

Relações de Conformidade em Obras Brasileiras Pós-tonais

Antenor Ferreira Corrêa
Universidade de Brasília
antenorferreira@yahoo.com.br

Resumo: apresenta-se o conceito de ‘relação de conformidade’ introduzido por Leonard Meyer (1973). Parte-se da indagação sobre a possibilidade de verificação das relações de conformidade no repertório pós-tonal. O conceito de conformidade é discutido e exemplificado com base em três obras brasileiras. Desse modo, estende-se para a esfera analítica da música não tonal o recurso usado por Meyer restrito à música tonal. A percepção rítmica, neste domínio, ganha relevância como fator preponderante no engendramento de relações de conformidade e de implicação verificadas nas análises realizadas.

Palavras-chave: Relação de conformidade. Relações implicativas. Análise musical. Leonard Meyer.

Conformant relationships in post-tonal Brazilian Music

Abstract: this paper reflects on the concept of conformant relationship as introduced by Leonard Meyer (1973). It asks about the possibility for verifying conformant relationships in post-tonal repertoire. Thus, the concept of conformance was considered and exemplified in three Brazilian pieces. In this sense, the use of the concept made by Meyer, limited to tonal music, is extended to analysis of non tonal works. The rhythmic perception acquires predominance as means to engender conformant and implicative relationships, here presented by means of the analysis accomplished.

Keywords: Conformant relationship. Implicative relationship. Musical analysis. Leonard Meyer.

1. Introdução

Relações de conformidade [*conformant relationships*] foi o conceito apresentado por Leonard Meyer em seu livro *Explaining Music* (1973) para designar o tipo de relação na qual uma unidade musical (motivo, frase, etc.) relaciona-se a outro evento por similaridade. Essa noção desempenhou um papel tão importante no arcabouço intelectual desenvolvido por Meyer que o levou a afirmar que “até onde eu tenho conhecimento, nunca houve música sem relações de conformidade, parecendo, assim, razoável assumir que estas são uma condição necessária para a compreensão musical” (MEYER, 1973, p.65).

A partir desse conceito, Meyer lançou um novo olhar sobre suas ideias a respeito da significação em música, originalmente apresentadas no seu grande êxito editorial *Emotion and Meaning in Music* (1956), e substituiu o termo antes empregado “expectativa” por “implicação musical”, tendo justamente nas relações de conformidade um dos principais meios para o engendramento dessas implicações.

Ao lado desse realinhamento terminológico, Meyer percorreu sobre dois diferentes tipos de relações de conformidade: em processo [*processive*] e formal. Cada uma dessas

possibilidades foi exemplificada com análises musicais, cujo repertório restringiu-se a obras compostas no sistema tonal.

Por conta dessa característica, ou seja, da limitação ao repertório tonal (opção consciente e diversas vezes enfatizada por Meyer, basta ver, por exemplo, o título da segunda parte do livro: “*implication in tonal melodies*” (1973, p.107)), coloca-se a questão: as relações de conformidade e de implicação estão restritas ao sistema tonal ou é possível sua verificação em obras pós-tonais? A partir desse problema, têm-se como objetivos: (1) compreender a terminologia envolvida no arcabouço teórico de Leonard Meyer de modo a possibilitar sua utilização na análise musical. (2) transferir os conceitos de conformidade, nas suas variadas relações, e de implicação para ambientes não tonais de composição musical. (3) ampliar entendimentos advindos da análise musical por meio do aporte de conhecimentos discutidos na literatura atual da área de cognição musical¹, sobretudo as pesquisas em ciências cognitivas acerca dos mecanismos de percepção e compreensão musical.

Lançar outra abordagem sobre os trabalhos de Meyer, estendendo seus conceitos para além do pensamento tonal, poderá fomentar discussões e problematizações na área da música, especialmente nos ramos ligados à teoria e análise, composição, interpretação e psicologia da música. Embasado em uma melhor compreensão dos processos cognitivos de compreensão musical, o desdobramento das ideias de Meyer poderá ser utilizado em análise musical nos âmbitos musicológico e performático. Compositores e analistas poderão valer-se dos mecanismos de implicação como procedimento para investigação e criação musical. Intérpretes, por sua vez, poderão usufruir desse entendimento como critério adjunto na construção da interpretação de obras modernas, as quais não contam ainda com uma forte tradição de performance. Estudos em psicologia poderão beneficiar-se de um novo olhar aos aspectos que confluem para o processamento e inteligibilidade musical, redimensionando, assim, processos gestálticos ligados à percepção.

A metodologia norteadora deste trabalho é de base revisional e conceitual. Assim, primeiramente será descrito e demonstrado o conceito de Meyer de relações de conformidade, mecanismo responsável por engendrar a configuração [*patterning*]. Essa terminologia será discutida e exemplificada de modo a tornar viável seu entendimento para a segunda parte desse texto, ou seja, a transferência dessas ideias para o repertório pós-tonal. Foram escolhidas para análise obras do repertório brasileiro contemporâneo. Estas tomadas não só pela predileção do autor, mas, sobretudo por serem representativas do uso de diferentes técnicas construtivas, como o uso do polimodalismo, serialismo, procedimentos harmônicos sem relações tonais, entre outros. Assim, as colocações de Meyer sobre implicação e

significação musical, anteriormente restritas à linguagem tonal, ganham novo dimensionamento ao encontrarem correspondência em outros ambientes composicionais.

Nas conclusões dos estudos até aqui empreendidos, espera-se esclarecer o conceito de conformidade e enfatizar, por meio das análises, a preponderância adquirida pelo aspecto rítmico para a configuração destas relações fora do sistema tonal. A percepção rítmica, pouco considerada nos trabalhos analíticos, neste domínio, ganha relevância como fator preponderante no engendramento de relações de conformidade e de implicação verificadas nas análises realizadas. Ao lado da organização do parâmetro ‘duração’ do som, aspectos timbrísticos e texturais também permitem ser considerados sob a mesma lógica implicativa.

2. Relações de conformidade

A definição de relação de conformidade dada por Meyer não poderia ser mais direta e sucinta: “por relação de conformidade quero dizer simplesmente aquelas [relações] nas quais um evento musical (mais ou menos) discreto e identificável relaciona-se a outro evento por similaridade” (MEYER, 1973, p.44). Todavia, mesmo assinalando textualmente a simplicidade do conceito, Meyer conseguiu atrair vieses complexos para sua proposição, como por exemplo, a releitura de seu trabalho por Richard Cochrane (1995) que, intencionalmente, reinterpreta o termo *conformant* por *conformancy*:

Análise musical geralmente tem repousado sobre o conceito que Leonard Meyer chamou de “*conformancy*”. A importância dessa noção dificilmente pode ser superestimada. A ideia de similaridade e de um padrão que governa tais relações de similitude é crucial para ela. (COCHRANE, 1995, p.1)

Embora, essa divergência pareça estéril querela linguística, a reinterpretação feita do termo por Cochrane ganha interesse pelo direcionamento ontológico destinado ao assunto. Enquanto em Meyer *conformant* é atributo da relação, para Cochrane *conformancy* é o padrão que possibilita ser copiado. Desse modo, institui-se um procedimento tipo modelo e cópia, ausente dos escritos de Meyer. Justin London (1995) critica essa substituição de nomenclatura da seguinte maneira:

De imediato, deve-se notar que Meyer não usa o termo “*conformancy*”, mas fala em *conformant relationships*. A transformação desta palavra do uso adjetival feito por Meyer para o nominativo revela a maneira como Cochrane reinterpreto Meyer. [...] Conformidade não é simplesmente uma propriedade do objeto musical, antes resulta por meio de nossa interação com o objeto musical. Consequentemente, Meyer se utiliza do termo “*conformant relationships*” e não de “*conformancy*”. A questão essencial de Meyer não é de base ontológica, mas epistêmica. (LONDON, 1995, p.1).

Todavia, para o interesse deste trabalho, tentarei endereçar essa questão de maneira objetiva com intuito de esclarecer o termo e a opção da tradução aqui utilizada. Em português, como em diversos idiomas, um dos processos para formação de palavras dá-se a partir de um morfema radical acrescentado de afixos. No caso em apreço (conformidade), temos o radical ‘forma’ acrescido do prefixo ‘con’ (de origem latina implicando em ação conjunta) e do sufixo ‘dade’ (indicando qualidade, modo de ser, estado)². Observa-se, também, em língua portuguesa, o emprego dos termos conformismo (significando a situação de conformação submissa, ou sujeição, para costumes ou ideologias) e conformacional (termo comum em química significando a propriedade de um elemento em modificar sua constituição primitiva e adquirir novo formato em função das formas circundantes). Retornando ao termo modificado por Cochrane, nota-se que este transforma *conformance* (também ponto de partida para *conformant* de Meyer) em *conformancy*. O sufixo ‘y’ na língua inglesa implica, primeiramente, “ter o caráter de”, como por exemplo *sweetly* é o que tem o caráter do doce (doçura), *dreamy* do sonho (sonhador), *juicy* do suco (suculento). No entanto, esse sufixo vem sendo usado informalmente, muitas vezes de modo pejorativo ou jocoso, para designar um caráter extremado de algo, como por exemplo, *withey* (branquelo), *screamy* (cheio de gritos). Dessa maneira, é justificável a crítica de London, já que a reinterpretação do termo por Cochrane implica que o segundo membro da relação de conformidade estabeleça uma semelhança do tipo modelo e cópia, pois a viabilidade da conformidade estaria no objeto musical, isto é, no modelo. Todavia, em Meyer, o principal aspecto da conformidade é relacional, isto é, a similaridade surgida da ação mútua com o objeto musical, que deve ser perceptível auditivamente. Uma das grandes contribuições de Meyer para a compreensão da significação em música é, justamente, ter deslocado o foco das estruturas para o processo musical. Por conta dessas razões, entende-se para fins deste texto que ‘conforme’ é o que tem a mesma forma, portanto, não se optou pela tradução ‘conformância’ ou ‘conformacional’, já que implicam em ato de se conformar (adquirir ou adaptar-se a uma forma). Conformidade, por sua vez, significará semelhança, analogia, identidade, auralmente perceptíveis.

3. Análises

Tomando-se como exemplo a redução do *Prelúdio* da *Bachiana Brasileira Nº 4*, de Villa-Lobos (vide Ex.1), podem-se compreender tais relações de conformidade. No plano de frente, os três primeiros compassos da voz superior são ritmicamente idênticos, permitindo-se dizer que os compassos 2 e 3 estão em conformidade com o primeiro compasso. Intervalarmente, o compasso 3 é análogo ao 1 por manter o arpejo da tríade menor seguido do intervalo de segunda e o retorno para a quinta de tríade. O compasso 2 difere-se por não

realizar o arpejo menor; todavia, continua em conformidade com o primeiro na medida que mantém a tessitura da melodia (no âmbito de sexta) e o procedimento de resolução da dissonância formada com a voz intermediária, também resolvendo sobre a quinta do arpejo. No compasso 4, o ritmo e a relação intervalar são diferentes do compasso 1, além de não haver a suspensão da última nota de modo a gerar a dissonância. Porém, a percepção de conformidade é mantida, pois o último acorde gera a tensão análoga às ocorridas nos compassos precedentes. Do mesmo modo, mantém-se a conformidade no nível intermediário dessa passagem, como mostrado no pentagrama superior do Ex.1. A nota de início de cada agrupamento melódico (primeira de cada compasso) delinea espécie de arpejo de terças em sentido descendente (Si, Sol, Mi, Dó#) totalmente compatível com a melodia em plano de frente. Esse movimento de terças gera a lacuna que é preenchida pelo movimento escalar diatônico descendente realizado pela voz intermediária. Ritmicamente os valores são idênticos (somente mínimas); porém, o compasso 4 interrompe a similaridade da descida por graus conjuntos ao repetir a nota Dó# conjuntamente à já notada quebra de suspensões da voz superior. Ainda na voz superior, a relação de conformidade mais significativa impõe-se também ao nível hierárquico intermediário. Neste, a sequência melódica configura-se por meio da descida no âmbito de uma sexta (G-B) do primeiro ao quinto compassos, âmbito este já mencionado como tessitura dos agrupamentos melódicos no plano de frente. Com isso, resulta a configuração assinalada no pentagrama superior do Ex.1, elemento de unidade e coerência entre os compassos, mas também responsável pela dinâmica da relação de conformidade desse excerto (veja sequência Sol-Fá#; Mi-Ré; Dó#-Si; Si-Lá#). No plano harmônico, o baixo estrutura-se via ciclo de quintas, com ritmo idêntico também interrompido no compasso 4. Deve ser notado que no compasso 3 o caminho pelo ciclo das quintas é alterado no baixo (que neste momento realiza salto de terça). Contudo, poder-se-ia pensar em uma transferência entre registros, já que a voz superior possui o Dó# que, mantida a sucessão inicial, deveria estar no baixo (Si-Mi; Lá-Ré, Sol-Dó#; Fá#-Si). Compreendida desse modo, apesar da modificação rítmica no compasso 4 e da transferência para outra voz do grau correspondente (Dó#) no ciclo de quintas, a conformidade é preservada.

No Exemplo 2, extraído do *Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão*, Camargo Guarnieri faz uso do polimodalismo. No primeiro compasso, o tema é exposto em Sol lídio bemol 7 (mixolídio 4+, ou escala nordestina, como também são referidos). O arpejo inicial parece sugerir um centro em Ré, todavia, resolve em Sol no compasso 3, não deixando dúvidas a respeito do polo modal desse tema. Contudo, apesar do reforço da nota Sol pelos baixos, cellos e violas em pizzicato, se focarmos a atenção na melodia do violino 1, ter-se-á a

impressão de um centro em Ré. Observe-se no Ex. 3 o uso dessa nota pedal (corda solta do violino), bem como a terminação do trecho marcado como *a'*. Retornando ao Ex.2, após a exposição do primeiro material temático, os instrumentos graves reforçam a nota Sol, enquanto os violinos apresentam segundo motivo melódico (comp. 3 e 4, Ex.2). Note-se que esse fragmento melódico (assinalado como *b* no Ex.2), que parte e retorna à nota Ré, será finalizado no compasso 7 em conformidade com o movimento descendente do primeiro tema (assinalado como *a* no Ex.2 e *a'* no Ex.3). Nesse caso, a conformidade rítmica é óbvia, havendo, entretanto, alteração das alturas. Essa mesma sucessão melódica será usada de modo a estender o campo modal (indicado no Ex.3 compasso 17), preservando, contudo, a relação de conformidade. Outro elemento de plano intermediário é assinalado nos exemplos como *c*. Esse intervalo de 2ª funciona como espécie de apoio melódico, conferindo unidade ao trecho em questão. Ainda, nos compassos 13 e 14, a introdução de um novo perfil melódico (Ré, Ré, Mi, Do#, Ré), à primeira vista, levaria a pensar em um novo material; no entanto, como esse grupo realiza um acercamento da nota Ré, polarizando-a via suas sensíveis superior e inferior, a conformidade é garantida, pois essa nota vinha sendo reiterada desde o compasso 3.

Embora não totalmente ortodoxas, as obras até aqui analisadas possuem procedimentos estruturantes semelhantes aos do sistema tonal. Porém, na próxima peça (Ex. 4) o processo construtivo afasta-se dos modelos tonais. No primeiro compasso, Guarnieri já apresenta os materiais a serem utilizados em todo o movimento: intervalos de 2ªs (maiores e menores) e 4ªs (justa e aumentada), bem como suas inversões: 7ªs (maiores e menores) e 5ªs (justa e diminuta). Não há na obra acordes em terças, todos agregados estruturam-se em intervalos de quartas, quintas ou segundas (nas inversões mencionadas). O primeiro intervalo (7ªM descendente, Sol#-A) funciona como articulador entre as transposições realizadas no decurso da obra, recebendo destaque em intensidade e textura (já que na maioria das vezes soa desacompanhado). Também, permite-se pensá-lo como articulador formal no plano composicional. Note-se que surge na anacruse do primeiro compasso Sol#-A, depois no quarto compasso La-Sib, implicando na próxima entrada em Sib-Dob. Contudo, essa ocorrência é retardada até o compasso 16. Antes dessa entrada, Guarnieri quebra a obviedade do projeto pelo acréscimo do Fa#-Sol do compasso 11. Apesar dessa quebra, a conformidade auditiva está preservada (vide Ex.4 apresentação resumida dessas entradas).

Outro elemento de unidade, sobretudo 'harmônica', da peça é o movimento descendente em 5ªs seguido dos agregados citados (4J, 4aum, 5J e 5dim). Essa descida de três notas é 'respondida' na voz superior pelo movimento ascendente 3m+2m (Sol#-Si-Lá), também de três notas. Segue-se então o principal motivo de conformidade dessa peça: a

sucessão de intervalos de 2^a descendentes, elemento predominante neste movimento, transformado rítmica e metricamente sem, contudo, desviar ou impedir a percepção de conformidade. Os pentagramas superiores dos Exemplos 5 e 7 ressaltam esse caráter no primeiro nível hierárquico. Observa-se, também, que o padrão rítmico de 4 colcheias (mostrado no pentagrama superior do Ex.6, mas presente em todo o movimento) age de modo congruente assegurando a conformidade. Assim, mesmo na ausência da sucessão descendente de 2^{as}, como no compasso 6, a subida em agregados de 4^{as} é percebida como similar, pois o agrupamento rítmico é mantido.

Há muito mais a acrescentar de modo a explicitar as relações de conformidade presentes nesta obra. Não obstante, por questão de espaço, atentaremos por fim aos compassos 7 e 8, local de contraste com os materiais já expostos. Após atingir um ponto culminante em dinâmica *ff* (Ex.6, comp.7), segue-se a diminuição drástica de intensidade e a sucessão de intervalos de 2^{as} maiores (Fa-Sol; Réb-Mib; Sib-Do), conferindo sensação de contraste. O compasso 8 ‘recupera’ os aspectos já mencionados do primeiro compasso (melodia em 2^a e 7^a e agregados em 4^{as}). Porém, o contraste é ainda mais acentuado por conta da nova estruturação rítmica. Assim, têm-se a congruência da conformidade intervalar, mas o aspecto rítmico a sobrepuja, impingindo percepção de contraste (aspecto também notado nos compassos 9, 10 e 12).

4. Conclusões

Esse texto é parte de pesquisa cujo objeto de estudo primário é a compreensão musical. No âmbito dessa empreitada, aspectos advindos das ciências cognitivas revestem-se como principal fundamentação teórica. São muitos os estudiosos que já propuseram trabalhos neste campo. Contudo, para os interesses das áreas de composição análise e teoria musical, os escritos de Meyer adquiriram um papel primordial. Neste sentido, o entendimento aprofundado das suas ideias e conceitos é o primeiro estágio deste projeto. Por conta disso, nesse texto o foco recaiu sobre a elucidação da noção de relação de conformidade, aqui demonstrada. Nesse percurso, foi possível observar que o conceito permite ser transposto para o orbe da análise musical e para além do repertório construído sobre o sistema tonal. Relações de conformidade são percebidas em outros modos de construção musical, tendo, sobretudo no aspecto rítmico, um dos elementos principais para a percepção dessas relações. A partir desse entendimento aprofundado, espera-se prosseguir refletindo sobre outros conceitos expostos por Meyer, como as relações implicativas e configuração, com intuito de embasar um sistema para estudo dos mecanismos confluentes e viabilizadores da compreensão musical.

Ex.1: Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras Nº 4, Prelúdio (redução comp.1-4)

Ex.2: C. Guarnieri: Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão (comp.1-5, parte das cordas)

Ex3: C. Guarnieri: Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão (comp.3-17, parte de Violino 1)

Ex4: C. Guarnieri: Sonata para piano (comp.1, 5, 11 e 16. Apresentações do Motivo 1)

Ex5: C. Guarnieri: Sonata para piano (comp.1 – 4)

Ex6: C. Guarnieri: Sonata para piano (comp.5 – 11)

Ex7: C. Guarnieri: Sonata para piano (comp.12 – 16)

Referências:

COCHRANE, Richard, J. The Phases of Fire. In: *Music Theory Online*. Volume 1, N. 1, 1995. Disponível em: (consulta realizada março de 2013).
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.1/mto.95.1.1.cochrane.art>

DEBELIS, Mark. Leonard B. Meyer, Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture. Review In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.55 N° 3, 1997, pp.335-6.

GABRIELSSON, Alf and LINDSTRÖM. *The Influence of musical structure on emotional expression*. (2001). In: JUSLIN, Patrik and SLOBODA, John. *Music and Emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.223-248.

LONDON, Justin M. *Misreading Meyer: a reply to Cochrane*. In: Music Theory Online. Volume 1, N. 3, 1995. Disponível em: (consulta realizada Fevereiro de 2013). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.london.tlk.html>

JUSLIN, Patrik & SLOBODA, John. *Music and Emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MEYER, Leonard. (1994). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press, 1973.

_____. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

SLOBODA, John A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

¹ Este trabalho fundamenta-se, primeiramente, nas ideias lançadas por Meyer. No entanto, ampara-se na revisão da literatura atenta à discussão desses conceitos, como, por exemplo, os recentes trabalhos de Gabrielsson e Lindström (2001) na área da composição, analisando a influência da percepção das estruturas musicais na expressão emocional; Juslin e Sloboda (2001) sobre emoção em música, coligindo em um único livro várias áreas de pesquisa em cognição musical; a crítica ao conceito de ‘conformidade’ lançada por Cochrane (1995) e rebatida por London (1995), além das resenhas apresentadas aos trabalhos de Meyer, como Debellis (1997).

² Por conta dessa característica, a legislação brasileira substituiu o termo homossexualismo (antes denotando doença) por homossexualidade.