

A natureza livre de Mario Ficarelli: uma análise da obra *Maktub II* (1972) para violino e piano¹

Ana Letícia Zomer

Universidade de São Paulo, São Paulo - SP

Adriana Lopes Moreira

Universidade de São Paulo, São Paulo - SP

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da obra *Maktub II* (1972) para violino e piano de Mario Ficarelli, considerado um dos compositores brasileiros mais relevantes de sua época. A série *Maktub* contém três peças, compostas durante a década de 1970. Apoiadas pelos trabalhos teóricos de Joseph Straus (2013) e Michael Friedmann (1987), empregamos recursos analíticos voltados a obras pós-tonais. Observamos que a aparentemente despretensiosa *Maktub II* é formada por sutis desdobramentos de uma única ideia principal, os quais vão sendo gradativamente imbuídos de grande sofisticação ao associarem técnicas de permutação, substituição, adição e rarefação a processos de indeterminação característicos da forma aberta.

Palavras-chave: Violino e piano. Análise musical. Indeterminação. Mario Ficarelli. *Maktub*.

The free nature of the Brazilian composer Mario Ficarelli: a musical analysis of *Maktub II* (1972) for violin and piano

Abstract: This work presents a musical analysis of *Maktub II* (1972) for violin and piano by Mario Ficarelli, considered one of the most relevant Brazilian composers of his time. The *Maktub* series comprise three pieces composed during the 1970s. For this analysis, we use analytical resources for post-tonal works proposed by Joseph Straus (2013) and Michael Friedmann (1987). We observed that the apparently unpretentious *Maktub II* is formed by subtle unfoldings of a single main idea which are gradually imbued with great sophistication by associating permutation, substitution, addition, and rarefaction techniques with the indeterminate processes characteristic of the open form.

Keywords: Violin and Piano. Musical Analysis. Indeterminacy. Mario Ficarelli. *Maktub*.

¹ O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa de doutorado ainda em andamento, intitulada *Acaso e indeterminação na música brasileira: uma análise do repertório violinístico após 1950*, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), em interlocução com o Grupo de Pesquisa TRAMA (USP, CNPq).

Considerado um dos compositores brasileiros mais relevantes de sua época (ARILHO, 2014: 7), Mario Ficarelli (São Paulo, 1935-2014)² despontou como compositor em meio à efervescência do Brasil das décadas de 1950/1960, quando duas correntes composicionais antagônicas polarizavam a cena musical no país. No âmago da divergência estavam Camargo Guarnieri, defendendo o nacionalismo, e “o músico de múltipla atividade” Hans-Joachim Koellreutter (PASCOAL, 2012: 192), procurando legitimar o serialismo. Contudo, nos tempos das polêmicas “cartas abertas”, Ficarelli permaneceu fiel a si mesmo: “Eu tinha a possibilidade de estudar tanto com Koellreutter quanto com Guarnieri, mas não quis estudar com nenhum dos dois porque ambos direcionavam estilisticamente” (FICARELLI, 2001: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 146). Assim surgia um compositor de postura livre, impulsionado principalmente pela premissa de ser “extremamente honesto consigo mesmo e com a própria música” (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 82). No prefácio da publicação que traz análises de *Transfigurationis* e *Ensaio-79*, o compositor observa:

Nunca procurei artificialmente a minha linguagem; sempre tive a maior preocupação em falar livremente e por isso não pertenço nem nunca pertenci a grupos ou correntes. Vejo sempre com desconfiança qualquer coisa do tipo porque me aparecem como cerceamento à minha natureza livre (FICARELLI, 1982: 13).

Composta em 1972, em meio aos reflexos do movimento Música Nova em São Paulo, a obra *Maktub II* não deixa de dialogar com os recursos composicionais decorrentes deste ambiente. Contudo, o faz sem se render a complexidades não condizentes com desdobramentos tradicionalmente suscitados pelo material da própria obra, como é o caso das variações em desenvolvimento de um motivo ressignificado como conjunto, presentes em *Maktub II* e variados através de processos simétricos e digressões – como permutações, inserções e substituições.

Mario Ficarelli adquiriu boa parte dos seus conhecimentos composicionais por meio do estudo de partituras de compositores canônicos:

Eu ainda não tinha nenhum orientador de composição [...]. Então, quando muitas vezes me perguntam: quem foram os seus grandes mestres? Eu respondo: foram e continuam sendo Beethoven, Wagner, Bach, Vivaldi, Shostakovich, Stravinsky. Foram eles que me deram a grande base, a música coerente, a música com lógica (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* RYDLEWSKY, 2007: 156).

Em 1969, o compositor decidiu estudar com Olivier Toni (1926-2017), e “a sensibilidade do mestre em não interferir, e sim orientar, preservou e incentivou uma das características mais importantes de seu discípulo: a liberdade” (RYDLEWSKI, 2007: 10). Ainda que breves, os meses com Toni foram de grande estima para o compositor. Este reconhecimento é expresso em muitas de suas falas: “Ele foi um orientador. Foi aquele que disse: ‘vai por aqui... isso está bom... prossegue!’ [...] Ele nunca disse ‘faz assim, faz assado’. Quer dizer, ele não conduzia e

² Mario Ficarelli foi membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1975) e da Academia Brasileira de Música (1994). Ganhou vários prêmios em concursos de composição no Brasil e no exterior (Alemanha e França). Teve intensa atuação pedagógica, com destaque aos trabalhos no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (1974-1976), na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP, 1981-2005), e como compositor visitante no Arizona State University (ASU, 2001). Seu nome é verbete no *International Who's Who in Music* (1980); contudo, são impropriedades as recorrentes menções a um verbete no *Grove Dictionary of Music and Musicians*.

era isso que me dava liberdade. [...] Então, a importância do Olivier Toni foi muito grande” (FICARELLI, 2012: min. 59).

Na produção de Mario Ficarella como um todo, pode-se observar que o compositor não abre mão das estratégias composicionais consagradas, procurando aliá-las a estímulos de seu tempo. Mesmo quando os novos estímulos dizem respeito à expansão de parâmetros muito caros ao repertório tradicional – como é o caso da forma musical, aberta em *Maktub II* –, a abordagem de Ficarella não deixa de se alicerçar em bases consagradas.

O fazer composicional de Mario Ficarella será compreendido neste trabalho à luz de suas reflexões³. Na busca por um procedimento composicional fundamentado no “aspecto intuitivo e apoiado [...] no conhecimento técnico” (FICARELLI, 1995: 28), o compositor compunha se imaginando sentado na plateia de um teatro⁴. Quando questionado sobre suas principais influências, relativizou sua postura de compositor autônomo, já que a vivência em sociedade pressupõe interlocuções: “Certa vez, lá em Zurique, num encontro com o público e tal, as pessoas perguntaram quais as influências que eu constatava na minha música. Eu falei: ‘bom, é como se estiver chovendo. Eu vou botar a capa, galocha, guarda-chuva, mas vai ter muito pingo que vai pegar em mim’” (FICARELLI, 2006: min. 3).

Essa preocupação de Ficarella adquire uma leitura ainda mais voltada à sensorialidade quando o próprio compositor configura o seu processo composicional em duas fases distintas, o “trabalhar com o inconsciente” e a “lapidação”:

Como explicar a marcha ou o curso de criação do meu inconsciente? Como explicar conscientemente o que foi produzido pelo inconsciente? Fica-se sempre condenado a permanecer na periferia da questão, do palpável, trazendo à tona ou demonstrando apenas aquilo que qualquer um, com razoáveis conhecimentos técnicos e com um pouco de esforço, pode fazer através de uma partitura (FICARELLI, 1994: 214).

Eu parto de um princípio, eu tenho a compreensão de que não estamos sós. Não sei se é um pensamento espiritualista, mas acho que nós temos de estar sempre ligados ao cosmo. Sei que existe o consciente e o inconsciente, então, se[,] quando vou iniciar a composição de uma obra[,] eu usar apenas o consciente, eu não vou conseguir coisa nenhuma – ou melhor, eu acho que consigo, porque conheço a técnica. Mas, fica apenas a técnica. Então, eu tenho que me dispor plenamente, me libertar das coisas materiais em volta e me concentrar de tal maneira que eu deixe o inconsciente fluir. Quer dizer, eu chamo isso de trabalhar com o inconsciente. Apenas depois que a música está feita, eu uso o recurso do consciente – ou seja, os conhecimentos técnicos, muito bem aplicados para ver se está tudo no lugar, [e] a isso eu chamo de lapidação (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* RYDLEWSKI, 2007: 160).

³ Tendo em vista ser ainda uma biografia em construção no ambiente da musicologia brasileira, dedicamos parte desta ampla seção inicial à transcrição de sete trechos com entrevistas concedidas pelo compositor Mario Ficarella (cf. Referências).

⁴ “Olha, eu acho que eu tenho que escrever aquela música como se eu estivesse num teatro, sentado no principal lugar, o mais central, o melhor, e ter uma música que soa no meu cérebro. É aquela música que eu acho que é aquela que eu devo registrar. Aí entra a questão que eu sempre faço referência, que é a honestidade na composição. Eu não posso escrever música para agradar esse ou aquele ou agradar grupo. Eu tenho que escrever a música o mais sinceramente possível e sem esperar retorno, porque, se eu quiser retorno, eu tenho que tomar outras atitudes e que conflitam com o meu pensamento” (FICARELLI, 2006: min. 18).

O “trabalhar com o inconsciente”, processo composicional inicial, é a fase geradora das principais ideias⁵, o momento em que a obra é concebida internamente, sem recursos externos: “[...] trata-se de criar na mente a obra inteira, sem qualquer som determinado. Quando essa maturação tiver sido concluída, aí sim serão escolhidos os materiais temáticos, porquanto as dimensões já terão sido estabelecidas” (FICARELLI, 1995: 29). Por sua vez, a “lapidação” consiste em um processo consciente, em que o compositor busca o desenvolvimento, aprimoramento e refinamento da ideia inicial, concebida na fase anterior, através de uma técnica adequada à sua construção. Sobre o seu processo composicional, Ficarelli comenta: “Pode parecer pretensão: primeiro, a música está na imaginação; quando vai ao vivo, me surpreende em muita coisa. É curioso, mas me surpreende positivamente. Dá mais do que eu esperava. Pelo menos nos últimos vinte anos tem sido assim [...]” (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* DONADIO, 2008: 56).

A trajetória composicional de Ficarelli é segmentada pelo próprio compositor em três períodos. O primeiro, caracterizado pelo uso do dodecafonismo, compreende os anos de 1969 a 1972. Para o compositor, “foi um período curto, mas que valeu como experiência para eu encontrar a minha maneira de fazer música” (FICARELLI, 2011: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 146). Dessa fase, o compositor destaca as obras *Ensaio – 72* (1972, para *mezzo soprano*, pratos e contrabaixo) e *Zyklus I* (1973, para quarteto de cordas). Em *Maktub II*, o uso de um único conjunto, fartamente variado, remete aos estudos sobre a primeira fase do serialismo, identificado com obras como *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg.

O segundo (1973-1979) é caracterizado pela livre utilização de recursos composicionais. Ficarelli (2011: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 148) é mais específico: esse período é marcado por um “atonal[ismo] livre, com elementos agregados do dodecafonismo, [...] um período tonal bastante ampliado, sem preocupações de manter uma tonalidade”. As obras *Zyklus II* (1976, para orquestra sinfônica) e *Ensaio – 79* (1979, para piano e quatro percussionistas) foram consideradas representativas pelo compositor.

O terceiro e último período é marcado pela compreensão de sua maturidade: “Nesse período eu me encontrei mais livre, independente, despreocupado em seguir por aqui ou por ali. À medida que você vai ganhando maturidade e respeitabilidade, você se tem mais confiante. [...] passei a me entender como compositor realmente” (FICARELLI, 2011: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 149). Aqui, o compositor destaca a obra *Interlúdio* (1980, para trompa e piano): “Esse nome foi bastante significativo: uma parte de minha produção ficava para trás e outra estava à minha frente. Assim pensei, era um momento de alçar outros voos” (FICARELLI, 2011: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 149).

Na entrevista para o Museu da Imagem e do Som, Ficarelli comenta sobre a sua terceira fase e as aspirações que o acompanhavam como compositor:

O *Interlúdio* seria, assim, o entremeio. Ele é de 80, então [há] o antes e o depois do *Interlúdio*. Agora, eu acho que essa parte posterior ao *Interlúdio*, de um certo modo, eu gosto mais. Não que eu desgoste dos anteriores, porque eu acho que é mais ou menos como a gente passa uma vida, que amou muitas e só a última que é legal. As outras... não. E todos aqueles

⁵ Em uma de suas falas, Ficarelli faz referência ao pensamento *noures*, *captar as noures* de Pietro Ubaldi (filósofo e pensador espiritualista italiano): “[...] os pensamentos estão no universo e se trata de o criador, principalmente na música, que é [a] mais instintiva das artes, captar, entrar em sintonia e agarrar! No passado chamavam [isso] de inspiração, que é uma maneira poética de chamar, mas na verdade é entrar em sintonia com certos planos onde você capta ‘o pensamento’. É uma coisa um pouco complexa, mas que no fim dá nisso” (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* RYDLEWSKI, 2007: 191).

momentos de amor com cada uma? É uma coisa preciosa e [isso] jamais pode ser renegado. [...] O que veio depois de 80, assim, eu acho que está mais perto do que aquilo que eu quero chegar. Porque eu ainda não consegui [...] chegar, assim, numa plenitude de liberdade. Essa que eu almejo (FICARELLI, 1990b: min. 18).

Ainda que o compositor considerasse apenas como exercícios, é interessante destacar algumas questões vinculadas às obras compostas ao longo dos anos que antecederam as orientações com Olivier Toni. O compositor lembra que as composições realizadas durante esse período possuíam certa semelhança com obras de Rachmaninoff⁶.

Voltando a 1967/1968, observamos que, durante estes dois anos, Ficarelli se debruçou sobre *A Sagração da Primavera* (1913) de Stravinsky. Esse estudo o influenciou fortemente durante toda a sua trajetória como compositor, principalmente quanto a elementos do aspecto rítmico: “Eu acho que o ritmo é o caule da árvore, da planta[,] sei lá. Sem o caule[,] nem uma folha se sustenta, nem um galho se sustenta, porque precisa. O caule é fundamental, e eu vejo o ritmo como esse elemento muito importante [...]” (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* RYDLEWSKI, 2007: 165). Fartamente presentes na análise de Messiaen sobre *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, os valores adicionados presentes na rítmica de *Maktub II* remetem a esta experiência.

Uma importante curiosidade, datada ainda de 1968, decorre da composição das *Nove peças breves* para piano. Essa obra foi a primeira a ser realizada sem qualquer instrumento de apoio à tarefa composicional, marcando o momento em que o compositor passou a confiar em seu “ouvido interno”:

Foi, assim, uma espécie de atestado de valor para mim mesmo [...]. Porque, [com] esse trabalho, parece que eu consegui fazer uma síntese da experiência anterior. [...] Antes, até ele, eu escrevia ao piano [...]. Isso era uma coisa extremamente lenta, [...] porque [eu] fica[va] muito dependente do instrumento. Nesse período de 68, eu tinha uma atividade que não me deixava, eu não podia estar com o instrumento perto, mas também não precisava ficar ocupado o tempo todo [...], então eu levava o papel, sempre levava o papel de música, mas não me aventurava. Um belo dia, pensei em fazer um negocinho e foi indo, foi indo e fiz uma peça inteira em duas horas. Eu fiz uma peça para piano, inteira. Quando cheguei em casa: “deixa eu ver se isso aqui está soando aquilo que eu pensei”. E estava! [...] Que fantástico! Levei o papel no dia seguinte, mandei ver e a coisa acontecia. Quer dizer, eu estava sendo capaz de usar meu ouvido interno. [...] E foram as *Nove Peças Breves* (FICARELLI, 1990a: min. 57).

“Situando-se numa postura de equilíbrio entre a renovação e a tradição” (NEVES, 2008: 298), Mario Ficarelli escreveu mais de 150 obras. Em seu catálogo⁷, encontramos composições, orquestrações, arranjos e transcrições, obras camerísticas e sinfônicas para diversos instrumentos e vozes.

⁶ “O que eu escrevia, era muito... até um certo período, até 67, por aí, era uma coisa que lembrava, um pouco, Rachmaninoff [...]. Eu não buscava semelhança, mas eu fazia e gostava. Só que não me dava muita consciência de que tinha esse paralelo forte” (FICARELLI, 1990a: min. 45).

⁷ Encontramos dois catálogos, elaborados por Peixoto (2018) e Ferreira (1976).

Podemos identificar aspectos comuns entre Ficarelli e a pós-modernidade. Rydlewski (2007: 144) pontua elementos que corroboram com esta identidade: (1) a preocupação com uma música que possa ser “experimentada completamente pelo ouvinte”, considerando os limites em relação à capacidade de compreensão; (2) a diversificação de procedimentos técnicos de diferentes estilos e períodos; (3) a afirmação da honestidade consigo mesmo, como premissa de expressão individual; e (4) o uso estendido da tonalidade como um processo harmônico de “aproximação tonal”. Ainda que Rydlewski enumere as características de afinidade pós-modernista à música de Ficarelli, o autor comenta que “não podemos fazer qualquer afirmação no sentido de haver elementos suficientes que possam qualificá-la como tal. Pelos mesmos motivos, também não há como negar que não possa haver” (RYDLEWSKI, 2007: 144).

De acordo com Salles (2005: 58), “o pós-modernismo seria, grosso modo, uma ruptura com o paradigma modernista, centrado sobre a evolução, o progresso e a hegemonia cultural europeia”. O conceito de pós-modernidade envolve ainda hoje extensa discussão, não havendo ainda uma identificação do conceito com um estilo musical, o que leva Salles a refutar qualquer ideia de uma “listagem de ‘técnicas composicionais pós-modernas’ ou de ‘compositores pós-modernos’”. O pós-modernismo abre uma “possibilidade de convivência entre estilos considerados excludentes entre si e a desconsideração de uma postura hierárquica entre estilos” (SALLES, 2005: 59). Sendo assim, reconhecemos ser possível caracterizar *Maktub II* de Mario Ficarelli como obra pós-modernista, tendo em vista o contexto geral no qual o compositor estava inserido, em que dicotomias como o antigo e o moderno, o folclórico e o urbano, o nacional e o universal conviviam e convergiam, resultando em elementos híbridos de tradição e de vanguarda.

Ao ser questionado sobre viver na pós-modernidade, Ficarelli expressa:

É bom[,] sim [viver como pós-moderno]. Incomodava-me muito, por volta de 68, quando comecei a compor, a pressão que havia, de um lado o nacionalismo, e de outro, as tais vanguardas. Pensava que a única coisa que existia era a liberdade plena para alguém escrever o que quisesse. Não entendia o policiamento. Felizmente isso acabou. Hoje o compositor tem diante de si uma imensa quantidade de recursos. Mais uma vez invoco a responsabilidade: o que fazer diante de toda essa liberdade? Acredito que o compositor inteligente saberá escolher quais as ferramentas que melhor irão servir às suas propostas. Será como[,] para um escritor[,] escolher se vai escrever um romance, um poema, uma crônica, ou apenas um pensamento. Que vocabulário vai usar, simples ou sofisticado? Será detalhista ou sintético? É preciso antes de mais nada que ele saiba, no seu mais íntimo, se realmente tem alguma coisa para dizer. Sinto-me bastante à vontade neste tempo pós-moderno – escrevo a música que sinto dentro de mim, aliás, como sempre procedi (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 70).

***Maktub* (“Estava escrito”)**

Em *Maktub II*, Ficarelli optou por ampliar sua paleta de recursos. Porém, manteve sua premissa: “não exceder, a ponto de tornar-me totalmente incompreendido ou que os meus ouvintes não consigam me ouvir. Eu escrevo música para as pessoas e é isso que é a minha finalidade” (FICARELLI, [2010?]: min. 3). Em sua produção, encontramos seis obras

para duos com violino, quais sejam: *Maktub II* (1972) e *Constantia* (2003), para violino e piano; *Canzona* (1978), *Cristal 213* (1984) e *Invenção* (2012), para violino e violoncelo; e *Seis Duetos* (1976) para dois violinos.

Maktub (do árabe, "estava escrito") é o título de uma série de três obras compostas durante a década de 1970: *Maktub I* (1972) para piano, *Maktub II* (1972) para violino e piano, e *Maktub III* (1978) para dois pianos ou para piano a quatro mãos. De acordo com o próprio compositor, "*Maktub I e II* têm características de resignação[,] enquanto *Maktub III* pretende alterar 'o que estava escrito'" (FICARELLI, 1978: 1)⁸.

Embora a obra *Maktub II* possua notação tradicional, destacamos a ausência de barras de compasso, o uso pouco comum dos acidentes na armadura de clave⁹ e a inscrição de instruções aos intérpretes em uma bula que antecede a partitura impressa. A obra se aproxima do que denominamos forma aberta, ou seja, caracteriza-se por não fixar a sua estrutura formal de uma única maneira, transferindo aos intérpretes ações que os permitem determinar a sua configuração. Dessa forma, consideramos que, devido às qualidades atribuídas a cada um dos períodos composicionais de Ficarella, *Maktub II* se insere em um estágio de transição entre o primeiro e o segundo período. Para Zandonade (2011: 71), nessa época "as preocupações dodecafônicas [foram] cedendo lugar à escolha plural das técnicas composicionais". O compositor comenta:

No segundo Festival da Guanabara [1970], conheci muitas partituras com gráficos, com escrita diferente. Curiosamente, quando voltei, escrevi uma peça inteira assim e, todo entusiasmado, levei para o Toni ver. Eu não estudava mais com ele, mas durante alguns anos levava para ele ver minhas obras prontas. Ele olhou, virou e revirou as páginas e disse: O que você vai escrever depois? Achei a pergunta tão estranha! E ele: Você já pôs tudo aqui. Aí me dei conta do abuso: eu fiz pintura a óleo, escultura em barro, em cerâmica, aplicações, trabalhei com tecido, fiz tudo num quadro só; não sobrava nada para depois! Foi uma grande aula essa observação! (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* DONADIO, 2008: 52).

Quando indagado sobre o pensamento pós-tonal, Ficarella discute:

O que eu vejo é que tanta coisa foi feita até o fim do século XIX e início do XX, que se chegou à conclusão que era muito difícil se libertar das influências de Wagner e dos mais antigos. Houve uma tentativa chamada de ruptura com o passado.

Essa "ruptura com o passado" é coisa de garoto, não é? "– O meu pai fala assim ou assado... Eu não quero nem saber, eu quero é ser moderno!" É uma certa rebeldia, coisas da adolescência.

Penso então que, de certo modo, alguns enveredaram por aí. Eram Schoenberg e seus alunos, principalmente. Hindemith foi um dos que rompeu com o

⁸ Dito isso, Ficarella esclarece a nossa curiosidade sobre a grande similaridade encontrada nas obras *Maktub I* e *Maktub II* e o distanciamento em relação à *Maktub III*. As duas primeiras obras da série se diferenciam apenas pela mudança na configuração instrumental, na armadura de clave e na livre combinação na execução das figuras de notas do ostinato. Encontramos gravações da interpretação de Eudóxia de Barros e Edith Kielgast da obra *Maktub III*, disponível no álbum *Música e Músicos de São Paulo: piano a 4 mãos* (1978).

⁹ Conjecturamos que o uso pouco comum da armadura de clave em *Maktub II*, com apenas dois bemóis, Si₁ e Dó₁, é apenas de ordem prática, uma vez que o compositor explora justamente as notas Lá-Si₁-Dó₁.

mestre. Ele tinha uma concepção mais universalista, se relacionava com movimentos trabalhistas e a tradição. Ao escrever a música que tinha em mente, se tornou o grande Paul Hindemith, sendo assim expurgado. Nessa onda, mais tarde, os “meninos rebeldes” começaram a fazer coisas que causavam repercussão na mídia. “- Opa, aí pode estar a oportunidade de me tornar famoso”. Pode parecer uma visão simplista, mas vejo assim: como uma maneira de ganhar fama, fazendo coisas exóticas, que escandalizassem para dar resultados na mídia.

Entretanto, muitos compositores se mantiveram no caminho regular, conscientes da sua função. Esses prosseguiram, inúmeros. Atentos a tudo isso e, eventualmente, até mesmo usando uma ou outra de suas experiências. As experiências que o compositor deve fazer, ele as deve fazer em sua casa, não em público (FICARELLI, 2011: n.p. *apud* ZANDONADE, 2011: 152).

Sobre a música dos integrantes do grupo Música Nova, o compositor relembra:

Eu tinha no meu íntimo certas restrições a respeito da música que faziam. Que eles diziam se chamar música... não sei. Diziam se chamar música, quando em um certo momento de uma peça no teatro, dois músicos das cordas se levantavam e começavam a esgrimir com o arco do instrumento, como se parte da música.

[...] Eu vejo isso, sinceramente, como um desrespeito à própria música. Como espetáculo, ridículo. [...] Talvez em algum momento tenha servido para desmistificar algumas coisas, não sei (FICARELLI, 2005: n.p. *apud* RYDLEWSKI, 2007: 159).

Na análise apresentada a seguir, poderemos observar que, mesmo quando a opção de Ficarella foi a de romper com a linearidade do discurso, manteve seu compromisso com a inteligibilidade musical por parte da audiência:

A importância da arquitetura musical é fundamental para sua sobrevivência, uma vez que toda obra artística estará fadada à falência se não der condições suficientes pelo menos ao ouvinte para o acompanhamento da lógica do pensamento do compositor. Essas condições são básicas nas artes temporais. Dessa maneira[,] o compositor que deixar de lado essa preocupação arquitetural acabaria correndo o risco de perder-se em divagações, tornando-se redundante ou prolixo; ou então, no caso oposto, o sinteticismo poderá provocar no ouvinte uma expectativa que não será resolvida, surgindo, conseqüentemente, uma espécie de decepção (FICARELLI, 1995: 23 *apud* ZANDONADE, 2011: 77).

Análise da obra *Maktub II* (1972) para violino e piano de Mario Ficarella

Maktub II é caracterizada por não fixar a sua estrutura formal de um único modo, transferindo aos intérpretes ações que os permitem determinar a sua configuração de diferentes

maneiras. Essa configuração é composta por nove materiais, nomeados por Ficarella como: um ostinato, sete seções e uma coda.

Conforme as instruções do próprio compositor (FICARELLI, 1972: 1), a apresentação de todas as seções deve ser executada por ambos os instrumentos, “sendo livre a repetição de algumas no todo ou em partes”. A obra deve iniciar-se com o ostinato ao piano (mão esquerda), que se mantém presente durante toda a performance. Após o início do ostinato, ambos os instrumentos devem iniciar a obra tocando a seção 1 (ou “motivo”, como denomina o compositor), não necessariamente ao mesmo tempo. A execução de ambos deverá ser impreterivelmente concomitante apenas na seção 5, a qual deve estar localizada “como ‘média-aritmética’ em relação às outras seções, por conter a única modulação no contexto geral da peça” (FICARELLI, 1972: 1). As demais seções (2, 3, 4, 6 e 7) devem ser dispostas livremente, e as execuções dos dois instrumentistas não devem ser isocrônicas. Por fim, “a dinâmica da Coda será diminuída ao máximo, restando apenas o ‘ostinato-solo’ esmaecendo e limitando-se apenas ao trecho escrito”. Na Coda, a isocronia entre ambos os instrumentos é novamente dispensada.

Embora a bula não mencione a possibilidade de haver silêncio entre as execuções das seções, acreditamos que a performance deva ser contínua, aos moldes de uma forma tradicional com Tema e Variações. Quanto à execução da seção 1, acreditamos que não deva ser imediata ao fim da escrita do primeiro ciclo do ostinato, tendo em vista nossa compreensão de que a execução dos dois instrumentos não deva ser coincidente nessa seção. Ao longo desta análise sugerimos, ainda, indicações dinâmicas com base em configurações estruturais, uma vez que as mesmas estão presentes apenas no ostinato e na coda.

Dessa forma, embora a obra seja simples em sua apresentação visual, a performance de *Maktub II* exige um apurado nível de comunicação e percepção com o outro e sobre o outro, principalmente, no que tange à escolha das seções.

A Tabela 1 propõe facilitar a visualização da estrutura formal de *Maktub II*. As linhas em cinza destacam a disposição dos materiais invariáveis, e as linhas em azul, a seção 5, “média-aritmética” da obra. Dessa forma, se desconsiderarmos as variações das repetições das seções (no todo ou em parte), estamos diante de uma obra com, no mínimo, 10.560 diferentes possibilidades de execução.

OPÇÃO DE EXECUÇÃO 1		OPÇÃO DE EXECUÇÃO 2	
Violino	Piano	Violino	Piano
—	Ostinato	—	Ostinato
Seção 1	Seção 1	Seção 1	Seção 1
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 5	Seção 5	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 5	Seção 5
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*	Seção 2, 3, 4, 6 ou 7*
Coda	Coda	Coda	Coda
—	Ostinato	—	Ostinato

* As opções de execução das seções entre os instrumentos não podem coincidir.

Tab. 1: Estrutura formal de *Maktub II*: as linhas em cinza indicam os materiais invariáveis; em amarelo, as opções de execução das seções; e em azul, as duas opções de “média-aritmética” para a execução da seção 5. A leitura deste exemplo deve ser realizada verticalmente e de cima para baixo.

Tendo discutido a estrutura formal da obra, seguimos à análise individual dos materiais: o ostinato, as sete seções e a coda.

O ostinato é executado exclusivamente pelo pianista (mão esquerda) em *piano* e *staccato*, persistindo até o fim da performance, com andamento ♩: 126. Possui dois padrões, Ré-Mi, [2,3] (01) e Sol-Lá-Mi, [3,7,9] (026), organizados de forma espelhada inexata. Na Fig. 1, nos traçados em vermelho, verificamos o espelhamento de materiais idênticos; em preto há o “espelhamento” de materiais distintos. Para que a execução pelo pianista não fique fragmentada, agrupamentos desses padrões binários e ternários devem ser realizados de acordo com a agógica de cada seção.



Fig. 1: Organização do ostinato: em amarelo, destacamos o material Ré-Mi, [2,3] (01); e, em vermelho, Sol-Lá-Mi, [3,7,9] (026); os traçados em preto representam o espelhamento dos materiais distintos, e, em vermelho, os materiais idênticos. Fonte: Elaborado a partir de Ficarella (1972).

As sete seções devem ser executadas com andamento ♩: 80. A seção 1 (Fig. 2) é a menor delas, traz a ideia musical principal e deve ser a primeira a ser executada por ambos os instrumentos. É interessante mencionar que, em um dos prefácios dessa série com três peças, Ficarella comenta sobre a escolha do título: “O título [*Maktub*] foi sugerido pela ideia de um único motivo que nunca sofre alterações em suas três notas: um tom ascendente e um semitom descendente” (FICARELLI, 1978: 1). Ainda que esse trecho pertença ao prefácio de *Maktub III*, consideramos que sua aclaração também faça referências às demais obras da série, *Maktub I* e *II*. Dessa forma, consideramos nesta análise que o chamado “motivo”, “um tom ascendente e um semitom descendente”, seja o conjunto Lá-Dó-Si, [9,11,10] (012). Esse conjunto germinal de três notas (Fig. 2) será aqui considerado a ideia principal da obra.

No âmbito das alturas, a seção 1 possui, em suas extremidades, uma configuração composicional em espelhamento (10, 9, 11, 10, 9, 10), uma simetria por reflexão (CANELLAS, 2014: 11). Através da “segmentação de contorno”¹⁰ (SEGC) <102101>, observamos uma construção melódica equilibrada, abrangendo “intervalos entre notas” de tom e semitons, in<-1, +2, -1, -1, +1>, e construída em uma região mediana, confortável à execução. A “segmentação de durações” (SEGD) <502314>¹¹ nos mostra que, embora a escrita rítmica denote diversidade, o compositor mantém um certo balanceamento ao incluir as figuras de notas longas nas extremidades e as mais curtas no interior da frase.

Chamam a atenção os valores adicionados (Fig. 2), uma remissão a Messiaen que, respaldado por estudos acerca da música do século XIII no sul da Índia, do cantochão e dos pés métricos gregos, inseria um prolongamento curto ou pausa curta no interior de conhecidos padrões rítmicos ocidentais, rompendo com o pulso métrico – por conseguinte, privilegiando um pulso mínimo. Sendo assim, ao tocar essa seção, os *performers* podem seguir as recomendações

¹⁰ Os termos “segmento de contorno” ou “SEGC” são as traduções de Bordini para *Contour SEGment* ou “CSEG”. (STRAUS, 2013: 83).

¹¹ O termo SEGD foi utilizado por Moreira (2008) em substituição à designação “seg-d” de Elizabeth Marvin (1991). A substituição teve a intenção de gerar conformidade em relação ao termo SEGC, apresentado anteriormente.

de Messiaen (1966: 10-11, 29), inicialmente contando mentalmente o pulso mínimo (neste caso, a colcheia) e passando posteriormente a sentir os “antipulsos” irregulares, até que frases flexíveis possam ser formadas.

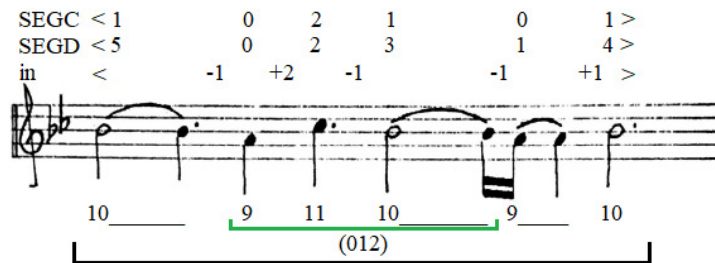


Fig. 2: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em verde indica o conjunto (012) anunciado pelo compositor como “motivo”, e o traçado em preto, o desenvolvimento da ideia principal da obra. Fonte: Elaborado a partir de Ficarella (1972, Seção 1).

A seção 2 é organizada em duas partes (Fig. 3). A parte inicial reproduz a primeira ideia musical da obra com algumas variações por inserção, identificadas através da notação com inteiros, destacadas no texto analítico em azul: 10, 10, 9, 10, 11, 10, 9, 10. Ignorando-se a *acciaccatura*, a ideia principal da obra mantém a sua configuração espelhada no âmbito das alturas de notas, preservando a disposição dos inteiros no final da frase (10, 9, 10).

A análise dos intervalos entre notas evidenciou uma frase que, no seu interior, é caracterizada por intervalos de semitons e, nas extremidades, intervalos de 8J e de 9M: in<-12, -1, +1, +1, -1, -1, +13> – é interessante notar a ausência do intervalo de 2M, presente na seção 1. A análise da segmentação de contorno (SEGC) <31012103>, obviamente, apresenta uma maior variedade quando comparada à seção anterior, devido ao alargamento intervalar das extremidades e às inserções de material, alterando também a resultante da segmentação de durações (SEGD) <04312325>.

Na parte final da seção 2 (Fig. 3), sete aparições do conjunto (012) descrevem uma espécie de desenvolvimento da primeira ideia musical da obra (10, 9, 11, 10, 9, 10), sendo caracterizado por uma construção em oitavas (com exceção do intervalo de 9m), situada em uma região mais aguda. A ordem direta do conjunto, Lá-Si-Dó, aparece apenas duas vezes (destacadas com a cor verde na Fig. 3), havendo permutações nas demais aparições.

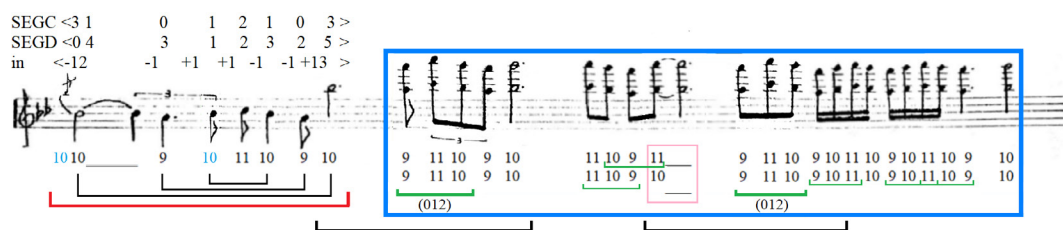


Fig. 3: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em vermelho indica a variação da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) em sua ordem direta. A caixa em azul destaca uma construção em oitavas. Fonte: Elaborado a partir de Ficarella (1972, Seção 2).

A seção 3 é organizada em duas partes (Fig. 4), sendo iniciada por uma nova variação da ideia principal, através da inserção de dois elementos: 11, 10, 9, 10, 11, 10, 9, 10. Apesar de não

manter a simetria por reflexão, exposta nas análises das seções 1 e 2, esta variação também preserva os materiais presentes no fim da frase: (10, 9, 10).

A notação com inteiros evidencia a construção de um perfil organizacional que estrutura a primeira parte em dois grupos idênticos: (11, 10, 9, 10) e (11, 10, 9, 10). Conseqüentemente, a análise dos intervalos ordenados entre notas e a segmentação de contorno também compartilham dessa característica: $\text{in} \langle -13, -1, +1 \rangle +13 \langle -13, -1, +1 \rangle$ e $\text{SEGC} \langle 2101 \rangle \langle 2101 \rangle$. Trata-se de um tipo específico de simetria, a translacional (CANELLAS, 2014: 10).

Os intervalos de semitom e o intervalo de 9M, em relação à seção anterior, são mantidos, e o intervalo de 8ª justa, removido. Percebemos que há um deslocamento do intervalo composto, da extremidade direita da frase para o interior. A segmentação de contorno mantém uma estrutura semelhante à da seção 1, finalizando em (SEGC) $\langle 2101 \rangle$. A segmentação de durações, por sua vez, não revela similaridades importantes em relação às variações anteriores. Mesmo assim, é curioso notar que o primeiro e o quinto materiais da segmentação possuam o mesmo ataque de notas, reforçando a ideia de um perfil organizacional estruturado em dois grupos: $\text{SEGD} \langle 0325 \rangle \langle 0411 \rangle$.

Na seção 3 (Fig. 4), as alturas originais do conjunto (012) são sempre permutadas; no entanto, observamos que esse conjunto é inserido no início da variação da ideia principal, sendo repetido seguidamente. A parte final da seção 3 introduz, pela primeira vez na obra, uma voz intermediária, iniciada logo após a variação da ideia principal da obra. Nesta passagem polifônica a três vozes (ostinato, voz intermediária e voz superior), o desafio da execução da rítmica com valores adicionados é redobrado, uma vez que um ciclo métrico comum não é formado. Sendo assim, o conceito de polifonia se expande para um tipo com “antipulsos” irregulares e não concomitantes.

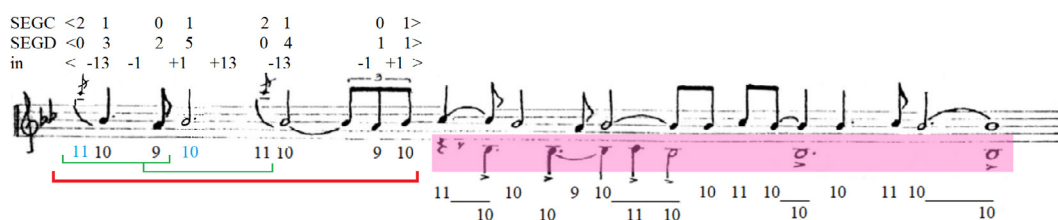


Fig. 4: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em vermelho indica a variação da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) permutado. Em destaque, a voz intermediária. Fonte: Elaborado a partir de Ficarelli (1972, Seção 3).

A seção 4 (Fig. 5) não é subdividida em partes. É construída em oitavas na região extremo-aguda, tal como a parte final da seção 2. A ideia principal da obra é, mais uma vez, variada por meio de replicações das notas Si₂ e Dó₂. A análise com inteiros nos mostra um número importante dessas digressões, cinco no total: 10, 10, 10, 9, 10, 11, 10, 10, 9, 11, 10. Embora a ideia principal da obra se encontre variada pelas permutações (9, 10, 11), (10, 9, 11) e (11, 10, 9), há duas aparições do conjunto (012) em sua ordem direta (Lá-Si₂-Dó₂).

A análise dos intervalos ordenados entre notas apresenta mudanças de 8J, 7M, 2m e o retorno do intervalo de 2M: $\text{in} \langle +12, -12, -1, +1, +1, +11, -12, +2, -1 \rangle$. A segmentação de durações, tal como a segmentação de contorno, não encontra semelhanças com as seções anteriores (SEGD $\langle 40000521113 \rangle$, SEGC $\langle 13101231021 \rangle$), embora tenhamos percebido que há um aumento na densidade rítmica. Somam-se a esta o desafio da afinação no extremo-agudo do violino e a rítmica com “antipulsos” irregulares. Ao piano, se opção do *performer* for pela dinâmica intensa, será formado um timbre brilhante com densidade ampla.

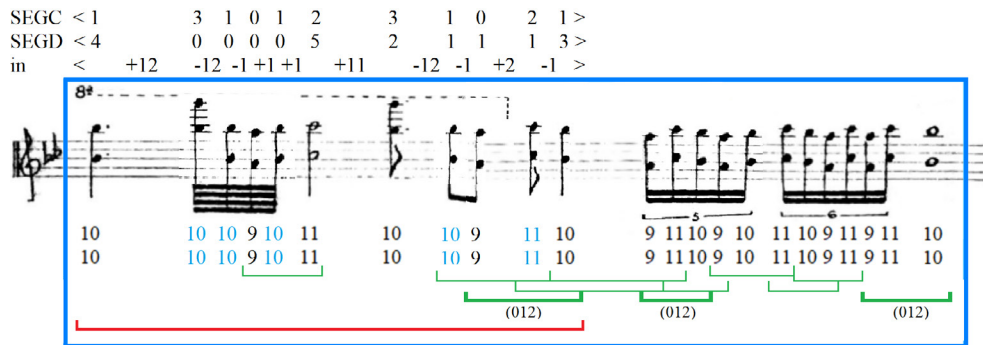


Fig. 5: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em vermelho indica a variação da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012), permutado e na ordem direta. A caixa azul destaca uma construção em oitavas. Fonte: Elaborado a partir de Ficarella (1972, Seção 4).

Já no prefácio da obra, Ficarella anuncia que a seção 5 (Fig. 6) contém “a única modulação no contexto geral da peça” (FICARELLI, 1972: 1). A “modulação”, indicada pelo compositor, é por nós referenciada como uma ampliação na coleção de referência – de Lá-Si_b-Dó₃, [9,10,11] (012) para Lá-Si_b-Dó₃-Dó₃-Ré [9,10,11,0,2] (01235). Considerando-se a sonoridade total, acrescida do ostinato, atinge-se a coleção Sol-Lá-Si_b-Dó₃-Dó₃-Ré-Mi_b, [7,9,10,11,0,2,3] (0134568).

A seção 5 (Fig. 6) é dividida em duas partes, sendo iniciada pela variação da ideia principal da obra, mantendo a estratégia das seções 2 e 3. Essa variação é caracterizada por inserções e por uma substituição, destacada em vermelho na análise com inteiros: 10, 11, 10, 9, 11, 10, 11, 10, 11, 0. Por meio da análise dos intervalos ordenados entre notas, percebemos uma frase bastante similar à primeira ideia principal, composta por intervalos de 2m e 2M: in<+1, -1, -1, +2, -1, +1, -1, +1, +1>, com segmentação do contorno (SEGC) <1210212123>.

A segmentação de durações (SEGD) <1000200001> realça o predomínio de colcheias e um perfil organizacional quase totalmente espelhado, denotando uma duração central que polariza a performance, formando um ápice. A única figuração rítmica com notação não tradicional da obra (Fig. 6, cor lavanda), chamada *beamed accelerando* (STONE, 1980: 124), indica que a execução rítmica deve ser progressivamente acelerada. Tendo em vista ser esta a seção em que os dois instrumentistas devem necessariamente dobrar a execução, a decisão a respeito da duração desse *accelerando* deve ser decidida previamente.

A mudança na coleção de referência aparece logo após o fim da variação da ideia principal da obra, permanecendo até o final da seção (Fig. 6). Observamos o uso de díades, constituídas por intervalos de 8j e ocasionalmente por intervalos de 7M (Dó₃-Si) e 9M (Dó₃-Ré). Apesar desta ser anunciada como uma seção de “modulação”, o compositor traz unidade ao trecho ao inserir o conjunto (012) na ordem direta original, em dois momentos marcantes: no ápice da variação da ideia principal da obra e pontuando o final da seção. Cientes desta importância, os *performers* podem salientar este conjunto através de inflexões no fraseado, dinâmica um pouco mais intensa no caso do ápice inicial e mais calada na pontuação final.

Uma importante observação emerge da leitura deste conjunto (012) final (Fig. 6). Tendo em vista que a nota final Si está grafada precedida por um bemol, pressupõe-se que a penúltima nota seja Si natural. Sendo assim, o bequadro escrito há 17 durações permaneceu válido até aqui. Por conseguinte, entendemos que em *Maktub II* os acidentes não se referem apenas às notas que precedem de imediato, mas mantêm-se ativos até que sejam revogados por outro acidente.

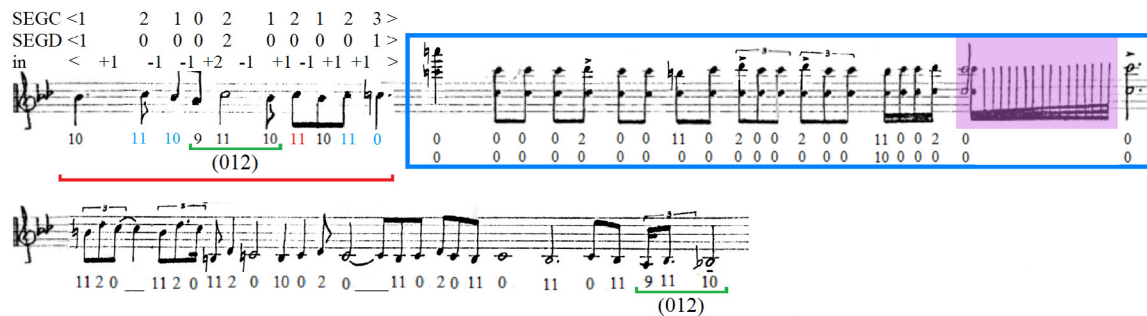


Fig. 6: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). Os traçados em vermelho indicam as variações da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) na ordem direta. A caixa azul destaca uma construção em oitavas e, ocasionalmente, em 7M e 9M. Fonte: Elaborado a partir de Ficarelli (1972, Seção 5).

A seção 6 (Fig. 7) retorna à coleção de referência inicial, Lá-Si_b-Dó₂. Organizada em duas partes, a seção inicia-se com uma variação da ideia principal, caracterizada por uma substituição e duas permutações (destacadas na análise com inteiros na cor verde): 10, 10, 11, 9, 10, 10. Essa variação é repetida seguidamente por três vezes e de forma sobreposta (destacada pelos traçados vermelhos). Nessa primeira parte, a segmentação de contorno e a análise dos intervalos ordenados entre notas, principalmente os três fragmentos em oitavas, evidenciam uma frase organizada em três gestos semelhantes: SEGC <0132> <0132> <0132> e in<+12, +25/+13, -2/-2, -35/-23> <+12, +25/+13, -2/-2, -35/-23> <+12, +25/+13, -2/-2, -35/-23>. O aparecimento do conjunto (012), em permutação, reforça essa ideia. Por sua vez, a segmentação de durações realça o predomínio de colcheias (representadas pelo número inteiro 1) e semínimas (pelo número 2): SEGD <1112> <2121> <1203>. Nesse contexto, a duração curta presente no terceiro fragmento (representada pelo número inteiro 0) atrai para si o ápice da frase durante a performance.

Tal como ocorre nas seções 2 e 5, na segunda parte da seção 6 (Fig. 7) há uma espécie de desenvolvimento. A construção das díades inclui intervalos de 7M (Dó₂-Si_b) e 9m (Si_b-Dó₂, Lá-Si_b), obscurecendo as fronteiras das oitavas, conduzindo-as da máxima consonância à dissonância. Ao piano, pode-se potencializar essas dissonâncias através de um timbre mais brilhante, através de ataques transversais com a mão aberta; ao violino, uma aproximação do cavalete redundará no timbre mais estridente.

Esse direcionamento da consonância à dissonância é intensificado pelo "accelerando escrito" – um aumento gradativo da velocidade rítmica, formado por colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias, quintinas de semicolcheias cujas duas últimas são desdobradas em quintinas de fusas – pontuado por uma semibreve final. A segmentação de durações confirma a análise descritiva: SEGD <444444433333322221111111100005>.



Fig. 7: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). Os traçados em vermelho indicam as variações da ideia principal e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) com permutação. Na primeira parte da seção, as caixas azuis destacam uma construção em oitavas, na segunda parte, em 7M e 9m. Fonte: Elaborado a partir de Ficarelli (1972, Seção 6).

Tal como na seção 3, a seção 7 (Fig. 8) apresenta uma voz intermediária, evidenciando uma passagem polifônica a três vozes (ostinato, voz intermediária e voz superior). A voz intermediária, formada por semínimas pontuadas, se mantém durante quase todo o trecho, desvanecendo-se na inclusão da variação da ideia principal, que, pela primeira vez, é deslocada para o fim da seção, promovendo, dessa forma, um esvanecimento no fluxo musical. Formada por uma pausa de colcheia, uma colcheia e uma semicolcheia, o silêncio na cabeça dos compassos da voz superior é invadido pelos ataques da semínima pontuada da voz intermediária. Esse gesto se repete de forma similar, mas variável tanto ritmicamente quanto melodicamente, por seis vezes. É curioso notar que as durações nessas duas vozes não possuem o mesmo valor (cada pulso na voz superior corresponde a cinco semicolcheias, formando “antipulsos” irregulares; na voz intermediária, cada pulso corresponde regularmente a seis semicolcheias); contudo, Ficarelli as alinha na partitura como se fossem regulares. Frente a esse impasse, os *performers* terão que optar pela execução alinhada ou por sucessivos deslocamentos. Em relação ao direcionamento da frase, pode-se optar por uma condução em direção à nota longa final.

A variação da seção 7 (Fig. 8) possui grande similaridade com o desenvolvimento da ideia principal, encontrada na seção 1 (Fig. 2). Ignorando-se a semicolcheia inicial, observamos que os inteiros localizados nas extremidades da variação possuem a mesma configuração composicional em espelhamento, presente na seção 1 (Fig. 2), sem digressões (inserção, substituição ou permutação): (10, 9, 11, 10, 9, 10). A despeito das variações não serem executadas na ordem de 1 a 7, essa forte similaridade com a apresentação inicial da ideia principal neste momento final das seções corresponde a um traço de conservadorismo na obra, remetendo à ideia de Tema e Variações encontrada nas *Variações Goldberg* de J. S. Bach.

A análise da segmentação de contorno (SEGC) <0102101> revela o mesmo equilíbrio melódico encontrado na ideia principal apresentada na seção 1 (Fig. 2). Este equilíbrio abrange a análise dos intervalos ordenados entre notas, formado por tom e semitons: in<-1, -1, +2, -1, -1, +1>. Em consequência das similaridades observadas, a seção 7 (Fig. 8) possui o conjunto (012) em sua ordem direta e localização original. A variação da ideia principal, observada nessa seção, é alcançada por meio de alterações rítmicas, percebidas através do recurso de segmentação de durações, (SEGD) <0513246>. Mesmo assim, ao ignorar a semicolcheia inicial, reconhecemos que a variação da seção 7 possui similaridades com a ideia principal, ao empregar notas longas nas extremidades e notas curtas no interior da frase. Sendo assim, os *performers* podem optar por manter um ápice centralizado nessa segunda frase.

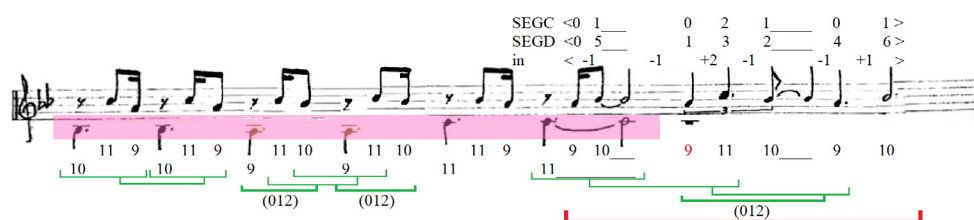


Fig. 8: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). O traçado em vermelho indica a variação da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) em sua ordem direta e permutada. Em destaque, a voz intermediária. Fonte: Elaborado a partir de Ficarelli (1972, Seção 7).

De acordo com o próprio compositor, “após a apresentação de todas as seções (sendo livre a repetição de algumas no todo ou em parte) seguir-se-á a Coda” (FICARELLI, 1972: 1). A coda

(Fig. 9), assim como a maioria das seções, também é segmentada em duas partes. Na primeira parte, percebemos uma atividade rítmica mais lenta em relação ao restante do trecho, marcada pelo uso de mínimas e mínimas pontuadas que, em contraste, são combinadas às *acciaccaturas*. O conjunto (012) é apresentado seis vezes, sendo uma delas em sua ordem direta.

Na segunda parte da coda (Fig. 9) encontramos duas variações da ideia principal, compostas de forma semelhante e justapostas (destacadas pelos traçados em vermelho). A localização dessas variações, na segunda parte da coda, promove um esvanecimento no fluxo musical, tal como encontrado na seção 7 (Fig. 8). Ao compararmos as variações da coda com a ideia principal da seção 1 (Fig. 2), observamos as seguintes digressões: na primeira variação, uma inserção e uma substituição (11, 10, 9, 11, 10, 10, 10), e, na segunda variação, a exclusão da nota Dó₃ e a preservação de Si₂: (10, 9, 11, 10, 10, 10).

A análise através da segmentação de contorno revelou que ambas as variações se caracterizam pela grande diversidade de alturas de notas: a primeira variação, SEGC <3015642>, e a segunda, SEGC <014532>. No entanto, ao ignorarmos a *acciaccatura* inicial da primeira variação, percebemos duas frases idênticas: SEGC <014532> e SEGC <014532>. O mesmo acontece com a análise de segmentação de durações e com a análise dos intervalos ordenados entre notas que, em uma primeira observação, apresentam duas segmentações distintas devido à presença da *acciaccatura*: SEGD <0222114> e SEGD <111002>; in<-13+11+14+11-12-12> e in<+11+14+11-12-12>. Contudo, ao ignorarmos mais uma vez a *acciaccatura*, observamos duas segmentações idênticas: SEGD <111002> e SEGD <111002>; in<+11+14+11-12-12> e in<+11+14+11-12-12>.

Interessante notar que em cada variação o conjunto (012) aparece em sua ordem direta apenas uma vez, sendo permutado duas vezes na primeira variação e apenas uma vez na segunda variação. Por fim, “a dinâmica da Coda será diminuída ao máximo, restando apenas o ‘ostinato-solo’ esmaecendo e limitando-se ao trecho escrito” (FICARELLI, 1972: 1).

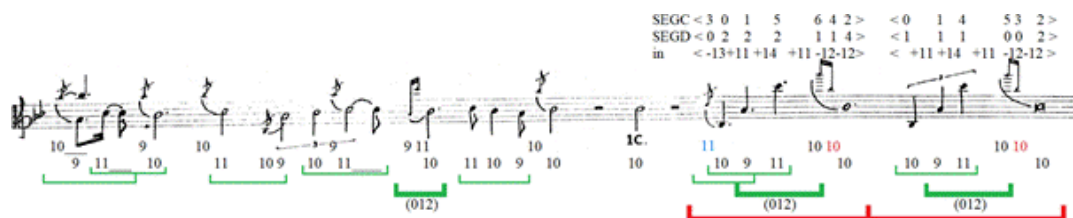


Fig. 9: Análise do contorno melódico (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). Os traçados em vermelho indicam a variação da ideia principal, e os traçados em verde, a presença do conjunto (012) em sua ordem direta e permutada. Fonte: Elaborado a partir de Ficarella (1972, Coda).

Considerações finais

A princípio, *Maktub II* de Mario Ficarella se apresenta como uma obra desprezível. A partitura se ajusta em uma única página, em que prevalece uma notação tradicional e inscrições de instruções para os *performers*. O emprego de poucos materiais sustenta a percepção inicial da obra. As linhas melódicas das seções são caracterizadas, em sua maioria, por movimentos intervalares simples, formando uma textura em que duas linhas melódicas se sobrepõem a um ostinato. Há um uso comedido de indicações de dinâmica, acentos, articulações e de recursos de técnica instrumental estendida.

Contudo, a análise e a performance da obra revelam que, embora exista um único motivo, suas variações são imbuídas de grande sofisticação, uma vez que mesclam recursos de permutação, substituição, adição e rarefação, e este material interage com o *performer* através de processos de indeterminação característicos da forma aberta. A inserção de um valor curto em meio aos padrões rítmicos conhecidos – um recurso recorrente em obras de Messiaen – produz “antipulsos” usados por Ficarelli em sobreposições de até três vozes, gerando uma textura em multiníveis com pulsos irregulares não isócronos. A forma aberta rompe com a linearidade do discurso e requer uma reciprocidade acurada entre os *performers*.

Nesse contexto, pode-se imaginar a economia de meios na escolha dos materiais para compor *Maktub II*, aproximando Ficarelli do artifício de um pintor que, ao depositar em sua paleta apenas as cores primárias, experimenta a criação de uma infinidade de outras cores. Há uma clara intenção do compositor em produzir na obra uma gradação, através da introdução de pequenas variações da ideia principal a cada seção. No entanto, a reordenação das seções pelos *performers* forma uma espécie de imagem cubista. Assim, a obra tradicionalmente impressa ganha uma existência recontextualizada à luz dos valores de seu tempo.

Referências

ARILHO, Rodolf Vilaggio. *Estudo Interpretativo da Obra “Ensaio-90” para trio de percussão de Mário Ficarelli*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. *Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DONADIO, Vera Lúcia (org.). *Música contemporânea brasileira*: Silvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. *Mario Ficarelli*: catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1976.

FICARELLI, Mario. *Maktub II*. Violino e piano. São Paulo: [s. n.], 1972. 1 Partitura.

FICARELLI, Mario. *Maktub III*. Piano. São Paulo: Novas Metas, 1978. 1 Partitura.

FICARELLI, Mario. *Transfigurationis 1981*: para orquestra; *Ensaio-79*: quinteto para piano e tambores. São Paulo: Paulinas, 1982.

FICARELLI, Mario. *Notas Contemporâneas*: Mário Ficarelli (parte 1/4). Entrevista concedida a Eduardo Seincman, Lutero Rodrigues e Daisy Perelmutter em 2 fev. 1990a. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 00351CCO00082AD. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/st-479>. Acesso em: 26 ago. 2020. Arquivo de áudio com 64 min.

FICARELLI, Mario. *Notas Contemporâneas*: Mário Ficarelli (parte 2/4). Entrevista concedida a Eduardo Seincman, Lutero Rodrigues e Daisy Perelmutter em 2 fev. 1990b. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 00351CCO00083AD. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/st-480>. Acesso em: 26 ago. 2020. Arquivo de áudio com 73 min.

FICARELLI, Mario. *Sinfonia n. 2*: Mhatuhabh (1991). Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

FICARELLI, Mario. *Mario Ficarella e o vôo da águia*. Entrevista concedida a Arrigo Barnabé em jun. 2006. São Paulo, Rádio Cultura, Supertônica. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/mario-ficarelli-e-o-vo-da-aguia>. Acesso em: 26 ago. 2020. Arquivo de áudio com 56 min.

FICARELLI, Mario. *Arte no Campus*. Entrevista concedida a [s. n.]. RTV Unicamp, [ca. 2010]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oljNF_OpLLQ. Acesso em: 26 ago. 2020. Arquivo de vídeo com 19 min.

FICARELLI, Mario. *Notas Contemporâneas: Mário Ficarella (estúdio – 1ª parte)*. Entrevista concedida a Rosana Caramaschi em 18 jul. 2012. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 00821NTP00045VD. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneasmario-ficarelli-estudio-1aparte/>. Acesso em: 26 ago. 2020. Arquivo de vídeo com 61 min.

FRIEDMANN, Michael L. A Response: My Contour, Their Contour. *Journal of Music Theory*, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 268-274, Fall 1987.

JESUS, Kedson Silva de. *Estratégias orquestrais nas obras sinfônicas de Mario Ficarella*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARIO FICARELLI: Maktub III. Intérprete: Eudóxia de Barros (piano) e Edith Kielgast (piano). Compositor: Mario Ficarella. In: *MÚSICA E MÚSICOS DE SÃO PAULO: piano a 4 mãos*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1978. LP, faixa 3.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Text with musical examples. Paris: Alphonse Leduc, 1966 [1942].

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

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PASCOAL, Maria Lucia. Três movimentos na música do século vinte no Brasil. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: teoria, crítica e música na atualidade*. v. 2. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. p. 191-200.

PEIXOTO, Valéria (org.). *Mario Ficarella: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2018.

RYDLEWSKI, Paulo Eduardo de Mello. *Uma abordagem do processo composicional de Mario Ficarella a partir da análise de "Concertante para Sax alto e Orquestra"*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: a practical guidebook*. New York: W. W. Norton, 1980.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3 ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

ZANDONADE, Ivan. *Mario Ficarelli e a música brasileira: um estudo sobre o concerto para viola e orquestra*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Ana Leticia Zomer é doutoranda em Teoria e Análise Musical (2018) pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da professora Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira; mestre em Musicologia e Etnomusicologia (2017), sob orientação do professor Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros; e graduada em Música (2013) pela mesma instituição. Sua pesquisa tem por finalidade discutir o emprego de operações de acaso e indeterminação na música de compositores brasileiros, mais especificamente em obras do repertório violinístico a partir de 1950. Atua nos seguintes temas: músicas do século XX e XXI; acaso e indeterminação; compositores brasileiros; análise musical; repertório violinístico. E-mail: analeticiazomer@gmail.com

Adriana Lopes Moreira é professora livre-docente no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004) e professora efetiva no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-2019), coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica de obras musicais (ECA e CNPq, 2015-), e co-coordenadora dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009, 2011, 2013, 2017, 2019). Anteriormente, foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam a *Revista OPUS* (Qualis-CAPES A1), a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais. E-mail: adrianalopes@usp.br