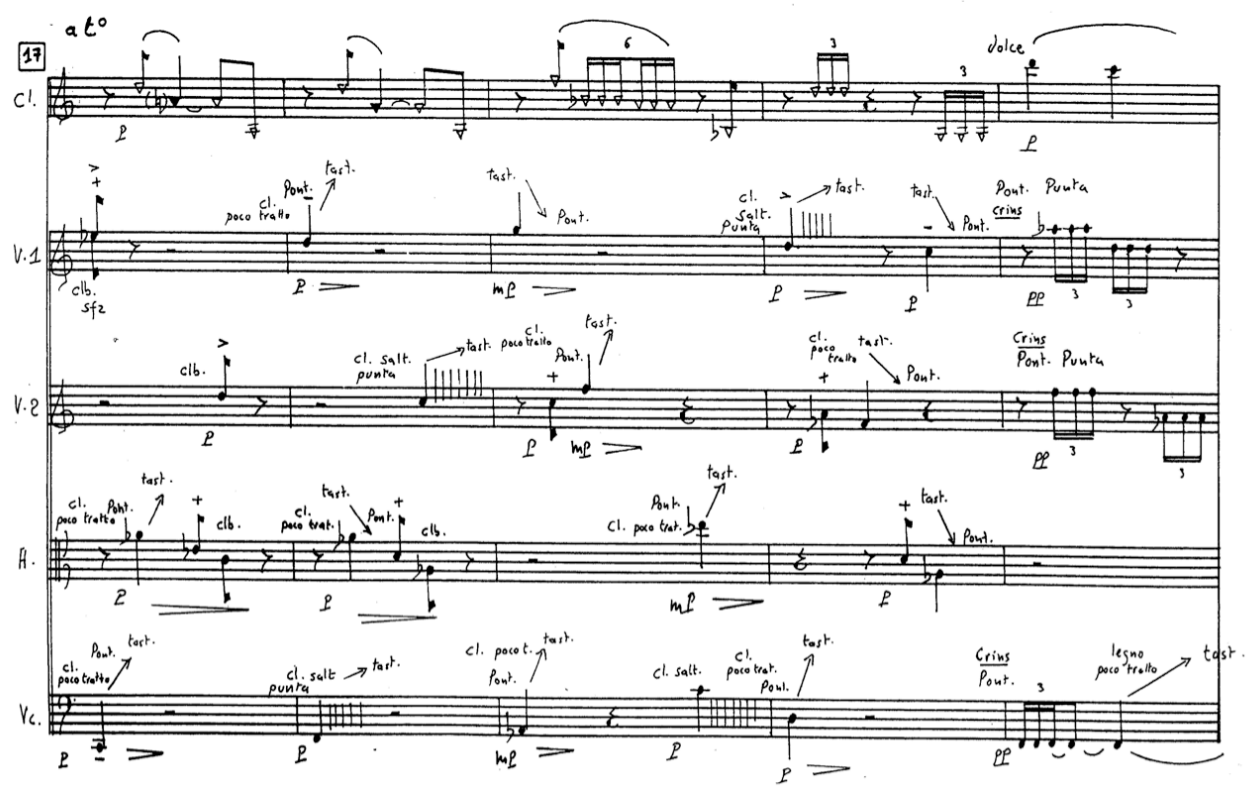
A ideia de reescrita, ou reescritura, na composição atual envolve diversas estratégias que o compositor toma para si (cf. PENHA, 2010) e que funcionam como forças reinventivas na sua obra. O texto original pode servir de material a ser "desfazido", utilizando o termo de FERRAZ (2008), ou seja, deformado, torcido e distorcido, e recriado como "monstruosidade bela". Mas até que ponto há realmente uma clara intenção do compositor de que o ouvinte reconheça o texto original, ainda que alguns ecos dele, enevoados pela deformação? Isto depende justamente da retoricidade do intertexto, seu grau de saliência no discurso musical.

Além dos *Sei Capricci* acima comentados, um exemplo de janela para fora e de reescritura de outro compositor atual é a obra *Nebenstück* do compositor francês Gérard Pesson (n. 1958), obra que é referida na partitura como uma filtragem da quarta *Balade* op.10 de Johannes Brahms. Embora na capa da partitura a composição seja assinada por Pesson (PESSON, 2001), na primeira página, abaixo do título da obra, consta "Brahms/Pesson", quase um sinal de dupla autoria. *Nebenstück* pode ser traduzido como peça "próxima", que está ao lado (Exs. 4 e 5).



Ex. 4: *Balada* op.10 n. 4 de Johannes Brahms, c. 17-21.

[18] A iconicidade é a qualidade que permite identificar outro objeto por semelhança geral, enquanto a indexicalidade permite apenas que se lhe percebam certas marcas, sinais que remetem à sua presença, estas duas qualidades sendo perfeitamente adequadas a uma semiótica da música (MONELLE, 2000).
[19] "Récriture intratextuelle" (GIGNOUX, 2006: 4).



Ex. 5: *Nebenstück* de Gérard Pesson, c. 17-21 (correspondentes ao Ex. 4).

A melodia, transposta para Dó menor, está dividida entre os violinos e a viola, o som delicado do *col legno battuto* (*clb*). A voz média é dividida entre o clarinete *detimbré*, com excesso de sopro, *pizzicati* de mão esquerda, *clb* e *saltato* do segundo violino e da viola, entre notas com passagens de arco entre *tasto* e *ponticello*. O violoncelo segue a linha do baixo, mas com similares transformações sonoras. Em grande parte da obra, os instrumentistas de corda passam a crina dos arcos na madeira do corpo dos instrumentos, o violoncelista produzindo as notas pelo contato do dedo no espelho, sem uso de arco, enquanto o clarinetista emite notas de modo *détimbré* e sopros sem nota. Estas técnicas expandidas promovem uma espécie de "desencarnação" do intertexto, uma aparição quase aérea de traços brahmsianos. Na nota de programa da estreia de *Nebenstück*, o compositor escreveu que esta obra é uma tentativa de "fixar, objetivar a estranha contaminação que se faz entre a invenção musical e a memória" (PESSON, 1998, tradução nossa)[20]. De fato, o ponto importante em toda esta discussão das janelas é a questão da memória, visto que elas se abrem para uma paisagem que é ou deve ser conhecida e fixada *a priori* na memória, inclusive como condição para serem reconhecidas e causarem o efeito que pretendem. Ocorre que a memória, ela mesma, "deforma" o objeto. Ou seja, a memória não exatamente reproduz, mas produz o objeto, pois a percepção da reminiscência já nasce filtrada pela subjetividade de quem a percebe: as janelas causam um efeito que é filho de um tipo de encontro intersubjetivo[21]. É esse encontro que opera a tópica da nostalgia, muito presente na obra de

[20] "de fixer, d'objectiver la contamination étrange qui se fait entre l'invention musicale et la mémoire". (PESSON, 1998).

[21] Nas palavras de Gadamer, uma "fusão de horizontes" (GADAMER, 1998). Para este autor, a compreensão de um texto do passado nunca parte de uma "situação neutra" por parte do leitor: sua compreensão individual sempre resulta do efeito que este mesmo texto já exerce sobre a situação histórica concreta deste leitor.

Sciarrino. Porém, não se trata de uma nostalgia restaurativa, e sim reflexiva (BOYM, 2001): em Sciarrino, essas reminiscências têm duplo sentido, como tratarei na discussão sobre o nublamento.

O compositor Helmut Lachenmann faz uma crítica dura à intertextualidade quando afirma que os "mercadores da nostalgia"[22] (LACHENMANN, 1980: 22, tradução nossa) têm uma obsessão romântica com a experiência do passado, dando ao público falsas esperanças de reencontro com o belo e natural, e é dessa forma que citações fiéis ao original agem nessa "fenda estética" e permitem aos ouvintes vivenciar o familiar, os "velhos e bons tempos" ao invés de encarar a realidade mais crua do presente (LACHENMANN, 1980). Essa posição radical revela um *telos* da música nova imerso em uma visão modernista do progresso e em uma noção pós-hegeliana da história como crescimento contínuo da consciência[23].

Entretanto, as formas em janela de Sciarrino deslocam bastante esta posição sem sair de uma linguagem contemporânea e inovadora: celebrando a distorção da memória, cria novas formas de reexperimentar e rememorar a tradição. Um exemplo é *Allegoria della notte* (1985), onde pequenos fragmentos do *Concerto em Mi menor para Violino e Orquestra* de Mendelssohn são apresentados logo no início, em seguida são abandonados para uma longa fantasmagoria repleta dos efeitos tradicionais de Sciarrino para cordas, criando uma textura misteriosa que, ao final, sofre a irrupção de outros fragmentos que caem sobre ela como meteoros. A experiência da música relembrada ou revivida, o efeito devastador da memória, a nostalgia impossível, muitos significados que emergem da percepção dessa obra não cabem no julgamento de Lachenmann: não se trata aqui de uma nostalgia restauradora, mas da criação de um novo material bruto para o presente, no qual a distorção tem um papel fundamental. Pretendo agora tratar da distorção como técnica composicional e fundamento estético em Sciarrino e, por fim, me deterei particularmente em uma dessas técnicas, que chamei de nublamento.

Distorção e nublamento

A ideia de distorção nas artes é muito antiga, notadamente nos *trompe l'oeil* e em outras técnicas de obliterar a percepção de um objeto. De fato, o ponto central é a questão da ilusão, da representação, da imitação da natureza, o problema do realismo e da abstração. No campo da representação pictórica este debate é onipresente, e o fato de Sciarrino ser profundamente ligado às artes visuais certamente tem relação com o papel da ilusão na sua estética musical. Nesse campo, Gombrich, em seu estudo sobre a ilusão nas artes, entende que o artista, na criação de sua obra, não parte de uma impressão visual, mas de um *schemata*, ou ideia, conceito o qual posteriormente ele ajusta para coincidir com paisagens, objetos ou pessoas que se encontram à sua frente (GOMBRICH, 2000). Para este autor, é a questão da percepção que fundamenta este ajuste e, portanto, a representação se efetiva não apenas na técnica de produzir, mas também na habilidade de ver, ou seja, na experiência dos espectadores. Creio que esta perspectiva está mais próxima da visão de Sciarrino do que aquela fundamentada nas teorias da desleitura.

Estas últimas se iniciam com a teoria da influência de Bloom (2002), que dividiu as estratégias de distorção em seis recursos revisionistas na criação de uma nova obra, na qual há apropriação e desleitura (*misprision*, ou *misreading*) de uma grande obra poética do passado. Para

[22] "Nostalgia-merchants" (LACHENMANN, 1980: 22).
[23] A este respeito, cf. Spahlinger (2008).

Bloom, os grandes poetas distorcem as palavras uns dos outros "a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo" (BLOOM, 2002: 55), sendo que a ferramenta crucial para tal é o tropo: o desvio intencional, a interpretação que constitui um erro proposital, um tipo de falsificação deliberada pelo poeta contra seu modelo (2002: 107), um apagamento da influência, uma espécie de parricídio. Esta teoria da desleitura teve ampla repercussão na área da música, substituindo a conceituação sobre influência e inspirando novos modelos de intertextualidade (KORSYN, 1991. STRAUS, 1990, entre muitos outros).

Como afirmei acima, as preocupações de Sciarrino estão mais na percepção dos ouvintes do que na desleitura angustiada dos clássicos, apesar de que em ambas as perspectivas é necessário desenvolver um conjunto de estratégias de distorção. Veja-se, por exemplo, suas releituras de obras, as quais ele chama de Cadências, *Fioriture* ou Elaborações[24], que constituem transformações de obras antigas que, para além de se constituírem como citações ou arranjos, são muito mais apreensões distorcidas pela memória e subjetividade do compositor.

As estratégias de distorção na composição constituem em técnicas de perturbar ou alterar um material através de recursos específicos, como uso de harmônicos, *tremoli*, alterações de registro, corte, inversão, etc. Bunch (2016) enumerou 16 itens utilizados por Sciarrino, entre os quais consta aquele que mais me interessa aqui: o que ele chamou de interferência, a qual aponta para três ações:

(1) Cobrir, bloquear ou submergir o material referenciado com outros sons e timbres.

(2) Sobrepor um material composto novo, contrastante em termos harmônicos/timbrísticos, à frente da fonte referenciada, sem com isso obscurecê-la totalmente.

(3) Distorcer a superfície adicionando nela mecanismos fonêmicos estilisticamente estranhos[25] (BUNCH, 2016: 253, tradução nossa).

O que chamo de nublamento seria uma dessas formas de distorção que aponta para os mecanismos fragmentadores e deformadores da memória: aqui a referência está obliterada por um muro sonoro que age como filtro, cortando tangencialmente a integralidade das estruturas sonoras originais e deixando passar apenas fragmentos delas, os quais se potencializam como portadores de sentido eles próprios, um sentido que nunca abandona totalmente sua origem referencial, mas que lhe projeta um olhar de alteridade[26]. Para mim, *Nebenstück* e outras obras de Gérard Pesson, tais como *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter* e *Wunderblock*, empregam largamente o nublamento.

O nublamento pode ser concebido como uma técnica condizente com o que se entende por pensamento pós-moderno, ainda que se possa alternativamente pensar que nele subjaza uma ideologia do progresso e uma dialética da transformação, e, portanto, que nele reencontramos a persistência de um modernismo de base. De fato, diversas correntes artísticas cuja estética é

[24] No seu catálogo consta esta categoria denominada *Cadenze, Fioriture, Elaborazioni*. Entre outras, podem-se mencionar *Le voci sottovetro* (1998), elaboração de obras de Gesualdo, e *L'esercizio della stravaganza* (2014), sobre obras de Scarlatti, entre muitas outras, como *Responsorio delle tenebre* (2001) e *Stori di altre storie* (2004).

[25] "Covering over, blocking, or submerging the referenced material with other pitches or sounds; Overlaying harmonically / timbrally contrasting, newly- composed material on top of the referenced source without completely obscuring it; Distorting the surface by adding stylistically foreign phonematic devices to it" (BUNCH, 2016: 253).

[26] Note-se que este procedimento é completamente distinto da fragmentação conforme proposta por Straus (1990), mesmo porque não há aqui uma intenção de desleitura.

marcadamente modernista trazem uma espécie de desvirtuação dos traços realistas da matéria básica que lhe serve de modelo, como é o caso, por exemplo, nas artes visuais, do cubismo em relação ao figurativismo[27]. Vamos agora comentar alguns exemplos de nublamento.

No início de *La Valse* de Ravel há essa névoa que impede a clareza de uma valsa que se insinua. Esta obra é ela mesma uma história do gradual desnublamento de uma grande valsa, um percurso no qual ela se revela pouco a pouco, por partes, partindo de um fundo quase que imemorial, histórico, dos restos de antigos e nobres salões de dança, gradualmente se apresentando como valsa até chegar à clareza elegante da dança, porém indo além disso e se tornando demasiado presente, volumosa, desesperada, uma valsa excessiva, uma hiper-valsa. *La Valse* vai da sutileza incompleta do impressionismo à distorção grandiosa e excessiva do expressionismo. Entretanto, esse desnublamento deixou sequelas: a valsa ficou nua demais, expondo sua face macabra, valsa-monstro, mefistofélica. Como se o real, a simples valsa, fosse impossível. Para Corrêa (2006), essa gradual excessividade que é impingida à grande valsa é um "retrato da fragmentação das elites aristocráticas austro-vienenses do pré-guerra", *La Valse* constituindo-se como "alegoria do apogeu e declínio dessa elite, uma aristocracia que teimava em continuar valsando elegantemente enquanto bombas assolavam os países europeus" (CORRÊA, 2006: 805). Esta obra de Ravel é uma valsa vivida, tempo vivido proustiano: a atenção vem e vai, a valsa se perde e volta, a memória altera a experimentação da valsa.

O fato é que o nublamento é um estágio de obscurecimento do real, ele se posiciona numa escala entre o irreal e o nítido: o nítido é o que apresenta o real com toda sua clareza, como na experiência sensível. Posso ir nublando essa nitidez, colocando-lhe sombras, nuvens, afastando sua clareza, aos poucos, até o momento em que meu desejo estético se satisfaça, porém posso ir além, nublar, obscurecer mais, sabendo que, com isso, a nitidez se perde e o objeto em referência desaparece, tornando-se irreal. Se eu girar o botão (Fig. 1) para o outro lado, o real, que já é nítido o suficiente, vai se tornando aos poucos excessivo, deformado, distorcido, monstruoso, até que, totalmente desfigurado, se torne irreal, perdendo seu lastro com o objeto de partida[28].

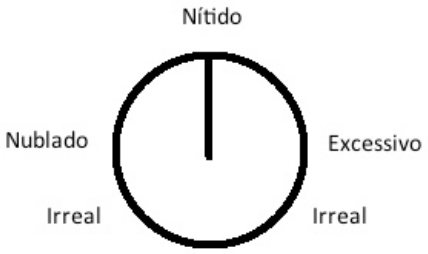
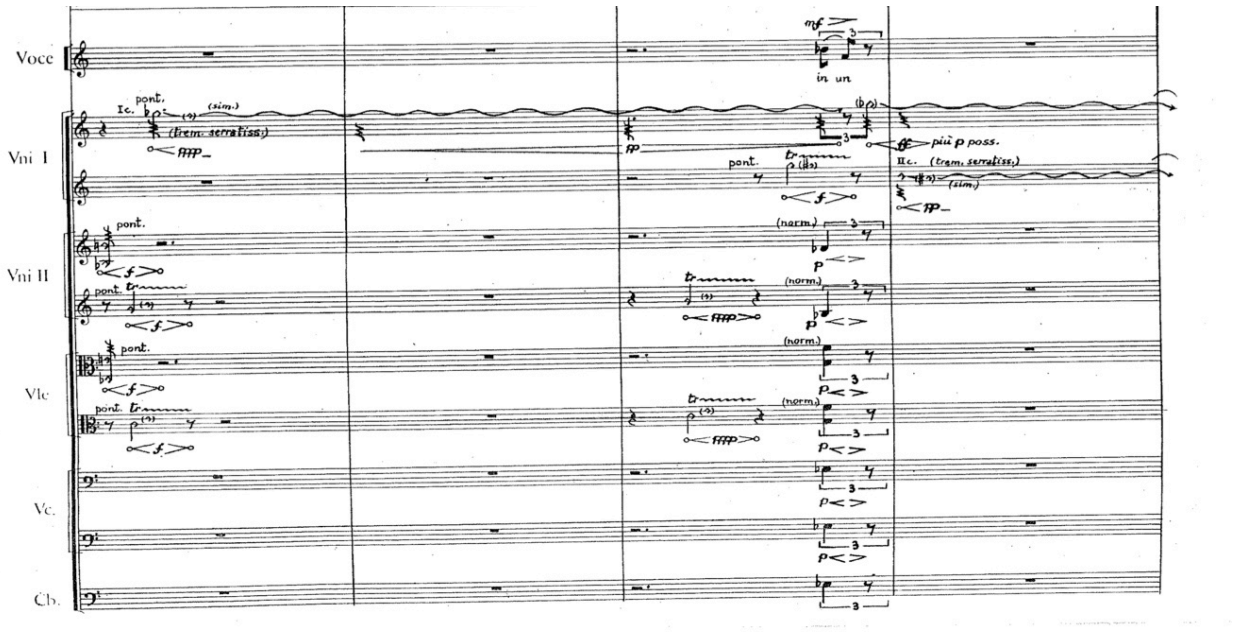


Fig. 1: Botão de nublamento.

[27] No cubismo, o objeto é quebrado por um olhar que o congela e cristaliza por meio de linhas, promovendo uma reestruturação de suas partes, reconfigurando sua estrutura final, a qual se apresenta ao espectador como estilhaços de um sentido original. Faço essa analogia pois, apesar das distâncias estéticas, vejo algo em comum nessas tentativas de distorcer uma ideia e produzir senso artístico a partir de traços, cacos e poeiras que não deixam de remeter a um significado originário.

[28] Do lado direito, portanto, podemos incluir outras técnicas de distorção tais como aquelas enumeradas por Bunch (2016), mas que mimetizam o processo da memória e não "nublam" o intertexto.

Aproveitando o botão como metáfora, vou comentar a obra de Sciarrino *Efebo con Radio* (1988), para voz e orquestra, que é construída a partir da ideia de um menino girando o *dial* de um rádio. O giro se faz ouvir, e o menino vai passando por várias estações, fazendo soar fragmentos de músicas, perturbados e interrompidos por muito ruído estático. Ouve-se desde o início pedaços de músicas, algumas conhecidas e muito reproduzidas nos anos 1950 na Itália, tais como as canções *Speak Low*, *Les Bijoux*, *Second Hand Rose*, o choro *Delicado*[29], entre outras. Note-se que essa é década da infância do compositor, nascido em 1951, que não esconde que a obra é autobiográfica. Ouvem-se também fragmentos de discursos, inclusive de propaganda. Elementos de nublamento são pervasivos nesta obra, inclusive na instrumentação: o uso de placa de metal no naipe de percussão[30]. O uso deste instrumento nesta e em várias outras obras orquestrais de Sciarrino pode ser comparado ao emprego de ressonâncias de cordas simpáticas na escrita pianística (BUNCH, 2016: 217), bem como aos *tremoli* de harmônicos nas cordas, todos funcionando muitas vezes como operadores de nublamento. *Efebo con Radio* se inicia com um *little bang* nos violinos e violoncelos, cordas que geram um *tremolo* contínuo de harmônico não nodal nos violinos, como se pode ver no Ex. 6.



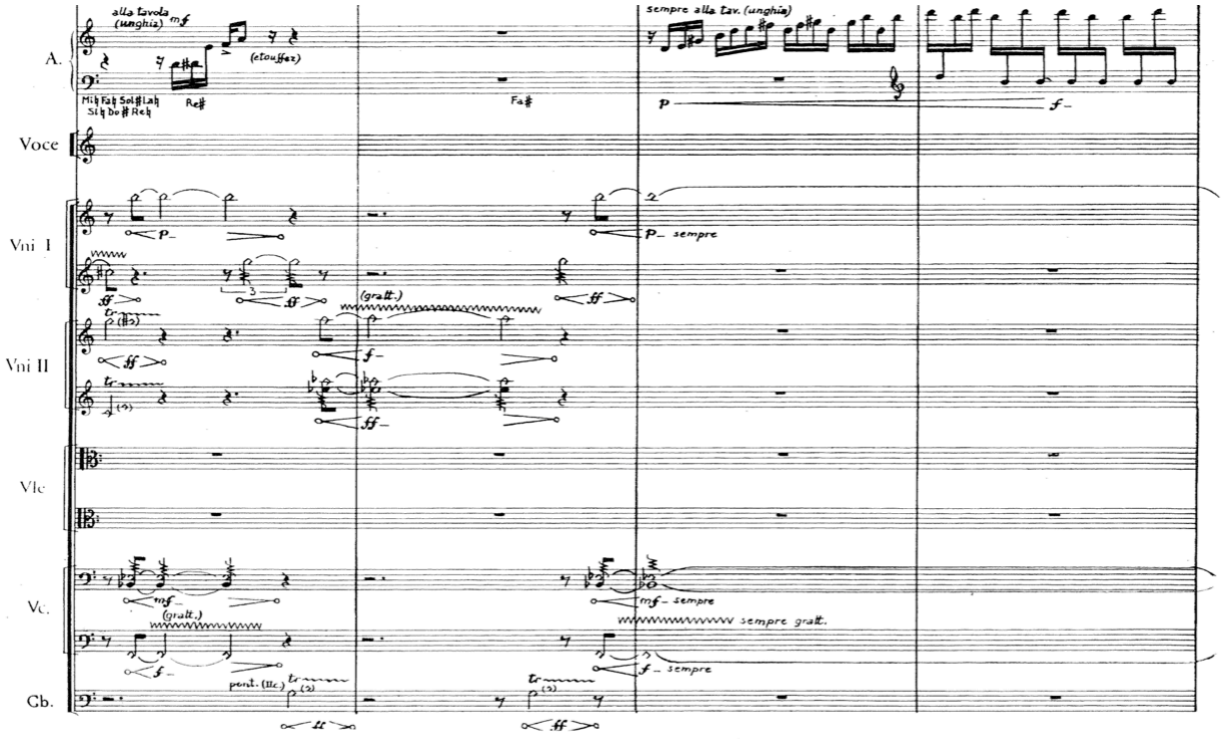
Ex. 6: Quatro primeiros compassos de *Efebo con Radio* (somente cordas e voz).

Um ponto central nesta obra é a questão da descrição musical da cena. Sciarrino estava imerso na questão estética do realismo e figurativismo na pintura, na escultura e na música e nas implicações psicológicas envolvidas na criação (SCIARRINO, 1998). A ideia de imitar um rádio não é separada de uma revisita às impressões da infância do compositor em suas tardes solitárias, quando brincava com o rádio, passando de estação em estação. Há uma melancolia implícita nesta

[29] De Waldir Azevedo, que era tema de um prestigiado programa radiofônico italiano intitulado *Ballate con Noi*.
[30] Placa de metal, geralmente cobre, suspensa e percutida como um gongo (*thunder sheet*).

obra[31] ou, mais precisamente, uma nostalgia, mas ela não é restaurativa, passiva, alienante, como quis Lachenmann (1980), mas transformadora, ancorada no presente e no aparato da memória.[32]

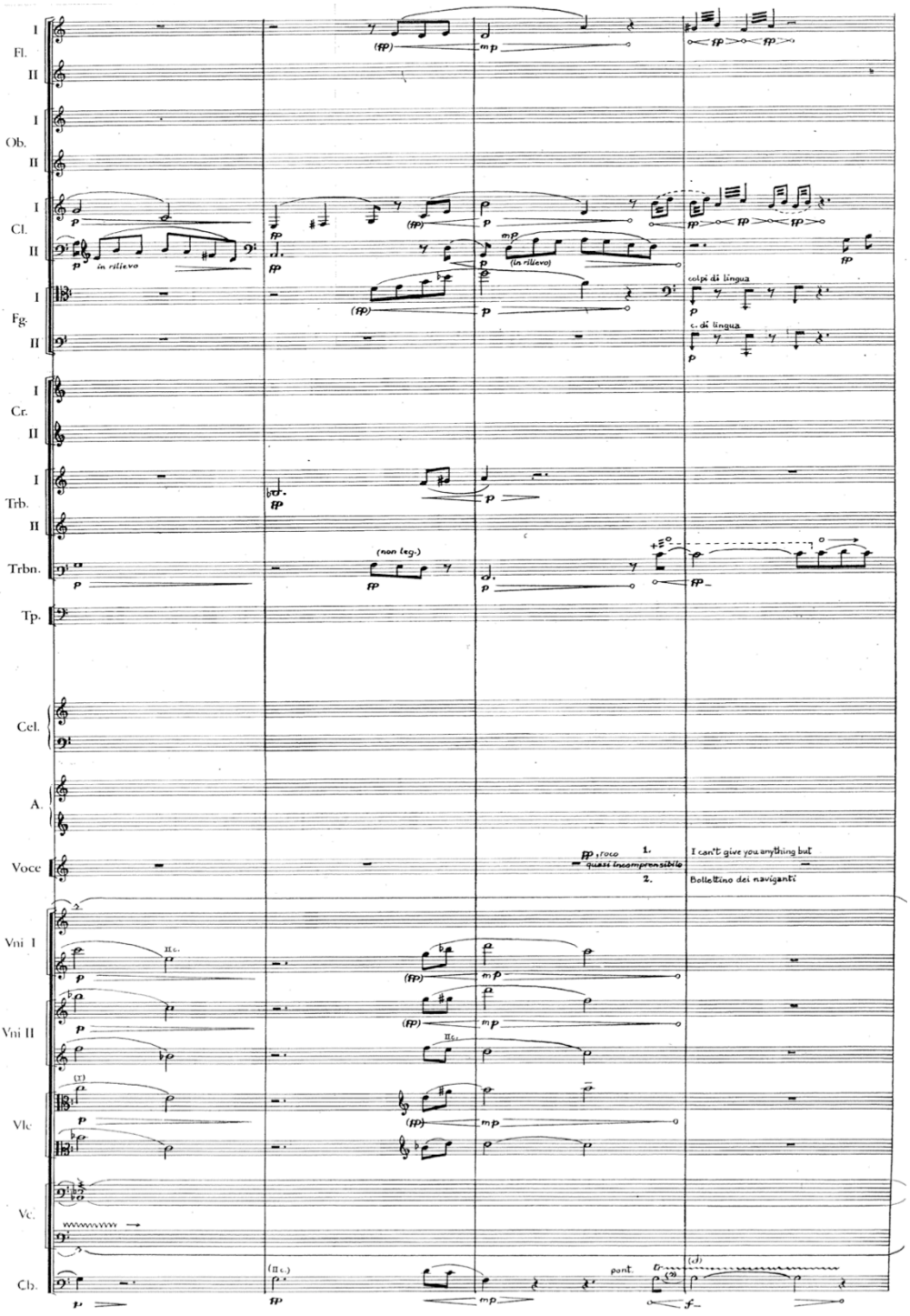
Em uma seção interna de *Efebo con Radio* o compositor apresenta uma longa citação em versão instrumental da antiga canção *Second Hand Rose*[33], nublada por uma saliente camada de ruído criada por harmônicos executados por um naipe de violoncelos e violinos. Esse nublamento tem início no c. 90, conforme mostra o Ex. 7, e vai atravessar toda essa seção.



Ex. 7: Trecho de *Efebo con Radio* (parte de cordas, voz e harpa), c. 89-92.

Pode-se ver que um grupo de violoncelos executa um *tremolo* de harmônico artificial na nota Si♭ *dal niente*[34] ao *mf sempre*, enquanto o outro ataca um harmônico grave não nodal sobre a nota Fá *f* com a indicação *sempre grattare*[35], ao mesmo tempo um naipe de primeiros violinos ataca um harmônico não nodal sobre a nota Si *dal niente*, *p sempre*. Observe-se que a harpa inicia no c. 91 uma série de curtas citações de *Delicado* que vão aparecer em toda essa seção. Estas três linhas se manterão contínuas ao longo da seção central da obra, que Bunch chama de "episódio hiperrealístico de *Ballate con noi*"[36] (BUNCH, 2016: 386, tradução nossa), pois ela traz diversas referências ao programa radiofônico homônimo. O Ex. 8 traz um excerto desta seção.

[31] Embora se possa dizer que alguma melancolia é congênita de qualquer música (STEINBERG, 2014).
[32] Cf. Boym (2001). Esta ideia é amplamente desenvolvida por Bunch (2016).
[33] De James F. Hanley, consagrada pela cantora de *vaudeville* Fanny Brice em 1921.
[34] *Dal niente* e *al niente* são indicações de dinâmica típicas de Sciarrino: a primeira significa crescendo a partir do silêncio e a segunda descescendo ao silêncio.
[35] Pressão excessiva do arco sobre a corda, "arranhando" (*gratt.*).
[36] "The hyperrealistic episode of Ballate con noi" (BUNCH, 2016: 386).

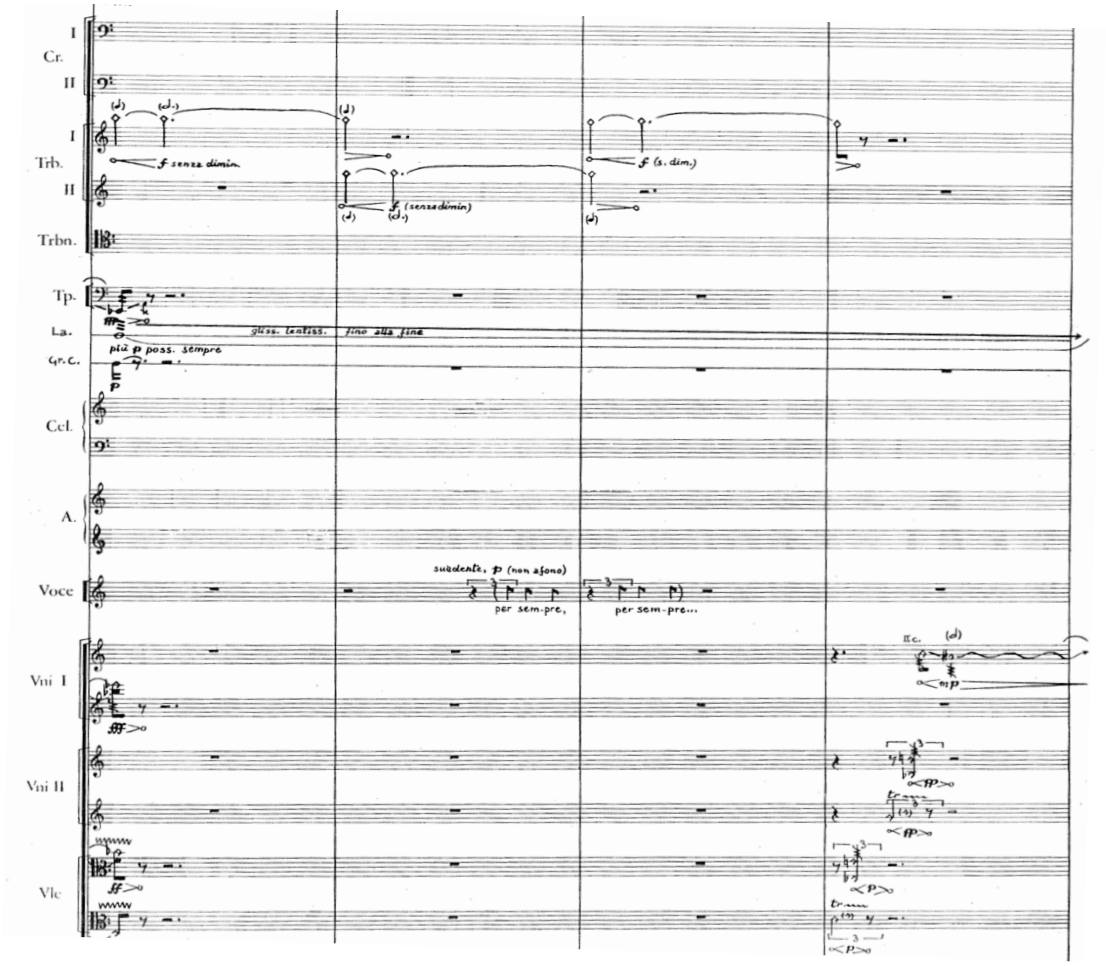


Ex. 8: Trecho central de *Efebo con Radio*, c. 105-108 (grade orquestral completa).

Além do nublamento contínuo e regular acima referido, a canção *Second Hand Rose* é orquestrada de forma que a melodia principal e as vozes harmônicas vão atravessando diferentes instrumentos, quebrando a linearidade do que seria um arranjo tradicional, o que funciona como um tipo de deformação intertextual que mantêm claramente as harmonias e a melodia, porém dá à textura final um deslocamento de planos e um novo colorido. Note-se que os registros utilizados em alguns instrumentos são incomuns e a orquestração parece ter sido mal feita, como é o caso da flauta, escrita numa região muito grave, enquanto o primeiro fagote está em uma

região aguda, mais alta do que a flauta. Este tipo de escrita aparentemente ilógica é um recurso importante que Bunch chamou de antiorquestração e é uma técnica de escrita largamente empregada nas releituras por Sciarrino (BUNCH, 2016: 364).

Na seção final de *Efebo con Radio* há uma retomada do material da primeira seção da obra, mas com diversas transformações e nublamento. Tem início um grande *tremolo* de placa de metal[37], *più p possibile sempre*, acompanhado de sons soprados de trompetes. Este *tremolo* vai até o final da obra, em *ppp*, quando toda a orquestra se cala e ele fica, sendo, portanto, o último som da obra, que, por sua vez, termina em *al niente*. Este som de fundo torna a atmosfera pesada, escura, e a cantora repete de forma macabra a frase *"ballate con noi, per sempre!"*. A entrevista de Sciarrino realizada por Bunch confirma o caráter fantasmagórico de toda essa seção[38].

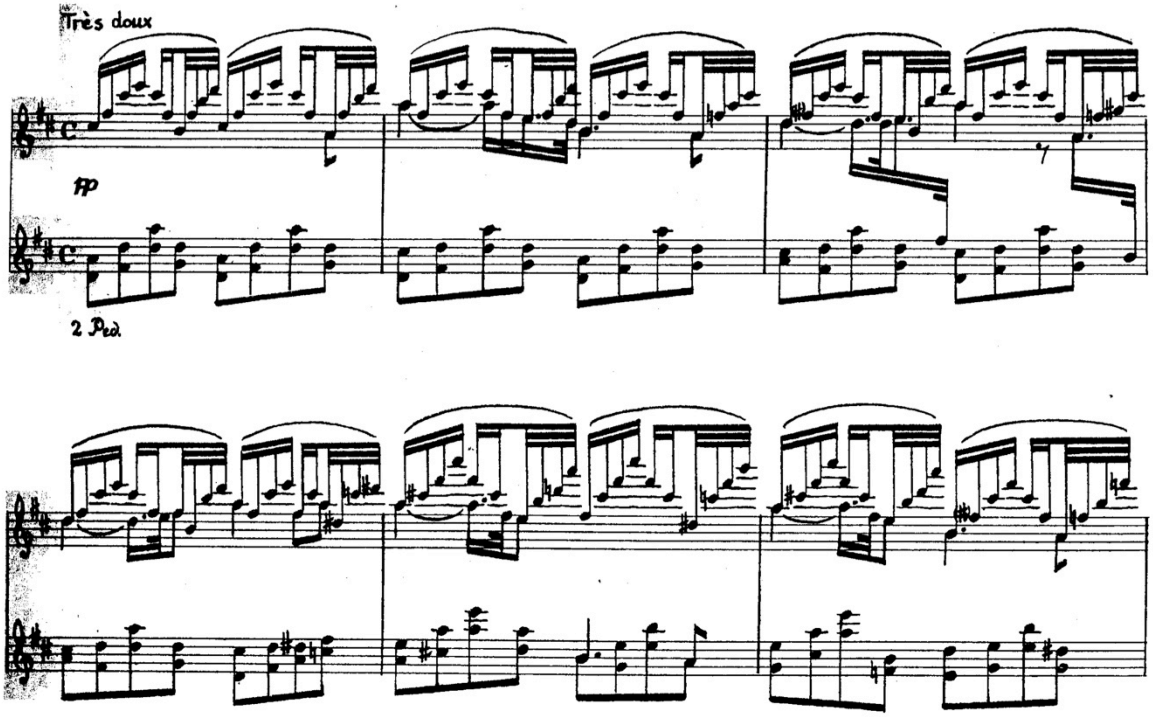


Ex. 9: Trecho com nublamento final de *Efebo con Radio*, c. 157-160 (excerto da grade orquestral: parte das cordas, voz, percussão e metais).

[37] Na partitura aparece a abreviatura La., de *lastro de accaio inox* ("placa de aço inox").

[38] Sciarrino ali afirma: *Per sempre! Cioè, come un giocco de vampiri* ("Para sempre! Isto é, como um jogo de vampiros!"). E ainda, sobre esta seção, diz que se trata de fantasmas do passado (BUNCH, 2016: 471). É interessante pensar que algumas músicas podem se tornar fantasmas do passado na vida de um ouvinte e sua execução, sobretudo em um contexto afetado pelo nublamento, funciona como epifania, engajando na percepção memórias de escutas e experiências vividas que não necessariamente se encontram na narrativa da composição.

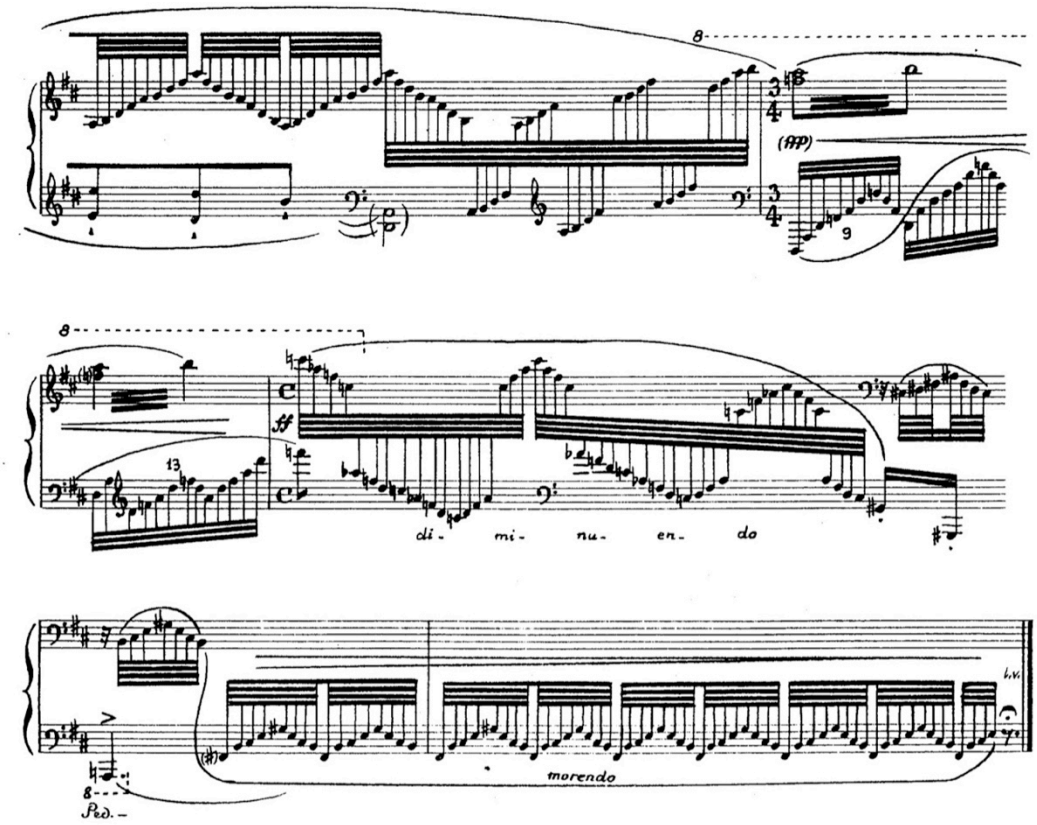
Outro exemplo de nublamento em Sciarrino é a curta obra para piano intitulada *Anamorfosi* (SCIARRINO, 1981) onde há um gradual processo de englobamento de um texto por outro. A obra é uma fusão entre *Jeux d'Eau,* de Maurice Ravel e a famosa canção *Singing in the Rain*. No Ex. 10, note-se o início da melodia da canção no final do primeiro compasso no pentragama superior com hastes para baixo e no pentagrama inferior com hastes para cima. A sobreposição destes dois materiais em Ré maior revela uma perfeita união, e assim tudo começa de forma equilibrada.



Ex. 10: Início de *Anamorfosi.*

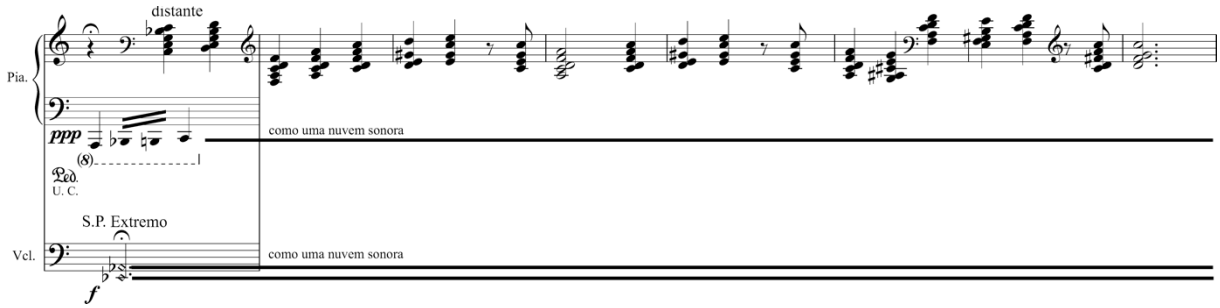
Porém, no curto desenrolar de *Anamorfosi*, ocorre um gradual esfacelamento da famosa melodia hollywoodiana. Ao mesmo tempo, a linguagem raveliana progressivamente "engole" a famosa melodia. Neste trecho há muitos arpejos, emulando as águas, começando por Ré menor com 6ª que cresce até um Fá menor com 6ª (c. 21). A partir deste acorde se dá um trecho de *Jeux d'Eau*, mas que aparece também em outra obra de Ravel, *Une Barque sur l'Ocean* (de *Miroirs*, 1905-6), que é essa espécie de varredura em forma de arpejos, aqui sendo um Fá menor com 6ª, ou seja, uma sonoridade de Si meio diminuto, e um Lá gravíssimo irrompe como um *little bang* e acaba por dissolver a canção hollywoodiana, apagando completamente qualquer traço (c. 22). Ao final, sob arpejos *morendo* de Fá♯ com 4ª, 7ª e 9ª deixam apenas gotas d'água ravelianas para serem recolhidas pela percepção dos ouvintes, onde se reúnem todos os significados que esta obra possibilita (c. 22-23)[39].

[39] Para mais detalhes, cf. uma breve análise desta obra em Piedade e Medeiros (2016).



Ex. 11: Final de *Anamorfosi*, c. 20-23.

Como exemplo final, comento brevemente uma obra de minha autoria. Empreguei o nublamento em *Fascination* para piano e violoncelo, composta em 2013, uma reescritura da famosa canção popular francesa homônima de 1904, conhecida no Brasil pela interpretação de Elis Regina (*Fascinação*, gravada em 1976). A segunda parte da canção foi excluída desta consagrada versão e, em minha obra, empreguei o nublamento justamente nesta parte para criar um ruído de fundo que torna distante e vaga esta melodia, escrita com acordes em bloco, que também remete a uma técnica pianística um tanto nostálgica. Os recursos foram um cluster em *tremolo* contínuo no registro supergrave do piano *una corda* em *pianíssimo* somado, no violoncelo, a um longo som de harmônicos não nodais em cordas duplas com o arco *sul ponticello* extremo, ou seja, quase em cima da ponte, *fortíssimo*. Veja-se o início desta parte no Ex. 12[40].



Ex. 12: Excerto de *Fascination* para violoncelo e piano, de Acácio Piedade (2013).

[40] Para mais informações sobre esta obra, cf. Piedade e Augusto (2016). A partitura e uma gravação estão disponíveis online em http://www.acaciopiedade.com.

Conclusões

Pode-se dizer que Sciarrino, em suas composições, diligentemente propõe uma escuta, pois mesmo ele afirmou que busca o ouvinte, e assim procura tocá-lo, movê-lo, afetá-lo. Ora, este compositor nada tem de antirretórico, bem ao contrário. Ele mesmo afirma que, diferentemente de Ferneyhough, tenta pensar o que se passa quando alguém escuta suas peças, pois a obra deve ser dada aos ouvintes (SCIARRINO, 1998: 137-8). Isso flagra que a cuidadosa retoricidade é um fator importante na sua composição. As janelas para dentro e para fora, sobretudo o nublamento, são ferramentas de controle da retoricidade, já que se endereçam diretamente ao ouvinte no sentido de ativar sua memória e mover sua imaginação. O espaço composicional de Sciarrino é pleno destas figuras modeladas por espaços onde o silêncio é o chão do discurso musical (LANZ, 2010). As janelas de Sciarrino são quadros dentro de quadros, brechas que levam a *topoi* determinantes no seu projeto estético[41]: trata-se de interrupções que são voltadas a quebrar a expectativa, e por isso nunca são previsíveis (FENEYROU, 2012: 24). As figuras de Sciarrino provocam isto através da ruptura que causam na temporalidade musical.

Mas o que é compor música senão modelar o tempo? A plasticidade do tempo se dá na percepção do ouvinte, onde a música exerce esse papel de transportá-lo para diferentes estados de experiência nos quais o tempo percebido vai distorcendo o cronológico, como se este último fosse sendo esticado ou retraído. Uma obra sempre começa em um momento e termina em outro, e, se o cronômetro dita o total de minutos, a duração é severamente afetada pela subjetividade[42].

No silêncio maciço da música de Sciarrino, o tempo é imensamente lento, como se a audição entrasse em câmera lenta no som. Na janela para dentro, o tempo se projeta do passado para o presente imediato, reconhecendo a obra como uma massa temporal com traços já vivenciados que se presentificam, e, com o passado presentificado, o tempo é comprimido, o passado é presente. Na janela para fora, a memória da vida, a cultura e a psicologia profunda do ouvinte alargam o tempo vivido para além do tempo da obra, para outros tempos de outros cenários e outras vidas. A janela se abre para a inoculação de uma matéria sonora, fazendo aderir na obra novas sensações e imaginações criadas nessa matéria que, por sua vez, no seu novo corpo, provocam atualização de seus significados e uma flexibilização do tempo.

Por fim, o nublamento intercepta o pedaço sonoro de vida que adentra pela janela para fora, enevoando seus contornos, fragmentando, tornando-o ainda mais presente, visto que é próprio da memória fabricar essa mesma deterioração. Trata-se de um mecanismo de defesa: sem ele, os humanos desmoronariam diante da totalidade do passado pesando sobre o presente[43]. Na memória, o passado e o vivido são compartimentados, triturados, só podem ressurgir como fantasmagorias mutiladas.

Se a memória age fragmentando a experiência, a composição musical, do ponto de vista perceptivo, se transforma: ao invés de um processo de formalização, planejamento, estruturação gramatical, estabelecimento de uma lógica de alturas, busca de unidade, etc., a composição efetua

[41] Refiro-me a *topoi* no sentido da teoria das tópicas (p. ex. MONELLE, 2000). Bunch utiliza esse conceito, encontrando diversas tópicas em Sciarrino (BUNCH, 2016).
[42] Ressoa aqui a filosofia do tempo de Henri Bergson (1988): o tempo vivido é a duração da consciência, uma corrente fluida sem marcadores que a interrompam ou a contabilizem.
[43] Sobre a necessidade do esquecimento e do apagamento de rastros, cf. Ricoeur (2010: 428-435)

necessariamente uma plástica do tempo[44]. A composição é um projeto de uma ação que suspende, acelera, retarda, altera o tempo vivido do ouvinte: essa modelação do tempo é congênita ao ato de compor. Creio que Sciarrino assume radicalmente essa perspectiva, reconhecendo que a composição é necessariamente uma modelação do tempo. A partir daí, o compositor pode pensar sua obra como essa escultura sonora na percepção do ouvinte.

Referências

AGAWU, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALDROVANDI, Leonardo. Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVIII, 2008, Salvador. *Anais*... Salvador: ANPPOM, 2008. p. 404-406.

ANGIUS, Marco. *Come Avvicinare il Silenzio: la musica de Salvatore Sciarrino.* Roma: Rai-Eri, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BUNCH, James Dennis. *A Polyphony of the Mind*: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino. Tese (Doutorado em Composição Musical). Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champain, Urbana, 2016.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *La Valse*: narrativa dramática de um épico. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVI, 2006, Brasília. *Anais*. Brasília: ANPPOM, 2006. p. 802-807.

DEBUSSY, Claude. *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe*. Partitura. Paris: Éditions Durand, 1916.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale, Deuxième Livre.* Paris: Durand, 1899-1900.

FENEYROU, Laurent. Salvatore Sciarrino: un portrait. In: SCIARRINO, Salvatore. *Origine des idées subtiles: réflexions sur la composition.* Abeville: Itinéraire, 2012. p. 5-25.

FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA - SONOLOGIA, III, 2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo: LAMI/USP, 2008. p. 47-58.

FICAGNA, Alexandre. Escritura instrumental como território para a composição de sonoridades. *Musica Hodie,* Goiânia, v. 9, n. 1, p. 113-128, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método.* Petrópolis: Vozes, 1998.

GIACCO, Grazia. *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino.* Paris: L'Harmattan, 2001.

GIGNOUX, Anne-Claire. De l'intertextualité à la récriture. *Cahiers de Narratologie*, Nice, n. 13, p. 1-8, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictorical Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GUERRASIO, Francesca. *Les territoires sonores de Salvatore Sciarrino*. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale. Tese (Doutorado em Música e Musicologia). École Doctorale V, Université de Paris IV - Sorbonne, Paris, 2012.

[44] Algo semelhante se pode dizer da criação cinematográfica, conforme a reflexão de Andrei Tarkovski, que imagina o trabalho do cineasta como um escultor do tempo (TARKOVSKI, 1998).

_____. Le concept de théâtre musical en Italie. De la tragédie de l'écoute de Luigi Nono à l'action invisible de Salvatore Sciarrino. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 115-154, 2015.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KALTENECKER, Martin. L'exploration du blanc. *Entretemps*, Paris, n. 9, p. 107-116, 1990.

KING, Elaine; GRITTEN, Anthony (Eds.). *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006.

_____. *New Perspectives on Music and Gesture*. London: Routledge, 2011.

KLEIN, Michael**.** *Intertextuality in Western Art Music.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, Inglaterra, v.10, n. 1-2, p. 3-72, Mar.-July 1991.

KRAMER, Jonathan D. Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. In: MARVIN Elisabeth West; HERMAN, Richard (Eds.). *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 11-33.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, v. 18, n. 239, p. 438-465, avril 1967.

LACHENMANN, Helmut. The Beautiful in Music Today. *Tempo, New Series*, Cambridge, n. 135, p. 20-24, Dec. 1980.

LANZ, Megan R. *Silence*: Exploring Salvatore Sciarrino's Style Through L'Opera per Flauto. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Departamento de Música, University of Nevada: Las Vegas, 2010.

McCONVILLE, Brendan P. Reconnointering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in 'All'Aure in una Lontananza'. *Tempo,* Cambridge, v. 65, n. 255, p. 31-44, Jan. 2011.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

ONOFRE, Maria Leopoldina L.C. *As técnicas estendidas, "figuras" e configurações sonoras em l'Opera per flauto de Salvatore Sciarrino.* Dissertação (Mestrado em Música). PPGM, UFPB, João Pessoa, 2012.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

PESSON, Gérard. Note de Programme, 1998. Disponível em <http://brahms.ircam.fr/works/work/21560/>. Acesso em 12 abr. 2017.

_____. *Nebenstück - Filtrage de la Ballade Op. 10 N. 4 de Johannes Brahms, pour clarinette en Sib et quatuor à cordes*. Partitura. Paris: Éditions Henry Lemione, 2001.

PIEDADE, Acácio T. C. Música e Retoricidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: USP, 2012. p. 90-100.

_____. As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA (ENCOM), III, 2014, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2014. p. 1-9.

PIEDADE, Acácio; AUGUSTO, Raphael. Questões de intertextualidade e composição em *Fascination* para piano e violoncelo (2013), de Acácio Piedade. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVI, 2016, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

PIEDADE, Acácio T. C. ; MEDEIROS, Arílton. Ravel na chuva: considerações analíticas sobre *Anamorfosi* para piano solo, de Salvatore Sciarrino. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVI, 2016, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte, ANPPOM, 2016.

PIEDADE, Acácio T. C. ; MENSING, Benedikt. Inversão de causa e efeito - uma análise da peça *Salut für Caudwell* do Helmut Lachenmann. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, VI, 2016, Goiânia. *Anais*... Goiânia: UFG, 2016. p. 248-256.

PIEDADE, Acácio T. C. ; SILVEIRA, Raísa Farias. Uma análise musical da obra *La Lumière na pas de bras pour nous porter*, de Gérard Pesson. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIV, São Paulo, 2014. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2014.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCIARRINO, Salvatore. *Sei Capricci per violino*. Partitura. Roma: Ricordi, 1976.

_____. *Anamorfosi per pianoforte*. Partitura. Roma: Ricordi, 1981.

_____. *Efebo con radio*. Partitura. Roma: Ricordi, 1988.

_____. *La figure della musica - da Beethoven ad oggi.* Milão: Ricordi, 1998.

_____. *Carte da suono*. Edizioni Novecento: Mascalucia, 2001.

SILVA, Débora R. *As janelas do tempo de Salvatore Sciarrino*: uma proposta de análise da obra Sei Capricci para violino solo (1976). Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música). Departamento de Música, UDESC, Florianópolis, 2013.

SPAHLINGER, Mathias. This is the Time for Conceptive Ideologues no Longer. *Contemporary Music Review*, v. 27, n. 6, p. 579-594, Nov. 2008.

STEINBERG, Michael. Music and Melancholy. *Critical Inquiry*, v. 40, n. 2, p. 288-310, Winter 2014.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. New York: Harvard University Press, 1990.

STREET, Alan. Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity. *Music Analysis*, v. 8, n. 1/2, p. 77-123, Mar.-July 1989.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Acácio Piedade é bacharel em Composição pela UNICAMP (1985). Mestre e Doutor em Antropologia pela UFSC (1998, 2004), pesquisou a música sob a perspectiva antropológica em rituais indígenas no Noroeste Amazônico e no Alto Xingu. Concluiu Pós-Doutorado em Musicologia na Universidade Paris-Sorbonne. Atualmente é professor associado no Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde ministra disciplinas de Análise Musical, Composição, Musicologia e Etnomusicologia. Como compositor, escreve obras instrumentais e mistas para solistas, grupos de câmara e orquestra. Coordena o grupo de música experimental GMEC na UDESC e atualmente desenvolve pesquisas envolvendo composição, poéticas musicais contemporâneas, análise e significação musical, particularmente sobre tópicas, retoricidade, intertextualidade e narratividade. acaciopiedade@gmail.com