

Forma e poiesis na peça *E pur si muove*, de Marcos Câmara de Castro

Eliana Monteiro da Silva (USP/FAPESP)
Amilcar Zani (USP)

Resumo: A música erudita do século XX vivenciou movimentos de ruptura e resgate. Certas técnicas e estilos, relacionados a eventos históricos e geográficos, geraram sentimentos controversos no ambiente musical. Este é o caso do serialismo, que, após ser renegado pelo nazismo alemão na Segunda Guerra, foi redescoberto e aplicado por compositores como Henri Pousseur e Pierre Boulez a diversos parâmetros musicais. A rigidez da serialização generalizada levou ao debate acerca da forma enquanto estrutura, propondo tanto substituí-la pela ideia de *poiesis* (onde esta nasceria com o processo composicional), como adequá-la a um serialismo mais flexível. Tais ideias influenciariam, posteriormente, compositores como o brasileiro Marcos Câmara de Castro, cuja peça *E pur si muove* é analisada neste artigo por apresentar momentos onde a estrutura parece ter sido determinada *a priori* (forma) e outros onde se sobressai a ideia de *poiesis*. Para tanto utilizamos o texto "Ritornelo: tempo: música", de Sílvio Ferraz (2011).

Palavras-chave: *E pur si muove*, Marcos Câmara de Castro, Sílvio Ferraz, forma, *poiesis*, música brasileira.

Form and *Poiesis* in Marcos Câmara de Castro's Piece *E pur si muove*

Abstract: Art Music experienced, in the 20th century, movements of rupture and reengagement. Some techniques and stiles, related to historical and geographical events, generated controversial feelings in the musical panorama. This is the case of serialism, banned by the Nazi politics and used, after the Second World War, by composers as Henri Pousseur and Pierre Boulez in various musical parameters. Its strict rules motivated the search for replacing this kind of order either by the notion of *poiesis* (where the form rises beneath the compositional process), or by a more flexible serialism. Such ideas would influence composers as the Brazilian Marcos Câmara de Castro, whose piano piece *E pur si muove* is analyzed in this paper for presenting moments governed by a strict form of organization, besides others where the concept of *poiesis* reigns. Silvio Ferraz' text "Ritornello: Tempo: Música" (2011) gave the tools for this analysis.

Keywords: *E pur si muove*, Marcos Câmara de Castro, Sílvio Ferraz, musical form, *poiesis*, Brazilian music.

Este artigo pretende discutir duas maneiras de pensar a forma musical, surgidas durante o século XX, tomando como exemplo a análise da peça *E pur si muove*, do compositor brasileiro Marcos Câmara de Castro. A primeira concebe a forma como ponto de partida para a criação (determinando não só o material melódico, rítmico e harmônico a ser utilizado, como também a técnica empregada), enquanto a segunda a utiliza como um

material composicional entre outros, que pode e deve ser modelado conjuntamente com os demais. Ambos os conceitos foram discutidos por Sívio Ferraz (2011) em seu texto "Ritornello: Tempo: Música" e podem ser observados em *E pur si muove*, peça criada em 1988 em versão orquestral e posteriormente para piano, por Câmara de Castro.

O termo forma é aqui empregado para aludir ao princípio estrutural que busca dar um significado ao fazer musical¹. Definido *a priori*, convida o compositor a preencher o espaço-tempo da música a ser criada com elementos que lhe confirmem, mais do que vida própria, uma personalidade genética, que deve ser confirmada de maneira coerente pelos elementos trabalhados. Contrapõe-se a este princípio a ideia de *poiesis*, ou, a forma que nasce com as forças que a definem. Ambas as visões foram objeto de reflexão de compositores europeus nas décadas subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial (1939-45), quando, reunidos em cursos como os de Darmstadt, na Alemanha Ocidental, buscavam traçar os caminhos de uma nova música erudita².

Entre os compositores europeus que se engajaram nesta tarefa destacam-se o belga Henri Pousseur e o francês Pierre Boulez. Motivados pela pesquisa da obra dos compositores vienenses Arnold Schoenberg e Anton Webern, com especial atenção a este último, Pousseur e Boulez resgataram a técnica serial do ostracismo a que havia sido relegada pelo regime nazista (que a considerava degenerada). A generalização do pensamento serial foi o próximo passo dado por estes compositores, influenciados também por Olivier Messiaen e seus escritos³.

A paixão pelo serialismo com independência entre seus elementos levou à bifurcação deste caminho. De um lado, compositores como Pousseur conceberam a possibilidade de criar grandes estruturas pré-concebidas (e, portanto, forma), onde ocorreria a serialização de todo e qualquer elemento musical, incluindo as relações harmônicas evitadas pelo dodecafonismo (como terças, quintas e oitavas), desde que tratadas como eventos sonoros destituídos de suas funções tonais. Na técnica de grupos, "o serialismo não seria mais aplicado a cada ponto do desenvolvimento musical, a cada nota, mas antes a pequenas sequências" (POUSSEUR, 2008: 9). Além disso, no mínimo um parâmetro musical deveria permanecer constante para garantir uma escuta fenomenológica, onde o ouvinte pudesse reconhecer ao menos certos trechos ou sonoridades. Desta forma o compositor poderia

¹ Arnold Schoenberg (2008: 27, grifo do autor) define forma como elemento capaz de conferir organização à peça musical. Segundo o autor, a forma garante que a peça seja "constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo".

² Amy Beal (2006: 11-12) conta que, imediatamente após a rendição de Berlim em maio de 1945 (e até um pouco antes), os países aliados, encabeçados pelos EUA, designaram uma comissão para reinstaurar a vida musical das cidades destruídas na Alemanha Ocidental. O objetivo era dar alento à população local e construir uma nova identidade musical para a Europa, sobrepondo aos antigos valores (agora relacionados aos países do Eixo), novas linguagens musicais.

³ Olivier Messiaen (1908-92) foi dos primeiros compositores a fazer considerações sobre o ritmo como elemento independente de outros parâmetros musicais, como melodia e harmonia. Sua pesquisa sobre padrões rítmicos indianos (*tālas*) deu origem a diversas composições musicais e tratados teóricos do autor sobre o assunto. Esta postura abriu caminho para a série generalizada (ou serialismo integral), experimentada por Pousseur e Boulez, entre outros.

vislumbrar "um maior grau de liberdade de escrita sem, contudo, abrir mão de seus preceitos ainda rigorosamente seriais" (*Ibidem*).

De outro lado, Boulez proferiu a distinção entre este tipo de estrutura controlada, a que denominou tempo estriado, e a ocupação autônoma, experimental e nômade do espaço da partitura, a que chamou tempo liso. Esta última remete-nos à ideia de *poiesis*, pois entende a forma como resultante do ato repetitivo de inventar. Segundo Ferraz (2011), o pintor Paul Klee usava o termo *mise-en-forme* (conformação), para aludir à "forma que nasce com as forças que a definem". Para realizar este procedimento, Ferraz aponta a necessidade de abandonar os sistemas tradicionais e a procura da referencialidade, adotando "estratégias de compor que acabem contando a história de sua própria gênese passo-a-passo" (FERRAZ, 2006: 84).

A peça *E pur si muove*, cuja versão para piano é analisada neste trabalho, apresenta influência destes dois tipos de procedimento em relação à forma enquanto estrutura: a presença de dois tipos de linguagem (uma motivica baseada em conjuntos de alturas determinados *a priori* e outra mais livre, utilizando movimento escalar ascendente e descendente sobre baixo *ostinato*) permite dividi-la em duas grandes seções, A e B, com transição e coda⁴. Além de escolhidos e determinados *a priori*, os conjuntos que constituem a seção A são auto-simétricos ou apresentam intervalos complementares à medida que se alternam nos motivos. Já na seção B, o que se percebe é uma total liberdade de expressão, uma repetição do ato de inventar como se o compositor improvisasse tendo o *ostinato* como base de sustentação. A presença de uma concepção ondular que relaciona as formas das ondas sonoras aos desenhos melódicos perpassa toda a peça (embora de maneira diversa nas duas seções)⁵.

Sobre a peça *E pur si muove*, de Marcos Câmara de Castro

A composição *E pur si muove* utiliza como fonte inspiradora a frase idêntica atribuída ao cientista italiano Galileu Galilei, levado aos tribunais da Inquisição no século XVII por heresia quando afirmou que a terra girava em torno do sol. Em entrevista publicada pelo Centro Cultural São Paulo em "Música Contemporânea Brasileira: Sílvio Ferraz, Mario Ficarelli e Marcos Câmara", este último conta que a literatura sempre o fascinou. Isto pode ser facilmente notado pela profusão de obras vocais ou instrumentais de sua autoria que utilizam, como material básico, frases, versos ou ideias tiradas de livros nacionais e estrangeiros.

A polifonia é outra paixão do compositor, que tem em sua carreira musical e docente uma longa trajetória como regente de corais. Na seção A da peça ora analisada, o

⁴ Marcos Câmara de Castro foi aluno de composição, durante a graduação na ECA-USP, de Willy Corrêa de Oliveira. Este divulgou as ideias de Pousseur e Boulez após contato com estes compositores no curso de verão de Darmstadt, Alemanha, em 1963 (Cf: DE BONNIS, 2012, *passim*).

⁵ A concepção ondular foi estudada por Henri Pousseur em seus experimentos com música eletrônica. Em seu texto *Pour une périodicité généralisée* o autor aponta o uso da periodicidade (repetição de movimentos ondulatórios) por compositores dos séculos anteriores ao XX e a relaciona à concepção de um mundo concêntrico, egocêntrico. Segundo o autor, Schoenberg teria tentado oferecer uma alternativa a esta postura através do princípio da não repetição, que fornece as bases do dodecafonismo em suas composições.

pensamento polifônico é traduzido no diálogo entre camadas tecidas nos registros agudo e grave (com melodias em oitavas) e um *ostinato* na região central do piano.

Por último, mas não menos importante, é a relação do compositor com a música popular e suas preocupações com a escuta fenomenológica, capaz de aproximar o maior número de ouvintes da música erudita. Em *E pur si muove*, o *ostinato* feito pela mão esquerda é inspirado no estilo Afro-americano *boogie-woogie*.

Forma e controle de alturas na seção A de *E pur si muove*

A noção de forma como definição de materiais e procedimentos *a priori* pode ser constatada na primeira parte (aqui denominada seção A) da peça *E pur si muove*, de Marcos Câmara de Castro. No *ostinato* central, os dois acordes que se alternam têm intervalos complementares entre si (que também alternam a ordem de aparição no motivo), como mostra o exemplo a seguir:



Fig. 1 - Compasso 2, plano inferior. Enquanto um padrão é formado por 5j e 3m, o outro tem 4j e 6M

O mesmo padrão intervalar rege os acordes do plano superior:



Fig. 2 - Compasso 1, plano superior

Todos os conjuntos de alturas (*set classes*)⁶ utilizados nas linhas melódicas em oitavas são auto-simétricos⁷ e alternam sua aparição entre os registros agudo e grave (acima ou abaixo do *ostinato* central).

⁶ A música atonal utiliza como material melódico conjuntos de alturas com relações intervalares as mais variadas. Vários compositores teorizaram sobre o assunto, sendo a sistematização mais utilizada aquela oferecida pelo musicólogo Allen Forte. Este catalogou numa tabela todas as combinações possíveis deste material, em forma de conjuntos com 3 a 9 elementos (*set classes*).

⁷ A leitura intervalar de um conjunto de alturas (*set class*) oferece sempre uma opção no sentido contrário, da direita para a esquerda (retrógrado), onde os intervalos aparecem em ordem diferenciada da inicial. No caso dos auto-simétricos, as duas leituras coincidem. Este tipo de conjunto foi bastante explorado por Webern e outros compositores no século XX.



Fig. 3 - Comp. 4, plano sup. {A, B, C, D, C#, B, A}. Set class 7-1 [0 1 2 3 4 5 6]



Fig. 4 - Comp. 9, plano sup. {G, A, B, C, D, E}. Set class 6Z-23 [0 2 3 5 6 8]

Na transição para a seção seguinte, os intervalos do motivo inicial são trabalhados mais livremente.



Fig. 5 - Comp. 16, plano sup. 5j e 3M.

Câmara de Castro também introduz as melodias escalares e os grupos alterados que surgirão na seção B.



Fig. 6 - Comp. 28-29, plano sup.

A ideia de *poiesis* presente na Seção B de *E pur si muove*

A seção B é pura improvisação sobre o baixo *ostinato* (que dá continuidade ao movimento ondulante do plano central da seção A) em estilo *boogie-woogie* (pela alternância dos acordes). O uso de modos pode ser apontado, mas o que impera mesmo é a invenção sobre teclas brancas e pretas do piano. O repetitivo ato de criar vai gerando a forma que a música vai assumindo e tomando conta do espaço da partitura. Grupos alterados percorrem o teclado em ondulações ascendentes e descendentes, ampliando o movimento desenhado pelo motivo melódico do *ostinato*. As frases ultrapassam os limites das barras de compasso, respeitadas na seção A. Algumas notas são realçadas pelos valores mais longos, lembrando os intervalos de oitava e 5j da seção A.



Fig. 7 - Comp. 38-39, plano sup.

A coda da peça traz a memória das melodias em oitavas sobre conjuntos auto-simétricos e das melodias ondulantes sobre teclas brancas e pretas das seções anteriores. Marcos Câmara de Castro mostra como as regras podem conviver pacificamente com a liberdade formal, forma e *poiesis* complementando uma à outra. Pois o que fica, ao fim de tudo, é o eterno movimento giratório da Terra, que a tudo presencia de maneira concêntrica e egocêntrica, sem se abalar profundamente...⁸

Fig. 8 - Comp. 67, *ostinato* domina os dois planos no final de *E pur si muove*

Referências

BEAL, Amy C. *New music, new allies: American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

DE BONNIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *E pur si muove*. Partitura manuscrita, 1988.

DONADIO, Vera Lucia (Org.) *Música contemporânea brasileira: Sílvio Ferraz, Mario Ficarelli e Marcos Câmara*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

⁸ A peça *E pur si muove* foi gravada e interpretada muitas vezes pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi (1936-2001). Em suas *performances*, Balzi encerrava a peça tirando as mãos do teclado e continuando o movimento das mãos como se fizesse o *ostinato* no ar, até ir se dissipando. O compositor concordou com esta intervenção da pianista, caracterizando ainda mais a flexibilidade com que concebeu a segunda seção desta obra.

FERRAZ, Sílvio. *Ritornello: tempo: música* (Texto base de palestra apresentada no *II Colóquio Deleuze-Guattari*). Rio de Janeiro, agosto de 2011. Disponível em: sferraz.mus.br/palestra.../deleuze_boulez2.html. Acesso em: 8/02/2013.

_____ Primeiro afeto: como jogar notas ao vento. In: *Opus Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM – Ano 12, n. 12 (dez, 2006)*, pp. 80-113. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_full.pdf. Acesso em 06/02/2013.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.

POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Tradução Flo Menezes e Maurício Oliveira Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

POUSSEUR, H. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie Université Libre de Bruxelles, 1970.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.

ŠIMUNDŽA, Mirjana. Messiaen's Rhythmical Organization and Classical Indian Theory of Rhythm (II). In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 19, No. 1, (Jun., 1988), pp. 53-73. Disponível em: <http://unitus.org/FULL/836445.pdf>. Acesso em 8/02/2013.

.....

Eliana Monteiro da Silva é pianista atuante, professora de piano e pesquisadora. Doutoranda em Música na ECA-USP sob orientação do Prof Dr Amilcar Zani, pesquisa a música latino-americana gravada por Beatriz Balzi em sua serie de CDs Compositores Latino-americanos, com auxílio da FAPESP. Formou-se Bacharel em Piano Superior na Faculdade de Música Carlos Gomes e Mestre em Música na ECA-USP. Sua pesquisa de Mestrado foi publicada pela Editora Ficções sob o título *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor* e motivou-a a gravar o CD *Clara Schumann – Lieder e Piano Solo*, com a cantora Clarissa Cabral. É autora de diversos artigos enfocando a musicologia feminista, além da música brasileira e latino-americana, utilizando como ferramenta de discussão a análise musical. Em 2013 apresentou parte de sua tese (em andamento) no IV International Simposium on Latin American Music realizado na Arizona University, nos EUA. ms.eliana@usp.br

Amilcar Zani é pianista, Mestre, Doutor e Livre-Docente pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor-Titular, foi chefe do Depto. de Música no biênio 2010/ 2011 e atua em grupos de pesquisa na mesma universidade. Realizou pesquisas de Pós-doutorado na Biblioteca do Congresso de Washington, D.C., Estados Unidos (FAPESP; CAPES). É autor do website www.projetosteuermann.usp.br, onde vem publicando documentos e gravações inéditas de Edward Steuermann, objeto de sua mais recente pesquisa. Como pianista apresentou diversas obras em primeira audição no Brasil, como Talespin, de Russell Pinkston, e Dislocations, para piano e mídia eletrônica. Em 2012 estreou o Projeto A Dobra Schumanniana (concerto multimídia) em parceria com Heloísa Zani e Branca de Oliveira. azani@terra.com.br