

Análise da escritura sistemática da obra *Scriptio* para violino solo, de Flo Menezes

Fábio Scucuglia¹

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Doutorado

Subáreas do SIMPOM: Linguagem e Estruturação; Composição.

Email: fscucuglia@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo consiste numa análise dos processos composicionais utilizados por Flo Menezes na escritura sistemática da obra *Scriptio*, composta em 2013. Por análise sistemática, entenda-se os processos composicionais que precedem a escrita das notas na partitura (tomando emprestada a dicotomia sistema/sintagma da semiologia de Roland Barthes). O acesso aos esboços do próprio compositor forneceram fontes ricas para uma análise consistente, da qual pode-se extrair material de apoio para compositores e intérpretes interessados em estéticas da música contemporânea.

Palavras-chave: Análise musical. Semiologia musical.

Analysis of the systematic scripture of *Scriptio* for solo violin, by Flo Menezes

Abstract: The present article is an analysis of the compositional processes used by Flo Menezes in the systematic scripture of *Scriptio*, composed in 2013. By systematic analysis, we mean the compositional processes that precede the writing of the notes in the score (borrowing the system / syntagma dichotomy of the semiology of Roland Barthes). Access to the composer's own sketches provided rich sources for consistent analysis, from which support material can be extracted for composers and performers interested in contemporary music aesthetics.

Keywords: Musical analysis. Musical semiology.

1 Materiais Fundamentais

Para o objetivo do presente artigo, utilizaremos a terminologia barthesiana concernente aos eixos sistemáticos e sintagmáticos de uma linguagem. Assim, por *escritura sistemática*, entenda-se a escritura responsável pelo âmbito estrutural da obra, sobre a qual o compositor cria as relações sintagmáticas posteriores. Nesse sentido, tal escritura sistemática pode ser considerada, para utilizarmos da terminologia de Iannis Xenakis (1992), como um conjunto de estruturas *fora do tempo* (*hors temps*): trata-se da criação do eixo responsável pelas estruturas primordiais, ponto de partida para a escrita propriamente dita. Embora não seja o objetivo do presente trabalho a análise das estruturas sintagmáticas, cabe-nos mencionar que elas, por sua vez, relacionam-se com a organização *dentro do tempo* (*en temps*), tal como descrita por Xenakis.

¹ Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

Para a elaboração do arcabouço harmônico fundamental em *Scriptio*, Flo Menezes toma emprestado um acorde de *Le Marteau sans Maître*, de Pierre Boulez (composta em 1952-54), a partir do qual ele gera três novas entidades. A seguir, apresentamos o complexo harmônico tal como encontrado em Boulez:



Fig. 1.1 - Complexo harmônico de *Le Marteau sans Maître*

Menezes, então, transpõe o acorde supracitado uma terça maior acima, fazendo com que a nota mais grave da entidade coincida com a nota mais grave da tessitura do violino. Preservando as relações intervalares, Menezes constrói a entidade harmônica a seguir, (doravante referida como Entidade Harmônica 1).

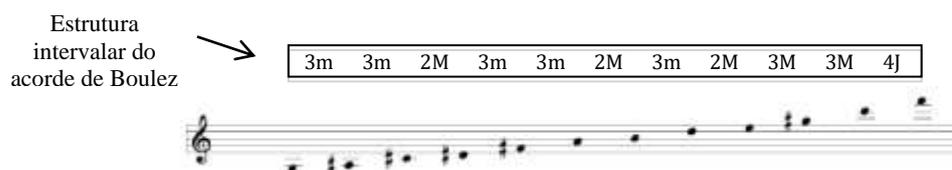


Fig 1.2 - Entidade Harmônica 1 de *Scriptio*

Observando tal entidade harmônica, gostaríamos de chamar a atenção a duas particularidades interessantes, que acabarão por se refletir no conteúdo estético apreendido pelo ouvinte (ou seja, o resultado perceptivo de seus termos): 1) a entidade encerra o total cromático (visto que nenhuma das doze notas que o compõe é repetida); 2) em oposição ao caráter natural tal qual presente na série harmônica, a entidade possui um caráter direcional de expansão intervalar em direção ao registro agudo.

Para a segunda entidade harmônica, Menezes procede à inversão da sequência intervalar, preservando os limites grave e agudo da mesma (respectivamente, as notas Sol grave e Fá agudo):

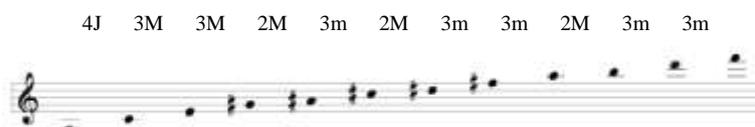


Fig. 1.3 - Entidade Harmônica 2 de *Scriptio*

Para derivar a terceira entidade Menezes recorre a um procedimento diferente: considerando o núcleo intervalar de base (3m – 3m – 2m), o compositor realiza o aumento gradual de seus intervalos constituintes, como demonstrado a seguir.

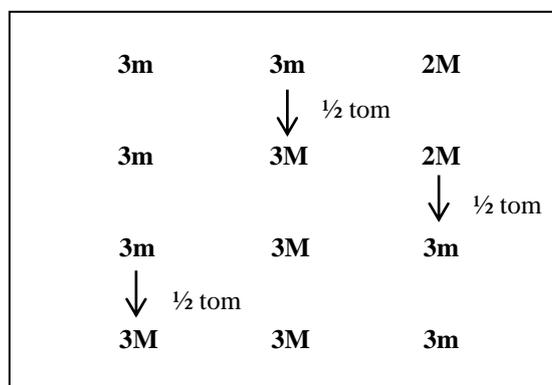


Fig. 1.4 - Transformação intervalar para configuração da entidade 3 de *Scriptio*

A nova entidade gerada através desse processo (Entidade 3) possui uma nota a mais do que as duas anteriores. Em contrapartida, nessa nova entidade não é alcançado o total cromático (a ausência das notas mi, fá, sol# e si representa um “desequilíbrio” que acaba por refletir na polarização das notas repetidas ré#, fá#, sol e sib):

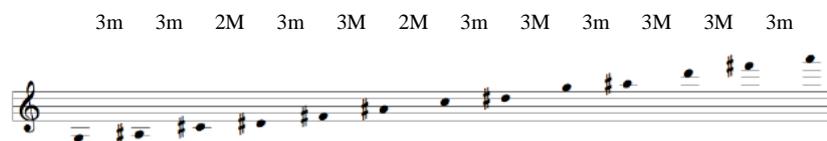


Fig. 1.5 - Entidade Harmônica 3 de *Scriptio*

Isso feito, Flo Menezes utiliza as três entidades geradas para a construção de módulos cíclicos (que abordaremos a seguir).

2 Módulos cíclicos

Os módulos cíclicos constituem uma técnica desenvolvida pelo compositor, com a qual se busca “levar às últimas consequências a estruturação mesma de tais entidades, projetando para além e a partir de seus limites extremos sua própria estrutura interna” (MENEZES, 2013, p. 95). Em *Scriptio*, através de tal técnica, são geradas retrotransposições das entidades apresentada até aqui. Tais retrotransposições se iniciam a partir da última nota da entidade anterior, sendo o número de transposições determinado pela distância intervalar entre as notas inicial e final da entidade. O número de notas de cada módulo é, assim,

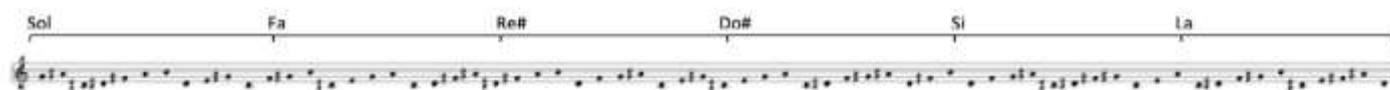
derivado da equação a seguir (sendo R = número de retrotransposições possíveis; e N = número de notas da entidade).

$$(R \times N) - R$$

No caso particular de *Scriptio*, a configuração de segunda maior descendente entre as notas inicial e final das duas primeiras entidades harmônicas (Sol e Fá) faz com que as transposições fiquem circunscritas a seis repetições. O mesmo vale para a terceira entidade, na qual o intervalo de segunda maior é repetido, só que ascendentemente. Em ambos os casos, o número necessário para que se atinja novamente a primeira nota da entidade é seis. Assim, sobre as entidades descritas anteriormente, são gerados os módulos cíclicos que apresentamos a seguir:

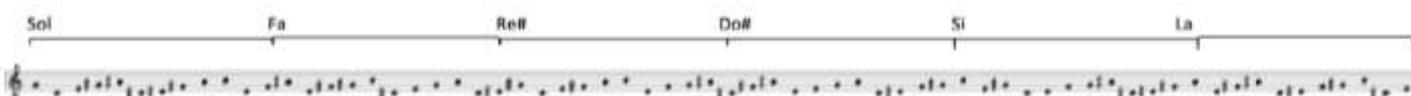
Módulo Cíclico 1 (sobre a entidade harmônica 1)

$$(12 \times 6) - 6 = 66 \text{ notas}$$



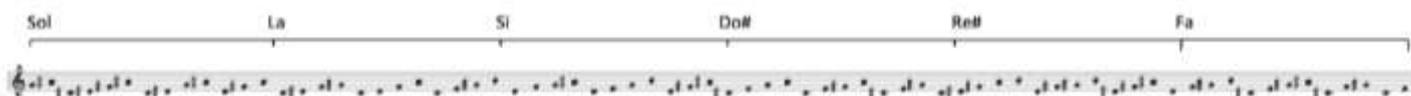
Módulo Cíclico 2 (sobre a entidade harmônica 2)

$$(12 \times 6) - 6 = 66 \text{ notas}$$



Módulo Cíclico 3 (sobre a entidade harmônica 3)

$$(13 \times 6) - 6 = 72 \text{ notas}$$



Gerados os módulos cíclicos, Menezes elabora um perfil melódico, que, quando aplicado sobre as duas primeiras entidades descritas anteriormente, liberta-as da posição absoluta de suas notas, incorporando à obra uma nova dimensão de complexidade perceptiva sobre a qual podemos estabelecer novas relações de direcionalidade do material. Tal nova dimensão já aproxima o material de seu formato sintagmático, ao menos no que diz respeito à posição das notas na tessitura do violino.

Tal perfil melódico é, então, dividido em onze grupos, cada qual contendo um número específico de notas, que variam desde uma nota até onze notas. Aqui, como dito anteriormente, a escritura sistemática começa a delinear os percursos melódicos

sintagmáticos, nos quais as alturas já se encontram em perfis definidos, tal como serão executados (independentemente das durações). Segue abaixo o perfil aplicado aos módulos cíclicos um e dois e os agrupamentos de notas:



Fig 2.1 - Perfil principal do módulo cíclico 1 em *Scriptio*



Fig 2.2 - Perfil principal do módulo cíclico 1 aplicado ao módulo cíclico 2 em *Scriptio*

As novas direcionalidades criadas por tais agrupamentos variam ao longo da constituição do perfil principal, sendo que os quatro primeiros grupos de notas (respectivamente com sete, nove, seis e dez notas) mantêm entre si notável relação de contiguidade: o primeiro grupo perde uma nota ao ser revisitado no terceiro e o segundo grupo ganha uma nota ao ser revisitado no quarto. A partir daí o que percebe-se a uma tendência a um esfacelamento gradual do desenho ascendente: já no quinto grupo de notas, a direcionalidade dente-de-serra ascendente (que caracterizava os grupos 2 e 4, respectivamente de 9 e 10 notas) é reduzida e a partir daí as notas dispersam-se em perfis que exploram saltos cada vez maiores.

Pelo exposto até aqui, percebemos as estratégias desenvolvidas por Flo Menezes na transformação do acorde de *Le Marteau sans Maître* de Boulez em três perfis autônomos, cujas relações intervalares, criando desenhos melódicos claramente perceptíveis, destituem-no de toda sua referencialidade direta.

3 Projeções proporcionais

Outra técnica utilizada por Menezes para organização dos materiais é a projeção proporcional, através da qual o compositor estrutura compressões ou dilatações dos espaços intervalares, tanto de uma dada entidade harmônica, quanto de um perfil melódico. Através dessa técnica, é possível manter as proporções intervalares originais das estruturas. No caso

específico de *Scriptio*, são realizadas onze projeções proporcionais (doravante PP): três expansões e oito concreções. As PP possuem como base base fatores matemáticos regidos por números derivados de sua semelhança com a série de Fibonacci, descritos na tabela a seguir.

Projeção proporcional	Fator de projeção	Tipo de projeção	Notas extremas
1	1,21	Expansão	Sol ³ – La ⁷
2	1,13	Expansão	Sol ³ – Fa# ⁷
3	1,05	Expansão	Sol ³ – Re# ⁷
4	0,08	Concreção	Si ⁵ – Re ⁶
5	0,13	Concreção	Fa# ⁵ – Si ⁵
6	0,21	Concreção	La# ⁴ – Sol ⁵
7	0,55	Concreção	Mi ⁴ – Re# ⁶
8	0,89	Concreção	Do ⁴ – Do# ⁷
9	(0,89 – 0,21) = 0,68	Concreção	Sol ³ – Do ⁶
10	(0,55 – 0,13) = 0,42	Concreção	Sol ³ – Do ⁴
11	(0,34 – 0,08) = 0,26	Concreção	Sol ³ – Fa# ⁴

Tabela 3.1 - Fatores das projeções proporcionais em *Scriptio*

Analisando a tabela anterior, percebe-se uma variação radical entre as notas extremas das entidades. Isso significa dizer que, em sua configuração mais comprimida, a entidade possui uma terça menor de tessitura (PP4); em sua configuração mais expandida, pouco mais de quatro oitavas (PP1). Apropriando-se de pressupostos da semiologia musical desenvolvida por J. J. Nattiez (2005), podemos considerar esse jogo de expansões e concreções sob o ponto de vista estético, isso é, a capacidade do ouvinte em absorver as estruturas primordiais elaboradas na escritura sistemática de uma obra. O reconhecimento dos perfis em âmbito reduzido (como na PP4, por exemplo) é consideravelmente limitada, sendo a identificação de tais perfis cada vez mais facilitada à medida que, progressivamente, se aproximam de seu estado original. Para as expansões, no entanto, a identificação dos perfis é mais evidente, pelo fato de se exagerarem as relações intervalares originais. Com tais estratégias, Flo Menezes consegue incorporar relações microtonais na escritura instrumental do violino, sendo tais relações presentes nas projeções de menor âmbito, a saber, PP4, PP5, PP6, PP10 e PP11. Nenhuma especificação microtonal é aleatória, sendo todas elas regidas pelas estruturas geradas pelas concreções proporcionais. Para o objetivo puramente expositivo da presente análise, apresentamos apenas as projeções proporcionais 1, 2, 4 e 5 do perfil do módulo cíclico da Entidade Harmônica 1:

- Expansões:



Projeção proporcional 1 (fator 1,21)



Projeção proporcional 2 (fator 1,13)

- Concreções:



Projeção proporcional 4 (fator 0,08)



Projeção proporcional 5 (fator 0,13)

A partir das onze projeções proporcionais, Flo Menezes desenvolve a escritura sintagmática (vide anexo 1 para detalhes sobre o posicionamento das PP na partitura), cujos contornos já se encontram determinados pela constituição sistemática aqui descrita.

4 Dinamização da densidade harmônica

A Dinamização da Densidade Harmônica é uma técnica que permite atribuímos durações em segundos aos grupos do perfil principal. Dessa forma, é possível a aplicação de permutações de acordo com critérios específicos, a partir dos quais gera-se uma tabela numérica, a qual guiará a realização da escritura sintagmática. A seguir, apresentamos a tabela de Dinamização da Densidade Harmônica (doravante designada pela sigla DDH) utilizada para a escritura da seção inicial da peça, aplicada às projeções proporcionais sete e oito.

Perfil Principal (n. de notas + duração)	7 (2'')	9 (3,4'')	6 (2,6'')	10 (1,6'')	8 (5,1'')	5 (0,9'')	4 (13'')	3 (2,4'')	11 (8,4'')	1 (3'')	2 (2'')
Durações x2											
PP7 (a)	1 (4,8'')	2 (16,8'')	7 (6'')	9 (4'')	6 (4'')	10 (6,8'')	8 (5,2'')	5 (3,2'')	4 (10,2'')	3 (1,8'')	11 (26'')
Durações x1,5											
PP7 (b)	3 (2,4'')	11 (7,6'')	1 (1,3'')	2 (19,5'')	7 (3,6'')	9 (12,6'')	6 (4,5'')	10 (3'')	8 (3'')	5 (5,1'')	4 (3,9'')
Durações originais											
PP7 (c)	5 (2'')	4 (2'')	3 (3,4'')	11 (2,6'')	1 (1,6'')	2 (5,1'')	7 (0,9'')	9 (13'')	6 (2,4'')	10 (8,4'')	8 (3'')
Durações /1,3											
PP8 (a)	4 (6,4'')	3 (2,3'')	11 (1,5'')	1 (1,5'')	2 (2,6'')	7 (2'')	9 (1,2'')	6 (3,9'')	10 (0,6'')	8 (10'')	5 (1,8'')
Durações /1,8											
PP8 (b)	9 (0,5'')	6 (7,2'')	10 (1,3'')	8 (4,6'')	5 (1,6'')	4 (1,1'')	3 (1,1'')	11 (1,8'')	1 (1,4'')	2 (0,8'')	7 (2,8'')

Tabela 4.1 - Dinamização da densidade harmônica para primeira parte de *Scriptio*

Observando a tabela anterior, podemos perceber a permutação dos números para a criação de uma lógica de relações sintáticas. Os deslocamentos à frente seguem uma escolha específica estipulada pelo compositor, na qual ele determina a ordem tanto dos grupos de notas quanto de suas durações (representadas, respectivamente, pelas setas lisas e pontilhadas). Quanto as durações dos grupos de notas, além de deslocarem no quadro de forma diferente, têm seus valores multiplicados ou divididos, na medida em que são submetidos às projeções. Para exemplificar tal procedimento, analisemos a PP7(a) em sua primeira aparição (no início da peça), com as durações tais como determinadas pelas permutações da tabela anterior:

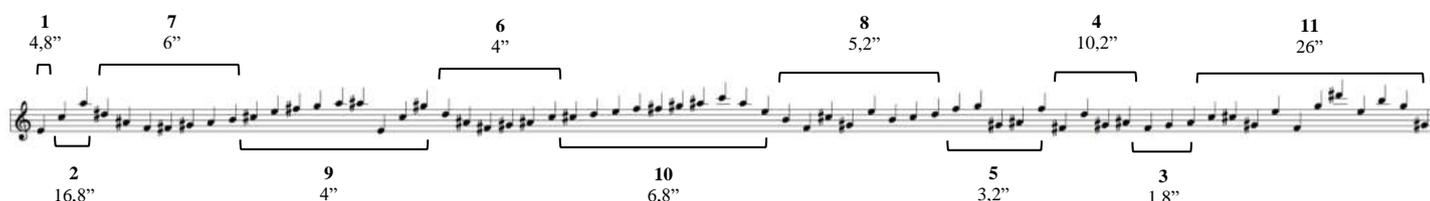


Fig. 4.1 - Aplicação das durações da tabela DDH aos grupos de notas do perfil principal

A análise do pentagrama anterior nos revela o fundamento teórico da DDH: no caso particular utilizado em nosso exemplo, nota-se o segundo grupo (aquele composto por

duas notas) com uma duração de 16,8”, enquanto o quarto grupo (composto de nove notas), com duração de 4”. Em termos estéticos, tal fato evidencia uma maior densidade harmônica no quarto grupo, considerando que ele comporta maior número de notas, mas dura menos tempo. Menezes, dessa forma, elabora momentos de maior ou menor densidade, todos organizados pelos princípios seriais da permutação (ainda que a permutação não controle de forma absolutamente rígida todos os parâmetros). A disposição exata de tais notas em determinado tempo é, no entanto, definida pela escritura sintagmática, na qual as liberdades do compositor ganham espaço, e as decisões locais, no ato da escritura (na *escritura* da obra), relevância.

Estipuladas as regras gerais do material de base da obra, o compositor cria as relações secundárias. Em outras palavras, utilizando as terminologias de Greimas (1966) transportadas ao mundo da música por Tarasti (1994), após a determinação da sintaxe fundamental e da sintaxe narrativa de superfície, o compositor segue para a determinação da sintaxe discursiva, referida aqui como escritura sintagmática. Embora não seja o objetivo do presente trabalho avaliar as escolhas do compositor no campo sintagmático, cabe-nos relacionar a escrita da partitura como última etapa do processo escritural, na qual o compositor dá vida aos aspectos semânticos potenciais, abrindo a obra para os processos estéticos de significação, tanto do ouvinte quanto do intérprete.

5 Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia (1964). 18a edição. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- GREIMAS, Algirdas J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- MENEZES, Flo. *Scriptio*. São Paulo: FloPAN, 2013. Partitura.^[L]_[SEP]
- _____. *Matemática dos Afetos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2013.^[L]_[SEP]
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* (1916). São Paulo: Cultrix, 2006.
- TARASTI, Eeros. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music – Thought and mathematics in composition*, Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1992.

