

Paulo Costa Lima (Organizador)



TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR IV

Horizontes metodológicos

Guilherme Bertissolo

Pedro Amorim Filho

Paulo Rios Filho



TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR IV

Horizontes metodológicos

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



Paulo Costa Lima (Organizador)

TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR IV

Horizontes metodológicos

Guilherme Bertissolo
Pedro Amorim Filho
Paulo Rios Filho

Edufba
Salvador
2016

2016, Autores.
Feito o depósito legal.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Rodrigo Oyarzábal Schlabitx

EDITORIAÇÃO
Lúcia Valeska Sokolowicz

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO
Letícia Rodrigues
Alan K. M. de Araújo

ILUSTRAÇÃO DA CAPA
Trecho de partitura retirada da obra
Vés op. 26 para piano solo de Paulo Costa Lima

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Elaboração: Fábio Andrade Gomes - CRB-5/1513

T314 Teoria e prática do compor IV : horizontes metodológicos /
Paulo Costa Lima, organização. – Salvador : EDUFBA, 2016.
251 p. : il. ; 16x23 cm.

ISBN 978-85-232-1542-2

1. Composição (Música). I. Lima, Paulo Costa, org. II. Título:
Horizontes metodológicos.

CDD:

Editora filiada à



Editora da Universidade Federal da Bahia
Rua Barão de Jeremoabo s/n
Campus de Ondina – 40.170-115
Salvador – Bahia – Brasil
Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164
edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

SUMÁRIO

- 7 | COMPOSIÇÃO E CULTURA: TRÊS IMPORTANTES
HORIZONTES DE PESQUISA
Paulo Costa Lima
- 23 | DINÂMICAS DO COMPOR ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO
Guilherme Bertissolo
- 91 | COMPOR NO MUNDO
Pedro Amorim Filho
- 181 | COMPOSIÇÃO, TEORIA E ANÁLISE AO LONGO DE LINHAS
Paulo Rios Filho
- 249 | SOBRE OS AUTORES

COMPOSIÇÃO E CULTURA: TRÊS IMPORTANTES HORIZONTES DE PESQUISA

Paulo Costa Lima

1

Estamos diante de um livro que registra processos de pesquisa em composição musical. Não existem muitos do gênero. Os três mergulhos reflexivos sobre o compor e suas vicissitudes aqui apresentados reconhecem a importância do entrelaçamento de teorias e práticas, muitas vezes tomam justamente esse tema como objeto de reflexão. Na verdade, atestam a complexidade e o permanente intercâmbio entre essas duas direções – uma que aponta para a existência de princípios, abstrações, planos, estruturas, e outra que se torna perceptível por atos, escolhas, vivências. Não é que estejam perfeitamente delimitadas, longe disso, suas fronteiras são fluidas e, muitas vezes, justamente, entrelaçadas.

2

Cabe-me aqui apresentar essas três construções, declarando-as como importantes contribuições do nosso grupo de pesquisa, para o qual escolhemos a denominação de “Composição e cultura”. Precisamos observar que não estamos aqui falando de cultura a partir de seu leque mais corriqueiro de definições. Interessa-nos sim a noção de “ser-de-grupo”, na medida em que vai sendo tecida pelas atividades simbólicas de criação musical. A tecelagem do compor acionando mecanismos de pertencimento que são gerados a partir das escolhas

realizadas e, portanto, diretamente responsivos ao entrelaçamento ao qual nos referíamos anteriormente, de teorias e práticas.

Marca importante da nossa trajetória de grupo de pesquisa: o reconhecimento da presença imanente da construção de pertencimento no processo do compor. Alguns passos e referências que palmilharam o caminho nessa direção:

a) A assim-chamada travessia de Ernst Widmer, tal como descrita em Lima (1999). Ao estudar sua trajetória e travessia, do ambiente cultural germânico para a polissemia baiana, nos demos conta de que esse processo não era apenas algo particular, e que, de certa forma, todos os que compõem fazem alguma travessia, resta descobrir de onde para onde. Uma travessia de natureza cultural, na medida em que estabelece teias de significados.

Ou seja, há uma dimensão cultural “interna” ao compor, que certamente aparece e se constitui através de mundos que são inventados, perspectivas de interpretação que o ato de compor mobiliza, identidades que são construídas, tudo isso como parte do jogo simbólico, como parte da produção de fantasia. A bem da verdade, nem existe algo estritamente interno ao compor, tudo é dupla-face, os materiais tem historicidade, as teorias são práticas (em geral, históricas) e as práticas estão preenches de teoria, a criação é *performance* e vice-versa, o mesmo vale para a análise, as identidades vem do outro e não de si mesmo, entre muitos e muitos exemplos;

b) Do ponto de vista da produção de teoria sobre o assunto, há no próprio Widmer um esforço nessa direção, especialmente através do texto sobre as leis da organicidade e da relativização (ou inclusividade) – Widmer (1988). São leis que fazem referência direta ao valor da multiplicidade inclusiva. Foi possível mostrar que esse tipo de pensamento o acompanhou desde o início dos anos 1960. Todavia, fui o primeiro a escrever artigos anunciando de forma explícita essa vocação cultural do movimento de composição na Bahia – Lima (1999), Lima (2001). Outras contribuições foram feitas nessa direção, especialmente por Ilza Nogueira;

c) Em 2001, criamos o grupo de pesquisa em Composição e Identidade Cultural, marcando assim o interesse acadêmico nessa direção de pesquisa. Os primeiros trabalhos de orientação foram dedicados à análise da obra e do pensamento dos compositores baianos Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira, tendo sido elaborados e defendidos por Alexandre Reche Filho e Angelo Tavares de Castro, respectivamente;

d) Acho importante salientar o fato de que este livro é fruto de uma articulação coletiva, no âmbito de um grupo de pesquisa. Na verdade, essa articulação em grupo é parte importante da trajetória do movimento de composição na Bahia. Em 2003, ao retornarmos ao ensino de graduação, depois de longo período como pró-reitor de extensão da Universidade Federal da Bahia, chegamos com a firme intenção de articular o ensino de composição com a criação de novos mecanismos de atuação em grupo nessa área – algo que fez falta na década de 1990, após a perda de Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso, e aposentadorias de Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira. No ano seguinte, 2004, iniciam-se as atividades da Oficina de Composição Agora (OCA), materializando essa intenção de priorizar o fazer compartilhado como ferramenta pedagógica ímpar na área de composição, levando, no campo do ativismo cultural, à realização do Música de Agora na Bahia (MAB) – projeto vencedor de edital nacional da Petrobras, tendo concorrido com mais de mil projetos –, e no campo da pesquisa, às teses aqui mencionadas e ao presente livro;

e) Em 2004, a convite da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), fiz uma conferência mapeando as relações entre composição e etnomusicologia – “Baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade em seis passos”, Lima (2005). Esse texto contribuiu para embasar os nossos caminhos de hoje, na medida em que buscou enfatizar a importância da instância do outro, não apenas como objeto de estudo, mas justamente como agente de criação, como agente do compor. Sendo assim, apontava

para responsabilidades composicionais da própria etnomusicologia, assim como para responsabilidades culturais da composição;

f) Claro, todos esses caminhos de pensamento foram lastreados por dezenas e dezenas de experimentos composicionais que tem dado feições próprias ao movimento de composição na Bahia, cujo início mais evidente foi o *Divertimento Côco*, de Ernst Widmer, e uma das culminâncias, a peça *Uma possível resposta op. 169*, que protagonizou o encontro do Afoxé Filhos de Gandhi com a Orquestra Sinfônica da Bahia. Ao longo das décadas, inúmeros outros caminhos de criação foram apontados, mas sempre apoiados na visão projetada pelo manifesto de uma linha só do Grupo de Compositores da Bahia (1966); “Em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado”, traduzido de forma heterodoxa por Ernst Widmer, já duas décadas depois, como “acolher sugestões”. Ou seja, estamos falando de abertura radical, e não de fechamento ou totalização em alguma imagem nacionalista ou de viés semelhante. De minha parte, tenho colaborado intensamente com essa linha de trabalho produzindo Atotôs, Ibejis, Saruês e Aboios, ocasionalmente uma Calcinha Stuck. Em suma, existe um polpudo repertório de obras que se oferece como laboratório de referência para todas essas questões;

g) Também nessa perspectiva, vale registrar a elaboração e defesa da dissertação *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*, de Paulo Rios Filho (2010), visando a investigação de processos criativos envolvidos com a promoção de diálogos interculturais em música e construindo como referencial um “Quadro tipológico da hibridação cultural em composição musical”;

h) Da mesma forma, vale registrar a elaboração e defesa da dissertação *Falatório concertante*, de Alex Pochat (2012), visando a mobilização de uma ambiência específica – social, geográfica, cultural –, no caso, a Feira de São Joaquim em Salvador, na direção do com-
por. Sobre esse pano de fundo (ou de frente, como se queira ouvir),

as vozes dos feirantes, os “heróis da feira”, como costuma dizer o autor, tecem gestos e elaborações musicais diversas;

i) Num estudo recente de teoria da composição, Roger Reynolds (2002, p. 3) utiliza diretamente o conceito de “sense of belonging” como parte do que entende como dinâmica da relação com a obra, diante da presença de seus elementos:

Uma composição de verdade não é apenas um comentário, uma opinião ou uma mostra, e sim uma experiência multidimensional, que pode conduzir o ouvinte através de um determinado caminho, que propõe uma paisagem para exploração, de tal forma que um arco, uma trajetória propositiva com engajamento e resposta terá sido percorrida ao final. Integridade e coerência surgem do grau de credibilidade do sentimento de pertencimento que se tem na presença dos elementos da obra, tanto no micro como no macro.¹

Trata-se, sem dúvida, de uma formulação teórica que já não autoriza plenamente uma hegemonia do paradigma estrutural-organicista, imaginando um saudável intercâmbio entre estruturas e pertencimentos;

j) A partir de 2011, movidos pela necessidade de enfatizar a indissociabilidade de práticas e teorias, começamos a trabalhar a noção de composicionalidade – qualidade daquilo que é composto –, enfatizando as instâncias de invenção de mundos, criticidade e reciprocidade, tudo isso incidindo sobre um campo de escolhas. A noção de composicionalidade – Lima (2012) – foi construída em torno de categorias de plasmação de sentido (fantasia, interpretação e identidades) ou, no jargão de Geertz, teias de significado, as quais, juntamente com as análises que delas são feitas, seriam a própria

¹ A true composition is not only a remark or stance or display, but a dimensional experience that either leads the listener along a path or proposes a landscape for exploration in such a way that an arc, a trajectory of proposal, engagement, and response has been traversed by its end. Integrity and coherence arise from the persuasiveness of the sense of belonging one has in the presence of the work's elements, large and small.

cultura. Esses caminhos foram retomados de forma explícita por duas das teses aqui apresentadas – Pedro Amorim e Paulo Rios –, levando à produção de reflexões e consequências. A terceira delas, a de Guilherme Bertissolo, embora não explicita (já estava avançada quando da elaboração do texto sobre composicionalidade), apresenta um parentesco pronunciado com essa direção de pensamento. Trataremos desse ponto em maior detalhe mais adiante;

k) Esses sinais e vicissitudes fizeram com que, como grupo de pesquisa, deixássemos de lado a denominação inicial – Composição e Identidade Cultural –, pois além do desgaste de exposição excessiva que hoje acomete a noção de identidade cultural, havia nesse caminho uma admissão implícita da exterioridade da relação com o compor, na medida em que apontava para conjuntos fechados de características, totalizados numa determinada feição. Ao pleitearmos uma relação direta entre composição e cultura, admitimos que os processos se entrelaçam e que cabe investigar a dinâmica desse entrelaçamento.

Pois então, aí estão listados (de forma resumida e, certamente, incompleta) momentos e vetores que sustentam esse tipo de preocupação entre nós. Parece importante traçar essa perspectiva para entender o contexto de onde surgem os três processos de pesquisa aqui relatados. Senão vejamos:

3

No processo de pesquisa conduzido por Guilherme Bertissolo, experimentou-se com a ferramenta da pesquisa de campo, sobre a qual muito já se refletiu e escreveu no campo da antropologia e da etnomusicologia. Mas a vivência de campo em composição, o que seria? Essa é uma das atitudes mais criativas do trabalho de Bertissolo, permitindo que os processos de composição fossem iluminados pela sintonia fina que acontece entre membros de uma mesma escola de capoeira, polarizados em torno de um mesmo mestre. Como poderão apreciar durante a leitura do seu relato, são diversos os campos de teoria e de prática que incidem sobre essa experiência, enriquecendo-a.

4

Já na perspectiva inaugurada por Pedro Amorim Filho, essas questões não aparecem no horizonte de um determinado campo, de um determinado contexto. Todo o seu processo se estrutura em torno de uma reconcepção do compor, reconhecendo que este, tantas e tantas vezes, aparece como se fosse algo isolado do mundo, ou seja, isolado dos próprios contextos. Nada disso, pensa o autor: o mundo (ou o contexto) também é algo que participa da trama composicional, não há sentido em torná-lo invisível. Mas construir um ambiente conceitual, experiencial, que abrigue esse tipo de noção, não é coisa simples e fácil. Eis o desafio proposto.

5

Para Paulo Rios Filho, o desafio começa com as possíveis formas de entender, ou melhor, de colocar em movimento as concepções desenvolvidas sobre o seu próprio compor. Ele traz, dessa forma, essa meio que insondável relação entre teorias e práticas diretamente para o próprio umbigo, numa operação que desafia os sacrossantos princípios da neutralidade do pesquisador. Onde achar nos processos vividos de criação musical as eiras e beiras do que se faz e do que se pensa, imagina, trama. Não espanta que coloque em questão a própria noção de “teoria do compor”. Ora, diz Rios, não existe isso. Não existe como coisa isolada, como entidade etérea e abstrata a guiar a realidade.

6

Uma constatação: estamos tratando de aventuras metodológicas no campo da criação musical. Não poderia ser diferente. A geração de novas dinâmicas de concatenação de materiais (geralmente sonoros) faz parte daquilo que constitui o objeto mais autêntico de nossa área de pesquisa. O desafio da metodologia de pesquisa em composição envolveria, dessa forma, a proposição de bases racionais a serem utilizadas como referência, tanto pela instância da concatenação de materiais como por sua articulação em linguagem, ou seja, a produção de discurso. Algumas vezes esse desafio é atendido apenas pela construção do tradicional memorial analítico-

-descritivo, peça de ligação entre a obra e suas justificativas. Nada mais distante das três aventuras aqui registradas. Cada uma delas encarou de forma radical o desafio da pesquisa sobre o compor, escolhendo e legitimando determinados ângulos de problematização e de sistematização. E que fique bem claro, não se tratava de escolher problemas distintos a partir de uma mesma base. Cada uma das pesquisas considerou necessário construir um determinado contexto de referência para fazer surgir, e legitimar, as questões a serem perseguidas. Retrocedo mentalmente ao início de cada um desses processos de investigação para constatar, mais uma vez, a opção por esse tipo de radicalidade, e a constatação renovada de que no campo da composição o que se inventa é método – ou seja, há uma relação diferenciada de entrelaçamento do problema com suas vicissitudes metodológicas ou, dito de outra forma, do método com suas implicações problematizantes.

7

No caso de Guilherme Bertissolo, houve a opção por uma vivência de campo como lastro para todo o processo. Inscrevendo-se como aluno da Fundação Mestre Bimba (FUMEB), o pesquisador precisou ver nascer e amadurecer o laço de pertencimento à capoeira antes de poder avançar nas questões que o mobilizaram na direção da pesquisa – no caso, a relação entre música e movimento. Isso, evidentemente, dependeu do traçado de uma relação com o grupo e com o mestre de capoeira. Dependeu de uma resignificação do próprio papel desempenhado pelo compositor-pesquisador. Só depois desse processo iniciado foi possível reconceber as questões de origem, agora tomando como espelho os corpos, os movimentos, a ginga e a inteligência presentes nesse novo contexto, em suma, um outro compor. Algo que o próprio processo batizou como o compor da capoeira. Nasce, dessa forma, não apenas uma proposta de criação musical, mas também uma proposta de cristalização da experiência a partir da elaboração de um arcabouço conceitual. Eis, portanto, o vínculo do qual falamos anteriormente.

Em ocasião anterior, registrei o lastro de experiência que me sustentava, como orientador, de uma tal aventura:

Do lado do orientador – que sugeriu a empreitada e a acompanhou em seus desdobramentos acadêmicos – ela foi o resultado de muitos anos de aproximação com relação aos contextos culturais baianos e mesmo com relação aos discursos da antropologia e da etnomusicologia. Anos de experiência de gestão cultural e universitária envolvendo contato contínuo com lideranças culturais populares de Salvador, e anos de estudo das feições do movimento de composição na Bahia, tudo isso levando a vislumbrar uma linha de encontro e de aprofundamento entre os dois cenários – na direção do investimento em diferenças constitutivas do compor na Bahia, por exemplo, e na confiança com relação ao grau de profundidade e organicidade desses saberes tradicionais, que jamais negariam fogo. (LIMA, 2014, p. 236)

8

Quanto a Pedro Amorim Filho, sua pesquisa se alicerça no trabalho sobre aleatoriedade em música desenvolvido durante o mestrado – e, obviamente, sobre as experiências que traçou nessa direção. Essas experiências criam um lastro de crítica que será a base da trajetória seguinte. Há um anseio de libertação que habita o projeto da música aleatória no século XX e o autor desenvolve uma filiação especial com relação a essa causa. É como se a música aleatória revelasse lacunas ou pontos de abertura no projeto mais amplo do compor e é a partir da visualização dessas brechas que o seu percurso será delineado, em busca de um sistema aberto que consiga representar a relação do compor com seus agentes: o compositor e o mundo. O modelo também metaforiza a necessidade de “compor teoria”, para falar de música. A relação do autor com a abertura propiciada pela indeterminação fica registrada no trecho abaixo:

[...] no campo das escolhas feitas pelo compositor há um território incerto e pragmático onde se insere, por exemplo, a decisão de dizer mais *sim* do que *não* ao ‘que acontece’, de ser permeável ao acaso e aos eventos que nos fogem ao controle: abrir-se ao Mundo. (AMORIM FILHO, 2014)

Ao comentar o trabalho em ocasião anterior, enfatizei o seguinte:

Entende, portanto, o sintagma “compor no mundo”, como a construção de um modelo fenomenológico de representação do ato de compor música, pensado a partir da perspectiva de alguém que realiza esse ato. São figuras preliminares de uma trajetória bastante densa, minuciosa, abrangente e cuidadosa, características difíceis de concatenar, exigindo atenção redobrada, que vai desmontar e reconstruir uma série de conceitos e noções, tais como: o compositor, a obra, a música mundana, a música absoluta e o desencantamento do mundo, o contexto, o tempo e o número, entre vários outros. Tais desafios levam o autor a cultivar arqueologia (no sentido foucaultiano) e fenomenologia como espaços-ferramentas de investigação conceitual. A trajetória se expande na direção da observação de construções teóricas presentes nos livros e em vários modelos particulares, chegando mesmo a recolher discursos de compositores os mais diversos para apreciação. (LIMA, 2014, p. 238)

9

Com Paulo Rios Filho, o ponto de partida e contexto de referência é a observação autoetnográfica dos processos de criação. Essa não foi uma escolha fácil. Todos sabemos da dificuldade de produzir com alguma isenção de espírito quando o assunto são nossas próprias zonas erógeno-compositivas. Dois fatores ajudaram a decisão nesse sentido: em primeiro lugar, a experiência com um longo processo de investigação que levou à dissertação de mestrado (sobre hibridação cultural, na verdade, quase uma tese), à confiança nos resultados compositivos produzidos até então – alicerçada por prêmios e reconhecimentos em nível nacional e internacional – e ao impulso na direção de fazer algo completamente diferente do que já havia sido experimentado; em segundo, o interesse pela di-

nâmica do próprio processo de composição, inicialmente projetado para o que denominamos apenas como consequências do compor – a reverberação, as *performances*, todo o circuito de recepção – e, logo depois, focalizando interesse no miolo do fazer música, as imbricações de tudo que comparece nesses processos do compor.

O desafio da observação autoetnográfica abriu a porta para a descoberta de uma literatura recente sobre o assunto, encorajando o autor nessa direção. De outro lado, a elaboração das ideias sobre composicionalidade (LIMA, 2012) e sobre aquilo que denominei de indissociabilidade de teorias e práticas no compor. O autor percebeu nessa conjunção de fatores uma possibilidade de investimento crítico e criativo: a observação autoetnográfica como uma das poucas possibilidades concretas de descrever e de investigar o entrelaçamento de teoria e prática numa situação em tempo real, justificando o recurso a tal metodologia. Daí em diante, abre-se um leque de convocação de conceitos e abordagens capazes de iluminar o desafio assim proposto – Ingold, Lima, Deleuze e Guattari, por exemplo –, dando origem a um caminho de composição de teoria e de análises musicais.

10

Apresentados os três processos a partir daquilo que denominei de contextos de referência (na verdade, são contextos de onde emergem as investigações) – a capoeira, os estudos sobre indeterminação e a observação autoetnográfica –, poderemos vislumbrar com maior clareza as avenidas que abrem em termos de composição de teoria (para usar a expressão de Pedro Amorim Filho) e os caminhos de articulação estabelecidos com as outras avenidas, as de concatenação de materiais (geralmente sonoros). Creio que assim fica delineada a espinha dorsal do *design* epistemológico de cada uma das três aventuras. Os contextos de referência são lugares primos, no sentido em que determinam o que virá. Não existiria a tese de Bertissolo sem o ambiente da capoeira, embora todos os problemas e soluções que levanta permaneçam reais e até mesmo relativamente independentes da capoeira. Não existiria a tese de

Amorim sem a fresta de mundo que invade o compor a partir da indeterminação. Não existiria a de Rios, sem a convicção/esperança de que emaranhados de práticas e teorias seriam capturados na observação autoetnográfica.

11

A convocação de conceitos e teorias para a construção de densidade e para a abertura de caminhos lógicos, no âmbito de cada uma das investigações, é um aspecto dos mais interessantes, e dos mais trabalhosos (para seus autores), a ser observado nas leituras que seguem. Esses quadros teóricos convocados ao samba da produção das teses não estavam lá antes da construção dos problemas e seus contextos de origem – embora muitas vezes representem simpatias e aconchegos já existentes. O exemplo do trajeto de Bertissolo é dos mais curiosos. O autor conseguiu esculpir o seu arcabouço conceitual em torno de quatro conceitos – ciclicidade, circularidade, incisividade e surpreendibilidade –, observando e vivendo a capoeira e, ao mesmo tempo, imaginando diálogos com diferentes contextos em teoria da música (o estudo da noção de ciclo, por exemplo). A partir de certo ponto, já um tanto avançado no percurso, descobre que os saberes embutidos na capoeira dialogam de forma intensa com as pesquisas mais recentes em cognição musical. Aquilo que, certamente, sobreviveria sem essa relação, ganha um contorno muito mais provocativo. O autor passa a desempenhar o papel de alguém que faz a ligação entre os saberes tradicionais e a pesquisa de ponta – hoje atua de forma ativa junto à sociedade acadêmica que privilegia os estudos cognitivos em música no Brasil.

12

No caso de Amorim, a fenomenologia precisa ser convocada para dar conta da intuição da presença do mundo, do contexto, no compor. Tudo isso vai desaguar de forma intensa e muito interessante numa ressignificação da noção de inspiração, através de uma referência ao conceito de abertura e ao mesmo tempo desfecho – *Erschlossenheit*.

No caso de Rios Filho, o pensamento de Deleuze e Guattari exerce tanto a função de comprovar a existência de uma reflexão densa a partir dos estímulos percebidos pela pesquisa, por exemplo, na relação entre teorias e práticas, como também surpreender o leitor com a diversidade e radicalidade dos panoramas que passa a incluir no quadro inicial, especialmente através das referências à lógica dos pontos e das linhas. As teorias convocadas confirmam e, geralmente, ressignificam a configuração inicial e, sobretudo, a amplificam, levando a novas direções. O trecho abaixo ilustra a situação:

As estruturas musicais, por exemplo, são instâncias bem claras da expressão desses pontos de coágulo. Estruturas e motivos são corpos (pontos de contração) feitos ao longo de outro corpo, o da ‘obra’. Em outras palavras, são coágulos que se fazem *com* outro coágulo, de um outro nível – como a corporalidade dupla envolvida no caso do peixe e da água. De uma forma abrangente, toda a noção compositiva de *forma*, de *coerência*, *inteireza* e *completude* – para usar termos discutidos por (Reynolds 2002) – diz respeito justamente ao que há de coagulação, de capacidade de identidade (e unidade) imanente a um determinado emaranhado de linhas (convergentes e divergentes) postas-juntas ao longo de um compor. (RIOS FILHO, 2015)

Ora, o processo de composição de teoria tem sua contraparte orgânica nas atividades de concatenação de materiais. Depois de havermos desenhado uma síntese comparativa dos três enfoques, deparamos, talvez, com a pergunta mais fundamental: até que ponto as músicas produzidas no bojo dessas investigações trazem em si as marcas da construção? Até que ponto todo esse investimento de problematização impacta o fazer artístico? Não são perguntas simples que possam ser respondidas em algumas linhas. É mais uma pergunta provocação, para ficar soando no ouvido dos leitores e até dos autores.

Há, porém, algumas direções bastante claras a serem registradas. No caso de Guilherme Bertissolo, que preparou-se para a atividade de campo buscando, como manda a tradição dessa área, a pureza impossível da abertura para o processo que ali se iniciava, a conexão com o compor fazia parte diretamente do desenho que envolvia o arcabouço conceitual. Os quatro conceitos abstraídos da experiência de imersão na capoeira impulsionavam na direção de experimentos compositivos. Houve, dessa forma, o desenho de um ambiente para o compor, algo que passa a funcionar como uma espécie de matriz para planos composicionais – algoritmos, estruturas, processos e narrativas – mais diversos. Há nesse caminho tanto o privilégio de um desenho original como – inclusive, via ligação com os esquemas cognitivos – a possibilidade de construir generalizações, experimentos envolvendo outros compositores e apropriações diversas dos conceitos e suas vicissitudes. Uma ampla avenida.

No caso de Pedro Amorim, a série de “Músicas de Risco” ilustra muito bem o investimento na direção composicional, investimento numa abertura radical dos contextos e formas que podem abrigar a criação. Ao arranhar discos em vinil produzindo resultados composicionais, Pedro Amorim nos coloca diante de algo que ilustra uma série de percursos de pensamento realizados na tese, e também nos brinda com seu estilo próprio, marcado várias vezes por essa simplicidade um tanto desconcertante. Ao brincar com as vicissitudes de uma ideia que faz composição, acaba construindo uma crítica da própria noção de ideia, tal como utilizada com frequência em composição e, de forma específica, no ciclo proposto por Laske (1991). O percurso da tese dá sustentabilidade teórica a uma série de atitudes compositivas já existentes, assim como abre um leque para inúmeros outros caminhos e, sobretudo, quer ser vacina de formas congeladas de pensar-viver-cantar.

Ao observar as fronteiras fluidas e desafiadoras entre teorizações e práticas de escolha em seu próprio processo criativo, Paulo Rios Filho vai realizar algo da ordem de uma autoanálise composicional. Um dos resultados que ele registra tem natureza um tanto paradoxal – embora seja consequência lógica do processo: uma

atenção cada vez maior para o papel da intuição no compor. Tudo aquilo que não aparece através da codificação da teoria ganha um contorno próprio em sua observação. Observar o próprio compor engendrou uma consciência renovada da ação da teoria no processo, mas também de seus limites diante do mar da intuição. Confessa: “ainda continuo compondo desse jeito, mas logo-logo vou voltar ao modo anterior, porque compor a partir da intuição, ou melhor, levando em conta a intuição, é muito cansativo... (risos)”.

Que essas músicas sejam ouvidas. E mais não digo, já que a musa os espera.

REFERÊNCIAS

- AMORIM FILHO, P. *Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*. 2014. 390 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BERTISSOLO, G. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- LASKE, O. Toward an epistemology of composition. *Interface*, Amsterdã, v. 20, n. 3-4, p. 235-269, 1991.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura: Copene, 1999.
- LIMA, P. C. Composition and cultural identity in Bahia, *SONUS*, Boston, v. 21, p. 157-182, 2001.
- LIMA, P. C. Baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos), In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: PPGMUS-UFBA, 2004.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- NOGUEIRA, I. Grupo de compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 28-35, jan.

1999. Disponível em: <www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html>. Acesso em: 18 set. 2016.

POCHAT, A. *Falatório concertante de Salvador*. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

REYNOLDS, R. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2002.

RIOS FILHO, P. *Um compor emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WIDMER, E. A formação do compositor contemporâneo... E seu papel na Educação Musical (1988). *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, Salvador, v. 4, p. 1-6, 2013. Disponível em: <<http://mhccufba.ufba.br>>. Acesso em: 18 set. 2016.

DINÂMICAS DO COMPOR ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO

Guilherme Bertissolo

Introdução: a trajetória da pesquisa

Não há música sem movimento. Ouvimos o movimento na música e imaginamos a música no movimento. Essas duas noções estão de tal forma imbricadas que é até difícil imaginar uma destituindo a outra de seu poder significante. Na música ouvimos o movimento. Movimento da expectativa. Movimento de formas musicais. Movimento de uma ilusão sonora que se desdobra no tempo. Diversos aspectos dinâmicos são experienciados no fazer e no pensar musicais hodiernos por diversos compositores, intérpretes e pesquisadores da música em diversas áreas. A música se move? Como ela se move? Existe movimento em música? O que é o movimento em música? Essas questões têm sido importantes fontes para investigações em diversos discursos sobre música.

Este capítulo é um recorte de uma pesquisa de doutorado realizada entre 2009 e 2013 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA). (BERTISSOLO, 2013) Nesta investigação, o cerne temático foi construído em torno da complexa articulação entre música e movi-

mento para a composição musical, levando ao reconhecimento de diversas possíveis imbricações entre cognição e processos criativos. Para tal intento, escolhemos a capoeira regional como universo de pesquisa, já que nela não há a separação conceitual entre música e movimento. Essa escolha reconhece os saberes assim mobilizados e busca a construção de modos de diálogos em diversas instâncias. Trata-se da articulação entre modos de criação veiculados por um contexto predominantemente oral e o universo formalizador de um recorte de um doutorado.

Esta pesquisa partiu de uma primeira etapa vivencial, com a escolha do campo e posterior imersão. Vislumbramos de maneira bastante clara uma possível rede de conexões entre música e movimento no contexto, manifesta aqui em um arcabouço conceitual de maneira mais formalizada. Para compor esse arcabouço, inferimos quatro conceitos a partir das experiências em campo e das experimentações que resultaram nas obras apresentadas nessa tese. Esses conceitos veiculam ao mesmo tempo noções de música e movimento, e manifestam uma visão do compor a partir da capoeira regional. Esses conceitos são ciclicidade, “incisividade”, circularidade e “surpreendibilidade”.

Duas séries de obras *m'bolumbümba* e *Fumebianas*¹ foram compostas como experimentos oriundos das questões de pesquisa, em um desenho metodológico voltado para a experiência. Dessa forma, não é possível precisar com clareza se os processos são anteriores à formulação teórica ou vice-versa. Não houve linearidade na formulação dos conceitos ou elaboração de processos, materiais e ideias para o compor. As instâncias desta pesquisa estão inelutavelmente contaminadas, justamente pela escolha de um desenho experiencial que parte da vivência e aplica ideias em experimentos. Deparamo-nos aqui com a máxima de Pareyson (2005), de que operando eu invento um modo de operar.

¹ As partituras e áudios das obras da pesquisa estão integralmente disponíveis no site: <<http://guilhermebertissolo.wordpress.com/>>.

Dinâmicas da experiência musical: música e movimento no prisma cognitivo

O estudo das relações entre forças dinâmico-cinéticas mobilizadas na música têm se mostrado um contexto prolífico na pesquisa em música. Entretanto, poucos são os discursos sobre música e movimento na composição musical, dadas as diversas possibilidades de correlação possíveis em um campo de estudo como esse. Abordaremos a seguir algumas incursões no campo da teoria, principalmente, e da composição pelo viés dos estudos das ciências cognitivas.²

Brower e os esquemas metafórico-musicais

Brower (2000) apresenta uma incursão sobre a noção de movimento em música pelo viés das metáforas conceituais. Nesse artigo, a autora aborda temáticas que se relacionam com as noções de força e movimento, pelo viés dos esquemas imagéticos e metafórico-musicais. A autora afirma que “padrões musicais prestam-se a este tipo de mapeamento metafórico, sendo marcados por alterações de razão e intensidade que se traduzem facilmente em força e movimento”. (BROWER, 2000, p. 324) Dessa forma, o sentido musical está relacionado ao mapeamento de padrões ouvidos em uma obra musical. Esses padrões são intraobra, esquemas musicais e esquemas imagéticos, extraídos da nossa experiência corporal.

Brower (2000, p. 327) aborda a experiência corporal como parâmetro para metáforas conceituais em música: “nossa experiência corporal do mundo físico (o domínio-fonte) para a música (o domínio-alvo) produzem os conceitos metafórico-musicais de espaço musical, tempo musical, força musical e movimento musical”. O mapeamento exerce um papel fundamental, já que mapeamos padrões dentro da própria música, veiculando relações com esquemas musicais (mapeamentos intramusicais) e esquemas imagéticos

² Marcos Nogueira (2009) tem empreendido esforços para a consolidação de uma área de pesquisa na semântica cognitiva da música, tendo publicado sistematicamente nos últimos anos sobre o assunto.

(mapeamentos interdomínios). A experiência musical está contaminada pela experiência do próprio corpo.

A autora propõe, pois, esquemas imagéticos mobilizados no entendimento musical: contenção, ciclo, verticalidade, equilíbrio, relação centro-periferia e trajetória. (BROWER, 2000) Esses esquemas são relacionados com as proposições de Johnson (1990). A partir desse modelo, Brower propõe esquemas metafórico-musicais para melodia, harmonia e estrutura de frase, descrevendo cada um deles a partir dos esquemas imagéticos. Com essas ferramentas, a autora discute a ideia de música como narrativa e apresenta aplicações práticas na análise de *Du bist die Ruh*, de Schubert.

Em um escrito mais recente, a autora aplica a noção de esquemas metafórico-musicais e espaço triádico de alturas sob o ponto de vista da teoria neoriemanniana. (BROWER, 2008) Há o pressuposto de que nossa experiência de relações de alturas são governadas, pelo menos parcialmente, por projeções metafóricas de padrões abstratos da nossa experiência corporal (esquemas imagéticos), que podem ser representados graficamente. A partir de projeções metafóricas entre nossa percepção visual e aspectos da *tonnetz* e outras abstrações geométricas da teoria neoriemanniana, a autora estabelece um *corpus* por sobre o qual fundamenta quatro análises: um moteto do século XV, Haydn, Brahms e Wagner.

Spitzer: uma abordagem ampla para a metáfora no pensamento musical

Spitzer (2004) oferece uma consistente visão panorâmica para o pensamento da metáfora em música, na qual a noção de movimento é discutida consistentemente: “a música se comporta como o corpo em movimento, e [...] ouvintes projetam suas experiências de movimento corporal na sua audição de processos musicais”. (SPITZER, 2004, p. 10) Spitzer parte da ideia de “ouvir como” (*hearing as*), de Wittgenstein, para oferecer uma possibilidade de abordagem teórica que mistura conhecimento e percepção, partindo da ideia de que a maneira como “[...] conceitualizamos música não é, em princípio,

diferente da maneira como conceitualizamos o mundo”. (SPITZER, 2004, p. 16)

Para o autor, a metáfora é vislumbrada a partir de três domínios principais: representação, linguagem e incorporação (*embodiment*). (SPITZER, 2004) Pensar a metáfora como modelo para a experiência musical contradiz duas das principais ideias herdadas do pensamento objetivista aplicado à música: música não pode ser ouvida e música é abstrata. O autor cita três exemplos de articulação entre a superfície audível da música e sua relação com esquemas musicais de nível básico, enfocando contraponto em Bach, ritmo em Mozart e melodia em Beethoven.

É preciso salientar a interessante proposição de Spitzer (2004) a respeito do esquematismo como pivô entre as ciências cognitivas e a estética musical. De fato, como é uma literatura ainda recente e inicialmente não formulada para a aplicação em música, são poucas as incursões sobre a sua influência no domínio da estética musical. O autor propõe a perspicaz imagem dos esquemas imagéticos como dobradiças (*hinge*) entre mapeamentos intramusicais e interdomínios (*cross-domain*). Nesse sentido, ele formula suas dobradiças entre pares: harmonia/pintura (tendo como dobradiça o esquema centro-periferia); ritmo/linguagem (sendo o esquema partes-todo a dobradiça); e melodia/vida (sendo trajeto, *path*, a dobradiça).

Spitzer (2004) propõe, pois, um modelo tripartite: esquematismo, metáfora e protótipos (categorias de nível básico projetadas em categorias superordenadas). Nesse modelo, o esquematismo é um elemento básico da experiência e do entendimento, por sobre o qual a metáfora se estabelece, na medida em que representam um mapeamento interdomínios. As categorias de nível básico, relacionados aos esquemas da experiência, são projetadas em categorias superordenadas.

Ao apresentar esse modelo, Spitzer aborda o artigo de Brower (2000). Ele critica o alinhamento que Brower faz no conceito de esquemas metafórico-musicais, já que, segundo ele, metáfora e esquemas imagéticos são instâncias diferentes. O anseio de Spitzer em

oferecer um modelo filosófico para o pensamento musical a partir da metáfora o faz tentar estabelecer separações conceituais entre instâncias bastante tênues da experiência, plenamente contaminadas no entendimento. Não há a separação tão delimitada entre metáfora conceitual e esquemas imagéticos. A questão é que ambos são baseados na experiência, portanto, contaminados. A crítica a Brewer, pela consideração do alinhamento entre metáfora e esquema, não parece ser um elemento que possa invalidar ou mesmo por em xeque o argumento oferecido por essa abordagem.

As perspectivas na neurociência da música

A neurociência da música, ou neuromusicologia, é um campo de estudo em franco desenvolvimento, que tem produzido resultados bastante significativos no domínio do entendimento do fenômeno da música. Phillips-Silver (2009) oferece um interessante *survey* das perspectivas atuais que consideram a imbricação entre música e movimento pelo viés da neurociência, no que concerne aos efeitos no cérebro de experiências possibilitadas pelos domínios do corpo em movimento e auditivo.

A autora parte de um ponto de vista categórico afirmando de saída que “Movimento é uma parte intrínseca da experiência musical. Música e movimento co-ocorrem desde a primeira relação musical”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 293-294) São apresentados diversos exemplos de correlação entre música e movimento em vários contextos culturais, ocidentais e não ocidentais, colimando na hipótese posteriormente provada. A ideia de que nossas experiências cotidianas influenciam diretamente o nosso entendimento musical, pressuposto das abordagens baseadas nos esquemas metafóricos-musicais, é aventado pela autora quando afirma que “[...] música é frequentemente uma experiência multi-sensorial, e estímulos sensoriais de sons e movimento corporal moldam nossa definição conceitual de música”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 294)

A autora formula questões de pesquisa que nortearão seu artigo: por que música e movimento são tão inextricavelmente ligadas? Por que essa interação é crucial para as etapas iniciais do desenvolvimento humano? Por que se argumenta que todos os humanos virtualmente compartilham certas capacidades musicais? O que pode a música fazer para o desenvolvimento do cérebro? (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 294) A autora apresenta respostas e *insights* para essas questões em quatro diferentes perspectivas.

Primeiramente, sob a égide das teorias evolucionistas e sob os pressupostos biológicos, a autora tece comentários sobre a importância da sincronização de movimentos com a música na experiência humana, desde a relação entre mãe e filho na primeira infância, até um estudo experimental que demonstrou influência entre escolha de parceiros e capacidades musicais e em dança em um grupo adultos. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 295)

Uma segunda perspectiva diz respeito à percepção de pulso e sincronização de movimentos. A autora apresenta um interessante paradoxo relacionado aos ritmos sincopados que, ao inserirem pausas em tempos fortes e operarem deslocamentos nos acentos, ironicamente acabam por representar uma forte sensação de sentimento de pulso. Há aqui uma discussão sobre resultados de pesquisas empíricas que comprovaram o reconhecimento de padrões de pulso e a capacidade de reconhecimento de métrica musical e impulsos sonoros simples, onde a sincronização é um aspecto importante no entendimento. Há um foco em se entender as regiões do cérebro afetadas no reconhecimento de pulsos e na habilidade de sincronização entre os movimentos corporais a esses estímulos. Uma importante consideração nessa perspectiva é a descoberta de que os sistemas de audição e sensorio-motor são integrados na percepção e entendimento musicais. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 300) Essa assertiva reforça de maneira contundente a ideia de que o entendimento, o significado e a conceituação musicais são diretamente influenciados pelos domínios da experiência corporal cotidiana, refletidas nos esquemas metafórico-musicais.

A terceira perspectiva é veiculada pela égide do desenvolvimento infantil, a partir de experiências de reconhecimento de padrões métricos e pulsos musicais em crianças. Destaquemos a realizada pela própria autora, que testou o interesse de crianças de sete meses de idade submetidas a padrões musicais, demonstrando uma maior medida de interesse em padrões rítmicos familiares, ou seja, aos quais eles haviam sido previamente submetidos através do movimento corporal. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 304) Resultados semelhantes foram obtidos com adultos, de maneira a sugerir, segundo a autora, que “[...] música não é apenas o que nos faz mover, mas a maneira como nos movemos molda o nós ouvimos”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 305) Ou seja, nossa percepção musical é um processo multissensorial e estruturas de entendimento musical surgem do movimento.

Finalmente, a quarta perspectiva aborda a neuropsicologia, em especial em relação a um distúrbio chamado amusia, uma anomalia congênita que atinge 4% da população mundial, que ocorre quando um indivíduo é incapaz de reconhecer uma melodia ou padrões melódicos. Um fato curioso é que a amusia não afeta a capacidade de percepção métrica, de modo que em diversas culturas, nas quais o ritmo é tão ou mais importante do que o domínio das alturas, não é possível afirmar que uma pessoa portadora de amusia seja destituída de entendimento musical.

A principal contribuição deste artigo no domínio dessa pesquisa é o reconhecimento e legitimação da complexa e intrincada interação dinâmica entre música e movimento para os processos de significação musical e construção de estruturas de conhecimento, sob o ponto de vista do desenvolvimento e zonas de ativação do cérebro. A descoberta de que sistemas de audição e sensorio-motores são integrados nas habilidades de reconhecimento de padrões rítmicos e de sincronização, assim como as evidências de que conceituamos e entendemos música a partir do movimento, demonstram a pertinên-

cia da consideração da interação entre música e movimento para a criação musical.

Movimento na memória: a abordagem de Snyder

Snyder aborda a questão do movimento em música a partir das metáforas e, em especial, pela sua articulação na memória, recuperando os temas previamente discutidos. A metáfora ganha nesse contexto a dimensão da memória. “Metáfora é a relação entre duas estruturas de memória”. (SNYDER, 2000, p. 107) Nesse sentido, os “[...] esquemas imagéticos podem dessa forma servir como uma ponte entre experiência e conceituação”. (SNYDER, 2000, p. 109) É justamente nesse contexto da experiência e sua articulação entre domínios, possibilitada pela memória, que os esquemas têm importância fundamental nos processos cognitivos. Eles são tão básicos para a nossa ideia de como o mundo funciona que são usados não apenas literalmente, mas também metaforicamente para representar muitos outros tipos de ideias, mais abstratas. A relação entre a metáfora e a conceituação, para o autor, tem explicação em recentes descobertas na neurociência, que percebeu que a mesma parte do cérebro responsável pelo senso de posição espacial também desempenha papel fundamental no estabelecimento de memórias de longo prazo, o que explicaria o motivo de usarmos metáforas espaciais para entender conceitos abstratos. (SNYDER, 2000, p. 110)

As ideias de Snyder oferecem um contexto bastante profícuo. É de grande importância a sua consideração de que “Entender possíveis conexões metafóricas entre música e experiência pode nos ajudar não apenas a entender música, mas também a *criá-la*”. (SNYDER, 2000, p. 111) O autor discute a importância de categorias perceptuais e conceituais. Os esquemas desempenham aqui um papel importante, tanto em sua relação mais geral quanto com suas correlações com a música. (SNYDER, 2000, p. 97-100)

A importância do movimento na teoria de Snyder é fundamental. Após analisar as diversas instâncias da memória e esquemas cog-

nitivos (como as leis de proximidade, similaridade e continuidade) de agrupamento de elementos musicais, ele formula a ideia de esquemas imagéticos. Há uma pequena diferença de abordagem em relação a Brower, considerando ligeiras variações de nomenclaturas.

A noção de gesto em música

A ideia de movimento como aspecto significativo da experiência musical, com suas articulações com a cognição e movimento humano, representa uma importante contribuição das abordagens para o gesto em música. Nesse sentido, o gesto musical estaria relacionado ao gesto corporal e essa associação traria consequências para o entendimento do fenômeno da música. Essa aplicação da noção de gesto em música tem representado um importante ponto de vista para a teoria e análise e tem ganhado importância crescente nos últimos anos.

O livro organizado por Anthony Gritten e Elaine King (2006) é uma espécie de compilação e compêndio das ideias dos principais especialistas, que foram convidados a escrever capítulos enfocando as suas principais ideias e incursões teóricas, oferecendo assim um panorama do que se tem pesquisado a esse respeito. São ao todo 12 capítulos, que cobrem áreas tão distintas quanto a análise de gestos auxiliares de músicos em *performance* (clarinetistas, violonistas, pianistas e o cantor Robbie Williams), a importância do movimento na construção da noção de métrica e nos padrões de reconhecimento de andamentos, gestos emotivos, improvisação, gestos militares em Mahler etc.

Hatten oferece um esboço para uma teoria do gesto musical e argumenta que ela começa com o entendimento do gesto humano, por sua vez definido como qualquer modelagem energética através do tempo que pode ser considerado significativa. (GRITTEN; KING, 2006, p. 1) É uma definição deveras inclusiva, no sentido de que algo pode ser interpretado como gesto “sendo real ou implicado, intencional ou involuntário”, desde que possa ser interpretado como tal. Essa definição inclusiva é potencializada pela considera-

ção de que não apenas “processamos essas formas em todos os domínios sensoriais e motores, mas o seu caráter expressivo, como gesto afetivo, é parte do desenvolvimento humano prévio à linguagem” (GRITTEN; KING, 2006, p. 1), já que a “permutabilidade entre produzir e interpretar um gesto depende da capacidade representacional, é compartilhada através do sistema sensorio-motor, e que possibilita que mapeamentos individuais sejam correlacionados uns com os outros”. (GRITTEN; KING, 2006, p. 2) Além disso, forças que agem no nosso corpo sob o ponto de vista físico, como a gravidade e a noção de verticalidade, por exemplo, são comumente associadas a parâmetros e gestos emotivos em música. (GRITTEN; KING, 2006, p. 3)

Os mapeamentos dos domínios sensorio-motores que promovem categorizações de eventos dinâmicos através da percepção, mesmo anteriores à conceituação, são a base por sobre a qual os gestos são desenhados. (GRITTEN; KING, 2006, p. 1) O autor avança na consideração de que um gesto molar prototípico acontece no presente perceptual, que dura aproximadamente dois segundos, e sua interpretação repousa sobre percepções imagísticas e temporais. Uma síntese imagística é operada na percepção como imediata, com profundidade qualitativa. É ela que nos faz perceber o estado emotivo de um rosto, por exemplo, ou mesmo qualidades de timbres ou acordes como objetos na percepção musical. Já o segundo modo de percepção diz respeito à percepção gestáltica da continuidade temporal, que é associada à cognição não apenas como objeto, mas como um evento, motivado pela coerência funcional ou coordenação proposital do seu movimento. Nesse sentido, experienciamos “a imediaticidade de uma percepção qualitativa que está sendo reforçada e modulada pela continuidade de uma percepção dinâmica”. (GRITTEN; KING, 2006, p. 2) Gestos, pois, envolvem a coordenação de sínteses intermodais (já que percebemos formas energéticas no tempo cruzando informações nos domínios visuais, aurais, táteis e motores), baseadas em coerências

funcionais de movimentos como eventos, e seus significados emergentes. (GRITTEN; KING, 2006, p. 3)

Um pressuposto axiomático é assumido por David Lidov, um dos principais teóricos do gesto musical, ao considerar a importância de gestos e outros movimentos na experiência musical, afirmando que “Todos nós já temos muitas noções disto – por exemplo, o papel do movimento da dança no imaginário da música”. (GRITTEN; KING, 2006, p. 24) Para sua análise, o autor analisa os gestos como realizando três funções: emotiva, fática e diagramática. Uma importante consideração é a de que elementos de expressão gestual e um vocabulário de envelopes dinâmicos são inatos. (GRITTEN; KING, 2006, p. 25-29)

Baseado nas ideias de Johnson (1990), o autor enfoca os contrários relacionados ao gesto: a) gestos emotivos contra outras expressões gestuais; b) gestos em si contra outros movimentos; e c) gestos como um fenômeno molecular contra um mais complexo e abstrato esquema no qual eles são parte. (GRITTEN; KING, 2006, p. 24)

Arnie Cox (2006), por sua vez, problematiza a noção de gesto a partir de uma simples pergunta: como a música nos faz sentir qualquer coisa? Nesse caso, o autor salienta que não está se referindo necessariamente a emoções, mas sensações mais viscerais diretamente relacionadas ao movimento. Portanto, a sua incursão teórica está no campo do como ouvir, sentir e compreender gestos musicais. Sua principal questão é o que motiva e estrutura a conceitualização da música em termos de gestos.

Para construir o seu ponto de vista, o autor parte de um *background* teórico que considera a hipótese da participação mimética no ato de ouvir música. Essa hipótese é veiculada com base na existência de respostas incorporadas, mobilizadas por estímulos musicais e o reconhecimento de que as formas evidentes de participação mimética (bater o pé, involuntariamente, acompanhando um pulso, por exemplo) são partes usuais da experiência e da compreensão musicais, ou seja, “[...] parte de como nós entendemos música envolve a imaginação de produzir os sons por nós mesmos, e essa participação imaginada envolve a imitação velada e manifesta

dos sons ouvidos e a imitação das ações físicas que produzem estes sons”. (COX, 2006, p. 45)

Segundo o autor, a participação mimética ocorre em três formas: imitação velada e manifesta das ações dos *performers*; a imitação subvocal velada ou manifesta dos sons produzidos, vocais ou instrumentais; e uma imitação amodal, por empatia, ou visceral de padrões de esforço que provavelmente produziriam tais sons. O autor comenta o contexto de incursões que tratam a questão do gesto e da participação mimética, que concordam que a imitação por parte dos ouvintes desempenha um papel claramente importante na experiência musical. Entretanto, aponta diferenças cruciais em sua abordagem, principalmente pela consideração da noção de mente incorporada (*embodied mind*), tal como exposto nas teorias de Lakoff e Johnson (1999, 2003) e Johnson (1990). As evidências clínicas para a participação mimética são cinco: estudos de imitação face a face; estudos da imagética motora envolvendo neurônios espelho; estudos de subvocalização para a fala e para a música; estudos da imagética motora não vocal para a música; e a evidência indireta das nossas descrições vocais para sons não vocais. (GRITTEN; KING, 2006, p. 47-48) A partir da investigação e discussão das evidências relacionadas à hipótese mimética, o autor oferece uma interessante consideração: se um gesto musical motiva representações que não estão confinadas nas modalidades às quais eles são produzidos, então o gesto tem um significado ao mesmo tempo de acordo com seu modo de produção e transcendente em relação a ele. (GRITTEN; KING, 2006, p. 51)

O capítulo de Steve Larson busca justamente convergir argumentos entre a noção gesto que atuam a partir e sobre forças musicais, considerando que “Descrever um pedaço de uma melodia como ‘gesto’ é conceituar música em termos de movimento físico”, de maneira que “Assim como cada gesto físico deriva seu caráter em parte pela maneira pela qual ele se move em relação às forças físicas, cada gesto musical deriva seu caráter em parte pela maneira como ele se move em relação às forças musicais”. (LARSON, 2006, p. 61) Com esse pressuposto, forças musicais são consideradas en-

tão análogas às forças que regem o movimento físico, tais como gravidade, magnetismo e inércia.

Há aqui a interessante proposição de um mapa de padrões, conforme exposto também por Larson (2006), relacionados à música tonal e às constelações de sons de maior e menor estabilidade, agrupando-os de acordo com seus movimentos de resolução (inércia). Três são os perfis relacionados ao desenho de um gesto de acordo com as forças musicais, que servem como parâmetro de análise: circularidade ao redor de um ponto para atingir repouso; combinação de dois gestos continuamente de maneira que a inércia conduz a um ponto relativamente estável de elisão (mudando de direção em pontos relativamente menos estáveis); pausa em uma mudança de direção em uma junção relativamente estável.

Justin London (2006) aborda a relação entre a percepção do ritmo e o movimento corporal, correlacionando à experiência musical a caminhada e a corrida, em seus diversos componentes e seus limiares. A partir de perspectivas relatadas em experiências empíricas, o autor sugere correlações entre o sistema sensorio-motor e a nossa capacidade de perceber andamentos e ritmos, comparando os limiares de uma corrida ao limiar de reconhecimento de divisão rítmica, a média de andamento, obtidas em experiências com adultos ao serem solicitados a bater pulsos confortáveis (sem acelerações ou desacelerações) ao tempo giusto, para citar apenas dois exemplos.

As diversas abordagens para o gesto musical sintetizam o pensamento que considera o entendimento musical em suas múltiplas componentes, sempre baseado na experiência corporal. O movimento exerce aqui um papel preponderante na conceituação e no pensamento musicais. Podemos observar a confluência entre os gestos musicais e corporais, no sentido de entender a experiência musical pelo viés da experiência corporal. O domínio da mente incorporada, de Lakoff e Johnson (1999, 2003) e Johnson (1990), representa um importante arcabouço teórico que corta diversos desses discursos. É importante notar, finalmente, que grande par-

te dessas formulações tem sido tema de estudos na neurociência da música e tem mostrado conclusões similares, comprovando a pertinência do tema para a área de música. A ideia de que ouvimos música a partir do nosso sistema sensorio-motor é veiculada constantemente e mencionada por diversos autores e perspectivas.³

Sobre o contexto da capoeira regional

Com a intenção inicial de investigar a interação entre música e movimento em um contexto no qual essas instâncias são indissociáveis, cheguei a Filhos de Bimba Escola de Capoeira, ligada à Fundação Mestre Bimba (Fumeb),⁴ em março de 2009.

A capoeira regional foi criada por mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1899-1974) em fins da década de 1920 (CAMPOS, 2009, p. 53), aliando elementos da capoeira tradicional à época e do batuque, uma luta de origem africana cujo objetivo principal era derrubar o oponente com golpes de pernas. Bimba angariou toques de berimbau tradicionais, criou outros, compôs quadras e corridos cantados em rodas desde sua época e, a partir de um olhar crítico e analítico, criou uma metodologia de ensino que é praticada ainda hoje.⁵ Muniz Sodré, aluno de mestre Bimba, discute os fundamentos da capoeira regional a partir da questão da mandinga:

³ O livro de Godøy e Leman (2010) também aborda a noção de gesto a partir da ideia de sistemas computacionais. Embora apresente uma rica contribuição, enfocaremos neste artigo o livro de Griten e King (2006), por estar mais consonante com as ideias desenvolvidas durante a pesquisa.

⁴ Fundação Mestre Bimba (Fumeb) foi idealizada por diversos discípulos e admiradores de mestre Bimba, sob a liderança de mestre Nenel, em 1993, e reconhecida de Utilidade Pública Municipal, sob a Lei nº 5.260/97, e de Utilidade Pública Estadual sob a Lei nº 9024/05. É uma instituição sem fins lucrativos, oficializada em 30 de novembro de 1994. A Fundação tem como finalidade preservar e difundir a obra de mestre Bimba e o seu legado cultural afro-brasileiro através de eventos e atividades correlatas no campo da capoeira. Realiza seminários, cursos, publicações e exposições, além de pesquisas e atividades de intercâmbio cultural. A Fumeb desenvolve cursos e atividades de preservação em relação à manufatura de instrumentos musicais relacionados à capoeira e outras manifestações afro-brasileiras. Maiores informações: <<http://www.fundacaomestrebimba.org/>>.

⁵ Decânio destaca com veemência a importância de mestre Bimba na “paisagem sociocultural baiana”, considerando-o um “divisor de águas”. (DECÂNIO, 1996, p. 23)

Seus fundamentos? Flexibilidade, velocidade do impulso, ritmo corporal e malícia Arte-jogo, malícia é a palavra-chave. É a malícia que indica com precisão a capacidade do capoeirista de superar a história do seu ego (a consciência dos hábitos adquiridos e consolidados) e adotar em questão de segundos uma atitude nova. (SODRÉ, 2002, p. 22)

De fato, a malícia, combinada a essa velocidade de impulso, é um fator decisivo para uma correta leitura do jogo. Uma vez negligenciada, o capoeirista fatalmente será arremessado ao chão.

A mandinga permite um estado constante de latência, de porvir, ao observar e projetar no futuro as possíveis movimentações do oponente. Entretanto, há também uma dimensão que se conecta ao mesmo tempo com o passado, tanto o imediato, que entende o perfil do seu oponente, quanto o mais remoto, que busca na memória corporal os engendramentos de ataques, defesas e contra-ataques que tornam possível uma ação imediata e oportuna. É essa complexa articulação que permite ao capoeirista surpreender o seu adversário e estar sempre preparado para o jogo.

Arcabouço conceitual

As elocuições formalizantes que mobilizam a busca pela interação entre os aspectos cinéticos e sonoros são operacionalizadas no contexto deste trabalho a partir de quatro conceitos-chave. Esses conceitos foram inferidos durante o tempo em que estive imerso no contexto, a partir da interação direta com a capoeira regional, sua música e seus movimentos. Os conceitos são: ciclicidade, incisividade, circularidade e “surpreendibilidade”. Busco com esses conceitos formular noções aplicáveis a um só tempo tanto à música – mais especificamente ao compor e à teoria da composição – quanto ao movimento e à capoeira – e por que não o compor próprio da capoeira? É preciso ressaltar que esses conceitos não são mutuamente

excludentes, sendo constantemente sujeitos a influxos, contaminações e articulações complexas em redes de significação.

Cada um dos conceitos será discutido à luz da literatura. A principal base para a formulação de cada uma das noções é o esquematismo, de acordo com Brower (2000), Johnson (1990) e Lakoff e Johnson (1999, 2003), Snyder (2000). Partiremos dos esquemas imagéticos baseados na experiência corporal, por acreditarmos que eles são capazes de oferecer uma alternativa viável para a articulação entre os domínios no universo da capoeira regional. Pensamos aqui, em consonância com a proposição de Spitzer, que os esquemas podem servir como dobradiças (hinges) entre as noções aplicadas ao mesmo tempo em música e movimento, conforme inferimos no contexto.

Ciclicidade

Sobre a noção de ciclo: um território conceitual

A ciclicidade é entendida como a propriedade daquilo que se caracteriza a partir de um ciclo. O termo “ciclo” possui múltiplas acepções. Podemos considerar inúmeras abordagens para definir um ciclo. O ciclo é um esquema imagético baseado na experiência corporal (BROWER, 2000, p. 362), portanto, um conceito básico e de fácil reconhecimento, uma vez que diversos ciclos são experienciados no dia a dia.

Brower (2000, p. 329-330) define ciclo relacionando-o ao esquema de contenção e enfatizando a sua dimensão temporal.

O esquema CICLO serve para organizar nossa experiência de tempo e as mudanças pelas quais nós medimos tempo. [...] O esquema CICLO combina-se facilmente com o esquema de contenção, em grande parte da sua estrutura. O círculo, sendo fechado, pode ser conceituado como um *container* para o movimento ao redor do seu perímetro [...] *containers* temporais podem ser de duração fixa, como no caso de ciclos convencionais tais como minutos, horas, e semanas, ou eles

podem ser sujeitos a expansão e contração, como no caso da maioria dos ciclos corporais mais básicos. Ciclos também podem ser combinados, com ciclos maiores comportando menores, produzindo uma hierarquia temporal. [...] Nós observamos [...] oposição em muitos ciclos corporais – a alternância entre esquerda e direita na caminhada, de dentro e fora na respiração, de frente e trás na natação. A alternância pode ser equilibrada, de maneira que as metades dos ciclos sejam espelhadas uma na outra exatamente. Ou a alternância pode ser assimétrica, como no caso da maioria dos processos corporais de tensão e relaxamento, com o clímax algumas vezes aparecendo logo após o ponto central do ciclo. Uma onda pode assumir uma infinita variedade de formas, e de fato é este tipo de flexibilidade que permite a esse esquema representar uma parte tão profunda no nosso entendimento da experiência temporal.

Não obstante, buscaremos uma aproximação conceitual para a criação de um território para esse conceito a partir de três noções, conforme demosramos na Figura 1.

Figura 1 – A noção de ciclo a partir de três conceitos



Fonte: Elaboração do autor.

A modelagem é concebida como uma virtual conexão entre dois eventos, que permite identificar feições e correlações entre eles, conectá-los. Nesse sentido, seria um elemento capaz de promover o reconhecimento de traços e feições, ainda que mutáveis, comuns em dois eventos temporais subsequentes, uma espécie de *design*, esquema ou contorno. Essa modelagem, com a passagem do tempo, será sempre transformada e reiterada.

Portanto, a acepção que propomos é: em um ciclo, uma determinada modelagem, após ser transformada, é reiterada (o ciclo não necessariamente implica em repetição, embora a repetição seja a forma mais literal de reiteração). Em música, estamos familiarizados com as noções/feitos tradicionais de ciclo: ciclo das quintas, ciclo de canções, ciclo harmônico em uma obra tonal, por exemplo. Contudo, a noção de ciclo não pressupõe modelos rígidos e repetições literais que, embora não sejam pressupostos, são indubitavelmente feições de ciclo e até mesmo a forma mais literal de o representar.

Não há necessariamente uma relação de linearidade ou de causa e efeito entre as três noções, elas estão profundamente contaminadas. Nesse sentido, são como uma espécie de rizoma, já que são conectivos, heterogêneos, múltiplos e também podem ser rompidos sem deixar de caracterizar-se como ciclo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-18) Ou seja, em um ciclo não há início ou fim, estamos sempre no meio, no e..., e..., e..., e só é possível delimitar um escopo a partir da interferência formalizadora do observador (e contaminada pelo seu ponto de vista). Uma noção de modelagem em constante transformação implica no reconhecimento de que os diversos elementos constituintes de um ciclo são interconectados, caracterizando reiterações heterogêneas, múltiplas e que podem ser vislumbradas a partir de diversos pontos de vista (ou seja, passíveis de ruptura). As noções de transformação e reiteração implicam na temporalidade de um ciclo, conforme mencionado por Brower (2000).

Na capoeira regional, o ciclo está presente em diversos aspectos, desde o jogo propriamente dito, no qual se aplicam regras específicas de início, meio e fim; os toques de berimbau, que se sucedem em repetidas modelagens e transformações contínuas que tendem ao infinito; as sequências de movimento criadas por mestre Bimba, que apresentam elementos básicos da capoeira, em engendramentos contínuos de ataque e defesa. Sob o ponto de vista criativo, ciclos são uma poderosa ferramenta para a composição musical e sequên-

cias de movimento geram ciclos de qualidades expressivas, possibilitando desdobramentos complexos a partir de ideias simples.

A noção de ciclo em alguns discursos da teoria

Laske (1991) propõe um Ciclo de Vida para a Composição Musical (Compositional Life Cycle). Nesse sentido, o próprio universo do compor pode ser pensado como ciclo. O autor propõe quatro níveis no ciclo de uma composição: ideias, materiais, implementação e obra. Laske ainda avança e propõe um complexo esquema para os influxos nos diversos níveis do compor a partir de suas variadas modelagens.

A noção de ciclo desempenha um importante papel no campo da teoria neoriemanniana. Cohn (1998) apresentou há quase 20 anos um apanhado histórico do pensamento neoriemanniano a partir da primeira edição obra de Lewin (2007), dando ênfase a um ensaio publicado em 1982. Cohn avança na proposição de uma série de perspectivas para o campo de estudo. Inicialmente, a teoria neoriemanniana propõe modelos de condução de vozes atonal aplicados a tríades, em uma operação que ficou conhecida também como “pós-tonalidade triádica”. Posteriormente, esse modelo passou a ser aplicado a outras coleções e conjuntos de classes de notas (como entidades harmônicas). O grau de parcimônia ao se operar a condução entre duas entidades harmônicas é um dos principais elementos que está em jogo. Há que se mencionar também a importante consideração dos espaços de alturas representados graficamente em diversas configurações (*toggling*, *tonnetz* e outras estruturas geométricas), derivados de relações entre campos de coleções ou conjuntos de classe de notas.

Um exemplo de ciclo de condução de vozes aplicado a tríades com alta parcimônia é o *toggling*. No exemplo de Siciliano (2005), podemos perceber a condução de vozes realizada somente a partir de intervalos de semitom, sempre em apenas uma única voz (alta parcimônia). Note na Figura 2 que cada novo acorde deve ser um

acorde perfeito (em qualquer inversão), demonstrando claramente a modelagem para o ciclo (de condução de vozes e de harmonia resultante). As tríades resultantes dessa condução, embora interligadas por um processo coerente e facilmente audível, engendram combinações coordenadas sob uma égide não tonal.

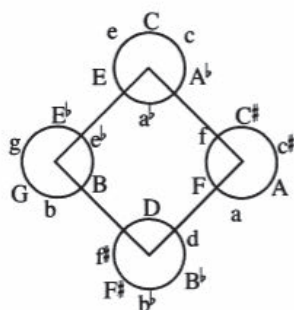
Figura 2 – Um *toggling*: condução de vozes em altíssima parcimônia



Fonte: Siciliano (2005, p. 222).

Outro exemplo de ciclo aplicado a tríades é mencionado por Cohn (1998, p. 175). Trata-se de uma *tonnetz* (uma espécie de rede) de tríades relacionadas pelas suas homônimas e relativas (Figura 3). Note que são engendrados quatro ciclos distantes por semitom (marcados nos círculos), em Dó, Dó#, Ré e Mi, cada qual apresentado em sentido horário, sucessivamente, em suas tríades homônimas e relativas. Um quadrado no centro indica o sistema hiper-hexatônico (*hyper-hexatonic system*).

Figura 3 – Uma *tonnetz*: sistema hiper-hexatônico



Fonte: Cohn (1998, p. 175).

Straus (2003) propõe uma série de conceitos que norteiam a condução de vozes atonal (*atonal voice leading*), buscando ferramentas para conectar diversas formações cordais. São conceitos tais como classes de condução de vozes, transformação de condução de vozes, uniformidade, equilíbrio, deslocamento, consistência, suavidade, entre outros. A partir das proposições de Straus (2003), é possível o engendramento de ciclos de transformações baseados em condução de vozes. Na Figura 4 apresentamos outro exemplo de ciclo de condução de vozes atonal, agora partindo do conjunto de classes de notas 026, retornando a ele a partir de classes de condução em segundas maiores. (SICILIANO, 2005, p. 226)

Figura 4 – Ciclo de condução de vozes com classe de condução 2



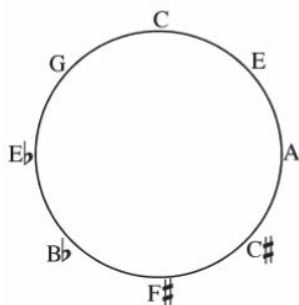
Fonte: Siciliano (2005, p. 226).

Em sua terceira edição do seu importantíssimo volume sobre a teoria pós-tonal, Straus (2005, p. 154) também aborda o uso de ciclos de intervalos regulares no espaço de oitava (ciclo de intervalo simples), demonstrando aplicações em obras de Bartók, Ives e Varése. Gollin (2007, p. 143), por sua vez, apresenta a aplicação de ciclos compostos (com mais de um intervalo) projetados no espaço de alturas (por exemplo, a alternância sucessiva de intervalos de terças maiores e menores, no *Estudo Op. 18, Nº 1*, ou a alternância de terças maiores e segundas menores, no *Scherzo*, da *Suíte Op. 14*, em Bartók). Na Figura 5, por exemplo, no ciclo 4-5, note que a projeção dos intervalos de terça maior (4) e quarta justa (5) engendra a coleção octatônica.

Esse pensamento de projeção de multiagregados no espaço de alturas, gerando ciclos de intervalos, é uma poderosa ferramenta de geração de material para alturas, que permite a implosão de

uma sonoridade a partir dos seus intervalos constituintes, ao mesmo tempo permitindo uma transformação contínua no espaço de alturas.

Figura 5 – Ciclo 4-5 engendrando a coleção octatônica



Fonte: Gollin (2007, p. 147).

Já Morris (2010), por sua vez, apresenta exemplos de aplicação de ciclos em obras de sua autoria e em sistemas musicais, tais como o da música indiana. Nesse artigo, ele está interessado na aplicação de gráficos de ciclos mínimos (*minimal graph cycles*), ou seja, que não podem ser reduzidos/subdivididos a/em outros ciclos. Ele propõe o estudo de ciclos construídos através de um algoritmo computacional, buscando enfatizar aplicações em quatro contextos: teoria do-decaféonica (*twelve-tone theory*), K-nets, contraponto modal e famílias melódicas (*tune families*).

Algumas aplicações de ciclos em composição

Discutiremos brevemente a seguir algumas implementações da noção de ciclo em obras musicais realizadas no domínio da pesquisa. Em *m'bolumbumba 1*, aplicamos reiteradamente diversas configurações de ciclos do *São Bento Grande*. Esses ciclos foram espalhados pela forma em variadas escalas, desde o nível micro, com os toques de berimbau separados microscopicamente; até grandes trechos de síntese cruzada entre as amostras de áudio coletadas em campo.





Nesses contextos, a riqueza timbrística do berimbau dialogou com os diversos fatores expressivos referentes à complexa articulação dos ciclos de movimentos de ataque da capoeira regional, explorados com os membros superiores pela bailarina. A modelagem, nesse caso, é o próprio toque *São Bento Grande* e os espectros das amostras de áudio que foram o material de base. Essas modelagens foram transformadas por diversas operações, que resultaram em variadas feições para esse ciclo, em diferentes escalas temporais e com suas respectivas idiossincrasias.

Em *m'bolumbümba 3*, nove diferentes ciclos do toque de *Iúna*, gravados durante rodas de capoeira na Fundação Mestre Bimba em ocasiões diferentes, são organizados a partir de seis diferentes formas de combinação (transformações diversas nas modelagens de um ciclo), ora sincronizando os finais, ora os centros, ora compondo com dois ou três diferentes grupos de sincronia. Os diferentes andamentos, a agógica e as pequenas variações de afinação entre os berimbaus gravados geram uma complexa teia de acontecimentos musicais que fluem no tempo. Esses ciclos são alternados por seções intermediárias que vão crescendo em tamanho e importância ao longo tempo, sempre explorando as nuances de timbre resultantes da *Iúna*. Esses espaços localizados no “entre”, no ínterim, engendram um outro nível de ciclos que se desdobram ao ouvinte ao longo da forma.

Em *Fumebianas*, a noção de ciclicidade é manifesta pelo engendramento de ciclos de intervalos, que possibilitaram a criação de espaços harmônicos aplicados na série. Esses espaços harmônicos mobilizam e projetam uma sonoridade plasmada no contexto (a escala pentatônica) e desconstruída a partir da inserção de um conjunto de classes de notas 03467 (ligeiramente diferente, mas passível de uma condução parcimoniosa). Esses dois elementos foram então projetados em um espaço de alturas a partir de um eixo, alternadamente, do grave ao agudo. Usamos esses espaços de alturas para a composição das obras *Fumebianas Nº 3* e *Fumebianas Nº 4*. É importante mencionar aqui que a ideia de que uma modelagem (a projeção de intervalos

oriundos da coleção pentatônica e do conjunto 5-16) é transformada pelas diferentes incursões pelo espaço harmônico e pela modificação da ordem de aparecimento de cada agregado, gerando assim reiterações transformadas. Outro aspecto interessante no engendramento desses espaços de alturas é que se pode vislumbrar deslocamentos cíclicos a intervalos regulares, gerando assim uma modelagem para mapeamentos em cada um deles. Essa modelagem de espaços regulares de deslocamentos pode ser reaplicada numa configuração diversa de ciclo para se obter materiais derivados/transformados, já que os mesmos deslocamentos aplicados ao ciclo pentatônica → 03467 resultarão em diferentes sonoridades se aplicados ao ciclo 03467 → pentatônica. O tratamento cíclico aplicado a materiais contrastantes como estratégia para modelamento formal representou também um possível feitiço da ciclicidade no compor.

Tabela 1 – Modelagem de eventos musicais em *Fumebianas N^o 5*

Linha	Modelagem
<i>Flauta</i>	
<i>Clarinete</i>	
<i>Violão</i>	
<i>Violoncelo</i>	

Fonte: Elaboração do autor.

Ciclos de eventos musicais (grupos de colcheias) e pausas, que transformam seus significados pela sua complexa articulação no tempo, foram empregados em *Fumebianas N^o 5*. Realizamos uma modelagem de grupos de notas que se mantém a partir de uma determinada modelagem em cada instrumento. Partimos de grandes pausas entre cada um dos grupos, de modo a gerar ciclos sobrepostos de diferentes tamanhos que, entre si, geram texturas em constante transformação. Ao longo da peça, os ciclos são reiterados com as pausas sendo gradativamente diminuídas, possibilitando a constante transformação da sonoridade resultante em um adensamento gradual pela sobreposição cada vez mais acentuada dos

eventos musicais. Na Tabela 1, à guisa de visualização, mostramos as modelagens com pausas de semínimas. Esse processo demonstra uma clara influência de modelagens rítmicas oriundas de culturas não ocidentais, em especial, afro-brasileiras, tais como o candomblé.

A configuração com pausas em semínimas foi aplicada em duas subseções, a saber, nas letras de ensaio H ([67-76], Figura 6) e T ([198-207]). Note na tabela os tamanhos bastante distintos de cada padrão e a complexidade na sobreposição de todas as linhas. Se considerarmos o mínimo múltiplo comum do somatório dos tamanhos de cada ciclo (respectivamente, 9, 16, 15 e 10 colcheias), os inícios de todas as modelagens tornarão a se alinhar novamente depois de 720 colcheias. Ao mudarmos o tamanho das pausas, consequentemente alteramos o fatorial e geramos novos mínimos múltiplos comuns, modificando as incidências de reiteração literal dos ciclos. Destarte, esses ciclos demorariam grandes porções de tempo para alinhar seus inícios, ou seja, para se repetirem.

Figura 6 – Aplicação dos ciclos de modelagens de eventos e pausas em *Fumebianas N^o 5*

[H] ♩ + ♩ ~ 56 *movido, ironico, sempre secco*

Fl. *pizz.* →
p rítmico e movido, molto sonoro

Cl. *slap* →
p rítmico e movido, molto sonoro

Vião
p rítmico e movido, molto sonoro

Vlc. *pizz.* →
p rítmico e movido, molto sonoro

Fonte: Elaboração do autor.

Inicialmente, as pausas eram de cinco colcheias ([21-30]) e foram diminuindo gradativamente (4:[36-45], 3:[51-60] e 2:[67-76]), até que restasse apenas uma colcheia ([84-93]). Esse processo é retomado na seção final da peça, em ordem inversa, onde inicialmente partimos de uma colcheia de pausa até chegarmos em cinco (1:[181-90], 2:[198-207], 3:[214-223], 4:[229-238], 5:[243-252]). Essa inversão no processo gera um desenho espelhado, ao invés do adensamento da primeira parte, temos uma contínua rarefação da textura.

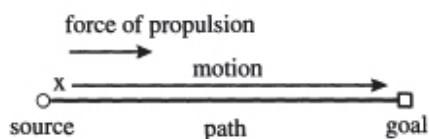
Incisividade

Contundência de uma trajetória direcional

A incisividade é um neologismo criado para definir a característica daquilo que é incisivo, ou a capacidade de ser incisivo. Em outras palavras, as propriedades de um movimento contundente em direção a um alvo. Talvez seja uma característica idiossincrática da capoeira regional, uma vez que seus movimentos, embora estejam em diálogo com vários aspectos do jogo e da música, em geral visam ao oponente e, por isso, são fortemente incisivos.

Se levarmos em conta o movimento numa trajetória em direção ao oponente, como característica incisiva da capoeira regional, podemos propor, por conseguinte, a conexão com o esquema de trajetórias (*path*) e direcionalidade (*source-path-goal*). A experiência corporal de trajetórias representa um aspecto básico do entendimento e dos mecanismos cognitivos. Brower (2000, p. 331) define o esquema de trajetórias a partir do diagrama da Figura 7.

Figura 7 – Esquema de trajetória (*path*) conforme Brower



Fonte: Brower (2000, p. 331).

O esquema de ORIGEM-TRAJETÓRIA-ALVO organiza nossa experiência de movimento, especificamente movimento direcionado a um alvo. Os componentes básicos desse esquema são: (1) a origem, ou ponto de origem, (2) o alvo da (3) trajetória que leva da origem ao alvo, (4) o movimento da trajetória, e (5) a força propulsora do movimento. (BROWER, 2000, p. 331)

Assim, a contundência de um movimento em direção a um alvo específico, como ocorre na capoeira regional, também representa um esquema imagético de fácil apreensão e uma noção aplicável ao tecido musical. A ideia de uma origem, uma meta, uma trajetória, movimento e força propulsora é bastante elucidativa da noção de movimento em música de forma geral, não apenas na capoeira. Como discutimos anteriormente, essa acepção é comumente veiculada por diversas abordagens sobre os aspectos cinéticos da experiência musical.

A ideia de uma força de impulsão em direção a um alvo guarda relações intrínsecas com a noção de gesto em música, previamente discutida. Se se considerarmos a acepção de uma modelagem energética significativa no tempo (GRITTEN; KING, 2006, p. 1), podemos vislumbrar uma conexão com a incisividade, suas características direcionais e de trajetórias. Conforme discutimos na ocasião, a noção de gesto é bastante específica e difere de outros movimentos corporais (funcionais), pelo fato de serem articulados e precisos (GRITTEN; KING 2006, p. 33) e, por isso, comumente direcionais. Ademais, os exemplos analisados sob a égide da noção de gesto mobilizam em geral o que aqui denominamos como incisivo, por veicularem trajetórias e alvos. Ao compor com a noção de gesto, compomos com aspectos direcionais e operamos movimento através de trajetórias no fluxo musical em direção a alvos.

Para Snyder (2000, p. 114-115), “Uma definição da fronteira de um esquema temporal, o ponto onde um esquema acaba e outro começa, é baseada em alvos”. Essa ideia traz à baila a noção de relação entre memória, previsibilidade e expectativa, já que “[...] a

ideia de um alvo normalmente implica que o presente é de alguma maneira estruturado por uma ideia de como o futuro será ou deveria ser”.

Portanto, estamos no domínio da direcionalidade e da linearidade. Esse conceito é abordado em discursos sobre o tempo em música. Jonathan Kramer foi um dos primeiros teóricos a formular as noções de tempo musical a partir do conceito de linearidade e não linearidade, e sua teoria permanece amplamente influente nos discursos sobre a temporalidade em música. O autor oferece uma definição bastante clara:

Deixe-nos definir tempo linear como o continuum temporal criado pela sucessão de eventos nos quais eventos prévios implicam os subsequentes e eventos subsequentes são consequências dos prévios. [...] Nós ouvimos eventos subsequentes no contexto destas expectativas, que são completa ou parcialmente satisfeitas, atrasadas, ou frustradas. Cada nova ocorrência, entendida e subsequentemente lembrada sob a influência de expectativas prévias, implica o futuro. A linearidade é uma complexa rede de implicações (na música) e expectativas (do ouvinte) constantemente mutáveis. (KRAMER, 1988, p. 20-21)

Esse trecho manifesta de maneira contundente a principal razão pela qual, em grande parte dos casos, a incisividade está ligada à surpreendibilidade, já que ela implica uma operação no domínio da expectativa. Na capoeira regional, movimentos efetivos para se derrubar o oponente são, em geral, incisivos.

A não linearidade é entendida como algo que não “cresce”, ou muda, ou que não guarda relações de causalidade entre eventos subsequentes. “A dinâmica de entendimento da não linearidade de uma obra musical está em apreender suas relações imutáveis” (KRAMER, 1988, p. 21) A não linearidade está, pois, relacionada com a circularidade, conforme descreveremos a seguir.

Snyder (2000, p. 62) também aborda a linearidade pelo viés da metáfora de causalidade: “a linearidade é o modo de construir

música de maneira que eventos em sequência pareçam conectados e crescendo uns em relação aos outros”. O autor também veicula noções de organização de padrões e direcionalidade (*goal-like motion*), e também menciona padrões não lineares como “[...] incluindo aqueles nos quais valores paramétricos não mudam ao longo do tempo, mas meramente repetem; flutuam entre valores fixos sem uma ordem particular; ou são escolhidos aleatoriamente”. (SNYDER, 2000, p. 65)

Ao definir qualidades do espaço (de alturas) e do tempo musicais, Boulez (1987, p. 87) menciona duas categorias: espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado. O tempo liso seria aquele amorfo, em que não se poderiam reconhecer cortes, pulsos, acentos. Já o tempo estriado é pulsado, suas inflexões são audíveis, reconhecemos os cortes e notamos a sua passagem mesmo que se organize de modo complexo. Essa discussão é também abordada por Deleuze e Guattari (1997b, p. 196): “[...] num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar”. O espaço-tempo estriado é o que melhor descreve nossa noção de incisividade, já que está associado ao tempo pulsado (oposto ao tempo “amorfo” da circularidade), aos cortes em um espaço de alturas ou temporal, a partir de módulos fixos ou variáveis, a espaços determinados fixos ou variáveis, focados ou não focados.

O estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um despreendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal. (GUATTARI, 1997b, p. 197)

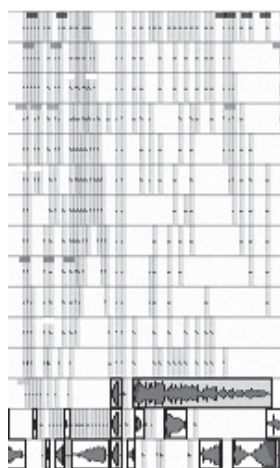
A incisividade, pois, age tanto em escalas micro quanto macro. Em uma escala menor, ele opera em acentos marcados em um tempo estriado, em que os ataques funcionam como nós no tempo-

-espaço musical, bem como nos gestos musicais significativos que operam por modelagens energéticas. Em desenhos mais gerais, ele veicula a direcionalidade/linearidade no fluxo temporal engendrando um processo ou seção de uma obra.

Ataques, gestos, direcionalidade: alguns exemplos de incisividade em diversas escalas

A incisividade foi o ímpeto para a composição de *m'bolumbümba 2*. Note, na Figura 8, a complexa teia de acontecimentos musicais derivada na justaposição de fortes acentos engendrados por *clusters* de sons de berimbau, representados pelas pequenas porções de áudio sobrepostas ao longo da figura. É interessante notar que, nessa peça, além da ideia de gestos incisivos em pequena escala (ataques engendrando a forma), há a clara direcionalidade em um desenho gestual mais amplo, nesse caso, em direção a um ponto de relaxamento alcançado por uma trajetória ao grave. Esse tipo de desenho gestual molda as subseções seguintes, formando a articulação com a memória e conferindo uma noção de tempo direcional, na acepção de Kramer (1988), previamente discutida.

Figura 8 – Incisividade *m'bolumbümba 2*, entre 35” e 55”



Fonte: Elaboração do autor.

Figura 9 - Incisividade e surpreendibilidade em *Fumebianas N^o 1*

The image shows a musical score for *Fumebianas N.º 1*, measures 82 through 86. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet (C. Tpt.), Violin (Vln.), and Double Bass (Vcl.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet (C. Tpt.), Violin (Vln.), and Double Bass (Vcl.).

Key features of the score include:

- Measure 82:** Tempo marking $\text{♩} \sim 82$, dynamics *deciso, con fuoco* and *sf*.
- Measure 83:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 84:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 85:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 86:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 87:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 88:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 89:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 90:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 91:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 92:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 93:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 94:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 95:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 96:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 97:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 98:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 99:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 100:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 101:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 102:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 103:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 104:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 105:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 106:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 107:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 108:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 109:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 110:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 111:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 112:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 113:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 114:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 115:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 116:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 117:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 118:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 119:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 120:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 121:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 122:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 123:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 124:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 125:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 126:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 127:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 128:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 129:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 130:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 131:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 132:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 133:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 134:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 135:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 136:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 137:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 138:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 139:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 140:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 141:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 142:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 143:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 144:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 145:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 146:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 147:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 148:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 149:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 150:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 151:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 152:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 153:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 154:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 155:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 156:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 157:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 158:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 159:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 160:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 161:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 162:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 163:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 164:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 165:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 166:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 167:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 168:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 169:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 170:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 171:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 172:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 173:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 174:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 175:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 176:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 177:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 178:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 179:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 180:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 181:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 182:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 183:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 184:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 185:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 186:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 187:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 188:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 189:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 190:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 191:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 192:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 193:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 194:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 195:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 196:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 197:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 198:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 199:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.
- Measure 200:** Dynamics *sf* and *f con fuoco*.

Fonte: Elaboração do autor.

Em *Fumebianas N^o 1*, as noções de incisividade e surpreendibilidade estão mobilizadas conjuntamente de maneira específica (Figura 9). Note os ataques secos, em *staccato* com acento em *sforzato*. A energia mobilizada pela oposição entre um padrão linear (linha do violoncelo) e os ataques que se destacam na textura cria essa sensação que potencializa os acentos e suas características incisivas. Essa potencialização é operada pela direcionalidade do padrão do

violoncelo, que é, então, posteriormente distorcido a fim de possibilitar a imprevisibilidade das incidências dos ataques. Essa ideia de articulação entre um padrão linear, incisivo, enfatizado pelas incidências de fortes acentos, e as diversas consequências nas diferentes linhas é o nó temático dessa seção.

Em *Fumebianas Nº 3*, as seções extremas (inicial e final) partem da articulação de ataques e ressonâncias como estratégia para o modelamento formal (Figura 10). Esses ataques são articulados como zonas de significação, em que as nuances de cada envelope de ressonâncias operam uma rede de transformações ao longo do tempo, em desenho direcional que se desdobra ao longo da seção. Aqui, os ataques funcionam como nós no tempo, pontos de gravidade capazes de atrair atenção e proporcionar desdobramentos nas sonoridades resultantes dos envelopes de ressonâncias.

A ideia de gesto, em que uma pequena modelagem energética é engendrada de maneira a cobrir uma trajetória, estabelecendo uma espécie de preparação direcional, pode ser observada na Figura 11. Note que o movimento ondulatório, na mão esquerda do pianista, aponta para um repouso em uma nota (Ré# grave) em fermata. Essa nota é, pois, atacada em trêmolo e tal fermata suspende o tempo. Através de um crescendo exagerado, esse gesto direciona a expectativa para as notas da região aguda, que restabelecem o movimento previamente esboçado de modo hesitante na mão direita. Há aqui um claro desenho gestual direcional, portanto, incisivo.

Outro gesto direcional ocorre, com efeito semelhante, em *Fumebianas Nº 4* (Figura 12). A conexão entre duas ideias foi realizada pela trajetória direcional em pelo menos três sentidos: a) um crescendo de grande amplitude; b) o acelerando entre um tempo solto e lento até um movimento vivo e enérgico, que potencializa o subsequente movimento das semicolcheias da linha do clarone, preenchendo uma expectativa gerada em pequena escala; c) a conexão entre notas de partida, inicialmente estáticas que, ao final do acelerando, conduzem vertiginosamente às alturas alvo do compasso seguinte (a tuba, como exceção, é a única que inicia o movimento por salto). Há uma

Figura 11 – Gesto incisivo direcional em *Fumebianas N^o 3*

(♩ ~64) furioso, espressivo ♩ ~72

ff *energico, espressivo* *mf* *molto* *(mf)* *f* *molto espressivo*

Fonte: Elaboração do autor.

Figura 12 – Gesto incisivo direcional em *Fumebianas N^o 4 ([20-1])*

ord. ca 8''' ♩ ~84 *energica, vigoroso*

pppp *ff tutto la forza* *pppp* *ff tutto la forza* *pppp* *ff tutto la forza* *pppp* *ff molto sonoro, vigoroso* *pppp* *ff tutto la forza*

Fonte: Elaboração do autor.

Um gesto semelhante foi aplicado em *Fumebianas N^o 6* (Figura 13), onde os mesmos três elementos (crescendo, acelerando e trajetória cromática entre notas de partida e chegada) convergem para

uma direcionalidade e linearidade específicas entre ponto de partida e alvo. Note que, nesse caso, contrariamente ao exemplo anterior (onde uma linha fica imóvel, duas se movem ascendentemente e duas descendentemente), todas as linhas se movem na mesma direção. Não obstante, embora estejamos num contexto diverso, o processo é análogo, resultando em efeitos semelhantes.

Figura 13 – Gesto incisivo direcional em *Fumebianas N^o 6* ([44-5])

The musical score for Figure 13 consists of four staves, labeled Cl. 1 through Cl. 4. Above the staves, there are performance instructions: a tempo marking of $\text{♩} \sim 120$ *vivace, confuso, violento*, and a dynamic marking of *ff* *agitato ed confuso*. Each staff begins with a dynamic marking of *p* and a performance instruction of *ord.* (order). The first staff (Cl. 1) also includes a *fl.* (flute) marking. The score shows a progression from a piano (*p*) dynamic to a fortissimo (*ff*) dynamic, with a change in articulation from legato to *agitato ed confuso*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents, indicating a complex and dynamic musical passage.

Fonte: Elaboração do autor.

Em *Fumebianas N^o 4*, há um processo mobilizado pela incisividade em maior escala, na articulação de uma trajetória linear e direcional em direção a um preenchimento gradativo da textura ([21-43]). Na Figura 14, mostro lado a lado o compasso inicial e final da subseção. Note que há a contraposição de uma linha, semi-colcheias em rotação no clarone (alcançada pelo gesto mencionado na Figura 12) e blocos de ataques incisivos nos demais instrumentos. Inicialmente, os ataques em bloco são secos, em contraste com os gestos predominantemente legatos do clarone, com acentos ocasionais em *staccato*. Essa condição inicial é pouco a pouco modificada, pela inserção gradual de *staccatos* na linha do clarone (que

por si só apresenta uma trajetória direcional ao registro grave) e, em contrapartida, os ataques em blocos vão paulatinamente ganhando ressonâncias. Inicialmente, apenas uma nota permanece sustentada nos ataques. Aos poucos duas, três e, como pode ser notado na figura, o processo culmina com quatro notas sustentadas ao mesmo tempo, gerando acordes em conduções de vozes. Esse processo se desdobra no tempo de maneira linear, direcional e gradual. É preciso mencionar que essa ideia é desmembrada em cinco partes e intercalada por zonas de contraste que engendram a relação entre essa mobilidade e uma estabilidade/estaticidade no fluxo musical.

Figura 14 – Incisividade como processo linear e direcional para uma subseção em *Fumebianas N^o 4*

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Clarinet Bass (Cl. B.), and Tuba. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 21 and includes the instruction 'energico, vigoroso' and a tempo marking of quarter note = 84. The second system starts at measure 43. Dynamic markings include *fff* *tutta la forza* for the woodwinds and *ff* *mo lo sonoro, vigoroso* for the Clarinet Bass and Tuba. The saxophone part features a crescendo from *sf* to *p* and back to *f*. The Clarinet Bass and Tuba parts also show a similar dynamic contour. The score is marked with accents and slurs, indicating phrasing and articulation.

Fonte: Elaboração do autor.

Em *Fumebianas N^o 6*, a incisividade opera no nível da direcionalidade na conexão entre duas ideias musicais. Note na Figura 15 que, inicialmente ([11]), todos os clarinetes têm a nota G#, soando F#, em ritmos complexos sobrepostos. A ideia subsequente, o alvo,

consiste na sobreposição de transposições da melodia de *São Bento Grande* em *cluster*. Aqui, há uma direcionalidade operada no nível da dinâmica, com um pianíssimo que cresce pouco a pouco até um fortíssimo; no nível do andamento, já que há um acelerando gradual de 60 para 120; e, finalmente, mas não menos importante, a condução de vozes, já que as vozes se movem cromaticamente em direção à nota inicial da seção seguinte, ou por movimentos diretos ou ondulatórios, mas com o objetivo de alcançar a meta estabelecida. Há, portanto, uma convergência de parâmetros que ligam as duas ideias de maneira a gerar direcionalidade em um claro desenho incisivo em nível intermediário (nem micro, tampouco macro).

Figura 15 – Incisividade em *Funebianas N^o 6*: direcionalidade na conexão entre duas ideias musicais

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 11, is marked with a tempo of ~ 60 *accel.* and a dynamic of *pp*. It features four staves (Cl. 1-4) with rhythmic patterns of eighth notes and triplets. The second system, starting at measure 13, is marked with a tempo of ~ 120 *vivace, confuso, violento* and a dynamic of *ff*. A box labeled 'A' is placed above the first staff of the second system. The music in the second system is more complex, with slurs and ties across measures, and includes the instruction *ff agitato ed confuso*.

Fonte: Elaboração do autor.

A direcionalidade teve consequências de longo alcance formal, mobilizando assim a noção de incisividade, em *Fumebianas Nº 5*. Nas subseções B, D, F, H e J, há um contínuo processo de adensamento da textura, operado pela diminuição progressiva dos tamanhos das pausas. Note que as figuras permanecem do mesmo tamanho, cada linha obedecendo a sua lógica,⁶ mas as pausas diminuem de tamanho. Na primeira subseção, as pausas duram cinco colcheias, então quatro, três, duas e, finalmente, apenas uma. Nas subseções R, T, V, X e Z, o processo ocorre novamente, entretanto, de maneira espelhada. Há um contínuo esvaziamento da textura, já que cada trecho se inicia com pausas de uma colcheia, gradualmente aumentadas até durarem cinco, quase ao final da obra. Esses processos estabelecem metas de longo alcance na forma, claros na superfície e audíveis, que proporcionam um desenho formal incisivo à obra como um todo.

Circularidade

Circularidade como espiral: uma noção nem tão óbvia

Em um primeiro olhar, a circularidade representa a noção mais literal. Ela está circunscrita em diversos aspectos e é uma das características que salta aos olhos, por estar visível na superfície do fenômeno. A grande incidência de golpes giratórios confere ao jogo um aspecto circular. A própria constituição da ocasião da prática supõe uma roda, que remete à circularidade em seu recorte mais literal. Os toques de berimbau assumem por vezes feições circulares, no sentido de retorno e de contorno em direção a centros de

⁶ Note que há a alternância regular de padrões entre cada linha: 2-3, na flauta; 1-2-3-2, no clarinete; 2-1-3-1, no violão; e 3-2-1, no violoncelo, conforme demonstrei na Tabela 1, p. 19. A diminuição progressiva no tamanho das pausas não altera essa lógica, mas acaba possibilitando resultantes métricas completamente diversas. Estamos aqui, em certo sentido, diante de uma modelagem que sobrepõe cinco ciclos, com um ciclo geral de coordenação dos acontecimentos musicais. Esse trecho manifesta a influência da composição algorítmica.

referência, conforme discutiremos a seguir. Diversas organizações corporais e estados também remetem a características circulares.

Entretanto, para além desse domínio mais óbvio, referimo-nos àquilo que é circular em um sentido amplo, não apenas geométrico e visível. A noção está manifesta também em aspectos mais abstratos e relacionados com organizações corporais, imagens e na própria cosmologia da capoeira regional. Estamos no campo da mandinga, um aspecto constitutivo para a manifestação como um todo, diante de um conceito que remete à fluidez, ao líquido como ideia formadora. Para além dos aspectos mais visíveis na superfície do fenômeno, podemos nos remeter a elementos velados que evocam a noção de circularidade: a própria malícia do jogo, sua negociação com centros de forte poder constituinte, o corpo em suas formas tridimensionais e distais, a eterna transformação da música em suas variadas feições. Tentaremos abordar a seguir as diversas acepções e imbricações para a noção de circularidade nos diversos domínios da experiência da capoeira regional.

A circularidade é a estaticidade como movimento recôndito, dinâmico, interno, como promessa de movimento latente. A espiral, manifesta no corpo na capoeira regional através dos movimentos tridimensionais, é uma boa imagem para a noção aqui desenvolvida. A circularidade ao redor de um centro, irradiando ao infinito e se autoinfluenciando de modo não linear. Quando vemos uma espiral se movendo, não conseguimos discernir início-meio-fim, dentro-fora, linearidade ou causalidade. A ginga na capoeira regional é um exemplo bastante elucidativo da ideia de espiral, de circularidade em torno de zonas de equilíbrio, em um devir eterno de articulações entre estabilidade e instabilidade, em que não se pode precisar início, meio e fim, ou mesmo estabelecer níveis hierárquicos. É a fluidez do corpo em movimento.

Apesar de não estarmos interessados em manifestar nossas ideias sobre a capoeira regional a partir de um prisma dicotômico, em oposições binárias, podemos considerar, *grosso modo*, a circularidade como noção musicalmente oposta à incisividade. Nesse senti-

do, são pertinentes as noções opostas àquelas que mobilizamos na elaboração da noção de incisividade, nomeadamente, o tempo-espaço liso em Boulez (1986) e a não linearidade em Kramer (1988).

O espaço-tempo liso, que no dizer de Boulez (1986) e Deleuze e Guattari (1997b) é amorfo, não sendo possível reconhecer cortes ou pulsos claramente distinguidos, representa aqui uma noção básica. No domínio da circularidade, ocupa-se sem contar, preenche-se o espaço-tempo musical em um desenho não pulsado em que não há causalidade, direcionalidade, tampouco hierarquias. A textura como determinante da forma é bom exemplo de circularidade e processos como a micro-polifonia de Ligeti podem ser aqui citados. A estaticidade também é uma característica comum a ser mencionada.

Se entender a não linearidade em música é aprender suas relações imutáveis (KRAMER, 1988), uma ideia enquanto entidade que governa uma obra ou uma seção engendra a não linearidade. Nesse sentido, estamos no domínio de um pensamento baseado em modelos que se desdobram no tempo de modo não hierárquico ou causal. A heterofonia, pois, é uma textura não linear. Portanto, ao pensar na articulação entre modelo e variação, podemos pensar no esquema de contenção, como o conjunto de ideias que a governam e, conseqüentemente, na relação centro-periferia, já que um modelo virtual implicará em diferentes realizações mais ou menos afeitas a ele.

Como ocorre em muitas das culturas não ocidentais (KRAMER, 1988, p. 23-25), grande parte da música da capoeira regional é não linear. Não existem alvos de longo alcance, conseqüências formais, elementos que derivam uns dos outros na superfície musical. Há um constante jogo de variação contínua de uma virtualização (um toque) que é realizado em variadas maneiras, mantendo uma estrutura de acentos, influxos e características de contorno estatístico. Deparamo-nos, pois, com a complexa rede de articulações entre um modelo, com o toque e suas variadas feições, sem conexões de causalidade ou direcionalidade no sentido tradicional da música ocidental. Podemos, ao mesmo tempo, encarar as relações que

constituem um toque da capoeira regional como um *container*, na medida em que há uma modelagem definidora, e a relação entre centro e periferia, na complexa articulação entre o virtual e suas diferentes realizações.

O esquema de contenção “[...] pelo qual conceituamos espaço, consiste de uma fronteira e duas regiões, uma dentro e outra fora”. (BROWER, 2000, p. 327) Essa fronteira pode ser tênue, como acontece nas zonas de significação de um toque de capoeira regional. O *container*, nesse caso, implica o que pode ser identificado como pertencente a um *São Bento Grande*, por exemplo. Nem todas as variações são possíveis, há um conjunto de feições que o identificam enquanto entidade musical reconhecível. Entretanto, a própria articulação entre diferentes níveis de um *São Bento Grande*, suas variações mais aceitas e difundidas, conferem a ele um contexto de hierarquias e uma teia de articulação de mudanças e influxos entre modelo e variação, com infinitos *containers* aninhados, imbricados. Dessa forma, o esquema centro-periferia está também implicado:

O esquema para de *containers* aninhados pode também combinar-se com um esquema de centro-periferia. Essa é uma das maneiras pelas quais entendemos o conceito de hierarquia – isto é, como sucessivas camadas radiando ao redor de um núcleo. Nós tendemos a conceber sua estrutura originando de um centro, com cada camada adicionada espelhando de algum modo a estrutura do núcleo. (BROWER, 2000, p. 328)

Snyder (2000, p. 112) também ecoa essa noção de hierarquia ao afirmar que “a centralidade física é baseada nas ideias de que alguns lugares são de alguma maneira mais importantes do que outros”. Para o autor, por isso, retornamos a esses lugares constantemente, de modo que os marcamos e enfatizamos um modo ou outro. A centralidade musical seria, pois, oriunda dessas ideias. A noção de ciclo (especialmente no que tange à teoria neoriemanniana) e a incisividade podem ser consideradas como servindo à noção de hierarquia de eventos e centralidade.

A circularidade é, dessa forma, uma noção fronteira. Estamos na dimensão do que está à margem, ao redor, em constante influxo com um núcleo estabelecido de relações constituintes. Essa noção manifesta uma atitude de resistência em relação a um centro, portanto, em diálogo com ele. Está no cerne da capoeira regional enquanto manifestação cultural que viveu à margem por centenas de anos, e que pode se estabelecer apenas na negociação complexa e tensa com centros de poder. Nesse sentido, a mandinga é uma negociação, uma espécie de promessa de articulação e negociação de uma vontade e de uma eterna desconfiança em relação aos núcleos duros de estruturação. A circularidade dos movimentos giratórios da capoeira regional revela uma instância ancestral, um aspecto fundamental da sua cosmologia e do seu pensamento. É o corpo em negociação com o centro de gravidade, mas também na pura virtualização de uma força a ele relacionada, sempre pronta para vir à tona. É o aspecto periférico, distal, à margem. Na capoeira regional, o corpo em movimento por vezes se organiza em espaços indiretos e formas tridimensionais, que dissimulam o principal intento de atingir o oponente, mas não o suprimem. Os movimentos circulares, tais como a meia-lua de compasso, irradiam do centro, mas estabelecem uma articulação periférica.

Mais uma vez, a imagem de uma espiral representa uma metáfora bastante elucidativa. Pensemos no núcleo de força da espiral como um centro e nas bordas sendo projetadas *ad infinitum*, num mecanismo de *autopoiesis*. Não é possível notar-se o lugar hierárquico preciso de um ponto, a origem de um movimento ou mesmo um alvo. É a não linearidade em movimento. A espiral não acaba, não repousa, complementa-se na sua complexidade. Apesar de podermos considerar a identificação de um núcleo de forças que impulsiona tal espiral (ideia de contenção), as fronteiras ficam embaralhadas, não se pode precisar início e fim, não se pode identificar claramente o interno e o externo. Estamos aqui no domínio da superação das dicotomias.

Texturas, heterofonias, não linearidade, estaticidade: a circularidade no compor

A circularidade pode operar para gerar processos em variadas feições. Desenhos amétricos, texturas como determinantes da forma, heterofonias, seções estáticas que não evoluem direcionalmente. Além disso, podem-se estabelecer centros estáticos aos quais uma modelagem se refere e circula no espaço musical.

A escolha de uma nota estática (como um *container*) e a circularidade engendrando variedade ao redor dela (centro-periferia) é uma estratégia que pode ser vislumbrada na Figura 16. Note que há uma única nota (Ré) em uníssono em todos os instrumentos, articulada em variados modos de ataque entre as linhas, sempre suave, de maneira a gerar uma espécie de envelope dinâmico para esse som. A textura resultante, amétrica, em que o tempo musical é fluido e o acento é como que esticado no tempo, relaciona-se com nossa noção de circularidade.

Figura 16 – Circularidade em torno de uma nota em *Fumebianas Nº 1*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The score is in 3/4 time and starts at measure 27. The tempo is marked 'sereño, tranquillo' and the mood is 'molto vibrato'. The key signature has one flat (B♭). The score features a central note (Ré) that is sustained across all instruments. The dynamics are marked with *p* (piano) and *ppp* (pianissimo). The Flute part includes markings for 'molto vibrato' and 'brass tone'. The B♭ Clarinet part includes 'molto vibrato' and 'lip vibrato (breath irregular e pesante)'. The C Trumpet part includes 'arco' and 'sul tasto'. The Violin part includes 'pizz.' (pizzicato) and 'arco'. The Viola part includes 'pizz.' and 'arco'. The score is characterized by a fluid, circular texture around the central note.

Fonte: Elaboração do autor.

Podemos também considerar a possibilidade de se estabelecer processos circulares ao redor de uma linha. Nesse caso, a relação que se estabelece entre centro e periferia se desdobra no tempo de

modo não linear. O núcleo de estruturação depende da passagem do tempo e resulta, por vezes, no embaralhamento na superfície musical, dada a sobreposição complexa de duas ou mais linhas.

Figura 17 – Circularidade em torno de uma linha em *Fumebianas N^o 3*

The musical score for 'Fumebianas N° 3' is presented in three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef (8^{va}), and the bottom in bass clef. The tempo is marked as ~72 dolce, tranquilo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score features complex rhythmic patterns with frequent rests and accents. The top two staves are marked with *p* *sonoro, espressivo* and contain triplet and quintuplet markings. The bottom staff is marked with *mf* *sonoro* and includes a *rit.* marking with an arrow pointing right. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: Elaboração do autor.

Note na Figura 17 que as duas linhas superiores têm o mesmo perfil intervalar distantes: um semitom entre si, em que os ataques são dispostos de modo a embaralhar a textura, dada a homogeneidade dos timbres na região e o constante cruzamento de vozes. A linha central é, na verdade, uma transcrição de uma melodia de *São Bento Grande*, que só pode ser notada na média entre os ataques e no reconhecimento entre os diferentes intervalos. O resultado é uma espécie de heterofonia.

Essa mesma melodia, mas em outra feição, dá vazão a um processo semelhante, mas que opera um papel formal mais preponderante em larga escala em *Fumebianas N^o 6* (Figura 18). Note que há a defasagem em fusas entre as quatro linhas, também dispostas em *cluster*. Aqui, não há o embaralhamento dos ataques na escrita como ocorreu no exemplo anterior, apenas a defasagem que gera divisões complexas, mas na prática as inflexões de cada intérprete

potencializam o efeito de embaralhamento. Os constantes cruzamentos de vozes e a intensa atividade rítmica resultante culminam em uma textura complexa e rica, repleta de movimentos internos, que funciona como uma espiral, torcendo constantemente as linhas. Esse embaralhamento é o que possibilita a ideia de uma não direcionalidade no trecho. Esse processo é reiterado durante toda a peça de modo inalterado, com o mesmo conjunto de regras estabelecido (imutável), mas vai perdendo importância ao longo da forma, tornando-se cada vez menor. Há, nesse caso, uma teia de articulações entre esse desenho circular e metas de alcance mais longo, portanto incisivas, ao longo da obra. Essa articulação é presente na capoeira regional de maneira constante e, aqui, mostrou-se uma poderosa estratégia para o compor.

Figura 18 – Circularidade complexa em torno de uma linha em *Fumebianas Nº 6*

♩ ~ 120 *vivace, confuso, violento*

A

Cl. 1
ff agitato ed confuso

Cl. 2
ff agitato ed confuso

Cl. 3
ff agitato ed confuso

Cl. 4
ff agitato ed confuso

Fonte: Elaboração do autor.

Em *m'bolumbümba 3*, nove gravações do toque *Iúna* são sobrepostas em nove diferentes formas de combinação. Esse processo gera nove ciclos complexos de *Iúna*, que engendraram a forma da

obra como um todo. Esse caráter de imutabilidade confere uma dimensão não linear ao tempo. Mas a circularidade advém aqui da complexa articulação entre um núcleo constituinte (a *Iúna*, como um *container* de bordas tênues) e as diversas realizações dessa ideia central. A agógica, as nuances de andamento, as variações do toque, o timbre, as diferentes afinações e características tímbricas de cada berimbau, além das interferências formalizadoras do contexto, possibilitam uma complexa teia de acontecimentos, que proporciona também o embaralhamento da textura, mas também por vezes oferece resultantes sonoras surpreendentes. Mais uma vez, os diferentes feitiços do toque estão distribuídos em espiral. Não é possível estabelecer hierarquias, perceber metas de longo alcance ou identificar crescimento orgânico entre elas: estamos no domínio da circularidade como estratégia de modelamento formal.

Surpreendibilidade

Uma noção movediça e dependente do contexto

A surpreendibilidade, outro neologismo criado para fins metodológicos, está fortemente ligada ao movimento da expectativa nos fluxos musical e de movimento. Talvez esse seja um dos principais elementos da capoeira regional. Todo o capoeirista entende a importância da capacidade de surpreender, seja o oponente durante o jogo, seja o coro ao cantar uma quadra ou corrido, seja a roda a partir dos deslocamentos dos acentos do toque do berimbau. Em termos analíticos de movimento, remetemos a questões tais como alterações bruscas dos fatores expressivos: tempo, fluxo, espaço e forma.

A capacidade de surpreender é uma característica que não se dobra facilmente a formalizações, a uma definição que dê conta das suas idiossincrasias. É uma característica que não se pode ensinar; tampouco descrever com precisão os mecanismos que a tornam possível. Ela é tão dependente do contexto que a sua aparição está constantemente latente, em um eterno estado de possibilidade, à espera de um acontecimento que a torne real. No processo de criação de

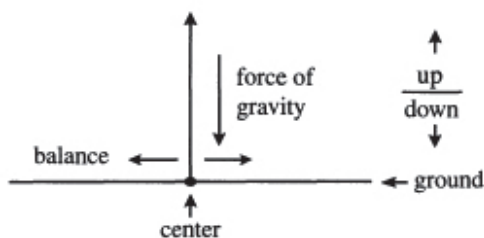
uma obra, a expectativa e os elementos que a tornam viável, ou que podem quebrá-la, representam importantes estratégias de criação.

Na capoeira regional, a eficácia em surpreender o oponente reside no ato de derrubá-lo, ou ao menos, desequilibrá-lo. O equilíbrio, o ponto de estabilidade do capoeira, está no chão. A surpreendibilidade na capoeira regional é a quebra de um equilíbrio.

Brower (2000) combina aspectos dos esquemas de equilíbrio, verticalidade e centro-periferia (Figura 19). A respeito desse esquema, a autora pondera:

Ele reflete a maneira pela qual a força da gravidade age sobre o corpo, levando-nos a manter uma posição vertical, equilibrada. A atração para baixo da força da gravidade leva-nos a interpretar o chão tanto como ponto de origem quanto como a posição de estabilidade máxima. Quanto mais próximos nós estivermos do chão, mais estáveis nos sentimos. O eixo central, vertical, pode ser interpretado similarmente como uma posição de estabilidade máxima na dimensão horizontal. Experimentamos o corpo como estável ao máximo quando seu peso está igualmente distribuído no eixo vertical. Qualquer mudança de distribuição tornará a força atuante sobre um lado do corpo temporariamente desequilibrada em relação à sua oposta, resultando em um impulso para ajustar a posição do corpo de modo a restabelecer o equilíbrio. (BROWER, 2000, p. 330-331)

Figura 19 – Esquema para a relação centro-verticalidade-equilíbrio



Fonte: Brower (2000, p. 330).

Esse equilíbrio do corpo em movimento é que, de maneira sagaz, é atacado durante o jogo na capoeira regional. Musicalmente, é justamente na busca pela desestabilização de padrões que se engendra a surpreendibilidade. Ao ouvir atentamente o berimbau, pode-se notar que há um constante jogo entre estabilidade e instabilidade em relação às feições mais tradicionais em um toque.

Nesse sentido, é a partir da formulação de uma expectativa que se pode surpreender musicalmente. É preciso o estabelecimento de um padrão capaz de projetar o movimento da expectativa. Sem expectativa não há surpresa. É nessa articulação que reside a noção de surpreendibilidade.

Padrões de surpresa e a psicologia da expectativa na teoria da música

A expectativa está no centro da teoria de Meyer. Para ele, “o significado musical incorporado, em resumo, é um produto da expectativa”. (MEYER, 1956, p. 35) Ele discute a expectativa a partir da ideia de tendências, como padrões de respostas automáticas, naturais ou aprendidas. Sua abordagem é influenciada pela psicologia da Gestalt (MEYER, 1956), em especial a lei da pregnância, da boa continuidade, o princípio do retorno e da ideia de realização (*completion*) e fechamento. Meyer aborda esses princípios norteadores para analisar melodia, harmonia e métrica: a melodia sobre o prisma do movimento no preenchimento de lacunas, o ritmo através do reconhecimento de agrupamentos em estruturas derivadas dos pés gregos e a tonalidade pela ideia de desvio. (MEYER, 1956, p. 215)

Meyer (1956, p. 29) diferencia o que ele chama de inesperado/imprevisto (*unexpected*) da surpresa, já que quando há uma expectativa, o inesperado é sempre considerado uma possibilidade, não sendo completamente surpreendente. Nesse sentido, as condições de uma expectativa ativa não são as mais favoráveis para a surpresa, sendo esta mais intensa quando aquela não existe, “[...] onde, em razão de não estar havendo inibição de uma tendência, a continui-

dade é esperada”. (MEYER, 1956, p. 29) Essa definição é, em certa medida, paradoxal. Se a continuidade é esperada, há expectativa. É possível não haver expectativa na escuta? Concordamos com Meyer na assertiva de que a surpresa é mais intensa quando a continuidade é esperada, ou seja, quando a expectativa é de continuidade de um padrão, que é rompido por uma ação que causa surpresa.

A importância dos escritos de Meyer é inegável. Entretanto, quando os padrões de expectativa podem ser coordenados por questões de estilo ou por um sistema consistente de relações tonais, no caso da prática comum da música até o final do século XIX, as determinantes são outras. As incursões do autor estão nesse domínio e oferecem importantes *insights* nos âmbitos da análise e da significação musical. Entretanto, muitos dos pressupostos sobre os quais Meyer tece sua teoria dependem de questões de estilo (clássico, romântico, ou mesmo de um compositor) e de convenções musicais (prática comum) e sociais (como usos e funções de certas músicas e seus caracteres).

Samer Abdallah e Mark Plumbley (2009) enfocam a informação dinâmica medida por procedimentos estatísticos, oriundos da teoria da informação, em um modelo baseado em cadeias de Markov. Os autores citam Meyer como ponto de partida para sua abordagem, mencionando uma genealogia para o estudo da expectativa em música, remetendo a Hanslick.

A tese básica do artigo é a de que qualidade e estados subjetivos, entre eles a surpresa, a tensão e o interesse/atenção na escuta, estão fortemente relacionadas com medidas da teoria da informação, tais como a entropia. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 90) A abordagem dos autores “explicitamente considera o papel do observador na percepção, e mais especificamente, considera estimativas de entropia, etc, com respeito a probabilidades *subjetivas*”. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 90, grifo do autor) A hipótese do artigo é mencionada na passagem:

Nossa hipótese de trabalho é de que quando um ouvinte [...] ouve uma peça de música, ele mantém um modelo estatístico dinamicamente evolutivo que o habilita a fazer previsões sobre como a peça continuará, baseando-se tanto nas sua experiência prévia de música quanto no contexto imediato da peça. Enquanto os eventos se desdobram ele revisa seu modelo e conseqüentemente seu estado de crença probabilística, que inclui distribuições preditivas sobre observações futuras. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 90-91)

A partir desses pressupostos, os autores propõem medidas de informação dinâmica construídas, baseadas em princípios gerais de inferências estatísticas; a construção de modelos computacionais que emulam respostas do cérebro humano ao responder a estímulos musicais; e, finalmente, constroem um modelo computacional para certos campos restritos do julgamento estético. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 31) Uma interessante consideração é a de que essas ferramentas poderiam ser relevantes “[...] para entender e modelar processos criativos”, bem como “[...] teriam aplicações em ferramentas para composição auxiliada por computador”. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 91)

Muito do contexto matemático desse artigo é de difícil assimilação, dado o grande número de equações e esquemas específicos dessa área. Entretanto, alguns trechos são fortemente elucidativos e tocam em pontos cruciais na nossa discussão. Um deles é a discussão sobre processos de medida de interesse ao considerar organizações muito determinísticas ou caóticas. Segundo os autores, é necessário um equilíbrio (*balance*) entre ordem e caos, unidade e diversidade, não de maneira precisa e correta, mas dependente de cada caso. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 94) É interessante notar o uso de uma imagem semelhante à que formulamos anteriormente no esquema de equilíbrio. Essa articulação é discutida nos seguintes termos:

Intuitivamente, padrões que são muito determinísticos e ordenados são enfadonhos, enquanto aqueles que são muito aleatórios (randômicos) são percebidos como desestruturados, sem destaque, e, em certo sentido, ‘uniformes’, da mesma forma que o ruído branco. Dessa forma, a sequência pode ser desinteressante de duas maneiras opostas: sendo completamente previsível ou sendo completamente imprevisível. [...] Nossa interpretação para isso é que quando um dado evento parece não carregar nenhuma nova informação sobre o futuro desconhecido, não vale a pena dedicar atenção a algo, em certo sentido, sem significado. Mais precisamente, tais eventos são *inúteis* para a negociação ao lidar com o futuro. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 94-5, grifo dos autores)

É importante salientar que estamos aqui no domínio da percepção ativa, ou seja, um ouvinte mobiliza o aparato sensitivo de modo a direcioná-lo para os aspectos mais promissores no fluxo musical. Os autores empreendem um esforço para estabelecer 10 diferentes medidas de informação para padrões de surpresa e previsibilidade. Assim, propõem um modelo para experimentos baseados em cadeias de Markov. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 97-98) Esse modelo foi aplicado para análise de duas obras do compositor Philip Glass: *Two Pages* e *Gradus*. Ele justifica a escolha de duas obras minimalistas pelo fato de que, mais do que em outros estilos, elas tendem a ser construídas com base em padrões introduzidos e desenvolvidos em cada peça, com menos convenções e normas estilísticas prévias. Nesse sentido, os padrões de expectativa seriam oriundos de regularidades observadas no desenrolar de uma peça, recaindo menos sobre regularidades estatísticas representativas de um estilo, considerando que, como na música barroca, por exemplo, o ouvinte deve previamente internalizar certas condições para a escuta. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 105) As análises foram baseadas nos modelos para medições oriundo da cadeia de Markov e da aplicação de dois métodos de análise baseados em regras, ambos baseados nos princípios da Gestalt.

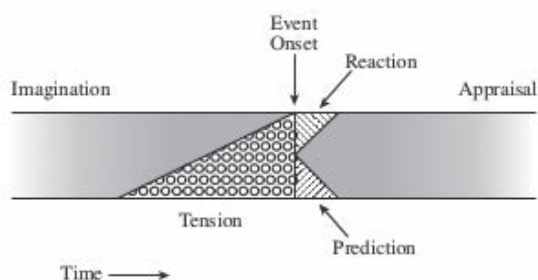
Em *Two Pages*, os gráficos de medidas foram em grande parte correspondidos pelas marcações de trocas de seção na partitura e em momentos demarcados por um especialista em música minimalista, Keith Potter, que foi convidado a colaborar com a pesquisa. O que é mais interessante notar é que “análises alternativas de *Two Pages* posicionaram limites entre partes da obra de acordo com picos no sinal de surpreendibilidade”. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 107) Por exemplo, Potter marcou oito pontos na forma, considerados por ele como significativos. Um deles, por ser o final e não lidar com expectativas futuras, foi excluído da análise. Dos outros sete, seis são alinhados com os padrões de surpresa encontrados pelo modelo.⁷ Um fato importante a se salientar é que as análises de padrões de expectativa e surpresa foram mais efetivas no alinhamento com a estrutura da peça (na forma demarcada pelo compositor na partitura) e com pontos salientados pelo ouvinte especialista do que aquelas baseadas em regras (oriundas da Gestalt). As análises de *Gradus* também apresentaram bons resultados, mas não tão coerentes já que a peça é “menos sistematicamente estruturada do que *Two Pages*, e se baseia mais em convenções da música tonal, que não são representadas no modelo”. Algumas questões fundamentais são levantadas no artigo. Uma delas é a de que a surpreendibilidade é um dos aspectos que moldam a percepção do tempo, representando uma poderosa ferramenta para mode-

⁷ Existem algumas discrepâncias entre as medidas do modelo e as de um ouvinte humano, já que este “[...] apresenta um aparato muito mais sofisticado”. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 107) Por exemplo, um ouvinte é capaz de detectar transições na periodicidade de um dado evento. O exemplo dado é a de um evento “a”, seguido de três repetições de outro segmento “b”, reiterado algumas vezes de modo a formar um padrão. Quando essa alternância é modificada pela incidência de quatro repetições do segmento (ao invés de três), há a clara incidência de surpresa, ao mesmo tempo gerando expectativa de expansão do número de repetições. Graficamente: a b b b a b b b a b b b a b b b b. (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009, p. 107) Para o modelo computacional baseado em cadeias de Markov, mencionado pelos autores, o contraste de “a” com “b” é mais acentuado e digno de acréscimo de surpresa do que a alteração de um padrão de repetições. No ato da escuta, processos como esse dizem muito mais à percepção do que o mero contraste, e aí reside a complexidade do assunto ora tratado, a necessidade de se pensá-lo como uma relação intersubjetiva e sempre relativa.

lamento formal. Outro importante aspecto diz respeito à subjetividade, já que o modelo considera também o estado de mente do ouvinte a começar a ouvir a peça e o quanto ele aprende durante a escuta. Finalmente, há que se salientar que o que se estabelece na escuta e na articulação entre expectativa e surpresa é uma negociação entre aspectos prévios, que vão desde as condições perceptivas do ouvinte ao iniciar a audição até convenções de estilo e sistemas composicionais preexistentes, e o aprendizado estabelecido no ato da escuta, que permite uma negociação entre passado, presente e futuro no fluxo temporal da obra. O artigo ainda oferece uma possibilidade de entendimento da relação entre o aprendizado no ato de escuta e o aprendizado estatístico para os eventos musicais moldando a expectativa no fluxo musical.

Huron (2006) empreende uma incursão ampla e bem fundamentada sobre a expectativa em música, formulando uma teoria por ele intitulada ITPRA. Essa teoria parte do pressuposto de que existem cinco sistemas de resposta evocados pela expectativa: Imaginação, Tensão, Predição, Reação e Avaliação (daí a origem da sigla de ITPRA). (HURON, 2006, p. 7-15) Na Figura 20, o autor demonstra a articulação dessas instâncias no tempo.

Figura 20 – Diagrama esquemático do curso do tempo da Teoria da Expectativa ITPRA



Fonte: Huron (2006, p. 17).

A expectativa desempenha uma importância biológica e cultural. “O propósito da expectativa é aumentar a prontidão. O fenô-

meno da surpresa representa uma falha da expectativa”. (HURON, 2006, p. 21) A expectativa e a surpresa residiriam em quatro modos: o que (*what*), quando (*when*), onde (*where*) e por que (*why*). A surpresa desencadeia, pois, dois processos cerebrais: uma resposta de reação rápida e uma resposta de avaliação mais lenta, ativando diferentes partes do corpo e aparatos cognitivos. O contraste límbico⁸ exerce uma importância fundamental na negociação com a expectativa: quando somos surpreendidos, tal contraste às vezes surgirá entre a resposta de reação e a subsequente resposta de avaliação. (HURON, 2006) Entretanto, “[...] mesmo quando o resultado da surpresa se torna bom, a falha em antecipar o resultado indica que o cérebro falhou em oferecer informação útil sobre possíveis futuros”. (HURON, 2006, p. 21) Nesse sentido, mesmo que biologicamente os corpos não gostem de surpresas, o ato de assustar pessoas por diversão é um universal.

A ideia de que criamos expectativa e reagimos a uma surpresa em variados modos, nem sempre com contraste límbico, é o que faz com que “pessoas tendam a adotar atitudes abertamente pessimistas de maneira a minimizar possíveis desapontamentos e maximizar prazeres futuros”. (HURON, 2006, p. 25) A surpresa desempenha um importante papel na vida cotidiana. Concordamos com o autor, quando afirma que parte da felicidade da vida está na surpresa em alcançar certos desejos e que, se a incerteza é removida, a capacidade para o prazer é diminuída.

A nossa capacidade de gerar expectativa é, na verdade, assim como discutimos anteriormente, produto de aprendizado estatístico em relação aos eventos mais comuns na música à qual estamos mais familiarizados.

⁸ O contraste límbico diz respeito à discrepância entre a resposta de reação e a subsequente resposta de avaliação. (HURON, 2006, p. 22) Ou seja, há um contraste límbico quando somos surpreendidos positivamente (Huron dá um exemplo de quando uma pessoa descobre uma festa surpresa), já que o mal-estar inicial da surpresa dá lugar a uma agradável sensação de prazer. Portanto, ele diz respeito justamente a essa discrepância entre a resposta de reação a uma surpresa, sempre considerada biologicamente ruim pelo corpo, e a resposta de avaliação, ou seja, quando nos deparamos com uma “surpresa boa”.

Não só o aprendizado auditivo pode ser estatístico por natureza, mas esse aprendizado estatístico pode formar as bases para expectativa auditiva. O que nós esperamos refletirá simplesmente o que experimentamos mais frequentemente no passado. (HURON, 2006, p. 71)

Nesse sentido, é possível estabelecer bases estatísticas para diversas ocorrências musicais e a relação com o aprendizado. (HURON, 2006, p. 71) Essas bases estatísticas são mais efetivas quando aplicadas a um estilo mais tradicional ou a um sistema expositivo mais codificado, como o sistema tonal. De fato, Huron propõe *insights* interessantes ao mencionar dados estatísticos sobre movimentos melódicos como, por exemplo, proximidade entre notas, intervalos comumente ascendentes ou descendentes, tendência à inércia (HURON, 2006, p. 77) ou tendências de preenchimento de lacunas como na abordagem de Meyer (HURON, 2006, p. 80), além da ideia de organização em arco; sobre tonalidade como, por exemplo, *qualias* de cada grau da escala, estatísticas para aparecimento de graus da escala em melodias em tonalidades maiores e menores, probabilidade de continuação diatônica e cromática, na probabilidade de progressões de acordes na música barroca e em canções populares; e, finalmente, no tempo, como nas organizações hipermétricas, nas suas possibilidades de antecipação, ocorrências métricas, e suas tendências. (HURON, 2006, p. 244)

A complexa articulação entre expectativa e surpresa é um dos principais elementos geradores de prazer em música: o prazer é maior quando não se prevê. Huron (2006) tipifica três emoções ligadas à surpresa: risada (*laughter*), temor (*awe*) e *frisson*. Essas três emoções são ligadas a três instintos básicos de ameaça, que são os de voo, congelamento e luta. (HURON, 2006, p. 25) Aqui, como ocorre na abordagem de Brower (2000), os esquemas musicais desempenham um papel preponderante. Para Huron (2006, p. 207), eles são condições prévias à escuta que ajudam a moldar a expectativa.

A condição para a geração e frustração de expectativas está na memória. Nesse ponto do livro, Huron cita os já discutidos auto-

res Brower e Snyder para desenvolver a ideia de que expectativas ocorrem conforme a memória. Assim, o autor propõe quatro fontes para expectativa e surpresa oriundas de cada tipo de memória: a esquemática, ligada à memória de longo prazo; a verídica, ligada à memória episódica; a dinâmica, ligada à memória de curto prazo; e a consciente, ligada à memória de trabalho.

A surpresa, pois, seria mais efetiva quando estabelecida em um contexto, quando fosse construída. (HURON, 2006, p. 270) Esses contextos podem variar entre as diversas fontes ou mesmo entre os diversos feitos em cada uma das articulações com a memória.

Embora o ambiente social ou físico possa ser importante para o estabelecimento de um contexto para a surpresa, mais comumente o contexto é estabelecido através da própria música. Por exemplo, depois de uma métrica dupla ser estabelecida, mudar para uma métrica ternária seria mais surpreendente do que se a obra tivesse simplesmente começado com a métrica ternária. Depois de estabelecer um estilo musical ‘galante’, mudar para um *boogie-woogie* será altamente inesperado. Cada uma dessas surpresas surge da violação de algum esquema baseado na experiência. (HURON, 2006, p. 271)

Examinemos, pois, cada um dos tipos de fonte para a surpresa, mencionadas por Huron. As surpresas esquemáticas (*esquematic surprises*) são aquelas em que eventos não conformam padrões de lugar comum, como estilo, por exemplo. O autor cita como exemplos aspectos composicionais (o fagote como solista), formais (iniciar-se uma obra orquestral com um solo) e instrumentais (registro superagudo) dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Ele também cita como exemplos contextuais a possibilidade da ocorrência de elementos extramusicais, tais como a situação de se ouvir canto gregoriano em um elevador, ou um conjunto de *marachi* em uma catedral. As cadências deceptivas e mediante cromáticas são também estratégias mencionadas. (HURON, 2006)

As surpresas verídicas (*veridical surprises*) são aquelas em que eventos não conformam na obra, ou em padrões dela, em aspectos familiares ao ouvinte. (HURON, 2006, p. 275) A estratégia do uso sistemático de citações musicais é citada como exemplo efetivo. Huron menciona um exemplo do compositor Peter Schickele, que altera um final inusual e ousado de Beethoven, do tema de violoncelo do segundo movimento da *Quinta Sinfonia*, em um final altamente previsível e banal, mudando a função do tema e causando humor pela distorção de um material musical familiar. Segundo Huron, as surpresas verídicas mais comuns estão na atividade dos intérpretes e não dos compositores. (HURON, 2006, p. 277) Os exemplos são erros de *performance* e nuances interpretativas realizadas diferentemente de uma interpretação fixas (gravação) na qual o ouvinte está familiarizado. Nesse sentido, podemos citar a complexa articulação entre padrões mais ou menos reconhecíveis relacionados ao *Hino da Capoeira*, mobilizados em *m'bolumbümba 4*. Nesse caso, a projeção de expectativa em relação ao toque de Bimba seria frustrada pela operação de rotações que distorcem a referência inicial. A surpreendibilidade é o ímpeto para a composição dessa obra:

Surpresas dinâmicas (*dynamic surprises*) são aquelas em que eventos não obedecem às expectativas criadas no curso da escuta da própria obra. Essa fonte de surpresa é a que mais se enquadra na conceituação ora proposta, por estar em consonância com a aparição do conceito no contexto da capoeira regional. Além disso, no domínio da composição, esse é o campo no qual podemos interferir de modo direto, já que “na surpresa dinâmica, a música é construída de maneira que a obra em si mesma estabelece algumas expectativas específicas da obra que são então violadas. Existem muitas maneiras de gerar tais surpresas”. (HURON, 2006, p. 278) Os exemplos mencionados por Huron são um acorde em fortíssimo marcado por Haydn no tema do segundo movimento da *Sinfonia Surpresa*, de Haydn, que se sobressai em um contexto pianíssimo; e a antecipação do ataque em tempo fraco na repetição do tema do quarto movimento da *Nona Sinfonia*, de Beethoven. O que

está veiculado nesses dois exemplos é a surpresa incidindo sobre “o que” e “quando”.

A quarta fonte, a surpresa consciente (*conscious surprise*), é mencionada, mas não é discutida ou exemplificada. Ela seria produto de eventos que não conformariam pensamentos ou conjecturas explícitos sobre o que ocorreria em uma obra musical. O autor menciona ainda a surpresa “garden path”, oriunda de uma definição linguística (teoria do labirinto), quando uma parte inicial de uma sentença precisa ser reanalisada em função do poder desordenador e ressignificador do seu final.⁹ O exemplo é a dubiedade rítmica do início da *Sonata para Piano, Op. 14, N^o2*, de Beethoven, que, apesar de escrita em métrica ternária, organiza-se de forma binária nos primeiros compassos, causando uma dubiedade que remete à ideia de ressignificação da parte inicial de uma sentença pela interferência da parte final. O autor ainda analisa alguns exemplos de *frisson*, risadas e temor causados pela articulação da surpresa no fluxo musical, além da ideia de esquisitice (*weirdness*) em música e do papel da síncope na surpreendibilidade. (HURON, 2006) Nesse sentido, também no domínio de *m'bolumbumba 4*, é preciso salientar as estratégias operadas pela eletrônica em tempo real, que expandem as possibilidades instrumentais do berimbau e, por vezes, projetam sonoridades e texturas oriundas de realidades acústicas capturadas no ato da *performance*. Nesse sentido, por vezes o ouvinte é submetido à ideia de labirinto, ao veicular a escuta em um processo na ilusão de que seja oriundo do instrumento acústico, mas em seguida ele é distorcido e implica na consideração de que essa memória foi driblada e precisa ser reavaliada no fluxo musical.

É preciso mencionar as restrições de aplicabilidade de alguns pontos da teoria de Huron para a criação contemporânea, especialmente aqueles mencionados pela sua ideia de crítica ao modernismo. (HURON, 2006, p. 350-353) Não é pressuposto que o compositor contemporâneo deva ser guiado pela criação de prazer

⁹ Alguns exemplos de frases *garden path*: “o guarda viu o rapaz com o revólver”; “eu vi a menina e sua irmã riu”; “Maria disse que vai chover ontem”.

na plateia, tampouco que deva lidar com estilos preestabelecidos, a não ser criticamente, como mencionado por Lima (2012, p. 25), com o seu vetor de criticidade no compor ou mesmo estabelecer relações com práticas comuns. A ideia de que o aprendizado estatístico molda a expectativa não necessariamente implica na ideia de que fórmulas mais comuns devam ser mais efetivas ou prioritariamente buscadas. É justamente no âmbito do estabelecimento de lógicas ou de subversão delas que se estabelece o ato do compor música.

Não se trata de criação de estilos composicionais, mas da resignificação de variados sistemas. Estamos no domínio do que Cerqueira (1991, p. 1) chamou “sistema-obra”, em que uma composição angaria e ressignifica outros micro e macrosistemas. A expectativa é dinâmica e relativa, passível de diversas abordagens e com inúmeras feições.

Surpreendibilidade no compor

Podemos considerar as três fontes de surpresas de Huron no estabelecimento de um escopo de exemplo: esquemática, verídica e dinâmica. A surpresa consciente não foi por ele discutida e não nos parece ter contexto para maior detalhamento. Na verdade, nosso foco nesta seção diz respeito à criação de surpresas dinâmicas, já que enfocamos a relação entre música e movimento. Entretanto, vamos nos deter brevemente em alguns comentários sobre as duas primeiras fontes.

A ideia de uma surpresa esquemática, na acepção de Huron, depende de esquemas musicais prévios. Os contextos composicionais da música do século XX suprimiram grande parte dos esquemas como referência unívoca de relações. Ao mencionar tais esquemas, estamos nos referindo à melodia, harmonia tonal, ritmo, formas e técnicas instrumentais. Nesse sentido, uma obra que replicasse hoje as feições do exemplo da *Sagração da Primavera* provavelmente não representaria qualquer tipo de surpresa. De fato, o uso de técnicas

estendidas, a composição que aplica a textura como determinante da forma, a forma como elemento *a posteriori* no processo do compor, princípios harmônicos derivados de operações pós-tonais aplicados aos contextos da capoeira regional, rítmica complexa, estratégias comumente aplicadas nas obras aqui discutidas, não podem ser consideradas surpresas esquemáticas no contexto da música contemporânea. Essa noção é bastante discutível e não nos parece plausível definir tais esquemas musicais no contexto desta pesquisa, já que foge ao nosso escopo.

A surpresa verídica pode ser mencionada na articulação entre os materiais derivados do contexto da capoeira regional. Os diversos conteúdos melódicos, rítmicos e gravações derivadas do contexto foram mobilizados em processos tais como transformação gradual, distorções, cortes estratégicos, derivação etc.

Entretanto, é no domínio das surpresas dinâmicas que podemos elencar exemplos mais claros de aplicação da noção de surpreendibilidade de modo mais eficaz. Voltemos ao trecho de *Fumebianas Nº 1*, da Figura 9. Observe que na linha do violoncelo apresento um padrão de cinco notas em semicolcheia. Desse modo, ao se operar a repetição do padrão, o ouvinte projeta a expectativa de que ele se realinhará dentro de cinco tempos.¹⁰ Entretanto, ao projetar essa expectativa, passo a desenvolver o padrão adição de unidades rítmicas de semicolcheia (nota Lá, inicialmente), gerando uma complexidade de eventos em métricas não regulares e imprevisíveis. Perceba que o aparecimento dos acentos (discutidos como elementos de incisividade anteriormente) obedece às marcações na nota Lá, o que, pelo deslocamento operado nas adições, ocorre de maneira irregular e também colabora com a quebra da expectativa em direção à nossa noção de surpreendibilidade.

Em *Fumebianas Nº 4*, um padrão de rotações é aplicado na linha do clarinete baixo, de modo a gerar também um padrão de cinco

¹⁰ Já que cinco tempos de quatro semicolcheias é igual a 20 semicolcheias ($5 \times 4=20$), e quatro repetições de um padrão de cinco semicolcheias também é igual a 20 semicolcheias ($4 \times 5=20$).

semicolcheias. Essas rotações ocorrem sempre ao redor da nota Mi, que aparece sistematicamente acentuada ao longo do trecho (Figura 21). Note que, embora haja inicialmente uma periodicidade no aparecimento da nota pivô das rotações (Mi), ela não incide sobre acentos métricos ou aqueles demarcados pelos ataques dos outros instrumentos. Além disso, as matrizes de rotação permitem uma constelação de perfis intervalares que conferem grande variedade ao trecho, de modo que não é possível também prever o perfil melódico subsequente e a nova incidência do eixo de rotação.

Figura 21 – Surpreendibilidade

A $\bullet \sim 84$ *energico, vigoroso*

Fl. *ff* *tutta la forza* *ff* *tutta la forza* *ff con violenza* rit.

Cl. *ff* *tutta la forza* *ff* *tutta la forza*

Sax *ff* *tutta la forza* *ff* *tutta la forza*

Cl. B. *ff* *molto sonoro, vigoroso* *ff*

Tuba *ff* *tutta la forza* *ff* *tutta la forza*

Fonte: *Fumebianas N^o 4*.

Nos compassos iniciais de *Fumebianas N^o 6*, a superfície musical é composta por uma série de ataques em legato, indiscriminados pela polirritmia, de uma mesma nota (G#, soando F#). Esse desenho forma um *continuum* sustentado que se movimenta pela articulação dinâmica dos ataques em espaços diferentes no palco, pela projeção das nuances timbrísticas de cada músico e de cada instrumento.

torno da elaboração de um arcabouço conceitual, mostrou-se bastante profícua e nos possibilitou resultados deveras expressivos.

Compus ao todo dez obras musicais diretamente envolvidas pelo tema da pesquisa e abordadas neste capítulo, com ou sem aspectos cênicos envolvidos. Essas obras aferiram diversas noções empreendidas no domínio formal. Os conceitos e interlocuções entre música e movimento foram mobilizados em diversos universos composicionais, que possibilitaram desenvolvimentos da nossa temática a partir de diferentes vieses, potencializando os diálogos entre as mais diversas instâncias da pesquisa.

O contato com a capoeira regional, o entendimento da sua cosmologia e seus possíveis desdobramentos, contaminou de tal maneira o meu pensamento que já não é mais possível me desvencilhar desse contexto. Em 2013, a convite de mestre Nenel, passei a atuar na direção-geral da Fundação Mestre Bimba, colaborando com seus projetos, princípios e ações. Essa atuação tem permitido um aprofundamento das relações vislumbradas na pesquisa, sobretudo pela imensa colaboração que tenho tido com mestre Nenel durante esses últimos três anos.

Ao longo desta pesquisa, empreendi esforços no sentido da proposição de um conjunto de ideias para composição a partir das interações entre música e movimento na capoeira regional. No processo de estabelecimento de estratégias que veiculassem essas ideias, mobilizadas em experimentos que respondessem à pesquisa experiencial, deparamo-nos claramente com o vislumbramento de um possível compor da capoeira regional. Através da veiculação de uma epistemologia nos diversos níveis composicionais em *m'bolumbimba*, bem como na elaboração e articulação de processos oriundos do contexto em *Fumebianas*, intentamos desvelar o compor latente na capoeira regional. As estratégias mobilizadas nas obras e formalizadas no nosso arcabouço conceitual oferecem um campo para possíveis desdobramentos criativos, composicionais e analíticos. Essas ideias poderiam ser articuladas e formuladas em uma teoria do compor pelo viés da capoeira regional. Essa teoria é

esboçada aqui no nosso arcabouço conceitual e nas incursões realizadas nos experimentos composicionais.

A veiculação de um compor da capoeira regional não era um objetivo da pesquisa *a priori*. A investigação enfocava a relação entre música e movimento para a composição, e o contexto emergiu pela sua potencialidade de relação dialógica entre as instâncias na sua indissociabilidade. Vislumbrar um compor latente, desvelar noções, modelos e contextos composicionais da capoeira regional foi, ao mesmo tempo, um processo imprevisível e prazeroso, mas de elevado grau de dificuldade, oferecendo reiterados desafios ao longo trajetória. Buscamos durante todo o tempo escapar do lugar comum, do clichê, das aplicações rasas e superficiais que deturpavam o contexto e o reduziram.

Enfim, as diversas incursões, experiências e experimentações apontaram para a criação de um rico contexto de articulação teórica sobre a interação entre música e movimento, para o entendimento de uma realidade na qual as instâncias são indissociáveis, para a formulação de um arcabouço conceitual e, finalmente, para a veiculação de ideias, materiais e processos aplicados em universos poéticos na composição de duas séries de obras. Esperamos com essas incursões ter podido responder à altura ao rico campo de possibilidades da capoeira regional, desvelando um compor latente no contexto.

REFERÊNCIAS

BERTISSOLO, G. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, G. Dinâmicas da experiência: abordagens para a relação música-movimento. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 9., 2013, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2013.

BOULEZ, P. *A música hoje I*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- BROWER, C. A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, n. 44, v. 2, p. 323-379, 2000.
- BROWER, C. Paradoxes of pitch space. *Music Analysis* 27/i: 51-106, 2008.
- CAMPOS, H. *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- CAMPOS, H. Paradoxes of pitch space. *Music Analysis*, n. 27, v. 1, p. 51-106, 2008.
- CERQUEIRA, F. Técnicas composicionais e atualização. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA, 2., 1991, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1991.
- COHN, R. Introduction to neo-riemannian theory: a survey and a historical perspective. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 42, p. 167-180, 1998.
- COX, A. Hearing, feeling, grasping gestures. In: GRITTEN, A.; KING, E. *Music and gesture*. Burlington, VT: Ashgate, 2006. cap. 3.
- DECÂNIO, A. *A Herança de Mestre Bimba: filosofia e lógica africanas da Capoeira*. 2 ed. Salvador: Coleção São Salomão, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997a. v. 4.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997b. v. 5.
- GODØY, R.; LEMAN, M. (Ed.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.
- GOLLIN, E. Multi-aggregate cycles and multi-aggregate serial techniques in the music of Béla Bartók. *Music Theory Spectrum*, v. 29, n. 2, p. 143-176, 2007.
- GRITTEN, A.; KING, E. *Music and gesture*. Burlington, VT: Ashgate, 2006.
- HURON, D. *Sweet anticipation: music and the Psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- JOHNSON, M. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

- KRAMER, J. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas/São Paulo, SP: Mercado das Letras: EDUC, 2002.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003.
- LARSON, S. Musical gestures and musical forces: evidence from music theoretical misunderstandings. In: GRITTEN, A.; KING, E. *Music and gesture*. Burlington, VT: Ashgate, 2006. cap. 4.
- LASKE, O. E. Toward an epistemology of composition. *Interface: Journal of New Music Research*, v. 20, n. 3, p. 235-269, 1991.
- LEWIN, D. *Generalized musical intervals and transformations*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e memória*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LONDON, J. Musical rhythm: motion, pace and gesture. GRITTEN, A.; KING, E. *Music and gesture*. Burlington, VT: Ashgate, 2006. cap. 8.
- MEYER, L. *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press, 1956.
- MEYER, L. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- MORRIS, R. Some musical applications of minimal graph cycles. *Theory and Practice*, New York, v. 35, p. 95-117, 2010.
- NOGUEIRA, M. A semântica do entendimento musical. In: ILARI, B.; ARAÚJO, R. (Org.). *Mentes em música*. Curitiba: UFPR, 2009.
- PAREYSON, L. *Os problemas de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PHILLIPS-SILVER, J. On the meaning of movement in music, development and the brain. *Contemporary Music Review*, v. 3, n. 28, p. 293-314, 2009.
- REYNOLDS, R. *Form and method: composing music*. Editado por Stephen McAdams. New York: Routledge, 2002.

SICILIANO, M. Toggling cycles, hexatonic systems, and some analysis of early atonal music. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 27, n. 2, p. 221-248, 2005.

SODRÉ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SNYDER, B. *Music and memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

SPITZER, M. *Metaphor and musical thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

STRAUS, J. N. Uniformity, balance, and smoothness in atonal voice leading. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 25, p. 305-352, 2003.

COMPOR NO MUNDO

Pedro Amorim Filho

Compor no mundo

As páginas que se seguem são a síntese de uma tese de doutorado. A tese propõe uma argumentação filosófica que tenta descrever o ato de compor música como uma ação mundana, ou seja, ação no mundo, implicada pelas condições de seus contextos.

O método que utilizei para construir o texto se baseia em dois princípios:

1 - Propor uma busca arqueológica genérica dos termos "música" e "composição", para melhorar nossa compreensão das transformações dos conceitos ao longo dos séculos: já que compor é inventar música, precisamos dessa perspectiva movente;

2 - Operar uma redução fenomenológica do ato de compor. Considerando o ato em si, mais do que a "composição", ou seja: o ato de fazer, mais do que a obra feita. Para isso, é preciso acessar a perspectiva de "alguém que compõe": o compositor. Procuramos investigar como é estar "compondo", mais do que "o que foi composto".

A partir dessas duas frentes (arqueologia da composição musical e fenomenologia do ato de compor), tentei extrair princípios mínimos para construir um modelo aberto que represente a relação do

compor com seus agentes: o compositor e o mundo. O modelo é uma criação, metaforizando a necessidade de “compor teoria”, para falar de música. Um dos pontos de argumentação é justamente a validade do pensamento artístico (não somente o científico), para teorizar arte.

Música mundana

Chamo de música “mundana” as “músicas do mundo”, tanto de uma perspectiva antropológica (inclusive, mas não apenas, etnomusicológica) quanto em termos de fundamento musicológico ocidental: tudo que possa ser chamado de música. Mas também chamo de música mundana tudo que há de musical no mundo. Como me proponho a compor um modelo de compor, essa dimensão virtual, expandida e subjetiva do “musical”, não pode ser silenciada: é preciso apurar a escuta para a música que pode existir no mundo, e não apenas a que já existe, já acontece no mundo. Pois é isso que fazem os criadores de qualquer coisa, propõem diferença. A potência do ato de compor está na sua capacidade de atualizar, em forma de música (e veremos que “música” é um universo), as virtualidades que ele apreendeu ou inventou no mundo.

Existe uma música mundana, mais antiga do que esta que proponho, e significa algo muito mais grandioso e abrangente. A música dos mundos, para Boécio, responsável, entre outras coisas, pela harmonia das esferas: a compreensão antiga de que o movimento dos astros celestes produz música. Por consequência, concluía-se que o universo é musical: os ritmos, intensidades, “sons”, “notas” [sic] gerados pelos movimentos dos astros produzia o efeito de toda a realidade. Não é tão longe de uma “verdade” da física atual, adicionada alguma poesia – a teoria das cordas é um bom exemplo disso.

A música mundana que proponho aqui é algo mais profano. É importante aceitar o sentido que a palavra “mundana” tem em português: “do mundo”, mas também “ordinário”, “desenraizado”, “profano”. A música que de fato acontece, mesmo quando um mú-

sico desafina, quando uma composição é estranha demais, quando ouvimos algo sem querer, que nos soa musical, quando nos engajamos num ritmo involuntariamente etc. Parece um conceito muito amplo: essa é a ideia. O que chamo de música mundana é a música (ou as coisas musicais) do mundo. Em termos fenomenológicos, aceito a definição de Wittgenstein (2011) de que “o mundo é tudo que acontece”. Assim sendo, temos uma tarefa impossível pela frente... mas aí é que começa a criação!

Resumindo a obra (ópera), começo falando do mundo e chego até o compositor. Dois extremos da situação de compor: tudo que acontece (e serve de condição para que isso – compor – aconteça) e alguém que compõe: um ser que propõe “um mundo no Mundo”, como entende Heidegger.

A redução que proponho do ato de compor começa por suas “condições” externas: o contexto (o mundo ao redor do ato de compor) e a inspiração (que se dá no contato do ser que compõe com o mundo). Depois sintetizo três aspectos internos: materiais (com o quê se compõe), processos (como se compõe), formas (o que é composto).

Vamos escutar outros compositores falando sobre isso, também, em recortes que coletei como materiais para compor a minha tese.

O mundo como contexto e inspiração

*“A composer is a dead man
unless he composes for all the media
and for his world.”
Dick Higgins¹*

“Compor para todos os meios e para o seu mundo”, é isso que faz um compositor vivo (“[...] a dead man, unless [...]”) na opinião de Dick Higgins (1967). O fato de ele usar a palavra “compositor” em um texto que fala sobre arte intermeios chama minha atenção.

¹ “Um compositor é um homem morto, a menos que componha para todos os meios e para o seu mundo”.

O compositor “mundano” encontra nessa epígrafe seu ato de fala gerativo. Seu *fiat lux* ou soem as trombetas?

“O mundo é tudo que acontece”, decreta Wittgenstein (2011, p. 1). Embora eu não possa definir o que é esse “tudo que acontece”, como compositor, posso estar disponível a tudo que possa vir a acontecer no meu processo de compor, e não apenas a algumas possibilidades restritas que entendi como aceitáveis. Isso seria compor para “todos os meios”, ou seja, para quaisquer meios que existam ou venham a ser inventados/descobertos. O compositor vivo está aberto para o mundo, em mutação, pela própria natureza de sua atividade.

Ao tratar do Mundo como “totalidade”, numa perspectiva fenomenológica, devemos levar em conta que essa totalidade é útil na nossa investigação porque ela é real enquanto sensação individual, embora possa ser ilusória a nossa capacidade de apreendê-la, descrevê-la ou mesmo compartilhá-la com os outros.² A totalidade se perde além do horizonte, mas quando apontamos para esse horizonte, apontamos na direção dela. O mundo, como tratamos aqui, é um horizonte de totalidade que, real ou ilusória, condiciona nossas ações.

Um meio de apontar, no texto, para o horizonte da totalidade é traduzir essa *perceptio per distans* – uma percepção à distância, parafraseando a *actio per distans* que daria ensejo ao pensamento conceitual (BLUMENBERG, 2013, p. 46) – em objetos mentais manipuláveis pela linguagem (conceitos ou ideias) ou em apoios ao entendimento da sensação (metáforas e analogias).

Numa tradução mais literal de Wittgenstein, o Mundo é “tudo que é o caso”. No caso de compor, o que é que não é o caso? O acaso seria o caso?

Uma lição que aprendi no meu envolvimento com processos de indeterminação: no campo das escolhas feitas pelo compositor há

² Essa discussão sobre os limites do Mundo remonta, modernamente, às concepções de mundo fenomênico (percebido) e numênico (em si) defendidas por Kant. Schopenhauer vem lapidá-las ao afirmar que tomamos os limites do nosso campo de visão como os limites do mundo. O título dessa seção é uma paródia da obra de Schopenhauer: “O mundo como vontade e representação”.

um território incerto e pragmático onde se insere, por exemplo, a decisão de dizer mais sim do que não ao “que acontece”, de ser permeável ao acaso e aos eventos que nos fogem ao controle – abrir-se ao mundo.

“Compor no mundo” é a tentativa de aproximação entre um mundo externo, que influencia, impressiona, incentiva, inspira o compositor – que é, enfim, condição para que ele possa compor –, e os mundos internos do compositor, o que ele deseja propor, expressar, criar, a partir de sua apreensão do Mundo. A busca de uma síntese entre a vontade de compor e as “vontades do Mundo”.

Digo “mundo” (substantivo singular determinado) para me referir ao macroambiente do qual o compositor extrai os materiais, apreende os processos e percebe as formas de compor: o universo das condições de compor, o mundo-da-vida fenomenológico. Ao falar em “mundos” (substantivo plural indefinido), me refiro aos mundos que esse compositor possa imaginar, propor ou criar, inspirado pelo mundo a que ele tem acesso. Esse raciocínio “pega a ponga”³ de Heidegger, que diz que criar é “instalar mundos no mundo”. De forma mais genérica, uso “mundo” como quase sinônimo de “contexto”. Ambas as palavras se referindo ao ambiente das condições para que se possa fazer algo – no caso aqui, compor música.

Num sentido mais prático e analítico, compor no mundo é o entendimento do ato de compor como um sistema aberto, cujo funcionamento é impulsionado pelos *feedbacks* entre um ser que compõe e o mundo (contexto) em que ele está imerso, quer isso resulte num *output* de “obras”, quer não. Esses *feedbacks* são o que chamo de “inspiração”.

Como a palavra sugere, inspirar-se é fazer o ar do mundo circular dentro do processo pneumático da criação, a troca com o ambiente que viabiliza o funcionamento do sistema compor. A ins-

³ “Pegar a ponga” ou “pongar” é uma expressão baiana que significa pular para pendurar-se num bonde ou ônibus, e é também o ato de viajar pendurado em algum veículo. No caso, viajei nos degraus do pensamento de Heidegger.

piração permite que a ilusão da totalidade além do horizonte seja transformada na proposição de uma totalidade apreensível – um “mundo no mundo” – que alguns (como Heidegger e Reynolds) chamarão de “obra”.

Baseado nesses pressupostos, proponho um modelo conceitual, radicalmente mínimo e genérico, que procura representar o ato “compor música” a partir de seus aspectos essenciais (internos) e de suas condições (externas) de interação com o mundo. A esse modelo chamo “compor no mundo”.

Considerações sobre “o compositor”

“Compor no mundo” é um modelo fenomenológico de representação do ato de compor música, pensado a partir da perspectiva de alguém que realiza esse ato: o compositor.

1 – Quando digo “o compositor”, antes de tudo me refiro a mim, pois minha investigação fenomenológica dos atos intencionais de compor parte, justamente, da minha própria percepção subjetiva. A partir daí, busco paralelismos (concordantes e discordantes) com o meu pensamento nas falas de outros compositores, para ampliar o discurso em direção ao mundo;

2 – “O compositor” então não sou somente eu (ou meu ego), mas é também um outro de mim possível. Busco uma harmonia com a minha escuta do mundo no discurso de outros que, como eu, também se dizem “compositores”. Essa harmonia envolve consonâncias e dissonâncias, ressonâncias e batimentos: é uma “concordância dos contrários”, como queria Heráclito;

3 – Além disso, quando digo “o compositor” não estou querendo dizer “todos os compositores” nem “qualquer compositor”. Este trabalho, evidentemente, não pretende representar a totalidade dos compositores possíveis, visto que a totalidade é o tal horizonte ao qual nunca chegaremos, ainda mais quando investigamos um campo em constante mutação;

4 – “O compositor”, em geral, é referenciado por qualquer espécime de compositor em particular. Esse compositor existe de fato, existe em mim e em outras pessoas. É um compositor possível e real. O compositor é algum compositor.

A questão identitária, o “ser-ou-não-ser” do compositor se resolve, para mim, na autodeterminação: considero que todo aquele que se diz compositor é compositor. Importa saber “o quê”, “como” e “com o quê” esse compositor compõe. Logo começamos a nos questionar “por que” e “para quê” compomos... Dessa forma, procuro abordar o fenômeno (compor) a partir da ação de quem o realiza e da implicação disso na identidade desse ser que se autodenomina compositor.

Escavação da música mundana

A música no mundo

Música mundana é a música do Mundo e dos mundos. Aproprio-me de uma expressão medieval para deturpar seu sentido em nosso favor. A música mundana de que trato aqui se deixa contaminar pelo mundo, ela é parte do mundo. Ao contrário disso, a música absoluta ou pura não se deixaria contaminar, para não macular o ideal de perfeição implícito nessa ideia. É importante ter em mente essa oposição entre a música pura, ideal, separada do mundo imundo, e a música mundana, impura, necessariamente contaminada pelo mundo.

O concerto e a obra: paradigmas da música absoluta

Uma obra, um evento, uma criação musical são e significam muito mais do que uma bela construção de formas sonoras. Pensemos na situação do concerto, por exemplo:

[...] a performance, ou ocasião do concerto, deve ser vista como um campo complexo de atividades – visuais, textuais e sonoras – em que, entre outras coisas, se compreenda o con-

ceito de música como um discurso. [...] a performance existe como uma constelação conceitual, orbitando o som mas incluindo o suporte [*scaffolding*] que é necessário para que o som exista (instrumentos, instituições, tradições, convenções, e assim por diante). (SHAW-MILLER, 2002)⁴

Um “campo complexo de atividades”, uma “constelação conceitual orbitando o som”, mas incluindo os andaimes (tradução mais literal de *scaffolding*) necessários para se chegar aos lugares inacessíveis das construções musicais “puras”. Lembrando que há *performance* musical para além do concerto, que é um ritual belo em suas prerrogativas, mas apenas um entre muitos possíveis.⁵

Microfenomenologia de compor

A microfenomenologia se explica a partir dos termos utilizados para sua definição: “compor no mundo”, inclusive o conectivo “no”, que justamente é a liga que dá sentido à relação entre “compor” e “mundo”. Para estabelecer os limites do compor e do mundo, faremos referências arqueológicas em diversos momentos, ampliando o alcance espacial e temporal dos conceitos.

Compor no mundo

Princípios

Etimologicamente, “com-por” é “por-junto”. O termo “componere”, em latim, aparece em textos da Idade Média, em geral referindo-se à escrita de melodias. Guido D’Arezzo, no *Micrologus* (ca. 1030), no capítulo intitulado “De comoda vel componenda

⁴ “[...] the performance, or concert occasion, is to be viewed as a complex field of activities – visual, textual, and sonorous – one that, among other things, understands the concept of music as a discourse. [...] the performance exists as a conceptual constellation, orbiting sound but including the scaffolding that is necessary for the sound to exist (instruments, institutions, traditions, conventions, and so on)”. (SHAW-MILLER, 2002)

⁵ Para maior aprofundamento nas discussões sobre o ritual do concerto e o conceito de obra, cf. Goehr (1992).

modulatione” (“Sobre a maneira apropriada de compor uma melodia”), aponta certos princípios (similaridade, contraste, simetria) que deveriam ser observados quando partículas mínimas (neumas) são postas juntas (com-postas) num todo coerente.⁶ Embora refira-se especificamente a melodias, os princípios de Gestalt *avant la lettre* apresentados por Guido seguem diretrizes úteis para o trabalho compositivo até os dias de hoje. Além de apresentar as regras, Guido observa já a necessária habilidade de saber transcendê-las, ao comentar que: “No entanto, o músico não se restringe a tais necessidades da regra, já que, de toda maneira, esta arte se mantém transformando por uma variedade razoável na disposição das notas”.⁷

Da mesma forma, a melopeia grega (μελοποιία = criação melódica) seguia princípios que, se expandidos para outros materiais além do *melos*, serviriam de base para uma categorização de processos compositivos contemporâneos.

Aristides Quintilianus (i.12) se refere a escolha (ἄηψις), mistura (μιξις), e utilização (χρησις) como as três partes da composição mélica (e rítmica). Escolha é uma questão de decidir sobre a escala e a posição da voz adequadas; mistura envolve arranjo de notas, posições da voz, gêneros e escalas; e utilização [usage] se aplica a três tipos de gesto musical: sequência (ἀγωγή), sucessão (πλοκή), e repetição (πεττεία) (Cleonides acrescenta um quarto tipo, prolongação [τονή]).⁸

⁶ Oxford Dictionary of Music, verbete “componere”.

⁷ “[...] nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat”. (Micrologus, cap. 15.). Ou, na tradução em inglês proposta por Warren Babb: “However, the musician does not restrict himself by such stringency of rule, since in every way this art keeps transforming itself through a reasonable variety in the ordering of notes”. (BABB; PALISCA, 1978, p. 71)

⁸ Aristides Quintilianus (i.12) refers to choice (ἄηψις), mixing (μιξις), and usage (χρησις) as the three parts of melic (and rhythmic) composition. Choice is a matter of deciding upon the proper scale and position of the voice; mixing involves the arrangement of notes, positions of the voice, genera, and scales; and usage pertains to three types of musical gestures: sequence (ἀγωγή), succession (πλοκή), and repetition (πεττεία) (Cleonides adds a fourth, prolongation [τονή]). (MATHIESEN, 2008, p. 129)

Os princípios acima, embora milenares, são tão abrangentes e pertinentes para o que entendemos como “compor” (até) hoje, que se poderia formular toda uma teoria somente a partir deles. Aí vemos já posta a questão do “campo das escolhas” (LIMA, 2012, p. 27) e da coleta de materiais. O pensamento sobre a maneira de “misturar” (μίξις, ou *míxis*) os materiais coletados já era colocado por Aristóxeno, no século III a.C. (MACRAN, 1902, p. 95-165) As categorias de utilização (χρήσις, ou *chrésis*) são quase leis da composição: a “condução” (ἀγωγή, ou *ágogé*) rege os andamentos e as proporções energéticas do fluxo; a “sucessão” (πλοκή, ou *ploké*) rege a ordem dos eventos; a “repetição” (πετεία, ou *petleía*), termo “autoevidente”, é o aspecto responsável, entre outras coisas, pelo “equilíbrio entre transformação e permanência [*invariance*]”. (REYNOLDS, 2002, p. 15)⁹ O quarto procedimento listado parece ter sido mal interpretado como “prolongação” pelos autores (Cleonides ou Mathiessen ou ambos). A palavra τονή (*toné*) significa “acento”, “ênfase” (τονίζω, ou *tonízo*, é “acentuar” e, figuradamente, “por em evidência, destacar”), dando a entender que se trata de um princípio de destaque ou acentuação do evento musical, que pode ser obtido pela prolongação do evento, mas também por outros recursos de ênfase.¹⁰ A *toné* teria importância central na definição dos pontos-chaves numa forma musical – por exemplo, centros tonais.

Simples fazer

O equivalente grego do nosso compositor era o ποιητής (*poietés*). Por tentadora que seja a semelhança e a ancestralidade com palavra “poeta”, o *poietés* era um criador, um fazedor (ποιέω = fazer) de “artes”, e não apenas o que hoje entendemos por poesia. As habilidades musicais envolviam diversas formas de fazer, entre elas a melopeia (μελος + ποιία = forma de fazer melodia) e a

⁹ “[...] the balance between transformation and invariance”. (REYNOLDS, 2002, p. 15)

¹⁰ Sobre a complexidade da noção de acento, v. Cooper & Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (1960, p. 7 e seguintes).

ritmopeia (ῥυθμο + ποιία = forma de fazer ritmo). A ritmopeia, especificamente, preconizava a organização em fluxo das coisas ritmizáveis (ῥυθμιζόμενα = *rhythmizomena*): sons, palavras, movimentos do corpo e o que mais se prestasse a ser organizado no tempo. O *poietés*, por princípio, trabalhava o ofício de fazer as coisas (palavras, sons, gestos) se arrumarem no tempo, e isso veio a se chamar música.

A ideia de compor como simples fazer pode soar estranha a ouvidos condicionados à pompa heroica e fantasmagórica da genialidade, assim como pode soar medíocre aos admiradores do espírito virtuoso da complexidade construtiva. Mas compor, em essência, é “fazer” simplesmente, embora seja um fazer em si, livre da funcionalidade da coisa feita.¹¹ Herbert Brün (2004) sintetiza com clareza uma genealogia da criação e uma ontologia do compositor:

No momento em que uma pessoa deseja causar algo que, até onde ela saiba, nunca aconteceria sem ela, essa pessoa embarca num processo de criação. Se, somado a isso, seu interesse está em por coisas juntas – estabelecer conexões entre coisas – que de outra forma não se conectariam por si mesmas, e se essa pessoa então conecta essas coisas de modo que elas agora têm um significado e um sentido que sem essas conexões elas não teriam, então essa pessoa é um compositor.¹²

Compor = com-ponere = pôr-junto: “estabelecer conexões entre coisas que de outra forma não se conectariam por si mesmas”. Em termos fenomenológicos, esse “causar algo” é um ato intencional. A ênfase no ato intencional vai nos ajudar, posteriormente, a entender a “inspiração” fora da aura mística com que o termo é

¹¹ Lembremos que os gregos distinguiam as habilidades inspiradas pelas Musas (*mousiké techné*) das técnicas empregadas para construir objetos funcionais.

¹² “As soon as a person wishes to bring about something which to the best of his knowledge would never happen without him, he embarks on a process of creation. If, in addition to that, his interest lies in putting things together – establishing connections between things – that otherwise would not connect by themselves, and if he then connects them in such a way that they now have a meaning and sense that without these connections they did not have, then he is a composer”. (BRÜN, 2004, p. 77)

frequentemente abordado. O simples fazer da composição é um fazer “inspirado” apenas na medida em que essa inspiração é uma condição inevitável para compor o que quer que seja, e não o privilégio de alguns (“bons”) compositores.

Agir no tempo

Como todos os atos intencionais, compor é também uma ação no tempo. Mas compor música, sobretudo, é trabalhar diretamente (n)a temporalidade das coisas (dos materiais). Compor música é objetivar o tempo, interferir na consciência temporal, manipular dentro do possível a duração em si. Para se compor música, é necessário desenvolver uma habilidade específica para dispor eventos no tempo e, mais do que isso, para forjar eventos que alteram de forma sensível as próprias noções de temporalidade e duração. O resultado de um processo de compor música é uma obra ou uma situação eminentemente temporal, ainda que seus elementos constitutivos possam ter características espaciais intrínsecas. Música é uma forma de ação no tempo, como o são todas as ações, mas é também a ação “do” tempo e “com” o tempo. Se o tempo é “[...] o que faz com que todas as coisas não se deem de um só golpe” (BERGSON, 2006, p. 39), a música seria um exercício dessa disposição das durações simultâneas e sucessivas.

Criar mundos

Um dos vetores da “composicionalidade” proposto por Paulo Costa Lima (2012, p. 24) é a “criação de mundos”. Esse vetor remete diretamente à afirmação de Heidegger (apud MOOSBURGER 2007, p. 6) em *A origem da obra de arte*: “Ser obra quer dizer: instalar um mundo”. Compor é criar mundos no Mundo. Todos os nossos atos intencionais estão continuamente trans-formando o mundo. No entanto, se o ato (sempre intencional) de compor for visto por quem o faz como uma atividade isolada do seu contexto e das suas condições, ou seja, se o compositor não tiver uma consciência ativa

de sua interferência no mundo, ele estará abrindo mão de uma parte de sua intencionalidade.

Aqui percebemos um resquício muito presente do mito da música absoluta: se a música fala “por si”, o compositor não precisa fazer nada mais além de tratar de questões “puramente musicais”. Mas aqui topamos com um quase-paradoxo. Mesmo que a música fale por si, esse “por si” pressupõe sempre uma intersubjetividade com o contexto. Se o compositor não percebe o contexto como uma condição para compor, ele estará limitando seu campo de possibilidades, ainda que não se dê conta disso. Estará restringindo suas possibilidades de “inspiração” nesse contexto e, conseqüentemente, condicionando-se a um ou alguns modos de compor. Em vez de compor a partir das condições, estará compondo segundo condicionamentos.

Metonímia: o compositor enquanto obra

Outro dos vetores desenhados por Lima em sua teoria da composição é o da “reciprocidade”, o “reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante”. (LIMA, 2012, p. 26) O compositor se faz à medida que faz sua obra: ele “é” sua própria obra. Quando ouvimos Beethoven, estamos na verdade ouvindo a música que ele fez, e se, como observa John Cage (1967, p. 96), “chamamos os sons de Beethoven”, é por conta da confusão criada pelos personagens míticos do “autor”, do “gênio” e outros similares. O compositor é a metonímia da sua obra: ele é o que ele faz.¹³ A obra é realizada pela atividade do ser(compositor)-no-mundo, mas é essa obra que torna o possível-compositor (qualquer um de nós) um compositor real, aquele que de fato faz.

¹³ Nesse sentido, e voltando ao assunto, o anúncio pós-moderno da morte do autor soa como a aceitação de uma fantasmagoria, já que “o autor” de fato nunca existiu. Ainda que isso seja apenas retórica epistêmica, pois a instituição da autoria continua a se manifestar mesmo nesses tempos pós-quase-tudo, é difícil negar que um autor sem obra é algo inconcebível (mesmo no maior dos radicalismos conceituais), ao passo que obras sem autor (conhecido ou único) existem às pencas. Fica a questão: a crise da autoria seria também uma crise da autoridade?

Compor no mundo

Entre o ato de compor, instituído como prática e conceito – em geral tratado pela alcunha de “composição” –, e o mundo que o cerca e lhe dá sentido, há elos de ligação pouco visíveis, mas que são, sob um ponto de vista fenomenológico, as reais condições de existência do fenômeno. Pois compor é um ato de comunicação (embora não necessariamente comunicação “informativa”) entre sujeitos: um ser-humano-sujeito e um mundo-sujeito. A ligação entre esse ser e o mundo é o que gera – ou, mais precisamente, é ela mesma em si – o ato intencional. No recorte específico no qual operamos, a ligação entre o compositor e o mundo é o próprio ato de compor.

Abertura e desfecho (erschlossenheit)

O termo alemão “Erschlossenheit” – traduzido frequentemente em português como “abertura” e em inglês como “disclosure” – se refere à disponibilidade do ser para perceber o mundo. Também pode se referir a uma abertura repentina, uma culminância na intuição de experiências. Nesse último sentido, chamaremos a “abertura” de “desfecho”, o que traz a palavra mais perto de sua acepção original. O sentido de “fechar” está presente tanto no radical inglês “clos-“ (“dis-clos-ure”) quanto no alemão “Schloss-“¹⁴ (“Er-Schlossenheit”). A palavra “desfecho” evoca ainda uma solução, ou mais precisamente, uma culminância de um processo.

Abertura e desfecho são dois aspectos da percepção que se fazem presentes com frequência nos processos de compor. O compositor está aberto para o contexto, intuindo e raciocinando problemas e soluções, materiais e seus processamentos, e está sempre chegando a desfechos dos processos em formas que, uma vez materializadas, continuam sendo processadas até que algo (a satisfação ou a desistência do compositor, o esgotamento das possibilidades do material, o cumprimento de uma forma pré-idealizada etc.) interrompa o fluxo num desfecho final. Podemos considerar ainda a trajetória

¹⁴ “Schlossen”, particípio do verbo “schliessen” (ou “schließen”), que significa “fechar”.

de criações na vida de um compositor como sua “obra”, no sentido amplo. Nesse caso, os desfechos não põem um limite ao processo, enquanto o compositor continuar em atividade.

O uso do termo “desfecho” faz entender que algo (um canal de comunicação, um fluxo etc.) estava fechado e que foi “des-fechado” no decorrer dos processos de compor. A abertura e o desfecho caracterizam a condição de compor a que chamamos genericamente de “inspiração”. Se, por exemplo, nos referimos à geração de materiais de uma peça dodecafônica (a própria geração da série, quadrados seriais, inversões, retrógrados, superposições verticais etc.), há uma abertura racional (mas não somente) para o contexto dodecafônico e os desfechos atingidos estarão de acordo com a natureza desse contexto.

Portanto, ao falar de inspiração estamos falando de um fenômeno contínuo (abertura) e de seus picos de intensidade ou culminâncias (desfechos). O desfecho, no âmbito da intuição, pode ser equivalente a uma inspiração súbita ou um *insight*. O “plano das ideias”, reivindicado por tantos teóricos da composição (sobretudo Laske), é uma linha nessa rede de desfechos que formam o tecido maior da abertura para o mundo. O fato de a “ideia inicial” ter um lugar especial nas teorias de composição revela certo condicionamento do pensamento sobre música à temporalidade linear – no máximo fazendo concessões a recorrências –, na qual a ideia estaria em um ponto do processo, anterior à composição “propriamente dita”.

Intuição e intenção

Segundo Henri Bergson (2006), a intuição é uma espécie de consciência imediata, que opera sobre a duração. O filósofo estabelece uma distinção muito útil entre intuição e análise, afirmando que “A análise opera sobre o imóvel enquanto a intuição se coloca na mobilidade, ou, o que vem a dar no mesmo, na duração”.¹⁵

¹⁵ “L’analyse opère sur l’immobile alors que l’intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la durée.” (BERGSON, 2006, 1412/202).

A intuição seria então um conhecimento imediato decorrente da percepção de uma coisa, sem distinção analítica entre a própria percepção e a coisa percebida. O conceito semiótico de “primeiridade”, formulado por Peirce, assim como a sensação, como propõe Merleau-Ponty (2006), se adaptam bem ao domínio da intuição. Não incorrendo em disputas exegéticas sobre esses termos, o que proponho aqui é que a intuição é uma premissa quase obrigatória do trabalho do compositor.

Ao seguir essa afirmação, não se pode perder de vista de qual intuição estamos falando. A intuição tratada aqui é essa a que Deleuze (1999, p. 7) se refere ao explicar o método de Bergson:

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de ‘precisão’ em filosofia.

É de uma capacidade adquirida, portanto, que estamos falando, e não de um poder mágico. É esse equívoco-chave, de considerar a intuição como uma “simpatia confusa”, que desloca sua importância fundamental no pensamento sobre compor. É preciso reiterar, no entanto, a intenção de reabilitação do termo “inspiração”, já que na citação acima Deleuze o coloca no mesmo saco das “simpatias confusas”. O autor usa o termo “inspiração” como estamos habituados a ouvi-lo no discurso ordinário. Aqui no nosso modelo, no entanto, a intuição seria uma ferramenta importantíssima, o motor mesmo, da inspiração do compositor.

Seguindo na concepção de intuição como método, Deleuze (1999, p. 9-10) decupa esse método em regras. A primeira delas merece menção aqui:

PRIMEIRA REGRA: Aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas.

[...]

A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas: esse poder, ‘semidivino’, implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros. [...] Mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo.

Se essa primeira regra do método da intuição já é útil no caso dos problemas da vida cotidiana, na prática de compor ela se converte em lei. É o compositor, e somente ele, que identifica os falsos problemas e cria os verdadeiros, que são o motor da invenção. Não há outro filtro, além da intuição, para definir as validades ou impossibilidades de um processo compositivo. Nesse caso, e sendo muito radical, nem as leis da física se aplicariam tão bem quanto essa “lei” do princípio da intuição.

Paralelamente ao método da intuição, temos a intenção do compositor. Ao falar de intenção, precisamos fazer referência ao conceito de “intencionalidade”: capacidade da consciência para se referir a alguma coisa (objetos, propriedades, fatos, fenômenos...). Ao contrário da intuição, a intenção é o próprio ato de distinguir sujeito e objeto, é a objetificação de algo, a propensão do sujeito a agir despertada por algum estímulo do mundo.

Processos conscientes são também chamados intencionais; mas aí a palavra intencionalidade significa nada mais que esta propriedade universal fundamental da consciência: ser consciência de algo; como um *cogito*, trazer em si mesmo seu *cogitatum*.¹⁶ (HUSSERL, 1982, p. 33)

¹⁶ Conscious processes are also called intentional; but then the word intentionality signifies nothing else than this universal fundamental property of consciousness: to be consciousness of something; as a cogito, to bear within itself its cogitatum.

A ideia de intencionalidade se funda na premissa de que toda consciência é consciência de algo. Mas devemos ter em mente que a consciência não é uma representação de algo (o objeto), e sim um movimento direto, sem interposição, entre a mente e o objeto. Em toda experiência consciente há um objeto que se apresenta para um sujeito, mas não há nada que objetifique o objeto, além dele mesmo:

Isso quer dizer que todo pensar (imaginar, perceber, lembrar, etc.) é sempre pensar sobre algo. O mesmo é verdade para ações: agarrar é agarrar algo, ouvir é ouvir algo, apontar é apontar para algo. Toda atividade humana é sempre atividade orientada, dirigida àquilo que a orienta.¹⁷

Analisar a atividade de compor – como outras atividades criativas – é uma tarefa complexa porque compor é uma atividade orientada por um objeto em formação constante: a composição. O objeto da ação de compor é formado durante a ação mesma. Aqui temos uma base firme para diferenciar “compor” de “composição”. Uma composição é um objeto dado à percepção: ao ouvir uma música, estamos em face de algo já “composto” que vai sendo apresentado às nossas faculdades estéticas. Compor, por sua vez, é um ato intencional direcionado por si mesmo: o objeto do ato de compor – enquanto o compositor não “desiste” ou se dá por satisfeito – é estar “compondo”. Se compor é compor algo, o algo nunca estará pronto enquanto a ação de compor estiver se desenrolando. Essa é uma das essências de compor, entendido como ato intencional.

¹⁷ “This means that all thinking (imagining, perceiving, remembering, etc.) is always thinking about something. The same is true for actions: grasping is grasping for something, hearing is hearing something, pointing is pointing at something. All human activity is always oriented activity, directed by that which orients it” Fonte: Intentionality. (PHENOMENOLOGY..., [20--]) Disponível em: <<http://www.phenomenologyonline.com/glossary/glossary.html>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

Compor no mundo

“Die Welt ist alles, was der Fall ist”.
(O mundo é tudo que é o caso)
Ludwig Wittgenstein¹⁸

A utilização da palavra “mundo” aqui tem sua razão de ser no jargão fenomenológico, mas não podemos evitar abordar o termo em outras acepções. Podemos dizer que a ideia de mundo traz a noção/sensação de totalidade.

A primeira proposição de Wittgenstein, no seu Tratado Lógico Filosófico, expõe essa ideia como um carimbo estampado em nossa consciência: “O mundo é tudo que é o caso”. (WITTGENSTEIN, 2011, p. 11)

No sentido mais comum, o mundo é o planeta (o nosso planeta Terra). No sentido mais arcaico, o mundo é também um “sistema bem ordenado, formado pela Terra e pelos astros”. E, consequentemente, “[...] outros sistemas análogos que possam existir fora da esfera mais exterior deste sistema”. (LALANDE, 1999)¹⁹

O mundo, conceitualmente, pode se confundir com a “realidade” ou com o “universo” se for entendido como “o conjunto de tudo o que existe”, a totalidade das coisas, dos fenômenos, dos seres. O mundo pode ser, mais restritamente, um vasto conjunto de coisas análogas: o mundo físico, o mundo moral etc.

Nessa última acepção, há uma dualidade ancestral entre os mundos sensível e inteligível. O primeiro seria formado pelas “coisas que são ou podem ser objetos de percepção” (LALANDE, 1999, p. 714), o segundo seria o “[...] conjunto das realidades *correspondentes* às aparências sensíveis”. (LALANDE, 1999, p. 714, grifo nosso) Uma correspondência que conota (como toda dualidade) o sentido de divisão ou oposição. Em termos análogos, poderíamos listar uma série de dualidades:

¹⁸ Primeira proposição do Tractatus Logicus-Philosophicus.

¹⁹ Vocabulário técnico e crítico da filosofia, verbete “mundo”. (LALANDE, 1999, p. 713)

Quadro 1 – Dualidades

Mundo sensível	Mundo inteligível
Mundo das sensações	Mundo das ideias
Percepção	Raciocínio
Corpo	Mente
Prática	Teoria

Fonte: Elaborado pelo autor.

O conhecimento musical acumulado desde a Antiguidade envolve um mundo de saberes: noções de matemática (óbvias e abundantes relações), física (acústica, organologia, outras interfaces conceituais), história, astronomia, relações complexas com a linguagem (poesia, prosódia, fonética, tons, contorno, ritmo e a lista não há de se completar...), especulação filosófica sobre as questões mais abstratas: forma, tempo, harmonia (segundo Heráclito: “concordância dos contrários”) etc.

A vivência²⁰ musical provoca, viabiliza, mimetiza, desfecha um mundo de referências sensíveis (emoções, analogias imagéticas e sinestésicas). Mais do que isso, a música sempre foi uma gestante de mundos, dentro do Mundo. “Todas as artes aspiram constantemente à condição de música”. Escondido sob essa máxima de Walter Pater (GOEHR, 1992, p. 154) está o caminho inverso ao da gênese da própria concepção ocidental de “arte”.

O “mundo da música” é muito mais vasto que os mundos da teoria musical e da música prática, dos sons e dos ritmos, das ideias e das ações musicais. Muito mais vasto porque os engloba. Se pudermos dizer, numa ontologia rápida e rasteira, que os mundos são formados de “coisas” e “seres”, então o mundo da música é formado de coisas e seres musicais. Os seres musicais tanto percebem

²⁰ Aqui utilizo o termo “vivência” como análogo a “Erlebnis” e “experiência” como análogo a “Erfahrung”. A opção por “vivência” é reforçada pela presença da raiz “Leb-” (“Leben” = “vida, viver”).

quanto criam as coisas musicais. Por fim, a cobra morde o rabo:²¹ os seres e coisas musicais são a música do mundo.

O que são as “coisas musicais”?

O conjunto de todos os sons possíveis? (E os compassos de pausa que contamos?).

Então seriam os sons e o tempo? (E as abstrações conceituais como cadência? Fuga? A teoria dos conjuntos e os serialismos de todos os parâmetros? As indicações de caráter: *dolente, con fuoco!... ma non troppo?*).

Então as coisas musicais seriam sons, tempo e ideias?

Mas quem são então os seres musicais?

Um pássaro que canta numa gaiola é um ser musical?

Um dançarino é um ser musical?

Uma máquina ritmicamente complexa, como uma impressora, é um ser musical?

Um pianista é um ser musical?

Um compositor que extrai música de tudo isso é um ser musical?

Quem percebe música nessas coisas é um ser musical e/ou um compositor?

Questões *ab ovo* como: “O canto dos pássaros é música?” ou “Música é linguagem?” mudam de feição e se tornam mais responsáveis se as pensamos como potência ou possibilidade: “O canto dos pássaros pode ser música?”, “Música pode ser linguagem?”. Mais que isso, podem ser respondíveis (e respondidas) virtualmente por qualquer compositor se forem formuladas como: “Pode-se fazer música com o canto dos pássaros?”, “Pode-se fazer música com a linguagem?”. Pois o compositor faz música a partir das coisas do mundo. Para isso, ele aguça (ou inventa) sua percepção da música do mundo, das coisas e dos seres musicais para criar sua obra ou o seu mundo. De volta às palavras de Heidegger: “Ser obra quer dizer: instalar um mundo”.

²¹ Invoco com essa expressão a figura simbólica do Uroboro: uma cobra mordendo o próprio rabo, como alegoria do eterno retorno, o *loop* contínuo da existência.

Poética & poiésis

As palavras “poema”, “poesia” e “poética” derivam da raiz grega ποιέω (*poiéo* = “fazer”). *Poiésis* (ποίησις) é um termo que engloba os sentidos de: “criação”, “fabricação”, “composição poética”, “procedimento mágico”. A área de atuação mais ampla das Musas estaria nesse campo semântico. Fabricar, criar, fazer mágica: compor. Atuar no mundo de forma a modificá-lo. Em certa medida, igualar-se aos deuses: instalar um mundo. Mas a divindade do compositor não lhe confere, no mundo-da-vida, nenhum privilégio. O compositor é deus apenas no seu próprio mundo. Os mundos que ele instala, como propõe Heidegger, são mundos contingenciais no mundo da totalidade absoluta. Mas isso nos dá uma pista genealógica da “genialidade”: quando somos tocados por uma música, ocorre a “possessão mútua”, de que fala Clifton (1983). Se essa vivência (*Erlebnis*) se repete com muitas obras que sabemos terem sido compostas por um mesmo compositor – digamos, Beethoven, o exemplo-mor –, as experiências acumuladas (*Erfahrungen*) dessas possessões fazem com que passemos a habitar também esse mundo, onde Beethoven é o deus-criador.

Voltando ao mundo-da-vida, que é o mundo dos mortais, lembremos que compor, como ato poético, é um ato intencional do ser-no-mundo. O musicólogo Otto Laske (1991, p. 2), inspirado na leitura heideggeriana, define composição como “[...] atividade de um organismo no mundo procurando criar seu próprio mundo”.²² Interessante definição que traduz o compositor num “organismo”, o que poderia nos levar às fronteiras da biomusicologia (CHRISTENSEN, 2008, p. 908) e nos permitir considerar o passarinho que canta ou o mosquito que zumbe não apenas como intérpretes, mas como compositores de suas “peças”. E o que dizer da polifonia criada coletivamente pelos sapos em lagoas, que já inspirou tantas obras musicais humanas. Mas não parece sensato ir por essa linha e querer atribuir aos outros organismos as mesmas premissas cria-

²² “[...] activity of an organism in the world in pursuit of creating its own world”.

tivas humanas: a definição de Laske está intimamente ligada ao seu trabalho com inteligência artificial, embora não deixe de instigar desdobramentos para outros lados.

Poética e política

Como disse Herbert Brün, compor é o processo de “[...] estabelecer conexões entre coisas que de outra forma não se conectariam por si mesmas”, de tal forma que elas passam a ter “um sentido que sem essas conexões não teriam”. (BRÜN, 2004, p. 77) Nos termos do nosso modelo, poderíamos substituir “coisas” por “materiais”, “estabelecer conexões” por “processar” e “sentido” por “forma”. Embora os termos substituídos nem de longe signifiquem a mesma coisa, eles mantêm respectivamente as mesmas relações entre si. Brün, no texto original, faz questão de ressaltar que não está falando exatamente em música, e sim em compor. (BRÜN, 2004) Compor como criação de sentido, como ação no mundo, como intenção humana.

Esse compor, sendo musical, estaria entre a música mundana (a música cósmica) e a música humana (orgânica, fisiológica), uma ligação entre esses dois extremos na esfera das relações entre seres humanos, nem macro nem microcós mica. Ainda assim, essas relações não se dão no âmbito restrito da música *instrumentalis*, a base para o entendimento de música *strictu sensu*, música feita pelos sons e suas abstrações normativas. Estamos, ao contrário, nos referindo a uma ideia de música implicada com suas consequências “extramusicais” – por contraditório que isso soe.

Para situar melhor essa visão de compor no mundo de fato, vale a pena visitar outra fala de Brün, mais contundente, sobre esse assunto. Em seu livro *my words and where i want them*²³ (*minhas palavras e onde eu as quero*), Brün postula sinteticamente algumas definições de “com-

²³ O título do livro, inclusive a palavra “i” (eu), é todo em minúsculas no original.

por”, “arte”, “intenção humana”, “sociedade humana”, entre outras, que nos fornecem um bom espectro de conceitos para meditar:

I declare for now:	Eu declaro por ora:
Composition: to bring about that which <u>without</u> human intent would <u>not</u> happen	Composição: causar aquilo que sem a intenção humana não aconteceria
Art: successful in allowing human <u>society</u> to see itself	Arte: bem sucedida em permitir que a sociedade humana veja a si mesma
Output: the state of a system after <u>involvement</u> with a structure	Output: o estado de um sistema após o envolvimento com uma estrutura
Input: a structure just before <u>involvement</u> with a system	Input: uma estrutura justo antes do envolvimento com um sistema
Human intent: I	Intenção Humana: eu
Human society: not I	Sociedade humana: não eu
Composers: artists and composers	Compositores: artistas e compositores
Allow: not guarantee	Permitir: não garantir
Utopia: not available in that society <u>which</u> uses the word correctly	Utopia: não disponível naquela sociedade que usa a palavra corretamente

Brün declara: “Compositores: artistas e compositores”, deixando a porteira aberta. Essa definição de “compositores” é paralela ao uso do termo por Dick Higgins, na epígrafe do início deste capítulo, mas dá um pulo de gato ao incluir os artistas na classe dos compositores, e não o inverso. Ao mesmo tempo, associa-se “composição” com “intenção humana” e “arte” com “sociedade humana”, mas ao tratar dessas definições (intenção e sociedade) elas são postas em oposição: “intenção humana: eu” (logo, composição = eu) *versus* “sociedade humana: não eu” (arte = não eu). Se a arte é “bem sucedida em permitir que a sociedade humana veja a si mesma”, a composição é a ação de um “eu” criando um espelho para todos os “não eu”. Mas não devemos deixar passar a penúltima colocação: “Permitir: não garantir”. Nem sempre o “não eu” (a “sociedade humana”) se olha nesse espelho. O fato de compormos não garante que a sociedade vá, necessariamente, conseguir ver a si mesma através da nossa arte.

A contundência densa dessa declaração de Brün abre espaço para inferir um sem número de implicações do ato de compor no mundo real, o mundo-da-vida. De modo geral, a proposta de Brün – assim como a do organismo de Laske (1991) e outras proposições

nesse sentido de outros compositores e pensadores – fala de uma atividade ampla que envolve o ato de compor em conexão com elementos do Mundo para “criar mundos” (obras?) ou, nas palavras de Brün, “sociedades possíveis”. Para isso, o mundo (o contexto maior) não pode ser desconsiderado e a obra – embora seja um mundo – não segue apenas às suas leis internas. Ela se relaciona, quer se tenha consciência e desejo disso, quer não, com o Mundo que lhe serve de contexto. Para um criador de mundos, tudo pode ser material, inclusive o próprio mundo. Apreender o material (as coisas do mundo) é fundamental para poder criar com ele. É preciso desenvolver uma consciência aguda do mundo para que a criação o influencie, se for o caso.

Modelos particulares de compor

Apresento alguns modelos de compor similares ao que proponho, comparando as proposições dos autores com os termos do meu modelo. Listarei aqui alguns modelos particulares do ato de compor que foram propostos tanto de maneira sistemática como de forma difusa e informal por alguns compositores em seus escritos. Esses modelos (assim como os modos de compor de Cage, Messiaen etc.) me ajudaram a configurar o meu próprio modelo, contendo termos em comum, inclusive. Considero o modelo que proponho como uma tentativa de síntese das linhas gerais desses modelos que apresento de forma breve:

- 1) O “ciclo de vida composicional”, de Otto Laske;
- 2) Fragmentos do modelo exposto em *Form and Method*, de Roger Reynolds;
- 3) Um possível modelo de compor implícito nas ideias de Herbert Brün;
- 4) Ressonâncias com as ideias sobre compor de Rodolfo Caesar (sobre tudo no texto “Que se passa quando componho?”);
- 5) Todos esse modelos, filtrados pelo modelo da composicionalidade de Paulo Costa Lima, de onde veio o incentivo e a forma (“a possibilidade da estrutura”)²⁴ do meu modelo.

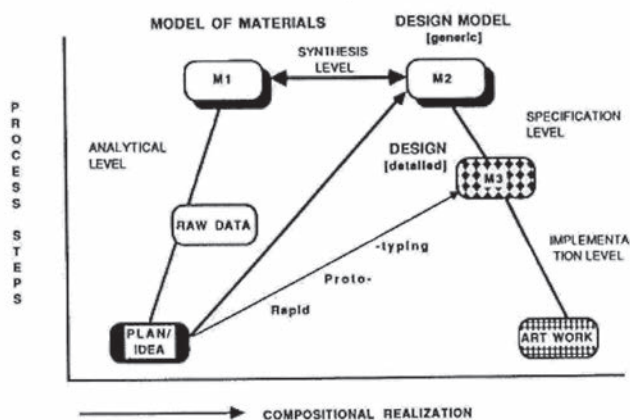
²⁴ Wittgenstein (2011, p. 7).

O “ciclo de vida composicional”, de Otto Laske

Otto Laske propõe um modelo que apresenta o ato de compor como um ciclo vital. O modelo de Laske é orientado para o processo criativo que culmina numa “obra de arte finalizada”. Segundo o autor, o ciclo de vida composicional compreende “todos os processos (mentais e materiais, tanto imaginados como factuais) ocorrendo durante o ato de feitura da arte”. E acrescenta que “Uma separação rígida entre fazedor e artefato não é frutífera”.²⁵ Com isso, Laske corrobora com a ideia do compositor enquanto obra: só é possível ser compositor compondo.

O modelo de Laske é complexo e rico em termos de organização formal e proposição conceitual. Devo muito da concepção do modelo de compor no mundo a esse modelo. Para demonstrar as semelhanças e as heranças entre o modelo de Laske e o meu, vou tentar “traduzir” ou “adaptar” os termos do seu “ciclo vital da composição” nos termos de “compor no mundo”.

Figura 1 – Forma do ciclo de vida



Fonte: Laske (1991).

²⁵ “The compositional life cycle comprises all processes (mental and material, imagined as well as factual) occurring during the act of art making. A rigid separation of maker and artifact is not fruitful”. (LASKE, 1991, VI.4) Obs.: essa referência (VI.4: romanos-ponto-arábicos) é da divisão formal do artigo proposta pelo próprio autor/compositor.

Quadro 2 – Esquema linear:

Plano/ ideia. Transição entre estado de <i>insight</i> (ideia) e forma virtual inicial.	M1 Modelo de materiais. Primeira percepção da forma do material (campo possível de processos).	M2 Modelo de <i>design</i> (geral). Visão geral da forma (Reynolds: <i>top-down</i>). Totalidade imaginada, desejada, proposta...	M3 Modelo de <i>design</i> (específico). Microcomposição. Processos, métodos e técnicas minuciosos ou detalhados sobre o material. Microformação. (Reynolds: <i>bottom-up</i>)	Obra de arte
Nível 1 Análise	Nível 2 Síntese	Nível 3 Especificação	Nível 4 Implementação	(5) Final

Fonte: Elaboração do autor.

A adaptação entre os dois modelos padece, como em geral ocorre nas traduções, de certa perda de informação entre um modelo e outro. O modelo de Laske – um ciclo cujas fases não são estanques e cuja forma do movimento é relativamente indeterminada – procura demonstrar claramente as transições entre momentos do processo.

Numa leitura em que o modelo compor no mundo se propusesse a meta-analisar o ciclo de vida de Laske como uma composição em si mesmo, eu diria que ele estabelece um conjunto de unidades formais (virtuais), representadas pelas instâncias: 1) plano/ideia; 2) dados puros; 3) M1; 4) M2; 5) M3; 6) obra de arte. Essa numeração linear (minha), no entanto, não faz jus ao valor das unidades formais dentro do modelo.

Plano/ideia

Laske propõe a precedência da ideia sobre o plano (“plano baseado numa ideia”) e coloca essa entidade anfíbia (plano/ideia) como pressuposto do ato de compor. Isso me inspirou muito na decisão de incluir a inspiração no meu modelo. Entendo o que Laske chama de ideia como um *insight* ou um desfecho de inspiração. O plano, inclu-

sive, pode preceder a ideia, caso a “motivação composicional”²⁶ seja induzida por alguma técnica ou método específico. Compreendo, porém, a conceituação de Laske, que se preocupa em determinar o *start* da composição um pouco antes do processo “mão na massa”,²⁷ abrindo o alcance do ato de compor para a zona do que muitas vezes é chamado de “pré-composição”. Ao incluir “todos os processos (mentais e materiais, imaginados e factuais) ocorrendo durante a feitura da arte” em seu ciclo, Laske aponta direta e nominalmente para uma fenomenologia de compor.

Modelo de materiais

O M1 proposto por Laske trata de um conjunto de materiais já “tratados” para a composição em questão. Uma dúvida que ainda tenho sobre esse submodelo no modelo principal (ciclo vital) é sobre os limites de sua operacionalidade: quando uma informação deixaria de ser “dado bruto” para se tornar “material” do modelo? No modelo de compor no mundo, tanto os “dados brutos” quanto o “material” do modelo de materiais se enquadram no aspecto do material de compor.

M2 e M3 – design específico e geral

Entendo essas duas instâncias do ciclo de Laske como aspectos da forma ou mais precisamente da formação musical. É evidente que o que Laske chama de *design* envolve processos a partir de métodos e técnicas. Mas parece que o *design* específico e o *design* geral são processos de formação, ou seja, estágios de construção da forma. A concepção da formação da composição como um ciclo vital, uma metáfora orgânica, trará certas exigências e compromissos entre a macroforma (a forma geral, a sucessão dos grandes eventos: seções, movimentos etc.) e a microforma (as articulações mais espe-

²⁶ Termo discutido em entrevista com o compositor Daniel Mendes, na tese.

²⁷ cf. referência a Lindembergue Cardoso no final dessa seção.

cíficas entre materiais num contexto e até mesmo a interferência na forma intrínseca de materiais isoladamente). No fim, considero os dois modelos como polos de uma mesma atividade: o *design*, a configuração formal da composição.

A obra de arte finalizada

O único ponto de divergência específica com o modelo de Laske é a finalização obrigatória da obra de arte. Explico. Considero clara e evidente a estrutura proposta por Laske: se a composição se desenvolve como um ciclo vital, esse ciclo – porque vital – deve ter um fim, e como o fim já estava dado por princípio – a composição –, ele será necessariamente a obra de arte finalizada. A distinção entre esse modelo que determina o fim na obra e o modelo de compor no mundo é que, no caso deste último, o que está em jogo é o processo, o durante, o compondo. O fim de um processo de compor é entendido, na nossa perspectiva, como uma interrupção (desejada ou involuntária, por satisfação ou incapacidade) desse processo. Mas, virtualmente, o processo continua aberto, pois nada impede que ele vá ser retomado em algum momento do futuro – há compositores que revisam suas peças constantemente – ou que uma obra finalizada vá servir de ponto de partida, de material ou inspiração para outra obra.

Forma e método para Roger Reynolds

Minha experiência sugere uma perspectiva no processo composicional. Uma vez que se saiba, ao menos em tentativa, qual deve ser a intenção expressiva da peça, os assuntos que nos dirigiremos em cada projeto podem ser reduzidos a três questões do tipo:

Que tipo de formato geral (overall shape) parece funcionar (no trabalho)?²⁸

²⁸ A frase é ambígua no original: “What kind of overall shape is likely to work?” = Que tipo de formato geral deve funcionar? Que tipo de formato geral parece bom para trabalhar?

Quais são os materiais mais apropriados?
Que procedimentos servirão melhor para elaborar os materiais escolhidos em direção à forma em larga escala? (REYNOLDS, 2002, p. 4)

Na floresta de conceitos que Reynolds apresenta em seu trabalho, ouço um eco da “intenção expressiva” na ideia que faço de “inspiração”. O “estado de compor”, a predisposição e a abertura me parece da mesma natureza da “intenção expressiva”. O que se intenta dizer? Ou o que se quer expulsar (*ex-pressare*) para se livrar da pressão interna (*in-pressione*). Independente dos modos específicos de expressar, compartilho com Reynolds a visão geral sobre o compor e os *insights* desses três aspectos:

Overall shape

Que tipo de formato geral (*overall shape*) parece funcionar (no trabalho)?

Overall shape, que estou traduzindo por “formato geral”, é uma ideia suficientemente vaga para se referir a um fenômeno igualmente fugaz: o vislumbre das formas. Quando a “intenção expressiva” culmina num desfecho – seja um *insight*, seja o nascimento de uma ideia mesmo após um processo demorado – ocorre em geral essa aparição (ainda imaginária, acredito) do *overall shape*. Esse vislumbre costuma ser processado pelo compositor, mas suspeito que esse processo é dos mais inconscientes que o compositor possa mediar. O formato geral primário – quando acreditamos que ele dá o *start* no processo – é em geral muito perfeito e nebuloso, e à medida que vamos tomando conhecimento ele vai revelando seus detalhes e imperfeições na visão e na escuta que nós mesmos “inventamos”.

Não tenho certeza se em todos os processos de compor há uma forma geral que os origine ou mesmo para o qual estejam direcionados. Entendo o *overall shape* de Reynolds como um arquétipo do que eu chamo apenas de forma.

Quais são os materiais mais apropriados?

Essa pergunta pode ser feita pela forma aos materiais, se há uma forma prévia imaginada. Por outro lado, se encontramos um material e ele desperta nosso interesse pelas suas qualidades, poderíamos inverter a pergunta: que formas são apropriadas para apresentar esse material?

Essa inversão revela, para mim, duas coisas: que a expressão “materiais apropriados” pressupõe uma prioridade da forma sobre o material no processo criativo; e que é, ao contrário, possível definir a forma a partir dos materiais. O próprio Reynolds (2002, p. 5, tradução nossa) observa o jogo de poder entre forma e material, ao falar da “identidade do material”:

O material que é audacioso, fortemente referencial, mesmo apropriado, atrai atenção para si, em geral tornando a forma impotente ou virtualmente irrelevante já que a manutenção de sua identidade – a identidade do material – é uma preocupação maior (*overriding concern*). Materiais intratáveis, auto-justificáveis, também provocam o desenvolvimento de métodos robustos [...]. Tornar esse material subserviente à forma, modificá-lo pelo método é roubar sua assinatura, seu mérito de sinal.²⁹

A última frase acima parece responder ao desejo antigo de Boulez (1995, p. 45) de “forçar o material a prestar contas”. Reynolds, porém, redime o material reconhecendo seu “mérito de sinal”, uma espécie de valor *signico*. Se o material, como *signo*, tem um valor em si e pode ser ponto de partida do processo de *compor*, entendo

²⁹ “Material that is audacious, strongly referential, even appropriated, attracts attention to itself, often rendering form impotent or virtually irrelevant since the maintenance of its identity – the identity of the material – is an overriding concern. Intractable, self-justifying materials also disrupt the development of robust method [...]. To render such material subservient to form, to modify it by method is to rob it of its signature, its signal merit”.

então os “materiais apropriados” como um aspecto de compor, de novo, sem adjetivos *a priori*: materiais apenas.

Elaborating procedures

Que procedimentos servirão melhor para elaborar os materiais escolhidos em direção à forma em larga escala?

De novo, a forma é colocada como início e fim do processo de compor. Os materiais seriam escolhidos em função da “forma em larga escala” e os procedimentos envolvidos servirão também a esse fim. O uso corrente desse tipo de agenciamento entre os aspectos de compor (a forma se define por si, os materiais se adaptam a ela, os processos promovem a adaptação dos materiais à forma) reflete uma prática muito difundida – a mesma que valoriza, sobretudo, a larga escala nas formas –, mas desconsidera muitas possibilidades que são de fato praticadas.

Além do jogo de poder entre materiais e forma (quem determina quem?), há processos em que a forma “inteira” é conquistada aos poucos (o próprio Reynolds tem um termo para isso: “gradually accreting whole”). Um processo minimalista pode atribuir à forma uma configuração tão simples a ponto de não se saber se ela é apenas uma amostra de material, e aí é que está o desdobramento da forma: mais do que um arranjo de elementos “organizados”, é um arranjo de elementos “dispostos” à percepção – a maneira específica de organização desses elementos é uma forma, mas não define bem o conceito de forma em geral.

Os procedimentos de elaboração são úteis quando a composição envolve processos construtivos³⁰ e, na grande maioria dos casos, isso acontece. Mas em processos de risco ou mais intuitivos (composições resultantes de improvisação, processos de indeterminação e experimentais em geral), muitas vezes não se objetiva uma elaboração e o ato de compor pode se orientar inclusive no sentido oposto:

³⁰ Discutiremos uma tipologia de processos mais adiante.

uma simplificação de uma forma, um desmanche, um desvio, uma deturpação, uma redução etc.

Como observamos, Reynolds (2002, p. 5, tradução nossa) confere primazia à forma na determinação dos processos. Ele apresenta esse pensamento de maneira clara e coerente, inclusive implicando sua opinião no enunciado (“acredito”):

No nível mais elevado, acredito, existe a forma; no mais básico, o material; e negociando (*mediating*) no meio existe o método, os meios pelos quais o compositor transforma o pequeno no grande, garantindo que os dois primeiros não se estranhem no processo.³¹

“Método” e “procedimentos de elaboração” são instâncias do aspecto dos processos, como eu o entendo. Reynolds apresenta, em páginas contíguas, dois esquemas sintéticos do que eu interpreto como seu modelo de compor:³²

Figura 2 – Esquemas de Reynolds



Fonte: Adaptado de Reynolds (2002).

³¹ At the most elevated level, I believe, there is form; at the most basic, material; and mediating in the middle there is method, the means by which the composer transforms the small into the large, ensuring that the first two do not become strangers in the process.

³² A tradução dos esquemas gráficos de Reynolds foi tomada de empréstimo do trabalho de Paulo Rios Filho, presente em outro capítulo deste livro, pelo que sou grato. O que Rios traduz por “perfil total”, é o que chamo “formato geral”. Por isso, mantive os termos em inglês no trecho acima (*overall shape*, por exemplo), para evitar ambiguidade quanto à interpretação dos termos originais de Reynolds.

Quadro 3 – Comparativo do modelo de Reynolds com o modelo de compor no mundo

Reynolds		Compor no mundo
<i>Overall shape</i> à →	<i>Form</i>	Forma
<i>Elaborating procedures</i> à →	<i>Method</i>	Processos
<i>Appropriate materials</i> à →	<i>Material</i>	Materiais

Fonte: Elaboração do autor.

A analogia que faço entre as categorias adjetivadas e gerais de Reynolds e entre os aspectos internos de compor do meu modelo não implica numa identidade conceitual completa. É fácil reconhecer, no entanto, as semelhanças na categorização. As minhas categorias certamente devem às de Reynolds a definição em três campos aspectuais. As diferenças entre “overall shape” e “form” e entre “appropriate materials” e simplesmente “material” são de grau e não de natureza: Reynolds parece buscar categorias gerais como eu procuro. Ele e eu chegamos a “material” e “forma”, e além de nós muitos outros autores tratam desse binômio.

Apenas os “procedimentos de elaboração” que se generalizam num “método” não me parecem gerais o suficiente. “Processos” é a palavra mais ampla que encontrei para me referir a tudo que, efetivamente, fazemos com o material. Como entendo que todo processo gera formas (de ser percebido), entendo também que o compositor pode ir sendo guiado por essa formação em processo, às vezes alheio a um “formato geral” ou desinteressado dele.

Herbert Brün: compor como ação intencional interferindo no contexto

Sobre Composição (Toward Composition p. 77: interview by Stuart Smith)

O que é um compositor? Ou poderíamos perguntar, ‘Sob quais circunstâncias uma pessoa é um compositor? [...]’

Tão logo uma pessoa deseje provocar algo que, no melhor do seu conhecimento, nunca aconteceria sem ela, ela embarca num processo de criação. Se, somado a isso, seu interesse está em por coisas juntas – estabelecer conexões entre coisas – que de outra forma não se conectariam por si mesmas, e se ela então as conecta de forma tal que elas agora têm um significado e um sentido que sem essas conexões elas não teriam, então essa pessoa é um compositor.

Note que eu não entendi você tendo perguntado, ‘O que é um compositor de música?’ (BRÜN, 2004, p. 77)³³

Nessa passagem temos o resumo do modelo de Brün, sobre o qual eu decalquei a fórmula do meu próprio modelo: compor é “estabelecer conexões entre coisas”, de modo que elas passam a ter um “sentido que sem essas conexões elas não teriam”. As “coisas” são o que chamo de “materiais”; o “estabelecimento de conexões” é o aspecto dos processos; o “sentido” que elas passam a ter é a “forma”. Observemos que Brün (2004, p. 77) coloca o fundamento de compor na intenção criativa, quando uma pessoa deseja “[...] provocar algo que, no melhor do seu conhecimento, nunca aconteceria sem ela”. O final da resposta também é significativo: essa descrição de compositor não se limita à música.

A relação do compositor com a coleta de materiais é observada por Brün também de um ponto de vista no qual a intencionalidade está no prumo. A negação da existência objetiva dos sistemas e o consequente deslocamento de sua razão de ser para a dependência de um “olhar” (intencionalidade e abertura) do compositor sobre

³³ What is a composer? Or could one ask, “Under what circumstances is a person a composer?” [...]

As soon as a person wishes to bring about something which to the best of his knowledge would never happen without him, he embarks on a process of creation. If, in addition to that, his interest lies in putting things together – establishing connections between things – that otherwise would not connect by themselves, and if he then connects them in such a way that they now have a meaning and a sense that without these connections they did not have, then he is a composer.

Note that I did not understand you having asked, “What is a composer of music?”

uma “coleção de elementos estipulados” praticamente descreve a coleta de materiais no mundo.

[P] Qual é a sua atitude em relação a sistemas?

[R] Um sistema não é algo que existe objetivamente no espaço ou tempo ou seja onde for. Um sistema é o resultado de um olhar para uma coleção de elementos estipulados. Estipulados porque eu digo para quais elementos eu vou olhar. Coleção porque eu estipulei que esses elementos para os quais eu decidi olhar não estão ainda ordenados, e meu olhar vai decidir sobre o que eu vou colocar a ênfase e o que eu vou considerar como entidades a serem desconsideradas.³⁴ (BRÜN, 2004, p. 82)

Seguindo na reflexão sobre os sistemas, Brün aponta a interdependência entre a criação e a abertura para o mundo – e a seletividade dos materiais quando se está num estado de foco criativo:

Eu mostrei a mim mesmo que inventar sistemas é uma maneira de desenvolver nossa sensibilidade para o estado da arte. Quando você tenta inventar o sistema, ou como eu digo inventar ‘o novo olhar’, você está, quase por osmose, amplamente aberto para as pequenas coisas que se passam ao seu redor – mais aberto a elas do que nos momentos em que você apenas recebe sistemas para os quais olhar.³⁵ (BRÜN, 2004, p. 84)

Ou seja: tentar inventar o sistema é colocar-se em um estado intencional de criatividade. Esse estado se viabiliza pela abertura

³⁴ - What is your attitude toward systems?

- A system is not something that exists objectively in space or time or anywhere. A system is the result of a look at a collection of stipulated elements. Stipulated in that I say which elements I will look at. Collection because I stipulate that these elements I have decided to look at are not yet ordered, and my look will decide on what I put the emphasis and what I regard as not to be regarded entities.

³⁵ I showed me that to invent systems is one way of developing one's sensitivity to the state of the art. When you try to invent the system, or as I say to invent “the new look”, you are, almost by osmosis, wide open to the little things that are going around you – wider open to them than at times when you only receive systems to look at.

do compositor ao mundo, por ele estar “amplamente aberto para as pequenas coisas que se passam ao seu redor”. Brün propõe um fundamento poético: inventar sistemas (“o novo olhar”) nos deixa mais abertos às “pequenas coisas” do que apenas receber sistemas. Além disso, cada sistema fará sentido num contexto e os materiais dos sistemas também responderão a isso.

[Pergunta] Sem contextos, não é um sistema.

[Resp] Correto. [...] o instrumento não mudou; ele ainda é a mesma coleção de potenciais. Meu olhar para isso decide com qual sistema estou lidando.

[...] Quando eu sento em minha escrivaninha e escrevo, ou quando eu estou apenas numa conversinha sem nenhuma importância particular, eu perfeitamente voluntariamente consigo não ouvir nada: sou quase surdo pro mundo. Tão logo eu sento ao piano e toco, subitamente eu estou tão jovem na minha escuta quanto eu era quando tinha quinze anos. Eu ouço o telefone a duas casas de distância. Eu ouço o ruído mais sorrateiro lá fora, ouço todos os pássaros, ouço o vento soprando, ouço frequências que no estúdio eletrônico eu às vezes não ouço mais. Tem essa sensibilidade. Isso é, há certas atividades em que nosso sistema sensorio se abre e logo que terminamos essa atividade, ele se fecha de novo numa confortável desconsideração.

A mesma coisa acontece por um momento quando eu estou no processo de desenvolver e procurar um novo olhar para as coisas. De repente eu me torno terrivelmente observador e perceptivo dos eventos à minha volta, que nos últimos seis dias eu sabia que estavam acontecendo mas não havia prestado nenhuma atenção a eles.³⁶

³⁶ When I sit at my desk and write, or when I am just in a little conversation of no particular importance, I perfectly willingly can't hear anything; I am almost deaf to the world. As soon as I sit at the piano and play, I suddenly am as young in my hearing as I was when I was fifteen. I hear the telephone two houses away, I hear the slightest noise outside, I hear all the birds, I hear the wind blowing, I hear frequencies that in the electronic studio I sometimes do not hear anymore. There is this sensitivity. That is, there are certain activities in which one's sensory system opens up and then once one finishes this activity, it closes down again to a comfortable disregard.

[...] as coisas não são interessantes; você se interessa por elas. Você olha para uma coisa e ela se torna.
[...] ‘É interessante’ não é uma propriedade de um objeto. É uma propriedade de quem olha.³⁷ (BRÜN, 2004, p. 85)

Termino esta seção sobre Hebert Brün com uma citação que resume muitas questões levantadas aqui, sobretudo a respeito da possibilidade ou não de “criar” algo “novo”.

[...] Eu não acho que se tenha que compor todo dia. Você compõe quando você quer sair de si e se tornar outra coisa. Afinal de contas, a ideia de criatividade significa fazer algo, fazer algo que não está aí, mais do que repetir uma forma que já foi explorada. Recriação pode ser uma ocupação adorável, mas não é criação. Também não é composição.³⁸ (BRÜN, 2004, p. 121)

O trecho é tão denso de informações que acho interessante decupá-lo:

1 – “Eu não acho que se tenha que compor todo dia. Você compõe quando você quer sair de si e se tornar outra coisa”. (BRÜN, 2004, p. 121)

Compor exige um estado especial, é provocado por um desejo de alteridade: “sair de si e se tornar outra coisa”. A disciplina técnica diária poderia ser compensada com (mas não *substituída por*)

The same thing happens for a moment when I am in the process of developing and searching for a new look at things. Suddenly I become terribly observant and perceptive of goings around me, which for the past six days I knew were going on but didn't pay any attention to them.

³⁷ - [...] *things* are not interesting; you take interest in them. You look at a thing, and it becomes.

[...] “It's interesting” is not a property of an object. It is a property of the onlooker.

³⁸ [...] I do not think that one has to compose all day. You compose when you want to get rid of yourself and become something else. After all, the idea of creativity means to do something, to make something which is not there, rather than repeat a form that has already been explored. Recreation can be a lovely occupation, but it is not creation. It is also not composition. (BRÜN, 2004, p. 121)

alguma disciplina poética, esporádica, inspiratória, sazonal, experimental, efêmera...? (BRÜN, 2004, p. 121);

2 – “Afim de contas, a ideia de criatividade significa fazer algo, fazer algo que não está aí, mais do que repetir uma forma que já foi explorada”. (BRÜN, 2004, p. 121);

Criar é fazer algo que não se sabe, ou no limite do que sabe.

3 – “Recriação pode ser uma ocupação adorável, mas não é criação. Também não é composição”. (BRÜN, 2004, p. 121)

Recreation: recriação e recreação. “Uma atividade adorável”: recreação = entretenimento? Recriar não é criar e também não é compor. Acredito que “recriar” é uma ideia paradoxal: como se pode re-criar se criar for um ato de ineditismo?

Rodolfo Caesar: o esquecimento das fórmulas e a música “não timpânica”

O que acontece quando componho?

O fato de Caesar se propor a responder essa pergunta já me “autoriza” a identificar o discurso como um esforço no mesmo sentido de uma fenomenologia de compor, pois é justamente essa mesma pergunta que a tese, de maneira distinta, procura responder.

‘Compor’ é um verbo que anda meio proscrito na contemporaneidade, pela implicação que a palavra mantém com um ‘domínio da forma’ e com a ‘habilidade técnica’ (destreza, ou aptidão?) requerida para sua execução. No caso da música, isso ainda hoje se concentra na figura de seu personagem que, único no meio das artes, manteve o termo no nome de sua atividade – ‘compositor’. Este que, mesmo valendo-se agora de computadores e eventualmente de técnicos assistentes, precisa de uma prática – auxiliado por um saber daquela ordem. (CAESAR, 2010, p. 1)

A proscricão do verbo “compor” por causa de sua implicação no campo do domínio técnico é um dos pontos de crise que procuro apontar e do qual desconfio, pois embora real, a noção geral

de compor, sobretudo nos meios eruditos e/ou acadêmicos, implica mesmo essa “habilidade técnica” e esse “domínio da forma” – há profusão de exemplos práticos que desafiam esses requisitos. Uma escuta atenta à diversidade de processos que se encontra na atividade de compor – ainda que nos restrinjamos ao mesmo contexto erudito/acadêmico – revela muitas habilidades e técnicas distintas e até contraditórias em prática. Por outro lado, o “domínio da forma” é mais relativizado ainda, uma vez que a aceitação indeterminista “do que acontece” coloca o compositor numa relação de poder menos dura com a forma musical. É possível conduzir, entender, descobrir, provocar a forma, sem necessariamente ter de dominá-la.

Considero este trecho de Caesar (2010) ilustrativo:

A escuta, que vem a ser a ferramenta mais importante nessa produção, também pode ser desenvolvida, mas, no que me diz respeito, acredito que isso não teria acontecido se, já na infância, eu não gostasse de escutar. Embora não esteja jamais me referindo aqui às deformações chamadas ‘talento’ ou ‘gênio’, essa aptidão é o instrumento que (me) permite atualizar uma idéia (na falta de outra palavra). Não é talento nem gênio porque qualquer um pode exercê-la. O que nos distingue é que a exercemos [...]

Caesar amplifica um pouco a questão da transição entre inspiração e processo (ato) já visto em Laske na instância do “plano baseado numa ideia”.

Nem sempre a ‘idéia’ é anterior à operação que a ‘concretiza’. Isto é, trabalha-se em um campo em que linguagem não necessariamente precede material, nem vice-versa. No trabalho da composição muita coisa só aparece durante uma certa ‘improvisação’ (no sentido musical do termo), mesmo em se tratando de um trabalho executado com/ao/pelo computador. Mexendo com sons ‘ao vivo’ posso tateá-los ao ponto de descobrir sugestões antes ocultas para a imaginação. Este tatear acontece mediado pela escuta, que não só detecta, percebe, como também julga sobre procedimentos a serem seguidos, ou a abandonar. Ou seja: a síntese se confunde com a análise. (CAESAR, 2010)

É curioso observar a semelhança entre o “tatear” de Caesar e o “tateamento aleatório” (*sheer undirected bumbling*) que Reynolds aponta como um dos meios de compor. Detectar, perceber e julgar os procedimentos são ações no campo da abertura (*Erschlossenheit*) que incluo na condição de inspiração. O mais interessante para nós, aqui, no refinamento de uma perspectiva fenomenológica, é a conclusão do trecho: “a síntese se confunde com a análise”. Caesar se pergunta em primeira pessoa, questionando diretamente a si mesmo sobre sua atividade:

O que componho? Músicas. Com que ‘materiais’? (Na falta de outra palavra...) Quaisquer. Os limites tendo sido abolidos desde a década de 40, no século passado, por Cage, Schaeffer... que tipo de música resulta disso? ‘Tudo aquilo que soa, e o que não soa’, conforme Aylton Escobar (em seu programa OPUS, na TVE, 1978). Gosto até mesmo dessas que não soam [...]. (CAESAR, 2010)

No que se refere à identificação do campo de materiais como uma totalidade indeterminada (“quaisquer”) de coisas do mundo, o trecho reverbera a ideia de que a música não se faz apenas com sons. No caso específico, Caesar exemplifica esse ponto na sua própria prática:

[...] foi graças a um determinado saber sobre a manipulação de freqüências e amplitudes que notei o campo de uma música silenciosa. Esse campo tem inicialmente dois vetores: o controle de baixas freqüências, e a noção de que a visibilidade, quando temporalizada, solicita uma atenção análoga à que usualmente se dá à música. Ou seja: o limite entre os sentidos está comprometido: se a freqüência é baixa, seu campo perceptivo é visual ou tátil (2). Se a freqüência aumenta, passa gradativamente (por volta de 25 Herz) ao campo sonoro. Isso significa que a composição não é só uma arrumação de ‘sons’, mas de ‘imagens’ também. Vou precisar explicar essas aspas!

“O limite entre os sentidos está comprometido” porque ele é de fato uma construção analítica que na prática criativa algumas vezes se mostra ineficiente. As aspas (“imagens”, “sons”) são explicadas pelo autor da seguinte forma:

Fala-se de imagem & som como se os sons não fossem capazes de produzir, eles também, imagens... Ou melhor: é como se os sons não fossem imagens, ou como se as ‘imagens’ (visuais) não soassem. Não poderia excluir as imagens táteis, olfativas, etc... Em outros textos já evoquei como Noel Rosa transitou nesse território sem dono, estimulando em nossa mente um som específico por meio de uma palavra (imagem visual portada acusticamente). Isto é: uma imagem acústica brota embutida numa imagem visual, transportada por outra imagem acústica: a palavra. Uma boneca russa em que cada portadora pertence a outro sentido.

Em outro artigo (“As grandes orelhas da escuta”),³⁹ Caesar aborda mais ou menos as mesmas questões do compor como prática e da trans-sensorialidade do campo dos materiais. O trecho a seguir reverbera fortemente a distinção entre recriação (*recreation*) e composição que vimos em Hebert Brün:

Uma certeza, apenas: só pode ainda ‘fazer’ quem acreditar que a composição implica em uma opção pela ignorância, um momento de esquecimento, no qual não caiba a receita, a planilha, o código e a tranquilidade. (CAESAR apud FERRAZ, 2007, p. 36)

A *poiésis* dependeria de uma atitude em direção ao desconhecido, uma “opção pela ignorância”. Essa ideia ressoa quase perfeitamente a proposição de algo que “para o melhor do seu conhecimento não existiria”. Compor como “momento de esquecimento”, porém, não deve ser entendido como uma anulação da memória, o que nos levaria de volta à questão mal colocada do novo absoluto.

³⁹ Ferraz (2007).

O “esquecimento” e a “ignorância” são antes intenções responsáveis pela invenção do “novo olhar” (mais uma ressonância de Brün).

Paulo Costa Lima e a composicionalidade

Apresento de forma sucinta a teoria da composicionalidade proposta por Paulo Costa Lima.⁴⁰ Identifico os vetores de composicionalidade como fundamentos ontológicos das condições de compor. Lima lista cinco vetores da composicionalidade que comento a seguir:

1 – Indissociabilidade entre teoria e prática

Talvez a melhor forma de entendê-la seja lembrar do conceito de sociologia de Garfinkel – sua orientação etnometodológica defende que é o sujeito comum que faz a sociologia, com sua capacidade de razão, e não apenas uma comunidade manipulando conceitos ‘de fora’. Nesse caso, o papel do pesquisador é o de entender e mesmo revelar o que está sendo construído. Lewin (2006, p. 96) nos lembra que ‘música é algo que você faz, e não algo que você apenas percebe (ou entende)’; segundo ele, uma teoria da música não poderia ser completamente elaborada a partir da percepção.

A indissociabilidade não é amálgama, e sim vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos /24/ (sejam regras, ideias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações. (LIMA, 2011, p. 23)

Quando tento falar sobre compor da mesma maneira como componho – ou como entendo compor –, estou em pleno exercício consciente da indissociabilidade. Mais uma vez a dimensão do fazer se coloca como de importância fundamental. O que se percebe, no caso do compositor, sempre está sujeito a questionamento e detur-

⁴⁰ O fato de ter sido orientado por ele no doutorado (e antes disso, ter sido seu aluno em algumas matérias do mestrado e do doutorado, entre elas Seminários em Composição) me impede de identificar até que ponto grande parte das ideias que desenvolvo aqui não foram determinadas pelas reflexões sobre seu pensamento. Independente disso, me permito observar os “vetores da composicionalidade” e contextualizar suas implicações no modelo que proponho de compor no mundo.

pação: a música, para quem se propõe a criá-la, não é algo dado, mas algo possível. Essa lógica descortina o segundo vetor da composicionalidade.

2 – Criação de mundos

[...] Heidegger (1977) diz algo bastante esclarecedor sobre o assunto: ‘ser obra quer dizer: instalar um mundo’. E lembra que mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis. ‘O mundo mundifica: é o inobjetal a que estamos submetidos’ como trajetória humana. Para Laske [...] a criação de mundo no compor acontece dentro de outro mundo. Significa que o inobjetal da composição é da ordem da fantasia, da razão imaginativa ou analógica. (LIMA, 2011, p. 24)

O “inobjetal [ou seja: o mundo] da composição é da ordem da fantasia”. Ouço nessa frase uma advertência sobre as implicações da objetificação excessiva do compor em incursões analíticas e teóricas. Compor é uma fantasia (“Fazer música é loucura”: Smetak) e teorizar essa fantasia é tentar, “operando no imóvel” (ou seja: analisando),⁴¹ entender o que se move. “Falar de música é tolice” (Smetak-tak).⁴² Por isso criamos mundos. Nesse(s) mundo(s) (os “inobjetais”), vivemos inclusive a fantasia (real) de “pensar compondo” e “pensar musicalmente”. Um pensar-fazer: penso-porque-faço e faço-a-partir-do-que-penso em *loop* eterno.⁴³

⁴¹ Essa é a acepção de Bergson que considera que a análise opera no imóvel, enquanto a intuição opera no movente.

⁴² A frase-emblema de Smetak: “Fazer música é loucura; falar de música é tolice...”. A brincadeira acima (Smetak-tak) é uma paródia de um de seus apelidos (Täk-tak) para introduzir um comentário musical no texto. A frase é dividida em duas (1 – “fazer é loucura”; 2 – “falar é tolice”) e na segunda aparição há uma confirmação rítmica do nome do autor (“Smetak-tak”) que serve como um idem, ou “de novo Smetak”.

⁴³ O “eterno-retorno” de Nietzsche? Coincidência ou não, vale a pena conhecer a obra musical (escrita em partitura) do Nietzsche compositor. Curiosamente, uma de suas peças, *Das fragment an sich* (*O fragmento em si* – não a nota si, H em alemão, mas no sentido de “em si mesmo”), consta de uma coletânea de obras minimalistas gravada pelo pianista Jeroen van Veen, *Minimal Piano Music*, explicitando a ligação entre *loop* e retorno, pensar e compor...

3 – Criticidade

[...] a natureza da relação entre esses dois mundos. A composição como ato interpretativo, como interpretação crítica do mundo. [...] esse é o núcleo da questão, composição como interpretação.[...] algo distinto de uma simples prática [...] resultado de um circuito especial entre os polos da teoria e de seus outros, focalizando a mundificação que promove. [...] Hebert Brün coloca [...] peso na dimensão interpretativa do compor [...] oferecendo uma pergunta alternativa: ‘quando é composição?’ - ou seja: tudo depende do contexto interpretativo dos atos composicionais. A criticidade como estágio definidor do processo, enfatizando, dessa forma, a dimensão ético-política do compor. (LIMA, 2011, p. 25)

Ética, estética, poética e política são grego para muitos de nós, embora na práxis do mundo-da-vida essas palavras tenham carne e osso, processos e estruturas, ideias e ações.

Uma ética de compor teria de levar em consideração a carga relacional do *éthos*, ou *ethos*: o aspecto do respaldo do discurso e de quem o profere, na retórica. O compositor age/fala sempre contextualizado por seu *ethos* no mundo (ou em algum submundo). O poético é o campo do fazer em si (ποιέω, ou *poieo*: fazer, criar, fabricar, “compor”) – os aspectos subjetivos ou “internos” de compor. Mas ele tem uma contrapartida inevitável no político, a ação de compor no mundo. O mundo, visto como pólis global, é interpretado pelo que o compositor faz, o que ele faz acontecer, o que ele faz pensando, o que ele faz agindo etc. Mas o mundo total é inalcançável, o que vemos são seus limites, ou melhor, os limites da nossa percepção e da nossa sensibilidade (αἴσθησις, ou *aisthesis*), e é essa a dimensão estética que serve de base para por em movimento um novo *loop*: faço-a-partir-do-que-sinto e/ou percebo-o-que-queiro-fazer. O rio da inspiração jorra do sujeito para o mundo (ex-pressão, ex-piração, “pirar pra fora”, *composing-out*, *bottom-up*...) e de volta do mundo para o ser-no-mundo (*afflatus*, afetos, impressão, percepção, *composing-in*, *top-down*...).

4 – Reciprocidade

Trata-se do reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante. [...] No pensamento de Lewin aparece uma ideia paralela: ‘a música que o compositor está compondo agora não é algo que se possa demonstrar ser algo distinto do próprio compositor’. [...] a reciprocidade lembra a ideia de ‘possessão mútua da fenomenologia de Clifton(1983) – ‘a música é algo através do qual vivemos, ou, num certo sentido, algo que nos tornamos’; ‘tem significado porque é nossa, e não o contrário’. O pertencimento visto de dentro. O compor como construção de pensamento, formal e simbólico. (LIMA, 2011, p. 27)

Esse vetor aponta para um dos fatores determinantes de uma fenomenologia de compor: sua natureza como ato intencional. E levanta a questão da metonimização: a atribuição de características de quem faz na coisa feita e vice-versa. A metonimização afirma a identidade entre o compositor e o compor (compondo), mas pode evocar uma identidade falsa entre o compositor e a composição (composta). Explico: o compositor só pode ser considerado assim (por si mesmo ou por terceiros) se ele de fato “exerce” a atividade (como aponta Caesar) ou “une coisas” que não se uniriam sozinhas (como propõe Brün). Porém, uma vez que as formas perceptíveis de sua atividade (os *outputs* do sistema compor) estejam entregues ao mundo, sua “obra” (o trabalho já feito, composto) só será confundida com a pessoa que a realizou se houver vestígios identificáveis da personalidade do compositor.

5 – Campo das escolhas

O último vetor mergulha diretamente no processo do compor, no campo das escolhas, suas conexões, limites e liberdades: trata-se do fluxo e refluxo entre ideias e passos, entre princípios de seleção e gramáticas combinatórias, entre direções de construção – *top down* ou *bottom up*? – e ainda o diálogo entre dimensões estáticas e dinâmicas, estruturais e processuais do mundo sonoro. [...] [Reynolds] observa que a

noção de Forma não deve ser pensada em termos de padrões categorizantes, e sim como os meios pelos quais uma obra atinge inteireza – sendo essa inteireza constituída por duas vertentes interligadas: integridade, que é o campo das relações objetivas e coerência, o campo das relações subjetivas.

O campo das escolhas é, no nosso modelo, o foco da intencionalidade do compositor na objetivação do mundo ou, em outras palavras, o processo “mágico” (uma das acepções da palavra “poiésis”) de transformar as coisas do mundo – e, em último caso, como venho dizendo, o próprio mundo – em material de compor. As escolhas são canais de navegação no processo, estímulos captados pelas inspirações que a abertura para o mundo propicia. Considerar a forma como “meio pelos quais uma obra atinge a inteireza” (Reynolds) é uma maneira válida de pensá-la, mas há outras, mais mundanas e humanas, como a de Earle Brown: “forma como função das pessoas agindo em resposta a um contexto descrito”.⁴⁴ O campo das escolhas é uma fatia do contexto criada pela intencionalidade do compositor, a partir do seu interesse. Se lembrarmos de Brün: “interessante” é uma propriedade de quem vê e não das coisas em si. As escolhas são, nesse sentido, também invenções tanto conscientes (no sentido fenomenológico) quanto inconscientes (no sentido psicanalítico).

Redução

A ideia de redução é recorrente no pensamento e na atividade musical. O interesse específico dessa ideia neste trabalho é o seu eco na homonímia do termo usado em fenomenologia (a redução fenomenológica) e apropriado por autores que incorreram no campo da fenomenologia musical tanto de forma discursiva (como Clifton) como prática (como vemos na “escuta reduzida” de Schaeffer). Mais do que um simples golpe semântico, há uma identidade real entre a

⁴⁴ Brown (1965, p. 2 e 3)

redução orquestral, a redução schenkeriana, a redução fenomenológica, a escuta reduzida e a redução que proponho.

A redução orquestral é uma prática de transcrição de música de um contexto instrumental complexo a outro simplificado, mantendo os aspectos considerados essenciais para o entendimento da música em questão. Em geral, as reduções são escritas para piano, eliminando dobramentos de vozes e adaptando passagens tecnicamente inviáveis às possibilidades do instrumento – como notas longas sustentadas ou trechos em que haja mais vozes distintas do que a quantidade de dedos do pianista.

A redução schenkeriana é uma proposta analítica que, de certa forma, radicaliza a ideia de redução orquestral, aplicando uma Gestalt mínima ao discurso tonal. Schenker, a partir de certos contornos fundamentais (como denota o prefixo *Ur-* das suas *Ursatz*, *Urlinie* etc.), propõe uma forma sintética de ler o repertório tonal e transforma, em última instância, dois séculos de produção numa gigantesca progressão harmônica V-I. À parte o fato de eu mesmo estar “hiper-reduzindo” o método analítico de Schenker, o sentido de sua redução nos auxilia a entender os princípios de uma proposta de filtro da realidade pelos seus aspectos contextualmente mais significativos: no caso da música tonal a progressão V – I ou, de forma mais holística, o caminho obrigatório da tensão ao relaxamento final (a resolução).

A escuta reduzida de Schaeffer propõe o foco perceptivo (e conceitual) nos “sons em si”, nas características dinâmicas do som a partir de sua apresentação fenomênica, estabelecendo critérios de descrição das fases (ataque, sustentação, extinção...) e de características texturais (rugosidade, granulicidade etc.).

A redução de Clifton se baseia em quatro extratos do fenômeno musical, perceptíveis na audição, mas não exatamente “sonoros”: o tempo, o espaço, o jogo e o sentimento. Essas quatro grandes metáforas servem de parâmetro para um mapeamento estésico do fenômeno da “possessão mútua”, quando nosso corpo se envolve de maneira indissociável com a música que experimentamos.

A nossa redução aqui mantém relações com essas acepções, embora aplicada a um objeto distinto: os discursos dos compositores. Parto de uma série de pequenos destaques de tópicos que sejam de particular interesse: um conceito novo, uma elucidação de alguma questão já levantada, uma descrição exemplar de algum assunto abordado etc. Esses destaques aparecem em *itálico*, apenas, enfatizando o que está sendo dito. Quando necessário, comento.

Vejamos um exemplo rápido de descrição explícita da redução de um discurso no trecho abaixo, recortado de uma fala informal de Steve Reich. O compositor descreve todo um processo, com seus métodos e técnicas envolvidos. Observe-se nas palavras grifadas em *itálico* a gama variada de materiais a que ele tem acesso:⁴⁵

[...] notating the piece [Piano Phase, 1967] took half an hour. It was only two pages of music. But the piece lasted twenty minutes. The process of composing it was first getting that *pattern*, which I fooled around with over a period of a few weeks, improvising at the piano. Then playing against it on *tape /15/* the muse that sings to see what the different relationships were, and whether the whole thing really worked. (Since it was a twelve-beat pattern, there were *six different positions*, and the second six are really *retrograde versions of the first six*.) Put another way, I quickly came up with *something* intuitively, jotted *it* down, recorded *it*, played against *it*, and fleshed *it* out, in a sense, in rehearsal, with myself, and then with *another player*.⁴⁶ (McCUTCHAN, 1999, p. 14, grifos nosso)

⁴⁵ Nesse caso, inverti o padrão que vinha usando de colocar o texto original no rodapé e a tradução no corpo, porque precisamos nos ater a detalhes semânticos da fala do compositor. Os pronomes neutros “it”, por exemplo – que farão referência aos materiais –, quase todos se perdem na tradução para o português.

⁴⁶ Em português: [...] escrever a peça [Piano Phase, 1967] levou meia hora. Eram só duas páginas de música. Mas a peça durava vinte minutos. O processo de compor [essa peça] foi primeiro pegar aquele *padrão*, com o qual eu brinquei [*fooled around*] por um período de algumas semanas, improvisando ao piano. Aí tocar contra ele na *fita /15/* a musa que canta pra ver que relações diferentes existiam, e se a coisa toda realmente funcionava (Já que era um padrão de doze pulsos, havia *seis diferentes posições*, e as outras seis são realmente *versões retrógradas das primeiras seis*). Colocado de outra forma, eu rapidamente cheguei com *algo* intuitivamente, rascunhei *isso*,

Por evidente que possa parecer, uma análise do texto revela uma articulação clara entre os aspectos de compor. Os materiais são todos os elementos passivos do texto, sobre os quais incidem os processos, as ações expressas por meio de verbos ou locuções verbais:

Tabela 1 – Processos e materiais

PROCESSOS	MATERIAIS
“getting...”	“...that pattern” : “six different positions” “and the [...] retrograde versions of the first six”
“playing against it on...”	“...tape”
jotted it down, recorded <i>it</i> , played against it, and fleshed it out	<i>something</i> intuitive(ly) [...]with another player

Fonte: Elaboração do autor.

A primeira linha é muito clara: “pegando (processo) – aquele padrão (material)”. As “seis diferentes posições” e “versões retrógradas” são substratos do mesmo material (padrão) e são, obviamente, também materiais em potencial, embora Reich os tenha deixado em seu estado bruto na composição.

Na segunda linha: “tocando contra ele na – fita”, ele descreve um processo envolvendo a articulação de dois materiais de naturezas diferentes: o padrão (1 – esquema formal) executado na fita (2 – suporte físico).

Na última linha, todas as ações se referem a “alguma coisa intuitiva” (intuitivamente trazida), mas há ainda o “outro intérprete” (*another player*), como material humano e contextual. Essa decupagem textual serve apenas como mostra de um possível foco analítico tendo como material não a forma ou as “metaformas” da música, suas partituras e gravações, mas sim o pensamento do compositor, expresso na descrição dos processos.

gravei, toquei com ele, e o incrementei mais, de certa forma, ensaiando comigo mesmo e então com *outro intérprete*.

Modelo conceitual de compor

O modelo conceitual como fantasia

O modelo que aqui apresento é uma fantasia: tanto no sentido de forma musical quanto no sentido de devaneio sobre uma realidade. O segundo sentido se justifica pelo fato que me parece fantasioso querer propor um modelo de como se compõe, e é por isso mesmo que proponho.

O modelo é uma fórmula (uma forma sintética) de “criação de mundos” e, como tal, só pode funcionar se for entendido como uma fantasia, agora no sentido musical do termo: uma forma livre que não corresponde a um formato exemplar (fuga, sonata, sinfonia), embora possa fazer uso de elementos formais canônicos.

O termo “modelo conceitual” (de uso corrente em campos como os da informática e da logística) pode ser usado em referência a modelos que são representados por conceitos. Modelos conceituais representam intenções humanas ou esquemas semântico-cognitivos. Um modelo conceitual ajuda a conhecer ou compreender um determinado objeto ou assunto.

O modelo conceitual de compor representa um esquema de pensamento poético sobre o fenômeno complexo que chamamos “compor música”. Esse modelo pode servir tanto de exemplo para elaboração de composições futuras como de método de análise de composições em processo e/ou atualizadas (finalizadas e apresentadas).

Aspectos internos de compor

Procurei reduzir a ação de compor a três aspectos que considero essenciais, ou seja: aspectos sem os quais seria impossível falar em compor. Esses aspectos são baseados na relação entre o ato de compor e as coisas do Mundo, que são objetivadas pelo compositor durante esse ato.

O primeiro aspecto é o dos materiais de compor, “com o quê se compõe?”. Os materiais são as próprias “coisas do mundo” – in-

cluindo ideias, imagens, sons... – que o compositor escolhe para processar e transformar no ato de compor. O segundo aspecto é o dos processos, “como se compõe?”. De que procedimentos, métodos e técnicas os compositores se utilizam para interferir na natureza ou na configuração dos materiais. Que tipo de interferência o compositor realiza nos materiais (e no Mundo, em última instância) para transformá-los ou deslocá-los de contexto. O terceiro aspecto é o da forma, “o quê se compõe?”. Qual o resultado perceptível do processamento de materiais. O que é a composição como um todo e o que são suas partes; como ela se mostra; o que a define e a determina.

Esses termos são bastante amplos, mas se os encararmos como princípios fundamentais ou, como já disse, aspectos mínimos (o mínimo necessário para que uma atividade seja entendida como “compor”), não nos perderemos em possibilidades interpretativas derivantes. A escolha dos termos materiais, processos e forma se deu por causa de seu uso corrente na literatura sobre composição musical.

Condições de compor

Além dos aspectos “internos” da ação de compor, proponho também duas condições externas, dois fatores que viabilizam o ato de compor. A primeira dessas condições é das circunstâncias e das situações em que se dão a atividade de compor. A essa condição chamaremos “contexto”.

O contexto pode ser entendido como uma camada do mundo, ou mesmo um mundo particular dentro do mundo. É o contexto que determina o valor ou os juízos de valor atribuídos a atos de compor específicos, assim como determina também os valores dos materiais, dos processos e das formas em determinadas situações. Ao falar de contexto, embora essa palavra seja polissêmica suficiente para significar quase qualquer coisa, quero chamar atenção principalmente para as determinações culturais e epistêmicas dos diferentes atos de compor, para evitar a ingenuidade de atribuir valores *a priori* a certos processos, materiais ou formas, em detrimento de outros.

A outra condição de compor que proponho é a inspiração, que nesse caso significa a relação do compositor com seus contextos específicos e com o mundo, no processo de compor. A inspiração tem uma ligação íntima e óbvia com a intuição, mas é também racional e intencional. Inspirar-se é trabalhar na coleta e na invenção de materiais, no aprendizado e na experimentação de processos, no refinamento da percepção e na proposição de formas. A inspiração, condição diretamente relacionada ao aparato sensorial e intelectual do compositor, é decorrente da abertura (no sentido fenomenológico) do compositor para o mundo-da-vida, uma mediação necessária entre o Mundo e o ato de compor.

Algumas maneiras de ler a estrutura do modelo

Os termos do modelo podem se prestar a leituras diversas que servirão de referência mais ou menos adaptada a diferentes processos de compor. O quadro abaixo mostra uma comparação entre os termos do modelo compor no mundo e as possíveis leituras em diferentes paradigmas interpretativos. Essas leituras são explicadas em detalhe logo a seguir:

Quadro 4 – Comparação dos termos do modelo

Compor no mundo	Sistema aberto	Comunicação	Virtual/atual	Fenomenologia	Mão na massa
Contexto	<i>Environment</i>	Código	Campo total das circunstâncias/situações específicas	Mundo-da-vida	“Para quê compor?”
Materiais	<i>Input</i>	Signos	Todas as coisas/coisas escolhidas	Objetos da consciência	“Com o quê compor?”
Processos	<i>Throughput</i>	Sintaxes	Intenções/ações	Atos intencionais	“Como compor?”
Forma	<i>Output</i>	Mensagem	Formação/ <i>performance</i>	Campos perceptivos	“O que compor?”
Inspiração	<i>Feedback</i>	<i>Estésis/poiésis</i>	Intuição/intenção	Abertura para o mundo	“Por que compor?”

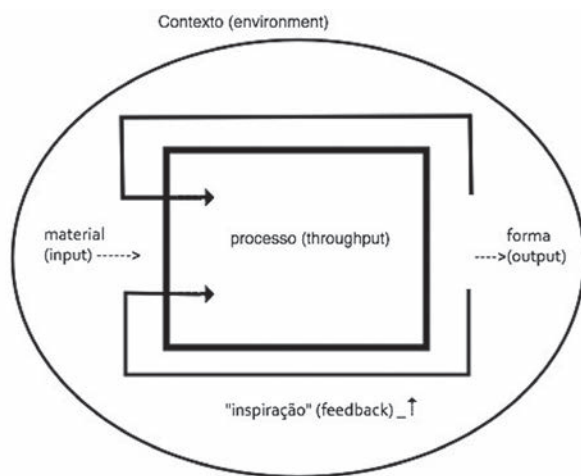
Fonte: Elaboração do autor.

Paralelamente à leitura estritamente fenomenológica, considero as demais leituras acima igualmente importantes para a compreensão do fenômeno compor, por isso faço uma descrição sumária do entendimento de compor como sistema aberto, comunicação, virtual/atual e como ação prática, o paradigma “mão na massa” proposto por Lindembergue Cardoso. (LIMA, 2012)

Compor como sistema aberto

Podemos dizer que o modelo consiste, de maneira bastante genérica, num sistema aberto⁴⁷ que articula os aspectos (materiais, processos e formas) e as condições (contexto e inspiração) de compor. Na analogia do sistema aberto, os aspectos essenciais seriam equivalentes aos elementos *input* (material), *throughput* (processos) e *output* (forma). Em relação às condições de compor, o contexto seria o *environment* no qual se dá a atividade de compor e a inspiração seria o *feedback*, a realimentação do compor no contexto, continuamente apreendendo formas e materializando-as para reprocessá-las.

Figura 3 – Sistema aberto



Fonte: Elaboração do autor.

⁴⁷ Sistema aberto: sistema que interage continuamente com o ambiente externo (*environment* ou, no nosso caso aqui, o contexto). A interação pode tomar a forma de transferências de energia, informação ou matéria, a depender da disciplina que

Compor como comunicação

Compor é, em alguma medida, um processo de semiose. Nesse caso, podemos associar o modelo aqui proposto com o esquema semiológico proposto na teoria tripartite de Nattiez e Molino⁴⁸. Compor seria um ato poético. Os materiais seriam signos e os processos seriam as sintaxes poéticas que organizariam esses signos em mensagens estéticas (formas). O contexto determinaria inflexões nos códigos a serem usados. A inspiração seria o ponto de encontro entre a *estésis* e a *poiésis* do compositor, a realimentação poética a partir de suas recepções estéticas.

A virtualidade/atualidade no ato de compor

Compor envolve, de fato e intensamente, uma relação entre virtualidade e atualidade que praticamente definem a atividade em si. Há no ato de compor uma constância de virtualidade que não pode ser minimizada por concepções que coloquem o sentido ou a essência de compor no resultado final: a obra, a partitura ou a *performance*, por isso nos deteremos um pouco mais nesta leitura.

Não se pode determinar *a priori* o ponto de mutação em que um processo deixa de ser compor para se tornar a composição pronta, quando ele se converte de compondo em composto. O que determina esse ponto é simplesmente a interrupção dos processos e a formalização da composição, decididos única e exclusivamente por um ato intencional do compositor. A relação entre virtualidade e atualidade no ato de compor clareia as ligações e transições entre as condições (contexto e inspiração) e os aspectos internos de compor.

defina o conceito. O conceito aqui é usado meramente como analogia para se referir ao caráter permeável do modelo, não pretende se aprofundar em questões do campo da Teoria dos Sistemas.

⁴⁸ A teoria tripartite estabelece a existência da obra musical em três níveis semiológicos: a *poiésis*, ou criação, seria a emissão da mensagem musical, de responsabilidade do compositor; a *estésis*, ou recepção, seria a interpretação dessa mensagem pelos intérpretes ou ouvintes. Entre esses dois níveis, Nattiez concebe um nível neutro, representado pelo que ele chama de “modo físico de existência da obra musical”: para ele, a partitura. (Cf. NATTIEZ, 1987, p. 32 e seguintes)

A primeira ligação se daria entre o contexto e os materiais. O contexto virtual do ato de compor seria todo o campo das circunstâncias que envolvem esse ato. A intencionalidade do compositor, porém, opera dentro de algumas situações específicas nesse campo vasto de circunstâncias, sendo esse o aspecto atual do contexto. Posso compor com todos os sons que ouço, mas minha escuta⁴⁹ seleciona um conjunto desses sons para que eu use como material da minha composição. Ou, no esquema:

Quadro 5 – Virtual X atual

CONTEXTO VIRTUAL	CONTEXTO ATUAL
Todo o campo das circunstâncias que envolvem o ato de compor	Situações específicas às quais o compositor direciona sua intencionalidade

Fonte: Elaboração do autor.

Da atualização do contexto emerge o campo virtual dos materiais: nas situações em que o compositor se coloca para compor, há um campo de coisas que ele pode escolher (material virtual) e um conjunto limitado de coisas que ele de fato seleciona para processar (material atual). É difícil conceber que o compositor possa processar materiais virtuais, pois a partir do momento que ele processa algo, esse algo passa a ser atual. Suponha-se que há um pássaro cantando na janela enquanto o compositor compõe. O canto do pássaro é um material virtual, até que o compositor resolve processá-lo (gravar, transcrever etc.) e usar como material atual.

Quadro 6 – Material virtual X atual

MATERIAIS VIRTUAIS	MATERIAIS ATUAIS
Todas as coisas do mundo ao redor do compositor	As coisas que o compositor seleciona

Fonte: Elaboração do autor.

⁴⁹ A diferença entre ouvir e escutar se baseia nas proposições de Pierre Schaeffer. (Cf. MELO, 2007, p. 52) “Ouvir” seria a simples aptidão fisiológica do sentido da audição, enquanto “escutar” seria uma ação mais intencionalmente dirigida.

No caso dos processos, é a diferença entre intenções e ações que marca a transição do virtual para o atual. Se o compositor ouve o canto do pássaro e tem a intenção de fazer algo com ele (processo em estado latente, portanto, virtual), mas de fato não faz nada, o processo não se atualizou e o material, conseqüentemente, também não. Mas a partir do momento em que o compositor grava, transcreve ou abstrai o canto do pássaro em alguma forma utilizável, o processo é atualizado.

Quadro 7 – Processos virtuais X atuais

PROCESSOS VIRTUAIS	PROCESSOS ATUAIS
Intenções	Ações

Fonte: Elaboração do autor.

Essa distinção entre os processos virtuais e atuais é fundamental para entender essa leitura do modelo. O que de fato fazemos quando compomos é o que é realizado em ato, ou seja, atual. As intenções que surgem no âmbito da inspiração, mas não se tornam ato, apenas existindo como devaneio ou ideia na mente do compositor, por mais estruturadas que sejam, são virtuais do ponto de vista da ação. Se penso que o canto do pássaro poderia ser transcrito em melodias para piano, esse processo é virtual até o momento em que eu realizá-lo. Olivier Messiaen transcreveu muitos cantos de pássaros em melodias para piano. Ele atualizou esse processo imaginário. Outra forma, bem distinta, de atualizar esse mesmo processo seria escrever uma partitura conceitual, como a seguinte:

Transcreva os cantos dos pássaros que ouvir na sua janela em melodias para piano.

A dialética virtual/atual é definidora do aspecto da forma. A forma se apresenta constantemente de maneira virtual durante o processo de compor: cada ação sobre o material vai redefinindo sua forma e suas relações dentro do contexto. Chamo esse processo virtual

contínuo de “formação”. Quando há uma interrupção definitiva ou parcial no processo de formação, podemos dizer que a composição tem uma forma atualizada. Em geral, quando o compositor decide que sua composição está “pronta”, ele apresenta seu registro em algum suporte (partitura, gravação etc.). E, no entanto, a forma “final” de uma composição contém ainda níveis distintos de virtualidade. É apenas quando a forma da composição se apresenta ao mundo – ou seja, a outros sujeitos que não o compositor – que se dá um ponto extremo de atualização: a *performance*. A *performance*, nesse sentido, seria o ápice da atualização de uma forma, incluídos os desvios em relação às prescrições desejadas e propostas pelo compositor. No caso do concerto, por exemplo, o que se ouve (e vê) de fato – mesmo os “erros” – é uma atualização possível das prescrições formais na partitura. Para quem vê/ouve essa música apenas uma vez, aquela atualização é a música, e não há nada que o compositor possa fazer a esse respeito.

Quadro 8 – Forma virtual X atual

FORMA VIRTUAL	FORMA ATUAL
Formação: formas transitórias, sendo processadas e transformadas	Registro (partitura, gravação) e <i>performance</i>

Fonte: Elaboração do autor.

O que abordaremos a partir de então é como os atos intencionais do compositor geram essa série de eventos que se atualizam gerando “círculos renovados de virtualidade” (ALLIEZ, 1996, p. 49) característicos do processo de compor.

Compor como fenômeno

O foco final das esquematizações é chegar numa abordagem de compor como fenômeno. Para caracterizar esse fenômeno, primeiro temos de reconhecer que ele opera no campo da intencionalidade. O compositor, a pessoa que entra no processo de compor, o faz de maneira intencional e consciente. A ideia fenomenológica de

intencionalidade se funda na premissa de que “toda consciência é consciência de algo”. Mas devemos ter em mente que a consciência não é uma representação desse algo (o objeto), e sim um movimento direto, sem interposição, entre a mente e o objeto. Em toda experiência consciente há um objeto que se apresenta para um sujeito, mas não há nada que objetifique o objeto, além dele mesmo:

Isso quer dizer que todo pensar (imaginar, perceber, lembrar, etc.) é sempre pensar sobre algo. O mesmo é verdade para ações: agarrar é agarrar algo, ouvir é ouvir algo, apontar é apontar para algo. Toda atividade humana é sempre atividade orientada, dirigida àquilo que a orienta.⁵⁰

Veremos que cada um dos termos do modelo, tanto as condições quanto os aspectos de compor, correspondem a uma categoria que ajuda a descrever o fenômeno como um todo. Os materiais são os objetos que orientam a consciência para o ato intencional de compor. A forma é um recorte na percepção das coisas do mundo e também o resultado perceptível dos processos. Os processos são a parte ativa do ato de compor, são a ação mesma de manipular os materiais para gerar as formas. Por isso os processos serão sempre referidos por verbos de ação, ao passo que os materiais e as formas se denominam por substantivos.

Compor como “mão na massa”

Lindembergue Cardoso, compositor e professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, colocava as seguintes questões para seus alunos:⁵¹ “Compor o quê? Com o quê? Por quê? Para quê?”

⁵⁰ “This means that all thinking (imagining, perceiving, remembering, etc.) is always thinking about something. The same is true for actions: grasping is grasping for something, hearing is hearing something, pointing is pointing at something. All human activity is always oriented activity, directed by that which orients it”. Fonte: Phenomenology Online, verbete: “Intentionality”. Disponível em: <<http://www.phenomenologyonline.com/glossary/glossary.html>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

⁵¹ Cf. Lima (2012).

Às quais eu acrescentaria: como? As respostas mais genéricas que tenho para essas perguntas são os termos de compor no mundo:

Compor o quê? Formas perceptíveis.

Com o quê? Materiais, coisas do mundo, ideias.

Por quê? Por causa de inspirações.

Para quê? Para responder às demandas de algum contexto.

Como? Com processos variados.

O “porquê” e o “para quê” de compor, sua origem e seu fim, são o que chamo de “condições”. São esses termos – contexto e inspiração – que determinam a mundanidade do ato de compor. A inspiração é a motivação interna, subjetiva, do compositor, o motivo “por que” ele compõe. O contexto é a motivação – ou o conjunto de motivações – externa, para onde a composição se direciona e onde estão “as coisas mesmas”.⁵²

Detalhamento dos termos do modelo

Começaremos abordando o termo “contexto”, cujas implicações são determinantes *a priori* dos materiais, processos e formas de cada ato de compor. Passaremos em seguida para a análise individual de cada um dos aspectos, em seus detalhes fundamentais e suas categorias internas. Por fim, apresentaremos o fator mais subjetivo do modelo, a inspiração, que se define a partir da relação do compositor com o mundo.

Contexto

O contexto é toda a rede complexa de relações que envolvem o ato de compor. Diferentes contextos definirão diferentes maneiras de compor. Para sintetizar algumas estratégias de contextualização,

⁵² O lema da fenomenologia de Husserl, “voltar às coisas mesmas”, é o que nos adverte do perigo de conceber uma teoria da subjetividade pura, por isso o elemento contexto é importante, sobretudo quando falamos da ação prática de compor.

apresento um quadro com uma tipologia de contextos, seguidos de suas táticas de implicação.⁵³

Quadro 9 – Contextos e implicações

TIPO DE CONTEXTO	TÁTICA DE IMPLICAÇÃO
Macrocontextos (“a música”, “a composição” etc.)	Denúncia da abrangência (inviabilidade de implicação precisa)
Diferencial (música boa x ruim; popular x erudito etc.)	Identificação do(s) oposto(s) e suas restrições equivalentes
Autodeclarado (“sou um compositor”/“não sou um compositor”)	Identificação da relação entre os atos de compor e a autoidentificação (ou negação) da identidade de “compositor” (ou outro título equivalente)
Ético-estético (“bom gosto” é poder?)	Análise das relações político-poéticas e das diretrizes ético-estéticas implícitas
Temporal (o novo depende do agora, a tradição foi inventada um dia)	Identificação da atividade de compor na dialética novidade-tradição (ou invenção-conservação)
Condições implícitas (“absoluto”) (Ex.: “a música” = esta música x qualquer música x alguma música x todas as músicas etc.)	Identificação de atos de compor que explicitem e relativizem o contexto (“mundanização”)

Fonte: Elaboração do autor.

Aspectos internos de compor

Consideremos agora os aspectos essenciais “internos” da atividade de compor. Como já vimos, esses aspectos são reduzidos aqui a três: materiais, processos e forma. Descrevo cada um deles separadamente a fim de mapear o território conceitual de uma possível fenomenologia dos atos de compor. Os aspectos dos materiais e processos dependem fundamentalmente dos atos intencionais do compositor. A forma se define como uma negociação entre a pro-

⁵³ Uso a expressão “implicar o contexto” como sinônimo de contextualizar, ou seja: trazer dados do contexto para a análise musical ou a reflexão teórica.

posta do compositor e suas possíveis leituras por outros intérpretes – músicos, ouvintes, analistas etc.

Materiais

Os materiais são os objetos de compor ou os componentes da composição. Tudo que possa ser processado e transformado no ato de compor é considerado aqui material. O termo é usado aqui numa acepção conceitual ampla, não se referindo limitadamente a algum tipo de material específico. A natureza do material é determinada pelo contexto. Quanto maior for a percepção, a consciência do compositor em relação ao contexto, mais ele será capaz de determinar seus próprios materiais.

A instância “material” da música, no entanto, raramente se refere à matéria física. O conceito de “lá bemol”, por exemplo, pode se referir a muitas possíveis realizações em som ou permanecer como ideia abstrata, e ainda assim ser material usado na composição. Essa imaterialidade dos materiais musicais influenciou a atividade de muitos artistas adeptos da tendência conceitual como, por exemplo, George Brecht, um dos criadores do grupo Fluxus:

A crença de Brecht de que ‘todo objeto é um evento e todo evento tem uma qualidade de objeto [object-like quality]’, ‘que ambos são bastante intercambiáveis’ era derivada tanto de seu *background* musical quanto da lição da física quântica de que ‘não há grande diferença entre energia e matéria’.⁵⁴ (DEZEUZE, 2005, p. 4)

É essa quase identidade entre energia e matéria, entre objeto e evento, que condensa a noção de material em música. Para efeito de análise, podemos estabelecer um esboço de tipologia dos materiais musicais a partir de uma relação deles com aspectos físicos

⁵⁴ Brecht’s belief that ‘every object is an event and every event has an object-like quality,’ ‘(s)o they’re pretty much interchangeable’ was derived both from his musical background and the lesson from quantum physics that ‘there’s no great difference between energy and matter.’

(matéria e energia), mentais (conceitos, ideias, crenças) e sensíveis (fenômenos sensoriais) do Mundo.

Abaixo um resumo da tipologia de materiais:

Quadro 10 – Tipos de Materiais

TIPO DE MATERIAL	EXEMPLO
Físico	Sons (fenômeno acústico), instrumentos, máquinas, objetos de outra natureza, matéria (água, madeira, fogo, pedra, metal etc.) lugares (construções/ambientes), corpos etc.
Conceitual/mental	Ideias em geral, números, conceitos musicais básicos (notas, intervalos, acordes, conjuntos, compassos, séries, escalas etc.) formas musicais (sonata, rondó etc.) estilos, gêneros, elementos culturais, contexto.
Sensível/sensorial	Intensidade, timbre, percepção de melos, elementos de agógica, dinâmica, ritmo, padrões emocionais (tristeza, medo, alegria, raiva etc.), perceptos e afetos subjetivos de todo tipo.

Fonte: Elaboração do autor.

Processos

Processos são as ações que transformam ou deslocam materiais no ato de compor. A dimensão dos processos envolve toda a parte de “artesanato” da composição: é onde o compositor aplica de forma prática os métodos e técnicas de manipulação dos materiais. A práxis de compor se concentra basicamente na instância dos processos.

A relação dos processos com o material e com a forma é distinta. Os processos afetam o material para transformá-lo ou deslocá-lo, determinando temporal, espacial ou conceitualmente as funções dos materiais no contexto. Essas transformações e deslocamentos são percebidos (ouvidos, sentidos, lidos, vistos, entendidos...) como uma forma ou um conjunto mais ou menos complexo de formas. Identifico dois tipos básicos de afetação dos processos sobre os materiais:

1 – Afetação formal: interfere na forma do material, alterando suas configurações internas. Promove uma mudança na natureza do material;

2 – Afetação contextual: interfere na situação do material num dado contexto, deslocando seu sentido ou sua função, sem necessariamente interferir em sua configuração formal intrínseca. Promove uma mudança de localização ou de grau.

Por exemplo: no caso de um material físico, digamos, uma gravação de uma nota de contrabaixo. Se, utilizando um programa de edição de som, altero o *pitch* dessa nota, se passo algum filtro de efeito no som, se altero as características de seu espectro, estou afetando formalmente esse material, mudando sua natureza, transformando sua configuração, em resumo: afetando sua forma. Se, por outro lado, não faço nenhuma transformação com a nota, mas utilizo a gravação, digamos, como *sample* (sem mudar o *pitch*), estarei apenas afetando sua configuração contextual, promovendo mudanças de situação ou localização.

Então entendo que, em relação aos materiais, os processos podem promover mudanças de natureza (afetando a forma do material) e mudanças de grau ou situação (afetando o sentido, a localização ou a função do material no contexto). Não há maneira de um material não ser afetado por um processo quando se compõe algo. Mesmo o *ready made* ou o *objet trouvé* são afetados em sua situação contextual quando retirados de um meio qualquer para fazer parte de uma composição ou mesmo ser a composição. Isso coloca a coleta de materiais na dimensão dos processos, ao menos no modelo que proponho aqui. Digo: para esse modelo de compor no mundo, coletar materiais ou mesmo encontrar “sem querer” algo composicional já é compor.

Forma

O aspecto da forma diz respeito a tudo que se dá a perceber durante e após os atos de compor – caso se determine um fim para eles. Tenho me referido a “forma” no singular (diferente dos as-

pectos dos “materiais” e “processos”, no plural) para enfatizar uma característica desse aspecto: a forma seria o atributo estético e geral e por excelência (em oposição à carga eminentemente poética e específica dos outros aspectos de compor), estando intimamente ligada à apreensão do mundo, a como percebemos as coisas. Com isso quero ressaltar a relação íntima entre nossa percepção de formas nas coisas do mundo e a potência de formação – a capacidade de dar forma a algo – típica da atividade de compor. A partir daí vamos estabelecer a relação da forma com os outros aspectos internos de compor (materiais e processos).

Forma e material

A percepção da forma é um fator determinante na objetivação das coisas do mundo para convertê-las em material de compor. Seguindo um princípio básico de Gestalt, podemos entender a percepção de formas como o destaque de figuras num fundo (ou objetos num contexto). Chamarei isso de “contingência da forma”. No caso de compor, a forma já se materializa (ou seja, vira material e pode ser afetada ou processada) quando a separamos do fundo. No nível mais amplo, o mundo é o fundo de onde se destacam todas as formas.

Por exemplo: se num contexto urbano, saturado de informação sonora, percebo um som interessante – digamos uma máquina qualquer cujo padrão rítmico me chame a atenção –, essa forma (o som da máquina) se destaca do fundo/mundo e poderá me servir de material para compor. Enquanto estou apenas percebendo, sem ativar nenhuma intenção de afetar ou deslocar essa forma de seu contexto, ela é tão somente uma contingência da minha percepção, e poderíamos dizer que é um material virtual. A partir do momento que resolvo fazer algo com aquilo, a forma destacada do fundo adquire outro *status*, o de material atualizado e pode, inclusive, mudar sua configuração, por um processo de afetação formal. Essa forma, destacada do fundo e até certo ponto isolável, é a forma do material.

Esse seria o plano contingencial da forma, quando nossa percepção destaca formas no mundo, que poderão ser usadas como material de compor.

Forma em processo

Já em relação aos processos, o aspecto da forma se apresenta como transitório. Essa é, aliás, a principal diferença operacional entre materiais e processos: o material é um objeto da nossa percepção e podemos concebê-lo, ao menos hipoteticamente, de maneira atemporal; o processo, por sua vez, é uma ação sobre o objeto, não podendo prescindir de seus aspectos transitórios e temporais intrínsecos. Nesse caso, a forma dos processos deverá ser pensada como uma forma em processo e, esquematicamente, podemos estabelecer estágios para ela. É nesse ponto que muitas teorias de compor se concentram, às vezes dedicando-se a descrever estágios muito detalhados dos processos de compor em direção à conquista de uma forma definitiva (a composição pronta ou “a obra”). No nosso caso lidaremos, de maneira reduzida, com três estágios da forma em processo que não respondem à necessidade de uma forma final, embora possam culminar nela. Esses estágios estão organizados aqui numa ordem que vai do estágio mais transitório e virtual – a formação – passando por um estágio de relativa atualização formal, mas ainda aberto a virtualidades interpretativas – o estágio das representações, ou metaforma – até o extremo da atualização na *performance*.

Formação

O primeiro estágio é o mais amplo que corresponde à própria dinâmica incessante entre as formas percebidas durante o processo e o reprocessamento constante dessas formas, até um ponto de desistência ou satisfação. Chamo esse estágio de “formação”. Os processos no estágio de formação podem ser referidos sempre por verbos no gerúndio (como quando estamos filtrando um som

no computador, elaborando uma série de 12 sons, orquestrando um acorde). Uma vez que essa formação chega a um ponto satisfatório, as formas resultantes podem ser usadas como materiais e os processos sofridos restam apenas como vestígio (o som filtrado, a série elaborada, o acorde orquestrado).

Esses materiais têm forma, mas ela é, como vimos, contingente e não mais transitória. Pode-se escolher um desses pontos de chegada como a forma final e abandonar o processo de compor ou pode-se reiniciar o processamento a partir dessa forma materializada. Caso se inicie um novo processamento sobre esses materiais, o processo de formação é retomado. Essa é uma visão hipersimplificada do estágio de formação. Numa perspectiva mais ampla, compor uma música complexa, com muitas partes e utilizando uma gama vasta de materiais, engendra uma dinâmica também complexa entre formação e formas contingentes que se convertem em novos materiais. Aí está a dificuldade de falar da forma em processo, uma vez que ela se condensa e se dilui continuamente. No estágio de formação, estamos trabalhando o tempo inteiro com a forma como virtualidade e potência.

Representações ou metaforma

A metaforma a que me refiro diz respeito a algo muito comum em todos os processos de compor. O exemplo mais notório de metaforma é a partitura na música ocidental. Uma partitura musical, em seu sentido tradicional, é (ou tem) uma forma em si, mas sua forma é uma representação virtual do que deve vir a ser a música “de fato” (soando). Essa representação, nesse caso, é tão forte que alguns autores chegam a atribuir à partitura o *status* de representante ontológico fundamental da forma musical ou, como defende Nattiez: “o nível neutro da obra de arte”⁵⁵.

⁵⁵ Como vimos no início deste capítulo, Nattiez (1987) defende que a partitura é o que define a forma da obra de arte musical, sendo ela “o nível neutro” da obra, interposto entre a *poiésis* do compositor e a *estésis* do ouvinte. Essa concepção ressoa o pensamento do fenomenólogo polonês Roman Ingarden, para quem a obra

É preciso aqui apurar a percepção sobre as formas de representação formal da música. Para começar, a ideia de partitura não se limita à representação gráfica no sistema de notação classificado por Pergamo (1973) como “notação ortocrônica”, que é a escrita musical métrica desenvolvida no período da prática comum e ainda hoje a mais amplamente usada. Além dessa “partitura”, existe todo um campo de possibilidades descritivas e prescritivas de eventos musicais representáveis por outros tipos de codificação gráfica ou textual. Como exemplos amplamente empregados posso citar, por um lado, o campo da notação gráfica – cuja representação se dá numa relação direta entre signo visual como virtualidade aberta e sua atualização subjetiva pelo intérprete – e, por outro, a notação verbal, na qual os atos e eventos geradores da forma atualizada (*a performance*) são descritos e/ou prescritos por textos puros, sem auxílio de sinais gráficos adicionais. A partitura tradicional emprega tanto métodos gráficos (os símbolos e as convenções de leitura) quanto verbais (indicações de caráter e outras instruções necessárias).

A metaforma, como dito, deve necessariamente representar outra forma de referência. Essa representação pode ser prescritiva – quando a metaforma representa um esquema de instruções para que se realize uma *performance* musical – ou descritiva, quando se propõe a interpretar a forma de referência *a posteriori*. Uma partitura, uma cifra, uma instrução verbal para que se realize uma ação musical, são metaformas prescritivas: o compositor costuma se valer dessa modalidade para viabilizar a realização de suas ideias musicais no mundo. Uma transcrição, uma análise, uma gravação, são metaformas descritivas, uma vez que se referem a uma forma dada anteriormente não no intuito de performá-la, mas de explicá-la ou demonstrá-la. É claro que essa classificação em prescritiva e descritiva depende

de arte musical é uma entidade “puramente intencional” cuja “fonte do ser está nos atos criativos do compositor” e cujo “fundamento ôntico está na partitura”. (INGARDEN, 1989, p. 91) Considero ambas as concepções, embora sofisticadas e válidas em certos contextos, um tanto etnocêntricas e epistemicamente limitadas por desconsiderarem os casos em que a música, mesmo com uma forma definida e repetível, não tenha um registro escrito em partitura, como na tradição oral ou na maioria dos casos da música eletroacústica, por exemplo.

mais do uso que se faça do que do suporte em si. Por exemplo: se a leitura de uma análise ajuda a preparar a interpretação de uma *performance* da música analisada, essa análise terá sido usada em função prescritiva; por outro, se ouço uma música acompanhando com a partitura, a metaforma estará desempenhando uma função descritiva, colaborando com minha audição.

Além das partituras (tradicionais, verbais, gráficas), outras formas de registro, tanto prescritivo quanto descritivo, podem servir de metaforma ou representação da forma de referência. A gravação é uma dessas metaformas. Outra metaforma é a estrutura básica passada oralmente das canções folclóricas ou populares antigas, anteriores ou alheias ao paradigma da gravação mecânica. A representação em metaformas levanta a questão da ontologia formal das peças de música, consideradas como objetos puramente intencionais (ver nota de rodapé na página anterior) e reforça o desinteresse, aqui neste trabalho, pela definição do que seja a “obra” musical, uma vez que a experiência de criar (compor) e a experiência de fruir (escutar, assistir etc.) música são altamente subjetivas, embora “objetificáveis”.

Toda metaforma deve ter um suporte onde possa apresentar sua representação da forma de referência. No caso das partituras, o suporte é o texto, a linguagem gráfica ou ambos combinados. No caso de peças gravadas, o suporte é a gravação, ou melhor, o tipo de mídia em que a metaforma estiver gravada. No caso de formas passadas oralmente, o suporte é o discurso falado e outras formas de transmissão (solfejos, mnemônicas etc.), sendo que nesse caso podemos dizer que a própria representação tem uma forte carga de variabilidade devido ao efeito “telefone sem fio”, com a perda, incorporação ou deturpação de informação a cada transmissão. É possível imaginar e propor outros suportes além desses. Há casos de partituras em suportes físicos tridimensionais, ou mesmo mecanismos articuláveis, determinando as variações da forma na própria estrutura do suporte.

Performance

A *performance* é o estágio mais atual da forma musical. Por *performance* me refiro a todo evento musical enquanto acontece e é percebido. Um concerto, a escuta de uma gravação, uma improvisação podem ser consideradas *performances* se temos contato com eles enquanto ocorrem. Digo que a *performance* é o estágio mais atualizado da forma porque considero a forma como o lado estético e “estésico” (perceptível) de compor e assim coloco a *performance* mais na *estésis* que na *poiésis*. Não me refiro aqui à *performance* apenas como interpretação e nem subentendo a conotação de “desempenho” que a palavra carrega. “Per-formar” é formar completamente (análogo a “per-fazer” ou “per-correr”) e, como as formas são um atributo perceptivo, considero que o momento do contato dos nossos sentidos com o fenômeno musical acontecendo é a *performance*.

Pode parecer estranho deslocar a ideia de *performance* de sua situação habitual como o desempenho de um intérprete, mas se aceitarmos também que a interpretação ocorre tanto em atos externos perceptíveis por outros (tocar um instrumento, manipular uma mesa de som, reger um grupo etc.) quanto em atos puramente intencionais ou solitários (escutar a música, perceber suas formas, compor), consideraremos outro lado da *performance*. Há *performances* também na escuta e no ato de compor.

O momento da *performance* é único: é quando a forma, dada a nossa percepção, é definitiva e irreversível. Uma *performance* gravada, descrita ou lembrada posteriormente não é idêntica ao momento vivo de sua atualização e podemos comprovar isso pela nossa experiência, pelos detalhes que nos escaparam ao ouvirmos a gravação ou que forjamos ao puxar a *performance* pela memória.

Pensemos num exemplo tradicional para entender melhor a dinâmica entre formação, metaforma e *performance*: um compositor compõe uma peça para piano. Enquanto ele está compondo, a peça está em formação. Durante essa formação, há uma *performance* sendo realizada pelo compositor; ele vive o momento de compor de

maneira irreversível, tomando decisões a partir das formas contingentes que vai apreendendo e escolhendo no processo. Ainda que volte em ideias antigas ou refaça algo que desfez, isso não implica numa reversão do processo, e sim numa negociação entre sua intencionalidade e a resiliência dos materiais. O compositor registra as formas contingentes que lhe agradam e que vão contribuindo para construir a forma total de sua peça, representando-as na metaforma de rascunhos, anotações, gravações e trechos de partitura. Quando o compositor se dá por satisfeito, ele interrompe o processo de formação e registra a representação da metaforma de sua “obra”: escreve a partitura final.

O pianista de posse dessa metaforma registrada em partitura procede a uma nova formação, interpretando a peça o mais fielmente possível (ou desejável), mas também criando nas brechas de indeterminação que todas as metaformas contêm. No momento do concerto, a apresentação pública da música, há um ápice de atualização poético-estética provocado pelo contato das interpretações do músico que toca e do ouvinte que escuta a música. O poder de decisão do compositor (caso não seja ele mesmo o pianista) está excluído nesse momento; tudo que ele podia fazer já foi feito, a metaforma foi atualizada em *performance* e qualquer erro em relação à partitura consiste na variação natural que todas as atualizações têm em relação a suas possibilidades virtuais. Essa é de fato a forma “final” de uma obra musical.

Evidentemente, o conceito de *performance* como tratado aqui não depende da existência de uma metaforma (partitura ou outra) e nem de uma estratificação entre compositor, intérprete e ouvinte. Para dar um exemplo no extremo oposto: se realizo uma improvisação livre, sozinho no meu quarto, condenso nesse momento e, na minha intencionalidade, todos os estágios da forma. A formação e a *performance*, nesse caso, são uma só e a mesma coisa. Essa situação prescinde de metaforma, sendo uma forma gerada diretamente de mim para mim mesmo, não precisando, portanto, ser representada para que alguém interprete. Porém, posso gerar uma metaforma

posterior à *performance*, caso eu grave a situação ou tente descrevê-la de alguma maneira. A descrição desse evento, porém, é completamente dispensável para a existência da forma, o que nos leva a concluir que o estágio da representação formal não é essencial no aspecto da forma, embora seja quase onipresente na atividade de compor.

De tudo isso, devemos nos concentrar no caráter de ato da *performance*. É esse ato que fecha um sentido formal específico na percepção de quem o testemunha, o que determina muito do nosso entendimento de forma. Todas as vezes que assisti a um concerto com músicas minhas (representadas em partitura e interpretadas por músicos tocando), fui surpreendido por coisas e situações formais que eu não tinha imaginado. Não apenas sons que não escrevi (e não porque os músicos errassem, mas porque “aquele acorde” me soava de outro jeito na cabeça, no piano ou no programa de notação), mas também por sensações que eu não suspeitava experimentar, imaginando estar ouvindo a “mim mesmo”. As *performances* de músicas minhas das quais eu não participei ativamente, a não ser via partitura, sempre foram *performances* de outra música que não a que eu havia idealizado e representado na partitura... Curiosamente, isso quase sempre me agradou.

Inspiração

Chegamos ao último termo do modelo e o que considero o mais difícil de “defender”. Como venho dizendo desde o início, a inspiração é, juntamente com o contexto, uma das condições de compor. Da mesma forma como associo o contexto com o mundo, associarei a inspiração com a intencionalidade do compositor, focando num caráter específico da intencionalidade, a *Erschlossenheit* fenomenológica: a abertura em geral para o mundo-da-vida, que pode fechar o foco eventualmente no “destrancamento” (*dis-closure*) da percepção para determinados objetos da consciência, ou em desfechos compositivos, no caso da proposição de formas contingentes específicas.

Quando compomos, todos os objetos da consciência estão arriscados a serem transformados em música, mas só alguns o são de fato.

Entendo a inspiração como uma condição de compor porque acredito que compor é retirar coisas do mundo e mexer com elas, alterá-las, criar algo que não existe a partir de algo que existe. Nesse sentido, inspirar-se é esse ato de captar as impressões que temos do mundo. Aí, suspeito, surge a faísca da vontade de compor: se inspirei coisas do mundo, posso precisar expirar quando estiver saturado. O mundo me deixa impressões e posso querer devolver isso como expressões. Essa metáfora rítmica (alternância de “in-” e “ex-”) e corporal – respiratória (no caso da ins-/ex-piração), cardíaca (no caso da im-/ex-pressão) – descreve o que imagino ser o estado sensível de muitos compositores, além de mim mesmo, enquanto compõem. Estamos sempre inspirando e expirando: “pirando para dentro e para fora”, na piada sensata que se faz por aí.

O ato de compor depende dessa coleta de ares, mas também é determinado pelo que nos toma de assalto, pelo que percebemos desavisados, pelo que vamos aprendendo a perceber, pelo que nos impressiona involuntariamente tanto quanto pelo que propositalmente procuramos para nos impressionar. Todo esse campo de sensações, relacionado à nossa capacidade de apreender formas no mundo, faz parte da condição de inspiração, neste modelo que proponho. Mas a inspiração também tem seu aspecto intencional: podemos estudar inspiração, podemos ativar e desativar nossa inspiração, podemos refinar ou especializar nossa inspiração.

O que importa é que há um estado em que alguém se coloca – ou é colocado, isso faz pouca diferença prática –, que viabiliza uma percepção das coisas do mundo direcionada a uma atividade específica: compor. As características específicas desse estado dependem da vivência de cada compositor, o limite do que pode ser objetivado para virar material sendo determinado pelo tipo de consciência que cada um tiver de seus contextos. É essa consciência do contexto que determinará também o desejo de interferência ou de inserção do compositor no mundo que o cerca. Se a atividade de compor

propõe algo “outro”, alguma configuração em certa medida inédita, isso se dará em relação ao contexto que o compositor estiver objetivando – e essa objetivação é um efeito colateral da inspiração.

Se, por exemplo, no início do século XX a proposição dos compositores da escola de Viena era des-hierarquizar as 12 notas, um de seus contextos de referência, nesse particular, era o mundo tonal das alturas temperadas e as ordens implícitas e explícitas da centricidade que determinavam esse contexto. Mais ou menos na mesma época, os futuristas italianos (e solitariamente Edgard Varèse, Henry Cowell, George Antheil, Alóis Hába e outros compositores⁵⁶) propunham o ruído de altura indefinida e os microtons como material da “outra” música. Para eles, o contexto de referência era o mundo dos sons de altura definida em geral, ao qual eles contrapunham a totalidade dos sons, apontando para a mudança de paradigma que aconteceria na música ocidental no decorrer do século XX.

A dinâmica inspiratória se mantém igual, acredito, ao longo das épocas, pois ela não se refere a um tipo de processo ou material específico, e sim à nossa capacidade de percepção e implicação contextual – consciente ou não, assumida ou apenas praticada. A apreensão de elementos de um contexto de referência e o impulso de fazer algo com aquilo são os fatores determinantes de qualquer atividade criativa, dentre elas compor música. A inspiração seria esse fator de ligação entre o mundo-da-vida e a criação de um novo mundo, catalisada pela pessoa (ou o organismo, como prefere Laske) que realiza o ato de compor. A partir do momento que realiza esse ato, esse “organismo” pode ser chamado de compositor.

Fantasia e imaginação

“Fantasia” é uma palavra derivada do verbo φαίνω (*faínó*: “aparecer”, “dar-se a ver”), a mesma raiz de φαίνόμενον (fenômeno). Outra tradução de fantasia, amplamente empregada pelos autores

⁵⁶ Cf. Lombardi. *Futurism and Musical Notes*. In UBUWeb papers. Disponível em: <www.ubu.org/papers>.

romanos como Cícero, Longinus e Luciano,⁵⁷ é *imaginatio* (imaginação). Se considerarmos o sentido original de ambos os termos, “fantasia” seria a capacidade interna de perceber ou conceber “aparções”, assim como “imaginação” seria a capacidade de gerar imagens mentais. Para Aristóteles, a fantasia era um fator de mediação entre a percepção sensorial (αἰσθήσις, ou *estésis*) e o pensamento consciente (λόγος, ou *logos*) ou a vontade (βουλήσις, ou *boulesis*).

Em *De anima* III.3 Aristóteles descreve como a fantasia faz mediação entre a experiência sensível e o pensamento, e diferencia entre *fantasia aisthetiké*, *fantasia bouleutiké*, e imaginação reprodutiva.

[...] para Aristóteles *fantasia aisthetiké* se refere à imaginação que coopera apenas com a percepção, enquanto o tipo superior de imaginação, a *fantasia bouleutiké* ou *logistiké*, participa do raciocínio e da deliberação, e nos animais racionais controla a *fantasia aisthetiké*. A imaginação deliberativa junto com a vontade (*boulesis*) direciona a mente enquanto ela toma decisões.⁵⁸ (SUMILLERA, 2011, p. 65, grifos do autor)

Consideremos, portanto, essas duas categorias aristotélicas, que podemos também chamar respectivamente de “imaginação perceptiva” e “imaginação intencional” (ou lógica). A imaginação perceptiva, ou “fantasia estética”, é a capacidade pura do nosso aparato sensorial de ser afetado, estando mais intimamente ligada aos nossos sentidos primários – entre eles, a audição, a visão e o tato, que estão diretamente implicados na experiência musical prática. Já a imaginação intencional ou “fantasia volitiva” seria o que, na ati-

⁵⁷ Cf. Sumillera (2011, p. 62-65).

⁵⁸ No original: In *De anima* III.3 Aristotle describes how phantasy mediates between sense-experience and thought, and differentiates between *fantasia aisthetiké*, *fantasia bouleutiké*, and reproductive imagination.[...] for Aristotle *phantasia aisthetiké* refers to the imagination that cooperates only with perception, whereas the superior type of imagination, *phantasia bouleutiké* or *logistiké*, participates in reasoning and deliberating, and in rational animals controls the *phantasia aisthetiké*. The deliberative imagination along with the will (*boulesis*) directs the mind when taking decisions. (SUMILLERA, 2011, p. 65)

vidade de compor, determinaria o campo das escolhas. A palavra grega βουλησις (*boulesis*) significa literalmente “vontade, força de vontade, querer”. Essa imaginação direcionada pelo querer, possível de ser expressa num discurso (*logos*), é uma ideia fundamental que vem ressoar na concepção extensa de inspiração com que trabalhamos aqui. A inspiração é uma condição de negociação entre a intuição e as intenções do compositor.

Algumas concepções clássicas como o “sopro divino”, o entusiasmo (*enthousiasmós*, o deus inserido), o *afflatus* e outros entendimentos da inspiração como fenômeno no qual o sujeito da criação poética é passivo, são aspectos da abordagem mais difundida (inclusive no senso comum) do fenômeno que designo aqui por inspiração. Mas a inspiração como condição de compor envolve tanto a indeterminação das fontes dos desfechos quanto a habilidade da abertura para as coisas do mundo. Esses dois aspectos fazem parte do que em fenomenologia se denomina *Erschlossenheit*. Retomando a explicação do tema, exatamente como já foi apresentado anteriormente:

O termo alemão *Erschlossenheit* – traduzido frequentemente em português como ‘abertura’ e em inglês como ‘*disclosure*’ – se refere à disponibilidade do ser para perceber o mundo. Também pode se referir a uma abertura repentina, uma culminância na intuição de experiências. Nesse último sentido, chamaremos a ‘abertura’ de ‘desfecho’, o que traz a palavra mais perto de sua acepção original. [...] A palavra ‘desfecho’ evoca ainda uma solução, ou mais precisamente, uma culminância de um processo.

A abertura (condição geral) e os desfechos (culminâncias específicas) são os dois aspectos processuais da inspiração. O compositor se coloca num estado de abertura para o mundo que viabiliza a tradução de suas percepções em desfechos expressivos. Mesmo nos processos mais racionais, há uma abertura fundamental e intuitiva que regula as ações de quem compõe, pois não podemos agir à

revelia de nossas percepções, mesmo que estejamos num estado alterado de consciência – como é o caso de pessoas que induzem inspirações através do uso de psicotrópicos ou técnicas de indução ao transe. A rede subjetiva de fatores intuitivos que determinam, sobretudo, as escolhas, mas também outros aspectos processuais e formais no ato de compor é uma condição necessária desse ato, ainda que alguns compositores queiram crer que todos os procedimentos que utilizam são determinados por algum fator definível em termos puramente racionais. Isso, porém, não quer dizer que o compositor não tenha controle sobre seus atos ao compor, mas apenas que esse controle é dividido entre suas intenções conscientes e o filtro da sua intuição.

Intuição e intenção

Por isso afirmo que a condição da inspiração depende de dois princípios fundamentais da consciência do compositor: a intuição e a intenção. A intuição seria a habilidade perceptiva de captar objetos inspiratórios em movimento, lembrando da proposição de Bergson de que “a intuição opera na duração”.⁵⁹ Isso quer dizer que por meio da intuição filtramos e selecionamos fenômenos que ocorrem no tempo e deixam impressões na nossa consciência. A intenção, por sua vez, é um direcionamento a esses objetos da consciência. É por meio de atos intencionais que nos colocamos problemas compositivos, por exemplo. Mas é importante ter cuidado para não confundir intenção com propósito. A intenção, embora seja direcionada e consciente, nem sempre tem um direcionamento específico a um resultado desejado, ou um propósito.

A partir dessa divisão da inspiração em seus aspectos intuitivo e intencional, podemos fazer um resumo do campo dessa condição de compor, comparando com outras acepções vistas nesse esboço de arqueologia.

⁵⁹ Cf. Capítulo 1 deste livro.

Quadro 11 – Intuição e Intenção

INTUIÇÃO	INTENÇÃO
Habilidade perceptiva	Direcionamento da consciência
φαντασία αίσθητική = fantasia estética = imaginação perceptiva	φαντασία βουλευτική = fantasia volitiva = imaginação intencional
<i>Estésis</i>	<i>Poiésis</i>
Abertura para o mundo-da-vida	Desfechos criativos
<i>Wit</i> (inteligência inventiva)	<i>Fancy</i> (elaboração inventiva)

Fonte: Elaboração do autor.

Os dois últimos termos da comparação, que não foram mencionados anteriormente, são usados por John Locke (1999) no seu “Ensaio sobre o entendimento humano”. Em seu modelo da mente humana, Locke sugere que as ideias se associam umas às outras na forma de ressonâncias, como cordas que ressoam por simpatia. Nesse caso, a inspiração seria uma associação natural e um pouco aleatória de ideias que poderiam culminar num unísono repentino (o que chamo aqui de “desfecho”). O *wit* ou “inteligência inventiva” seria a capacidade de perceber unidades e diferenças em grupos, uma capacidade perceptiva que viria a ser estudada pela psicologia da Gestalt séculos depois. Já *fancy* (contração de *fantasy*) seria a habilidade de elaborar invenções, relacionada diretamente com a capacidade do *wit*.

A associação respectiva da intuição com a *estésis* e da intenção com a *poiésis*, embora um tanto forçada, é válida para o caso do ato de compor, já que a intuição é vista aqui como uma capacidade ou “método” (como defendem Bergson e Deleuze) de filtragem dos fenômenos e a intenção é o direcionamento a objetos na forma de ações, sendo, portanto, um “agir” e, no caso dos atos de compor, um “fazer”.

Inspiração e ideia

É necessário abrir um espaço para discutir a noção de “ideia”, no campo da inspiração, por ser esse termo evocado por muitos

compositores e autores como ponto inicial do processo de compor. Autores como Laske, Reynolds e Schoenberg colocam a ideia como um *start* compositivo, mas ainda anterior ao processo de compor em si. Gostaria de enfatizar a distinção entre essa concepção de ideia e o que seria o seu equivalente no modelo fenomenológico de compor.

O que esses e outros autores definem como ideia seria um primeiro desfecho que surge na intencionalidade do compositor. Esse desfecho pode se revelar de muitas formas, desde um *insight* súbito provocado pelo contato entre a consciência do compositor e algum objeto intencional que a excite, até uma culminância de um processo intuitivo mais ou menos longo e submerso.

Dois exemplos para clarear:

1 – Ouço um disco de vinil arranhado tocando um *loop* meio claudicante na radiola e isso me dá uma “ideia” instantânea de compor algo com esse material (*loop* de vinil arranhado). Essa ideia, oriunda de um *insight* simples, dá origem a um processo experimental e investigativo sobre as possibilidades do material e pode gerar, como consequência, uma composição muito elaborada ou apenas um improviso inócuo. Não importa, o desfecho está na simples configuração da forma contingente que se converte em material virtual de compor (em ambos os casos, o mesmo *loop* de vinil arranhado);

2 – Uma vez que a ideia do *loop* de vinil arranhado tenha se assentado na minha experiência, ela pode permanecer latente, supostamente oculta, até que algum outro contato da minha consciência com um objeto intencional provoque uma culminância resultante desse processo intuitivo, cujo desenvolvimento eu posso não ter tido acesso racional ou pensado. Ouço um CD arranhado (sabemos que o efeito sonoro da leitura *laser* é muito diferente da agulha voltando ao ponto do arranhão no sulco do vinil) e isso me remete à “ideia” que estava latente no caso do vinil. Agora o desfecho é outro e mais inusitado. A ideia do *loop* de vinil “ressoa” (como propõe o modelo de Locke) no CD e “desfecha” uma nova ideia:

fazer sulcos na superfície plástica do CD para provocar *loops* que serão tocados pela agulha da vitrola.

O processo inspiratório descrito acima é real e aconteceu comigo na criação da série de *Músicas de risco*. Utilizei esse exemplo para tentar explicitar o que a noção de ideia tem em comum com a de “desfecho”. A diferença, porém, entre uma e outra, é que desfechos podem ocorrer em qualquer ponto do processo compositivo, desde o *start* até a desistência, e que ele pode ser resultado de um *insight* que traga uma forma contingente mais ou menos inteira (um material), ou de uma descoberta gradual, racionalmente construída ou completamente oculta nos processos intuitivos.

O que Laske chama de “plano baseado numa ideia” e que ele coloca como o início do processo de compor é apenas uma entre diversas possibilidades. A ideia como desfecho instantâneo de uma forma (ou o *insight*) pode ser ela mesma representativa do processo inteiro, como ocorre muitas vezes em obras conceituais, ou pode ser completamente abandonada, ao longo de processos construtivos mais ou menos compridos.

Acredito que a instituição da ideia como instância privilegiada do ato de compor é contraditória: ao mesmo tempo em que considero indispensável a existência dessas formas contingentes – que às vezes são idênticas à composição em si –, não acredito na precedência temporal da ideia sobre o ato de compor, pois um experimento “vazio” e inconsequente pode, ao contrário, culminar numa ideia e, nesse caso, o compor já estava em pleno processo quando surge o primeiro desfecho. A abertura estava lá, atuante, e a ideia (= desfecho) é consequência dessa condição, e não causa do compor, nesse caso.

Aplicações analíticas do modelo

Analisei, de forma esquemática na tese, a partir dos termos do modelo de compor no mundo, três peças representativas da porroca entre o rio da composição “contemporânea erudita” e o braço

de mar do mundo. Procurei peças que fossem representativas de mundanidade e, ao mesmo tempo, paradigmáticas para os contextos da “música nova” e/ou da “composição contemporânea”. As peças escolhidas foram:

- 1 – 4’33”, de John Cage – a famosa “composição de silêncios”;
- 2 – *Treatise*, de Cornelius Cardew – uma partitura gráfica de complexidade e extensão incomuns;
- 3 – *Pendulum Music*, de Steve Reich – uma peça minimalista para microfônias.

Os critérios de escolha dessas peças foram:

- 1 – São peças significativas de compositores “mundialmente famosos” no meio da composição contemporânea ou no ambiente da *experimental music* atual;
- 2 – São peças que não utilizam “notas musicais” (embora Cardew utilize, de certa forma) e/ou sons (embora Reich utilize, de fato);
- 3 – São peças cuja metaforma fechada não é uma “partitura ortocrônica”;
- 4 – São peças cujas prescrições formais permitem (ou mesmo requerem) ampla variedade de *performances* atuais;
- 5 – São peças significativas no contexto da “música nova” e provocadoras de instabilidades paradigmáticas no contexto formal da “composição contemporânea” pelo seu caráter inovador dentro das prerrogativas desses contextos.

Apresento a seguir apenas o esquema resumido de análise de uma das peças, 4’33”, de John Cage:

1 - FORMA:

1.1 - GERAL: situação com duração determinada (4’33”) dividida em três porções de tempo onde não se prevê nenhum evento sonoro (ou outro). O que ocorrer nesse lapso é a performance.

1.2 - META-FORMA: Partitura verbal com indicação das porções de tempo, escrito TACET (ou, na versão original descrita por David Tudor, partitura convencional, com pausas)

1.3 - performances: estréia com David Tudor. Inúmeras gravações e execuções. Execução pela orquestra da BBC, no youtube.

2 - MATERIAL: durações e “silêncio”. Material colateral: situação do concerto.

3 - PROCESSO: disposição aleatória das porções de tempo dentro dos limites de 4 minutos e 33 segundos a partir de tabelas numéricas relativas a hexagramas do *I Ching*. Relação com o processo de Music of Changes.

4 - CONTEXTO: outras peças de silêncio do próprio Cage e de outros autores. O campo incipiente da arte conceitual na época da estreia da peça (1952). O macro-contexto da música de concerto.

5 - INSPIRAÇÃO: a relação de Cage com o silêncio (a anedota da câmara anecóica), sua investigação de processos aleatórios (a meta-de silenciosa dos materiais de Music of Changes).

O exemplo do “fichamento” da peça de Cage demonstra a maneira como o modelo de compor no mundo procura-se adequar a composições que não se permitam ser analisadas por métodos cujo foco esteja apenas em aspectos formais ou cuja configuração formal se encontre deslocada do contexto específico da música pura ou da música sonora. *4'33*” me parece um bom exemplo, pelo apelo paradigmático e paradoxal de ser uma “música sem som”, curiosamente, a obra mais famosa de seu autor.

Abaixo apresento outro fichamento analítico de uma peça de minha autoria:

Kaum

A ideia dessa peça, como de muitas outras que componho, surgiu de uma curiosidade linguística. *Kaum* é uma palavra alemã que significa “quase não”. A princípio, a composição havia sido pensada como uma peça que trabalhasse com o princípio de “quase não”, expresso por essa palavra, partindo do “quase não som”, numa textura escassa de informação sonora, para chegar à “quase não música”, numa textura saturada de ruídos. A partir do princípio geral “quase não”, passei a imaginar inúmeras variações possíveis

de acordo com diversos parâmetros musicais: quase não sincronia, quase não consonância, quase não amplitude etc.

A “quase não música” deslocou seu foco do material sonoro (silêncio e ruído, nos extremos) para o material conceitual: o jogo que gera a forma a partir das partes dispersas, ao invés da forma descrita numa partitura unificadora. O único trecho da peça em que há uma partitura (com mais de um instrumento se articulando na escrita) é este abaixo:

Figura 4 – Página do Jogo 2, de Kaum

Jogo 2 [Violino, Violoncelo e Piano]

Fonte: Elaboração do autor.

Na página seguinte, temos o resumo analítico da peça de acordo com os termos do modelo de compor no mundo.

Acredito que as análises das peças baseadas no modelo de compor no mundo se aproximam um pouco mais do que pode ter sido o processo de compor de determinada música, contribuindo assim com um *feedback* importante tanto para a análise quanto para a es-

tudos de estética musical. Espero que o modelo funcione como uma engenhoca adaptável às necessidades de pesquisadores, estudantes, analistas, compositores...

FORMA:

Geral: Dois jogos musicais para grupo instrumental (violino, violoncelo, piano, clarinete, flauta e trompete);

Meta-forma: Partes instrumentais escritas em notação musical convencional acrescida da bula explicativa das regras dos jogos;

Performance: Apresentação dos jogos como peças instrumentais com alguns elementos não convencionais previstos (p.ex.: construção da textura em tempo real, no jogo 1, e uso de metrônimos ligados, no jogo 2);

Processo: Para o jogo 1: cálculo de proporções temporais para elaborar o quebra-cabeça da textura. Para o jogo 2: coleta, recorte e colagem de trechos melódicos em métodos de técnica instrumental dos instrumentos de sopro (cl, tpe, fl) e elaboração da textura colaborativa para o trio (vn, vc e piano);

Materiais: Para o jogo 1: notas e proporções rítmicas, esquema de deixas. Para o jogo 2: trechos instrumentais coletados, indicações metronômicas (e o som dos metrônimos), esquema de deixas;

Contexto: Pesquisa sobre jogos musicais, no início do doutorado. Oportunidade de escrever uma música para o Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia (Gimba);

Inspiração: Ready mades (os trechos coletados de métodos para instrumentos); a ideia de “quase não” expressa pela palavra alemã “kaum”; intenção de construir texturas musicais resultantes da articulação das partes, sem uma partitura unificadora do discurso.

Para concluir, convoco mais uma vez Wittgenstein.

Usei como epígrafe, para definir o mundo, a primeira proposição do Tratado Lógico Filosófico: “O mundo é tudo que acontece”. Agora me refiro à última proposição, também epigráfica, que fecha o tratado: “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”. Independente de maiores elucubrações sobre a frase, a inspiração maior para escrever este trabalho que aqui se conclui vem da necessidade de falar sobre o que se pode. De certa forma também, mantida a

consciência das minhas limitações, falei sobre o que sei, do jeito que sei. Fazer música, na maioria das situações, é lidar com o indizível. Quando teorizamos a música, para o melhor dos nossos esforços, estamos sempre apenas balbuciando o que é possível ou, para fazer jus à sentença de Smetak: “Fazer música é uma loucura, falar sobre música é uma bobagem”. Compor, me parece, é o ponto equidistante entre fazer e falar música, teoria e prática indissociáveis da loucura e da bobagem.

REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, É. *Deleuze filosofia virtual*. Tradução de Heloisa B. S. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ARISTÓXENO. *Elementa rhythmica: the fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory*. Oxford: Claredon Press, 1990.
- ARISTÓXENO. *APMONIKAΣTOIXEIA: the harmonics of Aristoxenus*. Tradução de H. Macran. Oxford: Claredon Press, 1902.
- BABB, W.; PALISCA, C. *Hucbald, Guido and John on music: three medieval treatises*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- BACHELARD, G. *Dialectique de la Durée*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- BACHERLARD, G. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLUMENBERG, H. *Teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BOULEZ, P. Alea. BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BROWN, E. Form in new music. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Darmstadt, v. 10, 1965.

- BROWN, E. Some notes on composing. In: CHASE, G. (Org.). *The american composers: a historical anthology, 1770-1965*. 2. ed. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969. p. 298-305.
- BRÜN, H. *My words and where I want them*. London: Princelet, 1990.
- BRÜN, H. When music resists meaning: the major writings of Herbert Brün. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- CAESAR, R. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- CAESAR, R. *Que se passa quando componho?*. Disponível em: <<http://sussurro.org>>. Acesso em: 12 jul. 2013.
- CAGE, J. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- CAGE, J. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPESATO, L. *Arte sonora: uma metamorfose nas Musas*. São Paulo: USP, 2007.
- CAMPESATO, L. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. São Paulo: USP, 2012.
- CARDEW, C. *Stockhausen serves imperialism*. New York: Ubuclassics, 2004.
- CASTANHEIRA, C. P. *De institutione musica, de Boécio: livro 1: tradução e comentários*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- CHRISTENSEN, T. (Org.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CHUA, D. K. L. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- CLIFTON, T. *Music as heard*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- D'AREZZO, G.; HERMESDORFF, M. *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae: kurze abhandlung Guido's über die regeln der musikalischen kunst*. Tradução e comentários em alemão de M. Hermesdorff. Trier: Commissions Verlag J. B. Grach, 1876.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988 (6a reimpressão, 2005).

- DEZEUZE, A. *'Brecht for beginners' in: George Brecht events, a heterospective*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.
- D'INDY, V. *Cours de composition musicale: premier livre*. 5. ed. Paris: Durand et Cie, 1912.
- FERRARA, L. Phenomenology as a tool for musical analysis. *Musical Quarterly*, Oxford, v. 70, n. 3, 1984.
- FERRAZ, S. (Org.). *Notas, atos, gestos*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
- FEYERABEND, P. *Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GOUK, P. The role of harmonics in scientific revolution. In: CHRISTENSEN, T. S. *The cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MOOSBURGER, L. de B. *A origem da obra de arte*. Tradução, comentário e notas. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- HIGGINS, D. Statemente on intermedia. Vostell, W. (Ed.). *Dé-coll/age (décollage) * 6*, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, July 1967.
- HINDEMITH, P. *The craft of musical composition: book I: theoretical part*. 4. ed. New York: Associated Music Publishers, 1945.
- HUSSERL, E. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- HUSSERL, E. *Cartesian meditations: an introduction to phenomenology*. [s.l.]: Nijhoff Publishers, 1982.
- INGARDEN, R. *Untersuchungen zur ontologie der Kunst: musikwerk, bild, architektur, film*. [s.l.]: Max Niemeyer, 1962.
- INGARDEN, R. *The ontology of the work of art*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.
- LASKE, O. E. Toward an epistemology of composition. *Interface*, vol. 20, p. 235-269, 1991.

- LÉVY, P. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEFEBVRE, H. *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Syllepse, 1992.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura, 1999.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- MATHIESEN, T. Greek music theory. In: CHRISTENSEN, T. C. *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MCCUTCHAN, A. *The muse that sings: composers speak about the creative process*. New York: Oxford University Press, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERTENS, W. *American minimalists*. Londres: Kahn & Averill, 1983.
- NATTIEZ, J. *Musicologie générale et semiologie*. Paris: Christien Bougois, 1987.
- NYMAN, M. *Experimental music: cage and beyond*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- OLIVEIRA FILHO, P. A. de. *Poética da experiência: uma investigação sobre indeterminismo na música*. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- OWENS, J. A. *Composers at work: the craft of musical composition 1500-1600*. New York: Oxford University Press, 1997.
- PERGAMO, A. M. L. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1973.
- RAMEAU, J. *Traité d'harmonie reduite a ses principes naturels*. Paris: Imprimerie Ballard, 1722.
- REYNOLDS, R. *Form and method composing music: the Rothschild essays*. New York: Routledge, 2002.
- SCHAEFFER, P. *Solfège de l'objet sonore*. Paris: Seuil, 1966.

- SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber & Faber, 1970.
- SCHOENBERG, A. *Style and idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
- SUMILLERA, R. G. *The poetic invention in sixteenth-century england*. Granada: UGR, 2011.
- TENNEY, J. *Meta+hodos: a phenomenology of 20th-century musical materials and an approach to the study of form*. 2. ed. Oakland: Frog Peak Music, 1988.
- TOMÁS, L. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo, UNESP, 2002.
- TRAGTEMBERG, L. (Org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- WITTGENSTEIN, L. *Logische-philosophische abhandlung*. Londres: Kegan Paul, 2011.

COMPOSIÇÃO, TEORIA E ANÁLISE AO LONGO DE LINHAS

Paulo Rios Filho

Introdução

O fio que aqui puxo é o mesmo que compõe a trama da minha tese de doutorado, defendida há seis meses. Fio que é já trama, ele próprio, pois como diria Latour (2012, p. 180), cada abelha em um enxame é também já um enxame. E trata-se mesmo basicamente de puxar fios, pois boa parte deste texto é de fragmentos do texto de lá, maior, mais disperso e mais longo.

A começar pelo resumo...

Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de fios, título que leva a tese, surgiu inicialmente ao longo de um percurso de interesse, observação e acompanhamento de meu próprio processo criativo, através do emprego de certas estratégias e ferramentas etnográficas (por exemplo, diário de campo, gravações, entrevistas, rascunhos, anotações etc.), buscando a análise desse processo e, por fim, a reflexão/transformação do (meu) próprio compor. O caminho trilhado, ele mesmo, acabou apontando na direção de outros percursos, que foram, assim, também traçados: a) uma revisão do estatuto de pesquisa em composição musical, nos termos da existência de um

circuito incessante (e de velocidades e ritmos variados) da teoria com a prática; b) a reflexão acerca da teoria do compor, vista, à luz desse circuito, enquanto “teoria de um compor com o mundo” – esforço de contemplação e fala feito ao longo de linhas de criação que integram os processos vitais não somente de um compor, mas também do emaranhado de trajetórias, forças e fluxos do mundo; c) uma discussão mais direta sobre esse percurso de interesse, observação e acompanhamento do processo criativo, no sentido de associar esse trajeto a uma prática de “viagem atenta” feita ao longo das linhas e forças de um fazer-música (de uma “obra”, de uma sessão de improvisação, de um compor etc.); e d) o que, por fim, acabou resultando na criação das (anti)análises da tese que, a partir dessa viagem de atenção e acompanhamento feita com o processo e com a “obra” analisados, são elas próprias a extensão dos fluxos de criação perseguidos, como uma continuação desse emaranhado “obra-processo” investigado. No que tange, primeiro, à pesquisa em composição musical e ao circuito teoria/prática, o que é rascunhado é uma espécie de metateoria do compor, considerada em torno da noção de composicionalidade, de Paulo Costa Lima, bem como de alguns estudos recentes na área da “pesquisa artística” e da “prática como pesquisa”. Depois, já com relação ao tecimento da ideia de uma teoria feita “com um compor com o mundo”, é o antropólogo britânico Tim Ingold e os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que ajudam a iluminar o percurso disso que chamo de um movimento de “contemplação e fala” ao longo de um compor. Esses traçados múltiplos levaram a uma revisão do papel da análise dentro da pesquisa em composição musical, no sentido de propor/criar para a “análise composicional” outro horizonte paradigmático, focado em perseguir as linhas em movimento do “compor-emaranhado” ou do fazer-música investigado. Finalmente, tudo isso acabou sendo atualizado, no caso particular da tese em questão, ao longo dos textos analíticos propostos, com as (anti) análises de obras criadas durante o doutorado, principalmente a partir do emprego de posturas e ferramentas (auto)etnográficas, o que, por sua vez, afeta o próprio compor em circuito com a produção desses textos.

Este texto, composto com fios-fragmentos da tese, é uma apresentação e um convite à sua leitura. O que faço é não um resumo, uma síntese, mas uma recostura de sua malha, entremeando linhas de texto de um capítulo e de outro, de lá e de agora, colagens e comentários. O presente texto é, assim, a minha tese virando outra coisa.¹

Para começar, é necessário esclarecer que, enquanto inserido no âmbito da “teoria da composição” – ou, como eu prefiro, enquanto construído como “um esforço de teorização feito com um compor” –, este trabalho, portanto, se relaciona com um punhado de outros “esforços de teoria”, aproximando-se de alguns e se distanciando de muitos outros aspectos desses estudos a que se arrola. Quando me refiro a “esforço de teorização” para falar deste e dos outros trabalhos referidos, opto por não abordá-los – pois eles mesmos evitam tomar esse tom – como uma teoria, um tratado, mas sim muito mais como, de fato, diligências pontuais, por mais que abrangentes, que tentam tocar em questões gerais ou em uma gama considerável de assuntos relativos ao compor e ao processo de criação musical, sem, no entanto, formatar modelos, sem estabelecer percursos procedimentais *a priori* para a composição e/ou análise.²

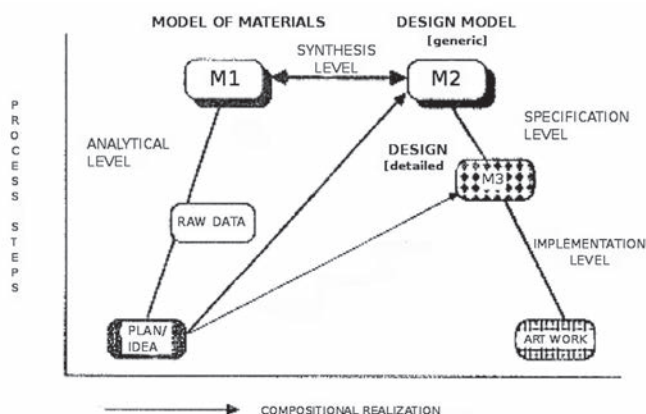
No primeiro caso que escolho para traçar paralelos, o de Laske (1991), o que de fato o aproxima do esforço de teoria aqui tecido é, até mesmo mais do que o seu “ciclo de vida composicional” (ver Figura 1), principalmente a sua abordagem do compor enquanto – pondo nos termos de Lima (2012, p. 26) – um processo de reciprocidade compositor/composição. Laske, que se refere à composição musical por *design* e que estende o mesmo tipo de tratamento para a criação em quaisquer outras linguagens artísticas, nos fala de duas

¹ Quando me referir, portanto, no decorrer do texto, a “este trabalho” ou ao “presente texto” (exceto por essa última vez), estou me referindo mais exatamente à minha pesquisa de doutorado e à minha tese.

² Ou seja, são estudos que se distanciam, nesse aspecto, de formulações como as ligadas à Teoria Pós-Tonal, ou Teoria dos Contornos, que apesar de terem sido lançadas principalmente como ferramenta de análise musicológica, também muito servem à própria criação musical (e, até mesmo por extensão, ao ensino de composição musical). Ver, por exemplo, os trabalhos de Espinheira (2011) e Sampaio (2011), nas áreas citadas.

abordagens distintas de processo criativo: uma que envolve a ideia dualística de *design*, que é “[...] concebida como uma ação humana exercida sobre um ambiente (de trabalho) externo”; e a outra, uma noção holística, na qual o “[...] design é uma disposição relacional entre o designer e seu ambiente” e na qual “os limites entre o eu-designer e objeto-ambiente estão em constante fluxo”. Segundo o autor, no caso da abordagem holística (que é a que ele admite adotar para a construção do ciclo de vida composicional), “[...] o design cria o designer tanto quanto o designer cria o design”. (LASKE, 1991, p. 243)

Figura 1 – Ciclo de vida composicional



Fonte: Otto Laske (1991).

Como falo em diversos momentos ao longo das próximas linhas, uma das maneiras de se enxergar este trabalho que aqui inicio é enquanto um estudo de “um compor como teia de reciprocidades”. E uma teia de reciprocidades não diz respeito, como parece ser o sugerido por Laske, somente a uma reciprocidade entre compositor e criação. Uma teia envolve mais sentidos, mais traços relacionais. Essa negativa que estabeleço é uma diferença entre a minha proposta e a do “ciclo de vida” que, acredito, faz-se, sobretudo, ao longo de dois níveis de sentidos complementares.

Primeiro, a reciprocidade compositor/criação não é vetor simples, uno; não é simplesmente uma linha de conexão entre compositor e obra, pois compositor e obra são, já eles próprios, múltiplicidades de linhas, forças e fluxos. Então, essa reciprocidade “simples” compositor/obra – sujeito/objeto, *designer/design* – é já ela múltipla, um complexo processo de transdução e transcodificação entre corpos que são eles próprios coformados, ou seja, imagens em movimento de processos insaciáveis de reciprocidade, fluxos constantes entre coisas, substâncias, energias, informações.

Segundo, a reciprocidade entre compositor e obra, além de ser múltipla “em si mesma”, envolve necessariamente também a participação de outros corpos. Como falar de reciprocidade em composição sem assumir o nível dos fluxos entre compositor e ouvinte – *poiesis/estesis*? Entre compositor e intérprete – *concepção/performance*? Entre a obra e o ouvinte – *codificação/descodificação*? Ou a obra e o músico...? Composição parece envolver tudo isso a uma só vez, toda essa zona difusa de relação entre corpos que já são, eles próprios, coformados ao longo de um complexo de relações “internas”.

Apesar de não ser algo de todo negligenciado no texto de Laske (1991), é esse processo complexo de reciprocidade radical que acaba muito reduzido justamente no esquema apresentado com o ciclo de vida composicional, que ele esboça para responder a todo esse aspecto de uma relação mais horizontal e difusa entre compositor e obra. Ao falar dessa abordagem holística, Laske toma o cuidado de se referir à relação entre sujeito e ambiente de trabalho – ao invés de sujeito/obra –, o que para mim parece algo bastante acertado e que remete à minha noção de lugar de criação musical, apresentada mais adiante. Se esse “ambiente” a que Laske faz referência for algo que inclua todo esse traçado complexo de uma reciprocidade radical e imanente, envolvendo as linhas, fluxos e forças que compõem os corpos que integram um compor, as nossas visões ficam, assim, realmente muito afinadas. Mas a impressão que o seu ciclo de vida composicional me passa é, em muitos aspectos, a de um es-

quem um tanto reducionista e que acaba dando conta tão somente do nível da obra/*design* controlada pelo sujeito/*designer*, o que seria mais do âmbito da relação dualística – uma ideia, uma intenção primeira proposta por um sujeito-compositor, levando, passo a passo, à forma-final, à obra – do que da noção holística.

Aliás, esse é outro ponto a ser ressaltado: como sinalizo com a “definição rápida” da figura do compositor, feita no compositor, penso que essas duas noções (dualística e holística) – que neste capítulo poderiam estar relacionadas à lógica do ponto e à lógica da linha, ou sistema-ponto e sistema-linha, de Deleuze e Guattari (1995c) – são muito mais como duas faces coalescentes do processo composicional, do que opções mutuamente exclusivas. A noção holística envolve as representações feitas por um sujeito, que somente se percebe enquanto sujeito – portanto, um corpo separado do ambiente – justamente por causa dessa capacidade que tem de criar representações a partir de sua interação com “o seu próprio de-fora” (com a sua imagem subjetiva de ambiente, tudo o que não é “si-mesmo” para um determinado sujeito). Enfim, o texto de Laske aponta toda essa ambiguidade até mesmo entre as duas próprias noções, à primeira vista antagônicas. Mas o ciclo de vida – e a própria continuação do seu texto – não parece dar seguimento a essa abertura, a esse viés de problematização, e o tema da reciprocidade não ganha maior seguimento.

Já o compositor norte-americano Roger Reynolds (2002), apesar de também oferecer um esquema interpretativo do compor razoavelmente reducionista, a saber, o modelo material-método-forma, *top-down/bottom-up*, apresenta e discute uma série de vetores-conceitos de composição, todos eles a partir da vivência particular do próprio Reynolds. São mais de 60 conceitos, dentre os quais pode-se destacar: inteireza; sensação de pertencimento; integrida-

de e coerência;³ intenção expressiva e ímpeto;⁴ dimensionalidade e profundidade;⁵ consistência estética; e ajustamento sensitivo.⁶

Figura 2 – Dois esquemas diferentes para tratar do mesmo modelo material-método-forma



Fonte: Reynolds (2002)

Ao revelar toda essa malha – tecida com essa coleção de conceitos, que se entretecem em variados níveis e graus ao longo do seu próprio compor –, Reynolds também se afina, parcialmente, com o esforço de teoria aqui lançado, sobretudo no sentido de evitar modelos ou caminhos esquemáticos o tanto quanto possível, e privilegiar precisamente essa teia do processo composicional como uma trajetória múltipla marcada por traços que, em minha análise, também são traços de reciprocidade.

Reciprocidade sim, afinal, apesar de o texto de Reynolds (2002) não privilegiar esse aspecto (o da reciprocidade), dando mesmo a impressão de que (nos termos de Laske) a sua abordagem penderia muito mais para a noção dualística de *design*, vetores como “coerência”, “inteireza”, “dimensionalidade”, “profundidade” e “per-tencimento” são, na verdade, relativos tanto à capacidade crítica do sujeito que cria quanto à capacidade imanente do material

³ “Wholeness”, “sense of belonging”, “integrity” e “coherence”.

⁴ “Expressive intent” e “impetus”.

⁵ “Dimensionality” e “depth”.

⁶ “Aesthetic consistency” e “sensitive adjustment”.

manipulado e da forma desenhada. Ao compositor (ou analista) deve ser permitido enxergar a coerência ou a profundidade da forma (ou do processo). Mais ou menos nos mesmos termos colocados pelo cientista social Bruno Latour (2012), em seu livro *Reagregando o social*,⁷ o que estou tentando dizer é que, se o compositor consegue criar uma forma coerente e profunda, é somente porque o material (e a forma-tomando-forma) tem a capacidade de ser coerente e profundo.

A sensação que fica é que, para Reynolds (2002), forças como as relacionadas à “coerência”, “integridade”, “dimensionalidade” e “consistência”, por exemplo, não são movimentadas ao longo de um circuito entre sujeito e objeto, mas empregadas quase que unilateralmente, desde o compositor até a obra, a partir do tratamento do material, pela via do método, até chegar à forma (*bottom/up*) – ou, ao contrário, a partir do planejamento da forma e de sua implementação material cada vez mais localizada e específica (*top/down*) (ver Figura 2).

Uma alternativa muito oportuna a esses dois esforços de teoria da composição surge com as ideias de organicidade e relativização (ou inclusividade) do compositor suíço-baiano Ernst Widmer. Widmer lança esses conceitos e seus desdobramentos no ensino de música, em termos gerais, em um curto ensaio de 1988, intitulado “A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na educação musical”. (WIDMER, 1988) As ideias de Widmer se fazem muito relevantes dentro do contexto da tese desenvolvida principalmente por duas razões.

Primeiro, a sua abordagem se dá no tocante a toda uma lida com forças de criação – as leis da organicidade e da relativização –, ao invés de se concentrar em esquemas de representação de estágios de um passo a passo do percurso criativo em música. Focar em forças, e não em representações de etapas que de fato ou não

⁷ “Você tem vários pontos de vista de uma estátua porque a própria estátua é tridimensional e lhe permite – sim, *permete* – girar em torno dela. Uma coisa suporta diversos pontos de vista quando é bastante complexa, intrincada, bem organizada e bela – *objetivamente* bela”. (LATOURE, 2012, p. 211, grifos nosso)

existem ou não se apresentam objetivamente enquanto etapas, traz a teorização acerca do compor de volta a todo um campo bem mais tangível do processo de criação – um campo feito dos acontecimentos que são atualizados ao longo desse processo, bem como das intensidades que os acompanham ao longo de sua atualização – e não (exclusivamente) às imagens subjetivas (representações, metáforas) desses acontecimentos e intensidades. Trata-se de buscar entender as forças, mesmo que sem abrir totalmente mão dos efeitos da representação (do sujeito), mas ainda assim buscar acessar as trajetórias dessas forças, que são pré-subjetivas, e dar espaço a elas no empenho teórico.

E é isso que Widmer faz, por exemplo, ao destrinchar a primeira lei, a da organicidade:

A primeira lei tem a ver com o ato criador [...]: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer – portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente. (WIDMER, 1988, p. 2)

Obviamente, o agenciamento do sujeito sobre o material não desaparece. Não é a isso que estou me referindo. Mas sim a um maior equilíbrio entre a ação do sujeito sobre o material e do caminho inverso, nos arranjos desse relacionamento. O que essas fases a que Widmer se refere como parte da força de criação da organicidade revelam é toda a capacidade que o próprio material tem de moldar o próprio percurso da composição:

1. Trata-se de “conceber” – alguém que concebe algo –, mas conceber não é tudo e tem-se que “fazer nascer”;

2. “Fazer nascer” é diferente de criar, de montar. Fazer nascer é manipular, administrar o curso de determinadas forças e fluxos de surgimento que estão postos já pelo material e pela ideia (o que foi concebido). Fazer nascer não é tomar o poder da invenção para si (e para as representações que cria para si mesmo), mas sim muito mais empoderar o nascente, estimular e dar espaço à sua própria

capacidade de ser inventado e de surgir (e isso muito claramente vale tanto para a composição quanto para o ensino);

3. Com “deixar brotar” temos um quadro bastante semelhante. Ninguém brota algo. Uma planta é algo que brota por si, mas somente em sua interação com a terra, o ar, a luz, a água e, a depender do caso, com a mão do sujeito que vira o regador sobre suas folhas e raízes. Então, fazer brotar é participar dessa reunião de corpos e fluxos materiais que permite que algo brote. O mesmo vale para “deixar vingar”, “deixar vicejar” e “amadurecer”.

Portanto, a escolha dos termos usados representa um mar de diferença entre o estabelecimento de etapas de composição feitas por Widmer e Reynolds, por exemplo. O paralelo com a planta, no caso daquele, longe de ser uma metáfora, traz de volta ao compor o que ele tem de vegetal, de orgânico, toda uma dimensão material imanente à composição que muito facilmente se perde ou se enfraquece ao teorizar o compor a partir do ponto de vista de uma “oligarquia do sujeito”. Como ressalta Paulo Costa Lima (2014, p. 26), “[...] a crítica [também] vai definida como uma dimensão da forma [...] uma dimensão orgânica [que] transpira do próprio material que se faz processo”. O compositor não manda na composição, nessa pequena “sociedade” de seres, forças, ideias, sons, materiais e formas (micro e macro).

Segundo, as duas leis de Widmer – e as forças a elas relacionadas (por exemplo, “fazer nascer”, “deixar brotar”, “vicejar”) – não se limitam a um único âmbito criativo da vida do compositor. Ao falar do ensino de composição, Widmer aborda aspectos que são da própria criação musical, mas também estratégias de ensino, bem como ainda pontua questões acerca da atuação e papel do compositor na área mais ampla da educação musical e mesmo em seu contexto social mais abrangente, em sua comunidade. Indo ainda um pouco mais além, como o próprio Lima (1999, p. 334) sugere, “é impossível não entender a inclusividade [relativização] como tendo relação direta com a experiência de diversidade cultural vivida por Widmer”, que migrou da Suíça para Salvador, para lecionar com-

posição musical na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, experiência que aponta para a “convivência de opostos, a mistura de verdades culturais distintas...”.

Mas é importante alertar para o fato de que não se trata exatamente de enxergar a obra como organismo. Claro, esse paralelo pode ser traçado sem maiores prejuízos, a título de ilustração. Fazemos isso a todo tempo. Mas o que é de fato importante nesse traçado é entender a música (e a composição) como uma coisa viva. E que ela não precisa ser orgânica para estar viva. Nem precisa ter órgãos. Nem precisa morrer, muito menos. Há todo um campo de vitalidade não orgânica que atravessa organismos e coisas e que as põe em uma relação horizontal, uma zona de reciprocidade total. Intensidades, forças, fluxos e linhas: um esforço de teoria em composição tem que abrir-se a toda essa malha de vitalidade para poder abarcar um compor. Então, o que é muito relevante, no ensaio de Widmer, é muito mais o interesse nesse fenômeno, nesse processo-força que ele chama de “fazer nascer” ou “deixar brotar”, do que a comparação com o organismo. Em última instância, é uma linha de nascimento – uma natalidade, capacidade de nascer – que parece interessar a Widmer; uma força de brotação, antes de ser rebento, um “deixar brotar” pré-subjetivo e pré-individual; um “vicejamento” antes de “ser viçoso” ou “ter viço”.

E é somente por isso que a metáfora composição/planta é tão persuasiva: as obras, as músicas, a criação ou a ideia musical... As frases e os gestos são atravessados por um fazer-nascer, fazer-vicejar, fluxos de vingação e amadurecimento, toda uma série de forças que também atravessa os vegetais. Por conta também disso que Widmer evita proferir a metáfora, efetua-la. O que ele faz é somente inserir, ao longo das linhas de seu próprio texto, linhas de planta e linhas de um compor (do seu próprio compor) e, dessa forma, deixa tudo assim meio avizinhado: texto teórico e música e planta e educação e... e... e...⁸

⁸ Quando Widmer afirma, por exemplo, que “composição e educação são uma redundância”, ele não está falando que compor é educar, mas sim pondo ambas

Como seria, então, pensar o compor enquanto um fenômeno de linhas? Que espécie de esforço de teoria poderia ser levantado para tentar responder a essa zona de intensidades que ajuda a mover o processo de criação musical? Qual o estatuto de um programa de pesquisa em composição musical que assuma esse ponto de vista? Que tipo de prática esse aspecto do compor ilumina? E como fica a análise musical – instrumento frequente de pesquisa em composição – sob essa perspectiva? Qual deve ser de fato o caráter da análise dentro do campo de importâncias da criação musical?

Para tentar responder a essas inquietações, irei discorrer, a partir deste ponto, acerca da noção de um compor-emaranhado, desenhando abordagens rápidas das ideias de Circuito, um compor com o mundo, linhas, lugar de criação musical, compositor, processo-obra e (anti)análise, que aparecem lá na tese de minha autoria.

O circuito

Começando pelo conceito de composicionalidade, de Paulo Costa Lima (2012), foco no que entendo ser seu principal atributo, a existência de um circuito teoria/prática, para propor, aos poucos, uma radicalização do conceito, uma aceleração de seus principais termos. Lima inicia o seu discurso sobre a composicionalidade com uma reflexão sobre os “outros” da teoria – a relação entre sujeito e objeto, a prática, o seu enraizamento institucional e as relações de poder aí envolvidas –, para dar corpo à ideia de que não se deve tentar “[...] reduzir o compor a uma prática [...]” (LIMA, 2012, p. 23) ou representá-lo “[...] como se a teoria estivesse apenas do lado de fora”. (LIMA, 2012, p. 15) A teoria é somente através de sua relação com os seus “outros”, a sua lógica é a da indissociabilidade, que é a principal tônica do artigo.

as atividades em uma zona de avizinhamo, uma zona de ambiguidade, de comunicabilidade, transdução e troca de fluxos (de sentidos, de ações, de ideias, de calores e cocceiras).

Apresentada como um dos cinco vetores temáticos que articulam o conceito de composicionalidade, a indissociabilidade entre teoria e prática na verdade funciona como força fundante, reverberada sempre nos outros quatro vetores. Pois que: 1) compor é criar um mundo (de sentidos, de afetos, de personagens e ritmos) dentro do mundo (campo amplo da experiência prática); 2) envolve, assim, uma postura de criticidade enquanto poder de reflexão, portanto autocrítica, para, por outro lado, escolher caminhos e tomar decisões, coisas pragmáticas; 3) compor também é um processo marcado por reciprocidade entre criador e criatura, que implica um circuito poderoso entre *vita activa* e *vita contemplativa*; 4) e, por fim, compor é lidar com ideias que levam a passos, direções, decisões, escolhas que, por sua vez, podem levar a novas ideias. (LIMA, 2012)

O compositor finaliza o seu texto ressaltando que a indissociabilidade não é amálgama, mas sim “vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos (sejam regras, ideias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações”. (LIMA, 2012, p. 23-24) Com isso, a sua mensagem é bem clara: existe, apesar de tudo, um limite entre teoria e prática; a composicionalidade não opera um híbrido, mas um circuito.

Para o percurso aqui traçado, o que fica de mais valioso dessa ideia é a abordagem da composição musical sob um ponto de vista acelerado da composicionalidade e, mais especificamente, da indissociabilidade entre teoria e prática do compor, em sua extensão a um campo povoado por implicações ontológicas e acadêmicas dos binômios pensamento/teoria, de um lado, e ação/prática, do outro. Tais binômios, interagindo em um vai e vem, fazem parte de uma prática maior, a prática do circuito, uma prática de outro plano, a partir da qual se fixa, na cognição e na instituição acadêmica, por um lado, a percepção distorcida de um amálgama entre pensamento e ação e, por outro, exatamente o movimento oposto, o do forjamento de uma separação entre teoria e prática.

No primeiro caso – o das implicações ontológicas –, a indissociabilidade parece operar uma amálgama, mas é um circuito

percorrido tão veloz e reiteradamente que a mente individual o atualiza como mistura, borrando os limites entre pensamento e ação. No segundo – o das implicações acadêmicas –, essa mesma busca desesperada por ordem tende, por fim, a enfatizar os limites desse circuito, ao invés do zigue-zague estonteante, e congela a teoria enquanto uma disciplina que se faz, em boa medida, fora da prática. A aparelhagem cognitiva opera um sistema burocrático parecido com o que opera também a aparelhagem institucional (acadêmica, por exemplo), em busca de um controle ou desaceleração das velocidades inoperáveis do caos, através da maquinação de regras, clichês e opiniões. É isso que cria o que chamo de delírio de realidade, mas um delírio de realidade duplo que, por um lado, pinta uma mistura e borra os limites, e que, por outro, tende a pôr concreto nesses limites para desacelerar as velocidades do circuito.⁹ Porém, como vimos, o pensamento é imanente. E assim também o é a teoria. A teoria não se faz fora do circuito com a prática, como se esta fosse produto de um estêncil ou decalque da primeira, da mesma forma que o pensamento não é algo que vem de lá de outro plano, qualquer que seja, e se imprime, aqui, na ação. Está tudo aqui e agora, tudo tangível, apesar de escapando sempre para fora dos limites – e a tudo é possível pegar com as mãos. Quando mesmo começa a mão na massa de Lindemberg? Quando terminam as “fases” do “porquê” e do “para quê”, apontadas por ele, para que a tatilidade dos agenciamentos materiais da composição entre em cena? Qual mesmo a diferença, em termos hápticos, entre colocar algumas notas na pauta e pensá-las? (afinal, o que se sente nas mãos não são as notas, mas o lápis – ou o *mouse*!).

O quadro inverso, da prática atualizando a teoria, também parece ser uma pintura um tanto problemática. Afinal, por sua vez, a prática também não se faz fora de uma teoria – e esse é o principal argumento de Lima (2012), para lançar o conceito de composicio-

⁹ A noção de “delírio de realidade”, além de muito influenciada pela ideia de “mapa vs. território”, de Bateson, também encontra eco na ideia de ilusão subjetiva ou de ilusão objetiva subjetivamente amplificada, apresentada por DeLanda (2005), assim como também na relação entre percepção e alucinação, feita por Berthoz (2000).

nalidade. Pois mesmo que não prescindia de algum conhecimento expressado verbalmente, documentado e acumulado através da história, toda prática constitui uma teorização, a mobilização e articulação de postura reflexiva (criticidade) e a articulação de algum tipo de conhecimento, mesmo que este jamais venha a ser expressado ou documentado – uma teoria ou certo movimento entre o não conhecido e o (mais) conhecido fica, ainda assim, como que embutida nos “produtos” dessa prática.

Além disso, e na outra mão, teoria se faz com a experiência, e não fora dela – no que seria uma relação marcada por velocidades lentas e amarrada por causalidades. Se tal assunção faz de fato sentido, tudo é, então, somente uma prática, a prática do circuito. Pois mesmo nos casos em que a prática sobre a qual se pensa parece muito desarticulada desse próprio pensar, não existe, por sua vez, uma teoria que não seja fazer-teoria; uma teoria que não seja experimentada, mesmo que em uma pura prática meditativa. Da mesma forma, não existe pensamento que não corra atrás e que não seja, ao mesmo tempo, perseguido por ações e que não grave nestas a sua marca de puro pensamento.

Assim, pensamento não se discerne de ação, nem teoria de prática – mesmo havendo limites entre eles. Ambos são do domínio da experiência do sensível. Ou seja, o pensamento é imanente ao corpo, à sensação, à ação percebida, ao domínio “externo” da prática. Não existe um pensamento mais corporificado ou mais teórico que outro. A ação não pertence mais ao “real” do que o pensamento, pois este também é um processo que se estende para fora, assim como aquele se prolonga para dentro. O pensamento é imanente ao seu exterior, ao seu de-fora, na mesma medida em que é imanente também ao próprio pensar – e o mesmo vale para a teoria. Isso é o circuito: o pensamento/teoria que se estende à ação/prática e que nela deixa um rastro tão somente de pensamento/teoria puro – e vice-versa.¹⁰

¹⁰ Esse é um processo que se relaciona, claramente, com o jogo entre virtual e atual de Deleuze, como demonstrado em alguns momentos, na seção pensamento-

Se o que existe é, portanto, uma somente prática – o circuito –, qual é então a natureza mesma da teoria que se faz com ela? Em que consiste uma teoria da composição musical, enquanto experiência sensível desse circuito com a prática? Quais saídas uma teoria da composição pode apontar no sentido de resolver o cisma pesquisa/prática artística, no contexto acadêmico?

O primeiro ponto a ser ressaltado numa tentativa de resposta a essas perguntas é que o circuito da composicionalidade, que é pré-subjetivo e pré-individual, atualiza-se intermeadamente através das engrenagens de dois modos de indissociabilidade teoria/prática: o primeiro, o do compor, é a engrenagem ao longo da qual a teoria se corporifica na obra, ou melhor, em um fazer música; o segundo, o do discurso feito com o compor, é o modo de corporificação de uma teoria a partir e através de um fazer música. A tendência do primeiro modo, que chamarei de “modo-implicitação”, é codificar conhecimento ou costurar fios de pensamento no interior de um processo musical criativo, para constituir coisas articuladas pelo som; enquanto a tendência do segundo, que chamarei de “modo-explicitação”, é decodificar um conhecimento embutido nesse mesmo tipo de processo, ou tecer fios de pensamento a partir de outros fios, nele emaranhados, para constituir coisas articuladas pela linguagem.

Mas essas são apenas inclinações do circuito, que nunca faz exatamente uma coisa ou outra, independente do modo em que opera, ou do fim que pretensamente se mire – um produto-obra (do lado do modo de implicitação) ou um produto-análise (do lado do modo de explicitação), por exemplo. Isso porque a atualização do circuito é de caráter processual e não teleológico. A sua prática inaugura e sustenta um processo incansável, e não orientado para a chegada de um produto final, mais ou menos estável – apesar de coagulações momentâneas surgirem frequentemente como *output* desses

ação. Apesar disso, o jogo do circuito não corresponde ao jogo virtual/real, pois pensamento/teoria, como já foi falado tantas vezes, são expressões de quem pensa e de quem teoriza, portanto, já resultado de um processo de atualização.

processos. Uma obra musical e uma análise são alguns exemplos dessas coagulações – coágulos efêmeros que se atualizam numa partitura, numa *performance*, numa gravação, em um texto acadêmico ou uma conferência, mas que não são, porém, exatamente um fim em si mesmo, ou um produto.

Ambos os modos de indissociabilidade teoria/prática operam uma engrenagem de tradução que dá vida ao circuito. O modo de implicação engendra a tradução de pensamentos (enunciados) e pensamentos articulados historicamente (teorias) para uma linguagem fora da linguagem, a linguagem do som e da sensação, marcando, em seus *outputs* – em suas coagulações –, traços e fios de pensamento e de teoria. Já o de explicitação, que é o modo principal da análise e da crítica, operacionaliza a tradução de um fazer música, de uma composição, em *outputs* articulados pela linguagem e pelo pensamento, o que, de forma histórica e sistematicamente articulada (e acumulada), pode resultar em formulações teóricas (ou teorias) – outra espécie de coágulo. Ou seja, o que importa, para a constituição da distinção entre esses dois modos de zig-zague do circuito, não é a diferença entre os seus *outputs*, pois estes não são definitivos, por mais estáveis que pareçam, nem guardam uma identidade fixa com aqueles. Também não é uma questão de distância entre as engrenagens específicas de cada modo, que integram, em ambos, uma mesma malha; nem uma questão de diferença em suas naturezas ou propriedades. Tal distinção é constituída, outrossim, principalmente através da diferença dos processos de criação de cada engrenagem: um fazer música, numa das mãos, e um falar/pensar sobre música, na outra. Ou um criar música, numa das mãos, e um pensar/falar sobre criação, na outra.¹¹

¹¹ Como, para mim, no caso deste trabalho, não é tão importante nem o ente nem o Ser da música ou da composição, prefiro, portanto, além de não abordar o tema teleologicamente, não tratar também nem de um onticismo nem de uma ontologia do compor. Igualmente, apesar de até parecer um pouco tentador relacionar o modo-implicação e o modo-explicação aos pontos de vista poético e estético, respectivamente, prefiro pensá-los como processos que independem do tipo de posição que um sujeito pensa ter frente a um objeto. O circuito é sempre um

Então, o que limita um modo do outro é o funcionamento da engrenagem de suas máquinas, uma diferença no processamento das linhas da malha da composicionalidade em cada uma dessas duas instâncias, e não uma barreira física, uma diferença de natureza, ou uma geração de *outputs* desiguais – uma situação bastante análoga à distinção entre mundo interno e externo, feita por Bateson (1972). É a troca incessante de energia e informação entre os nós desses dois modos que tece a malha do circuito da composicionalidade, numa retroalimentação incansável, de ritmos variados: um pensamento que alimenta uma ação que alimenta outro pensamento etc.; uma obra que alimenta uma análise que inspira outra obra alhures etc.

A teoria do compor que eu quero para mim e sobre a qual eu acho necessário pensar é a que valoriza essa máquina, essa malha... Que põe a ênfase na complexidade do circuito, ao invés de tentar amenizá-la. Estou com Smetak: tem que ser uma teoria que seja tola e louca! E, tendo em vista tudo o que foi falado até aqui, acho que essa teoria deve ser não exatamente “da composição” ou “do compor” – muito menos uma teoria. Proponho que, enquanto parte do circuito, ela seja, antes, uma teoria com um compor (com o mundo).¹²

Um compor com o mundo

Ao tratar de um compor com o mundo, estou preocupado, naturalmente, em definir “um compor” e não “o mundo”, tarefa grande demais não só para este trabalho, mas grande demais para mim. Na verdade, a tarefa que assumo, a de definir “um compor”, já é demasiada intensa e sinto as dores decorrentes de ter que fa-

processo criativo e, vale lembrar novamente o texto original de Lima (2012), a reciprocidade é também uma de suas principais marcas.

¹² A minha escolha – conjugação “com” ao invés de “de”; artigo indefinido “um” ao invés do definido “o” – se dá a partir da relação desse viés do circuito com três conceitos, tomados, na tese, como complementares: “sistemas experimentais”, do biólogo e filósofo da ciência alemão Hans-Jörg Rheinberger; “sistema-obra”, do compositor baiano Fernando Cerqueira; e “uma vida”, de Gilles Deleuze.

zê-la. Não obstante, vou precisar de algo como uma definição de mundo, mesmo que seja uma emprestada, e não posso nem mesmo fingir que essa necessidade não existe, pois a noção de compor sobre a qual estou falando vai de encontro justamente à ideia de algo que acontece em um mundo dado, que está aí para que as coisas o ocupem e para que a vida aconteça nele. Ou seja, a noção de mundo que preciso para definir “um compor” não é aquela que toma o mundo como o que está já aí, o simplesmente dado, já lá desde antes, para as coisas o povoarem. Ao invés disso, o mundo é algo que está em constante formação. Ou melhor: coformação. Mas coformação pressupõe um formar-se com outro algo. Com o que o mundo se forma? Preciso começar a defini-lo – mais cedo do que imaginava...

O mundo...

O mundo se forma justamente com as coisas que o habitam, em seu complexo movimento – ou complexo de movimentos. Os trajetos percorridos pelas coisas e seres, o total das linhas por eles desenhadas, em seu movimento multidirecional e incessante, é o que compõe a superfície do mundo que sempre se forma, mas nunca está, assim, completamente formado. Então, o mundo é uma reunião de coisas, desde a terra que encontra o céu e que com ele se costura, até a árvore que se reúne com partículas de terra, céu, formiga, esquilo, limo, serra, mãos, trem, hidróxido de sódio, hidrossulfeto de sódio, ozônio, mãos e tinta. Se esse tipo de trama é que compõe a textura do mundo; se este, por sua vez, nada mais é do que sua própria textura em tecimento, abertura ao invés de uma forma fechada, em que consiste mesmo a identidade atribuída às coisas que tecem essa textura e que a ela se juntam? E a “identidade” do mundo?

Ao se perguntar onde estaria a diferença entre uma árvore e uma folha de papel, Bateson (1972, p. 320) afirma que esta não reside nem na árvore nem no papel, muito menos no espaço entre um e outro. A diferença entre os dois é justamente aquilo que a

nossa aparelhagem cognitiva cria e processa a partir de uma “realidade” caótica, a criação de um mapa (informação, representação) a partir do território (diferença plena, infinitude de singularidades):

Existem [no plano do território] diferenças entre o giz e o resto do universo [...] E, no interior do pedaço de giz, existe, para cada molécula, um número infinito de diferenças entre sua localização e as localizações nas quais ela poderia ter estado. Dessa infinitude, nós selecionamos um número bastante limitado, que vem a-ser informação.¹³ (BATESON, 1987, p. 320)

Esse mapeamento cerca as coisas, fornece-lhes a aparência de objetos autocontidos, separados de seu exterior, das outras coisas, do mundo. Nesse mundo, que é o mundo da representação e da informação, povoado por objetos e organismos autocontidos, as coisas se relacionam entre si, e conservam acima de tudo as suas identidades – de papel, de árvore, de esquilo, de céu e de terra. Este mundo é a contraparte arborescente do quadro que comeci a pintar já no início da seção, de um mundo em coformação constante, no qual as coisas se atravessam, se cruzam e se expandem rizomaticamente – ou seja, principalmente através de associação e experimentação.

Para Deleuze e Guattari, essa diferença entre a árvore e o rizo-
ma é que marca também a distinção entre o que eles chamam de “sistema-ponto” e “sistema-linha”. Enquanto o ponto (ou sistema-ponto) opera através da memória, ou seja, enquanto o ponto é o fundamento da identidade ele próprio, a linha (ou sistema-linha) é “anti-memória” (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 80), devir puro. Certamente o sistema pontual envolve também a atuação de linhas, mas são linhas que estão submetidas ao protagonismo dos

¹³ No original: “There are differences between the chalk and the rest of the universe, between the chalk and the sun or the moon. And within the piece of chalk, there is for every molecule an infinite number of differences between its location and the locations in which it might have been. Of this infinitude, we select a very limited number, which be-come information”.

pontos. Na outra mão, o sistema-linha opera pela emancipação da linha e não pela sua submissão ao ponto. O ponto é coordenada da memória e cria um objeto por identidade, enquanto a linha é um entreponto que os arrasta para uma região fronteira de indescernibilidade, que os põe a vazar para fora de si próprios.

O antropólogo britânico Tim Ingold leva a ideia de linhas de Deleuze ainda bastante adiante, para poder então traçar as bases do principal conceito de sua filosofia-antropológica, a ideia de *meshwork* – malha ou, como prefiro, emaranhado –, construída em grande medida como uma contraposição ou alternativa à noção de *network* – rede –, bastante difundida nas áreas da comunicação, engenharia do transporte, tecnologia da informação, bem como no campo de investigação de cunho social e antropológico.¹⁴ A diferença, para o antropólogo, é consequência justamente dessa distinção do mundo dos pontos e do mundo das linhas, de que fala Deleuze: enquanto as linhas da rede (*network*) servem meramente para conectar objetos, limitados interna e externamente, as linhas da malha/emaranhado (*meshwork*) são, em seus fluxos e contrafluxos, elas mesmas as próprias coisas em constante formação, em seu puro devir.

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha [...] são extensões do [seu] próprio ser [...] à medida que ela vai

¹⁴ O autor britânico foca a sua crítica à noção de rede, inicialmente, sobretudo no tocante aos trabalhos dedicados ao desenvolvimento e aplicação da Teoria Ator-Rede (ANT), área de estudos que tem, como principal expoente, o também antropólogo Bruno Latour (1994, 2012). Mais tarde, Ingold (2012, p. 40) admite que o problema e as controvérsias acerca da ideia de rede da ANT têm uma origem dupla: 1) uma má tradução feita do original em francês, *acteur-réseau*, sendo que “reséau” tanto pode se referir a “rede” (*network*) quanto a “tecer” (*netting*); 2) os estudos feitos a partir dessa interpretação equivocada da teoria de Latour, sobretudo em língua inglesa. Apesar de ter, em algumas ocasiões, chegado a se posicionar de forma irreverente e criticamente (bastante) aberta com relação à ANT Ingold (2011, p. 89-94), por fim, reconhece, ao identificar as causas citadas de má interpretação da teoria de Latour, que a ideia de linha lançada por este, também muito influenciada pela linha de devir de Deleuze, aproxima-se bastante da noção de linha do próprio Ingold (2012). A crítica aberta permanece, porém, com relação à noção de rede difundida nas outras áreas, citadas acima.

trilhando o ambiente. [E] embora o valor da teia para a aranha esteja no fato de ela capturar moscas, o fio da teia não liga a aranha à mosca, assim como a “linha de fuga” da mosca tampouco a liga à aranha. Essas duas linhas se desenrolam em contraponto: uma serve de refrão [ritornelo] à outra. (INGOLD, 2012, p. 40)

Assim, do mesmo jeito que o rio estabelece uma relação de vizinhança ao longo das suas duas margens, sem, no entanto, conectar um ponto de uma margem a um ponto da outra – como faz a ponte; e, assim como os fios da teia de aranha estabelecem as condições de possibilidade de interação entre esta e a sua presa, sem exatamente constituir uma ligação entre ambas; da mesma maneira, as linhas do emaranhado são a corrente e fluxo de seu próprio movimento, de sua constante transformação sempre em outra coisa, um algo vizinho, uma relação de avizinhamento com as coisas que estão do outro lado, que a ambos torna indiscerníveis, os do lado de cá e os do lado de lá, formando-se ao longo de uma condição de sempre-vizinhança (com outras coisas), jamais-endereço (consigo mesmo).

A ideia de um mundo-emaranhado é a de um ambiente habitado por coisas e não ocupado por objetos. E a diferença entre habitar e ocupar está justamente nessa coparticipação criativa das coisas e lugares, ao invés da sua disposição sobre espaços já demarcados em um território dado *a priori*. (INGOLD, 2007, 2011, 2012)

Um compor com

Onde e como a composição musical se afina a essa visão aberta de mundo? Como um compor se emaranha nessa espécie de textura-total? Como fica a noção de obra musical nessa história? E o processo composicional?

A afirmação desse “um compor” emaranhado aqui se faz não na tentativa de estabelecer uma nova música ou um novo modo de fazer música; nem uma forma de olhar e compreender, unicamente, vertentes mais recentes, um momento particular na história da música. Ela é feita, outrossim, em busca do desvelamento de uma face

da atividade criativa que é refreada tacitamente por força da doxa, como re-enfatização dessa face que é boicotada e omitida inadvertidamente pelos atributos e extensões de nossas faculdades percepto-cognitivas, em favor da opinião, do conforto da visão comum, que opera sobretudo através de uma hegemonia da identidade – uma imagem de mundo feita com o Mesmo. Esse tipo de imagem e de noção de mundo é que governa a maior parte das investidas teóricas, justamente por serem teóricas – ou seja, é algo que molda a própria concepção do que deve ser teoria –, deixando, às margens, muitas vezes justamente o que há de vital na atividade criativa, a sua “vassoura da bruxa”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992)

E, se é necessário contrapor um compor-emaranhado (sistema-linha) a um compor-rede (sistema-ponto), não é porque aquele condiciona uma impossibilidade de coexistência com este. Tal contraposição é mais agonística – combate que não busca a vitória de um dos lados, mas apenas o combate – do que antagônica. Esse mundo-emaranhado é um mundo que se faz com o seu contrário, e que surge apenas desse combate. Afinal, um compor aberto, um compor-emaranhado, que valorize a abertura do processo e a abertura do mundo, não trabalha por exclusão, mas sim com “e... e... e...”. Um “e...” de contrários, inclusive. Variação cromática. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b)

“Um compor feito com” opera um sistema de linhas que não exclui outro modo de mundo, o do sistema-ponto, por mais que este lance e relance distúrbios no fluxo linear do emaranhado, vinculando uma determinada configuração específica da malha a uma forma, abordada, percebida e interpretada como tal – os tais coágulos que surgem de dentro do processo, seus *outputs*.¹⁵ Em outras palavras, é um compor-processo, mas que, exatamente por isso, não desconsidera totalmente a estrutura e a forma. Em sua coformação irremediavelmente processual, forma e estrutura podem ser ideias muito importantes para certa noção de processo. Como exemplo, basta tomar os casos das formas abertas, das peças compostas com

¹⁵ Ver a discussão lançada na subseção “Coagulação”.

móviles, ou ainda a própria ideia de motivo – uma estrutura operada por transformação e desenvolvimento –, ou de *Grundgestalt*; a aplicação da série, ou mesmo do tema, quando é o caso.

É também nesses termos que Bergson fala da vida: não contida nas coisas, puro movimento, em que cada organismo aparece, na forma como nós os vemos, através de uma interrupção desse fluxo linear incessante e criativo. Para ele, “a permanência, ela mesma, da [...] forma [de uma coisa], é somente o contorno [congelado] de um movimento”, o movimento de uma linha que se espirala, que se dobra sobre si mesma – e, assim, dá luz à sua própria forma, tal qual a percebemos. (BERGSON, 1911 apud INGOLD, 2011, p. 13)

E o que é, enfim, um compor? Um compor é igual a uma vida; vitalidade não orgânica, essa dinâmica de que fala Bergson, que atravessa as coisas e que as põe em movimento, que leva as linhas das coisas para um passeio, como com a linha livre de Paul Klee (1961, p. 73). São linhas traçadas por sons, por sujeitos que criam (em sentido *lato*: compõem, estudam, tocam, escutam, interpretam, analisam, teorizam sobre), por “obras”, processos, procedimentos, análises, pensamentos, pensamentos-musicais, ideias, seres ou blocos de sensação, monumentos, afetos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1995a), estruturas e formas; linhas de papel, lápis, máquinas, *softwares*, instrumento, mesa e códigos de escritura; salas, poltronas, elementos acústicos ambientais; mas também linhas de sono, de noite, de dia, de calor e frio, de coragem, criatividade, insegurança, precipício.¹⁶ Linhas que se encontram, formando nós que, juntos, constituem um fazer-música, um compor, um lugar próprio de criação musical, um emaranhado-música ou um compor-emaranhado. Ao invés de “a arte imita a vida”: a arte é ao longo das linhas de uma vida – mas um lugar específico da vida, composto de alguns nós específicos, que podem ser cristalizados em pontos com uma identidade mais ou menos fixa (por exemplo, “obra”, compositor, análise/*paper*, rascunho, planejamento, *performance*, gravação,

¹⁶ Ver Stravinsky (1996, p. 63-65), sobre o terror-abismo frente à eventual sensação de que “tudo é possível, [...] o melhor e o pior”, ao compor.

intérprete etc.). Tais pontos são essenciais enquanto caracterizadores de um lugar de criação musical, lugar engendrado por um tipo de pensamento específico¹⁷ e que, afinal, é também, em outro nível, uma cristalização ele mesmo (efeito de uma operação feita também ao longo de pontos, com coordenadas e alguma identidade). Existiria um lugar de criação musical sem um pensamento-musical? Sem sujeito-compositor? Sem “obra” (*lato sensu*)?¹⁸

Parece-me, no entanto, que mais importante do que descrever esse um compor, ou seus elementos pontuais, para não incorrer no risco de aprisioná-los no cerco geográfico das coordenadas, é falar deles a partir do meio, construir entre-falas que surgem nas bordas da descrição, às margens de uma geografia do compor, e que montem, assim, assentamentos verbais, teóricos, ao longo do próprio emaranhado. Para tanto, preciso discorrer acerca de alguns pontos importantes para a caracterização do lugar desse um compor com o mundo, enquanto tal.

São eles: 1) linhas (com um compor com o mundo); 2) lugar de criação musical (e nós); 3) compositor; 4) “obra” e processo.

Linhas com um compor com o mundo

Até então, tenho falado do emaranhado do mundo enquanto algo em constante formação, um processo envolvendo linhas que são ou a inscrição material de um movimento – trajetórias, rastros, trilhas, desenho, escrita – ou um fluxo (pré)subjeto de impulsos e relações instáveis, a relação conformativa das coisas no tempo (identidade e devir, linha-ponto e linha-linha). Com efeito, essas duas ideias de linhas, tratadas até aqui de uma forma abrangente, são fundamentais para o entendimento do processo de tecimento do emaranhado do mundo e, portanto, de um compor. Mas esses

¹⁷ Ver Deleuze e Guattari (1992).

¹⁸ A partir daqui, sempre que me referir a “obra”, estarei me referindo a qualquer *output* de um fazer-música: uma obra (uma partitura/*performance*/gravação), uma sessão de improvisação livre, uma instalação sonora etc. “Obra” também serve para lembrar que, dentro do contexto deste trabalho, *output* e processo não se separam.

não são os únicos tipos de linhas que o compõem. Há mais e variados tipos de linhas que participam do emaranhado de um compor com o mundo, dentre os quais identifico os principais: linhas de temporalidade, linhas de corporalidade e linhas de territorialidade.

Os tipos de linha aqui introduzidos são resultado de uma confusão positiva entre interpretação e criação – se é que a primeira não já pressupõe absolutamente essa última –, tendo em vista o percorrimento de um percurso de volta¹⁹ com relação ao trajeto criativo da filosofia de Deleuze, que intuiu sobre muitos de seus conceitos a partir de e com a música: o quadro que eu pinto aqui, na outra mão, intui composição musical (e teoria do compor) a partir de um mergulho exploratório em uma piscina de conceitos (aquilo que a filosofia cria) – ou melhor, um passeio exploratório dentro dos emaranhados desses conceitos, que também traçam, dobram e cruzam seus trajetos e linhas –, para criar ressonâncias com eles.²⁰ Apesar dessas ideias serem em última instância trabalhadas, definitivamente, à minha própria maneira, os tipos de linha e até as relações entre eles são, em grande medida, criações deleuze-guattarianas. Na verdade, a filosofia de Deleuze e Guattari é que é, propriamente, a fonte desses conceitos de linha, tanto em boa parte de sua terminologia como em suas próprias ideias e nas relações traçadas entre eles. Nesse quadro, Bateson aparece como

¹⁹ Sobre essa questão, ver Ferraz (1998, p. 114): “É importante lembrar que existe um pensamento composicional e que ele não é, de forma alguma, uma aplicação das visões da filosofia, da matemática, ou do que quer que seja”. Concordo, ainda, plenamente com este, quando afirma: “Não se fazendo da filosofia uma metalinguagem para uma análise musical, nem da música um objeto de conhecimento da filosofia, buscaremos aqui pôr os conceitos – o espaço da criação da filosofia – em ressonância com a música e vice-versa”.

²⁰ Essa definição, na verdade, vale para todo o texto, acredito eu. Mas especialmente nesta seção, há uma transição zigue-zagueante, incompleta, entre revisão e criação de conceitos, em um ponto tão nuclear para a teoria com um compor aqui desenvolvida, e tão importante para a construção das análises do último capítulo, o que me faz vê-la como de fato uma transição entre definição de termos (da teoria alvitrada) feita por revisão de literatura e definição de termos feita por vias da criação “livre” de conceitos, o erigimento de um mundo próprio, que se remete àquele anterior.

uma zona de reverberação talvez inadvertida das ideias dos autores franceses; e já Ingold, por sua vez, assim o é, admitidamente.

As linhas de temporalidade são de dois tipos: extensiva e intensiva. Tais linhas, que guardam entre si, necessariamente, uma relação de interdependência, referem-se às duas expressões do Tempo: Chronos e Aion, respectivamente. A temporalidade condiciona, de maneira quase sempre instável, os estados das mais diversas linhas, os seus modos de constituição, desdobramento no Tempo e “tecelagem” próprios. Enquanto a linha-extensiva está mais relacionada ao sistema-ponto – à quantidade, memória e identidade das coisas –, a linha-intensiva, por sua vez, está mais relacionada ao sistema-linha – à qualidade, “antimemória” e a um devir-outro das coisas.

Em outro nível, há linhas de corporalidade, que são também de dois tipos: singularidades pré-individuais e trajetórias de corpos. Enquanto as linhas de temporalidade são “estados de linha”, ou seja, o modo pelo qual as diversas linhas se tecem no Tempo – temporalidade de Chronos ou de Aion, sucessão de pontos contíguos ligados ou linha livre bidirecional –, as linhas de corporalidade são, de fato, linhas traçadas, relativas às duas faces coalescentes da “realidade”, a saber, atual e virtual. Portanto, estão intimamente relacionadas à bivalência do acontecimento: “[...] dizer que ‘o punhal corta a carne’ é exprimir uma transformação *incorporal* [acontecimento puro, virtual] que difere em natureza da *mistura de corpos* correspondente (quando o punhal corta efetivamente, materialmente a carne) [acontecimento encarnado, atual]”. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 6, grifos do autor) Linhas de corporalidade dizem respeito, por um lado, às unidades e forças virtuais que integram o acontecimento puro e, por outro, à formação de corpos atuais – “materiais” ou “abstratos” –, bem como às trajetórias e encontros por eles efetuados.

Por fim, as linhas de territorialidade, que são de três tipos: linha molar, linha molecular e linha de fuga. De forma diferente das linhas de corporalidade, que fazem-ser (*per se*), e das linhas de temporalidade, que possuem estas primeiras, as linhas de territorialidade modulam a ambas, corporalidade e temporalidade,

interferindo na maneira como elas se comportam. Com relação à primeira, as linhas de territorialidade operam diretamente sobre a sua dureza e flexibilidade, tornando as linhas de singularidade, os corpos e as trajetórias mais duros ou menos duros, ou ainda totalmente flexíveis, bem como também mais ou menos compactados, autocontidos; já com relação à segunda, ajudam a definir a velocidade do circuito entre as dimensões extensiva e intensiva do Tempo e, por consequência, a constituir momentos instáveis de predominância de uma dimensão sobre a outra, de um sistema sobre o outro (pontos/linhas, identidade/devir), sempre com relação a uma determinada linha ou arranjo de linhas de corporalidade por elas energizadas. Ao modular as velocidades do circuito entre os tempos extensivo e intensivo, e a dureza/flexibilidade das forças singulares, corpos e trajetórias, as linhas de territorialidade são agentes de desterritorialização e reterritorialização presentes nos encontros e relações travados entre as diversas linhas num determinado plano de “realidade”.

É importante ressaltar que as linhas, na verdade, não se isolam umas das outras. Com efeito, como já vimos com Ingold – e como veremos novamente com Deleuze e Guattari, mais a frente –, cada linha é já uma multiplicidade de linhas. Não existe linha que não seja traçada em sua própria capacidade de interação mútua e cada uma delas se compõe justamente nessa zona de indiscernibilidade com uma série de outras linhas, moventes e comunicantes por natureza. Outro ponto importante de destacar é que as linhas não são a representação de algo. Uma linha de corporalidade não representa a propriedade de alguma coisa nem a trajetória de um corpo que se moveu dali para cá. São antes, propriedade e trajetória, elas mesmas, linhas que traçam as coisas e seus movimentos. E isso, desde o nível das células do corpo de um ser vivo até o da própria inscrição, no ar ou na terra, do deslocamento desse ser. Tudo não passa de uma questão de corpos, maiores e menores, se deslocando ao longo das linhas uns dos outros, fazendo seus contrapontos.

São, portanto, não exatamente três tipos distintos de linhas (e seus subtipos), mas sim dois níveis principais de composição das linhas do tipo corporalidade, muito relacionados entre si: o nível do movimento e o nível da interação (comunicação entre corpos e trajetórias diversos). O primeiro é resultado da ação de uma linha de temporalidade que, em sua ambivalência extensiva/intensiva, possui as linhas de corporalidade e as põe em movimento. A linha de temporalidade é que faz com que singularidades e corpos tracem-se justamente enquanto linhas, ao longo do tempo, uma linha de movimento e transformação. O segundo, o nível da interação, é resultado da ação de linhas de territorialidade que modulam o encontro de linhas – de corpos e de trajetórias –, fazendo desses encontros acontecimentos (ou corpos, ou trajetórias) mais coesos ou mais dispersos, mais estáveis ou menos estáveis, mais ou menos codificados. São as linhas de territorialidade, seus três subtipos interagindo entre si, que criam um território (efeito de uma linha molar) a partir da reunião de corpos e forças, que desestabilizam um território (efeito de uma linha molecular) ou que o fazem fugir (de uma linha de fuga).²¹

Isso é o emaranhado: interação complexa de corpos em movimento, ao longo de um plano sempre ambíguo de temporalidade e de um campo de forças de des-re-territorialização. Corpos estes que são, com efeito, formados pela interação de outros corpos se deslocando, em um nível abaixo e um nível acima deles, cujas linhas individuais são já, elas próprias, entrelaçadas com outras linhas de corporalidade, possuídas pelas mesmas linhas de temporalidade e moduladas pelas linhas de territorialidade que participam da movimentação e interação de corpos e linhas em diversos outros níveis, dando consistência aos fenômenos e aos acontecimentos.

²¹ É no âmbito dessa dimensão da interação de linhas, fenômeno modulado por linhas de territorialidade, que se localiza justamente a ideia de *ritornelo*, tão cara ao pensamento de Deleuze e Guattari sobre música e motivador de uma série de estudos da área relacionados à sua filosofia.

Lugar de criação musical

Como vimos, um compor, enquanto emaranhado que se faz com o mundo, é todo o movimento de linhas e de feixes de linhas articulados no âmbito do lugar de criação musical de uma vida. Mas o que é exatamente um lugar? “Lugar” é um conjunto específico de “nós”. Mas essa é uma seara de definições bastante ambíguas. Nós e lugares não são conceitos diferentes, de fato, como veremos a seguir. Nós são o encontro de linhas de corporalidade. Um coletivo de linhas de singularidade ou de trajetória que, como vimos, são possuídas pelas linhas de temporalidade e moduladas pelas linhas de territorialidade, linhas que, dessa forma, também participam do “encontro”. Os nós propiciam aqueles momentos-chave de individuação, de atualização e encarnação das coisas, quando elas eventualmente se apresentam à nossa percepção. Uma planta! Um verdejamento-térreo-aéreo... Generosidade-luminosa e abelha e chão e ar e água e... Pronto, “chegou a hora”, aí está: uma planta.

O ponto, uma identidade, sempre tende, assim, a se configurar a partir do nó. Um encontro de corpos, um lugar: “eu me sinto seguro o suficiente, aqui, posso ficar”. Está aí todo um emaranhado – complexo de nós, linhas de toda sorte em movimento –, modulado por uma linha molar. Por outro lado, são também nós que, feitos e desfeitos em velocidades muito rápidas (em uma velocidade infinita), compõem o campo do virtual puro, todo um plano de puro devir, aquilo que inevitavelmente nos escapa à percepção, bem como o imperceptível e/ou o ambíguo e problemático das coisas. Ou seja: o nó é, ao mesmo tempo, o que dá aparência às linhas, “[...] a porção instantânea que sempre realça um aspecto das linhas que nele se cruzam” (FERRAZ, 2012, p. 216), bem como um encontro que transforma as linhas ou que dispara novas linhas a partir dali, o “ponto de dúvida”, de que fala o compositor Silvio Ferraz (2012, p. 217), “[...] o lugar de quebra a partir do qual não se sabe se a porção de linha que segue será [a] mesma [...] se a fusão de duas ou mais linhas cruzadas ou, se uma nova linha”.

Um nó é já um lugar. Mas se vários nós formam entre si um determinado arranjo, com a mesma capacidade de “pontuação”, de construção de uma identidade que um nó “individual” tem – ou seja, um coletivo de nós que é atravessado por uma linha molar –, então esse arranjo é, assim, também um lugar: a “linha rítmica” desenhada por nós contíguos ou, uma vez distantes, conectados sob certo padrão.²² Um corpo é um lugar: “ponto-de-encontro” de vários encontros entre singularidades, coisas e seres andarilhos, entre linhas em fluxo. “Em que lugar que dói? Aqui ou ali?” Nós nos referimos assim ao nosso corpo. Não falamos nos órgãos, a não ser como rótulo, o nome de um lugar ou um ponto de referência. É assim também com a nota musical, um pequeno corpo, um nó de sonoridades, encontro de certas “moléculas de som”, um lugar... E a mesma coisa com um acorde: um lugar formado de outros lugares.

Mas, aqui, é importante ressaltar que o lugar não é aquele “cercadinho” autocontido, não é o que está entre quatro paredes, ou o ponto marcado no mapa. O ponto, a identidade, o “cercadinho” é certamente efeito de certas forças naturais de estabilidade e ordem – como, por exemplo, a especialização de células neutras embrionárias ou regiões da Terra em estado de equilíbrio termodinâmico – sobre processos intensivos de pequenos desequilíbrios. Mas ele surge principalmente com a coagulação, na percepção de um sujeito, das tendências médias desses processos inconclusivos de busca por equilíbrio e homogeneidade.²³ A identidade, a estaticidade, o

²² Cf. Ferraz (2012, p. 221, grifo nosso): “Os nódulos, cruzamento entre feixes, podem dar nascimento a outro feixe ou a um feixe de fiapos. A sequência de nódulos, por sua vez, também desenha uma linha, a *linha rítmica do intervalo entre nódulos*”.

²³ Sobre percepção e ilusão, ver Berthoz (2000, p. 269) berthoz-brainarkady-image: “[...] soluções inventadas pelo cérebro para lidar com mensagens sensoriais que são ambíguas ou que tanto se contradizem entre si quanto contradizem as assunções internas que o cérebro faz acerca do mundo externo [...] ilusão não é um erro ou má solução, mas ao invés disso a melhor hipótese possível.” (“perceptual illusions are solutions devised by the brain to deal with the sensory message that are ambiguous, or that contradict either each other or the internal assumptions that the brain makes about the external world [...] illusion is not an error or a bad solution, but rather the best possible hypothesis”).

equilíbrio, os efeitos da linha molar são, assim, processos de ilusão (ou alucinação),²⁴ sobretudo de ordem subjetiva.²⁵

Fica assim marcada uma distinção importante entre o caráter imanente e o caráter subjetivo do lugar: ele é, por um lado, o encontro efetivo de linhas (os nós enquanto “indivíduos”) e, por outro, a projeção subjetiva de certa afinidade entre nós dispersos, às vezes até mesmo entre nós divergentes (o lugar, no sentido de lugar de criação, por exemplo). Essa distinção precisa ser feita para que a relação entre o domínio subjetivo e imanente não carregue traumas nem de uma conformação ao modo reducionista e tipológico de enxergar a composição musical ou a prática musical mais ampla, nem de uma abordagem topológica ou intensiva demasiadamente radical, ao ponto de desconsiderar os efeitos do sujeito sobre uma série de ações nas quais ele se insere em grande parte justamente sob a perspectiva subjetiva de sujeito, como é o caso, por exemplo, do compositor, na composição musical.²⁶

Justiça feita ao sujeito, temos que pôr em relevo, mais uma vez, o fato inexorável de que o lugar, não obstante, é sempre o movi-

²⁴ Sobre a inconclusividade da busca dos sistemas naturais por equilíbrio, ver Gleiser (2010, p. 250): “Na Natureza, as coisas mudam para não mudar. De um modo ou de outro, tudo que ocorre é uma busca pelo equilíbrio [...] e o desequilíbrio que leva a mudanças. [...] o clima da Terra ou o mercado de capitais estão sempre fora de equilíbrio [...] Seres vivos também... [...] Para continuar a viver, organismos precisam absorver nutrientes e energia do ambiente externo [...] Para a vida, equilíbrio é sinônimo de morte”. Ou ainda (DELANDA, 2005), sobre a capacidade de sistemas experimentais da “termodinâmica de não equilíbrio” demonstrarem “todo o potencial da matéria-energia para a auto-organização”. (“...display the full potential of matter-energy for self-organization.”) (DELANDA, 2005, p. 199) Ou seja, o equilíbrio absoluto corresponde, na maioria dos casos, a uma força virtual que atrai toda uma série de microinstabilidades, intensidades e diferenças, para um estado assintótico de equilíbrio médio, relativo, metastável.

²⁵ Sobre a ideia de ilusão objetiva, em contraposição à ilusão subjetiva, ou “subjetivamente amplificada”, ver DeLanda (2005, p. 62-70).

²⁶ Essa relação entre o nó e um arranjo de nós (lugar) é muito parecida com a forma como o modo de explicação evolucionista conhecido como “pensamento de população”. DeLanda (2005, p. 52) enxerga a relação entre espécie e indivíduo, em contraposição à maneira clássica essencialista: “Para o tipologista [essencialismo] o tipo (eidos) [espécie] é real e a variação [indivíduo] uma ilusão, enquanto para o populacionista, o tipo (a média) é uma abstração e somente a variação é real.” [“For the typologist the type (eidos) is real and the variation an illusion, while for the populationist, the type (the average) is an abstraction and only the variation is real.”]. (MAYR, 1997, p. 28, grifo nosso)

mento puro das coisas, dinamismo incapturável, ao longo do qual os trajetos e as singularidades se encontram, mas nem por isso se estagnam, a não ser aproximadamente, como foi falado acima, na imagem do pensamento, numa imagem-lembrança, com a percepção e a memória. É Ingold quem formula uma teoria do lugar que vai no sentido de uma crítica àquela noção em que os lugares são compartimentos que se englobam uns aos outros em níveis “mais baixos” e “mais altos” de um espaço abstrato: meu quarto, que está englobado pela minha casa, que está inserida no meu bairro, na minha cidade, no meu país. Para Ingold, “eu não estou no meu bairro quando me sento na poltrona de minha sala de estar”; tal noção seria fruto do “[...] funcionamento de uma ‘lógica de inversão’, que converte o ‘caminho traçado’ da trilha na contenção do lugar-no-espaço”.²⁷ (INGOLD, 2011, p. 148)

Ao invés disso...

...a casa ou apartamento [um lugar, em termos gerais] é processualmente revelada, como uma série temporal de prospectos, oclusões e transições desdobrando-se ao longo de uma miríade de caminhos [...] de cômodo a cômodo e dentro e fora das portas...²⁸

E ainda:

Procedendo ao longo de um caminho, todo habitante lança uma trilha. Onde os habitantes se encontram, as trilhas se entrelaçam, na medida em que a vida de cada um deles vem a ser atada à do outro. Todo entrelaçamento é um nó, e quanto mais as linhas-de-vida são entrelaçadas, maior a densidade do nó.²⁹

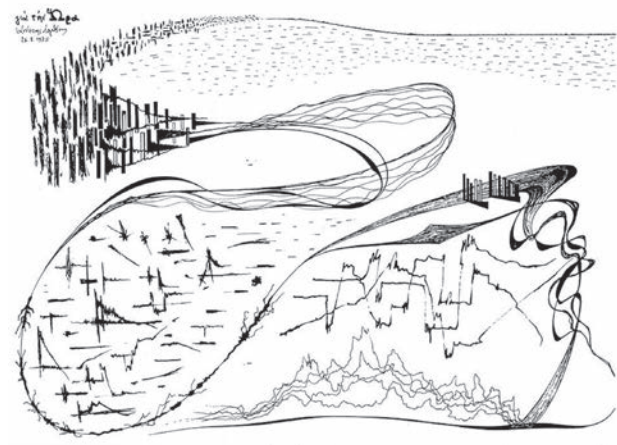
²⁷ “...logic of inversion at work, turning the ‘way through’ of the trail into the containment of the place-in-space.”

²⁸ “[...] the house or apartment is disclosed processually, as a temporal series of vistas, oclusions and transitions unfolding along the myriad of pathways [...] from room to room and in and out of doors...”

²⁹ “Proceeding along a path, every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other. Every entwining is a knot, and the more that lifelines are entwined, the greater the density of the knot.”

Compor acontece em um lugar específico do plano aberto emaranhado de uma vida. Lugar de criação musical, pois relaciona certa coletividade de nós, pontos de encontro de linhas (de coisas e suas trajetórias), a um fazer-música, o que confere a essa coletividade-trajetória, certa identidade, ao menos no plano de uma “realidade subjetiva”: linhas de compor e linhas de prazer e linhas de papel e linhas de lápis e linhas de sons e linhas de instrumento e frases/gestos musicais que inscrevem linhas e linhas de sorte e linhas de precipício e linhas de criatividade e pensamentos-musicais que são linhas – os fios (da meada) – e linhas de ensino (e aprendizagem) e linhas de forças que soam com as linhas de uma (micro)polifonia e que compõem uma textura de linhas múltiplas e linhas de variação e linhas de afetos e perceptos e linhas de criação e... Um lugar de criação musical se inaugura, ou melhor, vai a descobrir-se enquanto segue os trajetos percorridos por cada uma dessas linhas, nos diferentes nós formados pelo caminho.

Figura 3 – *Ghia Tin Ora* (1975)



Fonte: Anestis Logothetis (1975).

Não há linhas de corporalidade essenciais a um compor. Quaisquer linhas podem integrar esse lugar de criação. Mas há certos coágulos, nós específicos que, operando num nível intermediário

entre a linha-livre e o ponto-coordenada, entre o devir e o ser, são marcas geralmente típicas desse lugar: compositor, processo, obra, som (e silêncio), produtos de escritura (partituras), rascunhos (proto-partituras), instrumento, análise (publicada num artigo) ou fragmentos analítico-interpretativos (projetados no pensamento) etc. São alguns exemplos, certamente existem outros...

Num nível bem básico, um compor específico envolve, por exemplo, nós compostos pelo encontro entre trajetórias de um lápis e de uma folha de papel, dentre outras coisas, em que aquele grava linhas e signos na superfície deste, em que o gesto-movimento desenhado pelo primeiro (com a mão de alguém) encontra a linha geralmente mais tímida do plano do papel sobre uma ainda mais tímida mesa. Essas são todas proximidades extensivas – encontros extensivos, por assim dizer. Mas essa timidez relativa da folha de papel, em sua trajetória feita de velocidades lentas ou de forma passiva (dependente da ação de outro indivíduo, por exemplo, o lápis ou a mão), esconde certa espessura de sua linha, uma capacidade de afetar e de ser afetada que, em outro nível de realidade, faz com que a timidez não seja um bom adjetivo para ela, essa infame lixa destruidora de grafites, árvore refinada, incorruptível gravadora de marcas erráticas de baixo-relevo que insistem em não ser apagadas e que se rasga em caso de teimosa insistência... Ou a mesa e a sua capacidade de virar alimento para insetos, de maquiagem de roxo as coxas, ou fazer escorregar o lápis, com seus pequenos desníveis. O intensivo dos encontros envolve a participação de linhas de fuga de sujeitos e objetos: uma linha-cão invade esse nó-compor da caneta com o papel, cruza selvagememente com esses corpos e põe a caneta a riscar traços que não transmitem códigos, mas que são a pura expressão do pensamento e das ideias de um devir-cão do compositor. A notação gráfica, por exemplo, de Anestis Logothetis (1921-1994), compositor de ascendência grega, nascido na Bulgária e naturalizado austríaco (ver Figura 3). Se restava, à música, alguma esperança de linguagem, o cão que atravessa Logothetis a arrastou para ainda mais longe, fazendo a notação grunhir, ran-

ger. Essa linha é intensidade pura, não se avizinha das coisas nem extensivamente (pois seu tempo é outro que não o cronológico) nem espacialmente (afinal um espaço destacado de um tempo é um espaço dado, também extensivo). A sua vizinhança acontece nos entretempos, na sensação pura e desestabiliza qualquer sujeito, objeto ou nó; faz tremer qualquer identidade, qualquer ponto, é topologia ao invés de geografia. As linhas moduladas pela fuga são o tipo de linha mais fundamental para qualquer lugar que seja lugar de criação (sobretudo musical). Pois é ela que liberta a criação da tarefa de representar o mundo, é esse tipo de linha que leva as coisas para além de suas fronteiras e reconfigura os nós, o lugar; é ela que inaugura mundos.³⁰

Se o cruzamento da linha-trajetória de um compositor com quaisquer outras trajetórias, digamos, com os fios de espaguete do almoço de intervalo de um determinado fazer-música são relevantes ou não para esse fazer-música, não é uma pergunta que cabe aqui. Esse é um problema do analista, se for o caso de um vir a se debruçar sobre esse processo; ele tem que decidir se um nó é importante ou não, se ele amarra esse nó ao lugar de criação musical daquele fazer-música ou não. E é importante notar que, de certa forma, os fios de pensamento e as linhas de raciocínio envolvidos nesse tipo de decisão, ao compor uma análise, também acabam se emaranhando às próprias linhas do processo analisado. Por exemplo, no caso de uma abordagem positiva, no que diz respeito à “inclusão” desse nó compositor-macarrão no lugar de criação musical desse processo, as linhas criadas pelo próprio analista, bem como as linhas do texto da análise, também se emaranham com esse nó. Essa falta de isenção, esse engajamento inevitável com o próprio processo analisado é o que constitui grande parte dos perigos de uma análise – nesse caso específico, por exemplo, o eminente perigo de, com uma abordagem inclusiva do nó compositor-espaguete no lugar de criação daquele fazer-música, o sujeito acabar tecendo

³⁰ Ver Heidegger (2000).

uma análise “macarrônica” (o que pode ser evitado se as linhas da análise forem bem traçadas).³¹

Não é algo como o desenho de um lugar de criação musical que é de fato esboçado, quando Paulo Costa Lima (1999, 2012, 2014) persegue, no contexto do Grupo de Compositores da Bahia, todo um traçado de linhas de criação que atravessam tanto o compor de alguns de seus membros (especialmente, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira) quanto a sua produção teórica e, ainda, a sua postura pedagógica, enquanto professores de composição? Ver, por exemplo, o caso da “organicidade e relativização”, de Widmer, linhas-forças motrizes de criação do compositor suíço-baiano que movimentavam a composição de obras, de artigos, um possível tratado de composição (que não chegou a se concretizar) e uma série de atitudes pedagógicas, em sala de aula. (LIMA, 2014) Lugar de criação musical como emaranhado de um compor que se faz em reciprocidade com o seu de-fora – com a análise, com a teoria, com o ensino...

Há ainda uma última consideração sobre o lugar de criação musical de uma vida que vale a pena lançar, antes de seguir adiante. Falei há pouco sobre como um determinado corpo é um lugar composto com nós, com outros lugares, e retomei, naquele ponto, os exemplos do corpo-nota e do corpo-acorde. Vale lembrar, ainda nessa mesma direção, da ideia de coisa como um “parlamento de coisas”, ou de fio como “parlamento de fios”, de Ingold (2012), e a ideia de linhas musicais compostas com outras linhas, com fiapos e com feixes de linhas, apresentada por Ferraz (2012). Todo corpo é uma reunião de corpos, toda linha, uma reunião de linhas. Porém, levando em consideração a importância da posição específica de um sujeito para a construção de lugar, é urgente notar que, antes de tudo, o lugar é que é um corpo: um corpo que precisa ser inventado por um organismo, para viver com ele, para viver ao longo dele.

³¹ Esse tipo de situação e problema será melhor abordado nas análises e no próprio olhando-compor.

Nesse sentido, a noção de lugar aqui construída se aproxima bastante do conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), de Deleuze e Guattari (1995c), em pelo menos três de seus aspectos: “um conjunto de práticas”, “adjacente ao organismo” e “continuamente no processo de construir-se a si próprio”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c) Apontando esses aspectos, Hansen (2000) fala do CsO, primeiro, como sendo uma espécie de variante da noção de “nicho” ou *milieu*, tal qual compreendida pelo biólogo e neurocientista Francisco Varela, a saber, como “a parte do ambiente que, em contínua mudança, tem um significado existencial para um organismo”.³² (HANSEN, 2000) Para o autor, nessa acepção particular, o CsO seria uma espécie de acoplamento “constitutivo” do organismo (lembrando a noção biológica de “acoplamento estrutural”), ou melhor, como que um meio ou *background* em “fluida interconexão” com o organismo, e dele inseparável. (HANSEN, 2000) Ao mesmo tempo, é o CsO que leva o organismo de volta ao campo do molecular. O Corpo sem Órgãos restitui o gérmen do organismo e o dá de volta a ele, sem, no entanto, fazê-lo regredir, ele próprio, ao ovo; é célula-tronco no lugar do órgão – ou célula-tronco contemporânea ao órgão –, em tudo pode se transformar e a tudo se pode conectar. Essa outra acepção – que é até mesmo criticada por Hansen, em sua revisão biológica da filosofia de Deleuze e Guattari – marca a constante troca molecular, intensiva, entre o corpo do organismo e o seu CsO (lugar), e entre um CsO e outro (entre um lugar e outro).

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contempo-râneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, [grifo meu] seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 27)

³² “...the continually-shifting part of the environment which has existential meaning for an organism”.

Um lugar de criação musical é igual ao CsO do compositor. Do compositor? Essa aproximação entre os dois conceitos (ambos um conjunto de práticas experimentais), CsO e lugar, é tão preciosa para uma teoria que se faz com um-compor-com-o-mundo, justamente porque enfatiza, de alguma forma, a condição de reciprocidade radical envolvida em um fazer-música: um organismo-sujeito tem que inventar seu CsO-lugar para poder, ao longo dele, se desfazer enquanto sujeito-organismo e se tornar novamente pura viagem entre linhas e nós, e com outras linhas e outros organismos (estes também sob as mesmas condições) ou, até mesmo, com uma infinidade de coisas (inorgânicas). Qual é afinal, nesse movimento-viagem-descoberta, o organismo que se faz “adjacente ao nicho” de um lugar de criação musical específico? O compositor? O analista? A “obra”? O ouvinte? Quem, nesse emaranhado, assume a posição privilegiada de criar um lugar para si e fazer desse lugar um reflexo dessa própria relação? Um lugar (de criação musical) é CsO feito por um sujeito que, a partir de e com ele, se desfaz enquanto sujeito, “tateando como um cego”, “correndo como um louco”, uma “miríade de caminhos, prospectos, oclusões e transições”... Esse meio de experimentação que se cria para si é a condição mais profunda de toda uma reciprocidade (compositor/obra, compositor/ouvinte, obra/ouvinte, obra/intérprete, compositor/analista etc.) que dá vida a uma música e a um compor.

O compositor

Até chegar nesse ponto, já muito foi falado sobre o compositor, mesmo que de forma tangente. O texto sobre o lugar de criação musical, por exemplo, já nos dá muitas pistas sobre essa figura. Compositor-fios de reciprocidade; que inventa um lugar de criação musical para si; que vira um cachorro sem se tornar cachorro; sujeito que condiciona, dentro do processo de um compor, uma perspectiva subjetiva de sujeito para si; indivíduo dominante, que faz escolhas e que atribui uma identidade às coisas; iludido e ilusionista a um só tempo; come espaguete...

Contudo, ainda assim não cabe deixar de buscar uma definição sucinta e razoavelmente abrangente para ele. É o que tentarei fazer, a seguir, ou melhor: proponho buscarmos não uma, mas duas descrições rápidas levemente diferentes para o compositor, o que vai, logo após, melhor guiar a abordagem que dele será feita.

Segundo a lógica do ponto, o compositor é um sujeito que, no mundo, cria um objeto-obra, que é interpretado por um músico, que o “transforma em sons”, que são interpretados, por sua vez, por uma audiência, enquanto música.

Segundo a lógica da linha, o compositor é um ser que se faz engajado com o mundo ao longo de um compor, processo no qual se emaranha outra infinidade de coisas, inclusive intérpretes e ouvintes, e de onde pululam certos *outputs*, coágulos mais ou menos estáveis (a “obra”, por exemplo) de determinadas configurações fugidias de coisas, pensamentos, seres, sons, sensações e palavras, surgidos em diversos momentos desse “um compor”.

O compositor é a figura mutante ao longo do circuito entre essas duas imagens: a linha da identidade de um sujeito e a linha de um devir do corpo. Um compositor que cria, mas que também come seus filhos, um Chronos/Cronos, criador molar/molecular, atravessado, sobretudo, pelas linhas de fazer fugir, as “vassouras-da-bruxa” que ele mesmo dispara ao inventar, para si, o seu CsO. Em um sentido bem material, é ao longo da disputa inconclusiva com seu duplo, puro agonismo, circuito entre a linha-linha e a linha-ponto, viagem e transporte, é nessa dinâmica, um tanto violenta, que ele se faz e segue se fazendo. Dessa perspectiva mais ampla, ele não se distingue muito de qualquer outro ser ou coisa, um composto de linhas de corporalidade em movimento e emaranhado com outras linhas, outros segmentos e outros corpos, a não ser justamente pela criação desse *milieu* específico, desse meio de experimentação ao longo do qual ele se arrasta.

É desse circuito, dessa dupla face transiente e constitutiva do compositor, que estamos falando. Aquele mais rigoroso, o mais planejado, é sempre traído pela música: “O compositor planeja, a

música ri”,³³ já dizia Feldman (2000, p. 111, tradução nossa), parafraseando o conhecido provérbio³⁴ e, de forma bem interessante, trocando as posições entre compositor/criador/deus e obra/criatura/indivíduo. Por outro lado, também o mais “experimental” dos compositores assina suas obras-abertas, instalações sonoras, peças aleatórias, plásticas sonoras, lances de dados; ou, ainda, há os casos em que são “muito influenciados pelo estudo sistemático da obra de tal ou tal filósofo, essa ou aquela corrente da física...”, como alerta Berio, em seu *Remembering the future*: “[...] sempre carregando uma correspondência significativa à consciência do [próprio] compositor ou compositora, ao seu instinto e imaginação”.³⁵ (BERIO, 2006, p. 84)

O compositor, assim, é tanto menos alguém que cria “obras” (ou situações, instalações, jogos-musicais etc.) do que alguém que inventa um lugar de criação musical para si. Lugar que, como vimos, é antes um lugar-processo, ao longo do qual “surgem” coágulos de um fazer-música – dentre os quais se inclui o que chamamos de “obra”, mas também rascunhos, “lixo” composicional (os resíduos das peças que muitas vezes viram “luxo” num projeto futuro), análises-escritas (feitas pelo próprio compositor ou quando um analista lança suas próprias linhas para dentro desse lugar), *performances*, gravações...

É claro que as aspas no verbo “surgir”, acima, são muito significativas. As “obras” não aparecem num passe de mágica. Não estou tentando diminuir a participação do compositor nesse surgimento, mas repensar o seu estatuto. A intenção, aqui, não é negar o organismo-compositor, mas sim “chegar a um entendimento mais compreensivo” dessa figura, “ao situá-lo dentro de um campo mais amplo de forças, intensidades e durações que dão origem a ele e que não cessam de envolver um jogo entre vida não-orgânica [intensidades] e estratificada [extensidades]”,³⁶ enfim, entre sistema-linha e sistema-ponto.

³³ No original: “The composer makes plans, music laughs”.

³⁴ “O homem faz planos, Deus ri”.

³⁵ “...always bearing a significant correspondence to the composer’s conscience, to his or her instinct and imagination”.

³⁶ “...is not to negate the organism but to arrive at a more comprehensive understanding of it by situating it within the wider field of forces, intensities, and durations that give rise

Eis a figura do compositor para Herbert Brün (2004, p. 77): “aquele que põe junto coisas que, de outra forma, *até onde ele sabia*, ‘não se conectariam por si mesmas,’ alguém que ‘*deseja* causar algo’ que nunca aconteceria sem ele”. É uma definição bem simples, direta e, ao mesmo tempo, muito incisiva. Mas não conclusiva, obviamente, e nem devia ser mesmo essa a intenção. Todo o problema se apresenta justamente nesse desejo de causar algo e de pôr coisas junto. Em que exatamente consiste esse desejo e como ele é produzido?

“À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor”, diz Stravinsky (1996, p. 65). “Que porra de voz é essa? Estamos no hospício?”, é o que pergunta Lima, sugerindo, a seguir, que essa voz seria uma “reverberação do ‘outro’ que habita a composição”, de um jogo entre uma voz ética (que ordena criar) e outra êmica (que se envolve no processo) do compositor. (LIMA, 2005, p. 293) O desejo no âmbito da composição musical, aliás, é tema recorrente para o compositor baiano que, em outro texto, de 2003, afirma que “para dar conta da invenção [...] não podemos escapulir do nível do desejo”, tratando o tema especialmente sob uma ótica da psicanálise lacaniana, fundamentada no desejo enquanto a lida com um “conjunto abrangente de significações” específicas que envolvem a criação de música. (LIMA, 2012, p. 126-132)

Compor como resposta a um desejo ordenador e desejo como produção/resposta a uma cadeia de significações. Nesse ponto, convém lembrar como o próprio Brün encerra a sua fala:

[...] e se ela [a pessoa que deseja causar algo] as conecta [as coisas] de uma forma que elas tenham agora um significado e sentido que sem essas conexões elas não teriam tido, então essa pessoa é um compositor.³⁷ (BRÜN, 2004, p. 77)

to it and which do not cease to involve a play between nonorganic and stratified life”.

³⁷ “... and if he connects them in such a way that they now have a meaning and sense that without these connections they did not have, then he is a composer”.

Ora: então se o desejo de pôr-junto (compor) – segundo Lima (2005) – é efeito de uma cadeia de significações que, por sua vez – segundo Brün (2004) –, é produzida justamente pela conexão entre coisas disjuntas (pôr-junto) promovida por um compositor, estamos diante de um paradoxo, de um enigma ovo e galinha, ou ouroboros. Compor envolve a lida com uma cadeia de significações que produz desejo de compor. O que vem primeiro? De onde vem, afinal, essa força constitutiva da figura de compositor (o desejo de compor)? Continua a indagação de Lima (2012, p. 30) – “que voz é essa que manda criar?” – apenas talvez com a adição de mais uma ou duas *badwords*.

Um primeiro palpite, que eu gostaria de lançar nesse tema, está muito relacionado à visão de Lima da “voz do outro”, o que implica a existência de um duplo do compositor, de duas faces criadoras coalescentes desse indivíduo, mas não exatamente nos mesmos termos. Ao invés de tratar do jogo entre voz êmica e voz ética, acho mais apropriado falar, no caso específico deste trabalho, de uma face extensiva e outra face intensiva do compositor. Diferente do que fala Stravinsky, elas não ordenam nada, mas se atravessam com violência e se respondem entre si. Esse circuito produz desejo – que gera excitação, muito mais do que o prazer, e jamais leva ao Gozo, a não ser ao reino dos, por assim dizer, prazeres moleculares, os pequenos gozos forjados com os coágulos-obras, coágulos-pensamentos, coágulos-ideias, análises, *performances* etc. Um segundo palpite, complementar ao primeiro, tem a ver justamente com a invenção, pelo compositor, de um lugar de criação musical para si. Segundo Oksanen (2013, p. 61), em seu artigo “Deleuze and the Theory of Adiction”, a produção de desejo opera através do campo de intensidades do CsO, “[...] um corpo sem significação, fantasia e subjetificação,”³⁸ ou melhor, um corpo no qual “[...] não há representação interna e coerente de um *self* corporal.”³⁹ Nesse sentido, o desejo de pôr-junto (compor) é produzido no próprio pôr-junto da

³⁸ “[...] a body without signification, fantasy and subjectification”.

³⁹ “[...] there is no inner and coherent representation of the bodily self”.

composição e ao longo de todo um acoplamento de linhas, forças e corporalidades que compõem um lugar de criação musical. É a descoberta/invenção incessante de seu próprio lugar de experimentação, a experimentação desse pequeno emaranhado atravessado por linhas de todo tipo, que produz o desejo que movimenta todo um compor desse indivíduo.

Em suma: o compositor é alguém biface que cria toda uma ecologia intensiva (e extensiva, o circuito entre essas duas faces) para si, para que nela possa se mover, (re)fazer, e para que ao longo desse ecossistema de linhas, dessa experiência-lugar ou lugar de experimentação, “criar” ou “causar” coisas (inclusive “obras”) cujas linhas, uma vez parte desse *milieu*, também refazem constantemente a si e ao próprio compositor, através dos encontros de suas forças e trajetórias. O estatuto do compositor – se é que existe um – é, assim, o da reciprocidade radical e indiscernibilidade relativamente ao seu próprio lugar de criação. Sujeito-molar, corpo-molecular, um compor-fugir, compositor-ponto, compositor-linha, compositor-fuga: a pessoa que cria é povoada não por uma, mas, inevitavelmente, por essas três forças em convívio, em disputa, uma ouvindo e reagindo às vozes das outras. Esse corpo-circuito se faz em conexão, por sua vez, com uma série de outras coisas e outros corpos.

“Um compositor é sempre um campo problemático..., [talvez estejamos, enfim, parafraseando Cerqueira e falando aqui de um *sistema-compositor*]...compor é buscar solucionar tais problemas”. (FERRAZ, 2012, p. 300) É chegada, assim, a hora de falar da “obra”.

“Obra” e processo

Em primeiro lugar, como tenho repetido aqui e ali, a “obra” é coágulo. Composto instável de linhas e forças, de sons e corpos, que resiste a toda forma de estagnação, a todo código e sobredeterminação que, no entanto, por outro lado também o compõem. Coágulo, no sentido de certo amontoado e solidificação momentânea de fluxos em um determinado fazer-música: uma situação musical,

uma partitura, um rascunho, uma *performance*, uma síntese de es-
cuta – todos estes, coágulos de uma determinada configuração mo-
mentânea de linhas em movimento. Depois, a “obra” é o próprio
processo e não o fim de um processo. O que equivale a dizer que a
“obra” é movimento e abertura e não o produto final de um passo
a passo, da aplicação sequencial de um método. E é por isso mesmo
que, se ela pretende ser forma, só pode ser como coágulo, fazendo-
-se e desfazendo-se, segundo algumas forças, segundo a ação de
algumas linhas específicas. Por fim, a “obra” não é necessariamente
obra. Pode ser uma situação musical, um *happening*-música, uma
sessão de improvisação livre, uma instalação sonora, *soundart*, en-
fim, um fazer-música. Tendo em vista que é coágulo, que é proces-
so e que é, também, puro causar-algo (musical ou musicalmente),
então obra é tudo aquilo que uma “obra” menos é. Como se pode
notar, assim como o compositor, ela também é circuito, e faz-se ao
longo de um estatuto ambíguo.

Coagulação e composição, nada mais inter-relacionado que
esses dois termos. “Coagular”, do latim *coagulare*, *co* (significando
“junto”, como em “composição”) + *agere* (significando “fazer”, “le-
var a”, “colocar em movimento”). Uma “obra”, uma “composição”,
um “coágulo”; não apenas algo posto junto, mas algo posto junto
em movimento, colocado em movimento junto, ou ainda: “movi-
mento posto junto”. Uma manobra de solidificação não mais do
que relativa, já que é ainda movimento – toda uma dinâmica dos
fatores e inibidores das proteases; além disso, um coágulo está, a
todo tempo, sempre se desfazendo a partir de si próprio – as fibri-
nólises. Dizia Berio (2006, p. 79-80, grifo nosso): “A obra musical
nunca pode realmente estar ‘já lá’”.⁴⁰ Ela “[...] nunca está sozinha –
tem sempre uma grande família para com a qual lidar e tem de ser
capaz de viver muitas vidas [...]”⁴¹ (BERIO, 2006, p. 71, grifos do

⁴⁰ “A musical work can never really be ‘already there’”.

⁴¹ “A musical work is never alone – it always has a big family to cope with, and it must be capable of living many lives...”.

autor) “Música é performada [...] constantemente em movimento, sempre ‘*in progress*’ [...]”.⁴² (BERIO, 2006, p. 62)

A “obra” não é uma forma ou um objeto autocontido. Não é uma partitura, não é um produto nem o resultado de um processo criativo que se desenrolou atrás, em sua própria história. Nem o processo criativo, por outro lado, é um percurso administrado por um sujeito criador autocontido, que simplesmente imprime suas escolhas de forma cumulativa até a chegada da forma final, do produto, a obra, a linha do horizonte de vida do processo de criação, que “enfim se encerra”. O processo não se desenrola “atrás” na linha do tempo de criação da obra. Processo é já-obra e obra é ainda-processo, ao mesmo tempo e a um só tempo. “Obra” musical como parte de um fazer-música. E fazer-música como composto de meios, ou na terminologia presente neste estudo, de nós:

Cada meio [nó] é codificado [...] mas cada código é um estado perpétuo de *transcodificação* ou de *transdução*. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro [...] se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 118, grifo nosso)

Portanto, trata-se da “obra” enquanto entrelaçamento flutuante de nós – pontos de encontro de linhas e forças, convergências localizadas de corpos e trajetórias. E, uma vez composta com nós, a existência da obra acontece em algum momento entre o ponto e a linha, a identidade e o devir: “Seu fechamento enquanto um todo funcional [...] é, ao mesmo tempo, abertura correlativa frente ao mundo [e com ele]; sua separatividade condiciona uma capacidade de comunicação; sua segregação do todo é a condição de sua integração com o todo. [...]”⁴³ (HANSEN, 2000, p. 9) Obra e pro-

⁴² “Music is performed [...] constantly in motion, forever ‘in progress’...”.

⁴³ “Its closure as a functional whole [...] is, at the same time, correlative openness toward the world; its very separateness entails the faculty of communication; its segregation from the whole is the condition of its integration with the whole...”.

cesso, um só *continuum* de linhas comunicantes e emaranhadas: um composto de forças, de singularidades pré-individuais... Forças que surgem do encontro de seres com outros seres, seres com coisas, coisas com outras coisas, seres com ideias, coisas com ideias e ideias com outras ideias, mas forças que também levam esses encontros a acontecer, em torno de um fazer-música. Na outra mão, e ao mesmo tempo, um composto de forças, afetos que são atualizados por esse fazer-música, ou seja, forças invocadas por rascunhos, partituras, *performances* etc., que surgem também de encontros e que os levam a acontecer. “A música [a ‘obra’] torna audíveis forças não-audíveis por si mesmas”. (DELEUZE, 2003, p. 5)

Os sons como as linhas fundamentais da obra-processo – mesmo que o sonoro não esteja exatamente envolvido, senão como manifestação particular de um espaço-tempo: “Pacotes de sons que vão e vêm, [...] e que sobrepostos acabam por desenhar uma música”. (FERRAZ, 2012, p. 298) “O som é o espaço-tempo em que a música [a ‘obra’] se dá. Com ele desenhamos um espaço-tempo. E quase como a cobra que morde o próprio rabo, o som é e está no espaço-tempo que ele mesmo desenha”. (FERRAZ, 2012, p. 287) Ora, essa ideia do som enquanto “sendo e estando no espaço-tempo que ele mesmo desenha”, encontra um forte eco na própria definição de lugar de criação musical, mas no caso desse último, com relação ao compositor. A “obra” é um lugar (espaço-tempo) inventado, pelos sons que a compõem, para nele e com ele se moverem, traçarem as suas linhas; enquanto que o compositor é e está no espaço-tempo (lugar) que ele mesmo desenha. Está-se falando, portanto, de coisas muito parecidas, como que ecos de um mesmo fenômeno multiplicando-se em diversos níveis – mais uma vez, estamos no campo da reciprocidade radical.

Agnaldo Ribeiro, sobre *Praefixus*:

[...] fragmentos variados e contínuos que aparecem não como ‘forma/variação’ e sim como um todo complementar de um momento formado, o que está por vir. Os fragmentos se misturam, se combinam, se superpõem, formando um só

complexo. [...] Diversidade de cores, de climas, e o jogo tenso [...] de comportamentos sonoros. (LIMA, 2012, p. 101)

Chega um ponto em que fica difícil saber se o que se descreve é uma composição ou uma coagulação... A “obra” é “incontida, na medida em que um número surpreendente de questões e camadas de sentido estão envolvidas”, ao longo de variados tempos, que são, “eles próprios, incontidos e entrecidos uns com os outros”, às vezes suspensos, às vezes desenvolvidos. E, ainda assim, a “obra” é, na outra mão, “[...] tão concluída quanto são as catedrais”. (BERIO, 2006, p. 89)

A “obra” “[dá] espaço, através do som, para que certas coisas se conectem⁴⁴ com outras, para que algumas coisas não se conectem [...], para que as coisas se conectem rápido ou lentamente, [...] coisas distantes e próximas”. “O compositor brinca de delimitar um espaço” que deixa, contudo, “passar linhas que ele sequer imaginava”. (FERRAZ, 2012, p. 287)

Cerqueira (2007, 2014) e o “sistema-obra”: “[...] ângulo de visão privilegiado, que incorpora e re-funcionaliza em seu eixo outros macros e microssistemas”. “Olhar ‘para dentro’ e ‘para fora’, mantendo, todavia, a identidade desse olhar”. (LIMA, 2012, p. 61) Na outra mão: “compor como criação de mundos”. (LASKE, 1991; LIMA, 2012; OLIVEIRA FILHO, 2014) De sistema-obra a mundo-obra, o que exatamente muda de quadro? Há dois cortes poderosos que podem ser feitos aqui: primeiro, o mundo como um grande ecossistema, o que leva à noção de obra não como organismo, mas

⁴⁴ Preciso fazer uma ressalva com relação ao uso do termo “conexão”, que não acho exatamente apropriado para abordar a relação entre as linhas, forças e coisas participantes e integrantes de um compor nem de uma “obra”, tal qual o percurso que vem sendo desenhado neste trabalho. Já discutimos isso ao falar do sistema-ponto (em que coisas autocontidas se conectam entre si) e do sistema-linha (em que as coisas são incontidas, vazam para fora de seus próprios corpos e se entrelaçam, tecem um emaranhado puro de linhas livres). Não obstante, a ideia exposta neste tópico continua forte para o traçado feito na tese, na medida em que explícita de forma interessante a capacidade que têm as linhas, forças e corpos que compõem a obra, que criam certo eixo de gravidade e identidade, de se por para fora, se relacionar com os seus “de-fora”.

como a reunião total dos “organismos” nela viventes,⁴⁵ as relações e os encontros entre eles, bem como as suas trajetórias individuais; segundo, o mundo enquanto ponto no espaço, a grande e espessa linha molar que “esconde” todos aqueles microssistemas das relações moleculares de seus indivíduos, sob o seu núcleo larval de gravidade, a que tudo ajunta, comprime e desacelera. Uma vez mais, agora no nível da obra-processo, o que temos é: circuito entre identidade e devir, entre o ponto e a linha – toda uma “des-re-coagulação”.

Portanto, o mundo-obra é um emaranhado que se entretetece com e ao longo do emaranhado do Mundo. Enquanto mundo, exerce uma força poderosa de centralização das coisas e dos movimentos ao redor de seu centro. Por outro lado, uma vez constituído enquanto entrocamento de linhas errantes, é um grande coágulo movente, cujas linhas aparecem, desaparecem, se transformam, se reconfiguram, por vezes endurecem e depois se (re)flexibilizam.⁴⁶ “Obra” é igual a um mundo. Mas um mundo que (assim como o Mundo) se estabelece e se dissolve, uma e outra vez mais; e é lembrado e é esquecido, ora coça aqui, ora acolá, ora é silêncio... Um emaranhado de sons, de seres, de (trans)códigos, de forças e de sensações – sobretudo de sensações. Ser “obra” é: “Instalar um mundo...” (HEIDEGGER, 2010) “...de coceiras sonoras”. (LIMA, 2012, p. 7)

Aliás, a “coceira” parece mesmo ser uma contraparte muito adequada ao “coágulo”, dentro do âmbito de um compor e, mais especificamente, do surgimento da “obra”. A relação entre prurido e desejo – ato-de-coçar/excitação – é bastante direta, como sugere Lima (2012, p. 7). A ciclicidade do comichão, o efeito “bola de neve” engendrado com esse processo de sensação/reflexo, acaba por tocar

⁴⁵ Cf. Berio (2006, p. 83): “[...] uma cidade animada por uma vida complexa e inexaustiva”. (“[...] a city animated by a complex and inexhaustible life”).

⁴⁶ Esse quadro de “um mundo com o Mundo” – abordado aqui de uma forma peculiar, como bifacialidade da “obra” – remonta, de certa forma, às ideias complementares de Terra e Mundo, velamento e desvelamento, de Heidegger (2010), no tocante ao Ser da obra de arte.

no mesmo ponto já discutido sobre “desejo de compor” e “compor como produção de desejo”. Quanto mais o indivíduo se arranha, mas a coceira aumenta... Essa é uma vereda muito interessante, dentro do quadro específico de um compor tal qual pintado na tese e, justamente por isso, merece ser aberta, mesmo que sob a pena de interromper, por aqui, a salada de “definições sintético-disjuntivas” que vinha sendo fabricada nesta subseção.

O verbo “coçar” tem suas raízes no latim *coquere*, que significa “cozer”, “cozinhar” ou, simplesmente, “pôr sob ação de fogo”. Menos corriqueiramente, *coquere* também conotava “maquinar, planejar” e ainda, “atormentar”. Talvez esteja por aí uma explicação para a nossa necessidade histórica (muitos compositores são “atormentados” por ela) de planejamento e de sistemas formais – receitas para compor já quase completamente dadas, no caso dos últimos, ou receitas maquinadas “do zero” para cada composição, no caso do primeiro. Planejamento-receita cuja intenção é, obviamente, saber “o que pôr-junto”, “como pôr junto” e “quando pôr-junto” cada coisa – estamos, aqui, de volta aos domínios do “campo de escolhas” e da “criticidade”, de que também nos fala Lima (2012), por vias da comparação, bastante comum, entre compor e cozinhar, mas esticando a corda até os menus e os “pê-éfes” da composição algorítmica, dos sistemas geradores de material compositivo, dos sistemas posicionais mais abrangentes ou mesmo de hipersistemas musiculturais, por exemplo. Sinônimo de “coceira”, o termo “comichão” vem do latim *comedere*, que significa “comer”. Cozinhar pelo prazer de comer: parece, por fim, que jamais sairemos dos domínios da lida com uma espécie de “economia libidinal”.⁴⁷ Já “prurido” (outro sinônimo), que vem do latim *prurire* (“coçar”), é, por essa via, aparentado ao germânico *friosan*, que deu origem, por sua vez, ao inglês *freezer*, que significa “congelador” ou simplesmente “aquilo que congela”. Nesse ponto, após esse breve e descompromissado passeio etimológico, estamos prontos de volta ao “coágulo” – *congelare* e *coagulare* como duas acepções de *concrecere*, “tornar-se sólido”.

⁴⁷ Ver, mais uma vez, Lima (2012).

A noção de “coceira” aparece, assim, como dimensão essencial de um compor. Além de, primeiro, remontar ao nível do pôr-junto – “campo de escolhas” – e, segundo, de reforçar o nível da coagulação – movimento posto junto –, a dimensão da “coceira” está relacionada, sobretudo, à abordagem da prática composicional e da noção de “obra”, enquanto um processo desenrolado ao longo, principalmente, de um plano de sensações e reflexos. Nesse sentido, o compositor não é tanto mais aquela figura que decide os rumos a partir de si – “por meio da razão”, como diz Laske (1991). O sujeito-compositor é, outrossim, mais um feixe de linhas interlaçando-se com o contraponto da obra-processo, ele próprio desenhando uma linha específica, disparando o surgimento e a oclusão ou, ainda, a transformação de outras linhas diversas.

(Anti)análise e emaranhado

Desde o início deste trabalho, venho me referindo à análise pela alcunha de (anti)análise. Basta uma interpretação rápida desse gesto e o que temos é que, por um lado, parece haver a tentativa de negação da análise, ou pelo menos da noção tradicional do que venha a ser análise musical; por outro lado, tanto a adição entre parêntese do prefixo “anti-” quanto a insistência sutil no termo, que é imbuído de uma carga significativa relacionada a toda uma *praxis* tradicional – com suas (in)variâncias –, sugerem que tal gesto (a adição do prefixo de negação) não apontaria para outro lugar, para um Plutão musicológico: estamos, apesar de tudo, ainda no terreno da análise musical; não faço questão de sair desse terreno... Portanto, tratam-se de (anti)análises, pois se mantém um pé dentro e outro fora desse terreiro (cheio de porteiros e guardiões). Ou melhor: a ordem, aqui, é meter os dois pés nessa jaca, transformar o território em movimento-viagem – como alguns já fazem, por outros caminhos –, e se emaranhar com a caminhada, para poder – parafraseando Ingold (2012) – trazer a composição (tal qual vista pela análise) de volta à vida (que lhe é própria, que é sua de direito).

Trazer a composição de volta à vida é (também) enxergá-la como composta por linhas e, ela própria, como um bolo de fios que tecem, em conjunto, a malha emaranhada do mundo. É recuperar o sentido de “composição” enquanto “processo criativo” e “obra musical”, os dois uma só trajetória (obra-processo e processo-obra) e não etapas diferentes da atividade criativa (processo-percurso que resulta em produto-moral da história). É reinsserir a composição – que é movimento – na dinâmica da vida (vitalidade não orgânica) e não injetar uma alma na obra ou sugerir a existência de uma energia vital (ou elã vital) que é transferida de sujeito para objeto. Não se trata, muito menos, de identificar estruturas ou gestos, “dentro” da “obra” musical, que seriam análogos à vida de algum ser, ou tampouco, de simplesmente analisar as obras de um sujeito dentro de seu contexto biográfico, ou dentro do contexto histórico ou sociocultural de sua criação. Trazer a composição de volta à vida é, na verdade, evitar retirar-lhe do campo de vitalidade intensiva que lhe atravessa, deixar seguir as linhas que entretecem o emaranhado de um compor, e de um lugar de criação musical, ao emaranhado totalizante da vida. Investigar um compor com o mundo significa buscar uma análise que se faz ao longo de um compor com o mundo, ou ainda, em última instância: um “fazer-análise” com o mundo. Usando os termos de Ferraz (2014, p. 191): para uma “música viva”, uma “análise viva”. A invenção da análise como abertura aos impasses de um fazer-música e não como encerramento em uma explicação, na comprovação de hipóteses. Nessa sempre (re)abertura de impasses, desimpasses e reimpasses, é que mora a vitalidade da composição e do fazer analítico.

Analisar uma “obra” é, portanto, descrever uma ação; acompanhar os traços esboçados em seus movimentos, juntar-se a ela no trajeto, participar do emaranhamento de seus fios com os fios de outras coisas, seres e ideias, ser afetado e, de dentro do cometimento do ato (e após), contar a história. Qualquer análise faz isso. Esse não é um esforço exclusivista de teorização de um compor – a “minha análise é melhor que a sua!” ou “esse modo de fazer é mais verdadeiro que aquele!” O ponto que é necessário ressaltar, dentro

desse enredo, é o grau de ênfase dado a esse aspecto do processo analítico, ganhe ele o formato que for.⁴⁸

Para tanto, o impulso determinante, aqui, reside no fato de que, ao examinar a composição sem, para isso, retirar-lhe da vida (e do mundo), ou seja, evitando ou atenuando a preponderância dos procedimentos de abstração ou representação em dados, categorias, relações de causa-efeito, comparações taxonômicas ou raio-X lógico-estruturais – o que, a rigor, desconstitui, descaracteriza e até mesmo contraria a análise –, o verbo em ação torna-se mais importante do que o substantivo “congelante”. Assim, o presente discurso, acerca dos trajetos analíticos perseguidos neste estudo, é mais como uma exposição de modos de viajar e de relatar a viagem, a partir de uma caminhada atenta, do que a tentativa de erigir algo próximo de um modelo; bem como, de certa maneira, é justamente por essas vias que esse percurso, que aqui descrevo, é muito mais um percurso de antianálise do que exatamente analítico. Fazer antianálise é fazer análise viva.

O que tenho chamado frequentemente de “caminhada atenta” tem a ver com a noção ingoldiana de viagem, tal qual contraposta a transporte, bem como com a lida com um modo de saber específico (ou modos de saber...) articulado ao longo da caminhada, da vianança, do viajar. Viagem atenta que, por fim, é transformada em texto (*lato sensu*), processo que encontra um campo de ressonância muito poderoso nas metodologias etnográficas e autoetnográficas. Tal aproximação, por sua vez, explica inclusive muito das próprias referências deste trabalho, sobretudo a importância que os escritos do antropólogo britânico Tim Ingold têm encontrado durante esse percurso, assim como, principalmente, a adoção das ferramentas metodológicas de colhimento e análise de dados, histórias, depoimentos e sinais, para o tecimento das análises feitas na tese.

⁴⁸ É claro que, contudo, a ênfase nesse aspecto emaranhado de um fazer-análise tensiona o surgimento ou a exploração de outros formatos analíticos. Mas isso já é outra história...

De uma forma bem direta, o que é discutido aqui é uma forma de fazer-análise que se afine com o “esforço de teoria” rascunhado neste trabalho, uma teoria que se faz comum compor-amaranhado, com um compor com o mundo que, apesar de não simplesmente descartar todo avanço feito em décadas de caminhos analíticos já percorridos aqui e ali, valorize, sobretudo, os atributos iluminados por essa forma específica de olhar para um determinado compor – alguns aspectos específicos que, acredito, têm sido negligenciados, em maior ou menor grau, ao longo dos anos de estudos em musicologia e mesmo em teoria da composição. Para tanto, o fazer-analítico específico aqui visionado e proposto – análise enquanto experimentação – deve ser discutido, num primeiro momento, enquanto parte do conjunto de engrenagens de um modo específico de funcionamento da indissociabilidade entre teoria e prática (e pensamento e ação), ao longo de um determinado lugar de criação musical – a saber, o maquinário de linhas e nós daquilo que tenho chamado de modo-explicitação de um compor que se faz com o mundo. O modo-explicitação diz respeito, em uma definição sucinta, à maneira de operar de um conjunto de nós (pontos de encontro entre linhas) de um compor, no sentido de fazer uma tradução, para um meio explícito, de todo um conjunto de relações, forças, estruturas, sintaxes (não verbais) e ritmos (velocidades, temporalidades) embutidos ou velados ao longo de um fazer-música, movimento de explicitação geralmente articulada por meio da linguagem.

Talvez usar o termo “tradução”, assim desacompanhado, não seja o mais adequado para descrever o que acontece nesse circuito entre os modos da indissociabilidade – implícita e explicitação. Com a ideia das engrenagens desses modos, eu tento com certeza abarcar esse gesto mais amplo de tradução, mas é principalmente de algo que está além disso que estou falando, aqui: sobretudo, está-se tratando, com os modos da indissociabilidade, de dar conta também dos pequenos movimentos, dos circuitos menores entre o domínio do pensar e do fazer música, durante e ao longo de suas

efetuações no tempo, em seus “aqui e agora”, enquanto acontecem; as pequenas e rápidas trocas que se fazem com e ao longo dessas grandes traduções, que estão, por sua feita, como que em um nível acima delas (tal qual em uma imagem fractal). Pois que essa linha molar, que modula a linha de tradução entre “obra” e análise, “esconde” todo um zigue-zague estonteante de pequenas implicações e pequenas explicitações, que são como fiapos flexibilizando esse segmento duro, movimentos ambíguos que não ligam um ponto a outro, mas que passam sempre entre as duas pontas (composição e análise, pensamento e ação, planejamento e implementação, estrutura e processo, *top/down* e *bottom/up*, estratégia e tateamento, mão na massa e “porquê-comos”).

Seguindo essa linha, temos que as engrenagens dos dois modos, implicação e explicitação, são menos mecanismos de tradução do que de transdução, acompanhando a linha de pensamento de Deleuze e Guattari (1995d), por sua vez muito atrelada, ela mesma, a esses conceitos tais quais desenrolados, originalmente, nas áreas da biologia celular e genética – mas também nas ciências da mente e psicanálise como, por exemplo, na “teoria da transdução”, de Rossi (1993, 1996). A ideia de transdução (no lugar ou junto à de tradução) é muito útil, no presente contexto, também devido às suas implicações imanentes – físicas, corpóreas (e corporais). Como tenho falado, é importante que todo esse processo comunicativo do circuito seja entendido para além de uma comunicabilidade de signos, linguagem ou cognição, enquanto vistos como propriedades de uma mente-cérebro desligada (ou destacada) do corpo, do ambiente.⁴⁹ Nesse sentido, a comunicação envolvida nos processos desses modos de tra(ns)dução de um compor acontece com base na capacidade que têm, coisas e seres, de serem afetados e de afetarem, bem como com os trajetos de linhas, de forças que, ao encontrarem outras linhas e outras forças, ou disparam novas linhas, ou

⁴⁹ Ver, por exemplo, como já muito discutido nos capítulos anteriores deste próprio trabalho, as ideias do antropólogo e biólogo (dentre outras coisas) Gregory Bateson (1987) e do filósofo Andy Clark (1997).

mudam de sentido e direção, acoplam-se entre si ou se extinguem, segmentam-se.⁵⁰

Nesse sentido, alguns acontecimentos, relacionados às noções de obra e de processo criativo, servem muito bem de exemplificação de situações em que o fazer analítico deve lidar com esse circuito construído entre modo-explicitação e a sua face coirmã, modo-implicitação, afrontando-se de forma clara (e até mesmo honesta) com essa necessária tarefa de tradução, dentro de um determinado fazer-música. As dimensões apresentadas e abordadas de forma sucinta, a seguir, têm a ver com pontos sinalizados ainda no lugar-nós, compositor e obra-processo, a saber: a) linhas em movimento, afetos e coagulação; b) coceira, sensação e reflexo.

Coagulação

Como vimos na seção “Obra e processo”, a “obra” é coagulação: todo um processo de relativa solidificação e dissolução, aqui e ali, ao longo do qual incidem movimentos de cristalização de determinados arranjos de linhas, forças e corpos, em uma série de momentos específicos de um compor e de um fazer-música. A “obra” não existe, então, enquanto corpo autocontido, enquanto objeto, mas sim como coisa: um parlamento de linhas em movimento, sobre o qual

⁵⁰ Esses tipos de interação entre linhas, forças, feixes de linhas e nós remetem à comunicação extracelular, mais especificamente (e de forma muito apropriada à trilha feita aqui) aos processos de transdução genética e também de transdução de sinais: “[...] muitas células requerem sinais múltiplos para sobreviver, [...] sinais adicionais [...] para se dividir e ainda outros sinais [...] para se diferenciar”. (ALBERTS et al., 2011, p. 536) As células, nesse caso, são corpos que traçam determinados percursos e que são modulados por sinais decorrentes de sua confluência com outras células, gases e substâncias (forças), encontros que disparam um determinado agenciamento, que pode ser molar (no sentido de aquela célula receptora responder de acordo com um determinado tipo de agremiação celular, por exemplo, um órgão e sua função) ou molecular (no sentido, por exemplo, da distribuição de sinal por mais de uma via de sinalização intracelular, criando ramificações do fluxo de informações e provocando, assim, uma resposta de tipo complexa, ou no sentido da própria transdução genética, explicada acima, que envolve mutações de pequenos corpos bacterianos), para usar os termos acolhidos neste estudo – que, nesse caso, não coincidem exatamente com os termos adequados ao exemplo do processo biológico descrito. (ALBERTS et al., 2011, p. 532-544)

atua uma linha molar que lhe levanta um território, lançando sobre ela vetores de contração e identidade.

Quando o compositor elabora um rascunho, cristaliza uma determinada configuração de linhas de ideia, de sensações, de trajetória e de sons. O mesmo ocorre com a partitura “final”, enquanto coagulação feita com outros coágulos, por exemplo, os dos rascunhos, que vão sendo constantemente dissolvidos e restituídos, até que se chegue ao “coágulo-forma”, o “rascunho final”, de acordo com o discernimento do compositor (e alguns outros fatores catalisadores). O processo é o mesmo com um (dois, três, quatro...) ensaios e as suas diversas *performances*; com as análises da partitura, bem como com suas eventuais gravações. Quando a “obra” se (re)efetua na memória de quem a escutou, isso também envolve uma coagulação do mesmo processo, iniciado ainda lá no primeiro rascunho, ou melhor, na primeira ideia, na expressão da imagem de um *overall shape* de Reynolds (2002) na cabeça do compositor – que também é uma espécie de rascunho, portanto, também um coágulo. O que garante uma identidade de “obra” a esse fazer-música específico é, assim, o seu próprio processo e não uma “opus-essência”, por assim dizer, que não existe, de fato. O poder de identidade dessa força de massa, a espessura e influência dessa linha molar sobre esse bando de linhas, postas juntas ao longo de um fazer-música, depende justamente da relação entre esses pontos contíguos, entre essas instâncias de coagulação: quanto mais coágulos feitos no percurso e relacionados entre si, mais e mais espessa tende a ser a linha molar que garante uma identidade à “obra”.

Um caso exemplar é o da *performance*: quanto mais se ensaia e apresenta aquele coágulo-partitura, menos “desvios” são prováveis de acontecer, mais se mantém íntegra uma identidade de “obra” daquela prática. Cada ensaio, um coágulo integrando um processo através do qual fica, cada vez mais espessa, a linha molar que atravessa todo um conjunto de práticas, imprimindo-lhes uma identidade subjetiva de “obra”. Se não houvesse desvios, a ideia de uma essência de obra estaria mais próxima de existir (como a espécie

para a biologia essencialista) e cada *performance* (como os indivíduos da espécie) seria mera reprodução dessa “performance original”, que é a essência da obra na partitura.

Não obstante, o que de fato ocorre é que os coágulos da obra-*performance* seguem se dissolvendo e se reconfigurando uma e outra vez mais, eles (nesse jogo de coagular e dissolver) são parte do puro movimento “interno” da obra, são de fato esse próprio movimento. Parafraseando Deleuze: cada ensaio, cada *performance*, cada escuta não repete uma primeira, segunda, terceira e mais vezes a “obra”. Trata-se, antes, de a “obra”, ela própria, ser elevada à *enésima* potência. Como diz o próprio Deleuze (1988, p. 11), fazendo referência a Charles Péguy, “[...] não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações”. Cada *performance (lato sensu)* é, então, como o “eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição [...] mais profunda no singular que a anima”. (DELEUZE, 1988, p. 11)

As estruturas musicais, por exemplo, são instâncias bem claras da expressão desses pontos de coágulo. Estruturas e motivos são corpos (pontos de contração) feitos ao longo de outro corpo, o da “obra”. Em outras palavras, são coágulos que se fazem com outro coágulo, de outro nível – como a corporalidade dupla envolvida no caso do peixe e da água. De uma forma abrangente, toda a noção compositiva de forma, de coerência, inteireza e completude – para usar termos discutidos por Reynolds (2002) – diz respeito justamente ao que há de coagulação, de capacidade de identidade (e unidade) imanente a um determinado emaranhado de linhas (convergentes e divergentes) postas-juntas ao longo de um compor. De uma forma geral, são esses coágulos “internos” que o analista persegue e/ou arquiteta, com a análise tradicional. Colocando em termos ligeiramente diferentes, talvez seja razoável afirmar que, dessa maneira, o objetivo principal da musicologia formal é sempre, de algum jeito, encontrar o que há de Obra na “obra” analisada. Ou seja, a preocupação final da musicologia é quase sempre com o Ser

da “obra” – mesmo que seja um “ser” em mudança constante. Os seus objetivos estão, em um último nível, todos em torno de uma ontologia da prática criativa em música.

A proposta de abordagem analítica que segue, neste trabalho, é a de uma análise musical que se volte, mormente, a toda essa “vibração mais secreta” da obra-processo, que se concentre em perseguir não somente estruturas e outros catalisadores molares de uma coerência formal, como também as linhas zigue-zagueantes submergidas pelos coágulos que, naturalmente, tendem a chamar sempre a maior parte de nossa atenção para si próprios. Ao dividir a atenção entre as velocidades mais lentas e as mais rápidas de um processo-obra; ao investigar os caminhos das linhas de singularidade em sua força germinativa de multiplicidades; ao perseguir os sinais dos corpos e trajetórias tais quais possuídos pela temporalidade de Aion; ao desconfiar dos coágulos-territórios e escarafunchar as forças de flexibilização e desterritorialização absoluta com eles em insaciável (e produtivo) conflito; ao lançar, assim, esse esforço-visão, o analista se abre ao mundo de linhas e forças que são o próprio fluxo de vida ao longo do qual a “obra” acontece, e o seu problema é, dessa maneira, tentar explicitar todo esse movimento além e aquém das coagulações, da forma e da estrutura.

Coceira

A ideia de coceira, aplicada aqui a um compor, a partir de uma provocação feita por Lima (2012, p. 7) – “[nós, compositores] vivemos num mundo de coceiras sonoras” –, abarca três conotações simultâneas, que dão conta, de forma bastante completa, de certa face de um compor, relacionada, por um lado, a um processo de amadurecimento de decisões tomadas *a priori* – bem como também com a lida com o “campo de escolhas”, durante o percurso criativo – e, por outro, à coagulação de afetos e perceptos com a “obra” – à sua existência, enquanto um “ser de sensações”. (DELEUZE, 1992)

Primeiro, temos coceira como maquinação, planejamento; pôr ideias e escolhas sob ação de fogo, cozinhá-las em banho-maria, a formulação ou adoção de uma espécie de receituário do percurso criativo. Planejar é tomar decisões *a priori*, antes do “agora” da decisão a ser de fato tomada; é uma espécie de esforço-de-vidente do compositor. É construir o algoritmo de um fazer-música, ou seja, elaborar a receita daquela composição, tentar prever os caminhos que serão seguidos durante o processo, os melhores e mais efetivos caminhos para alcançar a forma que, em última instância, é o que de fato se está sempre tentando prever: o *design* total da obra, seu *overall shape*.

A busca da receita perfeita, o amadurecimento das ideias “por meio da razão”, a antevisão da forma: nada mais sentido! “Eu sinto que deveria ir por esse ou aquele caminho...” Mais do que isso: “Eu tenho convicção que devo ir por este caminho”. Mesmo sem consultar o material, as estruturas, os gestos em vias de serem postos juntos. No planejamento, o compositor, mais do que nunca, está no campo da imaginação: imagina possibilidades, imagina caminhos, atitudes e posturas criativas, novas ideias e variações de ideias passadas. Não há a concretude do material tomando forma. Há razão... E há imaginação. E qual mesmo o sentido em manter esses dois processos mentais separados? Então, é assim que funciona: o compositor planeja como quem coça, ou melhor, planejar é coçar. Como diz Lima (2012, p. 7), “falta música no mundo” ou, de forma mais precisa, “falta aquela música que [o compositor] está a imaginar, ou que está apenas coçando”. Complementa: “as músicas têm um estágio em que são coceiras”.

Um ponto importante no tópico do planejamento, que mais ainda o aproxima da ideia de coceira – ou seja, da ação criativa por sensação e reflexo –, é que, diferente do que é comumente entendido, essa necessidade e estratégia de antevisão, de antecipação de decisões e percursos, dentro de um fazer-música, não integra precisamente um estágio, uma fase ou um nível da composição – ou pelo menos não fica a ele restrito. Quero dizer, o compositor não

é um assaltante de bancos, não precisa planejar e não planeja toda a ação antes dela ocorrer, a não ser que a sua consciência seja uma polícia militar – o que de fato ocorre com muitos estudantes de composição, ao depositar, numa fase “pré-composicional” (planejamento), toda uma busca por coerência lógica⁵¹ que, uma vez tendo as suas bases firmadas, e se seguida à risca, garantiria o sucesso da empreitada composicional. Essa previsão da forma (e do processo) é, outrossim, constantemente atualizada durante todo o processo. Às vezes nem se inicia a compor com ela. Planejamento não só é revisto e alterado durante o pôr-junto do material, como acontece todo fragmentado, a partir do que cada pedacinho de material posto-junto tem a contar, tem a acrescentar, ele próprio, à visão que se constrói da forma nascendo. E tudo isso depende de onde coça e de qual coceira mais mantém o compositor-ouvinte excitado e com maior vontade de roçar (a pele-som da composição).

A segunda conotação de coceira, dentro dessa lógica de um compor, tem a ver também com coagulação, já que o comichão vem e vai, aqui e ali, é movimento posto junto. Com coceira/coçar, estou como que dando um apelido à ideia de sensação/reflexo. Mas não se trata somente de um apelido engraçadinho. Além da forte carga de interesse e sentido etimológico, o termo “coceira” traz toda uma dimensão imanente, corpórea e corporal – bem como libidinal – ao jogo de um compor que, de outra forma, sensação e reflexo não abarcariam tão diretamente. Mas, enfim, estou, ainda assim, falando sim de sensações. “Sentir é contrair, e a contração é o que preserva e é preservado [...] a sensação contrai e preserva vibrações. É nessa força de contração que a sensação é preservada nela mesma, e se torna qualidade ou variedade”. (NABAIS, 2008, p. 10) Em outras palavras, a sensação é um coágulo. Cristalização momentânea de vibrações que se cruzam e que são capturadas (e contraídas) em seu movimento. O que permanece é a contração,

⁵¹ Muitas vezes, não exatamente uma lógica-musical, aquela que se faz com o material-tomando-forma, mas as suas próprias lógicas “internas” a sua “vida própria”. Cf. Lima (2014, p. 62-65) e Ribeiro, Correa e Domenici (2013).

é a coagulação. Todo o restante, as trajetórias das linhas e pequenos corpos que fazem-sentir (linhas de corporalidade, portanto), é movente e segue viagem. No entanto, esse coágulo de sensação é, a partir do momento em que se contrai e que permanece, também um corpo. São nesses termos que Deleuze – de forma curiosa, se contrapormos a sua solução à visão heideggeriana de “obra” enquanto instalação de mundos – enxerga a “obra de arte” como a instalação (coagulação) de seres (ou blocos) de sensações – o que ele chama de monumento: um conjunto de perceptos e afetos, a saber, aquilo que é arrancado, respectivamente, “das percepções dos objetos e os estados de um sujeito percipiente” e “das afecções, como passagem de um estado a outro”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

A coceira, enquanto coágulo, é, portanto, a preservação da coceira, a independência do comichão, a pura coceira que se mantém sem carne e sem sujeito, arrancada da necessidade de coçar e que, ao se encontrar com outros seres, com outras coceiras, dispara novos formigamentos alhures.⁵² Nesse ponto, vale, enfim, citar a passagem (quase) completa do pequeno texto (“epígrafe da epígrafe”) de Lima (2012, p. 7), sobre coceira e composição:

As músicas têm um estágio em que são coceiras; daí pode ser que passe e nenhuma música precise nascer; do contrário, nasce a música e morre a coceira; morre é maneira de falar, se transforma; donde, vivemos num mundo de coceiras sonoras; de Bach, de Debussy, de Cage e Caymmi... Coceiras que os intérpretes têm que reaprender a coçar; e sutilmente vão introduzindo as suas próprias por entre dedilhados e articulações... E, como todo ouvinte que gosta de alguma música torna-se parceiro de sua criação, [...] podemos afirmar que o mesmo vale para o nível estético, o nível da recepção – coceira pura [...]. (LIMA, 2012, p. 7)

⁵² O que tem tudo a ver, por sua vez, também com o lugar de criação musical, enquanto CsO do compositor: coceira sem pele, sem sangue e que, não obstante, ainda assim coça e movimenta, põe em movimento e criação, dá um corpo ao longo do qual o compositor pode se arrastar-compondo.

As coceiras que um dia o compositor coçou, que coçam eventualmente nos intérpretes e que são também arranhadas pelo ouvinte: esses pruridos são arrancados dos corpos e viram um corpo eles próprios; tornam-se independentes e viajam com a “obra”... Eles são os coágulos de sensações, eles são a própria obra.

Por fim, a terceira noção, tal qual aqui abordada, está, assim como no caso do planejamento, também relacionada ao que Lima chama frequentemente de “campo de escolhas”, mas menos “por meio da razão”, como nos fala Laske (1991), do que por vias de todo um processo de sensação e reflexo, escolhas que são como que “feitas com o corpo” – o que envolve todo um processo de tomada de decisões ao longo de caminhos percorridos à revelia de uma relação dura entre sujeito e objeto, criador e “obra”. É a ideia de coceira em sua acepção mais direta: jogo entre sensação e reflexo.

Nesse sentido é que Widmer, tal qual aponta Lima (2014, p. 28), recomenda, dentre uma série de outros pontos, que o compositor deve sempre procurar “[...] ligar antenas e aguçar o faro”. (WIDMER, 1988, p. 4) Esse é um dos caminhos apontados naquele seu artigo em que descreve a “lei da organicidade” e a “lei da relativização”. Nessa mesma altura, Paulo Costa Lima, comentando o artigo, arremata com uma asserção que nos leva, definitivamente, desde a construção de Widmer, até, de forma mais direta, ao âmbito da sensação/reflexo: “o fenômeno [da composição] vai depender de canais de percepção que vão além do visível, além do que está aparentemente posto. Os compositores precisam da astúcia dos insetos e dos cães farejadores”. (LIMA, 2014, p. 29)

Está aí: sentir como uma formiga; pensar feito um cachorro. A maneira como Widmer (1988) põe as cartas na mesa é, a meu ver, libertadora, para a área da composição. Trata-se de trazer de volta, a todo um compor, o que há de animal na composição – e ele já havia feito isso com os vegetais (no mesmo texto)! Uma solução, por um lado, às tendências demasiadamente formalizadoras – uma aproximação, muitas vezes forçada, com as ciências, que insiste demais em categorizar e estabelecer hierarquias de relação entre as

categorias, o que, em última instância, só contribui em aumentar a distância e o desligamento entre teoria e prática –; e, por outro, tendências que são excessivamente humano-cerebrais – o entronamento da razão, mesmo quando se fala de uma “percepção corporal” ou de um “entendimento incorporado”, por exemplo.

Por fim, tenho ainda que observar que, de maneira alguma, estou tentando tirar a importância (e a factualidade) do controle do compositor sobre o processo de criação. O controle, a razão, a criticidade, o julgamento... Em maior ou em menor grau, todos fazem parte do processo, são linhas importantes disparadas com o emaranhado. O meu ponto é, outrossim, tentar trazer esse quadro de, a meu ver, demasiado controle de um sujeito sobre o objeto, de volta a um plano de realidade imanente, em que as coisas se entretecem, se interlaçam... Só há como tecer um plano que seja horizontal, e a vida acontece ao longo de configurações miceliformes, de linhas postas-juntas, de um plano entretecido (muitas vezes sem que se saiba o porquê). Por isso, a noção trazida por Widmer (1988) é tão importante. Não dá para pôr até mesmo aquilo que foge sob a sombra da linha molar, sempre alerta, de um sujeito-racional-consciente.

Dessa forma, ao longo desses caminhos é que a “coceira” é, também, uma dimensão “silenciosa” de um fazer-música. “Estou me coçando para escrever essa peça”. Ou para fazer essa análise... Certamente, a confecção da análise também tem suas zonas tácitas. Mas, sobretudo, tem que identificar as zonas tácitas do processo analisado, tem que estendê-los por sobre a análise, o que vai dar em todo um investimento de tradução: do faro, do som, das decisões-reflexos de animal à linguagem escrita do texto (explícito) da análise – que também pode ter, obviamente, as suas fugas animais, as suas linhas ou forças de in- ou des-tradução, as suas “vassouras-da-bruxa”, bem como também os seus próprios gestos de implicação relativa, molecular.

REFERÊNCIAS

- ALBERTS, B. et al. *Fundamentos da biologia celular*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- BATESON, G. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- BATESON, G. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Northvale: Jason Aronson Inc., 1987.
- BERGSON, H. *Creative evolution*. [S.l.]: University Press of America, 1983.
- BERIO, L. *Remembering the future*. London: Harvard University Press, 2006.
- BERTHOZ, A. *The brain's sense of movement*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- BRÜN, H. *When music resists meaning: the major writings of Herbert Brün*. [S.l.]: Wesleyan University Press, 2004.
- CERQUEIRA, F. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.
- CERQUEIRA, F. A obra musical enquanto sistema. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 1., 2014, Salvador. *Anais...* Salvador: I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - TeMA, 2014.
- CLARK, A. *Being there: putting brain, body, and world together again*. [S.l.]: MIT Press, 1997.
- DELANDA, M. *Intensive science and virtual philosophy*. New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. *Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas*. 2003. Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/deleuze_v%C3%A1rios.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. v. 1.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. v. 2.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995c. v. 3.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995d. v. 4.
- ESPINHEIRA, A. M. *A teoria pós-tonal aplicada à composição: um guia de sugestões compositivas*. 2011. 177 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- FELDMAN, M. *Give my regards to eighth street: collected writings*. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FERRAZ, S. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. [S.l.]: EDUC, 1998.
- FERRAZ, S. Quarteto de cordas (à memória de JA Almeida Prado): gênese composicional e poética. *Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 1, 2012.
- FERRAZ, S. Escutas e reescritas. In: TRAGTENBERG, L. *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 285-306.
- FERRAZ, S. 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. *Anais...* Londrina: UEL, 2014.
- GLEISER, M. *Criação Imperfeita*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- HANSEN, M. *Becoming as creative involution?: contextualizing Deleuze and Guattari's biophilosophy*. 2000. Disponível em: <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.900/11.1hansen.txt>>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- INGOLD, T. *Lines: a brief history*. New York: Routledge, 2007.
- INGOLD, T. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

- JONAS, H. Spinoza and the theory of the organism. In: GRENE, M. (Ed.). *Spinoza: a collection of critical essays*. Garden City, NY: Anchor Books, 1973. cap..
- KLEE, P. *Paul Klee notebooks: volume 1, the thinking eye*. London: Lund Humphries, 1961.
- LASKE, O. E. Toward an epistemology of composition. *Journal of new music research*, v. 20, n. 3-4, p. 235-269, 1991.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOURE, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: FazCultura: Copene, 1999.
- LIMA, P. C. *Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- MAYR, E. *Evolution and the diversity of life: selected essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- NABAIS, C. P. *Affect, percept and micro-brains: art according to Gilles Deleuze*. 2008. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/affectperceptmicrobrains.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- OKSANEN, A. Deleuze and the theory of addiction. *Journal of psychoactive drugs*, v. 45, n. 1, p. 57-67, 2013.
- OLIVEIRA FILHO, P. A. de. *Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*. 2014. 407 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- PEARSON, K. A. *Germinal life: the difference and repetition of Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PLOTNITSKY, A. The image of thought and the sciences of the brain after what is philosophy?. In: GAFFNEY, P. *The force of the*

virtual: Deleuze, science and philosophy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. p. 255-276.

REYNOLDS, R. *Form and method*: composing music: the Rothschild essays. New York: Routledge, 2002. (Contemporary Music Studies, v. 22).

RIBEIRO, F.; CORREA, J.; DOMENICI, C. Entrevista com Brian Ferneyhough. *Revista do Conservatório de Música*, n. 2, 2013.

ROSSI, E. L. *The psychobiology of mind-body healing*: new concepts of therapeutic hypnosis. [S.l.]: WW Norton & Company, 1993.

ROSSI, E. L. The psychobiology of mind-body communication: The complex, self-organizing field of information transduction. *BioSystems*, Elsevier, v. 38, n. 2, p. 199-206, 1996.

SAMPAIO, M. *A teoria de relações de contornos musicais*: inconsistências, soluções e ferramentas. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

STRAVINSKY, I. *Poética musical*: em seis lições. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

WIDMER, E. A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na Educação Musical. Salvador: UFBA, 1988.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Unicamp, 2004.

SOBRE OS AUTORES

Guilherme Bertissolo

Natural de Porto Alegre, radicado em Salvador desde 2007. Compositor, pesquisador e professor adjunto na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde obteve o grau de doutor em composição, com período de sanduíche na University of California, Riverside. Tem tido obras apresentadas e recebido premiações e distinções no Brasil, nos EUA e na Europa. É diretor-geral da Fundação Mestre Bimba desde 2013, em Salvador, onde dá continuidade à sua pesquisa de doutorado. Foi um dos idealizadores e coordenou o projeto Música de Agora na Bahia. Atualmente, atua como coordenador de produção e difusão da Extensão da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia e coeditor da *ART Music Review*.

Paulo Costa Lima

Compositor e escritor. Membro da Academia Brasileira de Música (Cadeira 21), da Academia de Letras da Bahia (Cadeira 8) e Membro Fundador da Academia de Ciências da Bahia. Professor titular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde leciona composição, teoria, análise, metodologia da pesquisa em música. Doutor em artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em educação (UFBA), mestre em educação musical e bacharel em composição (University of Illinois, USA). Chefe de Departamento, dire-

tor da Escola de música e pró-reitor de Extensão da UFBA (gestões Felipe Serpa e Heonir Rocha). Catálogo com mais de 100 obras e 420 performances em mais de 20 países, incluindo apresentações no Carnegie Hall, Lincoln Center, Juilliard School, Konzerthaus, Salas Rode Pompe, São Paulo e Cecília Meireles. Já publicou sete livros, 10 partituras, 20 gravações de obras e três artigos em periódicos nacionais e internacionais. Pesquisador pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), diretor/criador da Pós-Graduação em Música da UFBA. Criador da revista *ART*. Membro fundador da Oficina de Composição Agora (OCA). Professor de uma nova geração de compositores e ativistas culturais baianos, responsáveis pela criação do Música de Agora na Bahia (MAB). Presidente da Comissão de Letras e Artes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Consultor do Fórum Cultural Mundial, Fórum Mundial de Turismo e do Mercado Cultural. Presidente da Fundação Gregório de Mattos, condecorado com a Medalha Thomé de Souza pela Câmara de Vereadores de Salvador. Membro do Conselho de Cultura do Estado da Bahia.

Paulo Rios Filho

Compositor nascido em Salvador, doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Suas obras têm sido apresentadas em diversos estados brasileiros, além de Portugal, Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Rússia e Suíça. Como compositor, tem colaborado com importantes *ensembles*, como o GNU, ABSTRAI, Camerata Aberta e Camará Ensemble (Brasil), Nieuw Ensemble (Holanda), ICE e Orpheu Ensemble (EUA), e intérpretes brasileiros como Lucas Robatto, João Carlos Victor e Luciane Cardassi. Entre 2009 e 2010, foi professor substituto da Escola de Música da UFBA. Atualmente, é professor de

música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) –, *campus* São Bernardo.

Pedro Amorim Filho

Compositor, guitarrista, músico experimental, educador e artista intermídia. Como artista, tem participado de diversos projetos em intermediários (que se situam “entre” as linguagens artísticas tradicionais) como Poéticas de Multidão (2009) e Antologia da Árvore (2012), ambos ganhadores do prêmio Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) de Artes na Rua, além de colaborar com diversos artistas e grupos no Brasil e no exterior. Professor adjunto no Centro de Culturas Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT – UFRB). Coordenador do projeto de pesquisa “Ritmos Humanos e Mundanos”, na mesma instituição. Doutor em composição musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA), com a tese: “Compor no Mundo, um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas”.

COLOFÃO

Formato	16 x 23 cm
Tipografia	Baskerville Win95BT
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	400 exemplares



Este livro trata de processos de pesquisa em composição musical. Não existem muitos do gênero. São três mergulhos reflexivos sobre o compor e suas vicissitudes. Os seus autores/pesquisadores reconhecem a importância do entrelaçamento de teorias e práticas, tomam justamente esse tema como objeto de reflexão. Atestam a complexidade e o permanente intercâmbio entre essas duas direções — uma que aponta para a existência de princípios, abstrações, planos, estruturas, e outra que se torna perceptível por atos, escolhas, vivências. Não é que estejam perfeitamente delimitadas, longe disso, suas fronteiras são fluidas e, muitas vezes, justamente, entrelaçadas.