

## Tempo e métrica no primeiro dos *Quatro Instantâneos* para vibrafone de Roberto Victorio

Yuri Behr Kimizuka (ECA-USP)

Silvio Ferraz (ECA-USP)

**Resumo:** O tempo é uma questão recorrente tanto nos escritos quanto na obra do compositor Roberto Victorio, assunto esse também de grande destaque na música composta a partir da segunda metade do século XX. Ao analisar os *Quatro Instantâneos para Vibrafone*, sob a ótica da métrica, vêm à tona questões que permeiam não somente o tempo musical, mas a própria concepção de tempo deste compositor; que se reflete na sua escrita. Este artigo procura abordar a questão da escrita em relação ao pulso e a noção de temporalidade.

**Palavras-chave:** Tempo. Métrica. Cronoametria. Temporalidade. Ritual.

**Title:** The Metric in Roberto Victorio's *Quatro Instantâneos para Vibrafone*

**Abstract:** Time is a recurrent issue in Roberto Victorio, both in the writings and in his works. This is also a subject of great prominence in music composed from the second half of the twentieth century. In analyzing from the point of view of the metric the *Quatro instantâneos para Vibrafone*, questions arise that permeate not only the musical time, but also the conception of time of this composer which is reflected in his writing. This article seeks to address the issue of writing in relation to the pulse and the notion of temporality.

**Keywords:** Time. Metric. Chronoametric. Temporality. Ritual.

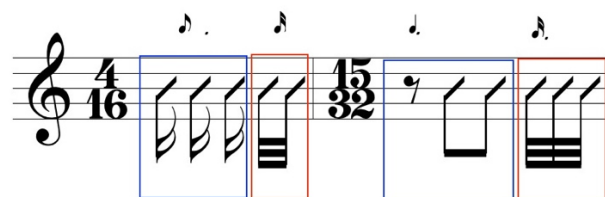
### 1. Introdução

O tempo, em sua acepção habitual, refere-se à cronologia. Isto implica numa divisão entre momentos à qual está submetido o decurso do tempo, uma periodicidade. Este é o conceito mais direto e elementar de tempo, e corresponde na tradição da música europeia a pulsação. Porém é preciso estar atento à diferença existente entre o que acontece e o que é percebido; e ainda mais, entre o que está escrito e sua relação com o mundo.

Se pensarmos no tempo como mera contagem cronométrica ou simples medida de unidade, estaremos percebendo apenas um dos afluentes desse conceito, que se projeta para além das fronteiras da percepção tridimensional.(VICTORIO,sd/sd <http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical> p.8)

Ainda que este artigo tenha por objetivo algo um tanto mais pragmático, a análise da escrita métrica no primeiro dos *Quatro Instantâneos para Vibrafone*, não pode furtar-se a falar, ainda que brevemente, sobre o conceito ritualístico de tempo que subjaz à obra de Roberto Victorio. Também isso diz respeito em relação a maneira como se concebe o tempo, pois para além do cronológico existem outros tempos, e, todos participam da música. Para além de uma questão abstrata, e às vezes tratada como filosófica, existe uma implicação prática na escrita. Pode-se compreender isso na medida em que a escrita constitui um jogo, uma elaboração, do que se percebe em relação às suas estruturas de adição, divisão e subdivisão; principalmente quando este tempo possui implicações com o metro.

Quanto ao metro este diz-se de um grupo de pulsos dentro de um único compasso (CRESTON, 1961), abaixo deste existe inevitavelmente alguma unidade comum. No ex.1 é possível ver como a fusa é a unidade comum, mas o metro varia de uma colcheia pontuada para uma semicolcheia – no primeiro compasso – até uma semínima pontuada e uma semicolcheia pontuada.



Ex. 1 – exemplo de diferença entre ritmo e pulso.

Este princípio já é bem conhecido, e tecnicamente é o que Justin London (2004) chama de metro não isócrono<sup>1</sup>. Isto é, não há a necessidade de uma periodicidade constante para que o metro se estabeleça, tal como afirma POLAK (2015, p.3 tradução dos autores) “pulsos de diferentes durações podem alternar-se periodicamente dentro de um compasso métrico<sup>2</sup>”. Do ponto de vista perceptivo trata-se de um tipo de pensamento do tempo cronoamétrico, tal como define Souvtchinsky, e está na base da escrita de Stravinsky.

A natureza da música cronoamétrica é sempre psicológica: é somente através de seus reflexos psicológicos que podem ser expressas. Esta música é, por assim dizer, uma notação secundária de impulsos emocionais primários, das declarações e projetos do autor. Nesta música, os centros de gravidade estão deslocados.<sup>3</sup> (SOUVTCHINSKY, 1939, p.72 tradução dos autores)

Tendo isso em mente deve se considerar também que “ritmo e metro não são sinônimos<sup>4</sup>” (CRESTON, 1961, p.2 tradução dos autores), e ainda, ritmo se refere a algo bem mais complexo, tanto em organização musical quanto conceitual.

## 2. Estrutura métrica da peça.

No início da primeira peça dos *Quatro Instantâneos* o compositor não define qualquer indicação metronômica, há somente uma instrução: *Lentíssimo*. Muito embora isso seja mais uma indicação de caráter, essa informação é suficiente para o intérprete, desde que este esteja ciente de qual unidade de pulsação deve seguir. Ao olhar os primeiros compassos chama atenção a presença reiterada de semínimas pontuadas, as quais o ouvinte – que supostamente não acompanha a partitura – tende a perceber como sendo eventos regulares. Ainda no primeiro compasso Victorio apresenta uma divisão polirítmica de duas colcheias contra uma tercina de colcheias. Este elemento é decisivo para estabelecer o

<sup>1</sup> Non-isochronous meter (LONDON, 2004)

<sup>2</sup> Beats of different duration can periodically alternate within a metric measure. (POLAK, 2015, p.3)

<sup>3</sup> La nature de la musique Chrono-amétrique est toujours psychologique; ce n'est que par elle que peuvent être exprimés les réflexes psychologiques. Cette musique est, pour ainsi dire, une notation secondaire de impulsions émotives primaires, des états et des projets de l'auteur. Dans cette musique, les centres d'attraction et de gravité sont, en sommes, déplacés. (SOUVTCHINSKY, 1939, p.72)

<sup>4</sup> Rhythm and metro are not synonymous. (CRESTON, 1961, p.2)

pulso, visto que, se a figura de semínima pontuada for escolhida como unidade referencial ao chegar nesta estrutura (três contra dois), será necessário mudar a unidade para semínima. Logo, a opção mais apropriada é estabelecer um pulso lento em semínimas – que o compositor já havia deixado implícito pela fórmula de compasso.

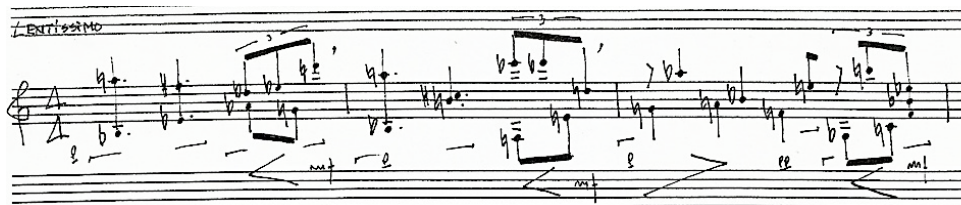


Fig. 1 – Início do *Instantâneo* nr. 1

Do ponto de vista da construção lógica deste trecho o que se observa é uma estrutura formada por três colcheias (condensadas em uma semínima pontuada) – que no terceiro compasso se desdobra em forma de síncopes – e a polirritmia de três contra dois. Ou seja, uma estrutura básica e sua reiteração, seguido de uma variação. Nos compassos 4, 5, 6, há uma continuação da ideia de três e dois, porém, agora será necessário repensar o pulso.



Fig. 2 – compassos 4, 5, e 6 do *Instantâneo* nr. 1

Ao tomar a colcheia como nova figura de referência, e mantendo sempre a mesma relação com a pulsação inicial, o que se observa no sentido mais amplo é *affretando* escrito.

5 8	4 16	15 32
3(♩) + 2(♩) + 2(♩)	3(♩) 2(♩)	3(♩) 3(♩)
♩   ♩   ♩	♩   ♩	♩   ♩

Tab. 1 – Na tabela está indicada a quantidade de figuras por grupo sendo, e em baixo a figura correspondente ao pulso metrificado.





Fig. 4 – parte final da peça.

A tercina, como outro tipo de subdivisão ternária inseridas, e de natureza irregular e isócrona à semínima, faz com que novamente seja necessário manter o pulso desta última figura. Mas o compositor irá propor ainda uma nova instabilidade ao colocar a colcheia pontuada como *pivô* entre um compasso ternário simples e um composto. Por fim a peça se encerra no compasso quatro por quatro, o que efetivamente não faz diferença na sensação de pulso, uma vez que se trata de uma semibreve sob uma fermata.

3		5	3	3	9	3	9	4
32		4	4	32	8	32	8	4
3(♩)	3(♩)+ 3(♩)+ 2(♩)+2(♩)	3(♩)+ 3(♩)	3(♩)	3(♩)	3(♩)	3(♩)	3(♩)	1(♩)
♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩	♩ ♩ ♩	♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩

Tab. 2 – Na tabela está indicada a quantidade de figuras por grupo sendo, e em baixo a figura correspondente ao pulso metrificado.

Analicamente a fórmula de compasso do último compasso significativa, pois Victorio deixa claro através desta – para quem lê a partitura – que o seu pulso de referência sempre foi a semínima e, da qual decorrem as subdivisões e suas relações.

### 3. A sensação do tempo sob a ótica do ritual.

O compositor Roberto Victorio trabalha a noção de tempo através do conceito de ritual, de seus estudos sobre Música e Ritual Bororo<sup>5</sup>. Tal ideia, de um tempo ritual, perpassa a música deste

<sup>5</sup> O título da tese de doutorado de Victorio é *Tempo e despercepção: Trilogia e Música Ritual Bororo* (2003).



compositor não somente em termos conceituais, mas também como processo composicional. Porém, mais do que isso, Victorio (<http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical>) procura fazer com que sua música esteja inserida no que ele denomina “espaço-tempo (virtual)”, que se fundamenta na micro-temporalidade e no tempo ritual do povo Bororo. Através disso a sua proposta é de que a música seja capaz de conduzir a audição a uma transcendência dos sentidos.

Se pensarmos que a música do século XX, a partir da quebra da horizontalidade do discurso musical e o convívio com o imprevisto, passou a (co)existir em um universo ritual, estamos nos aproximando da verdadeira intenção da obra de arte, ou seja, a transcendência e o adentramento (busca) na esfera da transposição dos sentidos (VICTORIO, sd/sd <http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical> p. 3).

No caso dessa peça analisada pode-se observar essa busca pelo deslocamento do tempo percebido – transcorrido de maneira real, ou não – e do tempo escrito, algo que existe apenas fora do tempo<sup>6</sup>, pois mesmo para aquele que está imerso na execução (o intérprete) os mecanismos de elaboração composicional, tais como seqüências de números, não são diretamente relevantes. Elas existem e são extremamente significativas na medida em que se conheça a sua cosmogonia, mas a música como escrita e o resultado sonoro devém estes elementos, mesmo que intérprete e ouvinte não sejam cientes destes. Porém há na escrita – partitura – suficientes elementos que conduzem o intérprete a uma leitura sígnica daquilo que o compositor implica musicalmente.

O resultado final (visual) de uma obra musical neste nível de atuação sígnica, oferece, antes do resultado final (sonoro) subsídios para leitura e interpretações de seus códigos internos; uma pré-apresentação, ou planilha do material subsequente. Além do resultado sonoro, temos igualmente o resultado plástico quase sempre de boa qualidade pelo amálgama das duas dimensões em uma só estrutura. (VICTORIO, sd/sd <<http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical>>p. 5).

<sup>6</sup> Aqui nos valem do conceito *hors-temps* de Xenakis.

Assim, a dimensão do ritual está presente tanto no devir sonoro, a imersão de quem ouve, mas também no intérprete que participa duplamente no tempo do ritual; ele está antes do tempo – através de leitura – e ao mesmo tempo imerso no tempo, porque a escuta também lhe permite a mesma temporalidade coletiva. Certamente, por estar antes do tempo – como gerador de micro-tempos – o intérprete não participa da ilusão de um tempo não metrificado, mas por outro lado ele é responsável por trazer à tona as relações entre o um tempo cronoamétrico e uma unidade mínima, e, teoricamente constante; podendo ainda afastar-se do metro para sentir o tempo em perspectiva.

#### 4. Considerações finais

A análise das estruturas métricas desse primeiro dentre os *Quatro Instantâneos para Vibrafone* revela uma estrutura que se desdobra de um metro flutuante até o tempo ritual. A principal característica é, portanto, a cronoametria que permanece durante toda a peça, e, juntamente com um motivo de três fusas torna-se o elemento de unificação. O compositor leva o intérprete a pensar nos vários níveis de tempo e pulso ao optar por este conceito de metro, ao invés de uma escrita complexa. O resultado, tanto da escrita quanto da resultante sonora, é a imersão temporal através da qual Victorio propõe instaurar uma “transposição dos sentidos”, o qual ele entende por ser a “verdadeira função da música”; desse modo está em questão também uma proposta de estética musical.

Nessa breve digressão sobre esta peça de Roberto Victorio o enfoque métrico foi escolhido por possibilitar trazer à tona a questão do conceito de temporalidade, e tempo ritual, aplicado à materialidade do tempo musical, de modo a destacar o cruzamento entre ambos. Também é importante dizer que muito embora os aspectos de cronoametria estejam presentes em vários outros compositores o que de fato distingue a construção desta peça, e na música de Victorio como um todo, é a sua relação com o tempo do ritual Bororo e suas implicações entre escrita e percepção da qual surge a sua música.

#### Referências

- CRESTON, P. Principles of Rhythm. New York: Belwin Mills, 1961.  
LONDON, J. Hearing in time: psychological aspects of music meter. New York: Oxford University Press, 2004.



POLAK, R. Non-isochronous meter is not irregular. In: ANNUAL MEETING OF GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE, Berlin: Editora, 2015. página inicial-final do trabalho.

SOUVTCHINSKY, P. Igor Strawinsky, la notion du temps et la musique., Revue Musicale, Paris, 20, 191, 70-80, 1939.

VICTORIO, R. Quatro instantâneos para vibrafone. Partitura. Disponível em [www.robertovictorio.com.br](http://www.robertovictorio.com.br) Acesso em: 06 fev. 2017.

VICTORIO, R. Timbre e Espaço-Tempo Musical. Disponível em <<http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical/>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

**Yuri Behr Kimizuka** é doutorando na área de processos de criação musical pela ECA/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. Completou o mestrado no curso de Musicologia sobre o Makrokosmos de George Crumb ("Tempo: diferença e repetição no Makrokosmos de George Crumb") no Departamento de Música da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Seus interesses de pesquisa incluem estudos sobre tempo, processos de criação musical, composição assistida por computador (Open Music). Sua pesquisa atual investiga as relações entre a produção sonora dos pássaros e suas possíveis interações na música eletroacústica mista. [yuribaer@gmail.com](mailto:yuribaer@gmail.com)

**Silvio Ferraz** é compositor e professor do curso de composição da Universidade de São Paulo (Brasil). Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (1997), pesquisador da Fapesp e CNPQ. Dirigiu o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão e a Escola de Música do Estado de São Paulo (biênio 2009-2010). Desde seu doutoramento tem dividido seus estudos entre uma leitura da composição musical a partir filosofia da filosofia de Gilles Deleuze e questões relacionadas às novas imagens de instrumento musical implicadas na música contemporânea. Autor dos livros Livro das Sonoridades e Música e Repetição: a questão da diferença na música do século XX. [silvioferraz@usp.br](mailto:silvioferraz@usp.br)