



Mutações sobre personagens rítmicos: estudo de caso sobre a peça *L'échange* de Messiaen a partir de Deleuze e Francis Bacon

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Marco Antônio Crispim Machado
EMBAP / UNESPAR
marco.machado@unespar.edu.br

Resumo. Este artigo investiga as relações entre a teoria dos personagens rítmicos de Olivier Messiaen e a interpretação que Gilles Deleuze desenvolve da pintura de Francis Bacon em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011). Parte-se da hipótese de que as deformações figurais presentes na obra de Bacon e as transformações dos personagens rítmicos elaborados por Messiaen respondem a uma mesma lógica da sensação, na qual a forma emerge da ação de forças dinâmicas e não da representação de estruturas estáveis. O estudo fundamenta-se nas reflexões de Deleuze acerca do ritmo, da Figura e da sensação, bem como nos escritos teóricos e entrevistas de Messiaen sobre ritmo, ampliação assimétrica e personagens rítmicos. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa de caráter analítico-interpretativo, articulando revisão bibliográfica e análise musical do movimento *L'échange*, terceira peça do ciclo pianístico *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944).

Palavras-chave. Olivier Messiaen, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Personagens rítmicos, Figura

Title. Mutations of Rhythmic Characters: A Case Study of Messiaen's *L'échange* in Light of Deleuze and Francis Bacon

Abstract. This article investigates the relationship between Olivier Messiaen's theory of rhythmic characters and Gilles Deleuze's interpretation of Francis Bacon's painting in *Francis Bacon: A Lógica da Sensação* (2011). It is based on the hypothesis that the figural deformations found in Bacon's work and the transformations of the rhythmic characters developed by Messiaen respond to the same logic of sensation, in which form emerges from the action of dynamic forces rather than from the representation of stable structures. The study draws upon Deleuze's reflections on rhythm, the Figure, and sensation, as well as Messiaen's theoretical writings and interviews concerning rhythm, asymmetrical enlargement, and rhythmic characters. Methodologically, the research adopts a qualitative analytical-interpretive approach, combining a bibliographical review with a musical analysis of *L'échange*, the third piece of the piano cycle *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944).

Keywords. Olivier Messiaen, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Rhythmic Characters, Figure





Introdução

A relação entre música e artes visuais constitui um campo fértil para investigações que buscam compreender como diferentes linguagens artísticas produzem sensações e organizam a experiência estética. Nesse contexto, o presente trabalho delimita-se ao estudo das aproximações entre a teoria dos personagens rítmicos elaborada por Olivier Messiaen e a interpretação que Gilles Deleuze desenvolve da pintura de Francis Bacon em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011). Mais especificamente, toma-se como objeto de análise o movimento *L'échange*, terceiro número do ciclo pianístico *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), a fim de investigar de que modo os processos de transformação rítmica descritos por Messiaen podem ser compreendidos à luz da noção deleuziana de Figura e das deformações que caracterizam a pintura baconiana.

O problema que orienta esta pesquisa consiste em compreender em que medida as mutações dos personagens rítmicos presentes em *L'échange* apresentam afinidades estruturais e conceituais com os processos de deformação figurativa identificados por Deleuze na obra de Bacon. Parte-se da hipótese de que ambos os artistas operam segundo uma lógica comum da sensação, na qual a forma deixa de constituir um elemento estático para tornar-se o resultado provisório da ação de forças que atuam sobre materiais visuais ou sonoros.

Os pressupostos teóricos da investigação fundamentam-se principalmente nas reflexões de Gilles Deleuze acerca do ritmo, da Figura e da sensação, bem como nos escritos e entrevistas de Olivier Messiaen sobre ritmo, personagens rítmicos e ampliação assimétrica. Complementarmente, recorrem-se às contribuições de Félix Guattari acerca do percepto e às reflexões de Paul Klee sobre a arte moderna e a produção visual de forças invisíveis.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa de caráter analítico-interpretativo. Inicialmente, realiza-se uma revisão bibliográfica dos conceitos mobilizados por Deleuze e Messiaen. Em seguida, procede-se a uma análise musical do movimento *L'échange*, identificando seus personagens rítmicos, seus processos de transformação e as relações intervalares, rítmicas e formais que estruturam a obra. Os resultados obtidos indicam a existência de dois grupos de personagens com funções distintas: personagens estáveis, associados à função testemunha, e personagens submetidos a processos contínuos de ampliação assimétrica. Conclui-se que tais procedimentos guardam estreita correspondência com as deformações figurais observadas por Deleuze na pintura de Bacon, evidenciando uma



lógica comum de produção da sensação baseada na transformação, no devir e na manifestação de forças que excedem a representação.

As deformações da Figura em Bacon e as mutações dos personagens rítmicos em Messiaen

A relação entre a pintura de Francis Bacon e a música de Olivier Messiaen encontra em Gilles Deleuze um importante ponto de convergência teórica. Em ambos os casos, não se trata da representação de formas estáveis ou da organização racional dos materiais artísticos, mas da produção de sensações por meio de forças que atravessam o corpo, o espaço e o tempo. A leitura deleuziana aproxima os dois artistas ao identificar no ritmo uma potência transdisciplinar capaz de constituir figuras visuais e sonoras. Dessa forma, as deformações corporais presentes em Bacon e os personagens rítmicos elaborados por Messiaen podem ser compreendidos como manifestações distintas de um mesmo princípio de organização da sensação. O próprio filósofo afirmava buscar algo em seus escritos que visava “aproximar-se de alguma coisa que seja o fundo comum das palavras, das linhas e das cores, e mesmo dos sons. Escrever sobre pintura, escrever sobre música, implica sempre essa aspiração” (Deleuze, 2011, p. 7).

Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011), Deleuze afirma que o ritmo se dá em uma instância mais profunda do que os próprios sentidos e suas distinções, “o ritmo surge como música quando investe o nível auditivo, como pintura quando investe o nível visual [...]” (2011, p. 91). O ritmo não é, portanto, um elemento subordinado à forma; ao contrário, ele constitui a própria Figura¹. É nesse contexto que Deleuze recorre explicitamente à teoria dos personagens rítmicos de Messiaen para interpretar os trípticos de Bacon. Segundo o filósofo, os três ritmos identificados pelo compositor — ativo, passivo e testemunha — deixam de remeter a personagens previamente constituídos e passam eles mesmos a constituir personagens. O ritmo torna-se Figura:

O ritmo deixaria de estar ligado a uma Figura e a de depender dela: o ritmo tornar-se-ia ele próprio Figura, constituiria a Figura. É exatamente o que dizia Olivier Messiaen em relação à música, ao distinguir o ritmo activo [sic], o ritmo passivo e o ritmo-testemunha, demonstrando que tais ritmos já não remeteriam para personagens ritmadas, mas constituiriam eles mesmos personagens rítmicos (Deleuze, 2011, p. 132).

¹ Deleuze estabelece essa noção forte de Figura (com F maiúsculo) na obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, vamos manter essa grafia no trabalho quando nos referirmos a esse conceito.



A formulação de Messiaen sobre os personagens rítmicos surge de sua concepção do ritmo como elemento primordial da música. O compositor chega a afirmar que o ritmo provavelmente existiu antes da melodia e da harmonia e que seu interesse pela música contemporânea ocorreu justamente por meio da exploração desse domínio (Samuel, 1994, p. 67). Em oposição à regularidade métrica da tradição clássica ocidental, que considera insuficientemente rítmica, Messiaen propõe um universo fundado na irregularidade, nos números primos, nos ritmos não retrogradáveis e nos personagens rítmicos. Estes consistem em grupos de durações que se comportam como agentes dramáticos: um personagem aumenta progressivamente seus valores rítmicos, outro os diminui, enquanto um terceiro permanece invariável, observando a ação. Vejamos com as palavras do próprio compositor:

No sistema dos personagens rítmicos, em regra, há vários personagens presentes. Imaginemos uma cena teatral na qual colocamos três personagens: o primeiro age, comportando-se de maneira brutal ao golpear o segundo; o segundo personagem sofre a ação, tendo suas próprias ações dominadas pelas do primeiro; por fim, o terceiro personagem está simplesmente presente no conflito e permanece inativo. Se transportarmos essa parábola para o campo do ritmo, obteremos três grupos rítmicos: o primeiro, cujos valores rítmicos estão em constante aumento, é o personagem que ataca; o segundo, cujos valores rítmicos diminuem, é o personagem atacado; e o terceiro, cujos valores rítmicos jamais se alteram, é o personagem que não se move² (Messiaen apud Samuel, 1994, p. 71).

A analogia teatral utilizada por Messiaen revela uma concepção dinâmica da forma musical. O ritmo não é uma estrutura abstrata, mas um organismo vivo que cresce, se contrai, ataca ou resiste. O compositor associa essa lógica aos procedimentos de amplificação e eliminação. Inspirado inicialmente pelo desenvolvimento por eliminação de Beethoven e posteriormente pelos procedimentos rítmicos de Stravinsky, Messiaen compreende o material musical como algo sujeito a transformações contínuas. Um tema pode morrer pela retirada gradual de valores rítmicos ou ressuscitar por sua ampliação. Essas operações de adição e subtração constituem a essência dos personagens rítmicos (Messiaen, 1998, p. 35-36).

É precisamente nesse ponto que a aproximação com Bacon se torna mais evidente. Deleuze observa que as mutilações e próteses presentes nas figuras do pintor desempenham um papel semelhante ao das operações de eliminação e amplificação em Messiaen. Os corpos baconianos são constantemente submetidos a deformações, perdas e acréscimos. Partes são



amputadas, deslocadas ou suplementadas, produzindo uma sensação de vida não orgânica. Entretanto, essas deformações não devem ser compreendidas como representações do sofrimento ou da violência. Elas constituem operações formais que revelam forças invisíveis atuando sobre o corpo. “Em Bacon, as mutilações e as próteses servem todo um jogo de valores que são retirados ou acrescentados. Algo como um conjunto de ‘sonos’ e de ‘despertares’ históricos afectando partes diversas de um corpo” (Deleuze, 2011, p. 142). Assim como um personagem rítmico cresce ou diminui por meio da adição ou subtração de valores, as figuras de Bacon são transformadas por um processo contínuo de deformação.

Nos trípticos de Bacon, Deleuze identifica uma lógica rítmica complexa organizada em torno de três funções: o ritmo ativo, o ritmo passivo e o ritmo-testemunha (Deleuze, 2011, p. 146-147). Este último ocupa uma posição particularmente importante. Inicialmente associado a personagens aparentemente secundários, ele acaba por abandonar a dimensão figurativa para tornar-se um ritmo autônomo orientado horizontalmente. A testemunha deixa de ser um observador representado e transforma-se numa função estrutural da composição. A mesma lógica aparece em Messiaen, cujo terceiro personagem rítmico permanece imóvel diante do conflito entre crescimento e diminuição. Em ambos os casos, a testemunha constitui uma espécie de estabilidade relativa que torna perceptíveis as transformações dos demais elementos.

Essa convergência entre pintura e música decorre de uma concepção comum da arte como revelação de forças invisíveis. Em *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari afirmam que a função do percepto consiste em tornar sensíveis forças de fora do campo da sensibilidade (2010, p. 215), já partindo de uma tradição de pensamento que remonta a Klee³. A pintura abstrata teria inicialmente desempenhado essa tarefa ao tornar visíveis forças de gravitação, expansão, rotação ou duração, entre outras. De modo semelhante, a música de Messiaen torna audível a força temporal do ritmo. O próprio compositor atribui grande importância às relações entre música e cor – com ênfase na arte vitral, afirmando que sua linguagem produz “ritmos coloridos” (Messiaen, 1998, p. 86). Tal formulação aproxima-se das reflexões deleuzianas sobre a sensação, uma vez que a cor deixa de ser mero atributo visual para participar de uma dinâmica rítmica mais profunda.

A questão do vitral, para Messiaen e para Bacon, é sobremaneira interessante. Deleuze chega a estabelecer três modos da arte contemporânea romper com o cavalete – que marcou o desenvolvimento da pintura clássica da modernidade. Para o filósofo, no abstracionismo, tendo

³“A arte não reproduz o visível, torna visível.” (Klee, 1976, p. 55)



em Mondrian figura exemplar, teríamos uma pintura-arquitetura com planos de características assoalhadas, sai do cavalete para se tornar mural (paredes). Já o expressionismo, como o de Pollock, recusa o cavalete fazendo pintura *all over*, reencontrando a linha gótica (como estabelecida por Worringer) (chão). Bacon, entretanto, seguiria uma terceira rota na ruptura com o cavalete, uma que aproxima seus trípticos dos vitrais medievais (janelas):

[...] há muitas maneiras de romper com o cavalete: a forma tríptico de Bacon é uma dessas maneiras, muito diferente das duas anteriores; e, em Bacon o que é verdadeiro para os trípticos é-o [sic] igualmente para cada quadro independente, que é sempre, um de seus aspectos, composto como um tríptico. [...] Teremos aqui três maneiras de voltar a ser gótico? (Deleuze, 2011, p. 182-183).

A relação entre Bacon e Messiaen pode ser entendida, portanto, como a manifestação de uma mesma lógica da sensação. As deformações figurais da pintura correspondem às transformações dos personagens rítmicos na música. Em ambos os casos, a forma não é um dado estático, mas o resultado provisório da ação de forças, um devir. O ritmo deixa de organizar personagens para tornar-se ele próprio personagem; a figura deixa de representar um corpo para tornar-se o traço visível de uma força. A leitura de Deleuze revela, assim, uma dimensão fundamental da arte contemporânea: a substituição da representação pela produção de sensações, na qual ritmo e figura convergem como expressões de um mesmo campo intensivo.

As metamorfoses dos personagens rítmicos em *L'échange*

L'échange é a terceira dentre as *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*⁴ e será alvo de nosso escrutínio pormenorizado. A peça *Vingt Regards*, de 1944, é para piano solo e tem grande duração explorando poeticamente aspectos ou imagens da infância de Jesus. Escolhemos o terceiro movimento, *L'échange* (que poderia ser traduzido como *A Troca*), por apresentar de maneira clara os tipos de mutações 'coloridas' por meio de personagens rítmicos. A ideia de troca pode ter aqui várias conotações, o próprio compositor coloca o seguinte verbete como subtítulo da obra: "Descida em feixe, subida em espiral; terrível intercâmbio entre o humano e o divino. Deus feito homem para nos tornar deuses..."⁵ (Messiaen, 1944, p. 8). Nesse sentido,

4 *Vinte Contemplações sobre o menino Jesus*

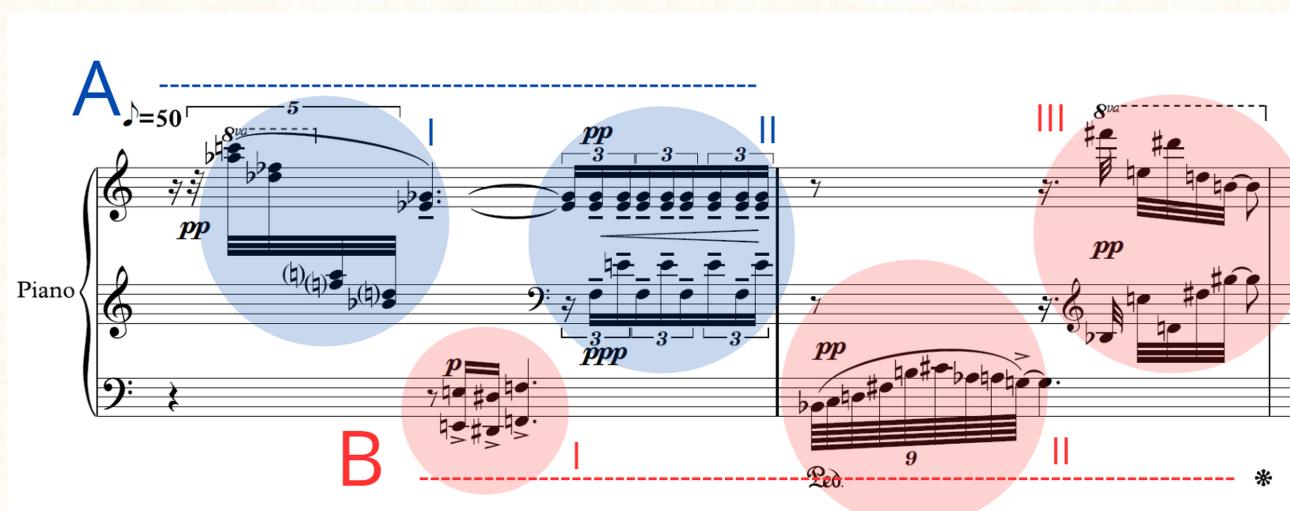
5 Tradução livre

é possível pensar numa troca de influências entre forças do divino e do humano – uma possível amálgama de confluência. Messiaen dá pistas a este respeito na edição da partitura:

Deus é o traço em terças alternadas: aquilo que não se move, aquilo que é muito pequeno. O homem são os outros fragmentos que crescem, crescem e se tornam enormes, segundo um procedimento de desenvolvimento que chamo de “ampliação assimétrica”⁶ (Messiaen, 1944, p. II).

Observemos os primeiros dois compassos da composição:

Figura 1 – Apresentação dos personagens rítmicos dos grupos A e B



O que de fato acontece na composição é a presença de cinco personagens rítmicos divididos aqui em dois grupos. Chamaremos grupo A os dois personagens (A-I e A-II) fixos, que não recebem nenhuma alteração ao longo da obra. O Grupo B (B-I, B-II e B-III) é composto pelos personagens que são transmutados ao longo da peça pelo procedimento que o compositor chama de “ampliação assimétrica”.

O personagem A-I é justamente aquele que apresenta a descida em feixe por meio de terças alternadas – personagem que o próprio Messiaen identifica como uma força divina e que se manifesta de forma imutável e ao mesmo tempo muito diminuta. Sua apresentação é uma sucessão de terças (maiores e menores) em movimento descendente. Os intervalos horizontais desse movimento descendente variam entre quintas justas e sextas menores, partindo da região super aguda e chegando à região média. Para a construção de alturas é possível observar que o



compositor combina e interpola as notas das duas transposições do *Modo Messiaen I*⁷ (ou seja, as duas possíveis posições da escala hexafônica). A totalidade das alturas da hexafônica de Dó são empregadas, da hexafônica em Réb não são apresentadas as notas Sol e Si. Não há simetria intervalar na construção harmônica e o ritmo empregado é retrogradável.

O personagem A-II consiste de um agregado de alturas com aspecto mais homofônico e plácido de caráter. Funciona como um repouso da descida em feixe. Esse agregado é composto pelas notas Fá-Mi e Mib-Solb, sendo predominante em sua estrutura intervalar os intervalos de segunda (maiores e menores). Sua transposição para a forma primária em classe de alturas, conforme Forte (apud BENT e DRABKIN, 1990, p. 103), estabelece o grupo 4-1 [0,1,2,3]. Todas as relações entre as alturas são de segunda, exceto entre as extremidades, Mib-Solb, uma terça menor (ou entre 0 e 3 na transposição para Dó na forma primária). O padrão rítmico não é retrogradável, por se tratar de iterações de mesma duração sucessivas. As alturas também se apresentam de forma não retrogradável, por se apresentarem verticalizadas.

Os dois personagens do grupo A aparecem ao longo de quase toda duração da peça da mesma forma, sem alterações nas alturas, durações, ataques etc – apenas se registra mudança nas dinâmicas, visto que ao longo da peça há um movimento de *crescendo poco a poco* que faz os personagens partirem da intensidade pianíssima até a fortíssima ao fim. Também é importante enfatizar que aparecem sempre nas mesmas posições dos compassos, sem deslocamentos ou trocas entre si, ou seja, sempre A-I e depois A-II. Os dois personagens seguem essa repetição desde o cp⁸. 1 até o 23. Isso é quase a totalidade da obra que tem apenas 31 compassos. O que é importante pôr em relevo é que, a partir do cp. 25 apenas o personagem A-I segue sendo reiterado, o personagem A-II é abandonado e não retorna mais na composição – enfatizando o caráter auxiliar desse personagem em relação ao primeiro. Entre os cp. 25 e 27 o personagem A-I é reiterado, uma vez em cada compasso, para a partir do cp. 28 é também abandonado e não retornar mais até o fim da peça no cp. 31.

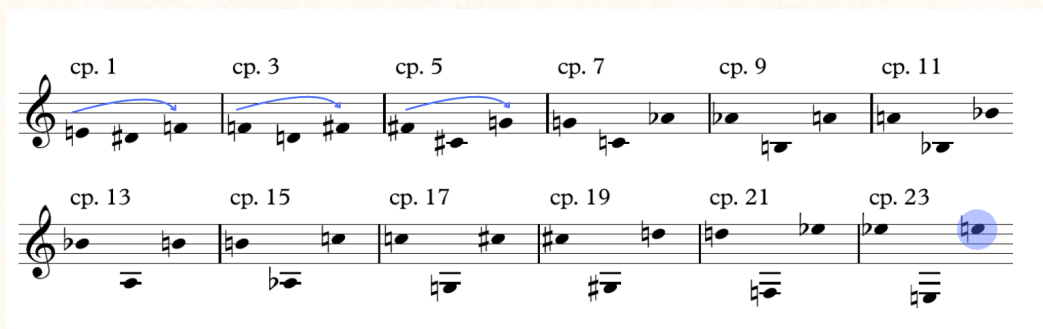
Os personagens rítmicos do grupo B são os que se transformam ao longo da peça. São fragmentos que “crescem, e se tornam enormes” como aponta o próprio compositor. Além disso, teriam comportamento como “subida em espiral”. O que é possível destacar de início é que os procedimentos de ampliação são distintos nos personagens B-I, B-II e B-III, mas em todos os casos eles ocorrem de forma assimétrica.

7 Como definido pelo próprio compositor com o conceito de *modos de transposição limitada* em seu tratado dos anos 1950 (MESSIAEN, 1956, p. 9).

8 Compasso.

B-I é o personagem de caráter mais marcante da obra, talvez seja a essência do devir experimentada no humano. Assim como no caso do A-I, esse será no grupo B o personagem que seguirá até o fim da peça, enquanto os outros serão abandonados na parte final – seriam, portanto B-II e B-III personagens auxiliares de B-I. B-I tem ritmo simples e de fácil assimilação: duas semicolcheias e uma semínima pontuada – padrão que se repetirá sempre nessa mesma configuração. Cumpre dizer que o ritmo desse personagem não é simétrico, portanto é retrogradável. O perfil melódico traça um movimento cromático expressivo: Mi – Ré# – Fá. Ao longo da peça é justamente o distanciamento dessa movimentação, primeiro descendente, depois ascendente, que vai se ampliando. Este personagem parte sempre um semitom acima a cada reiteração. Observemos no quadro abaixo:

Figura 2 – Alterações cromáticas no personagem B-I



Outras características que tornam esse personagem pregnante é o fato de haver um eixo sobre a nota Mi. Todo movimento parte do Mi-3 e se amplia até as antípodas alcançarem o Mi-4 e o Mi-2 no cp. 23. Também é importante relatar que toda a apresentação desse personagem é marcada por um dobramento em oitavas. Outra maneira de visualizar esse desenvolvimento cromático é por meio de uma espécie de redução de contraponto em quarta espécie:

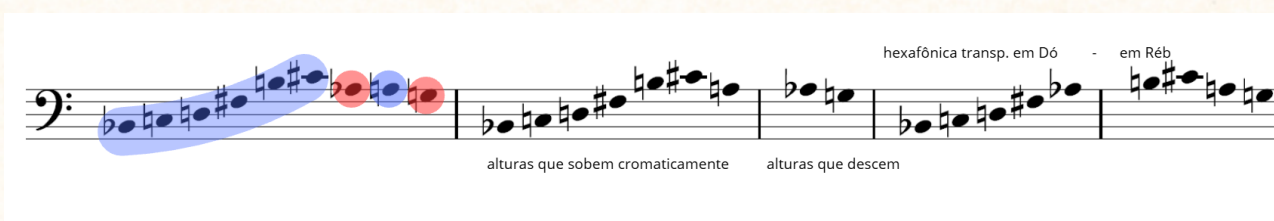
Figura 3 – Redução contrapontística do personagem B-I



A partir do cp. 25 o personagem B-I retoma sua forma original (Mi-Mib-Fá) e segue deste modo até o fim da peça. Entretanto, agora, sua execução é em forte-fortíssimo e com dobramentos em quatro oitavas sobrepostas. Além de reiterado sucessivamente em três oportunidades no cp. 28 e depois em ritmo ampliado no 30 – configurando sua última aparição.

O personagem B-II consiste de uma quiáltera de nove semifusas onde a última é ligada a uma semínima pontuada. O contorno e ritmo dessa figura tem caráter espiral de fato. Sua primeira aparição se dá no cp. 2 e seguirá em todos os compassos pares, sempre na mesma posição do compasso, até sua última iteração no cp. 24.

Figura 4 – Procedimentos de variação cromática e de combinatória de escalas em B-II

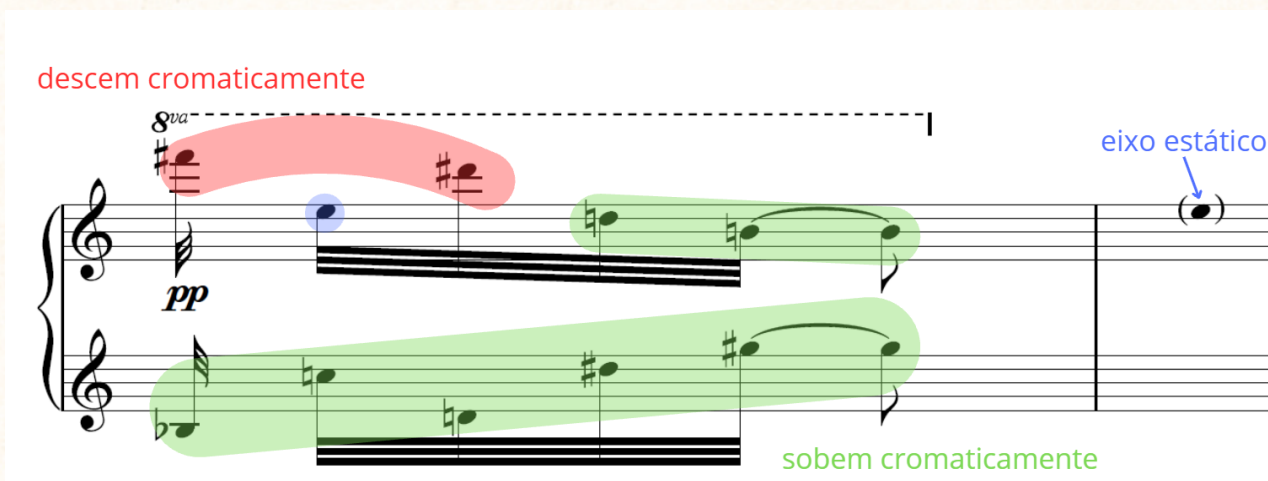


Como podemos observar na figura acima, a estrutura com nove ataques tem duas divisões importantes. A primeira divisão trata das notas que sobem e das que descem, marcadas em azul e vermelho respectivamente. Ao longo das doze aparições do personagem, em cada uma delas, as alturas em azul sobem cromaticamente ($\frac{1}{2}$ tom acima a cada repetição); já as alturas em vermelho descem também um semitom sistematicamente – o que produz não somente mudanças de intervalos entre os componentes desse conjunto de alturas, mas, principalmente, mudanças pregnantes no contorno dessa forma espiral. A segunda divisão destacada estabelece como o compositor combina as duas transposições da escala hexafônica, embaralhando-as da seguinte forma: 1-1-1-1-2-2-1-2-2 (considerando 1 como membro da primeira transposição da hexafônica e 2 como membro da segunda). Com a mudança cromática no compasso subsequente (cp. 4) a série se apresenta justamente de forma inversa: 2-2-2-2-1-1-2-1-1. E assim, indo e vindo até o compasso 24. Quando o movimento espiral começa pela hexafônica de Dó ela, ao fim, repousa na hexafônica de Réb e vice-versa. Por fim, além dessas mutações, o personagem B-II segue a linha mestra de aumentação dinâmica que conduz todos os elementos da peça, partindo de pianíssimo para alcançar o fortíssimo quando finda sua atividade.

O personagem B-III é o último que se enuncia na apresentação das ideias dos compassos iniciais de *L'échange*. Sua composição em termos de valores de duração consta de

cinco fusas a duas vozes realizando um contraponto nota contra nota. Entretanto, a primeira fusa é um anacruse para as quatro seguintes, e a última é ligada e se sustenta pelo tempo de uma colcheia adicional. Desconsiderando essa sustentação final seria possível considerar esse ritmo como simétrico e, portanto, não retrogradável.

Figura 5 – Personagem B-III, alturas que sobem, descem e nota eixo



descem cromaticamente

8^{va}

pp

eixo estático

sobem cromaticamente

Acima vemos o personagem como se dá em sua forma original no cp. 2. Esse personagem será sempre reiterado nos compassos pares, na mesma posição, até o cp. 24 (doze apresentações). Do cp. 25 até o fim da peça o B-III não é retomado. As notas marcadas com a tarja vermelha na figura acima são executadas, a cada repetição, um semitom abaixo. As notas marcadas com a tarja verde sobem cromaticamente também a cada execução. A nota Mi, em azul, permanece sem variar ao longo das doze repetições – formando uma espécie de eixo ao redor do qual gira essa espiral. Com esse comportamento das alturas todo tipo de movimento paralelo, direto, contrário e oblíquo são realizados nesse contraponto de primeira espécie cromático, como podemos observar na redução a seguir:

Figura 6 – Contraponto nota contra nota, intervalos e movimentos na condução de vozes

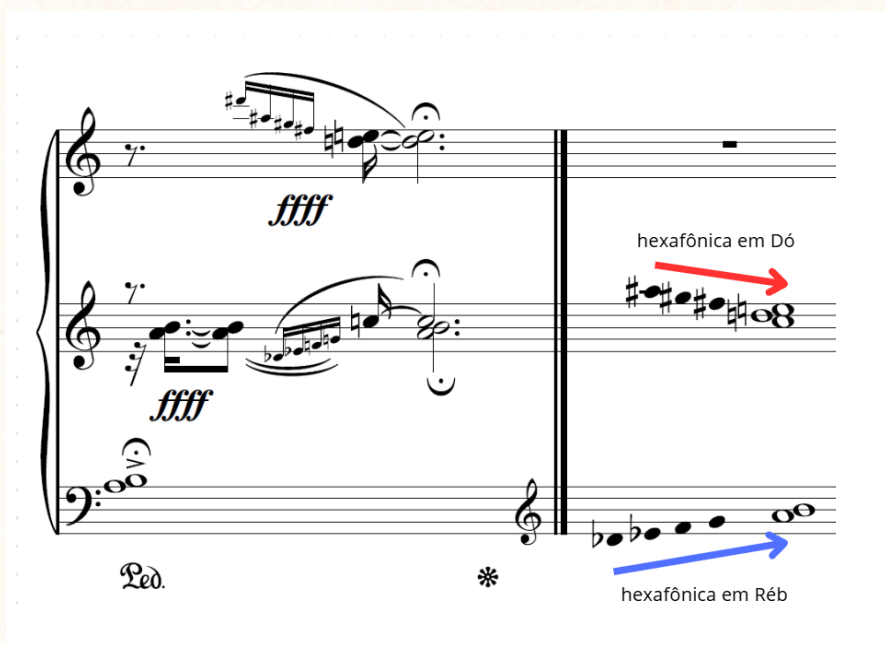


1	2	3	4	5
intervalo variável	movimento oblíquo de contração (10M - 4J)	intervalo variável	7M fixo	3M fixo

A cada execução do personagem ocorrem sempre cinco relações intervalares harmônicas. As relações um e três, por suas vozes realizarem movimentos contrários, terão sempre intervalos variados em aproximação cromática. A segunda realização intervalar traçará um movimento oblíquo de contração, já que a voz superior é o eixo fixo em Mi. Nas quarta e quinta relações sucederão sempre os intervalos de sétima maior e terça menor respectivamente – visto que ambas as vozes caminham cromaticamente na mesma direção.

É preciso, antes de terminar esse tópico analítico, falar a respeito do último compasso da obra, o de número 31. Esse é o único momento da peça em que aparecem elementos novos. Após a última aparição de forma alongada do personagem B-I, no cp. 30 e em intensidade fortíssimo, temos o seguinte: a manutenção da intensidade super-forte e o ataque das alturas Lá e Si em oitavas e sustentação longa – tais notas ficam sustentadas até o fim da peça; depois de uma colcheia pontuada do começo do compasso entra uma figura que tem alguma semelhança com o personagem A-I – são quatro notas rápidas (apojaturas em semicolcheias) articuladas em uma semicolcheia em duas vozes onde a linha ascendente repousa ao final na nota Dó, e a linha descendente repousa nas notas Ré e Mi; sob uma fermata fica soando o agregado Lá, Si, Dó, Ré e Mi – como um acorde de Lá menor com os intervalos de segunda e quarta adicionados.

Figura 7 – Personagem anômalo, cesura da peça



Mesmo havendo uma ligeira aproximação com os elementos rítmicos do personagem A-I, pois em ambos os casos há o ataque de quatro notas para o repouso na quinta, o caráter e *hecceidade* do que se apresenta ao fim precisa ser definido como anômalo aos procedimentos empregados pelo compositor ao longo do movimento. Se a composição não acabasse nesse ponto e este elemento diferente fosse reiterado (transformado ou não), seria possível caracterizá-lo como membro do grupo A ou B, ou, quem sabe de um grupo C. Mas trata apenas da cesura da peça. No que diz respeito a sua construção intervalar, o compositor fez uso novamente da combinação das duas transposições da escala hexafônica (como apontado na figura acima) – para, por fim, repousar na sobreposição consequente das duas em sonoridade quase triádica de um Lá menor com dissonâncias adicionadas.

Considerações finais

O estudo analítico de caso sobre *L'échange*, o terceiro movimento de *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen, apresenta um rigoroso tratamento construtivo a partir da ideia de personagem rítmico revelada pelo próprio compositor em entrevista e manuscritos. O autor apresenta dois grupos de personagens denominados aqui A e B. Os dois personagens A são imutáveis e funcionam como personagens de ritmo testemunha. Os três personagens do grupo B são transformados por meio de estratégias distintas pelo procedimento que o próprio



Messiaen nomeou ‘ampliação assimétrica’ – esse grupo poderia ser configurado como personagens de ritmos ativos. Não foram encontrados ritmos passivos nessa peça por não ser possível dizer que procedimentos de diminuição e/ou eliminação operaram sobre os personagens. É sim possível dizer que, tanto no grupo A como no grupo B, um dos personagens (no caso, A-I e B-I) desempenhavam protagonismo em suas funções – visto que os demais personagens foram abandonados na parte final da composição. E, ademais, entre A-I e B-I é esse último o que prevalece reiteradamente ao fim da obra. No compasso 31, de caráter epilógico, a obra apresenta um personagem anômalo, que não faz referência direta a nada que ocorrera antes – como se a peça terminasse com um questionamento ou apontando para consequências futuras que talvez sejam exploradas em momentos seguintes da obra de vinte movimentos.

Em relação aos procedimentos de deformação nas figuras baconianas e no modo como Deleuze costura os conceitos aproximando estes dois artistas contemporâneos entre si, o trabalho aponta para resultados alvissareiros. Assim como Bacon, Messiaen parte de estruturas simples e bem delimitadas. Estabelece um campo de visão (ou de escuta) e as submete a um jogo de correlação. Mas, insatisfeito com isso – também como Bacon – ele procede uma série de transformações nestas estruturas. No caso do artista plástico irlandês, recorria a raspagens, escovações, gestos bruscos e espasmódicos para fazer aparecer algo novo, que demandasse uma solução sensível de expressão imediata. Messiaen, por sua vez, em seu colorismo rítmico, procedia por dentro das personagens recorrendo a transposições cromáticas, sobreposição de escalas, movimentos contrapontísticos, interpolações e toda sorte de procedimento desenvolvimentista amplamente documentados na tradição analítica da música de concerto.

Referências:

BENT, Ian; DRABKIN, William. *Analysis: the new grove handbooks in music*. McMillan Press: London, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

KLEE, Paul. *Teoria del Arte Moderno*. Buenos Aires: Ed. Caldén, 1976.



MESSIAEN, Olivier. *An english translation of Olivier Messiaen's Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*. Volume I. Tradução de Melody Baggech. Tese de Doutorado. The University of Oklahoma: Norman, 1998.

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Alphonse Leduc: Paris, 1956.

MESSIAEN, Olivier. *Vinght Regards sur l'Enfant-Jesus*. Piano. Paris: Durand, 1944. 1 partitura.

SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen Music and Color: conversations with Claude Samuel*. Amadeus Press: Portland, 1994.

