

## MORTON FELDMAN AOS 100 ANOS: POR QUE ANALISAR SUA MÚSICA HOJE?

### MORTON FELDMAN AT 100: WHY ANALYZE HIS MUSIC TODAY?

 <https://doi.org/10.63330/aurumpub.069-001>

**Erickinson Lima**

Doutor em Música, Universidade de Aveiro (UA),  
Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores - CIDTFF, Aveiro,  
Portugal

E-mail: [erickinson.bezerra@ua.pt](mailto:erickinson.bezerra@ua.pt)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4749-3899>

#### Resumo

Este capítulo investiga a atualidade analítica da obra de Morton Feldman (1926–1987) no contexto de seu centenário de nascimento. Parte-se da hipótese de que sua música desafia modelos de análise baseados em hierarquias paramétricas previamente estabelecidas, sobretudo aqueles centrados na altura, no desenvolvimento motivico e na continuidade formal. O estudo articula bibliografia especializada, escritos do próprio compositor e análises de quatro obras selecionadas de sua trajetória, escolhidas por colocarem problemas analíticos distintos: *Projection I* (1950), *Marginal Intersection* (1951), *Rothko Chapel* (1971) e *For John Cage* (1982). A discussão mostra que, em *Projection I*, a estrutura se redistribui entre timbre, registro, duração, densidade e silêncio; em *Marginal Intersection*, a notação participa diretamente da constituição da obra; em *Rothko Chapel*, espaço e percepção tornam-se componentes da experiência formal; e, em *For John Cage*, repetição, diferença e memória passam a interferir na própria identidade dos materiais. Argumenta-se que essas transformações não configuram uma sucessão de substituições, mas uma ampliação, no percurso aqui considerado, daquilo que pode assumir função estrutural. Conclui-se que analisar Feldman hoje implica reconhecer que método, parâmetro e categoria analítica não devem anteceder a obra como pressupostos fixos. Sua música permanece relevante porque obriga a análise a refletir criticamente sobre os próprios critérios pelos quais identifica organização, coerência e forma.

**Palavras-chave:** Análise musical; Linguagem e estruturação musical; Morton Feldman; Sistemas de análise; Tempo e espaço musical.

#### Abstract

This chapter examines the continuing analytical relevance of Morton Feldman's (1926–1987) work in the context of the centenary of his birth. It proceeds from the hypothesis that his music challenges analytical models based on pre-established parametric hierarchies, particularly those centred on pitch, motivic

development, and formal continuity. The study brings together specialist scholarship, the composer's own writings, and analyses of four selected works from his career, chosen because they pose distinct analytical problems: *Projection 1* (1950), *Marginal Intersection* (1951), *Rothko Chapel* (1971), and *For John Cage* (1982). The discussion shows that, in *Projection 1*, structure is redistributed across timbre, register, duration, density, and silence; in *Marginal Intersection*, notation participates directly in the constitution of the work; in *Rothko Chapel*, space and perception become components of formal experience; and, in *For John Cage*, repetition, difference, and memory begin to affect the very identity of the musical materials. These transformations are understood not as a succession of substitutions, but as an expansion, within the trajectory examined here, of what may assume a structural function. The chapter concludes that analysing Feldman today requires recognising that method, parameter, and analytical category should not precede the work as fixed assumptions. His music remains relevant because it compels analysis to reflect critically on the criteria by which it identifies organisation, coherence, and form.

**Keywords:** Analytical systems; Morton Feldman; Musical analysis; Musical language and structure; Musical time and space.

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 FELDMAN AOS 100 ANOS: O PROBLEMA DA ANÁLISE

Em 2026, o centenário de nascimento de Morton Feldman (1926-1987) oferece mais do que uma ocasião comemorativa. Sua música permanece relevante porque continua a confrontar categorias consolidadas da análise musical. Forma, desenvolvimento, continuidade, repetição e hierarquia assumem em sua obra configurações que nem sempre podem ser explicadas pelos modelos tradicionalmente orientados pela organização das alturas, pelo motivo ou pela progressão formal. A questão, portanto, não é apenas revisitar Feldman cem anos depois, mas perguntar o que sua música ainda exige da análise no presente.

Essa atualidade decorre, em parte, da própria diversidade de sua trajetória composicional. Entre as partituras gráficas do início dos anos 1950 e as obras extensas da década de 1980, Feldman modificou profundamente seus procedimentos sem abandonar a atenção ao som, à duração e à maneira como os materiais se relacionam no tempo. Tsao (2026), ao refletir sobre o significado de Feldman para os compositores atuais, observa esse percurso como uma contínua reformulação da relação entre escrita, material e escuta. Nas primeiras obras, a indeterminação abre espaço para relações que não dependem de conexões previamente estabelecidas. Mais tarde, com a crescente precisão da notação, essas relações passam a ser construídas por repetições, justaposições, alterações de escala e diferenças mínimas entre materiais semelhantes.

Essa transformação torna difícil falar em um único método capaz de explicar a produção de Feldman. Shen (2022) identifica justamente aí um dos principais problemas analíticos de sua obra. A notação indeterminada dos primeiros trabalhos, a dificuldade de segmentação, a extensão das composições tardias, a ausência de unidades imediatamente reconhecíveis e os limites da memória diante de materiais pouco contrastantes exigem que os critérios de análise sejam definidos a partir das particularidades de cada composição. O problema não reside na ausência de organização, mas na dificuldade de determinar onde essa organização se manifesta e quais parâmetros assumem função estrutural em cada caso.

Essa questão já aparece nas análises reunidas por DeLio (1996). Em *Projection I*, por exemplo, a liberdade concedida às alturas desloca a atenção para densidade, registro, timbre, duração e silêncio. Em outras obras, relações intervalares, textura, repetição ou distribuição temporal passam a desempenhar funções distintas. A análise de Feldman exige, assim, uma mudança de perspectiva. Aquilo que poderia ocupar posição secundária em outros repertórios pode constituir, em sua música, o próprio fundamento da forma.

A notação torna esse deslocamento particularmente evidente. Nas partituras gráficas, a grade não funciona apenas como suporte visual, mas participa da organização dos acontecimentos musicais. Belibou e Iftene (2025) mostram que sua configuração permite regular espaço, densidade, registro e temporalidade, ao mesmo tempo que redefine a relação entre determinação composicional e escolha interpretativa. Mesmo quando Feldman retorna à notação convencional, esse pensamento espacial não desaparece. A escrita continua vinculada à maneira como o som é distribuído, percebido e transformado no tempo.

O próprio desenvolvimento posterior dessa escrita amplia o problema. Para Tsao (2026), a repetição feldmaniana não estabiliza necessariamente a percepção. Pequenas alterações métricas, rítmicas e posicionais podem tornar um material familiar progressivamente menos seguro para a memória. A recorrência deixa, então, de funcionar apenas como confirmação e passa a produzir diferença. Forma e temporalidade aproximam-se da experiência da escuta, pois dependem tanto da permanência dos materiais quanto da capacidade de reconhecer suas transformações.

Analisar Feldman hoje significa, portanto, admitir que a coerência musical pode surgir por caminhos diferentes daqueles associados à continuidade discursiva tradicional. A questão central deixa de ser a busca por um sistema único escondido sob a superfície da obra e passa a envolver a observação de como determinados parâmetros ganham ou perdem importância em contextos específicos. Registro, timbre, densidade, silêncio, notação, repetição e duração não constituem elementos periféricos dessa música. São modos pelos quais ela produz relações e orienta a percepção.

É nessa perspectiva que este estudo revisita quatro momentos da produção feldmaniana. *Projection I* (1950), *Marginal Intersection* (1951), *Rothko Chapel* (1971) e *For John Cage* (1982) serão tomadas como diferentes respostas ao problema da organização musical. O objetivo não é construir uma síntese de toda a

trajetória de Feldman, mas observar, através dessas obras, como notação, espaço, timbre, repetição e temporalidade colocam em questão pressupostos ainda presentes na prática analítica. Aos cem anos de seu nascimento, a permanência de Feldman talvez resida justamente nisso: sua música continua a ampliar não apenas aquilo que podemos escutar como estrutura, mas também aquilo que estamos dispostos a reconhecer como objeto de análise.

## 2 *PROJECTION 1*: QUANDO A ALTURA DEIXA O CENTRO

Composta em 1950 para violoncelo solo, *Projection 1* pertence ao momento em que Feldman começa a experimentar a escrita sobre papel milimetrado. A grade substitui a pauta convencional por um espaço no qual os acontecimentos são definidos sobretudo por duração, registro e modo de produção sonora. A altura exata deixa de ser prescrita e passa a ser escolhida pelo intérprete dentro das regiões indicadas. O gesto é decisivo: um parâmetro historicamente central para a organização musical permanece aberto, enquanto outros assumem maior responsabilidade na constituição da obra (Welsh, 1996).

A partitura distribui o violoncelo entre registros grave, médio e agudo e diferencia três modos de produção sonora: harmônicos, *pizzicato* e *arco*. A extensão horizontal dos retângulos indica a duração dos eventos dentro de uma pulsação regular, enquanto sua posição vertical estabelece o campo registral em que devem ocorrer. Não se trata, portanto, de ausência de controle. Feldman redefine aquilo que precisa ser determinado para que a obra conserve sua identidade, mesmo quando as alturas concretas variam de uma realização para outra.

Esse princípio esclarece o sentido de “projeção” presente no título. Ao comentar as primeiras obras gráficas, Feldman (2000, p. 6) descreveu seu interesse em projetar sons no tempo sem submetê-los à retórica composicional convencional. DeLio (1996) observa que esse tipo de notação permitiu ao compositor determinar aspectos mais gerais do desenho musical, como densidade, registro e timbre, deixando decisões mais específicas para a execução. O foco desloca-se, assim, da sucessão de alturas para as condições em que o som aparece, permanece e desaparece.

A análise de John P. Welsh (1996) torna esse deslocamento particularmente claro. Ao renotar *Projection 1*, o autor acompanha principalmente timbre, duração e registro e identifica seis seções a partir das mudanças de comportamento desses parâmetros. Sua leitura mostra que a estrutura da obra pode ser compreendida sem recorrer às alturas efetivamente escolhidas pelo intérprete. Mais do que uma consequência da indeterminação, essa independência constitui um princípio composicional: diferentes realizações podem apresentar notas distintas e, ainda assim, preservar relações estruturais comuns.

O silêncio desempenha papel decisivo nesse processo. Nos três modos de execução, os espaços silenciosos ocupam uma parcela maior da obra do que os próprios acontecimentos sonoros. Silêncios breves integram o fluxo local, enquanto interrupções mais extensas ajudam a delimitar regiões formais, sendo

particularmente significativa a separação entre as seções V e VI. O silêncio deixa, portanto, de funcionar apenas como intervalo entre eventos e participa diretamente da articulação da forma (Welsh, 1996).

A distribuição tímbrica e registral também revela uma trajetória reconhecível. No início, predominam harmônicos no registro agudo, acompanhados de presença mais discreta do *pizzicato* grave. Na segunda seção, o foco desloca-se para o *pizzicato* no registro grave, que se expande aos registros extremos na terceira. A seção IV produz uma inflexão importante: os harmônicos voltam ao primeiro plano, acompanhados pelo *arco* no registro médio, enquanto o *pizzicato* desaparece. Nas duas seções finais, este retorna e passa a dominar os registros grave e agudo. Welsh interpreta essa redistribuição como uma forma bipartida, baseada na transformação e posterior intensificação das relações entre timbre e registro.

Exemplo 1 – Síntese da trajetória tímbrica e registral de *Projection 1*.

|                                | I                              | II                                | III                          | IV                                   | V                             | VI                                  |
|--------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------|
| TRAJETÓRIA<br>REGISTRAL        | agudo                          |                                   |                              |                                      |                               |                                     |
|                                | médio                          |                                   |                              |                                      |                               |                                     |
|                                | grave                          |                                   |                              |                                      |                               |                                     |
|                                |                                | <i>predominância aguda</i>        | <i>expansão grave/agudo</i>  | <i>concentração no médio</i>         | <i>grave/agudo</i>            | <i>grave/agudo</i>                  |
| TENDÊNCIA<br>TÍMBRICA          | harmônicos<br>em destaque      | <i>pizzicato</i><br>em destaque   | <i>pizzicato</i>             | harmônicos e arco                    | <i>pizzicato</i>              | <i>pizzicato</i>                    |
| TÉCNICAS<br>EM DESTAQUE        | ○ —                            | ● —                               | ●                            | ○ — ~                                | ● —                           | ● —                                 |
| SILÊNCIO<br>(papel estrutural) | espaços amplos;<br>ressonância | pausas frequentes;<br>articulação | fragmentação<br>e contrastes | espaços mais longos;<br>continuidade | pausas breves;<br>articulação | campos de silêncio<br>e ressonância |

Legenda (técnicas): ○ = harmônicos ● = pizzicato — = arco sustentado ~ = harmônicos com arco

Fonte: elaboração própria a partir de Welsh (1996).

A densidade participa do mesmo processo. Em vez de temas que se desenvolvem ou harmonias que estabelecem direcionalidade, a escuta encontra diferentes graus de concentração e rarefação dos acontecimentos. Por essa razão, Welsh (1996) considera a estrutura de *Projection 1* predominantemente estatística: sua identidade emerge da frequência e da distribuição relativa de eventos, silêncios, registros e modos de emissão. A organização existe, mas encontra-se em parâmetros diferentes daqueles tradicionalmente privilegiados pela análise baseada na altura.

A abertura da altura também modifica a relação entre compositor e intérprete. Dohoney (2022) mostra que realizações posteriores, como a de Charlotte Moorman, tornam visível essa negociação. Moorman converteu os campos gráficos em alturas determinadas, registrando-as em notação convencional e preservando as indicações de registro e modo de execução. Sua realização demonstra que a liberdade

concedida pelo gráfico não elimina as condições estabelecidas por Feldman. O intérprete decide quais notas produzir, mas suas escolhas ocorrem no interior de uma rede previamente organizada de durações, registros e qualidades sonoras.

Essa distinção é importante para evitar que *Projection I* seja entendida simplesmente como uma obra “livre”. Binkowski (2016) observa que, nas *Projections*<sup>1</sup>, a marginalização da definição diastemática<sup>2</sup> coloca em primeiro plano outros atributos do som e transfere parte das decisões ao intérprete, sem eliminar a estrutura temporal e registral estabelecida pela escrita gráfica. A própria visualidade da partitura participa dessa reorganização. Como argumenta Ozment (2011), a dimensão gráfica da escrita de Feldman não pode ser separada de suas consequências musicais: a espacialização da página interfere diretamente na maneira como os eventos são concebidos e realizados.

*Projection I* demonstra, assim, que a retirada da altura determinada não implica enfraquecimento da organização musical. O que ocorre é uma redistribuição da função estrutural: timbre, registro, duração, densidade e silêncio passam a estabelecer relações antes frequentemente atribuídas à sucessão de alturas. Diferentes realizações podem produzir conteúdos sonoros distintos sem eliminar a identidade da obra, pois esta se sustenta nas condições que regulam a ocorrência e a distribuição dos eventos. A partitura evidencia, desse modo, que estrutura não depende necessariamente de um parâmetro dominante, mas da forma como diferentes dimensões do som são hierarquizadas e articuladas.

### 3 MARGINAL INTERSECTION: QUANDO A NOTAÇÃO SE TORNA ESTRUTURA

Se *Projection I* evidencia o deslocamento da altura como parâmetro central, *Marginal Intersection* (1951) amplia esse princípio para uma formação orquestral e torna ainda mais explícita a função composicional da própria escrita. A partitura não apenas registra acontecimentos previamente concebidos. Sua organização gráfica estabelece o campo no qual esses acontecimentos podem ocorrer, distribuindo tempo, registro, instrumentação e densidade antes mesmo que as alturas concretas sejam escolhidas.

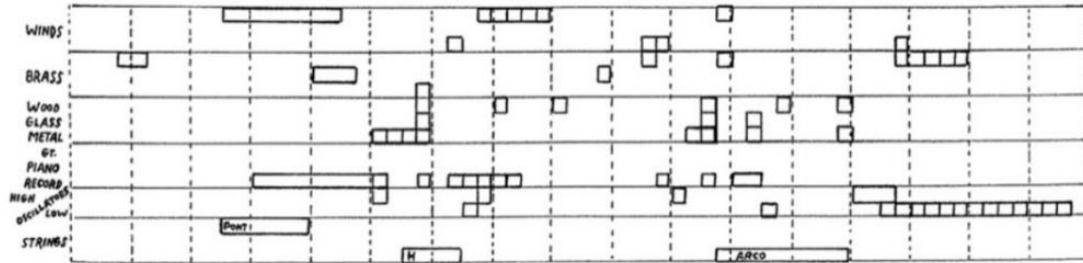
Feldman organiza a obra sobre uma grade dividida em unidades temporais. Belibou e Iftene (2025) observam que *Marginal Intersection* apresenta uma configuração particular dentro das primeiras partituras gráficas do compositor, com *boxes* de duas células de altura e oito unidades. A disposição horizontal orienta o percurso temporal, enquanto as diferentes linhas da grade correspondem a instrumentos, grupos

<sup>1</sup> Feldman compôs cinco *Projections* entre 1950 e 1951, para diferentes formações instrumentais: *Projection I*, para violoncelo; *Projection II*, para flauta, trompete, piano, violino e violoncelo; *Projection III*, para dois pianos; *Projection IV*, para violino e piano; e *Projection V*, para três flautas, trompete, dois pianos e três violoncelos (Binkowski, 2016, p. 136).

<sup>2</sup> O termo “diastemático” (Binkowski, 2016), refere-se aqui à organização das relações de altura e dos intervalos entre os sons. Nas *Projections*, Feldman não elimina a altura, mas reduz sua determinação precisa, delimitando campos registraes e deixando ao intérprete a escolha das notas concretas dentro desses campos.

instrumentais ou regiões de atuação. A página passa, assim, a apresentar simultaneamente relações que a notação tradicional tenderia a distribuir em pautas e símbolos distintos.

Exemplo 2 – Organização gráfica de *Marginal Intersection*. Excerto da grade e distribuição das unidades temporais.



Fonte: Belibou e Iftene (2025), a partir da partitura de Morton Feldman.

Essa configuração não deve ser entendida apenas como inovação visual. A grade funciona como um dispositivo composicional capaz de regular a distribuição espacial dos sons e produzir diferentes graus de densidade e peso textural. O espaço gráfico estabelece limites, proporções e posições relativas, convertendo a página em um campo de relações. A notação participa, portanto, da própria concepção da música (Belibou; Iftene, 2025).

As indicações deixadas pelo próprio Feldman tornam esse funcionamento mais preciso. Em *Marginal Intersection*, entradas, alturas e dinâmicas são escolhidas pelos intérpretes dentro das condições previstas pela partitura. Madeiras, metais e cordas são distribuídos entre registros grave, médio e agudo. Xilofone, vibrafone, guitarra amplificada e piano podem atuar livremente pelo registro, enquanto números inscritos nas caixas da parte do piano determinam quantos sons devem ocorrer simultaneamente. A liberdade de escolha, portanto, convive com uma organização previamente delimitada de tempo, registro, instrumentação e quantidade sonora (Feldman, 2000).

A consequência analítica é importante. O conteúdo preciso de uma determinada célula pode variar entre execuções, mas sua posição e sua função dentro do campo permanecem condicionadas pela grade. O compositor não determina necessariamente qual nota deve soar, mas determina onde certos tipos de acontecimentos podem surgir, quanto espaço temporal ocupam e com quais regiões instrumentais se relacionam. A estrutura deixa de depender exclusivamente da identidade dos objetos sonoros e passa a envolver sua localização e distribuição.

Essa lógica torna-se mais evidente quando se observa a dimensão orquestral da obra. Além dos instrumentos convencionais, Feldman incorpora guitarra amplificada, objetos de percussão, fonógrafo e dois osciladores. A própria descrição do compositor inclui objetos de madeira e metal destinados à produção de sonoridades próximas ao ruído, enquanto os osciladores ocupam extremos de frequência que, segundo

Feldman, não deveriam propriamente ser ouvidos, mas “sentidos” (Feldman, 2000, p. 11)<sup>3</sup>. Dohoney (2022) relaciona esse aspecto ao interesse feldmaniano pelos limites da audibilidade, conferindo ao termo *marginal* uma dimensão também perceptiva.

A partitura organiza, desse modo, não apenas alturas ou durações, mas diferentes condições de presença sonora. Sons instrumentais, ruídos, registros extremos e componentes situados nos limites da audição são distribuídos dentro do mesmo espaço gráfico. O resultado não depende de uma progressão temática capaz de conectar cada acontecimento ao seguinte. A unidade emerge da maneira como regiões, durações e fontes sonoras são aproximadas, separadas e sobrepostas.

Dohoney (2022) acrescenta um dado particularmente significativo para compreender esse procedimento: os esboços revelam que Feldman compunha essas obras visualmente, diretamente sobre as grades. Nas partes destinadas aos músicos, essa organização era posteriormente convertida em indicações executáveis, preservando a pulsação regular e a possibilidade de entrada em diferentes pontos da unidade temporal. A grade, portanto, não constitui uma representação posterior de uma estrutura formada anteriormente. Ela participa do próprio processo pelo qual as relações musicais são concebidas.

Essa relação também redefine a liberdade interpretativa. Em uma apresentação da obra, Feldman explicou que a escolha das notas não era o aspecto decisivo, desde que o intérprete atuasse no ponto estabelecido pela grade. Ao mesmo tempo, insistiu que a execução exigia rigorosa autodisciplina dos músicos. Dohoney (2022) chama atenção justamente para essa tensão: a indeterminação não equivale a uma suspensão do controle, pois a liberdade ocorre dentro de condições cuidadosamente delimitadas pela escrita.

Em *Marginal Intersection*, a notação torna-se estrutura justamente porque organiza relações sem precisar determinar integralmente seus conteúdos. O que permanece estável não é uma sequência fixa de alturas, mas uma rede de posições temporais, registros, timbres, densidades e modos de ocorrência. A grade funciona como matriz dessas possibilidades. Analisar a obra, por isso, significa deslocar a atenção do símbolo isolado para as relações produzidas pela sua disposição no espaço da página.

#### **4 ROTHKO CHAPEL: QUANDO SOM, ESPAÇO E PERCEPÇÃO CONVERGEM**

Composta em 1971, *Rothko Chapel* ocupa uma posição singular na trajetória de Feldman. A obra surgiu de uma encomenda de John e Dominique de Menil, feita durante as cerimônias de abertura da capela em Houston, para uma composição em homenagem a Mark Rothko (1903-1970) que seria apresentada naquele espaço no ano seguinte. O ambiente octogonal, concebido para abrigar as quatorze pinturas do artista, tornou-se parte efetiva do processo composicional. O próprio Feldman (2000) reconhece que, nesse caso, elementos externos à partitura interferiram diretamente nas decisões tomadas para a obra. García

---

<sup>3</sup> Todas as traduções para o português de citações e expressões extraídas dos escritos de Morton Feldman originalmente publicados em inglês são de autoria do autor deste capítulo, salvo indicação em contrário.

Vázquez (2019) também situa *Rothko Chapel* nessa convergência entre música, pintura e arquitetura, cuja primeira realização no espaço ocorreu em 1972.

Essa interferência começa pela própria instrumentação. *Rothko Chapel* foi escrita para viola, celesta, percussão, coro, soprano e contralto, formação que Safatle (2015) destaca pela combinação entre vozes, percussão e um instrumento solista. Feldman (2000), por sua vez, afirma que a escolha das forças, o equilíbrio e o timbre foram diretamente afetados pelo espaço da capela e pelas pinturas. Seu propósito era fazer com que a música permeasse todo o ambiente, aproximando fisicamente o som do ouvinte, em correspondência com a maneira como as imagens de Rothko alcançam os limites das telas.

O espaço, portanto, não funciona como simples local de execução. As pinturas estão distribuídas pelas oito paredes do edifício e cercam o observador, impedindo que a experiência seja reduzida a um único ponto de vista. Stoker (2008) chama atenção para a unidade produzida pelas quatorze telas por meio de simetrias, repetições e pequenas diferenças entre painéis e trípticos. A percepção depende do deslocamento do olhar entre superfícies semelhantes que nunca se apresentam exatamente da mesma maneira. A fotografia do interior da capela reproduzida por Cooper (2010) torna particularmente evidente essa condição envolvente: as telas não são vistas como uma sucessão linear, mas como presenças simultâneas ao redor do observador.

Feldman não procurou traduzir essa organização pictórica de maneira literal. Ao refletir sobre a obra, o compositor observa que a disposição das pinturas produzia uma continuidade ininterrupta pela recorrência de cor e escala, enquanto a música exigia regiões contrastantes que gradualmente se interligassem. Feldman (2000, p. 125) descreve esse percurso como uma “procissão imóvel”, comparável aos frisos dos templos gregos, e identifica quatro regiões: uma abertura declamatória, uma seção mais estática para coro e sinos, um interlúdio motivico para soprano, viola e tímpanos e uma seção lírica final para viola e vibrafone, posteriormente ampliada pela entrada do coro.

A primeira dessas regiões mostra que o retorno de Feldman a uma escrita mais determinada não significa retorno às hierarquias convencionais da altura. Shen (2022) observa que, entre os compassos 1 e 12, surgem onze das doze classes de altura, permanecendo ausente apenas a nota Lá. Essa classe aparece somente no compasso 20, integrada ao intervalo Solb–Lá da viola. Sua importância não decorre de função harmônica tradicional, mas do contexto criado pela própria obra: aquilo que havia sido sistematicamente retido adquire relevo quando finalmente aparece.

Exemplo 3 – *Rothko Chapel*: emergência contextual da classe de altura Lá, c. 15–21.

Fonte: Shen (2022), a partir da partitura de Morton Feldman.

Temos aqui uma diferença importante em relação a *Projection 1*. A altura volta a ser determinada, mas não recupera automaticamente a condição de eixo hierárquico do discurso. Sua função depende de raridade, posição, registro, duração e relação com aquilo que a circunda. Shen (2022) demonstra que processos semelhantes reaparecem ao longo da primeira seção, com coleções cromáticas que se completam em momentos distintos e sem constituírem progressões orientadas para uma resolução previsível. A expectativa surge localmente e é produzida pela memória daquilo que já ocorreu.

Essa atuação da memória torna-se ainda mais evidente na seção motívica. Safatle (2015) destaca a passagem dos compassos 244–290, construída em torno de uma melodia de três notas da soprano. O desenho retorna diversas vezes, mas pequenas alterações impedem sua repetição literal. A percepção reconhece uma identidade enquanto a escrita produz diferenças contínuas. Para Safatle (2015), esse procedimento participa daquilo que Feldman entendia como uma desorientação deliberada da memória: o ouvinte reconhece algo que, quando examinado de perto, já não é exatamente o mesmo.

A relação com Rothko torna-se mais profunda do que uma aproximação genérica entre música e pintura. Nas telas da capela, superfícies inicialmente percebidas como escuras e homogêneas revelam diferenças de brilho, matéria e tonalidade conforme o olhar permanece sobre elas. Cooper (2010) observa esse fenômeno nas pinturas negras de Rothko: alterações de reflexão, textura e camadas cromáticas fazem com que aquilo que parecia uniforme se transforme durante a observação. Na música de Feldman, algo semelhante ocorre perceptivamente quando materiais próximos retornam sob pequenas alterações de altura, duração, registro ou instrumentação. Em ambos os casos, permanecer diante do objeto modifica aquilo que se percebe nele.

A seção final introduz ainda uma dimensão autobiográfica. Feldman (2000) explicita algumas referências incorporadas à composição: a melodia da soprano foi escrita no dia do funeral de Stravinsky, em Nova York, enquanto a melodia quase hebraica apresentada pela viola no final havia sido composta quando ele tinha quinze anos. O compositor acrescenta que determinados intervalos utilizados ao longo da obra lhe evocavam a sonoridade da sinagoga. Ross (2006) também chama atenção para essas referências, observando o caráter modal da melodia final da viola e sua inserção em um ambiente marcado pela celesta,

pelo vibrafone e pelo coro. A reaparição desse material antigo produz um raro momento de definição lírica em uma obra predominantemente construída por materiais suspensos e fragmentários, sem converter o fechamento em uma resolução tonal convencional.

*Rothko Chapel* coloca, assim, um problema analítico diferente daqueles encontrados em *Projection I* e *Marginal Intersection*. Uma compreensão da forma torna-se incompleta quando limitada à organização interna da partitura, mas tampouco pode ser reduzida à influência das pinturas. Ela emerge do encontro entre altura, timbre, registro, repetição, memória, arquitetura e posição do ouvinte. A obra não representa a capela: constrói outra maneira de habitá-la.

Em *Rothko Chapel*, a forma não se esgota na disposição dos materiais escritos, porque depende também de como esses materiais são percebidos no tempo e no espaço. Repetições, recorrências, mudanças de timbre, registro e densidade adquirem função na medida em que são reconhecidas, comparadas e transformadas pela escuta. A percepção deixa, assim, de ser apenas consequência da estrutura e passa a participar de sua constituição. A obra se organiza não somente pelo que está na partitura, mas pelo modo como o ouvinte atravessa, retém e relaciona os diferentes estados sonoros ao longo da experiência musical.

## 5 FOR JOHN CAGE: QUANDO REPETIÇÃO SE TORNA MEMÓRIA

Composta em 1982 para violino e piano, *For John Cage* pertence ao período em que a repetição assume papel central na escrita de Feldman. A obra integra o conjunto de composições tardias nas quais padrões breves são reiterados, deslocados e sutilmente modificados ao longo de extensas durações. Tsao (2026) observa que, nesse período, Feldman trabalha com agrupamentos sonoros relativamente autônomos, cuja justaposição permite interromper um material e passar a outro sem recorrer a transições convencionais. Em *For John Cage*, essa lógica produz uma continuidade que depende menos de desenvolvimento do que da proximidade perceptiva entre acontecimentos semelhantes.

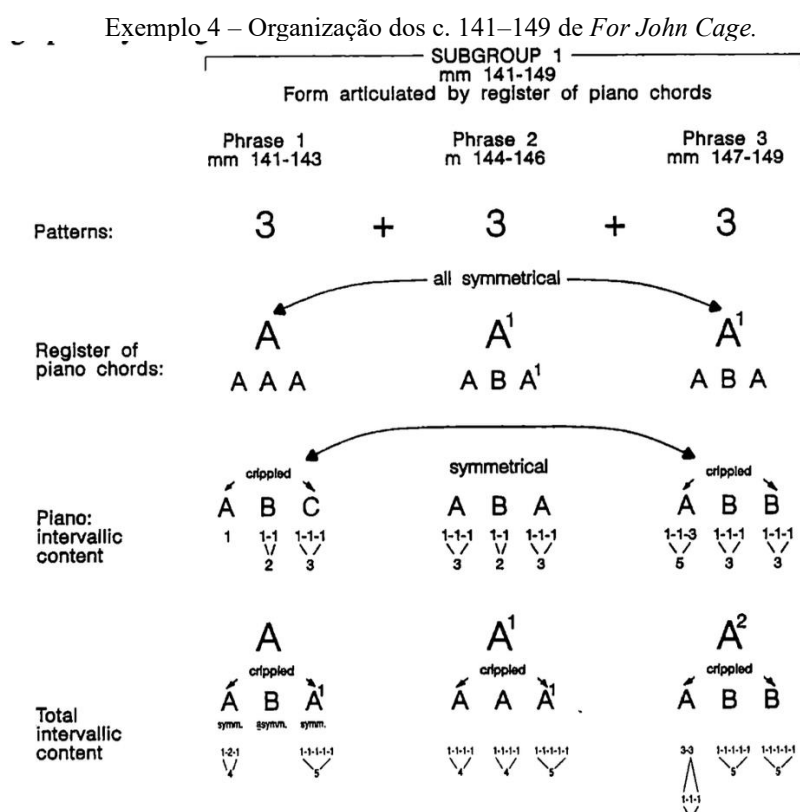
A própria superfície sonora contribui para essa condição. York (1996), em sua análise específica da obra, observa que a indicação da dinâmica *ppp* permanece praticamente inalterada, enquanto o violino utiliza surdina durante toda a execução e o piano mantém, salvo raras exceções, meio pedal. As mudanças de cor resultam sobretudo de alternâncias entre *sul tasto*, *sul ponticello*, *pizzicato* e *arco*. O pulso indicado também dificilmente se afirma como métrica perceptível, pois suas subdivisões variam continuamente. O resultado é um campo sonoro no qual a sucessão dos eventos existe sem produzir uma pulsação funcional claramente orientadora.

É nesse ambiente que a repetição adquire função estrutural. York (1996) identifica cinco grandes seções organizadas por diferentes níveis de simetria e autossimilaridade. Na primeira delas, por exemplo, o grupo inicial, entre os compassos 1 e 36, assume uma disposição ABA que reaparece em escalas menores, nas frases, subfrases e padrões. A mesma configuração não é simplesmente reproduzida. Ela retorna

submetida a alterações que preservam a familiaridade do desenho ao mesmo tempo que impedem sua estabilização completa.

Essa organização leva York (1996) a compreender *For John Cage* a partir de dois princípios complementares: autossimilaridade e simetria deformada. Estruturas locais reaparecem em dimensões maiores, enquanto configurações aparentemente simétricas recebem pequenas perturbações. Um elemento adicional, uma mudança de registro ou uma alteração intervalar é suficiente para deslocar o equilíbrio. A unidade da obra nasce, assim, menos da repetição literal do que da recorrência de modos semelhantes de organizar a diferença.

Um exemplo particularmente claro aparece entre os compassos 141 e 149. York (1996) identifica três frases formadas por três padrões cada. Embora a disposição geral sugira regularidade, mudanças de registro e conteúdo intervalar produzem pequenas assimetrias internas. Na segunda frase, por exemplo, o desenho registral grave–agudo–grave forma uma figura simétrica, mas sua correspondência intervalar é perturbada no último padrão. A expectativa de retorno é confirmada e frustrada no mesmo gesto.



Fonte: York (1996, p. 173).

Esse procedimento aproxima *For John Cage* do conceito de simetria deformada que Feldman desenvolveu ao observar tapetes do Oriente Próximo e Médio. O compositor interessou-se por desenhos nos quais a simetria permanecia perceptível sem depender da exatidão mecânica do espelhamento. Feldman (2000) associa essa irregularidade a uma organização capaz de conter o material sem submetê-lo à

direcionalidade produzida por uma progressão convencional. Javadi e Fujieda (2020) destacam justamente que, na música tardia de Feldman, as repetições raramente são exatas, pois alterações de ritmo, registro e timbre transformam continuamente materiais reconhecíveis.

A segunda seção amplia esse jogo. A partir do compasso 181, violino e piano passam a compartilhar variações de um mesmo gesto, contrastando com a textura predominantemente alternada que caracterizava boa parte da seção anterior. York (1996) descreve essa passagem como uma espécie de heterofonia fragmentada. O novo padrão diferencia claramente a região formal, mas conserva princípios já apresentados anteriormente. Em vez de inaugurar um material completamente novo, Feldman reorganiza características conhecidas sob outra configuração.

Esse processo ajuda a compreender por que repetição e memória se tornam inseparáveis. Ao refletir sobre sua produção tardia, Feldman (2000) afirma que as formas musicais tradicionais funcionam, em grande medida, como meios de organização destinados a auxiliar a memória. Sua alternativa não consiste em eliminar a memória, mas em fazê-la operar de outro modo. Em *Triadic Memories*, ele descreve explicitamente seu procedimento como uma tentativa de “formalizar” a desorientação da memória por meio de repetições cuja regularidade aparente não permite reconhecer um padrão estável (Feldman, 2000, p. 137). Embora a observação se refira diretamente àquela obra, ela esclarece um princípio perceptivo também presente em *For John Cage*: reconhecer não significa recordar com precisão.

Astudillo Jara (2022) situa essa estratégia no funcionamento da memória de curto prazo. Materiais falsamente repetidos produzem a impressão de que algo retornou, mas suas alterações dificultam determinar exatamente o que voltou e em que momento apareceu anteriormente. A repetição deixa de fornecer uma referência segura para a orientação temporal e passa a produzir uma lembrança parcial, construída pela semelhança e atravessada pelo esquecimento.

Em *For John Cage*, essa condição é intensificada pela duração. Olewnick (2022), ao comentar uma realização da obra, chama atenção para o constante movimento entre piano e violino, que alternam respostas, sobreposições e breves momentos de união. Pequenos fragmentos melódicos reaparecem em andamentos, registros e acentuações discretamente alterados, produzindo uma sensação geral de autossimilaridade sem que cada ocorrência seja idêntica à anterior. O relato da escuta coincide, nesse aspecto, com a estrutura identificada por York (1996).

Ao final da obra, a relação entre regularidade e perturbação torna-se ainda mais evidente. York (1996) mostra que as seções mantêm relações de simetria em diferentes escalas, mas cada retorno contém desvios que impedem uma correspondência perfeita. A quarta seção intensifica estruturas que avançam e retornam em movimento retrógrado, enquanto a quinta torna simultaneamente mais claras e mais instáveis essas relações. No plano global, a própria obra reproduz configurações encontradas em seus níveis internos, confirmando a autossimilaridade como um dos princípios fundamentais de sua organização.

A repetição em *For John Cage* não serve, portanto, para fixar uma identidade. Ela cria condições para que a identidade seja continuamente negociada pela escuta. Um padrão retorna suficientemente parecido para ser reconhecido, mas suficientemente alterado para tornar incerta a lembrança de sua ocorrência anterior. A memória deixa de funcionar como arquivo preciso do passado e passa a participar da construção do presente.

Em *For John Cage*, a identidade musical já não depende da permanência intacta de um material, mas da tensão entre aquilo que retorna e aquilo que se modifica. A semelhança permite reconhecer os padrões, enquanto suas pequenas diferenças impedem que esse reconhecimento se converta em certeza. A memória torna-se, assim, uma condição da própria identidade musical: é porque o ouvinte conserva uma impressão incompleta do que passou que cada recorrência pode soar simultaneamente familiar e nova. Feldman transforma, desse modo, a repetição em um processo perceptivo no qual lembrar e esquecer participam conjuntamente da construção da forma.

## 6 POR QUE ANALISAR FELDMAN HOJE?

As quatro obras discutidas não conduzem a uma definição única de estrutura em Feldman. Ao contrário, mostram que aquilo que organiza a música muda de posição conforme o problema composicional colocado por cada obra. Essa constatação talvez seja a consequência analítica mais importante do percurso realizado até aqui. Analisar Feldman exige suspender a expectativa de que determinados parâmetros sejam estruturalmente prioritários antes do contato com a obra. Altura, ritmo, timbre, registro, densidade, notação, duração ou repetição podem assumir pesos diferentes, e sua relevância precisa ser demonstrada no contexto específico em que atuam.

Shen (2022), ao discutir as dificuldades analíticas da música de Feldman, recupera questões anteriormente formuladas por Dora Hanninen<sup>4</sup>, entre elas os problemas de segmentação, identificação de unidades relevantes, memória e escolha de ferramentas analíticas. Mais importante, porém, é sua constatação de que obras distintas mobilizam processos distintos: desenvolvimento textural, organização intervalar, transformações de registro, timbre ou ritmo podem assumir, em cada caso, funções estruturais diferentes. O desafio não consiste apenas em encontrar uma técnica capaz de analisar Feldman, mas em decidir o que deve ser analisado e por que determinado aspecto é relevante naquela obra.

*Projection 1* torna esse problema particularmente claro. Welsh (1996) demonstra que uma peça na qual a altura específica permanece aberta ao intérprete pode apresentar uma organização reconhecível por meio de timbre, registro, duração, densidade e silêncio. Sua análise não procura compensar a ausência da altura determinada. Ela mostra que a própria pergunta analítica precisa ser reformulada: em vez de buscar

---

<sup>4</sup> A referência a Hanninen é feita aqui por intermédio de Shen (2022, p. 261), que sintetiza questões apresentadas por Dora A. Hanninen no artigo “Feldman, Analysis, Experience”, publicado em *Twentieth-Century Music*, v. 1, n. 2, p. 225–251, 2004.

em outro lugar uma estrutura equivalente àquela que normalmente seria atribuída às relações de alturas, é necessário reconhecer que diferentes parâmetros podem produzir modos distintos de coerência.

Isso implica abandonar uma concepção demasiado rígida de hierarquia musical. Não significa afirmar que todos os parâmetros tenham sempre o mesmo peso, o que apenas substituiria uma hierarquia fixa por uma indistinção igualmente problemática. Significa admitir que a hierarquia é uma questão analítica a ser demonstrada, não uma premissa a ser aplicada. A importância de um registro, de uma duração ou de um timbre não decorre de sua existência material na partitura, mas da maneira como participa das relações que constituem aquela obra. Shen (2022) chega a conclusão próxima ao observar que, em Feldman, materiais adquirem significado a partir de seus contextos de ocorrência e não necessariamente por pertencerem a um sistema previamente estabelecido.

Essa posição também impede que a ausência de desenvolvimento tradicional seja confundida com ausência de organização. Sabbe (1996) chama atenção para um traço decisivo da música de Feldman: informações semelhantes reaparecem em contextos semelhantes e diferentes, enquanto repetições literais ou modificadas se apresentam sob condições continuamente alteradas. O que se estabelece não é uma oposição simples entre identidade e diferença, mas uma gradação permanente entre ambas. A coerência deixa, então, de depender necessariamente de uma cadeia causal na qual um acontecimento prepara ou explica o seguinte. Ela pode emergir das relações estabelecidas entre acontecimentos cuja proximidade é perceptível sem que sejam subordinados a uma trajetória única.

Há aqui uma primeira razão para analisar Feldman hoje. Sua música obriga a análise a distinguir estrutura de sistema. No sentido adotado aqui, um sistema pode oferecer regras anteriores aos acontecimentos, enquanto uma estrutura pode resultar das relações que os próprios materiais estabelecem durante a obra. Essa distinção é compatível com a postura composicional descrita por Tsao (2026), para quem Feldman buscava evitar que conexões fossem impostas aos sons por uma gramática previamente concebida, privilegiando justaposição, concentração e experimentação das relações que surgiam entre os materiais. O problema analítico passa, portanto, da identificação de uma regra geradora para a compreensão de como uma determinada configuração produz coerência sem depender necessariamente de uma sintaxe global.

A segunda consequência diz respeito à notação. Em grande parte da tradição analítica, a partitura tende a ser tomada como meio relativamente transparente de acesso à estrutura: examinam-se os símbolos para reconstruir as relações musicais que eles representam. Feldman torna essa transparência difícil de sustentar. Em *Marginal Intersection*, a grade não apenas descreve eventos, mas delimita campos temporais e registra, distribui possibilidades instrumentais e regula graus de determinação. Belibou e Iftene (2025) demonstram que o gráfico funciona simultaneamente como dispositivo visual e composicional, permitindo controlar distribuição, densidade e temporalidade enquanto preserva margens de atuação do intérprete.

A questão torna-se ainda mais significativa quando se considera que esse interesse não desaparece com o abandono progressivo das partituras gráficas. Tsao (2026) mostra que, nas obras posteriores, Feldman continua tratando a notação como dimensão material da composição. Alterações métricas, grafias enarmônicas e diferentes enquadramentos dos padrões interferem na maneira como o intérprete percebe e realiza o som. O próprio Feldman (2000) chegou a afirmar que o grau em que a notação participa da composição é um dos aspectos menos reconhecidos da história musical. A escrita, nesse sentido, não está simplesmente depois da ideia musical, como sua inscrição visual. Em determinados casos, ela constitui uma das condições pelas quais essa ideia se torna possível.

Essa constatação tem consequências metodológicas. Se a notação pode agir sobre a execução, organizar a percepção do intérprete e participar da configuração temporal da obra, a análise não pode tratá-la apenas como código a ser decifrado. É preciso perguntar o que a escrita faz. A disposição gráfica, o espaçamento, a métrica, a aparência do padrão e as dificuldades produzidas pela própria grafia podem fazer parte do fenômeno musical. Farias e Ferraz (2023) situam essa questão numa trajetória mais ampla do espaço notacional, mostrando como a escrita musical pode deixar de operar apenas como representação de uma estrutura para participar da articulação do próprio material. Em Feldman, essa fronteira entre representação e produção permanece deliberadamente instável.

O problema alcança outro nível em *Rothko Chapel*, obra na qual as relações internas da partitura não são suficientes, por si sós, para explicar a experiência formal. A duração, a proximidade tímbrica, a distribuição registral, a recorrência e o espaço acústico participam da maneira como os materiais são percebidos. Shen (2022) mostra que acontecimentos musicais podem adquirir importância menos por propriedades isoladas do que por sua posição contextual. Safatle (2015), por sua vez, observa em *Rothko Chapel* uma tensão entre modos distintos de organização temporal que impede reduzir a obra tanto à estase quanto à linearidade. A forma resulta precisamente da relação entre estados que não se deixam fixar em uma única lógica temporal.

Nesse ponto, separar rigorosamente estrutura e percepção começa a produzir uma compreensão incompleta da obra. Isso não significa reduzir a análise à subjetividade do ouvinte. Significa reconhecer que determinados procedimentos são compostos justamente para produzir condições específicas de reconhecimento, expectativa, permanência ou desorientação. Em outras palavras, a percepção pode ser um dado estrutural quando a própria obra organiza aquilo que pode ser retido, comparado ou esquecido.

Esse princípio alcança particular intensidade na produção tardia. Feldman (2000, p. 88) descreveu sua busca por um “tempo não perturbado” e relacionou sua música a uma superfície que não deveria ser subordinada à progressão temporal convencional. Sua conhecida formulação de estar “entre categorias”, entre tempo e espaço, pintura e música, construção e superfície, não propõe simplesmente a dissolução dessas diferenças. Ela indica uma posição composicional que evita transformar uma delas em fundamento

absoluto da outra. A análise enfrenta o mesmo problema: precisa operar entre categorias que continuam distintas, mas cuja interação produz o fenômeno que se deseja compreender.

É por isso que a duração, em Feldman, não pode ser reduzida a uma característica quantitativa. Astudillo Jara (2022) mostra que sua produção tardia desloca a escuta de uma temporalidade causal, baseada na antecipação, para modos nos quais textura e duração intensificam a experiência do presente. Essa condição não elimina inteiramente relações horizontais, mas enfraquece sua capacidade de organizar antecipadamente a experiência. Tsao (2026) desenvolve argumento convergente ao observar que a extensão das obras e a combinação entre repetições literais e variadas dificultam a retenção dos padrões como objetos estáveis e reduzem a possibilidade de construir expectativas de longo alcance.

*For John Cage* permite compreender o alcance dessa transformação. York (1996) encontra na obra simetrias e formas de autossimilaridade que atravessam níveis diferentes da organização, ao mesmo tempo que pequenas perturbações impedem a completa estabilização desses padrões. A identidade existe, mas não como permanência absoluta. Ela depende da capacidade de reconhecer uma relação apesar das modificações que a atravessam. A questão formal deixa, então, de ser apenas “o que retorna?” e passa a incluir “sob quais condições algo pode ser percebido como retorno?”.

A memória não aparece como simples faculdade externa à composição. Feldman transforma suas limitações em material formal. Astudillo Jara (2022) observa que as repetições não exatas produzem uma lembrança incompleta: o ouvinte percebe que algo parece ter retornado sem necessariamente conseguir reconstruir com precisão sua ocorrência anterior. Tsao (2026) relaciona essa estratégia à tentativa feldmaniana de formalizar uma desorientação da memória, fazendo com que pequenas imperfeições métricas e variações nos padrões impeçam sua retenção como unidades estáveis. A forma passa a depender da distância entre o que efetivamente aconteceu e aquilo que a escuta consegue conservar.

Essa observação também permite relativizar uma oposição recorrente entre análise “objetiva” da partitura e experiência “subjativa” da escuta. Em Feldman, essa separação pode ocultar justamente aquilo que a obra organiza. Se determinada recorrência é construída para ser reconhecida sem poder ser integralmente recordada, a instabilidade da memória não constitui ruído externo ao objeto analítico. Ela pertence ao modo de funcionamento da obra. Da mesma forma, se uma duração prolongada modifica a capacidade de estabelecer relações entre acontecimentos distantes, essa modificação não é apenas consequência psicológica posterior à estrutura. Ela participa das condições sob as quais essa estrutura pode existir para um ouvinte.

É nesse aspecto que Sabbe (1996) oferece uma formulação particularmente útil. Ao descrever a música de Feldman como um campo de graus continuamente variáveis de semelhança e diferença, ele desloca a análise da procura por identidades estáveis para a investigação das condições em que algo permanece suficientemente semelhante para estabelecer uma relação e suficientemente diferente para

impedir sua redução ao mesmo. A forma pode então ser compreendida menos como arquitetura de objetos estáveis e mais como transformação das relações que permitem reconhecê-los.

As quatro obras examinadas não configuram, portanto, uma trajetória simples em que um princípio substitui o anterior. *Projection I* não abandona a altura para instituir definitivamente o timbre ou o registro como novos centros. *Marginal Intersection* não substitui a estrutura sonora pela estrutura gráfica. *Rothko Chapel* não transfere a forma da partitura para a percepção, assim como *For John Cage* não reduz a organização à memória. O que se observa, no percurso aqui considerado, é uma ampliação daquilo que pode participar da estrutura. Parâmetros sonoros, condições notacionais, relações espaciais, duração, percepção e memória podem integrar-se em diferentes proporções sem formar uma hierarquia permanente.

Essa ampliação ajuda a compreender por que a categoria feldmaniana do *inbetweenness*<sup>5</sup> permanece produtiva para a análise. Bernard (2002) identifica no estar “entre categorias” uma das formulações mais reveladoras do pensamento do compositor. Sua importância não está em oferecer uma chave universal que explique toda a obra, mas exatamente no contrário: ela previne a estabilização prematura das categorias analíticas. Entre construção e superfície, tempo e espaço, identidade e diferença, determinação e liberdade, a música de Feldman resiste à redução de um termo ao outro. A análise precisa preservar essa tensão se não quiser explicar a obra justamente por aquilo que ela coloca em questão.

Isso não significa renunciar ao rigor. Feldman não exige uma análise menos precisa, mas uma precisão de outra natureza. O rigor deixa de consistir na aplicação uniforme de um método e passa a depender da capacidade de justificar por que determinados parâmetros, escalas de observação e modos de segmentação são pertinentes ao objeto. A variedade de abordagens reunidas por DeLio (1996) já demonstra essa necessidade: Welsh acompanha timbre, duração e registro em *Projection I*, enquanto outras obras do mesmo compositor demandam ferramentas voltadas para relações intervalares, textura ou processos temporais. O repertório não confirma antecipadamente o método. Ele o coloca à prova.

Talvez seja essa a contribuição mais decisiva de Feldman para a análise musical contemporânea. Sua música expõe o risco de transformar nossas ferramentas em pressupostos ontológicos, como se aquilo que conseguimos medir ou nomear de maneira mais eficiente fosse necessariamente aquilo que organiza a experiência musical. Quando um método parte da certeza de que a estrutura deve estar na altura, no motivo, na segmentação ou em qualquer outro domínio previamente privilegiado, corre o risco de encontrar apenas aquilo que estava preparado para encontrar. Feldman torna esse risco particularmente visível porque desloca continuamente a relevância entre parâmetros e entre níveis da experiência.

---

<sup>5</sup> Em Feldman, *inbetweenness* refere-se à condição de estar “entre categorias”, formulação associada pelo compositor às relações entre tempo e espaço, música e pintura, construção e superfície. Bernard (2002) identifica essa ideia como uma das formulações mais reveladoras de seu pensamento composicional.

Ferraz (2014) formula essa exigência de maneira especialmente pertinente ao defender que, diante de uma arte que se inventa continuamente, a própria ferramenta analítica precisa ser capaz de se reinventar com ela. Isso não implica produzir um método novo para cada compasso, mas reconhecer que o método deve permanecer responsivo ao objeto. Feldman funciona como um teste crítico para a análise: não porque sua música seja inalcançável pelas ferramentas existentes, mas porque torna evidente que nenhuma ferramenta deve ser confundida com a música que pretende explicar.

Aos cem anos de seu nascimento, portanto, analisar Feldman não significa apenas reafirmar a importância histórica de um compositor associado à Escola de Nova York, à notação gráfica ou às artes visuais. Tsao (2026), ao refletir justamente sobre Feldman em seu centenário, mostra que sua relevância permanece ligada à maneira como ele repensa o som, a escrita, a repetição e a duração para além de hábitos composicionais herdados. Sua atualidade analítica reside em consequência semelhante: Feldman força a teoria a perguntar não apenas como uma obra está organizada, mas o que estamos chamando de organização quando a analisamos.

Essa mudança de pergunta é decisiva. Em Feldman, a análise deixa de ser apenas uma prática de revelar estruturas e passa também a examinar criticamente os critérios pelos quais reconhecemos alguma coisa como estrutura. *Projection 1* mostra que ela pode se redistribuir entre parâmetros. *Marginal Intersection* demonstra que a notação pode participar de sua constituição. *Rothko Chapel* evidencia que a percepção pode integrar o funcionamento formal. *For John Cage* revela que a identidade pode depender da própria fragilidade da memória. Nenhum desses processos elimina os anteriores. Cada um amplia o campo do que a análise precisa estar preparada para ouvir.

É por isso que Feldman continua a ser um objeto particularmente fértil para a análise musical. Sua música não apenas solicita novas respostas analíticas. Ela mantém aberta a pergunta sobre o que uma análise deve ser capaz de reconhecer como musicalmente significativo. Cem anos depois de seu nascimento, talvez seja justamente aí que se encontre sua força mais contemporânea: não em oferecer um novo modelo destinado a substituir os anteriores, mas em impedir que qualquer modelo se torne tão naturalizado a ponto de deixar de perceber aquilo que a música coloca diante dele.

## REFERÊNCIAS

ASTUDILLO JARA, Alejandro Aladino. **Entre categorias:** traçando pontes entre a textura e o tempo na peça Triadic Memories de Morton Feldman. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a240.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2026.

BELIBOU, Alexandra; IFTENE, Liviu-Valentin. The grid as a visual composition tool in Morton Feldman's music. **Studia UBB Musica**, v. 70, Special Issue 4, p. 103–110, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss4.06>. Acesso em: 28 ago. 2026.

BERNARD, Jonathan. Feldman's painters. In: JOHNSON, Steven (ed.). **The New York Schools of Music and Visual Arts**. New York: Routledge, 2002. p. 173–216.

BINKOWSKI, Damian. Transakcyjny model dzieła muzycznego w późnej twórczości Mortona Feldmana. **Avant**, v. 7, n. 1, p. 135–151, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26913/70102016.0111.0008>. Acesso em: 28 ago. 2026.

COOPER, Harry. In the Tower: Mark Rothko. Washington, DC: **National Gallery of Art**, 2010. Disponível em: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/rothko-inthetower.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2026.

DELIO, Thomas (ed.). **The music of Morton Feldman**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

DOHONEY, Ryan. **Morton Feldman: friendship and mourning in the New York avant-garde**. New York: Bloomsbury Academic, 2022.

FARIAS, Austeclínio Lopes de; FERRAZ, Silvio. Som-Fôrma: Morton Feldman e uma trajetória do espaço notacional. **Revista Música**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 133–176, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v23i2.217949>. Acesso em: 28 ago. 2026.

FELDMAN, Morton. **Give my regards to Eighth Street: collected writings**. Edited by B. H. Friedman. Cambridge, MA: Exact Change, 2000.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. In: **ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA**, 2014, Londrina. Londrina, 2014. p. 190–197. Disponível em: [https://www.academia.edu/13146803/Para\\_uma\\_arte\\_que\\_se\\_inventa\\_a\\_todo\\_tempo\\_cabe\\_uma\\_ferramenta\\_de\\_analise\\_que\\_se\\_invente\\_junto\\_com\\_esta\\_arte](https://www.academia.edu/13146803/Para_uma_arte_que_se_inventa_a_todo_tempo_cabe_uma_ferramenta_de_analise_que_se_invente_junto_com_esta_arte). Acesso em: 28 ago. 2026.

GARCÍA VÁZQUEZ, Milagros. Espacio, pintura y música: la capilla de Houston, Rothko, Feldman y la obra de arte total en la estética contemporánea. **Matèria**, n. 14–15, p. 117–140, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1344/Materia2019.14-15.7>. Acesso em: 28 ago. 2026.

JAVADI, A. A.; FUJIEDA, M. A study on the rug patterns and Morton Feldman's approach. **International Journal of Music Science, Technology and Art**, v. 2, n. 1, p. 48–53, 2020. Disponível em: [https://www.ijmsta.com/Vol\\_2\\_1\\_Papers/IJMSTA\\_Paper\\_7.pdf](https://www.ijmsta.com/Vol_2_1_Papers/IJMSTA_Paper_7.pdf). Acesso em: 28 ago. 2026.

OLEWNICK, Brian. Morton Feldman: For John Cage. **The Squid's Ear**, 25 jan. 2022. Disponível em: <https://www.squidco.com/cgi-bin/news/newsView.cgi?newsID=2465>. Acesso em: 28 ago. 2026.

OZMENT, Kurt. Musical, rhetorical, and visual material in the work of Feldman. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, v. 13, n. 3, art. 17, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1803>. Acesso em: 28 ago. 2026.

ROSS, Alex. American sublime: Morton Feldman's mysterious landscapes. **The New Yorker**, New York, p. 84–88, 19 jun. 2006. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/19/american-sublime>. Acesso em: 28 ago. 2026.

SABBE, Herman. The Feldman paradoxes: a deconstructionist view of musical aesthetics. In: DELIO, Thomas (ed.). **The music of Morton Feldman**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 9–15.

SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel. **Dissertatio**, Pelotas, n. 42, p. 11–26, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/dissertatio.v42i0.8449>. Acesso em: 28 ago. 2026.

SHEN, Chen. The Feldman-ness in Rothko Chapel: context, emphasis, and meaning. **BCP Education & Psychology**, v. 7, p. 261–271, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.54691/bcpep.v7i.2644>. Acesso em: 28 ago. 2026.

STOKER, Wessel. The Rothko Chapel paintings and the “urgency of the transcendent experience”. **International Journal for Philosophy of Religion**, v. 64, p. 89–102, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11153-008-9165-x>. Acesso em: 28 ago. 2026.

TSAO, Ming. Morton Feldman @100. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 14, p. 1–21, e11610, 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11610>. Acesso em: 28 ago. 2026.

WELSH, John P. Projection 1 (1950). In: DELIO, Thomas (ed.). **The music of Morton Feldman**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 21–35.

YORK, Wes. For John Cage (1982). In: DELIO, Thomas (ed.). **The music of Morton Feldman**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 147–195.