



A gradação e sua relação com as estruturas do discurso, as formas visuais e os processos musicais

Claudio Vitale

Universidade de São Paulo, Brasil
claudiohvital@hotmai.com

Este artigo¹ é um dos resultados da pesquisa levada adiante pelo autor sobre a música do compositor György Ligeti². O estudo do conceito de gradação, em diferentes áreas do pensamento humano, é consequência de uma abordagem que busca ultrapassar os limites da própria disciplina, neste caso, a música. Mais precisamente, teorizações sobre os processos musicais, as formas visuais, as estruturas do discurso e os processos semânticos compõem um trabalho que procura encontrar pontos em comum e diferenças em contextos diferentes. Dessa maneira, conceitos utilizados numa determinada área são, quando necessário, adaptados a um novo campo de estudo.

Neste texto trazemos ideias do escritor Allan Poe (especialmente, as referentes ao seu ensaio *Filosofia da composição*, no qual são revelados os critérios de composição de seu poema "O corvo"), mostramos exemplos de gradação aplicados a diversas formas visuais e estabelecemos relações entre processos visuais e sonoros na música do compositor György Ligeti.

Gradação e clímax

Segundo Jean Dubois (2011, p. 312): "*Gradação* é uma figura de retórica que consiste em apresentar uma série de ideias ou sentimentos numa ordem tal que o que segue diga sempre um pouco mais (*gradação ascendente*) ou um pouco menos (*gradação descendente*) do que o que precede". O autor dá os seguintes exemplos.

- Gradação ascendente: *Ande, corra, voe, aonde a honra o chama* (Boileau, *A Estante de Couro*).

¹ Este artigo utiliza material previamente publicado no artigo "Gradação visual na música micropoli-fônica de György Ligeti". *Revista Ouvirouver*, Uberlândia, v. 12, n. 2, p. 390-405, 2016.

² Trata-se, principalmente, das pesquisas desenvolvidas em Vitale (2008; 2013).

- Gradação descendente: *Um sopro, uma sombra, um nada, tudo lhe dava febre* (La Fontaine, *A Lebre e as Rãs*).

Segundo Pierre Fontanier (1977, p. 333), o seguinte exemplo está formado por duas gradações contrárias; a primeira delas é descendente e a segunda é ascendente. Observe-se que, na primeira gradação, o caminho vai do mais concreto (*fazer*) para o mais abstrato (*tramar - imaginar*). Na segunda gradação, os traços são cada vez mais fortes; note-se que Cícero não só chega a *entender* as maliciosas intenções de Catilina, mas consegue *vê-las, penetrá-las* profundamente e até *senti-las*. A primeira gradação (descendente) faz com que a segunda (ascendente) seja percebida com maior intensidade. “Tu não podes, diz Cícero a Catilina, nada *fazer*, nada *tramar*, nada *imaginar*, que eu não somente não *entenda*, mas também não *veja*, não *penetre* a fundo, não *sinta*.”³

No campo da retórica, a gradação ascendente é também chamada de clímax (termo latino que vem do grego *klimax* e que significa escada, gradação).

Na retórica clássica, o clímax era sinônimo de gradação ou “figura de adição: com efeito, retoma-se o que já foi dito e, antes de prosseguir a marcha ascendente, demora-se nos elementos anteriores” (Quintiliano, IX, 3, 54). Noutros termos, a primeira ou primeiras palavras da segunda e sucessivas unidades do período retoma(m) o derradeiro membro da unidade precedente, na forma própria ou modificada, tendo em vista acentuar, pela repetição, o efeito que se prepara no desenlace:

“De maneira que, num momento, passa a virtude do peixinho, da boca ao anzol, do anzol à linha, da linha à cana e da cana ao braço do pescador” (Pe. Antônio Vieira, *Sermão de Santo Antônio*, III).

Modernamente, emprega-se o vocábulo para assinalar o momento de maior intensidade na sequência das ideias ou dos acontecimentos, de modo geral situado próximo do fim e por vezes com ele identificado. Revestindo tal sentido, ocorre em poesia, conto, novela, romance, teatro, e toda obra escrita em que a gradação ascendente ou descendente se torna necessária (peça oratória, ensaio, artigo jornalístico). Entretanto, a palavra surge com mais frequência na linguagem dramática, notadamente de cunho trágico, para assinalar o instante crítico em que a tensão alcança o ápice que prenuncia o desfecho (Moisés, 2004, p. 78).

Se a gradação ascendente é identificada frequentemente com o clímax, a gradação descendente é entendida como anticlímax⁴.

³ No original: “Tu ne peux, dit Cicéron à Catilina, rien faire, rien tramer, rien imaginer, que non-seulement je ne l’entende, mais même que je ne le voie, que je ne le pénètre à fond, que je ne le sente” (Fontanier, 1977, p. 333). A tradução para o português é tomada de Moisés (2004, p. 27).

⁴ Alguns autores consideram que o anticlímax não é formado só por uma gradação, e sim por duas gradações opostas sucessivas. É justamente esta relação de oposição temática que define, nesse caso, o anticlímax. Veja-se Georges Molinié (1992, p. 54-55).

Resumindo as ideias anteriores, podemos dizer que a gradação supõe uma ordenação crescente ou decrescente de uma série de ideias ou sentimentos. Também notamos que a gradação está vinculada com a repetição, seja literal ou modificada. Como afirma Moisés (2004, p. 78) (citando Quintiliano), “antes de prosseguir a marcha ascendente, demora-se nos elementos anteriores”. Ao repetirmos ou retomarmos ideias anteriores tornamos mais gradual o discurso, pois evitamos a aparição do salto. No exemplo citado por Moisés, a gradação é construída, especificamente, a partir da concatenação dos membros seguindo a forma -----A/A--- --B/B-----C/C-----D/D-----etc. Veja-se: “[...] da boca ao anzol (A), do anzol (A) à linha (B), da linha (B) à cana (C) e da cana (C) ao braço (D) do pescador.”⁵

Tomando a noção de clímax como “o momento de maior intensidade na sequência das ideias ou dos acontecimentos” (Moisés, 2004, p. 78), podemos notar que a gradação tem um papel fundamental nesse processo. É justamente a partir de uma ordenação crescente dos fatos ou das ideias que se atinge o clímax. Em outras palavras, deve haver sempre uma acumulação ordenada dos elementos segundo uma série gradativa. Isto significa que a ordem das ideias deverá ser rigorosamente levada em consideração.

A gradação dos efeitos

Em *Filosofia da Composição*, Poe se propõe mostrar o método seguido na criação de seu poema “O corvo”. Precisamente, seu objetivo é demonstrar que nenhum ponto da composição é produto do azar ou da intuição; o poema é desenvolvido passo a passo com a precisão e o rigor de um problema matemático (Poe, 1846, p. 163).

Segundo Poe, o processo de composição deve começar com o estabelecimento de um ponto de chegada. Em outras palavras, o clímax da obra deve estar claro para o artista antes de iniciar o próprio processo de escritura. Uma vez determinado o momento de maior intensidade da obra (e o efeito que se procura criar), todos os elementos precedentes devem ser orientados para esse ponto. Vejamos, sucintamente, como acontece este processo no poema.

⁵ Esta estrutura é conhecida como anadiplose (reduplicação) continuada. Veja-se Fontanier (1977). Quando o que se repete não é uma palavra, e sim uma sílaba, o procedimento é metonimicamente chamado de *dorica castra*. Note-se que o nome em latim utilizado para designar esse fenômeno não é mais do que um exemplo desse procedimento.

Poe propõe pensar cuidadosamente na extensão do poema. Nesse sentido, considera que a obra literária não deve ser nem muito longa nem muito breve. Em qualquer um dos dois casos se perde o importante efeito causado pela totalidade. Especificamente, o escritor afirma que se a leitura é interrompida com outras atividades mundanas, perde-se o “importantíssimo efeito produzido pela sensação de unidade” (Poe, 1846, p. 163)⁶. Em função dessas ideias, Poe conclui que uns 100 versos são adequados para o seu poema.

Logo, é definido o tom poético. Em relação a isto, o autor considera que o tom mais adequado é o da tristeza, mais especificamente, o tom da melancolia.

A seguir, define-se um elemento sobre o qual possa girar todo o discurso, um estribilho. Esta estrutura é representada, no poema, pela palavra *nevermore* (nunca mais) dita pelo corvo.

Partindo da premissa de que a morte constitui o tema universalmente mais melancólico, determina-se que um assunto de grande intensidade poética pode vir a ser um amante falando da perda de sua bela mulher amada.

A primeira estrofe escrita pelo autor é a número 16 (o poema tem 18 estrofes), e representa o ápice do poema. É justamente neste momento onde a resposta monótona do corvo adquire o maior grau de crueldade; o amante pergunta com grande angústia e desespero se conseguirá sua alma abraçar a bela Lenore, e o corvo responde com o já esperado estribilho, “nunca mais”.

Vejamos alguns aspectos em relação às ideias expostas anteriormente.

Neste ensaio de Poe, a gradação do discurso aparece como elemento essencial. O ápice do poema (a estrofe 16) constitui o ponto de referência para a geração de todos os elementos da obra. Concretamente, é a partir desta estrofe que as outras serão graduadas. As estrofes precedentes são ordenadas conforme uma gradação ascendente e as posteriores em função de uma gradação descendente.

Neste texto, a gradação é produto do trabalho do intelecto, e não fruto da inspiração. Esta figura é desenvolvida a partir de um rigoroso e minucioso trabalho técnico que se opõe aos postulados românticos ligados à inspiração e aos impulsos desenfreados. Poe propõe uma composição baseada no trabalho meticuloso, onde

⁶ No original: “the immensely important effect derivable from unity of impression” (Poe, 1846, p. 163).

cada frase ou ritmo é “pesada”, “medida”, “quantificada”. (Em termos históricos, isto significa uma espécie de desmitificação do trabalho do poeta, numa época em que se tinha a inspiração em alta estima.)

O critério de economia é também bastante importante. Devem ser eliminados aqueles elementos supérfluos ou secundários que se apartem do objetivo principal e que, portanto, possam interferir no processo de gradação. Daqui que a ideia de ordem seja de considerável importância. A gradação supõe uma ordem muito clara que deve ser estritamente respeitada; sua eficácia, em suma, depende disto.

A extensão do poema surge como consequência da gradação. Se a forma é muito breve, o leitor não chegará a percorrer os degraus necessários que lhe permitam perceber uma intensidade determinada. Se a forma é muito extensa, o leitor poderá interromper a leitura com outras atividades que farão com que o efeito causado pela gradação se perca. Em suma, a sensação de unidade (e a percepção da gradação) é causada só se a leitura é realizada de uma só vez.

O estribilho não aparece sempre idêntico, ao longo do poema sofre mínimas alterações: mudam as ideias, mas conserva-se a monotonia do som. Por exemplo: *É só isto e nada mais* (*Only this and nothing more*), *Escuridão e nada mais* (*Darkness there and nothing more*), *Disse o Corvo, “Nunca mais”* (*Quoth the Raven, “Nevermore”*). O refrão também passa por uma gradação.

Nos contos de Poe encontramos características similares às comentadas anteriormente. De fato, “tecnicamente, sua teoria do conto segue de perto a doutrina poética: também um conto deve partir da intenção de conseguir certo efeito, para o qual o autor inventará os incidentes, combinando-os da melhor forma possível para que o efeito preconcebido seja alcançado...” (Cortázar, 1973, p. 33)⁷.

As atmosferas geradas por Poe produzem um certo mistério que é alimentado passo a passo e mantido até o final. O mistério é produto de um discurso baseado em acontecimentos intensos onde os elementos secundários são suprimidos. Podemos dizer que, nas mãos de Poe, “um conto é [realmente] uma máquina literária de criar interesse” (Cortázar, 1973, p. 35)⁸.

⁷ “técnicamente, su teoría del cuento sigue de cerca la doctrina poética: también un cuento debe partir de la intención de lograr cierto efecto, para lo cual el autor inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido...” (Cortázar, 1973, p. 33).

⁸No original: “un cuento es una máquina literaria de crear interés” (Cortázar, 1973, p. 35).

A atenção do leitor é conquistada por meio de uma cuidadosa dosagem da informação. Todorov (1978, p. 168) nota que, em Poe,

a gradação é a lei de inúmeros contos: Poe capta primeiro a atenção do leitor através de um anúncio geral de eventos extraordinários que quer contar; em seguida apresenta, com muitos detalhes, o plano de fundo da ação; depois o ritmo se acelera, até chegar, frequentemente, a uma última frase, carregada da mais grande significação, que por sua vez esclarece o mistério sabiamente mantido e anuncia um fato, no geral horrível.⁹

O poeta francês Charles Baudelaire (1999, p. 13-14) não deixou de notar a forma como Poe atrai o leitor.

Nele é atraente toda entrada em assunto, sem violência, como um turbilhão. Sua solenidade surpreende e mantém o espírito alerta. Sente-se, desde o princípio, que se trata de algo grave. E lentamente, pouco a pouco, se desenrola uma história cujo interesse inteiro repousa sobre um imperceptível desvio do intelecto, sobre uma hipótese audaciosa, sobre uma dosagem imprudente da Natureza no amálgama das faculdades. O leitor, tomado de vertigem, é constrangido a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções.

A gradação das formas

O fenômeno da gradação é parte de nossa experiência visual diária. Como afirma Wong (1972)¹⁰, “as coisas que estão perto de nós parecem-nos grandes e as que estão longe parecem-nos pequenas”. O autor comenta que ao olharmos um prédio de baixo para cima podemos notar que a variação gradual do tamanho das janelas sugere uma gradação (p. 39). Isto acontece pois o elemento (a forma) é o mesmo; só varia gradualmente a distância em relação a nós.

Ao observarmos uma fileira de árvores também temos a sensação de uma gradação. As árvores mais próximas de nós são percebidas como maiores em tamanho do que as que estão mais distantes.

⁹No original: “la gradation est la loi de nombreux contes: Poe capte d’abord l’attention du lecteur par une annonce générale des événements extraordinaires qu’il veut raconter; ensuite il présente, avec beaucoup de détails, tout l’arrière-plan de l’action; puis le rythme s’accélère, jusqu’à aboutir, souvent, à une phrase ultime, chargée de la plus grande signification, qui à la fois éclaire le mystère savamment entretenu et annonce un fait, en général horrible” (Todorov, 1978, p. 168).

¹⁰ No original: “the immensely important effect derivable from unity of impression” (Poe, 1846, p. 163).

Se uma pessoa se distancia gradualmente de nós, também temos a experiência de uma gradação. Como nos exemplos anteriores, à medida que a pessoa se afasta, seu tamanho diminui progressivamente. No começo deste processo percebemos o movimento da pessoa com nitidez. Notamos claramente a passagem de um passo para o seguinte. No entanto, conforme a pessoa se distancia, já não conseguimos acompanhar os movimentos com a mesma clareza. Chegado um ponto, inclusive, nos resulta impossível saber se a pessoa continua caminhando ou se está parada. Nesse limiar de nossa percepção, as diferenças se tornam imperceptíveis, e a pessoa desaparece por completo de nosso campo de visão.

Neste último exemplo há uma modificação no tempo que não há nos dois exemplos anteriores. Esta evolução progressiva, no tempo, de uma pessoa ou um móvel qualquer se distanciando de nós pode ser comparada com a evolução das estruturas rítmicas que encontramos na música de Ligeti.

Pensemos no seguinte caso. Quatro vezes tocam o mesmo ritmo de quatro colcheias: 4-4-4-4. Gradualmente, todas as vezes aumentam o número de ataques por unidade de tempo seguindo o modelo mostrado na Figura 1 (4 = quatro colcheias; 5 = quintinas; 6 = sextinas etc.).

I	4	4	4	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
II	4	4	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
III	4	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
IV	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Figura 1. Quatro vezes aumentando gradualmente o número de ataques.

No começo, conseguiremos perceber a passagem de uma superposição para a seguinte, pois notaremos tanto o aumento na densidade de ataques como também a modificação da resultante rítmica. No entanto, conforme o processo rítmico avançar, já não conseguiremos mais distinguir uma superposição da seguinte. (Por exemplo, perceberemos como iguais superposições tais como 12-13-14-15 e 13-14-15-16.) Chegado um ponto, teremos uma sensação similar à experimentada com a pessoa que se distancia gradualmente de nós. Já não será possível discriminar os diversos momentos do processo rítmico e, inclusive, teremos a sensação

de um *continuum*. Mais especificamente, passado o limiar de fusão dos ataques, perderemos a sensação de movimento e perceberemos um som contínuo com irisações do timbre.

Vale lembrar que quanto maior o número de vozes, maior a sensação de um *continuum*, pois a possibilidade de fusão também aumenta. Enquanto o exemplo das quatro vozes remete a obras como o *Quarteto de cordas n. 2* (terceiro movimento, por exemplo), *Atmosphères* constitui um caso contundente de fusão causada pelo número elevado de vozes. Wucius Wong (1972) comenta aspectos interessantes em relação ao modo como a gradação funciona no âmbito do desenho gráfico. Vejamos alguns assuntos estudados pelo autor.

Segundo Wong, o trabalho com a gradação supõe que as mudanças não só sejam graduais, como também ordenadas. Este procedimento “gera ilusão visual e cria a sensação de progressão, a qual normalmente leva para um clímax ou série de clímaxes” (p. 39)¹¹.

O autor entende que toda forma pode se transformar gradualmente em outra e que existem múltiplos caminhos para cada transformação. “As unidades formais podem ter gradação da forma, do tamanho, da cor, da textura, da direção, da posição, do espaço, e da gravidade” (p. 39)¹². O autor propõe, por exemplo, rotar gradualmente uma figura (35, a), mudar progressivamente sua posição (35, b), seu formato (35, c), seu tamanho (35, d), transformar gradualmente um círculo num triângulo (36), vincular gradação com repetição (44), alternar gradações contrárias (enquanto uma forma aumenta de tamanho a outra diminui, 45) etc. (p. 39-48). Vejam-se estes exemplos nas Figuras 2 e 3.

¹¹ No original: “generates optical illusion and creates a sense of progression, which normally leads to a climax or series of climaxes” (Wong, 1972, p. 39).

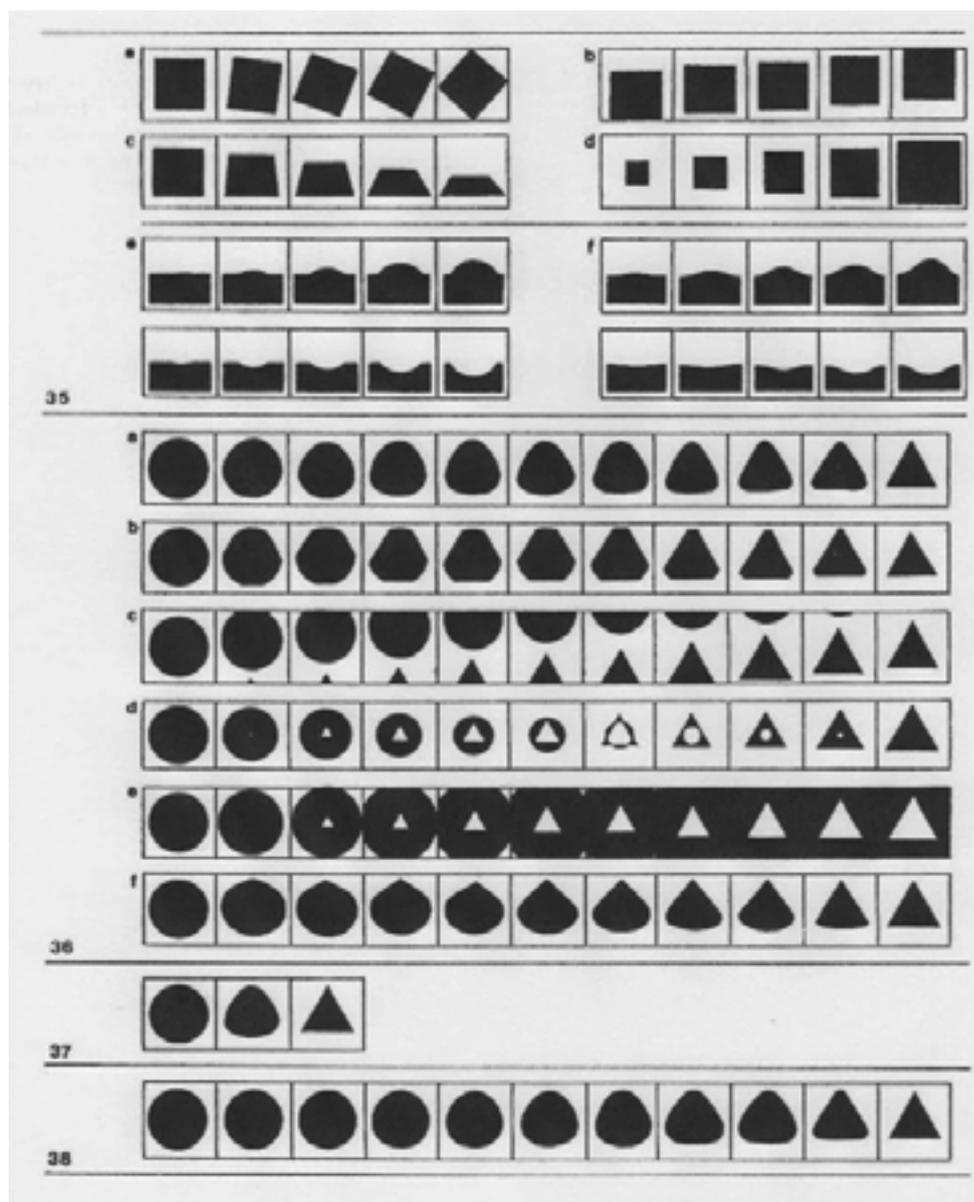


Figura 2. Exemplos de gradação no desenho (Wong, 1972, p. 40).

¹² No original: "The unit forms can have gradation of shape, size, color, texture, direction, position, space, and gravity" (p. 39).

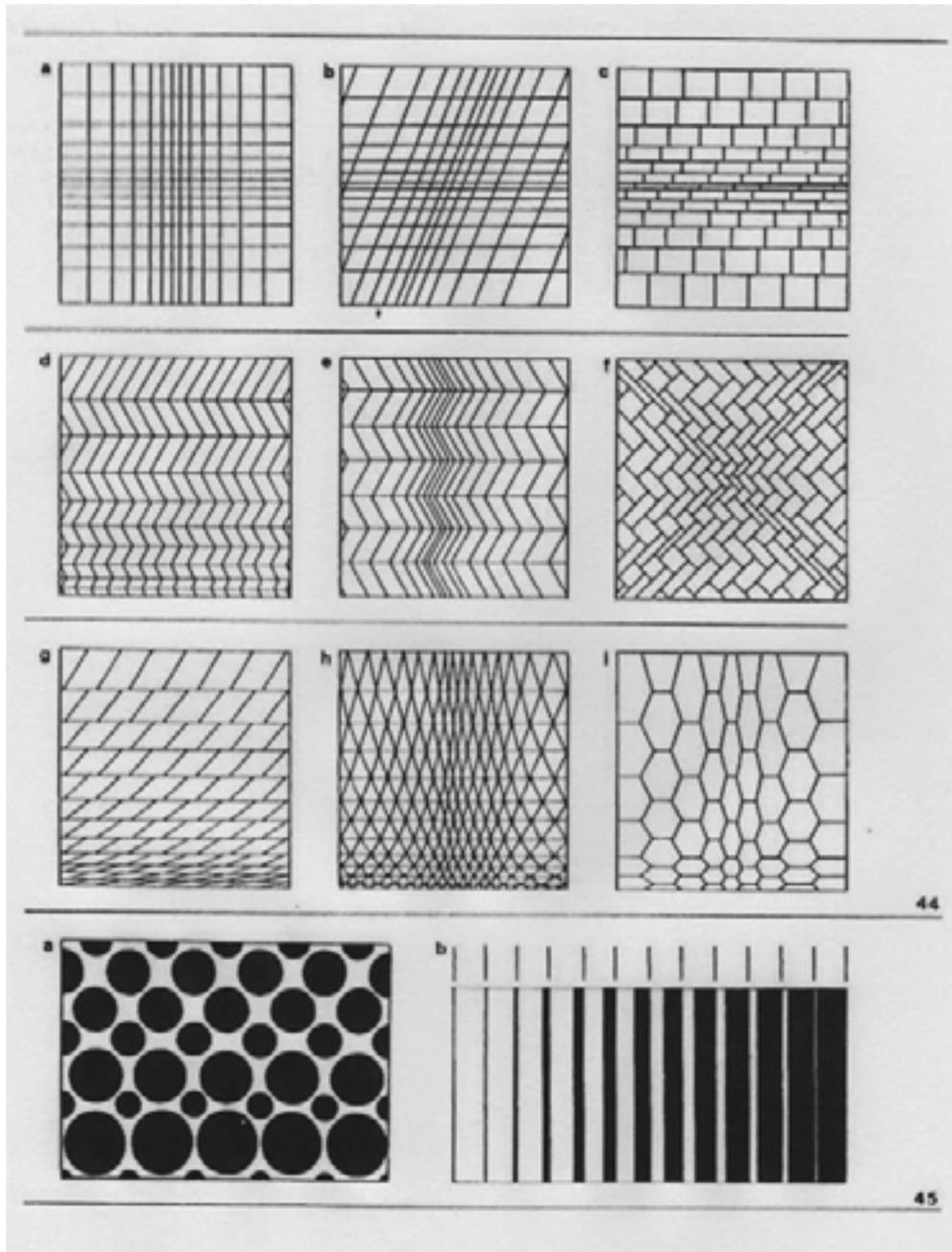


Figura 3. Exemplos de gradação no desenho (Wong, 1972, p. 44).

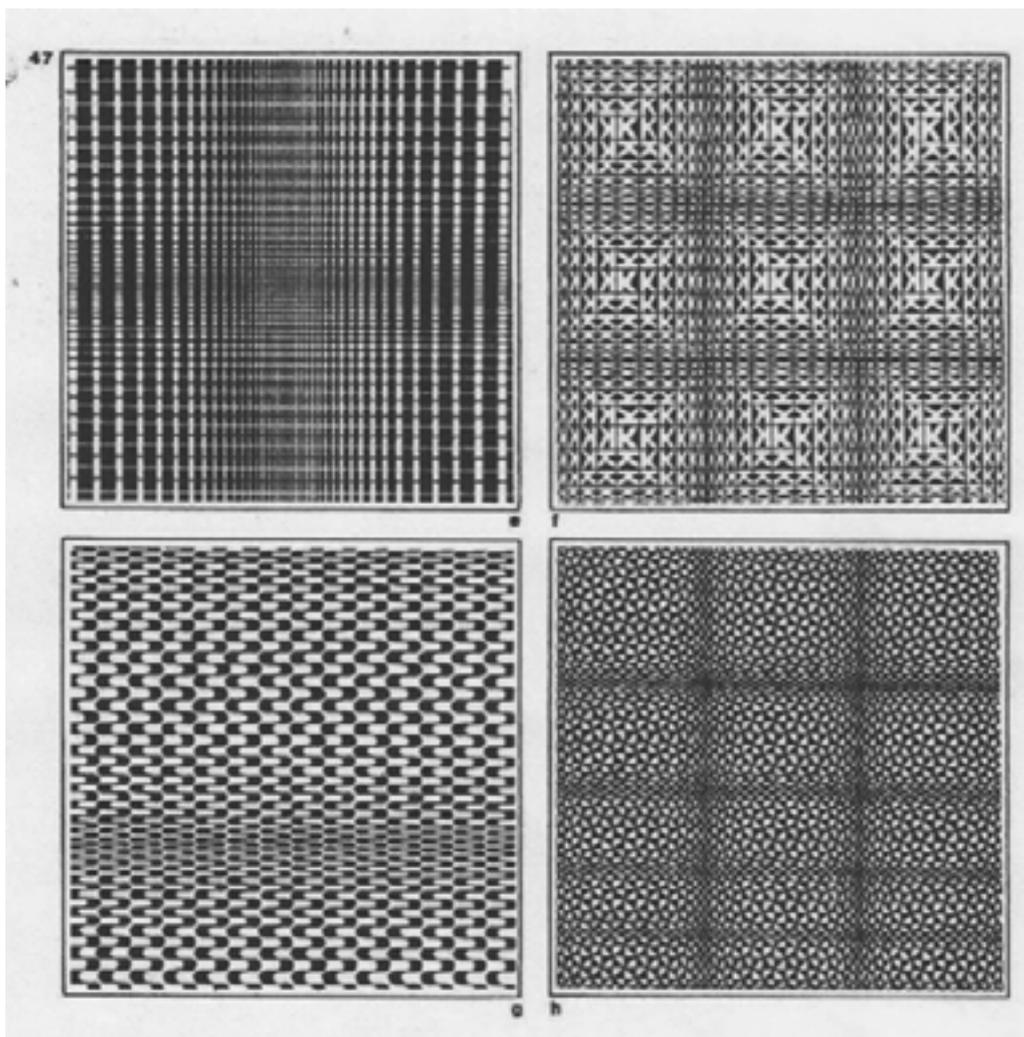


Figura 4. Exemplos de gradação no desenho (Wong, 1972, p. 48).

Em cada processo de gradação existe um número de passos utilizados para fazer com que uma figura mude de uma situação para outra. Esta quantidade de passos determina a *velocidade de gradação*. Em termos gerais, podemos dizer que quanto mais passos são utilizados numa transformação, mais lenta é a velocidade de gradação; quanto menos passos, a velocidade é mais rápida. Enquanto esta última pode provocar saltos visuais, a outra (se evolucionar lenta e imperceptivelmente) pode ocasionar ilusão óptica. Gradações muito rápidas podem dar a sensação de ausência de gradação, enquanto gradações extremamente lentas se aproximam ao efeito da repetição (p. 41). Veja-se, na Figura 2: 1) uma transformação rápida em (37) e 2) uma mudança na velocidade de gradação em (38). Vejam-se outros exemplos de estruturas de gradação na Figura 4.

Accelerandi e Ritardandi: dois modelos ligetianos de gradação visual e sonora

Ao observarmos a evolução gradual de uma superposição de estruturas contíguas¹³, onde a transformação é guiada exclusivamente pela passagem progressiva de uma pulsação para outra, notamos que o grau de modificação do padrão rítmico resultante é também sempre mínimo. Existe uma notável semelhança entre cada uma dessas superposições que pode ser comprovada ao observarmos uma representação visual do processo. Vejamos dois exemplos.

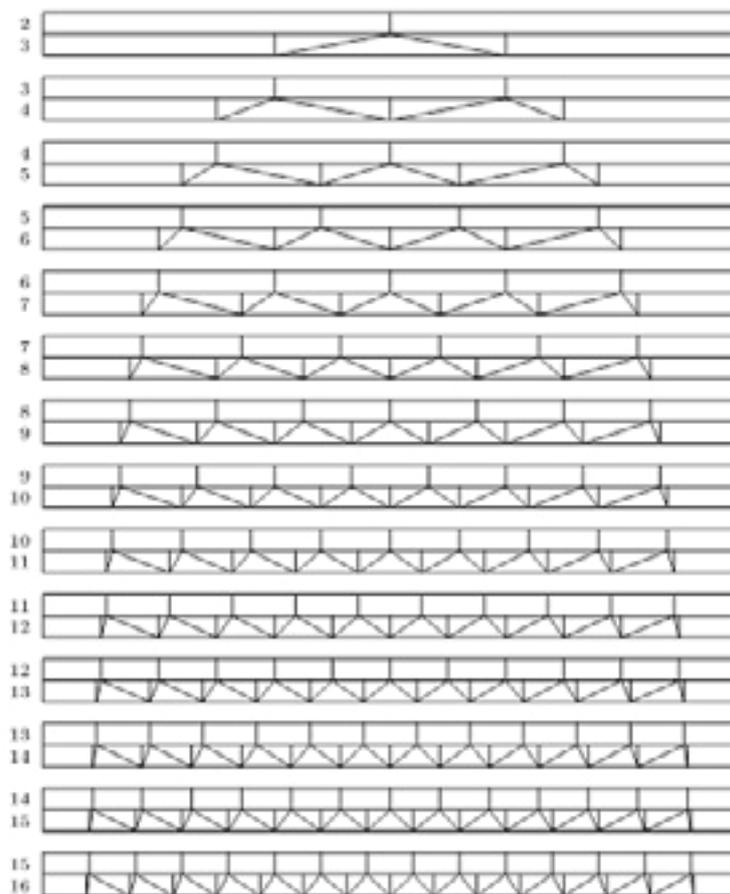


Figura 5. Modificação gradual da estrutura de um *accelerando* (2-3,...,15-16).

¹³ Chamamos de "estruturas contíguas" as estruturas rítmicas que são contíguas dentro de uma mesma escala. Por exemplo, tomando como valor de base a mínima, teremos a seguinte escala: 1 mínima, 2 semínimas, tercina de semínimas, 4 colcheias, quintina de colcheias, sextina de colcheias etc. Este tipo de escala sustenta toda a música micropolifônica de Ligeti de finais dos anos cinquenta até meados dos setenta. O compositor trabalha de forma similar tanto no campo das alturas quanto do ritmo, utilizando *clusters* (isto é, elementos contíguos ou próximos) de alturas ou de estruturas rítmicas.

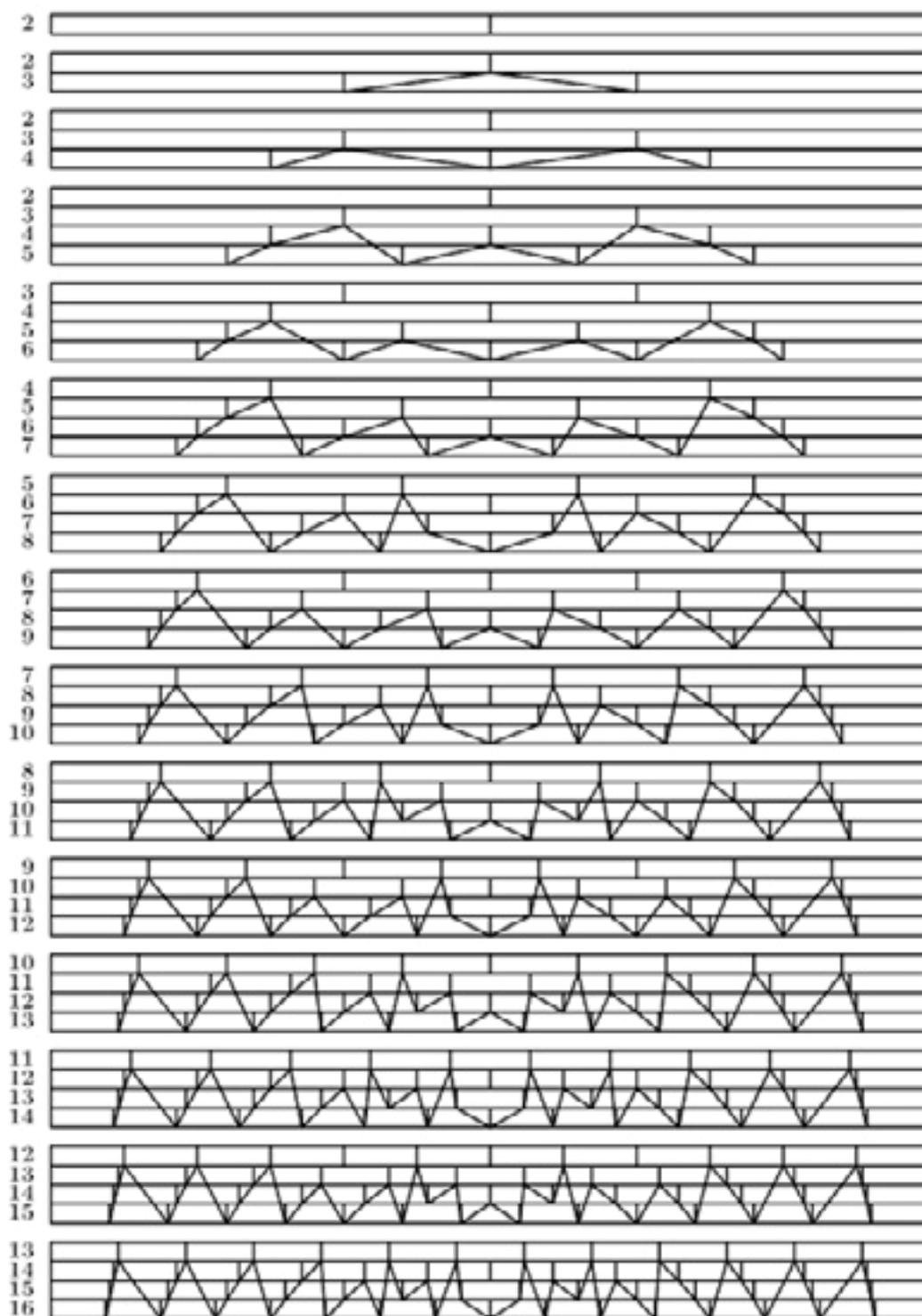


Figura 6. Modificação gradual da estrutura de um *accelerando* (2, 2-3, 2-3-4, 2-3-4-5,..., 13-14-15-16).

Na Figura 5 colocamos a evolução gradual de duas estruturas superpostas, começando com 2-3 e indo até 15-16. Na Figura 6 mostramos um processo similar ao anterior realizando, primeiro, uma entrada progressiva até atingir a superposição

de quatro estruturas (2, 2-3, 2-3-4, 2-3-4-5) e, depois, crescendo até 13-14-15-16. Unimos os ataques sucessivos com o intuito de ressaltar as mínimas transformações ocorridas a partir do crescimento gradativo das estruturas rítmicas. O primeiro ataque, representado pela barra à esquerda, não aparece ligado ao segundo por questões de clareza do gráfico. Se estivesse unido, também o último ataque deveria ficar ligado ao começo do outro ciclo para conservar a simetria no desenho (lembramos que as estruturas são sempre simétricas).

Através das representações, notamos que se trata de um desenho básico, elementar, que sofre uma transformação contínua. A cada passo, o esquema é diferente do anterior, porém, conserva uma grande semelhança. No caso da evolução de apenas duas estruturas, o grau de semelhança é ainda maior.

Por outro lado, ante esses gráficos parece difícil não lembrar dos interesses que o próprio Ligeti manifestava ter tanto em outras áreas da arte como na ciência. O trabalho de artistas como Maurits Cornelis Escher (1898-1972), Paul Klee (1879-1940), ou inclusive Piet Mondrian (1872-1944) remete, imediatamente, às mesmas características observadas nas figuras. Entre as questões mais importantes encontramos: 1) o trabalho com a ilusão gerada a partir da transformação gradual de uma imagem em outra; 2) imagens contínuas formadas por pequenos movimentos que produzem, além do número elevado de elementos, a sensação de algo estático; e 3) ínfimos desvios operados em figuras geométricas que procuram gerar minúsculas flutuações. Da mesma forma, o comportamento dos fractais, estudado pela geometria fractal, traz a importância da repetição de um mesmo padrão em diferente número e escala. Em outras palavras, a ideia de autossimilaridade (não necessariamente exata, mas estatística, aproximada) pode ser associada tanto aos fractais quanto às evoluções rítmicas de estruturas contíguas presentes na música de Ligeti.

As evoluções rítmicas mostradas nas Figuras 5 e 6, por estarem formadas por um crescimento progressivo, também podem ser comparadas com a tradicional técnica do *accelerando*. Examinemos este aspecto com mais detalhe. Como é sabido, *accelerando* e *ritardando* são termos italianos com sentidos opostos utilizados em música para designar mudanças progressivas do tempo. Enquanto o primeiro indica a passagem de um andamento mais lento para outro mais rápido, o segundo determina o percurso contrário, do mais rápido para o mais lento. Na música de

Ligeti, a evolução das próprias estruturas rítmicas constitui o reflexo das ações de *accelerare* e de *ritardare* o tempo. Esse fato denota a procura por uma escrita muito precisa que se aproxima consideravelmente de uma variação literalmente contínua do tempo.

A rigor, devemos considerar que, na música de Ligeti, os *accelerandi* ou *ritardandi* são produto da superposição complexa de acelerações ou desacelerações do pulso, e não da variação temporal de um elemento só. Na Figura 6, por exemplo, se pensarmos na evolução de quatro vozes, podemos concluir que se trata de uma imitação, ou mais especificamente falando, de um cânone de *tempi*. Podemos interpretar esse processo como imitação de *tempi* pois, na verdade, o que se imita é uma pulsação, isto é, uma certa quantidade de ataques com idêntica duração. Trata-se de fenômenos periódicos onde a ideia de ritmo se funde com a de pulso. Todas as vozes fazem o mesmo percurso partindo da divisão em 2 e chegando, gradualmente, à divisão em 16, porém, todas estão defasadas. Enquanto uma voz faz a divisão em 2, a outra faz a divisão em 3, a outra em 4 e a outra em 5. Logo depois, a sequência avança um passo até 3-4-5-6, e assim por diante. Todas as vozes realizam a mesma escala de *tempi*. No entanto, por causa da defasagem, o tempo resultante é produto da superposição de *tempi* que estiver operando a cada momento. Este fato constitui uma diferença radical com o uso do *accelerando* na música tonal do século XIX, por exemplo, onde não existe a intenção de superpor diversos *tempi* e, em consequência, não há evoluções do tempo paralelas e diferentes. As explorações sobre o tempo não possuem, ainda, o grau de contundência que encontramos, posteriormente, nas pesquisas levadas adiante por compositores como Charles Ives (1874-1954), Conlon Nancarrow (1912-1997), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), ou o próprio Ligeti.

Gradação rítmica na música micropolifônica de Ligeti

Na música de Ligeti, especialmente a dos anos sessenta e parte dos setenta, a construção rítmica é fundada na ideia de gradação. Os *accelerandi* e *ritardandi* analisados anteriormente não são mais do que duas gradações com direções opostas; uma ascendente e outra descendente. O modo como Ligeti trabalha a superposição de *tempi* é baseado na gradação. Nas defasagens já observadas, o compositor transpõe a mesma série de pulsações do plano horizontal para o vertical. Em outras palavras, a mesma gradação é estrutural tanto no sucessivo quanto

no simultâneo. Observando a Figura 7 notamos que os ritmos que formam o plano horizontal são, aos poucos, transferidos para o plano vertical. A sequência 2, 3, 4, 5, n é transposta para as superposições 2-3-4-5-6, 3-4-5-6-7, 4-5-6-7-8 etc.

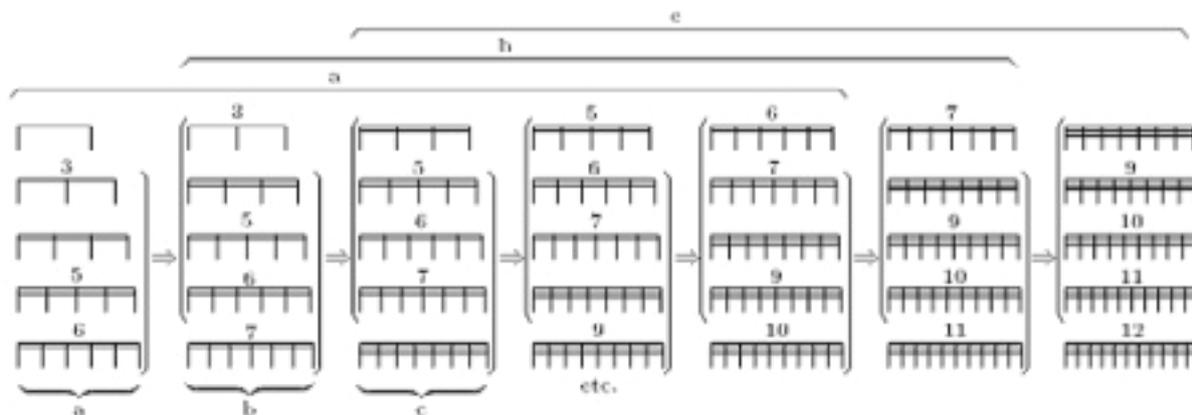


Figura 7. Gradações horizontais e verticais. Processo de concatenação das estruturas rítmicas.

O exemplo da Figura 7 traz outro aspecto relevante no que diz respeito à gradação: a relação do conhecido com o novo. Em todo processo gradual existe uma rigorosa administração da novidade. Deve haver sempre um forte sentido econômico que regule o processo. A transferência de elementos entre as duas dimensões, horizontal e vertical, e a decorrente unidade de planos, não é mais do que a consequência da repetição, da reutilização de estruturas. Tomando o caso anterior, podemos afirmar que em cada passo da sequência temos apenas um elemento novo. Isto é, das cinco estruturas superpostas (2-3-4-5-6), no passo seguinte, quatro se repetem (3-4-5-6) e só uma constitui a novidade (7). O discurso é estruturado com base na concatenação dos membros. Veja-se: A-B-C-D-**E**, B-C-D-E-**F**, C-D-E-F-**G**, D-E-F-G-**H** etc.

Os processos rítmicos, em Ligeti, aparecem sempre graduados. A obstinada presença dos graus contíguos da escala de ritmos constitui uma prova cabal disso. Neste tipo de procedimento composicional utilizado por Ligeti, a escala não é apenas um elemento de referência para a construção; ela se confunde com a própria forma do processo. Neste sentido, podemos afirmar que o elemento em si não tem importância, pois é no processo onde o elemento adquire valor. Em consequência, a estrutura do processo é de extrema relevância, e a relação por proximidade constitui um pilar fundamental. No sentido mais estrito, cada nova subdivisão aparece em relação de proximidade com qualquer outra contígua. Isso equivale a dizer

que tomando, por exemplo, uma quintina de colcheias, encontraremos junto a ela estruturas tais como quatro colcheias, ou uma sextina de colcheias considerando tanto o plano horizontal quanto o vertical.

O campo do ritmo, como o das alturas, é um âmbito passível de ser estritamente graduado. O parâmetro duração permite estabelecer uma escala precisa de ritmos (a Figura 7 constitui uma prova disso). Pelo seu caráter unidimensional – diferentemente do timbre, por exemplo, que tem várias dimensões –, a duração pode ser medida com exatidão. Podemos estabelecer um percurso, onde se aumente ou diminua gradualmente o número ou duração dos ataques, tendo, dessa maneira, um certo controle do processo. A escrita adotada por Ligeti estabelece passos definidos, claramente delimitados. A exatidão tenta evitar interpretações que possam quebrar o processo de gradação imaginado pelo compositor. O resultado sonoro sempre é uma aproximação. No entanto, quanto menos imprecisa a escrita for, maior a possibilidade de proximidade entre o imaginado pelo criador e o executado pelo intérprete. Neste sentido, a “hiperprecisão” seguida por Ligeti tenta evitar o aspecto aleatório, distanciando-se de toda forma aberta. Trata-se de uma espécie de controle estatístico do resultado sonoro. Em entrevista a Michel, ao se referir à notação utilizada no seu *Segundo Quarteto de Cordas* (1968), o compositor se posiciona claramente diante desta questão: “Eu quero que se faça o que eu imaginei. Eu utilizo mesmo para isso uma ‘hiperprecisão’ na notação” (Ligeti; Michel, 1995, p. 199)¹⁴.

A ideia de gradação traz a importância da diferença de grau, e não de natureza entre os elementos. Vejamos esta questão. Uma gradação é um processo contínuo onde existe uma distância mínima entre os termos sucessivos da série. Não há ruptura nem corte. A forma é homogênea e não dialética. Portanto, o que está em jogo é a própria diferença, o grau de variação entre os componentes. No caso das estruturas rítmicas comentadas anteriormente, esta questão fica evidente ao

¹⁴ No original: “Je veux que l’on fasse ce que j’ai imaginé. J’utilise même pour cela une ‘surprécision’ dans la notation” (Ligeti; Michel, 1995, p. 199). Aqui é importante lembrar que a preocupação de Ligeti pela precisão ou por uma forma musical fechada não impede que encontremos na sua música processos rítmicos escritos de forma menos precisa. Neste sentido, podemos lembrar das figuras rítmicas rápidas não mensuradas que aparecem na peça 6 de *Dez peças para quinteto de sopros* (1968), no segundo movimento do *Concerto para Violoncelo* (1966) e no *Concerto de Câmara* (1969-70). A notação gráfica utilizada na peça para órgão, *Volumina* (1961-62), constitui outro exemplo da ausência de precisão na duração dos eventos.

observarmos o modo como é conduzido o processo de conexão entre as pulsações a partir da adição ou subtração gradual de ataques. Nesses casos, evita-se a forma gerada por oposição ou justaposição de elementos e prioriza-se a passagem gradual. O cânone, sobretudo na maneira como é utilizado por Ligeti, constitui uma efetiva técnica de construção gradual. O compositor imita sempre as mesmas estruturas e as coloca levemente defasadas umas das outras. Dessa maneira, o cânone permite um controle bem estrito sobre o processo e uma forte unidade entre os planos. Voltando a observar a Figura 6, notamos que esta técnica consegue graduar o processo de forma precisa. A regularidade da divisão em 2 feita pelas quatro vozes é perturbada, gradualmente, ao iniciar o processo de superposição de outras divisões contíguas (3, 4 e 5). A irregularidade (o *brouillage*) se instaura, e a partir desse momento os passos da sequência apresentam uma variação de grau inclusive menor do que a do começo, na passagem do periódico para o não periódico.

Considerações finais

A utilização de uma mesma ferramenta composicional em âmbitos diferentes traz, evidentemente, diferentes resultados estéticos. Mas, as diferenças existem também dentro de cada arte, cada artista, cada obra e, ainda, numa mesma obra, se considerarmos a maneira como cada pessoa processa cada experiência estética. Pensando nos assuntos tratados neste artigo, podemos, por exemplo, observar a grande diferença entre o universo de Allan Poe e o de György Ligeti.

A gradação permite a Poe conduzir uma trama que revela, pouco a pouco, seus segredos. No caso de seus contos policiais, temos, frequentemente, a sensação de estar diante de um jogo de baralho, no qual são gradualmente eliminadas as cartas até ficar com uma só; é justamente nesse instante que temos a sensação de ter compreendido a trama (descobrimos, por exemplo, o verdadeiro autor de um crime relatado desde o começo do conto). Neste caso, o escritor não só procura graduar os efeitos que o relato produz no leitor, como também chegar num ponto de clímax no qual a tensão é resolvida.

No caso de Ligeti, a relação entre clímax e gradação é outra. Neste caso, a gradação submerge frequentemente os processos musicais num estatismo que elimina ou ao menos suaviza a sensação de clímax. Se em algumas de suas obras é possível ouvir processos de intensificação do discurso que podem ser entendidos como momentos climáticos, em outras é praticamente impossível fazer esta ligação,

embora olhando a partitura sejamos levados a uma conclusão desse tipo (compare-se, por exemplo, o terceiro movimento do *Segundo Quarteto de Cordas*, ou a peça 8 de *Dez peças para quinteto de sopros, com Atmosphères*). A busca por uma música estática, na qual os processos de evolução são muito lentos, leva o compositor a enfatizar mais o próprio processo do que os pontos de chegada ou de resolução da tensão.

Finalmente, no que diz respeito à gradação, além das diferenças entre as artes e as poéticas de cada artista, é possível apontar alguns elementos em comum.

Num processo de gradação há sempre uma certa dosagem da informação. O processo deve ser gradual, e isso significa que deve haver certo critério de economia, onde cada elemento é “pesado”, quantificado. A ordem (crescente, decrescente) é de fundamental importância. (Os graus de complexidade destes processos podem ser dos mais diversos. Por exemplo, muitos contos infantis são construídos a partir da gradação. Várias obras de Escher, Klee, Ligeti ou François-Bernard Mâche são modelos de uma gradação de grande elaboração e sutileza.) A continuidade, a unidade, a homogeneidade e o encadeamento dos membros são outras das fortes características dos processos de gradação mostrados neste artigo. Lembremos, por exemplo: 1) do tom da tristeza e do refrão que dão unidade e homogeneidade ao poema de Poe; 2) dos processos graduais (e contínuos) mostrados nas Figuras 2, 3 e 4; 3) dos encadeamentos rítmicos presentes na música de Ligeti (Figura 7).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999. Prefácio, p. 9-16.

CORTÁZAR, Julio. El poeta, el narrador y el crítico. In: POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Madri: Alianza Editorial, 1973. Notas, p. 13-61.

DUBOIS, Jean. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2011.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

LIGETI, György; MICHEL, Pierre. Entretien avec György Ligeti In: MICHEL, Pierre. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995. p. 149-202.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. *Graham's Magazine*, v. XXVIII, n. 4, p. 163-167, 1846.

TODOROV, Tzvetan. Les limites d'Edgar Poe. In: *Les genres du discours*. Paris: Éditions du seuil, 1978. p. 161-171.

VITALE, Claudio. *A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta*. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VITALE, Claudio. "Dez peças para quinteto de sopros" de György Ligeti: a gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical. 2008. 94 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WONG, Wucius. *Principles of Two-Dimensional Design*. Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1972.