

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**

**CENTRO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM MÚSICA**

**GANDHI DE OLIVEIRA MARTINEZ**

**O SOMBRIO NA MÚSICA**

**UM CICLO DE PEÇAS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Composição Musical.

**Orientador:** Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

**FLORIANÓPOLIS – SC  
2018**

M385s Martinez, Gandhi de Oliveira

O sombrio na música: um ciclo de peças / Gandhi de Oliveira Martinez. - 2018.

242 p. : il.; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Bibliografia: p. 164-169

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Composição (Música). 2. Peças Musicais. 3. Sombrio. I. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo . II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 781.3 - 20. ed.

**GANDHI DE OLIVEIRA MARTINEZ**

**O SOMBRIO NA MÚSICA:**

**UM CICLO DE PEÇAS**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Área de concentração: Interpretação e Criação Musical.

**Banca examinadora:**

Orientador:



---

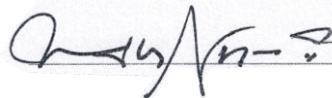
Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade  
UDESC

Membros:



---

Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini  
UDESC



---

Prof. Dr. Marcos Vinício Cunha Nogueira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Florianópolis, 09 de agosto de 2018



## AGRADECIMENTOS

A gratidão é uma constante em minha vida e este momento do mestrado foi um período intenso de gratidão. Além das esferas metafísicas e espirituais, tenho que agradecer algumas pessoas que me ajudaram de diferentes maneiras nessa jornada.

Agradeço imensamente ao meu nobre orientador, professor Acácio Piedade, por ter feito a palavra “orientador” ficar mais rica de significados para mim e também por ter se mostrado um ser humano sensível e instigante. Obrigado mestre!

Agradeço profundamente à minha família, sem a qual essa realização não seria possível. Minha eterna gratidão aos meus pais, Clóvis e Margarete, à minha irmã Yma Callas e à minha companheira de todas as horas Larissa. Amo todos vocês!

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos sem a qual não seria possível realizar essa conquista.

Agradeço aos participantes do GMEC (Grupo de Música Experimental Contemporânea) pelas horas agradáveis de exploração e cumplicidade sonora, obrigado Rodrigo Moreira, Benedikt Mensing, Silvana Leal, Tatyana Jacques, Acácio Piedade, César Damasceno, Érico Miranda, Débora Remor e Tomaz São Thiago.

Agradeço aos amigos músicos do Gandhi Martinez Quinteto por me ouvirem falar do trabalho e darem suas opiniões e incentivos, obrigado Sebastián Cavallaro, Matheus Moresco, Guilherme Ledoux e Juamp Carranza.

Agradeço carinhosamente alguns amigos e pessoas gentis que passaram pela minha vida neste período e me ajudaram a construir esse caminho. Aos colegas de mestrado pelas conversas sérias e também pelas descontrações tão importantes, principalmente ao colega César Damasceno, com o qual dividi a orientação com o professor Acácio.

Agradeço também à Natália Livramento pelas sugestões e incentivos nas fases iniciais dessa jornada. Obrigado Nati!

Agradeço também à todos os professores, alunos, amigos e conhecidos que já passaram pela minha vida e que contribuíram com a construção de quem eu sou hoje. Muito obrigado!

E que venham mais desafios e conquistas...



Da pura sensação à intuição da beleza, do prazer e da dor ao amor e ao êxtase místico e a morte – todas as coisas que são fundamentais, todas as coisas que, para o espírito humano, têm o mais profundo significado, podem ser apenas experimentadas, e não exprimidas. O resto é sempre, em qualquer lugar, silêncio.

Depois do silêncio, aquilo que mais se aproxima de exprimir o inexprimível é a música.

**ALDOUS HUXLEY**

em *O resto é silêncio*



## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir o conceito de Sombrio e também utilizá-lo como bússola compositiva para a criação de oito peças musicais. No primeiro capítulo são abordadas concepções gerais sobre tópicas e comunicabilidade, intertextualidade e composição com o intuito de delimitar os parâmetros estéticos e técnicos utilizados durante a composição das peças. No segundo capítulo o conceito de Sombrio é abordado de forma genérica e também é proposto o conceito de *ouvido gótico*, que está permeado pelo imaginário da subcultura gótica e que é a lente através da qual o conceito de Sombrio é analisado, tanto no âmbito estético-musical quanto de modo geral. No terceiro capítulo o Sombrio é desmembrado em três principais *tipos de sombrio*: sombrio romântico, sombrio maligno e sombrio grotesco. Também são feitas considerações analíticas sobre trechos de obras consideradas portadoras desses diferentes *tipos de sombrio*. No quarto capítulo são feitas considerações analíticas das peças compostas para este trabalho evidenciando o uso sistemático dos conceitos estudados e aspectos do processo compositivo das peças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sombrio. Composição. Subcultura gótica. Tópicas.



## ABSTRACT

This work aims to discuss the concept of Darkness and also use it as a compositional compass for the creation of eight musical pieces. In the first chapter, general conceptions about topical and communicability, intertextuality and composition are approached in order to delimit the aesthetic and technical parameters used during the composition of the pieces. In the second chapter the concept of Darkness is approached in a generic way and the concept of *gothic ear* is also proposed, which is permeated by the imagery of the gothic subculture and which is the lens through which the concept of Darkness is analyzed both in the musical-aesthetic and in general. In the third chapter the Darkness is dismembered into three main *types of darkness*: romantic darkness, evil darkness and grotesque darkness. Analytical considerations are also made about sections of works considered to be carriers of these different *kinds of darkness*. In the fourth chapter are made analytical considerations of the composite pieces for this work evidencing the systematic use of the studied concepts and aspects of the compositional process of the pieces.

**KEYWORDS:** Darkness. Composition. Gothic subculture. Topics.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa de relações - <i>code-mapping</i> - da tópica <i>estranho</i> feito por Klein (KLEIN, 2005, p.81). .....	37
Figura 2 - Mapa de relações do caráter Sombrio.....	38
Figura 3 - Imagem do encarte do álbum <i>Floodland</i> (1987) da banda Sisters of Mercy.....	59
Figura 4 - Foto de divulgação da banda Bauhaus.....	59
Figura 5 - Imagens de divulgação da banda Siouxsie and the Banshees.....	60
Figura 6 - Foto dos integrantes da banda Velvet Underground.....	60
Figura 7 - Fotografias de Frédéric Chopin, Erik Satie e Claude Debussy.....	61
Figura 8 - <i>Noturno: O Rio de Battersea</i> (1878) de James McNeill Whistler.....	62
Figura 9 - Trecho inicial de <i>Der Doppelgänger</i> (1828) de Schubert.....	63
Figura 10 - Trecho inicial da <i>Sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2</i> (1801) - “Sonata ao Luar” de L. V. Beethoven.....	64
Figura 11 - <i>Dante e Virgílio</i> (1850) de William Bouguereau.....	66
Figura 12 - (da esq. para a dir.) <i>Inferno</i> (1500 - 1504) e <i>O Inferno</i> (1482) de Hieronymus Bosch.....	67
Figura 13 - <i>The Hell Scene</i> (1265 - 1270) de Coppo di Marcovaldo.....	67
Figura 14 - Gravuras do século XIX de Gustave Doré inspiradas na <i>Divina comédia</i> (seção <i>Inferno</i> ) de Dante.....	67
Figura 15 - Gravuras do século XIX de Gustave Doré representando a morte com uma foice.....	68
Figura 16 - Trecho inicial da <i>Toccata em ré menor</i> (1703 - 1707) de Johann Sebastian Bach.....	72
Figura 17 - Transcrição da introdução do tema do <i>fantasma</i> composto por Andrew Lloyd Webber que faz parte da trilha sonora do filme <i>O Fantasma da Ópera</i> (2004) de Joel Schumacher.....	73
Figura 18 - (esquerda) personagem Gwynplaine no filme <i>O homem que ri</i> (1928) dirigido por Paul Leni; (direita) boneco de cera representando o personagem <i>Coringa</i> interpretado por Jack Nicholson no filme <i>Batman</i> (1989) dirigido por Tim Burton.....	75
Figura 19 - (esquerda) personagem Quasímodo interpretado por Charles Laughton no filme <i>O corcunda de Notre Dame</i> (1939) dirigido por William Dieterle; (direita) desenho do Curupira (2208) do artista gráfico Bernardo Curvello.....	75
Figura 20 - Fotografias de Asger Carlsen.....	75
Figura 21 - <i>Christ in Limbo</i> (1575) autor desconhecido e possível seguidor de Hieronymus Bosch.....	76
Figura 22 - (esq.) <i>Saturno devorando seu filho</i> (1823) de Francisco Goya e (dir.) gravura <i>O Ogro</i> (séc. XIX) de Gustave Doré.....	76
Figura 23 - Material gráfico da banda Sopor Aeternus.....	77

Figura 24 - <i>Guernica</i> (1937) de Pablo Picasso.....	79
Figura 25 - Trecho inicial do Concerto para piano e orquestra de cordas (1979) de Alfred Schnittke – (c. 9 – 13).....	71
Figura 26 - Trecho do Concerto para piano e orquestra de cordas (1979) de Alfred Schnittke – (c. 24 – 36).....	72
Figura 27 - Ilustração de 1980 do artista plástico Peter Sato.....	84
Figura 28 - (esq.) foto de Agna Devi (2012) da modelo Nastya Lyubimova; (meio) foto da diva gótica Dita Von Tesse; (dir.) trabalho gráfico (em 3D) retirado da internet (artista e ano desconhecidos).....	84
Figura 29 - Cenas do filme <i>Entrevista com o Vampiro</i> (1994) de Neil Jordan.....	88
Figura 30 - (direita) imagem de divulgação do filme <i>A Experiência</i> (1995) de Roger Donaldson; (esquerda) trabalho chamado <i>Proof of humanity?</i> (2013) do artista gráfico Thierry Cravatte.....	89
Exemplo 1.1 - c. 1-12. (parte A) .....	95
Exemplo 1.2 - c. 13-22. (parte A) .....	96
Exemplo 1.3 - c. 23-34. (parte B, transição) .....	97
Exemplo 1.4 - c. 35-52. (parte B).....	97
Exemplo 1.5 - c. 53-59. (parte A'').....	98
Exemplo 2.1 - c. 1-24. Peça <i>Noite II</i> na íntegra.....	100
Exemplo 3.1 - c. 1-27. (parte A) .....	102
Exemplo 3.2 - c. 28-49. (Parte B).....	103
Exemplo 3.3 - c. 50-61. (parte A').....	104
Exemplo 3.4 - c. 62-75. (parte B').....	104
Exemplo 4.1 - c. 1-24. (parte A) .....	106
Exemplo 4.2 - c. 25-43. (parte B).....	107
Exemplo 4.3 - c. 44-62. (parte A').....	108
Exemplo 5.1 - c. 1-14. (parte A) .....	111
Exemplo 5.2 - c. 15-30. (parte A).....	112
Exemplo 5.3 - c. 31-40. (finalização da parte A).....	113
Exemplo 5.4 - c. 41-48. (parte B).....	114
Exemplo 5.5 - c. 49-61. (parte B).....	115
Exemplo 5.6 - c. 62-81. (parte C) .....	117
Exemplo 5.7 - c. 82-99. (parte D).....	119

Exemplo 5.8 - c. 100-111. (parte D).....	120
Exemplo 5.9 - c. 112-133. (parte E).....	121
Exemplo 6.1 - c. 1-34. (parte A) .....	123
Exemplo 6.2 - c. 35-57. (parte A).....	124
Exemplo 6.3 - c. 58-75. (parte B).....	125
Exemplo 6.4 - c. 76-89. (parte C) .....	126
Exemplo 6.5 - c. 90-107. (parte B') .....	127
Exemplo 6.6 - c. 108-119. (parte D).....	128
Exemplo 6.7 - c. 120-127. (parte D).....	129
Exemplo 6.8 - c. 128-136. (parte E).....	130
Exemplo 6.9 - c. 137-146. (parte F).....	131
Exemplo 6.10 - c. 147-157. (parte F).....	132
Exemplo 6.11 - c. 158-171. (parte C').....	133
Exemplo 6.12 - c. 172-189. (parte B'').....	134
Exemplo 7.1 - c. 1-24. (parte A) .....	136
Exemplo 7.2 - c. 25-45. (parte B, transição) .....	138
Exemplo 7.3 - c. 46-66. (parte C) .....	140
Exemplo 7.4 - c. 67-90. (parte D) .....	142
Exemplo 7.5 - c. 91-101. (parte D) .....	142
Exemplo 7.6 - c. 102-105. (introdução da parte A', só o violoncelo).....	143
Exemplo 7.7 - c. 106-114. (parte A').....	143
Exemplo 7.8 - c. 115-124. (parte E) .....	144
Exemplo 7.9 - c. 125-131. (parte E).....	144
Exemplo 7.10 - c. 132-143. (parte E).....	145
Exemplo 7.11 - c. 144-172. (parte A'') .....	146
Exemplo 8.1 - c. 1-11. Primeiro tema (tema 1) da peça <i>Ankh IV</i> tocada pelo violoncelo. (Segmento I - Parte A) .....	148
Exemplo 8.2 - c. 12 - 22. Tema invertido no violino. (parte A).....	148
Exemplo 8.3 - c. 23 - 32. (parte A) .....	149
Exemplo 8.4 - c. 33 - 44. Violoncelo, viola, violino I e violino II. (parte A) .....	150

<b>Exemplo 8.5 - c. 45 - 54. (parte A) .....</b>	<b>150</b>
<b>Exemplo 8.6 - c. 55 - 68. Entrada do piano. (finalização da parte A) .....</b>	<b>151</b>
<b>Exemplo 8.7 - c. 69-77. Piano, violino I e violino II. (parte B) .....</b>	<b>152</b>
<b>Exemplo 8.8 - c. 78-93. (parte B).....</b>	<b>153</b>
<b>Exemplo 8.9 - c. 94-99. (parte B).....</b>	<b>154</b>
<b>Exemplo 8.10 - c. 100-115. (parte B) .....</b>	<b>156</b>
<b>Exemplo 8.11 - c. 116-129. (parte B) .....</b>	<b>157</b>
<b>Exemplo 8.12 - c. 130-144. (parte C).....</b>	<b>158</b>
<b>Exemplo 8.13 - c. 145-160. (Parte D) .....</b>	<b>159</b>
<b>Exemplo 8.14 - c. 161-176. (Parte A') .....</b>	<b>161</b>
<b>Exemplo 8.15 - c. 177-193. (parte A') .....</b>	<b>162</b>
<b>Exemplo 8.16 - c. 194-210. (Parte E) .....</b>	<b>164</b>
<b>Exemplo 8.17 - c. 211-220. (parte E).....</b>	<b>165</b>
<b>Exemplo 8.18 - c. 221-226. (parte E).....</b>	<b>165</b>
<b>Exemplo 8.19 - c. 227-241. (parte A'') .....</b>	<b>166</b>



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>1 PRIMEIRO CAPÍTULO – COMPOSIÇÃO .....</b>	<b>24</b>
1.1 Composição e delimitação de fronteiras.....	24
1.2 Composição e o lugar-comum sombrio .....	29
<b>2 SEGUNDO CAPÍTULO - O SOMBRIO .....</b>	<b>34</b>
2.2 O caráter Sombrio: uma aproximação conceitual .....	36
2.2.1 Escuro, caverna, noite, desconhecido, ignorância .....	38
2.2.2 <i>Tenebrae</i> , morte.....	40
2.2.3 Estranho, <i>Doppelgänger</i> , <i>Ombra</i> , <i>Passus Duriusculus</i> , <i>Pianto</i> .....	42
2.2.4 O <i>estranho</i> na moda ocidental do fim do século XX.....	45
2.2.5 Trítono .....	46
2.2.6 Região grave, dissonância e tonalidade menor .....	47
2.2.7 Grotesco, feiura, gótico, <i>spleen</i> , sobrenatural, Romântico .....	49
2.2.8 Expressionismo na música e no cinema .....	53
<b>3 TERCEIRO CAPÍTULO - OS DIFERENTES TIPOS DE SOMBRIO .....</b>	<b>56</b>
3.1 O sombrio romântico.....	57
3.1.1 Exemplo musical.....	62
3.2 O sombrio maligno .....	64
3.2.1 Exemplo musical.....	71
3.3 O sombrio grotesco .....	73
3.3.1 Exemplo musical.....	79
3.4 O sombrio como ideal de beleza, o sombrio erótico e o sombrio tecnológico – pela perspectiva da subcultura gótica.....	81
3.5 Considerações finais sobre o terceiro capítulo .....	89
<b>4 QUARTO CAPÍTULO – CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS.....</b>	<b>92</b>
4.1 Ciclo <i>Noite</i> .....	94

4.1.1 <i>Noite I</i> : estrutura formal .....	94
4.1.2 Considerações analíticas .....	94
4.1.3 <i>Noite II</i> : estrutura formal.....	98
4.1.4 Considerações analíticas .....	99
4.1.5 <i>Noite III</i> : estrutura formal .....	101
4.1.6 Considerações analíticas .....	101
4.1.7 <i>Noite IV</i> : estrutura formal.....	105
4.1.8 Considerações analíticas .....	105
4.2.1 <i>Ankh I</i> : Estrutura Formal .....	109
4.2.2 Considerações analíticas .....	110
4.2.3 <i>Ankh II</i> : Estrutura Formal.....	122
4.2.4 Considerações analíticas .....	123
4.2.5 <i>Ankh III</i> : Estrutura Formal .....	134
4.2.6 Considerações analíticas .....	135
4.2.7 <i>Ankh IV</i> : Estrutura Formal.....	147
4.2.8 Considerações analíticas .....	147
4.3 Considerações finais sobre os ciclos <i>Noite</i> e <i>Ankh</i> .....	166
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>169</b>



## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo trazer uma discussão acerca do conceito de Sombrio e também utilizá-lo como bússola compositiva para a criação de oito peças musicais. O trabalho inicia com a exposição de algumas concepções gerais sobre composição e o ato compositivo. Na sequência, os capítulos estão dispostos de uma maneira tal que o conceito de Sombrio seja primeiramente abordado de forma genérica, para em seguida ser desmembrado em vários tipos e, finalmente, abordado dentro do âmbito musical onde são feitas considerações analíticas sobre trechos de peças consideradas sombrias e das peças (na íntegra) compostas para este trabalho. Penso nesse formato como uma grande prisma, por onde o conceito de Sombrio<sup>1</sup> passa e reflete suas diferentes nuances e matizes.

A composição musical surgiu como uma necessidade artística de maneira totalmente informal ainda durante minha adolescência. Apesar de já ter tido aulas de piano clássico nessa idade, compunha músicas para as bandas de rock gótico que integrava àquela época. Na idade adulta, já na faculdade de música e atuando profissionalmente com a música, comecei a compor com um embasamento teórico um pouco mais sólido, já que a graduação e as oficinas e *workshops* que participei durante este período me permitiram ter contato com disciplinas como harmonia, contraponto e composição, por exemplo. Logo após minha graduação gravei um álbum de composições instrumentais chamado *Em meio Há tudo* (2015) e um DVD com as mesmas composições – porém com arranjos diferentes – que se chama *Gandhi Martinez – ao vivo* (2016). Mesmo nesse período, sempre senti-me muito livre para compor sem preocupações com fronteiras estilísticas ou almejando criar unidade entre minhas músicas, porém, percebi que em algumas composições havia uma atmosfera sombria. Em algumas músicas esse teor específico se restringia a apenas alguns trechos e em outras perpassava a música inteira, como é o caso da música *Choro do Tim Burton* que carrega uma atmosfera ao mesmo tempo sombria e cômica. Isso intrigou-me, pois em algumas dessas músicas não havia intenção – ao menos não consciente – de criar uma atmosfera sombria. Decorrentes dessa constatação, surgiram então alguns questionamentos que, conseqüentemente, motivaram o presente trabalho: o que é algo sombrio e o que pode ser considerado sombrio em música? Há

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, quando a palavra ‘sombrio’ estiver escrita com letra maiúscula (Sombrio) estará se referindo ao caráter Sombrio de modo geral e amplo, e quando estiver escrita com letra minúscula (sombrio) estará se referindo a sombrios mais específicos, como por exemplo o sombrio musical e artístico. Por isso, os diferentes sombrios que sugiro mais à frente são escritos com letra minúscula, por se tratarem de sombrios mais específicos (ex: sombrio maligno). Talvez, a língua portuguesa já de conta desta diferenciação (sombrio escrito sozinho é geral, sombrio adjetivado é específico), porém, sugiro esta diferenciação neste trabalho para fins de rápida identificação e reconhecimento dos diferentes conceitos.

um sombrio ‘universal’? Todo sombrio é igual? Que características devem existir para que uma música seja considerada sombria? Se eu quisesse intencionalmente compor peças ou trechos musicais sombrios, eu conseguiria? Que ferramentas devo usar para alcançar tal sonoridade?

O fato de ter participado da subcultura gótica quando jovem é um dado muito importante para entender meu interesse sobre o assunto que esse trabalho se propõe a tratar e também o modo como conduzo o estudo. Por ter sido membro da subcultura gótica, o elemento sombrio esteve presente em grande parte de minha vida, tendo em vista que “nem tudo que é obscuro e/ou macabro se insere no repertório e sensibilidade da subcultura gótica, mas o obscuro e o macabro são elementos essenciais nesta subcultura”. (KIPPER, 2008, p.46-7) Portanto, minha percepção em relação ao Sombrio tem características peculiares, pois há uma intimidade com esse tema, isso é o que chamo de *ouvido gótico*. Entretanto, é importante deixar muito claro que o *ouvido gótico* não representa o ouvido *dos góticos* (integrantes da subcultura gótica) mas tão somente o meu modo particular de experimentar o mundo que está embebido e, de alguma forma, singularizado pelo contato e intimidade com o imaginário da subcultura gótica durante tantos anos. Este modo específico de interpretar o mundo é refletido na maneira como conduzo a pesquisa, seja no momento em que escolho os exemplos de músicas, trechos de músicas, filmes, artes plásticas e obras literárias, seja quando proponho os diferentes *tipos de sombrio* ou no momento do ato compositivo. Tudo está permeado pela crítica e julgamento do *ouvido gótico* que encarno durante o trabalho, é através dele que norteio meu entendimento do Sombrio.

Esta dissertação busca rastrear o que é o Sombrio de forma geral e desvendar quais características sonoro-musicais (no âmbito tonal) são consideradas sombrias – pela literatura, pelo senso comum e de acordo com o *ouvido gótico* – para em seguida desmembra-lo em diferentes *tipos* e utiliza-los de formas diversas nas minhas composições. Pretendo, ainda, compor um ciclo de peças com a intenção expressiva específica de produzir trechos musicais com atmosferas sonoras sombrias específicas tendo como pontos de partida e referência a literatura, o senso comum, o imaginário sonoro construído a partir da minha imersão na subcultura gótica e principalmente os diferentes *tipos de sombrio* aqui pesquisados e propostos. Um ponto muito importante a ser esclarecido é o fato de que neste trabalho não será investigado *como* e *nem por que* ocorre o processo de construção simbólica e a atribuição de significados relacionados ao Sombrio na música, desde já deve-se estar ciente que não há a intenção de transformar este trabalho num “manual musical do sombrio”.

No primeiro capítulo abordo algumas questões relacionadas à composição musical. Alguns assuntos abordados neste capítulo são: quais as fronteiras técnicas que decidi impor à minha música e também o direcionamento estético que elas tomarão. Abordo conceitos como senso comum, tópicos, intertextualidade e comunicabilidade na música. Desde já é importante ressaltar que este trabalho aborda majoritariamente o potencial da *tonalidade* para produzir efeitos que possam ser representativos do sombrio, mas não da tonalidade vista pelo prisma funcional, senão pela característica harmônico-melódica da peças e sua escrita e instrumentação tradicionais.

O segundo capítulo é composto pela discussão do que é considerado sombrio de uma maneira genérica e ampla. Para tanto, utilizo uma ferramenta chamada *code-mapping* onde relaciono diversas associações feitas a este conceito. Esta aproximação é feita através do estudo de fontes bibliográficas, históricas e analíticas que possibilitam descrever o que vem a ser e de que maneira é representado o elemento sombrio em diferentes campos de interesse, principalmente nas artes e na música.

No terceiro capítulo proponho que haja diversos *tipos de sombrio* e faço breves considerações analíticas sobre alguns trechos de obras que considero portadores desses diferentes tipos. Ainda ao final deste capítulo faço um levantamento de características e materiais sonoro-musicais que comumente são associados ao conceito de sombrio na música e que possuem o que chamei de *potencial sombrio*<sup>2</sup>.

No quarto capítulo elaboro considerações analíticas sobre as composições na íntegra e aponto em quais momentos os materiais e características encontrados nos diferentes sombrios são empregados nas peças, de que maneira – e se – foram transformadas e se estão dialogando entre si – além de outras considerações que julgo pertinentes para o esclarecimento das ideias aqui propostas.

---

<sup>2</sup> Aqui volto a salientar que não será investigado de maneira sistemática *como* e *nem por que* estes materiais se tornaram representativos do Sombrio em música. Os materiais apenas foram retirados das obras que são estudadas neste trabalho – em sua maioria partituras e bibliografia especializada.

## 1 PRIMEIRO CAPÍTULO – Composição

Eu próprio tendo sido criado, não posso deixar de ter o desejo de criar.<sup>3</sup>

IGOR STRAVINSKY

Neste capítulo apresento algumas considerações sobre composição que podem ser divididas da seguinte forma: a composição de maneira geral, com seus diversos desdobramentos técnicos e a atual acessibilidade que se tem dos mais diferentes repertórios e escolas compositivas; e a composição inserida neste trabalho, ou seja, quais as fronteiras técnicas que decidi impor à minha música, seu direcionamento estético e conceitos como senso comum, tópicos, intertextualidade e comunicabilidade.

### 1.1 Composição e delimitação de fronteiras

Meu desejo em criar e a ideia de que a obra é capaz de sintetizar a visão de mundo do compositor – mais do que qualquer outra coisa – me levou a fazer este trabalho, que por sua vez resultou no ciclo de peças aqui apresentado. Foram compostas oito peças com instrumentação variada: piano solo, trio de piano, quinteto de piano e quarteto de cordas, também com estilos composicionais variados. É importante ressaltar que toda música abordada nesta pesquisa, seja através de exemplos ou de considerações analíticas, é vista sem julgamentos, ou seja, não pretendo sugerir ou reforçar dicotomias do tipo: música erudita ou popular, de elite ou de massa, tradicional ou letrada<sup>4</sup>, ainda que ocorra maior incidência de músicas consideradas “de concerto”.

No presente trabalho, trago uma maneira particular de composição e combinação de elementos musicais que é guiada por um *ouvido gótico* – que será discutido à partir do segundo capítulo, mas pode ser resumido como: a “forma de abordar/interpretar” específica que trago durante a pesquisa e a composição, e que é permeada por noções estéticas desenvolvidas no seio da subcultura gótica. Tendo em vista a teoria da intertextualidade<sup>5</sup> –

<sup>3</sup> Retirado do livro *Poética musical em seis lições* (1996, p.53).

<sup>4</sup> Admito e almejo que músicas tão diversas, seja pelo seu status, estilo, período, função etc, se agreguem e abriguem nas minhas peças sem que haja distinções e ‘tratamentos privilegiados’.

<sup>5</sup> Mikhail Bakhtin, em 1928, publicou um estudo intitulado *Problemas da Poética de Dostoiévski* onde esboça o que ficou conhecido, mais adiante, como a teoria da intertextualidade. A partir desta perspectiva, o texto literário não tem um sentido fixo, mas é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior. Em 1969, Júlia Kristeva ampliou as concepções de Bakhtin e chegou à noção de intertextualidade, termo que ela cunhou para designar o processo de produção do texto literário. Essa produção existe porque, segundo ela, “no lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de

enquanto método compositivo, ou seja, com intenção deliberada de remeter a textos anteriores, mesmo que não seja através de citações literais de obras específicas mas sim através de remissões a tópicos sombrios do passado e do presente –, a composição em geral pode ser encarada como um rearranjo, uma recombinação organizada a partir de um conjunto de sons. Segundo Klein, a “constelação de textos falando conosco e entre eles mesmos é o que os críticos literários chamam de *intertextualidade*”.<sup>6</sup> (KLEIN, 2005, p.ix) Portanto, a intertextualidade pode ser vista como um jogo de textos (musicais nesse caso) que contem um caráter criativo e, sobretudo, que pressupõe, obrigatoriamente, a seletividade realizada pelo(a) compositor(a) – dada a vastidão de possibilidades oferecidas pelo conjunto de materiais (textos musicais) disponíveis.

Tendo em vista autores como Brindle (1992), Cope (1997), Whittal (1990), Kostka (2006) e Wilkins (2006), pode-se afirmar com tranquilidade que o conjunto técnico-conceitual com o qual um(a) compositor(a) do nosso tempo precisa lidar é muito vasto, pois além de toda tradição tonal europeia dos períodos barroco, clássico e romântico que permeiam até hoje nossos ouvidos e salas de concerto, há a possibilidade de dialogar com novas atitudes de escuta musical, possibilitadas pelo enorme repertório pós tonal que surgiu a partir do século XX e suas variadas técnicas de composição. Há, no decorrer do século XX, o desenvolvimento de uma multiplicidade de estilos e linguagens musicais tão grande, que, ao tentar lista-las, é impossível não deixar de mencionar alguma, porém, para fins de exemplificação, listo algumas das principais escolas de pensamento composicional e técnicas colhidas nos livros dos autores supracitados – e que podem ser divididas entre tonais e não-tonais: dodecafonismo, pós-serialismo, experimentalismo, minimalismo, neorromantismo, novo tonalismo, poliestilismo, espectralismo, gesto, espacialização, microtonalidade, nova complexidade, composição sônica etc.

Outro fato importantíssimo e de grande impacto surgido no século XX foi o advento da música gravada, que revolucionou a maneira de nos relacionarmos com a música. Paul Griffiths afirma que

Graças às gravações, praticamente toda música existente, do cantochão a Stockhausen, de Pink Floyd ao gagaku japonês, está ao alcance da maioria das pessoas no Ocidente industrializado [...] a arte seguramente prosseguirá, e sem dúvida levará em conta esta multiplicidade de

---

intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”. (KRISTEVA, 1977, p. 72) Nessa perspectiva, o texto é absorção e réplica a outro ou vários textos.

<sup>6</sup> *Constellation of texts speaking both with us and among themselves is what literary critics call intertextuality.* (tradução minha)

experiências. (GRIFFITHS, 1995, p.188)

Nos dias atuais, a internet, os meios eletrônicos e *online*, causaram um aumento exponencial nessa – super – diversidade musical. Hoje se pode transitar entre um número vastamente maior de estilos musicais do que em qualquer outra época da história e tudo isso encontra-se à distancia de um *click*. Pode-se afirmar que o acesso à música mudou drasticamente, pois não se pode esquecer que “há um século, só era possível ouvir uma sinfonia de Beethoven quando dúzias de músicos experimentados se reuniam para ensaiá-la e executá-la ao vivo”. (TAME, 1984, p.27) Esta é a condição e as possibilidades da atualidade e, segundo Manuel Bandeira, homem nenhum pode ser ‘inatural’ (não atual), por mais força que faça, “somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos” (BANDEIRA, 1966, p.120). Sob este ponto de vista, o indivíduo não é isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. Sobre a característica contemporânea – globalizada – e com a possibilidade de se estar familiarizados com os mais diferentes repertórios, Cook (2006) afirma que “praticamente todos nós somos, ao menos em algum grau, musicalmente políglotas, e trabalhar através de áreas culturais tão diferentes – música clássica e música africana, música medieval e rock – tornou-se quase a norma”. (COOK, 2006, p.25)

A respeito da liberdade e possibilidades sem limites que a música proporciona, Stravinsky aborda uma angústia muito comum sentida por muitos(as) compositores(as) quando se propõem a iniciar o ato compositivo:

Sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma como base, e conseqüentemente todo empreendimento se torna fútil. [...] O que me liberta da angústia a que me lançara uma liberdade irrestrita é o fato de que sou sempre capaz de sintonizar imediatamente com as coisas concretas [...] minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. (STRAVINSKY, 1996, p.63-4)

Ainda sobre o mesmo assunto Salles afirma que

O artista tem o horizonte em suas mãos [...] Aparentemente, ele pode criar tudo – é onipotente. No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada [...] o artista é um livre criador de limites. (SALLES, 2009, p.66-9).

Tendo em vista estas colocações, posso dizer que a ‘estreita moldura’ que escolhi para ‘me mover’, ou o ‘propósito’ da minha bússola compositiva neste trabalho, é o elemento sombrio em suas diversas formas existentes na música e a escolha da escrita tradicional. As

composições apresentadas neste trabalho não tem a intenção de serem encaixadas em alguma linha de pensamento composicional específica. Como todas as peças têm por base a escrita tradicional, ou seja, não são usados recursos como ruído e técnicas expandidas, também não há o uso de séries, experimentações e microtons, isso por si só já exclui algumas alternativas apresentadas anteriormente. Há uma ênfase estratégica dos recursos tonais, ou seja, dos recursos de tonalidade, de efeito harmônico dos sons produzidos em instrumentos musicais convencionais. Pode-se dizer que este trabalho aborda majoritariamente o potencial da tonalidade para produzir efeitos que possam ser representativos do sombrio. Algumas peças (ou trechos) podem ser considerados tonais – por manterem um funcionalismo tonal – e outras apresentam apenas um centro tonal. Portanto, a ideia de tonalidade estará sempre presente – ainda assim, é importante ressaltar que não haverá distinção entre materiais considerados novos ou ultrapassados, pois considero que todos são passíveis de serem utilizados e válidos no ato de compor<sup>7</sup>.

Procuro reunir os elementos que entendo garantirem a unidade das peças musicais e também elementos que satisfaçam minha intenção expressiva específica, neste caso, a invocação e o diálogo entre os diferentes tipos de sombrio propostos mais à frente neste trabalho. Considero a questão da comunicabilidade da obra musical um elemento *sine qua non* neste trabalho – e em qualquer trabalho artístico. Faço minhas as palavras de Salles, quando afirma que “está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido” (SALLES, 2009, p.51). A esse respeito da vontade em comunicar-se através da obra musical, Corrêa afirma que “a questão da comunicação musical poderia ser encarada simplesmente afirmando que a música não precisa comunicar coisa alguma, ela existe e se basta como tal sem pretensões de ser veículo portador de mensagens, sejam elas ideológicas, estéticas ou de qualquer natureza”. (CORRÊA, 2014, p.329) Porém, o autor continua seu raciocínio afirmando que isso soa contraditório, pois quando um compositor permite que sua obra seja conhecida por outros, ele “deseja compartilhar algo com alguma comunidade, formada por outros compositores, intérpretes ou público. (...) *comunicar* significa tornar comum; portanto, se alguém não almeja comunicar não deve apresentar nada, mas sim confinar seu produto ou ideia à privacidade de sua gaveta. (*Ibidem*, 2014, p.329)

Também a respeito da comunicação em música, Piedade (2017) afirma que “talvez

---

<sup>7</sup> Tenho uma ligação emocional com a sonoridade que proponho nas peças: acordes, tonalidades, e os elementos que uso não são apenas “sons tonais”, senão toda uma estrutura que os transcende e estão intimamente relacionados com meu *ouvido gótico*, que nada mais é que o meu imaginário sonoro transpassado pela estética – ou ideal estético – vigente na subcultura gótica.

todo e qualquer ato de criação musical envolva retoricidade em algum grau, considerando que o sujeito criador necessita (deseja, projeta) atingir e afetar um receptor (ainda que imaginário) para que seu ato tenha algum sentido.” (PIEDADE, 2017, p.1). No meu trabalho o receptor real – para fins de pesquisa e avaliação da comunicação, se este fosse o objetivo do trabalho – é limitado, sou eu mesmo, meu orientador<sup>8</sup> e a banca de professores. Entretanto, eu como sujeito criador estou ‘desejando’ atingir e afetar um receptor outro, ainda que imaginário e ideal, portanto, lanço mão de teorias e conceitos da semiótica que considero serem ferramentas essenciais na construção da poética musical e que podem evocar uma comunicabilidade mais assertiva, tais como a teoria das *tópicas* – que será discutida no próximo subitem junto com o conceito de *lugar-comum*.

A noção de *lugar-comum* – e também a de senso comum – e o que se entende como algo sombrio, estará sempre em jogo quando se almeja esta comunicação, porém não se pode esquecer que “a escuta de cada pessoa é ímpar.” (FERRAZ, 2012, p.305) A ideia de comunicação e também de senso comum é sintetizada por Aldous Huxley numa passagem de seu ensaio *Arte e o óbvio*, onde afirma que “a reconhecibilidade<sup>9</sup> é uma qualidade artística que a maioria das pessoas considera profundamente emocionante”. (HUXLEY, 2014, p.25) Tendo esse pensamento em vista, a intertextualidade e as *tópicas* podem ser ferramentas adequadas quando se quer estabelecer uma comunicação, pois são ‘reconhecíveis’, e portanto, possíveis ‘construtoras’ de uma comunicação. Entretanto, isso não quer dizer que utilizarei apenas *clichês* inteligíveis e lugares-comuns estáticos e limitantes nas minhas composições, muito pelo contrário, como será visto mais à frente, minha proposição de que haja *tipos de sombrio* específicos – proporcionado, sobretudo, pelo prisma do *ouvido gótico* – rompe com os limites interpretativos possíveis ao senso comum, alargando, aprofundando e ressignificando as noções de sombrio.

Uso nas minhas composições muitos elementos musicais que já foram utilizados historicamente de diversas formas e em diferentes contextos e são (em sua maioria)

---

<sup>8</sup> Para Salles, esse tipo de leitor (ouvinte neste caso), mostra “um poder em relação à obra em construção, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista” (Ibidem, pág. 48). Apesar de meu orientador ter sim poder sobre meu ato compositivo (é uma de suas funções, acredito, estabelecer um diálogo crítico e sensível que ultrapasse os limites das relações pessoais e que desse diálogo mudanças ocorram no nível artístico/expressivo das peças), neste momento é a minha intenção de me comunicar com um ouvinte que está sendo discutida.

<sup>9</sup> A *reconhecibilidade* aqui pode ser vista como algo que tem potencial de ser reconhecido (potencial de comunicação) por muitos indivíduos, e portanto, haver a possibilidade de se criar um senso em comum sobre algo.

considerados sombrios pelo senso comum<sup>10</sup> (ou, pelo menos, contendo um *potencial sombrio*<sup>11</sup>). As transformações envolvidas neste processo composicional serão vistas no momento das considerações analíticas sobre as peças. Contudo, neste momento é importante lembrar que uma arte da apropriação – de elementos musicais historicamente conhecidos – se configura, segundo Toynbee, como uma estratégia composicional que recusa manter o significado único de um conceito ou de uma obra que se esgota em si mesma, e questiona, em muitos casos, as noções de autoria e originalidade<sup>12</sup>. (TOYNBEE, 2003)

## 1.2 Composição e o lugar-comum sombrio

O Sombrio é um conceito abrangente e pode suscitar relações das mais diversas. Mesmo sem se ter consciência do que exatamente é o Sombrio, geralmente é sabido quando algo invoca este caráter, portanto, pode-se dizer que ele é um *lugar-comum*<sup>13</sup>, pois há um certo consenso do que seja algo Sombrio<sup>14</sup>, inclusive em relação ao sombrio nas artes e na música. Tendo por base a pesquisa feita em relação ao assunto referente aos primórdios do

<sup>10</sup> Entretanto, há elementos que são considerados sombrios por mim por causa do *ouvido gótico* que estou encarnando durante este trabalho. Se há uma identidade composicional presente neste trabalho, ela está sendo transpassada por esse prisma específico.

<sup>11</sup> Tem-se que ter em mente desde já que os elementos que aqui serão considerados como portadores de um *potencial sombrio*, são uma tentativa de mostrar que há a possibilidade – e também evidências – de que alguns elementos sonoro-musicais são associados – historicamente – ao sombrio, porém sem jamais afirmar que estes elementos *são* sombrios, pois o que determina isso, como será visto, é a maneira com que são usados e se estão de acordo com as noções de sombrio da época e da cultura em que estes estão inseridos. Portanto, estes elementos isolados não podem ser considerados sombrios, entretanto, possuem um *potencial* de se tornarem sombrios quando combinados e suas *combinações* é que irão determinar qual *tipo de sombrio* poderá ser invocado.

<sup>12</sup> Acredito que uma obra não é composta *exclusivamente* pela criatividade do(a) compositor(a) num ato isolado. Concordo com Toynbee, quando afirma que a “criatividade em música precisa ser reconhecida como um processo cultural mais do que um ato heroico”. (TOYNBEE, 2003, p.110) O ato heroico aqui pode ser traduzido como um ato criativo isolado e único que é alcançado pela capacidade supostamente sobre-humana do artista, algo inatingível pelo homem comum. Por ainda haver resquícios da ideia de que a criação musical é um processo místico e que os criadores são um grupo seletivo de indivíduos agraciados divinamente com o dom do ‘gênio’, acolho essa ideia da participação da cultura, pois acredito que tem-se que tomar cuidado com concepções idealizadas sobre a criatividade e o ato compositivo. Ainda assim, é importante ressaltar que os processos culturais por si só não dão conta do “todo criativo”, há sim mérito para o indivíduo que desenvolve sua sensibilidade e tem a intenção de criar novas relações no âmbito artístico.

<sup>13</sup> Expressão derivada do latim *locus communis*. Nos tempos modernos, assume o sentido pejorativo de expressão trivial, banal, que se repete frequentemente. É utilizado muitas vezes como sinônimo de outras expressões de valor semântico semelhante: *cliché*, *chavão*, *frase feita*, *estereótipo*, etc. Na Antiguidade Clássica, começou por ser aplicado por Quintiliano no sentido de fontes de argumentos ao serviço da arte da palavra, ou seja, nos discursos forense, deliberativo e panegírico era suposto o orador utilizar determinados *topoi*, em grego, ou *loci communes*, em latim, como, por exemplo, o da falsa modéstia. [...] O fato é que, na retórica clássica, o conceito de lugar-comum possuía uma validade literária e discursiva que o uso moderno rejeita. No discurso retórico clássico, a associação de ideias (necessariamente já conhecidas pelo público, ou de outra forma a persuasão procurada seria inconsequente) permite orientar o interlocutor na compreensão (e convencimento) dos argumentos. O lugar-comum era, na verdade, uma figura fundamental da retórica e não se referia a qualquer vulgarização do discurso. (CEIA, 2017)

<sup>14</sup> Neste trabalho serão abordados apenas objetos relacionados com o Sombrio inseridos na cultura ocidental.

sombrio enquanto expressão estética e artística, provavelmente, a conexão mais antiga – que atravessou os tempos e chegou até a atualidade – de um caráter evidentemente Sombrio relacionado com a música, esteja presente no mito grego de Orfeu<sup>15</sup>. Lugar-comum pode ser definido como sendo o senso comum a respeito de algo, seja uma ideia ou uma opinião sobre qualquer assunto, que é amplamente difundida e compartilhada por muitos indivíduos.

Na música, os lugares-comuns se formam devido ao uso histórico de certos elementos musicais que, durante um processo bastante complexo (cultural, psicológico, social), vão sendo associados a certos significados. Alguns autores, entre eles Ratner (1980), Agawu (1991), Hatten (1994) e Monelle (2000), desenvolveram uma teoria a respeito desse fenômeno do *lugar comum* na música e seus processos de significação que ficou conhecida como *teoria das tópicas*<sup>16</sup>. Esta teoria está inserida na área da semiótica musical, que estuda os signos e os gestos musicais relacionando-os a significados. Segundo essa disciplina, cada intervalo musical, por exemplo, pode ter uma conotação peculiar dentro de uma determinada cultura e pode remeter a uma determinada emoção ou significado dentro da mesma. Um exemplo disso pode ser percebido no trecho que se segue, onde Agawu – fazendo referência a Deryck Cooke, afirma que:

Alguns compositores e ouvintes associam certos intervalos e padrões escalares (principalmente

<sup>15</sup> O mito de Orfeu reza que este, descido ao mundo inferior para buscar sua amada Eurídice, toca sua lira e, com sua música e canto, convence o barqueiro Caronte a levá-lo vivo pelo rio Estige, também adormece Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava os portões e emociona Plutão e Prosérpina, os seres incorpóreos e a própria noite. Chega ao trono de Hades, o rei dos mortos, que fica irritado ao ver um vivo em seu domínio, porém, a agonia na música de Orfeu o comove, e ele chora lágrimas de ferro. Sua esposa, a deusa Perséfone, implora-lhe que atenda o pedido de Orfeu e assim, Hades atende seu desejo. Consegue com que lhe seja devolvida aquela que a morte lhe tirara, sob a condição de não se voltar para ela antes de tê-la trazido para a luz do dia. Orfeu precede sua amada no estreito caminho envolvido em espesso nevoeiro mas, uma vez à beira do mundo dos vivos, cede à impaciência de rever seu rosto. Eurídice então é imediatamente sugada pelo abismo, onde se desfaz como fumaça para todo o sempre. Em desespero total, Orfeu torna-se amargo e recusa-se a olhar para qualquer outra mulher. Um dia, furiosas por terem sido desprezadas, um grupo de bacantes caem sobre ele, frenéticas e, abafando sua música com gritos, conseguem matá-lo atingindo-o com dardos. Depois, espartilham seu corpo e jogam sua cabeça cortada no rio Hebro, e ela flutua, ainda cantando, "Eurídice, Eurídice!". Chorando, as nove musas reúnem seus pedaços e os enterram no monte Olimpo. Quanto às bacantes, os deuses não lhes concedem a misericórdia da morte. Ao baterem os pés na terra, em triunfo, sentem seus dedos se espicharem e entrarem no solo. Quanto mais tentam tirá-los, mais profundamente eles se enraízam e, transformadas em carvalhos silenciosos, permanecem pelos anos, até que por fim seus troncos mortos e vazios caem.

<sup>16</sup> Segundo McKay (2007), a teoria das tópicas pode ser dividida em duas “gerações de teóricos das tópicas”. A primeira é constituída por três textos influentes, são eles: O livro seminal de Leonard Ratner que estabeleceu a disciplina, *Classic music: expression, form and style* (1980); o livro *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (1983) de Wye Allanbrook; e *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (1991), de Kofi Agawu. A segunda geração alcança avanços significativos para a teoria das tópicas, principalmente por abordar algumas das suas lacunas semânticas, expressivas, semióticas e sócio-históricas existentes nos trabalhos anteriores e é formada por dois pares de textos, são eles: *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation* (1994) e *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004), de Robert Hatten; e *Linguistics and semiotics in music* (1992) e *The sense of music: semiotic essays* (2000), de Raymond Monelle (MCKAY, 2007).

diatônicos) com certas emoções: [...] terças menores tristeza, sexta menor sofrimento e assim por diante. A união de intervalos individuais produz um "vocabulário musical" básico que também é investido de significados. Assim, o contorno ascendente 1-(2)-3-(4)-5 em tonalidade maior pode expressar 'uma emoção de alegria extrovertida, ativa, assertiva', o padrão 1-(2)-3-(2)-1 em tonalidade menor pode expressar "pesar", uma obsessão por sentimentos sombrios, um medo oculto ou uma sensação de fatalidade inescapável, especialmente quando este padrão é repetido muitas vezes.<sup>17</sup> (AGAWU, 2001, p.155)

Como se pode perceber neste trecho, a simples repetição de três notas, dentro de um modo específico, pode remeter a sentimentos de pesar, medo e atmosferas sombrias. Entretanto, estas associações não surgem do nada, elas surgem devido ao seu uso recorrente dentro de uma determinada cultura e são válidas apenas dentro delas. Esse tipo de associação é feita pelo menos desde a Grécia antiga, onde certos modos eram associados a algumas características como o “entusiasmo do modo frígio e tristeza do modo mixolídio”.<sup>18</sup> (NETTL, 2005, p.317) Estas associações estão profundamente enraizadas na cultura ocidental e possibilitam a criação de uma cadeia de símbolos que carregam significações musicais específicas. Agawu, referindo-se a esse tipo de associação, afirma que “não há relação intrínseca entre um contorno melódico ascendente e subir ao paraíso, mas se é assim que um grupo de pessoas concorda em representar a Ascensão, então um símbolo foi criado”.<sup>19</sup> (NETTL, 2005, p.316)

Segundo McKay (2007), a teoria das tópicas foi desenvolvida tendo o repertório do período Clássico (século XVIII)<sup>20</sup> como material base para a busca de significados expressivos compartilhados oferecidos pelos *topoi* (lugares-comuns) musicais, que podem ser descritos como gestos familiares, expressivos e retóricos codificados em padrões musicais específicos. Entretanto, tem-se que ter em mente que a teoria das tópicas não é simplesmente a atribuição de rótulos aos momentos musicais, ela se propõe a manter um contato analítico

---

<sup>17</sup> *Some composers and listeners invest certain intervals and (mainly diatonic) scale patterns with certain emotions: major thirds and sixths express pleasure, minor thirds grief, minor sixths pain, and so on. The conjoining of individual intervals produces a basic 'musical vocabulary' that is also invested with meanings. Thus, the ascending 1-(2)-3-(4)-5 in major may express 'an outgoing, active, assertive emotion of joy', the pattern 1-(2)-3-(2)-1 in minor may express 'brooding, an obsession with gloomy feelings, a trapped fear, or a sense of inescapable doom, especially when it is repeated over and over', and the (5)-6-5 in minor, 'the most widely used of all terms of musical language', carries a sense of anguish.* (tradução minha)

<sup>18</sup> *Enthusiasm for the Phrygian, sadness for the Mixolydian.* (tradução minha)

<sup>19</sup> *There is no intrinsic relationship between ascending melodic contour and going to heaven, but if this is the way a group of people agree to represent the Ascension, then a symbol has been created.* (tradução minha)

<sup>20</sup> A teoria das tópicas passou a ser associada principalmente como uma ferramenta analítica apropriada ao classicismo do século XVIII. Isso talvez não seja surpreendente, dada a natureza altamente convencional da prática desse período. Mas o século XVIII apenas marca o auge do repertório de prática comum que propagou o crescimento de tópicas como lugares comuns retóricos, pois seus precedentes são encontrados em músicas anteriores: no madrigal e na tragédia lírica do século XVI e XVII, por exemplo. (MCKAY, 2007, p.161)

profundo com as estruturas musicais e suas relações com a comunidade em que estas estruturas estão inseridas.

Quando um(a) compositor(a), ou artista em geral, cria uma obra interpretada como portadora de um caráter sombrio, ele não está criando um novo sombrio, mas necessariamente jogando com noções pré-existentes do que é o sombrio, com os lugares-comuns, estabelecidos devido ao uso histórico, repetido e transformado, de elementos associados a esse caráter. Portanto, o sombrio, assim como as tópicas, pode ser visto também como algo de natureza fundamentalmente intertextual. Pensando amplamente, e tendo a teoria da intertextualidade como referência, o sombrio, para ser considerado como tal, tem que remeter a (lugares-comuns) sombrios anteriores<sup>21</sup>.

O lugar-comum é discutido no âmbito da arte por Danto (2005) em seu livro *A transfiguração do lugar-comum*, onde o lugar-comum e suas transformações e implicações filosóficas na arte são discutidos. O autor afirma que “podemos aprender a reconhecer [...] as composições de Mozart, os objetos do barroco, e se realmente ‘olhamos e vemos’ concluímos que podemos reconhecê-los porque todos participam de uma propriedade comum, ainda que indefinível: ‘o jeito de Wharton’, ‘o estilo de Mozart’, ‘a maneira do rococó’”. (DANTO, 2005, p.106) Para Danto, o que o artista expressa é uma visão de mundo, mas não apenas uma visão pessoal, mas sim a visão de uma época. A arte aqui é vista como expressão de uma cultura, de uma sociedade. Essa é a ideia que sustenta seu conceito de estilo, como aquilo que nos permite reconhecer um trabalho como sendo de um determinado artista ou período, há lugares-comuns reconhecíveis, portanto, há a possibilidade do estabelecimento de um senso comum a respeito, neste caso, do estilo. O que Danto está chamando de *estilo*, difere do que eu chamarei de *caráter*, porém, a lógica dos lugares-comuns reconhecíveis para sua construção seja semelhante. O *caráter sombrio* – que será abordado no próximo capítulo – pode estar presente em diferentes estilos e gêneros musicais. O caráter, portanto, não é visto como um estilo, mas como é um teor, uma “cor” que pode ser invocada em qualquer estilo. Não acredito que haja um estilo sombrio, ainda que alguns gêneros como o Noturno, a Passacaglia, Marchas Fúnebres e Requiens geralmente portem algum tipo de sombrio.

O ponto central do trabalho de Danto, e o que mais interessa para o meu trabalho, é que o autor afirma haver a possibilidade dos lugares-comuns passarem para a condição de

---

<sup>21</sup> Como será visto mais a frente, os lugares-comuns – referentes ao sombrio – presentes na subcultura gótica diferem dos lugares-comuns compartilhados pela cultura dominante – ou macro-cultura. Essas noções estarão sempre em jogo quanto a maneira de conduzir as diferentes etapas deste trabalho, pois todos os aspectos desta pesquisa estão sendo conduzidos e passando pelo crivo – e expectativas – do *ouvido gótico* que estou encarnando.

objeto artístico quando tornam-se símbolos artísticos, ou seja, quando novos significados a eles são incorporados ou atribuídos.

Na visão de Danto, toda arte é representação, não só no sentido da imitação, como era na arte tradicional, mas também no sentido mais amplo de representação simbólica ou metafórica. [...] Em outras palavras, toda a arte é simbólica, e se, por um lado, qualquer coisa pode ser um símbolo de qualquer coisa, por outro, o símbolo não pode ser ao mesmo tempo aquilo que simboliza, ou então, dito de outro modo, o estatuto ontológico de uma coisa enquanto símbolo é diferente de uma coisa enquanto mera coisa. Isto constitui o cerne da teoria da Transfiguração do lugar-comum: é porque se tornam símbolos artísticos que meras coisas passam para a condição de obras arte. (RAMME, 2009, p.206)

É justamente aqui que entra o meu esforço com este trabalho e com a escolha do sombrio como ponto de partida para compor as peças. Em primeiro lugar faço um mapeamento do que é o lugar-comum sombrio de forma geral e, depois desta aproximação conceitual, proponho que haja *tipos de sombrio* que carregam características próprias. É nessa concepção e detalhamento que acredito que o lugar-comum se alarga, pois o senso-comum não alcança tais gradações. O senso comum enxerga o sombrio como uma coisa só, uma mancha negra que encobre o objeto em que ele se manifesta. Ainda que possam ser distinguidos algumas nuances do sombrio pelo senso comum, não encontrei evidências suficientes para afirmar que essa distinção seja algo recorrente e consolidada. Desta forma, admitindo que o sombrio tem muitas variações, peculiaridades e características distintas, este conceito tem a possibilidade de ser expandido, aprofundado, esmiuçado e, de alguma maneira, estilizado e ressignificado. Ainda assim, é prudente dizer que os tipos de sombrio propostos neste trabalho não têm a pretensão de esgotar o assunto sobre o tema e muito menos afirmar que estas são todas as possibilidades e nuances que o sombrio pode oferecer, na verdade os sombrios aqui propostos são os que eu consegui “enxergar” e conceituar durante a pesquisa.

## 2 SEGUNDO CAPÍTULO - O Sombrio

*Noite e música:* O ouvido, o órgão do medo, pôde desenvolver-se tanto como se desenvolveu apenas na noite e na penumbra de cavernas e bosques sombrios, consoante o modo de viver da época do medo, isto é, a mais longa época da humanidade: no claro, o ouvido não é tão necessário. Daí o caráter da música, uma arte da noite e da penumbra.<sup>22</sup>

### NIETZSCHE

Neste trabalho, o Sombrio – sobretudo na música – será sempre analisado a partir de um *ouvido gótico*. Esta “forma de ouvir” específica, que encarno durante a pesquisa, direciona a forma como conduzo a pesquisa, a escuta dos materiais, trechos musicais e músicas, e, sobretudo, as escolhas referentes ao ato compositivo. Além disso, ele é mais que um *ouvido* apenas – pois aqui serão abordados assuntos não só musicais –, é um *ser gótico*, que encarna, se aproxima e avalia os materiais pelo prisma enegrecido dos góticos. Este *ouvido gótico*<sup>23</sup> é permeado por noções estéticas desenvolvidas tendo por base o pertencimento à subcultura gótica<sup>24</sup> e suas características peculiares – que serão vistas neste e no próximo capítulo.

Esta forma de escutar e avaliar as músicas terá impacto profundo na hora de escolher o repertório que servirá como exemplo das minhas proposições de *tipos de sombrio* – além dos exemplos de artes plásticas e literatura. Por exemplo: posso afirmar que a música X soa extremamente sombria para mim por estar diretamente relacionada com o tipo de música que toca nos filmes admirados pelos góticos – entretanto, pode ser que esta mesma música suscite significados diferentes – e até mesmo diametralmente opostos – para indivíduos que não tiveram esta vivência específica. O mesmo ocorre quanto à escolha dos materiais usados nas composições: faço uso de *tal* repetição de notas, pois considero que remete às repetições existentes nas músicas que tocam nas danceterias destinadas ao público gótico e que faz parte

<sup>22</sup> Aforismo 250 retirado do livro Aurora (2007, p.173)

<sup>23</sup> A partir de agora o *ouvido gótico* incluirá a noção mais ampla de *ser gótico*.

<sup>24</sup> Diferentes sociólogos, dentre eles Maffesoli (1987) e Bauman (2003), destacam que a tendência humana à associação a grupos é notória. Fazer parte de um grupo é aparentemente um dos objetivos da natureza humana e, por isso, as pessoas buscam associar-se a certos grupos sociais, no meu caso, quando adolescente, associei-me aos góticos. A definição de *subcultura* e de *gótico* se dará no segundo capítulo.

do meu imaginário. Mesmo quando as referências não são tão claras quanto essas (trilhas de filmes e músicas de casas noturnas), o *background* e imaginário gótico estão “ativados” no momento das escolhas.

Outro ponto importante é a possibilidade que o apuro do *ouvido gótico* me proporciona para *perceber* os diferentes sombrios propostos no terceiro capítulo. De certa forma, só me é possível distinguir as diferentes gradações do sombrio devido ao pertencimento à subcultura gótica, pois a proximidade e intimidade que foi desenvolvida em relação ao caráter sombrio estando dentro desta subcultura, me coloca numa posição privilegiada para tratar desse assunto específico. Posso afirmar que meu olhar (ouvido) é aguçado para o sombrio.

#### 2.1 Uma aproximação ao Sombrio

O Sombrio sempre esteve presente nas artes e como um dos campos de interesse, de aflição e de vivência do ser humano, sendo refletido das mais diversas formas e intensidades. O elemento Sombrio não é exclusivo de uma determinada cultura ou época e nem se pode rastrear seu início. Na música, este elemento não pode ser reduzido a um ou outro estilo musical, na verdade ele pode ser encontrado num repertório bastante vasto, que abrange diversos períodos, estilos e compositores(as) – além de ser representado em todas as manifestações artísticas. Essa noção do que é Sombrio, portanto, não é estática, absoluta ou imutável, na verdade ela vem se transformando ao longo do tempo: o que era considerado Sombrio no período barroco, por exemplo, talvez não fosse considerado no começo do século XX. Pode-se afirmar que o que é considerado Sombrio depende da época e da cultura que este está inserido. Nos tempos atuais o conceito vem sofrendo alterações constantemente: a subcultura gótica, por exemplo, é uma dessas novas abordagens e formas de se relacionar com o Sombrio.

O que é apresentado neste capítulo não tem a pretensão de ser uma história do Sombrio, pois acredito que para tanto, seria necessário o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas e músicas de todos os tempos e povos, procurando obras que se enquadram neste domínio e ainda interpretando e discutindo o espírito das diferentes épocas e culturas. Entretanto, como o Sombrio é um conceito fundamental neste trabalho, considero adequado esclarecer o que é entendido como Sombrio trazendo um panorama sobre este conceito para, em seguida, ter um ponto de partida adequado – um *background* – para minha proposição dos

tipos de sombrio. Portanto, as perguntas centrais deste capítulo são: o que é, ou, o que pode ser considerado algo de caráter Sombrio? Onde esse elemento aparece nas artes, na música e em outros lugares e práticas? A partir de agora tentarei responder estas e outras questões relativas à esse assunto.

## 2.2 O caráter Sombrio: uma aproximação conceitual

Para entender a quantidade de relações que o Sombrio pode evocar, farei uso de uma ferramenta chamada *mapeamento de relações*<sup>25</sup>, trazida por Michael Klein (2005) em seu livro *Intertextuality in Western Art Music*. Esse mapeamento pressupõe que o objeto estudado tenha natureza intertextual e consiste em pesquisar todas as conexões possíveis em relação a uma obra, tópica ou conceito. Esse mapeamento é construído de forma consciente, por isso, segundo Klein, é imperfeito, pois apesar do esforço empreendido pelo pesquisador para fazer o máximo de relações possíveis, ainda são desconhecidos os fatores inconscientes que influenciam as interpretações e suas possíveis relações ocultas<sup>26</sup>. No entanto, para Klein, este é o único mecanismo através do qual as possíveis ‘relações guias da interpretação de uma obra’ – neste caso o que estou chamando de caráter Sombrio – podem ser conectadas de forma significativa. A figura abaixo é um *mapeamento de relações* em relação à tópica *Unheimliche*<sup>27</sup> na música do século XIX feita por Klein em seu livro.

---

<sup>25</sup> Klein propõe, como um primeiro passo para a análise, um mapeamento das possíveis relações que envolvem e influenciam a compreensão de um conceito, obra musical ou tópica. (KLEIN, 2005, p.21) Este mapeamento das relações – textuais ou não –, que Klein chama de *code-mapping*, investiga como o ouvinte/analista percebe uma obra musical ou uma tópica. Neste caso, investigo as relações com o caráter Sombrio.

<sup>26</sup> Além disso, Klein defende que a rede intertextual em torno de uma obra musical muda ao longo do tempo e de indivíduo para indivíduo. Essa ideia é bastante simples, reitera Bunch (2016) se referindo a Klein: “[a] noção de *estrutura* é derivada da *competência estilística*. No entanto, a *competência estilística* está sujeita aos acidentes da história, à formação das autoridades institucionais e às nossas próprias escolhas e experiências. Portanto, uma vez que a competência é fundamentalmente instável, as relações estruturais que ela permite ver em obras musicais também são instáveis”. (BUNCH, 2016, p.109). O que Klein chama de *estrutura* pode ser entendido também como ‘significado’, e o que ele chama de *competência estilística* pode ser entendido como o ‘conhecimento’, ou o ‘entendimento’ que o ouvinte/analista adquiriu – desenvolveu – ao longo da vida em contato com sua cultura.

<sup>27</sup> Em inglês é comumente traduzido como *uncanny* e em português como “estranho”.

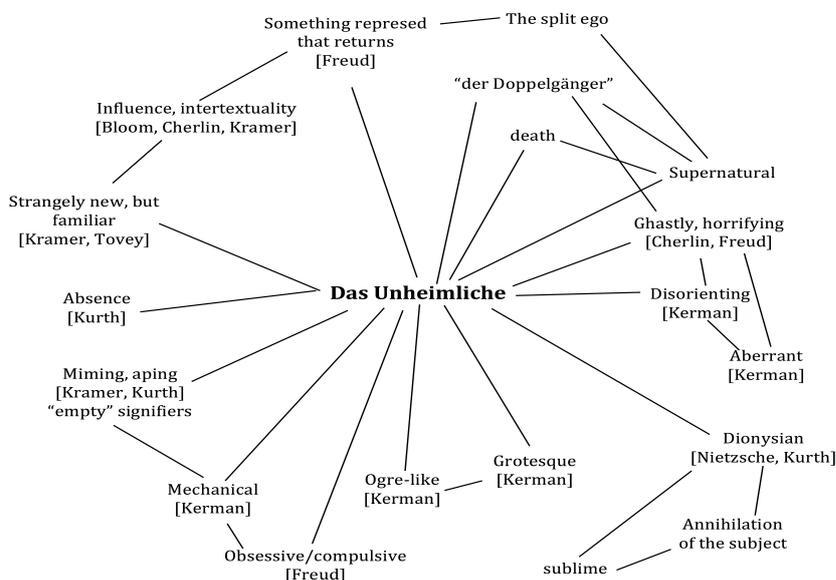


Figura 1 - Mapa de relações - *code-mapping* - da tópica *estranho* feito por Klein (KLEIN, 2005, p.81).

Como se pode ver, Klein não tenta estabelecer associações tendo como referência somente seu conhecimento musical (o que o autor chama de *competência estilística*). Suas associações resultam, em grande medida, da admissão de fontes ‘extramusicais’ ao mapa com o qual se aproxima da tópica em questão. Certamente o mapa não se resume a esse simples diagrama, pois cada um desses conceitos que aparecem na figura é estudada profundamente por Klein em seu livro. Esta tópica, e suas relações, são um bom exemplo, pois além de demonstrar o uso dessa ferramenta, a tópica estudada por Klein tem conexão direta com o caráter Sombrio aqui estudado.

O mapa apresentado abaixo é uma tentativa de vislumbrar a abrangência de relações que o Sombrio pode suscitar. Reitero que como há sempre associações e conexões intangíveis à consciência, temos que nos lembrar que esse tipo de mapa é sempre um apanhado parcial das associações que a competência estilística – para usar o conceito de Klein – do pesquisador permite e está dentro dos limites dessa pesquisa sobre o assunto. Portanto, tendo como ponto de partida as associações feitas por mim – tendo em vista o *background*, o imaginário e o *ouvido* góticos -, pelas fontes bibliográficas estudadas e pelo senso comum, apresento abaixo (fig. 2) o *mapa de relações* referente ao caráter Sombrio.

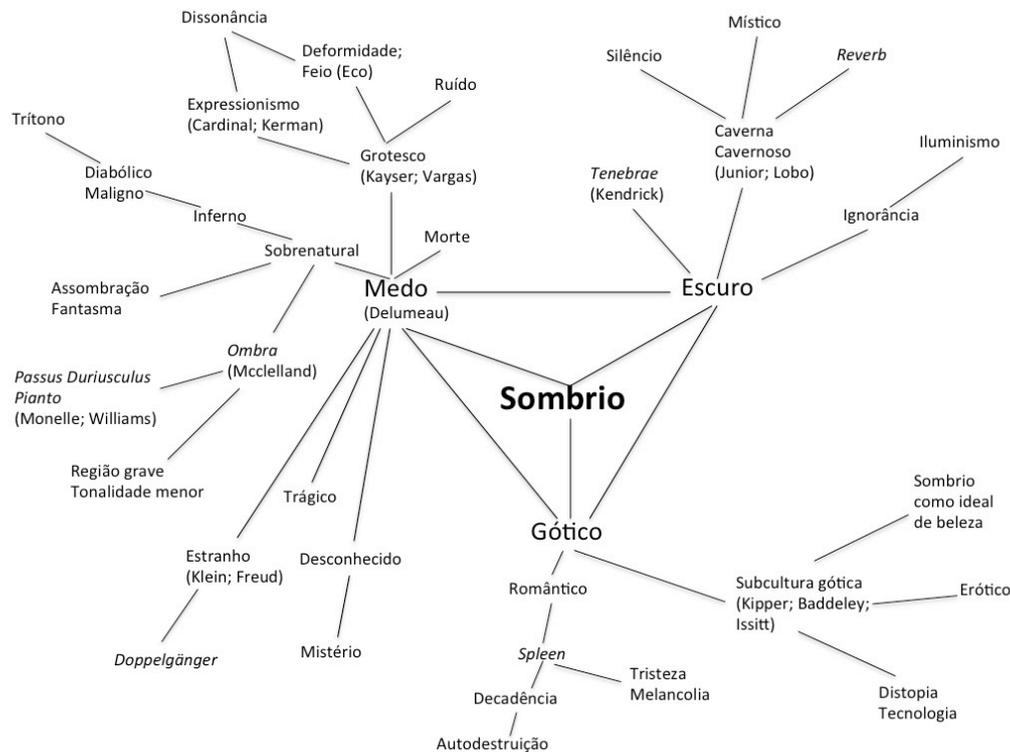


Figura 2 - Mapa de relações do caráter Sombrio.

Como são muitos os conceitos e termos a serem abordados, decidi aglutina-los por afinidade para otimizar a estruturação do texto e assim facilitar a leitura. Este mapa servirá de referência durante este e o terceiro capítulo, portanto, os conceitos que não forem abordados aqui serão contemplados mais adiante.

### 2.2.1 Escuro, caverna, noite, desconhecido, ignorância

O termo *sombrio* de imediato remete ao elemento visual caracterizado pela penumbra ou um ambiente com pouca luz e esta ideia de escuro pode estar associada com um sentimento de medo ou não. Quando se caminha numa rua conhecida ou dentro de casa, geralmente o escuro não causa medo, porém, se é o caso de um ambiente que não é conhecido, como uma rua pouco iluminada ou um bosque, por exemplo, ao se deparar com um trecho pouco iluminado impossibilitando uma visão ampla da situação, a reação mais comum é ficar apreensivo, com medo, com os sentidos aguçados e atentos aos mínimos detalhes e movimentos que por ventura venham a ocorrer ao redor. Essa é uma reação instintiva que pode ser definida como carregando um sentimento de defesa e autopreservação – lembrando da epígrafe de Nietzsche do início do capítulo – e provavelmente acompanha o

ser humano desde “a mais longa época da humanidade” quando este precisava viver na “penumbra de cavernas e bosques sombrios” e uma possível ameaça podia surgir de repente de um lugar pouco iluminado. Ao tratar das representações em torno das sombras da noite no início da Idade Moderna, e dos perigos que lhe são inerentes, Delumeau (1990) afirma que “o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos ‘desassegura’”. (DELUMEAU, 1990, p.99) Uma das frase mais célebres de H. P. Lovecraft diz que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do Desconhecido”.<sup>28</sup> (LOVECRAFT, 1973, p.12)

A caverna é outro destacado lugar-símbolo da “época do medo”. Segundo Junior e Lobo (2012), “as cavernas sempre se constituíram uma referência para as sociedades humanas, seja como abrigo e espaço de realizações cerimoniais, em tempos remotos, seja como santuários ou centros de peregrinação” (JUNIOR; LOBO, 2012, p.586). Os autores ainda afirmam que “o imaginário cristão sobre ambientes considerados ameaçadores e demoníacos, sobretudo no que diz respeito às cavernas, foi fortemente alimentado, desde a cultura medieval, pelo retrato construído com a poesia de Dante Alighieri que, na Divina Comédia, associa o inferno a uma grande cratera existente no interior do globo terrestre” (*Ibidem*, 2012, p. 587). Junior e Lobo seguem afirmando que

As imagens associadas ao mundo subterrâneo, seja na literatura, no cinema ou no ideário popular, freqüentemente remetem a sentimentos e sensações de frieza, medo, desespero, opressão e asfixia, decorrentes, dentre outros fatores, da escuridão, do confinamento espacial e da relação com o desconhecido. Nesse contexto imagético, as cavidades naturais costumam ser habitadas por criaturas horrendas e mortais, verdadeiras bestas sanguinárias e inconscientes. [...] Esse aspecto sombrio e hostil não é exclusividade de uma imaginação ficcional contemporânea. Ao contrário, na Bíblia, a palavra “caverna” aparece nove vezes. Em todas elas, o sentido dado ao termo é de esconderijo, covil, refúgio e, sobretudo, sepulcro” (*Ibidem*, p.586-7).

O *medo*, portanto, está intimamente ligado ao Sombrio, mas há diferenças na origem desse temor. Percebe-se que o medo de lugares escuros pode ter base em algo real, tangível, como a ameaça de algum ataque, assalto, estupro ou qualquer situação que possa resultar em algo trágico ou que ameace a vida (fruto do nosso instinto), porém, pode estar baseado em algo sobrenatural, intangível, como a aparição de assombrações, fantasmas, demônios, e toda gama de coisas ‘desconhecidas’ (fruto, em grande parte, da cultura ocidental e igreja católica).

---

<sup>28</sup> *The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.* (tradução minha)

Tudo isso pode vir à tona quando depara-se com um lugar escuro, seja ele qual for. Numa visão ‘biológica’ mais ampla do Sombrio, pode-se dizer que a vida na Terra é totalmente dependente da entrada regular de energia que é fornecida por radiação do sol, portanto, o escuro, de uma forma profunda, pode ser encarado como a não possibilidade de vida, ou seja, sinônimo de morte – que por sua vez pode estar relacionada com a dualidade: presença de Deus (luz) e ausência de Deus (escuro). Apesar de a radiação não ter a ver diretamente com o sombrio enquanto modo de expressão, é possível que esta característica esteja na base dos instintos, e pensando de modo amplo, pode estar ligada profundamente com nossas noções e relações com o Sombrio. Talvez aí resida a nascente de um medo vasto e inconsciente do escuro.

O Sombrio, com essa conotação de escuro, pode ainda ser visto como metáfora ou sinônimo de ignorância. Quando se fala que não se entende algo, fala-se que algo não está *claro*. Isso pode ser consequência ou uma reverberação do Iluminismo, pois nesse movimento de ideias, a razão (luz) era valorizada e almejada e utilizada para iluminar as ‘trevas’ da ignorância. Já na música, o parâmetro visual serve comumente como metáfora para exemplificar o que determinada sonoridade evoca. Para alguns autores o sentido da visão é percebido quase como uma segunda manifestação do som. O poder evocativo do som é discutido por Caznok (2015), que aponta que:

O visível chamado pelo sonoro e o audível evocado pela visão permanecem em estado latente [...] O poder de uma experiência artística subverte e ultrapassa o real, reconduzindo a visão e a audição à sua capacidade de se fazer presente por meio da virtualidade, da latência, do pressentido. O que um artista torna perceptível não é o que já está percebido, é aquilo que, silenciosa e discretamente, habita a obra e a faz solicitar um mesmo e único movimento de abertura para o que não é imediatamente perceptível. (CAZNOK, 2015, p.220-21)

Estas considerações, talvez deem pistas de porque alguns compositores(as) dão nomes sugerindo algo visual para suas obras. Sabendo, intuitivamente ou não, do poder evocativo que há na música, tais compositores(as) – por motivos psicológicos, estéticos ou numa representação de sua época – se empenham em enfatizar o lado sombrio que esta possibilita trazer à tona.

### 2.2.2 *Tenebrae*, morte

*Tenebrae* (*trevas* ou *escuridão* em latim) é uma celebração cristã surgida no século XVI e que ocorre nos três últimos dias da Semana Santa: quinta, sexta e sábado de Aleluia. A

cerimônia distingue-se pelo candelabro de 15 velas, que são apagadas progressivamente ao final de cada salmo, sendo que a vela mais alta é apagada ao final da celebração, deixando a igreja em total escuridão (período conhecido como *Horas*). No rito católico, proclama-se os 3 salmos do ofício das leituras, os 3 salmos das laudes, o *Benedictus*, e é lido (ou cantado) um trecho do Livro das Lamentações. Segundo Kendrick, “para observadores e participantes daquela época e de agora, esses serviços tiveram seu fascínio, devido à interação entre música e luz. [...] Com seus significados alegóricos variando das sombras da crucificação até os do pecado humano, *Tenebrae* era uma distinção social da luz, cuja música era cada vez mais importante.”<sup>29</sup> (Kendrick, 2014, p.7)

Conexões semânticas entre letra-música também ocorriam nos versos que sugeriam o ambiente físico e espiritual do ritual em si: a escuridão de “Denigrata est supercarbones facies eorum” (“Suas aparências foram enegrecidas além do carvão”), ou “In tenebrosis collocavit me” (“Nas trevas me coloquem”). No simbolismo gráfico evidente [na partitura], pelo menos para os cantores lerem ou memorizarem a música - mas também para os ouvintes musicalmente informados – tais passagens foram às vezes definidas como notações “negras” (ritmos ternários ou compassos reduzidos a binários, com notas de cabeça vazia preenchidas [pretas]). Um exemplo entre muitos é o “Aleph. Quoniam obscuratum est aurum” verso de Tiburzio Massaino (Veneza, 1599). Este é escrito inteiramente em notação negra em todas as vozes, exceto por suas primeiras e últimas palavras “Quoniam. . . platearum”. [...] *Lamentações*, com a abertura sombria de Mauro Chiaula (Veneza, 1597), *Tenebrae facetae sunt*, refere-se às sombras na Crucificação, e está literalmente significando *cor*.<sup>30</sup> (Kendrick, 2014, p.36)

“*Tenebrae* era um momento liminar, cuja performance estava aberta à intervenção demoníaca e divina. As exéquias de Cristo tornaram os participantes rituais suscetíveis a efeitos sobrenaturais em seus afetos.”<sup>31</sup> (Kendrick, 2014, p.12) Percebe-se que os

<sup>29</sup> For observers and participants then and now, these services have had their fascination, due to their interplay of music and light. [...] With its allegorical meanings ranging from the shadows of the Crucifixion to those of human sin, *Tenebrae* was a social extinguishing of light, the music of which was increasingly important. (tradução minha)

<sup>30</sup> Semantic word-tone connections also occur in those verses that suggested the physical and spiritual surroundings of the ritual itself: the darkness of “Denigrata est super carbones facies eorum” (“Their looks have been blackened beyond charcoal”), or, “In tenebrosis collocavit me” (“He has placed me in darkness”). In graphic symbolism evident at least to singers reading or memorizing the music – but also to musically informed listeners – such passages were sometimes set to “black” notation (ternary rhythms or meters reduced to binary, with empty note-heads filled in). One example among many is the “Aleph. Quoniam obscuratum est aurum” verse of Tiburzio Massaino’s (Venice, 1599). This is written entirely in black notation in all voices except for its first and last words “Quoniam . . . platearum.” [...] *Lamentations*, the dark opening of Mauro Chiaula’s (Venice, 1597), *Tenebrae factae sunt*, referring to the shadows at the Crucifixion, is in literally signifying *color*. (tradução minha)

<sup>31</sup> *Tenebrae* was a liminal moment, one whose performance was open to both devilish and divine intervention. The exequies of Christ rendered ritual participants susceptible to supernatural effects on their affects. (tradução minha)

participantes desse ritual estavam imersos num ambiente de forte carga emocional e, possivelmente, relacionando tais emoções à luminosidade, à música e outros elementos inerentes ao evento. Junto a essa simbiose ainda soma-se o significado religioso e espiritual relacionado, sobretudo, à morte.

A *morte* é uma peça central para entendermos a relação que o ser humano estabelece em relação ao elemento Sombrio. A morte é um fato absolutamente inexorável que nos lembra que a vida é transitória e breve e, talvez por causa disso, causadora de grandes temores e uma espécie de inimiga de nossos instintos básicos. A biologia nos explica que a função da vida é gerar mais vida, e que cada um tem o dever biológico de manter-se vivo e de procriar. Para isso, a natureza nos dotou com um instinto de sobrevivência, presente em todo ser vivo, independente do tamanho, da forma e da sofisticação de seu sistema nervoso, e este fará tudo o que está a seu alcance para não morrer, para se manter vivo e procriar. Diante da ameaça de morte não é a razão que é acionada, é o instinto. Para os seres humanos, entretanto, há algo mais, existe o apego às conquistas, e não apenas à vida puramente ‘biológica’. Desenvolvemos a capacidade de somar à nossa existência incontáveis significados, fatos, relações, experiências, costumes e sentimentos, e nos apegamos a tudo isso. Portanto, além do medo da morte por se tratar de algo desconhecido – e o desconhecido nos causa temor – há o apego à vida, gostamos dela e não queremos nos desfazer. Não há nesse último caso, problema com a morte em si, mas sim com a ausência de vida. Para ambos os casos valeria o conselho do filósofo grego Epicuro, que afirmava não haver motivos para ter medo da morte, pois ele jamais a encontraria. “Enquanto vivesse, a morte não existiria, e quando ela chegasse, ele partiria”. (MUSSAK, 2018, p.52)

### 2.2.3 Estranho, *Doppelgänger*, *Ombra*, *Passus Duriusculus*, *Pianto*

Começo este trecho com a tópica *estranho* trazida no mapa de Klein. Para o autor, a palavra inglesa *uncanny*, que se refere a qualquer coisa sobrenatural ou além do normal, traz apenas uma vaga relação com o termo alemão *unheimlich*<sup>32</sup>, que se refere ao esquisito, ao

---

<sup>32</sup> “Em 1919, Freud escreve um ensaio sobre o *inquietante* ou *estranhamente familiar* (*Unheimliche*). A noção já circulava na cultura alemã há tempos e Freud havia encontrado num dicionário a definição de Schelling, que reza que *Unheimliche* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reaflore. Em 1906, Ernest Jentsch escreveu o seu *Psychologie des Unheimlichen*, definindo-o como alguma coisa de inusitado, que provoca ‘incerteza intelectual’ e diante da qual ‘não se entende mais nada’. Freud discorria a respeito da etimologia do termo, examinando um campo semântico que compreende, em várias línguas, noções como *estranho* ou *estrangeiro*, em grego; *uneasy*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted*, em inglês; *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise*, em francês; *sospechoso*, *sinistro*, em espanhol; *demoniaco* e *horrendo*, no árabe e no hebraico; e, por fim, *desconfortável*, *que suscita traidante horror*, *horripilante*, *que pode ser dito de um fantasma*, *da névoa*, *da noite*, *da rigidez de uma figura de pedra...*” (ECO, 2007, p.311) “Relaciona-se, sem dúvida, com a esfera do

sinistro e ao terrível.

Intimações da nossa mortalidade, intempestivas e fantasmagóricas, correm mais profundamente no contexto cultural alemão do *unheimlich* do que no contexto anglo-americano do *uncanny*. No contexto alemão, imaginamos o *der Doppelgänger* perseguindo-nos com a ameaça de uma morte anunciada, vemos o tremor do medo no viajante abandonado de Schubert.<sup>33</sup> (KLEIN, 2005, p.78)

O termo *Doppelgänger* presente na citação acima significa literalmente, o *duplo*. Segundo Code (1995), a ideia de um “duplo espírito”, uma réplica exata mas geralmente invisível e de caráter contrário que todo ser humano ou animal carrega. Na época de Schubert, o personagem do *Doppelgänger* provavelmente era mais conhecido através das obras literárias de Johann Wolfgang Goethe e E.T.A. Hoffmann (CODE, 1995). O trecho inicial da música *Der Doppelgänger* (1828) de Schubert, será analisado no próximo capítulo.

Segundo Masschelein, mudanças discursivas levam a trocas semânticas do *estranho* freudiano com noções estéticas e filosóficas relacionadas com o sublime, o fantástico e a alienação (MASSCHELEIN, 2011, p.5). Conceitos estéticos, como o belo, o grotesco, o gótico, podem ser relacionados com o *estranho* freudiano, e a maioria destes conceitos também aparecem nas relações que Klein sugere sobre a tópica *estranho*<sup>34</sup> discutida por Klein, também está relacionada com outra tópica musical carregada de elementos sombrios: trata-se da tópica *Ombra*<sup>35</sup>, usada no período Clássico em certas cenas de ópera em que o fator sobrenatural estava em jogo. McClelland (2001), em sua tese, aborda o conceito de *Ombra* na música. Portanto, segundo o autor:

Ombra é um termo que tem sido usado para [descrever] cenas de ópera em que aparecem oráculos ou demônios, bruxas ou fantasmas. Tais cenas podem ser rastreados até os primeiros dias da ópera e foram comuns no século XVII na Itália e na França. Óperas baseadas nas lendas de Orfeu, Lígia e Alcestis fornecem

---

assustador, daquilo que gera angústia e horror, mas também é verdade que nem sempre o termo é usado num sentido claramente definido e, por isso, acaba por coincidir com tudo aquilo que, de uma maneira geral, provoca medo.” (FREUD apud ECO, 2007, p.312) Portanto, *unheimliche* para Freud é algo “sinistro” ou “estranhamente familiar” e antônimo de *heimlich*, que é o “íntimo, secreto familiar, doméstico” (FREUD, 1986, p.237-269). Esse é considerado seu ensaio mais profundo no campo da estética. Nele, ressalta que nos extensos tratados sobre estética escritos até então somente havia espaço para sentimentos de natureza positiva, como o belo e o atraente em vez de estender-se também aos movimentos de repulsa e aflição.

<sup>33</sup> *Intimations of our mortality, untimely and ghostly, run more deeply in the German cultural context of unheimlich than they perhaps do in the Anglo-American context of uncanny. In German context we imagine der Doppelgänger pursuing us with the threat of a death foretold, of we see the tremor of fear in Schubert’s forsaken traveler.*

<sup>34</sup> Algumas obras citadas ou analisadas por Klein (2005) e que trazem a tópica *Estranho* são: *Der Doppelgänger* (1828) e *Sonata in C minor, D 958, IV* (1828) de Schubert; *Piano Quartet in C minor, Op. 60* (1875) e *Intermezzo in A major, Op. 118, No. 1* (1893) de Brahms; *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner; *Appassionata, Op. 57* (1805) de Beethoven; “Song of the Wood Dove” de *Gurrelieder* (1912) de Schoenberg; “Funeral March” *Sonata, Op. 35* (1840) de Chopin.

<sup>35</sup> Palavra italiana que significa *sombra* ou *escuridão* numa tradução literal para o português.

numerosos exemplos, que se estendem até o século XVIII.<sup>36</sup> (MCCLELLAND, 2001, p.ii)

Segundo MacClelland, as cenas de *Ombra* tornaram-se populares por causa dos efeitos especiais usados no palco – efeitos de iluminação, cenários, fumaça, fogo etc – e por causa do uso crescente de efeitos musicais imponentes. No final do século XVIII, havia-se criado um elaborado conjunto de características sonoro-musicais associados à *Ombra*, tais como: “trêmolos característicos, linhas cromáticas, acordes napolitanos e acordes de sétima diminuta”. (KLEIN, 2005, p.80) Além destas características citadas, McClelland acrescenta ainda: “andamento lento e constante, o uso de tonalidades menores, contornos melódicos descendentes, cromatismo e dissonância, ritmos pontuados e sincopados, pausas, trêmolos, contrastes bruscos de dinâmica, progressões harmônicas inesperadas e instrumentação incomum.”<sup>37</sup> (MCCLELLAND, 2001, p.ii)

Segundo McClelland, músicas incorporando elementos da *Ombra* gradualmente começaram a aparecer fora da ópera, como em oratórios e em música instrumental, mais frequentemente em introduções lentas de sinfonias<sup>38</sup>. A *Ombra* também pode ser encontrada na música sacra “nas áreas mais penitenciais da liturgia, e especialmente nos Requiens, onde o suplicante é convidado a refletir sobre aquele que é, certamente, o maior evento sobrenatural de todos, o Julgamento Final (*Ibidem*, p.vi)”.

*Ombra*, portanto, fornece uma fonte referencial de tópicos para muitos compositores. Mozart usou especialmente o estilo *Ombra* em suas óperas (por exemplo, o Oráculo em Idomeneo, a Estátua em Don Giovanni) e em sua escrita instrumental (a lenta introdução à Sinfonia "Praga" K504).<sup>39</sup> (*Ibidem*, p.ii)

Leonard Ratner sugere que *Ombra* no século XVIII invoca “moralidade e punição

<sup>36</sup> *Ombra* is a term which has been used for an operatic scene involving the appearance of an oracle or demons, witches or ghosts. Such scenes can be traced back to the early days of opera and were commonplace in the seventeenth century in Italy and France. Operas based on the legends of Orpheus, Iphigenia and Alcestis provide numerous examples, extending well into the eighteenth century.

<sup>37</sup> Slow sustained writing (reminiscent of church music), the use of flat keys (especially in the minor), angular melodic lines, chromaticism and dissonance, dotted rhythms and syncopation, pauses, tremolando effects, sudden dynamic contrasts, unexpected harmonic progressions and unusual instrumentation.

<sup>38</sup> Outras obras que trazem a tópica *Ombra* encontradas analisadas no trabalho de McClelland (2001): *Masonic Funeral Music* (1785), *Symphony No. 36 in C* (1783), *Symphony No. 38 in D* (1786), *Mass in C minor K139* (1768), *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* (1762), *Requiem* (1791) de Mozart; ‘*He sent a thick darkness*’ *Israel in Egypt* (1738) e *Admeto* (1727) de Handel; *Don Juan* (1761) e *Orfeo ed Euridice* (1762) de Gluck; *Seven Last Words* (1785), *Symphony No. 75 in D* (1780) e *Missa Cellensis* (1766) de Haydn; *La grotta di Trofonio* (1785) de Salieri; *Ode on the Spirits of Shakespeare* (1776) de Linley; *Cleofide* (1731) de Hasse; *Vologeso* (1766) de Jommeli; *Symphony in C minor* (1783) de Kraus.

<sup>39</sup> *Ombra* therefore provides a source for topical references for many composers. Mozart especially used the *ombra* style in his operas (e.g. the Oracle in Idomeneo, the Statue in Don Giovanni) and his instrumental writing (the slow introduction to the 'Prague' Symphony K504). (tradução minha)

como meio de despertar temor e terror”<sup>40</sup> e também usa como exemplo *Don Giovanni* de Mozart. (RATNER, 1980, p.24) Segundo Almeida e Neto, “por sua referência à morte, ao inferno e ao Julgamento Final, os Requiens apresentam, por conseguinte, um ambiente propício para passagens de *ombra*”. (ALMEIDA; NETO, 2015, p.5)

Para Monelle, o movimento melódico descendente (que abrange uma quarta justa através de cromatismo) conhecido como *passus duriusculus*<sup>41</sup> – e que para o autor é derivado da tópica *pianto* vem sendo usado pelos(as) compositores(as) desde o período barroco para criar momentos musicais de atmosfera triste e melancólica<sup>42</sup> (MONELLE, 2000, p.75-7), porém, segundo Peter Williams, o uso da “quarta cromática”<sup>43</sup> era tão comum em fugas e fantasias que sua evasão dolorosa não era claramente universal, podendo também trazer significados de estranheza<sup>44</sup>, espanto, ameaça, magia.” (WILLIAMS, 1997) De qualquer forma, percebe-se conotações negativas associadas à essa tópica.

#### 2.2.4 O *estranho* na moda ocidental do fim do século XX

Acerca da moda, aqui são abordados somente alguns vestuários e alterações corporais pertinentes ao tema estudado neste trabalho, porém, de maneira mais abrangente, a moda pode ser refletida também no mobiliário e na arquitetura. A moda também pode afetar os parâmetros e estilos de design de maneira geral e, além disso, esta área de estudos inclui trabalhos relacionados aos seus diversos signos e significados. (BARTHES, 1990) Segundo Holzmeister, as manifestações da moda dos anos 1980 incluem visuais utilizados pelo movimento punk londrino que nasceu na década anterior a esta – no fim dos anos 1970. Esse estilo enfatiza a desilusão social por meio de roupas deterioradas, acessórios metálicos e cabelos arrepiados, com corte moicano e com aspecto de sujo. Na década de 1990, a cena pós-punk e gótica, no mesmo cenário, continua produzindo um estilo semelhante, porém mais

<sup>40</sup> Morality, and punishment as means of arousing awe and terror. (tradução minha)

<sup>41</sup> Numa tradução literal *passo difícil*.

<sup>42</sup> Obras que trazem as tópicas *Passus Duriusculus* e *Pianto* encontradas analisadas ou citadas nos livros de Monelle (2000) e Williams (1997): *Di lagrime indi* (1585) de Marenzio; *In Darkness Let Me Dwell* (1610) de John Dowland; *Dido and Aeneas* (1688) de Purcell; *Mass in B minor* (Kyrie) (1733), *A flat Fugue, BWV 886* de Bach; *Quintet in C minor, K. 406* (1787) de Mozart; *Piangete valli abbandonate* (1564) de Giosepe Caimo; *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner.

<sup>43</sup> É como o autor nomeia esse movimento melódico descendente que abrange uma quarta justa através de cromatismo.

<sup>44</sup> Neste caso associado com o *uncanny* visto anteriormente.

sombrio<sup>45</sup>, e que, segundo a autora, foi assimilado em partes pela vanguarda cultural.

A moda ocidental nos anos 1990<sup>46</sup>, girava em torno de conceitos e figuras como das bonecas<sup>47</sup>, *heroin chic*<sup>48</sup> ou dos ciborgues, que segundo Holzmeister, aproximam-se do conceito de *estranho* de Freud, na medida em que despertam o medo inexplicável vindo de algo familiar. (HOLZMEISTER, 2010, p.8) Ainda segundo Holzmeister, isso foi um reflexo dos questionamentos do final do século XX que trouxe discussões em diversas áreas sobre transgressão de fronteiras, avanços tecnológicos e organismos cibernéticos. “Ao se lançar um olhar crítico sobre a utilização de imagens que jogam com o contraponto animado/inanimado, o conceito *estranho* proposto por Freud, parece extraordinariamente contemporâneo” (*Ibidem*, p.61).

Ao teorizar sobre o *estranho*, Freud faz referência ao conto *O homem de areia*<sup>49</sup>, de E.T.A. Hoffman, discutindo a questão dos seres sem vida (autômatos, bonecos, personagens de cera etc.), enfatizando a sensação de estranheza provocada pelo diferente e a dúvida que desperta sobre sua identidade. É curiosa a referência ao conto de Hoffmann, pois este trabalho é um marco na literatura de terror e tem ligação direta com o desenvolvimento de uma maneira muito específica de se relacionar com o sombrio que será abordada mais adiante neste trabalho, a relação com o sombrio tecnológico.

### 2.2.5 Trítone

Alex Ross (2009), afirma que “há muito os músicos e os ouvintes são unânimes em

---

<sup>45</sup> Um exemplo desta estética que mescla o sombrio do gótico com o punk pode ser encontrada no figurino do protagonista de *Edward mãos de tesoura* (1990) de Tim Burton, interpretado por Johnny Depp.

<sup>46</sup> Os anos 1990 podem ser considerados um divisor de águas na estética da imagem de moda e vêm servindo de guia de estilo até os dias atuais para os profissionais que pretendem fugir do ‘tradicional’[...] neste período emergiram, no cenário da moda, temas como as drogas, a morte e seus mistérios, os fantasmas, os suicidas, os excluídos. (HOLZMEISTER, 2010, p.16)

<sup>47</sup> Elementos inspirados nas bonecas como: vestidos de renda ou com babados, pele pálida, cílios postiços, olhares estáticos, meia-calças etc.

<sup>48</sup> Anorexia e uso abusivo de drogas, em particular a heroína. Os dois temas aparecem interligados no movimento que se tornou conhecido como *heroin chic*. Iniciado em Londres por um grupo underground de fotógrafos, acabou por destacar a fotógrafa Corinne Day, a modelo Kate Moss e revistas como *i.D* e *The Face*. As fotos consideradas *heroin chic* frequentemente trazem adolescentes magérrimas vestidas com *langeries* baratas ou calças jeans, camiseta e tênis, sempre apáticas e deprimidas, com pele muito pálida, sem maquiagem, cabelos com aparência de sujos, caídas sobre sofás velhos, encostadas em paredes descascadas ou em quartos com pouca luz. Os cenários traduziam caos e desordem e por vezes incluíam cinzeiros sujos, latas de cerveja vazias, cortinas cinzentas e móveis velhos. (HOLZMEISTER, 2010)

<sup>49</sup> *O Homem da areia* (do original *Der Sandmann*) é um conto do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que transporta para o plano literário um pouco do fascínio que os autômatos despertavam na sociedade do século XIX. É o primeiro conto do livro intitulado *Die Nachtstücke* (traduzido como *Noturnos*), publicado em 1817. O livro é considerado o marco inicial do que veio a ser conhecido como *literatura fantástica*.

dizer que determinados intervalos, ou pares de notas, são ‘claros’ e outros, ‘escuros’”. (ROSS, 2009, p.56) e segue dizendo que “os intervalos mais claros seriam a oitava, a quinta, a quarta e a terça maior, que formam a extremidade inferior da série harmônica. Em contrapartida, o trítono é visto há séculos como uma entidade perturbadora”. (*Ibidem*, 2009, p.56) Na Idade Média a Igreja Católica proibia o uso do trítono, uma dissonância que na época era considerada possuidora de um caráter demoníaco.

“Na Idade Média, esta dissonância era tão perturbadora que foi definida como *diabolus in musica*. Contudo, psicólogos revelaram que as dissonâncias têm um poder excitante e muitos musicistas, desde o século XIII, empregavam-nas para produzir determinados efeitos em contextos apropriados. Assim, o *diabolus* serviu muitas vezes para obter efeitos de tensão ou de instabilidade que esperam por uma solução, e foi usado por Bach, por Mozart em *Dom Giovanni*, Liszt, Moussorgski, Sibelius, Puccini na *Tosca* e até em *West Side Story*, de Bernstein, ou mesmo, e com frequência, para sugerir aparições infernais, como na *Danação de Fausto*, de Berlioz. [...] se o *diabolus* sempre foi empregado para criar tensão, então existem reações baseadas em nossa fisiologia que permanecem mais ou menos inalteradas através dos tempos e das culturas. Pouco a pouco, o *diabolus* foi aceito, não porque tinha se tornado agradável, mas justamente por causa do cheiro de enxofre que nunca perdeu”. (ECO, 2007, p.421)

Apesar de as significações que o trítono suscitam terem sido transformadas ao longo do tempo – ainda mais após as revoluções estéticas do século XX –, esse intervalo ainda é muito usado nos dias atuais por alguns(mas) compositores(as) quando querem invocar um caráter sombrio com sua música. Bandas de *Heavy Metal* usam este intervalo abundantemente em suas músicas. O exemplo mais conhecido (e a primeira vez que foi usado neste estilo musical) é na música *Black Sabbath* do álbum homônimo lançado em 1970 da banda Black Sabbath. A parte harmônica da música se resume (quase que totalmente) a um intervalo de trítono (neste caso formado pelas notas dó – fá<sup>#</sup>) sendo tocado pela guitarra com efeito de distorção.

#### 2.2.6 Região grave, dissonância e tonalidade menor

Na música ocidental europeia houve a convenção de que as notas de frequência grave fossem grafadas nas parte inferior do pentagrama e as agudas na parte superior. Essa representação espacial das frequências, permitiu ao(à) compositor(a) ocidental fazer associações com outros fenômenos. A relação que se estabeleceu entre as notas grafadas nas linhas inferiores da pauta com o timbre grave, pesado, e as notas grafadas nas linhas superiores com o timbre agudo, leve, “associam-se a outros adjetivos na descrição timbrística,

como escuro e claro, e estes à outras dualidades como inferno e céu, sombras e luzes, lua e sol, etc” (ZONTA, 2013, p.49) Portanto, pode-se dizer que a região grave é associada – pelo menos – desde a Idade Média a conceitos gerais como escuro, inferno, sombras etc. Esta associação grave-escuro está diretamente ligada à criação de significados que os ouvintes ocidentais elaboram em relação ao que é entendido como algo sombrio na música. Podemos dizer que a utilização da região grave é um elemento com grande potencial de ser entendido como sombrio, porém, é a forma como a região grave é usada que vai definir se a obra, ou um trecho dela, será encarada como sombrio e que *tipo* de sombrio ele invocará.

Outros elementos sonoros utilizados para expressar musicalmente conceitos como luz e sombra correspondem, respectivamente, às dualidades:

agudo e grave, agitação (trinados, coloraturas, melismas, andamentos rápidos) e tranquilidade (notas longas, andamentos lentos), timbres claros e timbres escuros, orientação ascendente e orientação descendente das frases, tonalidades maiores e tonalidades menores, consonância e dissonância, dinâmica forte e dinâmica fraca. (ZONTA, 2013, p.86)

Outro recurso poderoso utilizado pelos(as) compositores(as) para criar atmosferas musicais sombrias é o tratamento dado à harmonia. Conceitos como céu e inferno, utilizando harmonias consonantes e dissonantes respectivamente, são usados desde a Renascença, principalmente em gêneros vocais como o Madrigal. O uso destes recursos harmônicos dentro deste repertório ficou conhecido como *madrigalismo*<sup>50</sup> (CANO, 2000). Harmonias dissonantes podem sugerir deformações, principalmente quando há um alto grau de familiaridade e expectativa com certos padrões como o tonalismo e a referência do centro tonal, por exemplo. Quando esses padrões e estruturas são encarados como a maneira mais ‘natural’ de uma música soar ou quando servem de referência de beleza e harmonia (no sentido de algo estas soando ‘corretamente’), no momento em que tais padrões são violados, isso pode ser interpretado como se algo estivesse fora do lugar, como se a música não estivesse ‘natural’. Segundo Eco

Várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, vêem o Feio como antítese do Belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção sobre a qual se

---

<sup>50</sup> Na Renascença as relações entre música e palavra, aliadas a uma maior precisão da escrita musical, levam ao surgimento do *figuralismo* ou *word painting*. *Word painting* trata da aplicação de determinados gestos musicais, melódicos, rítmicos, polifônicos ou texturais que refletem o significado literal ou figurativo de determinada palavra ou texto do qual a música está relacionada. O termo *figuralismo* é mais utilizado para música vocal, embora a música instrumental possa também se utilizar das mesmas técnicas. Já no período Barroco há uma mudança na abordagem do *figuralismo*, que passa a ser sistematizado através da retórica musical juntamente com a *teoria dos afetos*. (CARTER, 2013)

fundamenta a Beleza, tanto física quanto moral, ou uma *falta* que retira de um ser aquilo que, por natureza, deveria ter. (ECO, 2004, p. 133)

Desta sensação de deformidade e quebra de expectativa e de padrões, sugiro que algo de *grotesco* pode vir à tona.

Outras características existentes numa sonoridade considerada sombria – principalmente quando se trata da percepção do senso comum do que seja sombrio – são: “dinâmica fraca, acordes fechados, dissonância, registro grave, andamento lento, linha melódica descendente, notas longas”. (Zonta, 2013, p.113) Contudo, tem-se que ter em mente que os parâmetros agem em conjunto – e não isolados – e estão na dependência, na maioria das vezes, de seus antecessores e sucessores dentro do tempo musical – “só o discurso é que estabeleceria a função, o nexo, o sentido dos eventos sucessivos”. (COSTA, 2004, p.83) Além disso, os recursos, dentro da poética característica de cada compositor(a), tomam feições próprias no desenvolvimento, intenção e propósito de cada obra. Ainda assim, pode-se dizer que estes elementos carregam um *potencial* de evocar atmosferas sombrias.

### 2.2.7 Grotesco, feiura, gótico, *spleen*, sobrenatural, Romântico

O termo *spleen* surgiu no século XIX para se referir ao teor de alguns trabalhos literários, e significa tédio, mau humor e melancolia, geralmente causados por amores não correspondidos ou pela descrença na vida em razão da aproximação da morte. Estas temáticas eram comuns na poesia ultrarromântica e nos trabalhos dos chamados ‘poetas do mal-do-século’ que foram influenciados em sua maioria pelo poeta inglês Lord Byron. No ultrarromantismo são temas recorrentes: o individualismo, egocentrismo, negativismo, desilusão, tédio, sentimentos relacionados à fuga da realidade, a idealização da infância, do amor e da mulher, o exagero sentimental, o gosto pela solidão, apego a valores decadentes como a bebida, o fumo e os prostíbulos, inadaptação a sociedade, autodestruição, a exaltação da morte. Outro tema que se relaciona intimamente com esse gênero – e que veio a se desenvolver mais claramente na literatura gótica e nas artes plásticas – é o grotesco.

Antes de abordar o conceito de grotesco, acho sensato discorrer acerca da feiura, já que esta é uma das características que podem suscitar o grotesco e o Sombrio. A feiura tem ligação direta com o Sombrio, pois há uma associação comumente feita entre feiura e algo ruim, maligno, como afirma Eco quando aponta que:

Se examinarmos os sinônimos de *belo e feio*, veremos que enquanto se considera *belo* aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado. (ECO, 2007, p.19)

Além disso, a feiura é algo que está inserido no cotidiano e certamente tem suas consequências, como segue apontando Eco.

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupidadas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos visões não muito remotas de outros esqueletos vivos à espera de entrar numa câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em vôo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas são *feias*, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa [...] Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irreduzível e maligno. (ECO, 2007, p.436)

Algumas características da feiura são também encontradas naquilo que é chamado de *grotesco*. Segundo Kayser, “o monstruoso, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco”. (KAYSER, 2003, p.24) Kayser cita outras características como sendo inerentes ao grotesco, são elas: diabólico, atormentador, infernal, desarmônico, quimérico, espectral, sádico, tenebroso, obsceno, maquinal, entre outros. O grotesco é muito encontrado nas obras de artistas plásticos como Velásquez, Goya, Bosch e Brueghel. Ainda segundo Kayser, as obras destes artistas retratam pessoas com feições maléficas, cenas inspiradas no inferno cristão, demônios, criaturas deformadas e perversas e uma infinidade de situações envolvendo elementos sombrios. O grotesco perpassa pelos diferentes períodos da arte, como afirma Bakhtin, “é um fenômeno em estado de transformação e que passa por diferentes sistemas dentro da cultura popular da Idade Média, do Renascimento, do Romantismo e da Modernidade (com os surrealistas e expressionistas”[...]). (BAKHTIN apud VARGAS, 2008, p.10)

Na literatura podemos encontrar o grotesco nas obras de Franz Kafka, Dante Alighieri, Mark Twain, Nikolai Gogol, Horace Walpole, Sheridan Le Fanu, E.T.A. Hoffmann e E.A.

Poe, estes dois últimos sendo ícones da literatura fantástica e da literatura gótica<sup>51</sup>, respectivamente. (BLOOM, 2009) Segundo Masschelein, “histórias de fantasmas, romances góticos, e o fantástico” também dialogam com o *estranho* freudiano (MASSCHELEIN, 2011, p.101). As literaturas gótica e fantástica são grandes responsáveis pela difusão e construção do lugar-comum que hoje é entendido pelo senso comum como algo sombrio. Edgar Allan Poe, por exemplo, escreveu uma obra contendo 25 contos escritos entre 1833 e 1845 a que deu o nome de *Contos do Grotesco e do Arabesco* (do original *Tales of the Grotesque and the Arabesque*). No Brasil foi publicado pela primeira vez em 1958 (por José Paulo Paes) com o nome *Histórias Extraordinárias* e teve grande circulação e aceitação do público. Poe é considerado um dos mestres do horror narrativo (ou literatura gótica).

Na academia, o termo *gótico* tem um conjunto de definições rígidas. Ao digitar o termo como palavra-chave no banco de dados de uma biblioteca universitária, por exemplo, haverá referências sobre livros de arte gótica e arquitetura medieval do leste europeu. Uma pesquisa mais profunda revelará ligações com a arte do período Renascentista e Romântico, principalmente nas artes visuais e na literatura. Segundo Baddeley, os godos – tribo germânica que deu origem ao termo gótico – esquadriharam a Europa no século IV para criar um reino com os restos decadentes do Império Romano. Como resultado, explica Baddeley

a palavra ‘gótico’ virou sinônimo de barbarismo (um fato que os godos postumamente compartilharam com os vândalos, outra tribo que causou problema para os romanos), e o colapso do império que assinalou o advento da Idade das Trevas, um período turbulento de guerra e selvageria que gerou a estagnação árida da Idade Média. (BADDELEY, 2005, p.10)

O termo gótico foi usado mais tarde por críticos do período Renascentista para descrever um tipo de arte e arquitetura representativa da cultura que (literal e simbolicamente) destruiu os restos do período Românico. Esta nova estética foi criticada como excessivamente pesada, sombria e melancólica – ainda que à época das construções, estas fossem

---

<sup>51</sup> Segundo Voss e Rowlandson (2013), a era moderna introduziu novos medos e desafios para a mente e a imaginação humanas, e o aparente desaparecimento das explicações religiosas resultou em uma exploração literária dos aspectos escuros da psique humana juntamente com as fobias sociais como parte de uma linguagem de horror. Uma das maneiras mais notáveis em que a modernidade se manifestou, tendo por base estes aspectos, foi através da tradição literária gótica. Baseando-se em mitos antigos, o gótico surgiu em um momento particular na Europa e especialmente na Grã-Bretanha, como resposta aos medos induzidos por mudanças socioeconômicas. (VOSS; ROWLANDSON, 2013, p.144)

consideradas luminosas<sup>52</sup>. Depois usou-se o termo para referir-se à *literatura gótica* do final do século XVIII e início do século XIX, um estilo de ficção que combina elementos de horror e romance.

A literatura gótica surgiu na Europa Anglo-saxônica, no século XVIII – mais precisamente no ano de 1764, com a publicação do livro *O Castelo de Otranto* do escritor Horace Walpole –, e consolidou-se nos Estados Unidos, no século XIX. A Literatura Gótica redireciona as bases do Romantismo para temas obscuros, misteriosos e mais voltados para a fantasia. Este estilo literário possuía como elementos principais o medo, a loucura, a devassidão sexual, deformações corporais, maldições, profecias, vampiros, fantasmas, demônios, bruxas e monstros. Os cenários eram permeados por castelos medievais, templos, igrejas, cemitérios, ruínas e florestas. As personagens deste tipo de literatura comumente são melodramáticas e com carga emocional intensa. (BADDELEY, 2005) Segundo Eco:

O romance ‘gótico’ é povoado de castelos e monastérios em decadência, subterrâneos inquietantes propícios a visões noturnas, delitos tenebrosos e fantasmas. Paralelamente florescem a poesia cemiterial, a elegia fúnebre, uma espécie de erotismo mortuário que irá se prolongar e chegar ao ápice da morbidez com o Decadentismo do final do século XIX. Assim, enquanto alguns representam paisagens ou situações aterrorizantes, outros interrogam-se sobre o porquê do horror suscitar deleite, dado que até então a ideia de deleite e prazer fora associado, ao contrário, à experiência do Belo. (ECO, 2004, p.288)

Segundo Van Elferen (2012), a longa relação histórica do *gótico* com elementos fantásticos e fantasmagóricos está bem estabelecida. Com o início do cinema, esta relação foi consolidada e, devido à sua facilidade de reprodução, tornou-se muito difundida. O início do cinema foi espetacular e espectral: máquinas projetavam em enormes telas imagens em movimento maiores do que a vida real enquanto o público assistia com admiração enclausurados em salas escuras.

Os fantasmas de aparência humana saíam dos projetores, o seu estranho mundo de luz e silêncio estava tão próximo, porém ainda tão distante de seus espectadores. Não é de surpreender que um grande número de filmes no início do cinema fossem adaptações de romances góticos populares do século XIX. (VAN ELFEREN, 2012, p.34)

Todos estes temas têm ligação – mesmo que indireta – com a *subcultura gótica* que será abordada no próximo capítulo.

---

<sup>52</sup> “Falando, por exemplo, da proporção, um filósofo medieval pensava nas dimensões e na forma de uma catedral gótica; enquanto um teórico renascentista pensava em um templo quinhentista, cujas partes eram reguladas pela seção áurea – e para os renascentistas pareciam bárbaras e, justamente “góticas”, as proporções realizadas por aquelas catedrais.” (ECO, 2007, p.10)

### 2.2.8 Expressionismo na música e no cinema

Um fator que ajudou a disseminar noções de sombrio foi o fato de o cinema expressionista alemão – porém não só – fazer adaptações e releituras de romances como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Drácula* (1897) de Bram Stoker e *O médico e o monstro* (1885) de Robert Louis Stevenson. Segundo Fialho (2013), o expressionismo no cinema manifestou maciçamente o horror psicológico que predominava nos anos que antecederam a escalada nazista ao poder na Alemanha. Nesse momento, o que as artes estavam fazendo era, ao mesmo tempo, um reflexo e uma tentativa de repelir o que os estava cercado e sufocando cada vez mais.

O cinema expressionista alemão é a vertente expressionista mais conhecida pelo grande público, e talvez por causa disso, a que mais disseminou concepções do que hoje é entendido como sombrio. O filme *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, é um dos mais importantes representantes desse gênero cinematográfico. Nesta obra Lang introduz a figura do robô no cinema como ícone de sua visão pessimista do futuro dos grandes centros urbanos diante do crescimento desenfreado e manipulador do industrialismo. Sua história se passa em 2026, em uma cidade dividida em duas classes, a dos senhores e a da grande massa de trabalhadores oprimida pela elite e pelas máquinas. Estas, por sua vez, ocupam um nível de importância ainda maior que os empregados, porque significam evolução e dinheiro, elementos importantes para o capitalismo. Também é retratado um dos grandes desconfortos desse período histórico: o descontrole e a independência das máquinas. Holzmeister (2010) afirma que *Metrópolis* lança as bases das distopias<sup>53</sup> e ficções científicas modernas, que inclui elementos como caos urbano, futuro aterrorizante, descontrole tecnológico e o contraste entre o belo e o perverso. (HOLZMEISTER, 2010)

O movimento expressionista nas artes tem grande conexão com temas sombrios e perturbadores. Fialho afirma que “misticismo, fantasmas, sangue, morte, hecatombes e sombras são palavras que corporificam o sentimento expressionista.” (FIALHO, 2013, p.19) Kerman afirma que, “como se quisesse levar o fervor do Romantismo à suas últimas consequências e uma possível conclusão final”, alguns artistas expressionistas em meados do

---

<sup>53</sup> A distopia, ou antiutopia, é o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utopia ou promove a vivência de uma ‘utopia negativa’. São caracterizadas pelo autoritarismo, totalitarismo e controle opressivo da sociedade. Geralmente a tecnologia é usada como ferramenta de controle, seja do Estado, seja de instituições ou mesmo de corporações. Distopias são frequentemente criadas como avisos ou como sátiras, mostrando as atuais convenções sociais e limites extrapolados ao máximo. Exemplos de romances distópicos são: *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Quase todos foram adaptados para o cinema.

século XX “se descobriram explorando estados emocionais extremos, estendendo-se até a histeria, o pesadelo e a insanidade”.<sup>54</sup> (Kerman, 2015, p.320) Além do cinema, o expressionismo compartilha seu nome com movimentos paralelos nas artes plásticas, literatura e na música. Segundo Bessie, o termo expressionismo

foi aplicado pela primeira vez à pintura, escultura e gravura e, um pouco mais tarde, à literatura, teatro e dança. Foi argumentado que, embora o impacto do Expressionismo nas artes visuais tenha sido mais bem sucedido, seu impacto na música foi o mais radical, envolvendo elementos como dissonância e atonalidade nas obras dos compositores (especialmente em Viena) de Gustav Mahler a Alban Berg e Arnold Schoenberg.<sup>55</sup> (BESSIE, 2012, p.8)

O Expressionismo teve também impacto em praticamente todos os tipos de atividade musical praticadas na época incluindo a música orquestral, de câmara e a ópera. Outro fato importante, acrescenta Cardinal, é que “muitos dos artistas expressionistas envolveram-se com mais de uma forma de expressão” (CARDINAL, 1988, p.9), como por exemplo, o compositor Arnold Schoenberg, que pintou retratos e escreveu poemas, peças, histórias, ensaios e trabalhos pedagógicos. Massin aponta um exemplo dessa polivalência dizendo que “em 1910, Schoenberg consagrou-se quase completamente à pintura, manifestando em suas telas um expressionismo tão violento como o de sua música”. (MASSIN, 1997, p.982) Ross afirma que Schoenberg, nessa época, tinha a habilidade de “manipular o sofrimento para fins expressivos”. (ROSS, 2009, p.65) Para Cardinal, compositores como Gustav Mahler e Richard Strauss são vistos como pertencentes ao período “pré-expressionista” e Arnold Schoenberg, Anton von Webern e Alban Berg são enquadrados como sendo pertencentes ao expressionismo. O expressionismo é representado na música, basicamente, pelo dodecafonismo, técnica compositiva que, segundo Cardinal, serve muito bem para criar atmosferas sombrias e intensas. (CARDINAL, 1988)

Segundo Fialho, o Expressionismo, sem dúvida, espelha a nebulosidade de seu tempo. Há o choque entre a realidade caótica do mundo e a visão e interpretação sombria do artista. Há uma distorção que surge no olhar e no ouvir do artista nesse momento e que é um reflexo da desfiguração social, moral e humana. Fialho afirma que

---

<sup>54</sup> *As though intent on taking Romantic fervor to its ultimate conclusion, they found themselves exploiting extreme states, extending all the way to hysteria, nightmare, even insanity.* (tradução minha)

<sup>55</sup> *It was first applied to painting, sculpture and printmaking and a little later to literature, theatre and dance. It has been argued that while Expressionism's impact on the visual arts was most successful, its impact on music was the most radical, involving elements such as dissonance and atonality in the works of composers (especially in Vienna) from Gustav Mahler to Alban Berg and Arnold Schoenberg.* (tradução minha)

Quando o mundo objetivo não inspira confiança o artista se utiliza da subjetividade, de sua expressão mais soturna, avisa ao mundo que o tempo está nublado, que as sombras e os personagens sinistros estão em profusão e que algo precisa ser feito para transformar a sociedade, antes que precisemos lhe extrair um membro. (FIALHO, 2013, p.19)

Bessie afirma que “ao tentar expressar os aspectos reprimidos da psique, a arte expressionista, a literatura, o teatro, a dança e a música tendiam a enfatizar o que era indisciplinado, violento, caótico, extático ou mesmo demoníaco” (BESSIE, 2012, p.51) Tendo em vista todas estas colocações fica muito evidente que o expressionismo, como um todo, teve um papel importante na disseminação de noções do que hoje é entendido como sombrio nas artes e também na música. Entretanto, acredito que ele invoque com maestria um sombrio específico que chamei de *grotesco* e que será abordado no próximo capítulo – junto com os outros *tipos de sombrio*.

### 3 TERCEIRO CAPÍTULO - Os diferentes tipos de sombrio

Neste capítulo – após o apanhado geral sobre as conexões e associações que o Sombrio pode carregar apresentado no capítulo anterior – sugiro que haja diferentes *tipos* de sombrio, cada qual com suas características e peculiaridades: o sombrio romântico, o maligno e o grotesco. Proponho ainda um discussão sobre outros três tipos que considero serem *formas de se relacionar* e de ressignificar os sombrios: o sombrio como algo belo, erótico e tecnológico. Estes últimos três podem ser identificados dentro da subcultura gótica, por isso há mais reflexões sob o ponto de vista desta subcultura. Todos esses tipos de sombrio podem ser encontrados nas mais diversas expressões artísticas, inclusive na música, e eu as considero como nuances existentes no grande Sombrio. Baddeley afirma que “ao longo da história, mentes criativas têm mergulhado na morbidez e na melancolia – por alguma razão, muitos exemplos da arte europeia possuem uma natureza sinistra ou perturbadora”. (BADDELEY, 2005, p.159) Nesta pequena citação, por exemplo, temos quatro termos relacionados com o sombrio: morbidez, melancolia, sinistra e perturbadora. Apesar de todos estarem conectados e terem relações entre si, acredito que sua representação pode se dar de maneiras diversas nas artes e na música.

Admitindo que o Sombrio tem uma gama de variações, particularidades e características distintas e possíveis de serem rastreadas, este conceito se expande, pois não é mais encarado como algo homogêneo. É como se o Sombrio fosse analisado através de uma lente de aumento – no caso, o *ouvido gótico* – que descortina nuances e gradações que não eram possíveis de serem apreendidas a olho nu – ou com um olhar de senso comum. Desta forma, com o olhar aprofundando e esmiuçando o Sombrio, cheguei às suas ‘subcategorias’, aos sombrios específicos. Com isso, no entanto, não tenho a pretensão de esgotar o assunto sobre o tema e muito menos afirmar que estas são todas as possibilidades que o Sombrio pode oferecer. Os tipos de sombrio propostos neste capítulo são apenas os que eu consegui apreender e conceituar durante a pesquisa. Essas considerações e ressalvas também se aplicam às *formas de se relacionar* com o sombrio aqui propostas.

Acredito que todos os *tipos de sombrio* aqui propostos dialoguem entre si – ainda que carreguem em si características muito particulares e que permitem que se diferenciem um dos outros –, portanto, não são estanques. As divisões feitas neste capítulo e suas nomenclaturas devem ser encaradas como ferramentas metodológicas com o intuito de sistematizar, ou, organizar de maneira mais lógica possível estes conceitos – que passam pelo prisma do

*ouvido gótico*. Não é por que uma característica está na seção *sombrio romântico* que ela também não possa pertencer (em alguns casos) ao *sombrio grotesco*, por exemplo, entretanto, preferi não repetir certas características para não correr o risco de tornar a leitura algo maçante. Também não tentei traçar uma linha cronológica dos sombrios, justamente por que o *sombrio romântico*, por exemplo, pode ser exemplificado com uma música renascentista tanto quanto por uma música do romantismo ou mesmo da subcultura gótica, daí a inviabilidade de uma ordem cronológica, além disso, uma ordem cronológica não se faz necessária, pois não é relevante e nem se alinha aos objetivos do trabalho.

### 3.1 O sombrio romântico

As obras portadoras de sombrios que remetem a sentimentos como melancolia, tristeza, nostalgia, pesar, mistério entram nesta categoria que chamo de sombrio romântico. Nesta categoria, que pode ser vista como pacífica, não há relação direta com o sobrenatural ou com algo maligno. O sentimento que rege esse tipo de sombrio pode ser exemplificado com uma história bem conhecida: um rapaz da aristocracia alemã se apaixona por uma bela jovem casada, não é correspondido e acaba se matando com um tiro na cabeça. Esse é o resumo do romance que inaugura o romantismo na literatura, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang Goethe, proibido em alguns países no século XVIII por causa de uma onda de suicídios entre jovens que usaram o mesmo método do protagonista<sup>56</sup>.

Esse tipo de sofrimento causado por um amor platônico exemplifica bem este tipo de sombrio depressivo. Uma pessoa ideal nesse estado seria aquela que fica sozinha em lugares penumbrosos, introspectiva, pensando em coisas que poderiam ter acontecido e não aconteceram, ou que já aconteceram e não voltam mais (nostalgia), não têm vontade de sair desse estado melancólico, e por vezes romantiza e até gosta desse estado. Muito importante ressaltar que não se está falando do estado de espírito de quem vai fruir a obra, mas das características e significados que a própria obra pode invocar.

Segundo Ceia (2017), na segunda metade do século XIX, sob o signo do espírito decadente que transformou a poesia numa arte de desencanto perante a vida, muitos artistas declararam sofrer do *mal du siècle* (mal do século). Sentia-se que o seu século estava doente e que o artista era a maior vítima dessa ‘doença global’. Ainda segundo Ceia, o jornal *Le Décadent*, a filosofia de Schopenhauer e Nietzsche, a música de Wagner, a poesia de

---

<sup>56</sup> Por causa disso, a psicanálise criou o termo “efeito Werther”, ou seja, o suicídio “por contágio” ou “*copycat*”, quando celebridades ou figuras públicas se suicidam e influenciam multidões. A atriz Marilyn Monroe, por exemplo, causou um aumento nos suicídios nos Estados Unidos após sua morte por overdose de barbitúricos em 1962.

Baudelaire, Verlaine e todos aqueles que a história catalogou como poetas malditos, sofrem com o chamado *mal du siècle*. Sentir-se melancólico, nostálgico, entediado, vencido pela vacuidade da vida ou terrivelmente aborrecido, ser boêmio são condições necessárias para o ‘diagnóstico’ do *mal du siècle*. Estas características fazem parte do sombrio romântico, um sombrio adoecido e melancólico e, principalmente, que vive na noite. Segundo Floros (2013)

Muitas vezes foi dito que a noite é um dos símbolos mais importantes e mais característicos do período romântico. Isso não significa que o Romântico primeiro descobriu a poesia da noite. Já no Iluminismo, tornou-se um símbolo de sentimentalismo e melancolia. [...] em qualquer caso, pode-se dizer que o Romântico teve uma afinidade especial pelo tema da noite, não apenas no sentido histórico da palavra. A noite – como símbolo da morte, do Nirvana, do esquecimento.<sup>57</sup> (FLOROS, 2013, p.173)

Em muitas músicas tonais – seja do período Romântico ou não –, a noite<sup>58</sup> e o caráter melancólico são representados utilizando andamentos lentos e em tonalidade menor. A dualidade que existe entre os modos maior e menor, onde o maior é encarado como portador de um potencial feliz, claro, brilhante e o menor de um potencial triste e escuro, vem sendo discutido desde o período barroco e pode ser claramente percebida numa declaração dada por André Grétry – músico da época –, que afirma que “os sons graves ou bemolizados causam aos ouvidos o mesmo efeito que as cores escuras causam aos olhos; os sons agudos ou sustenizados, ao contrário, causam um efeito semelhante ao das cores vivas e trinchantes”. (CAZNOK, 2008, p.43) Percebe-se então que a tonalidade menor é encarada historicamente como sendo um material musical que tem grande potencial de ser interpretado como contendo um caráter sombrio, pode-se dizer que ela carrega um *potencial* de se tornar sombria.<sup>59</sup> Se não houver grandes dissonâncias<sup>60</sup> harmônicas, tonalidades menores se prestam para criar um sombrio melancólico, romântico, mas dificilmente atingirão, por si só, um sombrio grotesco

<sup>57</sup> It has often been said that the night is one of the most important and most characteristic symbols of Romantic period. That does not mean that the Romantic first discovered the poetry of the night. Even in the enlightenment it had become a symbol of sentimentality and melancholy. [...] In any case one can say that the Romantic had a special affinity for the night theme, not just in the historical sense of the word. The night – as a symbol of death, of Nirvana, of forgetfulness. (tradução minha)

<sup>58</sup> A noite, além de ser o símbolo máximo do escuro e de algo sombrio, carrega uma dimensão e um apelo poético muito fortes. São inúmeros os poetas e artistas de todas as áreas que se utilizaram da noite e tudo o que ela evoca para criarem suas obras. A noite é uma grande fonte de inspiração e figura central em diversos trabalhos presentes na literatura gótica e fantástica, artes plásticas, cinema e peças musicais que foram estudadas e aparecerão neste trabalho.

<sup>59</sup> Porém, a tonalidade por si só não garante relação com qualquer sombrio. Essa relação irá depender – além de fatores histórico-culturais – de como a tonalidade é utilizada pelo(a) compositor(a) e deve-se também levar em conta um conjunto de características tais como: rítmica, melodia, textura, harmonia, regiões predominantes (grave/médio/agudo), entre outras características. É por isso que jamais afirmo que alguma característica é sombria, sempre digo que tal característica tem o *potencial* de invocar o sombrio.

<sup>60</sup> Dissonância é entendida aqui como notas não pertencentes à tonalidade em questão, ou notas que produzem uma quebra de expectativa numa determinada atmosfera estabelecida.

(que veremos mais adiante), para tanto, outros elementos teriam que entrar em jogo.

Exemplos dessa atmosfera triste na música de concerto podem ser encontradas em marchas fúnebres, noturnos, barcarolas, passacaglias e adágios. Também podem ser encontradas em músicas de bandas e grupos de diversas vertentes musicais, tais como *rock*, *metal* e *pop* que abordam a temática da tristeza e da melancolia através de uma lente sombria, como por exemplo: The Smiths, Bauhaus, The Doors, Siouxsie and the Banshees, Sisters of Mercy, Joy Division, Velvet Underground, Marilyn Manson, Legião Urbana, Violeta de Outono, entre inúmeras outras.



Figura 3 - Imagem do encarte do álbum *Floodland* (1987) da banda Sisters of Mercy.



Figura 4 – Foto de divulgação da banda Bauhaus.



Figura 5 – Imagens de divulgação da banda Siouxsie and the Banshees.



Figura 6 - Foto dos integrantes da banda Velvet Underground.

Diversos(as) compositores(as) têm obras que podem ser enquadradas como pertencentes ao sombrio romântico. Pode-se destacar Debussy, Satie e Chopin. Para Schneider, Debussy se aproxima – figurativamente – de Edgar Allan Poe em alguns momentos, pois há em algumas de suas composições uma melancolia quase mórbida. O autor ainda afirma que há *Preludios* (1909-1912) de Debussy<sup>61</sup> com “baixos em trêmolo que pulsam na sombra [...] gravidade da respiração, espaços desertos, peso do silêncio: neles se encontra tristeza e desolação, tragédia e pudor”. (SCHNEIDER, 2002, p.246-7) Essas características sem dúvida fazem parte do que está sendo entendido aqui como sombrio romântico.

<sup>61</sup> Alguns *Prelúdios* de Debussy que considero carregarem certa carga de sombrio romântico são: *Danseuses de Delphes*; *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* e *Feuilles mortes*. Alguns chegam a invocar o sombrio maligno e grotesco (que serão vistos mais a frente), como no caso de: *Voiles*; *La puerta del Vino*; *La terrasse des audiences du clair de lune* e *Canope*.

Erik Satie, contemporâneo de Debussy, é descrito muitas vezes como sendo uma figura solitária e segundo Massin (1997) “estava integrado à sua época, no sentido de que compartilhava todas as inclinações filosóficas desta: era ‘gótico’”. (MASSIN, 1997, p.947) Acredito que com essa afirmação o autor estava se referindo ao estado melancólico que o compositor carregava pessoalmente e em algumas de suas obras. A profunda melancolia e excentricidade que habitam algumas composições de Satie podem ser encaradas como exemplos do sombrio romântico, como no caso das suas famosas *Gymnopédies* publicadas na França a partir de 1888. Neste caso a melancolia é mais presente do que o caráter “sombrio”, porém, ele é invocado sutilmente e é justamente essa *sutileza* uma das principais características que diferencia o sombrio romântico dos outros tipos de sombrio. O sombrio romântico não é agressivo, ele paira suavemente, como uma bruma.



Figura 7 - Fotografias de Frédéric Chopin, Erik Satie e Claude Debussy

Essa característica sutil do sombrio também pode ser encontrada em obras de Frédéric Chopin, como por exemplo em alguns de seus *Noturnos*<sup>62</sup>, gênero este que o pianista e compositor polonês levou a um grau bastante elevado de sofisticação. O *noturno* é geralmente uma composição musical que evoca, ou é inspirada pela noite e possui um caráter clamo e meditativo. Chopin compôs 21 noturnos, sendo alguns publicados postumamente. Entretanto, seu trabalho mais conhecido – e portador do sombrio romântico – é o terceiro movimento de sua sonata *Marcha Fúnebre* (Op. 35) de 1839, que é frequentemente utilizada como uma representação de luto e pesar. Além de certamente ser responsável por disseminar noções de sombrio em música, este movimento caracteriza muito bem o que estou chamando de sombrio romântico, pois há melancolia, tristeza e, é claro, um forte caráter sombrio.

<sup>62</sup> Como por exemplo os *Noturnos*: Op. 9, No. 1 em Si Bemol Menor; Op. 27, No. 1 em Dó Sustenido Menor; Op. 48, No. 1 em Dó Menor; Op. 48, No. 2 em Fá Sustenido Menor; Op. 55, No. 1 em Fá Menor; Op. 72, No. 2 em Mi Menor; Op. Póstumo, No. em Dó Sustenido Menor e Op. Póstumo, No. em Dó Menor.

Debussy também compôs seus Noturnos (1892), porém, são escritos para orquestra e provavelmente foram inspirados na obra do pintor norte americano James McNeill Whistler. (BOTSTEIN Apud ZONTA, 2013) Whistler batizou alguns de seus quadros com termos musicais, sendo que um conjunto de pinturas de 1870 foi intitulado de *Noturnos* (fig. 8). Estes, por sua vez, “são estudos de luz e sombra, na grande maioria monocromáticos em tonalidades cinza ou âmbar, que exibem impressões de paisagens e objetos com imagens fugidias e silhuetas”. (ZONTA, 2013, p.70)



Figura 8 - *Nocturno: O Rio de Battersea* (1878) de James McNeill Whistler.

### 3.1.1 Exemplo musical

No trecho inicial da obra *Der Doppelgänger* (1828) de Schubert (fig. 9), percebe-se uma atmosfera sombria – marcada pelo registro grave e andamento lento – que predominará por toda a peça. A música de Schubert é feita sobre acordes que se repetem monotonamente, e a melodia é quase um recitativo. Estes quatro acordes serão a base, o material genético de toda a canção. Há uma sensação de vagueza nesses acordes, pois são acordes incompletos, díades que implicam em mais de uma harmonia ao deixarem margem para o que seriam as suas terças. Essa dualidade, carrega em si a atmosfera em que a peça está inserida que é a ideia da existência de um *Doppelgänger* (o Duplo, como já foi visto).

*Muito lento*

Voz

Still ist die Nacht, es ru-hen die Gas-sen,

Piano

*pp*

Figura 9 - Trecho inicial de *Der Doppelgänger* (1828) de Schubert.

Esse ritmo produzido pela repetição em mínimas pontuadas associado ao fato destes acordes estarem numa região bastante grave causa uma sensação de ‘peso’ ou de algo que se movimenta com lentidão e grande pesar. Essa característica de ‘caminhar lento’ pode remeter a uma marcha fúnebre, mesmo a música estando escrita em tempo ternário, pois como ainda não há subdivisão do tempo – nos quatro primeiros compassos –, não é possível para o ouvinte identificar esta métrica. Somente no quinto compasso é que entra a voz, que executa uma linha melódica que consiste basicamente num arpejo descendente da tríade de Lá menor. Alguns elementos com *potencial sombrio* encontrados dialogando nesta passagem e que, em conjunto, podem suscitar o sombrio romântico são: região grave, tonalidade menor, andamento lento e constante, melodia descendente, textura harmônica (sem dissonância), voz masculina grave.

Outro exemplo em que aparecem todos esses elementos – com exceção da voz – invocando o sombrio romântico é na *Sonata ao Luar* (1801) de Beethoven (fig. 10). Apesar de neste caso o aspecto rítmico e harmônico não suscitar a monotonia quase estática da música de Schubert, ainda assim há a evocação de um caráter meditativo, pois é muito lento e mantém um padrão que repete insistentemente. O tema principal é bastante cantável e não utiliza muitos saltos, seu caráter é melancólico e, em conjunto com a harmonia, invoca algo de noturno.

**Adagio sostenuto**  
*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*

*sempre pp e senza sordini*

*pp*

Figura 10 – Trecho inicial da *Sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2* (1801) – “Sonata ao Luar” de L. V. Beethoven.

Além das obras e gêneros musicais citados durante o texto – e estas dos exemplos –, outras obras que contêm trechos<sup>63</sup> que podem ser considerados portadores do sombrio romântico são: *Prelúdio em Mi Menor, Op.28, No. 4* (1834) de Frédéric Chopin; *Musica Notturna* (1954) de Luigi Dallapiccola; *Symphony of Sorrowful Songs* (1976) Henrik Gorécki; *De Profundis* (1980) de Arvo Pärt.

### 3.2 O sombrio maligno

Em certos momentos ele considerava o mal tão-somente um meio para realizar a sua concepção de Beleza. (Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, 1891)

<sup>63</sup> Quero deixar bem claro que muitas das obras citadas neste trabalho não evocam uma atmosfera sombria em toda a peça, mas apenas em alguns trechos. Por outro lado, há obras que evocam algum nuanço do sombrio em sua totalidade. De qualquer maneira, a escuta dessas obras se faz necessária para aqueles que querem entender com maior profundidade os conceitos e definições abordados e propostos aqui.

Outra nuance que o sombrio possui é a de algo maligno, diabólico. Esta ideia é invocada e traduzida nas artes desde tempos remotos, e perpassa a imaginação das pessoas das maneiras mais variadas. É uma noção que está impregnada no imaginário ocidental principalmente – mas não só – por sua associação com o inferno construída principalmente pela religião católica. Esse lugar tenebroso é cheio de demônios, criaturas horripilantes e perversas que tem por objetivo torturar as almas que ali se encontram, e são comandadas por Lúcifer, um Anjo Caído<sup>64</sup>. Como estas criaturas malignas vivem num mundo de trevas, o elemento sombrio é associado e interpretado como sendo portador de maldade e perversão, como se estas fossem características inerentes de todo sombrio. Tudo o que é maligno passa então a fazer parte do imaginário do senso comum em relação ao sombrio, entretanto, acredito que este sombrio se trata especificamente do sombrio maligno. Este possui o que Eco chama de “estética do Mal”. (ECO, 2004, p.337)

Grandes conhecedores do coração humano mergulharam nos abismos plenos do horror do mal, descreveram as espantosas figuras que vinham daquela noite a seu encontro. Grandes poetas, como Dante, puseram ainda mais em evidência tais figuras; pintores como Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius as colocaram sensivelmente diante de nossos olhos e musicistas, como Spohr, nos fizeram ouvir os sons atroz da perdição, nos quais o maligno grita e urra o dissídio de seu espírito. O inferno não é apenas ético e religioso, é também inferno estético. Estamos mergulhados no mal e no pecado, mas também no feio. O terror do informe e da deformidade, da vulgaridade e da atrocidade nos circunda em inúmeras figuras, desde os pigmeus até aquelas deformidades gigantescas cuja maldade infernal nos olha rangendo os dentes. (ROSENKRANZ apud ECO, 2004, p. 135-6)

Esta citação serve em algumas passagens para o sombrio maligno e em outras para o sombrio grotesco (o próximo a ser abordado neste capítulo), pois fala bastante em deformidade e feiura, características que acredito serem pertencentes ao grotesco (ainda que o maligno também possa possuí-las em grau moderado). Abaixo há seis obras (figuras 11, 12, 13 e 14) que exemplificam como a “estética infernal” foi retratada em determinados períodos da história. Há duas obras de Bosch (fig. 12) e uma de Marcovaldo (fig. 13) retratando o inferno. Há também uma pintura de Bouguereau (fig. 11) inspirada numa cena da seção Inferno da obra *A Divina Comédia* (1472), de Dante Alighieri. Nesta cena Dante e Virgílio assistem a uma luta entre duas almas condenadas. É interessante reparar nas feições que

---

<sup>64</sup> Na teologia protestante e católica, o Anjo Caído é um anjo que cobiçando um maior poder, acaba se entregando ‘às trevas e ao pecado’. O termo ‘anjo caído’ indica que é um anjo que caiu do Paraíso. O Anjo Caído mais famoso é o próprio Lúcifer. Existem várias imagens que representam um Anjo Caído, entre elas, pode-se citar: um homem com grandes e negras asas de morcego; um anjo sem o seu halo e com as asas de penas negras; um homem com a metade direita com asas de anjo e a metade esquerda com asas de demônio, um anjo bom com uma asa quebrada e até mesmo como um anjo comum, porém sem o carisma e a graça angelical deste. (PROPHET, 2000)

aparecem nos rostos das pessoas e nas cores que os artistas usam para causar espanto e terror. Outro artista que se inspirou na obra de Dante foi Gustave Doré, na figura 14 aparecem duas gravuras feitas no século XIX e que retratam também cenas do Inferno presentes na *A Divina Comédia*.



Figura 11 - *Dante e Virgilio* (1850) de William Bouguereau.



Figura 12 - (da esq. para a dir.) *Inferno* (1500 – 1504) e *O Inferno* (1482) de Hieronymus Bosch.

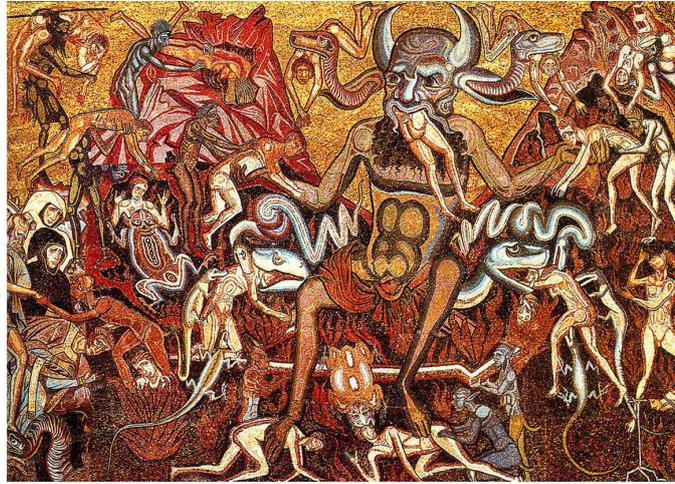


Figura 13 - *The Hell Scene* (1265 – 1270) de Coppo di Marcovaldo.



Figura 14 – Gravuras do século XIX de Gustave Doré inspiradas na *Divina comédia* (seção *Inferno*) de Dante.

A Divina Comédia é uma obra extremamente importante e famosa, e certamente contribuiu com a disseminação e a construção de noções sobre o sombrio e, sobretudo, é um exemplo do sombrio “infernai” e maligno. No trecho que se segue, Junior e Lobo descrevem como é o inferno de Dante

Numa das obras mais lidas na história do Ocidente, Dante é conduzido às profundezas da terra com o intuito de conhecer, através dos castigos e penitências das almas danadas, o caminho da retidão e da redenção humanas, do qual via distanciada a

sociedade de sua época. Não são amigáveis os percursos trilhados pelo poeta nesse ambiente nebuloso. [...] o inferno de Dante é um cenário escuro e hostil, repleto de abismos e rios ardentes, frequentado por figuras perversas e horrendas. Nele predominam a dor e o pranto, alimentados pela ira e a malignidade. (JUNIOR; LOBO, 2012, p.587)

A morte, ou o medo dela, entra em cena nesta noção assustadora do sombrio. O surgimento e expansão do cristianismo – que propunha a meditação sobre o falecimento como método de pedagogia moral e do qual fazia parte a concepção de céu e inferno, bem e mal, anjos e demônios – tem grande relevância nesta relação com a morte. No século XVI – e mesmo antes –, a morte ganhou conotação angustiante e símbolos como a foice (figura ??) e o relógio, bem como os Cavaleiros do Apocalipse, que inundaram o imaginário do senso comum. No século XVII a igreja, através de certas práticas, construiu um “complexo teológico e cerimonial pensado, organizado e executado pelo corpo religioso da sociedade [...] forjando a simbologia do macabro”. (NETO, 2017, p.43) Outro símbolo importante são os cemitérios, que ao longo da história ora foram vistos como lugares macabros, ora como espaço de passeios, como na Paris do século XVII. As catacumbas de Paris, situadas em túneis e galerias subterrâneas, são um ponto turístico muito conhecido e visitado até os dias de hoje.



Figura 15 – Gravuras do século XIX de Gustave Doré representando a morte com uma foice.

Franz Liszt escreveu algumas composições com referências malignas e à morte. O compositor mostrava especial interesse por *Fausto*, que vendeu a alma ao demônio *Mefistófoles*. Segundo Baddeley, esse interesse o levou a “compor a sinfonia *Fausto* (1861) e três peças demoníacas para bailes, que ele nomeou de *Valsas de Mefisto*. Boatos muito difundidos na época diziam que Liszt tinha um pacto com o demônio, que inspirava suas perturbadoras composições”. (BADDELEY, 2005, p.160) A temática da morte começa a

figurar de modo mais proeminente no trabalho de Liszt em sua obra *Totentanz*<sup>65</sup> (1865). Baddeley aponta que “as origens musicais desta obra podem ser encontradas em ‘Dies Irae’”. (*Ibidem*, p.161) Ainda segundo Baddeley, *Dies Irae* (Dia de ira) é um hino medieval tradicional (século XIII) da Igreja Católica entoado dentro de Réquiens com o intuito de facilitar a passagem das almas dos mortos para o ‘outro plano’. Liszt também escreveu *La lugubre gondola* (1882), que se refere aos barcos venezianos utilizados como carros fúnebres.

Apesar da maioria dessas obras citadas terem ficado muito conhecidas, Franz Liszt não foi o único a compor obras inspiradas pelo mito de Fausto, nem o único a compor ‘danças da morte’, segundo Baddeley, “Gustav Mahler, Camille Saint-Saens e Dmitri Shostakovich também buscaram referências artísticas nas pinturas da *Danse Macabre* e nos murais que retratavam cadáveres saltitantes muito populares no fim do período medieval e início do Renascimento europeu” (*Ibidem*, p.161).

Sem dúvida um dos temas mais famosos do século XX ligado à sentimentos sombrios – e que se enquadra no sombrio maligno – é a cantata *Carmina Burana* (1937) de Carl Orff, mais especificamente a parte da abertura e fechamento da obra chamada *O Fortuna*. Esta obra tornou-se imensamente popular e foi interpretada por inúmeros conjuntos de música clássica e artistas populares. Foi utilizada em trilhas sonoras de filmes e comerciais televisivos tornando-se um elemento muito utilizado quando quer se estabelecer uma atmosfera sonora para situações dramáticas, assustadoras ou cataclísmicas. Em dezembro de 2009 *O Fortuna* de *Carmina Burana* foi anunciada como sendo a música clássica mais tocada nos últimos 75 anos no Reino Unido, segundo o jornal *The Telegraph*. Esse fato indica a capacidade que uma música pode ter em construir e disseminar noções de sombrio.

Messiaen também tem um trabalho bastante perturbador e que acredito fazer parte do sombrio maligno – ainda que a ‘intenção’ da peça claramente não se trate de algo maligno –, se trata da sua composição *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum* (1964) (“E eu espero pela ressurreição dos mortos”). A respeito desta obra, Sullivan aponta que essa evocação assustadora da ‘voz que irá despertar os mortos’ é musicalmente representada pelo “guincho estridente dos metais e os tan-tans despedaçados (...) fazendo dela um elemento obrigatório para qualquer pessoa interessada em música de terror”. (Sullivan apud Baddeley, 2005, p.160) Outra composição bastante sombria de Messiaen, afirma Baddeley, é o “sétimo movimento de *Turangalila Symphony* (1946-8), inspirada no conto de Edgar Allan Poe ‘O poço e o pêndulo’”. (BADDELEY, 2005, p.160)

<sup>65</sup> *Dança da morte* ou *Dança macabra*, numa tradução literal para o português.

As obras de Poe são referências comuns no âmbito da música sombria, tanto na música de concerto quanto na música da subcultura gótica – que será vista em detalhe mais adiante neste capítulo. “O cruzamento entre a música clássica e a estética gótica”, afirma Baddeley, “tem sido um estudo um tanto negligenciado – o que é uma omissão terrível, já que até mesmo uma análise superficial revela uma fórmula embebida no soturno e no grandioso”. (*Ibidem*, 2005, p.159) A seguir há um parágrafo em que o autor cita alguns compositores que se utilizaram das obras literárias de Poe para compor.

Exatamente como na literatura e no cinema, Poe tem sido de grande influência na música clássica e diversos compositores tentam concretizar os redemoinhos de loucura e melancolia do escritor. Faz parte desse grupo o russo Sergei Rachmaninoff, que compôs uma evocação ao poema de Poe ‘Os sinos’, em 1913. O inglês Joseph Holbrooke também adaptou ‘Os sinos’, juntamente com os poemas ‘O corvo’ (1900), ‘Ulalume’ (1901) e ‘Annabel Lee’ (1905), convertendo-os em poemas harmonizados. [...] Nos últimos anos de sua vida, o compositor francês Claude Debussy tornou-se obcecado por Poe e decidiu adaptar ‘A queda da casa de Usher’ para uma ópera. (*Ibidem*, p.162)

Além de toda música sombria de concerto produzida em diversos períodos, o cinema fez uso de certas ferramentas que ajudaram a construir e disseminar massivamente certas noções de sombrio, e mais especificamente, o que entendo por uma atmosfera sombria *maligna*. Como já foi abordado no capítulo anterior, o cinema expressionista tirou as imagens que eram apenas imaginadas lendo os contos e romances da literatura gótica do século XIX e pôs na tela das salas escuras de cinema. Estes foram os primeiros filmes de terror, mistério, suspense e ficção científica da história. Um romance gótico que foi adaptado diversas vezes para o cinema e para o teatro musical e que teve – e ainda tem – grande fama é *O Fantasma da Ópera* (1909) de Gaston Leroux. A trilha sonora composta por Andrew Lloyd Webber para o musical homônimo de 1986 tornou-se muito popular<sup>66</sup> e é um exemplo do sombrio maligno na música. A introdução do tema do personagem *fantasma* – que será visto em detalhe no fim do capítulo – tem como motivo principal um movimento cromático descendente que abrange uma 4ª aumentada tocada na região grave do órgão.

Para entender a força e o papel do cinema<sup>67</sup> na formação de um consenso sobre o que é uma música sombria, deve-se considerar que no início do século XXI, a música atonal, por

<sup>66</sup> Este musical é o mais bem sucedido da história, está em cartaz desde sua estréia até hoje e conta com mais de 100 milhões de espectadores. Além disso essa música foi utilizada em versões cinematográficas desta obra e regravação por inúmeros artistas, inclusive pela banda de *metal gótico* Nightwish, em seu álbum *Century Child* (2002).

<sup>67</sup> Os gêneros de *Terror/Horror* e *Suspense* no Cinema têm uma produção bastante vasta e diversificada, não cabe a esse trabalho esmiuçar seus diretores e obras, porém acredito que são obras de referência: *Psicose* (1960), *Os Pássaros* (1963), *Um corpo que cai* (1958), *Janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock; *Suspíria* (1977), *Prelúdio para matar* (1975), *Mansão do inferno* (1980) e *Terror na ópera* (1987) de Dario Argento; *A noite dos mortos-vivos* (1968) e *Despertar dos mortos* (1978) de George A. Romero; *Halloween – a noite do terror* (1978) e *A bruma assassina* (1980) de John Carpenter; *O exorcista* (1973) de William Friedkin; *O massacre da serra*

exemplo, não soa mais tão estranha para o público em geral, pois “nas trilhas sonoras do cinema, o atonalismo é tão necessário nos filmes de terror quanto os becos sombrios” (ROSS, 2009, p.49). Entendo essa afirmação não como acreditando que absolutamente todos os filmes de terror possuem trilhas sonoras empregando o atonalismo, pois isso não é verdade, mas que a associação feita entre composições utilizando a prática do atonalismo e uma atmosfera sombria, de estranheza, é evidente e está presente desde o século XX até os dias atuais – é como se o atonalismo, estando inserido nos filmes, tivesse encontrado, para o senso comum, um lugar adequado, uma “utilidade” em suas vidas cotidianas. Entretanto, além de o atonalismo servir para construir um sombrio maligno, é também – e especialmente – capaz de construir atmosferas de um sombrio grotesco, que é o próximo *tipo de sombrio* a ser abordado.

### 3.2.1 Exemplo musical

quantas gerações de Fantasmas da Ópera teriam feito serenatas para a noite sem a partitura da sinistra composição para órgão de Johann Sebastian Bach *Toccata em ré menor*?<sup>68</sup>

#### BADDELEY

Antes de iniciar as considerações analíticas sobre o trecho que se segue, sinto necessidade de esclarecer por que escolhi esta obra tão conhecida de Bach, a *Toccata em Ré menor*. O motivo principal é que ela faz parte do senso comum do que seja algo sombrio – especialmente quando tocada no órgão –, esta obra é imediatamente identificada como um lugar-comum do sombrio, porém, acredito que ela invoque especificamente o sombrio maligno. Esta obra composta por Bach entre 1703 e 1707, é um exemplo, segundo Baddeley, do aspecto sombrio sendo evocado pela música no período barroco<sup>69</sup>.

---

*elétrica* (1974) e *Poltergeist – o fenômeno* (1982) de Tob Hooper; *O iluminado* (1980) e *De olhos bem fechados* (1999) de Stanley Kubrick; *Edward mãos de tesoura* (1990) e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1999) de Tim Burton; *A hora do pesadelo* (1984), *Pânico* (1996) e *Pânico 2* (1997) de Wes Craven.

<sup>68</sup> Retirado do livro *Goth chic: um guia para a cultura Dark* (2005, p.159)

<sup>69</sup> Tem-se que se ter em mente que o que é considerado sombrio em nossa época pode não ter sido percebido exatamente dessa maneira no período Barroco – na verdade, em qualquer outro período. Entretanto, sabendo da genial habilidade de Bach de reforçar o texto e diferentes emoções em seus corais, por exemplo, podemos imaginar que sua intenção com essa *Toccata* era certamente causar certo espanto nos ouvintes. Ademais, o órgão possui um timbre marcante, uma tessitura incrivelmente extensa e um grande poder de sustentação do som. Certamente foi uma escolha bastante consciente de Bach, usá-lo para causar esse efeito com essa obra. Não por acaso, este instrumento é sempre lembrado pelo senso comum nos dias atuais – talvez, em grande parte, justamente por causa desta obra –, como um instrumento que causa medo ou é associado com cenas de filmes de terror, especialmente os que envolvem demônios, fantasmas, possessões e elementos ligados à Igreja Católica.

O trecho da *Toccat*a apresentado na figura abaixo (fig. 16) – uma espécie de ‘abertura’ – inicia com três repetições de um material melódico com movimento de contorno descendente e a cada repetição a melodia é transposta uma oitava abaixo. Na última repetição, a melodia está numa região bastante grave, isto cria um grande potencial de a melodia ser interpretada como algo sombrio, não só pelo registro, mas também pela associação com um movimento descendente na tonalidade menor. A sensível – *dó#* – resolve na tônica todas as vezes, e há sempre uma pausa com fermata que carrega a sensação de tonalidade menor para dentro do silêncio. Na última repetição da melodia a tônica (nota *ré*) é repetida uma oitava abaixo e mantida como uma nota pedal, ainda carregando a sensação de resolução que só é desfeita quando surge sobre ela um acorde de *vii<sup>7o</sup>* (*C#<sup>o</sup>*) sendo tocado de modo arpejado com notas de duração maiores do que as que vinham sendo tocadas até então. Esse prolongamento na duração das notas da uma sensação de alargamento do tempo e um destaque para esta passagem, propondo uma sensação de tensionamento que cresce a cada nota do acorde diminuto acrescentada e que atinge seu ápice quando as notas *dó#* e *mi* são repetidas uma oitava acima e todo o acorde é sustentado por mais a duração de uma semínima. Além desses elementos, uma característica essencial que permite que esta passagem seja identificada como portadora do sombrio maligno é o fato de ser executada pelo órgão.



Figura 16 – Trecho inicial da *Toccat*a em *ré menor* (1703 – 1707) de Johann Sebastian Bach.

O órgão é um instrumento de grande poder sonoro e de sustentação do som, e seu timbre é associado pelo senso comum com ideias gerais de sombrio, entretanto, o timbre desse instrumento é especialmente favorável à invocação do sombrio maligno – mais do que o romântico e o grotesco. Outro exemplo da invocação do sombrio maligno é a introdução do tema (fig. 17) do personagem *fantasma* da peça/filme *O Fantasma da Ópera* composta por Andrew Lloyd Webber originalmente para o musical de 1986 e que é usada desde então em produções cinematográficas dessa obra. Observa-se nessa introdução o uso de cromatismos e a predominância da região grave. Pode-se dizer que nesse caso o timbre do órgão também é

um fator essencial para a evocação do sombrio maligno, porém, isolado – sem os outros elementos musicais citados – não causaria tal efeito.



Figura 17 – Transcrição da introdução do tema do *fantasma* composto por Andrew Lloyd Webber que faz parte da trilha sonora do filme *O Fantasma da Ópera* (2004) de Joel Schumacher.

Alguns elementos com *potencial sombrio* encontrados dialogando nestas passagens e que, em conjunto, podem suscitar o sombrio maligno são: tonalidade menor, uso da região grave (de modo geral), linhas melódicas descendentes, cromatismo, tensão sustentada, timbre do órgão, textura harmônica, acorde de sétima diminuta.

Além das obras citadas durante o texto e estas analisadas, outras obras que contêm trechos que podem ser considerados portadores do sombrio maligno são: Movimento III do *Trio de Piano em Mi Menor Op.67* (1944) e o *Quarteto de cordas No.8 em dó menor op.110* (1960) de Dmitri Shostakovich; *Concerto para Cravo No.1 em ré menor, BWV 1052* (1738) de Johann Sebastian Bach; *Sonata Dante* (1856) e *Harmonies Poétiques et Religieuses No.7: “Funérailles”* (1848) de Franz Liszt; *String Quartet No.2* (1981) e *Piano Sonata No.3* (1992) de Alfred Schnittke; *Uma noite no Monte Calvo* (1867) de Modest Mossorgsky; *Banshee* (1925) de Henry Cowell; *A ilha da Morte – poema sinfônico Op.29* (1908) e *Preludio em dó sustenido menor, Op.3 No.2* (1892) de Sergei Rachmaninoff; *Ode à Morte op.38* (1919) de Gustav Holst; *Black Angels* (1970) de George Crumb; *Concertante Op.42* (2003) de György Kurtág; *Bruxólicas No.1 – Caderno I* (2007), *Bruxólicas No.4 – Caderno I* (2007), *Encantamentos, para violino, violoncelo e piano* (2018) de Acácio Piedade; *Introduction Aux Ténèbres* (2009) de Raphaël Cendo;

### 3.3 O sombrio grotesco

O sombrio grotesco tem ligação com o sombrio maligno, ainda que muitas vezes possa não ter a ver diretamente com maldade, mas sim com deformidade, monstruosidade e quebra de expectativa. Segundo Eco, é Vitor Hugo, “teórico do grotesco como antítese do Sublime e novidade da arte romântica, que cria uma galeria inesquecível de personagens grotescos e repugnantes, do corcunda Quasímodo ao rosto disforme do Homem que ri.” (ECO, 2004,

p.322) Esses personagens foram representados no cinema – principalmente no expressionista – (fig. 18) em peças teatrais e até em desenhos animados dos estúdios Disney – o que demonstra o grande poder de disseminação e formatação de noções de sombrio que a indústria do possui. (MARTINEZ; PIEDADE, 2018) O personagem *Coringa*, presente nos quadrinhos e filmes do super-herói *Batman*, é visivelmente inspirado no personagem do *homem que ri* (fig. 18). O *Curupira* é um personagem fantástico do folclore brasileiro que invoca o grotesco pela quebra de expectativa (fig. 19). Há uma sensação de estranheza no fato dos pés dessa criatura serem virados para trás, essa mesma estranheza<sup>70</sup> – e até monstruosidade – ocorre no trabalho do artista Asger Carlsen (fig. 20). Essa sensação pode ser experimentada também ao apreciar a obra da figura 21, que apresenta traços semelhantes ao estilo de pintura de Hieronymus Bosch, a obra *Saturno devorando seu filho* (1823) de Francisco Goya e a gravura *O Ogro* de Gustave Doré (fig. 22), e o material gráfico utilizado em encartes e divulgações da banda gótica Sopor Aeternus (fig. 23).



---

<sup>70</sup> Esse tipo de grotesco pode se manifestar em músicas que operam no âmbito tonal por determinado período de tempo e, depois de clara a intenção tonal, são adicionados elementos que interrompem de forma gradual ou abrupta essa linearidade, neste momento pode ocorrer uma sensação de estranheza devido a quebra de expectativa.

Figura 18 – (esquerda) personagem Gwynplaine no filme *O homem que ri* (1928) dirigido por Paul Leni; (direita) boneco de cera representando o personagem *Coringa* interpretado por Jack Nicholson no filme *Batman* (1989) dirigido por Tim Burton.



Figura 19 – (esquerda) personagem Quasímodo interpretado por Charles Laughton no filme *O corcunda de Notre Dame* (1939) dirigido por William Dieterle; (direita) desenho do Curupira (2008) do artista gráfico Bernardo Curvello.



Figura 20 – Fotografias de Asger Carlsen.



Figura 21 - *Christ in Limbo* (1575) autor desconhecido e possível seguidor de Hieronymus Bosch



Figura 22 – (esq.) *Saturno devorando seu filho* (1823) de Francisco Goya e (dir.) gravura *O Ogro* (séc. XIX) de Gustave Doré.



Figura 23 – Material gráfico da banda Sopor Aeternus.

O objetivo destas categorizações do sombrio – como já foi dito – é justamente refinar e ampliar o conceito de Sombrio para, com isso, perceber nuances que escapam do olhar do senso comum. Para falar do sombrio grotesco em música parto do princípio que o lugar-comum musical (ocidental) mais difundido tem haver com a ideia de um centro tonal, ou pelo menos de um sentido harmônico, de uma tonalidade que, portanto, é deliberadamente quebrada com a intenção de evocar tal sonoridade. O elemento essencial que opera em favor da invocação do grotesco em música, quando se tem uma referência de centro tonal, é a quebra de expectativas e a “deformação” harmônica. Estas características estão muito bem representadas em algumas obras de Schönberg, como por exemplo em *Pierrot Lunaire* (1912), mas certamente esse caráter não se restringe somente a esse compositor e nem a um período específico – ainda que, como foi visto, o movimento expressionista tenha se utilizado bastante dele. A obra *Pierrot Lunaire* é um ciclo de canções feito com base num conjunto de 21 poemas do ciclo homônimo escrito por Albert Giraud<sup>71</sup>. A composição é atonal (não serial) e a solista soprano canta os poemas em *Sprechengesang*<sup>72</sup>. (TARUSKIN, 2010, p.457) Essas características por si só já tem o poder de invocar o elemento grotesco para um “ouvido tonal”, porém, além de grotesco, o trecho mais sombrio da obra é a oitava canção do ciclo que se chama *Nacht* (Noite). Esta canção se trata de uma *passacaglia*<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Tradução alemão realizada por Erich Hartleben.

<sup>72</sup> Técnica vocal que se encontra entre o canto e a fala.

<sup>73</sup> A *passacaglia* é um estilo de composição que tem por base: tema e variação, sendo que o tema é repetido constantemente no baixo, e há variações sobre esse tema na melodia principal. Esta forma musical foi amplamente utilizada no período Barroco, porém, permaneceu em desuso até o século XX, quando alguns(mas)

Na música, existem diversas referências diretas ao grotesco, afirma Kayser, como a obra “*Sérénade Grotesque* de Ravel, *Wozzeck* de Alban Berg e algumas passagens marcantes em Richard Strauss.” (KAYSER, 2003, p.8) Para Jack Sullivan, há um compositor francês do período Romântico que se destaca – entre seus contemporâneos – no trato da música como algo que poderia evocar uma atmosfera grotesca. Segundo o autor:

Se há uma tradição de horror gótico na música com um paralelo aproximado com a literatura, então Hector Berlioz representa o mesmo que Horace Walpole, Sheridan Le Fanu e Edgar Allan Poe, todos em um única pessoa. Sua revolucionária *Symphonie Fantastique* (1830) não apenas lança notas inovadoras de terror satânico, mas também é construída a partir de um tom de calma ilusória. (SULLIVAN apud BADDELEY, 2005, p.161)

O próprio Berlioz descreve o teor de sua composição da seguinte forma: “um jovem músico de sensibilidade mórbida e imaginação ardente usa ópio no intuito de amenizar um desespero causado por uma dor de amor e sonha com a amada, que, para ele, tornou-se uma melodia, como uma ideia fixa que ele vê e ouve em todos os lugares”. (BADDELEY, 2005, p.161) Em sua alucinação opiácea, o músico imagina que assassinou a mulher amada e é executado por seu crime. “É então que ele a vê participando de uma orgia demoníaca em um sabá de bruxas”. (*Ibidem*, p.161) Segundo Floros (2013), “o movimento final da *Symphonie Fantastique*, concebido como uma visão infernal, descreve na terceira parte uma procissão fúnebre grotesca”.<sup>74</sup> (FLOROS, 2013, p.36) De acordo com Sullivan,

nada foi ouvido antes na música que pudesse preparar o público de Berlioz para o apavorante dobrar do sino de *Witches Sabbath*, o musical chocantemente real que descreve uma cabeça rolando após ser cortada pela guilhotina, a fantasmagórica entonação dos metais da antiga Dies Irae da Missa dos Mortos ou os sinistros rangidos, chiados e roncões dos instrumentos de corda que antecederiam os compositores que usavam ‘efeitos especiais’ [...] De fato, a grotesca *Symphonie* de Berlioz lançou uma tradição de terror que teve continuidade nas propostas espectrais de Liszt (que estava presente na primeira execução pública da *Symphonie*), Mussorgsky, Crumb e muitos outros. (SULLIVAN apud BADDELEY, 2005, p.161)

Apesar de a *Symphonie* de Berlioz ter vários momentos não ligados ao caráter sombrio, o interessante nesta citação é a maneira que Sullivan descreve esta música com termos como: horror, gótico, terror, satânico, apavorante, chocante, fantasmagórico, sinistro e grotesco, entretanto, o mais importante é como ele descreve de que forma esses conceitos são representados na música, através de: rangidos, chiados e roncões dos instrumentos de corda. Estas técnicas são usadas até os dias atuais como possíveis produtores de atmosferas de

---

compositores(as) voltaram a utilizá-la. Também no século XX foi largamente usada em trilhas sonoras de cinema, especialmente em filmes do gênero suspense e terror.

<sup>74</sup> The final movement of the *Symphonie fanstatiq*, conceived as an infernal vision, describes in the third part a grotesque funeral precession. (tradução minha)

tormento e sensações de deformidade, exemplos disso são algumas trilhas de filmes de terror, que em muitos casos não possuem melodia e harmonia, mas tão somente esses elementos sonoros citados.



Figura 24 - *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

É um fator a ser levado em conta quando se fala da arte do século XX e do sombrio grotesco, o fato de este período histórico ter visto os horrores de duas guerras mundiais (e também outras guerras mais locais<sup>75</sup>) e infinitas outras catástrofes e tragédias. *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960) de Krzysztof Penderecki é uma peça emblemática quando se trata de obras relacionadas aos horrores da guerra, neste caso ao episódio lamentável da bomba atômica lançada na cidade japonesa de Hiroshima em 6 de agosto de 1945. Esta obra é detentora, ao meu ver, de um caráter grotesco, pois sugere deformação e imagens horríveis, é claro que há uma malignidade envolvida, entretanto, acredito que o cerne está na deformação e “feióra” que a obra sugere.

### 3.3.1 Exemplo musical

O *Concerto para Piano e Orquestra de Cordas* (1979), de Alfred Schnittke, exemplifica bem o sombrio grotesco. Nas figuras abaixo estão dois fragmentos do início da obra que é executada somente pelo piano. Nos c.9 e 10 (figura 25) há sobreposições de tríades “desconexas” na mão esquerda e direita, como: mi maior e som menor; si<sup>b</sup> maior e si menor. Esse trecho suscita um desconforto harmônico e deixa dúbia a tonalidade. No c.11 a sensação

<sup>75</sup> A obra *Guernica*, de Picasso (fig. 24), é considerada um manifesto contra a violência e contra a Guerra Civil Espanhola. É considerada um “memorial de todos os crimes perpetrados contra a humanidade no século XX”. (HARTT apud HESPANHOL, 2011, p.1)

de deformidade permanece, pois há uma tríade de  $dó^\sharp$  menor na mão esquerda e uma téttrade composta pelas notas *sol*, *lá*, *dó* e *ré*. Entretanto, o ápice do grotesco ocorre nos c.12 e 13, neste momento a densidade harmônica – mesmo que moderada – proporcionada pelos *clusters* elimina qualquer possibilidade de relacionar esta passagem com alguma tonalidade em particular. Outro elemento que propicia a esse trecho final invocar o sombrio grotesco mais evidentemente é a dinâmica que cresce gradativamente até atingir o *forte* (c. 13). A sensação que este pequeno trecho causa é a de uma deformidade crescente, porém, com um véu tênue que conecta – de certa forma – as partes.

The image shows a musical score for piano, measures 9-13. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. The right hand part features a melodic line with a cluster of notes, and the left hand part features a bass line with a cluster of notes. Dynamics range from *mp* to *f*. There are markings for 'Ped.' and '\* Ped.' at the bottom.

Figura 25 – Trecho inicial do Concerto para piano e orquestra de cordas (1979) de Alfred Schnittke – (c. 9 – 13).

Neste próximo exemplo (fig. 26) o caráter grotesco surge mais gradativamente do que no exemplo anterior. O início desse trecho tem um caráter misterioso e invoca o sombrio maligno. Esse tipo de repetição estrutural é muito comum em trilhas sonoras de filme de terror e suspense<sup>76</sup>. O elemento grotesco começa a ser invocado com a adição de notas que não pertencem ao contexto harmônico estabelecido, como no c.30-31, onde há um *cluster* na mão esquerda contrastando com uma tríade invertida de  $ré^b$  maior na mão direita. Nos compassos seguintes o elemento grotesco é invocado pelo “deslocamento” das notas mais graves, neste momento as notas que são tocadas não correspondem às notas “esperadas”, dado os acordes triádicos arpejados pela mão direita.

<sup>76</sup> Como por exemplo na trilha sonora composta por Mike Oldfield e Jack Nitzsche para o filme *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin. Esse tipo de padrão também é bastante utilizado em trilhas sonoras de *games*, como por exemplo do jogo *Final Fantasy* composta por Nobuo Uematsu.

Figura 26 – Trecho do Concerto para piano e orquestra de cordas (1979) de Alfred Schnittke – (c. 24 – 36).

Além das obras citadas durante o texto e estas analisadas acima, outros exemplo de obras com trechos contendo o sombrio grotesco são: *Piano Sonata No. 9, Op. 68* (1912-13) de Alexander Scriabin; *Noite Transfigurada* (1899) e *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg; *Requiem* (1965), *L'escalier du diable* (1985), *Mysteries of Macabre* (1974-77) e *Métamorphoses nocturnes* (1954) de György Ligeti; *Corps* (2015) de Raphaël Cendo; *Ombre* (1952) de Luigi Dallapiccola; *Gogol Suite* (1980), *Agony* (1981) e *Piano Sonata No. 1* (1987) de Alfred Schnittke; *Bruxólicas No.2 – Caderno II* (2014), *Bruxólicas No.3 – Caderno II* (2015), *Bruxólicas No.4 – Caderno II* (2017) e *Bruxólicas No.7 – Caderno I* (2007) de Acácio Piedade.

### 3.4 O sombrio como ideal de beleza, o sombrio erótico e o sombrio tecnológico – pela perspectiva da subcultura gótica

Os góticos são os mordomos de uma estética subterrânea que faz parte da cultura humana desde que os primeiros seres humanos viram algo bonito em meio a algo horrível.<sup>77</sup>

#### ISSITT

A Morte e a Beleza são coisas profundas  
que contêm tanto azul e tanto negro,  
que parecem irmãs terríveis e fecundas

<sup>77</sup> Retirado do livro *Goths: a guide to an American subculture* (2011, p.2).

com o mesmo enigma e igual mistério.<sup>78</sup>

#### VICTOR HUGO

O Sombrio também pode ser visto como uma maneira de ver e interpretar o mundo. Nesta categoria o Sombrio é encarado como princípio básico de um certo modelo estético ideal e também como fonte de prazer – é um *modo de se relacionar* com o Sombrio e com os sombrios. Eco finaliza seu livro *História da Beleza* (2004) afirmando que se um explorador do futuro quiser definir qual o ideal de Beleza do século XX, terá um trabalho árduo pela frente, pois nesta era, afirma o autor:

Os meios de comunicação repropõem uma iconografia oitocentista, o realismo fabulístico, a opulência junonal de Mae West e a graça anoréxica das últimas modelos; a Beleza negra de Naomi Campbell e a nórdica de Claudia Schiffer; a graça do sapateado tradicional de *A Chorus Line* e as arquiteturas futuristas e petrificantes de *Blade Runner* [...] O nosso explorador do futuro já não poderá distinguir o ideal estético difundido pelos *mass media* do século XX. Será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza. (ECO, 2004, p.428)

É em meio a esse turbilhão de relações com a Beleza que os góticos surgem com sua visão de mundo e forma peculiar de se relacionar com o Beleza e com o Sombrio. Segundo Baddeley, “Gótico [...] significa mais do que uma subcultura juvenil, uma estética lúgubre ou um gênero literário. O gótico é uma perspectiva filosófica – uma visão de mundo, nas palavras do romancista J. Sheridan Le Fanu, refletida ‘em um vidro obscurecido’”. (BADDELEY, 2005, p.7) Esse ‘vidro obscurecido’ é o prisma gótico pelo qual passam os ‘raios de luz’ do mundo e da sociedade dominante. A esse respeito, o autor segue poeticamente afirmando que:

Esse é o cosmo em negativo, a inversão – o estranho e o sinistro são lugar-comum, enquanto o cotidiano é de certa forma bizarro. Aqui, o obscuro e o ameaçador possuem uma sedução irresistível, enquanto a normalidade e o conforto prometem apenas tédio e decadência. Os polos opostos do sexo e da morte estão casados, juntos em uma bizarrice refinada. Inocência e virtude são vistas apenas como um pergaminho virgem, sobre o qual o selo do pecado pode ser escritos em largas pinceladas de vermelho sangue e negro crepúsculo. (BADDELEY, 2005, p.7)

Os góticos, portanto, trazem um olhar ‘inverso’, quase ‘antinatural’ – se pensarmos no medo ou repulsa instintivas que possuímos de ‘coisas sombrias’ e da morte. Esse olhar vê

---

<sup>78</sup> Retirado do livro *História da Feiura* (ECO, 2007).

beleza<sup>79</sup> e até prazer nas coisas sombrias e mórbidas, joga com conceitos diametralmente opostos como morte e sexo e seus *lugares comuns* estão muito distantes dos lugares comuns do grande senso comum<sup>80</sup>. Pode-se pensar nestas características como as diretrizes básicas que norteiam as preferências estéticas presentes na subcultura gótica – e do *ouvido gótico* que estou encarnando neste trabalho. Também é possível identificar a intimidade – e por vezes, obsessão – dos góticos em relação aos temas sombrios.

Na subcultura gótica, são comuns elementos caracterizados por “voluptuosidade, necrofilia, interesse por personalidades que desafiam qualquer regra moral, pelo doentio, pelo pecado, pelo prazer procurado na dor” (ECO, 2004, p.337) Um exemplo claro dessa inversão de olhar está no interesse por parte de muitos integrantes da subcultura gótica pelo sadismo<sup>81</sup> e pelo sadomasoquismo. Este último, além de uma possibilidade de fonte de prazer sensual, também se revela como fonte de prazer estético, pois as vestimentas e acessórios utilizados comumente nesta prática são incorporados na vestimenta cotidiana dos góticos. Roupas sensuais de couro ou tecidos sintéticos como o látex, gargantilhas que servem como coleiras, adornos e acessórios que remetem ao mundo do sadomasoquismo são facilmente encontrados em frequentadores de clubes e casas noturnas direcionadas ao público gótico. Alguns elementos inspirados no universo do sadomasoquismo podem ser encontrados nos trabalhos do artista plástico japonês Peter Sato (fig. 27), da fotógrafa Agna Devi e da artista e modelo Dita Von Tesse (fig. 28). Nestes exemplos fica clara a ligação da sensualidade com uma estética sombria inspirada nas práticas de sadomasoquismo.

---

<sup>79</sup> Entendo ‘beleza’ como Eco, quando este afirma em seu livro *História da beleza* que, “Belo – junto com ‘gracioso’, ‘bonito’ ou ‘sublime’, ‘maravilhoso’, ‘soberbo’ e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada”. (ECO, 2004, p.8)

<sup>80</sup> Apesar dessa “inversão de polos” ser elemento fundamental na subcultura gótica, Eco afirma que esta característica é cada vez mais presente na contemporaneidade. “Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo *não tem mais valor estético*: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis. Cinema, televisão e revistas, publicidade e moda propõem modelos de beleza que não são tão diferentes dos antigos, tanto que poderíamos imaginar os rostos de Brad Pitt ou de Sharon Stone, de George Clooney ou de Nicole Kidman retratados por um pintor renascentista. Mas os mesmos jovens que se identificam com tais ideais (estéticos ou sexuais) são também fãs adirosos de cantores de *rock* cuja aparência seria repelente para um homem do Renascimento. E sempre os mesmos jovens maquiagem-se, tatuam-se, perfuram-se as carnes com alfinetes para ficarem mais parecidos com Marilyn Manson do que com Marilyn Monroe”. (ECO, 2007, p.426)

<sup>81</sup> O termo *sadismo* deriva do nome de Marques de Sade, autor do livro *120 dias de Sodoma* (1785), dentre outros que abordam temática semelhante. Eco afirma que Sade pensa a Natureza como um “monstro cruel esfomeado de carne e sangue”, e ainda afirma que há uma Beleza cruel e tenebrosa no mundo: Para Sade, “a crueldade coincide, portanto, com a natureza humana, o sofrimento é o meio para alcançar o prazer, único fim em um mundo iluminado pela luz violenta de uma razão sem limites que povoa o mundo com seus pesadelos. A Beleza dos corpos não tem mais nenhuma conotação espiritual, exprime apenas o prazer cruel do carníفة ou o suplício da vítima, sem nenhum adorno moral: é o triunfo do reino do mal no mundo. (ECO, 2004, p.269) “Nestas práticas, o diabo já não tem mais nenhuma função e nem se tenta evoca-lo a título de justificação. O gosto pela crueldade apresenta traços humanos”. (ECO, 2007, p.227) O imaginário que as obras de Sade suscitam é constantemente revisitado pelas bandas góticas.

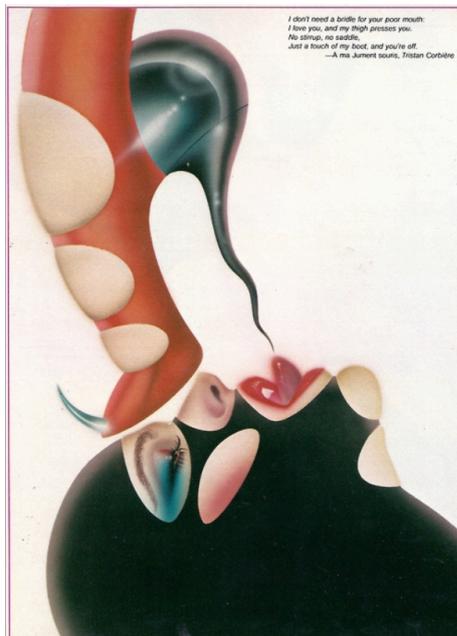


Figura 27 – Ilustração de 1980 do artista plástico Peter Sato.



Figura 28 - (esq.) foto de Agna Devi (2012) da modelo Nastya Lyubimova; (meio) foto da diva gótica Dita Von Tesse; (dir.) trabalho gráfico (em 3D) retirado da internet (artista e ano desconhecidos).

Segundo Kipper (2008), a subcultura<sup>82</sup> gótica surge no início da década de 1980, e foi influenciada e herdou elementos de movimentos *contra culturais*, como dos *Beatniks*, dos

<sup>82</sup> Segundo Cuche (2002), a resistência a uma cultura dominante ou de referência pode resultar na fragmentação em subculturas e contraculturas. Subculturas podem ser entendidas então como fragmentações de uma cultura de referência, delimitadas por classe, gênero, etnia, interesses e outros fatores. Nesses casos, a cultura global de referência não é negada, mas reestruturada, através de manipulações, filtragens e outros processos, de acordo com os interesses particulares dos grupos minoritários, contribuindo para a renovação e dinamização do sistema cultural como um todo. (CUCHE, 2002) Portanto, os sociólogos fazem uma distinção entre uma subcultura e uma contracultura, embora os dois termos geralmente sejam usados indistintamente fora dos círculos acadêmicos. Uma subcultura pode ser definida como qualquer grupo cultural distinto dentro de uma cultura

*Hippies* e dos *Punks* e já surgiu com um ‘desencantamento’ ou desilusão acerca da ‘sociedade oficial’, ou, da cultura dominante. A subcultura gótica difere da cultura oficial – ou dominante, pois inclui todos os elementos desta e ainda acolhe os aspectos ‘obscuros’ e dramáticos que ela nega e desencoraja. (KIPPER, 2008, p.70) De acordo com Baddeley, a música foi a mola propulsora da subcultura gótica.

Nos anos 80, o termo ‘gótico’ foi empregado para descrever uma nova subcultura musical, surgida das cinzas da agonizante cena punk e alimentada pelo dandismo do glam rock da década de 1970. O rock gótico sempre foi a mais coerente e difundida tradição gótica que já existiu. (BADDELEY, 2005, p.14)

Segundo Kipper, a subcultura gótica é “uma subcultura urbana não centralizada, com história própria, espalhada por países de todo o mundo. A subcultura gótica inclui produção musical, literária, cinematográfica, moda, comportamento, economia e trabalho (lojas, gravadoras, editoras, clubes) e entretenimento, etc”. (KIPPER, 2008, p.14) Segundo Baddeley, o gótico “é uma estética, um ponto de vista, até mesmo um estilo de vida; sua tradição é um legado de subversão e sombras”. (BADDELEY, 2005, p.10)

Referindo-se especificamente à música gótica, Kipper diz que é muito comum “o uso de recursos que buscam causar efeitos normalmente adjetivados como ‘escuro’, ‘profundo’ e ‘sombrio’” (KIPPER, 2008, p.47). Nas bandas consideradas góticas “os vocais masculinos tendem a ter voz profunda e grave, ou entrecortada e sussurrante. Os vocais femininos variam de fortes e mais agressivos (como no pós-punk) a etéricos ou sussurrantes [...] Mesmo bandas com sonoridade mais *dance* mantiveram algum tipo de tema obscuro, vocais profundos, letras sombrias e metafóricas e ‘poderosos acordes atmosféricos’” (*Ibidem*, p.47). O que são exatamente esses ‘poderosos acordes atmosféricos’ Kipper não explica, mas basta ouvir as músicas de bandas como Sisters of Mercy e Bauhaus, para perceber que há, muitas vezes, acordes executados por guitarras ou teclados sintetizadores que ficam ‘pairando’ com muito *reverb* atrás da melodia e que dão uma espécie de espacialidade soturna para a música. O *reverb* pode remeter à ideia de um ambiente ‘cavernoso’, pois parece que o som está dentro

---

dominante. Uma contracultura, ao contrário, é um tipo de subcultura caracterizada pelo desenvolvimento de ideologias, estética ou outras crenças que estão em oposição direta à cultura dominante. (ISSITT, 2011) Entendo o termo subcultura como designando “parte de uma cultura” que carrega um conjunto diferenciado de “valores, crenças, normas e padrões de comportamento, portanto um modo de vida compartilhado por parte de uma população”. (KIPPER, 2008) A cultura gótica é um exemplo de subcultura, em vez de uma contracultura. Enquanto os góticos podem manter crenças e valores que são considerados “subversivos” dentro da cultura dominante, eles não se concentram em opor-se à cultura dominante, mas sim em encontrar indivíduos com ideias semelhantes com quem possam compartilhar seu estilos de vida alternativo dentro do quadro mais amplo da sociedade.

de uma caverna e como já foi visto, a caverna é um ambiente que traz muitos significados relacionados ao sombrio.

Van Elferen (2012) discorre sobre algumas características fundamentais da música gótica. A musicóloga afirma que ao longo dos diferentes contextos da música gótica, alguns elementos estilísticos são mais recorrentes, como: “efeitos sonoros, como reverb e distorção, melodias em regiões extremamente agudas ou extremamente graves, timbres sugestivos como flageolet (pequena flauta do período renascentista) ou ruído branco e harmonias em tonalidade menor. Esses elementos alternam-se sutilmente no layout composicional gótico”. (VAN ELFEREN, 2012, p.173)

Segundo Issitt (2011), os músicos das bandas consideradas góticas tendem a evitar descrições convencionais de gênero ao descrever sua própria música e, em vez disso, evocam uma lista de adjetivos relacionados ao sentimento geral ou intenção emocional de seu som. Enquanto poucos estão dispostos a dizer: "Minha música é gótica", suas listas de adjetivos tendem a se sobrepor e termos como "intenso", "temperamental", "emocional", "atmosférico" e "escuro" são frequentemente usados para descrever essas músicas que são consideradas góticas. A música gótica nunca está distante das representações visuais do estilo e de seus interesses associados. A parte gráfica dos álbuns e outras imagens relacionadas às bandas góticas fornecem aos fãs uma mensagem bastante clara a esse respeito. Os rostos brancos com maquiagem realçando a palidez, crânios, morcegos<sup>83</sup>, caixões, vampiros, cruzes, símbolos antigos e outros elementos retirados da história são parte integrante da imagem do gênero desde seu início. A música gótica sempre estará de braços abertos para novos “ouvintes e músicos à procura do som sombrio”<sup>84</sup> (ISSITT, 2011, p.29)

A música não é a única faceta desse movimento, segundo Baddeley, “diferentemente da maioria dos cultos juvenis equivalentes, como o heavy metal ou o rockabilly, o gótico não é centrado em um estilo musical específico, mas em um movimento underground que assimila

---

<sup>83</sup>O morcego, na literatura e no cinema, é o animal em que os vampiros se transformam, para Kayser, é o animal grotesco 'original'. “O nome Fledermaus, em alemão, sugere a mistura antinatural dos domínios que se concretizou neste ente sinistro. E, ao lado desta cultura estranhadora, há um modo estranho de vida: um animal crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos rápidos movimentos – não caberia suspeitar que ele suga o sangue de outros animais enquanto estão dormindo? É estranho, até no estado de repouso, quando permanece envolto nas asas como um manto, dependurado de uma trave com a cabeça para baixo, mais parecido a um pedaço de matéria morta do que a um ser vivo”. (KAYSER, 2003, p.158)

<sup>84</sup>A música presente na subcultura gótica não aborda somente temas lúgubres ou tétricos, porém, muito frequentemente, explora temas mais sombrios. “A tristeza, a melancolia e a sensação geral de que a vida é dolorosa e injusta sempre desempenharam um papel importante na inspiração de artistas. De fato, a tendência gótica de se concentrar na amarga realidade de situações mais sombrias conecta sua música com a literatura romântica de períodos anteriores, quando muitos poetas e romancistas também escreveram sobre perda, solidão e isolamento”. (ISSITT, 2011, p.20)

artefatos culturais do passado”. (BADDELEY, 2005, p.15) Estes artefatos culturais são ‘adquiridos’ e muitas vezes resignificados. Ao trazerem à tona um tempo perdido que nunca foi vivido por eles, gera-se um grande sentimento de nostalgia por algo jamais experimentado, algo muito comum aos góticos. Aí entram resignificações de símbolos e referências à culturas como a egípcia e a celta, religiões e rituais pagãos, e ao período medieval e vitoriano inglês.

Segundo Issitt, além do rock gótico tradicional, uma série de gêneros musicais sombrios associaram-se à cultura gótica, incluindo: “deathrock, medieval rock, EBM, darkwave, synthpop, electropop, gothabilly, cold wave, industrial metal, electro industrial, cyber metal, etc”. (ISSITT, 2011, p.10) A cena de música eletrônica gótica – como EBM (Electronic Body Music), industrial, electro goth, darkwave, cyber-goth, future-pop, noise, etc. – surgiu na metade dos anos 1980 e se consolidou na década de 1990. Nestes sub gêneros do gótico, são feitas referências tecnológicas de todo tipo, desde humanos interagindo de diversas formas com máquinas, até a ideia de um futuro distópico onde uma inteligência artificial dominará o mundo. Acredito que dessas ideias surge uma forma muito específica de se relacionar com o sombrio, o sombrio tecnológico. Na música, o uso de sons eletrônicos e sintetizados é comum nesse tipo de sombrio, assim como ruídos inspirados em sons industriais e de objetos mecânicos. O conceito visual é permeado por imagens de cenários altamente urbanizados e futurísticos, onde robôs, cibórgues (humanos com partes mecânicas e robôs com partes humanas – também presentes na estética *cyberpunk*<sup>85</sup>), e todo tipo de aparato *ultra high tech*<sup>86</sup> convive e está inserido no cotidiano. Os adeptos desse sombrio são frequentadores assíduos de clubes noturnos de grandes centros urbanos, o que faz da característica urbana parte essencial do sombrio tecnológico<sup>87</sup>.

Pode-se dizer que a subcultura gótica se relaciona com o sombrio em três temporalidades diferentes e em todas elas pode haver o elemento erótico e o ideal de beleza – porém, não necessariamente. No passado: de onde são assimilados símbolos, vestuário, comportamentos – a ‘aura’ do período vitoriano e da literatura ultrarromântica, são exemplos dessa dinâmica nostálgica. A imagem do vampiro – muito comum nesta subcultura – também

---

<sup>85</sup> “Se no início a imagem de um ser humano no qual vários órgãos haviam sido substituídos por aparelhos mecânicos ou eletrônicos, resultado de uma simbiose entre homem e máquina, ainda podia representar um pesadelo da ficção científica, com a estética *cyberpunk* o vaticínio realizou-se”. (ECO, 2007, p.431)

<sup>86</sup> Altíssima tecnologia. Neste caso a tecnologia pode ser apenas imaginada, não precisa já ter sido inventada, neste ponto há uma ligação com a *ficção científica*.

<sup>87</sup> No cinema, talvez o ambiente mais fértil em que o fascínio e o receio humano frente ao tecnológico foi representado, três obras resumem esse pensamento: *Metrópolis* (1924), de Fritz Lang, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott e *Inteligência Artificial* (2001), de Steven Spielberg. Outros filmes com essa temática distópica tecnológica são: *THX 1138* (1971), de George Lucas, *Os doze macacos* (1995), de Terry Gilliam e *Matrix* (1999), de Lana Wachowski e Lilly Wachowski.

carrega essa dimensão do passado idealizado como belo e também erótico. O vampiro geralmente é retratado como um aristocrata, elegante, sensual, com belas feições, bem educado, inteligente e sedutor, porém que esconde seu instinto predador e perverso. Tudo isso é corporificado na imagem do vampiro, como aparece na figura 29 do filme *Entrevista com o vampiro* (1994) de Neil Jordan<sup>88</sup>. A ideia da existência de um vampiro é em si uma encarnação, um símbolo do passado, pois o vampiro vem de eras anteriores à presente, é um ser imortal – apesar de já estar morto. Outro fato importante é que, por ele ter vivido muito tempo, o vampiro é portador de um conhecimento sobre-humano, neste sentido ele é uma encarnação da história, pois fez parte dela e a ‘viu acontecer’ pessoalmente, algo inconcebível para o ser humano comum.



Figura 29 - Cenas do filme *Entrevista com o Vampiro* (1994) de Neil Jordan.

No presente: a descrença num futuro favorável, e as vezes sequer num futuro – herdada do movimento *punk* – permeou a subcultura gótica desde seu início. O hedonismo, portanto, toma grandes proporções e pode ser visto no comportamento dos seus integrantes, principalmente em respeito ao abuso de substâncias tóxicas para fins recreativos – o que não deixa de ser um tipo de autodestruição –, e no comportamento sexual sadomasoquista, como já foi visto. E no futuro: quase sempre visto como distópico, onde a inteligência artificial ou as máquinas tomaram conta do planeta e dominaram a humanidade. É idealizado um futuro onde humanos têm com partes robóticas incorporadas ao corpo e robôs com aspecto semelhante ao ser humano, como pode ser visto na figura 30. O fator erótico reside justamente na sensualização da máquina, ela passa a ser objeto de desejo e fonte de prazer.

---

<sup>88</sup> No original em inglês: *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* é um filme estadunidense de suspense, baseado no livro homônimo lançado em 1976 da escritora Anne Rice.



Figura 30 – (direita) imagem de divulgação do filme *A Experiência* (1995) de Roger Donaldson; (esquerda) trabalho chamado *Proof of humanity?* (2013) do artista gráfico Thierry Cravatte.

Vale ressaltar que o sombrio romântico também possui, em certa medida, um ponto de vista negativo sobre o mundo – e enxerga beleza nisso –, porém, a diferença é que no romântico (do período Romântico) acreditava-se se tratar de um sintoma da sua época, algo inescapável – que, não raro, também acontece com os góticos –, porém, o ponto mais importante é que na subcultura gótica esta forma de relação com o sombrio é uma opção, uma preferência estética, um posicionamento filosófico e, muitas vezes, se torna um estilo de vida.

### 3.5 Considerações finais sobre o terceiro capítulo

Como se viu até agora, a história da música está repleta de trechos de obras e de obras com caráter sombrio. Certos elementos sonoro-musicais são utilizados pelos(as) compositores(as) para criar diferentes atmosferas de caráter sombrio desde a música da idade média até a música da subcultura gótica e também nas trilhas sonoras dos filmes de terror. Portanto, pode-se afirmar que há um lugar-comum na música que é entendido como sombrio. Entretanto, proponho que haja dentro desse grande Sombrio, alguns sombrios mais específicos que chamei de *tipos de sombrio*. Esses tipos de sombrio podem ser considerados tópicos musicais que carregam a possibilidade de trazer diferentes sombrios à tona – e que só foram identificados e classificados de acordo com o *ouvido gótico*. Os tipos de sombrio propostos no último subitem (sombrio belo, erótico e tecnológico), apesar de possuírem características próprias como por exemplo a ligação com a tecnologia e sensualidade – e que inclusive podem permear todos os *tipos de sombrio* –, acredito que sejam mais um ponto de vista em relação ao sombrio do que uma estética própria. Estes sombrios podem ser vistos como uma forma peculiar de se relacionar com os elementos sombrios, de resignifica-los, por isso chamei-os de *tipos de relação com o sombrio*.

No capítulo anterior (segundo capítulo) foram estudadas algumas tópicas relacionadas com um caráter sombrio, como a tópica *Ombra*, presente no Classicismo, a tópica *Estranho*, presente no Romantismo e a tópica *Pianto e Passus Duriusculus*, presentes no Barroco. Hoje, certamente estas tópicas não invocam os mesmos significados, pois estes, segundo a teoria das Tópicas, estão condicionados ao contexto cultural em que estão inseridos. Entretanto, estas tópicas certamente ajudaram a construir as noções atuais de sombrio e ainda são usadas, mesmo que ressignificadas – em grande parte pela indústria do entretenimento. (MARTINEZ; PIEDADE, 2018)

Alguns elementos sonoro-musicais pertencentes aos lugares-comuns (tópicas) do sombrio e encontrados na literatura estudada neste trabalho<sup>89</sup> e que podem ser descritos como portadores do que estou chamando de *potencial sombrio* são: região grave, tonalidade menor, andamento lento, linhas melódicas descendentes, cromatismo, dissonância, contrastes bruscos de dinâmica, progressões harmônicas inesperadas, instrumentação incomum, timbre, textura, progressões harmônicas específicas, densidade harmônica, atonalismo, efeitos sonoros (reverb e distorção), efeitos especiais nas cordas (tremolos, surdinas, harmônicos, sul ponticello, rangidos, chiados), melodias em regiões extremamente agudas ou extremamente graves, acordes de sétima diminuta, terças menores, sextas menores, tritono, voz masculina grave, ruídos.

Estes elementos são portadores de um *potencial sombrio*, por isso, tem-se que ter em mente que há a possibilidade de alguns elementos serem considerados sombrios, porém, sem jamais afirmar que tais elementos *são* sombrios, pois o que determina isso, como foi visto, é a maneira com que são usados e se estão de acordo com as noções de sombrio da época e da cultura em que estes estão inseridos. Estes elementos isolados não podem ser considerados sombrios, entretanto, possuem um *potencial* de se tornarem sombrios quando combinados e suas *combinações* é que irão determinar qual *tipo de sombrio* será invocado. A partir do próximo capítulo esses elementos com potencial sombrio serão vistos sendo empregados nas composições feitas durante este trabalho.

Sem dúvida uma das partes mais importantes e desafiadoras desta pesquisa se concentrou neste estudo de fontes sobre o que é o Sombrio dentro e fora da música, entretanto, a parte prática (composicional) que veremos no próximo capítulo possui tanta relevância – ou até mais – quanto esta parte teórica. A prática composicional se desenvolve, como será visto, a partir de experimentações musicais e testes de sonoridades dentro das

---

<sup>89</sup> Em sua maioria nos trabalhos de Monelle (2000), McClelland, (2001); Baddeley, (2005); Klein, (2005); Kipper, (2008); Issitt, (2011); Van Elferen, (2012); Ross, (2009); Zonta, (2013).

composições e foram apoiadas – direta ou indiretamente – nas ferramentas que acabamos de ver neste capítulo sobre os diversos sombrios e são norteadas – e passam pelo crivo – do *ouvido gótico*. Sem dúvida o trabalho de empregar, modificar e reconhecer dentro das minhas peças as ferramentas usadas historicamente para criar o sombrio é de suma importância, e pode sim ser expressada de forma escrita, através de considerações analíticas. Entretanto, acredito que o próprio resultado sonoro das composições é também uma importante via por meio e onde se expressam os resultados da investigação.

#### 4 QUARTO CAPÍTULO – CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

As peças apresentadas neste capítulo têm por objetivo principal invocar os diferentes sombrios propostos durante este trabalho, a saber: romântico, maligno e grotesco. As peças refletem minhas intenções expressivas específicas baseadas na pesquisa feita sobre o Sombrio, os elementos com *potencial sombrio* na música, e tudo isso foi e é regido e julgado pelo meu *ouvido gótico*. Segundo Salles “a obra vai sendo permanentemente julgada pelo criador [...] É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse instante, como primeiro receptor da obra”. (SALLES, 2009, p.47) Eu sendo o primeiro receptor da obra e também o criador, carrego meus anseios e minhas concepções sobre o que é o sombrio e como ele “tem que soar”, e neste trabalho estou encarnando o *ouvido gótico* que, como já foi visto, tem suas peculiaridades e uma posição privilegiada quando se trata do Sombrio. Portanto, mais do que tudo, estas obras contêm os diferentes sombrios *para mim* – o que não exclui a possibilidade de outros ouvintes compartilharem interpretações similares. Pode-se dizer também, que todas as fontes estudadas neste trabalho se cristalizam musicalmente nas passagens consideradas sombrias localizadas nas composições, sendo que a principal intenção é invocar os diferentes *tipos de sombrios* – e localiza-los nas peças. Esse é o direcionamento artístico/estético específico estabelecido desde o começo da pesquisa e do ato compositivo e é onde empreendo meus esforços criativos. Não espero – nem almejo – que os diferentes sombrios sejam percebidos por todos os ouvintes, pois os eventos sonoros são condicionados por todo contexto cultural, físico e psíquico do indivíduo, o que pode ampliar ou restringir a rede de significados de determinado evento sonoro. Ainda assim, vale ressaltar que quando componho, estou me dirigindo a uma audiência, mesmo que imaginária, e projeto nela uma escuta ideal.

Segundo o compositor Flo Menezes, há duas linhas de forças gerais em composição no que se refere a ‘como pensar a obra que está por ser criada’ e que, segundo ele, caracterizam toda a história da música, principalmente a música do século XX, e as descreveu da seguinte maneira:

uma é o trabalho em cima de uma visão geral da obra; você imagina uma obra como um todo, geralmente com grande carga extra-musical (...) ou programática, mas extra-musical no sentido da obra como um todo; por exemplo, Stravinsky, que vai bem por aí. Imagine uma *Sagração da Primavera*; a partir daí, ele vai detalhando os materiais, fazendo os quadros, especulando em cima das manipulações das células de duração, de intervalo, etc. Quer dizer, a partir da ideia geral de obra, ele vai detalhando o pequeno e vai construindo. (...) A outra linha de força é a que parte do contrário, que parte da elaboração mínima do material. Na especulação desse

material que vai se desdobrando, você vai construindo uma obra. (...) parte de um elemento serial mínimo e vai construindo até se ter um arcabouço. Claro que esta é uma maneira meio simplista de dizer (...) mas existe uma tendência, uma linha de força que vai mais nesse sentido ou no outro. (MENEZES; ZAMPRONHA, 2007, p.53)

A partir desta citação podemos ver que o planejamento de uma composição pode se dar de diferentes maneiras, seja a partir de uma ideia *extra-musical* geral<sup>90</sup> da peça como uma atmosfera que se queira atingir, ou a partir de algum material musical mais pontual como uma escala específica. Neste trabalho, parto dos dois polos. Procuro interagir com tópicos e elementos musicais com potencial sombrio pontuais já estabelecidos historicamente, portanto, componho a partir de materiais específicos. Entretanto, parto também de ideias gerais do que a obra (ou trecho) deve transmitir, uma tendência<sup>91</sup>, como por exemplo, se haverá momentos calmos onde o sombrio romântico predominará ou se haverá trechos de caos simbiótico entre os diferentes sombrios. Parto das duas concepções – geral e pontual – com o intuito de ampliar as perspectivas conceituais e práticas sobre o tema proposto.

O texto apresentado neste capítulo sobre as composições não tem a intenção de seguir nenhum método analítico, e deve ser visto como considerações analíticas feitas pelo compositor. As considerações são feitas das peças na íntegra, porém, há um olhar mais detalhado sobre algumas passagens específicas que julgo serem pertinentes para o esclarecimento e adequados aos objetivos deste trabalho. Há, no total, 8 peças que estão divididas em dois ciclos de 4 peças cada. O primeiro é o ciclo *Noite*, composto por peças para piano solo, e o segundo é o ciclo *Ankh*, composto por peças para cordas e piano. Abaixo apresento as peças seguidas da sua formação instrumental, ano de composição e minutagem aproximada.

Ciclo *Noite*:

*Noite I* – Piano Solo, 2017, aprox. 4'50".

*Noite II* – Piano Solo, 2016, aprox. 1'40".

*Noite III* – Piano Solo, 2018, aprox. 4'30".

*Noite IV* – Piano Solo, 2018, aprox. 4'10".

---

<sup>90</sup> Muitos criadores – não só na área musical – referem-se a essa espécie de rumo geral que direciona o processo de construção de suas obras. “Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral e Murray Louis (1992), como um premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição de uma miragem, para Maurice Béjart (1981).” (SALLES, 2009, p.31)

<sup>91</sup> Segundo Salles, a tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. (SALLES, 2009, p.32)

Ciclo Ankh:

*Ankh I* – Piano, Violoncelo e Violino, 2016, aprox. 7'40".

*Ankh II* – Piano, Violoncelo e Violino, 2018, aprox. 13'40".

*Ankh III* – Quarteto de Cordas, 2017, aprox. 7'40".

*Ankh IV* – Quarteto de Cordas e Piano, 2017, aprox. 7'20".

#### 4.1 Ciclo *Noite*

As peças *Noite I, II, III e IV* foram compostas para piano solo e têm certa ligação com o gênero *Noturno*. O fato de as peças serem compostas para piano solo e a proximidade dos nomes Noite-Noturno, certamente carregam associações e conexões, e isto é proposital. Como já vimos, as músicas do gênero *Noturno* (período Romântico) geralmente são inspiradas na noite e carregam um teor melancólico. O gênero *Noturno* pertence ao sombrio romântico, justamente por seu *pathos* triste e melancólico, entretanto, nas peças do ciclo *Noite* procurei invocar majoritariamente os sombrios grotesco e maligno, com poucas inserções do sombrio romântico, por isso preferi usar um nome diferente, mas ainda próximo.

##### 4.1.1 *Noite I*: estrutura formal Piano solo, 2017, aprox. 4'50".

Esta peça possui um caráter meditativo, porém, o uso de materiais musicais que invocam o sombrio grotesco e maligno contrasta com essa atmosfera de tranquilidade ilusória. A peça tem uma forma A B C A', como mostra o esquema abaixo.

A	B	C	A'
(c. 1-22)	(c. 23-34)	(c. 35-52)	(c. 53-59)
Grotesco	Tranquilo	Maligno	Grotesco
Monótono	Misterioso	Dramático	Movimentado

##### 4.1.2 Considerações analíticas

Nesta peça explorei a região grave e médio-grave do piano e há duas tonalidades principais: Dó menor e Fá menor. Há três partes com intenções distintas, porém, as partes A e B são mais monótonas e assumidamente sombrias que a parte C. A parte A' traz um material rítmico novo junto ao material da parte A, o que o torna um pouco mais movimentado, mesmo que por poucos compassos.

Nos c. 1-6 (ex. 1.1) há a exposição do primeiro tema, o material usado invoca um caráter monótono, está na tonalidade de Dó menor e é construído com intervalos de 2<sup>as</sup> menores e maiores. O caráter meditativo que o andamento lento e a repetição de padrões proporciona é contrastado com o tema feito exclusivamente por 2<sup>as</sup> tocas simultaneamente – impossibilitando a identificação clara da melodia –, e a intenção neste momento é causar um estranhamento. Entre os c. 7-12 há a repetição do tema 1, porém, com a adição de uma nota na última semínima de cada compasso. As notas que soam mais “estranhas” nessa repetição são as nota *dó*<sup>#</sup> do c. 8 e *si* do c. 10 (em detalhe). Neste momento a intenção é que um certo senso de deformidade comece a surgir sutilmente, pois essas notas (*dó*<sup>#</sup> e *si*) parecem estar “fora de lugar”, soam completamente “erradas” no contexto harmônico que vinha estabelecido.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Piano' and 'pp', with a tempo of 'Lento e meditativo' and a metronome marking of 52. It features a monotonous melody of eighth notes with triplets. The second system (measures 7-12) is marked 'Pno' and 'p', and includes two boxes labeled 'Nota estranha' pointing to the sharp notes in measures 8 and 10. The bass line consists of sustained chords.

Exemplo 1.1 – c. 1-12. (parte A)

A partir do c. 13 (ex. 1.2) há uma modulação do tema para o 4<sup>o</sup> grau da tonalidade de Dó menor (Fá menor). Além da modulação, há uma mudança de textura, pois neste momento há acordes com mais notas sendo tocados e a melodia se destaca mais na região dos agudos. Os acordes são formados por um padrão de quintas que é modificado sutilmente ao longo do trecho. Essas modificações têm a intenção de causar estranhamento, já que a repetição de um padrão gera a expectativa de que este continue se repetindo. Estas quebras de expectativa e deformações – neste caso, dos elementos harmônicos – são as principais ferramentas usadas com a intenção de invocar o sombrio grotesco nesta peça e é neste momento que eles estão mais explícitos.

13 Contido  
mp

Padrão esperado

18  
p

Quebra de expectativa

Exemplo 1.2 – c. 13-22. (parte A)

A parte B é uma transição entre as partes A e C (ex. 1.3). Aqui há a intenção de se criar uma atmosfera mais amena e misteriosa, porém, sem perder completamente a ligação com a parte anterior. O elemento de ligação é o motivo feito com intervalos de 2<sup>a</sup> simultâneas que continuam com seu papel de destaque, porém, agora mais rarefeito ritmicamente e numa região mais grave. A partir do c. 28 há um motivo feito com intervalos de 4<sup>as</sup> na região aguda. Esse motivo aparece como uma resposta ao motivo que está ocorrendo na região grave. O pedal de sustentação fica pressionado durante todo este trecho e visa manter a ressonância da nota *dó* do c. 23. A sustentação contribui com a sensação de calma e mistério almejada neste trecho.

23 *Piu Mosso* Escuro e misterioso  $8^{va}$

Pno *p*

pedal press.

*f* *p*

29  $8^{va}$  *f*

Exemplo 1.3 – c. 23-34. (parte B, transição)

No ex. 1.4 está presente o segundo tema (parte C) da peça, ele aparece duas vezes, sendo que as únicas diferenças entre a primeira e a segunda vez são algumas notas acrescentadas (sinalizadas por colchetes) com a intenção de modificar a textura e deixar o trecho mais denso, e também a região (sobe uma  $8^a$ ). A grande novidade desta parte é a utilização mais contundente da região grave com a intenção de invocar o sombrio maligno. Há a utilização de acordes quartais na região média do piano que, na repetição do material (c. 45-53), são acrescentadas algumas notas repetidas dos acordes uma  $8^a$  abaixo.

35 Contido *p* *mf* *f*

Pno

44  $8^{vb}$  *p* *pp*

Exemplo 1.4 – c. 35-52. (parte B)

Na parte final (parte A', ex. 1.5), há a repetição do primeiro material da peça, porém, com a adição de uma melodia em tercinas numa região mais aguda. A intenção dessa adição é tornar o trecho mais complexo ritmicamente e invocar o grotesco de outra forma: através de um material 'desconexo' ao caráter geral da peça – ainda que esteja perfeitamente alinhado à harmonia vigente no trecho. Nos c. 57 e 58, há uma repetição do material melódico de 2<sup>as</sup> que desce quatro oitavas, chegando até um dó na região grave (c. 59) que finaliza a peça.

Exemplo 1.5 – c. 53-59. (parte A'')

#### 4.1.3 *Noite II*: estrutura formal Piano solo, 2016, aprox. 1'40''.

Esta peça é a mais curta do ciclo Noites – e de todas as composições feitas durante este trabalho –, ela dura apenas 1'40''. Também é a peça mais contrapontística do ciclo, o que a faz ter um tipo de dificuldade diferente das outras peças. Ela possui apenas uma parte que pode ser subdividida em quatro partes.

A	A'	B	A''
(c. 1-10)	(c. 11-14)	(c. 15-18)	(c. 19-24)
Maligno	Maligno	Maligno	Maligno
Tranquilo	Tranquilo	Mistério	Tranquilo

#### 4.1.4 Considerações analíticas

Diferente das peças *Noite I, III e IV*, esta peça<sup>92</sup> invoca o sombrio de forma mais discreta e, devido à polifonia, remete à um estilo de composição mais antigo, quase nostálgico. Apesar disso, minha intenção expressiva é estabelecer o sombrio maligno e, para tanto, fiz uso de algumas ferramentas, como: mudanças incomuns de tonalidade, uso de trítonos e predominância de tonalidades menores. As mudanças bruscas de tonalidade contribuem para não evocar o sombrio romântico, já que a atmosfera geral da peça é nostálgica e sutilmente sombria – características inerentes ao sombrio romântico.

A peça possui dois temas e uma transição. O tema 1 aparece em Dó menor nos c. 1-3 (ex. 2.1) e com variação em Ré menor nos c. 11-14. O tema 2 aparece com o centro tonal em Fá menor nos c. 4-9 e com o centro tonal em Si<sup>b</sup> menor nos compassos 19-24. Há uma transição que está na tonalidade de Mi<sup>b</sup> menor e que ocorre nos c. 15-17, esta transição faz a ligação entre a repetição variada do tema 1 e a repetição do tema 2.

---

<sup>92</sup> Esta peça foi inspirada na estrutura rítmica (não na estética) da peça *Interludium Pastorale (Ludus Tonalis)* (1942) de Paul Hindemith.

$\text{♩} = 50$   
Calmo e misterioso

Piano *p* *pp*  $\leftarrow$  *mf* *p* Cantabile

8 *pp* *p*

15 Expressivo *mf* *p* *mf*

20 *pp*  $\leftarrow$  *mf* Com elegância *p* *pp*

The image shows a musical score for 'Peça Noite II' in 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system is for Piano, starting with a tempo of 50 and the instruction 'Calmo e misterioso'. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, with dynamics *p*, *pp*, *mf*, and *p*, and the instruction 'Cantabile'. The second system is for Pno (Piano), starting at measure 8, with dynamics *pp* and *p*. The third system is also for Pno, starting at measure 15, with the instruction 'Expressivo' and dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The fourth system is for Pno, starting at measure 20, with the instruction 'Com elegância' and dynamics *pp*, *mf*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 2.1 - c. 1-24. Peça *Noite II* na íntegra.

Praticamente todas as frases desta peça têm movimento descendente, como por exemplo nos c. 1-3, 7-8, 15-17 e 21-23 (ex. acima). Há o uso de trítomos descendentes de forma bastante evidente nos c. 5 e 19, inclusive sendo repetidos um tom abaixo nos dois casos. Em praticamente toda a peça há o uso da região grave, tanto para fazer frases quanto para fazer acompanhamentos, essa característica fica evidente entre os c. 11-19. Há uma sensação de tensão que permanece a peça toda e que é aliviada apenas nos c. 9 e 24 – ambas finalizações do tema 2.

4.1.5 *Noite III*: estrutura formal  
Piano solo, 2017, aprox. 4'30".

Com essa peça há a intenção de evocar o sombrio maligno e grotesco. Ela possui duas partes (A e B) que são repetidas com modificações, como mostra o esquema abaixo.

A	B	A'	B'
(c. 1-27)	(c. 28-49)	(c. 50-61)	(c. 62-75)
Maligno	Maligno	Maligno	Maligno
Grotesco	Cantabile	Austero	Austero

4.1.6 Considerações analíticas

Esta peça possui dois temas principais bem definidos. Há tonicizações para diversas tonalidades menores que ocorrem sem preparações de dominante e há também a troca constante de fórmulas de compasso. O primeiro tema (parte A) inicia no primeiro compasso da peça (ex. 3.1) e traz um material melódico na região grave. O tema passa por três tonicizações de tonalidades menores: Fá<sup>#</sup> menor (c. 1-4), Dó<sup>#</sup> menor (c. 5-9) e Lá menor (c. 10-12). Do c. 13 ao 18, há a segunda parte do tema 1 em Mi menor. Além de frases, e um novo centro tonal, este trecho apresenta um acompanhamento na mão esquerda não tão estático como estava ocorrendo no início da peça.

Dos c. 19-27 ocorre a repetição transformada da primeira parte do tema 1. Aqui o material sofre uma “deformação” harmônica por meio de notas que soam estranhas ao contexto, por isso há a indicação *Deformando* no c. 19. Se na primeira vez em que o tema aparece há a intenção de invocar o sombrio maligno, nesta segunda há a intenção de invocar o sombrio grotesco através – principalmente – da deformação dos elementos harmônicos.

Musical score for piano, measures 1-27, part A. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-10) is marked "Piano" and "Grave e pesado" with a tempo of quarter note = 66. It features a bass line with a "simile" marking and a treble line with a "p" dynamic. Chords F#m, C#m, and Am are indicated. The second system (measures 11-17) is marked "Pno" and "Expressivo" with a "f" dynamic. The third system (measures 18-22) is marked "Pno" and "Deformando" with a "mf" dynamic. The fourth system (measures 23-27) is marked "Pno" and "Expressivo" with dynamics "mf", "p", and "ff".

Exemplo 3.1 – c. 1-27. (parte A)

A parte B da peça (ex. 3.2) inicia com um trecho em compasso ternário e tempo flutuante. A sensação de flutuação no tempo é causada pelos *rallentando* e *acelerando* presentes no trecho, a intenção é causar uma sensação de incerteza rítmica. Nos c. 36-49 há mudanças constantes na fórmula de compasso e no caráter das frases. A intenção é causar um estranhamento e um sentimento geral de incerteza crescente.

28 *rall.*  $\text{♩} = 88$  tempo flutuante *accel.* *rall.* *accel.*

Pno *f*  
Muito expressivo e  
hesitante

34 *rall.*  $\text{♩} = 70$   
*ff* *p* Cantabile *p*

41 *mf* Convicto *f* *p*

45 *p*

Detailed description: The image shows a piano score for measures 28-49. It is in 3/4 time and consists of four systems. The first system (measures 28-33) starts with a tempo of 88 and includes markings for 'rall.', 'accel.', 'rall.', and 'accel.'. The dynamics range from *f* to *ff*. The second system (measures 34-40) begins with a tempo of 70 and includes markings for 'rall.', 'ff', 'p Cantabile', and 'p'. It features triplet markings. The third system (measures 41-44) includes markings for 'mf Convicto', 'f', and 'p', with a sextuplet in measure 42. The fourth system (measures 45-49) starts with a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings.

Exemplo 3.2 – c. 28-49. (Parte B)

Nos c. 50-61 (ex. 3.3) o tema 1 retorna com pequenas variações, como por exemplo as colcheias em crescendo nos c. 51 e 59. Nesse momento a incerteza dá lugar à segurança de um tema já visto e bem definido anteriormente.

50 *poco meno*  
*Aspero*  
 Pno *mf* *p* *mf*

56  
 Pno *Muito aspero* *ff*

Exemplo 3.3 – c. 50-61. (parte A')

A parte final da peça (parte B') inicia no c. 62 (ex. 3.4) com uma variação da parte B. Neste trecho há uma condensação de tonicizações, que tem a intenção de resumir o teor de incerteza da peça. Nos c. 62-65 a tonalidade é de Fá<sup>#</sup> menor, nos c. 66, 67, 68 e 69, há a utilização em sequencia de quatro acordes menores sem relação aparente entre si e sem preparação individual: Ré<sup>#</sup> menor, Fá<sup>#</sup> menor, Ré menor e Lá menor. Esta última tonicização vai até o c. 72 e a peça finaliza num acorde de Dm(7M) (c. 73-75).

62 *mf* *Expressivo*  
 Pno *p*

69 *Muito expressivo* *p* *Calmamente*  
*rall.*  
 8va

Exemplo 3.4 – c. 62-75. (parte B')

Esta peça, apesar de lenta e com momentos *cantabile*, não traz em momento nenhum o sombrio romântico ou qualquer lirismo. A intenção é suscitar uma atmosfera de seriedade e de

quebra de expectativas, tanto harmônicas quanto métricas e, com isso, invocar tanto o sombrio maligno quanto o grotesco.

#### 4.1.7 *Noite IV*: estrutura formal Piano solo, 2018, aprox. 4'10".

Com esta peça há a intenção de invocar o sombrio maligno junto a uma atmosfera de música de ninar infantil. Ela é composta por três partes, como mostra o esquema abaixo:

A	B	A'
(c. 1-24)	(c. 25-43)	(c. 44-62)
Maligno	Maligno	Maligno
Infantil	Agressivo	Grotesco

#### 4.1.8 Considerações analíticas

Esta é a peça que fecha o ciclo de composições para piano solo. As características que a difere das outras peças são: o fato de ser utilizado apenas o registro agudo do piano; uma atmosfera “infantil”; e o uso exclusivo de um padrão harmônico baseado em acordes de 7M(#5). Há três momentos bem definidos nesta peça que utilizam uma harmonia que se repete: A7M(#5), G<sup>b</sup>7M(#5), E<sup>b</sup>7M(#5) C7M(#5). Esta sequência só é quebrada na parte A', porém não é adicionado nenhum acorde, só a sequência e repetição dos acordes é variada. Percebe-se que esta sequência de acordes – se for considerar apenas suas fundamentais – está numa sequência de 3<sup>as</sup> menores que resulta num acorde diminuto de Lá.

Os c. 1 e 2 (ex. 4.1) mostram um acorde – C7M(#5)(11) – que reaparecerá algumas vezes no decorrer da peça. Este acorde, os compassos subsequentes e a região em que estes estão atuando (c. 3-6) já indicam o caráter harmônico e a atmosfera sonora que a peça desenvolverá. O primeiro tema aparece no c. 7 na mão direita. Este tema acompanha a rítmica estabelecida pela mão esquerda, diferenciando-se apenas na última nota de cada motivo. A partir do c. 15 há a repetição do tema, porém com algumas modificações: tudo é transposto uma 8<sup>a</sup> abaixo; há a repetição obsessiva das notas ré (c. 15), mi (c. 17), fá (c. 19) e sol (c. 21). O trecho finaliza com o acorde que abre a peça.

Musical score for piano, measures 1-24, part A. The score is in 4/4 time with a tempo of 62 bpm. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-6) is marked *pp* and *Infantil e macabro*. The second system (measures 7-13) is marked *mp* and *Motivo/tema*. The third system (measures 14-19) is marked *Delicado*. The fourth system (measures 20-24) is marked *mf* and *Com frieza*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and phrasing slurs.

Exemplo 4.1 – c. 1-24. (parte A)

A parte B (ex. 4.2) apresenta um acompanhamento em forma de arpejo dos mesmos acordes e na mesma sequência da parte A. O segundo tema da peça aparece novamente na mão direita. Desta vez as frases são baseadas em acordes de  $7M(\#5)$  que estão uma  $3^a$  menor acima dos acordes do acompanhamento, por exemplo: quando o acompanhamento está fazendo um acorde de  $A7M(\#5)$ , a frase está em  $C7M(\#5)$  (c. 25-26), e assim sucessivamente. Essa sobreposição de acordes com  $\#5$  cria alguns intervalos que destoam do caráter meditativo infantil que a peça sugere e, com isso, tem-se a intenção de evocar algo maligno e grotesco.

25 *mp*  
*Com brio e elegância*

30 *mf* *Convicto*

35

39 *f* *Machucando*

Exemplo 4.2 – c. 25-43. (parte B)

Na parte A' (ex. 4.3) há a repetição do primeiro tema da peça, mas com algumas modificações na sequência dos acordes e com algumas adições de notas. Outro ponto que sofre modificações são as dinâmicas, nos últimos compassos da peça (c. 61 e 62) aparece a única nota na região grave de toda a peça, um  $si^b$ .

44 *mp* Maligno *pp* *mp*

51 *pp* *mp*

57 *rall.* *f* Morrendo *mf* *pp* *p* 8<sup>va</sup>

Exemplo 4.3 – c. 44-62. (parte A')

Esta peça apresenta o sombrio maligno de uma forma que ainda não havia sido abordado nas outras peças para piano solo: com uma atmosfera infantil e utilizando predominantemente a região aguda. Nas outras peças há um uso extensivo de tonalidades e acordes menores, nesta fiz uso exclusivamente de materiais provenientes de acordes maiores com 7<sup>as</sup> maiores e 5<sup>as</sup> aumentadas.

#### 4.2 Ciclo *Ankh*<sup>93</sup>

Este ciclo possui 4 peças, sendo que duas são para piano, violino e violoncelo, uma para quarteto de cordas e piano e uma para quarteto de cordas. Há a intenção expressiva de invocar os três tipos de sombrio (romântico, maligno e grotesco) nestas peças. Como há mais possibilidades instrumentais nestas peças do que nas peças para piano solo, há momentos em que os tipos de sombrio estão ocorrendo concomitantemente, algo que praticamente não acontece no ciclo Noites.

##### 4.2.1 *Ankh I*: Estrutura Formal

Piano, Violoncelo e Violino, 2016, aprox. 7'40".

Esta peça traz materiais tonais bastante definidos, com quatro modulações para tonalidades menores. A intenção expressiva é invocar o sombrio romântico e maligno de duas formas: concomitantemente e separadamente. A peça tem dois segmentos e uma forma A B C D e E que não se repetem, como mostra o esquema abaixo.

### I

(c. 1-81)

A	B	C
(c. 1-40)	(c. 41-61)	(c. 62-81)
Romântico	Maligno	Romântico
Dramático	Intenso	Maligno

### II

(c. 82-133)

---

<sup>93</sup>Ankh é um símbolo de origem egípcia que representa a vida eterna e a vida após a morte, neste contexto original, não havia nenhuma ligação direta com o sombrio. Segundo Kipper, “este símbolo se tornou popular entre os Góticos sendo relacionado ao Vampirismo depois do filme “The Hunger” (Fome de Viver, 1983). Neste filme, David Bowie e Catherine Deneuve representam um casal de vampiros. No início há uma cena em que a dupla está à espreita de suas presas numa casa noturna ao som de “Bela Lugosis’s Dead”, tocada pelo próprio Bauhaus, com seu vocalista Peter Murphy cantando atrás de grades. O detalhe é que este casal de vampiros não tem caninos proeminentes: usam colares cujos pingentes são Ankhs egípcios com pontas afiadas que servem para cortar as veias de suas vítimas. A vampira ancestral está viva desde o antigo Egito, o que justifica no roteiro a apropriação deste antigo símbolo religioso egípcio (o Ankh) em um novo contexto. O filme discute questões existenciais sobre a vida e a morte. Posteriormente, em 1989, Neil Gaiman usou o visual da subcultura Gótica para seus personagens da premiada série de quadrinhos “SandMan”. A personagem Morte (Death), por exemplo, é uma simpática e irônica garota Gótica que usa um grande Ankh. Esta série de quadrinhos popularizou ainda mais o uso do Ankh”. (KIPPER, 2008, p.36) O que me interessa neste símbolo é que, ao ressurgir na civilização moderna, foi ressignificado – por meio das mídias e da indústria do entretenimento – e, atualmente, há uma explícita ligação com o sombrio de forma geral.

D	E
(c. 82-111)	(c. 112-133)
Romântico	Romântico
Grotesco	Lírico

#### 4.2.2 Considerações analíticas

A parte A engloba uma introdução e finalização com características bastante distintas das encontradas no trecho em que o primeiro tema é desenvolvido. O caráter dramático – tanto do material melódico e harmônico, quanto das variações de intensidade – são as principais características do primeiro segmento da peça (I). O segundo segmento da peça (II) tem duas partes distintas: a parte D é contrapontística e invoca o sombrio grotesco com inserções do sombrio romântico e a parte E é mais amena, lírica, melancólica e romântica.

Nos primeiros 6 c. (ex. 5.1) há um trecho de “abertura”, desenvolvido com base no acorde de E<sup>b</sup>7<sup>o</sup> e que prepara a chegada da tonalidade vigente em quase toda a parte A: Si<sup>b</sup> menor. O primeiro tema começa a partir do c. 7 e é executado pela mão direita do piano, sendo que nesse momento a mão esquerda toca uma sequência harmônica em colcheias repetidas. Há uma melodia “escondida” nos acordes do piano que as vezes aparece nas vozes mais agudas (c. 7 e 8, 11 e 12 [ex. 5.1], 15 e 16, 20, 22 e 30 [ex. 5.2]) e as vezes nas vozes do meio (c. 9 e 10, 13 e 14 [ex. 5.1]). Além disso, o violino traz uma resposta melódica ao tema – bastante evidente – a partir do c. 8 e o violoncelo faz alguns ataques (c. 15, 17 e 19 [ex. 5.2]) e uma quarta melodia (c. 21 e 22 [ex. 5.2]) que auxilia na consolidação do caráter romântico e polifônico do trecho.

O momento mais dramático do trecho apresentado nos exemplos abaixo (c. 23-30) é o trecho em que o violoncelo e a mão esquerda do piano dobram frases em sentido descendente na região grave enquanto o violino e a mão esquerda do piano dobram a repetição do primeiro tema na região aguda, tudo em *forte* ou *fortissimo*.

Piano

*f Dramático* *mp* *mf* *f*

Violino I

Violoncello

Pno.

*mf* *Expressivo*

Tema 1

Melodia na voz aguda

con *Leg.*

Vno. I

*mp* *Expressivo*

Resposta

Vc.

Pno.

*mf* *mp*

rit.

Vno. I

Vc.

Exemplo 5.1 – c. 1-14. (parte A)

The musical score consists of three systems, each with three staves: Piano (Pno.), Violin I (Vno. I), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 15-19):**
  - Pno.:** Starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand plays a dense, rhythmic chordal accompaniment.
  - Vno. I:** Starts at measure 15 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The line is melodic with slurs.
  - Vc.:** Starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic. The line is primarily chordal, with the instruction *Convicto* above it. It ends at measure 19 with a sforzando (*sfz*) dynamic.
- System 2 (Measures 20-25):**
  - Pno.:** Continues the chordal accompaniment. At measure 23, the dynamic changes to *ff* *Dramático*. A box labeled *Dobra* is placed above the staff at measure 24.
  - Vno. I:** Continues the melodic line. At measure 23, the dynamic changes to *f* *Dramático*. A box labeled *Dobra* is placed below the staff at measure 24.
  - Vc.:** Continues the chordal accompaniment. At measure 23, the dynamic changes to *f*. It includes vibrato (*vib.*) markings at measures 24 and 25. At measure 25, the dynamic changes to *ff* *Dramático*.
- System 3 (Measures 26-30):**
  - Pno.:** Continues the chordal accompaniment. At measure 28, the tempo marking *rit.* (ritardando) begins.
  - Vno. I:** Continues the melodic line. At measure 28, the tempo marking *rit.* begins. A box labeled *Quarta melodia* is placed above the staff at measure 27, with an arrow pointing to the melodic line.
  - Vc.:** Continues the chordal accompaniment. At measure 28, the tempo marking *rit.* begins.

Exemplo 5.2 – c. 15-30. (parte A)

No trecho em que há a transição do tema A para o tema B (finalização da parte A, c. 31-40, ex. 5.3) ocorre uma modulação para  $\text{Re}^b$  menor e o andamento fica subitamente mais rápido. Neste momento há mais vigor e agressividade. As frases executada na região grave

pelo piano junto com o violoncelo e os *glissandos* feitos pelo violino têm a intenção de evocar o sombrio maligno neste trecho final da parte A, e também serve como ligação entre duas intenções expressiva: romântica e lírica da parte A e maligna e dramática da parte B.

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Violin I (Vno. I), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, measures 31-40. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the tempo is marked as quarter note = 110. The first system (measures 31-35) features a piano part with a dense, rhythmic texture of chords and triplets, marked *ff* *Enérgico*. The violin and cello parts are more melodic, with the violin featuring glissandos and the cello playing a bass line with triplets. The second system (measures 36-40) shows a shift in texture, with the piano part becoming more sparse and featuring a *rit.* (ritardando) marking. The violin and cello parts continue with melodic lines and glissandos, maintaining the *ff* dynamic.

Exemplo 5.3 – c. 31-40. (finalização da parte A)

A parte B desta peça é um dos únicos trechos eufóricos presentes em todo ciclo de peças aqui apresentado, algo semelhante acontece apenas na parte A' da peça *Ankh III* (ex. 7.7). A partir do c. 41 (ex. 5.4) inicia o segundo tema (parte B) num momento solo do piano. Não há uma tonalidade definida neste trecho, mas há um centro tonal que para em Ré menor, pois o trecho começa e termina nesta tonalidade. O tema 2 é executado na mão esquerda do piano numa região médio-grave e procura trazer a tona um caráter de seriedade para o trecho, além de já prenunciar o sombrio maligno que será invocado na repetição. Há uma resposta melódica ao tema feita nas notas agudas do arpejo executado pela mão direita do piano, e que



49 Pno. *f Dramático*

Vno. I *f Dramático* Dobra

Vc. *ff Dramático*

52 Pno. *ff Dramático*

Vno. I *f Dramático* Voz enérgica e dramática

Vc. *ff Dramático*

55 Pno. *ff* *mf*

Vno. I *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

58 rit. *p* *Com leveza* *Com leveza*

Vno. I *mp* *Com leveza* *Com leveza*

Vc. *mp* *Com leveza* *Com leveza*

Finalização e transição

Exemplo 5.5 – c. 49-61. (parte B)

A parte C (ex. 5.6) tem a intenção de continuar trazendo o sombrio maligno à tona, mas de uma forma menos agressiva que a parte B. Aqui há mais uma mudança de tonalidade, agora o Sol menor está bastante evidente e consolidado – apesar de haverem algumas notas estranhas a essa tonalidade presentes no tema, como: lá<sup>b</sup> (c. 63) e ré<sup>b</sup> (c. 64). O terceiro tema aparece sendo executado pelo violoncelo e, como já é corriqueiro e característica desta peça, há uma resposta acontecendo no piano. O tema guarda certa semelhança com o primeiro tema da peça (c. 7 e 8, ex. 5.1), principalmente seu início. Este trecho também contém algumas similaridades com outros trechos de peças deste mesmo ciclo, como por exemplo o primeiro tema da peça *Ankh II* e *Ankh IV*. Nos c. 74-81 há uma inversão, o violoncelo passa a executar a resposta e o piano e o violino executam o tema em 8<sup>as</sup> paralelas.

62 *mp Cantabile* *mf* **Resposta** **Tema 3** *Cantabile sombrio* *mf*

70 *f* *Expressivo* **Tema 3 em oitavas** *mf Expressivo* **Resposta** *ff Expressivo*

75 *ff Expressivo*

Exemplo 5.6 – c. 62-81. (parte C)

A partir do c. 82 (ex. 5.7) inicia a parte D (II) da peça. O primeiro compasso é de pausa, e serve como um divisor, uma respiração entre as partes C e D. Esta parte – assim como o terceiro tema e a parte E – está na tonalidade de Sol menor. O tema aparece no violino, enquanto o piano “deforma” a harmonia executando notas que estão fora do contexto harmônico. A intenção disso é invocar o sombrio grotesco através da estranheza. O violoncelo faz um contraponto, que as vezes dialoga com o violino e as vezes com o piano. A segunda

parte do tema (ex. 8) inicia no c. 112, quando a harmonia toniciza o 4º grau de Sol menor (Dó menor). Neste momento há uma mudança de textura, pois o violino, violoncelo e piano mudam sua articulação para *staccato* e há um breve jogo de “pergunta e resposta” entre o violino e o violoncelo. Neste trecho o sombrio grotesco vai perdendo a força e dando lugar ao sombrio romântico, que se estabelecerá na parte final da peça (parte E).

82 <sup>8<sup>va</sup></sup> Deformações harmônicas

Pno. *mp Contido e soturno*

Vno. I *Expressivo pizz.*

Vc. *Expressivo*

Tema 4

Contraponto

---

89

Pno. *Deformando*

Vno. I *p*

Vc. *arco p*

---

95

Pno. *mf*

Vno. I *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Exemplo 5.7 – c. 82-99. (parte D)

The musical score for Example 5.8 (measures 100-111, part D) is arranged in three systems. The first system (measures 100-111) features three staves: Piano (Pno.), Violin I (Vno. I), and Violoncello (Vc.). The Piano part begins at measure 100 with a dynamic of *p* and the instruction "Quase sumindo", followed by *pp* and then *mf* *Expressivo*. The Violin I part has a dynamic of *p* *Contido* and includes a boxed label "Pergunta" above the staff. The Violoncello part has a dynamic of *p* *Contido* and includes a boxed label "Resposta" above the staff. The second system (measures 106-111) continues the Piano part with a dynamic of *mp* and a *mf* *Expressivo* marking. The Violin I part has a dynamic of *mp* and ends with *mf*. The Violoncello part has a dynamic of *mf*.

Exemplo 5.8 – c. 100-111. (parte D)

A parte E (ex. 5.9) apresenta o quinto e último tema da peça. A intenção nesta parte é, além de um caráter de “finalização”, invocar um lirismo melancólico que se insere no sombrio romântico. As indicações de dinâmica são muito importantes neste trecho, pois ajudam a reforçar a dramaticidade presente no tema e em alguns pontos do acompanhamento.

112

Pno. *p Contido* *mp*

Vno. I *mf*

Vc. *p* *mp*

Tema 5

118

Pno. *Expressivo* *f* *mf* *p Contido*

Vno. I *ff Drâmatico* *f* *mp Expressivo*

Vc. *f Drâmatico* *p Expressivo*

125

Pno. *mp*

Vno. I

Vc.

129

Pno. *mf* *f* *Muito expressivo* *rall.*

Vno. I *mf* *f* *Muito expressivo* *rall.*

Vc. *mf* *Muito expressivo*

Exemplo 5.9 – c. 112-133. (parte E)

Esta peça tem um significado importante dentro do ciclo *Ankh*, pois traz e prepara atmosferas sombrias e expressivas (os três tipos de sombrio) que serão apresentadas e desenvolvidas nas peças que seguem, e mesmo assim, ela se completa em si mesma. Algumas características e materiais são usados exclusivamente nesta peça, como: não repetição de partes; acordes sendo repetidos e desenvolvidos em colcheias (como acontece na parte A); arpejos de semicolcheia executados repetidamente pelo piano (parte B); melodia executada em três 8<sup>as</sup> simultaneamente (c. 74-81, ex. 5.6) – o que produz uma textura que não se repetirá em mais nenhuma peça deste ciclo; e três partes seguidas na mesma tonalidade e sem grandes quebras de expectativa (parte C, D e E).

#### 4.2.3 *Ankh II*: Estrutura Formal

Piano, Violoncelo e Violino, 2016, aprox. 13'30".

Essa é a peça de maior duração de todo ciclo e a intenção expressiva é a de invocar e sustentar majoritariamente o sombrio maligno durante quase toda ela. Apesar de o sombrio maligno estar presente em quase todo o percurso da peça, este se apresenta de formas variadas: agressivo, misterioso e fantasmagórico. A peça possui três segmentos que se subdividem em partes, conforme mostra o esquema abaixo.

### I

(c. 1-107)

A	B	C	B'
(c. 1-57)	(c. 58-75)	(c. 76-89)	(c. 90-107)
Maligno	Maligno	Maligno	Maligno
Misterioso	Misterioso	Fantasmagórico	Agressivo

### II

(c. 108-136)

D	E
(c. 108-127)	(c. 128-136)
Romântico	Maligno
Cantável	Misterioso

### III

## (c. 137-189)

F	C'	B''
(c. 137-157)	(c. 158-171)	(c. 172-189)
Maligno	Maligno	Maligno
Misterioso	Fantasmagórico	Agressivo

## 4.2.4 Considerações analíticas

Na primeira parte da peça (6.1) há a exploração do timbre do violoncelo na região grave, são utilizados *glissandos* e a técnica de *sul ponticelo*, além da combinação destes com *tremolos*. O mesmo ocorre com o violino, quando este entra em cena junto ao violoncelo. Portanto, nos primeiros 34 compassos da música o violoncelo está solo – algo que não acontece nas outras por esse período de tempo. Neste trecho há três momentos distintos: o primeiro (c. 1-15) é em *sul ponticelo* e utilizando *glissandos*, *vibrato* e *tremolo*; o segundo (c. 17-24) é com o arco ordinário, mas desta vez há duas notas sendo tocadas simultaneamente, sendo que há a mudança entre duas notas pedal (dó e mi<sup>b</sup>) e o primeiro tema da peça surge nas notas superiores (mais agudas); e o terceiro momento (c. 26-34) é a repetição em *pizzicato* dos compassos anteriores (c. 17-24) com algumas variações de altura no tema.

The musical score for the cello part, measures 1-34, is presented in three systems. The first system (measures 1-15) is marked 'sul pont.' and 'p Misterioso', featuring glissandos and vibrato. The second system (measures 13-24) is marked 'ord.' and 'mf', featuring 'Tema 1' with a double bass line. The third system (measures 24-34) is marked 'pizz.' and 'mf', featuring a pizzicato repetition of the previous system's material.

Exemplo 6.1 – c. 1-34. (parte A)

O violino entra no c. 36 (ex. 6.2) e utiliza os mesmos recursos técnicos que já foram usados pelo violoncelo. Neste momento o violoncelo repete o que já foi exposto nos c. 1-15, porém agora ocorre um acréscimo de material nos últimos seis compassos. Nos c. 52-56 há duas estruturas melódicas baseadas em dois acordes diminutos distintos, sendo que o violino está executando o ré diminuto e o violoncelo o dó<sup>#</sup> diminuto, ambos de forma descendente em *glissando* e com *tremolo*. Esta é a finalização da parte A da peça que tem por intenção expressiva evidenciar o sombrio maligno.

Exemplo 6.2 – c. 35-57. (parte A)

A parte B (c. 58-75, ex. 6.3) é uma das partes mais importantes da peça, pois seu material reaparece três vezes além desta, porém, sempre transformada, mesmo que minimamente. O uso da região grave é o elemento mais importante nesta primeira aparição, porém as características rítmicas e os acentos que serão usados e desenvolvidos nas repetições já aparecem aqui bem definidos. O sombrio maligno é o que está operando neste trecho, porém, sem a agressividade que ocorrerá nas repetições futuras. Neste momento há uma atmosfera calma e misteriosa em conjunto com o sombrio maligno.

58

Pno *Pesado*  
*f*

Vln. ord.  
*mf*

Vc. ord.  
*f Pesado*  
*ff*

67

Pno

Vln. *gliss.*  
*Penetrante*  
*ff*  
*sul pont.*

Vc. *ff*

Exemplo 6.3 – c. 58-75. (parte B)

Na parte C (ex. 6.4) aparece um elemento no violino e violoncelo que tem por objetivo remeter à uma ideia fantasmagórica – inclusive esta palavra está escrita na partitura. O uso de grandes *glissandi* descendentes, associados ao timbre das cordas friccionadas, têm por objetivo estético aludir a certas trilhas sonoras de filmes de terror/mistério onde o elemento sobrenatural está em jogo<sup>94</sup>. Portanto, se trata da invocação do sombrio maligno e remete figurativamente aos ‘sons que os fantasmas fazem’ ou ao vento sibilante numa ‘casa mal assombrada’, de todo modo, algo assustador e maléfico.

<sup>94</sup> Este elemento é encontrado também na tópica *Ombra*, portanto, é usado – associado ao elemento sobrenatural – desde os primórdios da música tonal europeia (ver Capítulo 1).

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Piano (Pno), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 76-81):** The piano part features a dense, rhythmic texture with frequent glissandos. The violin and cello parts are marked with 'ord.' and 'gliss.', indicating ordered glissandos. The dynamics are marked 'mf' for the piano and 'f' for the strings.
- System 2 (Measures 82-85):** The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The violin and cello parts continue with glissandos, maintaining the 'mf' dynamic.
- System 3 (Measures 86-89):** The piano part concludes with a final rhythmic flourish. The violin part includes a 'vib.' (vibrato) marking in the final measure. The cello part also concludes with a final note.

Exemplo 6.4 – c. 76-89. (parte C)

Nesta reapresentação da parte B (exemplo 6.5) aparece o segundo tema da peça sendo executado pelo violino. A partes do piano e do violoncelo estão invocando uma atmosfera agressiva/maligna e a rítmica e as acentuações dão um caráter maquinal a essa parte. O tema tem um forte caráter dramático e pode ser dividido em duas partes distintas: a primeira é composta quase que exclusivamente por saltos e a segunda é composta exclusivamente por movimento cromático descendente.

90

Pno *f Agressivo*

Vln. *f Muito expressivo* *vib.*

Vc. *ff Agressivo*

Tema 2

97

Pno

Vln. *vib.*

Vc.

103

Pno

Vln. *vib.* *f*

Vc.

Exemplo 6.5 – c. 90-107. (parte B')

Na parte D surge o terceiro tema da peça sendo tocado pelo violino (ex. 6.6) e pelo violino e piano (ex. 6.7). Este tema é cantável e é construído com bastante graus conjuntos. Ele conserva uma estrutura de 4 compassos que se repetem, porém, nas repetições o violoncelo modifica o acompanhamento rítmico e adiciona alguns contrapontos. A intenção neste trecho é que o sombrio maligno – que vinha ocorrendo desde o início da peça – seja substituído por um momento de sombrio romântico. Entretanto, o sombrio maligno é evocado rapidamente pelas 2<sup>as</sup> menores “cortantes” presentes nos c. 116-119, este trecho é uma transição entre uma repetição e outra do tema 3 e também anuncia o material introdutório da

parte E.

108 **Tema 3**

*mp Cantabile*

*mf Convicto*

111 *f*

*ff*

114

116 *cortante*

*mp*

Exemplo 6.6 – c. 108-119. (parte D).

120

Pno *mf Cantabile* *f*

Vln. *mf Cantabile* *f*

Vc. *f* *ff* *Cortante*

125

Pno

Vln. (8)

Vc.

Exemplo 6.7 – c. 120-127. (parte D).

No primeiro sistema (ex. 6.8) há o retorno do material em 2<sup>as</sup> menores utilizado entre as repetições do tema 3, porém, agora ele aparece sendo executado pelo violino e violoncelo. No segundo e terceiro sistema essas 2<sup>as</sup> menores continuam sendo tocadas pelo violoncelo enquanto o piano executa uma sequência repetitiva na mão direita e é executada uma linha melódica construída apenas por três notas (dó, si e lá) pela mão esquerda do piano e pelo violino. Este conjunto de materiais têm a intenção de que o sombrio maligno volte a ser invocado.

128

Pno

Vln. *mf Cortante*

Vc. *mf Cortante*

132

Pno *f Misterioso*

Vln. *Misterioso*

Vc. *f*

134

Pno

Vln.

Vc.

Exemplo 6.8 – c. 128-136. (parte E).

Na parte F (ex. 6.9 e 6.10) há o retorno de um trecho do tema 2 sendo executado pelo piano e há também uma alusão à parte A da peça (c.17-33) sendo executado pelo violoncelo (c.137-140) e pelo violino (c.152-155) – sendo que na segunda vez o violoncelo executa a mesma alusão junto ao violino mas de forma invertida. Entre a primeira e a segunda repetição destes materiais há um momento (c.143-150) que faz alusão ao material da parte E (c.132-135), porém, esta alusão é referente ao caráter da passagem e não das notas, rítmicas ou harmonia utilizadas – apesar de haverem certas semelhanças.

137 <sup>8va</sup>  
*f* *Enérgico*  
 Fragmento do tema 2  
*f* *Misterioso*  
 Fragmento da parte A  
*ff*

143  
*Misterioso*  
*mf*  
*ord.*  
*mf*  
*mf*

145  
*ff*  
*ff*  
*ff*

Detailed description: The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: Piano (Pno), Violin (Vln), and Viola (Vc).  
 - Measure 137: Pno has a melodic line with triplets and a dynamic of *f* *Enérgico*. Vln and Vc have sustained chords. A box labeled 'Fragmento do tema 2' points to the Pno staff, and another labeled 'Fragmento da parte A' points to the Vc staff.  
 - Measure 143: Pno has a sixteenth-note triplet pattern with a dynamic of *mf* and the marking 'Misterioso'. Vln and Vc have sustained chords with a dynamic of *mf*.  
 - Measure 145: Pno has a sixteenth-note triplet pattern with a dynamic of *ff*. Vln and Vc have sustained chords with a dynamic of *ff*.  
 - Measure 146: Pno has a melodic line with a dynamic of *ff*. Vln and Vc have sustained chords with a dynamic of *ff*.

Exemplo 6.9 – c. 137-146. (parte F).

147

Pno

*mf*

Vln. *mf* *Agressivo* *f*

Vc. *mf* *Agressivo* *f*

149

Pno

*ff*

Vln. *ff*

Vc. *ff*

152

Pno *f* *Enérgico*

Vln. *f* *Enérgico* *cortante*

Vc. *f* *Enérgico* *cortante*

Fragmento da parte A - invertido

Exemplo 6.10 – c. 147-157. (parte F).

A parte C' (ex. 6.11) é uma repetição modificada da parte C. O que está mais transformado é a parte do piano, que agora executa alguns intervalos simultâneos de 2<sup>as</sup> (maiores e menores) e acordes (c. 164). As acentuações são idênticas às utilizadas na parte B. Há uma mudança em relação à parte C no timbre do violino (c.166) e violoncelo (c.167) que



172

Pno *ff* *Agressivo*

Vln. *ord.* *f* *Muito espressivo* *vib.* *f*

Vc. *f* *Agressivo*

179

Pno

Vln. *vib.*

Vc.

184

Pno *f* *Muito agressivo* *ff*

Vln. *f* *Muito agressivo* *vib.* *ff*

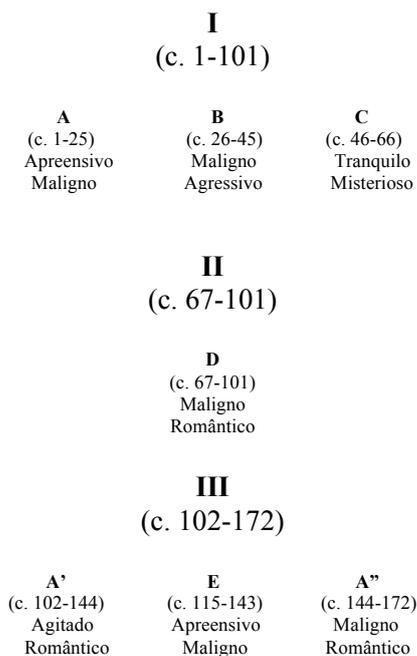
Vc. *f* *Muito agressivo* *ff*

Exemplo 6.12 – c. 172-189. (parte B'').

Esta peça se diferencia das outras deste ciclo (*Ankh*) por haver a predominância de um sombrio apenas (maligno) em praticamente toda ela – com exceção da parte D. Há também um trecho onde o violoncelo desenvolve de maneira solo um material de grande duração, algo que também não ocorre nas outras peças.

#### 4.2.5 *Ankh III*: Estrutura Formal Quarteto de Cordas, 2017, aprox. 7'40''.

A intenção expressiva com esta peça é a de invocar uma maior predominância do sombrio maligno, ainda que haja momentos em que o sombrio romântico venha à tona. A peça pode ser dividida em três grandes segmentos, I, II e III, que por sua vez se subdividem em partes, conforme mostra o esquema abaixo.



#### 4.2.6 Considerações analíticas

Este é o único quarteto de cordas do ciclo e a única peça sem piano. No início dela há uma mescla de trechos com harmonia (acordes) e de contraponto. A primeira parte do trecho introdutório (c. 1-4, ex. 7.1) é composto apenas de acordes, já o segundo (c. 6-8) é composto por ataques e uma frase (c. 8) que prenuncia o primeiro tema. O primeiro tema é exposto na viola nos c. 9-12 e em seguida ele é exposto pelo violoncelo, violino I e violino II de uma maneira que as entradas do tema formem um contraponto. A finalização da parte A (c. 21-25) segue com a característica contrapontística, mas com a adição de tercinas.

Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello

Vno. I  
 Vno. II  
 Vla.  
 Vc.

Vno. I  
 Vno. II  
 Vla.  
 Vc.

Vno. I  
 Vno. II  
 Vla.  
 Vc.

♩=120

*pp* *Misterioso* *f* *pp* *mf*

*pp* *Misterioso* *f* *pp* *sfz* *sfz* *mf*

*pp* *Misterioso* *f* *pp* *mf* *sfz* *f* *sfz*

*pp* *Misterioso* *f* *pp* *mf* *f* *sfz* *f*

9

*f* *vib.* *p* *mp* *vib.*

Tema 1

15

*mp* *vib.* *mp* *vib.*

*mf* *vib.* *p* *vib.*

*p* *vib.* *mp* *vib.* *pizz.*

*vib.* *mp* *vib.*

21

*ff* *Enérgico* *mf* *vib.*

*mf* *Enérgico* *ff* *vib.*

*mf* *Enérgico* *ff* *vib.*

*arco* *mf* *Enérgico* *ff* *vib.* *mf*

Exemplo 7.1 – c. 1-24. (parte A)

A parte B (ex. 7.2) é uma transição onde ocorrem ataques agressivos do acorde C7<sup>o</sup> entre os c. 26-31 e entre os c. 32-45 há estes mesmos ataques sendo intercalados com

materiais melódicos novos e citações do tema 1 no c. 40 (violoncelo), c. 42 (viola) e c. 44 (violino I). A esse tipo de ataque agressivo específico (geralmente em *forte* ou *fortissimo*) eu chamo de *facadas*<sup>95</sup>. Por utilizar a referência das *facadas* nesta peça e na peça *Ankh IV*, pondero ser adequado me estender e aprofundar o assunto neste momento.

---

<sup>95</sup> O que entendo por *facadas* aqui são as estruturas musicais que aparecem fazendo alusão à trilha sonora do clássico do cinema de suspense/terror *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, mais especificamente à cena mais célebre do filme: a icônica cena do chuveiro, na qual a heroína é brutalmente assassinada com facadas. Segundo Cook (2016), Hitchcock originalmente pensou esta cena sem música, mas o compositor Bernard Herrmann discordou e compôs uma trilha utilizando um quarteto de cordas. Depois de ouvir o que Herrmann criou, Hitchcock incluiu a música na cena. O filme alcançou popularidade imediata em sua estreia, e Hitchcock reconheceu a contribuição de Herrmann, afirmando que "um terço do sucesso de *Psicose* foi devido à sua trilha sonora". (COOK, 2016) A trilha sonora do filme *Psicose*, e esta cena específica, permeia o imaginário sonoro de grande parte da população e fez um sucesso que perdura até hoje, além disso, influenciou e inspirou gerações de compositores(as) de trilhas sonoras e de outros segmentos composicionais.

Alguns elementos sonoro-musicais são imprescindíveis para que seja possível fazer uma alusão explícita à essa cena específica do filme – que por sua vez é associada à sua trilha sonora. Esses elementos são: rítmica constante, registro agudo, timbre de cordas friccionadas, dinâmica forte e ataque ‘agressivo’ nas cordas. Outro ponto importante é: quanto mais ‘dissonante’ e denso harmonicamente for o ataque, mais agressivo será seu efeito. Dito isto, quando me utilizo deste material sonoro, tento recriar este ambiente ou aludir à esta cena específica e trazer a tona suas possíveis conexões emocionais, pictóricas e sensoriais – mesmo estando este elemento dentro de um contexto estritamente musical no meu trabalho. Esta cena é tão marcante que pode-se dizer que esta estrutura musical se transformou na – ou pode ser interpretada como sendo a – ‘tópica da facada’ criada a partir da cultura *pop* do cinema.

25

Vno. I *sfz* *ff*<sup>3</sup> *vib.* *Agressivo* **Facadas**

Vno. II *sfz* *ff*<sup>3</sup> *vib.* *Agressivo*

Vla. *sfz* *ff*<sup>3</sup> *vib.* *Agressivo*

Vc. *sfz* *ff*<sup>3</sup> *vib.* *Agressivo*

32

Vno. I *p* *ff*

Vno. II *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *ff*

36

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *ff*

40

Vno. I *ff* *f* *f*

Vno. II *mp* *ff*

Vla. *ff* *ff* *f*

Vc. *f*

Exemplo 7.2 – c. 25-45. (parte B, transição)

A parte C inicia com o segundo tema da peça sendo executado no violino nos c. 46-61 (ex. 7.3). Este trecho tem uma densidade textural maior do que os trechos anteriores e

intercala momentos mais agitados com momentos mais calmos. Nos c. 62-66 aparece o tema 1 sendo tocado pela viola e este trecho funciona como uma finalização da parte C e uma preparação para a parte D, já que a tonalidade de Dó menor (tonalidade da parte D) é estabelecida.

**Tema 2**

46 *ff* Enérgico *p* *ff* *p*

52 *ff* *p* *ff* *p*

58 *mp* Tranquilo *p*

62 *p* *f* Convicto *vib.* *mp*

**Tema 1**

*f* Convicto

Exemplo 7.3 – c. 46-66. (parte C)

A parte D presente no segmento II (ex. 7.4 e 7.5) está na tonalidade de Dó menor e possui um caráter misterioso e fúnebre que difere bastante da intenção expressiva das outras partes da peça. O terceiro tema da peça é executado pela viola e há uma nota pedal em dó tocada pelo violoncelo (arco, c. 67-74, ex. 7.4). Essa nota pedal é reforçada por uma nota dó uma 8ª abaixo sendo tocada em pizzicato em todos os compassos desse trecho. Isso produz uma sensação de “caminhar lento e pesado” característico de marchas fúnebres. Na segunda repetição do tema 3 (c. 75-82) o tema passa a ser tocado pelo violino I e o violoncelo ao mesmo tempo. Também há a apresentação de uma frase que funciona como um subtema (contraponto) tocado pelo violino II, e a harmonia é completada pela viola.

The musical score is divided into three systems, each with four staves (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc.).

- System 1 (Measures 67-74):**
  - Tempo:**  $\text{♩} = 106$
  - Section:** **Tema 3** (measures 67-74).
  - Violino I:** Rest.
  - Violino II:** Rest.
  - Viola:** *Muito misterioso*, *vib.*, *arco*, *pizz.*, *p*, *f*.
  - Violoncello:** *Muito misterioso*, *vib.*, *arco*, *pizz.*, *p*, *f*.
- System 2 (Measures 75-82):**
  - Section:** **Contraponto** (measures 75-82).
  - Violino I:** *mp* *Misterioso*, *vib. exag.*, *8va*, *f*.
  - Violino II:** *f* *Enérgico*, *f*.
  - Viola:** *mf*, *arco*, *vib. exag.*, *f*.
  - Violoncello:** *ff*.
- System 3 (Measures 83-86):**
  - Section:** **Alusão às facadas** (measures 83-86).
  - Violino I:** *mf* *Contabile misterioso*, *vib. exag.*.
  - Violino II:** *mf* *Contabile misterioso*, *vib. molto*.
  - Viola:** *ff* *Agressivo*.
  - Violoncello:** *vib. sul pont.*, *f* *Deformando*, *arco*.

## Exemplo 7.4 - c. 67-90. (parte D)

Na terceira repetição do tema 3 (c. 83-90, ex. 7.4) o violoncelo volta a fazer a nota pedal em dó – mas dessa vez sem o *pizzicato*, o tema é tocado pelos violinos I e II e a viola desfere *facadas* fortíssimas (agressivo).

Na quarta e última repetição do tema 3 (ex. 7.5) os violinos repetem o tema da mesma forma que nos c. 83-90 (figura anterior), porém, a harmonia que estava implícita, se revela com mais clareza, principalmente por causa do violoncelo. Os acordes resultantes revelam uma progressão harmônica na tonalidade de Dó menor: Cm, Cm/B, Am7(b5), Cm, D7/F<sup>#</sup>, D(b9)/A, D/C, Eb7M/B<sup>b</sup>, D<sup>dim</sup>/A<sup>b</sup>, Fm7, e na finalização em compasso ternário (c. 98-101) G(b13), G<sup>sus4</sup>7, G9, G9(#11).

The musical score for Example 7.5 consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 91 to 95. The second system covers measures 96 to 101. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The instruments are Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncelo (Vc.).

- Measures 91-95: Dynamics are *p* (piano), marking 'Tranquilo'. The violins play a melodic line, while the viola and cello play a rhythmic accompaniment.
- Measure 96: Dynamics change to *f* (forte), marking 'Muito expressivo vib. exag.' (very expressive, exaggerated vibrato). The cello part becomes more prominent.
- Measures 97-101: Dynamics are *mp* (mezzo-piano). The score concludes with a 3/8 time signature change.

## Exemplo 7.5 – c. 91-101. (parte D)

A parte A' (ex. 7.6 e 7.7) continua na tonalidade de Dó menor, porém com uma atmosfera mais agitada. Há um padrão melódico em semicolcheias utilizando a escala de Dó menor natural sendo executado primeiro só pelo violoncelo (c. 102-105, ex. 7.6) e depois repetido pelo violino II (c. 106-110, ex. 6.7) e violino I (c. 110-114). Na primeira vez que essa frase aparece ela serve como preparação e na segunda e terceira como acompanhamento para o retorno do tema 1. O primeiro tema da peça (ex. 1, c. 9-12) retorna no violoncelo nos c.

106-108 e na viola nos c. 111-114 com aumentação rítmica e não mais usando a escala octatônica e sim a escala de Dó menor natural.

Exemplo 7.6 – c. 102-105. (introdução da parte A', só o violoncelo)

Exemplo 7.7 – c. 106-114. (parte A')

A parte E (ex. 7.8, 7.9 e 7.10) continua com a característica das semicolcheias, mas agora há o uso de notas repetidas e alternância entre as técnicas de *arco*, *pizzicato* e *staccato*. Outro ponto importante são as paradas bruscas nos c. 117, 124 (ex. 7.8), 127 (ex. 7.9) e 143 (ex. 7.10), além do trecho em *pizzicato* nos c. 118-121 (ex. 7.8). Estas paradas – e as pausas subsequentes – têm a intenção de conferir um caráter de suspense a esse trecho. Outro elemento que ajuda na construção dessa atmosfera são as dinâmicas em *crescendo* trabalhando em conjunto com as notas repetidas nos c. 115-117, 122-124 (ex. 7.8), 125-127, 130 e 131 (ex. 7.9), e 142 e 143 (ex. 7.10).



132

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. arco *p Cantabile*

Vc. arco *p Cantabile*

138

Vno. I *ff*

Vno. II *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *ff*

Exemplo 7.10 – c. 132-143. (parte E)

Apesar de conter material transformado do tema 2 sendo executado pelos violinos nos c. 144-149 e na viola e violoncelo nos c. 152-157 (ex. 7.11), estou me referindo a esse trecho final da peça como parte A”, pois há também citações do material melódico do tema 1 através dos violinos nos compassos 152-157 e uma alusão ao material harmônico e textura dos primeiros compassos da peça (c. 1-4, ex. 7.1)

144 vib. exag. *mf* Expressivo vib. exag. **Tema 2 transformado** *p* *f*

Vno. I

Vno. II *mf* Expressivo *p* *f*

Vla. *f* Expressivo *mf* *f*

Vc. *f* Expressivo *mf* *f*

152 *mp* *f* *ff*

Vno. I

Vno. II *mp* *f* *ff*

Vla. vib. exag. *mf* *f* *ff*

Vc. vib. exag. *mf* *f* *ff*

Alusão ao início da peça

161 *p* *f* *p* Muito expressivo *mp* *f* *mp-ff*

Vno. I

Vno. II *p* *f* *p* Muito expressivo *mp* *f* *mp-ff*

Vla. pizz. arco pizz. arco *f* *ff* *f* Muito expressivo *mp-ff*

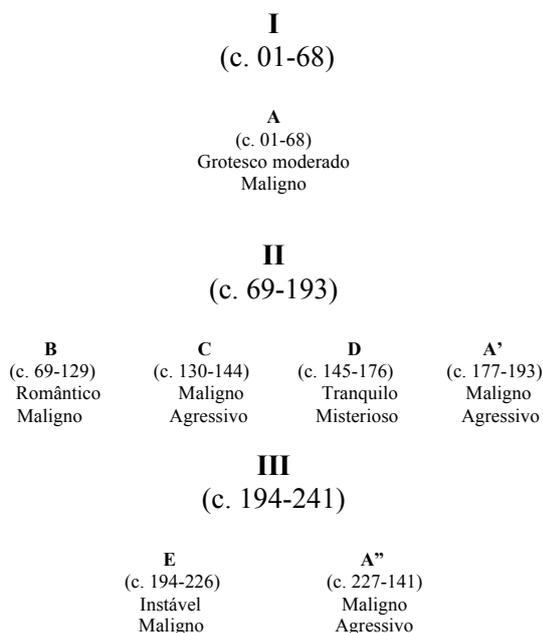
Vc. pizz. arco pizz. arco *f* *ff* *f* Muito expressivo *mf* *f* *mp-ff*

Exemplo 7.11 – c. 144-172. (parte A”)

Esta é a única peça do ciclo composta apenas para cordas. Há muitas mudanças de formulas de compasso e de intenções expressivas durante a peça, e por vezes o sombrio está bastante diluído. Há uma escrita mais elaborada para as cordas nessa peça que só ocorre na peça *Ankh II*, como por exemplo: uso do arco em *sul ponticello*, mudanças constantes de *arco* para *pizzicato* e também muitos *glissandi* e momentos em *staccato*. Além disso, o caráter contrapostístico é muito utilizado com a finalidade de atingir e suscitar momentos de densidade e, por vezes, remeter ao caos.

4.2.7 *Ankh IV*: Estrutura Formal  
 Quarteto de Cordas e Piano, 2017, aprox. 7'20".

Com esta peça, há a intenção de trazer os três tipos de sombrio (maligno, grotesco e romântico), porém, visando uma maior predominância do sombrio maligno. A peça pode ser dividida em três grandes segmentos, I, II e III, que por sua vez se subdividem em partes, conforme mostra o esquema abaixo.



4.2.8 Considerações analíticas

A parte A é extensa, vai do c. 1 ao 68 e se inicia como se fosse uma fuga. O “sujeito” aparece no violoncelo e a resposta na viola, sendo que a resposta é o próprio sujeito espelhado (invertido), ou seja, este trecho é um contraponto homorítmico de movimento contrário que só é modificado com a entrada do violoncelo. Entretanto, esta “exposição” não se completa, é interrompida por acordes do quarteto. O piano entra somente no c. 55 com acordes. Portanto, pode-se resumir a parte A como uma mescla de harmonia (acordes) e contraponto invertido ou espelhado.

O “sujeito”, primeiro tema (ex. 8.1), está construído com base na escala octatônica<sup>96</sup> de Ré (no padrão tom-semitom) entre os c. 1-6, e na escala menor harmônica de Lá nos c. 7-10. O tema no violoncelo foi criado numa região que abrange médios e graves, na tentativa de imprimir uma atmosfera de seriedade (*convicto*). No c. 11 há uma frase de transição feita com base na escala octatônica de F<sup>#</sup> (no padrão semitom-tom).



Exemplo 8.1 - c. 1-11. Primeiro tema (tema 1) da peça *Ankh IV* tocada pelo violoncelo. (Segmento I – Parte A)

Apesar de ser baseado na sonoridade das escalas octatônicas e menor harmônica, o tema é razoavelmente cantável e não grotesco, porém, há uma certa deformidade. Contudo, o sombrio que opera nesta passagem é o maligno, evocado por trítomos descendentes e ascendentes e 2<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup> menores. O único intervalo que não faz parte dos elementos com potencial sombrio vistos até aqui é o intervalo de 3<sup>a</sup> maior (c. 7) entretanto, ele aparece sempre de forma descendente. A partir do c. 12 (ex. 8.2) a viola traz o tema inicial de forma espelhada (intervalos invertidos) uma 10<sup>a</sup> acima do violoncelo, que repete o tema de forma idêntica.

Exemplo 8.2 – c. 12 - 22. Tema invertido no violino. (parte A)

Como se pode ver na figura acima, na repetição do tema 1 (c. 12-17) há duas escalas octatônicas de Ré atuando simultaneamente: o violoncelo utiliza a escala no padrão tom-semitom e a viola no padrão semitom-tom. Apesar da escala octatônica estar inserida nos elementos com potencial sombrio – pela abundância de trítomos e de 2<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup> menores, neste momento formam-se diversos intervalos harmônicos que não se enquadram nos elementos harmônicos com potencial sombrio (com exceção de algumas 3<sup>as</sup> menores) como por exemplo: 7<sup>as</sup> maiores, 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> justas, e 6<sup>as</sup> maiores. Essa “briga de sensações” têm a intenção

<sup>96</sup> Escalas octatônicas são escalas simétricas e podem ser construídas de duas maneiras: com um padrão tom-semitom (ex: ré, mi, fá, sol, lá<sup>b</sup>, si<sup>b</sup>, si, dó) ou semitom-tom (ex: ré, mi<sup>b</sup>, fá, sol<sup>b</sup>, lá<sup>b</sup>, lá, si, dó).

de quebrar expectativas e sugerir uma deformidade ‘maquinal’<sup>97</sup>, e conseqüentemente, invocar o sombrio grotesco. A partir do c. 23 (ex. 8.3) o tema 1 que estava sendo executado pelo violoncelo passa a ser executado pela viola uma 8ª acima, e o espelhamento que estava sendo executado pela viola passa a ser executado pelo violino II. O violoncelo apresenta um contraponto.

Exemplo 8.3 – c. 23 – 32. (parte A)

Nesta terceira reaparição do tema 1 (ex: 8.3) as notas graves no violoncelo dão um certo ‘sentido’ harmônico ao tema espelhado: os acordes que se formam nos tempos fortes são, em sua maioria, tríades menores e diminuídas. Diferentemente do trecho anterior, agora todos os acordes que aparecem estão inseridos nos elementos com potencial sombrio, o que pode deixar a passagem ambígua: tanto maligna quanto grotesca.

Nos c. 34-37 (ex. 8.4) há um material novo que remete ao motivo dos c. 31 e 32: esse é um segundo momento da parte A. Aqui o motivo dos c. 31 e 32 é repetido com aumento rítmica. Nos c. 37-43 há um trecho de transição, preponderantemente harmônico, onde entra o violino I, levando a um acorde fortíssimo de D7<sup>o</sup> (b13). Estas características em conjunto têm por intenção estabelecer o sombrio maligno neste momento.

<sup>97</sup> O espelhamento total da melodia – de todos os intervalos e ritmos – parece muito ‘matemático’, muito perfeito para ser humano, por isso chamei de maquinal.

Exemplo 8.4 – c. 33 – 44. Violoncelo, viola, violino I e violino II. (parte A)

No c. 45 (ex. 8.5) o motivo do c. 31-32 (ex. 8.3) retorna transformado, com mudanças na direção das notas e nos intervalos utilizados e com maior textura harmônica. Na última repetição do motivo (c. 51) há o início de um movimento cromático tanto ascendente – feito pelo violoncelo e viola – quanto descendente – feito pelo violino II. Enquanto esses cromatismos estão acontecendo o violino I sustenta uma nota *lá* na região aguda que sobe para o *si* e no fim do trecho sobe em *glissando* até o *fá<sup>#</sup>*. O conjunto de notas nesta parte final (c. 53-54) consiste numa nota *ré* e num *cluster* formado por *fá<sup>#</sup>*, *sol* e *lá<sup>b</sup>*. Neste trecho, o sombrio maligno continua estabelecido, apesar da instabilidade provocada pelos cromatismos e pelo *cluster* final que, como já foi visto, é mais compatível com uma intenção grotesca.

Exemplo 8.5 – c. 45 – 54. (parte A)

Dos c. 55 à 60 (ex. 8.6) as cordas repetem o que já haviam tocado anteriormente (c. 45-54), porém, agora o piano executa acordes densos numa região grave e médio-grave em *fortíssimo* junto com as cordas e reforça com agressividade o sombrio maligno que já estava bem estabelecido. No c. 62 (ex. 8.6) o piano inicia um novo trecho de cromatismo que

culmina num acorde preparatório de Am7(b5)/G (ex. 8.6). Este trecho serve como passagem para o próximo material que surgirá.

55 accel. . . . .

Pno. *ff* Enérgico *f*

Vno. I *ff* Enérgico *mp* *accel.* *gliss.*

Vno. II *ff* Enérgico *mp*

Vla. *ff* Enérgico *mf*

Vc. *ff* Enérgico *mf*

63 rall. . . . .

Pno. *p*

Vno. I *gliss.* *rall.* *vib.* *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Exemplo 8.6 – c. 55 – 68. Entrada do piano. (finalização da parte A)

No c. 69 (ex. 8.7) começa a parte B (segmento II) da peça. Há a apresentação de um novo material neste trecho: o piano executa um arpejo de três notas ascendentes na mão esquerda e três notas descendentes na mão direita. Os acordes utilizados nesta preparação do

tema 2 estão inseridos na tonalidade de Mi menor – e servem como preparação para o tema 2 que surgirá no c. 78 (ex. 8.10). Como já vimos no capítulo anterior, esse tipo de repetição estrutural é muito comum em trilhas sonoras de filme de terror e suspense. Neste trecho – e em toda esta passagem do piano – acredito que os sombrios romântico e maligno estejam agindo em conjunto, pois há uma sensação de perigo iminente, mas também uma melancolia e certo tédio causado pela repetição da rítmica e do ‘formato do arpejo’ – três notas ascendentes na região grave seguidas de três notas descendentes na região aguda. Concomitantemente ao piano, os violinos iniciam um material novo, executam uma frase descendente em sextina que termina em três ataques fortes em *staccato*. Esses ataques aparecem nos c. 71, 73, 75 e 77 (ex. 8.7) e estão indicados para serem executados com a arcada para baixo, o que deixa o ataque mais agressivo (*facadas*).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 69-72) shows the piano part with a 'Padrão de trilha sonora' (sonic pattern) and the violin part. The second system (measures 73-76) shows the piano part with 'Facadas' (staccato attacks) and the violin part. The third system (measures 77-78) shows the piano part and the violin part. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, and *ff*. Tempo is marked as 115.

Exemplo 8.7 – c. 69-77. Piano, violino I e violino II. (parte B)

Do c. 78-93 (ex. 8.8) há a apresentação do tema 2. Este tema tem um caráter evidentemente melancólico e *cantabile*, e tem a intenção de evocar o sombrio romântico. O

piano desenvolve uma sequência harmônica apoiada num movimento cromático descendente e tem a intenção de conferir um *pathos* doloroso à passagem. Esse movimento faz referência direta às tópicas *Pianto* e *Passus Duriusculus* vistas no capítulo anterior. A harmonia deste trecho é feita quase integralmente por acordes que podem ser inseridos como potencialmente sombrios: Em(b6), B(b9b13)/D#, G(b13)/D, D<sup>b7</sup>(9#1113), Cm6(7M), B<sup>dim</sup>9, B<sup>dim</sup>, B<sup>bdim</sup>, A<sup>dim</sup> e B<sup>b7</sup>(#11)/A<sup>b</sup>. As *facadas* continuam aparecendo, porém, agora o violoncelo adiciona mais ‘peso’ e dissonância à elas.

78

Pno. *mf*

Tema 2

Cromatismo descendente

Vno. I *mp* *Cantabile misterioso* *gliss.*

Vno. II *f*

Vla. *f* *Agressivo*

Vc. *f* *Agressivo*

86

Pno. *mf*

Cromatismo descendente

Vno. I *gliss.*

Vno. II

Vla.

Vc.

Exemplo 8.8 – c. 78-93. (parte B)

Neste trecho da peça (ex. 8.8) há uma espécie de competição entre os sombrios

romântico e maligno, pois, como já foi dito, o piano está sustentando uma simbiose entre o sombrio maligno e o romântico, o violino I invoca claramente o sombrio romântico e o violino II, a viola e o violoncelo estão desferindo *facadas* malignas. Esta disputa será resolvida no próximo trecho.

Nos c. 94-99 (ex. 8.9) há a finalização do tema 2, que consiste na repetição de uma frase predominantemente descendente nas cordas que utiliza uma 2ª menor e um *cluster* com o seguinte conjunto de notas: si<sup>b</sup>, dó<sup>b</sup> e ré, mi<sup>b</sup> e mi. Esta frase inicia com os violinos I e II, na terceira repetição a viola se junta aos violinos e na quarta repetição o violoncelo executa a mesma melodia. O piano repete uma frase que muda apenas a nota mais aguda (alterna entre *mi* e *lá<sup>b</sup>*). Este trecho está em *crescendo* e culmina num *lá<sup>b</sup>* agudo e solitário executado pelo piano em *forte*.

The musical score for Example 8.9, measures 94-99, is presented in a five-staff format. The top staff is for the Piano (Pno.), followed by Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part begins at measure 94 with a descending melodic line, marked 'Enérgico' and 'f'. The string parts (Violins I and II, Viola, and Cello) play a descending melodic line, also marked 'Enérgico' and 'f'. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like 'Enérgico' and 'f'.

Exemplo 8.9 - c. 94-99. (parte B)

A melancolia saiu de cena completamente neste trecho (figura acima) e deu lugar ao sombrio maligno, a frase descendente com dinâmica em *crescendo* e instrumentos sendo adicionados gradualmente é a grande responsável por essa mudança, principalmente por essas características fazerem com que o volume sonoro e a tensão aumentem rapidamente e suscitem sensações de angústia e apreensão.

Nos c. 100-107 (ex. 8.10) o piano executa o mesmo padrão feito anteriormente nos c. 70-77 (ex. 8.7), porém agora ele é executado apenas com a mão esquerda enquanto a mão

direita reforça a frase que está sendo executada também pelos violinos I e II. Esta frase faz referência ao material utilizado nos c. 45-50 (ex. 8.5), que por sua vez era uma modificação do material utilizado nos c. 31 e 32 (ex. 8.3) e 36-39 (ex. 8.4). O caráter maligno e misterioso dos arpejos do piano agora é reforçados pelo violoncelo e viola que nos c. 100-107 tocam as mesmas notas em *pizzicato*. Este trecho é uma repetição modificada da preparação do tema 2, que agora funciona como uma transição entre a exposição e a repetição do tema 2.

Dos c. 108-115 (ex. 8.10) acontece a repetição com modificações do tema 2. O piano toca somente com a mão esquerda o padrão arpejado já feito nos c. 78-93 (ex. 8.8) neste momento há também a imitação deste padrão feita pelo violino II e a viola que alterna as técnicas de *arco* e *staccato* durante a execução. A mão esquerda do piano inicia uma linha melódica cromática descendente que vai do *mi* ao *ré<sup>b</sup>*, e é reforçada pelo violoncelo em *pizzicato*. O tema feito pelo violino I é idêntico aos c. 78-93 (ex. 8.8). Neste momento (ex. 8.10) a intenção é a de que o sombrio maligno esteja completamente estabelecido.

100

Pno. *mf* Muito misterioso

Vno. I *mp* Muito misterioso

Vno. II *mp* Muito misterioso

Vla. *pizz.* *f* Muito misterioso

Vc. *f* Muito misterioso

**Dobra**

**Motivo**

108

Pno. *mf*

Vno. I *mf*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

**Dobra**

**Motivo**

Exemplo 8.10 – c. 100-115. (parte B)

Nos c. 119-123 (ex. 8.11) o violoncelo passa a dobrar o tema 2 que estava sendo executado apenas pelo violino I. A partir do c. 124 (ex. 8.11) há um trecho de finalização quase idêntico ao trecho dos c. 94-99 (ex. 8.9), porém com a diferença de não haver a entrada gradativa dos instrumentos, de estar ralentando o andamento e também de a viola e o violino II estarem reforçando a melodia feita pelo piano. A passagem culmina na mesma nota *lá<sup>b</sup>* aguda executada apenas pelo piano. A intenção neste trecho é que o sombrio maligno siga estabelecido.

116

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*pizz.*

*arco*

*ff*

Tema 2

Dobra do tema 2

124

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*rall.*

*Dramático*

*ff*

*p 3 3*

*fff*

*fff*

*Dramático*

*pizz.*

*Dramático*

*fff*

Exemplo 8.11 – c. 116-129. (parte B)

Dos c. 130-143 (ex. 8.12) há a primeira vez que aparece um momento solo do piano. Esta é a parte C (segmento II) e é uma transição entre a parte B e D da peça. O material é novo e agressivo, quase bárbaro. O ataque forte dos acordes Dm6(9), A<sup>o</sup>(9)/D e Dm6(7M) no tempo forte do compasso e na região grave (clave de fá) resultam num contraste muito evidente ao caráter que estava consolidado antes que era de tensão comedida. O fato de a parte anterior ter terminado num ralentando e numa nota aguda isolada aumenta este contraste e realça a agressividade. Entretanto, essa agressividade diminui à partir do c. 140 (finalização

da transição). Esta finalização tem por características a diminuição drástica da rítmica que vinha dando movimento ao trecho, e a harmonia muda da tonalidade de Ré menor para ficar no centro tonal de Fá menor. Este trecho foi composto com a intenção expressiva de invocar traços do sombrio grotesco e maligno.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 130, is marked with a tempo of 130 and a metronome marking of 100. It begins with a dynamic of *ff* and the instruction *Molto aggressivo*. The music is characterized by a dense, repetitive chordal texture in the right hand and a strong, rhythmic bass line. The second system, starting at measure 136, shows a change in dynamics to *mf*, *ff*, and *f*. The key signature changes from D minor to F minor at this point.

Exemplo 8.12 – c. 130-144. (parte C)

Nos c. 145-152 (parte D, ex. 8.13) há a exposição do tema 3 no piano, e a intenção é que o caráter da do trecho assumo um teor de mistério – inserido no sombrio maligno, porém menos agressivo que a parte C. Neste trecho há a utilização de uma harmonia densa e sem um centro tonal definido,  $E^b7/D^b$ ,  $C7(b9\#11)13$ ,  $F(b9b13)$  e  $G^bm(7M)$ , há o uso de repetições de padrões feitos pelo piano (como já foi visto, esta característica remete às trilhas de filmes de terror e suspense em geral) e a utilização da região grave de forma destacada, tudo isso com a intenção de evocar o sombrio maligno. Nestes compassos há um contraste de dinâmica e de caráter com o trecho anterior e que reforça a sensação de suspense. Neste momento há a troca da agressividade brutal pela “promessa” ou “sensação” de mistério, ambas (agressividade e mistério) são características inerentes ao sombrio maligno, porém diferem entre si.

A sensação de mistério fica um pouco rarefeita com o início de uma frase estruturada em 4<sup>as</sup> (4<sup>as</sup> justas em sua maioria) executada pelos violinos I e II simultaneamente nos c. 153-160 (ex. 8.13). Outro ponto que faz com que o mistério – ou a “malignidade” – se esvaia é o fato de o piano tocar os acordes em blocos e não mais com uma estrutura obsessiva – os acordes são os mesmos apresentados na finalização da parte C (nos c. 141-144, ex. 8.12). A região grave ganha menos atenção nesta passagem, o que contribui para a diminuição da sensação maligna que vinha se instaurando. O caráter maligno só dá indícios de voltar à partir do c. 159 (ex. 8.13), onde o violoncelo inicia uma movimentação em *pizzicato* que se confirmará e desenvolverá nos compassos seguintes.

**Tema 3**

Pno. *mf* Dramático e solene *simile*

Vno. I

Vno. II *P* Dramático e solene

Vla. arco *P* Dramático e solene

Vc. arco *mf* Dramático e solene

**Acordes da parte C (alongados)**

Pno. *f*

Vno. I *mp* *riticc.*

Vno. II *mp* *riticc.*

Vla. arco *mp*

Vc. pizz. *f*

Exemplo 8.13 – c. 145-160. (Parte D)

Dos c. 161-177 (ex. 8.14) há a repetição do tema 3, mas com a diferença de o piano sempre prolongar a última nota por mais um compasso. Esse novo padrão intercala momentos de repouso e de movimentação rítmica por parte do piano. Entretanto, nos momentos de repouso rítmico do piano (mínimas pontuadas) as cordas trabalham em duplas e contrapõem-se com movimentações curtas, porém intensas – utilizando semicolcheias e aumentando a

tensão harmônica. O violino I expõe um material melódico novo, porém com características já apresentadas em trechos anteriores, o que diferencia esta frase das outras é seu grau de dramaticidade evidenciada nos c. 174-176 (ex. 8.14) onde ocorre uma subida brusca de região feita em conjunto pelo violino I e a viola em 8<sup>as</sup> e, junto a isso, um *glissando* ascendente final que vai da nota *fá* ao *sol*<sup>#</sup> executado pelo violino I. O violoncelo está trabalhando em *pizzicato* neste trecho e deixa a textura rítmica e harmônica mais complexa, além disso, destaca a região grave contribuindo com a sustentação da sensação maligna presente no trecho e marcando a finalização da parte D.

The image displays a musical score for measures 161 to 176, arranged in two systems. The instruments are Piano (Pno.), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncelo (Vc.).

**System 1 (Measures 161-174):**

- Piano (Pno.):** Measures 161-174. The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand plays a bass line with slurs. A box labeled "Tema 3 (alongado)" is positioned above the first measure.
- Violino I (Vno. I):** Measures 161-174. A melodic line with slurs. A box labeled "Tema 1" is positioned above the first measure.
- Violino II (Vno. II):** Measures 161-174. A melodic line with slurs.
- Viola (Vla.):** Measures 161-174. A melodic line with slurs. A box labeled "Contraponto" is positioned above the first measure.
- Violoncelo (Vc.):** Measures 161-174. A rhythmic bass line with slurs.

**System 2 (Measures 175-176):**

- Piano (Pno.):** Measures 175-176. The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand plays a bass line with slurs. A box labeled "Tema 3 (alongado)" is positioned above the first measure.
- Violino I (Vno. I):** Measures 175-176. A melodic line with slurs. A box labeled "gliss." is positioned above the final measure.
- Violino II (Vno. II):** Measures 175-176. A rhythmic bass line with slurs.
- Viola (Vla.):** Measures 175-176. A melodic line with slurs.
- Violoncelo (Vc.):** Measures 175-176. A rhythmic bass line with slurs.

Exemplo 8.14 – c. 161-176. (Parte A')

Nos c. 177-189 (parte A', segmento II, ex. 8.15) o tema 1 retorna em sua forma original no violino I e é dobrada pelo violoncelo. O espelhamento da melodia é feita pelo violino II enquanto a viola faz alguns contrapontos. O piano deixa sua função de base para se tornar mais agressivo enquanto as cordas sustentam mínimas pontuadas. As semicolcheias em *staccato* tocadas pelo piano soam como algo disforme, que destoa do contexto pela agressividade e sensação de dissonância desmedida. Mesmo que as semicolcheias executadas pelo piano tenham ligação direta com as semicolcheias feitas pelas cordas no trecho anterior, o timbre do piano ressalta a rítmica e a surpresa dos ataques. Esses elementos trazem à tona uma simbiose entre o sombrio maligno, que estava consolidado havia algum tempo, e o sombrio grotesco, marcado pela sensação de deformidade e de heterogeneidade entre as intenções.

177

Pno. *ff Deformando*

Vno. I *mf* Espelhamento

Vno. II *mf* Tema 1

Vla. *ff* pizz. Contraponto arco

Vc. arco

Dobra do tema 1

186

Pno. *f* *ff* *p* *f* *fff*

Vno. I *p* Dramático *f* *ff* *p* *f* *fff*

Vno. II *p* Dramático *f* *ff* *p* *f* *fff*

Vla. *p* Dramático *f* *ff* *p* *f* *fff*

Vc. *p* Dramático *f* *ff* *p* *f* *fff*

Exemplo 8.15 – c. 177-193. (parte A')

Entre os c. 190-193 (ex. 8.15) há uma súbita agressividade surgindo de todos os instrumentos e que pode ser entendido como o ponto final do segmento II.

Nos c. 194-199 (ex. 8.16) há o início da parte E e segmento III da peça. Este trecho é uma preparação para o tema 4 da peça e é um momento de total instabilidade gerado através da utilização exclusiva de movimentos melódicos cromáticos – ascendentes e descendentes –

que culminam num acorde de Bm7(b5)(9/11) em *fortíssimo* executado com o piano. O c. 200 é composto por um movimento em sextinas descendentes que vai do *mi*<sup>4</sup> do violino I ao *ré*<sup>1</sup> do violoncelo, e dos c. 201-204 há um material harmônico e melódico novos e contrastantes que ajudam a manter a sensação de instabilidade do trecho e preparam a entrada do tema 4. Pela agressividade, instabilidade e aparente falta de elementos previsíveis e lógicos, enquadro este trecho preparatório no sombrio grotesco.

Nos c. 205-210 (ex. 8.16) há a exposição do tema 4, um material mais estável e romântico com movimentação suave e melodia bem definida, em total contraste com o material anterior.

The image displays a musical score for measures 194 to 210. The score is arranged in five staves: Piano (Pno.), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncelo (Vc.).

**Measures 194-200:** This section is marked *f* *Enérgico*. A box labeled "Instabilidade cromática" spans across the Violino I and Violino II staves. The Piano part features a chord of Bm7(b5)(9/11) at the end of measure 194, marked *ff*. The Violoncelo part begins with a sixteenth-note descending scale starting on *mi*<sup>4</sup> in measure 194.

**Measures 200-210:** This section is marked *P* *Dramático*. A box labeled "Tema 4" is placed above the Violino I staff. A box labeled "Material estável" is placed above the Violino II and Viola staves. The Piano part features a chord of Bm7(b5)(9/11) at the start of measure 200, marked *f*. The Violoncelo part continues with a sixteenth-note descending scale starting on *ré*<sup>1</sup> in measure 200. The overall mood is more stable and romantic compared to the previous section.

## Exemplo 8.16 – c. 194-210. (Parte E)

Nos c. 211-212 (ex. 8.17) há uma pequena transição, um movimento melódico descendente em sextinas que trazem o acorde de Bm7(b5)(9, 11) que já havia aparecido no c. 199 (ex. 8.16). Dos c. 213-220 (ex. 8.17) há a reexposição do tema 4, porém, agora o piano reforça os graves executado anteriormente somente pelo violoncelo e executa um padrão obsessivo na região aguda. Esta adição do padrão feito pelo piano – em conjunto com as cordas – tem a intenção de trazer o teor da peça novamente para o âmbito do sombrio maligno.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 211 to 215, and the second system covers measures 216 to 220. The instruments are Piano (Pno.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

**System 1 (Measures 211-215):**

- Piano (Pno.):** Measure 211 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction "Dramático". In measure 212, the dynamic changes to *f* and the instruction is "Muito dramático". The piano part features a descending melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.
- Violins (Vno. I & II):** Both violins play a descending melodic line in measure 211, marked *ff*. In measure 212, they play a sustained chord, marked *mf* "Muito dramático".
- Viola (Vla.):** Plays a sustained chord in measure 212, marked *mf* "Muito dramático".
- Violoncello (Vc.):** Plays a sustained chord in measure 212, marked *f* "Muito dramático".

**System 2 (Measures 216-220):**

- Piano (Pno.):** Measures 216-220 feature a rhythmic pattern in the right hand, marked *f* "Muito dramático". The left hand continues with sustained chords.
- Violins (Vno. I & II):** Play sustained chords in measures 216-220, marked *f* "Muito dramático".
- Viola (Vla.):** Play sustained chords in measures 216-220, marked *f* "Muito dramático".
- Violoncello (Vc.):** Play sustained chords in measures 216-220, marked *f* "Muito dramático".

A box labeled "Tema 4" is positioned above the Violin I staff in measure 212, with an arrow pointing to the melodic line.

Exemplo 8.17 – c. 211-220. (parte E)

Nos c. 221-226 (ex. 8.18) volta a instabilidade dos cromatismos, porém agora os instrumentos iniciam as melodias partindo de notas diferentes. Desta vez não há a subida cromática que ocorreu no c. 198 (ex. 8.16), não há a participação do piano e o acorde resultante é diferente – desta vez é um conjunto de notas composto por *fé*, *sol<sup>b</sup>*, *lá<sup>b</sup>* e *dó<sup>#</sup>*. Esta é a finalização da parte E.

Exemplo 8.18 – c. 221-226. (parte E)

Dos c. 227-231 (ex. 8.19) é apresentada a parte A”. Neste momento há um retorno ao material do início da peça (variação do motivo dos c. 31 e 32 presente no ex. 8.3 e que, por sua vez, já era uma síntese do tema 1), porém agora ele aparece com mais densidade textural e agressividade. Desta vez também é utilizado um padrão similar ao que já havia sido executado pelo violoncelo nos c. 162-166 (ex. 8.14).

Na finalização da peça, dos c. 232-241 (ex. 8.19), há uma reexposição quase integral do material usado nos c. 61-65 (ex. 8.6), a única diferença é o movimento cromático feito desta vez em 8<sup>a</sup> pelo piano e um prolongamento do acorde final.

227 **Motivo**

Pno. *ff* Muito dramático **Padrão** *mf*

Vno. I *ff* Muito dramático *mp*

Vno. II *ff* Muito dramático *mp*

Vla. *ff* Muito dramático *mf*

Vc. *ff* Muito dramático *ff* *ff* *ff* *mf*

232

Pno. *p*

**Reforço do piano**

Vno. I *gliss.* *gliss.* *vib.* *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Exemplo 8.19 – c. 227-241. (parte A”)

A reutilização de materiais – em forma de variações, desenvolvimentos e reutilizações integrais – foi constante durante a peça e esta “recapitulação” que ocorre na parte final (ex. 8.19) é muito importante, pois depois de um longo período de instabilidade e apresentação de materiais novos, ela aparece para “amarrar as pontas” da peça e possibilitar conexões mais evidentes entre as partes, além de reafirmar o caráter sombrio maligno que a peça invoca majoritariamente durante seu percurso.

#### 4.3 Considerações finais sobre os ciclos *Noite e Ankh*

Com o ciclo *Noite* enveredei por uma abordagem semelhante ao gênero Noturno, entretanto, ao invés de trazer à tona o sombrio romântico – muito comum neste repertório e bastante desenvolvido pelos(as) compositores(as) –, me propus a trabalhar com os sombrios maligno e grotesco, pouco comuns nesse gênero. As músicas deste ciclo são bastante distintas e carregam uma identidade particular. Os materiais motivicos sem dúvida são grandes responsáveis por essa distinção, porém, as texturas e a própria intenção de cada uma têm papel preponderante nesta característica. As peças são independentes, primeiro por serem tocadas pelo mesmo instrumento e segundo para que não parecessem diversos movimentos da mesma peça. Ainda assim, o elemento sombrio suscita uma união de forma geral. A ordem das músicas foi pensado para que o ciclo começasse e terminasse com uma atmosfera meditativa (*Noite I e IV*) e entre elas as peças mais movimentadas (*Noite II e III*) fossem tocadas.

Com o ciclo *Ankh* tive a oportunidade de trazer à tona os três tipos de sombrio apresentados no segundo capítulo: o sombrio romântico, maligno e grotesco. Algumas características facilitaram este processo, como: as imensas possibilidades sonoras existentes nos instrumentos de cordas friccionadas<sup>98</sup> e, também, pela sua ligação histórica com algumas noções de sombrio; as diferentes formações possíveis; e os momentos solo dos instrumentos – seja no início ou no desenvolvimento das peças. Característica comum nas peças deste ciclo são: repetição e reelaboração constante de materiais ou a total ausência destas características. Por exemplo: a peça *Ankh I* não repete nenhuma parte, já a *Ankh II* repete três vezes a parte B e seu tema ainda aparece em outros momentos da peça. Esta é uma característica composicional particular e não tem relação – e nem influência – no tema trabalhado, pois o sombrio não depende das repetições ou da ausência delas.

---

<sup>98</sup> Como já foi dito, escolhi não fazer uso de técnicas expandidas por se tratar de uma decisão estética, pois me propus trabalhar somente com a escrita tradicional e tentar com suas possibilidades e limitações transmitir musicalmente os conceitos de sombrio musical estudados.

## 5 CONCLUSÃO

O caráter Sombrio carrega uma enorme multiplicidade de significados e representações das mais diversas, além disso, a noção do que é Sombrio vem se transformando ao longo do tempo e difere de uma cultura para outra. Portanto, o aspecto histórico do Sombrio foi bastante importante neste trabalho, já que seu uso é tão antigo e difuso que não se pode rastrear seu início. O conceito foi estudado através de um prisma interpretativo ocidental e, discutido majoritariamente, dentro do âmbito das artes plásticas, da literatura e da música. O sombrio inserido na indústria do entretenimento e no mundo *pop* também foram estudados, pois são lugares onde o sombrio foi – e continua sendo – absorvido, utilizado, transfigurado, padronizado e largamente difundido, ocasionando muitas vezes um afinilamento estético do sombrio onde suas nuances não são enfatizadas e/ou desenvolvidas.

Após este voo panorâmico sobre o conceito de Sombrio, se propôs uma gradação deste em três principais tipos: romântico, maligno e grotesco. Além destes, houve a proposição de outros três tipos (sombrio belo, erótico e tecnológico), mas que não foram tratados em profundidade por se tratarem de tipos de *abordagem* ao Sombrio – ainda que contenham características singulares que os diferencie e destaque dos demais. Todas essas categorizações do Sombrio tiveram por objetivo refinar o olhar e a interpretação que comumente é construída em relação à esse conceito. Para falar a respeito do Sombrio foi trazido o conceito de lugar-comum (e senso comum) tanto de forma geral quanto dentro do âmbito musical (tópicas) e estes conceitos – durante a pesquisa e desenvolvimento do trabalho – passaram pelas lentes críticas do *ouvido gótico*.

Houve dois grandes guias no processo composicional das peças: um que considero consciente e outro “quase” inconsciente<sup>99</sup>. O guia inconsciente tem a ver com minha participação na subcultura gótica que, certamente, contribuiu para modelar minha concepção estético-musical a ponto de interferir na tomada de decisões inerentes ao processo composicional, porém, é claro, é impossível medir onde essa interferência começa e termina e também sua intensidade. Os estímulos aos quais fui exposto estando em contato direto com esta subcultura ajudaram a compor meu imaginário sonoro e esse imaginário pode ser visto como um dos guias das minhas intenções expressivas, que por sua vez têm por objetivo alcançar resultados sonoros específicos – neste caso, uma sonoridade sombria. Além disso, essa participação na subcultura gótica teve papel fundamental sobre o *desejo* de criar peças

---

<sup>99</sup> Afinal de contas, se fosse “totalmente” inconsciente eu não teria como identifica-lo.

musicais com características sombrias e a vontade de *pesquisar* sistematicamente este assunto, pois este é um conceito chave dentro desta subcultura. A junção de todas essas peculiaridades e características específicas é o que chamo de *ouvido gótico*.

O guia que considero consciente do processo composicional é a própria pesquisa realizada no presente trabalho. Foi onde as intenções expressivas especificamente sombrias encontraram as ferramentas adequadas para se desenvolverem, sejam estas ferramentas fundamentadas historicamente – como as tópicas musicais – ou tecnicamente – como os elementos musicais com *potencial sombrio*. Sem o presente trabalho os diferentes *tipos de sombrio* não teriam sido categorizados e estudados sistematicamente e, portanto, não teriam sido incluídos na minha poética musical. Essas categorizações permitiram que eu enxergasse os diferentes matizes do sombrio e compusesse minhas peças com uma “aquarela sombria” mais ampla e definida. Isso também me ajudou no desafio de tentar estabelecer os *tipos de sombrio* usando apenas a escrita tradicional – sem usar técnicas expandidas, ruídos ou eletrônica – e sustentando um senso de tonalidade nas peças.

A almejada sonoridade sombria e a invocação de seus diferentes tipos ficou evidenciada pela análise da partitura que mostra onde e como as ferramentas estão sendo utilizadas, porém, a escuta das peças é imprescindível para “compreender”<sup>100</sup> as intenções e os conceitos. Entretanto, com isso não quero dizer de maneira nenhuma que todas as pessoas terão as mesmas impressões e sensações ao ouvirem as peças, pois os ouvintes trazem ou atribuem significados à música independentemente das intenções dos(as) compositores(as). Além disso, os eventos sonoros podem ser condicionados por uma gama extensa de fatores: todo contexto natural e cultural, físico e psíquico do indivíduo; a atenção dispendida, a disposição afetiva e cultural. Tudo isso pode expandir os limites e ampliar a rede de significados de determinado evento sonoro. Contudo, quando componho, estou me dirigindo a uma audiência, mesmo que imaginária, e projeto nela uma escuta ideal.

Almejei trazer diferentes atmosferas sombrias na minha música, tanto utilizando noções gerais sobre este conceito – com o intuito de possibilitar ao ouvinte reconhecer e se relacionar com essa atmosfera mais facilmente – quanto propondo novas formas de enxergar as nuances desse conceito tão amplo. Para tanto, minha conduta geral a partir da visão da

---

<sup>100</sup> A mensagem que se deseja tornar comum está inscrita na composição musical sob a forma de relações musicais cujo entendimento é levado a cabo pelo ouvinte no processo perceptual e cognitivo. Portanto, compreender é “desvendar ou construir sentido, o que se realiza por meio da associação entre sons, ou seja, pela habilidade humana de relacionar os eventos sonoros. Contudo, não se espera na recepção musical uma construção de sentido idêntica e unívoca entre todos os ouvintes, mas sim que todos consigam formar algum tipo de compreensão durante a apreciação da mesma obra”. (CORRÊA, 2014, p.339)

subcultura gótica – o *ouvido gótico* – foi essencial, já que esta subcultura aglutina conceitos já consolidados historicamente acerca do Sombrio e faz uma espécie de filtragem e, neste processo, ressignifica e associa o Sombrio a novos elementos. Talvez este processo de refinamento do olhar – e do ouvir – seja também o grande objetivo com este trabalho, afinal, o Sombrio precisa se reinventar e alargar seus limites constantemente para assim continuar causando seus encantos misteriosos.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1991.
- AGAWU, V. Kofi. *The Challenges of semiotics*: In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. Oxford University Press, 2001. p. 139-160.
- ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago, 1983.
- ALMEIDA, Ágata Y.; NETO, Dionísio M. *Dies irae: tempesta e ombra em missas de réquiem luso-brasileiras*. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória, 2015.
- BADELLEY, Gavin. *Goth chic: um guia para a cultura dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievsky*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Passárgada*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1966.
- BARTHES, Roland. *The fashion system*. University of California Press, Los Angeles, California, 1990.
- BAUMANN, Zygmund. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BESSIE, Ashley. *Expressionism*. Parkstone Press International. New York, 2012.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *Bloom`s literary themes: the grotesque*. Yale University: New York, 2009.
- BRINDLE, Reginald Smith. *Musical Composition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.
- BUNCH, James D. *A Polyphony Of The Mind: Intertextuality In The Music Of Salvatore Sciarrino*. Tese (Doutorado em Composição Musical). Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 2016.
- CANO, Rubén López. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CARTER, Tim. *Word-painting*. In: Grove Music Online. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)> Acessado em: 06/09/2017.

CAZOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

CEIA, Carlos. Dicionário de termos literários: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>>. Acessado em 27/10/2017.

CODE, David Løberg. *Listening for Schubert's 'Doppelgängers'*. Society for Music Theory, vol. 1, n° 4, 1995.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer-Thompson Learning, 1997.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Análise musical como princípio composicional*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2014.

COSTA, Rogério. *Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que se deve Comunicar com a música?* Revista Música Hodie, v. 4, n. 1, 2004.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300 – 1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro, Record, 2007.

FERRAZ, Sílvio. *Escutas e reescritas*: TRAGTENBERG, Lívio (org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler and the symphonies of the 19th century*. Academic Research, 2013.

FIALHO, Marco A. L. *Sombras que assombram: o expressionismo no cinema alemão*. Rio de Janeiro: SESC, Dep. Nacional, 2013.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. (Vol. XVII – 1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. *The "uncanny"*. In *on creativity and the unconscious*. New York, Harper, 1958.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1995.

HATTEN, Robert. *The Place of Intertextuality in Music Studies*. American Journal of Semiotics 3, no. 4, 1985.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Ind., 1994.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

HESPANHOL, João Canha. *Guernica ou a Identidade como um acto de espera*. Universidade de Aveiro, 2011.

HODKINSON, Paul. *Goth: Identity, Style and Subculture*. New York, Berg, 2002.

HOLZMEISTER, Silvana. *O estranho na moda: a imagem nos anos 1990*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HUXLEY, Aldous. *Música na noite e outros ensaios*. Porto Alegre, L&PM, 2014.

ISSITT, Micah L. *Goths: a guide to an American subculture*. Greenwood, 2011.

JUNIOR, Álvaro Banducci. LOBO, Heros Augusto Santos. *Turismo em cavernas e representações do subterrâneo*. Em: Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, vol. 10 no. 5 p.585-594, 2012

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

KENDRICK, Robert, L.. *Singing Jeremiah: music and meaning in Holy Week*. Bloomington, Indiana University Press, 2014.

KERMAN, Joseph. *Listen*. University of California, Berkeley, 2015.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

KIPPER, H. A. *A happy house in a black planet: Introdução à subcultura gótica*. São Paulo: Ed. São Paulo, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Semiótica do Romance*. pp. 69-99: A Palavra, o Diálogo, o Romance. Lisboa, Arcádia, 1977.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MARTINEZ, G. O., PIEDADE, Acácio, T. C. *Considerações sobre o sombrio na música*. Artigo ainda não publicado, 2018.
- MASSCHELEIN, Anneleen. *The unconcept: the freudian in late-twentieth-century theory*. State University of New York, Albany, 2011.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MCCLELLAND, Clive. *Ombra Music in the Eighteenth Century: Context, Style and Signification*. Tese de doutorado. The University of Leeds – School of Music, 2001.
- MCCLELLAND, Clive. *Ombra and Tempesta*. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Nova York: Oxford University Press, 2014.
- MCKAY, Nicholas. *On topics today*. ZGMTH: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 2007.
- MENDES, Daniel de Souza. *A Composição Musical como Resposta: Vivências e Imaginário Sonoro*. Tese em composição musical. UFRGS, Porto Alegre, 2015.
- MENEZES, Flo; ZAMPRONHA, Edson. *Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha*. Organizadora Vera Lúcia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- MUELER, Charles Allen. *The Music of Goth Subculture: postmodernism and aesthetics*. Tese de doutorado. College of Music/Florida State University, 2008.
- MUSSAK, Eugenio. *A capela da humildade*. Revista Vida Simples. Aner, 2018.
- NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NETO, Dionísio Machado. *A arte do bem morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*. Revista Portuguesa de Musicologia, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Ed. Escala, São Paulo, 2007.
- PIEADADE, Acácio T. C. *Planejamento composicional como narrativa? Uma reflexão sobre tópicos, narratividade e composição musical a partir do Prelúdio das Bachianas Nr. 2 de Heitor Villa Lobos*. In: Teoria e análise musical em perspectiva didática / Ilza Nogueira e Guilherme Sauerbronn de Barros (editores). Salvador: UFBA, 2017, p.1.
- PROPHET, Elizabeth Clare. *Fallen angels and the origins of evil: Why church fathers*

*suppressed the book of Enoch and its startling revelations*. Summit University Press, Montana, 2000.

RAMME, Noeli. *É possível definir “arte”?*. Analytica, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 1, p.197-212, 2009.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, FAPESP, Annablume, 2009.

SCHNEIDER, Michel. *Músicas nocturnas: el lado oculto del lenguaje musical*. Paidós, Barcelona, 2002.

SHERMAN, Robert. *Concept and design in music*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. São Paulo, Jorge Zahar, 1996.

TAME, David. *O poder oculto da música: um estudo da influência da música sobre o homem e sobre a sociedade, desde o tempo das antigas civilizações até o presente*. São Paulo: Cultrix, 1984.

TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford University Press, 2010.

TOYNBEE, Jason. *Music, Culture, and Creativity*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York, Routledge, 2003.

VAN ELFEREN, Isabella. *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. 1st ed., University of Wales Press, 2012.

VAN ELFEREN, Isabela; WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *Goth music: from sound to subculture*. Routledge, 2016.

VARGAS, Antonio. *Grotesco: Grotesque*. Textos de Antonio Vargas e André Mesquita. Florianópolis, UDESC, 2008.

VOSS, Angela; ROWLANDSON, William. *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

WHITTAL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. London: Oxford University Press, 1999.

WILKINS, Margaret Lucy. *Creative Music Composition: The Young Composer's Voice*.

London: Routledge, 2006.

WILLIAMS, Peter. *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

ZONTA, Sandro Lucio. *Manhãs, poentes, zênites e noites: aspectos da representação de luz e sombra na música de Harry Crawl*. Dissertação de Mestrado, Florianópolis, Udesc, 2013.

# Noite I

♩ = 52  
Lento e meditativo

Piano

*pp*

Ped.  $\wedge$   $\wedge$  *simile*

6

Pno

*p*

Ped.  $\wedge$

11

Pno

*mp* Contido

Ped.  $\wedge$

16

Pno

*mf*

Ped.  $\wedge$

20 Pno Piu Mosso Escuro e misterioso

*p*

*f* *p*

pedal press.

27 Pno

*p*

31 (8) Pno

*f*

35 Pno Contido

*p* Contido

*mf* *f*

42

Pno

M.E.

*p*

8vb

49

Pno

*pp*

Cantabile e misterioso

8

54

Pno

*pp*

8

56

Pno

*pp*

*mp*

rall. Tranquilo

8

# Noite II

♩ = 50  
Calmo e misterioso

Piano

*p* *pp* *mf* *p* Cantabile

8

Pno

*pp* *p*

15

Pno

Expressivo

*mf* *p* *mf*

20

Pno

*pp* *mf* Com elegância *p* *pp*

# Noite III

♩ = 66

Piano

*Grave e pesado*  
*p*

*And.* *simile*

8

Pno

*mp*

*f*  
*Expressivo*

14

Pno

*p* *f*

19

Pno

*mf*  
*Deformando*

*p*

23

Pno

*mf*  
*Expressivo*

*p*

*ff*

28

*rall.*  $\text{♩} = 88$  tempo flutuante *accel.* *rall.*

Pno

*f*  
*Muito expressivo e*  
*hesitante*

32

*accel.* *rall.*

Pno

*ff*

36

$\text{♩} = 70$

Pno

*p* *Cantabile*

*p*

40

Pno

*mf*  
*Convicto*

*f*

44

Pno

*p*

*p*

48

Pno

*poco meno*

*Aspero*

*mf*

51

Pno

*p*

*mf*

58

Pno

*Muito aspero*

*ff*

*mf Expressivo*

64

Pno

*Muito espressivo*

70

Pno

*rall.*

*p*  
*Calmamente*

8<sup>va</sup>

# Noite IV

$\text{♩} = 62$   
15<sup>ma</sup>

Piano

*pp*

8<sup>va</sup>

*Infantil e macabro*

*p*

*Ped.*  $\wedge$  *simile*

7

15<sup>ma</sup>

Pno.

*mp*

8

13

15

8<sup>va</sup>

Pno.

8

*Delicado*

16

8

Pno.

⑧

20

Pno.

*mf* Com frieza

⑧

25

Pno.

*mp*  
Com brio e elegância

⑧

29

Pno.

⑧

33

Pno.

*mf* Convicto

⑧

37

Pno.

41 <sup>8</sup>

Pno.

*f* Machucando

*mp* Maligno

*pp*

47 <sup>8</sup>

Pno.

*mp*

*pp*

53 <sup>8</sup>

Pno.

*mp*

57 <sup>8</sup>

Pno.

*f* Morrendo

*mf*

*pp*

*p*

*rall.*

*8<sup>vb</sup>*

# Ankh I

♩=76

Piano

*f Dramático*

*mp mf*

Violino I

Violoncello

6

Pno.

*f*

*mf Expressivo*

*con Ped.*

Vno. I

*mp Expressivo*

Vc.

11

Pno.

*8<sup>ma</sup>*

Vno. I

Vc.

15  $\text{♩}$

Pno. *f*

Vno. I *mf*

Vc. *f Convicto*

19  $\text{♩}$

Pno.

Vno. I

Vc. *sfz* *f* vib. vib.

23

Pno. *ff Dramático*

Vno. I *f Dramático*

Vc. *ff Dramático*

27

Pno.

Vno. I

Vc.

30

rit. . . . .

♩=110

Pno.

*ff* *Enérgico*

Vno. I

rit. . . . .

♩=110

*gliss.*

*ff* *Enérgico*

Vc.

*ff* *Enérgico*

34

Pno.

*f*

Vno. I

*gliss.*

Vc.

37

Pno.

Vno. I

Vc.

rit.

gliss.

3

3

♩=90

41

Pno.

Vno. I

Vc.

*mp Convicto*

*Red.*

*simile*

6

6

6

6

6

6

43

Pno.

Vno. I

Vc.

*mf*

6

6

6

6

6

6

6

45

Pno. *mp*

Vno. I

Vc.

47

Pno.

Vno. I

Vc.

49

Pno. *f* *Dramático*

Vno. I *f* *Dramático*

Vc. *ff* *Dramático*

51

Pno.

Vno. I

Vc.

53

Pno.

Vno. I

Vc.

55

Pno.

Vno. I

Vc.

*ff*

57 *rit.*  $\text{♩} = 75$

Pno. *mf* *p* *Com leveza*

Vno. I *f* *mp* *Com leveza*

Vc. *f* *mp* *Com leveza*

60 *15<sup>ma</sup>*

Pno. *mp* *Cantabile*

Vno. I *Cantabile sombrío*

Vc. *mf*

66 (15)

Pno. *mf*

Vno. I

Vc.

71 15<sup>ma</sup>

Pno. *f* *Expressivo*

Vno. I *f* *mf* *Expressivo*

Vc. *f* *ff* *Expressivo*

76 (45)

Pno.

Vno. I

Vc.

83 8<sup>va</sup>

Pno. *mp* *Contido e soturno*

Vno. I *Expressivo* *pizz.*

Vc. *Expressivo*

87 (8)

Pno.

Vno. I

Vc.

*p*

91 (8)

Pno.

*Deformando*

Vno. I

Vc.

*arco*

*p*

95 (8)

Pno.

Vno. I

Vc.

*mp*

*mp*

98 (8)

Pno. *mf* *p* *pp*  
*Quase sumindo*

Vno. I *mf* *p Contido*

Vc. *mf* *p Contido*

102 (8)<sup>1</sup>

Pno. *mf* *Expressivo*

Vno. I *f* *Expressivo* *mp*

Vc. *f* *Expressivo* *mp*

107 (8)<sup>100</sup>

Pno. *mp*

Vno. I

Vc.

111

Pno. *p Contido*

Vno. I *mf*

Vc. *mf p*

116

Pno. *mp* *Expressivo*

Vno. I *mf*

Vc. *mp*

120

Pno. *f* *mf* *p Contido*

Vno. I *ff Drámatico* *f* *mp Expressivo*

Vc. *f Drámatico* *p Expressivo*

125

Pno. *mp*

Vno. I

Vc.

Detailed description: This system covers measures 125 to 128. The piano part (Pno.) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first violin (Vno. I) and cello (Vc.) parts provide harmonic support. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

129

Pno. *mf* *f* *Molto espressivo* *rall.*

Vno. I *mf* *f* *Molto espressivo* *rall.*

Vc. *mf* *Molto espressivo*

Detailed description: This system covers measures 129 to 132. The piano part (Pno.) features dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*), followed by a *Molto espressivo* section. A *rall.* (ritardando) marking is placed above the Pno. staff. The first violin (Vno. I) and cello (Vc.) parts also feature *mf* and *f* dynamics, with *Molto espressivo* markings. An 8va (octave) marking is present above the Vno. I staff in the final measure. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

# Ankh II

♩ = 60

Piano

Violino

Violoncello

♩ = 60  
sul pont.

vib.

*p* *Misterioso* *mp*

11

Pno

Vln.

Vc.

ord.

gliss.

*mf*

21

Pno

Vln.

Vc.

pizz.

29

Pno

Vln.

Vc.

ord.

ord.

*pp*

Misterioso

*mp*

38

Pno

Vln.

Vc.

sul pont.

*mf*

*mp*

*f*

sul pont.

gliss.

gliss.

gliss.

49

Pno

Vln.

Vc.

*f*

gliss.

gliss.

gliss.

*f*

*ff*

ord.

*f*

*f*

*ff*

*f* Pesado

59

Pno

Vln.

Vc.

sul pont.

66

Pno

Vln.

Vc.

ord.

gliss.

sul pont.

*mf*

*Penetrante*

*ff*

73

Pno

Vln.

Vc.

76 <sup>8va</sup>

Pno *mf Fantasmagórico*

Vln. *ord. Fantasmagórico mf* *gliss.* <sup>8va</sup> *gliss.*

Vc. *f* *gliss.* *gliss.*

*Fantasmagórico*

80 (8)

Pno

Vln. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vc. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

84 (8)

Pno

Vln. *gliss.* *gliss.*

Vc. *gliss.*

87

Pno

Vln.

Vc.

*gliss.*

*vib.*

90

Pno

Vln.

Vc.

*f Agressivo*

*ff Agressivo*

*f Molto espressivo*

95

Pno

Vln.

Vc.

*vib.*

*f*

*vib.*

*3*

99

Pno

Vln.

Vc.

103

Pno

Vln.

Vc.

108

Pno

Vln.

Vc.

*mp Cantabile*

*mf Convicto*

111

Pno

Vln.

Vc.

*f*

*ff*

114

Pno

Vln.

Vc.

*mp cantabile*

118

Pno

Vln.

Vc.

*mf Cantabile*

*mf Cantabile*

*f Cortante*

8va

122

Pno

Vln.

Vc.

8

*f*

*ff*

125

Pno

Vln.

Vc.

8

*ff*

128

Pno

Vln.

Vc.

*mf*  
*Cortante*

132

Pno

Vln.

Vc.

*f* *Misterioso*

*Misterioso*

*f*

134

Pno

Vln.

Vc.

137 *8va*

Pno. *f* *Enérgico*

Vln. *f* *sul pont.*

Vc. *f* *Misterioso*

*ff*

143

Pno. *Misterioso*

Vln. *ord.* *mf*

Vc. *mf*

144

Pno

Vln.

Vc.

6 6 6 6 6 6 6 6

146

Pno

Vln.

Vc.

6 6 6 6

*ff*

*ff*

*ff*

147

Pno

Vln.

Vc.

6 6 6 6

*mf*

sul pont.

*mf*

Agressivo

sul pont.

*mf*

Agressivo

148

Pno

Vln.

Vc.

*f*

*f*

150

Pno

Vln.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

152

Pno

Vln.

Vc.

*f* *Enérgico*

ord.

*f* *Enérgico*

ord.

*f* *Enérgico*

*cortante*

*cortante*

158

Pno  
*Misterioso*

Vln.  
*Fantasmagórico*  
*mf*

Vc.  
*Fantasmagórico*  
*mf*

*gliss.*

8<sup>va</sup>

*gliss.*

*gliss.*

162

Pno

Vln.

Vc.

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

166

Pno

Vln.  
*ff*

Vc.  
*ff*

*sul pont.*

*gliss.*

*gliss.*

*sul pont.*

*gliss.*

*gliss.*

170

Pno

*ff* *Agressivo*

Vln.

vib.

Vc.

ord.

*f* *Agressivo*

175

Pno

Vln.

ord.

vib.

*f* *Muito expressivo*

*f*

Vc.

180

Pno

Vln.

Vc.

184

Pno. *f* *Muito agressivo*

Vln. *f* *Muito agressivo* *vib.*

Vc. *f* *Muito agressivo*

187

Pno. *ff*

Vln. *ff* *vib.*

Vc. *ff*

# Ankh III

$\text{♩} = 120$

Violino I  
*pp*  
*Misterioso* *f* *pp* *mf*

Violino II  
*pp*  
*Misterioso* *f* *pp* *sfz*

Viola  
*pp*  
*Misterioso* *f* *pp* *mf* *sfz*

Violoncello  
*pp*  
*Misterioso* *f* *pp* *mf*

7

Vno. I *f*

Vno. II *sfz* *mf* *f*

Vla. *f* *sfz* *p* *vib.*

Vc. *f* *sfz* *f*

11

Vno. I

Vno. II

Vla. *vib.* *p* *vib.*

Vc. *mp* *vib.*

15

Vno. I *mp* vib. *mp*

Vno. II *mf* vib. *p*

Vla. *p* vib.

Vc. vib. *mp* vib.

19

Vno. I vib. *ff* *Enérgico*

Vno. II vib. *mf* *Enérgico*

Vla. *mf* *Enérgico*

Vc. pizz. arco *mf* *Enérgico* *ff* <sup>3</sup> vib.

23

Vno. I *mf* *sfz* *ff* vib.

Vno. II vib. *ff* <sup>3</sup> *sfz* *ff* <sup>3</sup> vib.

Vla. vib. *ff* *sfz* *ff* <sup>3</sup> vib.

Vc. *mf* *sfz* *ff* <sup>3</sup> vib.

26

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*Agressivo*

*Agressivo*

*Agressivo*

*Agressivo*

31

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*p*

*ff*

*p*

*ff*

*ff*

36

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*p*

*p*

*ff*

*ff*

*ff*

40

Vno. I *ff* *f*

Vno. II *mp* *ff*

Vla. *ff* *ff* *f*

Vc. *f*

Detailed description: This system covers measures 40 to 43. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 40 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. Violin I plays a series of eighth notes with accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and moving to forte (*f*). Violin II plays a similar eighth-note pattern with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Viola and Cello also play eighth-note patterns, with Viola starting at *ff* and Cello at *f*. Measures 41 and 42 continue these patterns with varying dynamics. Measure 43 shows a change in dynamics for all instruments.

44

Vno. I *f* *ff* *Enérgico* *p*

Vno. II *ff* *Enérgico* *p*

Vla. *ff* *Enérgico* *p*

Vc. *ff* *Enérgico* *p*

Detailed description: This system covers measures 44 to 47. Measure 44 begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. Measure 45 features a change in dynamics to forte (*f*). Measure 46 is marked with a 5/4 time signature and a dynamic of fortissimo (*ff*) with the instruction 'Enérgico'. Measure 47 concludes the system with a dynamic of piano (*p*). The Viola and Cello parts have a fermata over the final measure.

48

Vno. I *ff* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *f* *mp*

Detailed description: This system covers measures 48 to 51. Measure 48 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. Violin I plays a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic, while Violin II plays a supporting line with a forte (*f*) dynamic. Viola and Cello provide harmonic support with dynamics of *ff* and *f* respectively. Measures 49 and 50 show a shift to piano (*p*) dynamics for all instruments. Measure 51 ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic for the Cello.

52

Vno. I *ff* *p* *ff*

Vno. II *f* *p* *f*

Vla. *ff* *p* *ff*

Vc. *ff* *p* *f*

56

Vno. I *p* *mp Tranquilo*

Vno. II *p* *mp Tranquilo*

Vla. *p* *mf Tranquilo*

Vc. *mp* *mf Tranquilo*

60

Vno. I *p* *p* *3*

Vno. II *p* *3* *p* *vib.*

Vla. *f Convicto*

Vc. *f Convicto*

64  $\text{♩} = 106$

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*mp* *Muito misterioso*

vib.

arco

pizz.

*p* *Muito misterioso*

69

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

gliss.

75

vib. exag.

8<sup>va</sup>

Vno. I

*mp* *Misterioso*

Vno. II

*f* *Enérgico*

Vla.

*mf*

arco

vib. exag.

Vc.

79 (8)

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*ff*

83

Vno. I

*mf* Contabile misterioso

vib. exag.

Vno. II

vib. molto

*mf* Contabile misterioso

Vla.

*ff* Agressivo

Vc.

vib. sul pont.

*f* Deformando

87

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

arco

91

Vno. I *p* *Tranquilo*

Vno. II *p* *Tranquilo*

Vla. *f* *Muito expressivo*  
*vib. exag.*

Vc. *f* *Muito expressivo*

96

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

102 ♩=56

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *Convicto*  
*p*

106

Vno. I

Vno. II *p Convicto*

Vla.

Vc. *mf*

110

Vno. I *mp* *p Convicto* *8va*

Vno. II *mp* *p*

Vla. *mf Convicto*

Vc. *mf*

113

Vno. I *p* *8*

Vno. II

Vla. *p*

Vc. *p*

117

Vno. I *pizz.* *mf*

Vno. II *pizz.* *mf*

Vla. *ff* *pizz.* *p*

Vc. *ff* *pizz.* *p*

121

Vno. I *p* *ff*

Vno. II *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *p* *ff*

125

Vno. I *arco* *pp* *Tranquilo* *ff* *pp*

Vno. II *arco* *pp* *Tranquilo* *ff* *pp*

Vla. -

Vc. -

129

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. arco *p Cantabile*

Vc. *p Cantabile*

133

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

137

Vno. I

Vno. II

Vla. *p*

Vc.

141

vib. exag.

Vno. I *ff* *Expressivo* *mf* vib. exag.

Vno. II *ff* *Expressivo* *mf*

Vla. *ff* *f* *Expressivo*

Vc. *ff* *f* *Expressivo*

147

Vno. I *p* *f* *mp*

Vno. II *p* *f* *mp*

Vla. *mf* *f* *mf* vib. exag.

Vc. *mf* *f* *mf* vib. exag.

154

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

♩. = 66

161

Vno. I

*p* *f* *p* *Muito espressivo* *mp*

Vno. II

*p* *f* *p* *Muito espressivo* *mp*

Vla.

pizz. arco pizz. arco

*f* *ff* *f* *Muito espressivo*

Vc.

pizz. arco pizz. arco

*f* *ff* *f* *Muito espressivo* *mf*

♩. = 56

165

Vno. I

*f* *mp* — *ff*

Vno. II

*f* *mp* — *ff*

Vla.

*mp* — *ff*

Vc.

*f* *mp* — *ff*

# Ankh IV

$\text{♩} = 100$

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

*mf* Convicto e sombrio *f*

10

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*mf* Convicto e sombrio *f*

19

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*Convicto e sombrio*

*mf*

*f* *mp* *f*

*ff* *mp* *f*

27

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

34

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*P Misterioso*

*ff*

*ff*

*ff*

*mf* *Misterioso*

*ff*

*ff*

45

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*mp*

*mp*

*p*

*mf*

*mp*

*mf*

*p*

*gliss.*

*gliss. vib.*

55 **accel.**

Pno. *ff* **Enérgico** *f*

Vno. I *ff* **Enérgico** *mp* **accel.** *gliss.* *gliss.*

Vno. II *ff* **Enérgico** *mp* *f*

Vla. *ff* **Enérgico** *mf* *f*

Vc. *ff* **Enérgico** *mf* *f*

64 **rall.**  $\text{♩} = 115$

Pno. *p* *Muito misterioso* *mp*

Vno. I *f* *vib.*  $\text{♩} = 115$  *p*

Vno. II

Vla.

Vc.

71

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *Agressivo* *f*

*f* *Agressivo* *p* *f*

*simili*

*6* *6* *6*

76

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*mf*

*p* *ff* *mp*

*gliss.* *gliss.*

*6* *6*

*Cantabile misterioso*

82

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*f* *Agressivo*

*f* *Agressivo*

Detailed description: This system covers measures 82 to 87. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand. The first violin part has a melodic line with slurs and some chromatic movement. The second violin, viola, and cello parts play chords, with the cello and viola parts marked with a forte and aggressive dynamic.

88

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*Leg.*

*gliss.*

Detailed description: This system covers measures 88 to 93. The piano accompaniment continues with eighth-note chords and bass lines. The first violin part has a melodic line with glissandos and slurs. The second violin, viola, and cello parts play chords. The piano part has a 'Leg.' (legato) marking under the first measure of this system.

93

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*And.*

96

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*Enérgico*

*f*

100

Pno. *mf* *Muito misterioso*

*ped.* *simile*

Vno. I *mp* *Muito misterioso*

Vno. II *mp* *Muito misterioso*

Vla. *f* *Muito misterioso*  
*pizz.*

Vc. *f* *Muito misterioso*  
*pizz.*

106

Pno. *mf*

Vno. I *mf* *gliss.*

Vno. II *mp*

Vla. *mp* *arco*

Vc. *mp*

112

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

118

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*pizz.*

*arco*

*ff*

*gliss.*

*gliss.*

124

**rall.**

Pno. *Dramático*  
Ped.

Vno. I *Dramático*

Vno. II *Dramático*

Vla. *Dramático*  
pizz.

Vc. *Dramático*

127

Pno. *ff* *p*

Vno. I *fff*

Vno. II *fff*

Vla.

Vc. *fff*

130  $\text{♩} = 100$

Pno. *ff* *Muito agressivo*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

134  $\text{♩} = 100$

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

138

Pno.

*mf*

*ff*

*f*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

145

Pno.

*mf* Dramático e solene

*simile*

Vno. I

Vno. II

*P* Dramático e solene

arco

Vla.

*P* Dramático e solene

arco

Vc.

*mf* Dramático e solene

149

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 149-152. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin I and II parts have long, sustained notes. The viola part has a rhythmic pattern. The cello part has a simple bass line.

153

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*mp*

*gliss.*

*pizz.*

*f*

Musical score for measures 153-156. The piano part has a strong, sustained chordal texture. The violin I and II parts have melodic lines with glissando markings. The cello part has a pizzicato entry in the final measure.

160

Pno. *f*

Vno. I

Vno. II

Vla. *mp* arco

Vc.

165

Pno. *ff*

Vno. I *f*

Vno. II

Vla. *f*

Vc.

170

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*ff*

174

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*gliss.*

177

Pno. *ff* *Deformando*

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. pizz. *ff*

Vc.

183

Pno. *f*

Vno. I *p* *Dramático* *f*

Vno. II *p* *Dramático* *f*

Vla. arco *p* *Dramático* *f*

Vc. arco *p* *Dramático* *f*

189

Pno. *ff* *p* *f* *fff*

Vno. I *ff* *p* *f* *fff*

Vno. II *ff* *p* *f* *fff*

Vla. *ff* *p* *f* *fff*

Vc. *ff* *p* *f* *fff*

194

Pno.

Vno. I *f* *Enérgico*

Vno. II *f* *Enérgico*

Vla. *f* *Enérgico*

Vc. *f* *Enérgico*

198 200

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

6

6

6

6

202

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*p* Dramático

*p* Dramático

*p* Dramático

*mp* Dramático

211

Pno. *ff* Dramático

*f* Muito dramático

Vno. I *ff* 6

*mf* Muito dramático

Vno. II *ff* 6

*mf* Muito dramático

Vla. *mf* Muito dramático

Vc. *f* Muito dramático

8va

216

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

221

Pno.

Vno. I  
*f* *Enérgico*

Vno. II  
*f* *Enérgico*

Vla.  
*f* *Enérgico*

Vc.  
*Enérgico*

223

Pno.

Vno. I  
*p*

Vno. II  
*mf*

Vla.  
*mp*

Vc.  
*p*

227

Pno. *ff* Muito dramático *mf*

Vno. I *sfz* Muito dramático *mp*

Vno. II *sfz* Muito dramático *mp*

Vla. *sfz* Muito dramático *mf*

Vc. *sfz* Muito dramático *sfz* *sfz* *sfz* *mf*

232

Pno.

Vno. I *gliss.* *gliss.*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

236

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

*f*

*p*

# vib.

The image shows a page of a musical score for measures 236 through 240. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Piano (Pno.), with a treble and bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with eighth and sixteenth notes, and a more active bass line. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The string parts (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc.) are in the lower staves. Vno. I has a *f* dynamic and a vibrato marking. Vno. II, Vla., and Vc. have sustained notes. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.