

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

**A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE
FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]**

São Paulo
2016

CADERNO 5

Sobre forma, tempo e sonoridade

SUMÁRIO

Mural: Compositores em snapshots **04-05**

FORMA

{A} Processo

- {A1} Cercando o termo (Edgard Varèse) **08**
- {A2} Repertório de referência **09**
- {A3} Continuidade e Transformação progressiva (György Ligeti) **11**
- {A4} Descontinuidade e Transformação contínua/explosiva (Iannis Xenakis e Gérard Grisey) **12**
- {A5} Previsibilidade (Gérard Grisey) **14**
- {A6} Deriva (Pascal Dusapin) **17**
- {A7} Direcionalidade (vetorização) e Irreversibilidade (György Ligeti, Iannis Xenakis e Gérard Grisey) **20**
- {A8} Organicidade (Luciano Berio) **22**
- {A9} Informalidade (Theodor Adorno) **24**
- {A10} Forma Musical: aspecto processual e aspecto arquitetônico (Ivanka Stoianova) **25**

{B} Continuum e Corte

- {B1} Continuum e Corte no cinema (Alfred Hitchcock) **27**
- {B2} Continuum e Corte no cinema (Alejandro Iñárritu) **29**
- {B3} Continuum e corte na música (Luciano Berio e Pierre Boulez) **31**
- {B4} A Casa e o Corte (Silvio Ferraz) **33**

TEMPO

{A} Chronos, Aion e Kairos

- {A1} Chronos, Aion e Kairos: definições (Silvio Ferraz) **38**
- {A2} Kairologia (Walter Benjamin) **40**

{B} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal (Iannis Xenakis)

- {B1} Snapshot: capturar imagens **43**
- {B2} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal: definições **45**
- {B3} No-tempo e Fora-do-tempo: tempo e espaço **46**

{C} Tempo Liso e Tempo Estriado (Pierre Boulez)

- {C1} Liso e Estriado: definições **48**
- {C2} Liso e Estriado: superfícies e percepção **49**

SONORIDADE

{A} Sonoridade: escrita e escuta **58**

{B} Imagem: imaginar sons

- {B1} Imagem sonora (Denise Garcia e Rodolfo Caesar) **65**
- {B2} Visualidade (Ítalo Calvino e Kaija Saariaho) **71**

{C} Tipologia Sonora (Helmut Lachenmann) **76**

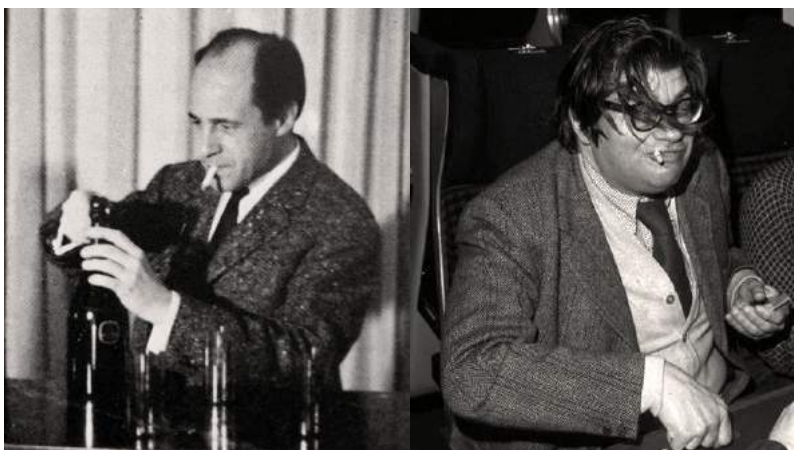
{D} Objeto Sonoro (Pierre Schaeffer)

- {D1} Objeto Sonoro, Escuta reduzida e Tipo-morfologia: definições **81**
- {D2} Objeto Sonoro: atravessamentos (Denis Smalley e Marco Stroppa) **85**

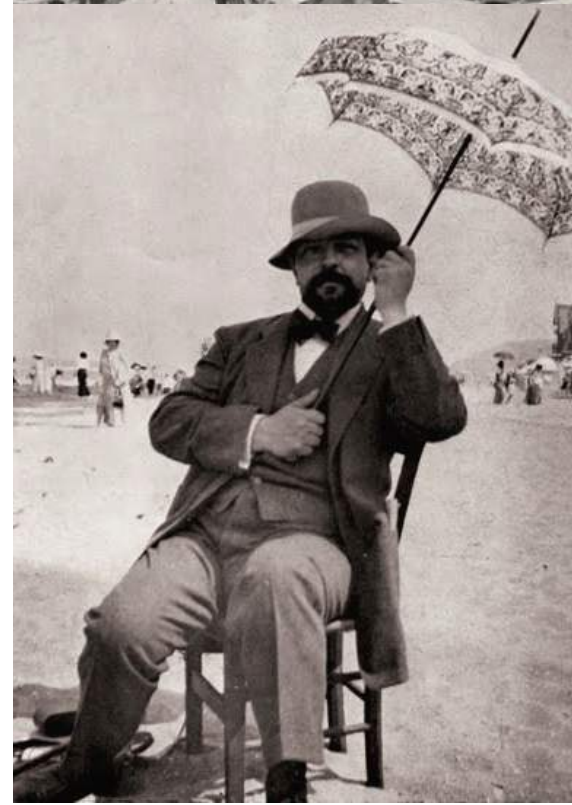
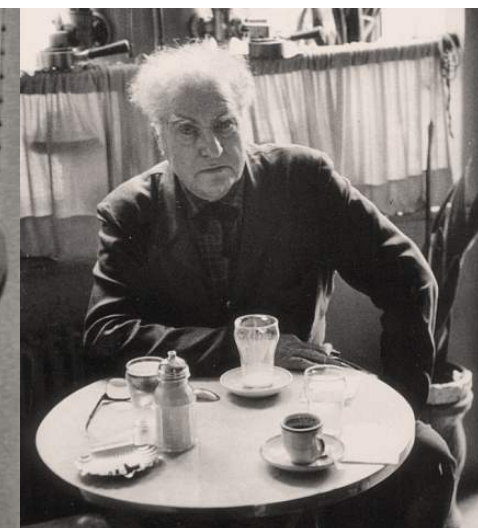
{E} Gesto, figura e textura (Denis Smalley, Brian Ferneyhough e Luciano Berio) **94**

mural

COMPOSITORES EM SNAPSHOTS



Pierre Boulez abrindo uma garrafa de vinho, Morton Feldman jogando cartas, Luigi Nono num pier com um cão/cadela, György Ligeti num trem (com Pierre-Laurent Aimard), Toru Takemistu e Iannis Xenakis comendo massa oriental, John Cage dançando em cima de uma cadeira (Merce Cunningham ao lado), Edgard Varèse num café, Olivier Messiaen em seu aniversário de 80 anos, Claude Debussy na praia, Luciano Berio num churrasco (com Reinhold Brinkmann).



FORMA

{A} PROCESSO

{3} Caderno 2
p. 12

{A1} Cercando o termo (Edgard Varèse)

A noção de *processo* aparece nesse trabalho em chave específica. Geralmente definida em complementariedade com o termo *resultado*, a palavra *processo* carrega em si a ideia de uma sequência contínua de ações, fatos, operações. Assim, fala-se num *processo de avaliação*, por exemplo, que envolve o cumprimento de um conjunto de etapas para chegar num resultado final.

Nessa perspectiva, muito já se falou sobre toda forma musical ser sempre um *processo de estruturação musical* e não um tipo de estrutura estanque apriorística. Basta a leitura de *Sonata Forms (1980)*, de Charles Rosen, para compreender como até a forma sonata – provavelmente a mais sacrificada por tantas abordagens teóricas de cunho extremamente normativo – tenha se constituído de modo singular em diferentes momentos históricos e mesmo dentro da produção de determinados/as compositores/as, aproximando-se mais da noção de *modo de compor* do que das ideias de *modelo*, *formatação*, *aplicação* ou demais termos associados ao aspecto da *reprodutibilidade*.

Aqui lembro especialmente da emblemática fala de Varèse em conferência ministrada na Princeton University, em 1959, na qual ele argumentava em favor de uma definição da *forma musical* enquanto *processo*, propondo ainda uma aproximação com o fenômeno da cristalização:

O mal-entendido vem de pensar forma como um ponto de partida, um padrão a ser seguido, um molde a ser preenchido. Forma é um resultado – o resultado de um processo. Cada um dos meus trabalhos descobre sua própria forma. Eu nunca poderia tê-los feito caber em qualquer um dos containers históricos. Se você deseja preencher uma caixa rígida e de formato definido, você deve ter algo para colocar dentro dela que seja do mesmo formato e tamanho,

ou que seja elástico ou macio o suficiente para caber dentro dela. Mas se você tentar forçar para dentro dela algo de formato diferente e de substância mais dura, mesmo que seu volume e tamanho sejam o mesmo, ele irá quebrar a caixa. A minha música não pode ser feita para caber em qualquer uma das tradicionais caixas de música. Concebendo forma musical como uma *resultante* – o resultado de um processo, fiquei impressionado com o que me pareceu uma analogia entre a formação de minhas composições e o fenômeno de cristalização (VARÈSE, WEN-CHUNG, 1966, p. 16).^[1]

Nesse trabalho, ao falar em *processo* não me reporto apenas a uma ideia mais geral sobre a qualidade *processual* que possa haver em qualquer forma musical, mas sim a projetos criativos que, como o de Varèse, se ocupam especialmente em tornar esta qualidade explícita, seja no plano de escrita, seja no plano de escuta, seja nos dois. Era com essa concepção de *forma processual* – estendida aí a um *solfejo* e a uma *escrita processual* (e por que não também de um *modo de escuta processual*) – que eu me deparava nos primeiros anos de estudo de composição.¹

{A2} Repertório de referência

Essa concepção inicial de *processo* emergia especialmente do contato com a produção musical europeia pós-serial, de onde eu tomava como referência principalmente a produção de Ligeti e de Berio, mas também algumas composições de Xenakis. Também participava desse universo processual a música de Varèse – um pouco como pioneira nesta história –, o trabalho de Scelsi e algumas referências do espectralismo francês, em especial a produção de Grisey. Por fim, eu apontaria ainda a música de alguns compositores mais recentes, como Brian Ferneyhough e Pascal Dusapin. Além do contato (escuta e alguma análise) com a música desses compositores, eu também me dedicava à leitura de seus textos.

Considero importante listar ao menos algumas peças “pilares” que compunham meu repertório até aquele momento para que eu possa esclarecer o que alimentava esse ideal de *solfejo*, *escrita* e *forma processual*. Começando com Ligeti e Berio², eu lembraria então:

a) de Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintette* (1968), *Continuum* (1968) para cravo, e *Kammerkonzert* (1970) para 13 instrumentos, além das peças para vozes ou orquestra, como *Apparitions* (1959), *Atmospheres* (1961), *Lux aeterna* (1966), *Lontano* (1967) e *Ramifications* (1969);

¹ Ainda que a música minimalista nunca tenha tido participação acentuadamente forte em meu repertório, não posso deixar de referenciar aqui também o texto *Music as gradual process* (1968) de Steve Reich.

² Tenho que fazer grande esforço para que esta listagem de trabalhos de Ligeti e Berio não seja exaustiva. De fato eu era fã e escutava muito a música desses dois compositores, o que, aliás, certamente explica em alguma medida a importância que os *universos texturais* e *gestuais* sempre tiveram na minha prática criativa.

{4} Caderno 2
p. 13

b) de Berio: *Nones* (1954) para orquestra, *Circles* (1960), para voz, harpa e 2 percussionistas, *O King* (1967), para mezzo soprano, flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano, *Linea* (1973) para 2 pianos, vibrafone e marimba, *Points on the curve to find...* (1974), para piano e 23 instrumentos, *Corale* (1981) para violino, duas trompas e cordas, *Voci* (1984) para viola e orquestra, *Formazioni* (1986) para orquestra e *Six encores for piano* (1965-1990), além de diversas *Sequenze* e *Chemins*.

E eu listaria ainda: *Metastaseis* (1954) para orquestra, *Pithoprakta* (1956) para 2 trombones, percussão e cordas, *Synaphai* (1969) para piano e orquestra, *Aroura* (1971) para 12 cordas, e *Psappha* (1975) para percussão solo, de Xenakis; *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) para orquestra, *Aion* (1961) para orquestra, *Anahit* (1965) para violino e 18 instrumentos, *Okanagon* (1968) para harpa, tam-tam e contrabaixo, *Konx-Om-Pax* (1969) para coro e orquestra, de Scelsi; e *Dérives* (1974) para dois grupos orquestrais, o ciclo *Les espaces acoustiques* (1974-85), *Talea* (1986) para flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano, e *Vortex temporum* (1996) para flauta, clarinete violino, viola, violoncelo e piano, de Grisey.

Buscando referências anteriores na música de Varèse, eu citaria *Hyperprism* (1923), para pequena orquestra e percussão, *Octandre* (1924) para sete instrumentos de sopro e contrabaixo, *Intégrales* (1924-25) para pequena orquestra e percussão, e *Ionisation* (1931) para 13 percussionistas. Finalmente, de um repertório mais recente, além de Dusapin e Ferneyhough, eu também escutava bastante a música de Silvio Ferraz, Emmanuel Nunes e Stefano Gervasoni, compositores que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente.

Nesse contexto, acho importante ainda dizer que o minimalismo estadunidense – também chamado de *música processual* – nunca participou muito do meu repertório, apesar de lembrar o quanto *Tehillim* (1981), do Reich, me impressionou.

Como se pode perceber, esse repertório de referência não se configurava efetivamente como um conjunto coeso, mas sim como um agregado de abordagens bastante particulares que me auxiliavam a imaginar uma rede complexa em torno de uma concepção de *processo*. Uma sopa – e não um creme homogêneo – com ingredientes variados. Eu apreciava os sabores, as texturas e as consistências particulares de cada um desses ingredientes porém, também me alimentava do caldo que se formava após cozinhá-los juntos numa mesma panela.

Nesses primeiros anos de estudo de composição, foi justamente um paulatino *cair da ficha* de que eu estava diante de uma enorme variedade de abordagens com relação à concepção de processo que me auxiliou a compreendê-la de maneira bastante arejada e flexível.

{A3} Continuidade e Transformação progressiva (György Ligeti)

A noção de *processo* aparecia inicialmente em íntima associação com as ideias de *continuidade* e de *transformação progressiva*. Processo implicaria, assim, num conjunto de operações de ordem quantitativa que pudessem levar a mudanças qualitativas: a passagem gradual de um ponto A1 para um ponto A2. A água, por exemplo, está em estado líquido. Se ela é resfriada progressivamente até atingir seu ponto de *solidificação*, ela muda de estado e se torna gelo. Para retornar ao estado anterior, um novo processo – no caso o processo de *fusão* – deve ser colocado em curso. Assim, na base da noção de *processo* estaria, além das noções de *continuidade* e *transformação progressiva*, também a noção de *direcionalidade*, de passagem de um estado a outro, que comentarei em outro tópico adiante.

Em entrevista concedida a Josef Häusler no fim dos anos 60³, ao falar sobre algumas de suas composições recentes – de *Apparitions* (1959) a *Lontano* (1967), passando por *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1962), *Requiem* (1965) e *Concerto para Violoncelo* (1966) –, Ligeti destaca que, a despeito de uma aparente estaticidade que se possa perceber em suas superfícies, tais peças se desdobram através de *transformações progressivas* ocorridas no interior das texturas:

[...] essas peças têm alguma coisa em comum, que é a maneira como a música aparece. Eu quero falar não da forma musical – a forma musical pode estar organizada de maneira muito diferente – mas de uma espécie de *habitus* musical. É uma música que desperta a impressão de fluir continuamente, como se ela não tivesse nem começo nem fim. O que ouvimos é um pedaço de algo que sempre existiu. Típico de todas essas peças: há muito poucas cesuras, então a música continua realmente a fluir. Sua caracterização formal é de ser estática: ela dá a impressão de estagnar. Esta é apenas uma impressão. No interior dessa estagnação, dessa estaticidade, há transformações progressivas (LIGETI, HÄUSLER, 1971, p. 110 – *grifos meus*).^[ii]

Mas a mudança decorrente de tais transformações poderia ser ainda mais acentuada do que aquelas verificadas na música de Ligeti dos anos 60. Assumindo a ideia de *transformação progressiva* mais radicalmente, o espectralismo francês – do qual sempre me interessei mais pelos trabalhos de Grisey e Murail – passaria a propor não somente a mudança de um ponto A1 para um ponto A2, mas de fato a mudança de um ponto A para um ponto B. A

³ A entrevista foi difundida em 1968 pela Südwestfunk (SWF) Baden-Baden e posteriormente publicada por Ove Nordwall como parte do livro *György Ligeti: eine Monographie* (Mainz, Schott, 1971). Nesse trabalho conto com a tradução para o francês publicada em 1974 pela revista *Musique en Jeu* sob título *D'Atmosphères à Lontano*.

analogia não seria mais a mudança de estado da água que se torna gelo, mas talvez o processo de metamorfose de uma borboleta, por exemplo, que passa de modo progressivo do ovo, à lagarta, à pupa, para finalmente tornar-se uma borboleta adulta. Sendo assim, a mim parece que o trabalho de M. C. Escher – tantas vezes evocado para ilustrar a música de Ligeti – se relacionaria mais com a música de Grisey.

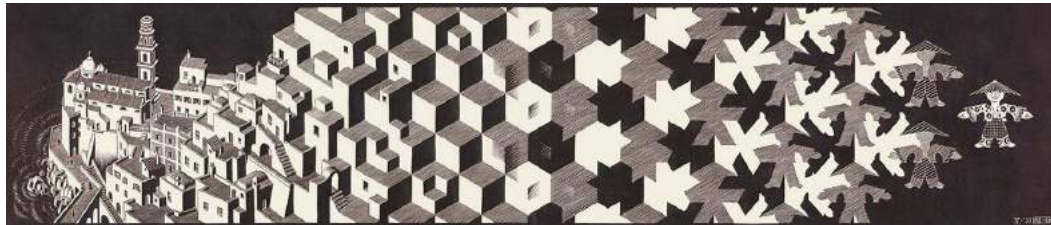


Fig. 01: *Metamorphosis I* (1937), de M. C. Escher. Xilogravura concebida em duas pranchas 195 x 908.

A respeito da noção de processo no contexto da música espectral, especificamente na música de Gérard Grisey, Philippe Leroux sintetizaria:

Em música, ela [a palavra processo] representa uma maneira de traçar caminhos contínuos de um evento sonoro a outro, mesmo que eles pertençam a priori a universos diferentes. O processo se apresenta assim como uma lei ou um sistema de leis que rege o fluxo de eventos sonoros, ou a transformação contínua de um objeto em outro. Assim, o termo processo designará nesse caso uma transformação real, isto é audível, de eventos sonoros (LEROUX, 2004, pp. 39-40).^[iii]

{6} Caderno 2
p. 13

{A4} Descontinuidade e Transformação contínua/explosiva (Iannis Xenakis e Gérard Grisey)

A comparação entre as abordagens de Ligeti, Xenakis e Grisey possibilitaria de fato um alargamento da noção de processo. Se por um lado as ideias de *continuidade* e *transformação progressiva* eram fundamentais para compreender os trabalhos de Ligeti, Xenakis e Grisey, por outro lado talvez elas não fossem suficientes para descrever totalmente a noção de *processo* nesses três compositores, especialmente em Xenakis e Grisey.

Em seu texto de abertura de *Musique, Architecture*, intitulado *Théorie des probabilités et composition musicale* (escrito em 1956), Xenakis fala sobre a diferença entre *transformações contínuas* – mais orgânicas e em geral norteadas pela ideia de aumento/diminuição da entropia – e *transformações explosivas* – resultantes de desvios mais bruscos. Se por um lado percebe-se com maior frequência a participação de *transformações explosivas* na música de Xenakis,

uma varredura nos trabalhos de Ligeti dos anos 60 ou de Grisey nos anos 70 mostra como essa ideia também está de certa maneira presente, ainda que em menor grau.

Afinal, uma leitura mais atenta dos textos de Ligeti revela que ele também apontava para a importância de operar com a noção de *choques* dentro de uma concepção de *forma processual*. Se por um lado pode-se ver Ligeti em 1968 explicando a Häusler a presença de poucas cesuras na música que ele vinha produzindo desde *Apparitions* (1959) em prol de uma valorização da fluência e da continuidade (ver citação anterior, p. 11 desse trabalho - LIGETI, HÄUSLER, 1971, p. 110), por outro lado também pode-se observar no artigo *States, Events, Transformations* (1993) – escrito em 1967 – a importância que Ligeti dá às operações de *choque* dentro de um determinado processo. Nesse artigo, após narrar o sonho que teve durante a infância (trarei a citação completa mais adiante), Ligeti procede a um comentário descritivo do início de *Apparitions*, buscando relacionar as imagens do seu sonho a aspectos de construção da peça. Ele comenta então como a textura inicial quase estacionária de *Apparitions* – marcada por sonoridades no registro grave, com baixa dinâmica e com longas durações – sofre sobrecarga em determinados pontos da peça através da interferência inesperada de eventos em *ff* que provocam rupturas e acabam por corrompê-la. Tratar-se-ia, portanto, daquilo que Ligeti chamou de “*ocorrências súbitas*” no relato que realizou sobre seu sonho na infância. *Apparitions* conciliaria, portanto, a noção de *transformação progressiva* e a noção de *choque*.

György Ligeti
Apparitions (1959)
para orquestra
1o mov.
[Áudio no DVD]

Assim, vale observar que a despeito das diferenças entre a noção de *transformação progressiva* em Ligeti ou do par *transformação contínua/explosiva* em Xenakis, tais abordagens não podem ser considerada diametralmente opostas. Ao contrário, talvez elas sejam mais coincidentes do que parecem numa primeira leitura. Para usar um termo do próprio Xenakis, talvez tratar-se-ia mais de uma questão de *variação plástica*:

Eu tenho um ritmo uniforme [A]. Se eu mudo suficientemente este ritmo A, ele não será mais o mesmo ritmo. Ele se tornará B. Dentro de que limites o ritmo inicial A pode variar sem que ele seja considerado B? De 10%? De 20%? De X%? [...] Isso não tem nada a ver com a noção de percepção sensorial e de quantum de percepção. É um problema puro de lógica e de variação plástica (XENAKIS, 1971, pp. 14-15).^[iv]

De todo modo, não seria também excessivamente detalhista notar que enquanto Ligeti fala em *transformações progressivas* num fluxo contínuo, Xenakis fala em *transformações contínuas*. A diferença está no fato de que nem sempre as transformações em Xenakis implicam em progressividade, isto é, em *gradação*

e *direcionalidade*. Há casos onde os processos de transformação contínua são norteados pelo aumento ou diminuição de entropia implicando em *progressividade*, porém há outros onde as transformações são de ordem estatística, o que pode conferir *continuidade* ao processo, mas não necessariamente *progressividade*.

Aqui gostaria ainda de propor mais um contraponto com a música de Ligeti, tomando por referência a música de Grisey. Em seu livro *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture* (2000), Jérôme Baillet propõe uma tipologia para a noção de processo em Grisey, na qual o autor estrutura seis *tipos processuais*. Nessa tipologia, é interessante olhar com maior detalhe especialmente os dois primeiros tipos processuais, que Baillet chama de *métamorphose continue de textures sonores* e *évolution discontinue en phases successives*, respectivamente, e que são compreendidos pelo autor como opostos e excludentes. Assim, se por um lado o primeiro tipo processual se sintoniza perfeitamente com a categoria *continuidade*, o segundo abre uma nova janela: a ideia de *descontinuidade* no interior da noção de processo. Porém, vale ressaltar que Baillet é enfático ao afirmar que, a despeito das diferenças entre os seis tipos processuais, todos são de ordem progressiva:

Em Grisey, a sucessão de diferentes instantes do processo é cronologicamente causal. Dois instantes separados não podem ser deduzidos um do outro sem as etapas intermediárias, pois eles não resultam de uma elaboração externa à progressão temporal. Significa dizer que o simples auto engendramento termo a termo não é suficiente para constituir um processo, pois é necessária uma orientação geral que defina a natureza de uma mudança (BAILLET, 2000, p. 47).^[v]

Tanto a ideia de *transformações contínuas/explosivas* (em contraponto com *transformação progressivas*) de Xenakis, quanto de *descontinuidade* em Grisey (em contraponto à noção de *continuidade*), contribuiriam assim para um alargamento da noção de processo.

{7} Caderno 2
p. 15

{A5} Previsibilidade (Gérard Grisey)

Em seu último texto, *Vous avez dit spectral?*, escrito em 1998, Grisey recapitula os postulados da chamada música espectral e realiza uma espécie de balanço dos cerca de vinte anos de prática em torno de tal corrente. Nesse texto, ele diz:

O que muda radicalmente na música espectral é a atitude do compositor frente ao conjunto de forças que constituem os sons e frente ao tempo necessário à sua emergência. Desde sua origem, ela se caracteriza por uma hipnose da lentidão e por uma real obsessão pela continuidade, pelo limiar, pelo transitório

e pelas formas dinâmicas. Ela se opõe radicalmente a um formalismo que se recusa a incluir o tempo e a entropia como os próprios fundamentos de toda dimensão musical (GRISEY, 2008d, p. 121).^[vi]

A obsessão pelas ideias de *continuidade* e de *entropia* caracterizariam bastante bem a noção de processo no interior dos discursos e da prática da música espectral. Juntas, tais ideias serviriam como força motriz para o pensamento sobre forma musical, ao mesmo tempo em que trariam pontos críticos para esse mesmo campo. Em diversos textos e entrevistas ao longo da sua trajetória, Grisey abordaria o problema da *previsibilidade* resultante de uma articulação conjunta entre *continuidade* e *entropia*, isto é, um problema resultante da *vetorização* inerente a uma prática processual calcada nas ideias de *evolução discursiva* (LEROUX, 2004) e *tempo flechado* [temps fléché] (BAILLET, 2001)⁴.

Numa entrevista concedida a Guy Lelong⁵ uma década antes do artigo *Vous avez dit spectral?*, Grisey falaria sobre sua preocupação em lidar com o que ele chamou de *grau de previsibilidade* (ou também *grau de pré-audibilidade*) do discurso sonoro, pelo menos desde a composição de *Dérives* (1974).

LELONG – Sua música se desenrola frequentemente segundo um princípio de metamorfoses progressivas. Você até mesmo substituiu a noção de desenvolvimento temático, a qual você recusa, por aquela de processo. A partir daí, o que permite que o ouvinte se localize e, por outro lado, seja surpreendido?

GRISEY – Essa é a grande questão e de fato a mais importante: entre uma música onde tudo é previsível e uma música onde nada é previsível, ou seja, entre dois polos de tédio insuportável, onde deve se situar um desenrolar musical que deseje cativar nossa atenção? [...] Para responder à questão das referências e das surpresas, eu diria antes de tudo que não se trata de um discurso de tipo beethoveniano; portanto as surpresas são de outra ordem. E, sem seguida, que num discurso relativamente previsível quanto a certos parâmetros, a atenção deve se focalizar em outra coisa, lá onde se passa o imprevisível, por exemplo, a estrutura microfônica, o grão do som, a evolução espectral. Me parece assim importante estabelecer para o ouvinte uma certa previsibilidade que não há mais desde a música tonal. É somente a partir da

Gérard Grisey
Dérives (1974)
para orquestra
[Áudio no DVD]

⁴ A ideia de *tempo flechado* [temps fléché] será recuperada em tópico posterior.

⁵ Entrevista realizada em 1988 e publicada em *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale* (2008) sob título *Les derives sonores de Gérard Grisey*.

previsibilidade como ponto de referência que se pode articular o inesperado. Os desvios não lineares, as catástrofes, as emergências de todo tipo têm sentido somente sobre um fundo relativamente previsível.

(GRISEY, 2008b, pp. 237-238)^[vii]

Em *Tempus ex Machina* (1987/2008)⁶ – palestra proferida quase duas décadas antes de *Vous avez dit spectral?* – Grisey apresentaria alguns conceitos fundamentais para compreender seu pensamento sobre tempo e forma musical, tais como *esqueleto*, *carne e pele do tempo*, *continuidade/descontinuidade*, *grau de pré-audibilidade*, *entropia*, *memória/erosão*, entre outros. Em diálogo com a Teoria da Informação (especialmente a partir do trabalho de Abraham Moles⁷), Grisey já se ocuparia ali com questões como originalidade/redundância, ausência/excesso de informação, baixa/alta complexidade etc., tomando portanto as ideias de *previsibilidade/imprevisibilidade* como noções centrais. Assim, ainda nessa palestra, ao falar sobre ritmo e durações, por exemplo, Grisey propõe algumas categorias para distinguir diferentes modos de articulação do tempo musical, do ponto de vista da percepção. Estas categorias vão do periódico ou liso, da ordem à desordem, numa continuidade gradual entre dois polos: a *previsibilidade máxima* e a *previsibilidade nula*.

a) Periodic	maximum predictability	ORDER
b) Continuous-dynamic	average predictability	↓
1) continuous acceleration 2) continuous deceleration		
c) Discontinuous-dynamic	slight predictability	↓
1) acceleration or deceleration by stages or by elision 2) statistical acceleration or deceleration		
d) Statistical	zero predictability	DISORDER
e) Smooth		
rhythmic silence		

Fig. 02: Quadro de categorias de percepção do tempo propostas por Grisey em *Tempus ex Machina*.

⁶ Palestra proferida em 1980 durante os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*.

⁷ Em *Tempus ex Machina* Grisey se refere diretamente ao livro *Teoria da informação e percepção estética* (1978), de Abraham Moles, publicado pela primeira vez em 1958 como uma versão expandida de sua dissertação, defendida em 1956 na Sorbonne.

O problema da *previsibilidade* talvez tenha sido justamente o que impulsionou Grisey a trabalhar com a variedade e simultaneidade de diferentes *tipos processuais*⁸, especialmente a partir da composição de *Partiels* (1975). A respeito dessa peça, Grisey apontaria em uma outra entrevista a Guy Lelong⁹ a importância de se trabalhar de modo dialógico com as ideias de *previsibilidade* e *imprevisibilidade* dentro da própria categoria de processo:

O termo processo, que eu oponho àquele de desenvolvimento, significa que não se trata mais de obter um discurso musical a partir da proliferação do detalhe, mas sim de deduzir a partir um trajeto fixado anteriormente os detalhes das áreas atravessadas. Isso permite oferecer ao ouvinte percursos que ligam tal estado caracterizado da matéria sonora a um outro (por exemplo, da consonância ao ruído), passando por áreas onde toda referência catalogada parece abolida. Em outras palavras, o processo gere a contradição entre o conhecido e o desconhecido, o previsível e o imprevisível, integra a surpresa num fundo relativamente reconhecível (GRISEY, 2008, p. 132).^[viii]

{A6} Deriva (Pascal Dusapin)

A noção de *deriva* perpassa diversos textos do compositor Pascal Dusapin, mas é abordada especialmente em *Jouer à dériver*, uma curta sessão do seu livro *Une musique en train de se faire* (2009). Dusapin inicia seu texto da seguinte forma:

Compor é jogar. Inventar uma regra, é também um jogo. Aquilo a que eu vou me ater aqui se submete ao desejo de construir da música. E eu sempre faço um grande uso disso no meu trabalho: derivar. [...] Mas o que é uma deriva? E o que pode significar esse termo? Pode-se definir a derivação como uma noção relativa ao modo de inventar um novo caminho por uma atração oposta. Qualquer coisa empurrada ao lado e adiante. Derivar é *avançar adiante*, desviando completamente de sua direção (DUSAPIN, 2009, p. 21).^[ix]

Na definição de *deriva* proposta por Dusapin, há uma modulação entre a imagem de um tempo flechado e a imagem de um tempo múltiplo. Se por um lado Dusapin não abre mão de pensar a composição enquanto processo, isto é, enquanto fluxo de elaboração colado numa temporalidade caracterizada pela ideia de

⁸ Como já comentei no tópico anterior, Jérôme Baillet (2000) propõe a leitura da obra de Grisey a partir da articulação de pelo menos seis *tipos processuais*.

⁹ Entrevista sem título e sem data de realização informada, transcrita em *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale* (2008), pp. 131-134.

um escoamento direcional, por outro lado ele não se contenta em limitar esse fluxo a uma temporalidade *unidirecional*, homogênea. O que Dusapin propõe é lidar permanentemente com a noção de desvio: “*avançar adiante*, desviando completamente de sua direção”. Para tanto, ele lida com estratégias composicionais norteadas essencialmente por *decisões locais*. Sem um tipo de planejamento prévio global ou mesmo sem qualquer elemento unificador que possa operar por toda a peça, a composição se faz no passo-a-passo, *da esquerda para a direita*¹⁰.

Eu não procuro jamais arquitetar meu discurso sobre uma ideia central mas, ao contrário, criar entroncamentos por ramificações sucessivas [...]. Aquilo que eu procuro em música é uma heterogeneidade de movimentos esparsos e múltiplos que tentam sempre alcançar a margem oposta a suas origens (Ibid., p. 22).^[x]

Assim, na ausência de um mapa e de um destino previamente definido, a composição se assemelha à imagem de uma nau à deriva: “É um termo que os marinheiros conhecem bem: quando um barco se desvia de seu caminho, ele deriva” (Ibid., p. 21).^[xi]

No artigo *Pascal Dusapin: Febrile music* (1993), Ivanka Stoianova faz uma apresentação bastante panorâmica desse modo de compor processual particular de Dusapin. A partir da análise de algumas de suas peças, Stoianova aponta que uma das principais características da música de Dusapin seria a rejeição de modelos binários e arborescentes¹¹, onde todos os elementos aparecem imediatamente apoiados por um anterior. Segundo ela, “os princípios de deduções teleológicas que governam a obra considerada como uma totalidade completamente centrada, hierárquica e coerente parecem alheios à estética de Dusapin” (STOIANOVA, 1993, p. 186)^[xii]. Assim, Stoianova aponta que Dusapin se afasta radicalmente de modelos genealógicos, recuperando em sua prática composicional uma

¹⁰ Parece importante evidenciar que esse tipo de estratégia composicional não implica, de modo algum, em não poder retornar a momentos passados da composição para adicionar, suprimir ou alterar trechos. Todo esse imaginário a respeito de uma escrita que se estrutura *da esquerda para a direita* está muito mais ligado à escuta do que necessariamente aos processos de escrita em si, podendo esses dois universos convergirem ou não. Numa reportagem realizada pela Off TV/Durand-Salabert-Eschig em 29 de outubro de 2014, intitulada *Une journée avec Pascal Dusapin* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFYx3eV1Dy0>), o próprio compositor mostra a maneira como muitas vezes precisa realizar remendos em suas partituras por conta de alterações decididas posteriormente. Assim, ainda que seja mantido o ideal de um pensamento composicional que se estruture *da esquerda para a direita*, Dusapin não abre mão de certos recursos próprios de um trabalho realizado em tempo diferido, característica que marca tradicionalmente o campo da composição.

¹¹ Dusapin é leitor de Deleuze/Guatarri e, em muitos dos seus textos, é possível verificar diversas aproximações com conceitos desses autores. Nesse texto, em especial, são centrais os conceitos de *arborescência* e *rizoma* para a elaboração da noção de *deriva* em composição.

grande dose de empirismo. Em suas próprias palavras, Dusapin esclarece: “Eu escrevo segundo após segundo, não há futuro para além de dois ou três compassos. Há uma espécie de virtualidade ali! Eu reivindico essa insegurança, é minha escolha” (DUSAPIN, 1985, *apud* STOIANOVA, 2009, p. 193).^[xiii]

Mas Stoianova é cuidadosa ao diferenciar *empirismo* de *aleatoriedade* (no sentido das práticas dos anos 60 e 70 inspiradas por John Cage). Em Dusapin, operaria de certa forma sempre um jogo aberto com o porvir, mas sem no entanto abrir mão aí da participação efetiva do compositor diante da escolha entre os muitos possíveis. Tratar-se-ia, assim, de um empirismo controlado. Tem-se aí uma relação não-excludente entre *deriva* e *decisão* (no caso, local). A partir dessas constatações, Stoianova sintetiza a abordagem composicional de Dusapin da seguinte maneira:

O método de trabalho de Dusapin mostra de modo excepcionalmente claro que a clássica oposição entre “organização” e “acaso” (ainda outra oposição binária!) deve ser revisada. [...] Com relação à música de Dusapin, nós podemos observar um princípio de auto-organização e complexidade no sistema composicional através da integração ou assimilação de perturbações aleatórias (STOIANOVA, 1993, p. 188).^[xiv]

Na aula inaugural¹² do seu curso *Compor: música, paradoxo, fluxo*¹³, ministrada em fevereiro de 2007 no Collège de France, Dusapin diria:

Para compor é preciso a imaginação e o desejo de agir e pensar o tempo porvir, e fazer não um prognóstico por uma convicção formalista. Compor é, a todo tempo, inventar e reinventar uma fuga do presente para o futuro, depois transpor um pouco deste futuro para o passado, voltar ao presente, e conjugar sem parar os tempos de um verbo imaginário (DUSAPIN, 2007, s/n).

¹² Essa aula inaugural foi traduzida por Silvio Ferraz. Material não publicado, fornecido gentilmente pelo tradutor.

¹³ Recomendo especialmente a aula de 16 de fevereiro de 2007 intitulada *Composer/Dérivée*, disponível em formato audiovisual na página oficial do *Collège de France*: <http://www.college-de-france.fr/site/pascal-dusapin/course-2007-02-16-18h00.htm>.

{A7} Direcionalidade (vetorização) e Irreversibilidade (György Ligeti, Iannis Xenakis e Gérard Grisey)

O sentimento de uma *irreversibilidade inexorável* integra comumente o imaginário coletivo sobre o tempo: um ovo, após quebrado, nunca mais se reconstitui; duas massinhas de modelar de cores diferentes, após misturadas, nunca mais se separam. É na irreversibilidade da vida e na inexorabilidade da morte que se estrutura uma oposição fundamental entre homens (nascimento, envelhecimento e morte) e deuses (eternidade). É nesse sentimento de irreversibilidade que se estrutura também a concepção de um tempo que escoia numa única direção e que encadeia assim, a partir do binômio causa/efeito, o que entendemos por passado, presente e futuro.

A percepção de alterações irreversíveis na matéria traz a intuição imediata da *flecha do tempo* (esta *direcionalidade* demonstrada cientificamente pela segunda lei da termodinâmica). De alguma forma esse imaginário ligado à flecha do tempo – um *tempo flechado* [temps fléché] – seria crucial para compor a noção de processo surgida no interior dos discursos e da produção de alguns compositores pós-seriais¹⁴. Aqui lembro uma passagem exemplar e já bastante citada de Ligeti, retirada do texto *Zustande, Ereignisse, Wandlungen*, publicado em 1967 e traduzido para o inglês em 1993 sob o título *States, Events, Transformations*:

Na minha infância certa vez sonhei que eu não podia ir até minha pequena cama (que tinha barras e para mim significava um refúgio) porque o cômodo todo estava tomado por uma trama delicadamente fiada, porém densa e extremamente emaranhada, similar às secreções com as quais os bichos-da-seda preenchem seus casulos na medida em que se tornam pupas. Além de mim, outras criaturas vivas e objetos eram capturados nessa imensa trama: mariposas e besouros de todos os tipos que tentavam chegar até a vela que cintilava debilmente no quarto; e enormes travesseiros úmidos e sujos, cujos enchimentos podres saíam para fora através de rasgos nas capas. Qualquer movimento de um inseto imobilizado fazia com que a trama inteira começasse a chacoalhar, balançando os pesados travesseiros pra frente e pra trás; isto, em compensação, fazia tudo estremecer ainda mais. Às vezes os movimentos recíprocos tornavam-se tão violentos que a trama rompia em certos lugares e alguns besouros eram inesperadamente liberados, apenas para serem

¹⁴ A respeito do ressurgimento de um tempo irreversível e vetorizado – *tempo flechado* [temps fléché] – nos anos 60 e 70, em oposição a um tempo reversível próprio à música serial, recomendo especialmente a leitura do artigo *Flèche du temps et processus dans le musiques après 1965* (2001), de Jérôme Baillet.

enlaçados logo em seguida, com um zumbido engasgado, na malha tremulante outra vez. Essas ocorrências súbitas e periódicas de eventos alteravam gradualmente a estrutura interna da trama que se tornava ainda mais emaranhada. Em certos lugares formavam-se nós impenetráveis; em outros, cavernas se abriam onde fiapos da trama original flutuavam como filamentos de teia de aranha. Essas transformações eram irreversíveis: nenhum estado anterior poderia ocorrer novamente. Havia algo indescritivelmente triste nesse processo: a desesperança do tempo transcorrido e do passado irrecuperável. A memória desse sonho tão distante teve uma influência definitiva sobre a música que escrevi no fim dos anos 50 (LIGETI, 1993, pp. 164-165 – *grifo meu*).^[xvi]

Grisey também fala bastante sobre estas duas qualidades – *direcionalidade e irreversibilidade* – em seus artigos e entrevistas. Em seu texto *Des transformations continues aux processus de transformation* (2003), Jérôme Baillet recupera duas citações de Grisey que são extremamente ilustrativas nesse sentido:

Parece que há dois tipos de apreensão do tempo: um direcional, é o tempo irreversível da biologia, da história, do drama, o tempo “ocidental”; o outro não direcional, é o tempo do inconsciente e dos psicotrópicos, o eterno presente da contemplação, o tempo “oriental”. A música que eu escrevo se inscreve decididamente e conscientemente no primeiro tipo de apreensão (GRISEY, 1979, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).^[xvii]

A música que eu componho se inscreve [...] em um tipo de tempo essencialmente direcional: o tempo irreversível da biologia, da história e do drama. *Loops*, periodicidades e outros instantes estatísticos são geralmente suportados por um percurso sonoro voluntariamente dinâmico (no sentido de movimento de um ponto A em direção a um ponto B qualquer que seja sua velocidade e não no sentido da agitação) (GRISEY, 1982, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).^[xviii]

Com relação à Xenakis¹⁵, as ideias de *direcionalidade e irreversibilidade* não seriam suficientes para descrever sua abordagem frente ao tempo dentro desse universo processual. De fato Xenakis dedicou ampla reflexão a esse assunto, propondo três categorias distintas para se trabalhar com a noção de tempo: as arquiteturas *fora-do-tempo* [hors-temps], *no-tempo* [en-temps] e *temporal* [temporelle]. Um comentário mais detalhado sobre

¹⁵ Para um estudo comparativo entre procedimentos composicionais de Grisey e Xenakis, recomendo, além do já citado artigo de Jérôme Baillet (2003), a leitura dos demais artigos que compõem a segunda parte do livro *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse* (2003).

as três categorias de tempo em Xenakis virá mais adiante. Mas aqui me interessa já apontar que a primeira dessas categorias – a arquitetura *fora-do-tempo* – estaria totalmente livre das noções de *direcionalidade e irreversibilidade*, enquanto as outras duas estariam, em menor ou maior grau, a elas associadas. Como ficará claro, a categorização de Xenakis colocará em articulação tanto arquiteturas mais ligadas ao escoamento direcional e irreversível do tempo (*no-tempo e temporal*) quanto arquiteturas de ordem mais sistêmica (*fora-do-tempo*). Em certa medida, talvez algo não muito distante do que Lévi-Strauss observaria a respeito da compreensão saussuriana de linguagem ao refletir sobre a elaboração temporal do mito em seu artigo *A estrutura dos mitos*, de 1955:

Ao distinguir entre *língua e fala*, Saussure mostrou que a linguagem apresentava dois aspectos complementares, um estrutural e o outro estatístico; a língua pertence a um tempo reversível e a fala, a um tempo irreversível. Se é possível isolar esses dois níveis na linguagem, nada impede de definirmos um terceiro. Acabamos de distinguir *língua e fala* pelos sistemas temporais a que cada um delas se refere. Ora, o mito também se define por um sistema temporal, que combina as propriedades dos dois outros. Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios” – em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224).

em um cenário onde já se destacavam Boulez, Stockhausen, Maderna e Pousseur, Berio tratou de se familiarizar rapidamente com o repertório e com os assuntos que borbulhavam naquele ambiente, contanto especialmente com a ajuda de Bruno Maderna. E entre 1952 e 1954 o principal debate em pauta nos cursos de Darmstadt era justamente a respeito da possibilidade de se trabalhar com o serialismo com maior ou menor grau de abertura. Assim, a despeito da intenção serialista presente no projeto de *Nones*, Berio afirma:

Minha primeira reação a Darmstadt e à influência benéfica de Bruno, meu primeiro exorcismo, enfim, foi *Nones* para orquestra, que não tem nada de darmstadtiano nem de maderniano, mas desenvolve o que era para mim o ponto central da pesquisa e da paixão musical daqueles anos: a possibilidade de pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento (BERIO, DALMONTE, 1988, p. 53 – *grifo meu*).

É ao jogo processual que Berio submete a organização serial planejada para *Nones*. Como esclarece Michael Hicks (1989, p. 256) em uma análise detalhada de *Nones*, pensar em termos de *procedimento* significaria para Berio lidar com uma série de passos discretos, enquanto pensar em termos de *processo* significaria lidar com a ideia de um desenvolvimento *contínuo e orgânico*.

Porém, em Berio a noção de *organicidade* não é exatamente similar àquela que perpassa o discurso do espectralismo francês. Em Berio, a *organicidade* não é totalmente dependente da ideia de um tempo sucessivo, cronológico, mas sim de um espaço referencial global que contém, potencialmente, possibilidades diversas de agenciamento do material e a partir do qual o compositor pode operar por seleção ou ampliação. Esta ideia em Berio é um tanto complexa e está intimamente relacionada com a noção de *história*, que sempre permeou seu pensamento composicional. Ainda em entrevista a Dalmonte, Berio assume uma *tendência a trabalhar com a história* e lembrando os *Cadernos de Esboços* de Beethoven, ele fala da noção de um processo orgânico: haveria naqueles cadernos uma ideia de totalidade latente.

Penso que nada representa melhor essa tendência do que os *Cadernos de Esboços* de Beethoven: esta totalidade que nos revela a formação de um processo musical, que se reduz e se define aos poucos mediante filtragem e seleção de um lado e aprofundamento e ampliação de outro. Os estágios sucessivos do processo criativo de Beethoven não sugerem quase nunca a ideia de um percurso linear, de um discurso construído e percebido “da esquerda para direita”. Sugerem mais a ideia de um evento total, totalizante, que penetra dentro

Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 106
Hammerklavier (1818)
para piano
3º mov.
[Áudio no DVD]

{13} Caderno 2
p. 29

{A8} Organicidade (Luciano Berio)

A noção de *processo* é comentada por Berio em entrevista a Rossana Dalmonte quando ele rememora sua experiência com o serialismo durante a década de 50, no contexto dos cursos de Darmstadt, especialmente com a composição de *Nones* (1954), para orquestra. *Nones* foi planejada como uma peça longa, um grande oratório para coro, solistas e orquestra, mas foi concluída como uma peça para orquestra, com aproximadamente 7 minutos. Em *Nones*, todos os parâmetros são submetidos inicialmente à organização serial, organização esta que é paulatinamente refeita ou dissolvida no decurso da peça.

A peça foi escrita em 1954, um ano depois da primeira participação de Berio nos cursos de Darmstadt¹⁶. Recém chegado

¹⁶ Há divergências com relação à data da primeira participação de Berio nos cursos de Darmstadt. Em algumas entrevistas Berio aponta 1953 e em outras 1954.

de nós sem um antes e um depois – como se a necessidade de um antes e de um depois fossem convenções absolutamente secundárias e triviais. [...] Há obras de Beethoven, por exemplo as que eu penso conhecer profundamente e que sinto muito próximas de mim, que percebo, “sinto” globalmente, sem um início e sem um fim, como um todo orgânico, não cronológico, como um grande processo de mutação. [...] Trata-se, em outras palavras, de um totalidade que “fala” aquela obra à qual se refere continuamente por mil caminhos diferentes e surpreendentes. E aqui, naturalmente, estamos no polo oposto dos princípios gerais da prática serial weberniana. Princípio que era, substancialmente, de natureza aditiva e convencional: um germe, uma célula de três sons, que se projeta, como em um prisma transparente, sobre todos os interstícios da obra (BERIO, DALMONTE, 1988, pp. 58-59 – *grifos meus*).

Uma leitura mais detalhada sobre a noção de *processo* em Berio pode ser encontrado no *Capítulo V – Processo*, da minha dissertação de mestrado (BONAFÉ, 2011).

{14} Caderno 2
p. 29

{A9} Informalidade (Theodor Adorno)

O conceito de *música informal* [musique informelle] é apresentado e desenvolvido por Adorno no texto *Vers une musique informelle*, de 1961, publicado como parte final do livro *Quasi una fantasia*. Para Adorno, algumas produções da fase expressionista de Schoenberg – que se estenderia de *Drei Klavierstücke, Op. 11* (1909), até *Vier Lieder für Gesang und Orchester, Op. 22* (1916) – permaneceriam como um ideal de *informalidade*, com destaque para *Erwartung, Op. 17* (1909). Sem qualquer pretensão reformista, Adorno sugere que a música informal seria uma espécie de retomada de um processo que Schoenberg teria *estrangulado* quando abandonou a atonalidade livre em busca do dodecafonismo.

É importante observar, portanto, que Adorno sugere o conceito de *informal* como um equivalente a *a-serial*. De fato, toda a formulação da ideia de uma *musica informal* parte da problematização acerca do serialismo pós-weberniano praticado em Darmstadt no anos 50. Para Adorno, a prática serial – desde o dodecafonismo até o serialismo integral – teria conduzido a música a um total estatismo. A crítica adorniana não é muito diferente daquelas feitas por Ligeti, Xenakis e Berio, por exemplo, que também falam de uma espécie de “acinzentamento” da música serial e apontam saídas justamente a partir de uma reflexão a respeito da relação entre material e forma, sempre na perspectiva de resgatar um tipo de elaboração colada no *fluxo* do tempo musical, à qual temos nos referido até aqui sob o termo *processo*.

A complexidade do texto de Adorno inibe a possibilidade de uma definição sucinta da noção de *música informal*. Como de costume, nos textos de Adorno o conceito se insere numa *constelação* de outros conceitos fundamentais, como por exemplo as noções de *material* e de *organicidade*. Porém, apenas para pontuar um dos aspectos destacados por Adorno que aproximam fortemente o conceito de *informalidade* daquele que tenho nomeado aqui como *processo* (especialmente a partir de Berio e Ligeti), eu cito:

Música informal seria aquela na qual o ouvido pode ouvir diretamente a partir do material, o que dele surgiu. Já que aquilo que surgiu inclui e culmina no processo de racionalização, o processo é preservado. Ao mesmo tempo, no entanto, ela é desprovida do elemento de violência que continha, graças à natureza não-arbitrária da reação subjetiva. Se o sujeito era a corporificação da racionalidade, ele é agora tanto negado quanto salvo. Ele renuncia a seu excesso sobre a composição. Ele cessa de moldar o material, e não o aparelha com intenções arbitrárias. Mas os atos em termos dos quais tudo isto acontece permanecem aqueles de uma escuta espontânea (ADORNO, 2002, p. 319).^[xviii]

Uma discussão comparativa minuciosa entre a noção de *processo* surgida nos textos e discursos dos compositores pós-seriais – especialmente em Ligeti e Berio – e a noção adorniana de *música informal* está ainda por ser feita.

{A10} Forma Musical: aspecto processual e aspecto arquitetônico

No primeiro tomo de seu *Manuel d'analyse musicale* (1996), Ivanka Stoïanova diz que a forma musical pode ser analisada sob dois aspectos, opostos e complementares: o *aspecto processual* e o *aspecto arquitetônico*. Para Stoïanova, o adjetivo *processual* está ligado à *enunciação* musical. A enunciação – ato de enunciar – seria sempre de ordem cinética; ela se dá *no tempo* e está relacionada com as noções de movimento e transformação. Já o adjetivo *arquitetônico* está ligado ao *enunciado* musical. O enunciado – fato consumado – seria de ordem estática; ele se dá *fora do tempo* e está relacionado com as noções de imobilidade e estabilidade. Para Stoïanova, é desse jogo dialético que resultaria, afinal, a potência do conceito de *forma musical*.

Destinada à escuta, a obra musical é um processo de engendramento de diferenças audíveis propagadas no tempo, uma sucessão de eventos sonoros no movimento de espaçamento-temporização da música. Simultaneamente, a obra musical é habitada pela tendência estabilizadora de uma força arquitetônica particular: a estruturação da

{16} Caderno 2
p. 35

obra, efetuada de modos diferentes no curso do desenvolvimento histórico da linguagem musical, procura imobilizar o fluxo sonoro, fixar os pontos de referência, as marcas de orientação, as arquiteturas permitindo apreender a obra na simultaneidade, enquanto forma-arquitetura, forma-cristal ou cristal de tempo musical. Todo esquema formal estabelecido se opõe ao movimento livre no processo de geração de diferenças audíveis. E todo processo musical na prática clássica, romântica e, muitas vezes, contemporânea, é marcado pela tendência “imobilizadora” da força arquitetônica estruturando a obra (STOIANOVA, 1996, pp. 9-10).^[xix]

Apesar de usar termos como *dans le temps*, *hors temps* e *aspect architetoctonique*, Stoianova não evoca diretamente a presença de Xenakis em seu texto. Assim como, apesar de se referir à ideia de *cristalização*, ela não menciona a figura de Edgard Varèse. E mesmo ao falar em *aspect processuel*, a autora também não aponta relações com a noção de *processo* evocada a partir dos anos 60 por Ligeti, Berio, Grisey ou mesmo Reich. Porém, é impossível não perceber na escrita do texto de Stoianova os reflexos diretos de sua ampla pesquisa junto ao repertório e aos textos dos compositores pós-seriais em sua definição de forma musical; definição esta que serve muito bem a esse trabalho que, em larga medida, se propõe a realizar o mesmo: pensar a forma musical a partir de um cruzamento entre as leituras e as escutas realizadas dentro de um determinado repertório.



{B1} Continuum e Corte no cinema (Alfred Hitchcock)

Festim Diabólico é um marco para o debate sobre a planificação no cinema. Num campo onde a articulação de técnicas inauguradas ou otimizadas pelo uso do aparato tecnológico – como as possibilidades de decupagem e montagem, por exemplo – possibilitam justamente que *espaço* e *tempo* sejam fragmentados e manipulados com maior flexibilidade, as tentativas de iludir o público à percepção de planos-sequência únicos durante todo o filme – assumindo assim o *continuum* espacial e temporal próprio à realidade vivida (a ilusão do *tempo real*) – ganham potência pelo forte contraste com um pressuposto que, afinal, estaria no seio da arte cinematográfica: o corte.

Não fosse pelas limitações técnicas da época, *Festim Diabólico* poderia ter sido inteiramente realizado numa única tomada. Os 8 cortes presentes na película foram cuidadosamente mascarados por Hitchcock. Aqui, o tempo narrativo está colado ao tempo real da película: durante os 77 minutos de filme, o que se acompanha são também 77 minutos das vidas de Brandon (John Dall) e Phillip (Farley Granger) confinados em seu apartamento na companhia de amigos que foram convidados para uma pequena festa e de um morto, assassinado no início do filme pelo próprios anfitriões e mantido oculto dentro do baú da sala. O recurso de mascaramento dos cortes contribui para aumentar a tensão do suspense: nada é ocultado do expectador, fazendo com que esse participe do filme como uma testemunha onipresente e onisciente desse crime perfeito, estabelecendo-se, de certo modo, uma cumplicidade entre o expectador e os assassinos, os únicos que sabem que naquele baú sobre o qual se serve o jantar, há um corpo. A narrativa está colada no escoamento de um tempo cronológico e o corte está completamente ausente (ou melhor, mascarado).

Não deixa de ser interessante lembrar da ferrenha autocrítica de Hitchcock anos após a estreia de *Festim Diabólico*. Em entrevista concedida a François Truffaut (realizada ao longo dos anos 50-60 e publicada pela primeira vez em 1967), Hitchcock se posicionaria de maneira bastante dura com relação a esse experimento de supressão da noção de corte através da constituição de plano-sequência “único”. Ele defenderia ali (assim como Truffaut, aliás) uma necessária planificação/decupagem no cinema.

François Truffaut – Chegamos a 1948. É uma etapa importante na sua carreira, pois você vai se tornar seu próprio produtor, com *Festim diabólico*, que será também o seu primeiro filme em cores e ao mesmo tempo um enorme desafio técnico. Primeiramente eu lhe perguntaria se a adaptação se afasta muito da peça de Patrick Hamilton.

Alfred Hitchcock – Não, não muito. Trabalhei um pouco com Hume Cronyn e os diálogos são em parte da peça e em parte de Arthur Laurents. De fato, não sei por que me deixei arrastar para essa cilada do *Festim diabólico*, só posso chamar isso de cilada. A peça durava o mesmo tempo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar da mesma maneira? A resposta era, evidentemente, que a técnica do filme também seria contínua e que não fariamos nenhuma interrupção ao longo de uma história que começa às 19h30 e acaba às 21h15. Então imaginei essa ideia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano. Agora, quando penso nisso, percebo que era completamente idiota porque eu rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e sobre as potencialidades da montagem para contar visualmente uma história.

[...]

FT – Você é severo quando fala de *Festim diabólico* como uma experiência idiota; acho que esse filme representa algo muito importante numa carreira; é a realização de um sonho que todo diretor deve afagar a certa altura da vida, é o sonho de querer juntar as coisas a fim de obter um só movimento. No entanto, ainda assim, e isso se verifica quando examinamos a carreira de todos os grandes diretores, creio que quanto mais se reflete sobre o cinema, mais se tende a fazer as pazes com a boa e velha decupagem clássica, que, desde Griffith, nunca deixou de comprovar sua eficácia. É sua opinião?

AH – É. Precisamos decupar os filmes. *Festim diabólico* é uma experiência perdoável. O erro imperdoável foi ter me obstinado em conservar parcialmente essa técnica em *Sob o signo de Capricórnio*...

(HITCHCOCK, TRUFFAUT, 2004, pp. 177-181).

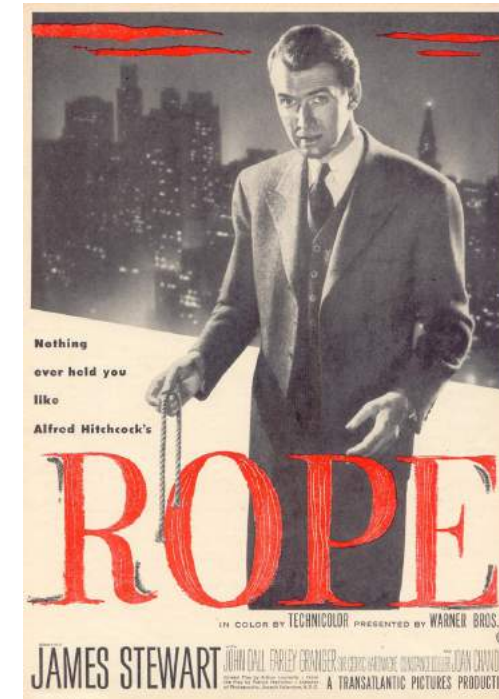


Fig. 03: Poster oficial de *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock.

{B2} Continuum e Corte no cinema (Alejandro Iñárritu)

Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (2014), de Alejandro Iñárritu, é o filme mais recente que assisti aonde as noções de *continuum* e *corte* são trabalhadas de modo extremamente estrutural. Diferentemente de *Festim Diabólico*, em *Birdman* parece haver uma abordagem humorística na estratégia de mascaramento de cortes na medida em que tal recurso é de fato explicitado aos expectadores por não haver convergência entre o tempo narrativo e o tempo real da película.

No início do filme Riggan Thomson (Michael Keaton) está em seu camarim, localizado dentro do teatro onde grande parte do filme se passa. Ele é chamado ao palco e se prepara rapidamente para sair do seu camarim. A câmera o segue em seu trajeto do camarim ao palco, onde está acontecendo o ensaio da peça que é objeto central do filme. A câmera acompanha Riggan e os outros três atores que estão participando do ensaio, até que um acidente

{12} Caderno 2
p. 28

Alejandro Iñárritu,
Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (2014)
Trecho inicial
[Vídeo no DVD]

ocorre com um dos atores, gerando confusão. Ainda sem nenhuma interrupção, a câmera segue Riggan em seu caminho de volta ao camarim, na companhia do seu produtor, com quem discute a respeito do acidente enquanto ambos caminham. Ao fechar a porta do seu camarim, Riggan volta a ficar sozinho. Ele se senta em frente ao espelho e tira a peruca de seu personagem. Em seguida volta os olhos para a direita, mirando um bilhete e um vaso de flores que está sobre a bancada. A câmera acompanha o olhar de Riggan e passa finalmente a abandonar o personagem, fazendo um giro à direita e acompanhando a trajetória desse mesmo vaso, que passa a se mover sozinho sobre a bancada até que é repentinamente lançado contra a parede. A câmera continua nesse movimento de rotação à direita deixando pra trás a poeira do vaso quebrado e se deparando inusitadamente com um grupo de jornalistas que estão agora reunidos com Riggan, nesse mesmo camarim, fazendo uma entrevista. Após esse longo e intenso fluxo de acontecimentos, ocorre um primeiro grande estranhamento já que o espectador se vê diante de uma primeira quebra: onde estavam tais pessoas? de onde elas vieram? por onde elas entraram? O salto temporal – isto é, o corte narrativo explícito – é realizado sem a correspondência de um corte da câmera.

Como esse, há muitos outros saltos temporais narrativos ao longo de todo filme. Diferentemente de Hitchcock, Iñárritu não busca um *continuum temporal* da narrativa, mas sim um *continuum* essencialmente *perceptual*, conduzido por uma câmera única e sem cortes. Tal estratégia provoca um descolamento entre o plano da narração e o plano da percepção, o que contribui muito, aliás, para a criação de uma zona de convergência entre imaginação e realidade e, conseqüentemente, para a sustentação do tom onírico e humorístico que atravessa todo o filme. Iñárritu apresenta em *Birdman* uma maneira perspicaz de como decupar uma narrativa sem, no entanto decupar a percepção.

É interessante observar também o papel que a música ocupa nesses momentos chave do filme. No caso da cena inicial aqui descrita, a música entra e sai muitas vezes de cena. Uma de suas entradas se dá justamente no momento em que Riggan volta os olhos para o vaso de flores. Não é casual que a música não seja interrompida ao longo de todo giro da câmera, nem no momento onde o vaso estilhaça, e nem mesmo quando a câmera se defronta com os jornalistas. A continuidade da música contribui bastante para o efeito de *continuidade perceptual* diante de um *corte narrativo* promovidos em *Birdman*.

Nessa perspectiva analítica, *Birdman* talvez seja um exemplo perfeito de operação simultânea entre os modos *zoom in* (cortes locais da narrativa) e *zoom out* (continuidade global da percepção).

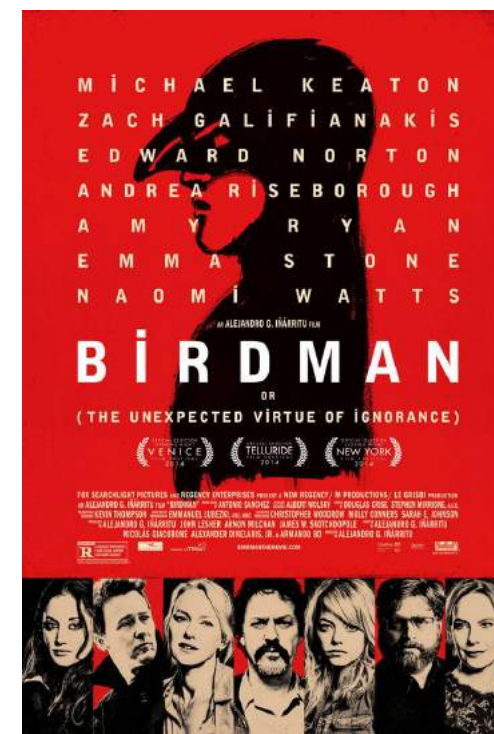


Fig. 04: Poster oficial de *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro Iñárritu.

{B3} Continuum e Corte na música (Luciano Berio e Pierre Boulez)

Se antes comecei falando da noção de *continuum* e *corte* a partir do cinema – com exemplos de Hitchcock e Iñárritu – e não da música é porque foi exatamente nessa ordem que o assunto apareceu ao longo da minha formação. Em 2003, no meu segundo ano de graduação, participei do curso de *Linguagem e estruturação musical* ministrado pelo Willy Corrêa de Oliveira na USP. Foi ali que tive contato, pela primeira vez, com uma reflexão a respeito das noções de continuidade e de corte. Nesse contexto, lembro especialmente da análise da sonata *Appassionata*, de Beethoven (OLIVEIRA, 1979, pp. 101-109) onde as ideias de montagem e corte compunham o fio condutor do comentário a partir de uma interação com filme *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925).

Posteriormente eu reencontraria a noção de corte no interior da própria reflexão acerca dos ideais de uma música processual, a princípio como um elemento a ser recusado e, num segundo momento, como um elemento integrante da própria concepção de processo. Comentei tal perspectiva detalhadamente em tópicos anteriores, mostrando como nos textos dos mesmos compositores que eu associava em torno da concepção de processo, eu também encontrava uma certa abertura que acabava por desestabilizar – ou alargar – em alguma medida tal concepção. Nesse sentido,

destaquei por exemplo como Xenakis, Ligeti e Grisey incorporavam em seus projetos ideias como *transformações explosivas, ocorrências súbitas e descontinuidade*, respectivamente. Mesmo em Berio – compositor que estudei mais extensivamente durante o mestrado – algo muito similar também operava. Em entrevista a Rossana Dalmonte, em seu comentário a respeito da composição de *Nones*, Berio esclarece:

[...] Apaixonei-me por um vasto e complexo poema de Auden, *Nones*, precisamente: hora nona, momento crucial, momento supremo para o qual parece canalizar-se, em um instante, toda a existência, o instante da extrema consciência antes do fim... Planejei um grande oratório profano com solos, coro e orquestra, caracterizado por constantes transformações, rápidas e extremas. [...] As proporções a partir do número 9, que dominam na obra, são constantemente reorganizadas a fim de produzir condensações ou rarefações extremas, velocidades e estaticidade extremas e caracteres harmônicos extremos [...] (BERIO, DALMONTE, 1988, p. 53 – *grifos meus*).

O segundo e o terceiro grifo que realizei na citação reforçam um aspecto já comentado a respeito da noção de processo: a ideia de transformações *constantes*. Porém, Berio relaciona a ideia de transformação não exatamente ao aspecto *gradativo*, mas sim às ideias de *rapidez* e de *extremos*, conforme reforça o terceiro grifo que fiz na citação. Assim como Xenakis, Ligeti e Grisey, em Berio o que se encontra é também uma noção de processo mais flexível, aberta a um jogo dialógico entre *continuidade* e *corte*. Afinal, o que estaria na base poética de *Nones* senão esta ideia de *momento crucial* (terceiro grifo realizado na citação de Berio) que, inevitavelmente nos reporta a Kairos?

Mas é Boulez que irá falar pela primeira vez de modo muito explícito a respeito do par continuum/corte dentro da composição. Em *Penser la musique aujourd'hui* (1963), para conceituar o que seriam os espaços liso e estriados, Boulez precisará explicitar antes essas duas noções primordiais: *continuum* e *corte* [coupure]. Afinal, para Boulez seria justamente a *qualidade* do corte que definiria “a qualidade microestrutural do espaço liso ou estriado, em relação a percepção” (BOULEZ, 1963, p. 96)^[xx]. O mesmo valeria para a distinção entre tempos lisos e estriados. Essa tal qualidade do corte – mais ou menos regular, mais ou menos irregular – seria um fator essencial para a constituição de diferentes percepções de tempo na proposta de Boulez.

Parece-me primordial definir, antes de mais nada, o *continuum*. Não é, certamente, o trajeto contínuo “efetuado” de um ponto a outro do espaço (trajeto sucessivo ou soma instantânea). O *continuum* se manifesta pela

possibilidade de *cortar* o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa portanto pela noção de *corte*; eu diria mesmo que o *continuum* é esta própria possibilidade pois ele contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o continuum de signo. Quanto mais o corte se tornar fino, tender para um épsilon da percepção, mais tenderá ao contínuo propriamente dito, sendo este um limite, não somente físico, mas, antes de tudo, fisiológico (Ibid., p. 95).^[xxi]

Boulez não chega a aplicar a noção de liso e estriado diretamente à forma musical. Mas esta seria uma operação não somente possível, como provavelmente desejável: utilizar as noções de continuidade e corte não somente para a reflexão sobre o espaço (organização das alturas) e o tempo, mas também sobre a forma musical. Assim, seria possível também imaginar formas mais/menos *lisas*, ou mais/menos *estriadas*; ou *processos* mais/menos *lisos*, ou mais/menos *estriados*.

{B4} A Casa e o Corte (Silvio Ferraz)

Voltando à possibilidade de abordar o liso e o estriado do ponto de vista da forma musical, proponho seguir adiante: porque não falar em *planos de composição* mais/menos *lisos* ou mais/menos *estriados*? É o que Silvio Ferraz buscará mapear em dois textos muito recentes: *Kairos-ponto de ruptura* (2015a)¹⁷ e *Consistência sem perder o infinito: do caos ao cosmo à terra ao som* (2015b)¹⁸. Ele aponta como, de modo geral, a teoria e os sistemas composicionais têm por hábito tratar apenas de constâncias dentro de uma peça, isto é, apenas de suas partes *estáveis*, de seus *planos contínuos*. Segundo ele, “tal continuidade tem regido o pensamento sobre a música do ocidente ao longo do século XX, ficando aquele da articulação das partes como que subordinado a um ou outro modo de explicação também por traços de continuidade.” (FERRAZ, 2015a, p. 36). Em contrapartida, Ferraz aponta que pouca ou nenhuma atenção se dá às inconstâncias, instabilidades e descontinuidades do plano de composição. Assim, em defesa de uma perspectiva composicional e analítica diferente, ele irá propor uma reconfiguração do olhar – da escuta – voltando-se justamente para as qualidades do *corte*.

Compreendemos assim diversos tipos de continuidade, a continuidade no domínio do som (textura contínua, trama, nota

¹⁷ Comunicação apresentada originalmente em francês no *Colóquio Deleuze, Guattari, Simondon: uma ecologia do som*, realizado na Universidade Paris 8 em 2014.

¹⁸ Comunicação apresentada durante o VI Seminário “Conexões: Deleuze e Máquinas e Devires” realizado na Unicamp em 2015. Texto não publicado, fornecido gentilmente pelo autor.

pedal), no domínio das estruturas rítmicas (através da repetição e variação), no domínio dos agregados de alturas (continuidade harmônica, compreendendo por espaço os campos harmônicos, os modos), no domínio dos perfis melódicos (através da repetição e variação melódica, tal temos em um canto de pássaro reiterado, ou em uma dança de forma circular), no domínio dos objetos sonoros (reiteração ou transformação gradual de objetos, tal como em um morphing sonoro – anamorfose). Definido o que compreendo por espaços contínuos, e a sua primazia no estudo musical, seja das características de um espaço contínuo seja das componentes que o compõe, pensando tais componentes no mais das vezes como homogêneas; o que pretendo nesse artigo é trazer para o debate uma prática composicional justamente o avesso desta visão. Proponho assim me deter na parte não constante, na parte sem permanência de um som, enunciado ou objeto sonoro e musical. Ou seja, compreender a música não apenas por seus momentos de continuidade mas pelo gesto do corte em que dois blocos justapostos não se associam por evolução, transformação, desenvolvimento ou derivação, mas pela distancia existente entre eles (FERRAZ, 2015a, p. 38).

É a partir dessa busca por instabilidades que ele chegará a propor efetivamente uma concepção particular de *plano de composição*, onde uma espécie de uma noção de processo – *matéria sonora em elaboração* – abarcaria (não sem conflitos, certamente) tanto a *continuidade* quanto o *corte*.

Eis o plano de composição: não se trata de colocar a matéria sonora sob a lei de uma forma, e de ordenar seus elementos, mas de lançar um material que a todo tempo se elabora e reelabora em um percurso ora no plano contíguo ora nos saltos catastróficos (FERRAZ, 2015b, p. 4).

A reflexão de Ferraz nesses textos recentes remonta algumas ideias germinais apresentadas em seu *Livro das sonoridades*, escrito dez anos antes. Lá, em diálogo com Deleuze/Guatarri e Paul Klee, Ferraz já falava mais em termos de *plano de composição* do que de *forma musical*. Dali, eu gostaria especialmente de lembrar uma noção que foi muito importante desde o inícios dos meus anos de formação: *compor é como fazer uma casa*¹⁹. A metáfora não é a de uma casa pronta, abstrata, mas sim uma casa que se constrói, que se faz pouco a pouco.

¹⁹ Em Ferraz essa ideia dialoga especialmente com os conceitos de *território* e *ritornelo* de Deleuze/Guatarri.

Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar esse lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhemos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são revistadas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos (FERRAZ, 2005, p. 35 – fragmento 33).

Fazer uma casa implica em estabelecer recorrências, continuidades. Aqui a ideia de *continuum* não é carregada necessariamente de homogeneidade. É possível imaginar também uma continuidade – a permanência, a reiteração – de heterogeneidades. Mas Ferraz não para por aí e junto da noção de *casa* ele falará também da noção de *corte*: “Fazer o ritornelo, fazer a casa, mas atravessá-lo pelo corte” (FERRAZ, 2005, p. 85, fragmento 106). O corte aparece então como elemento de expressividade, capaz de operar algo de uma dramaticidade dentro desse plano. Ele é tomado como parte do *plano*, ou, se se preferir, como parte da *forma*²⁰.

Se desenho um lugar, e faço com que o ouvinte viva um pouco neste lugar, posso brincar também de fazer com que ele se sinta tranquilo naquele lugar, ou com que tenha esta tranquilidade abalada quando, de repente, e isto tem de ser de repente, o faço sentir-se arrastado para fora daquele lugar: era nisto que consistia o jogo de modulação do classicismo, levar o ouvinte para passear em um ponto em que ele não se reconhecesse mais e cujo ponto de chegada ele desconhecesse, ou ainda, se o conhecesse, seria apenas de leve. O efeito surpresa! Mas que surpresa é esta? Só há surpresa se houver preparação de um lugar cômodo a ser abalado. Para que alguém se surpreenda é necessário que este alguém fique tranquilo acreditando que tudo já está estabelecido. E para fazer este lugar, o recurso talvez seja este de reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantilena, um ritornelo, uma ladainha, um caleidoscópio, uma caixinha de música. E a surpresa é justamente aquele momento em que alguma coisa foge da ladainha, alguma coisa que está dentro da ladainha, algo que até poderia ser previsível, mas que não era. De repente uma nota trai a harmonia,

²⁰ Sobre a ideia de *corte* no *Livro das sonoridades* (2005), de Silvio Ferraz, ver também os fragmentos 37, 50, 56, 105, 106, 110, 116 e 125.

desfaz o perfil principal da frase musical, uma sonoridade leva para um outro espaço de ressonâncias (FERRAZ, 2005, p. 37 – fragmento 37).

Para encerrar, gostaria ainda de lembrar uma passagem de *Círculos Ceifados* (2008), de Rodolfo Caesar, sugerindo um paralelo entre a maneira como os dois autores definem a experiência da composição. Paralelo este que, aliás, explica o título do presente trabalho.

Por mais que alguém reduza a experiência da composição a esquemas formais ou noções verbais, lógicas, acústicas ou matemáticas, não descreve o fundo dessa experiência fundamental tão semelhante à de fazer uma represa. Porque a isso se resume, no fim de todas as contas, o trabalho de composição: achar um local apropriado, algumas pedras, colocar umas aqui, lançar outras mais para lá etc. Por mais deliberadamente controlado que for o procedimento de composição, a sorte estará sempre em algum canto da obra (CAESAR, 2008, p. 59).

A composição musical: a casa e a represa, a sorte e o corte.



TEMPO

{A} CHRONOS

{17} Caderno 2
p. 35

{A1} Chronos, Aion e Kairos: definições (Silvio Ferraz)

Silvio Ferraz abre sua *Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX* (2014) falando de três imagens de tempo que permearam o pensamento grego e que frequentemente reaparecem no imaginário de compositores e compositoras. Essas imagens de tempo seriam Chronos, Aion e Kairos.

Uma consulta ao LSJ – *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/#eid=1&context=lsj>) ajuda a compreender o significado dessas diferentes imagens de tempo na Grécia Clássica, a partir de uma breve análise das acepções dessas três palavras. O termo *Chronos* [χρόνος] se relaciona com a ideia de um tempo abstrato, medido, ordenado. Ele é o tempo do par causa/efeito, da continuidade, da linearidade. Ele traz em si a flecha do tempo e as noções de passado, presente e futuro, sempre encadeados numa linha de pontos sucessivos. Associada ao tempo dos homens, da vida, do perecimento, demarcada afinal pelos polos nascimento e morte, esta seria portanto uma temporalidade *extensiva, numerável, mensurável*. A temporalidade de Chronos é aquela do *fluxo*, do *escoamento* e estaria associada à imagem de uma linha.

Já o termo *Aion* [αἰών] está relacionado com a noção de um espaço de tempo: o tempo de uma vida, de uma geração, de uma era, de uma época. Pode ser demarcado também por um início e um fim, mas talvez não de modo tão preciso, como acontece com o início e o fim de uma estação, ou com início e o fim de um evento geográfico, histórico. Não faz muito sentido apontar um dia e horário preciso para o fim da era Paleozoica e início da era Mesozoica, ou para o início e o fim da Primeira Guerra Mundial. Não porque não haja talvez um evento determinado e muito marcante que corte o fluxo temporal e indique o ponto preciso de início ou término de uma

estação, de uma era, de um evento histórico. Mas sim porque, em oposição a Chronos, Aion é uma temporalidade intensiva, não numerável e não mensurável. É por isso que Aion não aparece associado à temporalidade da vida humana, mas sim à temporalidade dos deuses, isto é, da plenitude, da eternidade. Aion é a temporalidade do não fluir, do não escoar; ao contrário, é estado, campo de imanência. Essa imagem de tempo estaria associada, assim, à imagem de um círculo.

Finalmente, o termo *Kairos* [καιρός] está relacionado à ideia de uma temporalidade muito precisa: o momento exato, o momento crítico, o momento crucial. Esta é a temporalidade da ocasião, do acontecimento, da oportunidade. É o instante justo, preciso, a partir do qual o coração não bate mais: morreu às 9h42 do dia 7 de abril de 1746. Kairos modifica a qualidade de uma experiência, abre novas dimensões. É o ponto de desvio, de abertura; é a chance, o risco, o corte. É imprevisível, fugaz e não repetível. Kairos chega sem aviso e escapa antes que se dê conta. A temporalidade de Kairos talvez estivesse associada à imagem de um ponto, quase sem dimensão.

Isto significa que *kairós* nunca está presente: pertence sempre ao passado ou ao futuro; é o que ainda não chegou ou o que já passou; o que ainda iminente ou o já ausente; o que está para acontecer ou o que já aconteceu. É, na verdade, o um e o outro, ou melhor, a indecisão entre o um e o outro. Nunca se revela como uma presença total, atual, abarcável em sua simultaneidade. Isso porque *kairós* não tem uma extensão, uma magnitude, uma medida constante e definida, como as unidades do tempo crônico (CAMPILLO, 1991, p. 60).^[1]

Assim, pode-se dizer que Chronos seria o tempo da sucessão (quantidade), Aion seria o tempo da simultaneidade, da eternidade (duração/suspensão) e Kairos seria o tempo da experiência (qualidade).

A música do século XX tem no tempo uma de suas principais dimensões e define-se como arte do tempo, não porque se dê no tempo, ou porque module o tempo, mas porque faz nascer o tempo em suas três dimensões, Chronos, Kairos e Aion (FERRAZ, 2014, p. 107).

Silvio Ferraz
Kairos III (2014)
para flauta baixo,
clarinete baixo,
violino e violoncelo
[Áudio no DVD]

Roberto Victorio
Chronos III (1998)
para violoncelo
[Áudio no DVD]

Brian Ferneyhough
Chronos Aion (2008)
para ensemble
[Áudio no DVD]

Giacinto Scelsi
Aion (1961)
para orquestra
1º mov.
[Áudio no DVD]

{A2} Kairologia (Walter Benjamin)

Dentre as três imagens de tempo utilizadas pelos gregos, Kairos parece ter sido, em vários campos, a mais debatida na modernidade. Se na Grécia Clássica talvez Kairos tivesse importância menor frente a Chronos e Aion, atualmente pode-se encontrar um grande volume de textos a seu respeito, não somente nas áreas da arte, mas também da literatura, da filosofia, da retórica, da medicina, da psicologia, da teologia e até mesmo do esporte. Na área da música, eu destacaria o artigo recente de Silvio Ferraz intitulado *Kairos-ponto de ruptura* (2015) e já referido nesse trabalho onde ele comenta a potência de imagens de tempo *kaioróticas* para pensar sobre a composição musical.

Nesse artigo, Ferraz dialoga com a filosofia de Deleuze – especialmente com o conceito de *doxa* – mas tem como foco a interação com o trabalho de Gilbert Simondon, do qual destaca a noções de *invenção* e de operação *alagmática*. Interessa a Ferraz a ruptura com um modelo fechado calcado nas estabilidades e permanências do par matéria/forma, que ele identifica de maneira geral na teoria da música e nos sistemas composicionais. Ele toma assim a imagem de Kairos para “pensar o ponto de ruptura em que o tempo se desdobra infinitamente, e dá lugar a um profusão de imagens locais: o abismo, as distâncias, as relações proprioceptivas e exteroceptivas (a taticidade da textura, a visualidade da figura, a cinética dos gestos) bem como diversas outras relações afetivas” (FERRAZ, 2015a, p. 48).

Mais adiante Ferraz desenvolve um pouco mais esta noção de *desdobramento* a partir de *pontos de ruptura* na composição, colocando em interação algumas das noções já abordadas nesse trabalho: Kairos, Chronos, Aion, liso, estriado e *hors-temps*:

São três imagens de tempo que entram em choque no corte. *Chronos*, *Aion* e *Kairos*. A ruptura, a interrupção, o ponto de encontro de *Kairos* se dá face a duas ou mais tendências, a duas ou mais permanências, que caracterizariam o tempo medido de *Chronos* e o tempo flutuante de *Aion* (Campillo, 1991). O tempo, no ponto de ruptura, se desdobra e saímos assim da relação estriada da sucessão ou da relação lisa do não tempo (*hors-temps*). No ponto de ruptura que o tempo extensivo (mensurável) perde sua extensão, e é também neste ponto que o tempo não mensurável, intensivo, não reversível ganha seu corpo. É o ponto de desvio, lugar de imaginação [...] (FERRAZ, 2015a, pp. 48-49).

Arrisco dizer que o que está em jogo no ensaio de Ferraz é afinal imaginar a composição numa perspectiva *kairológica*. Essa ideia de *kairologia* é apontada por Ralf Konersmann (1991, *apud* Matos, 1992) na filosofia de Benjamin, especialmente por conta do conceito benjaminiano de *Jetztzeit*, explicitado no interior das suas teses *Sobre o conceito de História* (1996), de 1940. É na tese 14 – epigrafada pela frase *Origem é o Alvo* [Ursprung ist der Zie], do escritor Karl Kraus – que Benjamin dirá: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ [Jetztzeit]” (BENJAMIN, 1996a, pp. 229-230)²¹.

Para Benjamin o conceito de *Jetztzeit* (tempo-de-agora) possibilitaria o reposicionamento e a intensificação da noção de *presente*, concebido não como um momento vazio que possibilita apenas a transição entre passado e futuro dentro de uma linha cronológica direcional, mas como um “*material explosivo*”, como um ponto de ruptura com uma espécie de *continuum* autômato da história.

Em um artigo que tem início com a reprodução integral do texto *A Rosa de Paracelso*, de Borges, Olgária Matos esclarece algumas interações entre a filosofia benjaminiana, a imagem de Kairos e o conceito de *Jetztzeit*, que atravessam as teses sobre o conceito de história de Benjamin:

Conservando também a tradição grega, Benjamin trata do *kairós*. Ralf Konersmann qualifica a Filosofia da História benjaminiana de *kairologia* e nos dá a possível procedência dos conceitos de presente, instante, *jetztzeit*, iluminação profana, imagens dialéticas, constelações. *Kairós*, na origem, indica a abertura triangular na tecelagem de fios e a corrente de fios ora elevada ora reclinada ou ainda atravessada por um repuxo mais forte. Quando se dá uma tal abertura inesperada, ocasional na triangulação dos fios, ocorrem mudanças nas triangulações. Mais tarde, *kairós* passou a significar um ponto exato no tempo (*Zeitpunkt*) que pede para ser utilizado caso se deseje que algo aconteça. [...] Para Benjamin, o *kairós* é o momento da legibilidade e da visibilidade de um acontecer: é o instante de seu reconhecimento de sua conhecibilidade – *Erkenntbarkeit* – não como a passividade da reminiscência platônica – o aprender é o

²¹ Prefiro a tradução do termo *Jetztzeit* por *tempo-de-agora*, conforme proposto na edição brasileira do livro de Michael Löwy a respeito das teses “*Sobre o conceito de história*” de Benjamin. No original em francês, Löwy propôs a tradução como *temps d'à-présent*, para a qual, em português, os tradutores Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller optaram por *tempo-de-agora*. A mesma passagem aparece então traduzida da seguinte forma: “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora [Jetztzeit]” (LÖWY, 2005, p. 119).

recordar – mas como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado (como no sentido etimológico de *kairós*), como uma constelação dialética, onde nenhuma estrela isoladamente tem sentido [...]. Nas teses de Benjamin não existe qualquer programa de ação. O *carpe diem* – aproveite o dia – é o único preceito. Aquilo que “a imagem que brilha fugidia” traz do passado não é o novo a ser captado, mas uma intensidade que é nova e inesperada. O *kairós* é a apoteose do instante. Apreendê-lo significa que este se apresenta como um texto, sendo legível. O momento da leitura que o tornaria evidente não pode ser calculado. Ele se dá “incoerentemente, inesperadamente [*unversehens*] (MATOS, 1992, p. 253).

Kairos, o *Jetztzeit*, o corte: a apoteose do instante; uma intensidade nova, inesperada. A possibilidade de vivenciar uma temporalidade onde o presente acumula o passado (daí a importância do conceito de *narrativa* para Benjamin), mas se abre ao desconhecido. A possibilidade de um tempo qualitativo, encharcado de *experiência*²², de *imaginação*.

²²Do alemão *Erfahrung*, conceito caro a Benjamin. Num programa do CPFL que foi ao ar em setembro de 2009 pela TV Cultura, intitulado *Tempo sem experiência* (disponível em: <https://youtu.be/arANFGj10Tg>), Olgária Matos esclarece: “O que significa experiência? Etimologicamente, a palavra que Walter Benjamin usa é *Erfahrung*. *Erfahrung* em alemão significa *experiência* e o radical é *fahr*, que dá em *fahren*, que significa *viajar*. No antigo alemão, *fahr* significa atravessar uma região durante uma viagem, por lugares desconhecidos. E a palavra latina para experiência tem como radical *per*: sair de um perímetro, sair da condição do já conhecido e do já vivido para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões desses acontecimentos novos nas nossas vidas. E de *per* também vem a palavra *periculum*: atravessar uma região durante uma viagem onde perigos podem nos assaltar. E para esses perigos há a palavra que se associa a *periculum*, que é *oportunus* – que é *portus* – que quer dizer saída. Então, as experiências que nos acontecem durante uma travessia no desconhecido, numa viagem, são experiências que alargam a nossa identidade, o nosso conhecimento, a nossa sensibilidade e as nossas condições no mundo”.



{B1} Snapshot: capturar imagens

Snapshot é um termo em inglês usado para se referir a um tipo de fotografia rápida, espontânea, informal, nada ou minimamente dirigida e, em geral, sem nenhuma intenção artística. Trata-se, portanto, de um tipo de fotografia realizada quase sem nenhuma preparação, sem um detalhado planejamento de luz ou de foco e, muitas vezes, sem preocupação até mesmo com o enquadramento.

O espírito de um *snapshot* pode ser imediatamente entendido quando se pensa naquelas antigas câmeras da *Polaroide*, onde o grande barato era a instantaneidade do processo, já que até mesmo a revelação das fotos era feita na hora, automaticamente. Mas as *Polaroides* ainda tinham uma limitação: o filme. A brincadeira não era nada econômica e por isso, de certo modo, apesar da instantaneidade, era preciso ter um pouco mais de cuidado e ao menos se esforçar para um melhor enquadramento da criançada reunida em torno do bolo.

Depois das *Polaroides*, as *point-and-shoot* câmeras – termo em inglês usado para designar câmeras digitais simples e compactas, com todos os controles automatizados – trouxeram ainda maior velocidade para o ato de fotografar. Trocando o filme por cartões de memória com enorme capacidade de armazenamento, o tempo de preparação da fotografia passou a ser substituído pelo processo posterior de seleção: em 10 segundos tira-se 10 fotos da criançada em torno do bolo e, no dia seguinte, já no computador, monta-se o álbum escolhendo as melhores.

Hoje, em tempos onde a maior parte das fotos são tiradas no próprio celular e imediatamente publicadas nas redes sociais, até as câmeras *point-and-shoot* se tornaram obsoletas. Afinal, quem tem tempo para selecionar fotos no dia seguinte?

Há portanto na base do termo *snapshot* um ideal de fotografia *não composta* – nem antes, nem durante, nem depois. Assim, costuma-se diferenciar a palavra *snapshot* da palavra *fotografia* justamente por esta segunda carregar alguma carga de temporalidade por conta do seu próprio processo de feitura. Uma fotografia requer tempo; já um *snapshot*, requer instantaneidade, um não-tempo.

A primeira vez que soube do termo *Snapshot* foi lendo o artigo *Concerning Time* (1989)²³, de Xenakis, que será comentado no tópico seguinte.



Fig. 05: Andy Warhol (1928-1987), em 1972. Desde o fim dos anos 50 até sua morte em 1987, Andy Warhol carregou consigo uma câmera *Polaroid*. Compondo uma espécie de diário visual, ele fotografava tudo: amigos, paisagens, momentos de sua vida íntima. Esse conjunto de *snapshots* compõe uma volumosa publicação da editora Taschen lançada em 2015.

²³ Artigo publicado originalmente em francês sob o título *Sur le temps* como parte do volume *Redécouvrir le temps* da *Revue de l'Université de Bruxelles* (1988, n.2, pp. 193-200) e republicado em 1994 como parte do livro *Kéleútha* (Paris, l'Arche, 1994, pp. 94-105).

{B2} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal: definições

Em *Concerning Time* (1989) e em *Musique et Architecture* (1971) – especialmente nos capítulos IV, V e VI –, Xenakis fala de três tipos de *estruturas, álgebras, categorias* ou *arquitecturas* de tempo: *fora-do-tempo* [hors-temps], *no-tempo* [en-temps] e *temporal* [temporelle].

As estruturas *fora-do-tempo* seriam aquelas *independentes* do tempo real, projetadas ou apreendidas em tempo diferido: “as escalas de altura; as escalas dos modos eclesiásticos; as morfologias de níveis mais elevados; estruturas, arquiteturas fugais, fórmulas matemáticas engendrando sons ou peças, estas estão fora do tempo, seja no papel ou em nossa memória (XENAKIS, 1989, p. 89)^[iii]. Elas seriam estruturas passíveis de descrição sem a necessidade do vetor *tempo*. No extremo oposto estariam as estruturas *temporais*, isto é, aquelas que se desenrolam efetivamente em tempo real e estão, portanto, intimamente vinculadas ao vetor *tempo*. A verdadeira natureza das estruturas *temporais* seria “aquela da realidade imediata, do devir instantâneo” (XENAKIS, 1971, p. 57)^[iii]. Entre esses dois extremos, Xenakis delimitaria a categoria *no-tempo* como aquela capaz de garantir a comunicação entre os dois níveis, atuando na conversão de estruturas *fora-do-tempo* em estruturas *temporais*.

Um exemplo bastante didático para compreender essas três categorias em operação seria o processo de construção de uma melodia. Uma determinada coleção de alturas seria uma arquitetura *fora-do-tempo*. A princípio, elas podem ser usadas horizontalmente, verticalmente, em ordenações variadas etc. Trata-se, ainda, apenas de um *conjunto* potencial. Já a seleção de algumas alturas desse conjunto, sua ordenação com vistas a uma sequência específica, a definição de perfil, a atribuição de durações etc., seriam procedimentos próprios a uma etapa de elaboração *no-tempo*. Finalmente, a realização efetiva dessa melodia – isto é, sua ocorrência em tempo real na voz de um cantor ou de uma cantora – converte as arquiteturas *fora-do-tempo* e *no-tempo* numa arquitetura *temporal*.

A proximidade entre as categorias *en-temps* e *temporelle* faria com que Xenakis acabasse por fundir essas duas noções numa única. Se em *Musique et Architecture*, um texto de 1971, Xenakis fala em três categorias, em *Concerning time* – ou em outros textos a partir da década de 80 – Xenakis passará a trabalhar apenas com um par opositor, falando simplesmente em arquiteturas que se dão no tempo (vetorizadas) ou fora do tempo (não-vetorizadas).

{B3} No-tempo e Fora-do-tempo: tempo e espaço

Na conclusão do seu artigo *Concerning time* (1989), Xenakis sintetiza duas qualidades temporais que operariam simultaneamente na música: por um lado *o tempo na forma de um fluxo impalpável*, e por outro, *o tempo na sua forma congelada, fora do tempo, possibilitada pela memória*. Assim, enquanto a categoria *temporal* estaria intimamente ligada à noção de um tempo que flui, a categoria *fora-do-tempo*, ao invocar um tempo represado, se aproximaria da noção de espaço.

É notório quando Xenakis diz: “O tempo é a lousa na qual se inscrevem os fenômenos e suas relações fora do tempo do universo onde vivemos” (XENAKIS, 1989, p. 91 – *grifo meu*)^[iv]. Aqui Xenakis não recorre à uma imagem de fluxo ou de movimento para se reportar ao tempo, mas sim a de uma *lousa*, explicitando essa associação espacial.

A imagem de uma lousa já havia sido utilizada por Xenakis de modo similar alguns anos antes, numa passagem de *Musique Architecture*, na qual o compositor expõe uma visão de tempo onde as arquiteturas *temporais* (*realidade instantânea* → fluxo) e *fora-do-tempo* (*organismos-arquiteturas* → espaço) concorrem para modelar a experiência musical.

Assim, o tempo poderia ser considerado uma lousa (vazia) na qual se inscrevem os símbolos e as relações, as arquiteturas, os organismos abstratos. Do choque entre organismos-arquiteturas e realidade instantânea, imediata, nasce a qualidade primordial da consciência vivida (XENAKIS, 1971, p. 58).^[v]

E aqui volto ao termo *snapshot* usado por Xenakis em *Concerning time* (1989) para conceituar a categoria *fora-do-tempo* (no texto original em francês o termo não é *snapshot*, mas sim *instantané*). Xenakis aponta que um *snapshot* – essa captura instantânea – é exatamente o que acontece com a nossa memória, por exemplo. Escuta-se uma música e enquanto se escuta, a categoria *temporal* está essencialmente em operação. Terminada a música, cria-se um *snapshot*, uma imagem imediata, uma arquitetura *fora-do-tempo*. O mesmo se aplicaria a uma imagem prévia que o compositor ou a compositora pudesse utilizar para estruturar uma peça.

Isso quer dizer que, no *snapshot*, as relações espaciais das entidades, as formas que assumem as suas contiguidades, as estruturas, são essencialmente fora do tempo (*hors-temps*). O fluxo do tempo não intervém de nenhuma maneira. Isso é exatamente o que acontece com os traços

que as entidades fenomenais tenham deixado em nossa memória. Seu mapa geográfico está fora do tempo. A música se dá tanto no espaço fora do tempo quanto no fluxo temporal. [...] Pode-se dizer que todo esquema temporal preconcebido ou pós-concebido, é uma representação fora do tempo do fluxo temporal no qual os fenômenos, as entidades, são inscritos (XENAKIS, 1989, p. 89 – *grifo meu*).^[vi]

**{C} TEMPO LISO E
TEMPO ESTRIADO
(PIERRE BOULEZ)**

{21} Caderno 2
p. 41

{C1} Liso e Estriado: definições

As categorias de *tempo liso* e *tempo estriado* propostas por Boulez em seu livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963)²⁴, foram gestadas no interior de suas reflexões acerca de seu próprio momento histórico, num texto onde o compositor se dedica a investigar e sintetizar a situação da técnica musical naquele momento a partir de sua práxis. Porém, a despeito das tantas reviravoltas musicais nesses 50 anos que já nos separam desse texto, meio século parece não ter sido suficiente para decretar o envelhecimento das categorias propostas por Boulez. Ainda que tenha sido concebido a partir de uma práxis específica, o par conceitual *liso/estriado* tem extrapolado limites impostos por determinados recortes históricos ou estéticos, mostrando-se potente para operações diversas no domínio do tempo musical.

É preciso dizer que os trabalhos aqui mencionados, apesar de historicamente muito bem localizados, fundamentam-se intencionalmente em questões gerais da teoria e percepção musicais. Sou da opinião que estes trabalhos tanto podem ser úteis para a compreensão de eventos de estilos de etnografia muito particular, como a africana, como podem encontrar nesta música um meio de confirmação de alguns de seus pressupostos (LACERDA, 2012, p. 49).

Nessa segunda possibilidade de leitura, o repertório africano é tomado portanto como pretexto, como um ambiente favorável à experimentação dos conceitos em questão. Nessa baliza perspicaz, demonstrando a pertinência desses conceitos num repertório completamente distinto daquele para o qual Boulez voltava seus

²⁴ Publicado em português sob título *A música hoje* pela editora Perspectiva. Contendo grande volume de problemas de tradução, opto aqui por referenciar as citações à edição original, em francês.

olhos, Lacerda atualiza e expande tais conceitos em chave mais abrangente. O *liso* e o *estriado* compreendidos, portanto, não apenas como modos de agenciamento temporal próprios à música pós-serial, mas sim como dois polos mais genéricos de articulação do domínio do tempo em *latu senso*.

É verdade que a extrema compressão do texto de Boulez – somada à falta de exemplos musicais – favorece uma certa confusão dos termos, especialmente no que se refere às subcategorias fixo/variável, reto/curvo, focalizado/não-focalizado, regular/irregular, dirigido/não-dirigido. De todo modo, ainda que o texto seja carregado de pontos que careceriam um maior desenvolvimento, Boulez esboça um par conceitual bastante promissor para a reflexão sobre o espaço (em Boulez restrito ao domínio das alturas), reflexão esta que é posteriormente estendida ao domínio do tempo.

Assim, em seu texto, após distinguir as características do que seria o espaço liso e o espaço estriado, Boulez passará a falar também de duas categorias de tempo: o tempo *pulsado* e o tempo *amorfo*. O tempo pulsado seria aquele fundado sob uma determinada referência, regular ou irregular. Ele seria suscetível, portanto, a mudanças de velocidade, aceleração ou desaceleração. Já o tempo amorfo não possuiria nenhuma referência prévia. Sendo elaborado a partir de uma distribuição estatística, restaria a ele a qualidade de ser mais ou menos denso. Por analogia, o tempo pulsado seria chamado de tempo estriado e o tempo amorfo, de tempo liso. Teria lugar aí a oposição entre as noções de *previsibilidade* e *imprevisibilidade*.

Na famosa definição proposta por Boulez a respeito das operações que constituem o tempo liso e o tempo estriado, ele sintetiza: “no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo” (BOULEZ, 1963, p. 107).^[vii]

{C2} Liso e Estriado: superfícies e percepção

Para melhor caracterizar as diferenças entre espaços e tempos lisos ou estriados, Boulez usará a palavra *superfície*. Ele dirá que uma superfície lisa é aquela na qual não é possível determinar nem uma velocidade nem um sentido para os acontecimentos, pois “o olho não encontra nenhuma referência à qual se prender” (BOULEZ, 1963, p. 100)^[viii]. Já numa superfície estriada, regular ou irregular, a velocidade e o sentido dos eventos se impõem.

Talvez fosse ilustrativo pensar aqui em duas *superfícies* antagônicas, como por exemplo a geografia de uma zona urbana (em cidades mais ou menos planejada) e a geografia de uma zona rural. Em Manhattan, uma zona urbana extremamente planejada, estrias regulares facilitam muito a localização de quem durante um

{22} Caderno 2
p. 43

passeio eventualmente se vê perdido em qualquer ponto da ilha. As quadras têm praticamente o mesmo tamanho e as avenidas e as ruas são numeradas sequencialmente. O mapa de Manhattan revela o sistematismo e a regularidade das estrias que demarcam a ilha. Aliás, compreendendo sua lógica de organização, o mapa não é mais necessário: a previsibilidade aí implicada permite com segurança a aplicação do método dedutivo. Já em São Paulo, uma zona urbana com pouco ou nenhum planejamento, achar o caminho para um determinado pode ser um pouco mais difícil. Na maior parte dos bairros os blocos são bastante assimétricos, as vias são tortuosas e, com exceção do sistema de organização numérico de casas, prédios e demais construções, tem-se pouca ou nenhuma outra informação sobre localização a partir dos nomes de ruas e avenidas. De todo modo, ainda que o método dedutivo seja bastante difícil para quem caminha a pé no centro da cidade de São Paulo, por exemplo, um mapa ainda é possível. Pede-se informação de como chegar a tal localização e um conjunto de passos e marcos muito precisos pode ser fornecido. Assim, ainda que menos previsíveis, as estrias estão lá.

Uma situação completamente distinta dessas duas se daria por exemplo numa zona rural qualquer, onde a distribuição de construções acontece de modo totalmente aleatório, não sistematizado. Um passeio pela zona rural de Gonçalves-MG pode significar, assim, um percurso com alto grau de imprevisibilidade. Passa-se por uma casinha e não se tem ideia de quando e onde uma próxima virá. Os marcos nem sempre estão dados e é preciso grande esforço para fixar pontos de referência nessa paisagem. Pode ocorrer, por exemplo, de se dar conta de estar andando em loops somente depois de já ter passado um certo número de vezes pelo mesmo lugar. A percepção se “alisa”. Nesse sentido, um exemplo ainda mais extremo seria a paisagem de um deserto. Estando no meio do deserto do Saara, encontrar o caminho para um determinado lugar requereria, de fato, o uso de aparelhos que possibilitassem algo para além da percepção, como um GPS por exemplo. Mas pensando idealmente no conceito de uma superfície lisa, o problema poderia ser ainda maior: talvez não houvesse nem mesmo um lugar a ser buscado.

Não me parece casual a opção de Boulez pelo termo *superfície* [surface]. Ao definir o liso e o estriado a partir da noção de superfície – e não, por exemplo, de *infraestrutura* – Boulez conduz o leitor ao entendimento de tais qualidades no âmbito da *textura*, isto é, de uma sensibilidade *tátil*. Afinal, o liso e o estriado são questões associadas essencialmente à *percepção*. É aí que abre-se um campo problemático extremamente profícuo para a composição. Criar *superfícies* lisas pode eventualmente requerer a elaboração cuidadosa e sistemática de *infraestruturas* estriadas e vice-versa. Mais do que uma oposição, tem-se então a possibilidade de gradações

ou mesmo de um tipo de convivência colaborativa entre essas duas qualidades temporais. A permeabilidade e o caráter não excludente dos termos talvez seja justamente o que ainda mantém potente os conceitos de Boulez.

[...] em última análise, espaço estriado e espaço liso se fundem no percurso contínuo. Esta fusão é, certamente, previsível na ambiguidade que pode facilmente fazer alternar de um ao outro: de fato, em um espaço liso basta dispor intervalos observando proporções sensivelmente iguais para que o ouvido os traga de volta a um espaço estriado; da mesma forma, ao empregar intervalos muito dessemelhantes, em proporções, em um espaço estriado, a percepção os destacará de seu temperamento, para instalá-los em um espaço liso: há, nos dois casos, pregnância da disposição, do acidente, em relação ao princípio organizador (Ibid., p. 96).^[ix]

Aqui proponho ainda a analogia com uma quinta geografia para ilustrar essa possibilidade de ilusão perceptiva, essa zona indefinida entre o liso e o estriado: uma favela. Na Rocinha o estriamento é extremamente denso. Estando ali dentro, percebe-se suas estrias com clareza. O olho encontra vários pontos onde pode se fixar, criando marcos, referências. Porém, a distribuição das construções é aleatória, não sistematizada. Nesse sentido, ao passo que percebe-se referências, elas também se diluem facilmente, num emaranhado muito complexo. Aqui, ao contrário da paisagem de Gonçalves, o alisamento advém não da rarefação de referências, mas sim de um excessivo adensamento. A Rocinha e o Saara ocupariam assim polos opostos de um tempo liso, ou, se se quiser, polos opostos de um tempo estriado. O liso e o estriado como focos diferentes de percepção. Tem-se aí novamente a possibilidade de pensar em modos *zoom out* e *zoom in*.

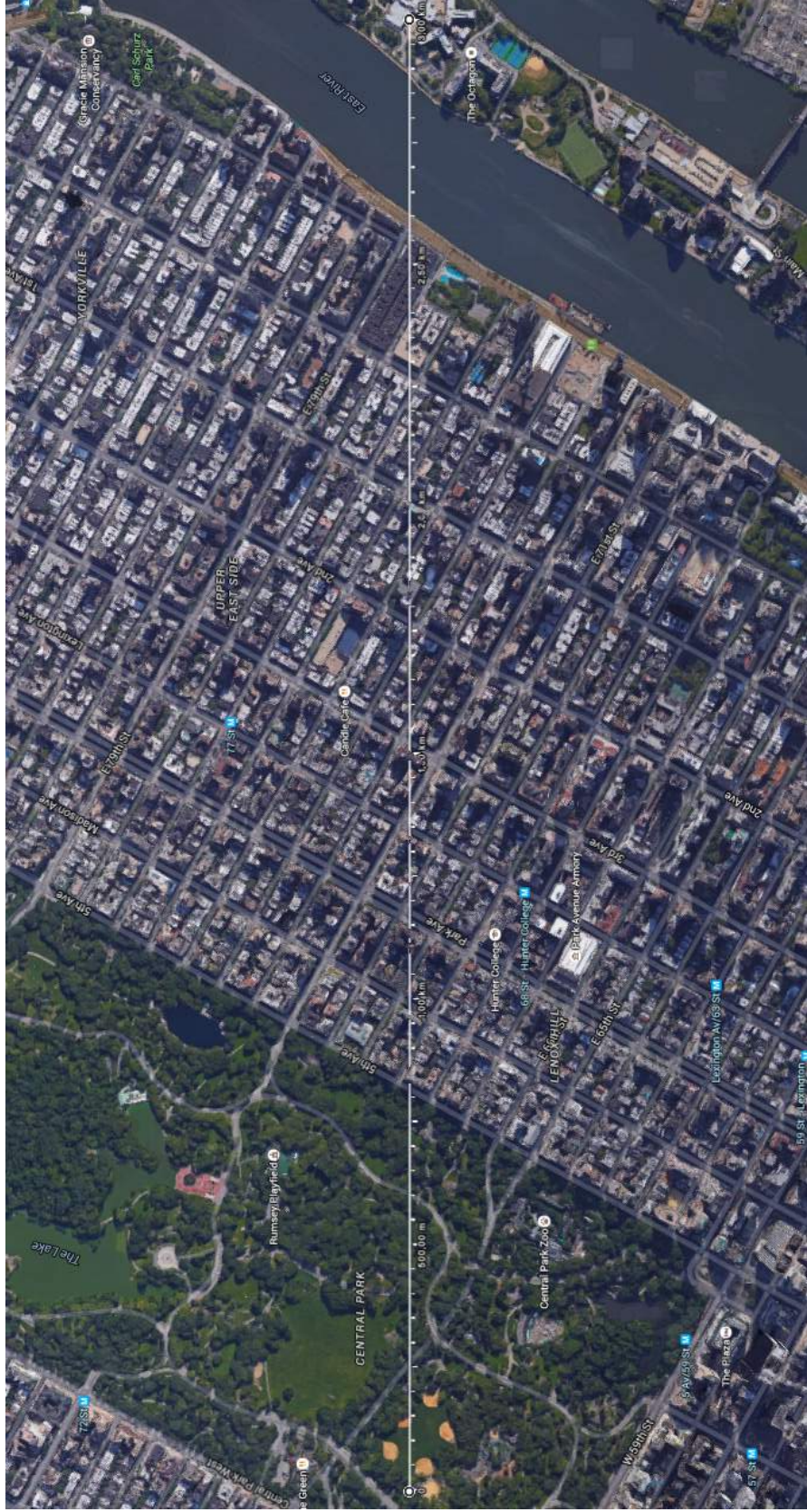


Fig. 06: Região de NY a sudeste do Central Park. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.



Fig. 07: Região do centro de São Paulo. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

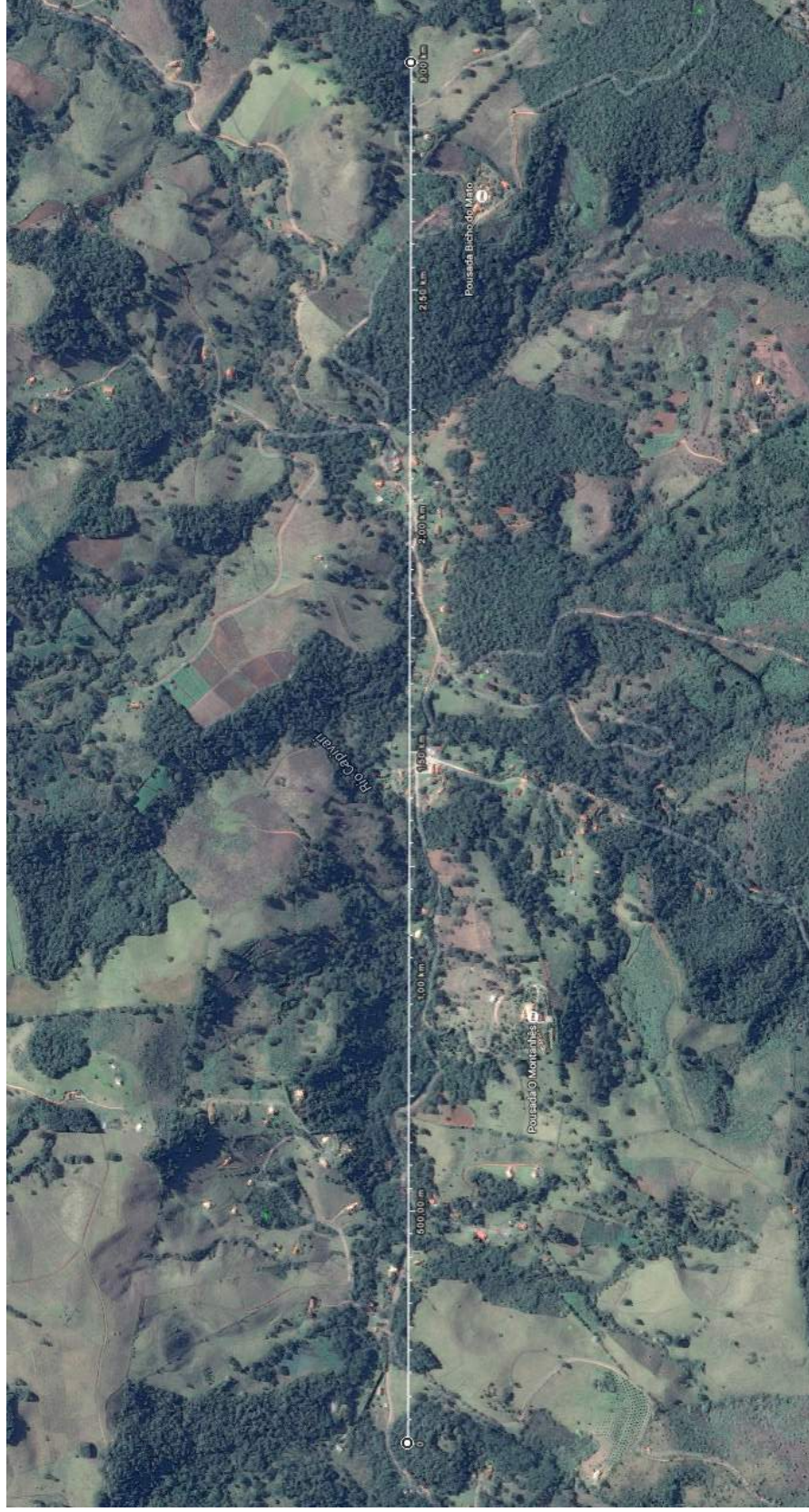


Fig. 08: Região da zona rural de Gonçalves-MG. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

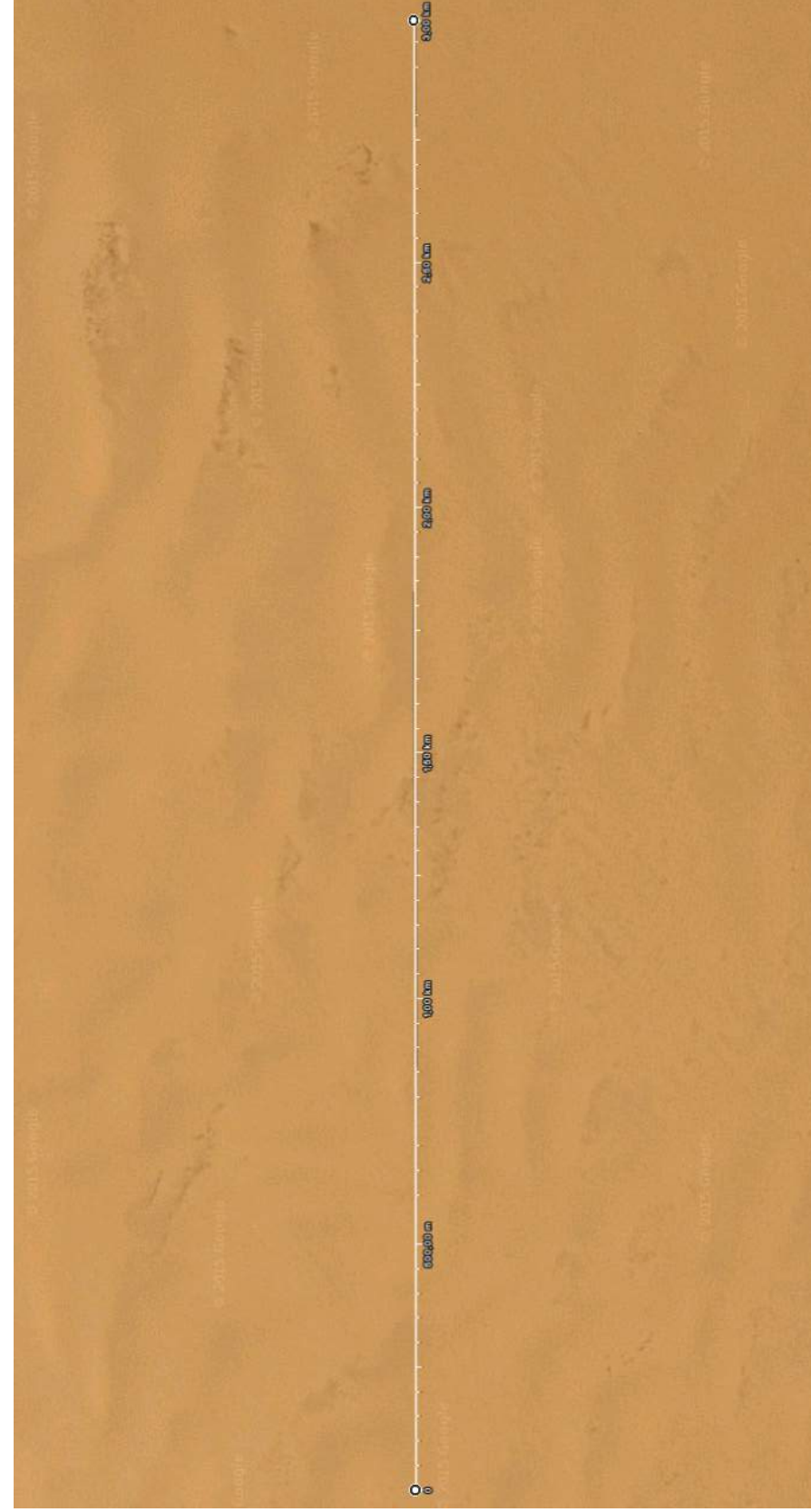


Fig. 09: Região do deserto do Saara. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

Em *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), Rodolfo Caesar problematiza o uso do termo *sonoridade*. Ele abre o texto com a seguinte questão: “o que seriam os limites dessa tessitura da sonoridade?”. O questionamento de Caesar é muito pertinente e atual. Nos últimos anos o termo *sonoridade* parece ter ganhado grande destaque no âmbito da pesquisa acadêmica, não só no Brasil. Entre um grande número de publicações, eu destacaria especialmente o livro *De la musique au son* (2013), do musicólogo Makis Solomos. Em cerca de 500 páginas, Solomos se dedica extensivamente ao mapeamento e ao comentário de uma história múltipla e plural de um processo que ele chamou de *emergência do som* a partir do início do século XX – retornando pontualmente a épocas anteriores – até os dias de hoje. No questionamento de Caesar, é importante perceber que, talvez na mão contrária de grande parte dessa bibliografia, ele não almeja de fato o levantamento de possíveis respostas que possam estabelecer esses limites. Trata-se de uma provocação, carregada de uma crítica muito precisa:

Grande parte dos compositores prefere circunscrever o campo do sonoro a um espaço de espessura determinada, conhecido pelo nome de “sonoridade” – como se essa palavra não pudesse se abrir para seu mais amplo alcance. Convém problematizar essa expressão que cada vez mais – para o senso comum e para o especialista – aponta para uma direção única, para um “miolo” “interno” do som. Circunscreve-se, assim essa escuta – por injunções diversas – a uma experiência cujo centro de gravidade resume-se às características “intrínsecas”, ou na “interioridade” do som (Caesar, *The composition of electroacoustic music*, 1992). Rejeita-se filtrando, desse modo, a amplitude que é própria e talvez a mais rica característica do campo sonoro conquistado pela música ocidental na metade do século XX (CAESAR, 2013, s/n).

Caesar chega a apontar nessa concepção do termo sonoridade algo de cunho hanslickiano, formalista. Não é à toa que mais adiante ele comenta ainda como as abordagens de Schaeffer e Smalley teriam sido convertidas nesse contexto a um tipo de “*re-edição de uma structural listening*”.

De dois anos antes desse texto data a publicação do livro *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX* (2011)²⁵, de Didier Guigue. Na introdução do seu livro, Guigue explicita seu principal objetivo:

Minha meta é mostrar com que meios Debussy consegue integrar a sonoridade no processo de gestação da obra, e, nos casos em que ela se encontra sistematicamente associada à articulação de um pensamento formal, como alcança o primeiro plano hierárquico, podendo submeter à sua lógica dinâmica o restante do material, tanto no nível mais baixo, a organização das alturas, como no topo, a organização formal em grande escala (GUIGUE, 2011, p. 28).

Na metodologia de Guigue, a primeira etapa de análise seria a fragmentação do *continuum* sonoro, delimitando o que Guigue chama de *unidade sonora composta*. Também chamada por Guigue de *sonoridade*²⁶, a unidade sonora composta operaria como uma espécie de síntese de componentes. Nesse sentido, o conceito de Guigue possui certas similaridades com o de *objeto sonoro*, de Schaeffer. Por outro lado, eles se localizam verdadeiramente em polos opostos na medida em que o objeto sonoro é definido em função do exercício da *escuta reduzida* e a unidade sonora é determinada exclusivamente a partir do código musical, isto é, da partitura. Esta é aliás uma das principais características da proposta metodológica de Guigue: ela é centrada na noção de *écriture*²⁷.

²⁵ A pesquisa de Guigue tem longo histórico. O livro é uma tradução revisada (realizada pelo próprio autor) do livro *Esthétique de la sonorité: L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*, publicado em Paris, em 2009 que, por sua vez, trata-se de uma revisão da tese de doutorado de Guigue, defendida na Sorbone, em 1996. Apesar de ter Debussy talvez como figura central, o livro inclui também análises de peças de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Crumb e Lachenmann, cercando um corpus de obras instrumentais bastante heterogêneo, porém fundido em torno do que Guigue chamou de uma *estética da sonoridade*.

²⁶ “Formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a *sonoridade* é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira. Sempre será um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante [...]. Essa unidade depende, portanto, da existência de elementos que se juntam para formar seu conteúdo: por essa razão é que dizemos que ela é composta, retendo, simultaneamente, o sentido geral e o sentido musical do termo” (GUIGUE, 2011, pp. 47-48 – *grifo meu*).

²⁷ A partir de Delalande (2001), Guigue retoma a distinção entre *notação* e *escrita* que há na língua francesa, onde “a primeira, técnica de *transcrição*, é historicamente anterior à segunda, técnica de *invenção*, que usa a notação gráfica como suporte” (GUIGUE, 2011, p. 41).

Convencido de que a escuta não é suficiente para orientar a análise musical e de que a partitura se constitui como espaço privilegiado – como uma espécie de testemunha – para a investigação analítica, sua metodologia é inteiramente voltada para a extração e computação de elementos a partir desse suporte. A partitura é tomada como campo preciso, objetivo, como uma espécie zona neutra.

Ao iniciar *Nuages* com um quarteto de clarinetes e fagotes, Debussy sabe perfeitamente que a sonoridade real desta configuração instrumental, aquela que chegará ao ouvinte, será dramaticamente diferente, em função do naipe da orquestra que tocará (parisiense, vienense ou londrina...), e da interpretação do Maestro. No entanto, durante o processo de composição, ele ignora essas variáveis relativas, e organiza, *compõe*, seu vocabulário orquestral, como se se tratasse de manipular configurações de qualidades sonoras absolutas, fixadas de vez. Considero, então, que é com o mesmo *parti-pris* que o musicólogo que deseja se debruçar sobre a função formal da sonoridade, deve começar: esquecer as variáveis não pertinentes e se concentrar no que o compositor desejou, ou pôde, consignar, formalizar. [...] As condições e modalidades de percepção de diferentes populações de ouvintes em diversos contextos são, portanto, o que chamo na minha teoria de *componente passivo*, porque não trazem nenhum tipo de elemento que possa auxiliar na compreensão das relações funcionais entre as diversas dimensões musicais, mesmo que estas sejam, por outro lado, convincentes ou não no plano perceptivo. Talvez não seja inútil frisar que, todavia, eu não considero a obra como um objeto musical plenamente autônomo, no sentido de ser suficiente sua existência fora de qualquer realização concreta e socializada. [...] O ato de isolar os mecanismos imanentes não significa, porém, renunciar a esta perspectiva holística, mesmo porque é através deles que, em primeiro lugar, a obra vai se manifestar socialmente. É por essas razões que a trilha que resolvi seguir se concentra no espaço do suporte escrito (GUIGUE, 2007, pp. 39-40).

Outra característica importante na metodologia de Guigue é a ênfase dada à parametrização das unidades sonoras compostas – sonoridades – e aos procedimentos de quantificação. Assim, após delimitar uma unidade sonora composta, deve-se proceder à avaliação de seus *componentes*²⁸ internos no que se refere ao seu

²⁸ Os componentes podem ser compreendidos hierarquicamente como componentes ativos ou passivos, dependendo do tipo de papel que desempenham em uma determinada unidade sonora. Os treze componentes apresentados por Guigue são agrupados em duas categorias: componentes de ordem *morfológica* e componentes de ordem *cinética*. Os componentes de

*índice de complexidade relativa*²⁹. Essa operação resulta sempre em valores numéricos entre 0.00 e 1.00. Não deixa de ser valioso observar que, para reduzir “o tempo de trabalho e o risco de erros” (GUIGUE, 2001, p. 81 – rodapé) decorrentes do grande volume de cálculos implicados nesta metodologia, Guigue precisou desenvolver uma ferramenta de auxílio ao analista, que resultou na biblioteca SOAL (*Sonic Object Analysis Library*) que trabalha a partir de informação MIDI no ambiente *OpenMusic*.

O projeto de Guigue consiste assim na estruturação de uma metodologia de análise que visa “*desconcretizar* a sonoridade para incorporá-la entre as dimensões conceituais da composição” (GUIGUE, 2007, p. 37). A busca por uma *funcionalização* da sonoridade impõe a necessidade de um processo de *desconcretização*: tem-se aí a sonoridade submetida à racionalização através da *abstração* e da exatidão do cálculo.

Funcionalizar a sonoridade, então, não é tanto descrever sua configuração isoladamente, quanto captar as modalidades da sua interação com o meio. Não se trata de determinar se ela é o lugar da inclusão, ou da exclusão, das alturas, durações e intensidades, quicá dos timbres; consiste, pelo contrário, em medir em que suas qualidades relativas (em relação ao contexto imediato, mediato ou ainda a obra inteira), poderiam modular, modelar, na posição do tempo em que o compositor a colocou, a *kinesis* formal (GUIGUE, 2007, p. 38).

ordem morfológica – como âmbito relativo, sonância, índice de repartição etc. – se referem a elementos observados de maneira acrônica; já os componentes de ordem cinética – como duração, dispersão relativa das alturas etc. – são observados diacronicamente, levando-se em consideração sua dimensão temporal. Guigue apresenta um número limitado de componentes, porém, dependendo do repertório em questão, o analista teria a liberdade de propor a observação de outros componentes que manifestem maior pertinência.

²⁹ O índice de complexidade relativa é a “informação que serve de fundamento à avaliação do grau de atividade de um dado componente numa unidade [sonora composta] e na geração de uma dinâmica formal [...]” (GUIGUE, 2011, p. 50). A complexidade máxima e a simplicidade mínima de um determinado componente é definida dentro do domínio da competência deste próprio componente. Por exemplo, se o componente a ser avaliado é quantos dedos esticados tem-se em duas mãos, a complexidade máxima será 10 e a simplicidade máxima será 0. Graus intermediários serão avaliados como numa porcentagem. Para este tipo de cálculo, Guigue propõe uma ponderação a partir de uma escala que vai de 0.00 a 1.00. Assim, com 10 dedos esticados atinge-se o índice máximo, isto é, 1.00; já com 4 dedos esticados, atinge-se o índice 0.40. Os índices são compreendidos como valores de complexidade relativa e não absoluta pois são calculados de maneira contextual e resultam em uma ponderação. Basta pensar que, aos se avaliar o componente “dedos esticados em uma mão”, se houver cinco dedos esticados, o índice será 1.00, enquanto os mesmos cinco dedos levantados poderão assumir o índice 0.50 se forem avaliados dentro do componente “dedos esticados em duas mãos”. Nesse exemplo, o “material” não sofreu alteração mas o contexto foi modificado e, portanto, o índice também. O uso de uma escala padrão para a avaliação da complexidade relativa dos componentes de cada unidade sonora composta permitiria a realização de análises comparativas entre componentes distintos.

O intento de Guigue não é um projeto isolado. Ele responde de fato a demandas tanto das áreas da musicologia quanto da criação musical, no âmbito da reflexão teórica. Afinal, se se quer que a sonoridade “seja entendida como novo paradigma composicional, e não apenas como elemento de superfície, é preciso compreender como ela, afinal, pode ser pensada da perspectiva da estruturação musical, isto é, como ela é articulada no interior da composição, do ponto de vista do material e da forma”³⁰. É preciso submetê-la às leis de valoração já estabelecidas no hegemônico discurso da teoria e da composição. É preciso, afinal, que ela ateste sua capacidade de operar como *material*, como elemento objetivo de *organização formal*, tarefa antes atribuída comumente às alturas, como explicita aliás as tantas falas a respeito da *superação* do paradigma da nota pelo paradigma do som. O discurso não é por uma quebra da lógica hierárquica dos elementos da composição, mas sim pela troca do monarca. A composição segue aí sendo compreendida como espaço de disputa e de jogos de poder, onde certos elementos *submetem* e outros são *submetidos*. E a escuta segue sendo parametrizada, quantificada, fragmentada; ela se fecha à *experiência* da sonoridade.

Nesse trabalho, após esses poucos anos de estudos acerca da *sonoridade*, busco usar este conceito de modo mais flexível. Ele aparece aqui não como *teoria ou ciência do som*, onde o som é tomado como “coisa”, mas sim como uma ideia de cunho mais holístico, almejando sempre a integração dos elementos no plano da composição. Busco, assim, abordar tanto o *dentro* quanto o *fora do som*, o *intra* e o *extra-musical*, o objetivo e o subjetivo, o quantificável e o qualificável, o dizível e o não-dizível. É por isso que ao longo dos comentários acerca das minhas composições se verá, lado a lado, referências aos trabalhos de Schaeffer e Smalley, por exemplo, mas também um grande volume de elementos tidos em geral como exteriores à música, tal como as metáforas, os empréstimos de outras artes e todo um campo imagético multisensorial. A sonoridade é comentada tanto a partir da partitura, quanto a partir da escuta, esta não puramente coclear, mas sensível e imaginativa. A procura talvez por um reencontro com o que Caesar chama de *vocação radial da escuta*.

O objetivo não é negar – a essa tardia altura dos acontecimentos – a possibilidade instrumental ou mesmo a fruição estética de uma escuta “estruturante”, tipomorfológica, etc. Mas simplesmente tentar estimular a volta da vocação radial da escuta ampla – assim como são amplas todas as modalidades de percepção. Em outras palavras: é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som

³⁰ Citação retirada do meu relatório de qualificação, elaborado em 2014. Esta foi uma frase que eu usei diversas vezes em textos que produzi ao longo do doutorado.

teria – junto com sua interioridade centrípeta – uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto “miolo” do som emana uma radiação omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma (CAESAR, 2013, s/n – grifo meu).

Quero ainda lembrar aqui de uma publicação central para a leitura do presente trabalho: o *Livro das sonoridades* (2005), de Silvio Ferraz. Um livro que li e reli muitas vezes aos longos dos últimos dez anos e onde me deparei pela primeira vez com esse termo: *sonoridade*. Num artigo intitulado *Som e Sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical* (2007), Rodrigo Fonseca e Rodrigues realiza uma síntese da noção de sonoridade exposta por Ferraz em seu livro, relacionando-a ainda, com muita clareza, à noção de *imagem*. Eu cito então Rodrigues, em seu intento de sintetizar uma possível leitura de Ferraz (2005):

O que se movimenta na música é antes a escuta e não o som. E a escuta é muito mais que aquilo que soa. A música tanto não repousa apenas no sonoro quanto o sonoro não é uma ação puramente auditiva. Podemos assim pensar em tempos da escuta em termos de *imagens* pré-sensíveis, de *imagens sonoras* e até de *imagens* de música, às vezes, sem nenhuma referência ao som. Ferraz arremata: “...escutamos tudo aquilo que vem com os sons”, deixando claro que a escuta é urdida por ritmos, explícitos ou secretos, que os sons tecem com as nossas vidas (FERRAZ, 2005, p. 76). É neste momento final que recorreremos ao que nos diz Ferraz sobre o que define a *sonoridade*, e porque este é o conceito que exprime o que os insuficientes conceitos de som, de objeto sonoro, de forma e de matéria sonoras ou musicais, não alcançariam. O sufixo da palavra “sonoridade” denota, genericamente, aspectos qualitativos, adjetivados, timbrístico do som. O conceito de sonoridade descreve antes o processo, a totalidade dos desdobramentos implicados na escuta e não a coisa sonora. A questão é a de ouvir não o som, nem o que está no som, e sim o que está *no* ouvir, nas potências que nos afetam e que se movem, que se criam pela escuta (RODRIGUES, 2007b, p. 82 – grifo meu).

A citação de um ou outro fragmento do *Livro das sonoridades* de Ferraz é uma tarefa complicada, já que o livro se consolidou efetivamente como um emaranhado muito intrincado de conceitos complexos. Porém, gostaria de citar aqui o fragmento 44, onde Ferraz articula algumas palavras-chave, isto é, algumas das noções centrais que figuram no presente trabalho de doutorado: *sonoridade, imagem, corte, casa, forma, análise, escuta, tempo, lugar*.

Muitas das análises musicais depositam na matéria e na forma a essência da música. Mas esta essência é apenas aquilo que nos é dado como um senso comum, aquilo que está o mais próximo de nós, dado por uma época, por um lugar; um colorido harmônico qualquer, um aspecto rítmico, um tipo de instrumentação. Ou seja, trabalhar com música eletrônica não é melhor do que trabalhar com música acústica, escrever para percussão não é diferente do que escrever para órgão; fazer uma fuga não é diferente de fazer uma composição de forma livre ou compacta como nas bagatelas de Beethoven. Não é a matéria sonora, nem a forma que conduzem a escuta. Ninguém, a não ser o grande pedagogo e seu fiel aluno, ouve uma música tentando captar sua forma sonata e perceber as nuances entre aquela forma e a sonata autêntica (aliás, “a inexistente”). Arrisco mesmo dizer que: o que ouvimos, e o que conduz nossa escuta não está tanto assim na materialidade ou na forma, mas justamente naquilo que estaria nos entremeios da forma; ouvir a música seria assim simplesmente deixar-se levar por lugares que se fazem, por momentos que tornam uma matéria em material expressivo e cujas forças nos ajudam a fazer conexões (aqui falo de quaisquer conexões: lembrar de um lugar, imaginar uma imagem, ouvir uma sonoridade, conectar um som com outro, ouvir um desenho, uma proporção, um significado qualquer) e, de tempos em tempos, ser chacoalhado por um corte, por uma mudança de lugar; ou ainda ficar em uma casa constante imutável, como quando ouvimos as “viagens ao centro do som” do compositor Giacinto Scelsi; quando ouvimos um mantra ou um canto tibetano (FERRAZ, 2005, pp. 41-42).³¹

³¹ Aqui Ferraz diz: “não é a matéria sonora, nem a forma que conduzem a escuta”. A esse respeito, eu sugeriria ainda leitura complementar do tópico *Nem forma, nem matéria* que integra o capítulo *Ela é tão tudo que é insignificante* do livro *Círculos Ceifados* (2008), de Rodolfo Caesar.



{B1} Imagem sonora (Denise Garcia e Rodolfo Caesar)

Tradicionalmente, o termo *imagem* é associado ao sentido da *visão* restringindo-se, portanto, a operações que envolvem exclusivamente os olhos e todo o mecanismo corporal ligado ao ato de ver, de enxergar. É o que nos diz por exemplo o Google Imagens. Ao buscar a palavra “cigarra”, o Google não retorna nenhum arquivo de áudio com os sons da cigarra. Ele retorna um conjunto de figuras, desenhos, gravuras etc.; imagens capturadas por fotografia ou mesmo geradas diretamente em programas de computador. A cigarra é apresentada em uma biblioteca de *imagens visuais*, podendo ser percebida exclusivamente com os olhos. O curioso é quanto raro é possível ver uma cigarra e o quanto comum é escutá-la. Muito cedo se aprende o que é uma cigarra através de imagens sonoras e não visuais. De fato deve ser um desafio enorme distinguir uma cigarra num conjunto de imagens visuais de insetos variados. Em contrapartida, possivelmente seria o primeiro inseto a ser identificado se esse mesmo conjunto fosse de imagens sonoras. Afinal, o que é a imagem de uma cigarra?

{18} Caderno 2
p. 38



Exemplo 01: Cigarras
(imagem sonora)
[Áudio no DVD]

Fig. 11: Cigarra (imagem visual).

Uma discussão a respeito da noção de *imagem* é conduzida por Denise Garcia no segundo capítulo da sua tese de doutorado, *Modelos perceptivos na música eletroacústica*, realizada em 1998. O ponto de partida de Garcia para esta discussão é especialmente o conceito de *imagem-de-som (i-son)*³² apresentado por François Bayle em *Musique Acousmatique: propositions...positions* (1993). Mas o intento de Garcia é extrapolar esse conceito, buscando *modelos* (ou, como ela mesma diz, *imagens mentais*) numa perspectiva mais sinestésica.

Acreditamos que a noção de imagem-de-som, desenvolvida por Bayle, abra o caminho para pensarmos a construção do sonoro por meio de modelos ou imagens mentais vindas de outras áreas da percepção. Os compositores falam de suas imagens, mas não comentam diretamente o fato de estarem partindo, em seu processo composicional, de um modelo cinestésico, visual ou corpóreo, por exemplo. Essa é a tarefa à qual nos propomos neste trabalho. Tentaremos formalizar os elementos perceptivos vindos dessas modalidades sensoriais que se revelam pela escuta das obras eletroacústicas. Traçaremos as classificações possíveis desses procedimentos em cada modalidade: a sonora, a visual, a do espaço acústico e as que criam uma representação do corpo nesse gênero musical (GARCIA, 1998, p. 20).

Acompanhando os textos de Denise Garcia, é interessante observar desdobramentos dessa pesquisa em um artigo escrito nove anos depois, intitulado *Composição por metáforas* (2007). Nesse artigo Garcia comenta seu próprio percurso como compositora, abordando desde peças compostas em seus anos de formação até trabalhos mais recentes. No início do texto, ela indica um traço fundamental da sua poética e que será explicitado no comentário de todas as peças tratadas ao longo do artigo: o uso de *metáforas*³³.

³² "O *i-son* (abreviatura para *imagem-de-som*) é o representante acústico de uma coisa também acústica, obtido por meio de uma transposição de sua condição física, que, na época, era, (ainda é) a *chaîne electroacoustique*, o circuito eletroacústico: o circuito das *arts-réels* sonoras. O *i-son* é, portanto, entendido como dependente da instância *concreta*, no sentido schaefferiano, de algo inserido no dispositivo das artes-relé. Comparando-o com a imagem visível na superfície do suporte fotográfico, o conceito de *i-son* presta-se para designar sons escutados graças à reprodução por alto-falantes, subtraídos de seu *espaço* original de criação (e eventualmente, também do seu *tempo*), entendendo-se 'reprodução' como algo diverso de uma mera repetição. O *i-son* de um som de violão que porventura escutarmos resulta do encontro entre nossos sentidos da escuta e a amplificação eletro-eletrônica do som de um violão – para Bayle, necessariamente fixado em suporte. Neste sentido poderíamos comparativamente chamar de 'i-face' a imagem de um rosto, não mais como um outro rosto, mas como a imagem que o reconstrói a partir do conjunto de manchas dispostas sobre o suporte bidimensional. Ou seja, a imagem que formamos de um rosto, graças à especial disposição de manchas sobre uma superfície de papel, em uma tela pintada, ou na tela de uma projeção multimídia. O mesmo serve para a imagem-de-som" (CAESAR, 2012, p. 259-260).

³³ Talvez seja interessante observar que ao elaborar a categoria de *i-son*, François Bayle propõe uma interação entre as categorias de escuta de Schaeffer (por ele

Este texto, eu o escrevo para colocar o meu testemunho, ou melhor, alguns exemplos de como meu processo criativo muitas vezes se dá por processos de simulação, de transposição, de tradução, de imitação de imagens sonoras, visuais e outras que me ocorrem e que gosto e pretendo chamar aqui de metáforas. Metáfora em um sentido amplo, mas com um propósito inverso, que creio tão comum em tantos compositores: a música ou o som não sendo um substituto ou uma referência ou representação de um outro signo qualquer [...]. As imagens ou modelos podem ser pontos de partida, mas não necessariamente o sentido de uma música – a música não significa aquela ou outra imagem e toda vez que se pretendeu isso, o que se fez foi reduzir imensamente aquilo que ela realmente é: uma caixa aberta que permite que cada ouvinte tenha com ela uma experiência particular, mas antes de tudo musical (GARCIA, 2007, p. 54 – grifo da própria autora).

Assim, Denise Garcia articula simultaneamente os termos *imagem*, *modelo* e *metáfora*, apresentando-os praticamente como equivalentes em seu processo criativo. E tem-se, sob qualquer um desses termos, a possibilidade de trabalhar com diferentes campos da percepção: visual, auditivo, tátil, corporal (cinestésico, proprioceptivo) etc. Torna-se possível, portanto, disparar processos a partir de *imagens sonoras*, ou *modelos visuais*, ou *metáforas corporais*, por exemplo. Essas imagens, modelos e metáforas podem ser mais concretas – como em *Trem-pássaro* (1993), onde Garcia trabalha com as imagens sonoras de um trem e de pássaros (os pios, o bater das asas na grade de uma gaiola, o ranger do ferro dos trilhos, o bater das alavancas das rodas etc.) – ou mais abstratas – como no caso de *Vozes da cidade* (1993), onde Garcia trabalha com um modelo musical (polifonia de vozes) e um modelo acústico (deslocamento no espaço).

Em alguns textos recentes³⁴ Rodolfo Caesar também tem discutido a ideia de *som* enquanto *imagem* no intento de diluir

rediscutidas) e a abordagem pierciana. A partir dessa interação, Bayle distingue três espécies de *i-son*: 1) a imagem isomórfica, icônica e referencial, chamada por Bayle de *im-son*. Essa espécie está ligada ao *ouir* schaefferiano, isto é à ideia de *presentificação*, de *acionamento da audição*; 2) o diagrama, indicial, chamado por Bayle de *di-son*. Essa espécie está ligada ao *écouter* schaefferiano, isto é, à ideia de *identificação*, de *acionamento da cognição*; e 3) a metáfora/metaforma, chamada por Bayle de *me-son*. Essa espécie está ligada ao *entendre* schaefferiano, isto é, à ideia de *interpretação*, de *acionamento da musicalização*. Nessa perspectiva, em complementariedade à ideia de *metaforma (figura energética)*, a ideia de *metáfora* aparece em Bayle como *figura projetiva*, ligada ao campo semântico.

³⁴ Tomo aqui por referência especialmente os textos *O som como imagem* (2012) e *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), mas também *As grandes orelhas da escuta* (2007) e o livro *Círculos Ceifados* (2008).

Denise Garcia
Trem-pássaro (1993)
eletroacústica
[Áudio no DVD]

Denise Garcia
Vozes da cidade
(1993)
eletroacústica
[Áudio no DVD]

a aparente dicotomia entre esses dois termos³⁵. Ele aponta que, apesar da noção de imagem aparecer em alguns autores como atributo tanto do campo visual quanto auditivo (Caesar referencia fragmentos de Paul Valéry e Walter Benjamin), via de regra a palavra ainda “continua remetendo a experiências diretas ou indiretas da visualidade, enquanto som pertence a uma região obscura da percepção” (CAESAR, 2013, s/n). Questionando tal obscurantismo, o intento de Caesar parece ser a defesa do *potencial imagético do som*.

Trata-se tão somente de um esforço no sentido de sensibilizar contra as certezas adquiridas, abrigadas no vernáculo e no senso comum, que encontramos manifestas também nas menos suspeitas esferas da chamada “alta-cultura”, das artes, da música e sua musicologia, das artes sonoras, da crítica, e até mesmo da música eletroacústica – de onde há décadas deveriam ter sido banidas pela própria especificidade *imagética* dessa atividade (CAESAR, 2012, p. 257).

Essa identificação corrente entre imagem e visão parece estar relacionada também ao fato de que a associação entre as palavras *imagem* e *imaginação* não é necessariamente imediata. Em geral o termo *imagem* tende a ser utilizado para indicar aquilo que está fora do sujeito, que é passível de apreensão pelo aparato da visão, e não algo que se dá em nossas mentes, numa operação que articula sujeito e objeto. Retornando ao exemplo da ferramenta de busca do Google, por exemplo, observa-se que o termo *imagens* aparece ao lado de *vídeos*, *notícias*, *mapas*. De modo semelhante à busca da palavra “cigarra”, se decido buscar “São Paulo” na aba de imagens, por exemplo, a pesquisa retorna uma biblioteca que reúne essencialmente fotos aéreas da cidade de São Paulo. E o Google chama essas fotos de *imagens*, não de *fotos*. Mas se o crivo é a visualidade, ao menos as *notícias* e os *mapas* não seriam também apreendidos enquanto imagens? A ideia de *imagem* aparece ali como objeto, como coisa, como um tipo de representação objetiva da realidade. O suporte, isto é, a fonte de estímulo à criação de imagens mentais é tomado já como imagem em si. Tem-se aí a ideia de imagem como categoria possível de ser concebida em exterioridade ao sujeito: *imagem* e *imaginação* aparecem quase em campos opostos.

No dicionário Houaiss online, das treze acepções apresentadas para a palavra *imagem* (praticamente todas contendo com as palavras *representação* ou *reprodução*), apenas as duas últimas, agrupadas na categoria *psicologia*, inserem o sujeito como componente essencial

³⁵ Sem discutir extensivamente o conceito no campo teórico, Silvio Ferraz também se vale em larga medida do conceito de *imagem* tanto em seu processo criativo quanto em suas reflexões sobre composição. A critério de exemplo, referencio seu artigo *Primeiro afeto: como jogar notas ao vento* (2006), onde Ferraz tece um comentário analítico sobre peças de Willy Corrêa de Oliveira, Marisa Rezende e Guilherme Nascimento a partir da ideia de *imagem*.

dessa operação (apesar da acepção 2 trazer a ideia de “percepção”), não restringindo a palavra, aliás, ao campo visual: nos dois casos, fala-se em representação ou reprodução *mental*; na acepção 12 o exemplo dado pelo dicionário inclui *imagem olfativa*; e na acepção 13, sugere-se *imaginar* uma *imagem da democracia*.

1. representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos
< i. *desenhada, gravada, pintada, esculpida* >
1.1. representação de seres que são objeto de culto, de veneração
< a i. *de Cristo* > < uma i. *de São Francisco* >
1.2. estampa, sem caráter de obra original ou rara, que reproduz temas diversos ou, mais esp., motivos religiosos
< um álbum de i. >
< algumas i. marcavam as páginas do missal >
2. aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro
< *imagens da rua* > < i. *urbanas* >
3. reprodução invertida de um ser ou de um objeto, transmitida por uma superfície refletora
4. reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos
< i. *fotográfica* > < i. *televisada* > < i. *magnética* >
5. fig. pessoa muito bonita; cromo
6. fig. aquilo que apresenta uma relação de analogia, de semelhança (simbólica ou real); réplica, retrato, reflexo
< *ela é a i. do pai* > < *a casa era a i. da dona* >
7. fig. pessoa que representa, simboliza ou faz lembrar alguma coisa abstrata; personificação
< *ela era a própria i. da tristeza e solidão* >
< *o rapaz é a i. da saúde* >
8. fig. opinião (contra ou a favor) que o público pode ter de uma instituição, organização, personalidade de renome, marca, produto etc.; conceito que uma pessoa goza junto a outrem
< *um político precisa cuidar de sua i.* >
< *teve a i. abalada pelo escândalo* >
9. lit. qualquer maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação etc. por uma alegoria, visão, evocação etc.
< i. *bíblicas* > < i. *camonianas* > < i. *vulgares* >
10. mat. elemento determinado pela aplicação de uma função em um determinado ponto
11. ópt. representação de um objeto que emite ou recebe luz e que é formada por raios luminosos que passam por uma lente, espelho ou qualquer outro sistema óptico
12. psic. representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada
< i. *visual, olfativa* >
13. psic. representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração
< a i. *do demônio, da realeza, da democracia, do círculo* >

(Verbete *imagem* no Dicionário Houaiss online)

O que se pode observar nos textos de Caesar não é somente a diluição da dicotomia som/imagem, mas também um esforço por recuperar justamente o sentido de *imaginação* dentro da ideia de *imagem*. Assim, em *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), Caesar falará não apenas em *imagem* visual e sonora, mas também em *imaginação* visual e sonora. Nesse sentido, assim como Denise Garcia, Caesar também busca extrapolar o conceito de *i-son*, de François Bayle.

O que proponho não se opõe a essa ideia [de *i-son*], mas pretende ir um pouco além, desejando restituir ao som a possibilidade de ser imagem independentemente da densidade material de seu registro em suporte, ou seja, prescindindo do dispositivo específico de armazenamento extracorporal e reprodução acústica. Na minha proposta o som já é imagem mesmo quando os únicos suportes disponíveis são o ar e o cérebro, e quando sua transmissão é da boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Do mesmo jeito que a imagem mental visual é uma imagem mental, a imagem sonora também é, e não se confunde com uma “visualização”, ou sinestesia visual através do sentido da audição. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens (CAESAR, 2013, s/n – *grifo meu*).

Rodolfo Caesar
A noite em concha
(1994)
eletroacústica
[Áudio no DVD]

Assim, Caesar propõe um enlace entre as noções de *imagem* e de *escuta radial* que propicia o reposicionamento da noção de *sonoridade* como categoria de ampla *espessura*. Ao afirmar que “escutar é sempre formar imagens”, Caesar propõe o afastamento de uma escuta “intra-auricular”, à qual ele chama de *escuta timpânica*³⁶ em seu artigo *As grandes orelhas da escuta* (2007). De modo muito perspicaz, ele alerta, afinal, para o perigo da categoria de *escuta reduzida* desembocar numa espécie de escuta estreita, isto é, numa *redução da escuta*.

A “escuta reduzida” é sem dúvida a ferramenta mais eficaz para o desmanche da antiga teoria musical que resumia preconceitualmente seus operadores a quatro percepções: altura, duração, timbre e intensidade. Porém esta *écoute réduite* corre o risco de se transformar em “escuta timpânica”, quando se contrapõe a uma escuta extra-auricular, uma escuta que envolve todo o corpo-e-alma do ouvinte e todo o espaço de manifestação sonora (CAESAR, 2007, p. 44).

³⁶ Como aponta o próprio autor, a ideia de *escuta timpânica* se aproxima do conceito de *escuta coclear* proposto por Seth Kim-Cohen em *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art* (2009).

{B2} Visibilidade (Ítalo Calvino e Kaija Saariaho)

Visibilidade é o tema da quarta conferência elaborada por Ítalo Calvino para a renomada série *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, da Universidade de Harvard, da qual ele participaria ao longo do ano letivo de 1985-86³⁷. Para essa conferência, Calvino tem uma pergunta-chave em mente: “A literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 2002, p. 111). Após mapear o valor da *visibilidade* na história da literatura – especialmente nas produções da chamada *literatura fantástica* – ele apontará uma possível crise da visibilidade, especialmente por conta do crescente bombardeio visual proporcionado pelos veículos de comunicação, alertando assim para o perigo da total dissolução desse valor:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens (CALVINO, 2002, p. 108).

Para além das previsões e das soluções arriscadas por Calvino no que se refere à manutenção da visibilidade enquanto valor literário, me interessa em especial observar o modo como ele articula a noção de visibilidade em seu processo criativo. Tendo sua obra marcada pela produção de contos, novelas e séries de textos curtos, Calvino se dedicou prioritariamente às narrativas ficcionais próprias ao gênero da literatura fantástica, em obras como *As cósmicas*, *O Castelo dos destinos cruzados*, *O visconde partido ao meio*, *As cidades invisíveis*, entre outros. É percorrendo sua experiência como escritor de histórias fantásticas que Calvino apresenta uma análise bastante rica e esclarecida de como se dá seu processo criativo e como se desenrola seu modo de trabalho.

Primeiramente, Calvino identifica a *imagem* como gatilho de seu processo criativo. Num segundo momento, ele identifica que essa imagem passa a se desdobrar e a gerar outras imagens, sempre desenvolvendo suas *potencialidades implícitas*. Em seguida,

³⁷ Nessas conferências, Calvino pretendia expor “alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura” que lhe seriam “particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio” (CALVINO, 2001, p. 11). Os temas escolhidos por Calvino seriam: *leveza*, *rapidez*, *exatidão*, *visibilidade*, *multiplicidade* e *consistência*. Tendo falecido pouco antes de sua partida para os Estados Unidos, as conferências não foram efetivamente proferidas, porém foram publicadas em formato de texto em 1988, sob o título *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. O último tema, *consistência*, não chegou a ser desenvolvido já que Calvino havia decidido se dedicar à redação dessa conferência apenas quando estivesse nos Estados Unidos.

Calvino comenta como se dá a complexa passagem do universo imagético ao universo da palavra, isto é, ao universo da escrita que, a partir desse ponto, passa efetivamente a conduzir o processo de criação do trabalho.

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidade implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás (CALVINO, 2002, p. 104-105).

A descrição do seu modo de trabalho demonstra o quanto a visibilidade orienta seu processo criativo. Ainda que Calvino trabalhe na chave das histórias fantásticas, não é a partir da definição de um “roteiro” – isto é, do desenrolar de uma história no tempo – que ele dispara seu processo criativo. Ao contrário, é a partir de uma determinada *imagem* que uma história – que se desdobrará no tempo e adquirirá uma forma específica – pode ser construída.

Calvino lembra ainda que essa complexa passagem do universo imagético ao universo da palavra – isto é, ao universo codificado e discursivo da escrita, da expressão verbal – se dá de forma dinâmica e aberta, de modo a resguardar certa simbiose entre essas lógicas tão distintas.

Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver (CALVINO, 2002, p. 106).

A visualidade³⁸ talvez seja uma das características mais fortes da produção musical de Kaija Saariaho. A dimensão visual está presente no trabalho de Saariaho desde a elaboração de rascunhos e esboços – que atestam a importância de desenhos e de grafismos para a construção de ideias musicais – até a concepção final das performances, muitas vezes concebidas como parte de *concertos visuais* [visual concerts], projetados em colaboração com artistas visuais, videoartistas, cenógrafos etc.

De modo similar a Calvino, em seu processo criativo a visibilidade também opera muitas vezes como ponto de disparo para um determinado trabalho, seja a partir de pinturas, cenas de filmes, imagens da natureza ou mesmo de desenhos feitos por ela mesma. Seu primeiro quarteto de cordas *Nymphea* (1987), por exemplo, foi escrito a partir da observação das imagens de ninfaias pintadas a óleo por Monet na extensa série *Les Nymphéas*.

Kaija Saariaho
***Nymphea* (1987)**
para quarteto de
cordas e eletrônica
[Áudio no DVD]

Algumas imagens que evoluíram em minha mente enquanto eu compunha: a imagem da estrutura simétrica de uma ninfa, obtida conforme ela flutua sobre a água, se transformando. Interpretações diferentes da mesma imagem em diferentes dimensões; uma superfície unidimensional com as suas cores, formas e, por outro lado, diferentes materiais que podem ser detectados, formas, dimensões; uma ninfa branca alimentando-se da lama subaquática (Kaija Saariaho em nota de programa retirada de seu site oficial: <http://saariaho.org/works/nymphea>).^[1]

³⁸ Apesar de Calvino usar o termo “visibilidade”, prefiro utilizar o termo “visualidade” nesse trabalho. Apesar de serem dados até mesmo como termos sinônimos pelo dicionário Houaiss, na língua portuguesa o termo “visibilidade” me parece ser usado em geral mais como uma característica da “vista”, do olho mesmo. Como por exemplo quando se alerta para a baixa visibilidade do motorista em situações de neblina ou quando se fala da importância de dar visibilidade a um certo tema ou produto. Tenho a impressão de que o termo “visualidade” é mais adequado ao que estou aqui por me referir, a saber: as imagens mentais relativas ao sentido da visão. O assunto é exatamente o mesmo abordado por Ítalo Calvino sob nome de “visibilidade”.

Em entrevistas e notas de programa, os comentários de Saariaho sobre suas próprias composições são geralmente carregados de elementos visivos, tais como formas, cores, luz, sombra etc. Segundo Pirkko Moisala (2009, p. 57), autora de sua biografia, Saariaho sempre buscou trabalhar numa espécie de continuidade entre a experiência do olho e a do ouvido. Bem da verdade, a observação de Moisala pode ser estendida também ao tato, ao paladar e ao olfato. Desse modo, trata-se de compreender no trabalho de Saariaho a continuidade entre a experiência da audição e de todos os outros sentidos, num campo complexo onde os modos de “escuta” são sempre multissensoriais e sinestésicos³⁹. Não é estranho, portanto, encontrar comentários da própria compositora a respeito da importância de perfumes e fragrâncias^{40, [iii]}, por exemplo, para a construção de determinadas sonoridades.

Eu não posso separar essas coisas [dimensões musical e visual] umas das outras e, na minha opinião, não se deve sequer tentar fazê-lo. Esta diferenciação é baseada na visão tradicional, mas estou convencida de que, além do olho e do ouvido, há também estreitas relações entre os outros sentidos. Os sentidos não precisam ser firmemente delineados. Embora a música seja o que mais me interesse e meus meios de expressão sejam musicais, eu não penso nessas coisas como categorias separadas (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 53).^[iii]

Se em Calvino as imagens visuais são convertidas em imagens verbais; em Saariaho, as imagens visuais – ou táteis, olfativas etc. – são convertidas em imagens sonoras. Calvino parte da imagem de um homem cortado em duas metades; Saariaho parte da imagem de uma ninfeia. Nesses dois casos, a visualidade – a dimensão espacial, afinal – se impõe. Tanto a literatura quanto a música lidam com o tempo e conseqüentemente com estruturas e formas temporalizadas. Mas tanto Calvino quanto Saariaho atribuirão

³⁹ Num dos textos que compõe seu livro *Música e mediação tecnológica* (2009), Fernando Iazzetta aponta que as mudanças geradas pela mediação tecnológica contribuíram significativamente para a transformação do modo de escuta na atualidade. Segundo ele, “A mudança gerada pela mediação tecnológica em relação à escuta musical não foi apenas contextual, mas alterou significativamente a relação que os ouvintes estabelecem com a música. Escutar é um exercício, é prestar atenção a alguma coisa, é uma atitude em relação a um conteúdo sonoro. [...] Mas é claro que se ouve também com o corpo, com os olhos e mais, com as lembranças, com as sensações. Ainda que a sala de concerto potencialize uma atenção focada no audível, há muito mais que som na experiência de escuta” (IAZZETTA, 2009, pp. 37-48).

⁴⁰ Interessante recordar, aliás, a inusitada relação entre fragrância e harmonia proposta por Saariaho: “Para mim, a harmonia é como uma fragrância – você a tem ou não. Se você tem a sua harmonia pessoal, o/a ouvinte a percebe imediatamente e ela caracteriza a música. Se um/uma compositor/a não tem sua própria harmonia, isto é para mim como uma música sem odor” (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 61).

às possibilidades implicadas no interior das próprias imagens a constituição de um percurso temporal e formal.

No trabalho de Saariaho, além desse campo multissensorial complexo – onde a *escuta auditiva* é modulada por uma potente *percepção multimodal*⁴¹ – é possível perceber também a importância da incorporação de *narrativas*. Pirkko Moisala aponta que, em seu processo criativo, Saariaho recorrentemente toma como ponto de partida a literatura, histórias de filmes ou mesmo situações de sua própria vida pessoal, isto é, de sua própria experiência. De todo modo, é importante observar que também as narrativas são utilizadas enquanto espaços recheados de conteúdo imagético, e não exatamente enquanto histórias ou roteiros a serem desdobrados no tempo.

Ao contrário de muitos/as outros/as compositores/as que enfatizam a autonomia abstrata de obras musicais, Saariaho não tenta evitar o estabelecimento de conexões. Nas notas de programa, ela frequentemente descreve o impulso literário ou visual que a levou a compor o trabalho e que pode ter fornecido tanto o título quanto o ponto focal para a composição. Ela também observa as conexões entre sua própria vida e suas obras: “tudo que eu experiencio e vivo, eu absorvo em mim e lá meus pensamentos musicais também se originam” (MOISALA, 2009, p. 54).^[iv]

⁴¹ “O corpo de quem ouve é aberto, não lhe faltam entradas e saídas, pontos de contato com o for a do corpo. E estes lugares se interconectam, o som não é prioridade do ouvido. Sons graves ressoam pelo corpo todo, sons muito agudos e de grande energia fazem os dentes rangerem. É assim que o som passa por quase todos os sentidos; pelo olhar quando falo que um som é brilhante, quando falo de uma linha; pelo tato quando falo de sua aspereza; pela minha propriocepção quando falo que é peado, que é leve, que flutua ou que é profundo. A percepção do som é multimodal. Não há privilégio do ouvido. E é assim que hábitos de olhar, de tato, de propriocepção e hábitos motores, invadem a escuta que parecia ser apenas do ouvido” (FERRAZ, 2015b, pp. 3-4 – *grifo meu*).

No ano seguinte à publicação do *Traité des objets musicaux* (1966), de Pierre Schaeffer, a rádio Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colônia realizou a difusão da palestra *Klangtypen der Neuen Musik*, ministrada por Helmut Lachenmann. O conteúdo dessa transmissão foi publicado em forma de texto em 1970 no periódico *Zeitschrift für Musiktheorie*. Em 1993 Lachenmann fez uma revisão desse texto que foi novamente publicado como parte do livro *Musik als existentielle Erfahrung*, um conjunto de ensaios escritos pelo compositor entre 1966 e 1995⁴². Ainda que as abordagens de Lachenmann e Schaeffer sejam bastante distintas, ambas partem de pressupostos similares, como pode-se perceber já no início de *Klangtypen der Neuen Musik* quando Lachenmann declara o envelhecimento de concepções tonais baseadas em consonância e dissonâncias e afirma: “hoje a experiência empírico-acústica imediata do som deslocou-se para uma posição privilegiada da experiência musical” (LACHENMANN, 1996, p. 1).^[v]

A reflexão sobre uma *tipologia sonora* da música nova estava relacionada à ideia de uma *música concreta instrumental*, que marcaria a produção musical de Lachenmann especialmente de *temA* (1968) a *Accanto* (1976), mas que integra seu pensamento composicional até os dias de hoje. Essa abordagem *concreta* possibilitaria tanto o alargamento da paleta sonora instrumental através da utilização sistemática e radical do ruído – na maior parte das vezes em trabalhos destinados a formações instrumentais tradicionais, como quarteto de cordas e grande orquestra – quanto o estreitamento com a noção de *fisicalidade* – isto é, a ação corporal dos/as performers em seus instrumentos –, duas características

⁴² O texto também foi publicado em tradução para o francês sob o título *Typologie sonore de la musique contemporaine* (LACHENMANN, 2009). Há também uma tradução preliminar para o português realizada pelo compositor José Henrique Padovani sob o título *Tipos sonoros da nova música* (2013), ainda não publicada. As traduções de termos e citações que apresento nesse trabalho foram elaboradas a partir do cotejamento do original em alemão e dessas duas traduções mencionadas.

bastante caras a Lachenmann. De modo complementar, Lachenmann passaria também a repensar questões ligadas à técnica instrumental e à notação musical. É nesse período então que é possível observar o desenvolvimento de uma notação prescritiva e um grande aprofundamento na pesquisa de técnicas de execução em diversos instrumentos.

Ela [música concreta instrumental] significa uma extensa desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser tocado com arco, pressionado, batido, rasgado, talvez engasgado, friccionado, perfurado e assim por diante. Ao mesmo tempo, o novo som deve satisfazer as exigências da velha conhecida sonoridade da sala de concerto que, nesse contexto, perde qualquer familiaridade e se torna (mais uma vez) iluminada de maneira muito nova, até mesmo “desconhecida”. Tal perspectiva demanda mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros-base clássicos, tais como altura, duração, timbre, volume, e seus derivados mantenham a sua significação apenas como aspectos subordinados à categoria composicional que lida com a manifestação da energia (RYAN, LACHENMANN, 1999, p. 21).^[vi]

Em *Klangtypen der Neuen Musik* Lachenmann esclarece que sua intenção não é estruturar uma metodologia mais genérica que possa forjar uma nova sintaxe musical própria à música nova, mas sim oferecer uma espécie de referencial para a abstração de certos *tipos sonoros* que devem, invariavelmente, ser compreendidos no interior e no contexto de cada peça. Isso explica em parte o porquê de na proposta de Lachenmann esta tipologia sonora não vir acompanhada também de uma *morfologia*, como no caso de Schaeffer. A preocupação de Lachenmann não é aprofundar a reflexão a respeito dos pormenores do material musical em si, mas sim abordar o material num contexto determinado, observando-o sempre a partir de uma perspectiva formal. Assim, ainda que o alargamento das possibilidades de estruturação do material musical na música instrumental esteja aí implicado, Lachenmann se concentra especificamente na relação entre *som* e *forma*, isto é, na articulação do material sonoro *no tempo*.

Em sua tipologia, Lachenmann propõe cinco *tipos sonoros* que são agrupados em duas famílias: a família dos sons enquanto *estado* – *som-cor* [Farbklang], *som-flutuação* [Fluktuationsklang] e *som-textura* [Texturklang] – e a família dos sons enquanto *processo som-cadência* [Kadenzklang] e *som-estrutura* [Strukturklang]. O tipo sonoro denominado *som-cadência* [Kadenzklang] pode ser ainda qualificado de três maneiras: *som-impulso* [Impulsklang], *som-acumulação* [Einschwingklang] ou *som-extinção* [Ausschwingklang].

Estas duas famílias são diferenciadas essencialmente pela maneira como tais modelos se relacionam com o que Lachenmann chama de *tempo próprio* [Eigenzeit]. O tempo próprio seria o tempo que um determinado evento *delimita*. Não se trata simplesmente da *duração* de um evento, se ele é mais ou menos curto, mais ou menos alongado. A *duração* seria uma qualidade temporal delimitada por uma noção de tempo externa ao evento, dependente do agenciamento global em uma peça. Já o *tempo próprio* seria o tempo que um evento desenha ao se desenrolar. E é por isso que, para Lachenmann, o tempo próprio aparece associado à noção de *processo*.

O tempo próprio é uma qualidade temporal e pode ser ou não relevante em um evento. Os modelos que integram a família dos sons enquanto *estado* não estão condicionados a seu tempo próprio, em oposição aos modelos que integram a família dos sons enquanto *processo*. Assim, na família dos sons enquanto *processo*, o *tempo próprio* é idêntico à duração do evento em si. Já na família dos sons enquanto *estado*, a *duração* dos eventos pode ser definida de modo externo às qualidades do próprio tipo sonoro, que pode ser contraído ou alongado conforme necessidades globais. O detalhamento de cada um dos tipos sonoros contribui para um melhor entendimento dessa diferença entre *duração* e *tempo próprio* proposta por Lachenmann e que está na base de sua tipologia sonora.

Família dos sons enquanto estado

- *Som-cor* [Farbklang]: integra a família de sons enquanto estado. Seu espectro sonoro permanece mais ou menos estático, podendo ter uma duração curta ou longa sem que isso altere sua característica sonora. É representado esquematicamente por uma linha contínua no tempo.
- *Som-flutuação* [Fluktuationsklang]: de certa forma conjuga características da família do som enquanto processo e da família do som enquanto estado, ainda que seja, em última análise, classificado dentro da segunda. Ele pode ser caracterizado por flutuações internas – cuja movimentação periódica acontece em seu interior enquanto seu contorno externo permanece estável – e externas – cuja movimentação periódica toma todo o contorno do acontecimento sonoro. No segundo caso, o fator *tempo* torna-se mais relevante. É representado esquematicamente por uma linha com movimentação periódica.
- *Som-textura* [Texturklang]: integra a família de sons enquanto estado. Tal qual o som-flutuação, abarca movimentações em seu interior, porém estas não são periódicas mas sim desordenadas, com distribuição estatística. Esse modelo possui alto grau de indeterminação

e imprevisibilidade de seus componentes que, em última análise, têm pouca importância estrutural em relação às características estatísticas globais. É representado esquematicamente por um conjunto de pontos e pequenas linhas com distribuição indeterminada, porém comprimidos em um âmbito bem delimitado, mantendo homogeneidade em sua aparência externa.

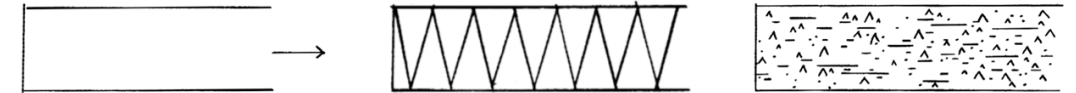


Fig. 12: Família de sons enquanto estado. *Som-cor*, *som-flutuação* e *som-textura*. Representações visuais esquemáticas propostas em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Família dos sons enquanto processo

- *Som-cadência* [Kadenzklang]: integra a família de sons enquanto processo. Suas características só podem ser observadas em seu próprio desenrolar no tempo. É representado esquematicamente quase como uma curva gaussiana, porém com decaimento mais alongado e suavizado. O *som-cadência* pode ser qualificado ainda de três maneiras: *som-impulso* [Impulsklang], *som-acumulação* [Einschwingklang] ou *som-extinção* [Ausschwingklang]. O *som-impulso* é aquele composto por um ataque seguido de um decaimento natural – isto é, o decaimento próprio da reverberação natural – ou um pouco deformado, caso seja acrescida algum tipo de reverberação artificial ao ataque inicial. De todo modo, o *som-impulso* conserva sempre a forma de uma curva exponencial decrescente. O *som-acumulação* é aquele cuja fase *ataque* (transiente inicial) tem seu contorno natural deformado, se constituindo não como um único impulso, mas como um processo de construção sonora mais complexo. Em contrapartida, o *som-extinção* é aquele cuja fase *decaimento* (transiente de extinção) tem seu contorno natural deformado, se constituindo não como uma curva exponencial decrescente, mas como um processo de desconstrução sonora mais complexo.
- *Som-estrutura* [Strukturklang]: integra a família de sons enquanto processo. Nele, estão fundidos os aspectos sonoros e formais. De certo modo, ele é uma espécie de desdobramento do som-textura por também desenhando uma impressão global a partir da combinação de diferentes elementos. Porém, diferentemente do *som-textura* ou do *som-cor*, o *som-estrutura* tem um *tempo próprio* e ele não pode ser prolongado de maneira arbitrária. Ele não permite ser percebido com um estado contemplativo, “mas somente como processo, isto

é, como um processo tateante de múltiplas camadas e de múltiplos significados” (Ibid., p. 17)^[vii]. O som-estrutura é representado esquematicamente através da combinação de três elementos (ângulo, traço e círculo) que têm suas propriedades (frequência de aparição, grandeza, direção, espessura etc.) variadas, resultando em um conjunto cuja consistência advém diretamente desses elementos.

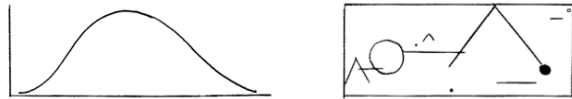


Fig. 13: Família de sons enquanto processo. *Som-cadência* e *som-estrutura*. Representações visuais esquemáticas propostas por em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Em seu texto, após apresentar cada um dos *tipos sonoros*, Lachenmann não esconde sua militância em prol da ideia de *som-estrutura* [Strukturklang]. Ainda que reconheça o valor dos demais tipos sonoros, para Lachenmann, o som-estrutura permaneceria como o único tipo sonoro capaz de engendrar ideias sonoras verdadeiramente novas, estando os demais sempre a ele subordinados. A categoria de som-estrutura pairaria então como a única capaz de combater o “fetichismo dos timbres” identificado por Lachenmann na produção daquele momento que, segundo ele, teria se alastrado através de “impressionismos disfarçados” que nada mais tinham a ver com os “princípios inovadores da vanguarda”. A busca de Lachenmann é, portanto, por uma total integração entre a ideia de sonoridade (enquanto material) e a noção de forma musical.

Com isso torna-se fluida a fronteira entre as ideias de som (Klang) e de forma. Uma pode se converter na outra – uma pode ser a outra. Som-cadência, som-cor, som-flutuação, som-textura, som-estrutura. Ou: cadência-som – cor-som – flutuação-som – textura-som – estrutura-som: conceitos provisórios que devem servir para sondar o vasto terreno de materiais sonoros disponíveis na esperança de que, para além das reflexões teóricas, nossas possibilidades empíricas possam ser úteis para a criação de novas concepções sonoras, e isso em um nível onde não haja mais nenhuma dualidade entre “som” e “forma” (LACHENMANN, 1996, p. 20).^[viii]

{D} OBJETO SONORO (PIERRE SCHAEFFER)

{D1} Objeto Sonoro, Escuta Reduzida e Tipo-morfologia: definições

Um ano antes da difusão da palestra *Klangtypen der Neuen Musik*, de Lachenmann, Pierre Schaeffer publicava seu *Traité des objets musicaux* (1966). Para propor sua metodologia⁴³, Schaeffer apresenta antes de tudo um diagnóstico da situação histórica da música em seu tempo, apontando três *fatos* que teriam convulsionado a música já no início do século XX: 1) o questionamento progressivo das estruturas musicais tradicionais (fato de natureza *estética*), que pode ser percebido nas diversas tentativas de valorização do elemento timbrístico na obra de autores do início do século XX, por exemplo, em detrimento de uma estrutura de alturas; 2) o desenvolvimento de novas técnicas e instrumentos, incluindo a aparelhagem necessária para a produção de música concreta e eletrônica (fato de natureza *técnica*); e 3) o contato com o repertório de outras tradições que não a da música não-ocidental (fato de natureza *cultural*), colocando uma visão universalista sob crítica e impondo a necessidade de novos solfejos e abordagens para além da teoria

⁴³ Para o estudo da metodologia de Schaeffer, além do *Traité des objets musicaux*, pode-se contar também com o apoio de dois outros textos: *Solfège de l'objet sonore*, de Pierre Schaeffer, e *Guide des objets sonores*, de Michel Chion. O *Solfège de l'objet sonore* foi lançado em 1967 como material complementar ao *Traité des objets musicaux*. Originalmente, tratava-se de um disco que intercalava textos narrados por Pierre Schaeffer e exemplos musicais. Neste trabalho tenho me servido de uma edição em formato de livro (edição bilingue francês/inglês), que traz transcrito os textos que eram anteriormente narrados, além dos exemplos musicais distribuídos em três CDs. O livro *Guide des objets sonores* (1983), de Michel Chion, se constitui como uma espécie de sumário dos assuntos abordados por Schaeffer no *Traité*, sistematizados em tópicos sucintos e bem organizados, que agrupam assuntos que, na maior parte das vezes, aparecem fragmentados e embaralhados no livro de Schaeffer. Há também a tradução para o português de *Solfège de l'objet sonore*, realizada por Antonio De Sousa Dias, e a tradução para o inglês de *Guide des objets sonores*, realizada por John Dack e Christine North. Estas traduções não possuem edição e publicação oficial mas aparecem catalogados e disponíveis para download na plataforma EARS (<http://www.ears.dmu.ac.uk>).

musical tradicional. É a partir da problematização desses três fatos que Schaeffer estruturará sua metodologia. Nesse sentido, o *Traité* se apresenta de fato como uma proposta de instauração de novas diretrizes para refletir sobre um novo sistema de pensamento musical, centrado então na ideia de *som*.

É nesse contexto que Schaeffer irá propor o conceito de *objeto sonoro*. Compreendido como uma unidade organizada e bem delimitada, isto é, como uma totalidade, o objeto sonoro pode ser tomado como componente de estruturação formal na medida em que opera como um elemento de fragmentação mínima (condensado e indivisível, ainda que múltiplo) do fluxo temporal. A partir da noção de objeto sonoro, a totalidade musical poderia ser pensada não necessariamente em função de desdobramentos motivicos ou de conjuntos intervalares, por exemplo, mas sim dos próprios objetos sonoros. Nesse sentido, a forma musical poderia ser engendrada a partir do agenciamento de sonoridades.

Mas a noção de objeto sonoro só pode ser pensada em simultaneidade com a escuta. Como aponta Denise Garcia, “o objeto sonoro não tem uma existência em si, mas se constrói na intencionalidade da escuta” e, mais do que isso, “o objeto não é fruto de uma percepção particular, mas sim de uma que pode ser generalizada e objetivada” (GARCIA, 1998, p. 27). Desse modo, Schaeffer também buscou reestruturar a *escuta do fenômeno sonoro*. A postura acusmática implicada no exercício da *escuta reduzida* [écoute réduite], base para a metodologia schaefferiana, provocaria uma mudança radical de perspectiva do modelo perceptivo-analítico construído ao longo de séculos para a racionalização da música erudita ocidental, colocando em xeque toda a lógica que relacionava a percepção à decupagem de parâmetros, seguida de análise segundo sistemas pré-estabelecidos através de operações de abstração, seguida finalmente pela tentativa de reagrupamento dos parâmetros em busca de uma reconstrução da totalidade. Os conceitos de *escuta reduzida* e de *objeto sonoro* são, portanto, interdependentes: um se estabelece enquanto exercício de percepção e outro, enquanto objeto percebido, respectivamente⁴⁴.

⁴⁴ Junto das noções de *escuta reduzida* e *objeto sonoro*, Schaeffer estruturaria também uma *tipomorfologia* do objeto sonoro como parte da sua metodologia. Essa tipomorfologia seria um procedimento de qualificação do objeto sonoro através do exercício da escuta reduzida. As três tarefas envolvidas no procedimento de qualificação do objeto sonoro seriam: identificação, classificação e descrição. As etapas de identificação e classificação seriam tipológicas, enquanto a etapa de descrição seria morfológica. No eixo tipológico, a *identificação* seria o momento onde se realizaria a segmentação e a extração de unidades em um contínuo sonoro, ou seja, momento no qual os elementos seriam isolados e compreendidos como objetos. Passando a etapa de *classificação*, tais objetos seriam agrupados em famílias, tipos, a partir dos seguintes critérios: massa/fatura (par morfológico), duração/variação (par temporal) e equilíbrio/originalidade (par estrutural). Esta etapa classificatória permitiria a avaliação dos objetos sonoros como *convenientes* ou

Escuta reduzida é a atitude de escuta que consiste em escutar o som por si só, como um objeto sonoro, através da remoção de sua fonte real ou suposta e do significado que possa transmitir. Mais precisamente, ela inverte a dupla curiosidade sobre as causas e significado (que trata o som como um intermediário que nos permite buscar outros objetos) e se volta para o próprio som. Na escuta reduzida, a nossa intenção de escuta tem como alvo o evento que o objeto sonoro é em si mesmo (e não ao que ele se refere) e os valores que ele carrega em si mesmo (e não os que ele sugere) (CHION, 2009, p. 30).^[ix]

O nome objeto sonoro refere-se a todo fenômeno e evento sonoro percebido como um todo, como uma entidade coerente, e ouvido por meio de escuta reduzida, que o volta para si mesmo, independentemente de sua origem ou do seu significado. O objeto sonoro é definido como o correlato da escuta reduzida: ele não existe “em si mesmo”, mas por meio de uma intenção constitutiva específica. É uma unidade sonora percebida em seu material, em sua textura particular, em suas próprias qualidades e dimensões perceptivas. Por outro lado, é uma percepção de uma totalidade que permanece idêntica através de diferentes escutas; uma unidade organizada que pode ser comparada a uma “Gestalt” na psicologia da forma (CHION, 2009, p. 32).^[x]

Junto das noções de escuta reduzida e objeto sonoro, Schaeffer estruturou também um sistema tipo-morfológico, isto é, um procedimento de *identificação e qualificação* do objeto sonoro a partir do exercício da escuta reduzida. As três tarefas envolvidas nesse procedimento seriam: *identificação, classificação e descrição*. As etapas de identificação e classificação seriam *tipológicas*, enquanto a etapa de descrição seria *morfológica*. No eixo *tipológico*, a identificação seria o momento onde se realizaria a segmentação e a extração de unidades em um contínuo sonoro, ou seja, momento no qual os elementos seriam isolados e compreendidos como objetos. Passando a etapa de *classificação*, tais objetos seriam agrupados em famílias, tipos, a partir dos seguintes critérios: *massa/fatura* (par morfológico), *duração/variação* (par temporal) e *equilíbrio/originalidade* (par estrutural). No par *massa/fatura* a ideia de *massa* estaria ligada à materialidade do som (*massa tônica, massa complexa, massa variável* ou *massa indefinida*) enquanto a ideia de *fatura* estaria ligada à forma do som (*contínua, instantânea ou interativa*). No par

não convenientes ao seu emprego como objeto musical. No eixo morfológico, realizar-se-ia a descrição do objeto sonoro através do mapeamento de suas qualidades a partir de um conjunto limitado de sete critérios – massa, timbre harmônico, dinâmica, perfil melódico, perfil de massa, grão e allure – que seriam avaliados de acordo com sua classe, gênero e espécie.

duração/variação, a *duração* se referiria à percepção psicológica da duração do objeto (*curto*, *médio* ou *longo*) enquanto a *variação* se referiria à variação temporal no interior do objeto (*inexistente*, *razoável* ou *imprevisível*). Finalmente, no par *equilíbrio/originalidade*, a noção de equilíbrio estaria ligada à maneira como o objeto é estruturado (tendo *estruturado* e *muito simples* como polos extremos) e a noção de *originalidade* estaria ligada à capacidade do objeto em jogar com expectativas (*baixa originalidade*, *adequado/bem equilibrado* ou *excêntrico/excessivamente original*). O par *equilíbrio/originalidade* se constituiria, finalmente, como o critério mais carregado de juízo de valor. Esta primeira etapa classificatória é o que permite na metodologia schaefferiana a avaliação dos objetos sonoros como *convenientes* ou *não convenientes*, isto é ao seu emprego como *objeto musical*.

No eixo *morfológico*, o objeto sonoro seria descrito através da avaliação de sete critérios: *massa*, *timbre harmônico*, *dinâmica*, *perfil melódico*, *perfil de massa*, *grão* e *allure*. Este conjunto de critérios seria fundamentado no par *forma/matéria*. Os critérios de *matéria* seriam aqueles que podem ser observados fora do tempo, isto é, aqueles permanecem imutáveis diante do parâmetro duração (onde Schaeffer insere, inicialmente, os critérios *massa*, *timbre harmônico* e *grão*). Os critérios de *forma* seriam aqueles que carregam certo sentido dinâmico pois se alteram no tempo (onde Schaeffer insere, inicialmente, *perfil melódico*, *perfil de massa*, *dinâmica* e *allure*). Porém, num segundo momento, esta segmentação é ampliada e Schaeffer passa a falar de: *critérios de matéria* (*massa* e *timbre harmônico*), *critérios de forma* (*dinâmica*), *critérios de manutenção* (que encontram-se no limiar entre *matéria* e *forma*: *grão* e *allure*) e *critérios de variação* (*perfil melódico* e *perfil de massa*). No que se refere à morfologia, cada um desses critérios deve ser avaliado de acordo com sua *classe*, *gênero* e *espécie*.

Gestada a partir do seu próprio trabalho como compositor, pesquisador e fundador da música concreta, a proposta de Schaeffer significou, mais do que a criação de uma metodologia para a *música experimental*, a inauguração de um novo solfejo e, conseqüentemente, um enorme alargamento do repertório de sons disponíveis para a criação musical. Ainda que sua metodologia tenha sido fortemente questionada por alguns de seus contemporâneos e revisada pelas gerações seguintes – especialmente por conta da estaticidade e do hermetismo implicados no conceito *objeto sonoro*, além da polêmica categoria dos *objetos musicais convenientes* –, ela ancorou no campo da teoria a noção de *som* e de *sonoridade* como material musical, isto é, como lugar de pensamento, como camada passível de elaboração.

{D2} Objeto Sonoro: atravessamentos (Denis Smalley e Marco Stroppa)

Atualmente é difícil recorrer ao termo *objeto sonoro* sem antes contextualizá-lo em nova chave. Muitos são os textos críticos e as revisões já realizadas sobre o conceito schaefferiano⁴⁵. Assim, falar hoje de *objeto sonoro* talvez seja mais um exercício de distanciamento do que de aproximação daquele conceito de origem apresentado no *Traité des objets musicaux* (1966). O conceito de *i-son* elaborado por François Bayle (discípulo de Schaeffer) e comentado em tópico anterior, já seria um excelente exemplo de um novo conceito que é evidentemente derivado do *objeto sonoro* e que, conseqüentemente, acaba por atualizá-lo⁴⁶. Sem almejar aqui um aprofundamento muito extenso nessa questão, gostaria ainda de lembrar algumas ideias de Denis Smalley e Marco Stroppa – elaboradas em datas muito próximas, cerca de 20 anos depois da publicação do *Traité* – que também podem ajudar a esclarecer outras forças que atravessam o conceito de *objeto sonoro* com o qual habitualmente me relaciono em meus trabalhos. Assim, o conceito de Schaeffer é tomado não exatamente em seu original, mas em seu estado e uso mais atual, atravessado portanto por outras literaturas que dele derivaram ou que com ele estabelecem algum diálogo.

a) A *Espectromorfologia*, de Denis Smalley

Passados 20 anos da publicação do *Traité*, é Denis Smalley quem vai propor, agora no contexto da música eletroacústica^{47,[xi]}, uma nova abordagem sobre a questão da sonoridade. No artigo *Spectromorphology and structuring processes*, de 1986, ele apresenta sua teoria espectromorfológica. As ideias apresentadas nesse texto são revisadas e ampliadas no artigo *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, de 1997. No texto de 1996, Smalley esclarece que “a espectromorfologia é uma abordagem para materiais sonoros e estruturas musicais que se concentra no espectro das alturas disponíveis e seu perfil dinâmico no tempo” (SMALLEY, 1986, p. 61)^[xii]. De maneira complementar, no texto de 1997, Smalley define espectromorfologia como “a interação entre o espectro sonoro (espectro-) e a maneira como ele muda e se perfila no tempo (-morfologia)” (SMALLEY, 1997, 107)^[xiii].

⁴⁵ A esse respeito, ver por exemplo a publicação do segundo volume dos Cadernos do GRM, *Cahiers Recherche/Musique: Le Traité dix ans après*, de 1976, sob a direção de Michel Chion, dedicado a uma revisão/avaliação extensiva das ideias expostas no *Traité*.

⁴⁶ Uma reflexão mais extensa sobre o conceito de *i-son* pode ser encontrada no segundo capítulo da tese de doutorado de Denise Garcia (1998), inclusive em interação com o conceito de *objeto sonoro*, de Pierre Schaeffer.

⁴⁷ A abordagem de Smalley, a princípio, é direcionada à música eletroacústica porém, como indica o próprio autor, ela pode extrapolar este campo de produção: “A espectromorfologia encontra seu verdadeiro lar na música eletroacústica mas ela não está aí aprisionada” (SMALLEY, 1986, p. 62).

Assim, o texto de Denis Smalley toma a proposta de Schaeffer como referência, porém de forma crítica. Em seu trabalho, Smalley se ocupa revisar dois aspectos da metodologia schaefferiana: a dimensão temporal implicada nos espectros – fator pouco desenvolvido por Schaeffer em função do caráter estático implicado em sua noção objeto sonoro – e, conseqüentemente, seu processo de estruturação; e a valorização da dimensão mimética da música, isto é, com um conjunto amplo de elementos extramusicais que contribui para a compreensão dos planos composicionais – fator completamente excluído por Schaeffer através da imposição da escuta reduzida, responsável pelas tantas polêmicas que se seguiram à publicação do *Traité*).

O projeto de Smalley não objetiva a qualificação dos eventos, mas sim sua descrição analítica realizada exclusivamente a partir da experiência da escuta (podendo eventualmente ser auxiliada por sonogramas). Para tanto, Smalley reafirma a noção de *escuta reduzida* como um exercício necessário, porém, não de maneira exclusiva. Para Smalley, os sons possuem aspectos abstratos e o concretos e as estruturas musicais se estabelecem a partir de um equilíbrio entre eles. Os aspectos abstratos seriam aqueles observados através do exercício da escuta reduzida e os aspectos concretos estariam mais ligados à uma dimensão mimética, extramusical. Ao contrário da metodologia de Schaeffer, Smalley estrutura sua espectromorfologia considerando tanto potencial abstrato quanto o potencial concreto dos materiais musicais.

Na metodologia de Smalley parte-se de uma avaliação de como as alturas são combinadas, resultando em diferentes *tipos sonoros* que integram sua *tipologia espectral*. Os tipos sonoros são definidos de acordo com o que Smalley chamou de *pitch-effluviuum continuum*: um continuum que tem a *nota* e o *ruído* como polos extremos, e o *nó* [node] como ponto intermediário. O tipo *nota* pode ser subdividido em três categorias: *nota propriamente dita* [note proper], *espectro harmônico* e *espectro inarmônico*.

Porém, segundo Smalley, “a tipologia espectral não pode ser realisticamente separada do tempo: os espectros são percebidos através do tempo, e o tempo é percebido como movimento espectral” (SMALLEY, 1986, p. 65)^[xiv]. Portanto, Smalley cria, para além de uma *tipologia espectral*, também uma *morfologia espectral*, visando compreender como o espectro é modelado *no tempo*, isto é, nas fases *ataque/corpo/terminação* [onset/continuant/termination]. Nessa morfologia espectral, que trata portanto do perfil dinâmico dos espectros, Smalley elenca três arquétipos: *ataque-impulso*, *ataque-decaimento* e *continuidade gradual*. De modo geral, os arquétipos de Smalley se aproximam muito do tipo sonoro *som-cadência* [Kadenzklang] de Lachenmann, que integram a família dos sons enquanto *processo*, isto é, aqueles que imprimem um *tempo próprio* [Eigenzeit].

Mas a morfologia de Smalley não se encerra apenas nesses três arquétipos. A este conjunto ele soma ainda as *formas reversas* – quando o som gera um acúmulo de tensão em direção à terminação – e extrapola a observação isolada de arquétipos listando também algumas formas de interação entre eles com o intuito de criar *híbridos*. Para discriminar possibilidades de interpolação entre diferentes arquétipos, ele cria por exemplo as noções de *correspondência* (que trata de modulações morfológicas, isto é, de passagens de um arquétipo a outro através de interpolações) e de *fila morfológica* (que trata de encadeamentos de arquétipos justapostos).

De maneira complementar, Smalley cria ainda uma *tipologia do movimento*, que permite realizar o estudo do design espectromorfológico de uma maneira mais ampla, do ponto de vista da relação espaço-tempo. Essa tipologia inclui cinco categorias básicas: *unidirecional* (é aquele que se direciona para frente, em direção única); *bidirecional* (podendo ser convergente ou divergente); *recíproco* (no qual um movimento em uma direção é compensado por outro na direção contrária); *cêntrico/cíclico* (no qual é criada a impressão de um trajeto em torno de um centro) e *excêntrico/multidirecional* (no qual há a ausência de um foco central). Cada uma dessas categorias apresenta ainda subcategorias agrupadas segundo o crivo *linear/curvilíneo*. A tipologia do movimento pode ser aplicada em diferentes níveis estruturais, desde a observação do perfil energético de um objeto sonoro, até a observação de estruturas em larga escala.

Um ano após a publicação de *Spectro-morphology and structuring processes* (1986), Smalley comporia *Wind Chimes*, uma peça que lida em larga medida com o modelo *ataque-ressonância*. A peça é uma das que figura entre os cinco trabalhos remasterizados para o CD *Impacts intérieurs*. A nota de encarte elaborada por Smalley para esta peça é extremamente elucidativa a respeito de como as reflexões de Smalley no campo teórico estariam plenamente sintonizadas com sua prática composicional. Ao apresentar a peça, ele irá explicitar um solfejo atento às qualidades sonoras dos sinos de vento, desde a escuta espectral dos sons mais comuns produzidos pelos sinos, até uma pesquisa mais detalhada de sonoridades variadas, produzidas a partir de diferentes modos de excitação dos tubos (ataque ou raspagem). Mas, apesar de um solfejo voltado às qualidades internas, microestruturais dos sons, Smalley deixa clara sua intenção de trabalhar tanto com o universo de sons mais abstratos, quanto com o universo de sons concretos, *reconhecíveis*, a partir do uso explícitos de fontes sonoras identificáveis. Para falar da peça ele também lança mão de termos que figuram em sua metodologia – *famílias sonoras*, *tipos de movimento*, *gesto*, *textura* – e enfatiza aspectos como transformação, fluxo e dinamismo.

A principal fonte sonora para *Wind Chimes* é um conjunto de sinos de cerâmica encontrados em uma olaria durante uma visita à Nova Zelândia em 1984. Não era tanto as alturas ressonantes que atraíam, mas sim as qualidades brilhantes, arenosas, ricas, quase metálicas de um único tubo percutido ou de um par de tubos raspados. Estas qualidades demonstraram ser uma base muito proveitosa para muitas transformações que desmanchavam e reconstituíam seu design espectral interior. Tomar uma única fonte sonora e obter dela tanto quanto possível tem sido sempre um dos meus principais métodos para desenvolver coerência sonora em uma peça. Não que o/a ouvinte deva ou possa sempre reconhecer a fonte, mas neste caso a fonte é audível em seu estado natural logo no início e aquela qualidade de cerâmica não está nunca distante ao longo de toda a peça. Eventualmente, materiais complementares foram reunidos na medida em que as famílias sonoras da peça começaram a se expandir, entre eles um bumbo, sinos de vento japoneses muito agudos e metálicos, barras de metal ressonantes, sons interiores do piano, e algumas sínteses digitais. A peça é centrada em gestos de ataque forte, tipos de movimento físico real e imaginário (giro, objetos rotativos, ressonâncias que soam como se raspadas ou com arco, por exemplo), contrastados com texturas estratificadas, mais amplas, sustentadas, cujos mergulhos pungentes evocam uma certa melancolia (Ibid. – *grifos meus*).^[xv]

--*--*

b) Os Organismos de Informação Musical (OIMs), de Marco Stroppa

O conceito de *organismo de informação musical* (OIM) foi desenvolvido por Marco Stroppa durante sua pesquisa de pós-graduação realizada no MIT, nos anos 80. O tema aparece bem sintetizado em seu artigo *Les organismes d'information musicale: une approche de la composition*, de 1989, publicado também em língua inglesa no mesmo ano⁴⁸. Simultaneamente ao desenvolvimento da pesquisa teórica, Stroppa realizou a demonstração dos conceitos ali desenvolvidos de maneira bastante didática na peça *Contrasti* (1984), que integra o ciclo *Traiettorria*, para piano e eletrônica.

A motivação pessoal de Stroppa era criar uma alternativa à polarização que ele percebia no cenário pós-serial daquele momento. Ao longo dos anos 70 e 80 viu-se, por um lado, o desdobramento do pensamento serial em compositores como Boulez e, por outro, a

⁴⁸ A tradução de trechos aqui citados foi realizada a partir do cotejamento entre as versões publicadas em francês e em inglês.

oposição a este pensamento na consolidação da corrente espectral. Para Stroppa, o cenário parecia então polarizado entre dois modelos de organização formal distintos: a *música processual* e a *música combinatória*. A esse quadro, ele somava ainda a percepção de uma forte tendência: a busca pela construção de tipologias sonoras (como seria o caso de Schaeffer, Lachenmann e Smalley, por exemplo). A partir desse cenário, Stroppa imaginou uma linha alternativa, onde pudesse, de certa maneira transitar entre esses diferentes polos, criando uma abordagem mais pessoal⁴⁹.

O trabalho de Stroppa toma por base tanto algumas referências do campo da inteligência artificial, quando da psicoacústica e da psicologia cognitiva, tendo a ideia de *modelo orgânico* como ponto nodal para sua abordagem. A ideia de um modelo orgânico – a mesma que encontra-se na base a música espectral – é aquela que compreende o som não como *objeto*, mas como um *ser vivo*. Assim, a compreensão do som musical como um fenômeno instável acabaria por impor à escrita ou à análise a necessidade de compreender sua evolução e sua complexidade como elemento percebido *no tempo*. Nesse sentido, Stroppa recusa a possibilidade de estruturar sua abordagem a partir da noção de *objeto sonoro*, optando pela constituição de um paradigma de base orgânica. Para ele, termos como *objetos, elementos, conceitos* etc., possuiriam caráter muito estático, mecânico ou artificial⁵⁰.

⁴⁹ Esta interpretação talvez seja bastante pessoal, resultado de um certo tempo de convívio com o compositor. Ela é fundamentada não somente nos textos de Stroppa, mas também nas aulas e em conversas que tivemos ao longo do ano letivo 2013-2014.

⁵⁰ Como ficará claro mais adiante, a abordagem de Stroppa dialoga em larga medida com o as noções de *gesto* e *figura* elaboradas por Brian Ferneyhough alguns anos antes. Para Stroppa, um OIM precisa ser suficientemente definido, (caracterizado, personalizado), para que seja reconhecido enquanto uma unidade significativa. Por outro lado, ele precisa ser suficientemente flexível, para se integrar no plano formal. Nesse sentido, os OIMs não possuem, evidentemente, sempre o mesmo grau de resistência ou flexibilidade. Eles se organizam de forma hierárquica e cumprem papéis diferentes no agenciamento formal. Não seria forçoso traçar uma relação também com a abordagem tipológica de Lachenmann. Nesse sentido, a comparação das representações gráficas oferecidas por Lachenmann e Stroppa pode ser muito elucidativa. Todas são projeções cartesianas onde o tempo ocupa a dimensão horizontal (x), como de costume. Já o eixo vertical (y) é variável: no caso de Lachenmann, ora ele se refere à tessitura, ora à amplitude, ora permanece nebuloso; no caso de Stroppa, ele é precisamente dedicado ao campo frequencial. A diferença na representação dos dois autores é resultante, de fato, da diferença de perspectiva entre suas abordagens. Lachenmann constrói representações mais genéricas, como se tomasse maior distância dos eventos e dali abstraísse seu perfil global no tempo. Basta notar que qualquer uma das representações criadas por Lachenmann, mesmo aquelas que possuem tempo próprio (*som-cadência* e *som-estrutura*), não delimitam com precisão se estamos observando um evento com 5 ou 50 segundos de duração, nem mesmo de que maneira as durações internas estão aí distribuídas. Já Stroppa aproxima mais a representação do nível paramétrico e, simultaneamente à segmentação do perfil global (*cabeça, parte central e junta*) detalha o organismo também no nível das alturas, durações, dinâmica etc. Se observado dentro da tipologia de Lachenmann, o primeiro OIM de *Contrasti* apresentado por Stroppa se adequaria a categoria *som-cadência* [Kadenzklang]. Haveria aí, portanto, não

O termo “organismo” é usado de uma maneira técnica e formal para descrever uma entidade dinâmica e complexa cuja evolução não pode ser explicada nem prevista por regras sintéticas (como funções analíticas, processos estocásticos, procedimentos determinísticos ou combinatórios). Um organismo é algo ativo que se compõe de diversos componentes e propriedades de complexidade variável, que mantém certas relações e dão origem a uma forma específica. A representação cognitiva dessa tal forma constitui a sua identidade. Um OIM tem um tempo de vida bem determinado: ele aparece (num certo momento), se desenvolve, e se desvanece depois de algum tempo. Sua evolução é geralmente guiada por um plano e é orientada a um fim: ela começa num certo ponto e atinge sua meta seguindo várias trajetórias. A percepção da forma da trajetória é pelo menos tão importante quanto a percepção da forma de um único organismo. Pode-se sempre distinguir dois organismos aparentemente similares se eles seguem duas trajetórias diferentes. Essa rede móvel de referências dá origem a uma sociedade microscópica complexa dentro de um mesmo OIM. No entanto, esta atividade interna é percebida ou tratada de maneira não analítica, como um todo. A identidade de um OIM está sem dúvida alguma ligada a seu aspecto holístico e a diversos outros fatores, como um comportamento particular, um atributo proeminente, uma relação emergente, uma figura musical especial, ou ainda um gesto instrumental marcante (STROPPIA, 1989b, p. 134).^[xvi]

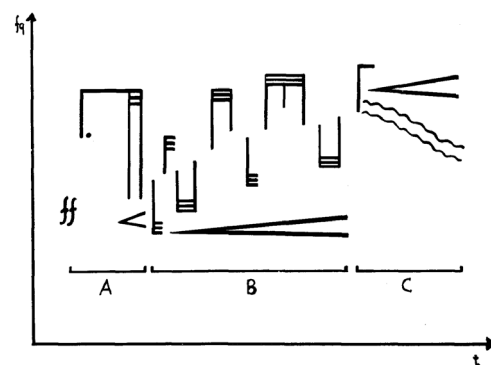


Fig. 14: Representação esquemática do primeiro OIM em *Contrasti* (1984), de Marco Stroppa. A: *cabeça*; B: *parte central*; C: *junta*.

uma diferença de valores, mas de perspectiva. Pensando a partir da conceituação de Ferneyhough, em Lachenmann teríamos mais o universo do *gesto* e em Stroppa, o da *figura*.

A abordagem de Stroppa voltada aos OIMs inclui na verdade dois níveis de reflexão: um primeiro nível que ele chama de paradigma do *microcosmos*, isto é, onde encontram-se os próprios *organismos de informação musical*, e um segundo nível mais *macroscópico*, destinado às relações estruturais entre tais organismos, isto é, sua interação com a forma musical. A proposta de Stroppa é construir algumas diretrizes para a elaboração de uma técnica composicional que dê conta de integrar desde os níveis infra estruturais aos níveis mais globais da composição.

Uma peça inteira, ou uma grande seção, podem ser pensadas como uma sociedade, onde um grupo de OIMs interagem e evoluem de acordo com certas leis comuns que afetam suas características macroscópicas e algumas características microscópicas. [...] A forma de uma peça está, portanto, relacionada com a sua sociologia, isto é, o estudo das mudanças que afetam a comunidade de OIMs. O lugar onde tal comunidade evolui é o espaço morfológico (Ibid., p. 150).^[xvii]

Para tanto, sua abordagem propõe a elaboração de um conjunto de técnicas de escrita *microcósmicas* e *macrocósmicas* (locais e globais)⁵¹, que são batizadas com nomes que nos remetem a termos da biologia e da química. As técnicas de escrita *microcósmicas* seriam aquelas destinadas ao desenvolvimento interno dos OIMs. Elas são aplicáveis a: *itens simples* [single items], isto é, nota, duração, amplitude, registro do instrumento etc.; *conjuntos de itens* [sets of items], isto é, figuras musicais, acordes, ritmos etc.; *espaço* [space], isto é, distância entre dois ou mais itens simples ou conjuntos de itens; *direção* [direction], isto é, evolução de um grupo de itens; e *energia* [energy], isto é, a força global de um modelo em relação comparativa com o conjunto de OIMs. As técnicas de escrita elencadas por Stroppa são: *desfocamento* [defocusing]; *vetores* [vectors]; *expansões tumorais* [tumoral expansions]; *preenchimento e alongamento do espaço* [space filling and stretching]; *modulação de energia* [energy modulation]; *superfície, densidade e contorno* [surface, density and contour]; *controle de comportamentos acústicos* [control of acoustic behavior]; e *ímãs* [magnets].

Já as técnicas de escrita *macrocósmicas* seriam aquelas destinadas à articulação entre diferentes OIMs. Stroppa segmenta essas técnicas em dois grupos: *locais* e *globais*. As técnicas *locais* são destinadas a um trabalho mais focado em um determinado número de OIMs em simultaneidade enquanto as técnicas *globais*

⁵¹ A distinção entre técnicas de escrita *microcósmicas* e *macrocósmicas* é uma contribuição minha à abordagem de Stroppa que, em seu texto, não atribui nomes específicos para cada uma dessas categorias. As técnicas *microcósmicas* seriam aquelas destinadas ao desenvolvimento individual de um determinado OIM, enquanto as *macrocósmicas* seria, destinadas aos modos de interação em sociedade.

são destinadas a segmentos maiores, responsáveis por mudanças estruturais mais significativas. As técnicas *locais* seriam: *coexistência imparcial* [unbiased coexistence] – articulando um modo de associação heterofônica – e *coexistência adaptada* [adapted coexistence] – articulando um modo de associação polifônica. No caso da coexistência adaptada, quando o OIM é submetido a transformações muito drásticas, esta coexistência pode passar de *adaptada* a *destrutiva*, gerando novas estruturas híbridas. As técnicas *globais* seriam: *ímãs* [magnets], *funções de distribuição* [distribution functions], *moldes estruturais* [structural molds] e *enzimas* [enzymes].

Essas técnicas dariam conta do agenciamento dos organismos no plano formal, isto é, do seu desenvolvimento individual e da sua interação em sociedade dentro de um espaço morfológico. Mais do que técnicas de montagem estanque, elas foram projetadas como técnicas com alto grau de interpenetrabilidade, podendo ser utilizadas em simultaneidade e eventualmente cruzadas com técnicas tradicionais.

--*--*--

As abordagens de Smalley e Stroppa dão grande peso uma característica pouco presente na metodologia de Schaeffer: o *tempo*. Nos dois autores fica bastante clara a importância de compreender uma determinada entidade sonora no fluxo temporal, isto é, de modo dinâmico. Aqui a ideia não é verificar como uma determinada entidade *se desdobra* ou *evolui* no tempo, mas sim como ela de fato só *se dá* no tempo. Um gesto ou um OIM não são estruturas estanque definidas a priori; eles são o produto de uma história energética. Material e forma são coincidentes. À maneira de Grisey⁵², o *objeto sonoro* é compreendido aqui, portanto, como correlato da *noção de processo*.

De agora em diante é impossível pensar em sons como objetos definidos e permutáveis entre si. Eles me parecem mais campos de forças orientados no tempo. Essas *forças* – eu uso propositalmente esse termo e não a palavra *forma* – são infinitamente móveis e flutuantes; elas vivem como células com nascimento, vida e morte, e tendem sobretudo a uma transformação contínua de sua energia. O som imóvel, estático, não existe, assim

⁵² Conforme palestra proferida originalmente em alemão em 1980 durante os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*, intitulada “*Tempus ex Machina, Reflexionen über die Musikalische Zeit*”. A palestra foi ampliada e revisada posteriormente para publicação em inglês na *Contemporary Music Review* sob título *Tempus ex Machina: a composer's reflections on the musical time* (1987). Uma versão em francês integra a publicação *Écrits* (2008), sob título *Tempus ex machine: réflexions d'un compositeur sur le temps musical*. A tradução da citação aqui apresentada foi realizada a partir do cotejamento dessas duas publicações, em inglês e francês.

como não são imóveis os estratos rochosos das montanhas. *Por definição, diremos que o som é transitório*. Ele não é definido por um instante isolado, tampouco por uma sucessão de instantes isolados minuciosamente descritos e dispostos um após o outro. O que nos aproximaria de uma melhor definição de som seria o conhecimento da energia que o atravessa de um lado a outro e da rede de correlações que gere todos os seus parâmetros. Pode-se imaginar uma ecologia do som como uma nova ciência posta à disposição dos músicos. Já que o som é transitório, sigamos mais adiante: *objeto e processo são análogos. O objeto sonoro não é nada mais do que um processo contraído, e o processo não é nada mais do que é um objeto dilatado*. O tempo é como o ar que estes dois organismos vivos respiram em atitudes diferentes. É esta escala que cria o fenômeno e a diferença reside na nossa capacidade de percepção. O processo torna perceptível aquilo que a rapidez do objeto nos oculta: seu dinamismo interno. Quanto ao objeto, ele nos permite apreender o processo em sua Gestalt e operar uma combinatória (GRISEY, 2008c, pp. 79-84).^[xviii]

**{E} GESTO, FIGURA E
TEXTURA
(DENIS SMALLEY,
BRIAN FERNEYHOUGH
E LUCIANO BERIO)**

Em *Spectro-morphology and structuring processes* (1986), após finalizar a apresentação de uma morfologia e uma tipologia espectral, Denis Smalley adentra o campo que chamou de *processos estruturais*⁵³. Nesse campo, Smalley apresenta duas categorias fundamentais para a estruturação *temporal* de uma peça: *gesto* e *textura*. Essas categorias podem ser facilmente compreendidas em comparação com as noções de *processo* e *estado* apresentadas na tipologia de Lachenmann: a *textura* enquanto *estado* – onde a noção de *tempo próprio* aparece diluída e as ideias de *permanência* e *continuidade* são centrais – e o *gesto* enquanto *processo* – onde a noção de *tempo próprio* é um elemento chave e onde as noções de continuidade e permanência são postas em cheque pela força *intervencionista* do gesto. Assim, enquanto a *textura* se caracteriza por uma espécie de *latência*, o gesto desenha um determinado *perfil no tempo*. A *textura* é *laissez-faire*, é *contínuo*; o gesto é *intervencionista*, é *corte*⁵⁴.

Onde o gesto é *intervencionista*, a *textura* é *laissez-faire*; onde o gesto está ocupado com crescimento e progresso, a *textura* é arrebatada em contemplação; onde o gesto pressiona para a frente, a *textura* marca passo; onde o gesto é levado pelo perfil externo, a *textura* se volta para a atividade interna; onde o gesto estimula o foco de nível mais alto, a *textura* incentiva o foco de nível mais baixo (SMALLEY, 1986, p. 82).^[xix]

⁵³ Smalley evita usar o termo *forma* por considerá-lo muito restrito a modelos formais compartilhados historicamente.

⁵⁴ “É assim que, se na *textura* as coisas se ligam por sua vizinhança, pontos que partilham uma propriedade justamente por se avizinham, como num som contínuo do mar. Se na *figura*, também temos pontos vizinhos se ligando por uma função comum, como quando escutamos uma canção e juntamos um trecho que nos lembramos com outro. No salto do gesto, do grito, os pontos se ligam pela força que têm de atração e repulsão, e se potencializam podendo ligar a eles outros pontos próximos ou distantes. [...] Poderia dizer então que todo gesto é um corte” (FERRAZ, 2015b, pp. 4-5 – *grifo meu*).

Em um texto mais recente, contido no encarte do CD *Impacts intérieurs* (2004), Smalley é ainda mais preciso a respeito de como as noções *gesto* e *textura* operariam na construção musical:

Uma característica importante dos cinco trabalhos neste CD é a relação entre *gesto* e *textura*. *Gesto* musical, derivado da nossa experiência do *gesto* físico, diz respeito à tendência de formas-sonoras se moverem em direção a ou para longe de metas na estrutura musical; diz respeito a crescimento, evolução temporal, senso de direção progressiva, impacto de eventos, superfície dramática. *Textura*, no entanto, diz mais sobre atividade interior, padrões dentro dos sons, sobre incentivar o ouvido a contemplar detalhes internos; geralmente é mais sobre ficar parado e observar o comportamento dos sons do que pressionar para a frente através do tempo. *Gesto* pode ser *texturizado*, e *texturas* podem ser formadas a partir de *gestos* – a interação e o equilíbrio entre eles estão no cerne das nossas experiências no tempo musical (Denis Smalley em nota de encarte do CD *Impacts intérieurs*, 2004).^[xx]

É importante ainda observar que a categoria de *gesto* em Smalley comporta aspectos como referencialidade e conteúdo imagético. Isso fica bastante claro, por exemplo, na nota de programa de *Wind Chimes* – contida nesse mesmo CD, *Impacts intérieurs* –, já mencionada anteriormente. Nesse pequeno texto, chama atenção o modo como Smalley descreve a peça, estendendo seu comentário a aspectos muitas vezes tidos como “extramusicais”, como fica explícito especialmente no desfecho do texto, onde ele atribui ao comportamento textual e gestual a capacidade de evocar afetos, por exemplo.

A peça é centrada em *gestos* de ataque forte, tipos de movimento físico real e imaginário (giro, objetos rotativos, ressonâncias que soam como se raspadas ou com arco, por exemplo), contrastados com *texturas* estratificadas, mais amplas, sustentadas, cujos mergulhos pungentes evocam uma certa melancolia (Ibid.).^[xxi]

As categorias de *gesto* e *textura* de Smalley enquanto elementos de estruturação formal remetem à abordagem de Brian Ferneyhough apresentada alguns anos antes em *Form-Figure-Style: An intermediate assessment* (1982) e *Il tempo della figura* (1985). Nesses dois textos o compositor estrutura a tríade *figura-gesto-textura* como “‘pontos de vista’ diferentes que permitem observar um ‘objeto musical’” (COURTOT, 2009, p. 61)^[xxii]. Porém, se as definições de *textura* em Smalley e Ferneyhough são de fato muito similares, o conceito de *gesto* requer um olhar um pouco mais cuidadoso.

A abordagem de Ferneyhough tem como pano de fundo a crítica a compositores que, presos a uma suposta supremacia do gesto, estariam produzindo peças que revelavam apenas um trabalho de superfície. É por isso que, em Ferneyhough, a noção de gesto aparece, inicialmente, em chave negativa. Porém, vale ressaltar que para Ferneyhough não se trata de perder a dimensão do gesto mas sim de colocá-lo diante de um processo de constante reelaboração, função esta que seria desempenhada, afinal, pela *figura*. É o trabalho realizado sobre a figura que permitirá a não cristalização dos gestos, impedindo que estes se convertam em mera simbologia. Para Ferneyhough, gesto e figura devem, portanto, ser compreendidos como duas categorias indissociáveis. É apenas nesse contexto que o gesto passa a ser compreendido por Ferneyhough em chave positiva.

Portanto, quando confrontadas, a categoria de gesto em Smalley se aproximaria talvez à fusão das categorias de gesto e figura em Ferneyhough, ou seja, à noção de um gesto parametrizado, capaz de engendrar o que Smalley chama de um *processo gestual*. Ao embutir junto da noção de gesto o conceito de figura, Ferneyhough busca compreender dentro da concretude do gesto um nível de agenciamento paramétrico um pouco mais abstrato e, conseqüentemente, mais maleável no tempo. É por isso que, para Ferneyhough, por conta do seu enorme potencial de transformação, o nível da figura se constituiria como aquele mais favorável para a elaboração formal, isto é, como força motriz para a manutenção de um fluxo sonoro no tempo. As tríade *gesto-figura-textura* integraria assim o *nível intermediário* da composição, estando entre a combinação propriamente paramétrica e a definição do esquema formal: “sem esse nível intermediário, o nível paramétrico permanece estéril, e os níveis extremos (parâmetros e forma) não podem comunicar” (COURTOT, 2009, p. 65).^[xxiii]

Eu invariavelmente concebo um evento sonoro como uma flutuação entre dois pólos nocionais – ou seja, sua *gestalt gestual* imediata, identificável, e o seu papel enquanto plataforma de lançamento para o estabelecimento subsequente de trajetórias lineares independentes das características constitutivas das *gestalts*. O aspecto especificamente figural de um evento é, portanto, o grau em que esses quanta paramétricos tornam-se, obviamente, passíveis de tal separação, extensão e recombinação em constelações posteriores. Claramente, sob tais circunstâncias, não é útil restringir-se aos parâmetros ‘tradicionais’. Eu mesmo trato qualquer coisa como uma variável paramétrica que (a) possa ser quantificada de forma suficientemente consistente a permitir modulação por etapas e (b) seja um componente

suficientemente claro da sua *gestalt* mãe [parent *gestalt*] para garantir sua percepção adequada em contextos subsequentes (FERNEYHOUGH, 1990, p. 24).^[xxiv]

Outro compositor que se dedicou a comentar esses *processos estruturais* (para usar o termo de Smalley) ou esses *níveis intermediários* (para usar o termo de Ferneyhough) foi Luciano Berio. No ensaio *Du geste et de Piazza Carità* (1983), escrito em 1961, mais de vinte anos antes do texto de Ferneyhough, Berio apresenta sua definição de *gesto*, localizando-o como elemento central de estruturação e de expressão musical. No que se refere ao gesto enquanto categoria de estruturação, a abordagem de Berio é bastante similar à de Ferneyhough na medida em que propõe o gesto como uma entidade suficientemente aberta, em processo contínuo de construção e desconstrução, e capaz de se remodelar segundo cada contexto. No que se refere ao gesto enquanto categoria de expressão, a abordagem de Berio se assemelha à de Smalley, valorizando aspectos como referencialidade, corporalidade e conteúdo imagético.

A noção de *gesto* em Luciano Berio foi detalhadamente estudada e discutida em minha pesquisa de mestrado – intitulada *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)* e desenvolvida entre 2009-2011 – e, portanto, não me estenderei novamente aqui nesse tema.