

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

GUSTAVO RODRIGUES PENHA

Entre escutas e solfejos;
afetos e reescrita crítica na composição musical

CAMPINAS

2016

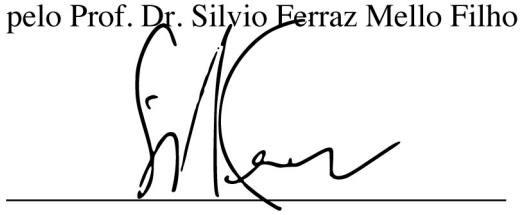
GUSTAVO RODRIGUES PENHA

Entre escutas e solfejos;
afetos e reescrita crítica na composição musical

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração: Processos Criativos

Orientador: SILVIO FERRAZ MELLO FILHO

Este exemplar corresponde à versão final de tese defendida pelo aluno Gustavo Rodrigues Penha e orientada pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.



CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2011/00784-6; FAPESP, 2013/10868-8

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P376e

Penha, Gustavo Rodrigues, 1983-
Entre escutas e solfejos ; afetos e reescrita crítica na composição musical / Gustavo Rodrigues Penha. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Intertextualidade. 2. Composição (música). 3. Solfejo. I. Mello Filho, Silvio Ferraz,1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Between listening and solfeges ; affects and critical rewriting in musical composition
Palavras-chave em inglês:
Intertextuality
Composition (Music)
Solfege
Área de concentração: Processos criativos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Silvio Ferraz Mello Filho [Orientador]
Denise Hortência Lopes Garcia
José Augusto Mannis
Marcos Branda Lacerda
Sergio Kafejian Cardoso Franco
Data de defesa: 16-02-2016
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Gustavo Rodrigues Penha - RA 088671 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente

Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Titular

Prof. Dr. José Augusto Mannis
Titular

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda
Titular

Prof. Dr. Sergio Kafejian Cardoso Franco
Titular

aos mestre, amigos e irmãos.

a quem ensinamos, com quem aprendemos;

e a ela;
que ama o filodendro
e quer muit'uma salamandra.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo financiamento a esta pesquisa doutoral em todas as suas etapas, incluindo o período de estágio de pesquisa no exterior.

À UNICAMP, pela infraestrutura oferecida.

Ao Silvio Ferraz, pelas confiança, generosidade, sabedoria, cobranças (mais ou menos diretas), desconfianças, teimas, aberturas, conversações, provocações, críticas certeiras e orientações que tanto agitaram e contribuíram para a escrita e consolidação desta tese; por acreditar na composição musical e multiplicar essa crença.

Ao Luiz Orlandi, pelo coração imenso, pelo amor à vida, pela capacidade de aproximar as pessoas; pela critica respeitosa, instigante, precisa e rigorosa; pelo pensamento extremamente potente e por incentivar e produzir aumentos de potência no pensar.

Ao Jorge Lescano, por muito ter estimulado, com seu singular método, a prática da leitura e escrita criativa.

À José Manuel López López, Anne Sédès e Alain Bonardi, pelo acolhimento durante o estágio no exterior, pela atenção, generosidade, incentivo e oportunidades oferecidas.

A Denise Garcia, com quem pude trabalhar durante um semestre letivo, como participante do PED, pela confiança, incentivo e contribuições à presente pesquisa e à iniciação na vida docente.

Aos alunos, particulares passados, àquelas do período do PED e futuros, a quem este trabalho é especialmente dedicado: por trazerem problemas e instigarem buscas por novas soluções.

A Anne Sauvagnargues e Anne Quérien, pela abertura dos seminários na ENS e nos colóquios organizados; pelas trocas e compartilhamentos de ideias e pelos incentivos à pesquisa; e pelas demis tomadas cá e lá. A ambas, Arnauld Villani e Centre International de Cerisy, pelo acolhimento no Colóquio Deleuze 2015.

A Pascale Criton, Ana Godinho, Arnauld Villani, por preciosas dicas de leitura e problematização.

A Vera Cury, Sergio Kafejian, Paulo Zuben e demais professores da FASM, pela boa base que me deram durante a graduação, que muito contribuiu para aos estudos posteriores.

A Marcos Branda Lacerda, Rogério Costa, Fernando Hashimoto, José Augusto Mannis, Jônatas Manzolli, e alguns dos professores supracitados, pelas contribuições que trouxeram à pesquisa tecendo comentários e críticas em bancas de qualificação, monografia, composição ou defesa, tanto do período de realização do mestrado, como no de doutorado. A Stephan Schaub, Cíntia Vieira da Silva e Alexandre Zamith, pela participação como suplentes.

A Lidia Bazarian, Pedro Bittencourt, Késia Décoté, Luis Afonso Montanha, Eduardo Monteiro (flautista), Fernanda Pairol, Tecris Rodrigues, Giuliano Rosas, Eliane Tokeshi, e todos os demais músicos com quem tive a oportunidade de trabalhar junto, pela parceria musical saudável, respeitosa e produtiva.

A Guilherme de Camargo, mestre (embora academicamente, doutor), pela generosidade, paciência e competência; pelo olhar e ouvidos atenciosos e criteriosos. Aos demais professores do Núcleo de Música Antiga da EMESP, assim como aos colegas de curso, pelas experiências vivenciadas em conjunto e pelos conhecimentos compartilhados.

Aos amigos, Ernesto Azuero, Adriana Barin, Valéria Bonafé, Said Bonduki, Lilian Campesato, Dante Castanha, Sébastien Clara, Annita Costa Malufe, Frédérique Devillez, Joachim Devillez, Judith Devillez, Gilles Doneux, Ivan Eiji Simurra, Taís Freire, Fernando Iazzetta, Anderson de Lima, Ana Paula Malteze, Clara Malteze, Felipe Merker Castellani, Dzovinar Mikirditsian, Gabriela Monelle, Maria Fernanda Novo, Franscisco de Oliveira, José Padovani, Max Packer, Alexandre Piccini, Alexandre Ribeiro, Sergio Rodrigo, Maíra Simões, Leonardo Takiy, Cíntia Vieira da Silva, Roberto Votta, Marcel Zalc, e outros tantos não citados, mas não menos importantes, uns mais outros menos próximos, pelas trocas, ajudas, risadas e momentos especiais vividos juntos.

A Valéria, Rogério e Said, pelas ajudas com o inglês em algumas transcrições e traduções. A Dzovinar e Frédérique, pelas ajudas com o francês. À Isabel Pires, pela sugestões no francês-português. Ao Leo, pela força no alemão. Ao Felipe, pelas ajudas no MAX/MSP.

À gatinha Fulô, pela fulozice e fofice, e ao gatinho Chicão, por mostrar uma vida super alto-astral. Ao Chiquinho, pela sem-vergonhice, e ao Messiê, pela meiguice. Ao Lepe, pela molequice.

A toda a família: Arthur, Bruno, Cadu, Euza, Juliana, Julieta, Luciana, Regina, Tatinha e Wallace, pela convivência alegre, pela preocupação e por vibrarem juntos; aos demais do lado dos Rodrigues e do lado dos Penha, aqui presentes ou já idos, pelas boas e divertidas reuniões; aos Tornice, Alexandre, Ana Paula, André, Júlia, Nilza, Osvaldo, Pedro, Ricardo e Teresa, pelo acolhimento e apoio; a Diego, Gláucia, Júlia e Oliveiras, pela companhia e amizade, apesar da distância.

Aos meus pais, Reinaldo e Carmen, e minha irmã Aline, pelo apoio dado desde sempre e pelo amor não tão incondicional assim, por segurar a barra e quebrar um galho cá e lá; pelo incentivo; pelo carinho; fundamentais!

À Sandra, querida! Minha lua ensolarada, minha flor de jabuticaba... Pela companhia, ajuda diária, paciência, compreensão; pela escuta e pelos debates sobre os temas da tese (mais ou menos às pressas ou tranquilamente), pelos comentários e sugestões; pela parceria musical; pelo carinho, amor e atenção, com ou sem forma de bolo de cenoura.

Vivem em nós inúmeros,
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu 'screvo.

Ricardo Reis (1935)[1]

[1] PESSOA. [1935] *Poesias Heterônimos*, 2006, p. 89.

RESUMO

Este trabalho tem dois objetivos principais. O primeiro é afirmar a singularidade da *reescrita crítica* como um modo especial de reescrita ou de relação intertextual no campo da composição musical. Compreendendo a reescrita como a prática comum de reelaboração de materiais, gestualidades, técnicas e procedimentos musicais já anteriormente concebidos e construídos, busco defender a tese de que a reescrita crítica se singulariza ao se determinar enquanto uma operação composicional que torna possível que uma obra ou material musical antigo seja escutado a partir de novos modos de escuta. Para melhor consolidar a tese, organizei então o trabalho em três grandes capítulos, aos quais correspondem temas que, de certa maneira, produzem um caminho para a afirmação da tese. No primeiro capítulo procuro abordar os *afetos* enquanto a pluralidade de linhas expressivas das mais diversas naturezas (qualitativa, emocional, geográfica, cultural, política, econômica, histórica, etc.) que se manifestam e se complicam umas com as outras nos corpos sonoros e musicais e que, na escuta, nos afetam. No segundo capítulo é o conceito de *solfejo* que abordo, compreendendo-o como as variadas lógicas operacionais, necessariamente atentas aos efeitos que produzem na escuta, de consolidar materiais heterogêneos em uma composição musical. Solfejo é assim uma constelação de afetos, uma conjunção de modos de ser afetado, sentir, perceber e escutar mais ou menos determinável. Por fim, o terceiro capítulo trata da *reescrita crítica* enquanto um ato de reelaboração caracterizado por cruzar dois solfejos pelo menos, para assim perturbar o modo de escuta original implicado nos materiais ou procedimentos antigos, que passam assim a serem escutados de outras maneiras. O segundo objetivo principal dessa tese consiste na integração dos problemas que enfrento e busco solucionar em meu próprio trabalho prático composicional às problematizações e temáticas teóricas e filosóficas abordadas em cada um dos capítulos. Trata-se, nesse sentido, de uma pesquisa científica em que busco melhor compreender a minha prática composicional relacionando-a com obras de outros autores por meio da injeção, ao longo do texto acadêmico, de problemáticas e ideias coletivas que também me são caras em minhas própria pesquisas artísticas e composicionais.

Palavras-chave: Reescrita; reescritura; afetos; solfejos; composição musical.

ABSTRACT

This work has two main objectives. The first is to affirm the singularity of critical rewriting as a special way of rewriting or of intertextual relationship in the field of musical composition. Comprising the rewriting as common practice of reworking materials, gestures, technics and musical procedures previously conceived and built, I seek to defend the thesis that critical rewriting singularizes itself as a compositional operation that makes it possible for a work or ancient musical material to be heard by new listening modes. To better consolidate the thesis I organized the work into three major chapters, in which it correspondent themes produces a path to the thesis affirmation. In the first chapter I understand the *affect* while the plurality of expressive lines of diverse natures (qualitative, emotional, geographical, cultural, political, economic, historical, etc.) that appear and complicate one each other in the musical event and that affect us in the listening. In the second chapter is the concept of *solfege* I discuss, comprising it as the operational logics, necessarily attentive to the effects they produce in listening, of consolidating various heterogeneous materials in a musical composition. Solfege is thus a constellation of affects, a combination of modes to be affected, to feel, to see and to listen more or less determinable. Finally, the third chapter discusses the *critical rewriting* as an act of reworking characterized by crossing two kinds of solfeges at least, in order to disturb the original listening mode implied in the ancient materials or procedures, which are thus heard in other ways. The second main objective of this thesis is the integration of problems I seek to solve on my own compositional practical work with the theoretical and philosophical problematizations and themes discussed in each of the chapters. In this sense, it is a scientific research in which I seek to better understand my own compositional practice by relating it to works of other authors, through the injection of some collective problems and ideas that are also dear to me in my own artistic and compositional research.

Key Words: Rewriting; affects; solfege; musical composition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1 – Afetos

I.1 Definição inicial dos afetos..... 6

I.2 Indicações de caráter expressivo nas partituras..... 12

I.3 Dos afetos em *Sequenza III*, de Luciano Berio..... 20

I.4 Clichês e afetos catalogados, repertoriados: remanejando possíveis..... 25

I.5 Afetos inaugurais: tornando possível..... 34

I.6 Afetos inaugurais do silêncio..... 36

I.7 Afetos sensíveis: o tornar-se expressivo das qualidades e propriedades corporais..... 49

I.8 Das qualificações..... 52

I.9 Qualificações e quantificações..... 55

I.10 Afetos e rostos: linhas envolventes ou fragmentadas e dispersas..... 58

I.11 Afetos problemáticos..... 64

I.12.1 Afeto-corte..... 68

I.12.2 Corte e tempo..... 69

I.12.3 Tempo, afeto e cristal..... 70

CAPÍTULO 2 – Solfejo

II.1 Concepções tradicionais de solfejo..... 73

II.2 Solfejo e sinalética..... 76

II.3 Solfejo e signo..... 79

II.4 Solfejo e responsividade..... 81

II.5 Solfejo-comando..... 83

II.6 Solfejo e seleção perceptiva..... 86

II.7 Solfejo e lógica: sensação e sintaxe..... 88

II.8 Estilo e hecceidade: solfejo como constelação de afetos e perceptos..... 92

II.9 Por uma tipologia de solfejos..... 94

II.9.1 Solfejo melódico..... 94

II.9.2 Solfejo fraseológico..... 95

II.9.3 Solfejo modular (e já algorítmico) nas polifonias renascentistas..... 98
II.9.4 Solfejo heterofônico..... 103
II.9.5 Solfejo de ressonâncias..... 104
II.9.6 Cruzamento entre linhas ou vozes..... 106
II.9.7 Fragmentação melódica e distribuição timbrística..... 114
II.9.8 Melodia de timbres..... 117
II.9.9 Da melodia de timbres às estáticas massas micropolifônicas..... 121
II.9.10 Solfejo de texturas e massas: cores de movimento..... 122
II.9.11 Por uma vitalidade rítmico-energética..... 124
II.9.12 Solfejo plástico..... 127
II.9.13 Solfejo rítmico..... 135
II.9.14 Solfejo espectral..... 139
II.9.15 Solfejo concreto..... 141
II.9.16 Solfejo por tablatura ou solfejo instrumental..... 143
II.9.17 Solfejo concreto instrumental..... 144
II.9.18 E outros tantos solfejos..... 149

CAPÍTULO 3 – Reescrita crítica

III.1 Do problema da reescrita..... 153
III.2 Da reescrita na crítica de arte à singularidade da reescrita crítica..... 156
III.3 Da crítica..... 156
III.4 A relação com a tradição nos casos Schoenberg e Stravinsky..... 158
III.5 Reescrita crítica..... 161
III.6 Reescrita crítica e transcrições e arranjos..... 164
III.7 Villa-Lobos e o jogo entre figura e fundo..... 165
III.8 Reescrita crítica e a forma *variações*..... 170
III.9 Da citação direta à montagem..... 171
III.10.1 Interlúdio historiográfico acerca da composição da quinta parte de *Sinfonia* (1968-1969) de Lusiano Berio..... 178
III.10.2 Breve análise da quinta parte de *Sinfonia* (1968-1969) de Luciano Berio..... 185
III.11 Francesco Filidei e a montagem de paisagens..... 195
III.12 Uma nova ornamentação nas recriações de Stefano Gervasoni..... 199
III.13 Silvio Ferraz e as coleções de mundos sonoros..... 210

III.14 A reescrita de gestos em *6 Capprici* de Salvatore Sciarrino..... 216
III.15 *Algumas reescritas em minhas peças*..... 226
III.15 Deleuze e a reescrita crítica..... 236

CONSIDERAÇÕES FINAIS 242

EPÍLOGO 246

Citações na língua dos materiais consultados 249

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 257

APÊNDICES

Apêndice 1 – *estudo sobre gravitação* [partitura]..... 271
Apêndice 2 – *per suonare in un teatro vuoto* [partitura]..... 284
Apêndice 3 – *choro doído* [partitura]..... 295
Apêndice 4 – *peut-être qu'il pleuvra des sons* [partitura]..... 298
Apêndice 5 – *era como um sonho agitado* [partitura]..... 303
Apêndice 6 – *presque un murmure sans son* [partitura]..... 315
Apêndice 7 – *zanzando em ziguezague* [partitura]..... 345
Apêndice 8 – *vento sob os dedos* [partitura]..... 349
Apêndice 9 – *farfalhando* [partitura]..... 356
Apêndice 10 – CD de áudio..... 363

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, voltada à área da composição musical, enfrentou ao longo de seu desenrolar dois problemas principais no que diz respeito à sua realização. Um primeiro problema é aquele de toda tese ou dissertação, de não importa qual área do conhecimento, com relação ao seu objeto de pesquisa, ou seja, com tudo aquilo que diz respeito à delimitação do objeto de pesquisa e de suas regiões de vizinhança, às escolhas das alianças conceituais para melhor abordar o objeto, aos conflitos que nasciam pelos cruzamentos bibliográficos, às estratégias metodológicas para análise e recolhimento de dados, enfim, a todas as etapas envolvidas no processo de organização e consolidação de um texto acadêmico. A sensação que por vezes eu experimentava com relação ao objeto de pesquisa escolhido, que no início dos trabalhos girava geral e vagamente em torno da ideia da *reescrita*, era a de que se tratava de um tema um tanto quanto espinhoso e pantanoso, de difícil problematização, e ao mesmo tempo muito aberto, fácil de se perder por entre. Entretanto, apesar dessas dificuldades não incomuns às pesquisas acadêmicas, não era na relação entre um objeto bem delimitado e os métodos de consolidação da pesquisa que, para mim, residia o maior problema dessa tese, mas antes sim na efetiva integração da minha própria prática composicional a uma pesquisa científica, ou seja, em como fazer com que os problemas que crio e busco solucionar no ato de composição pudessem contribuir na própria problematização do objeto da presente pesquisa e, reciprocamente, como a pesquisa teórica podia ser afetada e se modular pelos modos pelos quais procuro conceber músicas.

Já em minha dissertação de mestrado, também realizada na UNICAMP e denominada *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*[1], não somente a temática central desta presente tese havia sido desenvolvida sob pontos de vista diferentes daqueles aqui adotados, mas também um cruzamento com minha prática composicional já havia sido esboçada, buscando assim interconectar âmbitos práticos e teóricos de vivências musicais e artísticas. Entretanto, formalmente, as descrições dos processos criativos das minhas peças funcionavam ainda em uma parte separada das conceitualizações e das análises de obras de

[1] PENHA, 2010.

outros compositores, não suficientemente integradas com os diferentes momentos do próprio desenrolar da pesquisa, mas antes com uma forte função laboratorial de demonstração da aplicação prática de uma ideia de reescrita numa composição musical. Queria assim, então, nesta presente tese, não me restringir a falar de minhas peças somente sob o ponto de vista da reescrita; ansiava traçar um outro caminho, andar por outras bandas, e trazer mais para perto da pesquisa acadêmica uma parte mais ampla dos problemas composicionais que me afligem, me divertem e, em mim, desejam. Entretanto, ao mesmo tempo não queria (e nem podia) sair completamente de um tema ou objeto determinado de uma pesquisa acadêmica. Então, o que fazer?

Ao mesmo tempo em que esses dois problemas me perturbavam, o da relação entre objeto de pesquisa e metodologia e o da integração da minha prática composicional ao processo, um terceiro problema acontecia me deixando ainda mais sem saber para onde ir, embora se tratasse de um problema que injetava muita força e energia ao sistema da pesquisa e que exatamente por isso me enchia de ânimo e entusiasmo. Aqui me refiro ao encontro com a filosofia do filósofo francês Gilles Deleuze, com todas as alianças nela implicadas, incluindo aquelas com o psicanalista (ou melhor, esquizoanalista) Félix Guattari, seu parceiro em algumas obras. É verdade que nos primeiros anos de contato essa filosofia tudo me parecia confuso, eu pouco entendia do que se tratava, mas ainda assim eu continuava muito motivado em sua leitura, com certeza já afetado pela intensa afirmação da potência de vida que transborda das linhas deleuzeanas (e guattarianas, sem dúvida) e tanto fascina e encanta.

O gosto pela filosofia de Deleuze, em mim, com certeza muito se deve por eu ter sido um tanto quanto contagiado pelo pensamento do Silvio Ferraz, orientador dessa pesquisa, por meio de seus livros, textos, aulas, palestras, orientações, composições musicais e, claro, dos encontros amicais para com ele. E não somente o gosto, mas também uma contribuição direta para que eu pudesse abordar de modo mais consistente uma tal filosofia, foram possibilitadas por esse trabalho conjunto com o Silvio ao longo desses anos. Entretanto, seguindo inclusive um conselho do próprio Silvio, não me restringi a estudar a filosofia de Deleuze somente sob os pontos de vista de um compositor, mas busquei também conhecer os pensamentos de outros estudiosos em sua obra, em especial aqueles da própria área de conhecimento da filosofia. Foi assim que, em 2010, comecei a assistir às aulas de Luiz Orlandi, quem veio a ser uma figura importantíssima e fundamental para que os cruzamentos que a atual pesquisa realiza entre o pensamento composicional musical e o pensamento da filosofia deleuziana ou deleuze-guattariana fossem tornados possíveis. E não foi somente a

excepcional e rigorosa compreensão filosófica do Orlandi que se mostrou importante para mim no decorrer de alguns anos de aula, mas também e principalmente o seu amor pela vida, sua capacidade de alegremente aproximar as pessoas, sua paixão pela potência dos pensamentos, que faziam com que eu me contaminasse cada vez mais e de maneira irreversível por esse pensamento que tanto valoriza a criação e os aumentos de potência possibilitados pelos encontros. Além disso, somada a tais colaborações do Silvio e do Orlandi, devo ainda ressaltar aquelas provindas dos seminários organizados por Anne Sauvagnargues e Anne Querien na ENS[2], nos quais se pode ver um excelente e impressionante funcionamento de uma máquina filosófica (ou cabeça pesquisadora) extremamente técnica e precisa, aos quais tive oportunidade de presenciar durante o período que realizei o estágio de pesquisa na Universidade Paris 8 entre 2013 e 2014[3], assim como as do Colóquio Deleuze[4] realizado em 2015, de que tive a oportunidade de participar. Foi então a vivência e o conhecimento adquirido nesse conjunto de cursos, palestras, seminários, colóquios e, claro, das leituras daí decorrentes, que me animaram para que eu tentasse me aventurar com mais confiança por entre esse universo relativamente estranho à pesquisa musicológica mais tradicional.

Assim, busquei organizar a tese a partir de temas que fossem potencialmente fecundos a elaborações que põem em cruzamento os campos da filosofia, da musicologia e da composição musical, sem perder de vista a convergência na reescrita enquanto objeto de pesquisa. Foi então que lenta, gradual e processualmente os três capítulos da tese se consolidaram e assim desenharam a divisão temática por *afetos*, *solfejos* e *reescrita crítica*.

No primeiro capítulo então, aquele dedicado aos afetos, busquei abordar os afetos a partir de um enfoque em práticas composicionais dos séculos XX e XXI, para assim ampliar as concepções possíveis sobre o tema para além das teorias dos afetos barrocas ou do caricato sentimentalismo romântico. Trata-se de um capítulo sem dúvida motivado pelo olhar de Deleuze e Guattari que compreende a obra de arte como "*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos*."[5] Minha ideia foi então vasculhar tratados musicais, entrevistas e textos de músicos e compositores em busca de enunciados que tratavam dos

[2] École Normale Supérieure, localizada em Paris.

[3] Estágio realizado com apoio da bolsa BEPE da FAPESP, na Univerité Paris 8, em Saint-Denis, sob orientação de José Manuel López López e Anne Sedès.

[4] *Colloque Deleuze*, organizado Anne Sauvagnargues, Anne Querien e Arnauld Villani, no Centre Interntional Cerisy, em agosto de 2015.

[5] DELEUZE, G, GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, tr. br. Bendo Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 213. (Or. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Éd. Minuit, 1991, p. 154).

afetos ou de ideias que pudessem ser compreendidas enquanto afetos (e perceptos), a partir de uma concepção mais abrangente e condizente com as pesquisas musicais mais recentes dos séculos XX e XXI. Procurei então traçar uma conversação contínua entre Deleuze (e Guattari), alguns compositores, teóricos e eu-mesmo, enquanto compositor, falando como penso o trabalho com os afetos em minhas próprias peças.

No segundo capítulo, é o conceito de *solfejo* que busco abordar também a partir de uma concepção mais atualizada e renovada. Inicio então o capítulo procurando definir as ideias da concepção mais comum e tradicional do termo solfejo, como sistema de codificação e decodificação, para então propor algumas aberturas a novas ideias, pensando-o também enquanto uma lógica e um estilo necessariamente implicados na composição musical. Solfejo é aqui constelação de afetos, ou seja, um composto ou uma conjunção de modos de ser afetado, estando assim intimamente conectado com a escuta, sua lógica e seus efeitos. Na sequência desse segundo capítulo então é realizada uma breve classificação de solfejos pensados enquanto modos de escuta e separados em função daquilo que cada um deles nos dá a escutar ou que ressalta à escuta por meio de tal ou qual procedimento composicional. Também não deixo de abordar ao longo do capítulo alguns procedimentos e estratégias composicionais que frequentemente exploro em minhas composições, tentando assim melhor compreender meu próprio solfejo, para continuar a desfazê-lo e refazê-lo.

Já no terceiro e último capítulo, o conceito de reescrita é finalmente abordado diretamente, embora a partir de uma qualificação mais determinada que o delimita e que melhor se consolida com a participação direta dos conceitos de afetos e solfejos tratados nos capítulos anteriores. Neste capítulo foquei em trabalhar a reescrita então não mais em sua generalidade, com base na máxima de que "toda escrita é uma reescrita", mas antes através de singulares procedimentos composicionais que provocam, pela aplicação de um novo solfejo, uma mudança de natureza no modo de escuta de uma peça antiga. Trata-se então de uma *reescrita crítica*, que se concretiza efetivamente pela produção de uma variação intensiva no modo de escuta, no solfejo, da peça antiga reelaborada. Ao longo desse capítulo, busco então definir progressivamente o conceito de reescrita crítica, observando-o por meio de análises de peças e ideias de alguns compositores dos séculos XX e XXI, período em que a multiplicação de solfejos e modos de escuta foi amplamente potencializada pelas práticas artísticas.

Foi assim portanto que organizei os temas tratados na tese, buscando fazer com que de alguma maneira convergissem e interagissem mais diretamente uns com os outros num capítulo final. Também a integração de um olhar sobre a minha própria prática composicional

a uma reflexão de caráter mais teórico foi um elemento determinante para a organização formal da tese, tanto no que diz respeito à escolha dos temas de cada capítulo, quanto ao encadeamento dos assuntos abordados no decorrer da tese. Em apêndice se encontram as partituras das peças que compus ao longo de todo o doutorado, entre março de 2011 e fevereiro de 2016.

Tendo em vista que as versões digitais de teses acadêmicas têm, de uma maneira geral, ampla circulação a partir de bases, bibliotecas e plataformas digitais da internet, procurei também trabalhar, na medida do que me foi possível, uma abertura da própria tese a seu exterior. O uso de hiperlinks têm um pouco essa função ao longo do arquivo, são usados não somente para conectar trechos da tese entre si, mas principalmente por possibilitar saídas para a internet para o acesso de outras mídias, arquivos e materiais.

Por fim, busquei explorar alguns recursos de escrita e montagem que quebrassem um pouco com o formalismo e normalizações tão comumente fatigantes dos escritos acadêmicos. Espero ter encontrado boas soluções.

I

AFETOS

Proponho partirmos de uma definição do afeto como ***aquilo que nos afeta***. Somos afetados por ventos, temperaturas, luzes, sons, cheiros, sabores, campos eletromagnéticos, mas também ideias, valores e valorações, condições e contextos sociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, libidinosos. Somos constantemente afetados, em micro ou macro escalas, por afetos de natureza as mais diferentes, basta pensarmos nos afetos de um céu azul, de uma brisa de mar, de uma tempestade, de uma temperatura, de uma doença, dos ruídos num congestionamento ou numa fábrica, do saldo da conta bancária, das disputas partidárias e ideológicas, das experiências amorosas... Os corpos se afetam a si mesmos e uns com relação aos outros, num movimento contínuo de variações. Corpos materiais, físico-químicos, biológicos, mas também sons, ideias, coletividades[1], que se individuam e se diferenciam por suas singulares diferenças de potencial (energético e ideal) em constante interação, conexão, ressonância, conflito, aproximação e repulsão, num campo de forças complexo e variável. Nessa concepção, os corpos não se restringem somente a um plano material extensivo, mas são também caracterizados por suas capacidades de serem afetados, que se exprimem nos modos pelos quais os corpos se afetam a si próprios e mutualmente uns com relação aos outros[2]. Os corpos se afetam e são afetados; e os afetos são os modos pelos quais se produzem as variações afetivas nos corpos, ou seja, os modos produtores de mudança de estados afetivos corporais.

Os afetos acontecem nos encontros entre corpos, são os modos pelos quais os corpos são afetados por si mesmos e uns pelos outros. Numa de suas concepções mais comuns, o afeto é tido como a reação emotiva que acontece num corpo em decorrência de um encontro. Em música, seria como os sentimentos despertados pela escuta ou lembrança de uma peça, uma passagem ou um material musical. Um acorde, uma orquestração, um trecho,

---

[1] Sobre tal concepção de *corpo*, ver "Espinosa e nós" In: *Espinosa – Filosofia prática*, 2002 [1981a]: "Um corpo pode ser não importa o quê, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade" (tal citação, em fato, se utiliza de tradução inédita de Luiz. B. L. Orlandi)

[2] "*um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude)" DELEUZE, GUATTARI, *Mil platôs*, 1997 [1980], p. 47.

uma textura, um motivo, provocam alegria, euforia, bravura, melancolia, saudade. São os *afetos-sentimentos*, que em música parecem produzir algo como uma atmosfera, um clima, em que o ouvinte imerge e é mais ou menos induzido a tal ou qual afecção. A coragem e a bravura nas quartas justas dos trompetes, ou em seus ritmos pontuados, acompanhados de tambores e caixas; a força, robustez e soberania em homofonias ou uníssonos grandiosos; a saudade num canto de amor ou à terra; a ternura num calmo dedilhar de alaúde ou harpa. Trata-se portanto de reações emotivas e sentimentais que ocorrem na escuta de um material musical e que tendenciam as subsequentes ações do ouvinte a determinados sentidos.

O filósofo holandês Bento de Espinosa (1632-1677) possui uma objetiva definição para as paixões primárias, ou os afetos de alegria e tristeza, compreendidos como dois vetores a partir todos os demais afetos, sempre atravessados por um fluxo de desejo, se estabelecem e com relação aos quais variam[3]. A alegria corresponde a um aumento da capacidade de agir, a uma variação intensiva positiva, que favorece a ação. Já a tristeza, num sentido contrário, produz uma diminuição na capacidade de agir, impede, dificulta ou inviabiliza a ação. Sentir alegria é ser afetado por um aumento de potência de agir, é ter um bom encontro com outro corpo, enquanto que uma diminuição da potência de agir é devida aos afetos tristes resultantes de um mau encontro. Em música, é comum a associação da alegria a acordes maiores ou a modos que possuem terça maior, e da tristeza a acordes menores ou a modos com terças menores. Entretanto, como veremos ao longo do capítulo, por mais que tais associações não estejam equivocadas e possuam embasamento no repertório e teorias históricos, as relações entre material musical e afeto-sentimento não são redutíveis a uma concepção tão simplória, visto que há diversas ambiguidades e sutilezas que se efetuam justamente por conta da simultaneidade de planos (sonoros, gestuais, visuais, semânticos, etc.) que entram em jogo no momento da escuta, interpretação ou composição musical.

[3] "todas elas [as variadas afecções] nascem do desejo, da alegria ou da tristeza, ou melhor que não são senão essas três afecções que é costume designar-se por nomes diversos, segundo as suas diversas relações e as suas relações extrínsecas", ESPINOSA. "Explicação à definição 48 dos afetos [*Libido*]" In: *Ética, Livro III*, 1989 [1677], p. 157. Este trecho serve como que de interlúdio introdutório à Definição Geral das Afecções, que diz: "Uma afecção, chamada paixão da alma (*animi pathema*), é uma ideia confusa pela qual a alma afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, do seu corpo ou de uma parte deste, e pela presença da qual a alma é determinada a pensar tal coisa de preferência a tal outra.", ESPINOSA, 1989 [1677], p. 157.



Figura 1: Quadrinho de Charlie Brown
Fonte: SCHULZ. *Peanuts*.

Espinosa, portanto, classifica os afetos a partir de suas relações com a potência de agir, de modo que a alegria aumenta tal potência, enquanto que a tristeza a diminui. Mas há ainda outros modos de conceber as reações afetiva-emotivas que tomam outros critérios como referência. O compositor húngaro György Kurtág, por exemplo, frequentemente concebe seus materiais e construções levando em consideração os pólos *doloroso* e *desesperado* [*disperato*]: doloroso diz respeito a um sofrimento interior, íntimo, enquanto que desesperado indica um movimento ao exterior, do tipo "arrancar os cabelos"[4]. Trata-se portanto de uma polarização que tem como referência as reações de interiorização ou de exteriorização que são despertadas por um material musical. Entretanto, como afirma Kurtág, estabelecer essa polarização não é o suficiente, "é preciso saber aprofundar ao infinito os dois caráteres"[5]. É aí que um enorme problema composicional, efetivamente kurtáguiano, aparece: como levar um material musical ao infinito da dor ou do desespero? Não há resposta pronta a uma tal questão, mas o certo é que não basta a utilização de fórmulas prontas, preestabelecidas e repertoriadas de causa e efeito, em que um determinado material musical desperta um afeto-

[4] KURTÁG. [2007-2008] "Mots-clefs. Troisième entretien avec Bálint András Varga". In: *Entretiens, Textes, Dessins*, 2009, p. 68.

[5] Ibidem, p. 68

sentimento específico. Há sempre uma dor ou um desespero um pouco mais intenso a buscar e trabalhar composicionalmente, assim como uma alegria, uma glória, uma esperança. É somente por experimentação que podemos, musicalmente, levar os afetos a regiões cada vez mais distantes, quer seja em direção ao infinito interior ou exterior, sendo que o trabalho de invenção artística consiste exatamente em aumentar e alargar o campo de afetos possíveis por uma incansável e necessária pesquisa material e composicional.

Já o compositor, professor e pesquisador carioca Rodolfo Caesar associa-se com Nietzsche para falar de uma outra abordagem que tem a *ansiedade* e a *angústia* como pólos, "os dois pólos do receio"[6]. Trata-se de modos de percepção que têm, cada um, uma relação determinada com a passagem do tempo ou com a ocupação de um espaço. Na ansiedade, busca-se acelerar ou deter o passar do tempo por causa de um sofrimento que é devido aos efeitos provocados pelo escoamento temporal; é portanto um pólo emocional "de ordem preponderantemente temporal, porque 'anseia' pelo término de uma espera"[7]. Ou seja, na ansiedade há uma constante insatisfação com o tempo presente acoplada à esperança de que o sofrimento sentido cesse. Já na outra extremidade, a angústia parece estar mais próxima a noções espaciais, como, por exemplo, a de estreiteza[8], que pode ser experimentada na sensação de se estar em um espaço pequeno demais a ponto de se sentir sufocado. Mas a angústia pode também ocorrer a partir de uma sensação quase oposta, "quando a música oferece o conforto de uma reverberação de grandes espaços"[9]. Trata-se portanto de uma outra polarização dos afetos-sentimentos que não exclui as polarizações anteriormente apontadas e que Caesar aborda para se referir "ao medo e sua reverberação na escuta musical"[10], como um campo de pesquisa fecundo aos efeitos que tais afetos podem produzir.

Lembro de ter ficado um tanto quanto entusiasmado quando me deparei com o trecho acima mencionado do livro do Caesar. Isso porque eu tinha finalizado havia pouco tempo a peça Choro doído[11]*, para violoncelo e teorba, em que a ideia principal era despertar no ouvinte uma angústia crescente no decorrer da escuta. Compus com o objetivo de apresentá-la com o Duo Amálgama (no qual atuo como teorbista ao lado da violoncelista*

[6] CAESAR. *Círculos ceifados*, 2008, pp. 89-90.

[7] Ibidem, p. 90.

[8] Caesar ressalta essa conexão da angústia com noções espaciais ao apontar para "sua raiz etimológica germânica *eng*, de estreito", CAESAR, 2008, p. 90.

[9] Ibidem, p. 90

[10] Ibidem, p. 89

[11] A partitura completa de *Choro doído* (2013) pode ser encontrada no APÊNDICE 3.

Sandra Tornice, minha esposa) numa série de concertos didáticos em escolas públicas. Por esse motivo, a peça foi pensada também como uma introdução à escuta de música contemporânea, ou talvez melhor, como um convite, um estímulo à escuta de novos materiais e procedimentos musicais pouco habituais, de um modo geral, a crianças e adolescentes. Acredito ter alcançado o objetivo de despertar essa angústia, tendo em vista que na maior parte dos concertos costumávamos perguntar às crianças ou aos adolescentes ouvintes o que eles haviam sentido durante a escuta, que sensação tiveram, e que as respostas mais frequentes que recebíamos então era de que a escuta dessa peça produzia angústia ou agonia. Foi portanto um bom encontro ter lido o que o Caesar diz a propósito da angústia, pois pude ver com mais clareza quais elementos contribuíram para que tal sensação fosse despertada.

A peça consiste, em sua maior parte, numa textura formada por duas linhas simultâneas não homofônicas em movimento ascendente insistente e com distância harmônica de no máximo uma segunda maior, sendo que em alguns poucos momentos chega a se formar uma terça menor entre uma e outra linha. Tanto na teorba como no violoncelo, os ataques são realizados em pizzicato, de modo a possibilitar uma melhor fusão timbrística entre os instrumentos pela proximidade dos perfis dinâmicos de ataque e ressonância de ambos. O violoncelo se restringe à executar sua linha somente sobre a corda Lá, já a teorba possui uma maior movimentação entre as cordas, mas se limita à região do instrumento em que não há mais trastes, sobre o tampo, portanto. O movimento ascendente é do tipo de um glissando constantemente rearticulado, realizado gradualmente em pequenos passos microtonais e com um curto movimento contínuo que acontece pelo deslizar da mão esquerda pouco antes da articulação da próxima nota. Nem todas as notas são determinadas na escrita, mas sim as de início e fim de cada fragmento, assim como as de alguns pontos de referência (Fig. 2). *Geralmente, após uma pausa, as linhas em movimento ascendente se iniciam numa altura um pouco mais baixa de onde haviam parado antes de pausa, numa sonoridade que em certa medida remete a de um automóvel que, após breves desacelerações, sempre acelera um pouco mais, aumentando assim o RPM do motor. Num dos concertos didáticos, uma criança chegou a comparar o movimento ascendente contínuo com a sonoridade de uma garrafa que está sendo enchida de água, mas que parece nunca chegar a ficar completa, imagem que evidencia a constante diminuição de espaço 'vazio'*[12] *dentro da*

[12] Sobre a ideia de um recipiente vazio estar cheio, vale lembrar a canção de Gilberto Gil em *Copo vazio*, canção registrada em dois álbuns lançados em 1974: *Sinal fechado*, de Chico Buarque (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GjJBf_pDJw0) e *Gilberto Gil Ao Vivo*, de Gilberto Gil (Disponível em

garrafa. Talvez sejam imagens desse tipo que contribuem para despertar a angústia na escuta, imagens em que fica clara essa sensação de espaço estreito, pequeno, diminuído, para voltar na definição de Caesar. Se formos pensar literalmente na execução instrumental, há efetivamente uma diminuição progressiva do espaço de corda vibrante conforme o glissando gradualmente ascende (com exceção dos trechos em que há mudanças de corda na teorba), o que possivelmente contribui mais concretamente para essa afetação de angústia. Mas vale ressaltar, que, ao se efetuar numa crescente, a angústia não deixa também de adquirir um aspecto temporal que a aproxima, assim, à ansiedade, tendo em vista o constante estiramento do plano das alturas em direção ao agudo em correlação com a expansão do instrumento que parece nunca alcançar seu extremo agudo.

Por fim, com relação ao título Choro doído, *trata-se de uma brincadeira em que busquei inverter a imagem tradicional do choro ou do lamento em música, frequentemente tratada por movimentos lineares descendentes, em geral, cromáticos. Pensei então num choro que produz linhas ascendentes, microtonais, talvez até um pouco birrento, mimado, aquele choro doído de criança teimosa.*



Figura 2: Início de *Choro doído* (2013), para teorba e violoncelo.

https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ). Vale também escutar o poema-perfomance-improvisação *Le petit bidon* de Christophe Tarkos. (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=TrqpNYSDmN4)

[I.2. Indicações de caráter expressivo nas partituras]

Afetos sentimentos ou estados corporais são frequentemente inscritos nas partituras como indicação aos intérpretes do caráter, da atmosfera, do *mood*, a ser buscado na execução de uma peça ou a ser despertado pela escuta de um determinado material ou trecho musical. No período barroco, por exemplo, são frequentes as indicações de gracioso, alegre, vivaz, suave, doce, doloroso, afetuoso, amoroso. Podemos encontrar também descrições menos comuns de estados corporais, como a que faz Tellemann no *Quarteto Parisiense nº 6* ao propor, num dos movimentos da peça, um curioso afeto de distraído [*distrait*]. Há também as indicações que não se limitam a estados corporais ou sentimentos, mas antes apontam para modos de comportamento social em estrita relação com um contexto em que se cultivam os valores de bom gosto, bons modos e boa educação, tão caros aos nobres e aristocratas do período barroco. Nesse sentido, podemos encontrar indicações do tipo: ternamente [*tendrement*], lisonjeiramente [*flatteusement*], com discrição [*à discretion*], graciosamente [*gracieusement*][13] (não é, portanto, à toa que tais indicações são encontradas principalmente em língua francesa, numa clara referência à extrema importância que, a partir do fim do século XVII, a corte de Versalhes exerceu, enquanto grande modelo de residência real, para outras cortes europeias de então). Trata-se de indicações de caráter que sugerem que os modo de frasear, acentuar, articular, jogar com os contratempos, arcadas e pés métricos das danças, sejam modulados por modos "nobres" de comportamento em público, assim valorados pela correlação com hábitos e normatizações de etiqueta e boas maneiras da sociedade de corte. O sufixo adverbial *mente* aponta para uma qualidade que se expressa em ato numa circunstância; se pensarmos, portanto, nas circunstâncias sociais, que envolvem toda uma estima por um jogo de códigos de bons modos em público, em que as apresentações musicais aconteciam e eram apreciadas nas cortes europeias no período barroco – cortes que financiavam as impressões das partituras, empregavam músicos e produziam os espetáculos mais dispendiosos – melhor compreendemos as motivações e valorações implicadas em tais indicações de caráter.

[13] Tais indicações de afetos-comportamentos foram retiradas do livro de *Pièces à flûte* (1715) de Hotettere e Quartetos Parisienses de Telemann.



Figura 3: *Gato e Gata,* de Laerte.
FONTE: COUTINHO. *Piratas do Tietê*, 1990.

Se no barroco, valores caros aos bons modos de nobres e aristocratas também entravam em jogo na escrita de uma partitura, em períodos históricos posteriores podemos observar a presença de outros valores, conectados, pois, a outros ideais e motivações e condizentes com seus respectivos campos problemáticos. Quando Mahler escreve "sombrio" [*Schattenhaft*] numa passagem de sua *9ª Sinfonia*, são ideais românticos de obscurantismo, melancolismo e de certo pessimismo a que ele busca se aproximar e pôr em jogo em sua escrita orquestral. Já Schumann, ao escrever, não sem uma boa dose de humor, em *Humoreske* Op. 20, a indicação de "com alguma pompa" [*Mit einigem Pomp*], também não deixa de brincar com seu contexto social repleto de comportamentos burgueses. Vale notar que tal expressão de pomposidade não se produz somente num plano simbólico ou abstrato, mas sim num plano concreto de materiais e organizações musicais: já no início da peça (Fig. 4) há a presença de um motivo rítmico imponente e elegante, que manifesta sua majestosidade por meio em suas anacruses de semicolcheias (que de alguma maneira remetem às figuras pontuadas típicas do repertório militar ou das aberturas *à francesa* utilizadas para saudação régia) e por ser executado em acordes densos, tocados de mão cheia, enquanto que sua fineza se apresenta por um fluxo cadenciado de esbeltos passos em colcheia[14]. Na segunda parte, a pomposidade é expressada por linhas melódicas sutis e delicadas, assim como por refinados rubatos, contrastando assim com a força e energia rítmica da primeira parte. Trata-se portanto de indicações de caráter, ou de afetos, que atravessam os modos de conceber determinados materiais e sintaxes musicais para neles imprimir valores sociais, éticos, morais, econômicos, libidinosos, linguísticos, etc. característicos de uma coletividade, em vistas de uma transformação e renovação do próprio ato do fazer musical.

[14] Penso aqui na brilhante gravação de Vladimir Horowitz, intérprete atento à caracterização e até mesmo caricaturarização da pomposidade nos modos de conceber um material musical. Para acompanhar tal gravação, ver: https://www.youtube.com/watch?v=PC6BxeqrHks



Figura 4: Trecho de *Humorescke, Op. 20* de Robert Schumann.
Fonte: SCHUMANN, 1887 [1835], p. 23.

Os afetos mais comuns escritos nas partituras como indicação aos intérpretes do caráter peculiar de uma peça ou de um trecho são aqueles que apontam para sentimentos ou estados corporais específicos. Nesse universo, o uso de superlativas qualificações frequentemente apresenta sua importância enquanto recurso expressivo, como no "con intimissimo sentimento" do segundo movimento do *quarteto op. 132* de Beethoven ou no "profondément calme" do *Préludio X*, para piano solo, de Debussy. Vale também notar para as utilizações de afetos menos evidentes como "sincero" ou "cordial" [*Innig*] em Schumann[15], ou "um pouco suplicante" em Debussy[16], ou ainda "jubilatório" em Octandre de Varèse[17]. Já com relação aos estados corporais, podemos encontrar qualidades como "nervoso" em Varèse[18], "cansado" [*Ermüdet*] em Mahler[19] ou ainda "quase exausto"[20] [*quasi sfibrato*] em *Mnemosine* de Ferneyhough. Aliás, um estado corporal que é frequentemente solicitado pelo compositor inglês, e que é bem característico de sua poética, é o afeto de "febril" (Fig. 5), que podemos encontrar, por exemplo, em *Unity Capsule*, *Mnemosine* ou *Time and Motion Study II*. A presença constante desse afeto na obra de Ferneyhough evidencia a atenção do compositor à captura e elaboração composicional de toda uma agitação corporal de estado de febre, com suas variações de calafrios, temperaturas, ideias confusas, tornadas variações poliparamétricas de velocidade e lentidão, movimento e repouso, dos materiais e tratamentos musicais. Em *Time and Motion Study II* até mesmo a esquizofrenia aparece como composicionalmente desejada, através de um jogo de movimentações e gestualidades

[15] cfe. SCHUMANN. [1835] *Op. Cit.*, 1887.

[16] "expressif et un peu supliant", DEBUSSY. "Prelúdio IX" In: *Preludes – premier livre*, 1910.

[17] "animé et joubilatoire", VARÈSE. *Octandre*, 1924.

[18] Ibidem.

[19] MAHLER. *Das Lied von der Erde*, 1988 [1912a].

[20] FERNEYHOUGH, *Mnemosine*, 1986.

simultâneas, num só violoncelo, de uma mão esquerda histérica e uma mão direita sonâmbula[21].

Seguindo então essa fecunda pesquisa de indicações de caráter, proponho realizar aqui uma breve (bem breve) tipologia – que não se quer exaustiva, nem fechada, nem definitiva – das naturezas das qualidades sugeridas a intérpretes nas partituras, em busca de distinguir alguns vetores de tensão nos planos afetivos, assim como algumas regiões de interações entre os afetos, que possam contribuir numa pesquisa atenta às distinções complicativas dos acontecimentos afetivos nos diferentes mundos musicais. Não se pretende aqui englobar "o todo" ou o máximo possível de indicações de caráter, mas antes apontar para potências singulares de algumas escritas que, por meio de sugestões de imagens e caracterizações afetivas, contribuem para que o intérprete evite um solfejo e uma execução do tipo nota-a-nota e pense principalmente nos movimentos do fluxo gestual-instrumental, da frase melódica ou da sonoridade da passagem ou peça musical na qual está a trabalhar.

Há, por exemplo, indicações que propõem relações com o vocabulário e o repertório próprios ao domínio musical. Em expressões como "cantabile" ou "aria amorosa" vemos a sugestão de atenção a um fraseado emitido como que de um canto vocal, enquanto que num "Alla Marcia", como o da 9ª de Beethoven, ou num "cortejo grave"[22] da 9ª de Mahler, a referência se faz à prática e caracterização de um gênero musical determinado, como todo o mundo afetivo que carrega consigo. No Op. 132 de Beethoven, há também no segundo movimento a famosa indicação que estabelece um cruzamento entre os afetos de saudação cantada a uma divindade, numa prática quase ritual, com os afetos de um processo de cura de uma doença física-corporal: "Canção de agradecimento oferecida à divindade a partir de um curado, em modo lídio"[23]. Trata-se, portanto, da evocação de uma prece que se torna música, imagem que certamente não é fácil se construir numa interpretação musical. Na *1ª Sinfonia* de Mahler, há a indicação "muito simples e claro como uma melodia folclórica"[24], em que um determinado personagem temático é destacado por certas genuinidade e descomplicação próprias à prática musical folclórica.

---

[21] "schizophrenic: L.H. [left hand] hysterical, R.H [right hand] as though sleepwalking." FERNEYHOUGH. [1973-1976] *Op. Cit.*, 1978.

[22] "Wie ein schwerer Kondukt" MAHLER, 1912b.

[23] "Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico", BEETHOVEN, 1823-1825.

[24] "Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise", MAHLER. [1906] *Op. Cit.*, 1986.

Há as descrições de afetos bem humorados e jocosos, como nas expressões "com humor" e "gozador" em Debussy[25], ou "burlesco" e "bizarro" em Ligeti[26], ou ainda "grotesco" e "satírico" em George Crumb[27]. Tais expressões de humor apontam para um uso dos materiais musicais que visa por vezes provocar o riso nos ouvintes ou ainda criar um jogo lúdico na interpretação musical que produzam um aspecto divertido e zombeteiro na enunciação sonora. Por outro lado, há também a demanda por violência e uso de grande esforço físico, como num "Allegro energico, sempre ben marcato" da 9ª de Beethoven; ou num "com raiva" ou "cólera" ou "potente" ou "rápido e devastador" em Mahler[28]; ou num "pesado e selvagem" de Varèse[29]; ou ainda num "furioso", "irado e tumultuoso", "violento (com petulância)" "selvático" e, em caso extremo, "com o maior grau imaginável de violência" em Ferneyhough[30]. Trata-se então de uma violência que se apresenta tanto em resultados sonoros de forte amplitude, como em gestuais instrumentais que exigem firme vigor físico. Há ainda na obra de Ferneyhough referências a imagens de usos de artefatos explosivos, de caráter violento e ruidoso, por exemplo nas expressões "como explosões de fogos de artifício" e "como tiro de arma de fogo"[31].

As indicações de afetos podem também ser de ordem de uma movimentação rítmica ou de um comportamento textural, como naquelas que descrevem as qualidades de regular, irregular, fluído, flutuante, ou ainda o "preciso e meccanico" frequentemente presente na obra de Ligeti. Há ainda as indicações de gêneros de danças que apontam para andamentos, fraseados, acentuações, modos de condução rítmica-harmônica (*grooves*, *grounds*, levadas) etc., sotaques, que também carregam consigo alguns mundos afetivos mais ou menos complexos e sempre variáveis de acordo com o contexto de sua produção.

As qualidades sensíveis produzidas em diferentes meios perceptivos são também por vezes exploradas em tais expressões afetivas. Com relação à qualidades de ordem sonora, podemos encontrar uma atenção a um aspecto timbrísticos de comportamento espectral em

---

[25] "nerveux et avec humour", "moqueur", DEBUSSY. "Prelúdio XII". In: *Preludes – premier livre*, 1910.

[26] "Burlesco", "pesante", "bizarro". LIGETI. *Ten pieces for Wind Quintet*, 1969.

[27] CRUMB. [1970] "Danse Macabre" In: *Black Angels*, 1971.

[28] Na obra de Mahler, "com raiva" ou "com cólera" [*Mit Wut*] na *9ª Sinfonia* (1912b) e "potente" [*Kräftig*] e "rápido e devastador" [*Schnell und schmetternd*], na *2ª Sinfonia* (1987 [1910]).

[29] VARÈSE, *Octandre*, 1924.

[30] Na obra de Ferneyhough, "furioso", "irato e tumultuoso", "violente (con petulanza)", "selvatico" em *String Quartet nº 2* (1981[1979-1980]), e "with the utmost imaginable degree of violence", em *Time and Motion Study II* (1978[1973-1976]).

[31] Cfe. "like exposing fireworks", "like machine-gun fire", FERNEYHOUGH. [1973-1976] *Op. Cit.*, 1978.

expressões como “estridente” em Ligeti[32] ou “gelado e metálico” em Ferneyhough[33]. Já com relação a qualidades, acontecimentos ou percepções visuais ou tateis, vemos também em Ferneyhough “luminescente”, “aresta pontiaguda (como negativo sobre-exposto)” [34] e “cortante e seco (sensação de vidro em pó entre os dedos)”. Há também as sugestões de enunciações sonoras nos realizadas nos instrumentos que buscam se aproximar a modos de falar, como no frequente “parlando” de Kurtág.

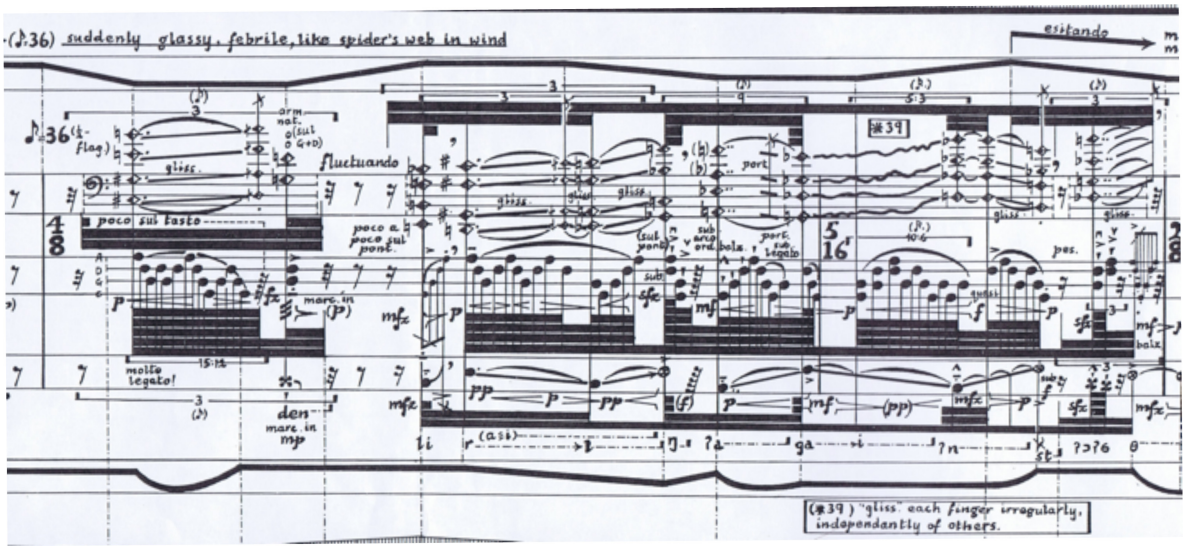


Figura 5: – Trecho de *Time and Motion Study II*, para violoncelo e eletrônica, de Brian Ferneyhough.
Fonte: FERNEYHOUGH, 1978[1973-1976], p. 14.

São recorrentes também as sugestões de cenas e paisagens, em que as linhas e motivos rítmico-melódicos compõem alguns personagens em seus quadros. Nesse sentido vale lembrar as diferentes cenas e personagens de *As quatro estações* de Vivaldi; ou ainda, todo um repertório de poemas sinfônicos, passando inclusive pela *6ª Sinfonia* de Beethoven, onde há toda uma série de quadros com “cenas ao riacho”, “tempestade, tormenta”; os mares e ventos tão especiais de Debussy; os grilos e sapos do Rodolfo Caesar; os carros de boi e sinos de igrejas do Silvio Ferraz; Ferneyhough não deixa por menos ao sugerir que um trecho de movimentação simultânea e independente das mãos esquerda e direita do violoncelista seja pensado como uma teia de aranha ao vento[35] (Fig. 5). Esse tipo de imagem, de uma paisagem, um quadro, uma pequena cena, pode nos ajudar a compreender melhor aquilo a que Deleuze e

[32] “stridente”, LIGETI, *Ten pieces...*, 1969.

[33] “cold and mettallic”, FERNEYHOUGH, [1982] *Carceri d’invenzione I*, 1983.

[34] Em Ferneyhough, “luminiscente” em *String Quartet nº 4* (1990); e “sharp-edge (like over-exposed negative)” e “sharp and dry (the feel of powdered glass between the fingers” em *Time and Motion Study II* (1978[1973-1976]).

[35] “like spider’s web in Wind”, FERNEYHOUGH. ([1973-1976]), *Op. Cit.*, 1978.

Guattari chamam de *perceptos*. Se os afetos são modos de ser afetado que não se reduzem à experiência subjetiva pessoal de um sujeito, mas antes são efeitos de um plano onde acontece o cruzamento complexo de modos de sentir virtuais e coletivamente construídos, os perceptos são as paisagens antes de qualquer presença humana, paisagens na ausência do homem[36]. O artista cria afetos, ou novos modos de ser afetado, em coimplicação com os perceptos, ou novos novas paisagens percebíveis, que ele torna possível e nos dá a ouvir, escutar, ver, sentir, tocar[37].

As indicações de caráteres e afetos tem uma exploração ainda relativamente tímida nas minhas peças, mas tem sido desenvolvida com maior cuidado mais recentemente. Talvez o que esteja maquinando essa timidez seja um receio a possível excessiva caricaturização dos afetos pelos intérpretes, ou um medo meu mesmo de me expor, de me abrir afetivamente, não sei... Mas foi somente observando trabalhos como os de Ferneyhough que buscam levar ao limite as potências expressivas de tais indicações afetivas que me dei conta, de modo mais sóbrio, da riqueza de variações que a exploração de tal recurso de escrita pode tornar possíveis.

A importância da exploração de afetos sentimentos e estados corporais no modo como tenho pensado música é remarcável na peça per suonare in un teatro vuoto, *para quarteto de cordas, escrita e estreada em 2012*[38]*. Na primeira parte da peça, num trecho de uma melodia serena, calma, pentatônica e silenciosa, espacializada à maneira de uma melodia de timbres weberniana, busquei criar um jogo em que a vida das notas – seu nascer, viver e morrer – fosse pensada, cada uma, a partir dos afetos de* lontano, sognante, calmo, triste, dolce, *num primeiro momento, e mais adiante, não sem certa dramaticidade, a partir da indicação de* con dolore. *A ideia era sugeri imagens que facilitem ao intérprete dar vida aos sons que toca, colaborar para que ele encontre elementos que o ajudem a colorir e animar uma nota longa ao longo de todo o seu percurso, evitando tocá-la de maneira excessivamente plácida ou frouxa, o que não era a ideia nessa peça. A textura inicial da peça, simples, já é por si só bastante transparente, donde a necessidade de colorir mais precisamente cada um de seus componentes. Na preparação para a estreia da peça, surgiram, logo nos primeiros ensaios com o Quartetto Maurice, alguns problemas*

---

[36] DELEUZE, GUATTARI. *O que é a filosofia?*, 1992[1991], pp. 219-220.

[37] Ibidem, p. 227.

[38] A partitura completa da peça encontra-se no APÊNDICE 2. A gravação da estreia da peça por ser escutada em https://soundcloud.com/gustavo-penha/per-suonare-in-un-teatro-vuoto ou no CD do APÊNDICE 13.

relacionados à dificuldade interpretativa de realizar uma só nota com um determinado caráter ou traço afetivo, assim como de mudar de afeto entre um som e o próximo, processo que gradualmente aumenta de densidade na primeira parte da peça. Na ocasião, sugeri aos intérpretes que tais indicações de caráteres não deviam ser consideradas como uma intenção interpretativa, mas antes como um modo de fazer o corpo do intérprete vibrar que acaba por resultar na impressão de traços afetivos singulares no som que ele expressa. O que me importava era mais um levantar a sobrancelha, um franzir a testa, um se preparar com um respirar, uma desaceleração do coração, uma pequena dramaticidade gestual qualquer que consigo produz sutis e despretensiosas variações de colorido, articulação, velocidade, intensidade, que escapam a toda pretensão de determinação e precisão na escrita musical. Foi interessante notar que os músicos conseguiam expressar bem os afetos indicados na partitura quando a região no plano das alturas em que um determinado som ocorria pertencia à região interna da tessitura dos tipos de vozes humanas. Ou seja, era muito mais difícil aos músicos imprimir os afetos solicitados às notas bem agudas executadas em harmônicos (como o Mi♮6 e Sol♮6, cfe. Fig. 6*), e situadas acima do limite agudo de emissão possível de um som tônico por uma soprano, do que às notas situadas na tessitura vocal humana, Trata-se portanto de toda uma complicação em que a banda frequencial e os comportamentos habituais dos cantos e das falas humanas modulam a escuta e execução dos sons instrumentais de modo que estes aconteçam com maior ou menor proximidade com gestualidades e expressividades vocais. Aos sons fora da tessitura humana, distante dos nossos cantos mais ordinários, a impressão de diferentes afetos mostra-se mais difícil e demanda um outro tipo de concentração ao intérprete. A variação afetiva é mais sutil nessas regiões, por vezes quase imperceptível, correspondendo sobretudo a pequenas reações gestuais, faciais e corporais, despertados pela sensação de encontro com o afeto sugerido pela partitura.*



Figura 6: Trecho de *per suonare in un teatro vuoto* (2012), para quarteto de cordas

***

[I.3. Dos afetos em *Sequenza III,* de Luciano Berio]

Sequenza III, para voz feminina, é uma das peças em que a escrita que define caráteres, afetos sentimentos e estados-corporais é abundantemente explorada por Berio. Esse trabalho atencioso põe as indicações de afetos e caráteres como um importante componente para a constituição daquilo a que Berio nomeou uma "polifonia de ações". Enquanto procedimento composicional marcante e singular de boa parte das *Sequenze*, a polifonia de ações aponta para o funcionamento em simultaneidade e reciprocidade de diversas camadas de materiais musicais heterogêneos organizados serialmente. Não se trata da simulação, por um instrumento monódico, de uma polifonia no plano das alturas (em função do cruzamento com um plano harmônico), mas de um composto complexo de ações de natureza as mais diferentes em que também os elementos gestuais, visuais, cênicos, afetivos e textuais, além dos sonoros, se autonomizam a materiais musicais potencialmente manipuláveis. É portanto toda uma maquinação que ocorre na escrita através do funcionamento simultâneo de uma pluralidade de camadas, como a das indicações de afetos e caráteres, a da segmentação do texto literário de Markus Kutter (em fonemas, sílabas, palavras e frases curtas) e as das ações corporais (de levantar e abaixar as mãos, tapar a boca com as mãos, estalar os dedos) e vocais (de falar, cantar, murmurar, tossir, rir, inalar ar sonoramente) realizadas pela cantora. A polifonia de ações é portanto o resultado sonoro e plurisensorial da performance, mas também

o princípio maquínico composicional (ou regra, por que não?) a partir do qual as diferentes ações e materiais são postos em relação e dispostos temporalmente.

Em *Sequenza III* há também um trabalho composicional que explora diferentes modos de rir.

> "O tema fundamental de *Sequenza III* é o rir, o rir desenvolvido na escrita. Pois de fato, não há realmente diferença entre uma mulher californiana que ri a plena voz e uma soprano ligeiro coloratura. Em uma cantora, a voz é, claro, posta de maneira profissional. Mas é a mesma impulsão, a mesma mecânica do aparelho fonador.[39] (i)

Ao longo do processo composicional da peça, Berio optou por diminuir a variedade dos afetos do riso a serem explorados composicional e interpretativamente, mas sem fazer com que tal material musical deixasse de possuir uma grande importância em sua construção. Se na primeira versão da peça havia uma diversidade maior de determinações qualitativas de modos de rir[40(ii)] ("convulsivo, histérico, doloroso, ventríloquo, surdo, irônico, cruel, inexpressiva, aberta, malicioso, amarga, ameaçador"[41]), na versão final da partitura a quantidade é reduzida para oito (nervoso, tenso, gracioso, aberto, excitado, frenético, ansioso e alegre[42]). É possível que uma tal decisão pela redução da quantidade de qualificações de risos tenha acontecido, como aponta Cathy, devido à dificuldade para as cantoras em diferenciar e bem caracterizar, por vezes subitamente, cada modo de risada sugerido. A presença de um número mais reduzido de maneiras de rir facilita à cantora criar e memorizar corporalmente os diferentes risos, assim como ajuda Berio a dar consistência composicional por meio de repetições variadas dos modos de rir. Berio não se limita entretanto a qualificar afetivamente os risos, mas busca também elaborar composicionalmente toda uma carga energética implicada na produção sonora dos risos que é parametrizada pela escrita na determinação dos perfis melódicos, do fluxo articulatório e dos comportamentos rítmicos dos diferentes modos de rir. É dessa maneira que o riso é decomposto e recomposto por Berio, tornado material musical com variáveis nos diferentes estratos e planos que o compõem e

---

[39] BERIO [1978] apud STOIANOVA. "Luciano Berio – Chemins en Musique". In: *La Revue Musicale* 1985, p. 77.

[40] "A primeira versão de *Sequenza III* desenvolvia vários tipos diferentes de risos. Eu descobri que no fundo eu não tinha um bom riso e que era muito, muito difícil diferenciar os risos." BERBERIAN [1977] apud STOIANOVA. *Op. Cit.*, p. 79.

[41] "convulsif, hystérique, douloureux, ventriloque, sourd, ironique, cruel, inexpressif, ouvert, malicieux, amer, menaçant", Ibidem, p. 79.

[42] "nervous", "tense", "witty", "open", "excitated", "frantic", "anxious", "joyful", BERIO. *Sequenza III*, 1968.

possuindo assim um forte potencial para produção de variações musicais dinâmicas e complexas.

Os afetos são também sugeridos para a realização das outras ações presentes na partitura. Assim como o riso, outras ações vocais são também coloridos e explorados de acordo com afetos os mais diversos em *Sequenza III*. Diferentes cantos, murmuros e modos de falar são tornados materiais musicais não somente com perfis melódicos e comportamentos rítmicos e articulatórios próprios, mas também com qualificações afetivas de sentimentos e estados corporais diferentes, como: distante e sonhador, impassível, ansioso, desnorteado, estático, debilitado, alegre, tenso, langoroso, tenro, nobre, frenético, sereno, cada vez mais desesperado, extremamente intenso, calmo, nervoso, apreensivo[43]. Tais afetos não deixam de colorir também gestos vocais mais cotidianos e não tão convencionalmente explorados na escrita musical, como suspiros aliviados, sussurros, choramingos e ofegâncias[44]. Há ainda os gestos corporais de levantar e abaixar as mãos, tapar a boca com as mãos, estalar os dedos. A propósito da maneira da cantora trabalhar e conceber tais indicações de afetos e caráteres na gestualidade da interpretação da peça, Berio afirma:

> Gestos manuais, faciais e corporais além daqueles especificados na partitura podem ser empregados a critério da performer de acordo como padrões de emoção e comportamento vocais indicados (tenso, urgente, distante, sonhador, etc.). A performer, entretanto, não deve tentar representar ou pantomimar tensão, urgência, distância ou devaneio… mas deixar que essas sugestões ajam como um fator de condicionamento espontâneo a sua ação. (principalmente o aspecto da cor, acentuação e entonação) e suas atitudes corporais. Os processos envolvidos nesse condicionamento não são adotados para serem convencionalizados, eles devem ser experimentados pela própria intérprete de acordo com seu código emocional, sua flexibilidade vocal e sua "dramaturgia". [45(iii)]

Berio, portanto, mostra-se atento às singularidades corporais, vocais e emocionais de cada performer e propõe justamente às cantoras que se proponham a interpretar a peça que busquem conhecer e potencializar tais singularidades através da experimentação e exploração de seu próprio corpo no estudo e execução de *Sequenza III*. O compositor não busca criar um

---

[43] "distant and dreamy", "impassive", "wistful", "bewildered", "ecstatic", "faintly", "gay", "tense", "languorous", "tenro", "noble", "frantic", "serene", increasingly desperate, extremely intense, calm, nervous, aprehensive., Ibidem.

[44] Relieved, whispering, whining, gasping, Ibidem.

[45] BERIO. *Sequenza III*, 1968[1966].

código afetivo universal que convencionalize as relações das ações vocais e/ou corporais com os afetos-sentimentos solicitados na partitura, mas antes se interessa pelas reações e efeitos que tais afetos-emoções provocam no corpo e na voz de cada cantora em particular. Tampouco se trata de representação dos afetos, como propõe a antiga teoria do afetos do período barroco ao relacionar figuras rítmico-melódicas catalogadas – por vezes retoricamente catalogadas, na medida em que também cria relações com *tropos* e figuras retóricas – a sentimentos, imagens ou símbolos específicos. O que importa ao compositor é a modulação que tais afetos-emoções ou afetos-sentimentos produzem na voz de cada cantora singular, principalmente no que diz respeito às qualidades-próprias de cor, esforço e entonação vocal. Como funciona um corpo sob a ação de tal afeto? Como se comporta uma voz afetada de tal maneira? É esse o tipo de problema que interessa a Berio nessa abertura que possibilita à intérprete fazer suas próprias escolhas de coloração, acentuação e entonação vocais a partir da simples determinação de um sentimento ou estado corporal a ser explorado e experimentado.

Um outro exemplo que mostra a importância de se levar em consideração, durante a elaboração composicional de uma peça vocal, a dificuldade na realização corporal de mudanças súbitas de afetos pode ser visto nos trechos em que Berio sugere variações de coloridos afetivos na duração de uma só nota longa cantada pela intérprete. Na versão final de *Sequenza III*, tais passagens ocorrem possuindo o máximo de três estados afetivos diferentes a serem vivenciados pela cantora em um só fluxo sonoro e respiratório (Fig. 7 e 8). São propostas de emissões vocais de extrema dificuldade técnica que as cantoras enfrentam em tais passagens, devido principalmente às rápidas reconfigurações que o aparelho fonatório, assim como a expressividade facial, devem operar ao serem afetadas por sentimentos ou estados corporais distintos em cada pequeno fragmento (o máximo de duração contínua de um fluxo sonoro num mesmo estado afetivo não chega a somar vinte segundos, enquanto que o mínimo de duração é de apenas alguns poucos segundos). Trata-se então de recurso expressivo da escrita vocal que Berio teve que trabalhar minuciosa e cuidadosamente durante o processo composicional de *Sequenza III*, num trabalho sempre próximo e colaborativo com Cathy.

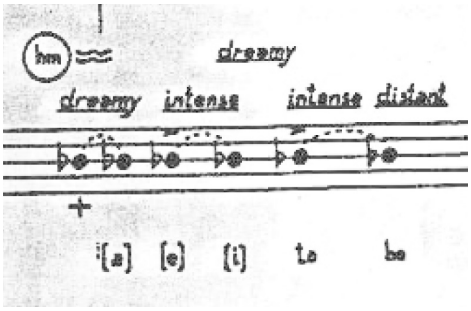


Figura 7: Trecho de *Sequenza III* ,de Luciano Berio, com súbita variação afetiva sobre uma nota.
Fonte: BERIO, 1968[1966], p. 1.

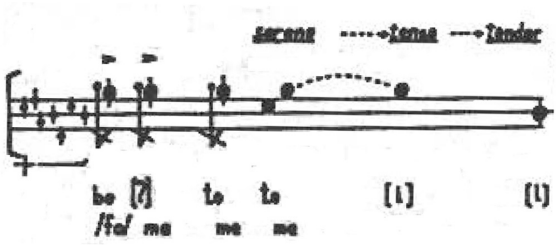


Figura 8: Trecho de *Sequenza III* ,de Luciano Berio, com variação afetiva gradual sobre uma nota.
Fonte: BERIO, 1968[1966], p. 3.

Por fim, vale ressaltar que esse jogo de provocar abruptas, intensas e sucessivas variações afetivas liga-se à ideia de esquiza como ruptura ou corte[46], o que faz com que *Sequenza III* se constitua como um discurso efetivamente esquizofrênico[47]. Trata-se de um enunciado fragmentado, cortado, construído por conexões de blocos heterogêneos que produzem sentidos variados de acordo com a disposição espaço-temporal em que são colocados e com relação aos elementos que lhes antecedem, lhes sucedem e com eles coexistem. A instabilidade dos estados afetivos-emocionais e as repetições *non-sense* e por vezes compulsiva de gestos vocais e corporais não usuais numa performance artística são alguns dos elementos que caracterizam como esquizofrênica a produção desejante implicada na construção do enunciado da peça. É um pouco como colocar a cantora a fazer o papel de louca, mas não por uma representação teatral, e sim pela produção maquínica de fluxos sonoros, gestuais, linguísticos, libidinosos e dos subsequentes cortes de fluxos. É uma esquizofrenia que não se consolida sem uma íntima proximidade e ressonância com o humor,

[46] Cfe. ZOURABICHVILI, F. "Corte-fluxo". In: *Vocabulário de Gilles Deleuze*, 2004, p. 15. Ver também: DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, 1996 [1980], pp. 71-73.

[47] Sobre uma esquizofrenia funcional em *Sequenza III*, ver: FERRAZ. *música e repetição*, 1998, pp. 96-97; e LYORTAD; AVRON. "A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio". In: *Musique en jeu* nº 2, 1971, pp. 30-33.

caráter expressivo muito valorizado e explorado nas performances de Cathy Berberian, cantora a quem a peça foi escrita[48]. O humor se apresenta antes de tudo na libertação da cantora a todo um código social de bom comportamento, de etiqueta, de decoro em cena[49]. É assim uma cantora-clown-augusta quem sobe no palco murmurando, balbuciando fragmentos de palavras, cantando trechos melódicos curtos, mudando de afeição constantemente, realizando estranhos gestos vocais e corporais, e explorando esquizofrenicamente diversos modos de rir, este que é um dos motivos ou personagens motívicos mais importantes na construção do enunciado de *Sequenza III*. Trata-se então de um humor que busca quebrar as regras bem estabelecidas, provocar estranheza e curiosidade, tirar o público de sua zona de conforto durante a escuta de uma obra. Não é sem consequências expressiva, portanto, que a homenagem ao clown Grock se realiza em *Sequenza III*, mas sim pela produção afirmativa concretizada nas ações de uma cantora que está sempre fazendo algo fugir, escorrer, transbordar; sempre pondo as habitualidades a tremer. Berio compõe portanto uma obra estabelecendo variáveis e aplicando lógicas de variações humorísticas e musicais a diferentes ações cotidianas definíveis por verbos no infinitivo, o que não deixa de ressoar com o pensamento de Luiz Orlandi, quem diz que

> todos os infinitivos estão à disposição da liberdade clownesca, da liberdade palhaçal de ir aos ilimitados mundos das palavras e das coisas, dos humanos e outros animais, para combinar e recombinar os elementos mais díspares. Não há verbo que não esteja à disposição das subversões de um verdadeiro palhaço[50].

***

[I. 4. Clichês e afetos catalogados, repertoriados: remanejando possíveis]

Uma grande parte do afetos que nos atravessam em nossos encontros musicais provém de clichês e formas bem estabelecidas de relações entre uma sonoridade ou um comportamento material e sua potência de evocação de determinados sentimentos ou emoções em que os escuta. Os clichês, estilísticos ou retóricos, se constituem então como cristalizações coletivas que formam linhas duras entre materiais e procedimentos musicais, reações afetivo-emotivas e os campos problemáticos que lhes são implicados. É uma relação direta de causa e

[48] No repertório de Cathy Berberian, *Sequenza III* forma, junto a, entre outras, *Aria* (1958) de John Cage e *Stripsody* (1969) da própria Cathy, um conjunto de peças, compostas entre o fim dos anos 50 e o fim dos anos 60, com forte apelo humorístico

[49] VILA. "L'ironie combattante". In: *Cathy Berberian: cant'actrice*. 2003, pp. 249-339

[50] ORLANDI. "Imagem de palhaço e liberdade", 2005.

efeito que faz com que a escuta de um material musical desperte um sentimento específico no ouvinte, um determinado modo de reagir. Trata-se de uma concepção que é amplamente explorada pelo cinema hollywoodiano e pelo mercado publicitário, por exemplo, para os quais o emprego da música possui um papel central à caracterização afetiva das imagens, quer seja para evocar satisfação, prazer, esperança, como também medo, terror, desilusão. As correlações coletivamente cristalizadas entre materiais musicais e os respectivos afetos-sentimentos que despertam se consolidam pelo uso contínuo numa determinada espaço-temporalidade, podendo ser compreendidas de modo completamente distinto em coletividades que não as produziram ou que não compartilham do código estabelecido. Mas, num contexto em que a *mass media* (Hollywood, mercado publicitário, grandes meios de comunicação, grandes selos e gravadoras, incluindo aqueles de música erudita) opera cada vez com mais força uniformizando os modos de existência pela imposição do consumo de seus produtos, assim como em que culturas folclóricas e tradicionais se espetacularizam ao aderirem à lógica de circulação mercantil da globalização econômica (como na categorização comercial da *World Music*), é amplo o repertório de clichês afetivos oferecido e posto à disposição pelas mídias impressas, radiofônicas, televisivas, eletromagnéticas ou digitais. É portanto contra a uniformização dos modos de existência que lutam as pesquisas composicionais que buscam criar novos modos de sentir, perceber e ser afetado. Os clichês se caracterizam como cristalizações coletivas que formam linhas duras e normativas entre as qualidades sensíveis dos materiais musicais e os campos problemáticos implicados em sua produção. Um estudo sobre os clichês afetivos na música busca portanto observar a importância da concepção crítica de um pensamento composicional que não se subordina de antemão a um uso utilitarista das imagens sonoras ou musicais em vistas do despertar certeiro de uma reação afetiva-emocional determinada, de acordo com códigos normativos estabelecidos numa coletividade, mas que se afirma tornando possível a experimentação de novas sensações, novos afetos e perceptos.



Figura. 9: Tira de Laerte
Fonte: COUTINHO, 2013.

Todo processo composicional tem necessariamente que lidar com os clichês e até toma-los como ponto de partida, quer seja remanejando-os e experimentando suas potências para levá-los aos seus limites (como o fizeram Frank Zappa e Stravinsky na música ou Andy Wharol nas artes plásticas), quer seja buscando deles se distanciar e se dissociar para tornar possível novas imagens que não possuam de antemão reações afetivo-emotivas bem estabelecidas. Mas qualquer que seja a atitude perante os clichês, é fato que jamais iniciamos uma composição numa folha de papel em branco; uma folha de papel, uma tela, é sempre povoado por uma multidão, um bando de clichês, os quais é necessário ou aderir, ou, como propõem Bacon e Deleuze[51], afastar : esvaziar o papel, despopular as pautas, apagar, limpar os clichês[52], são ações remarcáveis a serem consideradas por compositores e intérpretes que buscam criar novos mundos sensíveis possíveis.

As produções artísticas ou comerciais que se apropriam e se servem de clichês para a construção de seus enunciados, frequentemente o fazem a partir de uma bibliografia que cataloga e diferencia os materiais musicais relacionando suas qualidades e potências aos afetos-sentimentos que despertam ou aos impactos que efetuam no estado corporal do ouvinte. Há uma extensa bibliografia que aponta para essas correspondências diretas de causa e efeito, compreendidas como praticamente estáveis e fixas, entre um material musical e um afeto-sentimento ou um estado corporal. É nesse sentido que a produção cinematográfica hollywoodiana, por exemplo, se utiliza de diferentes gêneros musicais como estereótipos bem definidos[53]: assim, para essa produção, a música New Age é tida como capaz de provocar "expansão de espaço e tempo, calma vigília, gentil destacamento do corpo"[54]; já a música latina (classificação que põe salsa, rumba e samba numa mesma gaveta) se caracterizaria por ser sexy e por estimular o corpo e o batimento cardíaco; o classicismo de Haydn e Mozart evocaria clareza, sentido visionário e régio; o romantismo de Tchaikovsky ou Chopin exaltaria "emoção, calor, orgulho, romance, patriotismo"[55]; o impressionismo de Ravel ou

---

[51] DELEUZE, G. *Lógica da sensação*, 2007 [1981b], pp. 99-100

[52] "Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os "clichês" da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão." DELEUZE, GUATTARI. *O que é a filosofia?*, 1992 [1991], p. 262.

[53] Todos os exemplos de relações entre gêneros musicais e afetos desse parágrafo foram retirados de SONNENSCHEIN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. 2001, p. 109.

[54] Ibidem.

[55] Ibidem.

Debussy serviria à sensibilidade e às imagens de sonhos; o pop e o country provocariam uma sensação de estar centrado, tranquilo, contido; já os gêneros de heavy metal, punk, rap, hip hop e grunge serviriam para animar o sistema nervoso, para indicar ou provocar um comportamento rebelde. Trata-se portanto de uma tipificação dos gêneros musicais que os congela numa concepção que de maneira alguma pode ser considerada como universal, mas sim como construída segundo valores próprios a uma coletividade, talvez até mesmo impostos por um certo *american way of life*.



Fig. 10: Tira de *Gato e Gata*, de Laerte.
FONTE: COUTINHO, 199-?.

Os tratados musicais do século XVII e da primeira metade do século XVIII que abordam a teoria dos afetos já apontam para esse modo enciclopédico de conceber os afetos por catalogação das propriedades quase fixas[56] dos materiais em correlação com impactos corporais e reações emocionais que despertam nos ouvintes. Tal concepção pode ser observada, por exemplo, no capítulo *Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos afetos*[57], do tratado *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, publicada em 1713 e escrita pelo compositor e teórico alemão Johann Mattheson. Nesse capítulo, Mattheson descreve as tonalidades dicionaricamente, distinguindo-as por suas supostas qualidades intrínsecas em relação direta com os efeitos afetivos e musicais que provocam. Entretanto, é importante observar que as qualificações efetuadas por Mattheson não se restringem a uma concepção abstrata das tonalidades limitadas ao plano das alturas, mas consideram também como determinantes alguns valores implicados nos modos de interação entre os materiais musicais, as práticas instrumentais e os campos problemáticos implicados. Assim, a tonalidade de Ré maior é descrita por Mattheson como sendo

---

[56] Sobre fórmula fixa na relação entre uma figura e seu efeito perceptivo nos tratados dos séculos XVII e XVIII, ver HARNONCOURT. O *discurso musical*, 1988[1982] p. 152.

[57] Uma tradução brasileira para a língua portuguesa desse capítulo pode ser encontrada em MATTHESON apud CARPENA. "Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve comentário" in *Revista Música*, 2012, pp. 219-241.

> por natureza algo penetrante e teimosa; é a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade.[58]

Vemos portanto, nessa passagem de Mattheson, a relação entre as qualidades de uma tonalidade com grupos instrumentais e campos problemáticos diversos que atuam diretamente na caracterização dos afetos próprios a Ré maior. A qualidade de ser penetrante e a potência utilitária à alegria, à belicosidade e à animação, não estão desvinculadas de um uso habitual e contínuo de tal tonalidade pelos clarins e tímpanos, de modo que as próprias sensações produzidas pelo emprego de tais instrumentos, tão estritamente conectados à prática da música militar, contribuem também na caracterização das sensações próprias à tonalidade de Ré maior. Entretanto, segundo Mattheson, Ré maior pode também apresentar-se como propícia à expressão de sentimentos delicados quando seu emprego se efetua com a utilização da flauta e do violino no lugar do clarim e do tímpano, ou seja, pela substituição de instrumentos mais militares por instrumentos mais comumente usados para despertar afetos graciosos e doces. Ou seja, a distinção das tonalidades realizada por Mattheson não é fechada somente ao plano das alturas, mas se efetua por cruzamentos com outros planos (dos instrumentos, das práticas instrumentais, das utilização das músicas pelas instituições, etc) que trazem consigo afetos problemáticos[59] que, por seu emprego contínuo e habitual, se tornam praticamente indissociáveis e indiscerníveis dos afetos sensíveis ou das qualidades próprios a uma determinada tonalidade. É claro que não há universalidade nas relações entre afetos problemáticos e sensíveis na compreensão das tonalidades, tais relações variam de acordo com as épocas, locais, pessoas, condições socioeconômicas, etc., mas isso não quer dizer que não haja conexões concretas e singulares entre materialidade e campo problemático numa determinada configuração espaço-temporal, pelo contrário, são essas conexões que determinam e caracterizam os próprios modos de subjetivação que atuam na percepção e na afecção de uma tonalidade, ou de uma materialidade sonora qualquer, por um ouvinte. Vejamos ainda mais um breve exemplo da qualificação de Mattheson das tonalidades e suas implicações nos planos instrumental e problemático. Para o autor, a tonalidade de Fá menor

[58] MATTHESON apud CARPENA, 2012[1713], pp. 235-236.

[59] Aquilo a que chamo de afetos problemáticos será tratado com maior detalhe mais adiante nesse capítulo, entre as páginas 65 e 68.

> parece ser **suave** e **serena**, embora seja **profunda** e **pesada**, **com algum desespero, de medo mortal disseminado** e é extraordinariamente comovente. Imprime muito bem uma negra, desesperançada melancolia, e causa de vez em quando tristeza e arrepios no ouvinte.[60]

Podemos então observar que para Mattheson a tonalidade de Fá menor está diretamente associada a sonoridades escuras e sombrias, desencadeadoras principalmente de paixões tristes. Por mais que em seu comentário Mattheson não aborde diretamente uma relação de uma prática instrumental relacionada com a tonalidade de Fá menor, ainda assim é possível observar que há implicações de valores próprios ao universo instrumental nessa sua qualificação. Se pensarmos, por exemplo, na afinação padrão dos instrumentos de cordas com arco, o uso da tonalidade de Fá menor, em geral, acarreta na redução de utilização de cordas soltas dos instrumentos, em comparação, por exemplo com as tonalidades de Ré menor ou Lá menor. Com isso, o que ocorre concretamente é que as sonoridades instrumentais das cordas tendem a ser menos brilhantes e mais obscuras e misteriosas, devido à abundância de notas presas no lugar das ressonantes cordas soltas. Algo próximo acontece com a flauta traverso, em que o uso constante de dedilhados em forquilha na tonalidade de Fá menor faz com que as notas soem mais veladas e indiretas se comparadas à sonoridade das notas em dedilhados "abertos"[61]. Ou seja, trata-se de mais um exemplo de afetos próprios a uma tonalidade que somente se estabelecem efetivamente por conexões intrínsecas que possuem com as práticas instrumentais de sua época. Assim, nas distinções realizadas por Mattheson, as tonalidades não são compreendidas arbitrariamente ou a partir de valores transcendentes, mas sim por suas implicações e conexões, produtoras de sentido em cada caso, com planos concretos e pragmáticos das práticas vocais e instrumentais de então. Se tais implicações não são sempre explicitadas por Mattheson, elas permanecem, na maior parte das vezes, implícitas às distinções – como vimos na qualificação da tonalidade de Fá menor –, revelando assim que as organizações das alturas não se efetuam sem uma intrínseca ligação com os modos de operação e funcionamento próprios dos instrumentos de sua época.

Já as teorias, estudos e métodos que têm como objeto de pesquisa a instrumentação e a orquestração também abordam frequentemente os afetos sensíveis em suas exposições, por meio de catalogações que levam em consideração o uso habitual dos instrumentos, bem como os meios e condições em que são tradicionalmente postos na música

---

60 MATTHESON apud CARPENA, 2012[1713], pp. 238.

61 HARNONCOURT. *O discurso,,,*, 1988[1982], p. 152.

de concerto. Em Adler (2002[1992]) pode-se encontrar tais abordagens sobre os afetos sensíveis já nas descrições das qualidades e potencialidades das diferentes regiões da tessitura dos instrumentos musicais. Na flauta, por exemplo (Fig. 11), sua região grave, desde o Si♮3 a aproximadamente a metade da primeira oitava (Sol♯4), se caracteriza por ser "fraca, mas sedutora"[62]; já a região média, entre aproximadamente as metades das primeira e segunda oitavas é qualificada como "doce, mas com pouco poder de alcance"[63]; a região seguinte, entre segunda e terceira oitavas é "clara e brilhante"[64], enquanto que a região extremo-aguda, entre as terceira e quarta oitavas, se apresenta como "um pouco estridente"[65]. Tais qualificações não são também completamente arbitrárias, mas possuem uma relação direta com a curva dinâmica natural da flauta, conforme apresentada por Blatter (1997, p. 90) (Fig. 12). Entretanto, vale notar que há valores implicados na qualificações de Adler que apontam para um modo específico de concepção dos instrumentos. Na afirmação de que a região média tem pouco poder de alcance, por exemplo, está implicado um ponto de vista que se atenta à adequação da flauta em efetivos instrumentais capazes de propagação sonora a longas distâncias pela produção de sons fortes, como na orquestra ou na banda sinfônica; há também uma certa moderação e cuidado que o uso do advérbio *pouco* determina à caracterização da estridência da região extremo-aguda da flauta[66]. Ou seja, a repertoriação e catalogação dos afetos sensíveis dos instrumentos, ainda que apontem para qualidades e potências inerentes a um certo instrumento ou família de instrumentos, nunca é neutra e nem isenta de gostos e valores característicos de determinada prática musical numa coletividade. Há portanto todo um repertório musical e de valores que determinam as qualificações das propriedades sonoras de um instrumento, apontando para todo um campo de materiais e afetos à disposição do compositor, considerados assim como um campo de possíveis da composição musical.

---

[62] "Weak, but luscious", ADLER. *The Study of Orchestration,* 2002[1992], p. 181.

[63] "Sweet, but with little carrying power", entre Lá♮4 e Sol♯5, Ibidem.

[64] "Clear and brilliant", entre Lá♮5e Sol♯6, Ibidem.

[65] "A bit shrill", entre Lá♮6 e Ré♯7. Ibidem.

[66] Vale aqui lembrar a análise realizada por Paulo Zuben (2009, pp. 64-76) de *Density 21:5* de Varèse, em que as descrições de Adler e Blatter a respeito, respectivamente, das qualidades tímbristicas e da curva dinâmica de emissão sonora da flauta são também tomadas como importantes dados e critérios para a análise.

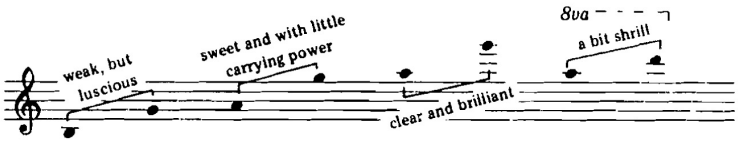


Figura 11: Qualidades e potências características da flauta em suas diferentes regiões
Fonte: ADLER, 2002[1992], p. 181.

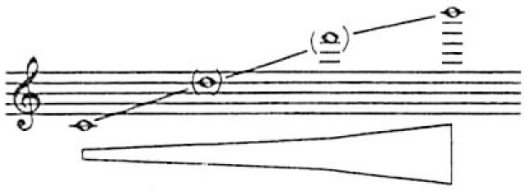


Figura 12 – Curva dinâmica "natural" das flautas
Fonte: BLATTER, 1997, p. 90

Os clichês, os quais portanto podemos pensar enquanto afetos catalogados, preestabelecidos e repertoriados, podem também servir como material de base para o desenvolvimento de determinados processos composicionais. Para o compositor estadunidense Aaron Copland, por exemplo, adepto a uma concepção um tanto quanto tradicional da composição musical, a carga afetiva-emocional atua como um dado fixo na base dos materiais musicais. É o que podemos observar no seguinte trecho de uma entrevista televisiva realizada em 1973 com o compositor:

> Começa-se, antes de tudo com temas ou ritmos ou harmonias que lhe ocorrem. Essa é a parte dada. Você não pode simplesmente começar a escrever música de lugar nenhum, compor do nada. Tem que assumir uma forma musical. E geralmente assumir essas formas por meio de ideias, ideias musicais que lhe ocorrem. Então depois que você começa a trabalhar com elas, você começa a ter uma noção de qual pode ser o fundo emocional de tal tema ou ritmo ou harmonia em particular: um parece grandioso e poderoso, outro parece delicado e sensível, outro parece vivo e espirituoso... Essa é então a parte dada, você não pode pegar um tema espirituoso e transformá-lo em outra coisa sem falsificá-lo. É claro que você pode desenvolver e encontrar outros elementos nele. De modo que eu diria que as peças começam com esse tipo de material, que é um material puramente musical, mas que tem um significado emocional para o compositor. [67] ([iv])

Aaron Copland considera portanto que o processo criativo se inicia e se efetua necessariamente a partir de partes dadas, de afetos concebidos como catalogados e prontos, sendo necessário apenas reagenciá-los no ato de composição. Para Copland, os meios de se

[67] COPLAND. *Day at night*, 1973. (Disponível online em https://www.youtube.com/watch?v=JnWNjd00_ek)

colocar afetos em operação são através dos temas, motivos rítmicos e harmonias que carregam e comportam seus sentidos afetivos-emotivos de um modo fixo. As relações entre os materiais e os afetos são praticamente estanques, quase mesmo eternas, cabendo ao compositor apenas a aceitação dessas relações na busca dos afetos-sentimentos ou dos impactos corporais que deseja despertar no ouvinte. Pode-se também transformar e desenvolver um tema e consequentemente se distanciar da carga afetiva inicial à qual estava ligado, mas ainda assim haverá sempre a presença de afetos-sentimentos estabelecidos que correspondem às elaborações e variações por quais passam o material musical. Copland, portanto, mostra-se atento às relações entre materiais musicais e afetos sobrecarregadas por clichês, fórmulas fixas e linhas duras. Vale lembrar que trata-se de alguém que teve uma atuação profissional que ocorreu principalmente nos Estados Unidos, incluindo o mercado cinematográfico hollywoodiano, para o qual compôs e se dedicou com certo afinco entre os anos de 1930 e 1940. Entretanto, mesmo atento à carga afetivo-emotiva cristalizada por linhas duras na apresentação e na elaboração dos materiais, Copland não enfrenta a rigidez implicada nessa cristalização, mas antes parece se lhe adequar e se conformar, em sua própria prática composicional, com a manipulação de clichês e fórmulas fixas que garantiriam o despertar certeiro de um tal afeto pelo uso de um tal material. Dentro dessa perspectiva, a novidade para Copland era trabalhar com materiais provindos do folk e do jazz, compreendidos então como práticas recentes e criadoras de novos afetos e clichês afetivos. Entretanto, por mais que essa ação de inserir o jazz na orquestra sinfônica efetivamente adquiriu, na época de então, uma roupagem de novidade, trata-se ainda de uma modo de pensar a composição musical por remanejamento de clichês, por rearranjos de fórmulas fixas, repertoriadas e certeiras no despertar de um sentimento ou estado afetivo específico. Copland, assim, não deixa de participar de um contexto que inaugura um cruzamento fecundo do jazz com a música de concerto, que com certeza traz consigo novidades e potencialidades, mas não se trata ainda das invenções que se destacam por tornar possíveis novas maneiras de conceber música, assim como novas maneiras de sentir, produzindo, dessa maneira, efetivos *afetos inaugurais*.

***

[I.5. Afetos inaugurais: tornando possível]

> *Enquanto nós não mudamos de princípio de avaliação, enquanto substituímos os velhos valores por novos, marcando somente novas combinações entre as forças reativas e a vontade de negação, nada muda, estamos ainda sob o reino dos valores* estabelecidos.[68](v)

O artista é um inventor de afetos; ele captura, dá consistência composicional e nos dá novas paisagens e lugares a ver e novos modos de afetar e ser afetado a sentir [69]. Ele cria espaço-temporalidades inéditas que possibilitam a experimentação de novas sensações ao fazerem com que algo salte ou escape das ordens habituais, dominantes e comuns das afecções, percepções e opiniões correntes de um determinado contexto natural, social e histórico. Mas isso não quer dizer que, para tornar possíveis novos modos de sentir, é necessário que o artista aja de maneira reativa através da recusa ao antigo ou da rejeição às suas tradições. É antes contra o adquirido e estabelecido, os clichês e as uniformizações dos modos de existência, que os artistas realmente atentos à criação de novos modos de pensar artisticamente lutam. O combate da inventividade artística se faz mais contra o lugar-comum, o senso-comum, o conformismo inerte, do que com o passado em si. Não é uma luta contra o antigo, mas antes contra o estanque, o normativo, o dominante. Para Lachenmann, "é a ideia de criatividade para além do que é bonito, ou do que é aceito, para além dos limites convencionais, para além da magia"[70]. É nesse sentido que se apresenta o aspecto *crítico* da criação, na medida em que ela não se efetua se subordinando às opiniões, afecções e percepções dominantes, nem operando por reatividade, mas sim afirmando sua própria potência através da produção ativa de novas perspectivas de vida[71]. Criar afetos é portanto dar início a novos modos de existência, novos modos de afetar e ser afetado, assim como dar a sentir novos perceptos é tornar sensíveis percepções insensíveis até então. "A arte fornece aberturas para olhar a realidade de um modo diferente."[72]

E é por meio de invenções de objetos técnicos e artísticos que, em arte, acontecem os afetos inaugurais, assim qualificados por deixarem uma marca, uma assinatura, ao tornarem possível a existência de novos modos de sentir. Nesse processo de produção de afetos inaugurais – em que o artista participa, enquanto cocriador, de toda uma criação

---

[68] DELEUZE. *Nietzsche*, 1965, p. 31.

[69] "[...] o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto." (DELEUZE. GUATTARI. *O que é a filosofia*?, 1992[1991], p. 227.

[70] LACHENMANN. [2006] "De la musique comme situation", In: *Écris et entretiens*, 2009, p. 268.

[71] Sobre a unidade entre vida e pensamento no pensamento de Nietzsche, ver DELEUZE, 1965, pp. 17-41.

[72] FERNEYHOUGH *apud* RIBEIRO et ALL. "Entrevista com Brian Ferneyhough". In: *Revista…*, 2009, p. 8.

universal – a mediação técnica-instrumental é também determinante e decisiva na abertura de novas sensações possíveis[73]. Os afetos inaugurais são, portanto, também indissociáveis dos campos problemáticos implicados em sua produção. É nesse sentido que pode-se afirmar que o sistema de gravação de fonogramas em sulcos fechados foi o principal dispositivo na criação da música concreta[74]. Ou que a música de Wagner, tal como a conhecemos, não teria sido possível sem todas as transformações que ocorreram, algumas devidas à participação direta do compositor, nos sistemas de chaves e pistões dos instrumentos de madeiras e metais de então. Ou ainda que o aprimoramento fino e sutil de uma escrita espectral, com sua singular técnica de instrumentação e orquestração, tenha efetivamente se tornado possível com o advento dos espectogramas para a análise dos sons. Trata-se portanto de campos problemáticos técnicos, artísticos, conceituais, que constituem a base de possíveis a partir da qual uma conexão criativa imprevista produz novidades, ou seja, cria novos possíveis, torna possível.

O compositor húngaro György Ligeti aponta a importância que tem em seu trabalho composicional a atenção com elementos extramusicais para inauguração e invenção de afetos musicais em suas obras:

> As sonoridades e os contextos musicais sempre despertam em mim a sensação da cor, da forma, da complexão material; mesmo conceitos abstratos se ligam involuntariamente em mim a representações sonoras. Isso explica a presença de tantos elementos "extramusicais" em minhas composições.
> Superfícies e massas sonoras que se revezam, se transpassam ou se fundem uma na outra, - tecidos retículos que se rasgam e se renovam – materiais úmidos, grudentos, gelatinosos, fibrosos, secos, quebradiços, granulosos e compactos. Trapos, fragmentos, estilhaços e rastros de todo gênero, - edifícios imaginários, labirintos, inscrições, textos, diálogos, insetos – situações, acontecimentos, processos, fusões, metamorfoses, catástrofes, deslocamentos, desaparecimentos – tantos elementos dessa música não purista. [75] (vi)

Vemos em tal enunciado que é toda uma variedade de sensações de ordens e naturezas as mais distintas que é desejada por Ligeti para a exploração e manipulação composicional. São sensações não-sonoras que dão uma plasticidade nova aos materiais musicais e colaboram para que os estados sonoros que tais materiais compõem sejam

[73] Sobre a mediação instrumental e a invenção de objetos técnicos e estéticos, ver SIMONDON, Gilbert. "L'invention", In: *Imagination et invention (1965-1966)*, 2014, pp. 139-184.

[74] Cfe. CAESAR, R. "Trem: transporte e tempo", In: *Revista Carbono*, 2012.

[75] LIGETI [196?] apud KURTÀG. [1993] "Laudatio pour György Ligeti". In: *Entretiens...*, 2009, p. 163.

pensados como verdadeiras texturas e massas sonoras com potencial de moldagem contínua, assim como suas transformações compreendidas como irreversíveis e resultantes de eventos ou acontecimentos produtores de choques, perturbações, cortes, amálgamas, dissoluções, etc. Ligeti portanto inaugura novos blocos de sensações, de afetos e perceptos, ao dar consistência aos materiais musicais por meio de um pensamento atento à abertura da escuta e da própria especulação musical a novos universos de qualidades sensíveis de natureza as mais variadas. É, por exemplo, tentando tornar sonoras qualidades táteis como "úmido", "grudento", "gelatinoso", ou agenciando um campo de ruínas, "trapos" e "fragmentos", ou ainda pensando na aplicação composicional de processos deformantes, que Ligeti explora a potência plástica das texturas que inventa. Não é portanto se utilizando fórmulas prontas e bem estabelecidas que Ligeti torna possíveis novos modos de sentir em música, mas sim por um intenso trabalho de experimentação que implica uma constante inquietação e uma não-conformidade com o já adquirido.

***

[I. 6. Afetos inaugurais do silêncio]

> *Primeiro eu não escutava nada, em seguida escutava a voz mas pouco, de tão fraca que ela me chegava. Eu não a escutava, e então a escutava, eu tive então que começar a escutá-la num certo momento e no entanto não, não teve começo, de tanto que ela tinha suavemente saído do silêncio e tanto que ela se lhe assemelhava.*[76] (vii)

Dentre os incontáveis e remarcáveis afetos inventados e inaugurados pelas músicas dos séculos XX e XXI, aqueles que se avizinham e jogam com o silêncio possuem um forte potencial de destaque por sua ampla e consistente exploração em poéticas de instigantes compositores como Anton Webern, John Cage, Luigi Nono e Salvatore Sciarrino. Não que o silêncio não tenha sido um importante material musical em séculos passados, quando compreendido como pausa possível de um discurso musical, possuindo inclusiva um símbolo gráfico próprio a sua notação, variável de acordo com o valor extensivo de sua duração. Entretanto, é efetivamente a partir do século XX que o silêncio é ainda mais potencializado ao produzir novos sentidos que lhe permitem atuações e desdobramentos desconhecidos até então.

[76] BECKETT. *Premier Amour* 1970[1945], pp. 35-36.

Tradicionalmente o silêncio na música ocidental é visto por determinadas funcionalidades na organização dos materiais musicais. Cage distingue três modos funcionais que mostram o silêncio operando em diferentes níveis[77]. No nível da instrumentação, orquestração e arranjo, a alternância na execução, por grupos sonoros ou instrumentais diferentes, é constantemente melhor realizada por artifícios do silêncio, em que enquanto um grupo toca o outro permanece em silêncio, e quando este soa, aquele silencia. Trata-se de um sistema binário simples de 0 e 1, de ligar um e desligar o outro e inversamente, que possui uma singular potência de efeito técnico num trabalho de arranjo e orquestração. Já um outro uso tradicional do silêncio é aquele que atua proporcionando pausas ou pontuações expressivas a um determinado discurso musical, por exemplo, por respirações nas construções de frases ou por breves pausas que podem possibilitar o singular suingue de uma dança. E por fim, Cage ainda aponta para o silêncio enquanto marcador formal, em que seu súbito ou gradual aparecimento ou desaparecimento evidencia importantes pontos ou definições do plano formal do qual participa, quer se trate de formas preestabelecidas, ou de formas que possuam um modo de desenvolvimento mais orgânico.[78]

Para criar uma nova concepção do silêncio em música, Cage então não se subordina tal conjunto de hábitos e usos tradicionais do silêncio. Não é a funcionalidade que o silêncio possui de contribuir secundariamente na organização de tal ou qual nível ou plano composicional que Cage vai aderir em seu trabalho composicional. O que efetivamente interessa a Cage é conhecer o silêncio por dentro, como é habitado, como se transforma e é posto em variação. O que Cage busca, ao criar uma nova concepção de silêncio, é emancipa-lo de sua funcionalidade e subordinação ao discurso e à narratividade e povoá-lo de sons e silêncios, ambientes e cotidianos, não compreendidos tradicionalmente como musicais. Cage se atenta à abertura e à povoação indeterminada, imprevisível e variável do silêncio por sons e silêncios mais ou menos organizados ritmicamente. Trata-se de um silêncio novo, que abre a escuta ao desconhecido e ao imperceptível, e que só acontece efetivamente quando deixa de assumir uma função comparativo-relacional, fraseológica ou formal no discurso musical[79(viii)], para se tornar uma exploração do imprevisível. Cage torna possível que silêncio musical seja assim povoado de uma nova maneira e a escuta aberta e afetada para sempre por seu pensamento composicional. É mais ou menos o que o compositor afirma quando diz:

---

[77] Cfe. CAGE, John. [1958] "Composition as process" In. *Silence*, 1961. p. 22.

[78] Ibidem, p. 22.

[79] Ibidem, p. 22.

> Quando escuto o que denominamos música, parece para mim que alguém está falando, e falando de seus sentimentos ou de suas ideias de relações. Mas quando escuto o tráfego – o som do tráfego, aqui na 6ª Avenida, por exemplo – eu não tenho a sensação de que alguém está falando, eu sinto que som é ação, e eu amo a atividade do som. O que ele faz é ficar mais forte ou mais fraco, mais agudo ou mais grave, mais longo ou mais curto. Faz todas essas coisas com as quais estou completamente satisfeito. Não preciso de sons a falar comigo. […] A experiência sonora que prefiro dentre todas as outras é a experiência do silêncio. E o silêncio, quase em todos os lugares do mundo hoje, é tráfego. Se você escuta Beethoven ou Mozart, você percebe que são sempre os mesmos, mas quando você escuta o tráfego, você percebe que é sempre diferente.[80] (ix)

É portanto a imprevisibilidade e a variabilidade dos fluxos sonoros ambientes que interessa a Cage em sua proposição de abertura dos ouvidos à povoação sonora do silêncio. São os sons do aqui e agora que importam. "A música contemporânea não é nem aquela do futuro, nem a do passado, mas somente a que está presente nesse instante preciso"[81] (x). Cage pensa, assim, nos sons de passos num galpão de hotel, de um fluxo de automóveis, das inflexões e variações sonoras de uma conversação, dos sons e massas sonoras produzidos por pequenos insetos, das sonoridades as mais imperceptíveis que habitam o silêncio. O que interessa a Cage é a vida que, por processos dinâmicos, produz imponderáveis movimentos aos objetos sonoros cotidianos no plano das alturas, da espessura espectral, das durações, das dinâmicas. Evocando Thoreau[82], Cage diz: "os sons são bolhas na superfície do silêncio. Elas estouram. A questão é saber quantas bolhas há sobre o silêncio"[83]. É nesse sentido que Cage compôs suas peças silenciosas, como 4:33", 0'00" ou a obra idealizada para diversos personagens que jogam um jogo, como xadrez ou bridge, tornado obra musical pelo processo de amplificação sonora. Trata-se de compor uma obra sobre uma paisagem sonora ela mesma já considerada obra, ou seja, compor uma obra sobre uma obra. "E quando digo que ela [a obra] é essencialmente silenciosa, é porque ela permite ao silêncio de uma partida de xadrez de aparecer tal como ela é: um silêncio cheio de ruídos"[84].

---

[80] CAGE apud SEBESTIK. *L'écoute*, 1992.

[81] "A música contemporânea não é nem aquela do futura, nem aquela do passado, mas somente aquela que está presente neste instante preciso." (CAGE, "Je n'ai pas besoin de musique", In: *À l'écoute des compositeurs,* 1992[1969], p. 201)

[82] Henry David Thoreau (1817-1862), poeta, ensaísta e filósofo estadunidense.

[83] "Les sons sont des bulles à la surfasse du silence. Elles éclatent. La question est de savoir combien de bulles il y a sur le silence." THOREAU apud CAGE, *Op. Cit.*, 1992[1969], p. 201.

[84] Cfe, entrevista realizada entre 1970-1971 e publicada em CAGE. *Pour les oiseaux*: *entretiens avec Daniel Charles*, 2014 [1976], p. 291.

A poética de Anton Webern também muito marcou a música do século XX por sua singular maneira de conceber o silêncio. Entretanto, o silêncio em Webern possui ainda certa submissão ao discurso musical, na medida em que funciona numa relação figura-fundo, ao atuar como plano sobre o qual os sons se desenrolam, se conectam e ganham vida. Ele age como plano de fundo e contribui a conectar e diferenciar elementos sonoros díspares e heterogêneos. Pousseur[85] o considera como condição para o nascimento dos sons, como lacuna primordial, que possibilita que os sons se desenrolem. Já Boulez aponta para os processos simultâneos de autonomização e interdependência dos elementos sonoros que, em Webern, são potencialmente aumentados quando os sons são isolados e entornados por silêncio[86]. Silêncio-fundo e figura-som são portanto os componentes de uma fecunda tensão composicional produzida pela emancipação do silêncio a material musical em Webern. Mas além desses elementos, há também outro importante traço da inventividade de Webern com relação ao silêncio, que foi trazê-lo ao grau zero da própria elaboração composicional, compreendendo-o enquanto pausa de duração variável e controlável, sujeita a participações mais ou menos ativas em processos de estruturação rítmica os quais contribui a clarificar[87]. Com Webern, não se inicia uma composição a partir de uma escala, um tema, um motivo, uma figura rítmica, mas sim pela organização sistemática de diferentes planos que põem em relação sons e silêncio. Visto desta maneira o próprio silêncio pode ser serializado e parametrizado, tratado portanto como material musical autônomo. É portanto todo o processo de formação e individuação tanto dos materiais (série, motivos, combinações instrumentais), quanto das operações composicionais (espelhamentos, cânones), que se constrói sobre um fundo de silêncio que é mensurado de acordo com sua participação numa estruturação rítmica em que é compreendido enquanto pausa de valor variável.

Um exemplo da atenção weberniana à pausa num processo de organização rítmica pode ser visto no segundo movimento das *Variações* Op. 27, para piano solo. A peça se caracteriza por se desenrolar num fluxo contínuo de ataques e pausas que têm como subdivisão comum o valor de colcheias. Webern então estabelece uma organização do plano rítmico em relação direta com cinco diferentes tipos de articulação ao piano. É verdade que o parâmetro articulação também depende da dinâmica e do registro para bem se caracterizar, mas como tipos de articulação compreende-se, aqui nesta breve análise, os símbolos gráficos

[85] Cfe. POUSSEUR, Henri. [1961] « Webern et le silence » In: *Écrits théoriques*…, 2004, p. 107.

[86] Cfe. BOULEZ. "Webern, Anton von". In: *Apontamentos de aprendiz*, 1995 [1961], p. 330.

[87] Cfe. análise de Cage sobre o uso do silêncio em Werbern e Satie, em CAGE, *Op. Cit.*, 2014[1976], p. 32.

tradicionais de staccato, legato, acento (em acordes de três notas), tenuto e apojaturas, associados a gestos físicos-instrumentais e envelopes dinâmicos distintos. Assim, Webern cria praticamente um algoritmo para utilização das pausas para cada uma das cinco articulações utilizadas: todo grupos de notas em staccato é seguido de uma pausa de colcheia, com exceção do compasso 12, onde é seguido por outro grupo em staccato; as apojaturas são seguidas, respectivamente, por uma pausa de semínima , (cfe. c. 3, Fig. 13), uma pausa de colcheia (compassos 6 e 8, Fig. 13) e uma pausa de mínima (compasso 22, Fig. 13; os acordes acentuados de três notas são sempre seguidos pausa de colcheia na parte A (até o compasso 11) e pela ausência de tal pausa na parte B (a partir do compasso 12); os grupos em legato são seguidos, respectivamente, por pausas de colcheia (compassos 1 e 4), ausência de pausas (compassos 5 e 10), pausas de colcheia (compasso 12 e 15), ausência de pausa (compasso 16), pausa de colcheia (compasso 20) e barra dupla final (compasso 22); por fim, o grupo de notas em tenuto é seguido por uma ausência de articulação no valor de uma colcheia, que não produz um silêncio efetivo devido à segunda nota do grupo se prolongar por sobre a duração de uma colcheia em que não há articulação de um novo som, resultando numa sensação de pausa mais pela ausência de uma nova articulação sonora, do que pela presença de um silêncio de fato (conforme compassos 2, 7 e 14, Fig. 13)



Figura 13: 2º movimento do *Op. 27*, para piano solo de Anton Webern.
Fonte: WEBERN, 1937[1936].

O silêncio em Weben, portanto, enquanto plano de fundo sobre o qual atuam os sons e enquanto componente de estruturas rítmicas, é um fator determinante para que se estabeleçam, na escuta, relações e ligações entre os elementos disparates. É então uma das funções do silêncio que Silvio Ferraz trata ao apontar para o silêncio e a dramaticidade da pressão sonora – ou curva de número de eventos sonoros que atuam como focos de atenção na

escuta[88] – como agentes conectores de elementos disparates na escuta, numa concepção inversa à tradicional visão que preza pela elaboração coerente que seria garantida por elementos unificadores da ordem da identidade e da semelhança.[89]. Trata-se portanto de um novo modo de conceber as conexões sintático-musicais as mais elementares, que se produz numa escuta que parece adquirir um caráter mais orgânico, vivo e potencializador das diferenças e da heterogeneidade, em contraste a uma visão histórica e socialmente codificada e predeterminada de conexões e relações dos elementos por familiaridade e analogia.

Ferneyhough, ao se atentar à concepção do silêncio maquínico e maquinado em Webern, diz que o mais interessante não é o fato de Webern ter sido um pioneiro no uso de uma valorização igualitária dos sons e dos silêncios, mas antes a compreensão de que o silêncio envolve determinados graus de informação[90] com relação aos múltiplos planos de organização serial e de consistência espaço-temporal implicados em suas composições. Por informação, Ferneyhough compreende as variáveis caracterizadoras de cada um dos diferentes planos que constituem o sistema, ou o plano da composição, metaestável de Webern. São portanto, as informações paramétricas das disposições sequenciais das notas autonomizadas, dos valores das durações, dos envelopes dinâmicos, dos diferentes transientes de ataque e finalização, dos modos de vibração e ressonância do corpo sonoro, do conteúdo espectral, das qualidades dos materiais envolvidos, da disposição formal dos materiais, das simetrias visuais, etc. As peças são construídas por variações de graus nos diferentes planos, sendo que os trechos mais silenciosos ou mais próximos ao silêncio, possuem, ao menos do ponto de vista do plano da amplitude (medida em Hertz), um baixo grau de informação. As séries e planos constituem múltiplos planos composicionais sobrepostos e coexistentes, que põem em tensão constante os diferentes fluxos de informações ou de energia mais ou menos contrastantes ou complementares entre si. Assim, segundo Ferneyhough, o silêncio em Webern não é somente interessante por ter igualado seu valor com o dos sons, mas antes por se caracterizar com o grau mais baixo de amplitude sonora. Assim, o silêncio está para o som, como o repouso para o movimento[91] ou a sombra para a luz[92], ou seja, não como ausência ou negação de som, mas enquanto um grau baixíssimo, tensionando ao infinitamente pequeno, de amplitude sonora. Trata-se portanto de conceber a polaridade silêncio-som não como uma

---

[88] FERRAZ. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho,* 2007, p. 46-47.

[89] Ibidem, p. 74.

[90] Cfe. FERNEYHOUGH apud RIBEIRO et ALL. "Entrevista...", 2009, p. 11.

[91] "o repouso não é um nada", SPINOZA, 1878 [1660], II, Cap. 19, 8, nota 2, p. 57.

[92] E sobre diferença de graus entre sombra e luz, ver DELEUZE. "Spinoza e as três éticas". In: *Crítica e Clínica*, 1997 [1993], pp. 177-193.

dualidade dura, mas antes como um vetor operando num *continuum* com diferentes graus de quantidades intensivas. O silêncio, desse modo, se caracteriza como um determinado modo de fluxo de informações, de baixíssimo grau de amplitude na produção sonora, que atua tanto em micro quanto em macro escalas no processo de formação ou individuação de uma peça musical. E às mudanças ou passagens de um grau a outro, os aumentos ou diminuições de potências implicados na escuta de sons mais ou menos silenciosos ou ruidosos, correspondem os afetos.

> *Aprende do rolar dos rios,*
> *dos regatos monteses, da queda das cascatas:*
> *tagarelante, ondeia o seu caudal –*
> *só o oceano é silêncio.*[93]

Salvatore Sciarrino é também um compositor que tem o silêncio como um dos pontos remarcáveis na construção de sua poética musical, lhe sendo particularmente cara a imagem de um som que surge gradualmente do silêncio, vive e para o silêncio retorna. É uma figura musical que dá a sensação de periodicidade do tipo de uma respiração, silêncio-som-silêncio, som-silêncio, som, silêncio, e assim por diante, num contínuo fluxo sonoro em que micro variações são apresentadas a cada reiteração. Trata-se de uma imagem sonora que chega mesmo a marcar grande parte da produção de Sciarrino e atravessa a sua escrita para as diferentes famílias de instrumentos, tendo o compositor inclusive inventado um símbolo gráfico específico para sua notação (Fig. 14), que acabou se tornando quase um padrão de escrita para tal movimento dinâmico. Entretanto, o compositor não se interessa apenas pela periodicidade típica de respiração que tal figura musical dinâmica produz, mas sim e principalmente pela zona de indiscernibilidade que se estabelece entre o som e o silêncio, uma região em que a difícil distinção entre presença e ausência de som torna possível o aparecimento de uma ampla e rica paleta de qualidades sensíveis microscópicas ou micro-sonoras que atuam num campo limiar entre o perceptível e o imperceptível. É como diz o compositor ao descrever e comentar essa singular experiência de escuta de um som que nasce e desaparece no silêncio:

[93] BUDDHA, Gotama *apud* ROSA, João Guimarães. "Minha gente". In: *Sagarana*, 2001a [1946].

> Primeiro a quietude. Depois o som, como respiração do silêncio. [...] Habituar o ouvido ao imperceptível [...] Quando escutamos, notamos um tempo de hesitação: algo acontece, mas o quê? Há som ou ainda não? A transfiguração sonora do indistinto gera a mais inquietante das magias: não saber mais distinguir entre presença e ausência.[94] (xi).

Tornar sonoro o indistinto ao fazer com que o ouvinte perca a capacidade de distinção entre presença e ausência de um som. É essa a ideia que Sciarrino busca trabalhar ao explorar, com sua característica figura de *crescendo dal niente* e *decrescendo al niente*, os limiares perceptíveis que acontecem próximos ao silêncio, ou no próprio silêncio, ou em zonas de indiscernibilidade, molecularmente povoadas e viventes, entre sons e o silêncio. "Onde então começa o som, e onde acaba o silêncio?[95], é uma importante questão que guia boa parte do trabalho criativo de Sciarrino. . Trata-se de um som-organismo vivo, que nasce do silêncio, vive e desaparece no silêncio. Organismo que possui três momentos principais de existência, silêncio-som-silêncio. Mas entre esses três momentos, mais precisamente nas ligações e separações dos sons e dos silêncio entre si, há toda uma região composta por sons transientes, por micro eventos imperceptíveis caóticos e aperiódicos, por silêncios intensivos, toda uma caosmose, portanto, em que se instaura uma fértil instabilidade que é posta como princípio composicional por Sciarrino. [96] (xii)

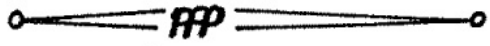


Figura 14: Figura característica de Sciarrino para indicar um *crescendo dal niente* seguido de um *decrescendo al niente*.

[94] SCIARRINO apud MISURACA. "La poétique du Vide de Salvatore Sciarrino" In: *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino*, 2013 [1998], p. 75.

[95] "Où commence alors le son, et où s'achève le silence? " (SCIARRINO. [2004] "Le son et le silence", In: *Silences*... 2013. p. 82.

[96] "Do nada aflora alguma coisa: um som. Ele se aproxima de nós e desaparece no vazio em que acaba de ser engendrado. A passagem gradual silêncio-som-silêncio é a pedra angular sobre a qual repousa todas as minhas construções. A instabilidade que liga e separa os três momentos é elevada à posição de princípio". Ibidem, p. 82.

Essa ideia em Sciarrino, de tornar sonoro o indistinto, nos aproxima do problema explicitado por Deleuze como um dos principais problemas a ser enfrentado pelo pensamento musical que é de "tornar sonora forças não-sonoras por si mesmas". Se a música do século XX, já desde Schoenberg e Debussy, torna sonora forças como a Intensidade e a Duração[97], ela também tem a potência de dar corpo a forças como o Indistinto, o Acaso, o Imperceptível, o Fundo, entre tantas outras, muitas das quais inomináveis. No caso de Sciarrino, o que lhe interessa, ao corporificar sonoramente o indistinto, são as qualidades do misterioso, do obscuro, do incerto, que implicam a instabilidade tornada princípio composicional em sua poética. Ao dar consistência a longas passagens e paisagens sonoras silenciosas forçando a escrita a explorar o limite que separa o som do silêncio[98], Sciarrino por vezes contribui para nos aproximarmos de um modo de escuta que nos põe como que em estado de espreita, em que ficamos constantemente atentos a micro variações sonoras e às entradas de novos personagens rítmicos numa paisagem sonora mais ou menos mapeada. É um modo de escuta que se aproxima da escuta dos animais, que, em permanente estado de espreita, viram e reviram suas orelhas, mudando a todo momento o foco de atenção, de acordo com a seleção variável de informações sonoras provindas de fontes diversamente distribuídas no ambiente. A música de Sciarrino em alguns momentos nos deixa nesse estado de atenção constante característico da espreita, em que não sabemos se estamos a ouvir um som ou não, ou que não prevemos a periodicidade da repetição de um som devido à irregularidade de seus intervalos de silêncio, ou ainda estranhamos quando somos afetados pela entrada de um novo personagem motívico na paisagem sonora. Sciarrino possibilita portanto um estado de espreita que nos leva ao limite que separa o homem do animal, gerando assim a inquietante magia de não mais distinguir a presença da ausência, o pensamento do não-pensamento, a linguagem do silêncio, a música do silêncio, a música da linguagem.[99]

O silêncio possui ainda outras tantas faces na música dos séculos XX e XXI, de acordo com as outras tantas poéticas em que se expressa. Michel Chion (2007) fala do silêncio em Messiaen como implicado tanto em algumas de suas próprias escolhas

---

[97] "Debussy... A música molecullariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade", cfe. DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*. 1997[1980], p. 140.

[98] "Força-se o movimento [de tornar audíveis as forças não audíveis] quando uma forma nominada, uma regra, um estatuto, um governo, o poder, esbarra em forças que se tornaram autônomas a ponto de tirar tais formas de seu eixo. Importante: esse movimento é de mão dupla. Por exemplo, o som e o silêncio. Frente ao silêncio todas as certezas do som desaparecem ao mesmo tempo em que o silêncio ganha um pouco do contorno do som" (FERRAZ, "Deleuze, música, tempo e foças não-sonoras", 2010, p. 67-76).

[99] Sobre o estado de espreita na escuta dos animais e a ideia de que faz parte da potência da arte levar a linguagem ao limite que separa o homem do animal, ver DELEUZE,. [1988] A de Animal" in *Abecedaire,* 2004 [1997].

instrumentais, quanto em sua escrita singular, através da utilização de sonoridades do tipo ataque-ressonância[100], possuidoras de envelopes dinâmicos em que a ressonância se direciona, mais ou menos rapidamente, a um desaparecimento gradual no silêncio (ex: sons de piano ou percussão)[101(xiii)]. Já Luigi Nono, que em seu estilo tardio muito aprofundou seu pensamento composicional no silêncio, aponta à árdua tarefa de enfrentar a abertura ao desconhecido, a escuta do outro, a saída de si, possibilitadas pelo silêncio e que implicam num enfrentamento à forte tendência a se arraigar aos hábitos e de resistir ao encontro com o novo[102] :

> O silêncio.
> É muito difícil de escutar.
> Muito difícil de escutar, no silêncio, os outros. Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras idéias. Quando se escuta, busca-se encontrar a si mesmo nos outros. Encontrar os próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro. E isso é uma violência completamente conservadora.
> Ao invés de escutar o silêncio, ao invés de se escutar os outros, se espera escutar mais uma vez a si mesmo. É uma repetição que se torna acadêmica, conservadora, reacionária. É um muro contra os pensamentos, contra o que hoje ainda não é possível de explicar. É a consequência de uma mentalidade sistemática, baseada nos *a priori* (interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Ama-se a comodidade, a repetição, os mitos; ama-se escutar sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças que permitem demonstrar a sua própria inteligência.[103]

---

[100] Sons em que a natureza do ataque é abrupta ou dura, conforme classificação schaefferiana dos critérios de ataque dos sons. (SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, 1966, pp. 532-534).

[101] "Mas também o silêncio evocado pelo compositor é devido à escolha frequente que ele faz de certos instrumentos e de sua maneira de escrever para eles: a nota do piano, a percussão-ressonância, são por definição sons "a caminho ao silêncio" em Messiaen e frequentemente ele deixa tempo para a nota desaparecer. Cfe. CHION. "Le silence chez Messiaen, 2007. (Disponível em http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1721).

[102] Sobre a importância do silêncio no estilo tardio de Nono, ver MAGALHÃES. *O estilo tardio de Luigi Nono*, 2010.

[103] NONO, [1983] 2001 apud MAGALHÃES, 2010, p. 195.

É também relativamente recente que tenho mais valorizado e trabalhado composicionalmente as potencialidades singulares do silêncio e dos sons que lhe avizinham. Tenho particular interesse em certos efeitos que a escuta de um material extremamente em piano, quase silencioso, produz quando acontece numa sala de concerto. Assim, tenho trabalhado algumas paisagens em que é necessário que o máximo possível de silêncio do público e do ambiente se estabeleça como condição de possibilidade da escuta dos sons produzidos pelos músicos. Tenho, desse modo, me interessado em levar a escuta a graus extremamente baixos de amplitude sonora, ao propor que toda a dramaticidade das gestualidades, das articulações, dos movimentos dinâmicos e rítmicos, que determina o desenrolar de um trecho silencioso só se concretize se os presentes no espaço de performance assumirem efetivamente um estado de silêncio. O desafio é atrair e instigar os ouvintes a se atentarem a essa quietude necessária que a peça propõe e solicita que sejam envolvidos. Trata-se de portanto de convidar os ouvintes a participarem ativamente na produção de um ambiente silencioso que atuará como condição de aparecimento de paisagens sonoras. É um modo de tentar desfazer a rigidez caricatural do silêncio de submissão[104] típico do bom comportamento social em salas de concerto, propondo um silêncio criativo que envolva ativamente os ouvintes na construção de um ambiente em que o mínimo de som produzido (quer seja na plateia, no palco, na coxia, dos sons exteriores que vazam) participa diretamente do acontecimento musical. Entretanto não se trata de maneira alguma de um silêncio completamente cômodo e confortável, mas antes vivo, instável e constantemente variável. Assim, me interesso pelo incômodo do estado de imobilidade corporal em que ficam alguns ouvintes, pois evitam se mexer nas suas cadeiras para não produzir ruído na sala; ou também pela dificuldade em se fazer ouvir que um som em pianíssimo cria, obrigando o ouvinte a ir buscar, a ir atrás de um som para criá-lo, visto que o que lhe chega não é um som pronto e garantido por um alto nível de decibéis, mas algo que necessita de uma maior atenção e focalização do ouvido para se definir; ou ainda a tensão que surge quando um extremo silêncio se instaura numa sala contendo um tanto de ouvintes, que faz por vezes que a escuta e a participação dos presentes adquiram um caráter quase ritual. É portanto um certo gosto pelas instabilidades o que me aproxima do silêncio, um gosto pelo risco de a realização sonora de uma composição não funcionar, ou seja, pela sensação de dúvida que

[104] Silêncio de submissão a que nos alerta Silvio Ferraz em "Músicas e Territórios", In: *Polêm!ca*, 2010, p. 68.

surge pelo perigo de uma composição que escrevi não parar em pé, de se romper o fio que a conduz e, com isso, ela perder toda sua consistência.

Uma tal ideia, ou um tal gosto, busca pôr em cheque alguns valores que são grandes tabus da composição acadêmica, como a ideia de que um determinado material muito fraco e em pianíssissimo não vai ser ouvido numa sala de concerto. Há todo um medo na composição acadêmica de que aconteça a catástrofe de algo na peça "não soar". Ora, é certo que um pizzicato em pianíssimo numa viola solista não será individualmente escutado se tocado em simultaneidade com uma fortíssima massa orquestral (assim como pode-se questionar o famoso, duvidoso e misterioso clarinete do início da 5ª Sinfonia *de Beethoven). Mas desde que não há conflito entre massas sonoras de altos decibéis, a potência de escutar sons extremamente pianos e quase imperceptíveis é aumentada, seja pela busca de um máximo de silêncio no ambiente para melhor focalizar os pianíssimos produzidos, seja pela aproximação física da fonte sonora, ação que começa a pôr em cheque também o tamanho do espaço de performance, que pode assim não mais se restringir às tradicionais salas de concerto, mas talvez também numa pequena saleta, num quarto, num corredor, ou, quem sabe?!, num ranchinho ou num celeiro*[105].

Lembro de alguns bons momentos de silêncio durante execuções de peças minhas, como na estreia de per suonare in un teatro vuoto, *para quarteto de cordas, na simpática igrejinha de* Pavia, *em que se estabeleceu um concentradíssimo silêncio durante um bom tempo, até que tenha sido cortado e colorido por uma tosse aqui ou um abrir e fechar de uma porta enferrujada acolá, que só aumentaram a potência expressiva da quietude da peça. Ou também das performances de* presque un murmure, *para quatro percussionistas, em uma das quais recebi um comentário de um ouvinte de que a escuta da peça remetia à escuta da chuva. Ou ainda de* farfalhando, *para sax barítono e eletrônica, no Rio, em que os sons instrumentais diretos e os eletronicamente processados se fundiam e se confundiam entre si, na estreita proximidade com o silêncio. Em tais momentos, a participação dos ouvintes se esforçado para a manutenção de uma baixa atividade de eventos sonoro é determinante para a construção de ambientes de transparência extrema, capaz de ressaltar diversos mundos de microsons que possam vir a surgir.*

[105] Como na gravação realizada num celeiro, pela Camerata Quartet e Heather Lindsay, do 2º movimento do quinteto para cordas em Dó maior de Schubert: https://www.youtube.com/watch?v=ai5rbGF_qEw

Essa busca composicional pelo silêncio e pela abertura a novos mundos por ele possibilitada, se conjuga com uma criatividade artística atenta aos limiares da perceptibilidade dos materiais, a tornar sensíveis regiões de sutilezas e gradações sonoras insensíveis até então, característica de inquietas cabeças pesquisadoras[106] dos compositores e artistas. Os afetos do silêncio são portanto os variados mundos de qualidades sonoras e multissensoriais tornadas sensíveis pela escuta do silêncio. Trabalhar com tais afetos do silêncio é talhar paisagens e lugares, *perceptos* portanto, em escalas microperceptivas, trabalhar diretamente nos materiais buscando deles fazer saltar pequenas sutilezas de variações, imperceptíveis até então, de seu movimento interno. Assim, o afeto é o que acontece não somente nas sensações disparadas e experimentadas por um corpo no encontro com outro corpo, mas também já está presente nas próprias qualidades sensíveis que um corpo expressa numa determinado meio. Na escuta musical, o afeto se volta não somente a uma interioridade em que uma sensação é produzida, mas também se insere na exterioridade das qualidades sensíveis mais ou menos talhadas nos materiais heterogêneos pelos compositores e intérpretes. Nesse sentido o afeto não é somente aquilo que projetamos do passado no misto confuso de uma escuta concreta, mas também aquilo que já se encontra na própria realidade dos movimentos materiais e que é selecionado e apreendido, no processo de percepção, por meio de filtros interessados e motivados[107].

***

[I.7. O tornar-se expressivo das qualidades e propriedades corporais]

As qualidades e propriedades aparecem e se destacam quando um componente corporal que lhes é correspondente se torna expressivo[108]. Numa qualidade estão implicadas conexões características mais ou menos determináveis de velocidade e lentidão, movimento e repouso de alguns de seus componentes corporais. Uma qualidade expressiva se apresenta em um modo de vibração de agrupamento em massa de partículas infinitamente pequenas que compõem um corpo. Entretanto, tais movimentos corporais só se emancipam efetivamente a

[106] Sobre "cabeças pesquisadoras", ver: DELEUZE, GUATTARI. "Rostidade", *Mil Platôs* 1996 [1980], p. 61.

[107] Um pouco conforme *Matéria e Memória* de Bergson, mas com uma concepção um pouco diferente com relação ao afeto, visto que o que busco aqui, ao olhar à superfície comum entre um interior e um exterior, é fazer coincidir a afecção sentida com a imagem percebida, embora não sem reconhecer a diferença de natureza entre ambas. Minha ideia aqui, nesse momento da progressiva definição do conceito de afetos ao longo do capítulo, é abordar os *perceptos*, ou seja, as paisagens e os lugares que possuem existência independente de uma percepção atual, já como implicante de *afetos materiais* e *sensíveis*, ou seja, de modos de ser afetado material e sensivelmente de amplo potencial à elaboração e manipulação composicional.

[108] Sobre a emergência das matérias de expressão como determinante para a constituição de um território, ver DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*. 1997[1980], pp. 121-132.

qualidades sensíveis quando tornam-se expressivos. E é através das ações que põem os corpos em interação uns com os outros – ações incorporais – que esse devir-expressivo de um componente corporal acontece: uma pele percutida a vibrar, uma buzina a soar, dedos a dedilhar. Ao agirem pela ação de um incorporal que os põe em movimento, os corpos expressam as qualidades e propriedades implicadas em suas materialidades características. São seus afetos sensíveis que emergem e deixam uma marca, um rastro, uma assinatura. Mas não basta o estímulo ao movimento pelo efeito de uma ação qualquer para que um componente corporal se torne expressivo, é necessário ainda que esse componente corporal em movimento rítmico adquira uma certa permanência ou constância temporal[109] e que assim crie e estabeleça uma dimensão de atuação possível. Em música, é simultaneamente à diferenciação entre *forte* e *piano*, ou entre *crescendos* e *decrescendos*, que a intensidade dinâmica se autonomiza e se torna uma dimensão expressiva do som, possibilitando, por exemplo, sonoridades que põe em alternância afetos imponentes e doces entre si, ou aquelas que traçam linhas de movimento quase respiratório de contração e dilatação. Ou ainda, é pela variação de notas numa melodia ou numa sequência harmônica que o plano das alturas (dos sons tônicos ou fundamentais) se torna uma dimensão expressiva. Já a variação de intensidade dinâmica entre diferentes regiões e faixas frequenciais de um determinado conteúdo espectral faz com que o próprio espectro se torne dimensão expressiva, abrindo a escuta do plano das alturas não somente às relações entre sons tônicos ou fundamentais, características da escuta melódica, mas a novos modos de perceber e ser afetado que traçam diagonais pelos espectros e necessitam de certa permanência temporal num conteúdo mais ou menos estático para se efetuarem.

Pierre Schaeffer, à sua maneira, também tratou desse aspecto da emancipação expressiva de uma qualidade sonora acontecendo em simultaneidade à emergência de uma dimensão que possibilita a variação dessa qualidade[110]. Limitando-se à experiência auditiva, Schaeffer aponta para a existência de apenas três dimensões: a das alturas[111], a das durações e a das intensidades. Entretanto, ao reduzir a somente três dimensões o "campo perceptivo da escuta" [112], Schaeffer deixa de observar que os próprios critérios de análise sonora que

[109] Ibidem, p. 121.

[110] Cfe. SCHAEFFER, *Traité*..., 1966, pp. 503-504.

[111] Vale ressaltar que Schaeffer não deixa de se atentar à natureza dupla da dimensão das alturas, uma que põe em relação diferentes graus de sons tônicos e outra atenta à cor resultante da configuração da espessura espectral de um som, Ibidem pp. 521-522.

[112] Schaeffer ressalta constantemente que tais dimensões do campo perceptivo não devem ser confundidas com as dimensões físicas do som, mesmo que possuam correlações intrínsecas umas com as outras. pp. 503-504. O

estabelece com suas subsequentes ordenações (em classe, tipo, gênero e espécie), podem fazer emergir novas dimensões expressivas do som que não se limitam às sensações auditivas da altura, duração e intensidade, mas sim se configuram em complexos emaranhados multissensoriais que se agenciam numa escuta. A exploração de diferentes graus de rugosidade dos grãos sonoros, por exemplo, abre uma dimensão tátil do som que não se deixa reduzir a uma explicação objetiva que aponta para uma localização, um comportamento e um calibre específicos do som nas três dimensões de altura, duração e intensidade, nem para uma determinação de posição na escala dos tipos de grão[113], nem à determinação dos intervalos temporais entre os grãos e sua lógica de construção. A escuta de um som rugoso é antes o resultado de um processo em que a percepção do som é modulada pela sensação tátil de rugosidade, ao mesmo tempo em que a tactilidade é transmutada sonoramente. Não se trata de uma analogia, nem tampouco de uma metáfora, como o afirma Schaeffer, mas sim de um processo de dupla captura em que o som se torna rugoso ao mesmo tempo em que a rugosidade tátil devém sonora. Assim a rugosidade abre uma dimensão afetiva nova no som – sua dimensão tátil – que possui suas próprias qualidades e potências e que não pode ficar restrita somente a objetivações determinadoras de classe e tipo dos grãos, nem às localizações e aos calibres nas dimensões das alturas, das durações e das intensidades,. A sensação de rugosidade carrega consigo toda uma produção material (têxtil, pictórica, literária) que entra em jogo na escuta e que contribui na constituição do modo de perceber e de ser afetado por um som rugoso enquanto tal. Schaeffer não ignorava completamente tal ideia, mas sua proposta cientificista de isolar o objeto sonoro para operar qualificações a partir de critérios analíticos categorizados parece limitar o rugoso a uma classe morfológica sem qualquer conexão com outras experiências vivíveis. Na teoria de Schaeffer um som é chamado de rugoso pela falta de uma qualificação mais precisa e não porque a rugosidade se torna

---

campo perceptivo é voltado à "experiência da escuta humana", enquanto que a análise físico-científica se restringe à mensurações do sinal físico.[112] Entre as três dimensões do campo perceptivo da escuta (campos das altura, intensidade e duração) com suas respectivas grandezas (medidas em hertz, decibéis e milissegundos) provindas da ciência acústica, há correlações que não estão, entretanto, no foco de atenção da pesquisa de Schaeffer, que prefere mais se ocupar de quantificar as diferenciações perceptíveis na experiência da escuta, do que em estabelecer limiares e divisões com valores absolutos através de mensurações. Mas vale ressaltar que Schaeffer ao criar escalas internamente aos critérios analíticos não deixa de operar mensurações sobre os sons, embora de natureza diferente daquelas operadas pela ciência acústica. Cfe SCHAEFFER, *Op. Cit*. 1966, pp. 503-504, 542-544, 588-591; e CHION. *Guide des objets sonores*, 1983, pp. 62-64.

[113] Sobre tal qualificação do aspecto rugoso dos grãos, ver SCHAEFFER, *Op. Cit*., 1966, pp. 555-586.

efetivamente expressiva e faz emergir, no som, uma dimensão afetiva tátil que possibilita novas conexões criativas à escuta e à composição[114].

***

[I.8. Das qualificações]

Ao tratarmos das qualidades e propriedades dos sons, frequentemente nos deparamos com a atividade de qualificá-los por meio da linguagem verbal. Tal atividade comporta alguns riscos, tendo em vista que nem todo afeto sonoro pode ser verbalmente qualificável, não damos conta de tornar palavras a complexa variedade das sensações que se produzem no corpo por perturbações simultâneas de natureza diferentes sensório-motoras. Por isso tentar aprisionar afetos sonoros e musicais em verbalizações pode limitar demasiadamente, por vezes mesmo até impedir, a experiência de abertura a novos encontros perceptivos e criativos. Por vezes, se deixar afetar pela inefabilidade da música pode valorizar e enriquecer a escuta musical, assim como possibilitar a criação de conexões, efeitos e sensações impossíveis se dependentes da mediação da linguagem verbal[115]. Entretanto as qualificações possuem também suas próprias potências, podendo muito contribuir nas distinções e compreensões dos materiais musicais e suas articulações. As conversões, transduções ou transcodificações que as qualificações operam das sensações às conceptualizações verbais podem auxiliar a exprimir os encontros produtores de afetos sonoros[116] por meio de descrições das técnicas ou dos efeitos que produzem. Os diferentes vocabulários que são criados pelas variadas tentativas de qualificação, evidenciam os pontos de vista perceptíveis e sensoriais tomados como referência à qualificação verbal, assim como os próprios valores e os modos de valoração que operam subjacentemente ao processo de qualificação numa determinada espaço-temporalidade. Há ainda as transduções criativas das

[114] Alguns talvez objetarão que tais conexões dos sons com sensações táteis evidenciam confrontações da escuta com noções e experiências extra-sonoras e, portanto, estavam previstas por Schaeffer e podem se enquadrar na categoria do compreender [*comprendre*] da escuta. Entretanto, acredito que essa relação estrita da escuta com sensações não-sonoras está implicada na própria qualidade dos sons e atua diretamente em suas qualificações – na etapa do *entendre*, portanto –, constituindo zonas de indiscernibilidade entre o tátil e o sonoro. Sobre os quatro tipos de escuta na teoria de Schaeffer, ver SCHAEFFER, 1966, pp.103-128; ou, em português, PALOMBINI, Carlos. "A música concreta revisitada". In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, 1999 (Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv4/vol4/art-palombini.htm)

[115] Apesar de desenvolvidas em uma ligação por demais próxima à moral, algumas boas ideias sobre a inefabilidade da música podem ser encontradas em JANKELEVITCH. *La Musique et l'Ineffable*, 1961, pp. 101-102.

[116] Esta frase possui certas ressonâncias com a ideia de conversão do conceito ao caso, cfe. ORLANDI. "Procedimentos expressivos", 2005-2006.

qualidades sonoras às palavras que acontecem das sensações às sensações, como no caso de alguns poetas e literatos em que o uso da linguagem verbal é afetado por linhas de variação musical que passam a modular a própria escrita dos poemas e prosas. Nesses casos, não se trata mais de qualificações verbais, mas sim da efetiva produção de novas sensações e sentidos que fazem o musical ou o sonoro se transmutar em procedimento literário e assim ampliar seu campo de atuação ao se tornar outro.

> *Oh, tristeza! Da gameleira ou do ingazeiro, desce um canto, de repente, triste, triste, que faz dó. É um sabiá. Tem quatro notas, sempre no mesmo, porque só ao fim da página é que ele dobra o pio. Quatro notas, em menor, a segunda e a última molhadas. Romântico.*[117]

Há, contínuo, aqui ou acolá, um gluglu, um chupão líquido, água rolando n'água; lá embaixo, nas pedras, a corredeira se apressa ou amaina; mas o som nunca é o mesmo de dois instantes atrás.[118]

> *O canto dos pássaros ocupa uma parte variável na atenção auditiva do senhor Palomar: ora ele se afasta com um componente do silêncio de fundo, ora se concentra como que distinguindo-os trinado por trinado, reagrupando-os em categorias de complexidade crescente: chilreios puntiformes, trilados de duas notas, uma breve uma longa, trucilares curtos e vibráteis, chamarizes, cascatas de notas que vêm em escala decrescente e se interrompem, caracóis de modulações que se curvam sobre si mesmas, e assim por diante até chegar aos gorjeios.*[119]

[117] ROSA, Guimarães. "Minha Gente". In: *Sagarana*, 2001a [1946], p. 229.

[118] Ibidem, p. 232.

[119] CALVINO. "O assovio do melro". In: *Palomar*, 2010, pp. 24-25.



Figura 15: Trecho de *Piratas do Tietê*, de Larte.
Fonte: COUTINHO, 1988.

***

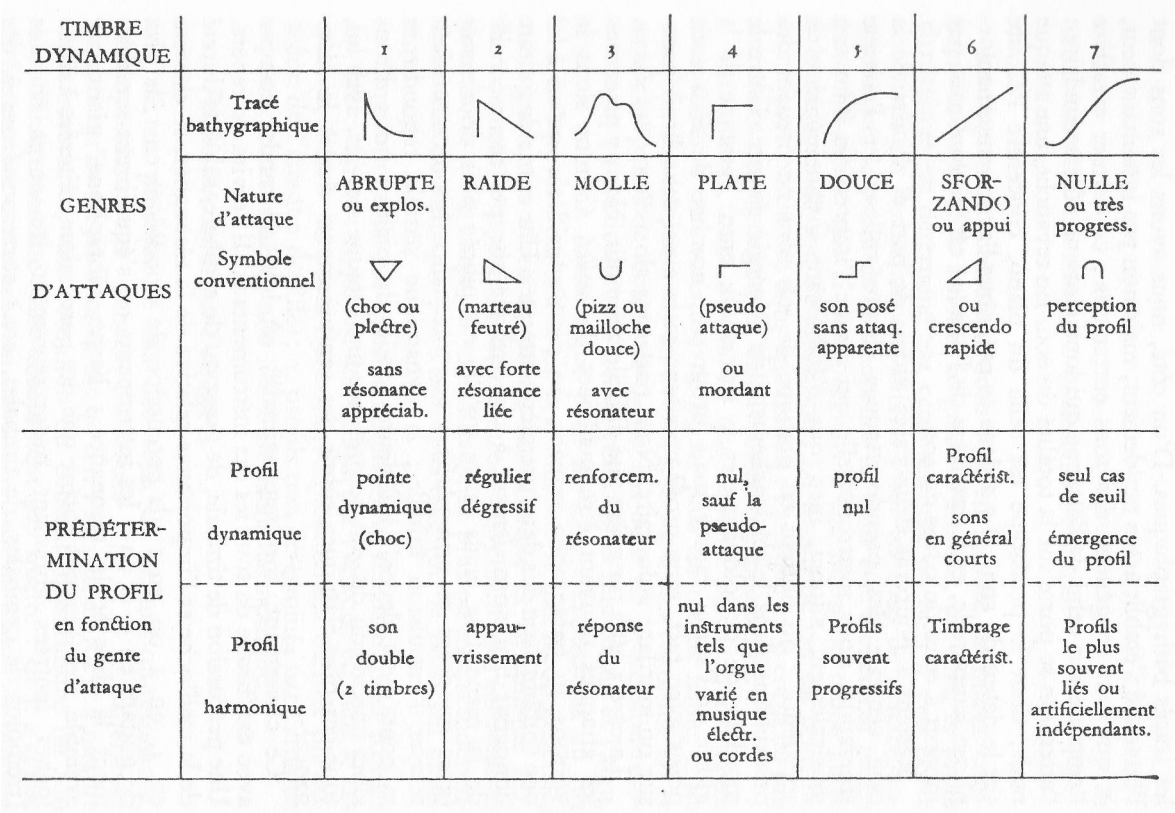
[I. 9. Qualificações e quantificações]

Como foi dito pouco acima, a emergência de uma qualidade e a sua própria natureza estão em estrita conexão com quantificações e variações quantitativas, mas de maneira nenhuma se reduzem a estas. Por mais que as mensurações possam, em certos níveis, caracterizar as qualidades e as dimensões nas quais as qualidades variam, suas medidas e grandezas não são suficientes para tratar dos modos pelos quais um corpo percebe ou é afetado pelas qualidades-propriedades de outro corpo. A determinação de diferentes medidas (comprimento da onda, faixa frequencial, frequência fundamental, disposição espectral, velocidade de propagação, nível sonoro, alcance espacial, etc) implicadas num som grave de trombone, por exemplo, não basta para tratar das potências singulares desse som. Ainda que se busca qualificar com um maior detalhamento esse, dizendo que trata-se de um som em piano, longínquo, doce, por exemplo, o ato de explicar as relações quantitativas implicadas nessas qualificações não esgotam os afetos característicos e próprios desse som. As qualidades e propriedades transbordam a toda tentativa de mensuração, a toda explicação extensiva, da mesma maneira que os afetos – como dito anteriormente – não se reduzem às qualificações produzidas pela linguagem verbal através de um processo de transcodificação. Entretanto, isso não quer dizer que as mensurações não sejam importantes nas qualificações. Pelo contrário, quantificar pode revelar direções, vetores, escalas e graus próprios de determinadas dimensões expressivas dos sons, bem como proporcionar maior objetividade à aplicação das qualificações verbais. Através das quantificações, as grandezas, medidas e relações implicadas numa qualidade e em sua dimensão expressiva própria podem ser tratadas a partir daquilo a que Horacio Vaggione chama de *espaços componíveis* [*espaces composables*][120], ou seja, enquanto planos de articulação composicional que se consolidam à medida em que seus componentes são manipulados por operações transformacionais e conectados a componentes de outros espaços componíveis de diferentes naturezas e temporalidades. Poderíamos pensar essa ideia de espaços componíveis como os campos operacionais que determinam individualmente e põem em relação os variados parâmetros notacionais e critérios sonoros implicados numa elaboração composicional.

[120] Sobre os espaços componíveis, ver: VAGGIONE; SOLOMOS; et all. *Espaces composables: essais sur la musique et la pensée musicale de Horacio Vaggione*, 2006; e VAGGIONE. "L'espace composable: sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique", *in* CHOUVEL; SOLOMOS. *L'espace: musique-philosophie*, 1998, p. 153-166.

Voltando brevemente a Schaeffer, pode-se dizer que sua pesquisa muito contribuiu para a revelação de novos espaços componíveis internos aos sons ao criar critérios analíticos que servem a uma classificação tipo-morfológica dos sons a partir de certas quantificações que ordenam as qualidades entre si e as diferenciam umas com relação às outras. São duas as maneiras principais pelas quais a quantificação opera na teoria de Schaeffer: seja por escalonamentos que sequencia determinadas qualidades sonoras por parametrizações discretas de cada um dos critérios; seja pela determinação de trajetos, direções, traçados, perfis, ou seja, recortes de comportamentos realizados por parâmetros contínuos, que extensivamente se diferenciam uns dos outros determinando qualidades variadas[121]. Assim, na teoria de Schaeffer, as qualidades são sempre tratadas em estrita conexão com procedimentos de quantificação, sempre em função de ordenamentos morfológicos, tipológicos e caracterológicos e de especificações de calibre e posição nas dimensões de altura, intensidade e duração. Para exemplificar essa relação estrita entre qualidades e quantidades, vejamos uma tabela criada por Schaeffer para tratar dos gêneros de ataque (Fig. 16). Nesse quadro pode-se observar claramente as duas operações de quantificação implicadas nas qualificações de Schaeffer: por um lado, o escalonamento das qualidades, que traça uma direção que vai do ataque abrupto ao nulo, passando por ataques duro, mole, plano, doce e *sforzando*; por outro lado, a representação gráfica do perfil dinâmico de cada qualidade de ataque, ou seja, a caracterização do gênero de ataque a partir do comportamento do traçado que se efetua no plano das intensidades. Vale ressaltar que trata-se de modos distintos de operação das variações quantitativas, uma se efetuando por escalonamento discreto e a outra por variáveis contínuas. Em alguns casos tais modos de variação se confundem ou se interpenetram, o que cria ainda mais sutilezas no estabelecimento das escalas.

[121] Um resumo de tais relações entre qualificações e quantificações da teoria de Schaffer pode ser observado em seu TARSOM (*Tableau récapitulatif du solfège des objets musicaux*), *Traité...*, 1966, pp. 584-587.



TIMBRE DYNAMIQUE		1	2	3	4	5	6	7
	Tracé bathygraphique							
GENRES	Nature d'attaque	ABRUPTE ou explos.	RAIDE	MOLLE	PLATE	DOUCE	SFOR-ZANDO ou appui	NULLE ou très progress.
D'ATTAQUES	Symbole conventionnel	(choc ou plectre) sans résonance appréciab.	(marteau feutré) avec forte résonance liée	(pizz ou mailloche douce) avec résonateur	(pseudo attaque) ou mordant	son posé sans attaq. apparente	ou crescendo rapide	perception du profil
PRÉDÉTER-MINATION DU PROFIL en fonction du genre d'attaque	Profil dynamique	pointe dynamique (choc)	régulier dégressif	renforcem. du résonateur	nul, sauf la pseudo-attaque	profil nul	Profil caractérist. sons en général courts	seul cas de seuil émergence du profil
	Profil harmonique	son double (2 timbres)	appau-vrissement	réponse du résonateur	nul dans les instruments tels que l'orgue varié en musique électr. ou cordes	Profils souvent progressifs	Timbrage caractérist.	Profils le plus souvent liés ou artificiellement indépendants.

Figura 16: Gêneros de ataque, segundo Pierre Schaeffer.
Fonte: SCHAEFFER, *Traité*..., 1966, p. 533.

É certo portanto que Schaeffer muito colaborou no que diz respeito à compreensão da vida interna dos timbres e de suas nuanças. Entretanto, em seus escritos e experiências, ele não deixou de tratar as qualidades como grandezas, aprisionando-as, de certa maneira, a objetivações quantitativas. De fato, sua teoria opera um relevante e importante processo de racionalização ao discernir as qualidades tímbricas a partir de escalas internas aos critérios analíticos dos objetos sonoros e musicais. Tais discernibilidades possibilitam a concepção de novos espaços componíveis nos sons, são por elas que, para Schaeffer, se dá a passagem do sonoro ao musical, ou seja, são elas que tornam materiais musicais os elementos sonoros nem sempre suficientemente autonomizados a ponto de neles fazer funcionar variações musicais. É portanto através da criação de escalas e vetores, que comportam linhas de variação contínuas ou discretas, que um elemento sonoro torna-se material musical. Entretanto, a escuta e a percepção sonora e musical em sua teoria ficam por demais restritas a seu aspecto auditivo, pouco se relacionando com outras tantas potências sensório-motores em que está necessariamente implicada ao participar de um acontecimento concreto. O isolamento do som é um aspecto importante para a poética e prática schaefferiana. Além disso, há um outro desejo pela criação, com base nas suas quantificações, de um vocabulário

discursivo-verbal universal mais preciso para a referência às qualidades tímbricas dos sons. Trata-se de uma busca por uma objetividade científica no uso das qualificações, o que talvez tenha sido o principal objetivo de sua prática experimental[122](xiv). Portanto, não se trata de negar a importância da pesquisa de Schaeffer, mas de mostrar que o excesso de cientificismo [123] (xv), fenomonologicamente camuflado, nela implicado impede que as qualidades materiais dos sons se liberem e sejam compreendidas intensivamente enquanto afetos, ou modificações corporais, e perceptos, ou paisagens, lugares, espaços quaisquer. A determinação das qualidades por quantificações não são suficientes para abordar as potências afetivas dos sons, das fontes e das produções sonoras, que somente ganham sentidos efetivamente no cruzamento entre as qualidades sensíveis e os campos problemáticos constantemente renováveis em que estão envolvidas. Assim, para tratar das qualidades sensíveis enquanto afetos e perceptos não pretendo aqui nessa pesquisa me fixar às qualificações propostas por Schaeffer, embora de modo algum as descarte caso a utilização de suas diferenciações extensivas possam vir a colaborar com alguma elaboração.

***

[I.10. Afetos e rostos: linhas envolventes ou fragmentadas e dispersas]

As qualidades então estão implicadas em movimentos corporais que deixam marcas, assinaturas. São movimentos que dão origem a uma qualidade justamente ao sofrerem uma mutação que os faz deixarem de ser translativos para se tornarem expressivos[124]. As qualidades são portanto matérias de expressão que emergem de um meio ou de um corpo ao adquirirem certa permanência temporal e um alcance espacial[125]. Assim, uma qualidade põe em evidência um aspecto da variação característica de seu movimento interno em simultaneidade à emergência de uma dimensão que torna possível tal variação. As qualidades aparecem, portanto, como marcas deixadas por traços numa placa, muro ou superfície

[122] "Gostaríamos então de poder enfim estabelecer uma nuançada escala para os timbres como para as alturas, disciplinando as apreciações, fixando um vocabulário e treinando os sujeitos. Resta saber se isso é possível e em quais limites." (SCHAEFFER, *Traité*..., 1966, p. 591)

[123] Participando da discussão a uma conferência proferida por Daniel Charles em 27/02/1971 na *Société française de philosophie*, Schaeffer afirma: "Para mim, há relações entre alguém que percebe e a alguma coisa que lhe dá a perceber. E eu não posso sair […] da relação sujeito-objeto. E todo o resto para mim é lengalenga. Enquanto há uma relação sujeito-objeto, sabe-se do que se fala: quando ela não mais existe, não mais se sabe do que se fala". Cfe. SCHAEFFER *apud* CHARLES. "Musique et an-archie" In: *La fiction de la postmodernit selon l'esprit de la musique*. Paris: PUF, 2001

[124] Cfe. DELEUZE, G. *Cinéma 1 - L'image mouvement*, 1983a, p. 136.

[125] DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. 1997[1980], p. 121.

qualquer que emerge simultaneamente ao traçado que torna possível. Estamos aqui muito próximos às potências expressivas de um rosto, caracterizado justamente por marcas traçadas sobre uma placa imóvel reflexiva e refletida. O afeto é então justamente a qualidade e a potência expressiva de um rosto, ele é constituído pelo "conjunto de uma unidade reflexiva imóvel e de movimentos intensos expressivos"[126] locais. São esses portanto os dois pólos que determinam um rosto, assim como um afeto: uma série de micromovimentos intensivos locais sobre uma superfície reflexiva imóvel[127]. É assim que o afeto aparece ligado às qualidades sensíveis dos materiais, numa estrita conexão com as potencialidades expressivas de um rosto, com aquilo que se configura como a rostidade de um elemento material, ainda que um tal elemento em nada se assemelhe a um rosto.

Se em pintura, as técnicas de retrato exploram esses dois pólos do rosto seja por meio de um contorno, em uma linha envolvente que traça as diferentes partes do rosto, seja por linhas quebradas e fragmentadas que indicam micromovimentos faciais dispersos e locais[128], em música também podemos pensar o funcionamento desses dois tipos de linhas em diferentes dimensões expressivas. Com relação a uma melodia, por exemplo, podemos pensar tanto em construções que buscam traçar perfis mais ou menos extensos a partir de um contorno global, como na melodia das montanhas de Villa-Lobos, quanto em práticas que formam suas linhas a partir de micro-movimentações de fragmentos motívicos em ornamentos e diminuições sobre as notas componentes de uma melodia, como em tantas heterofonias folclóricas. São modos de traçar tais linhas melódicos que formam como que dois pólos, com suas lógicas e materiais característicos e entre os quais compõe-se uma ampla paleta de variedade fraseológica que aponta para estilos, solfejos e singularidades mil, aos quais correspondem mundos e mundos de expressividade dos rostos melódico-musicais, de superfícies de rostificação e traços de rostidade.

Mas podemos descer a escalas mais micros nos sons e pensar o rosto com relação às características tímbricas dos sons, ou seja, àquilo "que nos permite diferenciar dois sons de altura e intensidade iguais"[129]. Na escuta, há algumas propriedades sonoras que agem de maneira decisiva para a qualificação de um timbre, tais como o envelope dinâmico, a

---

[126] Cfe. DELEUZE, G. *Op. Cit.*, 1983a, p. 126.

[127] Ibidem, p. 126.

[128] Tais pólos do rosto são abordados por Deleuze em suas pesquisas sobre o cinema, Cfe. DELEUZE, 1983, p. 126 a partir de WÖLFFLIN. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* 1952, pp. 43-44.

[129] HENRIQUE, *Acústica Musical*, 2002, p. 871.

distribuição da energia espectral, o grau de inarmonicidade de um som[130] e sua rugosidade textural. Assim podemos pensar alguns procedimentos composicionais que põem tais propriedades em variação, tanto em si quanto em cruzamento de umas com as outras, para assim, em sua dimensão expressiva correspondente, formarem variados rostos que ora priorizam uma linha envolvente que contorna superfícies, ora atentam-se a linhas fragmentadas e traços dispersos de micromovimentos componentes de massas "que acarretam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno"[131]. Com relação a envelopes dinâmicos, por exemplo, podemos pensar em operações que trabalham de um lado com contornos contínuos desenhando um perfil dinâmico mais ou menos longo, como na utilização da recorrente e característica figura de *crescendo dal niente* e *descrescendo al niente* na obra de Sciarrino, ou no ir e vir das ondas da parte inicial de *La mer* de Debussy, quanto em tramas e texturas em que os microcompontentes agitam-se rápida e dispersamente alterando mais ou menos o colorido e o perfil dinâmico global, *como explorei em* farfalhando*, para sax barítono, ao dissociar os movimentos dos dedos da mão esquerda das articulações de ataques de língua e sopro, produzindo assim linhas que efetuam suas curvas de* crescendos *e* decrescendos *independentemente uma da outra, em velocidades distintas* e *mais ou menos deslocadas entre si, explorando assim um nível rítmico sutil da vida interna de tramas sonoras que põe em conjunção movimentos de dedos, línguas e sopros* (Fig. 17).

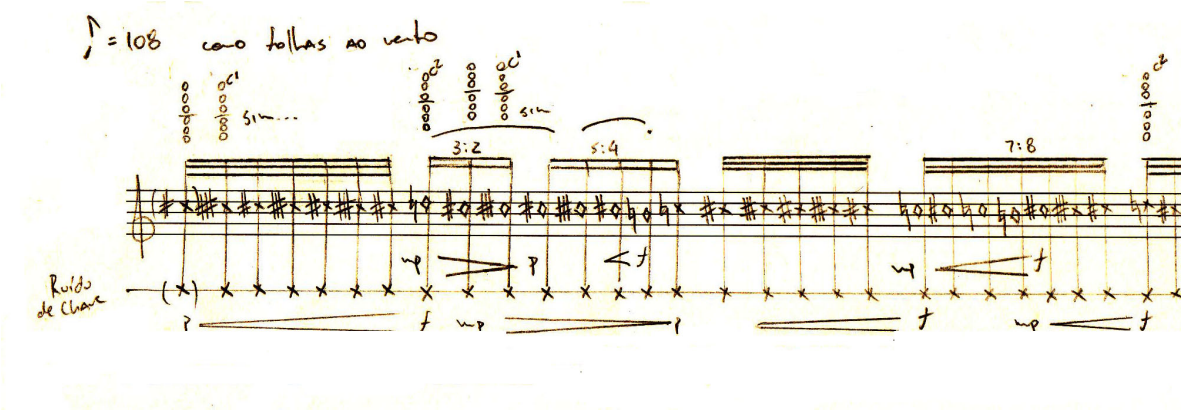


Figura 17: Compassos iniciais de *farfalhando*, para sax barítono e eletrônica.

Com relação à rugosidade, podemos também pensar de um lado em superfícies sonoras mais lisas, com baixíssimo grau de novidade de informação em seu decorrer, de outro lado em texturas mais concentradas em articulações, que formam assim uma trama de grãos, originados tantos dos modos de movimentação rítmica de um fluxo granular (regular,

[130] Cfe. SCHAEFFER, *Traité...*, 1966, pp. 517-520 e HENRIQUE. *Op. Cit.*, 2002, p. 871.

[131] Cfe. DELEUZE, *Cinema I...*, 1983a, p. 126

irregular, homofônico, polifônico, etc...) e das próprias qualidade dos ataques dos grãos, quando dos batimentos resultantes da sustentação de intervalos harmônicos mais ou menos próximo entre si. Se um som liso e um som rugoso são necessariamente dois pólos que apontam qualidades diferentes por natureza, há também, entre ambos todo um mundo de sutilezas que apontam para toda uma variedade de gradações de rugosidades texturais. *No final deste trecho acima abordado de* per suonare in un vuoto, *os violinos pouco a pouco tornam mais rugosa a textura global pela gradual passagem de ataques em legatos, que implicavam uma maior lisura na região dos transientes de ataque, a uma sequência de golpes de arco em* détaché *em crescendo dinâmico, que gradualmente injeta a participação de regiões mais ruidosas e caóticas dos transientes na sonoridade resultante, por meio da maior constância de ataques mais duros, incisivos e pontudos.*

Já em presque un murmure sans son, *para quatro percussionistas, a rugosidade é de extrema importância à caracterização das qualidades sonoras das diferentes partes da peça. São vários os elementos que se conjugam para a definição da rugosidade nas texturas que caracterizam cada parte. Com relação às qualidades sonoras de cada grão, as principais variáveis exploradas em suas diferenciações dizem respeito a seus modos de ataque e à qualidade dos materiais dos corpos envolvidos, que em suas combinações diversas possibilitam uma variedade tanto de perfis dinâmicos de ataques, por seus diferentes comportamentos de transientes, quanto de perfil dinâmico global, assim como dos coloridos tímbricos, mais ou menos harmônicos ou inarmônicos de acordo com a distribuição de energia em diferentes regiões formânticas. As propriedades implicadas na produção do som são exploradas e variam de acordo com a materialidade e as configurações do estimulador, da superfície vibratória, e da caixa de ressonância, assim como com efeitos produzidos por seu funcionamento conjunto. Com relação às tramas, massas e texturas que tais grãos formam conjuntamente, suas qualidades são determinadas tanto pelo modo de movimentação rítmica (regular em uníssono rítmico ou deslocamentos entre os instrumentos ou irregular), quanto pela densidade horizontal variável de acordo com a proximidade ou a distância entre os ataques dos grãos dispostos temporalmente, quanto ainda pela densidade vertical determinadas pelas regiões espectrais que os aglomerados de grãos ocupam. Assim, a rugosidade é determinada pelas variações afetivas produzidas pela diversidade de ataques, de unhas, pontas dos dedos, polpa dos dedos, com dois ou três dedos simultaneamente, ou de mão fechada; ou ainda por afetos ressonantes metálicos de gongos e tam-tams, ou ressonantes de membranas e peles, como os tons, tímpano ou bombos; ou ainda, inversamente, por afetos abafados; ou ainda por afetos da vibração de uma superfície, que*

varia de acordo com o ponto de ataque se efetuar em seu centro ou em suas bordas, o que permite traçar linhas que passam por todo um contínuo posições e produzem um correspondente efeito de filtro num determinado conteúdo espectral; ou ainda por afetos mecânicos ligados à regularidade rítmica dos ataques, ou afetos mais orgânicos, por assim dizer, ligados a iterações irregulares, ou mais estocásticos, a sequencias probabilísticas, portanto; ou ainda por afetos calmos, apressados, em aceleração ou desaceleração, implicados na vivacidade energética-rítmica da textura, assim como nas qualidades dos grãos, principalmente de seus ataques. Assim, a rugosidade é explorada a partir de toda uma variedade de afetos materiais sensíveis diferentemente elaborados e postos em interação, caracterizando assim tais ou quais qualidades e potências texturais dos sons.

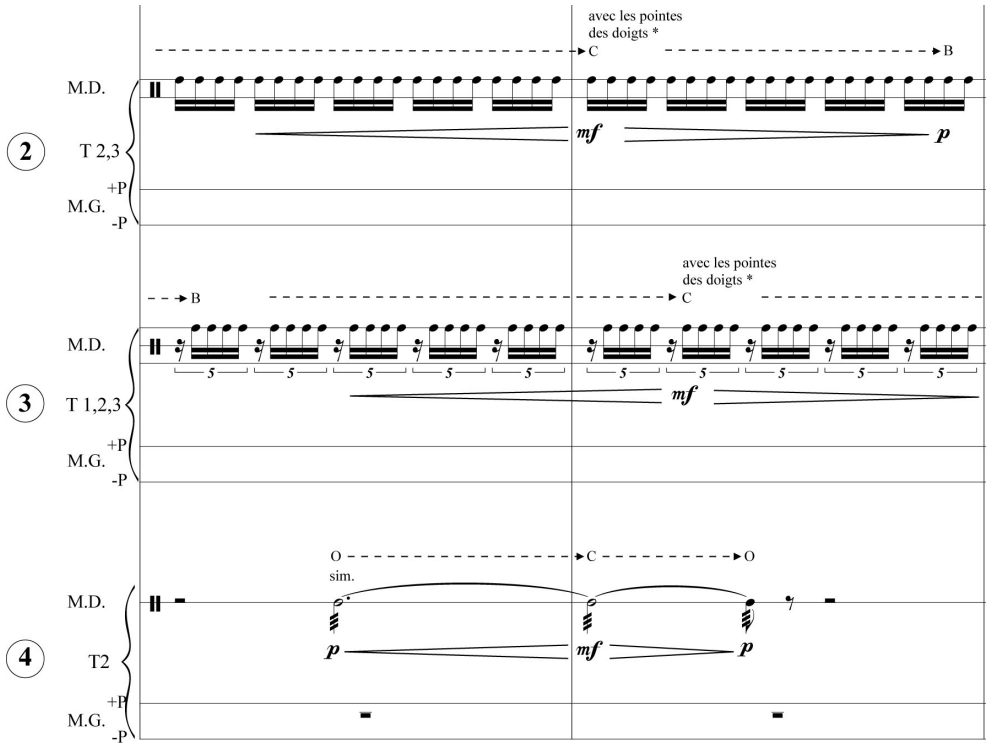


Figura 18: Trecho de *presque un murmure sans son*

No que diz respeito à vida espectral dos sons, podemos também pensar variados nesses dois modos de traçar linhas que funcionam como pólos, seja por linhas de contornos, seja por linhas em micromovimentos e dispersas. Em *Partiels*, por exemplo, ainda que Gérard Grisey se atente à carga energética singular de cada parcial do espectro que pouco a pouco revela e distorce, à escuta o que mais salta é o procedimento de traçar um envelope espectral do grave ao agudo que gradualmente se transforma ao se densificar a cada reiteração. Já, na obra de Silvio Ferraz, em trechos em que explora um conteúdo espectral harmônico, como no

Ré maior espectral de *Passo de Manoel Dias* (2009)[132], ou no Si bemol maior de *Segundo responsório* (2012), o que dá vida interna ao espectro são micromovimentações de seus componentes que recolorem continuamente o conteúdo espectral a cada instante, não seguirem a uma distribuição energética linear como aquela de *Partiels* que vai do grave ao agudo, mas sim serem autonomizados e assim reiterados e variados individual e independentemente uns dos outros num conteúdo global relativamente estático (Fig. 19).



Figura 19: Exploração de uma escuta espectral em *Segundo responsório*, de Silvio Ferraz
Fonte: FERRAZ, 2012.

A polarização entre as linhas de contorno de superfície ou as linhas quebradas em micromovimentos não se limitam ao plano expressivo sonoro, mas pode também ser vista no plano da gestualidade física-instrumental. De uma lado a direção e a qualidade global de envelopes gestuais de mãos e braços em trajetos mais ou menos amplos e longos, do outro

[132] Cfe. análise realizada em minha pesquisa de mestrado, em PENHA. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*, 2010, pp. 83-86.

agitações de micromovimentos de dedos e músculos. Ou ainda o planejamento de longas traçados de arcadas de um lado, ou uma concepção mais estriada que explora microagitações nas variáveis de velocidade, pressão e posição do arco. Ou ainda contornos de perfis dinâmicos nos sopros pela sustentação de colunas de ar em fluxo mais ou menos constante de um lado, e produção de sons dispersos, fragmentados e qualitativamente distintos, implicando a rápida variação de golpes de língua e reconfigurações do tracto-vocal. Assim, por linhas contínuas contornantes e linhas fragmentadas dispersas tomadas em massa, formam-se os rostos musicais os mais diversos, sempre pondo em cruzamento os variados planos expressivos entre si, e produzindo os efeitos e tons afetivos constituintes de uma complexa e múltipla rede de solfejos fraseológicos, texturais, sonoros, gestuais de mais em mais graduada e sutil.

***

[I.11.Afetos problemáticos]

Os afetos sensíveis são portanto as qualidades e potências implicadas na materialidade e na singular configuração dos corpos[133]. E, como vimos anteriormente, na base dos afetos sensíveis, operam os afetos problemáticos que dizem respeito aos campos problemáticos que condicionam a emergência de uma determinada qualidade ou potência. É pelos afetos problemáticos, que se cristalizam com os afetos sensíveis, que as qualidades sonoras se abrem a um fora continuamente renovável e renovado. É o que o nos mostra Lachenmann ao afirmar que

> cada som que nós conhecemos ou podemos utilizar é como um ponto através do qual passa um grande número de linhas. Os sinos de vaca poderiam fazer parte de uma linha formada por tudo o que acontece numa fazenda. O sino de vaca, a bigorna, o arado e assim por diante fazem parte da mesma linha. E existe uma outra: aquela formada por todos os instrumentos de metal. Ou ainda, por exemplo, tudo o que pende no pescoço de um animal, que traça então uma outra linha. Os sinos de vaca que se escuta na obra de Mahler evocam a natureza às pessoas da cidade. Nos *Herdenglocken* [isto é, os sinos de vaca que se escuta no primeiro movimento da *Sexta Sinfonia* de Mahler], os ouvintes são levados a mais perto do céu, porque normalmente se escuta os sinos de vaca nas montanhas. Numa obra como *Zyklus* de Stockhausen, o sino de vaca é associado ao vibrafone e ao tam-tam ou

[133] A definição de corpo aqui compreendida segue aquela da nota de rodapé nº 1, na página 7 deste capítulo.

> ao triângulo; o efeito é completamente diferente, mas as antigas conotações permanecem.[134] (xvi)

Lachenmann deixa claro, nessa sua observação sobre a implicação de campos problemáticos na sensação, a expressão do afeto como qualidade ou potência. De um lado há uma serialização que evidencia a potência afetiva de um corpo sonoro através da separação de suas qualidades (o local ao qual pertence, sua materialidade característica, seus usos, etc.), saltando assim de qualidade em qualidade. De outro lado, cada qualidade afetiva faz parte de uma linha que conecta coisas de natureza diferentes a partir de um traço qualitativo comum (as outras coisas que fazem parte do local ao qual o corpo sonoro pertence, outros corpos sonoros de qualidade material comum, outros coisas que são utilizadas do mesmo modo, etc.)[135]. Dois modos distintos portanto de expressão do afeto, qualidade e potência, que são também os dois pólos do afeto. Qualidade pura e potência pura, virtuais, entre os quais se efetua todo acontecimento concreto.

Assim, os afetos podem ser apreendidos tanto encarnados numa espaço-temporalidade, ou seja, atualizados num estado de coisas, quanto expressados por um rosto, "um equivalente de rosto ou uma proposição"[136], virtualmente, abstraídos de todas coordenadas espaço-temporais[137]. O afeto, virtual, é então aquilo que é expressado por um rosto, e o rosto, esse complexo composto de linhas contínuas e fragmentadas, qualidades e potências, tem justamente o poder "de arrancar a imagem das coordenadas espaçotemporais para fazer surgir o afeto puro em tanto que expresso"[138]. É assim que o afeto alcança ao posto de entidade, com a emergência da potência ou a qualidade enquanto expressas. Qualidade ou Potência, o afeto é um expresso, "não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente"[139]. Os afetos não são condicionados à atualidade de um estado corporal, são entidades que possuem uma existência autônoma, de natureza quase fantasmática[140], virtual, que os faz independentes de um estado corporal que os atualize. Mas ao mesmo tempo não deixam de se corresponder com o plano atual, pois é *nas* percepções

---

[134] LACHENMANN. [2006] "De la musique comme situation: entretien avec Abigail Heathcote". In: *Écrits*..., 2009, p. 270.

[135] Cfe. DELEUZE, *Cinema I*, 1983a, pp. 129-130.

[136] Ibidem, p. 140. (Trad. br. Stella Senra, cfe. DELEUZE, 1985[1983a])

[137] Ibidem, p. 136.

[138] Ibidem, p. 137. (Trad. livre a partir de tr. br de Stella Senra, cfe. DELEUZE, 1985[1983a])

[139] Ibidem, p. 138. (Trad. br. Stella Senra, DELEUZE, 1985[1983a])

[140] "É uma concepção fantasmática do afeto, que comporta riscos", DELEUZE, 1985[1983a].

atuais que os afetos se encarnam, ao atravessarem os corpos atuais e neles produzirem sensações e sentidos. Há, portanto, uma co-implicação entre estado corporal atual e afetos virtuais, na medida em que um corpo atual tem sempre sua capacidade de ser afetado preenchida de alguma maneira por afetos virtuais, e que um afeto, que ainda que tenha uma existência de entidade virtual, só acontece efetivamente através de uma encarnação concreta num estado corporal atual. Mas apesar de em acontecimento os afetos se encarnarem atualmente, eles possuem uma existência independente e quase fantasmática enquanto virtuais, "são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência a mais nada, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo."[141] Assim, o afeto não se reduz a um sentimento, uma sensação, uma ideia, enquanto atualizado "em estados de coisas particulares, espaçotempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou personagens individuais"[142], em que as qualidades e potências tornam-se "forças"[143]. O afeto é antes da ordem da consciência imediata e instantânea, aquela implicada em toda consciência real e concreta, necessariamente nem imediata nem instantânea[144]. O afeto é assim não um sentimento, sensação ou ideia vivida por tal ou qual corpo atual, mas antes, enquanto entidade, a qualidade ou a potência de um sentimento, a qualidade ou a potência de uma sensação ou ideia possível[145]. O afeto, virtual, qualidade ou potência, "é a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa."[146] O signo correspondente ao afeto não é portanto a atualização, mas a expressão[147], sendo toda teoria sobre os afetos ou toda etologia uma ciência que pesquisa a expressividade dos corpos em si e por si. "O afeto é impessoal, e se distingue de todo estado de coisas individuado: nem por isto deixa de ser *singular,* e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos constituem por sua vez uma qualidade indivisível, que só se dividirá mudando de natureza (o "dividual"). O afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo,

---

[141] Ibidem, p. 139 (Trad. livre a partir de tr. br de Stella Senra, DELEUZE, 1985[1983a]).

[142] Ibidem, p. 139 (Trad. livre a partir de tr. br de Stella Senra, DELEUZE, 1985[1983a]). Ver também "Percepto, afecto e conceito" em DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, 1992 [1991], pp.211-255.

[143] Cfe. DELEUZE, *Cinema 1*..., 1983a, p. 139.

[144] Ibidem, p. 139. (Trad. livre a partir de tr. br de Stella Senra, DELEUZE, 1985[1983a])

[145] Ibidem, pp. 139 e 149.

[146] Ibidem, p. 139 (tr. br de Stella Senra, DELEUZE, 1985[1983a])

[147] Ibidem, p. 139.

de uma época ou de um meio (por isto o afeto é o "novo", e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte).”[148]

Aqui o afeto reencontra o novo, como o processo que cria, injeta e determina novos possíveis num campo problemático. E o novo é antes de tudo corte, corte de fluxo, criador e injetor de possíveis. O afeto enquanto corte, enquanto o expresso abstraído de quaisquer coordenadas espaçotemporais, se autonomiza virtualmente em uma necessária cristalização com os campos problemáticos que o torna possível e com os mundos sensíveis que ele torna possível. E os mundos sensíveis, estes, não são somente rostos, enquanto qualidade e potência, enquanto marcas, assinaturas, personagens, mas também os lugares em que um rosto se destaca enquanto personagem, ou seja, a paisagem, a cena, os espaços quaisquer, potecialmente abstraíveis de um estado de coisas atual para serem tomados em sua virtualidade. Trata-se aqui de um tipo de afeto especial que se aproxima ainda mais dos movimentos materiais das paisagens visuais, sonoras e multissensoriais: são os *perceptos*, enquanto aquilo que nos é dado a ver, sentir, ouvir, cheirar, anterior a qualquer presença atual que o perceba. Os perceptos são os espaços quaisquer em que uma escuta se efetua para despertar afetos. Um ouvinte, numa percepção atual, filtra tais e quais linhas, tais e quais perceptos, de acordo com sua capacidade de ser afetado, com seu solfejo, portanto. Entretanto, para um compositor, um intérprete, um performer, a relação com o percepto é de natureza diferente, ainda que também não deixe de funcionar pondo um solfejo em operação. Trata-se não mais de expressar a entidade qualidade-potência, mas antes de talhá-la e oferecê-la à percepção, de expô-la: “de uma parte a qualidade-potência expressa por um rosto ou um equivalente; mas de outra parte a qualidade-potência exposta em um espaço qualquer”. O percepto é portanto a qualidade e a potência talhadas, expostas, oferecidas à percepção, das quais se destacam ou se confundem rostos expressivos, afetos, que se conjugam virtualmente uns com os outros. Os afetos nascem portanto dos perceptos[149], desses espaços de conjugação virtual de singularidades, apreendidos como puro lugar do possível[150]. Aos músicos, cabe talhar, pintar, desenhar, escrever e reescrever paisagens e oferecê-las à escuta, buscar tornar sensíveis novos modos de ser afetado, de escutar e perceber variáveis de acordo com os campos problemáticos implicados nas qualidades sensíveis, criando assim novas sensações possíveis, novos afetos e perceptos, assim como novos modos de conceber e pensar música.

---

[148] Ibidem, p. 140. (Trad. livre a partir de tr. br de Stella Senra, 1985)

[149] Ibidem, p. 156.

[150] Ibidem, p. 155.

> *E o sino feria, estalava facas no ar, feito raios. Mas no plém dele se sentia uma alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias. A voz de Nominedômine, em seu despropósito de urgente felicidade. Aí, quando iam acabando de subir a ladeirinha, e chegando lá – ele parou. Esbarrou de tocar, de um pronto curto, no coração da gente, que se tonteou. Como quando uma cigarra graúda de dezembro está tinindo muito perto, e acaba.*[151]

***

[I.12.1 Afeto-corte]

O afeto como mudança, como variação intensiva, acontece portanto através de um corte, um corte de fluxo. Assim, enquanto corte, o afeto está implicado tanto nos contornos traçados por linhas contínuas, quanto nas massas de linhas fragmentadas e dispersas, compreendidos como os dois pólos do rosto, enquanto superfície de rostificação e traços de rostidade. Mas não somente nos rostos o corte está implicado. Também nos espaços quaisquer, nas paisagens, nos lugares em que os rostos se destacam há máquinas de emissão de fluxo e máquinas de corte de fluxo atuando sobre um corpo pleno, um *socius*, enquanto instância maquinizante[152]. Os cortes estão assim tantos nos rostos, quanto nos lugares, nos afetos e nos perceptos, funcionando em todo um contínuo de diferenças de graus de maquinações, que tem num pólo máquinas relativamente previsíveis, de ritmicidade mais ou menos dura, estabelecida pela limitação combinatória dos elementos e pelo modo mais ou menos fixo de alternância entre o escoamento contínuo e o corte de fluxo, e em outro pólo, máquinas esquizofrênicas que produzem rupturas mutantes e improváveis, traçam linhas de fuga e operam por decodificação[153]. Trata-se portanto de dois modos distintos de cortes[154], o corte da segmentação dura e o corte-ruptura, código e esquiza[155].

---

151 ROSA. "O recado do morro". In: *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. 2001b [1956], p. 98.

152 "E a máquina desejante não é outra coisa: ela é uma multiplicidade de elementos distintos ou de formas simples, e que estão *ligados sobre* o corpo pleno de uma sociedade, precisamente enquanto estão "sobre" esse corpo ou enquanto são realmente distintos". Cfe. DELEUZE, GUATTARI, *O Anti-Édipo*, 2010 [1972-1973], pp. 529-534.

153 Cfe. ZOURABICHVILI, F. "Corte-fluxo". In: *Vocabulário de Gilles Deleuze*, 2004, p. 15. Ver também: DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, 1996 [1980], pp. 71-73.

154 Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari falam de três modos de corte em estrita conexão com três aspectos do processo de produção desejante, cfe. DELEUZE, GUATTARI. "As máquinas". In: *O Anti-Édipo*, 2010 [1972/1973], pp. 54-61.

155 "Ao corte do tipo código, que procede por meio de alternativas ou exclusões, se opõe a esquiza como *disjunção inclusa*, característica do devir ou do encontro (Deleuze e Guattari não reduzem a esquizofrenia ao desabamento catatônico, extraem dela o processo, livre produção de desejo)." ZOURABICHVILI, F. *Op. Cit*, p. 15.

[I.12.2. Corte e tempo]

O corte faz ver o tempo, mas não somente indiretamente como implicado no movimento, na cadeia sensório-motora que vai da percepção à ação, ou seja, passando pela seleção interessada de linhas que caracteriza a percepção, pela afecção enquanto as marcas corporais que acontece em um corpo num determinado intervalo como efeito do encontro com outros corpos, finalizando pela ação de um movimento corporal executado enquanto reação às etapas anteriores. O tempo, nos prolongamentos entre ação e reação, é subordinado ao movimento, dependente de uma montagem que põe planos ou instantes em sucessão[156]. Entretanto, trata-se aí de uma representação indireta do tempo, como implicado no curso contínuo dos planos sucessivos, ou na montagem como totalidade, que ainda condiciona o tempo à sucessão de planos. Mas a apresentação direta do tempo acontece num corte, numa ruptura, que provoca a disjunção entre uma percepção e uma ação: "o tempo só nasce, quando se dá a quebra do espaço, quando se dá a quebra das permanências"[157]. E é através de uma tal ruptura, um tal corte, que um corpo é afetado por uma variação intensiva que aumenta ou diminui a sua potência de agir. Assim, o sistema sensório-motor tem sua continuidade perturbada, rompida, por uma variação intensiva, um afeto, qualidade-potência pura, que inverte a relação de subordinação entre tempo e movimento: não mais o tempo que é então subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo[158].

Em música, são diversos os níveis em que os cortes atuam. Os cortes podem ser de frase, cadenciais, entre notas, entre motivos; podem se apresentar na própria gestualidade instrumental, como mudanças de posição da mão, de modos de execução, de articulação, de quebra de colunas de ar; cortes formais, macro-cortes, que por vezes cumprem funções formais ou agem como marcadores de forma; microcortes implicados na caracterização e diferenciação de uma sonoridade, com cortes entre os parciais, entre ataque e ressonância, entre reflexões e reverberações de ondas, nas diferenças de fase, etc. Os cortes assim ocorrem em diversos níveis simultaneamente e não se anulam uns aos outros, pelo contrário, se complicam conjuntamente e determinam afetos que correspondem a tais e quais operações de rompimento de fluxo. Fluxo e corte de fluxo, é onde agem os afetos enquanto corte. E os fluxos, assim como o sistema de cortes, são de natureza as mais variadas: fluxos de movimentos de dedos, de colunas de ar, de superfícies vibratórias, de ondas sonoras; de notas, frases, agregados, motivos; de simbologias, crenças, gostos, valores.

---

[156] Cfe. DELEUZE, C *Cinema 2 – L'image-temps*. Paris: Éd. Minuit, 1985, p. 355.

[157] FERRAZ, *notas do caderno amarelo...*, 2007, p. 96.

[158] Cfe. DELEUZE, *Cinema 2 - L'image-temps*. Paris: Éd. Minuit, 1985, p. 355.

Enquanto variação intensiva, o afeto, o tempo, como passagem de um estado a outro, transição, pode se dar tanto gradual quanto abruptamente[159], mas necessariamente numa duração contínua sobre a qual provoca um aumento ou uma diminuição de potência de um corpo[160]. O tempo se manifesta assim tanto num corte abrupto, quanto em transições mais graduais, sendo esse próprio contínuo de gradações de cortes (abruptos, secos, suaves, mais ou menos impactantes, etc.) um importante elemento de elaboração composicional, como nos mostra Silvio Ferraz se referindo ao seu próprio trabalho, mas também a Beethoven, Debussy, Stravinsky, Ligeti e Grisey[161]. Mais ou menos lenta ou rapidamente, é no istmo de um corte que nasce o tempo[162], intensivamente, enquanto passagem de estado a outro, como o aumento ou diminuição de potência de agir de um corpo.

***

[I.12.3. Tempo, afeto e cristal]

Essa apresentação direta do tempo enquanto corte, ruptura, remete à própria fundação do tempo, finamente teorizada por Bergson, que consiste na cisão em dois jatos dissimétricos, na qual um faz passar sucessivamente os instantes do presente, e outro, coexistente, conserva todo o passado[163]. É uma tal cisão, compreendida como tempo, que se vê no cristal, nos cristais de tempo de Bergson, tão caros a Deleuze[164]. O cristal se define por ser uma imagem bifacial, unidade entre uma imagem atual e *sua* imagem virtual, aquilo que os mantém distintos, mas indiscerníveis, devido a um funcionamento em que ambas as imagens agem num curto circuito em que intercambiam suas posições constantemente, com uma se tornando límpida ao mesmo tempo que a outra se torna opaca. O cristal mostra um funcionamento de duas faces em que uma se esconde enquanto a outra se mostra, e quando se tenta clarear aquela escondida, é esta que estava à mostra que imediatamente entra numa zona obscura. A construção de um cristal se dá pelo acoplamento dessas imagens bifaciais, enquanto imagens de duas faces distintas, mas indiscerníveis. A troca ou o intercâmbio

[159] Sobre o duplo aspecto do corte como passagem gradual ou abrupta, ver: FERRAZ, *notas do caderno...*, 2007, p. 95.

[160] Cfe. DELEUZE. *Espinosa Filosofia Prática*., pp. 55-56.

[161] FERRAZ, *Op. Cit*., 2007, pp. 94-132.

[162] Ibidem, pp. 95.

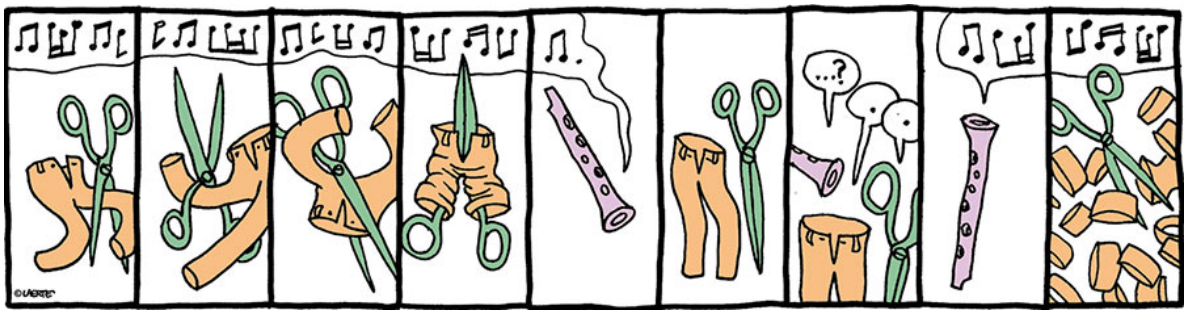
[163] Cfe. DELEUZE. *Cinema 2*..., 1985, pp. 109-110.

[164] Cfe. DELEUZE. "Les cristaux de temps". In: *Op. Cit*., 1985, p. 355. Ver também o texto "O atual e o virtual", escrito em 1995 e publicado em DELEUZE; PARNET; *Diálogos*, 1998 [1996].

interno que opera no cristal torna-se mais ativo conforme a quantidade crescente de lados que um cristal forma enquanto polígono[165]. Aquilo que falávamos das pressuposições recíprocas entre afetos sensíveis e afetos problemáticos é justamente um efeito dessa cisão, dessa perpétua fundação do tempo que se vê nos cristais. As cristalizações entre afetos problemáticos e afetos sensíveis são portanto efeitos dessa jorrar do tempo como duplicação, cisão, ruptura.

Passamos assim, na parte final desse capítulo, do afeto ao corte, do corte ao tempo, do tempo ao cristal, para agora voltarmos do cristal ao afeto. É porque enquanto corte, ruptura, o afeto é produtor do novo, aquilo que torna possível novas sensações a partir de conexões improváveis. A cisão, que funda o tempo numa duplicação de jatos em que um faz o presente passar e o outro conserva o passado, é ininterrupta, sempre renovada, como ponto de tensão entre um campo de possíveis e um escoamento contínuo aberto à imprevisibilidade dos encontros, do percutir livre dos corpos uns com os outros. É assim que as criações e invenções se efetuam, não somente sendo afetadas pelo campo de possíveis, mas principalmente afetando-o, por meio das conexões improváveis que estabelecem. O afeto não é somente então aquilo que experimentamos no tempo, numa duração, pois o tempo, em si mesmo, é já "pura virtualidade que se duplica em afetante e afetado, "a afecção de si por si" como definição de tempo."[166].

[165] Cfe. DELEUZE. *Op. Cit*.., 1985, pp. 94-95.
[166] DELEUZE, G. *Ibidem*, 1985, p. 111.



II

SOLFEJOS

[II.1. Concepções tradicionais do solfejo]

Em sua concepção mais tradicional, o conceito de solfejo remete ao processo de decodificação das informações escritas numa partitura. Solfejar é saber ler as notas, ritmos, dinâmicas, articulações, harmonias, definidos por símbolos escritos no sistema tradicional da pauta musical, em vistas de uma subsequente enunciação sonora. É a ação de extrair informações codificadas no sistema de pauta para com elas produzir enunciações sonoras, mediadas por um instrumento ou realizadas por meio de um canto que busca pronunciar afinadamente os nomes das nota. Solfejar é também sinônimo de cantar a solfa, cantar por solfa, cantar sol e fá, solfar[1], assim como papel pautado é sinônimo de papel solfado[2].

Tanto a escrita musical no sistema de pautas quanto a prática de solfejar (ou solmizar) entoando os nomes das notas musicais têm origem nos métodos pedagógicos disseminados por Guido D'Arezzo no século XI. É no sistema guidoniano de notação por pauta que se introduz a lógica de posicionamento dos neumas em linhas ou espaços entrelinhas para a definição dos diferentes graus de alturas. Na aplicação de Guido d'Arezzo, as pautas possuíam apenas quatro linhas, pois estavam em correlação com o método da solmização que ensinava o canto a partir de organizações de hexacordes com suas correspondentes mutanças. A solmização corresponde, em parte, àquilo a que hoje chamamos de solfejo relativo, mas possui uma complexa teoria no que diz respeito às mudanças ("*mutanças*") de referência da nota principal dos hexacordes, o que por vezes tornava mais difícil o ensino e a aplicação do método. Por esse motivo, gradualmente o sistema de solmização por hexacordes relativos foi substituído pelo uso do sistema de heptacorde fixo, o que acarretou no acréscimo de uma quinta linha na pauta musical. No que se refere à escrita rítmica, é a partir do século XII que o sistema de notação por pauta se associa a um sistema de notação das durações construído com base nas relações de proporção entre os valores rítmicos, a escrita proporcional. Uma maior padronização do sistema de notação de pautas se

[1] Cfe. verbetes *solfa*, *solfar*, *solfejar*, *solfejo*, *solfista* em HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1986, pp. 1606-1607.

[2] *Ibidem*, p. 1606, cfe. verbete *solfado*.

efetuou somente na renascença[3] e muito contribuiu na consolidação da pauta como principal sistema de notação da música ocidental, de remarcável importância na transmissão de saberes musicais entre gerações.

Altura e duração são portanto os principais domínios ou dimensões desse sistema de notação, que pouco a pouco passou também a agregar símbolos referentes às dinâmicas, às relações harmônicas dos acordes de acompanhamento (como nas cifras do baixo contínuo barroco ou, posteriormente, do jazz, do choro), às ornamentações, aos caráteres, às articulações, aos modos de execução, etc. De uma maneira geral, esses novos símbolos surgiram para num primeiro momento definir fortes e marcantes contrastes das qualidades sonoras (forte-piano, solo-tutti, staccato-legato, etc) e aos poucos construíram escalas de gradações mais finas e sutis.

O solfejo se apresenta, nessa sua concepção mais tradicional, como um sistema de transdução de energia em que um corpo se molda continuamente para produzir sons (quer seja cantando ou tocando um instrumento) de acordo com as informações contraídas em um processo de decodificação de um registro escrito. Trata-se portanto de um processo que visa a produção de uma energia sonora a partir de informações mais ou menos contraídas de uma partitura. Por informação compreendo aqui não um dado ou uma coisa fixa que circula entre um emissor e um receptor, mas antes a própria operação em que um sistema receptor se transforma e se modifica no processo de contração de uma energia incidente[4]. Assim, nesse processo de tomada de forma de um som a partir da contração de informação numa leitura de partitura, está necessariamente implicada uma modulação, um complexo reposicionamento de pontos corporais da fonte produtora do som. Por mais que uma nota mi ou uma nota fá, por exemplo, sejam em si formas bem estabelecidas e individuadas do saber musical e no sistema de notação por pautas, com relação a sua produção sonora elas são tão somente informação, ou seja, energia que incide sobre o solfejista e o transforma por meio da modulação, ou da moldagem contínua, experimentada pelo seu corpo para realizar as ações relacionadas às digitações nos instrumentos, aos modos de golpe de ar ou de arco, à configuração do aparelho fonador, à postura corporal, necessariamente implicadas na emissão de um som vocal ou instrumental e às quais o sistema escrito remete. O solfejo é assim uma máquina produtora de

---

[3] Cfe. COLETTE et ALL. *Histoire de la notation: du Moyen Âge à la Renaissance*, 2003.

[4] "A informação não é uma coisa, mas a operação de uma coisa chegando em um sistema e nele produzindo uma transformação. A informação não pode se definir fora desse ato de incidência transformadora e da operação de recepção." Ou ainda, "a realidade *local*, o receptor, é *modificada em seu devir* pela realidade *incidente*, e é essa modificação da realidade local pela realidade incidente que é a função da informação." Cfe. SIMONDON. [1962] "L'amplification dans les processus d'information" In: *Comunication et information*, 2010, p. 159.

transduções energéticas do tipo que faz com que as informações codificadas num sistema gráfico provoque uma série de movimentos e ajustes psicofisiológicos no corpo daquele que solfeja de modo a prepará-lo à produção e consolidação de uma energia acústica atual ou virtual. É portanto toda uma complexa cadeia de emissões, recepções e transduções de sinais e cargas energéticas físico-químicas que opera no processo de informação característico do ato de solfejar, seja do mais simples dó-ré-mi, às mais encrencadas e complexas das notações.



Figura 21: Tira de Laerte
Fonte: LAERTE, 199-?

É então a partir dessa concepção de correspondência direta entre uma decifração e uma enunciação sonora, vocal ou instrumental, que no fim do século XVIII, com o surgimento do Conservatório de Paris, o solfejo se emancipa a disciplina autônoma do saber musical, responsável pelo ensino dos códigos próprios ao sistema de pauta e seus respectivos "bons modos" de decifração. O solfejo se consolida então como uma categoria central na prática do ensino musical, a ponto de ser sinônimo de estudo formal de música em conservatórios, visto que "estudar solfejo" significa também adquirir uma formação musical consistente por meio do cumprimento das diferentes disciplinas que compõem as grades curriculares tradicionais das instituições musicais de ensino. São esses portanto os três sentidos mais comuns que o conceito de solfejo carrega consigo: 1) ato de decifração e entonação; 2) disciplina específica de ensino dos códigos implicados no sistema de pauta; 3) conjunto de disciplinas que compõe as grades curriculares dos conservatórios e escolas de música.

O conceito de solfejo é também eventualmente motivo causador de repulsa a algumas pessoas, muito devido à rigidez de grande parte dos métodos de ensino e da aplicação do solfejo, que por muitas vezes utilizam-se de posturas autoritárias nas relações interpessoais e se limitam a uma metodologia que busca produzir um adestramento dos alunos

por uma ordem disciplinar implacável. Assim, nem sempre se tem boas memórias desse processo de aprendizado do solfejo, que para alguns chega até ser traumático devido ao grau de violência sofrida. Além disso, há a correspondência do solfejo com leis, regras e normas (de escrita, contraponto, harmonia, modos de entonação, etc.) que também são por vezes malvistas pelos alunos justamente por seu fechamento e rigidez. Esses são portanto alguns elementos que podem aumentar a carga negativa do conceito de solfejo, quando compreendido como aquilo que há de mais careta e antiquado no ensino de música.

***

[II.2. Solfejo e sinalética]

Nessa sua concepção mais escolástica, o solfejo nos aproxima das ideias de palavra de ordem, comando e instrução. É porque o solfejo nesse sentido é uma operação que faz um corpo produzir um ato sob o efeito de um determinado comando recebido. Um exemplo que nos ajuda a clarificar esta concepção pode ser visto nas ações solicitadas aos alunos de um curso de percepção musical numa prova de ditado, em que devem discernir e apontar para relações e características implicadas num determinado material ou passagem musical[5] por meio de sua escuta ou apreciação: acorde maior, acorde menor, maior com sétima menor na terceira inversão; cadência plagal, perfeita, completa, de engano; modo lídio, mixolídio, lídio bemol sete, mixo quatro mais; ritmo de giga, minueto, bebop, swing, xote, forró; compasso ternário, binário, composto, variável... [6] Trata-se de uma série de nomenclaturas que definem materiais musicais em formas fixas e bem estabelecidas e que devem ser assim percebidas e identificadas pelos alunos. Embora não necessariamente discursivos, tais materiais são "palavras de ordem"[7] porque formam enunciados que se ligam aos atos dos alunos como que por uma "obrigação social"[8]. São palavras de ordem que

[5] Segundo os *Parâmatros curriculares nacionais* (1ª a 4ª série) em Artes, de 1997, do Ministério da Educação e do Desporto de então, um dos principais objetivos do ensino de música seria desenvolver, por meio da apreciação e escuta dos alunos, a capacidade à "percepção e identificação dos elementos da linguagem musical (motivos, forma, estilos, gêneros, sonoridades, dinâmica, texturas, etc.) em atividades de apreciação, explicitando-os por meio da voz, do corpo, de materiais sonoros disponíveis, de notações ou de representações diversas.", cfe. BRASIL, *Parâmetros curriculares nacionais* (1ª a 4ª série), 1997. p. 55.

[6] Para descontrair, proponho aqui que assistam ao videoclipe de "La musique", de Philippe Katerine, faixa do álbum *Philippe Katerine*, de 2010 (selo Barclay): https://www.youtube.com/watch?v=JrW1MT73u20

[7] "As palavras de ordem não rementem, então, somente a comandos, mas a todos os atos que estão ligados ao enunciado por uma "obrigação social". (DELEUZE, GUATTARI, *Mil Platôs*, 1995b [1980], p. 16)

[8] "Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da

chegam até a operar como comandos ao isolar materiais musicais de qualquer contexto de fluxo musical – e por consequência, isolados e excluídos também de contextos sociais, econômicos, históricos – para serem reconhecidos enquanto unidades bem formadas. Esse isolamento faz com que os materiais musicais tornem-se de alguma maneira meros sinais[9] a serem identificados e reconhecidos pelos alunos[10]. É o modo normatizado de compreender a percepção musical, que forma os alunos com o solfejo o mais tradicional ao funcionar segundo uma lógica da recognição em que se aplica um critério de correção que avalia se o enunciado-resposta de um aluno é verdadeiro ou falso com relação a um determinado objeto designado[11]. É assim que se distingue se tal aluno tem um bom ou um mal solfejo, se tal exercício está certo ou errado. Um acorde, um motivo rítmico-melódico, uma escala, uma cadência, são, desse modo, sinais que devem ser identificados e reconhecidos de um modo fixo e único, num processo que não pode dar margem a compreensões e decodificações plurais e variáveis. Trata-se portanto de uma concepção de solfejo que chega, assim, muito próximo a uma sinalética, a um obedecimento cego de comando, do tipo que ocorre na compreensão de um código de trânsito, por exemplo, onde num semáforo tem-se algumas ordens a ações codificadas por luzes coloridas: vermelho-PARE, amarelo-ATENÇÃO, verde-SIGA. Ou seja, é uma concepção que busca aplicar a prova do verdadeiro ou falso aos conteúdos implicados no solfejo, assim como aos modos de lhes expressar, definindo-os, dessa maneira, enquanto corretos ou errôneos de acordo com um material musical preciso tomado como sinal.



Figura 22: Tira de *Piratas do Tietê*, de Laerte.
Fonte: LAERTE, 199-?

interação viva das forças sociais." (BAKHTIN, VOLOCHINOV. "Das orientações do pensamento filosófico-linguístico", In: *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1999 [1929-1930].

[9] BARBOSA. *Percepção musical*..., 2009, p. 65.

[10] "A palavra isolada de seu contexto […] torna-se, por assim dizer, sinal, torna-se uma coisa única […]." Cfe. "Língua, fala, enunciação". In: BAKHTIN, VOLOCHINOV, *Op. Cit.*, 1999 [1929-1930].

[11] "a relação de designação é apenas a forma lógica da recognição" DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2006 [1968a], p. 221.

Vejamos um exemplo que talvez nos ajude a melhor compreender o funcionamento de um solfejo por identificação e reconhecimento de sinais. Se um gato, acostumado durante anos a um estado de confinamento num ambiente doméstico do tipo de apartamento ou casa fechada de cidade grande, é transportado a um local aberto com grande quantidade e variedade de fauna e flora, lhe será necessário realizar todo um mapeamento tanto dos sinais e informações sonoros que lhe chegam, quanto dos efeitos reativos do meio às suas próprias emissões sonoras[12], para assim dar avanço ao processo de adaptação a um novo ambiente no qual está envolvido. De início, o gato se põe em total comportamento de alerta, se utilizando de esconderijos a partir do qual criará novas referência de localização e movimentação espacial condizentes com o novo meio. Do ponto de vista do plano sonoro, é todo um novo mundo de informações e qualidades sensíveis diversas que este gato experimenta, lhe sendo necessário portanto um certo tempo para mapear a atividade sonora da paisagem sonora a ponto de se sentir seguro para explorar o ambiente e assim ampliar seu território. A escuta é extremamente participativa no comportamento de exploração, ela guia e garante mais ou menos segurança às ações futuras. É portanto uma situação de choque que o gato vive nessa mudança súbita de meio, em que as informações sonoras novas que lhe chegam não correspondem àquelas a que ele estava habituado em seu antigo território, o que lhe põe em estado de tensa espreita, tanto ao se esconder como autodefesa, quanto ao traçar trajetos por sua curiosidade exploratória. Para sair desse estado de tensa espreita e entrar num estado mais seguro e cômodo com o ambiente, é necessário ao gato, portanto, criar todo um novo *solfejo* que lhe possibilitará reduzir ao mínimo possível o estranhamento a e a desconfiança de informações sonoras que lhe chegam e que possam apontar uma situação de perigo. O gato precisará contrair novos hábitos de escuta condizentes com a energia acústica da recente paisagem sonora na qual está envolvido, e é através da aquisição desse novo solfejo (campestre, no lugar de um solfejo urbano) que poderá efetivamente consolidar seu novo território, assim como traçar suas linhas de fuga. A aquisição do novo solfejo é o que permitirá ao gato ficar suficientemente habituado com o ir e vir num novo ambiente.

***

[12] Os dados e conclusões aqui presentes foram recolhidos de observações parciais em experiências pessoais minhas e não possuem nenhum rigor metodológico que garanta a publicação dos resultados científicos num artigo específico sobre o tema, ainda que para a construção de tal relato eu tenha me apropriado de um vocabulário e algumas concepções características de pesquisas recentes realizadas no campo da etologia, cfe. OLIVEIRA. *Uso do espaço por gatos confinados: o papel modulatório do enriquecimento ambiental*, 2002.

[II. 3. Solfejo e signo]

É claro que um território não se limita ao meio sonoro, mas é antes o resultado de modulações entre matérias de expressão de natureza as mais diferentes, como os odores, as posturas, os gestos, os usos do espaço, que se exprimem e se impõem ao emergirem enquanto marcas qualitativas[13]. Podemos dizer assim que o mapeamento desses outros diferentes meios e planos sensíveis não-sonoros implicam também outros tantos solfejos de natureza não-sonora, como um solfejo dos odores, ou das texturas, das temperaturas, das formas, das cores, dos gestos, etc. O solfejo é, nesse caso, um sistema de decodificação, por mapeamento de qualidades sensíveis de uma paisagem, que visa colher informações precisas para a determinação de se afastar ou se aproximar de tal ou qual corpo mais ou menos imediatamente distantes numa percepção atual. Se voltarmos ao exemplo do gato, quanto mais próxima for sua distância com relação a outro corpo, mais urgente torna-se um perigo ou mais imediata torna-se uma promessa, ou seja, mais uma ação possível tende a se tornar uma ação real. É portanto com seu solfejo particular que o gato vai identificar os sons e as qualidades que percebe reconhecendo neles o perigo ou o interesse potencial que guiará ou instigará suas ações subsequentes.

Mas o processo de aprendizado não decorre somente por reconhecimento unívoco de sinais tal como no comando. O contexto concreto particular em que o aprendizado ocorre lhe orienta por meio da produção de *signos* polivalentes a serem decodificados de acordo com as conexões e interações de forças componentes de um campo problemático singular. Não se trata mais de uma identificação de sinal num processo de reconhecimento, mas de uma decodificação de signo numa compreensão. Os sentidos, num processo de aprendizado, são portanto produzidos imanentemente entre sinais e signos, entre identificação e decodificação, entre reconhecimento e compreensão. Se os sinais são normas, comandos, palavras de ordem, os signos então se apresentam como aquilo que nos força a pensar, como objetos de uma violência, de um arrombamento, de um encontro fundamental que instaura o ato de pensar no próprio pensamento[14]. É o intensivo o que interessa aqui. E quando digo que a decodificação se constitui como um processo de compreensão, não quero apontar para um modo exclusivamente racional de compreensão, mas antes para uma compreensão que se efetua por intensidades, por diferenças:

---

[13] DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. 1997[1980], p. 388.

[14] Sobre o signo como aquilo que nos força a pensar, ver DELEUZE, *Diferença e repetição*, 2006 [1968a], pp. 203-214.

> da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento – quando cada faculdade disjunta comunica à outra a violência que a leva a seu limite próprio – é a cada vez uma livre figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente desta diferença.[15]

O afeto, o signo, leva assim as faculdades aos seus limites, torce-as, tira-as do eixo. A intensidade produzida no encontro com o signo, com o que nos força a pensar, implica num signo vivo, dinâmico, em constante variação, pois produzido em estrita relação com valorações e ideologias mais ou menos normatizados ou criativas de uma espaço-temporalidade particular. São os elementos que compõem um contexto preciso, em um processo de decodificação, que produzem os sentidos polivalentes e variáveis dos signos numa enunciação particular. O signo é portanto novidade, potência inventiva, e não conformidade à norma[16], obedecimento.

O solfejo, nesse contexto, atua portanto criando máquinas que intermediam os processos de identificação de um sinal e de decodificação de um signo, o que faz com que possamos também ampliar o campo de atuação do solfejo e pensá-lo em outras tantas práticas não necessariamente sonoras ou musicais[17]. A atividade de degustação de vinho realizada por um enófilo mais ou menos experiente e especializado, por exemplo, consiste tanto na identificação e no reconhecimento, por análises visuais, olfativas, gustativas, das sensações e das fontes energéticas que atuaram na produção do vinho (como flores, frutas, especiarias, madeiras, que nesta etapa funcionam como simples sinais), quanto numa compreensão mais ampla do contexto de fabricação do vinho, que implica o cruzamento das sensações mais ou menos identificadas com informações contextuais heterogêneas (como o local e ano de produção de vinho, o tipo de uva, as condições climáticas em que foi produzido, a qualidade da safra, os modos de armazenamento, as técnicas características do enólogo, os pratos com os quais harmoniza, o valor de mercado, etc.). O solfejo seria aqui um processo que envolve todas as etapas da degustação, desde os modos e técnicas de análise das sensações, passando pela capacidade de sentir tal ou qual qualidade, de identificar e reconhecer as sensações, de avaliar se o vinho lhe agrada, assim como de cruzar essas informações com tantas outras implicadas na produção do vinho. É portanto uma operação que acontece entre uma passiva identificação unívoca de sinais e a responsiva ativa compreensão por produção imanente de

---

[15] Ibidem, p. 210.

[16] Cfe. "Língua, fala, enunciação". In: BAKHTIN, VOLOCHINOV, *Marxismo...*, 1999 [1929-1930].

[17] Sobre as diferenças entre identificação e decodificação, Ibidem.

sentidos plurais[18]. Ainda que possamos chamar de uma percepção fina, um solfejo fino, a capacidade de identificar tons florais ou frutados específicos num ou noutro vinho, essa etapa do processo de degustação mantém uma forte proximidade ainda com o modelo da recognição, do reconhecimento de sinais (no caso sinais olfato-gustativos), sendo necessário ainda um salto para que ocorra um efetivo processo de decodificação, que não se caracteriza pela apreensão de sinais inertes, mas sim pela produção de signos dinâmicos e mutáveis de acordo com os contextos sociais, políticos, econômicos, culturais, religiosos, etc. envolvidos na sua produção. Assim a decodificação se efetua tanto pelo conhecimento mais amplo do campo problemático implicado no processo de fabricação do vinho, quanto por uma compreensão por intensidades a partir do singelo e complexo deleite com as sensações, pois nada impede que não busquemos numa degustação identificar e reconhecer os componentes do vinho, mas apenas aproveitar as sensações produzidas por um solfejo vínico que nos faz gostar ou desgostar, mais ou menos, desta ou daquela taça.

***

[II.4. Solfejo e responsividade]

O solfejo, portanto, atua diretamente nos processos de percepção, como uma máquina que não se limita à identificação e reconhecimento de sinais, se potencializando efetivamente com a compreensão intensiva e afetiva de signos que forçam a pensar. É como máquina portanto que o solfejo opera na escuta, tanto ao passar pelo reconhecimento sinalético do tipo de uma aula de percepção, quanto ao buscar compreender um fluxo musical por intensidades, se interessando pela novidade e variabilidade dos signos e entrevagueando por sensações heterogêneas, inclusive aquelas inomináveis produzidas no encontro com matérias ainda não-formadas. É entre esses polos, entre esses tensores, que a escuta atua e que os solfejos, enquanto modos de escuta, se constituem.

Se pensarmos na escuta de um rock, por exemplo, em que balançamos a cabeça para a frente e para trás mais ou menos agitadamente, ou ainda na escuta de um groove em que breves golpes de pescoço produzem um outro tipo de balançar a cabeça, estamos já num outro universo de referência em que o conceito de solfejo se consolida então como um modo de escuta que guia e dirige uma determinada ação de acordo com valores e valorações próprios a uma coletividade. Os modos de escuta se formam enquanto agenciamentos

[18] Sobre a atitude passiva na identificação de sinais e a atitude responsiva ativa na decodificação de signos, Ibidem.

coletivos e mostram seu funcionamento maquínico nas marcas expressivas e no conjunto de hábitos implicados na atitude responsiva ativa singular de um grupo, povo ou população no momento de uma escuta. As escutas de jazz e bossa-nova num ambiente com luzes baixas, preparando um clima intimista, ou ainda as escutas caricatas de um expert numa sala de concerto, com suas efusivas exclamações de "Bravo!", são outros tantos modos possíveis de escuta ou de agenciamentos coletivos de escuta que podemos ter como exemplo. São comportamentos sociais coletivos, reações corporais, que se efetuam em conexão direta com a escuta, tanto em eventos em que a música funciona como um elemento acessório e utilitário, quanto naqueles em que é foco principal de uma percepção. Os solfejos, nesses contextos, se diferenciam de acordo com o composto de afetos que formam, ou melhor, de acordo com as relações de interação e conexão entre os modos de ser afetado implicados num determinado modo de escuta. O que caracteriza e diferencia os solfejos, enquanto modo de escuta produtor de ações de grupo, são os temas afetivos que cada solfejo reúne e que têm seus sentidos produzidos em correlação estrita com um campo problemático concreto, de acordo com os choques, ressonância, atração e repulsão entre as forças sociais postas em interação[19]. Os solfejos são assim modos de escuta compostos de ações e elaborações ideais coletivamente problemáticas reunidas na consolidação de individuações de grupos e populações. Não estamos aqui muito longe de Simondon, quando diz que

> se pode-se falar em um certo sentido da individualidade de um grupo ou de um povo, não é em virtude de uma comunidade de ação, muito discontínua para ser uma base sólida, nem de uma identidade de representações, conscientes, demais larga e contínua para permitir a segregação dos grupos : é no nível dos temas afeto-emotivos, mistos de representação e ação, que se constituem os agrupamentos coletivos.[20] (i)

A música é assim um dos fatores determinantes nos processos de individuações coletivas, como vemos nas diferenciações de diversos grupos e coletivos sociais a partir da afinidade a um determinado repertório, gênero ou estilo musicais: os pagodeiros, roqueiros, metaleiros, punks, populares, nacionalistas, eruditos, experimentais, etc... Trata-se de uma potência singular de reunir, aproximar ou afastar as pessoas que a música tem, que chega mesmo a fazer com que a avaliação de um gosto ou uma prática musical específica de um

[19] Sobre a diferença entre tema e significação, ver BAKHTIN; VOLOCHINOV. "Tema e significação na língua" In: *Marxismo...*, 1999 [1929-1930]

[20] SIMONDON. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, 2005 [1958], p. 243.

indivíduo seja determinante para sua aceitação ou não neste ou naquele grupo[21]. Mas é importante ressaltar que, como afirma Simondon, um grupo não se constitui somente pela aglomeração de indivíduos, mas pela sobreposição de personalidades individuais[22]: "A aglomeração, organizada ou inorgânica, suporia uma visão presa ao nível das realidades somáticas, não dos conjuntos somato-psíquicos". Ou seja, não é apenas a reunião de corpos individuais o que determina uma coletividade, mas antes todo o processo intensivo de modulação que ocorre quando as diferenças de potencial individuais e individuantes são confrontadas umas com as outras num processo de individuação de um grupo.

***

[II.5. Solfejo-comando]

Os solfejos são assim formados coletivamente e concebidos como modos de escuta compostos de cristalizações entre modos de ações, conceber, perceber e ser afetado que caracterizam os processos de individuações de grupos ou populações. Trata-se de cristalizações coletivas mais ou menos submissas a normas, mais ou menos criativas e inventivas e que não deixam de traçar relações, por vezes até numa servidão utilitarista, com outras práticas sociais. Nesses casos, o interesse no solfejo musical pode servir a fins diversos, variáveis de acordo com as motivações envolvidas. É principalmente por sua potência de despertar afetos de diferentes naturezas que a música tem sido amplamente utilizada por diversas instituições – religiosas, estatais, educacionais, políticas, etc. – com o intuito de dirigi-la a seus próprios propósitos e fins institucionais. A música adquire assim um caráter de utilitária, ela serve às instituições como uma ferramenta de manipulação e marcação de poder e se diferencia por solfejos que variam de acordo com constelação de afetos que é posta em interação em cada sistema institucional. É o que acontece, por exemplo, no acoplamento da prática musical às instituições militares, que cria um solfejo militar que foi muito bem estudado e detalhado por Jean-Georges Kastner em seu *Manuel général de la musique militaire à l'usage des armées françaises*, publicado em 1848. Segundo o autor,

> o que permite considerá-la [a música] antes de tudo como uma arte eminentemente útil, é a faculdade suprema que ela possui de fazer

[21] Cfe. FERRAZ, S. "Músicas e Territórios". In *Polêm!ca*, 2010. (Disponível online em http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2815)

[22] SIMONDON, *L'individuation...*, 2005 [1958]. p. 289.

> nascer os sentimentos bélicos, de despertar a coragem, de excitar a bravura, de inspirar, em todos aqueles que combatem pela pátria, uma nobre emulação, um santo entusiasmo, e de substituir o medo do perigo, a ideia de morte, as vagas e funestas apreensões às quais eles poderiam se abandonar no momento do risco, por uma firmeza inabalável, uma confiança salutar, e esta generosa exaltação, este sublime destemor que os torna heróis e que garante a vitória.
>
> Entretanto, a música não tem por único objetivo inflamar os combatentes e lhes ajudar a vencer; na manobra, é ela que regra o passo e determina as evoluções; na marcha, é ela que suporta o soldado, que alivia seus trabalhos, que o repousa de suas fatigas; longe do campo de batalha, é ela que encanta seus lazeres e lhe faz esquecer a monotonia ligada à existência de guarnição. Enfim, se remarcou de modo geral que até mesmo o cavalo, esse fiel companheiro do homem de armas, não é menos sensível nem menos atento a seus acentos.
>
> Para operar tais prodígios, é preciso que a música tenha um grande poder, e disponha de meios energéticos que lhe permitam agir tanto sobre a física quanto sobre a moral do homem. Descobre-se facilmente como ela consegue realizar esse duplo fenômeno. Com efeito, se os sons, considerados abstratamente com relação a sua emissão simultânea, ou com relação a seu timbre, servem sobretudo à alma, o ritmo, é preciso reconhecê-lo, tende a fortificar a primeira impressão comunicando a nossos órgãos um tipo de agitação e de impulsão da qual os mais insensíveis não podem se defender. Tanto é verdade que sem o auxílio do som musical, da frase melódica propriamente dita, o ritmo basta para mover as massas e pô-las em movimento. Quando então esses dois elementos se encontram reunidos, que potencia eles adquirem um pelo outro, sobretudo se a variedade dos timbres e das harmonias vem lhe dar uma nova força.[23] (ii)

Kastner aponta, portanto, para diversos fatores que demonstra a potência do uso utilitário da música pelas forças armadas. A música desperta afetos-sentimentos propícios à ação de guerra, tanto como afasta afetos-sentimentos passionais e enfraquecedores para tais situação de luta; ela é determinante na marcação da ritmicidade em estratégias do batalhão, tais como a manobra e a marcha; por outro lado, nos momentos de descanso e parada, é também ela que contribui para o repouso dos soldados, que os diverte, colaborando para que não se preocupem obsessivamente com as batalhas. A música está portanto sempre a serviço de ações próprias às práticas militares, ela é útil às instituições militares da mesma maneira que a gastronomia, a vestimenta, a educação física, etc. Mas para a realização da atividade-

[23] KASTNER. *Manuel*..., 1848, p. 2.

fim das instituições militares que é defender um território por meio da luta armada, há algo de singular na música que contribui para afetar determinantemente as ações dos combatentes no campo de batalha: trata-se do ritmo, ou melhor, da potência que certas figuras e energias rítmicas têm de produzir agitação e impulsão ao ataque. Nas bandas militares, o uso de instrumentos de percussão e de sopro capazes de produzir ataques incisivos já caracterizam um gosto por qualidades sonoras que afetam por uma grandiloquência, às vezes até intimidadora, produzida por sons de forte intensidade dinâmica e repetições regulares e precisas dos ataques. É através da repetição regular de motivos-figuras rítmicos realizada por meio de sons incisivos, de longo alcance e regrados organizacionalmente, que se desperta os afetos masculinos desejados pelo uso utilitário da música nas instituições militares. Assim, tanto a potência à produção de sons *fortes*, quanto a potência de precisão e regularidade na marcação dos motivos rítmicos são relevantes à determinação dos efetivos instrumentais que caracterizam a prática musical das bandas militares. A construção de motivos rítmico-melódicos pela utilização de figuras pontuadas e "galopantes", as instrumentações com metais, madeiras e percussões, as técnicas de rulos de tambores e caixa-clara, as anacruses em quarta-justa ascendente, são alguns dos materiais musicais, ou expressões territorializantes, que determinam e consolidam os afetos das músicas militares. São elementos que compõem uma gramaticalidade e uma sintática próprias a um estilo militar, a um solfejo militar. Até algumas funções próprias à atividade militar são codificadas e territorializadas musicalmente e por vezes até tratadas sinaleticamente, ou seja, enquanto sinais que visam a comunicação de uma mensagem, por exemplo, nos toques de avisos a chegada das armadas numa cidade, ou de ordem de prontidão ao ataque, à retirada ou o agrupamento dos batalhões, bem como indicam outras ações características das armadas[24]. Um solfejo do tipo militar se caracteriza assim tanto pela seleção e escolha dos materiais e instrumento musicais, quanto pelos tratamentos e operações pelos quais esses passam, que são realizados em vistas das finalidades próprias à atividade militar, ou seja, reconfigurando e moldando a prática musical à maneira e a partir dos ideais e valorações do pensamento militar.

[24] Para mais exemplos dos significados funcionais que adquirem os sinais expressos por motivos rítmico-melódicos codificados, ver KASTNER. "Apendice: Batteries et sonneries", In: *Manuel*..., 1848, pp. 1-55.



Figura 23: Tira de Laerte.
Fonte: LAERTE, 199-?

[II.6 Solfejo e seleção perceptiva]

O solfejo transita assim tanto pelos modos por quais as ações de indivíduos de um grupo são dirigidas e guiadas a partir da escuta, quanto pelas compreensões de códigos implicados nos sons, de qualidades e potências despertados por um modo de vibração sensoperceptivo. O solfejo, na escuta, é portanto a operação que estabelece filtros perceptivos que respondem a diferentes motivações das mais variadas especializações e áreas do saber. Um filtro, enquanto solfejo, se forma a partir de uma série de hábitos contraídos e opera como selecionador e captador de linhas expressivas numa percepção em "tempo real". Assim, até o diagnóstico realizado por um médico, por exemplo, com auxílio de um estetoscópio também depende de um solfejo que opera por interpretação e compreensão de sinais e signos corporais captados a partir de microtomadas de sons que amplificam os fluxos sonoros produzidos pelos batimentos cardíacos, movimentos pulmonares ou da corrente sanguínea. Ou ainda, a escuta de um mecânico automotivo também estabelece uma prática de um solfejo especializado que se atenta aos ruídos produzidos por um motor para assim identificar e apreender uma determinada falha em seu funcionamento. O solfejo é assim um modo de filtrar e selecionar informações que sirvam como dados determinantes às direções e aos sentidos tomados pelas ações subsequentes às percepções.

Até o presente momento desta pesquisa, vimos o solfejo tanto em suas concepções mais tradicionais enquanto decodificador de símbolos gráficos operando numa leitura de partitura, ou enquanto sinônimo de ensino formal de música, quanto numa concepção que busca já ampliar seu campo de atuação, compreendendo também como solfejo os processos de decodificação semiológicos em geral, não limitando-o às decifrações características da leitura e interpretação de uma partitura, mas expandindo-o ao reconhecimento e compreensão de sons e qualidades sensíveis heterogêneas por práticas as mais diversas, que criam suas

próprias ferramentas e técnicas para filtrar e selecionar linhas expressivas ou traços maquínicos singulares numa percepção atual. Trata-se já de um modo mais amplo de conceber o solfejo, que engloba os processos de compreensão nas semióticas as mais variadas ao incluir as sensações de naturezas diversas. Os solfejos são assim operações de seleção e filtro que se diferenciam entre si pelos modos de perceber que reúnem e fazem coexistir.

Numa escuta, nunca apreendemos a totalidade das qualidades implicadas naquilo que escutamos. Escutar é sobretudo constituir um ponto de vista que seleciona algumas informações ou linhas expressivas em detrimento doutras. A escuta é sempre uma percepção parcial do outro corpo percebido (ou objeto, meio, coisa) que possui consigo sua própria percepção total. Há uma coincidência por direito entre a percepção e o corpo percebido[25]. As coisas já são em si percepções totais, coincidem por direito com suas percepções totais. Não há separação entre coisas e percepção, mas coincidência. Já numa percepção atual ou vivida, de fato, não se apreende a totalidade da coisa porque a atividade perceptiva acontece sempre por seleção, por subtração. Uma percepção de fato é sempre a coisa menos aquilo que não nos interessa[26], aquilo que não está implicado em nossas motivações e/ou capacidade de ser afetado. Há sempre mais nas coisas do que nas percepções. É por isso que é impossível à escuta a apreensão da totalidade das coisas, pois o próprio da percepção é justamente efetuar uma seleção que captura um ou alguns pontos de vista sobre o objeto, de acordo com as motivações implicadas na percepção.

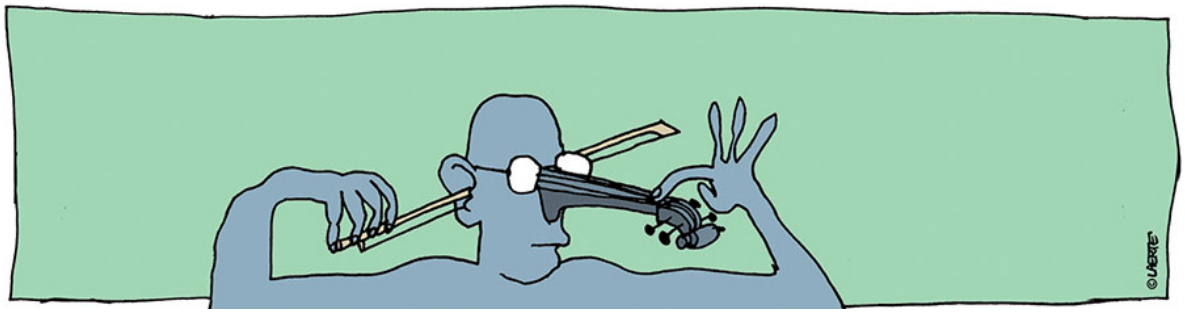


Figura 24: Tira de Laerte
Fonte: LAERTE, 2015.

[25] Cfe. DELEUZE, *Cours sur le cinema nº 5*, de 05/01/1982. (Disponível online em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=67)

[26] "[...] a percepção [...] seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa a você". Cfe. BERGSON, *Matéria e memória*. 1999[1939], p. 38-39. Ver também trecho entre pp. 32-39.

[II.7. Solfejo e lógica: sensação e sintaxe]

Mas o que quero dizer com a afirmação de que a escuta está já implicada naquilo que se ouve, mesmo que não operando atualmente numa percepção? Quero dizer que já na organização e consolidação dos materiais estão implicados solfejos que determinam muitos dos campos de possibilidades sensoperceptivas com os quais uma peça, uma música, um estilo, um modo de tocar, podem operar. O solfejo nesse sentido é caracterizado pelas lógicas composicionais, pelas criações sintáticas produtoras de variações das potências e qualidades materiais dos sons, dos instrumentos, dos espaços, das ideias, enfim, dos diversos corpos envolvidos numa enunciação sonora. O solfejo assim deixa de despertar afetos certeiros e comandar ações determinadas para ele mesmo tornar-se afetivo, produzindo efetivas invenções ao levar as normas aos seus limites e ao quebrar qualquer concepção de articulação sintática unitariamente regrada, abrindo assim a escuta a novos mundos possíveis. Um solfejo é portanto uma criação sintática, mais do que um obedecimento estiloso a uma sintaxe maior, ele é assintático com relação às normas dominantes[27]. O processo de produção de novos modos de escutar, assim como de novas lógicas e regras sintáticas móveis para a construção composicional, passa, nesta concepção de solfejo, a estar implicado na própria qualidade dos materiais, de seus processos de transformação ou deformação e em suas potências de realizar conexões e articulações heterogêneas e inéditas. O que caracterizará agora o solfejo não é mais a sujeição a leis fixas e normas bem estabelecidas, mas sua potência inventiva de produzir novos modos de existência e resiste às habitualidades de escuta homogeneizantes.

É por meio de um solfejo que um compositor nos dá a perceber paisagens e lugares, as imagens, sons, planos, corpos, que se constituem como perceptos numa criação artística. As escolhas e extrações de materiais em correspondência com modos de percepção que lhes são implicados, assim como os modos de talhar tais perceptos, consolidam o solfejo singular de um compositor, seu estilo de construir paisagens, lugares e conexões e oferecê-los à escuta de outros[28]. A peça, a obra, o objeto estético, aquilo que é construído pelo compositor é um composto de paisagens que emite linhas expressivas heterogêneas a serem selecionadas e captadas durante uma escuta. Assim, nunca ouvimos o todo de uma obra musical, mas sim a obra, o objeto ou a performance, subtraído daquilo que não nos interessa, com a escuta, assim, operando como um filtro que seleciona apenas algumas das linhas expressivas que recebemos

[27] Sobre o estilo como criação sintática, ver: COSTA MALUFE. "Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas". In: *Cadernos de Letras*, UFRJ, 2010. (Disponível em http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf)

[28] Sobre extrair e talhar perceptos, ver DELEUZE. "A honra e a glória: T. E. Lawrence." *Crítica e clínica*, 1997 [1993], p. 149.

num estímulo. Nesse trabalho de seleção interessada que caracteriza a escuta, há constates mudanças de foco de atenção e variações dos modos de escuta que põem o momento atual da escuta em tensão com as expectativas, antecipações e rememorações que o ouvinte experimenta no processo de escuta. É pelo controle da dinamicidade na organização dos materiais que um compositor conduz mais ou menos um ouvinte durante o processo de escuta. É aí que um compositor trabalha também (com) os perceptos, talhando-os, moldando-os mais ou menos plasticamente, conectando uns com os outros por entre suas paisagens. Mas para que essa condução da escuta aconteça, ainda que esburacada e constantemente rompida – mais ou menos linear portanto – é necessário toda uma fabricação que vai garantir que a peça se forme como um composto que oferece tais e quais as qualidades e linhas expressivas potencialmente perceptíveis e elaboradas técnica e composicionalmente pelo compositor. O trabalho do compositor consiste então na transformação de uma energia perceptível desperdiçada[29] numa energia que alimenta uma máquina criativa produtora de novas imagens-percepções, de perceptos. Escrever o movimento do mar, esculpir um som ou o processo de transformação de um som em outro, viajar para dentro do som, escutar a variabilidade e a imprevisibilidade dos acontecimentos sonoros cotidianos, são algumas das propostas da música do século XX para um trabalho técnico e composicional que busca atuar no grau zero da percepção, como diria Grisey[30] [(iii)]. O compositor cria objetos que reúnem e consolidam paisagens e lugares heterogêneos por meio de um solfejo que se caracteriza como o processo de escolher, elaborar e organizar os materiais que acordo com os modos de perceber implicados em suas diferentes qualidades acústicas. É portanto já nesse plano de escuta, no grau zero da percepção, que o compositor vai criar seu estilo, caracterizar seu solfejo a partir dos efeitos que produz, não no sentido causal, mas no sentido de efeitos perceptivos. O solfejo se caracteriza assim como um conjunto de efeitos perceptivos designado por um nome próprio "que dispõe uma tipologia de potências e faz da história"[31] da música "um quadro de sintomas"[32] : *efeito Debussy*, *efeito Grisey*, *efeito Scelsi*, *efeito Cage*.

---

[29] Sobre as energias desperdiçadas, a partir de Duchamp, ver "Duchamp *hors*-champ." e "Cartoons e ready-mades" In: GODINHO; GIL. *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*, 2011, pp. 79-95 e 134-148, respectivamente.

[30] "Sinto entretanto que existe em alguma parte de nossa percepção um limite, um grau zero abaixo do qual é impossível transgredir sem afundar no absurdo. É esse limite que eu falo; é a partir desse limite que deveria se organizar toda música." Cfe. GRISEY. "Devenir du son". In: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, 2008 [1978], p. 30.

[31] Cfe. SAUVAGNARGUES. "Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal". In: *Artefilosofia*, 2010, p. 34.

[32] Ibidem, p. 34.

Dos perceptos nascem os afetos, enquanto modos de ser afetado por outros corpos. Os perceptos assim atuam num estímulo primeiro, na situação percebida que antecede uma modificação no estado corporal e sua correspondente emoção da consciência[33]. Os afetos decorrem portanto dos perceptos, são reações psicossomáticas, psico-corporais, disparadas por estímulos sensoperceptivos. O afeto é uma "tendência motora sobre um nervo sensitivo"[34], não se limita a uma reação ou uma ação que se encadearia à percepção de maneira imediata, mas á produzido com um certo retardo, por uma passagem que faz do próprio afeto uma força do tempo. O afeto é assim disjuntivo, ruptura entre percepção e ação. O percepto é a imagem na medida em que ela expressa as conexões características entre os objetos que a constituem como uma paisagem ou um lugar (estando os objetos interiorizados na imagem, portanto). Já o afeto é a imagem enquanto ela expressa uma mudança do todo à qual corresponde uma reação[35]. Assim, o afeto, enquanto modificação de estado corporal e reação afetiva-emocional, e o percepto, enquanto conexões entre os objetos que constituem uma paisagem, são os elementos que compõem o solfejo de cada compositor. Assim, um solfejo singular é constituído das imagens-perceptos que um compositor extrai, talha e nos dá a sentir e das imagens-afetos, imagens-afetivas, que produz através de passagens, despertadas por estímulos sensoperceptivos, que aumentam ou diminuem as potências do corpo que as experimenta. Os perceptos são então as conexões entre os objetos, personagens e motivos que compõem uma paisagem, enquanto os afetos são as passagens, as forças do tempo, despertadas pelos perceptos, a partir das quais ocorrem aumento ou diminuição de potência[36]. Um solfejo se consolida assim como uma imagem individuada, uma constelação de afetos e perceptos, uma rede de implicações recíprocas entre reações afeto-emotivas e modos de escuta continuamente renováveis e moduláveis pelo contínuo das variações das imagens no qual se inserem[37].

---

[33] Cfe. DELEUZE, "A honra...", 1997 [1993], p. 159.

[34] Cfe BERGSON, *Matéria e memória*, 1999[1939], p. 57. Ver também:

DELEUZE, *Cours sur le cinema nº 8,* de 26/01/1982. (Disponível online em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139) e DELEUZE, *Cours sur le cinema nª 24*, de 30/11/1982. (Disponível online em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=247)

[35] Cfe. DELEUZE, *Cours sur le cinema nº 74*, de 08/01/1985. (Disponível online em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=290)

[36] Cfe. DELEUZE, *Cours sur le cinema nº 49,* de 13/12/1983. Disponível online em (http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=273)

[37] Sobre o estilo como aberto e variável, em contraste com uma ideia de uma gramaticalidade fixa, ver SAUVAGNARGUES. "Deleuze, cartografias...", 2010, pp 21-25.

Para melhor compreender os solfejos enquanto constelações de afetos e perceptos, faz-se necessário realizar algumas listas de afetos[38] às quais correspondem alguns solfejos singulares, ou seja, construir mapas que determinam como cada estilo muda de sentido de acordo com a retenção de tais e quais traçados e trajetos potencialmente legíveis e coexistentes num mapa[39]. "O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem". Assim, traçar um mapa é seguir trajetos que implicam processos coletivos de subjetivação em constante mutação[40], devido tanto aos percursos não cessarem seu movimento e ao percorrido assim variar continuamente de configuração, quanto à própria variabilidade das valorações e motivações implicadas nos modos de traçar e construir os mapas, assim como de escolher quais mapas reter numa determinada análise atual. O estilo, o solfejo, não se determina assim como fixo e bem determinado, mas como aberto e variável de acordo com o constante processo sempre renovável de produção de sentido ao qual é condicionado. "O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente".[41] Uma obra, um estilo, um solfejo, é assim sempre aberto a ser descoberto e redescoberto, sempre aberto a transmitir forças novas, inéditas, variáveis e imprevisíveis, que possibilitam que a obra de um compositor continue sempre viva e em constante transformação e renovação[42]. Novos trajetos podem atravessar a leitura de uma obra ou a escuta de uma obra, assim como novos atos composicionais podem também conectar pontas deixadas em aberto de maneira completamente inédita e interessante, fazendo com que um solfejo ou um estilo se renove continuamente. Assim, os trajetos são inseparáveis dos devires aos quais remetem. O devir é uma viagem, uma passagem subentendida num trajeto percorrido, que implica uma variação afetiva que se efetua pelas forças intensivas subtendidas nas forças motrizes despendidas no percorrer do trajeto.[43]

---

[38] Sobre lista de afetos ou mapa enquanto processo de devir, ver DELEUZE, G. "O que as crianças dizem". In: *Crítica e clínica*, 1997 [1993], p. 87.

[39] Ibidem, p. 90.

[40] Cfe. GUATTARI. [1992] "Felix Guattari et l'art contemporain". In: *Qu'est-ce que l'écosophie?"*, 2013, p. 162.

[41] Cfe. DELEUZE, GUATTARI. "Introdução: Rizoma". In *Mil platôs*, 1995a [1980], p. 22.

[42] Sobre a constante descoberta e redescoberta de uma obra, ver nota escrita por Gilles Deleuze para ser lida na ocasião do sepultamento de Félix Guattari, ocorrido em 04/09/1992, cfe. DELEUZE, G. "Até o fim...". In" *Cadernos de subjetividade*, 1996 [1993] p. 57. (Disponível online em https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernossubjetividade-1-guattari-1993.pdf)

[43] DELEUZE, "O que as crianças...", 1997 [1993], p. 88.

[II.8. Estilo e hecceidade: solfejo como constelação de afetos e perceptos]

O solfejo é como um foco; um foco enunciativo que reúne afetos e perceptos produzidos por máquinas de diferentes naturezas e não necessariamente discursivas: máquinas musicais, estéticas, biológicas, tecnológicas, teóricas, linguísticas, gestuais, axiológicas, sociais, religiosas, políticas, econômicas, libidinais, etc. O solfejo é assim o que reúne efeitos maquínicos heterogêneos e os põe em interação por meio da lógica de uma máquina artística que dá consistência ao foco, uma máquina-arte que efetua uma produção mutante da subjetividade ao extrair e talhar perceptos e afetos também mutantes, que transformam e renovam continuamente nossa capacidade de sentir, perceber e ser afetado[44]. "É com a condição de desfazer os poderes de redundância que habitam o material, de recompor outras casas, um outro cosmos, outras constelações de universos que a composição é possível"[45]. É portanto pela variação contínua das imagens e pela produção de novos modos de escutar, compreender e conceber música, que um solfejo, ou um estilo, continua sempre aberto, em constante transformação e com um potencial mais ou menos desperdiçado ou aproveitado de criação por inversão de um modo habitual de pensar ou por desfazimento de redundâncias. É assim que um solfejo se constitui como uma constelação inventiva de afetos e perceptos, como um foco enunciativo incorporal mais ou menos mapeável pelos trajetos e devires que singularizam um estilo. Para explicar essa ideia de *foco enunciativo incorporal*, que na presente pesquisa estendo também aos conceitos de estilo e solfejo, Guattari recorre justamente ao campo musical, mais precisamente à música de um conhecidíssimo compositor francês:

> eu sempre dou o mesmo exemplo: a música de Debussy e seus numerosos componentes heterogêneos, o retorno à música modal, a influência da música francesa, oriental. Esses componentes cristalizam singularmente nas primeiras obras de Debussy. Basta algumas notas de Debussy para imediatamente estar no universo debussista. É uma enunciação, um corte, um tipo de foco não discursivo. Não há apenas a dimensão musical, mas também as dimensões adjacentes, plástica, literária, social (os salões, o nacionalismo), etc. É portanto um universo heterogêneo, com múltiplos componentes. Esta constelação de universo de referência forma um enunciador que dá sua consistência às notas pentatônicas, à escrita no papel, às interpretações. Há efetivamente algo que faz com que tudo isso fique em pé conjuntamente, é o que eu chamo de *foco enunciativo*

[44] "C'est à la condition de défaire les pouvoirs de redondance qui habitent le matériau, de recomposer d'autres maisons, un autre cosmos, d'autres constellations d'univers, que la composition est possible." Cfe. GUATTARI. [1992] "Félix Guattari et l'art...", 2013, p. 156.

[45] Ibidem, p. 157.

> *incorporal*. E que pode se dissolver. É simultaneamente eterno, porque é um incorporal, uma hecceidade, algo que não se pode situar no tempo e no espaço, mas que no entanto nasceu em uma certa data e desaparecerá. Se esquecerá Debussy a partir de uma data determinada, mesmo que para redescobrí-lo mais tarde.[46] (iv)

Ou seja, o que Guattari pretende nos mostrar é que não é suficiente mapear somente os afetos sensíveis pelo rastreamento das lógicas de articulação, dos modos de conexão e das qualidades materiais empregados por Debussy para o distinguir como um enunciador que possui um estilo singular, uma assinatura, mas que é necessário também se atentar, no mapeamento, a todo um universo de valores e referências que forma o enunciador de acordo com afetos problemáticos implicados no cruzamento de outras tantas dimensões não musicais que participam na consolidação da hecceidade Debussy. Um solfejo é assim uma visão de mundo particular que põe diversas máquinas heterogêneas em conexão e mantém sempre oculto um núcleo de incertezas potencialmente explorável por novas criações artísticas ou novas compreensões senso-perceptivas e afetivo-emocionais[47]. Esse núcleo de incertezas é portanto extremamente fecundo à invenção e "é a partir dele que pode-se constituir uma autêntica escuta do outro"[48], "escuta da disparidade, da singularidade, da marginalidade, da loucura"[49], que inverte ou dá novos sentidos a estruturas dominantes, "recarregando-as de potencialidades, estendendo a partir delas novas linhas de fuga criativas"[50].

É portanto intrinsicamente ao processo criativo, nas criações de novas conexões, articulações, sintaxes, que podemos pensar o solfejo como aquilo que oferece um determinado modo de escuta e que produz saltos intensivos entre modos de escuta variados[51]. É assim que um mapeamento dos solfejos se faz importante numa pesquisa sobre a composição musical, para observarmos modos de extrair, talhar e conectar materiais que contribuam na organização dinâmica de uma obra por trajetos e solfejos que saltam e entrevagueiam por entre diferentes modos de escuta. A escuta está assim já implicada na composição das imagens, das sonoridades, dos corpos musicais: "o olho já está nas coisas, ele faz parte da

---

[46] Ibidem, p. 170.

[47] Sobre o núcleo de incerteza num estilo ou num mapeamento, ver GUATTARI. [1992] "Pour une refondation des pratiques sociales". In *Qu'est-ce que l'écosophie?*. 2013, p. 507.

[48] Ibidem, p. 508.

[49] Ibidem, p. 508.

[50] Ibidem, p. 508.

[51] Sobre a escuta como um "mapa de saltos" entre as variadas dimensões sensoperceptivas, ver FERRAZ. "Litania (2011)...". In *Revista Música Hodie*, 2012, pp. 216-231.

imagem, ele é a visibilidade das coisas"[52]. É a partir de ideia de modos de escuta talhados já no processo de composição que proponho nessa pesquisa a realização de um mapeamento de solfejos, ou seja, buscar os modos pelos quais os compositores pensam e trabalham a escuta em seus próprios atos criativos[53].

***

[II.9. Por uma tipologia de solfejos]

Vejamos então alguns tipos de solfejo em busca de tentar melhor compreender essa ideia da implicação de modos de escuta e maneiras de ser afetado na própria lógica composicional de agenciamento de materiais. A tipologia aqui proposta não se quer exaustiva nem definitiva, servindo principalmente como meio para dar uma melhor precisão ao problema da reescrita no próximo capítulo. Vale desde já ressaltar que os solfejos não são excludentes uns dos outros mas antes sim podem funcionar por cruzamento de suas lógicas e efeitos singulares.

[II.9.1 Solfejo melódico]

O solfejo melódico não é então somente a ação de entoar sequencialmente o nome das notas em leituras de frases musicais, mas antes aquilo que faz com que, em uma passagem ou peça musical, uma ou mais melodias se destaquem na escuta justamente por poderem ser individualmente apreendidas enquanto formações de notas (alturas) em sequência. O solfejo melódico ou a escuta melódica se faz presente assim tanto em monodias em que uma melodia se desenrola isoladamente ou acompanhada por instrumentos, quanto em homofonias em que, mesmo com a movimentação em uníssono rítmico, as vozes melódicas mantém ainda sua independência ao evitarem andar paralelamente entre si, quanto também em polifonias, que são construídas por linhas ritmicamente independentes, mas que ainda fazem com que a escuta as apreenda como vozes melódicas individuais. Ou seja, tanto na textura monódica da mais simples canção, quanto nos corais homofônicos que encadeia acordes, quanto nas polifonias de vozes individuais, o solfejo melódico opera destacando sequências de notas em frases ou motivos rítmico-melódicos individuais, fazendo assim com que a escuta se atente à continuidade linear produzida por um desenrolar melódico na dimensão das alturas. É

[52] DELEUZE. [1982] "Sobre a imagem-movimento". In: *Conversações* (1972-1990), 1992[1990], p. 72.

[53] Sobre a importância de um pensamento composicional atento a conexões de elementos e ideias no plano da escuta, ver FERRAZ. "Ciclicidade e *kinesis* em *Circles* de Luciano Berio", *Opus*, 2011, pp. 43-62.

portanto imenso e vastíssimo o repertório em que o solfejo melódico atua, passando por cantos e canções as mais diversas, mas também motetos, madrigais, além de sonatas, concertos e peças instrumentais em que prevalece o pensamento composicional que busca destacar vozes ou linhas individuais na escuta e hierarquizá-las mais ou menos de acordo com as relações entre figura e fundo em que são postas.

[II.9.2. Solfejo fraseológico]

Podemos também pensar os variados dos caráteres e configurações das melodias como diferentes modos de frasear, como diferentes solfejos fraseológicos variáveis de acordo com os estilos, os instrumentos ou vozes envolvidos, os materiais rítmicos-harmônicos, os procedimentos e estratégias composicionais aplicadas, enfim, às variadas camadas de consolidação de uma melodia que implicam mundos afetivos singulares. Os solfejos fraseológicos melódicos, aquilo a que habitualmente denominamos *fraseados*, podem assim serem diversamente qualificados: bachiano, schubertiano, mahleriano, schoenberguiano, debussyano, pixinguinhano, jobiniano; clássico, romântico, impressionista, expressionista; modal, tonal, atonal; pentatônico, diatônico, cromático, microtonal; italiano, francês, alemão, brasileiro; folclórica, urbana, sertanejo, praieiro; jazzístico, bossa-novístico, rockeiro, funkeiro; festivo, melancólico, serene; violinístico, vocal, pianístico; glenn-gouldiano, polliniano, leonhardtiano... Enfim, trata-se de toda uma variedade de constelações de afetos que ao trabalharem por meio da lógica melódica, imprimem tal ou qual marca expressiva no desenrolar de uma melodia de acordo com as qualidades e potências que lhes caracterizam individualmente. As qualificações, que seja por nomes próprios, por período histórico, por região geográfica, por modos de organização dos materiais musicais, etc., evidenciam cristalizações entre afetos sensíveis, expressados nos materiais e nas operações que lhes consolida, e os afetos problemáticos, relativos aos campos problemáticos em que os afetos sensíveis foram tornados possíveis. São portanto diferentes modos de individuação, de agenciar os materiais de uma melodia e do meio ao qual ela pertence, a que corresponde a capacidade de produção de tais e quais sensações ou efeitos perceptivos e afetivos. Entretanto, por mais contrastantes e plurais que sejam os variados fraseados, é sob uma lógica melódica de encadeamento sequencial de alturas que se estabelecem enquanto solfejo. É assim, por exemplo, que atuam as reescritas por pastiche e paródia, a partir de uma reestilização fraseológica que faz cruzar mundos afetivos mais ou menos contrastantes entre si. Se no próximo capítulo da tese abordaremos a reescrita crítica enquanto uma concepção singular de reescrita, podemos dizer desde já que as reescritas que operam apenas reestilizando um

determinado fraseado, como a maior parte das paródias e pastiches com seu maior ou menor grau de comicidade, não operam ainda um salto que permita lhe qualificar como crítica. Mas deixemos isso para o próximo capítulo.

A questão do fraseado das linhas na escrita instrumental é de fato um problema ao qual tenho me atentado já desde minhas primeiras composições. É porque a cada modo de fraseado está implicado um mundos afetivo singular mais ou menos constituído por cristalizações coletivas do tipo dos clichês, o que faz com que o fraseado de uma linha se apresente, à escuta, como um relevante aspecto da escrita. Foi portanto primeiramente pelo desejo de trabalhar com modos de frasear que não fossem explicitamente estilizados que essa preocupação com o fraseado foi despertada. Num primeiro momento, ainda durante a graduação, buscando me afastar de frases sincopadas ou nauseantemente cromáticas que então povoavam minha cabeça, foi no universo modal que busquei um certo refúgio, explorando linhas melódicas formadas por mistos de modos eclesiásticos, jazzísticos, nordestinos e de transposição limitada utilizados por Messiaen[54]*. Posteriormente, meu interesse freseológico se dirigiu cada vez mais a ambientes microtonais, tanto privilegiando intervalos melódicos menores do que meio tom (*Fig. 25, 26, 27 e 28*), quanto trabalhando com movimentos de segundas e terças pouco maiores e menores do que as maiores e menores (como no violoncelo e na viola do segundo compasso da* Fig. 26 ou *nos violinos na* Fig. 27*), quanto por trilos que expandem e contraem sua tessitura (como no violoncelo na* Fig. 27*). Tal exploração de um fraseado microtonal tem sido frequentemente elaborado em conexão estrita às singularidades e potencialidades técnicas dos instrumentos para os quais estou escrevendo, buscando tanto explorar passagens que sejam "na mão" em uma determinada prática, quanto desconstruindo fôrmas de mão por demais rígidas em tal ou qual técnica. Dessa maneira, tenho conseguido construir rápidos movimentos de dedos que percorrem grades intervalares micro-estriadas (ou mal temperadas) e produzem assim um fraseado que nos aproxima mais a zumbidos de mosquitos e insetos (*Fig. 27*), ou por vezes a latidos de cachorro (Fig.* 26*), do que de cantos radiofônicos, de salas de concerto ou de shows mais ou menos midiáticos. Também os cantos de pássaros têm sido uma importante fonte de pesquisa para a busca por outros fraseados, como explorado em* vento sob os dedos (2014)*, para flauta solo, em que diversos cantos de pássaros se cruzam e se chocam e se modulam assim uns pelos outros (*Fig 28*).*

[54] Cfe. MESSIAEN. *Techniques de mon langage musical*, 1940.

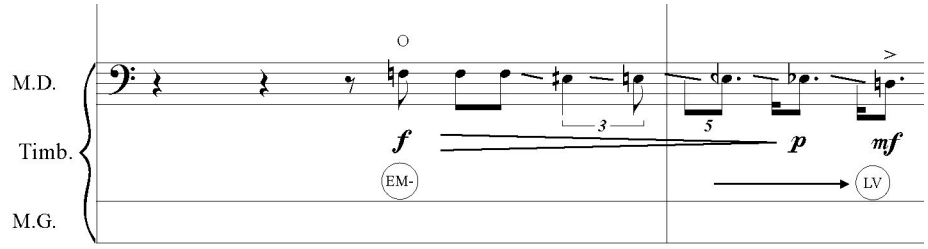


Figura 25: Fraseado choroso no tímpano em *presque un murmure sans son*



Figura 26: Trecho de *per suonare in un teatro vuoto* em que é explorado um fraseado lamentoso e choroso no violino 2 que é seguido por um fraseado-cachorrão, feito por ataques de arco em *détaché* e fortes na região grave dos demais instrumentos.



Figura 27: Trecho de sobreposição de fraseados tipo mosquitos e insetos em *estudo sobre gravitação*



Figura 28: Imbricação e justaposição de cantos de pássaros
em *vento sob os dedos*, para flauta solo.

[II.9.3. Solfejo modular (e já algorítmico) na polifonia renascentista]

O solfejo modular é um modo de construção de uma peça musical a partir materiais anteriormente formados e estabelecidos que são combinados e recombinados a cada nova peça, segundo normatizações bem estritas. É quase um trabalho que recolhe fichas de um fichário, consideradas como módulos que contém formas musicais fechadas, e as recombina para formar um texto mais amplo. É portanto pela montagem e combinação modular de formações sequencias dos elementos que compõem a gramática musical de então que o solfejo renascentista se constitui, ou seja, é pelo cruzamento e combinatória de módulos de sequências de alturas que formam os diferentes tons [*toni*], de sequência de valores rítmicos que formam diferentes pés-métricos e de combinações intervalares harmônicas permitidas[55], que o pensamento composicional dos séculos XV e XVI se caracteriza. É justamente com base nesse modo de organização de uma composição musical, por combinatória de módulos de materiais pré-formados, que Athanasius Kircher idealiza e desenvolve a *Arca Musurgica*[56] (Fig. 29), e com auxílio de seu discípulo Gaspar Schott, um variante da *Arca* chamado *Organum Mathematicum* (Fig. 30). Ambas essas criações de Kircher são consideradas como máquinas que possibilitam, por um solfejo algoritmo, que mesmo leigos e não iniciados em música sejam capazes de compor novas peças musicais apenas seguindo as instruções de utilização de tais máquinas. Ainda que os materiais anteriores que constituem as fichas, módulos ou hastes (*baculus*) da *Arca* ou do *Organum* não se constituam como parte integrante de uma composição musical antiga específica, apenas o fato de serem utilizados como materiais já pré-formados e individuados é o suficiente para considerar um tal trabalho como um tipo de reescrita. Trata-se antes de um pensamento que

[55] Mônica Lucas nos lembra que também nos tratados do século XVIII, mais precisamente naquele de Johann Nikolaus Forkel, denominado *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1802), os elementos considerados como componentes de uma gramática musical são: "as tonalidades (estudo dos intervalos, escalas e modos), a harmonia (estudo dos acordes e de seus encadeamentos, cadências e modulações) e a prosódia musical ou ritmopéia (em que se observa os pés métricos, os compassos e sua acentuação)". Cfe. LUCAS. "Relações entre música e linguagem…". In: *Música Hodie*, 2009, p. 14.

[56] KIRCHER. *Musurgia Universalis*, Tomus II, 1650. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius). Uma versão em inglês deste Tomo II da *Musurgia Universalis*, feita por A. Boxer, pode ser encontrada em http://arcamusurgica.com/titlepage.html

organiza e combina materiais possíveis, já prontos e estabelecidos, do que um trabalho que torna possível novos pensamentos e escutas. É por isso que, como veremos, também nesses trabalhos não se trata de uma reescrita crítica que opera deformando um material musical anterior, mas antes de uma escrita que se caracteriza por certa submissão a um modo dominante de pensamento musical.

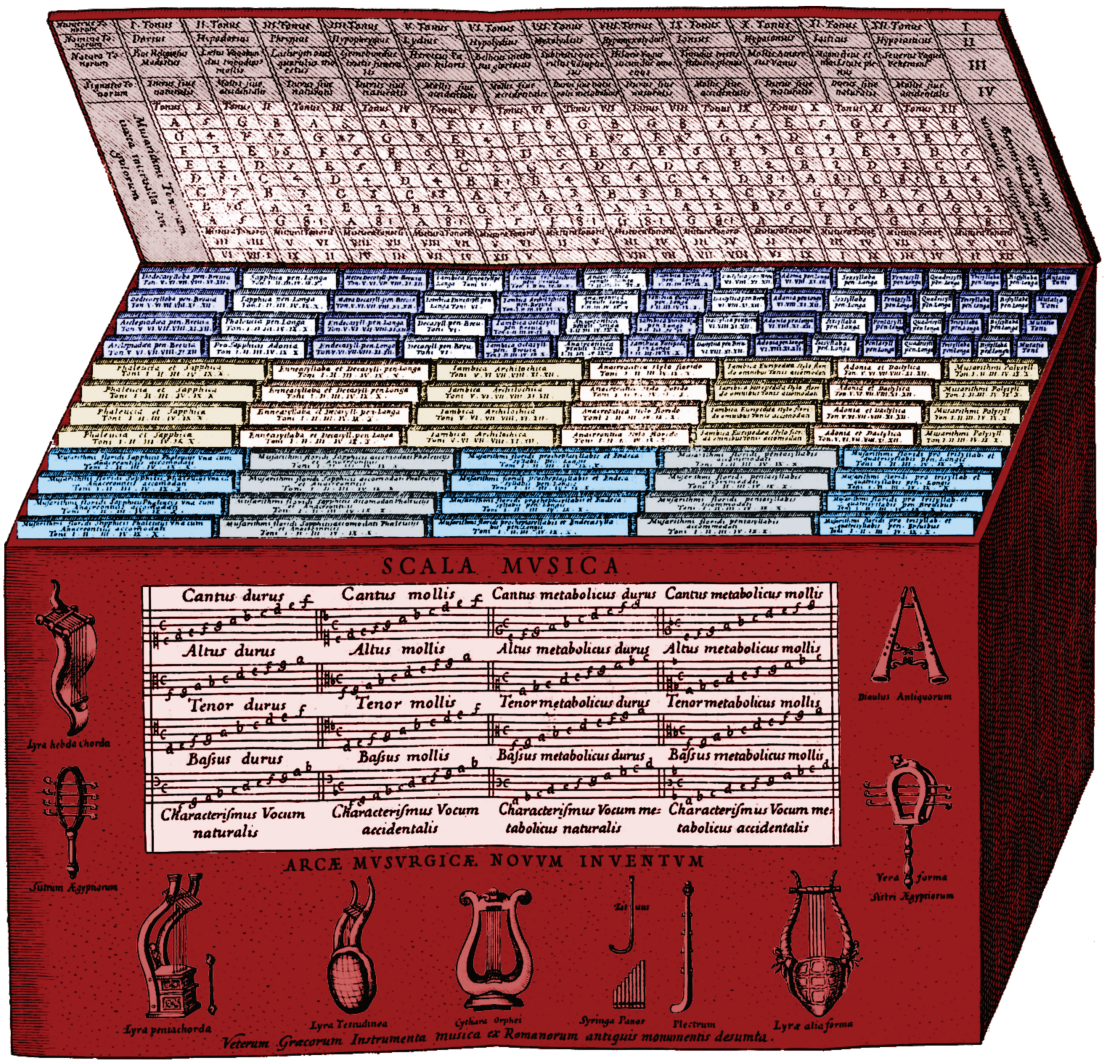


Figura 29: *Arca Musurgica*[57] idealizada por Athanasius Kircher.
FONTE: KIRCHER, 1650, Tomo II, p. 185.

[57] Imagem colorida por A. Boxer, cfe. http://arcamusurgica.com/image.html.



Figura: 30: Foto de um *Organum Mathematicum*, idealizado por Athanasius Kircher e detalhado por seu discípulo Gaspar Schott[58].
FONTE: Museo Galileu[59], Florença.

Por uma breve explicação do funcionamento do pensamento por combinatória de elementos musicais desenvolvido por Kircher na idealização de tais máquinas, será abordado somente o funcionamento do *Organum Mathematicum*, pois este possui um melhor detalhamento, realizado por Gaspar Schott, discípulo de Kircher, de seu modo de uso particular.

No *Organum Mathemathicum*, há um primeiro tipo de fichas (módulos ou hastes) que é organizado de acordo com quatro diferentes tipos de estruturas estróficas, diferenciados entre si pelas quantidades de sílabas de cada verso, pelas relações métricas implicadas nas formações silábicas e pelo tipo de contraponto explorado (simples ou florido)[60]. Assim, tem-se os seguintes os tipos: euripideano (quatro estrofes de versos hexassílabos, cfe. Fig. 31),

[58] Gaspar Schott explica o funcionamento geral do *Organum Mathematicum* nos prelúdios aos livros, Cfe. SCHOTT. *Organum Mathemathicum*., 1668, pp. 54-66. (Disponível online em http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10525760.html)

[59] Imagem fotográfica de um *Organum Mathematicum* realmente construído e que resistiu ao passar dos séculos. Imagem disponível online em http://catalogue.museogalileo.it/object/OrganumMathematicum.html (Acessado em 20/10/2015).

[60] Cfe, SCHOTT, *Organum Mathematicum*, Liber IX. 1668, p. 761.

anacreôntico (quatro estrofes de quatro versos septissílabos), sáfico (três estrofes de versos hendecassílabos e uma de versos pentassílabos) e arquilóquicos (quatro estrofes de versos octossílabos)[61]. Esses quatro tipos são abordados por relações contrapontísticas simples (nota-a-nota), sendo que os tipos euripideano e anacreôntico são também elaborados pela integração do contraponto florido. Dessa maneira, estas fichas se agrupam de quatro em quatro, servindo cada uma à composição de uma estrofe em particular. Em cada ficha há: 1) os tons de possível utilização a tal tipo de estrutura estrófica; 2) sequências de combinações harmônicas intervalares possíveis para a escrita a quatro vozes em tais formações silábicas; 3) sequências de formações rítmicas variáveis de acordo com as relações métricas entre as sílabas.

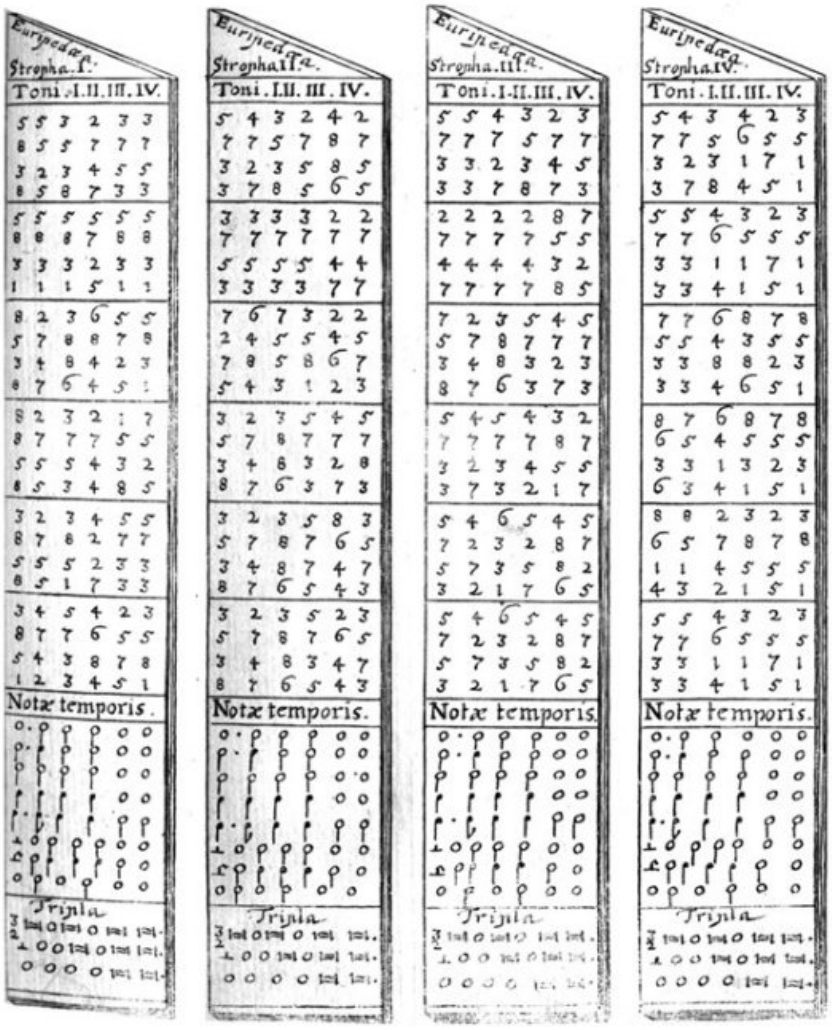


Figura 31: Exemplos de fichas ou hastes contidas no *Organum Mathematicum*. FONTE: SCHOTT, 1668[62].

[61] A cada uma dessas estruturas Gaspar Schott atribui uma frase modelo: ao verso euripedeano, a frase "*Ave maris stella*"; ao verso anacreôntico, "*O felix ter quaterque*"; ao verso sáfico, "*Iste Domini sacratus confessor*"; ao verso arquilóquico, "*Veni Creator Spiritus*". SCHOTT, *Op. Cit.*, Liber IX, Musicus. 1668, pp. 763-764. (Disponível online em http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10525760.html).

[62] Tabelas presentes em páginas não numeradas situadas entre as páginas 760 e 761.

Este primeiro tipo de fichas (*baculus*, haste de madeira) é ainda cruzado com outras fichas para que a partitura seja efetivamente escrita. Para tal cruzamento, há de se considerar também as fichas que definem as relações interválicas entre as notas na formação dos diferentes tons [*toni*], assim como as qualidades afetivas singulares de cada tom [*tonus*] e de suas combinações possíveis com as outras tonalidades [*mixtura tonorum*] (Fig. 32).

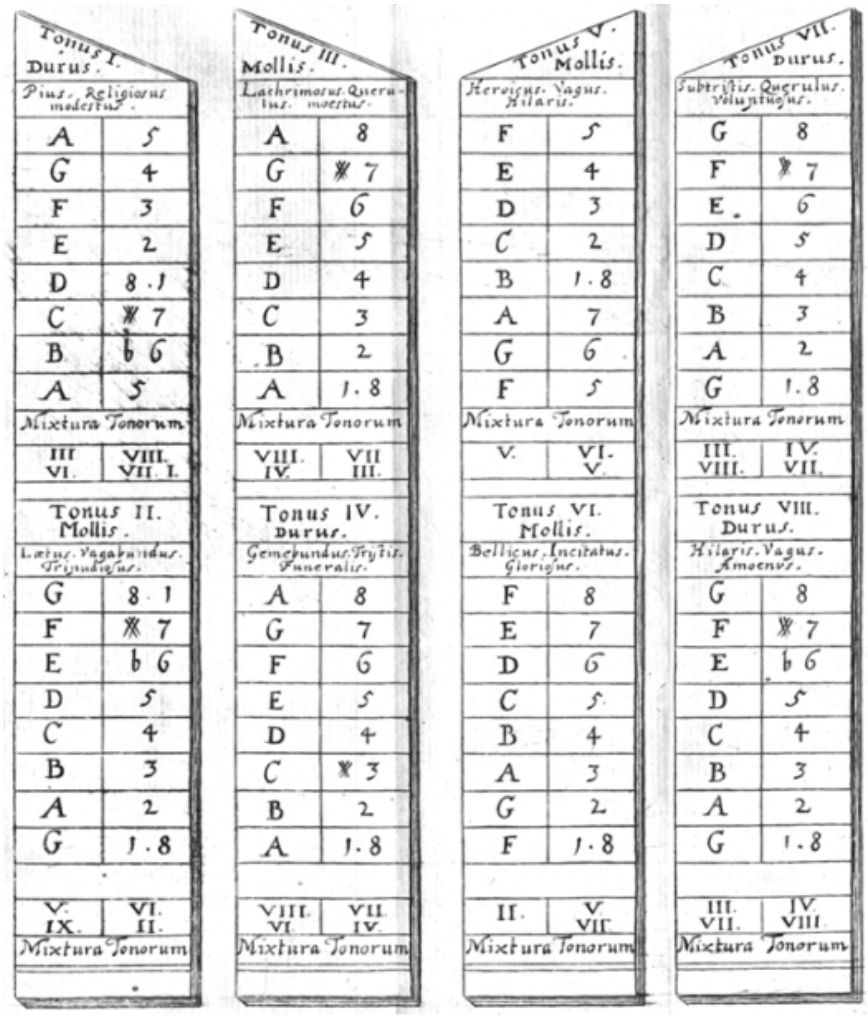


Figura 32: Exemplos das tabelas de tonalidades, presentes nas fichas ou hastes contidas no *Organum Mathematicum*.
FONTE: SCHOTT, 1668[63].

Há também fichas que apontam para as maneiras pelas quais as combinações harmônicas se formam no sistema de pentagrama, de acordo com cada tonalidade e com as claves correspondentes às tessituras das vozes humanas[64]. E por fim, há fichas que mostram combinações entre sequências de valores rítmicos e sequências melódicas de alturas que

[63] Tabelas presentes em páginas não numeradas situadas entre as páginas 760 e 761.

[64] Ver *Classis Quinta Tabellarum Musurgicarum*, *Applicatorius Clavium,* presente em página não numerada situada entre as páginas 760 e 761. SCHOTT, *Organum Mathematicum*, Liber IX, 1668.

servem à construção de linhas de baixo de acordo com a quantidade de sílabas das palavras a serem cantadas[65]. Assim, Kircher e Schott desenvolvem um sistema composicional que funciona segundo um pensamento algorítmico, um solfejo algorítmico portanto, que combina e recombina módulos de sequências de alturas, combinações harmônicas intervalares e valores rítmicos, variáveis afetivamente de acordo com a tonalidade em que são envolvidos, para com eles construir peças mais longas e elaboradas. A arca e o organum não deixam portanto de possibilitar contínuos processos de reescritas a partir da combinação de materiais preexistentes. Não se trata assim de uma reescrita que se realiza a partir de uma peça específica, mas antes a partir de materiais e organizações materiais preexistentes e normatizados segundo regras bem estabelecidas. E é justamente por essa aceitação e obedecimento às regras e normatizações que o trabalho de combinações e recombinações de módulos possibilitado pela criação de Kircher não se caracteriza também efetivamente como crítico, pois não abre o pensamento musical a realizar combinações inéditas e inauditas até então, restringindo-o antes a um solfejo dominante e oficial.

[II.9.4. Solfejo heterofônico]

Mas é no seu desenrolar mesmo, na sua duração, que a escuta melódica se encontra com outras escutas e assim varia e se transforma incessantemente, encontrando com regiões instáveis que produzem perturbações na linearidade característica de uma linha melódica. Se a escuta melódica, segundo Schoenberg[66] e o senso comum, é aquela que mais se aproxima da escuta do encadeamento lógico de ideias em um discurso linear, ou seja, se compreendemos frases construídas de uma sequência de notas de um modo mais ou menos próximo a como compreendemos uma frase verbal, então as perturbações que desestabilizam a linearidade de uma melodia buscam justamente tornar confuso o encadeamento lógico das ideias, possibilitar viagens por regiões obscuras, afetivas, extremamente potentes à produção de novas sensações. É assim que se constitui as heterofonias plurais de muitas músicas folclóricas de diferentes épocas e regiões, em que há universos e universos de microvariações de articulações e ornamentos que desestabilizam uma melodia principal dobrada em uníssono ou oitava por diversos instrumentos de qualidade sonora as mais variadas[67]. É assim, por exemplo, na música japonesa para koto, sakuhashi e shemisen em que há toda uma riqueza de

[65] Ver *Tabelæ Bassi*, presente em página não numerada situada entre as páginas 760 e 761. SCHOTT, *Op. Cit*, Liber IX, 1668.

[66] Cfe. SCHOENBERG. *Harmonia*, 2001 [1911] , p. 578.

[67] Uma boa síntese sobre a conceituação da heterofonia pode ser encontrada em ZUBEN. *Ouvir o som*., 2005, pp. 53-57. Ver também: BOULEZ. *Penser la musique aujourd'hui*, 1963, pp. 133-165.

ataques, floreios, flutuações, contornos, portamentos, glissandos, pequenos atrasos e antecipações, que provocam desvios na linearidade da escuta melódica abrindo-a a um complexo solfejo de cores e timbres. É assim também com o rebético grego, o gamelão javanês ou balinês, a música industani ou carnática indiana e outras tantas músicas orientais, árabes, africanas, indígenas e americanas pré-colombianas, cada uma com seus traços, materiais, qualidades e sintaxes singulares. A heterofonia é assim uma exploração intensiva dos efeitos da memória curta na escuta, que se efetua por meio de micro variações e agitações que perturbam a linearidade de uma melodia principal ao produzirem rápidos intercâmbios de foco de atenção numa escuta, ou seja, que faz com que os personagens motívicos componentes de uma melodia sejam constante apreendidos e esquecidos no seu próprio desenrolar pelas diferenças timbrísticas, espaciais, de curvas, perfis, cores, harmonicidade, etc., incessantemente produzidas nas dobras por instrumentos variados. Assim, já na heterofonia, praticada por manifestações culturais mais ou menos "ingênuas" ou "sérias", apresenta-se a potência à desestabilização da escuta melódica por solfejos que produzem micro fendas na continuidade lógica de uma sequência melódica. Essas quebras, fendas, vãos, são regiões de transientes caóticos que fazem a escuta saltar por entre variadas sensações e percepçõess, produzindo constantemente novas conexões que perturbam a linearidade da escuta de notas sucessivas executadas por um timbre mapeado e caracterizado como individualizante de um instrumento, voz ou combinação de corpos sonoros. A heterofonia faz com que o solfejo melódico seja levado a seus limites, perturba-o e desestabiliza-o, e assim se conecta com outros mundos sensitivos variados e inéditos, pelas microvariações produzidas em dobras disjuntivas de uma melodia em uníssono ou em oitava por diferentes instrumentos ou vozes.

[II.9.5. Solfejo de ressonâncias]

Um solfejo que decorre diretamente da heterofonia e a ela está intimamente ligado é o solfejo de ressonâncias, que tem também um forte potencial para tirar o foco da linearidade do solfejo melódico, podendo até mesmo perturbá-lo.

Nos instrumentos musicais, do ponto de vista da acústica, as ressonâncias se caracterizam de acordo com os modos pelos quais uma caixa de ressonância ou um tubo vibram amplificando, filtrando ou modificando as oscilações recebidas de uma excitação exterior[68]. "A ressonância consiste na geração de vibrações de amplitude significativa num

[68] HENRIQUE, *Acústica Musical*, 2002, p. 311.

certo sistema, pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema"[69]. Trata-se do processo que transfere a energia vibratória produzida sobre uma coluna de ar ou sobre uma corda a uma caixa de ressonância ou um tubo, aumentando assim a intensidade com que a energia vibratória se dissipa como energia acústica[70] e amplificando assim a frequência fundamental da energia acústica a ser radiada. A ressonância é portanto o fenômeno de maior importância em música, estando implicada nos mais variados modos vibratórios das caixas de ressonância e dos tubos dos instrumentos musicais ou dos objetos potencialmente exploráveis musicalmente. Inclusive o estudo de um instrumentista passa muito por uma atenção às ressonâncias, pelo controle de diferentes modos de vibrações dos instrumentos, do conhecimento das singularidades e eficácias de variados modos de fazer uma caixa de ressonância ou um tubo responder às energias vibratórias produzidas nos ataque.

Já com relação a um escoamento de uma melodia ou um fluxo sonoro qualquer não é somente a ação de de amplificação de frequências o mais importante na caracterização de um solfejo de ressonâncias, mas antes os efeitos texturais provocados pelos prolongamentos que fazem com que soem em simultaneidade notas ou sonoridades apresentadas sequencialmente. Algumas imagens sonoras características desse solfejo por ressonâncias são aquelas correspondentes aos efeitos sonoros produzidos nos instrumentos musicais que possuem cordas simpáticas que vibram sem serem diretamente excitadas, como na viola d'amore[71], no sarangi[72] e na cítara. Trata-se assim de atmosferas, climas e manchas harmônicas que se formam na coexistência de linhas resultante do prolongamento ressonante de notas apresentadas umas após as outras numa melodia ou num fluxo sonoro. E não somente a vibração por simpatia caracteriza o solfejo de ressonâncias[73], mas também o uso de técnicas e mecanismos que contribuem na diminuição do amortecimento das vibrações, como nos efeitos dos pedais tonal ou de sustentação do piano, que permitem às cordas diretamente atacadas vibrarem mais livremente, deixando assim os sons soarem uns sobre os outros mais ou menos selecionadamente. Podemos talvez ainda pensar solfejo de ressonância funcionando

---

[69] Ibidem, p. 91

[70] Ibidem, p. 93

[71] Sobre algumas singularidades da viola d'amore, ver vídeo de Pavlo Beznosiuk em https://www.youtube.com/watch?v=9CoB9n5B7jQ

[72] Já um vídeo com Dhruba Ghosh mostrando as características do sarangi e de sua prática de execução, ver https://www.youtube.com/watch?v=m_yMf_Ra9XM.

[73] Alguns exemplos da exploração composicional da vibração por simpatia podem ser encontradas na Sequenza X (1984), para trompete e ressonância de piano de Luciano Berio, ou em *Ânima*, para clarinete e piano de Marisa Rezende, peças em que o piano é utilizado como instrumento de ressonância por vibração simpática.

como campo reverberante em que são refletidas não apenas as ondas sonoras, mas também figuras rítmico-melódicas, que se deformam mais ou menos de acordo imitações mais ou menos estritas ou bêbadas (talvez afetadas por efeitos de absorção, difração e refração durante sua propagação), o que faz o solfejo de ressonâncias novamente se aproximar do solfejo heterofônico (que é como Berio[74] concebe o solfejo por ressonâncias, como vemos em sua série de *Chemins*, ou mesmo em *O King*, conforme abordaremos no próximo capítulo). A construção interna de um solfejo de ressonâncias se efetua portanto pelo controle dos amortecimentos e das permanências, mais ou menos longos ou curtos, de linhas pedais nascidas pelo prolongamento de notas ou sonoridades articuladas no escoamento de uma melodia ou de um fluxo sonoro.

[II.9.6. Cruzamento entre linhas ou vozes]

Numa relação mais direta com as texturas homofônica e polifônica, um outro modo de perturbar a linearidade de uma escuta melódica é através do cruzamento contínuo entre vozes e linhas sonoras independentes, que faz com que a escuta não se atente às individualidades de formações de sequencias de notas características das melodias, mas antes apreenda um fluxo energético em que as vozes se confundem constantemente umas com as outras, costurando e bordando uma sonoridade em que pouco se destaca seus componentes separadamente. É assim que o cruzamento de vozes, que pode operar tanto em homofonias, como em polifonias, mas também nas imitações e ornamentações de memória curta das heterofonias, faz com que deixemos de nos atentar a linhas que se destacam individualemente, para buscar trabalhar uma escuta em que percebemos movimentações internas, e as variadas as cores de movimentações e transformações internas, de texturas, blocos, massas, atmosferas em que não mais distinguimos as vozes separadamente uma das outras, mas sim fluxos sonoros singulares de vozes bordadas e entrelaçadas entre si. As vozes se fundem e se amalgamam ou se afastam e entram em cisão de acordo com a relação de proximidade ou distância de singulares conteúdos espectro-morfológicos entre si e da duração das reverberações num ambiente sonoro determinado. Dessa maneira, vozes com qualidades tímbristicas próximas umas das outras tendem a melhor entrar em fusão do que com as vozes de qualidades discrepantes e contrastantes timbristicamente, com pouca potência de fusão sonora.

[74] Sobre a ressonância em Berio, vale novamente lembrar: PACKER. "A ressonância...", 2012; e *Latência...,* 2013.

Para melhor observar o funcionamento e os efeitos que o cruzamento entre as vozes produz, vejamos uma peça vocal do século XIV chamada *O Virgo splendens*, de compositor anônimo e que está presente no *Llibre Vermell de Montserrat*[75]. A peça consiste numa longa linha melódica dividida em módulos de durações iguais, que atuam numa mesma tessitura (de uma nona maior), num mesmo modo dórico e finalizam em nota longa, seja em Ré ou em Lá, que formam assim, quanto soam simultaneamente, o intervalo de quinta justa "comandante do modo"[76] (Fig. 33). Os módulos devem ser cantados em cânone a duas ou três vozes, com a entrada das segunda e terceira vozes ocorrendo assim que a primeira voz inicia, respectivamente, a segunda e a terceira das trezes frases a ser cantadas sucessivamente ao longo da peça. a cada início de módulo[77]. As frases devem ser cantadas em uma só respiração, o que implica que não podem ser realizadas em tempos excessivamente longos[78]. Para o exemplo que pretendo mostrar tomarei a análise de uma interpretação a três vozes, que contém já um grande número de cruzamentos na textura global, produzindo, assim, efeitos singulares na escuta. Se observarmos por exemplo a transcrição da peça em um gráfico de lógica neumática, ou seja, uma transcrição que trace os contornos melódicos produzidos pelas frases no plano das alturas, podemos apontar para as variações de configuração global do comportamento das vozes a cada início de um novo módulo, caracterizadas ou pelo acréscimo e sobreposição de vozes novas ou pelo abandono de um módulo já imitado por todas as vozes. (Fig. 34). Em cada intervalo temporal se produz portanto uma novo modo de povoamento do espaço que é determinado pela sobreposição dos diferentes módulos que se repetem continuamente. Como cada módulo possui seu próprio traçado melódico, o que faz com que a peça produza constantemente novas configurações em variação contínua, pela repetição e sobreposição deslocada de módulos melódicos. Se chamarmos um primeiro módulo A, um segundo B, um terceiro C e daí por diante, teríamos um planejamento de sobreposição de módulos que poderia ser resumido da seguinte maneira: A, AB, ABC, BCD, CDE, DEF, EFG, etc..., e que finalizaria por WXY, XYZ, YZ, Z. Ou seja, trata-se de uma repetição em variação contínua que acontece pelo acoplamento gradual de um elemento novo que assim que é repetido por todas as vozes é abandonado para dar lugar a um novo elemento, que será repetido e imitado por todas as vozes até ser abandonado, e da lugar a um novo e repetido...

---

[75] Uma bela interpretação, apesar de anônima, de *O Virgo Splendens* pode ser encontrada em https://www.youtube.com/watch?v=Jggf0v_c27M

[76] "Maître du mode", cfe. VIRET, Jacques. "Commentaires des chants". *Le* Llibre Vermell *de Montserrat (XIVe siècle)*: édition pour voix a cappella, fac-símile, 2004, p. 44.

[77] Ibidem, 2004, p. 43.

[78] Ibidem, 2004, p. 44.

(no gráfico abaixo, Fig. 34, a sequência da linhas em cores azul, vermelha e verde, respectivamente, mostra o traçado dos perfis atuando por imitação a cada módulo).

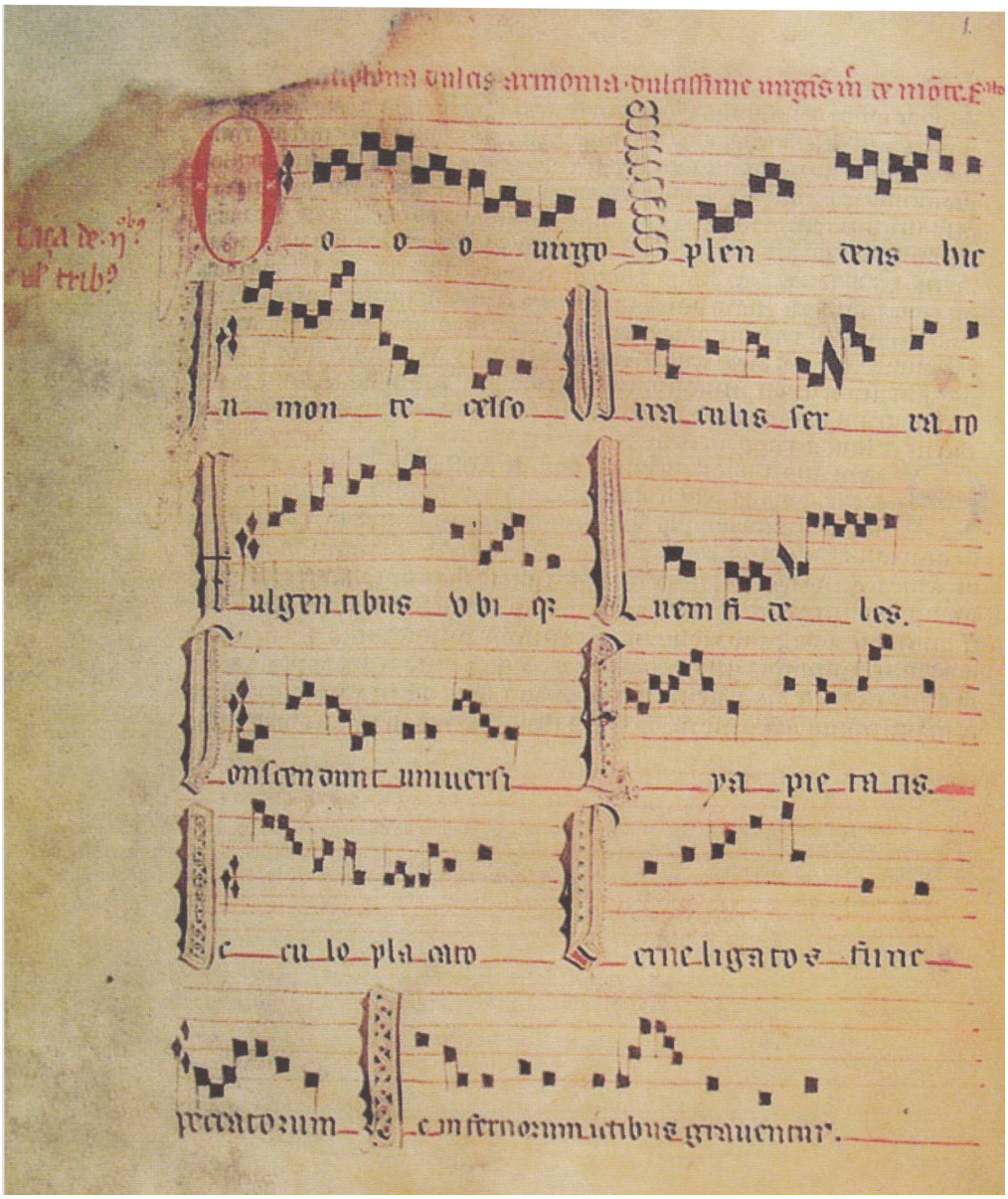


Figura 33: Primeira página de *O Virgo Splendens*.
Fonte: ANÔNIMO [1396-1399]. In: VIRET, 2004

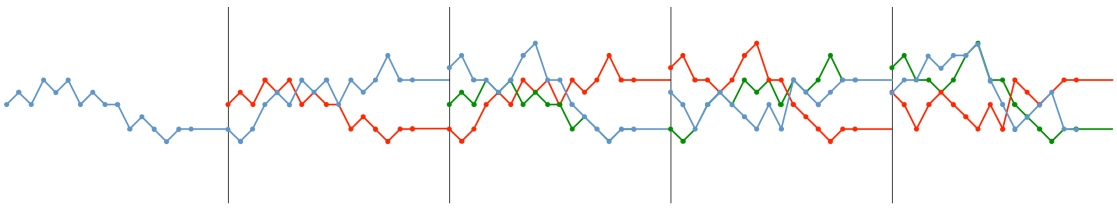


Figura 34: Gráfico de movimentação das vozes em *O Virgo splendens*. A linha azul corresponde à primeira voz, a vermelha à segunda e a verde à terceira.

A peça *O Virgo splendens* é portanto um exemplo de como a escuta melódica se dilui e se dissolve numa escuta textural de fluxos de movimentos de linhas em motivos que oscilam continuamente segundo os perfis em bordadura, ondulantes, em vai e vêm, que se cruzam constantemente entre si no decorrer e avançar dos módulos melódicos. As linhas são movimentadas então por agrupamentos motívicos de duas ou três notas, em geral, que apesar de em sua maior parte desenharem perfis de bordaduras, não deixam de traçar alguns pequenos fragmentos escalares ascendente ou descendentes, ou realizar saltos mais longos. As articulações das notas são feitas simultaneamente pelas diferentes vozes, em homofonia[79], o que mostra uma possibilidade de fuga à escuta melódica diferente da heterofonia, ou seja, que não se realiza pela imitação e ornamentação de fragmentos motívicos em atraso ou antecipação em curto intervalo temporal, mas sim pelo embaralhamento e amálgama de linhas que se entrecruzam continuamente no plano das alturas, e assim produzem um desenrolar textural de linhas emaranhadas, ainda que numa relação de simples uníssonos rítmicos entre si. É claro que uma certa homogeneidade da qualidade timbrística dos instrumentos que se entrecruzam, assim como as condições de reverberação num meio sonoro e as distâncias entre as fontes sonoras, são determinantes para que as vozes consigam criar uma textura em que se amalgamem, se embaralhem e se emaranhem a ponto de tornarem-se inseparáveis umas das outras na percepção. Mas em condições favoráveis à fusão e à amálgama timbrística, é o cruzamento contínuo entre as vozes que torna possível a imperceptibilidade do desenrolar individual de cada voz na constituição de uma textura, ou seja, o cruzamento entre as vozes tem a potência de tornar indiscernível a independência melódicas das vozes ao possibilitar um tipo de escuta distinto da escuta melódica, uma escuta textural, que necessita de uma outra lógica de funcionamento, de um outro solfejo, que não mais se atenta às relações entre sequências de notas, mas que busca apreender movimentos e transformações qualitativas de massas, blocos, constelações e fluxos sonoros complexos e compostos de multidões de linhas e pontos sonoros não isoláveis, na escuta, enquanto indivíduos específicos.

[79] Viret aponta para a caráter atípico da construção de *O Virgo splendens* devido a se tratar de uma peça que vai contra "a distinção fundamental, estabelecida desde o século XIII, entre a *musica mensurata*, "música mensurada" polifônica, e a *musica plana* ou canto plano (*planus cantus*) monódico e não mensurado. Este canto [*O Virgo splendes*] é, com efeito, ao mesmo tempo polifônico (como a *musica mensurata*) e de ritmo não métrico (como a *musica plana*): um híbrido, escapando às categorias ordinárias". Ibidem, 2004, p. 43.

Os efeitos sonoros e texturais gerados pelo cruzamento constante entre as vozes têm me interessado bastante na escrita instrumental, principalmente por possibilitarem que as linhas não se destaquem individualmente umas das outras na escuta, mas antes constituam sonoridades que fazem com que sejamos atravessados por modos de escutas distintos daqueles próprios à escuta melódica. Cruzar vozes é usar linhas melódicas para costurar, bordar, emaranhar fios. Criar tecidos sonoros de diferentes intensidades de vibração energética, variáveis de acordo com as técnicas instrumentais que acompanham o cruzamento das vozes, assim como com planos harmônicos e de transientes resultantes das relações entre sustentações de alturas mais ou menos longas e modos de ataque instrumentais mais ou menos ruidosos. Assim, as qualidades dos tecidos sonoros são talhadas de acordo com os modos de costurar as linhas e os materiais com os quais se costura, o que implica numa vastíssima variedade e variabilidade têxtil-sonora potencialmente produzível e explorável pelo cruzamento entre as vozes.

Este gosto particular, que vejo em minhas peças, por sonoridades formadas por vozes entrelaçadas, foi sem dúvida amplamente determinado pelo estudo da obra de Ligeti, principalmente pelos variados contextos de formações instrumentais em que ele aplica a técnica de cruzamento de vozes e pelos consequentes efeitos resultantes da maleabilidade da técnica frente a contextos técnicos e instrumentais os mais diversos.

Em minhas peças também tenho frequentemente pensado as potências e qualidades do meio técnico-instrumental a serem exploradas na escrita em confronto com os modos de cruzar vozes aplicáveis à formação instrumental para a qual a peça está sendo escrita para assim formar e transformar fluxos, texturas e massas sonoras sem vozes individuais reconhecíveis. Trata-se de pensar tanto a gestualidade física implicada nas ações instrumentais, quanto a figuralidade dos movimentos de pontos e linhas em entrecruzamento contínuo, como fundamentais à caracterização dos estados texturais e de seus modos de transformação. Variações de velocidade, de direção e de traçado dos perfis motívicos, de comportamento rítmico, de quantidade de elementos sobrepostos ou aglomerados, dos modos de execução instrumental, dos modos de costura entre as vozes, etc., são alguns dos fatores que produzem alterações dos modos expressivos que caracterizam afetivamente um desenrolar sonoro singular. Assim, a velocidade de movimentação das linhas, por exemplo, contribui diretamente na expressividade afetiva de uma passagem musical. Em O Virgo Splendens*, como vimos pouco acima, o cruzamento entre as vozes se efetua homofonicamente e com as mudança entre as notas realizadas de um modo não agitado, com intervalos longos o suficiente para caracterizar uma plácida prece de longas e ressonantes vogais cantadas em*

registros vocais confortáveis. Entretanto, podemos também pensar o modo homofônico de cruzamento entre as vozes sendo realizado em altíssimas velocidades técnicas-instrumentais, como podemos encontrar no trecho final de estudo sobre gravitação, *peça de 2011, escrita para quarteto de cordas*[80] (Fig. 35). *Este trecho é marcado por um fluxo sonoro que realiza uma ampla e gradual varredura descendente de duas oitavas e uma quinta justa, aproximadamente, por meio de um costurar e bordar contínuo de vozes que repetem, com variações microtonais. pequenos fragmentos motívicos escalares de três notas e que aumentam pouco a pouco em quantidade, de duas para quatro linhas, na constituição da textura sonora. É uma sonoridade que, apesar de escrita homofonicamente tal qual* O Virgo Splendens, *comporta afetos completamente distintos daquele da placidez de uma reza canônica, que se caracterizam e se apresentam assim nas microagitações extremamente rápidas das linhas (traçadas por grãos ou pontos de duração temporal de aproximadamente 104ms cada, correspondente ao valor da fusa sendo a semínima = 72 BPM), pelos movimentos de dedos obsessivamente repetidos em estrias ou grades microtonais, por uma ampla curva dinâmica que parte de um pianíssimo murmurado para se direcionar a um forte e violento uníssono sobre o Lá♭3 (nota da afinação padrão da primeira corda do violoncelo), assim como pelas qualidades sonoras metálicas devidas ao ataque do arco em posição de* ponticello (Fig. 35).

[80] Tal peça foi escrita em vistas de minha participação em um masterclass com o Arditti Quartet durante 42º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, realizado em 2011, tendo sido revisada para uma execução na sala LSO St. Luke's em Londres, pelo grupo The Riot Ensemble, realizada em abril de 2013.

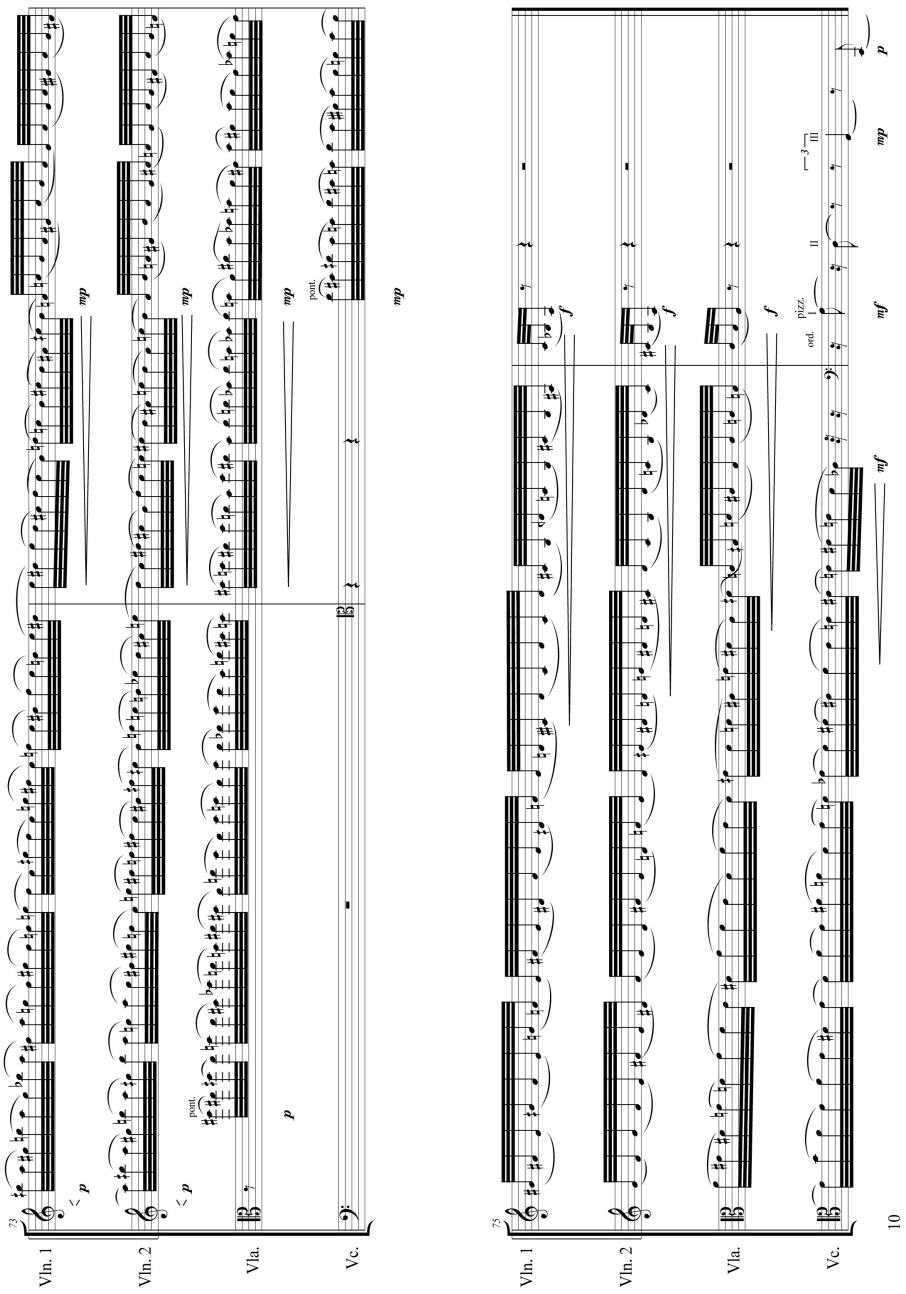


Figura 35: Trecho final de *estudo sobre gravitação*, para quarteto de cordas.

Já em per suonare in un teatro vuoto, *o cruzamento entre as vozes é responsável pela caracterização da segunda parte da peça (a partir do compasso 32), justamente num trecho que propõe um material que busca possibilitar ao ouvinte a saída por um momento da escuta melódica. A peça foi construída a partir dessa ideia de organização temporal de variados modos de escuta, ou seja, da ideia de criar um fio condutor que faça com que a escuta varie de acordo com as diferenças de dinamicidades implicadas nos materiais que apreende enquanto interessantes. Assim, a peça se inicia propondo uma silenciosa, calma e*

distante escuta melódica de uma frase pentatônica simples, executada em harmônicos pelas cordas, e que vagueia pouco a pouco por entre os diferentes instrumentos pela técnica da distribuição timbrística. Aos poucos, algumas notas da melodia começam a permanecer umas sobre as outras fazendo com que a escuta, que até então focava prioritariamente sobre as mudanças melódicas, passe a se atentar também às cores singulares de alguns intervalos harmônicos que se distendem mais ou menos longamente por sobre a textura monódica pentatônica. É como se, com essas sobreposições de sons, a escuta melódica efetuasse um cruzamento com um modo de escuta de outra natureza, no caso um modo de escuta interválico, que se atenta às cores, aos pesos, às rugosidades e às variadas qualidades dos diversos intervalos harmônicos entre notas, alturas ou sons tônicos entre si. Assim, já em seu início, a peça propõe já um primeiro conflito entre modos de escuta, mais precisamente entre a escuta melódica e a escuta interválica harmônica. Em seguida, tendo a escuta melódica e a escuta interválica se consolidado como os modos principais de escuta da peça até então, um novo elemento é inserido, formado por pequenos ornamentos, fragmentos motívicos e de frases melódicos, que faz com que a escuta seja atravessada por um modo de escuta heterofônico, ligado às pequenas variações que ocorrem em curtos intervalos temporais com relação ao desenrolar de uma linha melódica principal. O modo de escuta heterofônico, como vimos, faz com que a continuidade e a linearidade da escuta melódica seja perturbada por outras escutas de coloridos, timbres, energias de transientes, perfis melódicos, ornamentos, que dão uma nova vida a materiais melódicos mais ou menos simples que têm constantemente renovados seus comportamentos e modos de variação pela exploração de uma pluralidade de qualidades sonoras, curvas dinâmicas, articulações, contornos e traçados motívicos, que põem a memória curta a operar intensiva e continuamente na escuta através de um processo em que a apreensão de novos elementos não ocorre sem que elementos anteriores sejam esquecidos e apagados da memória. É assim, portanto, que a primeira parte da peça se consolida, iniciando pela proposição de uma escuta melódica que se desenrola vagueando por entre os instrumentos até cruzar mais adiante com uma escuta interválica e, ainda mais a frente, ser perturbada por uma escuta heterofônica. Essa primeira sessão é então finalizada por uma longa nota em pedal que "resolve" e acalma a tensão anterior e que é interrompida pela súbita entrada de rapidíssimas vozes microtonais de violinos se entrecruzando homofonicamente entre si e produzindo, assim, uma escuta textural que rompe com a escuta melódica fortemente atuante até então. A escuta textural não foca mais a atenção a linhas sonoras individualmente apreensíveis na escuta, mas sim à dinamicidade interna dos fluxos sonoros resultantes do cruzamento contínuo entre vozes (Fig.

36). *O que determina a dinamicidade de tais fluxos sonoros são principalmente as velocidades de movimentação das linhas, seu âmbito de atuação e os modos de ocupar tal âmbito (por varredura, escalarmente, em zigue-zague, por bordaduras), as direcionalidades na tessitura, a densidade de grão e pontos e seus respectivos comportamentos rítmicos, os modos de costura e entrelaçamento entre as vozes, e, por fim, a energia articulatória ligada aos ataques de arco. São estes portanto alguns dos elementos que entram em variação na segunda parte de* per suonare in un teatro vuoto, *num processo que busca conduzir o foco de atenção da escuta às potências e qualidades texturais talhadas, bordadas e costuradas pelo emaranhamento e embaraçamento incessante de linhas sonoras em movimentação rápida e contínua.*



Figura 36: Trecho de *per suonare in un teatro vuoto*, para quarteto de cordas

[II.9.7. Fragmentação melódica e distribuição timbrística]

A heterofonia então, em sua concepção tradicional, desestabiliza a escuta melódica operando entre a homofonia e a polifonia[81]. Entretanto, é também possível conceber a heterofonia não somente nessa posição afirmada por Boulez entre a homofonia e a polifonia, mas também em uma relação estrita com a monodia. É como se no decorrer de uma só voz melódica, algumas rupturas, fragmentações e reconexões, devidas às substituições e alternâncias entre diferentes instrumentos que executam uma melodia, produzissem desestabilizações na sua linearidade por meio de rápidas reconfigurações do conteúdo espectral implicadas nas trocas de instrumentos. É o que acontece por exemplo no trabalho de orquestração realizado por Webern sobre o *Ricercar a 6*, da *Oferenda Musical*, de J. S. Bach, em que a heterofonia não atua somente entre a homofonia e a polifonia, mas em confronto direto com a monodia, ao esburacar e quebrar as continuidades melódicas para reconectá-las

[81] Sobre a heterofonia como "etapa intermediária entre homofonia e polifonia", ver BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, 1963, p. 140; e ZUBEN. *Ouvir o som*, 2005, p. 57.

por fios, linhas e pontes infrafinos que tornam possível que uma melodia entrevagueie por entre variados instrumentos em seu decorrer. Weben faz com que cada uma das linhas melódica da fuga bachiana seja fragmentada em pequenos motivos ou em notas isoladas para assim ser distribuída por entre diferentes instrumentos, produzindo uma variação timbrística contínua no interior de uma sequência melódica. Não importa que o *Ricercar* seja polifônico, trama intrincada e complexa a seis vozes, pois é na fragmentação de cada uma das linhas melódicas, de cada estrato monódico individual que constitui tal ambiente polifônico, que a técnica de distribuição dos timbres[82], enquanto heterofônica, atua. Se na sua concepção mais tradicional a heterofonia ocorre entre a homofonia e a polifonia, explorando região de transientes, bem como ornamentações e imitações motívicas em intervalos temporais mais ou menos próximos entre si, na técnica de distribuição de timbres a heterofonia atua em momentos brevíssimos de reconfiguração espectral que conectam diferentes fragmentos motívicos por fios infrafinos.

São três os modos de conexão em funcionamento nessa escrita fragmentada de distribuição timbrística: conexões por justaposição, em que um instrumento começa a tocar logo imediatamente após outro instrumento parar de tocar; por imbricação, em que uma mesma altura é executada simultaneamente por dois instrumentos num momento muito breve, que funciona como finalização de frase para um e ataque de som para outro; e por silêncio, em que há uma pausa entre o fim de um som e o início do seguinte[83]. São por esses modos que os fragmentos motívicos se reconectam em uma linha infrafina na técnica de distribuição timbística de melodias fragmentadas. Essa caracterização das conexões como infrafinas se dá pelo fato de elas serem produzidas "por isolamento, separação, troca, diferença, intervalo, afastamento, distância, ausência"[84]. Ou seja, na distribuição timbrística as conexões não visam uma união ou ligação homogênea, mas antes uma tensão pela diferença de potencial dos elementos agenciados ou maquinados por trocas e separações. São conexões que ocorrem num ínfimo intervalo temporal, suficiente para que a escuta melódica perca o chão, trema nos eixos por algum instante.

Tenho profundo interesse pelas relações e diferenças entre monodia, homofonia, heterofonia e polifonia na escrita composicional. A ideia de trabalhar, na escuta. com a

---

[82] A expressão "distribuição dos timbres" é utilizada por Ligeti para se referir a esta técnica weberniana de fragmentação e coloração melódica. Ver: LIGETI. (1960) "L'écriture du timbre chez Webern". In: *Écrits sur la musique et les musiciens*, 2014, p. 246.

[83] Para ver exemplos em partitura dos três modos de conexão na técnica de distribuição timbrística, ver: PENHA, G. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*., 2010, p. 20.

[84] GODINHO, Ana. "Duchamp *hors*-champ". In *Op. Cit.*, 2011, p. 94.

passagem de uma textura a outra tem sido um importante fator para o controle da dinamicidade de algumas peças. Da textura heterofônica, em relação com a homofonia e a polifonia, me interesso principalmente pelos efeitos que produz na memória curta com suas microvariações imprevisíveis, instigantes e renováveis. Já em caminhos, passagens e saídas *(2008) havia uma atenção especial às variações heterofônicas das linhas. É assim também que se desenrola uma distribuição timbrística heterofônica em* zanzando em zigue-zague *(2014), numa linha que colore-se variadamente ao longo de seu decorrer, criando, nas microvariações, pequenos objetos e personagens que ganham mais ou menos permanência na paisagem* (Fig. 37).

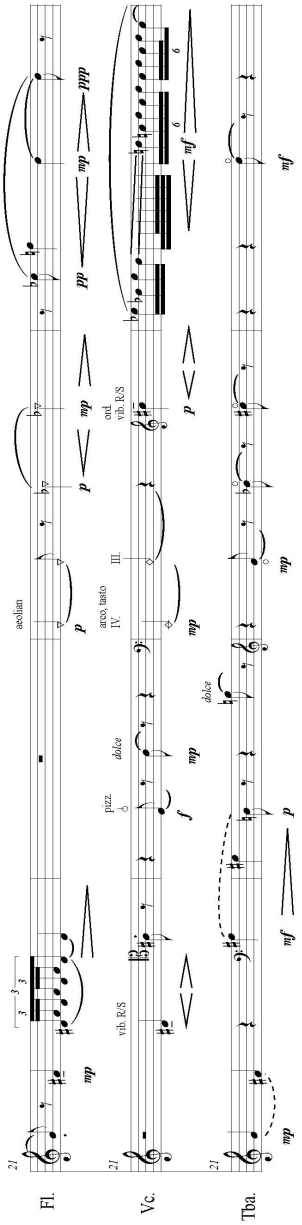


Figura 37: Trecho de escrita heterofônica e de distribuição timbrística em *zanzando em zigue-zague*, para traverso, violoncelo e teorba.

[II.9.8. Melodia de timbres]

A técnica de fragmentação melódica e distribuição timbrística de Webern é muito comumente denominada como melodia de timbres [*Klangfarbenmelodie*], conceito este criado por Schoenberg em seu tratado *Harmonia* [85]. Entretanto, trata-se de duas técnicas composicionais distintas, uma vez que com o conceito de melodia de timbres Schoenberg se referia à ideia de produzir sucessões de sonoridades e timbres por relações lógicas de sentidos e sensações que equivalham, de certa maneira, à lógica que opera numa melodia de alturas[86]. Em *Harmonia*, de 1911, Schoenberg aborda a melodia de timbres como uma técnica ainda pouco desenvolvida, como se deslumbrasse um pensamento composicional futuro, alegando a ausência de recursos técnicos então que possibilitassem a fineza da escrita timbrística que esse ideal composicional requeria. Em uma carta enviada a Josef Rufer em 1951[87], em seu último ano de vida portanto, Schoenberg aponta para um certo mal entendido que o conceito de Klangfarbenmelodie acabou por suscitar no meio musical. Nesta carta, Schoenberg afirma que não pensou nesse conceito como coloração instrumental de tons individuais sucessivos, como na distribuição timbrística weberniana confundida então com a melodia de timbres, mas antes sim como uma técnica de "combinações de vozes em movimento"[88]. Schoenberg aborda nesta carta alguns exemplos isolados dessa técnica em seu próprio trabalho composicional, citando alguns trechos de peças suas em que a coloração timbrística por combinações de vozes em movimento acontece, como em parte do trecho inicial do quarto movimento de seu *Quarteto de cordas nº 2*, *op. 10* (Fig. 38).

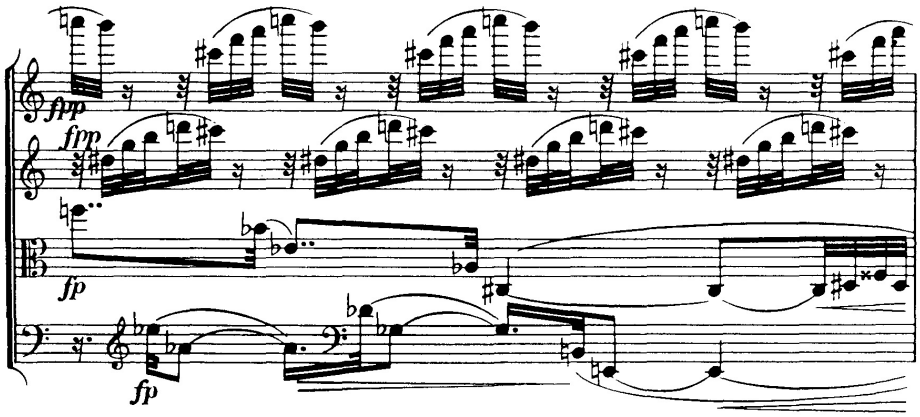


Figura 38: Exemplo dado por Schoenberg de "combinações de vozes em movimento"
FONTE: SCHOENBERG, *Quarteto nº 2*, op. 10, 1912.

[85] Cfe. SCHOENBERG. *Harmonia*. 2001 [1911] , p. 578.

[86] Ibidem, p. 578.

[87] SCHOENBERG apud CRAMER. "Schoenberg "Klangfarbenmelodie": A principle of early atonal harmony". In: *Music Theory Spectrum*, 2002, p. 4

[88] Ibidem, p. 4

Schoenberg remete a este trecho de seu *Quarteto de cordas nº 2* como um modo de afirmar o aspecto *klangfarben* do conceito[89], não compreendendo-o então como coloração instrumental de tons individuais que formam uma melodia, mas como combinações instrumentais coloridas e colorantes de vozes em movimento. Neste trecho do *Quarteto nº 2* a ideia de combinação de vozes em movimento é bastante clara, como podemos na formação de duas camadas independentes com movimentações distintas de seus componentes internos: uma camada formada pelos violinos e outra por viola e violoncelo. Schoenberg parece portanto estar atento com um caráter plástico das texturas, fazendo com que essa ideia de combinação de vozes em movimento se caracterizasse como uma polifonias de polifonias de extremo detalhamento tímbristico instrumental. Segundo Schoenberg, para a concretização efetiva da técnica da *klangfarbenmelodie* seria ainda necessário um modo de conectar as variadas texturas segundo uma lógica que garantisse a consolidação de suas justaposições e sobreposições formais, o que caracteriza o aspecto *melodie* do conceito, como concatenamento lógico em um desenrolar temporal[90]. A melodia de timbres seria então uma técnica de concatenamento lógico de sonoridades e texturas, que se estabeleceria então a partir de outros critérios e valores propriamente timbrísticos.

Em um artigo também de 1951, denominado "Anton Webern: Klangfarbenmelodie"[91], Schoenberg aponta que Webern foi o primeiro a empregar a técnica da melodia de timbres, não em seu trabalho de fragmentação melódica e distribuição tímbrica na reorquestração do *Ricercar a 6* bachiano, mas antes sim nas suas outras peças, ao trabalhar com a sobreposição de camadas em movimento e em velocidades variáveis. Ou seja, com esse conceito de melodia de timbres, Schoenberg não se referia à sucessão de uma melodia fragmentada e distribuída por diferentes instrumentos, mas antes a sucessões lógicas de sonoridades e timbres por si mesmos. É então um componente que garantisse a concatenação lógica entre as sonoridades que Schoenberg acreditava faltar à sua época para a efetiva construção da melodia de timbres, o que não impediu a ele nem a Webern de experimentar cá e lá algumas texturas realizadas por colorações instrumentais de combinações de vozes em movimento.

Schoenberg portanto empregou a técnica de melodia de timbres em alguns trechos de suas peças, mas afirmava não poder explorá-la efetivamente em todo o seu potencial, por

---

[89] Cfe. SCHOENBERG, 1951a apud CRAMER. "Schoenberg "Klangfarbenmelodie"...", 2002, p. 4

[90] Ibidem, p. 4

[91] SCHOENBERG, 1951b "Anton Webern: Klangfarbenmelodie". In: *Style and Idea*. Org. Leonard Stein. 1984, pp. 484-485.

falta de recursos técnicos à época. Entretanto, apesar dessa posição de Schoenberg de que a técnica seria melhor consolidada somente no futuro, frequentemente cita-se a terceira peça das *5 peças para orquestra* op. 16, denominada *Farben*, escrita mais ou menos à mesma época da redação de *Harmonia*, como um exemplo da aplicação integral dessa técnica de melodia de timbres por Schoenberg.

O título de cada uma das peças das *5 peças para orquestra* foi definido após um pedido do editor de Schoenberg para que sugerisse uma imagem descritiva das peças através dos títulos[92]. A terceira peça inicialmente possuía o título de *Akkordfärbungen* (Coloração de acordes), entretanto foi definido somente como *Farben* (Cores)[93]. Talvez o que tenha motivado Schoenberg a não manter a expressão "coloração de acordes" seja devida ao fato de esta ideia ainda remeter demais às cores determinadas pelas intervalares entre as notas nos acordes, mais do que pela sua efetiva configuração tímbristica espectro-morfológica. Schoenberg buscava algo mais do que as relações entre tons individuais, foi numa dimensão propriamente timbrística que buscou experimentar nessas *5 peças para orquestra*, o que pode ser observado em uma carta de 1909 enviada a Richard Strauss, em que Schoenberg afirma a dificuldade da leitura da partitura, de solfejá-la com um ouvido interno, justamente devido às novidades que timbrísticas e texturais que tais peças traziam consigo. Nesta carta, Schoenberg diz:

> Acredito que dessa vez é realmente impossível ler a partitura. É quase necessário executá-la às escuras. Eu aguardo [escutá-la] bastante, particularmente no que diz respeito a sonoridade e a atmosfera. É apenas e tão somente isto – não há absolutamente nada de sinfônico, é exatamente o contrário, nada de arquiteturas, nada de construção. Nada além de uma mudança variada e ininterrupta de cores, ritmos e atmosferas[94] (v).

A terceira peça, *Farben*, frequentemente apontada então como sendo uma aplicação da melodia de timbres, é caracterizada por uma constante troca de cores e sonoridades orquestrais ocorrendo mais rapidamente ou na mesma velocidade do que o encadeamento contínuo de acordes a cinco vozes de durações variáveis, que tendem a uma aceleração das trocas de timbres entre os compassos 20 e 29, seguida de uma temporalidade

---

[92] Cfe. STUCKENSCHIMIDT (1974) In: POIRIER; STUCKENSCHIMIDT. *Arnold Schoenberg*., 1993, pp. 127-128.

[93] Cfe. SCHOENRBERG, 1909 apud CRAMER. "Schoenberg "Klangfarbenmelodie"...", 2002, p. 4

[94] SCHOENBERG STUCKENSCHIMIDT (1974) *Op. Cit*., 1993, p. 75.

mais lenta, próxima à inicial, do compasso 30 ao fim[95]. Ou seja, são blocos timbrísticos que se alternam, por vezes num mesmo acorde estático, e assim constroem uma contínua sucessão de cores sonoras orquestrais sobre um encadeamento de acodes a cinco vozes dinâmico, que começa lento, acelera progressivamente até chegar ao ponto de maior velocidade de variação e volta, subitamente, a um tempo mais distendido de longas respirações. De fato aqui Schoenberg também aplica sua ideia de combinações de vozes em movimento, se considerarmos a movimentação mais ou menos lenta de cada um dos componentes dos acordes ao longo da peça. Não se trata portanto de vozes estáticas que formam os acordes, mas sim de linhas que variam a velocidade de sua movimentação, transitando e criando direcionalidades entre temporalidades mais ou menos alargadas ou curtas.

São portanto concepções diferentes as de Schoenberg e de Webern e é por esse motivo que é importante diferenciar a ideia de melodia de timbres de Schoenberg compreendida com coloração de combinações de vozes em movimento do trabalho de distribuição tímbrica de Webern, que atua por fragmentação e reconexão de motivos rítmicos-melódicos entre si. Assim, o que de fato diferencia as duas concepções é mais o efeito que cada uma produz acusticamente, do que propriamente a técnica de conexão e troca entre os instrumentos, que ainda se efetua por justaposição, imbricação ou silêncio, tanto para ligar fragmentos melódicos dispersos, quanto para produzir sucessões de blocos sonoros variados. Na verdade, Schoenberg se restringe à utilização da técnica de conexão por imbricação em *Farben*, talvez buscando assim uma maior fusão timbrística no momento ínfimo que conecta os variados coloridos orquestrais sobre os acordes, mas nada o impediria de também explorar as conexões por silêncio e justaposição, que possivelmente trariam outros problemas composicionais à escrita da peça.

São então principalmente os efeitos produzidos na escuta que fazem com que as construções de Schoenberg e Webern se diferenciem entre si, mais do que o modo técnico de conexão e troca dos instrumentos. Se na concepção de Webern no *Ricercar* a escuta melódica ainda permanece com certo destaque na escuta, apesar de toda a perturbação que o pensamento heterofônico de distribuição timbrística causa à linearidade monódica, em *Farben*, Schoenberg explora um modo de escuta que faz com que nos atentemos a um processo contínuo de mudanças de cores sonoras que ocorre mais ou menos lenta ou

[95] Um esquema bem sintético de tal encadeamento rítmicos dos acordes em *Farben* pode ser encontrado em ZUBEN, *Ouvir o som*, 2005, Anexo II, p. 173. Já um gráfico que evidencia visualmente a velocidade das trocas instrumentais pode ser encontrado em MAIA. *Klangfarbenmelodie*: *Orquestração do timbre*, 2013, p. 51.

rapidamente, de acordo com tensores dinâmicos que marcam tendências formais de dilatação e adensamento rítmico desse intercalar de sonoridades e atmosferas.

[II.9.9. Da melodia de timbres às estáticas massas micropolifônicas]

A composição por cores sonoras em transformação como a de *Farben* nos aproxima de algumas complexas massas orquestrais estáticas e micropolifônicas construídas por Ligeti, como aquelas de *Atmospheres* (1961), peça que o próprio compositor considera em estrita relação com a terceira peça do op. 16 de Schoenberg[96]. É um modo de construção composicional, ou um solfejo, que explora a transformação gradual de colorido de massa orquestrais de aparência global estática por meio de um trabalho detalhado e rigoroso nas movimentações e modificações internas dos coloridos sonoros. Em Schoenberg, os blocos de cores sonoras são construídos sobre acordes a cinco vozes, de maneira que cada voz mantem ainda sua individualidade perceptível ao longo do encadeamento. Já em Ligeti, tal solfejo de cores e texturas sonoras é explorado pela constituição de complexas tramas micropolifônicas caracterizadas pelo cruzamento incessante das vozes no plano das alturas, o que faz com que percamos a capacidade da escuta de cada voz individual para nos atentarmos a um processo de individuação mais global de massas, blocos e cores sonoras variadas e em variação contínua, mesmo que por vezes aparentem imóveis. Outro elemento importante que caracteriza esse período criativo em que Ligeti explora as estaticidades das massas sonoras, é a superposição simultânea das vozes que se defasam entre si em cânones polifônicos imitativos por intervalos temporais mais curtos do que 1/16 ou 1/20 de segundo, o que faz com que não ouçamos eventos sucessivos nas articulações das vozes, mas antes uma continuidade de uma só massa sonora[97]. Dessa maneira, Ligeti faz com que a altura e o ritmo[98], enquanto os elementos principais que caracterizam o solfejo do tematismo motívico (sobre o qual a pensamento estrutural serial buscava assumir o controle[99]), sejam relegados a um nível secundário, fazendo com que o timbre e a dinâmica saltem ao plano principal[100]. É dessa maneira que Ligeti busca criar uma nova ideia de forma, em que não há uma figura,

---

[96] Cfe. LIGETI. "d'*Atmosphères* à *Lontano*". In: *Musique en jeu*, 1974, p. 110.

[97] Sobre o limite temporal de percepção de eventos separada ou continuamente, e sobre o aprendizado e a exploração de tal limite durante o período em que atuou com composição eletroacústica em estúdio, ver: LIGETI. [1962] "Sur Atmosphères". In: *L'atelier du compositeur*., 2013, p.181; e LIGETI. [1980] "Musique et technique". In: *Neuf essais sur la musique*, 2001, p. 199.

[98] Enquanto ritmo, nesse trecho, compreendo as relações entre ataques individualmente perceptíveis que se formam constituindo motivos e frases.

[99] Cfe. LIGETI. [1961] "Atmosphères". In: *Op. Cit.*, 2013, p. 178.

[100] Cfe. LIGETI. [1962] "Sur Atmosphère" In: *Op. Cit.*, 2013, pp. 179-180.

motivo, personagem principal, que se destaque do fundo por seu contorno particular, "mas somente o espaço musical imaginário inabitado e os timbres, verdadeiros suportes da forma destacados de toda figuração musical e tornando-se assim valores em si"[101].

[II.9.10 Solfejo de texturas e massas: cores de movimento]

Em *Atmospheres*, a transformação e a sucessão dos estados acontecem em alguns momentos imperceptivelmente, parecendo à escuta que se está diante de cores e texturas imóveis e congeladas, mas que na verdade estão sendo formalmente articuladas e maquinadas a partir dos movimentos e das modificações dos componentes internos que transformam mais ou menos lentamente cada sonoridade[102]. O desenrolar formal da peça se organiza[103] com relação "às proporções temporais dos diferentes estados, às do âmbito e das intensidades, assim como das transformações do timbre (em todas as acepções do termo) e o motivo da tecelagem"[104]. Ou seja, trata-se de um agrupamento de blocos sonoros que se diferenciam entre si por: as diferentes faixas frequenciais, cromaticamente mensuradas, que ocupam e preenchem (o âmbito de cada cor ou bloco sonoro); as suas intensidades estáticas ou em movimentos de *crescendos* e *decrescendos* contornando global ou localmente os perfis das diferentes passagens; as relações entre as durações extensivas de cada um dos blocos sonoros; os processos de transformação dos estados sonoros, em que o próprio movimento de transformação também mostra suas cores e apresenta variadas "*cores de movimento*"[105] que determinam a densidade, a direção e as mudanças de direção da movimentação interna de um complexo tecido sonoro construído com fibras finas, infrafinas; por fim, pelos próprios motivos de tecelagem efetuados nos cruzamentos entre as vozes e que fazem com que as vozes separadas se embaracem, se emaranhem, se compliquem e constituam assim um efetivo *solfejo de texturas* – não mais texturas no sentido de monodia, homofonia, polifonia e heterofonia, mas sim textura ligada às qualidades táteis e de cores de um tecido sonoro construído por linhas distintas que buscam continuamente, pelo cruzamento frequente no

---

[101] "mais seulement l'espace musical imaginaire inhabité et les timbres, véritables supports de la forme détachés de toute figuration musicale et devenant des valeurs en soi.", Cfe. LIGETI [1961], "Atmosphères" *Op. Cit*., 2013, p. 178.

[102] Cfe. LIGETI. [1962] "Sur Atmosphères". In: *L'atelier....*, 2013, p. 179.

[103] Ver sinopse gráfica audiovisual realizada por Didier Guigue que aponta tanto para ocupação dos registros de cada um dos estados ao decorrer de *Atmosphères*, como para movimentos de *crescendos* e *decrescendos* realizados em defasagem por diferentes instrumentos e combinações instrumentais, assim como para as distribuições de energias em determinadas faixas frequenciais, em GUIGUE. "Análise de *Atmosphères*", 2012. (Disponsível online em https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRlVh7M)

[104] C Cfe. LIGETI. "Sur Atmosphères". In: *L'atelier....*, 2013, p. 182.

[105] Ibidem, p. 181.

plano das alturas, tanto tornar-se indiscerníveis umas das outras, imperceptíveis enquanto linhas independentes, quanto atuar conjuntamente no bordar e tecer de novos tecidos e texturas sonoros.

O solfejo textural de *Atmospheres* se caracteriza assim pela exploração de blocos sonoros em clusters diferentemente coloridos de acordo com as combinações instrumentais em que entram e as respectivas qualidades interválicas cromáticas ou diatônicas que formam; pelos contrastes de estados e curvas dos envelopes dinâmicos entre naipes instrumentais; pelas direcionalidades das distribuição dos registros e ocupação de âmbitos frequenciais; ou ainda pelos cortes súbitos entre texturas qualitativamente contrastantes, cortes que criam marcas expressivas no plano formal e retórico. Timbre e dinâmica saltam ao primeiro plano nesse solfejo de texturas ligetiano de *Atmospheres*, que não mais limita uma textura orquestral de vozes não individuadas a atuar como plano de fundo a uma objeto bem formado, destacado e claramente posto em primeiro plano, mas sim faz com que um trabalho intensivo voltado principalmente à constituição de densos entrelaçamentos e tecelagens sonoros salte ao plano principal. É assim que Ligeti trabalha micro-ritmicamente as cores dos lentos movimentos de transformação de suas texturas em *Atmospheres*, num pensamento distinto daquele que se atenta à formação de objetos musicais individuais que atuariam num plano principal, como ainda era o caso em sua peça orquestral anterior, *Apparitions* (1958)[106].

Ligeti portanto denomina de *micropolifonia* a técnica que utiliza para entalhar suas paisagens formadas por massas e atmosferas sonoras em que não distinguimos, na escuta, a individualidade das vozes independemente umas com relação às outras, mas somente blocos de cor em movimento, que nos levam a sermos atravessados por modos de escuta não-melódicos e nem temático-motívicos, mas sim de capturas das lentas transformações de estados de um tecido sonoro hiperdenso formado por múltiplas linhas que se entrecruzam e apreendido em sua globalidade. Ligeti pensa assim em tornar sonoro o imutável em sua lenta e imperceptível transformação interna, tornar sonoro o ilimitado do tempo na própria finitude temporal de uma sonoridade[107]. Entretanto, para trabalhar com essas ideias de massas imóveis e congeladas, ainda que em transformações microritmicamente articuladas e organizadas, Ligeti explora enormes efetivos instrumentais, que torna possível a construção de texturas hiperdensas em quantidade de vozes e hiper-movimentadas internamente por ataques

[106]Ibidem, p. 179.

[107] Ibidem, p. 182.

separados uns dos outros por intervalos menores do que um vigésimo de segundo, o que faz com que os ataques não sejam distinguíveis uns dos outros, produzindo assim, na nossa escuta, a sensação de uma massa sonora em fluxo contínuo. Ou seja, a escrita micropolifônica, que possibilita novos modos de escuta pela produção de texturas em que as vozes não são mais individualmente discerníveis umas das outras, foi concebida em função da criação de massas sonoras estáticas, construídas por grandes adensamentos de ataques em intervalos muito próximos uns dos outros, o que produz as continuidades sonoras das diferentes texturas ligetianas. Assim, *Atmosphères* se apresenta como um primeiro momento no desenvolvimento da técnica da micropolifonia por Ligeti, voltado à constituições de massas estáticas caracterizas pela excessiva movimentação interna de seus componentes, tanto nos cruzamentos incessantes entre as variadas vozes, quanto nos grandes adensamentos de ataques que produzem o desenrolar de um fluxo sonoro contínuo.

[2.9.11. Por uma vitalidade rítmico-energética]

Entretanto, após desenvolver esse solfejo que se volta a elaborações de micro-movimentações de linhas para formação de grandes massas e blocos sonoros a serem apreendidos em sua globalidade, Ligeti passa a se preocupar com modos de integrar elementos individualmente destacáveis e apreensíveis em uma estrutura global[108(vi)], em parte também devido à necessidade de adaptar sua técnica à escrita de efetivos instrumentais menores. Se na escrita das grandes massas estáticas de *Atmospheres*, o cruzamento das vozes e o grande adensamento de ataques por segundo, responsável por provocar uma continuidade do fluxo sonoro, são os dois elementos principais que atuam na produção de uma hiperdensa textura micropolifônica, no processo de escrita a um número reduzido de instrumentos, a sensação de uma sonoridade estática e contínua, constituída por relações microintervalares de duração entre os ataques, deixa de ser possível, o que faz com que voltemos a nos atentar na escuta aos planos do ritmo e das alturas, que nas grandes massas estáticas haviam se tornado secundários frente aos planos das cores, dos timbres e das dinâmicas. Ou seja, quando o solfejo ou o pensamento micropolifônico-textural, caracterizado pela não identificação das vozes individuais num desenrolar homofônico ou polifônico de linhas independentes, é aplicado à escrita camerística, os planos melódicos, rítmicos e articulatórios saltam

[108] "Esta integração de estruturas individuais a uma estrutura global diferentemente organizada representa uma das minhas ideias composicionais fundamentais desde o fim dos anos cinquenta, depois de *Apparitions* e *Atmospheres* portanto; eu não paro de procurar novas soluções para realizar essa ideia de base." LIGETI. [1988] "À propos du *Concerto pour piano*". In: *L'atelier...*, 2013, pp. 297-298.

novamente ao primeiro plano na escuta, fazendo com que os ataques dos sons componentes das linhas polifônicas, que em imensas sobreposições orquestrais e grandes adensamentos temporais formavam um contínuo sonoro em *Atmospheres*, passem a ser escutados separadamente enquanto eventos individuais. É porque quando a distância entre os ataques e articulações passa a acontecer em intervalos temporais mais longos do que o limiar de 1/16 por segundo, cada ataque se torna individualmente apreensível na textura, o que traz à elaboração composicional uma necessária atenção à vitalidade rítmica e energética na relação entre cada ataque individual de um fluxo sonoro. É portanto abandonando as estaticidades de massas orquestrais que Ligeti consegue potencializar o aspecto da vitalidade energética da escrita micropolifônica em obras de efetivos instrumentais reduzidos, num trabalho que busca dar consistência autônoma ao próprio nível articulações e microarticulações dos ataques sonoros e que se sintetiza em um estilo "absolutamente diabólico"[109] (vii) em seu segundo *Quarteto de cordas nº 2* (Fig. 39).

[109] "... e quem quer que creia que *Atmospheres* representa o estilo Ligeti será surpreendido, o quarteto é absolutamente diabólico, digno de *Aventures* e do segundo movimento do *Concerto para violoncelo*, mas elevado a uma "potência infinita"." LIGETI. [1968] "Lettre à Ove Nordwall au sujet du *Quatuor à cordes nº 2*" In: *L'atelier...*, 2013, p. 253.



Figura 39: Trecho do 5º movimento do *Quarteto de Cordas nº 2*, de Ligeti
Fonte: LIGETI, 1971 [1968b], p. 28.

[II.9.12. Solfejo plástico]

Com a vitalidade rítmica e energética saltando ao primeiro plano, as texturas e blocos parecem adquirir um maior potencial de deformação plástica, os fluxos sonoros passam a ser manipulados quase como se fossem massas de modelar, constantemente postos em novas configurações de acordo com a atividade e as qualidades dos processos que lhes atravessam e lhes submetem a tal ou qual modificação formal (*e afetiva*). O que interessa no solfejo plástico é portanto menos a forma adquirida em tal ou qual momento do processo de modulação formal, do que a tensão entre a incidência de forças deformantes, a resistência dos materiais e as contínuas reconfigurações corporais resultantes. Assim, a plasticidade está diretamente ligada a processos de transformação que acontecem num escoamento temporal presente, a algo que, atual e virtualmente, faz um fluxo sonoro ser continuamente transformado em tempo real. Ao falar sobre algumas ideias que buscou elaborar em *Volumina*, (1961) para órgão, peça do início do período dessa pesquisa por uma maior vitalidade rítmica e energética em sua escrita, Ligeti diz:

> Eu imaginava uma música praticamente amorfa, em que os sons não tivessem mais função individualmente, mas onde as acumulações e as aglomerações de sons assim como as relações de volume desses coletivos sonoros fossem constitutivos da forma. Densificação, dissoluções, diversos momentos internos entre os aglomerados sonoros, acontecimentos tectônicos como avalanches, amontoamentos, sedimentações, mas também processos atmosféricos como evaporações, rarefações de ar [*essoufflement*] e outros fenômenos semelhantes articulam esta forma que, vista em sua globalidade, é de natureza contínua. [110] (viii)

Nessa descrição a respeito da elaboração e da percepção formal de *Volumina*[111], Ligeti evidencia, através da ampla exploração de substantivos abstratos derivados de verbos (desinficação, dissolução, amontoamento, etc.), um pensamento interessado a ações, a processos de transformação dos materiais que acontecem em tempo real, no próprio escoamento de um presente. Mas o que importa ao solfejo plástico não é o a sucessão de presentes característico do escoamento temporal, em que um momento presente é substituído pela chegada do próximo. O caráter plástico de um procedimento composicional se apresenta

[110] LIGETI, G. "States, events and transformations". In: *Perspectives of New Music*, 1993, pp. 164-171.
[111] Sobre a plasticidade implicada na própria gestualidade físico-instrumental de *Volumina*, ver vídeo da interpretação do organista Lars Gjerde, acompanhado dos registrantes Scott Perkins e Aaron James, https://www.youtube.com/watch?v=vL2-fCXYTdw

assim no *acontecimento* que produz as contínuas transformações nos fluxos materiais. E o acontecimento, enquanto tal, não se restringe à sucessão de um passado, um presente e um futuro, seguindo a passagem dos presentes que se discerne[112], pois "há *um presente do futuro*, *um presente do presente*, *um presente do passado*, todos implicados no acontecimento, enrolados no acontecimento, logo simultâneos, inexplicáveis."[113] São como pontos de vistas, variados pontos de presente, tomados em simultaneidade. E não é o traçado que tais pontos formam o que mais interessa, embora o mapa de pontos singulares seja de extrema importância no acontecimento, mas antes a coexistência de tudo aquilo que se passou, se passa e se passará entre distintos pontos de presente tomados em simultaneidade. O solfejo plástico é um modo de conceber o próprio tempo musical, portanto, a partir de um presente puro, do acontecimento enquanto coexistência simultânea de diversos pontos de presente. É portanto um solfejo temporal voltado ao presente puro, e se diferencia então por natureza de um solfejo arquitetural, voltado ao passado puro, e que, em música, se evidencia no pensamento da unidade e coerência formais, da distribuição mais ou menos hierárquica dos elementos individuais determinada por remissões, lembranças, voltas e retomadas enquanto marcadores de uma macro-forma mais ou menos pré-determinada[114]. Voltado ao acontecimento, à potência do verbo no infinitivo, o solfejo plástico se atenta portanto às *transformações incorporais* naquilo que acontece num presente, não somente às *misturas de corpos* a que lhes correspondem; se atenta aos processos de deformação que se atribui aos corpos, não somente a tal ou qual qualidade corporal atual resultante[115].

É portanto a ação das transformações incorporais e dos processos de deformações texturais o que caracteriza a plasticidade de um trecho, de uma peça ou de uma escuta. No *Concerto de câmara*, de Ligeti, podemos encontrar um bom exemplo de uma deformação plástica produzida por um processo, pela ação de um incorporal. Trata-se do trecho final do primeiro movimento da peça (Fig. 40 e 41), em que há uma rarefação de uma textura de pontos e fragmentos de linhas, que se inicia com alta atividade energética, por meio da redução do índice de atividade e da gradual aumentação na duração dos sons atacados, acompanhado da gradual diminuição de pequenos intervalos melódicos, tendendo à expansão

[112] Cfe. DELEUZE. *L'image-temps*, 1985a, p 132.
[113] "il y a *un présent du futur*, *un présent du présent*, *un présent du passé*, tous impliqués dans l'événement, enroulés dans l'événement, donc simultanés, inexplicables." Ibidem. 1985a, p 132.
[114] Sobre a diferença de natureza entre uma imagem-tempo plástica e uma imagem-tempo arquitetural, ver Ibidem, p 137.
[115] Cfe. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, 1995b [1980], pp 26-27.

em intervalos mais amplos até chegar a um congelamento harmônico em um intervalo de sétima maior no fim do movimento.

O compositor brasileiro Sergio Kafejian também trabalha frequentemente com a plasticidade dos materiais e de suas montagens. Na peça *Circulares III* (2014), para flauta, clarinete, violino e violoncelo, o caráter plástico se evidencia no jogo de sobreposição, imbricação e justaposição dos objetos, ou seja está assim diretamente relacionado com um pensamento atento à variedade de modos de combinações instrumentais sincrônica e diacronicamente. Kafejian constrói objetos compostos em que os instrumentos interagem uns com os outros, controlando assim diversos níveis de gradações entre um objeto que entra e corta o fluxo sonoro anterior e o objeto que é disparado pelos encontros e choques entre fluxos, blocos, texturas e pontos sonoros e gestuais. Nos dois exemplos abaixo (Fig. 42) vemos alguns modos de interação plástica entre as figuras e sonoridades de *Circulares III*. Entre os compassos 37 e 39, há uma veloz linha aguda de flauta, logo bifurcada e dobrada por um violino, que é iniciada após as articulações secas e incisivas de um objeto formado por clarinete em tktk e um sforzandississimo pizzicato bartok abafado, e se desenrola até ser cortada por outro tktk de clarinete, que é cortado, este, por uma sequência de arcadas circulares sobre a corda mais grave do violoncelo. Já num outro trecho é o ataque em fortíssimo da madeira do arco contra as cordas abafadas no violino e no cello que é seguido por um ruidoso multifônico de clarinete, cortado este por um não menos ruidoso objeto formado por excessiva pressão de arcadas acompanhada de um eólico som de flauta, objeto que se interrompe com a entrada de um agudo glissando ascendente trilado do clarinete, que serve como elemento conector em diversos momentos da peça. Kafejian explora assim um solfejo plástico que concatena objetos maios ou menos contrastantes e conflitantes entre si, variáveis de acordo com a carga energética que lhes é implicada (Fig. 42).



Figura 40: Efeitos plásticos de rarefação dos ataques, maior sustentação das notas e ralentando em *Concerto de Câmara*, de Ligeti (continua....)
Fonte: LIGETI, 1974 [1969-1970], p. 29



Figura 41:(....) Efeitos plásticos de rarefação dos ataques, maior sustentação dos sons e ralentando em *Concerto de Câmara*, de Ligeti
Fonte: LIGETI, 1974 [1969-1970], p. 30

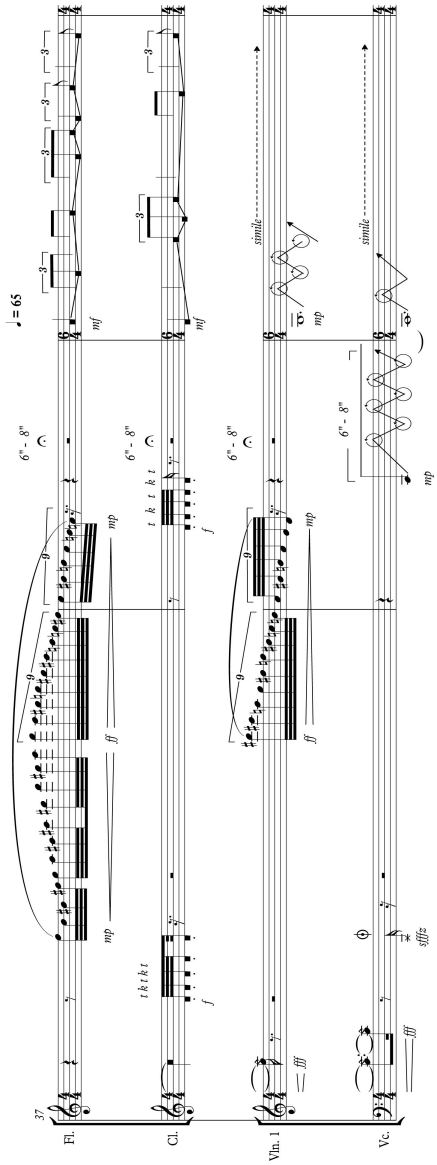


Figura 42: Trecho de *Circulares III*, para flauta, clarinete, violino e violoncelo, de Sergio Kafejian.
Fonte: KAFEJIAN, 2014, p. 8

O solfejo plástico é como um solfejo que explora encontros, choques e explosões como pontos de conjunção de forças em que os objetos se complexificam ao se comporem diversa e conjuntamente uns com os outros, em cadeias de ações e reações, de fluxos e cortes de fluxos. É como se Kafejian trabalhasse com a técnica de orquestração de justaposição e imbricação entre os instrumentos, tão cara ao sequenciamento da distribuição timbrística weberniana e da melodia de timbres schoenberguiana, para operar sequenciamentos e montagens de objetos, construindo assim um concatenamento plástico de objetos composicionalmente consolidados e organizados em um escoamento temporal.

Em física de materiais, a deformação plástica é um dos três tipo, ou uma das três fases possíveis, de deformação material, se situando entre a deformação elástica e a ruptura. O comportamento elástico de um material se apresenta quando, ao ser submetido a esforços mecânicos, uma material é deformado de modo não-permanente, ou seja, retornando às suas dimensões e formas originais ao cessar a ação de uma tensão[116]. Já um comportamento plástico se apresenta na irreversibilidade de um processo de deformação de uma material submetido a forças mais elevadas, ou seja, quando ao se cessar o esforço de uma tensão sobre um material, este não retorna às suas dimensões e forma originais. Por fim, a ruptura acontece quando um material é submetido a uma tensão maior do que aquela aplicada pela deformação plástica, maior do que a capacidade de resistência ao rompimento de um material. Em função do comportamento mecânica do material, algumas propriedades mecânicas são definidas, como a flexibilidade (elasticidade), a ductilidade, a fragilidade, a fluência, a tenacidade e a dureza[117]. Trata-se de propriedades que determinam a capacidade de um material de resistir a um rompimento, assim como de se deformar elástica ou plasticamente.

Ao que nos interessa nessa presente pesquisa voltada à composição musical, não acho que seja o caso de procurarmos distinguir musicalmente o que caracterizaria um efeito elástico ou um efeito plástico. Ao abordar tais tópicos da física de materiais, me interesso mais pela potência composicional das ideias que podem vir a surgir ao pensar a propriedades mecânica dos materiais, assim como seus comportamentos sob tensão. Ou seja, pensar como a fragilidade de uma textura, a ductilidade de uma sonoridade, ou a dureza de uma superfície podem colaborar e nos servir a pensar novos modos de elaboração composicional. Assim, prefiro restringir os processos de deformação ao termo plasticidade, pensando assim mais diretamente no caráter e na qualidade da modelagem dos materiais, como se houvesse desta maneira uma plasticidade da deformação elástica e até mesmo da ruptura, uma plasticidade da ruptura. A plasticidade aqui está portanto mais relacionada à capacidade de modelagem e resistência sob tensão de um material, um pouco como o termo é compreendido em neuropsicologia, quando tratam da capacidade do cérebro de se remodelar em função da experiência do organismo e de suas relações com o meio, denominando uma tal capacidade de plasticidade cerebral.

[116] Cfe. CARAM. Rubens. "Comportamento dos materiais sob tensão". In: *Estrutura e propriedades dos materiais*. 2000, p. 125.
[117] Ibidem, pp. 137-138.

Lembro de um dia em estúdio, durante a gravação[118] *de* caminhos, passagens e saídas, *de a Valéria ter comentado, sem entrar em muitos detalhes, sobre o caráter plástico da peça. A sensação que tive foi a de que a Valéria tinha conseguido sintetizar em uma palavra toda uma problemática composicional que eu estava então trabalhando e que só viria a se potencializar com essa tomada de consciência possibilitada por seu comentário*[119]*. Nunca busquei saber o que a Valéria quis dizer exatamente com plástico, mas desde então fiquei com essa ideia de "plástico" na cabeça, enquanto qualidade-potência, enquanto afeto, a ser trabalhado composicionalmente e como tal afeto se apresentava nas minhas peças. Em* caminhos, passagens e saídas, *especificamente, peça à qual a Valéria se referia, lembro de fato de ter buscado relações de choques entre objetos, perturbações tímbricas, bariolagens e trilos que contribuíam na produção de dinamicidade e variação da plasticidade da peça. Lembro especialmente de, em um trecho em que pensei em esticar um intervalo tal como um elástico, tensionando-o pouco a pouco. Foi uma ideia que busquei explorar após ler o seguinte relato de Stravinsky sobre um cômico sonho que havia então experimentado:*

> Deixe-me falar sobre um sonho que tive enquanto compunha *Threni*. Depois de trabalhar até muito tarde, uma noite, deitei-me ainda perturbado por um intervalo. Sonhei com ele. Tinha se tornado uma substância elástica que se esticava exatamente entre as duas notas que eu tinha escrito, mas embaixo de cada uma dessas notas, nas duas extremidades, havia um ovo, um grande ovo testicular. Os ovos eram gelatinosos ao tato (eu os toquei) e quentes, e eram protegidos por ninhos. Acordei sabendo que meu intervalo estava certo. (Para quem queira mais detalhes, eram cor-de-rosa – muitas vezes sonho colorido. [...]).[120]

Fiquei então com esse problema na cabeça: como conceber um gradual estiramento de um intervalo a ponto de produzir-lhe um efeito elástico? A solução encontrada então, em caminhos, passagens e saídas, *foi fazer uma linha no clarinete que subisse gradualmente em microintervalos, em oitavos de tom, sobre um pedal do violino (*Fig. 43*), produzindo um efeito sonoro próximo ao de uma corda que se estica pouco a pouco antes de se estabilizar numa altura determinada, como quando se afina um violão. Ou seja,*

---

[118] Gravação realizada pelo grupo Sonâncias para o CD *Ressonâncias*, São Paulo: LAMI, 2009. Disponível online em https://soundcloud.com/gustavo-penha/caminhos-passagens-e-sa-das

[119] Obrigado Vá!

[120] Cfe. STRAVINSKY; CRAFT. *Conversas com Igor Stravinsky*, 2004 [1959], pp. 11-12.

do problema de trabalhar elasticamente um intervalo, surgiu um outro problema referente a um fraseado microtonal, que passaria então a ser um elemento importante de minhas pesquisas composicionais.

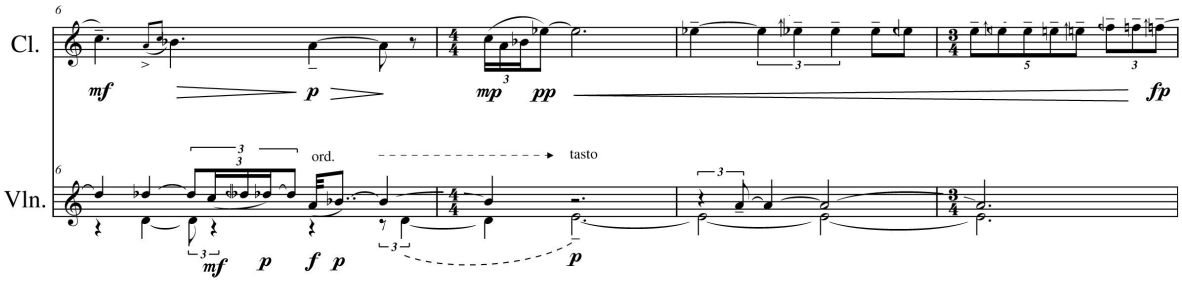


Figura 43.: Trecho de exploração da elasticidade de um intervalo harmônico em *caminhos, passagens e saídas*

A plasticidade em música por vezes tem a ver com o cruzamento entre diferentes sentidos, entre variados meios sensíveis e sensações, fazendo a escuta ser modulada pelo tato, pela gravidade, pela propriocepção, pela cinética, etc. Aqui, penso novamente com Ligeti, para quem "a conversão involuntária de ótica e tátil em sensações acústicas é habitual em mim. Eu quase sempre associo sons com cor, forma e textura; e forma, cor, e qualidade material como qualquer sensação acústica. Mesmo conceitos abstratos, como quantidades, relações, conexões e processos, parecem tangíveis para mim."[121 (ix)] *Em,* presque un murmure sans son, *a plasticidade tátil foi um importante elemento na organização da peça, tendo sido explorada no nível concreto de tactilidade implicado no encontro que faz um estimulador afetar uma superfície pondo-a em vibração. Assim, atentando-se às qualidades e potências de diferentes regiões materiais de instrumentos de peles e metais, assim como diversos modos de ataque com os dedos das mãos, que busquei nessa peça confrontar e dramatizar as deformações plásticas no aspecto tátil das texturas e de suas montagens. Sugiro aqui a escuta da peça de novo, dessa vez com uma atenção especial a plasticidade tátil da peça.*

[II.9.13. Solfejo rítmico]

Assim como o "solfejo melódico", o termo "solfejo rítmico" é também de uso bastante frequente na prática da educação musical, dizendo respeito à decifração e decodificação do aspecto relativo aos valores de duração temporal dos sons em uma escrita

[121] LIGETI, G. *"*States, events and transformations*"*. In: *Perspective*, 1993, pp. 164-171.

musical. O solfejo rítmico é nesse contexto uma disciplina própria à percepção musical, de aplicação metodológica mais ou menos conservadora ou criativa segundo sua linha pedagógica. Novamente não pretendo aqui restringir o solfejo rítmico a essa concepção mais comum, mas antes sim ampliá-lo ao tentar entendê-lo como as próprias lógicas implicadas nos mais variados procedimentos composicionais rítmicos. Não buscarei fazer uma exaustiva enumeração de procedimentos rítmicos, ou solfejos rítmicos, singulares, mas apontar alguns de seus importantes aspectos.

Um primeiro ponto a ressaltar do solfejo rítmico diz respeito à relação de regularidade ou irregularidade métrica na distribuição sequencial de ataques ou impulsos individuais ao longo do escoar de um fluxo sonoro[122]. A regularidade e a irregularidade, que em seus extremos remetem, respectivamente, ao movimento de um mecanismo de precisão e ao movimento caótico, seriam então como que dois pólos desse aspecto, entre os quais há todo um contínuo de movimentações e vidas rítmicas que compõem as paisagens sonoras. Assim, em um pólo o solfejo rítmico o mais regular seria aquele de uma equidistância entre os ataques em que o funcionamento de uma repetição periódica precisa implica a máxima previsibilidade de sua escuta. No outro pólo, o solfejo rítmico caótico é aquele em que aparição dos elementos se dá num mínimo de tempo pensável, não possibilitando assim a constituição de uma periodicidade cíclica. Entre ambos os pólos, encontramos mundos e mundos de comportamentos rítmicos os mais plurais, os quais manipulamos e entalhamos diretamente num processo criativo de modo a conduzir mais ou menos a dinamicidade de um processo de escuta.

Os usos de ostinatos, grounds e grooves como motor, ou galope é um dos exemplos mais claros da regularidade rítmica operando como uma esteira em um escoamento sonoro. Trata-se de uma figura rítmico-melódica que ao ser constantemente repetida forma uma base, uma cama que permite às outras camadas que a sobrepõem variarem mais ou menos livremente. Se por vezes a repetição constante de uma figura rítmico-melódica em ostinato pode soar monótona à escuta, há trabalhos composicionais que se usaram das repetições em ostinato para criar texturas extremamente complexas e cheias de novidades à escuta. É por exemplo o que acontece nos hipnóticos procedimentos repetitivos dos minimalismo de Steve Reich. A técnica principal do minimalismo de Reich consiste na

[122] E não somente os ataques podem ser tratados por procedimentos rítmicos, mas também toda uma variedade de elementos e planos composicionais . "Os picos de curvas dinâmicas, as mudanças de timbre, de grão e de vibrato, ou mais largamente a própria forma de uma sequência ou de um som são todos materiais que se pode ritmar" GRISEY, G. [1982] "Tempus ex machina: réflexions d'une compositeur sur le temps musical". In: *Écrits...*, 2008, p. 63.

apresentação de uma figura rítmico-melódica repetitiva sobreposta a repetições deslocadas da mesma figura rítmico-melódica, o que gera uma complexidade devida aos ritmos parasitas que se formam e variam em decorrência dos deslocamentos das figuras entre si, como podemos observar por exemplo em *Clapping Music* (1972) ou em *Eletric Counterpoint* (1987) . Já em *Piano Phase* (ou *Marimba Phase*, de 1967) tal procedimento é ainda mais complexificado por meio de uma técnica de mudança gradual de fase para os deslocamentos das figuras rítmico-melódica (*phasing*), realizada por meio da aceleração gradual de uma camada sobre outra camada ritmicamente fixa e imóvel (cfe. Fig. 44, nos campos em cinza pontilhados presentes entre os compassos com ritornelos), num finíssimo trabalho atento à rugosidade resultante da proximidade dos ataques entre si e às quebras sutis de uma regularidade rítmica.

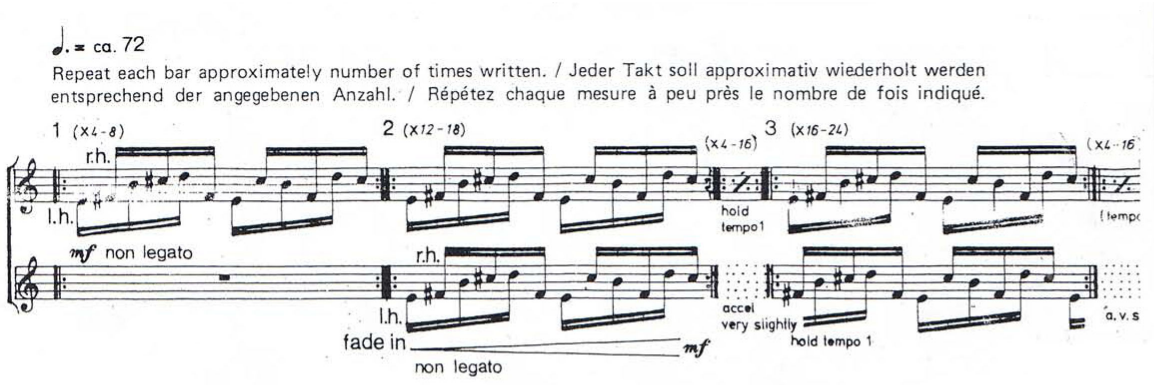


Figura 44: Escrita do efeito de *phasing* (áreas pontilhadas do pentagrama inferior) em *Piano Phase*, de Steve Reich.
Fonte: REICH, 1969.

A regularidade rítmica de um fluxo sonoro é encontrada tanto no pensamento que cria pulsos a serem diversamente subdivididos e agrupados num compasso, como na maior parte das danças e estilos (samba, bossa-bova, bebop, tango, valsa, minueto, etc.), quanto no pensamento por unidades elementares extremantes rápidas que se adicionam e assim se agrupam para comporem padrões cíclicos mais amplos, como no caso da música folclórica africana. Em seus *Estudos* para piano, Ligeti buscou constantemente cruzar esses dois pensamentos rítmicos diferentes: "as hemíolas de Schumann e Chopin que se apoiam sobre uma ordem métrica de compassos e a pulsação métrica aditiva da música africana"[123 (x)]. O que interessa a Ligeti é a possibilidade da criação de acontecimentos rítmicos que funcionam como camadas sobrepostas, como que por dois andares ao menos: "um andar de base formado por uma sequência de rápidas pulsações iguais que não são contadas como tais mas antes

[123] LIGETI. [1997] "Études pour piano – premier livre". In: *L'atelier...*, 2013, p. 291.

sentidas, e um nível superior consistindo em *patterns* por vezes simétricos mas mais frequentemente assimétricos de valores de durações de diferentes extensões mas sempre múltiplos inteiros da pulsação de base"[124] (xi). Ligeti busca estender a concepção da hemíola para além das relações métricas de dois contra três e três contra dois em que é tomada na organização por compassos "europeia", compreendendo também relações de durações que independam dos compassos e formem assim texturas mais complexas à escuta, como cinco contra sete, e formações mais compostas como cinco contra sete contra três, etc. Para melhor trabalhar internamente essa complexidade rítmica, Ligeti acrescenta a esse cruzamento entre fluxo de pulsos contínuos e *patterns* melódicos mais ou menos assimétricos, algumas camadas autônomas de *patterns* de acentos para ambas as mãos, o que acaba gerar a sensação, na escuta, da presença atual de várias camadas em velocidades diferentes. Trata-se de um efeito ilusório, caleidoscópico talvez, mas que permite quebrar completamente com a previsibilidade e a monotonia em um escoamento sonoro que se efetua sobre uma esteira de pulsos rítmicos regulares.

Com relação à irregularidade rítmica, para falar brevemente, podemos pensar por exemplo nas massas ou blocos de sons que funcionam estatisticamente, por probabilidade, com grau de previsibilidade mais ou menos fraco ou nulo, como por exemplo trabalhado por Iannis Xenakis em obras como *Metastasis* (1955) ou *Pithoprakta* (1957), em que o que importa, ritmicamente, é o controle global das densidade de ataques (ou índice de atividade) por meio de cálculos bem determinados e precisos que não deixam de resultar numa distribuição aleatória dos sons. Podemos também pensar na obra de Ferneyhough, em que a tactilidade do tempo[125], para ser vivenciada pelo instrumentista frente às frequentes mudanças de fórmulas de compassos e ao complexo funcionamento das quiálteras dentro de quiálteras, é também um modo de explorar composicionalmente um escoar temporal irregular em tensão constante com um funcionamento mais regular. Também nos tempos alargados, lisos e de longos pedais, numa temporalidade dos monges ou mais tendente ao cosmos, se estabelecem relações métricas irregulares entre os ataques e as durações que tornam possíveis outros modos de escoamento de um fluxo sonoro.

[124] Ibidem, p. 292.
[125] Sobre a tactilidade do tempo, ver FERNEYHOUGH. [1983] "The Tactility of Time" In: *Collected Writings*, 1995; FERRAZ. *notas do caderno amarelo...*, 2015, p. 140.

[II.9.14. Solfejo espectral]

Da melodia de timbres de Schoenberg, passando pelas estáticas texturas ligetianas, pela vivacidade rítmico-energética dos objetos e de sua mútua integração plástica, chegamos no solfejo espectral, atento à vida interna dos parciais componentes dos sons, à variedade de modos de distribuição espectral e ao escoamento temporal como um dado constituinte do próprio som[126]. Apesar de o termo espectral estar hoje em dia muito diretamente vinculado à prática composicional, nascida nos anos 70, dos ditos espectralistas Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt e Michäel Levinas, dentre outros, o solfejo espectral não se restringe às obras de um grupo privilegiado de compositores, mas antes é o resultado de procedimentos e pensamentos musicais diretamente aplicados nos materiais em vistas da exploração de tais e quais efeitos perceptivos. As lógicas do espectralismo para construir processos de transformação dos sons são diretamente decorrentes da cência física dos sons e das tecnologias possíveis dos anos 70 de registro microfônico e análise microscópica dos sons. Com a invenção do sonograma, não foi somente possível conceber o espectro como potencialmente musicável, mas antes se atentar mais detalhada e precisamente à vida interna dos microcomponentes de um espectro sonoro e de seus diversos modos de variações num desenrolar temporal, desde os mais estáveis aos mais fugazes e transitórios. Se há um gosto por tempos lentos e estendidos, assim como "uma verdadeira obsessão pela continuidade, pelo limiar, pelo transitório e pelas formas dinâmicas"[127], é devido a um cuidado com a necessidade de longos intervalos temporais para que seja possível, à escuta, a percepção e memorização do gradual processo [*processus*] de transformação dos sons engendrado num desenrolar temporal[128], assim como permite ao compositor "o controle do menor grau de mudança entre um som e o seguinte"[129]. É nesse sentido que Grisey diz que trata-se de um solfejo que "integra o tempo não mais como um dado exterior aplicado a um material sonoro considerado como fora-do-tempo, mas como um dado constituinte do próprio som"[130]. O tempo, ou melhor, o desenrolar temporal, é assim parte integrante do material e de sua lógica de transformação, assim como a tensão decorrente da simultaneidade de diferentes

[126] Cfe. GRISEY. [1998] "Vous avez dit spectral?" In: *Écrits...*, 2008, p. 122.
[127] Ibidem, p. 122.
[128] Ibidem, p. 123.
[129] Ibidem, p. 121.
[130] Ibidem, p. 121.

temporalidades (tempos das baleiras, dos homens, dos pássaros[131], ou cósmicos, mundanos e caóticos[132]) passa a ser um importante aspecto da elaboração composicional.

Em um texto de 1998[133], intitulado *Vous avez dit spectral?* [Vocês disseram espectral?], Grisey aponta, em linhas gerais, para algumas das consequências notórias decorrentes da pesquisa composicional espectralista, que muito contribuiu para tornar possíveis novos modos de conceber a composição musical e de autonomizar qualidades sensíveis através de uma nova sintaxe, de um novo solfejo. Alguns dos pontos singulares que definiriam a escrita espectralista, embora assim enumerados são ainda reconhecidos por Grisey como um tanto quanto escolásticos, são[134]: "integração da harmonia e do timbre no interior de uma mesma entidade"; "reestabelecimento em um contexto mais amplo das noções de consonâncias-dissonâncias e modulações"; "integração do tempo enquanto o próprio objeto da forma"; "exploração de um tempo "estirado" e de um tempo "contraído" diferentes daquele do ritmo da linguagem"; "reatualização de uma métrica flexível e exploração dos limiares entre ritmos e durações"; "exploração de todas as formas de fusão e de limite entre o diferentes parâmetros", assim como do *processo* enquanto oposto ao desenvolvimento tradicional.

Assim, o solfejo espectral busca criar processos de transformações dos sons a partir de um olhar atencioso a variadas escalas temporais, desde imperceptíveis e microscópicas variações na distribuição energética dos sons às organizações de estruturas temporais que estabelecem uma macroforma em uma música. E é por meio das relações entre os diferentes níveis perceptivos que Grisey busca trabalhar uma plasticidade própria à mudança dos tipos de percepção, ou dos modos de escuta, ao longo de uma peça: "as próprias estruturas temporais adquirem uma plasticidade relativa à mudança de escala"[135].

Se alguns elementos do solfejo espectral já estão presentes em manifestações folclóricas de culturas mais longínquas, como nos cantos difônicos mongóis, assim como em obras tais como *Stimmung*, de Stockhausen, e *Aventures* de Ligeti, anteriores portanto ao nascimento da escola espectralista, isso não significa esta prática não tenha sua importância e não traga novidades à pesquisa composicional. Pelo contrário, os compositores espectralistas

---

[131] GRISEY. [1990] "Le compositeur présenté par son éditeur: Entretien avec Ivanka Stoïanova". In: *Écrits....*, 2008, pp. 243-248.

[132] Cfe. DELEUZE. GUATTARI. "1837 – Acerca do Ritornelo". In: *Mil Platôs*, 1997 [1980], pp. 115-170.

[133] Cfe. GRISEY. "Vous avez...", In: *Op. Cit.*, 2008 [1998], pp. 121-124.

[134] Ibidem, p. 123.

[135] GRISEY, G. [1982] "Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical". In: *Écrits.*, 2008, p. 78.

muito contribuíram para algumas tomadas de consciência com relação aos microscópicos universos dos componentes implicados num som e em seus múltiplos processos de transformação. Assim, com relação ao plano das alturas, se chamamos de horizontal um solfejo melódico de sons tônicos, ou de vertical um solfejo harmônico de sons tônicos, o solfejo espectral poderia ser considerado como diagonal, como aquilo que atravessa em profundidade[136] um som partindo necessariamente de sua superfície, não se estabelecendo somente por relações entre sons tônicos, mas pela complexa entidade formada de sons tônicos e parciais mais ou menos hierarquicamente importantes em tal ou qual momento de seu contínuo processo de transformação.

[II.9.15. Solfejo concreto]

Na proposta de abertura do conceito de solfejo desta presente tese, não posso evidentemente deixar de mencionar Pierre Schaeffer, compositor que muito contribuiu, ao longo de sua obra, para estender o alcance e o potencial da atividade e da prática do solfejo por uma concepção mais ampla. Inventor e idealizador da *música concreta*, Schaeffer introduziu tal conceito e alguns dos valores que lhe são implicados já em 1948[137], mas é somente no livro *À la recherche d'une musique concrète*, publicado em 1952 e que tem coautoria de Abraham Moles, que Schaeffer esboça mais claramente algumas categorias e princípios em busca da consolidação de um *solfejo concreto*, o que viria a ser o objetivo principal de suas pesquisas subsequentes publicadas no *Tratado dos objetos musicais* em 1966 e no *Solfejo do objeto sonoro* em 1967.

O solfejo concreto de Schaeffer, ou solfejo experimental, busca uma escuta que isola um objeto sonoro de sua fonte sonora produtora dos sentidos e significações extra-sonoros que carrega para assim se atentar direta e exclusivamente às qualidades e variações qualitativas dos sons em si mesmos. Schaeffer quer focar a escuta de um som, a partir de seu isolamento e redução, aos traços e comportamentos que se formam nas dimensões das durações, intensidades e alturas que compõem o campo perceptivo auditivo. A escuta reduzida é portanto uma atitude de escuta, uma postura, uma atividade que, não sem uma carga de cientificidade, isola os sons para melhor analisá-los e descrevê-los a partir de critérios tipo-morfológicos compreendidos enquanto propriedades dos objetos sonoros

[136] Sobre a profundidade de um som enquanto a simultaneidade de detalhes em diversas escalas temporais, ver Ibidem, pp. 78-79.

[137] Cfe. SCHAEFFER, *Traité...*, 1966, p. 23.

percebidos, e não simplesmente enquanto propriedades mensuráveis do sinal sonoro físico[138]. Os critérios tipo-morfológicos evidenciados por Schaeffer buscam objetivar modos de perceber as qualidades e potências de comportamentos e linhas de variações através de escalonamentos de aspectos energéticos implicados nos sons. Trata-se de critérios tipo-morfológicos que, internamente a cada um e entre eles mesmos, estabelecem escalas de valores qualitativos que indicam variáveis de durações, intensidades e alturas em suas correspondentes localizações e calibres nas dimensões percepto-auditivas. Tais escalas, que não deixam de servir como mensurações, não tomam como base valores absolutos que têm por referência alguma medida extensiva provinda da física acústica (em milissegundos, decibéis ou Hertz), mas se efetuam por uma método que determina algumas séries, contínua ou discretamente, de traços distintivos dos sons percebidos e isolados a partir de suas qualidades próprias. As qualidades são percebidas em suas relações e nas linhas de variação que traçam nas dimensões do campo perceptivo, o que implica uma capacidade de perceber e escutar que faz com que sejam insuficientes para a análise dos objetos sonoros as quantificações que têm como base as medidas da física acústica. Para a escuta reduzida é necessário então uma intenção[139 (xii)] de analisar e descrever o que acontece qualitativamente nos sons, não bastando extrair medidas e grandezas físico-acústicas que lhes são correspondentes sob determinados pontos de observação parcial.

É nesse contexto que Schaeffer fala de solfejo de sons homogêneos, solfejo de massa fixa, solfejo de sustentação [*d'entretien*], solfejo de variação[140], e que podemos estender a solfejo de grãos, de ataques, de timbre harmônico, de perfil melódico, etc. É a partir de tais solfejos e critérios que pode-se dizer com mais objetividade que tal som é rugoso ou liso, tem ataque abrupto, duro, doce ou, mole, é brilhante ou escuro, tem um timbre rico ou pobre, etc. Trata-se de solfejos que isolam alguns aspectos energéticos para se atentar a outros tipos de relações entre os sons, a outras qualidades afora aquelas das durações proporcionais e das sequências ou dos encadeamentos de alturas em sons tônicos, tão privilegiadas pelo solfejo rítmico-melódico da notação tradicional. O solfejo concreto não tem por objetivo criar um sistema de escrita, mas sim possibilitar descrições mais objetivas dos objetos sonoros por meio da categorização de critérios tipo-morfológicos que funcionam como ferramentas para uma atenta atividade da escuta reduzida. Se o solfejo concreto é então um processo descritivo

---

[138] Ibidem, p. 501.

[139] "Esta intenção de *entender* deve se comunicar e se definir através da criação de uma "terminologia adequada" que Pierre Schaeffer chama de uma *metalinguagem*." Cfe. CHION, *Guide des objets sonores*, 1983, p. 144.

[140] SCHAEFFER, *Op. Cit.*, 1966, p. 501.

na teoria de Schaeffer, na prática da música concreta ele passa a ser operacional funcionando na seleção e organização de materiais sonoros convenientes à exploração musical. O solfejo concreto é responsável por efetuar essa passagem do sonoro ao musical, a partir da análise das potencialidades de cada som em particular e em combinação com outros sons. Encontrar linhas de variação e pontos singulares são alguns dos objetivos desse solfejo descritivo atento às qualidades dos sons em si mesmos.

Enquanto processo descritivo, o desejo da criação de uma vocabulário universal para a qualificação dos sons, assim como a excessiva redução à análise da experiência auditiva da escuta, atuam limitando, em certos níveis, novas aberturas ao desconhecido e ao improvável possibilitadas pelos encontros com os sons. Já com relação ao processo operacional do solfejo concreto na composição, o risco que se corre com a aplicação estrita das escalas internas aos critérios tipo-morfológicos é a criação de procedimentos de variação por demais didáticos, por assim dizer, que implicam num caráter ostensivo que busca gradualmente mostrar as diferentes regiões ou comportamentos de um determinado critério de percepção, tal como Schaeffer o fez em seus *Étude aux allures* (1958) e *Étude aux sons animés* (1958), por exemplo. Assim, se o solfejo concreto muito contribuiu à prática composicional e de escuta ao buscar ampliar e afinar as ferramentas perceptivas e analíticas dos sons para além do plano das alturas em sons tônicos, abrindo um caminho sem volta na pesquisa composicional musical[141], o risco em sua utilização de um modo por demais radical é o de reduzir a atenção da escuta a somente um ou outro aspecto tipo-morfológico, diminuindo assim o potencial polissêmico[142], ou multiafetivo, dos sons e das composições.

[II.9.16. Solfejo por tablatura ou solfejo instrumental]

A escrita por tablatura é muito característica dos instrumentos de cordas dedilhadas como o alaúde e a teorba, mas não deixou de se desenvolver em repertórios de instrumentos de outras famílias, como teclados[143] e sopros, e em práticas orientais, como do koto[144] e do sakuhashi[145] japoneses. O que se define na escrita por tablatura é tanto algumas

[141] Cfe. CAESAR, R. *Círculos ceifados*, 2008, p. 82.

[142] Cfe. CAESAR, R. "A escuta como objeto de pesquisa" In: *Revista Opus,* nº 7. 2000, p. 40. (Disponível online em http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/43)

[143] Para alguns exemplos da escrita por tablatura para instrumentos de teclado, ver: SILBIGER et ALL. *Keyboard Music before 1700*, 2004. Recomenda-se em especial a leitura dos capítulos "Introduction: The First Centuries of European Keyboard Music", pp. 1-22, e "Germany and Netherlands", pp. 147-234.

[144] Sobre alguns dos símbolos gráficos e dos modos de execução próprios à prática do koto, ver http://koto.sapp.org/kotospec/.

[145] BERGER. "The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation". In: *Asian Music*, 1969, pp. 32-72.

sequências de posições ou digitações fixas, à maneira de uma sucessão de fotografias, quanto alguns modos específicos de movimentação corporal sobre os instrumentos, quer seja com os dedos, as mãos, os lábios, o arco. Os gestos físico-instrumentais são mais ou menos detalhados pelas tablaturas e dependem dos planos espaciais que entram em jogo na escrita e das variáveis e variações implicadas nesses planos.

Em farfalhando *(2015), para sax barítono e eletrônica em tempo real, busquei explorar a ideia de afeto compreendido enquanto um acontecimento numa paisagem, dos perceptos mais ou menos dinâmicos de uma cena ou de um quadro. Nessa peça (que no momento não está ainda finalizada, mas sim em pleno processo de composição pelo intenso trabalho colaborativo que se realiza junto ao saxofonista Pedro Bittencourt), toda a movimentação dos dedos, que pouco a pouco realizam a ação de fechar o tubo do instrumento, é pensada em relação com às variações de velocidade e movimento das folhas de árvores, arbustos, moitas, plantas, sob a ação de correntes de ar que também agem de acordo com variáveis de velocidade, densidade, direção, força. O que é trabalhado é uma dissociação entre as ações realizadas pelo aparelho fonador, de articulação dos sons e sustentação das colunas de ar, e as ações realizadas pelos dedos, que têm, por sua vez, sua potencialidade percursiva autonomizada e também explorada composicionalmente. A peça de alguma maneira segue uma pesquisa iniciada em* vento sob os dedos *(2014), para flauta solo, que em sua primeira parte põe um movimento mecânico dos dedos, que gradualmente varrem toda a extensão dos furos e chaves presentes no tubo da flauta, em contraponto com correntes de ar que dão mais ou menos foco ao som ordinário da flauta, por um jogo que inclui a exploração de modos de sopro que produzem ruídos brancos e sons mistos entre nota e ruído. O que interessa nessa concepção é o desenvolvimento de uma escrita que busca autonomizar determinados comportamentos sensório-motores implicados nas diferentes práticas musicais instrumentais para organizá-los composicionalmente a partir de lógicas operacionais que tornam a escrita na partitura indissociável das singularidades do instrumento para o qual ela é pensada.*

[II.9.17. Solfejo concreto instrumental]

Já na segunda metade do século XX, a escrita por tablatura, que na música ocidental se tornara rara já em meados do século XVIII, devido principalmente a seu distanciamento da prática dos instrumentos de cordas dedilhadas, volta a ser utilizada e adquire novas potências ao ser trabalhada no contexto de pesquisas atentas a estender os modos de execução e as possibilidades técnicas dos instrumentos musicais tradicionais.

Helmut Lachenmann (1935) é um dos compositores que busca explorar essa escrita e que muito contribuiu para novas concepções desse solfejo instrumental. Se em suas peças anteriores a 1969 já há uma evidente preocupação com a escrita da gestualidade instrumental – por exemplo em *Trio fluido* (1966), *temA* (1968) – e que mesmo em *Interieur I* (1966), para percussão solo, e *Noturno* (1966-1968), para pequena orquestra e violoncelo solo, já podemos encontrar trechos e elementos escritos por tablatura, é efetivamente em *Pression* (1969), para violoncelo solo, que essa escrita se radicaliza ao abrir novas dimensões expressivas do violoncelo à composição musical.

Lachenmann qualifica seu próprio trabalho como "música concreta instrumental", numa definição que faz clara alusão ao pensamento de Pierre Schaeffer, ao mesmo tempo que aponta para a especificidade da prática dos instrumentos musicais tradicionais. Da relação com a música concreta e com o solfejo concreto, não é somente a atenção ao ruído que interessa a Lachenmann[146](xiii), mas principalmente a atitude detalhista e experimental de seleção e organização dos materiais composicionais a partir dos traços qualitativos dos sons em sua singularidade. É sobretudo a atenção às variações e configurações energéticas dos sons que Lachenmann busca no solfejo concreto, aos modos de concebê-los a partir de suas anatomias e linhas de variação possíveis. É a própria corporeidade energética dos sons, tornada mais evidente com a pesquisa da música concreta, que é trabalhada composicionalmente por Lachenmann. Trata-se de uma concepção composicional que organiza, varia e dispõe formalmente os materiais a partir de escalas de qualidades sonoras estritamente ligadas aos aspectos energéticos implicados nos sons. Lachenmann não se limita, em sua prática composicional, a evidenciar os critérios tipomorfológicos definidos pela teoria schaefferiana, embora tenha efetivamente um interesse em isolar alguns aspectos da percepção. Seu interesse pelo solfejo concreto se dá pela potência de organização dos materiais a partir dos aspectos energéticos implicados na própria materialidade dos corpos sonoros envolvidos numa produção sonora. "No lugar de estrutura, eu poderia provavelmente dizer "anatomia", a configuração sensível concreta das coisas"[147](xiv). A corporeidade do som

---

[146] "Trata-se da "música concreta instrumental", um termo relativo à energia de onde provém o som. Nesse contexto, muito me interessei pelos ruídos. Mas para mim, seu alcance, em termos de criação, é limitado. Eu não quero fazer coisas surrealistas. Claro, você pode produzir rangidos e outros ruídos semelhantes nos instrumentos. Mas atualmente cheguei à conclusão que o interesse da *música concreta* não reside nos sons, mas na energia de um som. E este tipo de energia pode ser produzida, digamos, por um *pizzicato* completamente normal no violino [...] Essa ideia de energia continua a ser para mim a coisa mais importante". Cfe. LACHENMANN. [2006] "De la musique comme situation: entretien avec Abigail Heathcote". In: *Écrits...*, 2009, pp. 262-263.

[147] LACHENMANN. [2001] "Les sons répresentent des événements naturels – Entretien avec Klaus Zehelein et Hans Thomalia". In: *Écrits...*, 2009, p. 251.

para Lachenmann não pode ser desvinculada da fonte sonora, pois é *no* acontecimento produtor de som, *no* encontro entre um estimulador, uma superfície vibratória e uma caixa de ressonância, que está implicada esta energia potencialmente composicional, mais ou menos desperdiçada ou aproveitada por um solfejo concreto. "Eu tento a cada vez – pouco importa por qual manobra – conduzir a anatomia do acontecimento sonoro. Fazendo isso, eu busco – por métodos completamente pragmáticos e frequentemente como um jogo – aspectos isolados da percepção"[148(xv)].

O que mais interessa a Lachenmann do solfejo concreto, portanto, não é somente a atenção à ruidosidade dos materiais, mas antes o trabalho composicional realizado a partir de definições de escalas de qualidades, não somente sonoras, mas também técnico-instrumentais, ou seja, a ideia de fazer emergir novas dimensões expressivas do próprio plano instrumental, de autonomizar novos pontos de vista tanto sobre o instrumento quanto sobre o acoplamento maquínico instrumentista-instrumento, a partir de tomadas de consciência de escalas qualitativas implicadas na gestualidade físico-instrumental. É assim portanto que se dá o cruzamento entre o plano do solfejo concreto e o do pensamento instrumental por tablatura em Lachenmann, em que ações e comportamentos físicos-instrumentais são autonomizados a materiais musicais pela aplicação da lógica de estabelecimento de escalas qualitativas sobre o próprio plano da gestualidade instrumental, fazendo emergir novas dimensão expressiva a partir de procedimentos de elaboração e variação musical (mais ou menos rápido ou lento, longo ou curto, alto ou baixo, acima ou abaixo, etc.) sobre os próprios movimentos corporais do músico. Se referindo ao modo como organizou os planos espaciais, ou as dimensões expressivas instrumentais, na escrita tablatural de *Pression*, para violoncelo solo, o compositor escreve o seguinte no prefácio da partitura:

> Exceto nos lugares em que as alturas estão notadas da maneira tradicional, a notação dessa peça não indica os sons, mas as ações do instrumentista, isto é, em qual região do instrumento a mão direita (arcada: bandeirolas que apontam para cima) e a mão esquerda (bandeirolas que apontam para baixo) devem operar. Os desenhos na margem esquerda e as outras indicações no texto musical servem como guia. Nos desenhos, a borda superior correspondem à base do corpo do instrumento; a borda inferior do desenho corresponde ao topo do corpo. [149(xvi)]

---

[148] LACHENMANN. [1988] "Questions – Réponses: Entretien avec Heiz-Klaus Metzger". In: *Écrits...*, 2009, p. 151)

[149] LACHENMANN. "Preface" in *Pression*, 1969, p. 2.

Ou seja, os planos espaciais do instrumento explorados nos diferentes trechos de *Pression* são determinados tanto por desenhos que indicam os pontos de vista sobre o instrumento, o arco ou a mão, tomados como referência "fotográfica" na escrita, quanto por textos que descrevem os locais e os modos de realização as ações. Vejamos alguns exemplos na tablatura da peça. Logo no início, há um desenho (Fig. 45) que apresenta um ponto de vista frontal do violoncelo, mostrando a região dos estandarte, cavalete e espelho do instrumento, acrescida de um desenho da mão esquerda ordinariamente posicionada sobre o espelho. Tal desenho determina portanto que o plano espacial a ser explorado é o que percorre a extensão das cordas desde a pestana mais próxima às cravelhas até a outra extremidade, na região entre o cavalete e o estandarte onde são presas as cordas. As linhas diagonais indicam, assim, movimentos ascendentes (em direção ao estandarte) e descendentes (em direção ao cravilhame) a ser efetuado pelas mãos ou pelo arco. Já as linhas retas na horizontal indicam o movimento se efetua com a mão fixa em uma só região. A peça se inicia então com a mão direita a executar uma longa arcada na primeira corda e posicionada exatamente em cima do cavalete [*Steg*], enquanto que a mão esquerda desliza descendente e ascendentemente pelo espelho do instrumento em posição de harmônico (Fig. 45), num gesto que põe em variação as escalas referentes à extensão dos glissandos, a sua velocidade e às cordas e combinação de cordas em que acontecem (I. *Saite*).

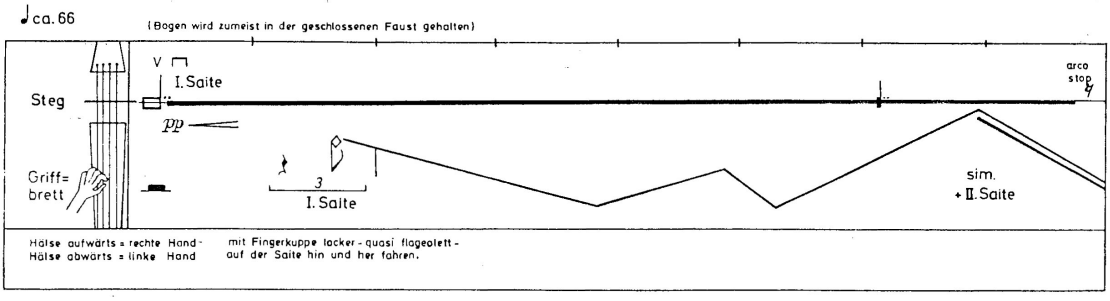


Figura 45: Trecho de *Pression*, para violoncelo solo, de Lachenmann.
Fonte: LACHENMANN, 1969.

Ao longo da peça, Lachenmann toma como potencialmente propícios à exploração composicional diversos outros planos espaciais do instrumento[150]. É o que pode-se ver nos trechos em que a tablatura se refere a um ponto de vista sobre o instrumento que envolve observadas numa diagonal, o cavalete em toda sua altura e a superfície da região frontal da caixa de ressonância do instrumento. A ideia de Lachenmann neste trecho é

[150] Há um interessante vídeo com uma performance de David Stromberg que evidencia alguns dos diferentes pontos de vista sobre o instrumento tomados como referência à tablatura, com seus respectivos planos espaciais implicados e explorados composicionalmente por Lachenmann, ver https://www.youtube.com/watch?v=y7Gzrake8nI

justamente explorar ataques com o arco por baixo das cordas, por sobre as superfícies das cordas, do cavalete e do tampo do instrumento (Fig. 46)[151]. Assim, sobre as primeira e quarta cordas (mais fáceis de serem atacadas com arco em ataques por baixo das cordas), são explorados ataques ricochetados [*jeté*] com a parte de madeira do arco [*col legno*] que variam seus pontos de ataque sobre as cordas para produzir sons de alturas diferentes. Já os ataques sobre o tampo e sobre o cavalete são realizados com um gesto de trêmulo que esfrega a crina do arco por sobre tais superfícies. Já num outro trecho, é a região do estandarte que é tomada como referência a ataques com o arco (Fig. 47), o que estende ainda mais as possibilidades de modos de produção sonora sobre o instrumento. O que interessa a Lachenmann é portanto o aspecto energético implicado na variedade gestual, sendo portanto o seu característico solfejo concreto instrumental um solfejo extremamente atento à experiência de nascimento de um som[152]. O importante a Lachemann é a potência composicional que os novos planos e pontos de vista do instrumento adquirem ao se autonomizarem enquanto dimensão expressiva, ao se tornarem expressivos, portanto. E é realmente experimentando, pesquisando, tateando, que se alcança tais autonomizações de novas dimensões expressivas instrumentais. É nesse sentido que Lachenmann chama a peça de um estudo para violoncelo, tendo em vista a tematização do próprio aspecto energético implicado na gestualidade física-instrumental e em toda a sua variedade potencialmente explorável composicionalmente[153].

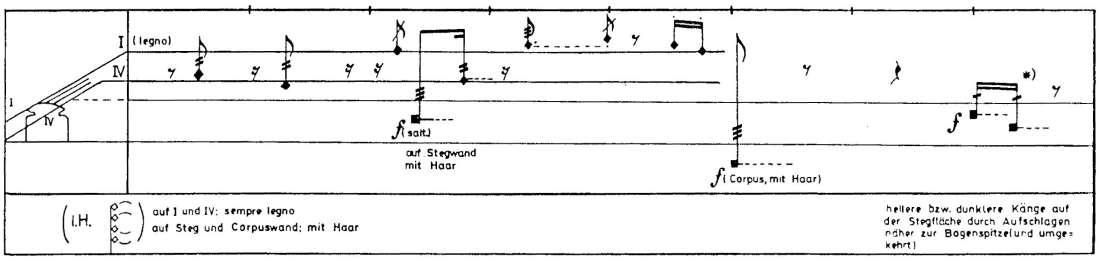


Figura 46: Trecho de *Pression*, para violoncelo solo, de Lachenmann.
Fonte: LACHENMANN, 1969.

[151] No supracitado vídeo de David Stromberg, tal trecho se inicia aos 2'08"
[152] Cfe. LACHENMANN. [2006] "De la musique..." *Écrits*, 2009, p. 250.
[153] LACHENMAN. [1995/2002] "Sur mon deuxième quatuor à cordes". In: *Écrits....*, 2009, p. 204.

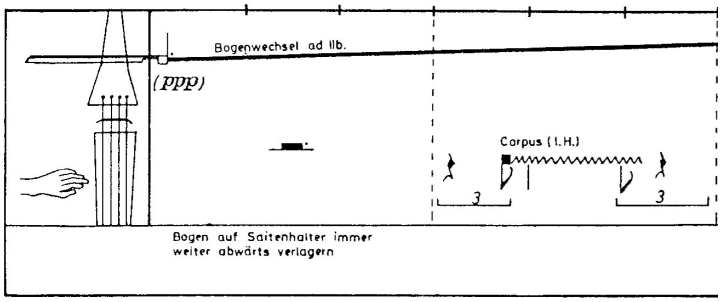


Figura 47: Trecho de *Pression*, para violoncelo solo, de Lachenmann.
Fonte: LACHENMANN, 1969.

Essa emergência de novas dimensões expressivas instrumentais na obra de Lachenmann comporta um aspecto cênico latente, implicado na própria qualidade dos gestos e de suas montagens em simultaneidade ou sucessivamente[154]. Entretanto, o trabalho composicional de Lachenmann visa garantir consistência de uma obra musical em si, autonomamente de seu funcionamento dentro de um projeto teatral[155].

Um breve comentário com relação à teatralidade das performances musicais, este também é um aspecto que poderia ser tratado sob o viés do solfejo, de um solfejo cênico, melhor dizendo. Podemos pensar num solfejo cênico-gestual já no repertório tradicional instrumental, não somente do ponto de vista do intérprete e de suas singulares técnicas de interpretação, mas como algo que diferencie os próprios compositores pelos usos que fazem dos instrumentos e de suas técnicas – o que diferencia um Vivaldi de um Liszt, ou um Hendrix de um Downland, por exemplo. Mas há obras em que o aspecto teatral assume uma grande importância no processo de formar um bloco consistente de heterogêneos, de compor, portanto. Não somente Lachemann, mas também Aperghis, Globokar, Berio, Schnebel, Cage, De Mey, Filidei, são alguns dos compositores que buscam explorar diferentes concepções de elaborações composicionais cênico-musicais e assim contribuem a construir toda uma pluralidade desse solfejo gestual, teatral e performático implicado nas performances musicais, não somente operísticas e vocais, mas também instrumentais e com meios eletrônicos.

[II.9.18. E outros tantos solfejos]

Poderia ainda continuar, não sem o risco de ficar um trecho por demais exaustivo, essa enumeração de tipos de solfejo que possibilitam novos modos de elaboração composicional e de efeitos perceptivos alternativos à lógica rítmico-melódica tradicional.

[154] Cfe. LACHENMANN, H. [2001] "Les sons représentent....". In: *Écrits* ... 2009, p. 250.
[155] Ibidem, p. 250.

Nessa continuação à enumeração, sem dúvida seria importante abordar mais pormenorizadamente o solfejo multiparametrizado de Ferneyhough, que multiplica e faz explodir a potência da própria partitura enquanto suporte. Ou também os mundos e mundos de solfejo granular, passando por Xenakis, Ligeti e pelas relações com a eletroacústica na obra de Horacio Vaggione[156]. Ou ainda, poderia abordar o solfejo de processamentos eletroacústicos (inversão de envelope, delay, reverb, filtro, granulação, etc.), tão caro ao compositor de estúdio. Ou ainda a todo um solfejo de ruídos praticado pelos ruidistas e saturacionistas. Enfim, muitos são ainda os solfejos que abrem a escuta a novos mundos possíveis, sendo que esse trabalho de diferenciação e tipologia dos solfejos, se realizado de um modo mais detalhado, chegaria talvez a uma classificação em que cada solfejo corresponde ao estilo de cada compositor, como sendo um agrupamento singular entre uma lógica composicional, seus efeitos perceptivos e sensíveis e os campos problemáticos que lhe são implicados. O solfejo assim se caracteriza como um tipo de individuação que opera por hecceidade e não por subjetividade[157], ou seja, o solfejo é impessoal e se singulariza sendo assinado por tal ou qual nome próprio de acordo com o agenciamento que produz entre modos de pensar, sentir e ser afetado, musical e artisticamente, em relação direta com um fora problemático que lhe produz toda uma variedade de sentidos constantemente renovável. O solfejo se singulariza enquanto a máquina abstrata implicada num enunciado musical concreto qualquer, ou seja, sempre diz respeito a uma coletividade, a um agenciamento coletivo. E se por vezes o solfejo é assinado por tal ou qual nome particular é menos em referência à interioridade de uma pessoa determinada do que pelos coletivos e grupos que num corpo se cruzam enquanto intensidades pré-individuais e, assim, o constituem. "Nenhum primado do indivíduo, mas indissolubilidade de um Abstrato singular e de um Concreto coletivo. A máquina abstrata não existe mais independentemente do agenciamento, assim como o agenciamento não funciona independentemente da máquina."[158]

Para finalizar este capítulo, vale ressaltar que o mais importante à presente pesquisa é menos a excessiva determinação e diferenciação de múltiplos modos de solfejo, do que atenção à pressuposição recíproca entre uma lógica composicional e os mundos perceptivos e afetivos que lhe são correlatos. Ou seja, um solfejo implica não somente modos

---

[156] Sobre a atenção ao paradigma granular no pensamento de Vaggione, vale ver: VAGGIONE,. "Notes sur *Atem*". In: VAGGIONE; SOLOMOS; et ALL. *Espaces composables. Essais sur la musique et sur la pens´ee musicale d'Horacio Vaggione,* 2007, pp. 121-134.

[157] Cfe. DELEUZE. PARNET. "Psicanálise Morta Análise". In: *Diálogos*, 1998 [1977].

[158] DELEUZE. GUATTARI. *Mil platôs*, 1995b [1980], p. 45.

de escolher, selecionar, agenciar e organizar materiais, mas também articula sensações e modos de escuta possíveis, condizentes com o que é oferecido por uma paisagem perceptiva entalhada pelo trabalho composicional. Um compositor, portanto, trabalha entalhando diretamente suas paisagens sonoras e agenciando-as por montagem para somente então nos oferecê-las à escuta. Assim ele controla mais ou menos, de acordo com suas motivações poéticas, alguns possíveis caminhos e trajetos de escuta, dando vida a tais e quais elementos e produzindo tais e quais modos de vibração material numa paisagem sonora, afim de provocar tais e quais efeitos perceptivos. O compositor nos conduz assim por viagens por entre variados modos de escuta, cada qual possuidor de um singular solfejo, como o modo de agenciar e organizar materiais heterogêneos. O compositor nos faz passar por diferentes mundos de sensações e produções de sentido, que variam de acordo com as lógicas compositivas postas em operação, para assim abrir nossa escuta a improváveis e inéditas experiências, tornando possíveis novos modos de existência e de afetar e ser afetado. O solfejo é uma constelação de afetos e perceptos, todo um mundo. Um universo.


CONSEGUIU CRIAR SUA OBRA-PRIMA?
AINDA NÃO.

III

REESCRITA CRÍTICA

[III.1. Do problema da reescrita]

Este terceiro e último capítulo aborda o tema que serviu como ponto de partida à presente pesquisa e que é de certa maneira o objeto principal do lado musicológico desta tese, ao fazer com que os temas dos capítulos anteriores, afetos e solfejos, disjuntivamente se convirjam e se compliquem em um singular conceito da prática musical e artística: a *reescrita crítica*. Como sequência à dissertação de mestrado defendida em 2010 e denominada *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*, eu pretendia, num primeiro momento dessa presente pesquisa de doutorado, tratar sobre o problema da reescrita em um campo histórico mais vasto, buscando analisar a prática da recriação na composição musical em repertórios de diferentes épocas, práticas, escolas e regiões geopolíticas. Mas logo me apercebi que estava diante de um objeto de pesquisa não somente excessivamente amplo, mas também por demais vago, muito aberto, pouco capaz de sustentar produtivamente uma tese que pudesse vir a contribuir com as recentes pesquisas voltadas à composição musical. Ou seja, era necessário delimitar mais o objeto de pesquisa, buscar uma potência singular na reescrita que pudesse colaborar diretamente com a pesquisa composicional. Simultaneamente a esta crise de pesquisa, pela curiosidade e pelo interesse de um compositor que investiga e analisa outros repertórios para tentar entender como são concebidos e construídos, eu me inclinava mais e mais a um determinado modo de conceber a reescrita, enormemente potencializado ao longo do século XX e que não se caracteriza somente pela utilização de um material passado já formado, mas sim se singulariza pela mudança de natureza no modo de percepção e escuta implicada em sua produção. Trata-se então daquilo a que chamo uma *reescrita crítica*, que muda os modos de perceber e ser afetado de uma obra ou material musical antigo e que gradual e progressivamente procurarei definir ao longo deste capítulo final.

A ideia de uma reescrita crítica, ainda que não formulada nos termos da presente pesquisa, já estava de certa maneira subjacente às análises realizadas no trabalho de mestrado, mesmo que um pouco verde, não suficientemente madura para ser tratada de frente como faço aqui nessa tese. Na dissertação de mestrado a proposta era a diferenciação entre a reescrita como metalinguagem, a reescrita por derivação e a reescrita por deformação, o que apontava para graus distintos de reconhecibilidade de um texto original no processo de escuta, ou seja,

o quanto uma peça ou um material musical antigo é mais ou menos destacável na escuta como uma figura formada e o como o ato composicional direciona esse processo de recognição. Embora tal diferenciação pudesse contribuir para pensar a reescrita por técnicas composicionais concretas, ainda não se atingia uma potência singular da reescrita enquanto processo que torna possível novas percepções, novos modos de escuta, de uma obra ou material musical antigo, a partir de modificação nas suas qualidades sensíveis próprias. Assim, o presente capítulo buscará abordar alguns modos de reescrita que se singularizam enquanto *críticos* por se atentarem não somente às diferenças de grau de reconhecibilidade do metacomentário, da derivação e da deformação, mas principalmente às diferenças da natureza perceptiva implicadas nas inéditas elaborações de materiais e procedimentos antigos potencializados por novos modos de existência.

Com relação à escolha terminológica dessa pesquisa, optei por não mais ficar fixo ao termo de *reescritura* devido à carga excessivamente religiosa que esta palavra carrega consigo na ideia de Sagrada Escritura. Além disso, há também uma carga burocrática que se apresenta na expressão jurídica escritura pública, enquanto documento oficial elaborado e validado em cartório. Por esses motivos preferi então alterar nesta pesquisa os termos escritura e reescritura pelos de *escrita* e *reescrita*, buscando evitar uma relação muito direta a um vocabulário por demais estritamente ligado a outras práticas culturais[1]. Outro elemento que motivou a mudança terminológica diz respeito ao fato de que a palavra francesa *écriture*, que talvez servia como uma alusão no uso de reescritura num primeiro momento da pesquisa, em português pode ser traduzida tanto por escrita quanto por escritura. E também em português ambas as palavras, escrita e escritura, funcionam enquanto sinônimas para designar o ato ou o efeito de escrever. Então, buscando se distanciar de uma ligação muito direta com mundos afetivos religiosos ou burocráticos, optei por nesta pesquisa me restringir ao termo *reescrita*, mas não sem considerar ideias próximas como as de recriação, recomposição e releitura.

Uma brevíssima recapitulação do que foi exposto até aqui. Nos capítulos anteriores, busquei investigar como os conceitos de afeto e solfejo podem ser diversamente pensados e trabalhados na prática composicional, tendo me atentado mais especialmente à

[1] Reconheço a importância da distinção fundamental que algumas pesquisas buscam ao diferenciar escrita e escritura, considerando a primeira enquanto notação e sistema de notação e a segunda enquanto a elaboração e o pensamento composicional implicados numa notação, cfe. MENEZES *Atualidade estética da música eletroacústica.*, 1998; e KAFEJIAN. *A escritura musical nos ambientes da eletrônica em tempo real*, 2014. Entretanto, prefiro na presente pesquisa pensar as lógicas da notação e da elaboração composicional como dois aspectos do solfejo, que se completaria ainda com um terceiro aspecto, relativo aos modos de escuta implicados nas qualidades sensíveis talhadas por uma elaboração composicional.

música de concerto dos séculos XX e XXI, mas não sem traçar alguns diálogos com períodos históricos anteriores ou culturas mais afastadas. O afeto foi visto então, grosso modo, como o acontecimento de choque, de percussão, que ocorre no encontro entre corpos e os faz serem afetados mutualmente, de acordo com suas singulares diferenças qualitativas e de potencial energético. O afeto é assim o que acontece quando um corpo afeta outro corpo, ou seja, ele existe tanto na sensação que preenche uma capacidade de ser afetado, quanto insiste nas marcas e rastros deixados nos corpos pelo percutir dos encontros com outras expressividades. Já o solfejo, para além de sua tradicionalíssima concepção de decodificação de informação escrita ou auditiva, foi tratado como a própria lógica, composicional e organizacional, de talhar paisagens e construções sonoras (*perceptos*) e oferecê-las à escuta de outros. Não se trata, entretanto, de uma lógica presa à racionalidade de corretas proposições argumentativas, mas sim de novas lógicas que buscam criar novos modos de escutar, perceber e ser afetado de acordo com uma produção de sensações e sentidos que se realiza em estrita relação com os campos problemáticos singulares envolvidos num ato criativo e com os afetos que lhes estão implicados (afetos técnicos, tecnológicos, poéticos, estéticos, econômicos, libidinais, linguísticos, etc.). Um solfejo se constitui assim como uma constelação de perceptos e afetos, como um universo pelo qual a escuta e a criação viajam para experimentar e explorar tais e quais paisagens perceptivas e modos de ser afetado mais ou menos mapeáveis e surpreendentes.

Assim, após termos percorrido tais problemas nos capítulos anteriores, a tese mesma dessa atual pesquisa de doutorado parece poder ser então melhor colocada e afirmada aqui neste terceiro capítulo, tomando como base os capítulos anteriores. A tese é de que há uma reescrita crítica que se diferencia da generalidade da reescrita justamente por possibilitar que uma obra, um material ou procedimento antigo seja afetado ou atravessado por um solfejo que o faz ser escutado de uma nova maneira, a partir de um modo de escuta de outra natureza, potencializando assim o fragmento antigo pela tensão do confronto com novas qualidades sensíveis. O que interessa portanto à reescrita crítica é a mudança do modo perceptivo resultante de um ato singular de esculpir, talhar, compor e agenciar ao qual um determinado material é submetido para ser oferecido à escuta. A reescrita crítica é assim um ato composicional que não se limita somente aos procedimentos técnicos que emprega, mas antes se singulariza por sua especial atenção à mudança da natureza perceptiva que um fragmento antigo sofre ao ser reelaborado por novos solfejos.

***

[III.2. Da reescrita na crítica de arte à singularidade da reescrita crítica]

A problemática da reescrita, releitura ou recriação tem sido frequentemente abordada em teorias e pesquisas relativamente recentes acerca da criação artística dos séculos XX e XXI. Ideias e conceitos como reapropriação de materiais de outras culturas e épocas, revivificação de formas antigas, paródia, empréstimo [*borrowing*], intertextualidade, hipertextualidade, transcriação, comentário, são alguns dos exemplos que podem ser citados de modos de aproximação ao problema da recriação no campo das artes. Não que tais termos e conceitos se equivalham, pelo contrário, cada um está ligado a um campo problemático singular e uma epistemologia determinada, a partir da qual foi criado e com a qual opera. Entretanto, não pretendo aqui nesse capítulo tratar de cada uma dessas concepções individualmente, mas sim abordá-las ao longo do capítulo em cruzamento com o desenrolar dos variados temas.

Um ponto marcante nessas teorias e pesquisas sobre o problema da recriação no campo das artes – como naquelas sobre a *intertextualidade* conforme empregado por Julia Kristeva[2] e Michel Riffaterre[3], ou sobre a *hipertextualidade* no sentido explorado por Gerard Genette[4], ou ainda na aberta definição de *texto* de Roland Barthes[5] – é que já é um lugar comum afirmar que toda escrita é uma reescrita, que toda nova composição se efetua a partir do emprego de materiais e/ou modos de construção anteriores que de alguma maneira atuam como vocabulário à composição de novos textos. Não pretendo no presente capítulo negar tal ideia, pelo contrário, considero-a bastante fecunda para pensarmos o processos de escrita, leitura e escuta de textos, quadros, músicas, etc. O que proponho aqui é antes diferenciar um modo singular de operação da reescrita que se destaca justamente por estabelecer uma relação crítica com o passado.

***

[III.3. Da crítica]

Mas o que é essa crítica que qualifica a reescrita? Como essa reescrita crítica se diferencia de outras importantes críticas que marcam as invenções nos mais diferentes períodos históricos?

---

[2] KRISTEVA. *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, 1969.

[3] RIFATERRE. "La trace d'intertexte", In : *La Pensée*, 1980.

[4] GENETTE. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, 1982.

[5] BARTHES. *Le degré zero de l'ecriture*, 1997 [1953].

Quando digo crítica, não penso no trabalho daquele que exerce o ofício de crítico musical, emitindo opiniões e julgamentos de valores a propósito de uma obra ou interpretação com o intuito de formar a opinião dos leitores, por vezes os convencer. Não é nesse sentido que a crítica é aqui compreendida. A crítica é antes uma atitude de não servilidade a um modo dominante de pensamento, uma ação e postura crítica daqueles que colocam questionam e lutam por mudar as leis e regras bem estabelecidas por aqueles que governam. Não querer ser governado, é esse talvez o principal lema da ação crítica[6]. Se consideramos o domínio do musical, podemos remarcar que todas as invenções se tornaram possíveis por pensamentos fortemente críticos aos modos de pensamento dominante. Foi somente através de um forte pensamento crítico que desestabilizava as leis e regras dominantes da *prima pratica* que a *seconda pratica* nasceu dando vida a todo um novo mundo musical. Ou então a invenção do dodecafonismo por Schoenberg, que se realizou a partir de uma crítica à hierarquização constituinte do sistema tonal e seu aparente esgotamento no início do século XX. A crítica pode então operar em diferentes níveis: da organização do material musical, da servilidade às formas fixas e preestabelecidas, ou mesmo à própria concepção do "que é a música", como na obra de John Cage, quem propõe uma abertura do pensamento e dos ouvidos a todo um mundo sonoro que habitualmente não seria considerado como musical. Há portanto diferentes níveis que uma crítica pode se estabelecer no campo da música sem que isso caracterize necessariamente aquilo que aqui chamamos de reescrita crítica.

A crítica que qualifica a reescrita opera num nível bem determinado na relação com as obras do passado. A reescrita crítica busca desestabilizar uma tradição ou algumas tradições em que está inserida. É através de uma ação de dessacralização das obras do passado que a reescrita crítica busca desestabilizar a tradição. A reescrita crítica faz que as obras e modos de pensamento passados sejam atravessados por novos modos de pensamento e de escuta musical que não são submissos a processos de homogeneização característicos dos pensamentos dominantes. Ela age contra o fechamento que mantém as obras intocáveis e contra a concepção das obras passadas como imagens sacras e seus criadores como representantes do Criador. Ela é contra, então, aos sistemas sociais, econômicos e políticos que valorizam as obras passadas como a Santas Escrituras, contra a cultura de museificação sagrada. Ela opera nas aberturas possibilitadas por fendas e fissuras nas molduras das obras, que deixam as obras sempre abertas a novas conexões. A reescrita busca recolocar as obras passadas num plano em que possam ser desfeitas e reelaboradas, sempre a partir de novos

[6] Cfe. FOUCAULT. [1978] "Qu'est-ce que la critique? [Critique et Aüfklarung]". In: *Bulletin...*, 1980.

modos de pensamento que se renovam sem cessar e que fazem que as peças antigas sejam escutadas de outra maneira. Ela toma a obra passada como um ser vivo, que se modula com o meio atual de acordo com suas potências e qualidades e que participa de um processo de devir que produz renovação e inovação.

Caberia distinguir três maneiras pelas quais uma obra se conecta com a tradição ou as tradições que a precedem, com as quais está ligada mais ou menos diretamente. Uma primeira maneira de relação com a tradição seria aquela de uma composição que *se conforma* a uma tradição para segui-la e para dar-lhe continuidade pela permanência de um modo habitual de conceber a composição. Uma outra maneira é aquela que *reforma* uma tradição "perdida", que busca dar voz a um povo perdido, como nos nacionalismos, patriotismos e regionalismos os mais diversos. A terceira maneira, a mais importante a uma pesquisa acerca da reescrita crítica, é aquela que *deforma* uma tradição, que traça linhas de fuga para não se submeter ao fechamento sacro que caracteriza as tradições. Essas três maneiras de conexão com a tradição (se conformar, reformar ou deformar) agem sempre em simultaneidade e em vários níveis diferentes, de tal maneira que por vezes a distinção torna-se de difícil realização. Além disso, os modos de compreender essas conexões com o passado mudam segundo a cultura, a época, o local, de tal maneira que algo que num determinado momento tenha fortemente abalado e causado uma deformação à uma tradição, possa mais tarde caracterizar um novo modo dominante de pensamento. É por isso que a crítica não tem uma fórmula dada e precisa ser constantemente refeita, sempre atenta a não se submeter a modos dominantes de pensamentos presentes nos meio nos quais ela age.

***

[III.4. A relação com a tradição nos casos Schoenberg e Stravinsky].

No caso de Schoenberg, por exemplo, está implicada na criação do método dodecafônico uma forte crítica à hierarquização das notas em sua organização pelo do sistema tonal, o que aconteceu de certa maneira como uma radicalização do próprio trabalho com a tonalidade expandida o qual Schoenberg inicialmente explorou buscando justamente a não fixação a um centro estável. Entretanto, a crítica schoenbergiana não acontece , por exemplo, no que diz respeito ao plano da organização formal, visto que o compositor reemprega estruturações formais antigas, como variações ou danças barrocas, e assim estabelece uma relação com a tradição por *continuidade*, por sobrecarga de toda a bagagem histórica da

música germânica[7]. Schoenberg, crente da soberania da música germânica, reutiliza então formas antigas e passadas com o intuito de dar continuidade a esta grande tradição, "A Tradição", que, segundo o compositor, deveria ser então potencializada por um novo sistema organizacional que garantisse sua supremacia pelo centenário seguinte[8]. Assim, embora produza uma crítica de Schoenberg embasada na relação de hierarquização entre as notas no sistema tonal, seu pensamento composicional não deixa de buscar se ligar diretamente a uma tradição histórica, a qual deseja conservar pelo uso de procedimentos tradicionais de elaboração motívica, rítmica, contrapontística e formal. Schoenberg se mostra assim muito menos radical do que se poderia parecer, ao não buscar fugir ou deformar uma tradição anterior, mas sim de mantê-la viva e levá-la mais adiante pelo emprego de estruturas organizacionais e unificadoras, assim como de formas antigas tomadas como cascos vazios[9], compreendidas enquanto os elementos mais valiosos herdados da tradição. Trata-se portanto de uma *reescrita por continuação*, que deseja e defende o pertencimento a uma tradição e a ela se conforma.

Já em Stravinsky as aproximações à reescrita são mais numerosas e correspondem de certo modo às suas diferentes fases composicionais. Num primeiro momento Stravinsky esteve mais exclusivamente ligado à tradição musical russa, tanto à música sinfônica por continuidade à proposta nacionalista do Grupo dos Cinco[10], quanto à música folclórica pelo resgate e recontextualização de cantos populares. O processo de reescrita se apresenta tanto indiretamente, por continuidade à tradição sinfônica russa, quanto diretamente, por resgate dos cantos populares antigos. Já nessa sua primeira fase, Stravinsky não deixou de buscar fugir de um academicismo que estabelecia padrões e métodos composicionais à estética nacional da música russa, o que pode ser observado em seu modo de aproximação ao material folclórico, que tem mais o objetivo de libertar as potências rítmica e ritualística de um povo primitivo, do que produzir afetos nacionalistas de identificação, orgulho e defesa de uma pátria-mãe. É assim, portanto, já desde sua fase inicial de trabalho composicional que Stravinsky busca se desprender de uma relação exclusiva com a tradição musical russa.

---

[7] BOULEZ. "Style ou idée? – Éloge de l'amnésie (Stravinsky)". In: *Musique en jeu*, nº 4, 1971. Ver também: POIRIER. [1993] "Schoenberg et la relation à l'histoire" In: POIRIER; STUCKENSCHIMIDT. *Arnold Schoenberg*. 1993[1974], pp 571-576.

[8] SCHOENBERG. *Harmonia*. 2001 [1911].

[9] BOULEZ. "Style et idée...", 1971.

[10] O Grupo dos Cinco é formado pelos compositores Milij Balakirev, César Cui, Aleksandr Borodin, Modest Musorgdsjij e Nikolaj Rimskij-Korsakov.

Stravinsky foi um dos primeiros compositores que problematizou na música o procedimento técnico da montagem, que era novidade em diversas áreas de conhecimento na virada do século XIX para o XX, como a fotografia, o cinema, a gravação fonográfica, mas também a pintura e a literatura. Seu modo de operar com a montagem, nesse seu primeiro período criativo, se efetuou pela organização formal por justaposição de blocos sonoros distintos e pelas colagem e citação de melodias folclóricas russas. A montagem se apresenta portanto como outro elemento fundamental para a mudança de paradigma da arte na virada do século passado, na qual o próprio plano de expressão da arte foi questionado e problematizado.

Entretanto Stravinsky não buscou fugir da condição de estar afundado numa tradição musical anterior, mas sim tratou de ampliar seu campo de atuação a partir de um ideal de universalidade da música. Assim, seu processo composicional não se ligava mais principalmente à tradição russa, mas sim abria-se a toda a produção musical passada[11]. Assim, Stravinsky passa a trabalhar com um vastíssimo repertório a partir do qual opera recriações por imitação estilística, ou seja, por composições *à maneira de*. Mas Stravinsky não reproduz academicamente as tradições antigas às quais se liga, fazendo-as passarem por procedimentos de montagem e de deformação por orquestrações inusuais. É assim que escreve em ritmo de tango, valsa, jazz ou reescreve Pergolesi, Mozart, Gluck. Durante esse período neoclássico Stravinsky opera portanto a reescrita por resgate da tradição, mas não mais dos cantos de um povo perdido, mas sim o resgate da universalidade da música, da música enquanto linguagem universal.

Há também crítica na produção neoclássica de Stravinsky, mas trata-se de uma crítica que se efetua por reconfigurações de regras e modos de uso de práticas musicais anteriores. É assim também a partir dos anos 50, quando o compositor passa a se servir também do serialismo como modelo historicamente estabelecido, ampliando seu campo de atuação e atualizando seu plano composicional com um vocabulário e uma sintaxe atuais[12]. A crítica não se efetua diretamente contra a tradição, mas contra o individualismo que tende a dominar as diferentes práticas artísticas. Assim, o modo de funcionamento da reescrita no

[11] Possivelmente seu distanciamento físico da Rússia a partir da primeira guerra mundial muito contribuiu com essa sua preocupação de abrir-se a outras tradições.

[12] Cfe. tese de André Boucourechliev, que relaciona a apropriação do serialismo por Stravinsky à consolidação histórica da prática da Segunda Escola de Viena como um modelo composicional universal, marcada pelo falecimento de Schoenberg em 1951, quando também já tinham também falecido Berg e Webern. BOUCOURECHLIEV. *Igor Stravinsky*, 1982, pp. 7-30 e 309-333.

processo composicional de Stravinsky opera principalmente por resgate da tradição universal da música, da universalidade musical.

***

[III.5. Reescrita crítica]

A reescrita crítica busca então desestabilizar a tradição ou as tradições em que está envolvida, através de uma ação que visa dessacralizar as obras do passado ou o culto cego que torna as obras artísticas "grandes monumentos da humanidade". A reescrita crítica busca potencializar e renovar obras antigas por novos pensamentos e solfejos que as fazem ser atravessadas por modos de escuta inexplorados, desconhecidos e não submissos ao processo de homogeneização característico do conservadorismo e da utilização de clichês. Dar vida nova a pensamentos musicais passados, ventilá-los, arejá-los, fazê-los renascerem e reaparecerem imersos em contextos técnicos, poéticos, sonoros, afetivos, sensitivos, políticos, que lhes são completamente alheios[13]. Cruzar mundos heterogêneos para tornar possíveis novas escutas, é esse talvez o principal objetivo da reescrita crítica ao confrontar o ato de criação com o repertório mais ou menos monumental e sacralizado de obras e pensamentos musicais passados e tradicionais.

Entretanto, vale desde já ressaltar, a reescrita crítica nada tem a ver com a adoção de uma ideologia iconoclasta radical que destrói objetos venerados por um poder dominante ou por cultos de outras ideologias e crenças. O posicionamento da reescrita crítica não se dá contra os cultos em que há veneração de objetos, mas antes contra o processo que monumentaliza as obras artísticas tornando-as estanques, sagradas, bem fechadas e intocáveis. É contra a imobilidade consequente da sacralização das obras que a reescrita crítica age. A postura crítica com relação ao passado nada tem a ver com demolição, aniquilação ou anulação de monumentos, construções e patrimônios histórico-culturais. Nada a ver com destruições de bibliotecas ou sítios arqueológicos, queimas de livros, partituras e quadros, perseguições a criadores e inventores, enfim com toda essa produção de imagens tão destrutivas, perturbadoras e negadoras de vida quanto são as imagens de guerras, pestes, fome, pobreza extrema e desastres naturais. O que a reescrita crítica busca é antes a afirmação de vida pela criação efetiva de uma nova peça ou performance musical que ponha construções e concepções passadas em cruzamento com novos modos de sentir. A reescrita crítica busca

[13] FERRAZ. "A fórmula da reescritura". In: *Anais...,* 2008.

renovar, dar um novo sopro de vida a pensamentos antigos por meio de torções e deformações que não visam destruir as obras passadas, mas sim transfigurá-las e aumentar suas potências pelo encontro com solfejos, afetos, lógicas de sensações e sentidos improváveis, inéditos e criativos. A reescrita crítica se interessa assim mais pelos caminhos e trajetos criativos em renovação e variação contínua, ainda que traçados em meio a ruínas[14], do que pela cultura da mumificação e petrificação consequente da monumentalização e santificação de obras[15](i). Ela quer que pensamentos musicais passados que, devido ao passar dos anos, ficaram empoeirados, um pouco comido pelas traças e adormecidos em prateleiras e gavetas de museus e bibliotecas, sejam inesperadamente afetados por um importante aumento de potência que os façam ser escutados e concebidos de novas maneiras, *outramente*. Ou seja, o que opera na reescrita crítica não são a lógica da reatividade e a vontade de negação tão caras ao lucrativo sensacionalismo opiniátrico "crítico" da imprensa, *mass media* e indústria da comunicação, que espetacularia o horror da destruição para deliberadamente diminuir potências de vida[16], mas antes as forças ativas que afirmam a potência de vida ao produzirem novas peças, novas obras, novos caminhos e trajetos, novos modos de existência, ao fazer com que um pensamento musical antigo dê um salto, se renove e se intensifique ao ser atravessado por solfejos que lhe abrem a modos de escuta completamente improváveis.

Assim, a reescrita crítica, em sua preocupação inventiva, flerta constantemente com o desconhecido, o inédito e o improvável, está sempre em busca do tornar novas sensações possíveis, de ir cada vez mais em direção a imperceptíveis. Enquanto criação, ela se efetua em conflito contínuo contra o já estabelecido, ainda que em uma etapa pré-composicional, para poder entrar no suporte em que acontecerá (partitura, papel, tela, suporte digital, etc.) tenha que aderir sem resistência aos clichês e às probabilidades que povoam e preenchem tal suporte. Uma partitura, por exemplo, já está de tal maneira cheia de clichês e

---

[14] Sobre o caráter destrutivo, sua capacidade de ver caminhos e obstruí-los, assim como de transformar tudo o que existe em ruínas, justamente para controlar os caminhos desconhecidos quem passam através delas, ver BENJAMIN. [1931] "O caráter destrutivo". In: *Obras escolhidas,* 1987, pp. 235-237.

[15] "Na obra, não acredito. Há obras, produz-se novas, mas a obra como um todo, a grande obra, isso não me interessa. Prefiro falar de caminhos. Em meu percurso, há altos e baixos, tentativas...". GODARD, J.L. *Entretien avec Godard, par Serge Kaganski et Jean-Marc Lallane*. 2010 (Disponível online em http://www.alterinfo.net/Interview-a-Jean-Luc-Godard-En-ce-qui-concerne-la-Suisse-je-pense-comme-Kadhafi_a52402.html).

[16] Se a arte por vezes se serve de tais imagens de desgraças para construir seus blocos de sensação, como vemos nas obras, principalmente dos últimos 30 anos, do cineasta-filósofo-compositor franco-suíço Jean-Luc Godard, não é para simplesmente nos abalar com o horror figurado, mas justamente para extrair, de tais imagens em montagem, perceptos e afetos que nos façam encarar de frente, sentir na pele, compreender por intensidade os conflitos internos de um campo de forças invisíveis (históricas, técnicas, humanas e desumanas) que produz os sentidos e a sensações de horror numa imagem sonora, visual ou audiovisual de um grito, um tiroteio ou uma marretada num ancião sítio arqueológico.

probabilidades, que só cabe ao compositor, numa primeira etapa, aderí-los para assim poder entrar no papel. Entrar no papel, entrar na partitura é entrar nos clichês e nas probabilidades, aderí-los sem resistência. É o que acontece com um compositor a partir do momento em que sabe o que quer fazer numa nova peça, quando inicia a preparação de seu trabalho composicional. Saber o que se quer fazer numa composição já implica assim entrar na partitura, entrar no papel, entrar nos sons e em suas relações em composição numa peça. Mas, quando há uma motivação inventiva no compositor que o faz não se limitar à utilização de fórmulas ou regras prontas, fixas e universais, ainda que o compositor saiba o que quer fazer na sua composição, ele não sabe de antemão *como* fazer o que quer fazer, *como* conseguir chegar a construir a peça ideada. E o ele só conseguirá efetivamente saber como fazer o que quer fazer saindo da partitura, e assim saindo dos clichês e das probabilidades[17]. Ou seja, se numa primeira etapa o compositor adere sem resistência aos modos de fazer clichês e prováveis que povoam a partitura é para numa segunda etapa, caracterizada como uma efetiva tarefa composicional, lutar contra os clichês e as probabilidades não de dentro da partitura, mas de fora, tendo saído do papel, experimentando-os a partir dos pontos de vista críticos implicados em uma tarefa que se singulariza justamente pela criação de novos modos de fazer, conceber e construir músicas. Não há fórmula pronta para lutar contra os clichês e as probabilidades, a luta se efetua por um trabalho de constante experimentação que varia de acordo com os valores, ideais e práticas coletivas do contexto concreto em que acontece. Não basta reagir aos clichês para efetivamente fugir deles, pois a reação direta também engendra por sua vez novos clichês[18]. É nesse sentido que as ações de destruição e aniquilações não são de interesse à reescrita crítica, pois, além de envolverem pensamentos éticos e políticos perigosos, facilmente produzem negativas e reativas imagens-clichês. É portanto primeiramente se afundando inteiramente na lama que o compositor busca efetuar seu trabalho, para numa segunda etapa tentar fazer com que ao menos uma pequena fresta de ar passe e lhe permita assim conquistar novos modos de existência e adquirir um importante fôlego criativo capaz de lhe possibilitar lutar contra esse poderoso e dominante banco de lama e areia movediça dos clichês e dos possíveis.

***

[17] DELEUZE. *Lógica da sensação*, 2007 [1981b], pp. 99-100.
[18] Ibidem, p. 93.

[III.6. Reescrita crítica e transcrições e arranjos]

Vejamos então como a reescrita crítica se diferencia e se singulariza no pensamento composicional musical. Como dito pouco mais acima, o que caracteriza a reescrita crítica é o ato que faz com que uma peça ou um pensamento musical antigo seja atravessado por um novo modo de escuta, improvável. Assim, quando penso na reescrita crítica, não penso aqui nos processos de adaptação de uma peça efetuados pela simples mudança de instrumentação tal como numa transcrição, orquestração ou redução, pois de maneira geral esses modos de escrita e transformação de uma obra, quando realizados sobre materiais de natureza melódica, mantém ainda a escuta melódica num plano principal, por mais complexos que seja a elaboração de seus variados coloridos em texturas monódicas, monofônicas ou polifônicas. Em geral, nessas adaptações, a grade harmônica e a distribuição das vozes se conservam em proximidade com a escrita da peça original, ganhando somente uma nova roupagem pelas novas disposições e combinações instrumentais em que entram. É fato que há muitas transcrições que contribuíram enormemente para o desenvolvimento de uma técnica de execução instrumental, como é o caso das reduções para piano feitas por Franz Liszt das sinfonias de Beethoven e de obras organísticas de J. S. Bach[19], ou mesmo da redução para piano solo de *Petrouchka* realizado por Stravinsky. Entretanto, mesmo nesses casos em que a nova versão da peça proponha novidades técnicas de uma determinada prática instrumental, não chegam ainda ao ponto de serem qualificadas como reescrita crítica justamente por não haver uma significativa ou importante transformação na organização e disposição temporal dos materiais musicais, nem na natureza da escuta que lhes é implicada. É por isso que esses modos de reescrita por transcrição, orquestração ou redução não são considerados, aqui nessa pesquisa, como *críticos*, pois, embora produzam novas colorações em peças antigas, mantém intactas as relações entre figura e fundo, o destaque ao desenrolar melódico e a independência entre as vozes e acompanhamento característicos do solfejo e da escuta melódica.

Assim, também o trabalho de arranjo, frequentemente praticado na música popular, que modifica o acompanhamento e os encadeamentos harmônicos de um modo mais ou menos radical também não é suficiente para se caracterizar enquanto reescrita crítica se não der um salto que possibilite à peça original sair da escuta melódica. Ainda que haja ornamentações, desenvolvimentos de motivos, alterações na harmonia e no acompanhamento,

[19] PENHA. "Considerações contextuais e breves análises acerca de duas transcrições para piano de Franz Liszt sobre peças de J. S. Bach" In: *Revista Música Hodie*, 2013, pp. 226-241. (Disponível em http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_17.pdf)

o modo de escuta predominante nos arranjos é quase sempre aquele que dá à melodia uma posição principal e de destaque. É assim, por exemplo, na prática do jazz, em que os músicos tocam *standards* em leituras bem diferentes umas das outras, nos estilos e modos de interpretação os mais variados, mas mantendo, na maioria dos casos, a escuta melódica sempre em primeiro plano.

***

[III.7. Villa-Lobos e o jogo entre figura e fundo]

A reescrita crítica surge, se o trabalho composicional se realiza sobre um material melódico, quando a escuta melódica se vê numa encruzilhada diante da estremecida que os solfejos de outras naturezas lhe causam. Alguns exemplos de trechos em que a escuta melódica se desfaz em favor do aparecimento de um outro modo de escuta podem ser vistos em composições em que as relações entre figura e fundo quase entram em colapso devido ao fundo desejar saltar ao foco principal da escuta. É o que acontece por exemplo em *Cavalinho de pau,* da *Prole do bebê nº. 2*, no trecho em que, se dirigindo ao final da peça, Villa Lobos pouco a pouco dilui a melodia de *Marcha soldado* no acompanhamento, até o momento em que faz com que nossa escuta foque nas repetições violentas de um acorde inarmônico congelado que nos leva a uma escuta espectral-timbrística interessada à movimentação interna de uma sonoridade do tipo de sino (Fig. 49).

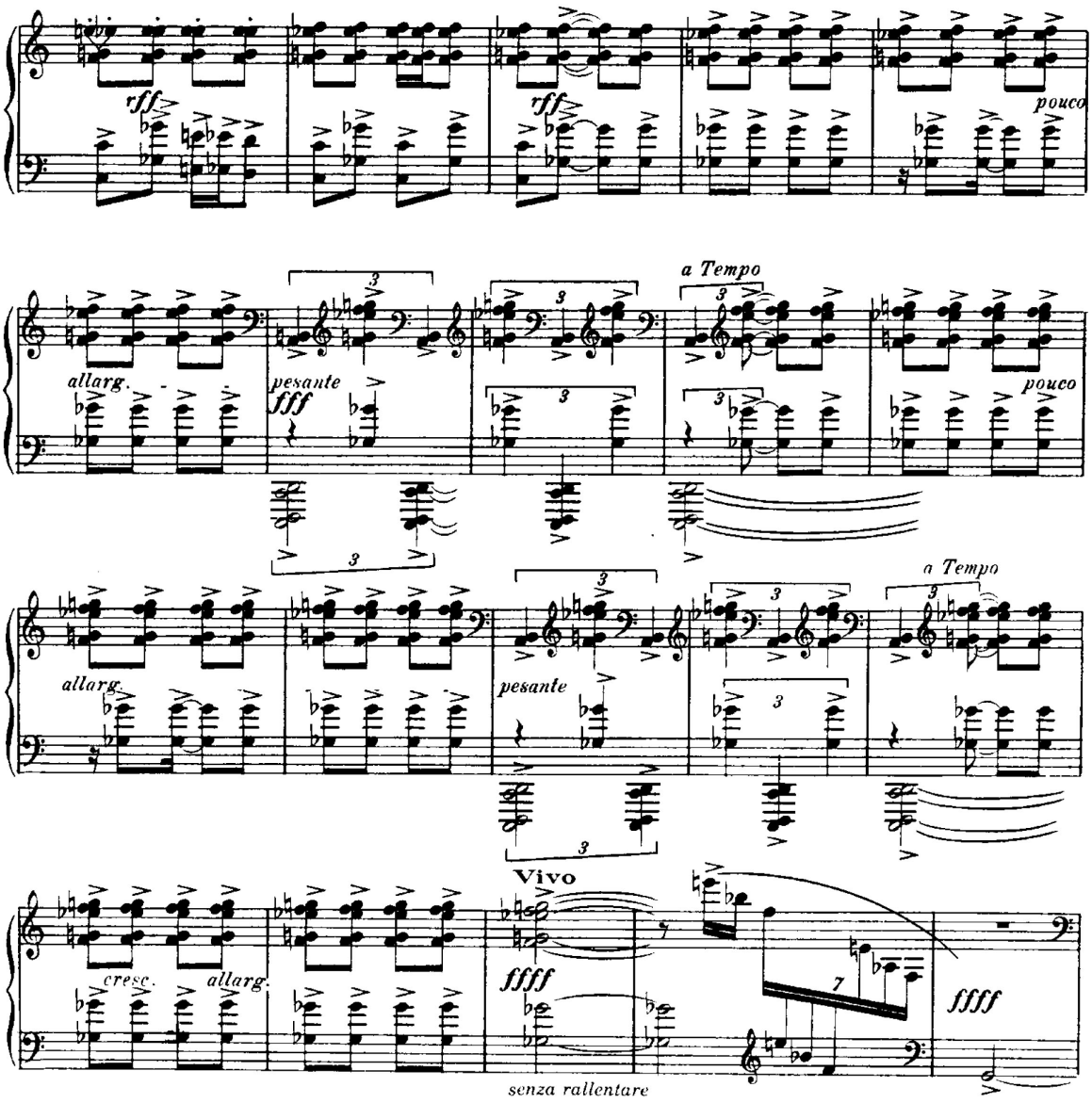


Figura 49: Trecho de *Cavalinho de pau*, da *Prole do bebê nº 2*, de Heitor Villa-Lobos. Passagem em que o desenvolvimento motívico de uma linha melódica se desfaz pelo congelamento da sonoridade global em um acorde-sino.
FONTE: VILLA-LOBOS, "Cavalinho de pau" In: *Prole...,* 1927, p. 7.

Já em *Passarinho de pano*, no movimento *Lento* que prepara a entrada da melodia de *Olha o Passarinho Dominé*, Villa-Lobos perturba a escuta melódica ao esconder e camuflar uma melodia cruzando-a continuamente no plano das alturas com uma camada de trilos contínuos tocada pela mão direita (Fig. 50)[20].

[20] No youtube pode-se encontrar duas boas interpretações da peça: com a pianista brasileira Ana Stella Schic, quem trabalhou proximamente à Villa, em https://www.youtube.com/watch?v=Mf0vRd13KvI; e com o pianista cubano José Echániz, numa versão mais seca e articulada, em https://www.youtube.com/watch?v=KclhixQeznk.

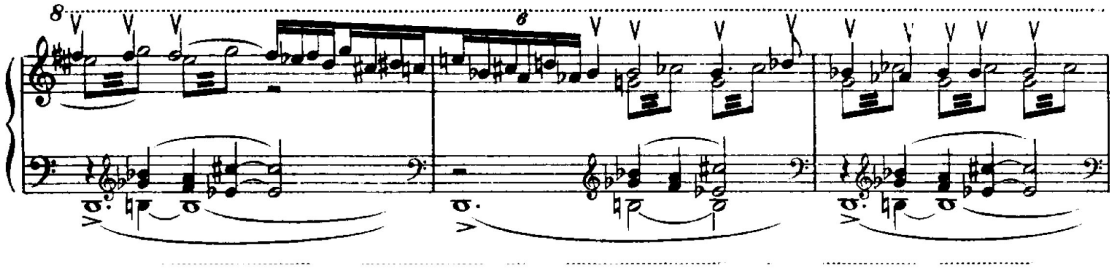


Figura 50: Perturbação da clareza da escuta melódica pela sobreposição de uma camada de trilos na mesma região da tessitura e em constante cruzamento com a linha melódica.
Fonte: VILLA-LOBOS, "Passarinho de pano", In: *Prole*...,1927, p. 6.

Há também, em *Passarinho de pano*, outras perturbações da escuta melódica, como no início da peça, em que as linhas se confundem umas com as outras também devido ao cruzamento contínuo entre si no plano das alturas , ou ainda como no trecho que finaliza a primeira parte da peça, em que rapidíssimos ataques homofônicos em fusa, realizados em movimento contrário pelas duas mãos, fazem com que nos atentemos à sonoridade martelada e aerada implicada nos fortes ataques do piano na região extrema aguda do piano – sonoridade que nos aproxima, de certa maneira ao efeito explorado por Ligeti no trecho final de seu *Continuum*, para cravo solo –, o que nos possibilita experimentar as sensações de um modo de escuta mais atento às regiões dos transientes nos ataques e das ressonâncias de harmônicos extremamente produtores de tal som de sopro no extremo agudo do piano.

Há ainda uma perturbação da escuta melódica que ocorre pela exploração da rugosidade nos ataques harmônicos em segunda menor no agudo, ou nas apojaturas que são pouco a pouco isoladas no fim do segundo movimento de *Passarinho de pano*, *Vivo*, até se encerrarem em um não menos rugoso ataque harmônico, *plaqué*, de quarta justa na região médio-grave do piano.



Figura 51: Parte final do movimento *Vivo*, de *Passarinho de pano*, de Villa-Lobos. Dissolução gradual da escuta melódica pela concentração, por isolamento, do foco da escuta na rugosidade das apojaturas.
Fonte: VILLA-LOBOS, "Passarinho de pano" In: *Prole...*, 1927, p. 5.

Também na sua *As Três Marias*, mais especificamente na terceira peça, *Mintika,* Villa-Lobos estremece e quase abala a relação entre figura e fundo ao pôr em conflito uma alegre e melancólica melodia na mão esquerda com uma cintilante e fresca textura tocada pela mão direita que quase atrai somente para si a atenção da escuta[21]. Entretanto, por mais interessante que seja a textura de fundo que tenta constantemente saltar à frente, a melodia não chega nessa peça a ser escondida ou camuflada o bastante para deixar de atuar como protagonista, o que faz com que a escuta melódica continue a se afirmar como o principal

[21] Cfe. VILLA-LOBOS. *As três marias*, para piano, 1939.

modo de escuta da peça. Dessa maneira, não é de um modo geral que as apropriações de melodias folclóricas efetuadas por Villa-Lobos podem ser caracterizadas como reescritas críticas, mas sim em alguns trechos de suas peças que exploram tal ideia, cá e lá em sua obra, justamente por fazer com que outras solfejos, diferentes do melódico, atravessem a paisagem e atuem como foco principal na escuta.



Figura 52 : Início de *Mintika*, terceira peça de *As três marias*,
de Heitor Villa-Lobos.
Fonte : VILLA-LOBOS, 1941[1939], p. 8.

Há também algumas transcrições que se afastam da prática de uma simples adaptação e se aproximam assim à reescrita crítica, ao colocarem em jogo novos modos de escuta e de tratamento do material musical que produzem efetivas deformações nas obras originais. É o que acontece na transcrição de Anton Webern do *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical* de J. S. Bach, em que a fragmentação e a espacialização das vozes individuais, resultantes da problematização e aplicação da técnica da distribuição timbrística, produzem todo uma nova paisagem sonora que muda completamente a escuta da polifonia bachiana[22]. Com a distribuição timbrística, como vimos anteriormente, Webern explora um novo solfejo que age constantemente quebrando as linhas melódicas e religando seus fragmentos, deslocando assim continuamente o foco de escuta por meio das rápidas adaptações aos conteúdos espectrais próprios a cada fragmento e suas conexões. É assim portanto que a distribuição timbrística se caracteriza enquanto uma técnica monódica-heterofônica que torna possível a variação e potencialização da escuta melódica pelo cruzamento com o plano

[22] Cfe. FERRAZ. "A fórmula da reescritura", 2008.

espectral e com o plano da disposição espacial dos instrumentos numa sala de concerto. Os planos expressivos explorados na transcrição de Webern e que efetivamente possibilitam uma saída da escuta melódica são então aquele das distâncias no espaço físico entre os instrumentos numa situação de performance, assim com o das rápidas reconfigurações de conteúdo espectral de uma linha melódica, ambos tornados sensíveis pelo trabalho de constante quebra e reconexão de linhas melódicas realizado por meio da técnica da distribuição timbrística. É dessa maneira que a transcrição do *Ricercar* de Webern se afirma como uma reescrita crítica, devido à mudança de solfejo que implica a exploração de modos de escuta de diferentes naturezas e não restritos à lógica do tematismo-motívico melódico.

***

[III.8. Reescrita crítica e a forma *variações*]

Como falávamos anteriormente, os trabalhos de arranjo, transcrição, orquestração e redução só são aqui qualificados como críticos quando produzem novos modos de escuta que possibilitem saídas e alternativas à escuta melódica. O mesmo ocorre com a forma variações, que frequentemente, em sua elaboração, se volta a peças já anteriormente compostas, por exemplo, nas clássicas "*variações sobre um tema de...*" Entretanto, não basta essa retomada de uma peça antiga para que, enquanto reescrita, esse modo de elaboração seja considerado como crítico. De uma maneira geral, as variações não produzem novas alternativas à escuta melódica, restringindo-se seja a ornamentar, em tal ou qual estilo, um tema ou uma melodia anterior, seja a desenvolver e elaborar um motivo rítmico-melódico extraído do tema. Assim, por mais que recursos técnicos instrumentais sejam amplamente explorados nas variações, abrindo a escuta a aspectos gestuais e de microdetalhes das articulações sonoras, tais aspectos implicados na produção de energia sonora não são suficientemente tornados autônomos a ponto de deixarem de se submeter às lógicas de elaboração e escuta do solfejo melódico. Mesmo no caso de uma extremamente complexa variação não limitada ao código tonal, como por exemplo aquela de *O povo unido jamais será vencido* (1975) do norte-americano Frederic Rzewski[23], em que são amplamente exploradas as variações do modo de escuta nas passagens entre texturas homofônicas e texturas pontilhistas seriais, a reescrita crítica não chega a efetivar de fato. Rzewski faz com que um tema

[23] Para ver vídeos da peça excutada pelo próprio compositor, ver vídeo "FREDERIC RZEWSKI The people united will never be defeated", disponível em https://www.youtube.com/watch?v=q_mQiL19XmI. Vale ouvir também interpretação de Yuji Takahashi em https://www.youtube.com/watch?v=0Gm7RgdzeWM.

acompanhado de uma base coral em relações harmônicas-tonais simples, seja gradualmente deformado até tornar-se irreconhecível à escuta e se diluir em texturas pontilhistas, para mais a frente ser retomado a ambientes homofônicos e assim conflitar as ambas texturas entre si. Entretanto, a textura pontilhista, ainda que se efetue por grandes tessituras abarcando largas bandas frequenciais impossíveis à tessitura vocal humana ordinária, permanece ainda muito estritamente relacionada à escuta melódica, justamente pela escuta buscar conectar os elementos heterogêneos traçando linhas diagonais pelo campo frequencial, mesmo com grandes saltos entre os registros e a exploração de extremos de tessitura instrumental, interligando assim eventos sonoros de diferentes natureza, mais ou menos distantes por intervalos temporais, quase à maneira de uma sequência melódica. É por isso que o trabalho de variação da peça de Rzewski muito se aproxima, mas não chega a se efetuar plenamente numa reescrita crítica, porque se mantém ainda por demais dependente de uma lógica melódica resultante que guie e direcione a escuta, o que acaba por inserir um alto grau previsibilidade e uma baixa atividade de novidade afetiva, informacional, textural, figural e gestual no processo de escuta da peça.

***

[III.9. Da citação direta à montagem]

Também o ato de citar uma melodia ou um trecho musical por inteiro tal qual sua forma original, não é necessariamente considerado como um ato crítico, ainda que não deixe de se caracterizar como reescrita. A citação nesse caso se apresentaria como uma citação direta, ou seja, aquela realizada entre aspas, num clássico ato de copiar e colar que, apesar de não efetuar uma transformação nos componentes e na organização interna de uma determinada paisagem (sonora, textual, imagética) escolhida para ser citada, lhe produz novos sentidos e sensações potenciais pelos acoplamentos que realiza, em justaposição, sobreposição ou imbricação com outras paisagens sonoras. A citação direta se aproxima assim da ideia de utilização sem transformação ou processamentos de amostras ou *samples* de sons que se compõem e se agenciam por montagem. Trata-se então, numa citação direta, de manter o mais intacto possível (numa *high-fidelity*) um fragmento, ou ruína, isolado de seu contexto inicial, para com ele produzir novos sentidos e sensações através das novas conexões e relações em que é envolvido. Assim, ao manter o fragmento o mais intacto possível, a citação direta mantem também, em cada fragmento individual, os modos de escuta que lhe são implicados, ou seja, na citação direta, não é *em si* que cada fragmento faz variar as naturezas

de escutas que lhe são implicadas, mas antes pelo processo de montagem que conecta, *entre si*, os variados fragmentos escolhidos e isolados. É assim portanto que a técnica da montagem passa a ganhar importância e destaque no pensamento composicional, afetando definitivamente os modos de conceber, construir, perceber e sentir música. Não à toa que na escrivaninha de um compositor como Varèse, novas ferramentas passem a fazer parte ato composicional – como estiletes, lâminas (Fig. 53) e até um longo fio preso na parede em frente à sua mesa de trabalho para pendurar rascunhos em fragmentos de papel e que era chamado pelo compositor de "varal"[24] [(ii)] –, evidenciando assim um importante aumento de potência sobre a partitura enquanto suporte capaz de aderir a uma nova demanda técnica tornada possível com a operação de montagem.



Figura 53: Mesa de trabalho de Edgar Varèse à época de seu falecimento.
Fonte: http://homepage.smc.edu/tobey_christine/varese/vpict.html

[24] "Por muitos anos houve uma coleção enorme de rascunhos os quais vi constantemente porque estavam lá pendurados no estúdio. Ele os teve por muito tempo – na parede em frente sua mesa – o que ele chamava de "varal"." Cfe. CHOU Wen-Chung [1979] *apud* MACDONALD, 2003, p. 310. (Trecho retirado de *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, editado por Sherman Van Solkena. Nova Iorque: I.S.A.M. Monografia número 11, 1979, pp. 88-90.)

Realizar uma citação direta, portanto, não é suficiente para entrarmos no mundo da reescrita crítica. A prática da utilização de um material já anteriormente formado (melodia, motivo, ostinato, encadeamento harmônico) servindo como base a uma nova composição é, como vimos, não uma exceção à regra, mas praticamente a condição de acontecimento do próprio processo criativo, que nunca é produzido do nada, mas sim em relação constante com os modos de elaboração musical singulares de uma determinada coletividade espaço-temporal. Já no pensamento composicional medieval ou renascentista era prática comum o reemprego de *cantus firmus* (cantos fixos) – cantochões já formados, compostos e estabelecidos como oficiais desde o papa Gregório I (*ca*. 540-604) – para a elaboração de uma nova peça. Desde o século X até a missa cíclica ou a missa paráfrase do século XV, tal modo de concepção musical que busca elaborar uma complexa textura polifônica a partir do cantus firmus que lhe serve como suporte aparece como o procedimento oficial a ser adotado pelos compositores, ainda que sua aplicação aconteça dos modos os mais variados, devido a certa maleabilidade frente as regras sintáticas referentes às relações entre as vozes ou às suas movimentações individuais, que eram por alguns estritamente obedecidas e por outros mais livremente tratadas[25].

Já no século XVI, com a missa paródia, chamada também missa de imitação, as técnicas para reutilização de materiais precedentes deixam de se restringir a uma macro-organização centrada sobre o cantus firmus temporalmente estendido, para se multiplicarem numa mais rica diversidade técnica composicional: cantus firmus, ostinato, reelaborações motívicas, elaborações parciais de algumas vozes, reestruturação, manipulação e interpolação de blocos polifônicos, assim como reiteração e montagem dos diferentes blocos[26]. Assim, no século XVI, a reescrita ganha uma variedade técnica significativa que possibilita algumas fugas à dominante e oficial técnica que punha o cantus firmus em papel central numa organização. Entretanto, por mais complexas e interessantes que sejam tais apropriações de materiais preestabelecidos e por mais que os procedimentos de variações tornem os materiais originais irreconhecíveis, o modo de concepção dessas composições é, de uma maneira geral, aquele que prioriza a independência entre as vozes na escuta, assim como um equilíbrio nas distribuições pelo registro, ao levar consideração a manutenção de uma tessitura vocal confortável aos cantores. O que decorre de uma tal concepção composicional é que a escuta

[25] Cfe. MECONI. "Introduction: Borrowing and Early Music". In: *Early Musical Borrowing*, 2004, p. 3.

[26] "cantus firmus, ostinato, motivic rescaffolding, partial scaffolding, block structuring, block restructuring, block manipulation, block interpolation, varied block reiteration:, Cfe. ELIAS, Cathy Ann. "Mid-Sexteenth-Century Chanson Masses: A Kaleidoscopic Process." In: *Early Musical Borrowing*., pp. 152-153.

melódica, atenta ao desenrolar linear de vozes individuais e independentes, permanece como o principal modo de escuta nessas apropriações de materiais antigos realizadas no renascimento, o que faz com que tais trabalhos não sejam também necessariamente qualificados como reescritas críticas.

Luigi Nono, em um trecho de seu quarteto de cordas *Fragmente stille*, serve-se de uma linha da canção polifônica medieval *Malor me bat*, ordinariamente atribuída a Johannes Ockeghem[27], um pouco à maneira das missas-paródia do século XV, dentre as quais algumas, inclusive, tomaram tal canção secular como modelo a ser apropriado e reelaborado[28]. Nono faz a melodia da canção ser acompanhada por objetos sonoros estranhos, construídos a partir de um solfejo totalmente inusitado à lógica composicional em que a canção original foi construída. Neste trecho, correspondente ao fragmento 48 da partitura de *Fragmente Stille*, Nono se utiliza do início da voz tenor da canção medieval e a transcreve à viola, fragmentando a continuidade melódica pela inserção de fermatas de duração variável, seja sobre as notas da melodia, seja sobre pausas acrescentadas, seja ainda sobre cesuras de respiração (Fig. 54). Assim as notas que compõem o trecho melódico selecionado por Nono são mais ou menos espaçadas entre si, fazendo a melodia se desenrolar num tempo mais lento justamente por terem sido estendidas as durações de suas notas componentes, bem como as durações dos intervalos entre elas. Tal melodia do tenor serve a Nono portanto de base a uma construção homofônica a duas camadas, sendo portanto divida em uma camada dos violinos e outra da viola e do violoncelo. A viola, como dito, executa a melodia do tenor sempre num nível dinâmico em piano; o violoncelo se apresenta como uma harmonização, com ampla exploração de cordas duplas e variação de registro, dessa melodia na viola, e realizada num grau de dinâmica mais baixo, soando ora como um sombrio e denso fundo harmônico à destacada melodia da viola (como nos dois compassos iniciais do trecho), ora como brilhantes harmônicos que saltam na textura global (como nos harmônicos altos do Bb agudo flautado sobre o cavalete, no início do terceiro compasso do trecho). Assim, embora então o violoncelo atue de certa maneira como fundo à viola, ambos instrumentos formam uma só camada por estarem num efetivo uníssono rítmico entre si (Fig. 54).

---

[27] Há suspeitas de que a canção *Malor me bat* tenha sido composta não por Ockeghem, mas por um compositor franco-flamengo pouco conhecido chamado Malcort, cfe. PHILLIPS, Peter. "About Malheur me bat & Fortuna desperata". Encarte do CD: *Josquin masses*. The Tallis Scholars, 2009. (Disponível online em: http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDGIM042)

[28] Como, por exemplo, em missa homônica de Josquin des Prés, Cfe. PHILLIPS. *Ibidem*, 2009.

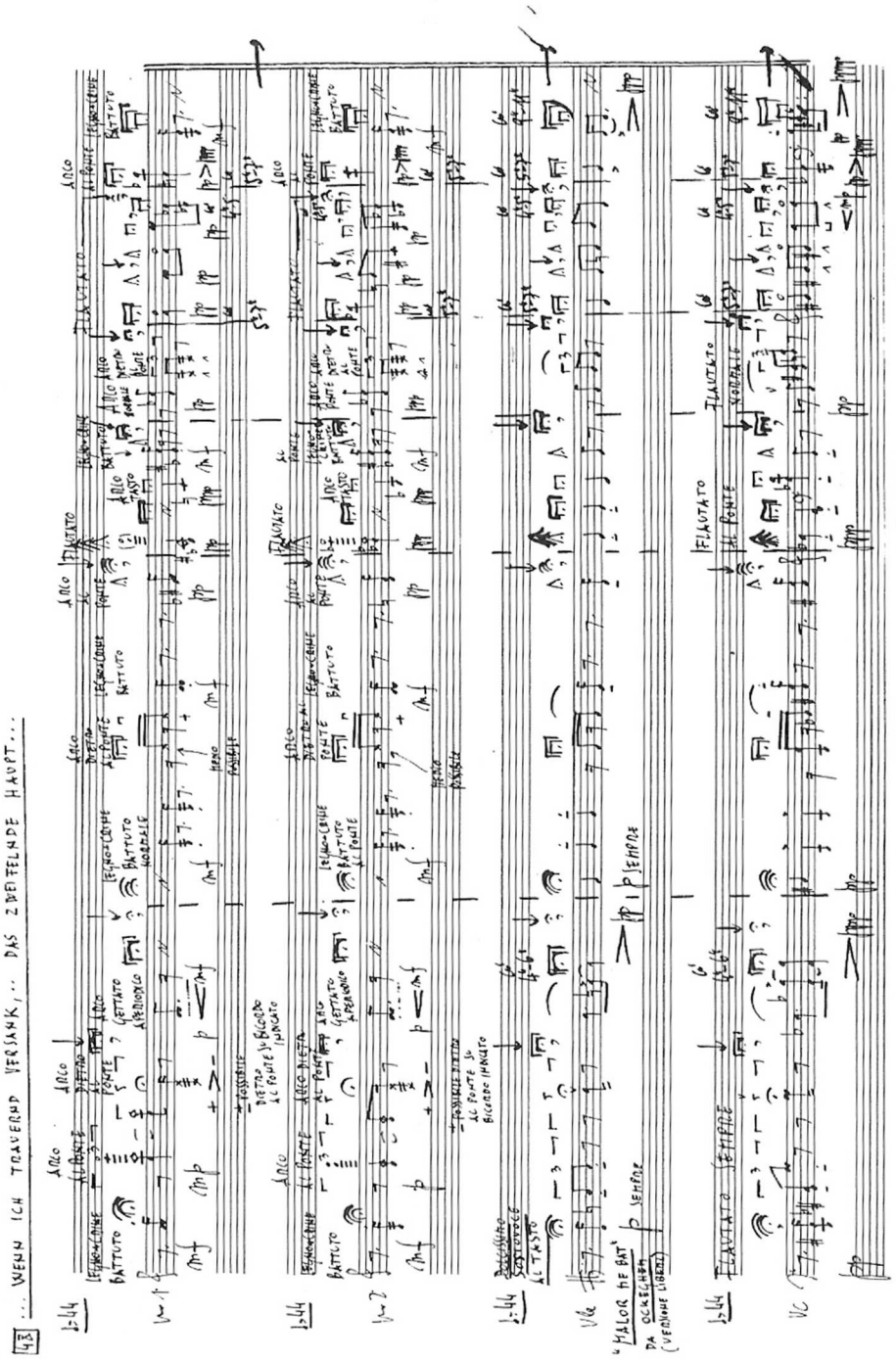


Figura 54: Fragmento nº 48 de *Fragmente-Stille*, de Luigi Nono, em que é perturbada a continuidade da escuta melódica da canção medieval *Malor me bat* tanto por meio da dilatação da melodia, realizada pelo acréscimo de fermatas sobre as notas, quanto pela sobreposição de objetos sonoros estranhos.
Fonte: NONO, 1985[1979-1980], p. 9.

Já a outra camada, aquela formada pelos violinos, possui comportamentos distintos com relação à camada que tem como base a melodia da viola. Do ponto de vista do comportamento articulatório e das durações dos sons do violino, eles funcionam de três

modos diferentes: seja injetando energia no início de uma figura simultaneamente atacada com a viola (como nos dos dois primeiros compassos, em que a viola e o violoncelo permanecem soando após os ataques *col legno battuto* ou em *pizzicato* de mão esquerda dos violinos); seja sustentando um som enquanto a viola permanece em pausa, embora o som tenha também sido atacado simultaneamente entre violinos e viola (como no segundo ataque dos violinos no primeiro compasso do trecho); seja, por fim, sustentando um som na mesma duração da figura da viola (como nas terças menores em cordas duplas no último ataque do segundo compasso do trecho) (Fig. 54). As variações de intensidade dinâmica e de modos de execução na camada dos violinos também ocorre numa velocidade mais alta do que aquelas da camada da viola e do violoncelo, o que também contribui para que os violinos se destaquem e construam uma camada autônoma nesse trecho, caracterizada pelas contínuas reconfigurações do conteúdo espectral implicadas na gestualidade de tais variações. Dessa maneira, Nono sobrepõe dois solfejos distintos: um melódico que, embora fragmentado por fermatas de silêncios e longas sustentações, permanece a se desenrolar estabelecendo uma continuidade linear a uma sequência de alturas e suas harmonizações timbristicamente mais homogêneas; e outro solfejo mais ligado à energética articulatória dos sons, dos objetos sonoros e suas variações, à toda à vida mais ou menos inarmônica resultante de modos de execução (percussivos, em harmônicos, sobre o cavalete) que exploram regiões de parciais altos. É assim que Nono consegue perturbar uma possível univocidade da escuta da voz tenor de *Malor me bat*, usando de certa maneira de um antiquíssimo procedimento composicional próximo ao cantus firmus, mas completamente transfigurado por novas operações composicionais, tanto com relação à temporalidade de cada som e dos intervalos entre os sons, quanto com relação às combinações verticais (dos intervalos harmônicos), diagonais (dos conteúdos espectrais), quanto ainda com relação aos variados envelopes dinâmicos resultantes de modos estendidos de execução instrumental

É efetivamente somente a partir do século XX que o trabalho de montagem se emancipa tecnicamente e torna possível que as citações diretas mais concretamente deformadas e distorcidas pelas conexões que estabelece com outros fragmentos. É porque a citação direta nos séculos anteriores – seja de cantus firmus, seja de vozes e blocos inteiros, seja de temas ou estruturações harmônicas, seja de linhas de ostinatos – ainda eram mantidas em ambientes e modos organizacionais tonais ou modais, assim como em texturas monódica, homofônica ou polifônica, que ainda não faziam uma nova escuta saltar e se tornar possível e assim confrontar com a dominante escuta melódica tonal-modal de sons tônicos sequenciados.

É porque, ainda que Beethoven ou insira uma banda de cortejo em sua sinfonia, ou Mahler uma banda militar[29], ou nas reelaborações estilísticas stravinskyanas, ou as variadas escolas nacionalistas insiram melodias folclóricas campestres num meio orquestral, ou até mesmo Varèse com suas bandas de jazz em *Poème électronique* ou nas citações de *Tuning up*, os fragmentos estão ainda por demais agarrados a seus mundos originais, ainda por pouco transformados texturalmente a ponto de proporem solfejos não necessariamente melódicos. O que ocorre nessas situações é a busca por imprimir na escuta um contato direto com pulsões natais, como vemos na atenção ao orgulho nacional, à voz de um povo, à música de uma região ou de um cerimonial, ou ainda com pulsões de valorização histórica de obras do passado, tratadas como grandes monumentos sagrados da humanidade. É verdade que em Varèse o choque dos fragmentos do passado com blocos sonoros estranhos ao mundo tonal já produz uma perturbação na escuta, assim como já abala a sacralização de obras antigas, entretanto mesmo suas utilizações de fragmentos passados está demais presa à lógica do reconhecimento e rememoração que busca despertar um afeto de profunda ligação a um mundo originário, natal ou perdido, em ruínas.

Charles Ives é também um compositor que em alguns trechos de sua obra explorou a ideia de perturbação a um modo de escuta melódico unívoco, principalmente pela sobreposição de camadas de temas populares, marchas e hinos, embaralhando uns com os outros em temporalidades distintas e tonalidades mais ou menos próximas ou distantes. Em *The Fourth of July*, Ives chega a sobrepor quatro melodias tradicionais norte-americanos (*Katy Darling*, *Yanke Doodle*, *Battle Hymn of the Republic*, *Columbia*, *The Gem of the Ocean*), a um acompanhamento rítmico de banda militar, que provoca perturbações a uma escuta melódica unívoca, devido justamente aos cruzamentos entre as vozes que se realizam, à posição de destaque ou sombra que os instrumentos ganham com relação à massa sonora resultante global, assim como às estranhas relações harmônicas e intervalares que se formam na sobreposição das linhas em tonalidades e temporalidades distintas[30]. Ives parece ter seguido as experimentações que seu pai, George Ives, regente de banda militar, fazia ao

[29] Sobre as reutilizações de materiais folclóricos e populares em Mahler, ver: http://www.keepingscore.org/interactive/gustav-mahler/playing-blocks/borrowing/from-folk.
Sobre possíveis referências as obras passadas, ver: http://www.keepingscore.org/interactive/gustav-mahler/playing-blocks/borrowing/from-folk .
Já sobre suas paródias, ver: http://www.keepingscore.org/interactive/gustav-mahler/playing-blocks/parody-and-grotesquerie.

[30] Uma boa exposição audiovisual sobre os usos e sobreposições de elementos antigos na obra de Ives pode ser encontrada em: http://www.keepingscore.org/interactive/pages/ives/score-piling

cruzar uma fanfarra com outra tocando peças diferentes, ou ainda ao propor o canto de uma melodia sobre um acompanhamento que siga o mesmo encadeamento de acordes, mas numa tonalidade diferente, mais ou menos distante do original[31].

A ideia do procedimento de montagem funcionando em favor de uma reescrita crítica parece ser amplamente potencializado em *Sinfonia* de Luciano Berio, em especial na sua famosa terceira parte escrita elaborada sobre o *Scherzo* da 2ª Sinfonia de Mahler, mas também, e de um modo mais radical, na quinta parte da peça. Se Berio já desde suas *Folksongs* pelo menos já se voltava ao trabalho com materiais musicais tradicionais, não é sempre que se serve do procedimento da montagem de um modo intenso. Nessas duas partes de *Sinfonia*, a montagem passa a ser o procedimento principal da proposta beriana de elaboração de um comentário musical. Na terceira parte, o *Scherzo* mahleriano serve a Berio como uma esteira rítmico-harmônica em fluxo contínuo, como uma fita correndo ininterruptamente por uma bobina e sobre a qual são grafados outros tantos gestos musicais seja provenientes de obras passadas ou seja os blocos de clusters que parecem sujar a fita. Já na quinta parte, Berio quer fazer um comentário da própria *Sinfonia*, e assim se depara com a necessidade de construir uma esteira a partir dos outras partes da peça, ao invés de se apoiar numa esteira pré-existente. Proponho então uma análise a tal problema composicional da montagem da quinta parte da peça, mas não sem antes abordar alguns aspectos históricos implicados no campo problemático em que *Sinfonia* foi composta.

***

[III.10.1. Interlúdio historiográfico acerca da composição da quinta parte de *Sinfonia* (1968-1969), de Luciano Berio]

O processo de composição de *Sinfonia*, de Luciano Berio, foi cercado por uma série de dificuldades, que passou tanto pela complexidade da escrita da peça, elaborada para um efetivo instrumental de oito cantores e grande orquestra – o que por si já implica um árduo trabalho composicional, mas que demanda também um extensíssimo trabalho de confecção das partes individuais –, quanto por questões de ordem burocrática, devido à necessidade de solicitar, para as citações da terceira parte, autorizações para o uso dos fragmentos de peças legalmente protegidas de outros compositores aos detentores de seus direitos autorais. Para melhor compreender esse processo, vejamos brevemente então um pouco do desenrolar de

[31] Algumas demonstrações audiovisuais das experiências de George Ives, pai de Charles Ives, podem ser vistas em: http://www.keepingscore.org/interactive/pages/ives/exp-piling

tais questões a partir da análise de alguns documentos nos quais o compositor e outros envolvidos no trabalho abordam um pouco da problemática em torno da composição e das performances da peça[32].

A composição de *Sinfonia* foi encomendada em ocasião da comemoração do 125º aniversário da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque e é dedicada ao regente e compositor Leonard Bernstein. A peça foi estreada, numa versão em ainda quatro partes, em 10 de outubro de 1968, sob direção do próprio Berio[33]. É somente pouco mais de um ano mais tarde, em 18 de outubro de 1969, que a versão integral com as cinco partes é estreada, no Donaueschingen Festival, na Alemanha, pela Südwestfunk Orchester regida por Ernest Bour[34]. Trata-se de uma peça que teve grande e rápido sucesso já desde seus primeiros anos de existência, de tal maneira que em 18 de Outubro de 1972, exatamente quatro anos após a estreia da versão em quatro partes, a peça seria executada publicamente em concerto pela sua 80ª vez[35].

Comecemos pela terceira parte de *Sinfonia*, o famoso trecho em que Berio se utiliza do *Scherzo* da *2ª Sinfonia* de Mahler como um fundo ou uma esteira em fluxo contínuo sobre o qual são conectados tanto fragmentos heterogêneos de obras de outros compositores, quanto materiais compostos ou transformados pelo próprio Berio.

Em 7 de novembro de 1968, pouco mais de um mês após a estreia da versão em quatro partes, Alfred Schlee envia uma carta a Berio alertando-o sobre a necessidade e a urgência de solicitar as autorizações de uso das citações aos detentores de direitos autorais das

---

[32] Dentre esses documentos destacam-se as cartas trocadas entre Berio e a Universal Edition, editora responsável pela sua obra. O conjunto das correspondências de Berio, tanto com os responsáveis da Universal Edition quanto com outras pessoas, está reunido na coleção sobre sua obra presente na Paul Sacher Stiftung, localizada na cidade da Basileia, Suíça. Agradecemos a Talia Pecker Berio, a Paul Sacher Stiftung e a Universal Edition, pela autorização de uso das cartas no presente artigo.

[33] Num primeiro momento, esteve previsto que quem dirigiria a estreia da peça seria Bernstein. Entretanto, após um encontro entre ambos, o regente norte-americano solicitou ao próprio Berio que a regesse, talvez por não ter se sentido suficientemente preparado para assumir a direção da peça então. Numa carta datada de 31 de julho de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), Berio afirma a Elena Hift, funcionária da Universal Edition, que havia então um encontro agendado com Bernstein em 2 de setembro de 1968, na cidade de Florença. Já numa carta de 7 de outubro de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), destinada a Alfred Schlee, Berio confirma ter encontrado com o regente norte-americano em Florença e, embora não defina precisamente a data do encontro, afirma que Bernstein então ainda cogitava reger a peça na estreia. Entretanto, será somente em 8 de outubro de 1970, exatamente dois anos após a estreia da versão em quatro partes, que a Filarmônica de Nova Iorque finalmente executará a versão em cinco movimentos regida por Bernstein.

[34] As informações sobre as estreias das versões a quatro e cinco partes foram recolhidas do catálogo da obra de Berio da Universal Edition, cfe http://issuu.com/universaledition/docs/lucianoberio

[35] Cfe. carta de Berio destinada a Elena Hift e datada de 27 de setembro de 1972 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung).

obras protegidas utilizadas nesta terceira parte[36], assim como ao perigo de se realizar execuções da peça, especialmente na França, antes de se ter todas as autorizações em mãos. Uma semana depois, numa carta de 14 de novembro de 1968, após ter recebido a gravação da estreia da peça que seria publicada em disco, Schlee pede a Berio a relação precisa das obras utilizadas como citação nessa terceira parte[37], para que a Universal começasse a solicitar as autorizações aos detentores dos direitos. Berio responde à Universal, numa carta de 18 de novembro de 1968, originalmente escrita em francês, dizendo:

> Eu dei uma cópia da partitura a Bob Holton e também lhe entreguei uma lista das obras citadas. Trata-se em geral de citações muito curtas e incompletas (por exemplo, somente a parte do violino, a parte da flauta solo, etc.). As únicas vezes que se percebe claramente a citação são com a "Sagração", a "Valsa" de Ravel, o 4º concerto de câmara de Hindemith, "La mer" de Debussy e "Cavaleiro de Rosas" de R. Strauss. As outras citações não se escuta bem ou trata-se de obras clássicas. Quanto ao texto, no primeiro movimento há algumas linhas do "O cru e o cozido" de Claude Lévi-Strauss. No terceiro, há uma longa citação de "O inominável" de Samuel Beckett.[38]

A maior parte das autorizações parece não ter sido difícil de se conseguir, como vemos por exemplo nas cartas em que há referências às obras de Ravel e Debussy[39]. Entretanto, a autorização que dizia respeito ao uso de *Cavaleiro de Rosas* de Richard Strauss foi motivo de preocupação por parte da Universal e de Berio, devido ao detentor de direito da obra de Strauss, seu filho Franz Strauss, ter num primeiro momento negado a concessão de uso da obra[40]. Devido a essa proibição por parte do filho de Strauss a Universal chegou

---

[36] Numa carta destinada a Berio, originalmente escrita em francês e datada de 7 de novembro de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), Schlee diz: "Em Paris eu conversei com um advogado que se ocupa especialmente das questões de direitos autorais e que é o conselheiro permanente de M. Dugardin. Ele me preveniu expressamente para não autorizar as execuções de "Sinfonia" na França antes que as diferentes autorizações das outras editoras sejam dadas. Entretanto, na sua opinião não será muito difícil obtê-las e ele mesmo trabalhará de perto com a Durand (para Ravel e Debussy). Eu devo de todo modo lhe pedir [a Berio] a ser muito prudente em suas promessas com relação às execuções, pois [devido a]as autorizações ainda não obtidas, se poderia facilmente proibir uma execução e fazer de você pessoalmente o responsável pelas indenizações. Nós nos esforçaremos de regularizar este caso o mais breve possível. [...] Tudo isso teria sido bem mais simples se nós tivéssemos tido a possibilidade de obter as diferentes autorizações antes da estreia da obra."

[37] Cfe. carta de Schlee a Berio, originalmente escrita em francês e datada de 14 de novembro de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung): "Espero que você nos envie logo as informações precisas com relação às citações, para que nós possamos regularizar os problemas jurídicos e autorizar o disco."

[38] Cfe. carta de Berio, originalmente escrita em francês, datada de 18 de novembro de 1968 e destinada a Elena Hift (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung).

[39] Cfe. carta de Alfred Schlee a Berio datada de 7 de novembro de 1968, anteriormente citada.

[40] Conforme carta de Alfred Schlee a Berio, originalmente escrita em francês e datada de 3 de fevereiro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), em que diz: "Hoje devo lhe dar a infeliz notícia de que o herdeiro de Richard Strauss, seu filho Dr. Franz Strauss, nos comunicou que proíbe expressamente o emprego de algumas notas de "Cavaleiro de Rosas" na sua obra.

Essa atitude nos é incompreensível. Sr. Hartmann que conhece muito bem o Dr. Strauss e sua esposa lhe telefonou imediatamente tentando lhe fazer mudar de opinião, mas a Sra. Strauss lhe deu pouca esperança. Sr. Hartman, todavia tem a intenção de os visitar a Garnish e tentar lhes convencer. Bem lamentável é o fato de que

mesmo a enviar uma carta a Berio, datada de 12 de fevereiro de 1969, afirmando que não poderiam colocar os materiais de *Sinfonia* à disposição para novas execuções se Berio não extraísse os fragmentos de obras de outros compositores ainda não liberadas pelos detentores de direitos autorais[41]. Entretanto, parece que tal aviso se tratava mais de uma proteção legal da própria Universal, para se prevenir de possíveis ações judiciais contra ela e Berio, não tendo pois tal impedimento acontecido efetivamente para as execuções já agendadas então. Por conta dessa não liberação do herdeiro direto de Strauss, Alfred Schlee chegou mesmo a propor a Berio que substituísse o trecho citado da valsa do *Cavaleiro de Rosas* por algum trecho de outra valsa vienense que lhe assemelhasse, inclusive propondo o uso da valsa *Synamiden-Walzer* de Josef Strauss, a qual possivelmente Richard Strauss utilizou como modelo para a criação de sua própria valsa[42]. Será somente alguns meses mais tarde que Franz Strauss libera a utilização em *Sinfonia* da valsa do *Cavaleiro de Rosas*, após ter atendido a uma solicitação direta do próprio Berio, pondo assim fim à essa dificuldade legal ocorrida pela necessidade das liberações de direitos autorais para o uso nas citações[43].

No concerto de estreia da peça, com regência do Berio, a versão executada possuía portanto somente quatro partes, sendo que a primeira parte não era também ainda a versão que veio a ser a definitiva[44], tendo sido, pois, retrabalhada por Berio posteriormente

---

os jornais já escreverem todo tipo de bobagem a respeito de "Sinfonia" e sobretudo com relação a essa citação do Cavaleiro de Rosas que, sozinha, é reconhecível até por ouvidos não profissionais.

Eu lhe peço então para refletir seriamente sobre o que você pode fazer se a proibição continuar inabalável. Juridicamente não vemos nenhuma chance de protestar contra a decisão do Dr. Strauss, pois o direito está evidentemente do seu lado."

[41] Cfe. carta da Universal Edition a Berio, originalmente escrita em francês e datada de 12 de fevereiro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), que diz: "Nós confirmamos por escrito nosso acordo verbal come se segue: nós só podemos colocar à sua disposição o material de execução de "Sinfonia" com a condição expressa que você elimine as referencias às obras estrangeiras até que nós tenhamos a autorização dos detentores de direito. [...] Você assim como nós nos esforçamos para obter as autorizações ainda não dadas. Nos mantenhamos mutualmente informados sobre esse assunto."

[42] Conforme carta supracitada de Alfred Schlee a Berio, originalmente escrita em francês e datada de 3 de fevereiro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), em que diz: "Eu me pergunto entretanto se isso não lhe tentaria a substituir a valsa do "Cavaleiro de Rosas" de maneira bem elegante, a saber por uma valsa de caráter bem similar, se possível de um outro Strauss e tendo as mesmas notas iniciais – na "A Valsa" de Ravel se encontra quase o mesmo motivo e provavelmente [também] em numerosas valsas vienenses.

PS: Sra. Hift fez nesse entretempo uma descoberta sensacional. Ela se lembrou de uma valsa de Strauss na qual as notas iniciais são idênticas àquelas da valsa do "Cavaleiro de Rosas" e nos assobiou a melodia que ela sabia de cor. Em menos de 24 horas nós pudemos encontrá-la. Trata-se de "Sinamiden-Walzer", entretanto não de Johann, mas de Josef Strauss. Os musicólogos afirmam por sinal que Richard Strauss se serviu conscientemente desse ornamento vienense para a composição de sua valsa e é mesmo provável que essa valsa de Josef Strauss lhe tenha servido como modelo. Eu lhe envio uma cópia em envelope separado."

[43] Cfe. carta de Berio datada de 26 de agosto de 1969 e destinada a Elena Hift, (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung).

[44] Numa carta datada de 18 de novembro de 1968, originalmente escrita em francês e (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung) destinada a Elena Hift, Berio aponta que ainda trabalharia mais na primeira parte da peça

para o concerto no Donaueschingen Festival de 1969. Já com relação à quinta parte da peça, Berio começou a planejar sua escrita ainda antes da estreia da peça[45], enquanto estava trabalhando na composição das outras partes. Apesar de, na entrevista com Rosana Dalmonte, Berio afirmar ter finalizado a quinta parte três meses após a estreia em Nova Iorque[46], em sua troca de correspondência com a Universal Editions podemos encontrar algumas cobranças por parte da editora para que Berio finalizasse e entregasse essa quinta parte até no máximo o início de julho de 1969, ou seja, não três mas quase oito meses após a estreia. A justificativa da cobrança da Universal Editions era a necessidade de se ter tempo para a preparação do material[47] a ser enviado à Südwestfunk Orchester, que solicitava o recebimento do material até 1 de setembro de 1969[48]. Entretanto, parece que Berio não cumpriu esse deadline do início de julho, tendo enviado o material somente no início de agosto, quase nove meses após a estreia portanto[49]. Há também cartas do mês de agosto que apontam que Berio solicitou e recebeu de volta seu manuscrito da Universal para poder ainda concluir alguns trechos antes do envio do material à Südwestfunk Orchester[50]. A introdução camerística da quinta parte, num trio de flauta, piano e voz, por exemplo, foi escrito nesse interim de tempo do mês de agosto, o que pode ser notado nas solicitações que Berio fez ao copista a respeito das

---

para a execução no Donaueschingen Festival, em 1969: "Em Baden Baden, eu passei dois ótimos dias com Strobel e Boulez e, com o Dokt. Prof., decidiu-se então oferecer a estreia da versão completa de "Sinforna" para o Donaeuschingen '69. Quer dizer, a versão com o 1º movimento acabado e um quinto movimento".

[45] Cfe carta de 7 de outubro de 1968 de Berio a Alfred Schlee (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung).

[46] Cfe. BERIO, *Entrevista sobre a música*, com Rosana Dalmonte, 1988 [1981], p. 98. (or. it p. 123).

[47] Numa carta datada de 17 de junho de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung) e originalmente escrita em francês, Alfred Schlee diz a Berio: "Infelizmente, meu amigo, minha resposta a sua questão "O que fazer" com relação ao quinto movimento de "Sinfonia" deve ser brutal: você tem que acabá-lo até 1º de julho. Seria muito pouco cortês abusar tanto da gentileza de Strobel. Se você não respeita essa data futura, de que modo você espera que creiamos na data ulterior que você deseja? A questão não é sobretudo crer ou não, trata-se de uma imperativa necessidade. Mesmo no início de julho estaremos no extremo limite do possível para a preparação do material de execução. Eu lhe peço então vivamente para fazer esse esforço e mostrar boa vontade uma vez você também"

[48] Já numa carta datada de 03 de junho de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung) enviada a Berio e escrita em francês, Schlee diz: "Nós lhe daremos a permissão para Bruxelas sob a condição estrita de que você enviará a quinta parte da Sinfonia à Universal não antes do fim de julho, mas como você prometeu ao Sr. Schlee, no início de julho, de outra maneira o editor não poderá preparar o material até 1º de setembro – data limite para o Südwestfunk."

[49] Cfe. carta de Berio a Alfred Schlee, originalmente escrita em francês e datada de 1 de setembro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung): "O copista deve acrescentar muitas notas e muitos detalhes, com relação à cópia que ele recebeu em Londres no início do mês de agosto"

[50] Cfe. carta de Berio a Elena Hift, originalmente escrita em francês e datada de 26 de agosto de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung): "Uma palavra rápida para te avisar que somente ontem pude, finalmente, ter a partitura da 5ª parte de Sinfonia."

indicações a serem colocadas nas partes individuais dos instrumentos em silêncio (*tacet*) neste trecho[51].

O que motivou Berio a compor um novo trecho foi tanto a ideia de equilibrar a peça formalmente, ao fazer com que os materiais apresentados e elaborados nas partes anteriores pudessem ser melhor "digeridos" ao serem diretamente confrontados uns com os outros numa nova parte, quanto a ideia de possibilitar uma certa continuidade à narrativa apresentada na primeira parte obra[52], narrativa caracterizada não apenas musicalmente por meio de um concerto de piano, mas também e principalmente pelos fragmentos de textos de Lévi-Strauss, que, assim como o concerto para piano, são interrompidos nesta primeira parte para serem retomados na quinta parte a partir de um outro ponto de vista[53]. Berio chega mesmo a afirmar que a quinta parte de *Sinfonia* está para as quatro partes anteriores assim como a terceira parte está para o *Scherzo* da *2ª Sinfonia* de Mahler. Sendo assim, se para Berio, a escrita da terceira parte de *Sinfonia* foi um modo de realizar uma análise ou um comentário propriamente musical (não mais discursivo) do *Scherzo* mahleriano[54], podemos dizer que na quinta e última parte de *Sinfonia* trata-se portanto de uma maneira de melhor analisar e compreender as quatro partes anteriores da própria *Sinfonia*, assim como suas relações entre si. É de certa maneira um mergulho em profundo si mesmo que Berio realiza nessa quinta parte, para sair dele completamente transformado como um outro.

Se a composição das quatro primeiras partes de *Sinfonia* já exigiu de Berio um intenso e exaustivo trabalho sobre a partitura[55], a composição da quinta parte parece ter

---

[51] Cfe. carta de Berio a Alfred Schlee, originalmente escrita em francês e datada de 1 de setembro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung): "Eu acrescentei, no início, alguns compassos de "solos". Já que o regente não deve conduzir esse "trio" (flauta, piano e voz), basta que o copista escreva em cada parte [individual], antes do primeiro compasso: FLAUTA, PIANO, VOZ SOLOS, concatenar com o regente".

[52] Cfe. L. *Entrevista sobre a música com Rosana Dalmonte*, 1988 [1981], p. 96 (or. it. pp. 122-123). Ver também BERIO, L. "Invito" (2003). In: *Scritti sulla musica*, org. Angela Ida De Benedictis. Turim: Giulio Einaudi Ed, 2013, p. 488.

[53] Berio afirma que na primeira parte buscou explorar os textos que apontam ao lado "grande escritor" de Lévi-Strauss, enquanto que na última parte se atentou mais ao caráter científico do trabalho do pesquisador francês, por textos que mostram seu lado "grande antropólogo", cfe. BERIO, L. *Entrevista sobre a música com Rosana Dalmonte*, 1988 [1981], p. 97-98 (or. it. p. 124).

[54] Cfe. L. *Entrevista sobre a música com Rosana Dalmonte*, 1988 [1981], p. 95 (or. it. p. 123). Ver também BERIO, L. "Invito" (2003). In: *Scritti sulla musica*, org. Angela Ida De Benedictis. Turim: Giulio Einaudi Ed, 2013, p. 488.

[55] Numa carta a Elena Hift datada de 30 de julho de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), Berio diz "Tenho trabalho como um louco em Sinfonia. Dai-me coragem e energia! ("je travaille comme un fou à SINFONIA. Donne moi du courage et de l'énergie!"). Já numa carta de 18 de agosto de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), mais próximo ao deadline para a entrega do material, Berio diz: "Estou quase d e s e s p e r a d o! Espero sair bem dessa e louco". Também na carta de 7 de outubro de 1968 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung) destinada a Alfred Schlee, originalmente escrita em inglês,

demandado um esforço ainda maior. É o que podemos obervar num trecho da carta destinada a Alfred Schlee, originalmente escrita em francês e datada de 1º de setembro de 1969, na ocasião do envio do material final à Universal Editions, após o compositor já ter novamente recebido e trabalhado sobre o manuscrito que havia sido enviado ao copista:

> Aqui vai então, por correio, separado, finalmente, a quinta parte de Sinfonia. Devo lhe confessar (mas acho que você já entendeu) que o atraso de Londres (foi somente após 6 dias que pude ter o manuscrito), ainda que decepcionante, não foi minha única dificuldade. A dificuldade mais séria, eu tive por mim mesmo. O que dizer? Me foi muito difícil acabar essa quinta parte que, sozinha, me tomou mais tempo que as quatro partes que a precedem. Nossos antepassados teriam culpado a "inspiração", mas não é o caso: essa [quinta] parte é um tanto quanto complicada e ambiciosa e, sobretudo, muito difícil. Além disso, é um adeus a um lado musical de mim mesmo que há tempos eu tento me desvencilhar (o lado, digamos, "histórico").[56]

Embora Berio não seja suficientemente claro nesta carta com o que quis dizer com relação à ideia de se desprender de seu lado "histórico", podemos supor que com essa afirmação ele tenha apontado para a não necessidade de se manter prisioneiro do serialismo considerando-a como a principal e mais importante técnica da música ocidental do pós-guerra, divulgada e dogmatizada pelos compositores de Darmstadt, em especial Boulez e Stockhausen, auto-nominados o compositores do presente de então[57]. Ou seja, é da ideia de um posicionamento vanguardista unívoco, voltado estritamente ao pensamento serial e seu desejo de buscar a unidade das relações entre os variados estratos musicais – como amplamente praticado no fim dos anos 50 e início dos 60, e ao qual Berio, sem dúvida influenciado também por Bruno Maderna e Luigi Dallapiccola, foi num primeiro momento um de seus entusiasmados adeptos – que o compositor acredita finalmente se afastar em *Sinfonia*, em especial nessa quinta parte. Berio portanto parece querer não ficar fixamente vinculado a um modo de pensamento composicional que lhe garantisse uma posição privilegiada na atualidade vanguardista de então, excessivamente preocupada com um suposto progresso unidirecional da linguagem musical. Assim, buscando conquistar outras possibilidades de atuação que Berio, pelo menos desde 1964 com a composição de *Folk Songs*, começou a flertar com a ideia de não se restringir a explorar materiais musicais "contemporâneos", mas antes de se abrir a pensar novos modos de conceber os materiais e

---

Berio afirma: "Olhando e ensaiando essa partitura estou estarrecido comigo mesmo pela grande quantidade de trabalho que fui capaz de realizar em poucos meses (trabalhando 12 horas todos os dias)."

[56] Cfe. carta de Berio originalmente escrita em francês e datada de 1º de setembro de 1969 (Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung).

[57] Uma tal suposição não deixa de encontrar ressonância com um texto em que Berio aborda a obra de Luigi Dallapiccola, afirmando que em *Il Prigioniero*, Dallapiccola ainda estava "prisioneiro da série e da sua história". Cfe. BERIO, L. "La traversata" (1995). In: *Scritti sulla musica*, org. Angela Ida De Benedictis. Turim: Giulio Einaudi Ed, 2013, p. 350.

procedimentos musicais passados, dando-lhes novas perspectivas de vida pelo cruzamento com ideais e técnicas mais recentes e dialogantes com seu contexto criativo e político de então.

***

[III.10.2 Breve análise da quinta parte de *Sinfonia* (1968-1969), de Luciano Berio]

A dificuldade relatada por Berio com relação à composição da quinta parte de *Sinfonia* diz respeito principalmente ao modo de se criar uma continuidade de um fluxo sonoro com materiais heterogêneos e extremamente contrastantes uns dos outros. Na terceira parte de *Sinfonia*, o que atua garantindo a continuidade dos elementos é o *Scherzo* mahleriano, um fundo rítmica e harmonicamente direcional que funciona que como uma esteira sobre o qual os elementos os mais distintos podem ser sobrepostos. O próprio *groove*, a levada, o *tactus* de dança do início do *Scherzo*, pontuado principalmente pelos baixos e violoncelos, já é de um caráter que nos conduz adiante, que leva pra frente, que produz o tão famoso *keep going* joyceano. É isso a esteira: o motor, o galope, aquilo que injeta energia numa sistema acelerando-o, desacelerando-o ou mantendo-o em velocidade constante. É portanto o próprio movimento contínuo, harmônico, rítmico e textural, do *Scherzo* o que garante a conexão de elementos heterogêneos entre si nesta terceira parte. Tais elementos – fragmentos de obras de outros compositores, assim como materiais compostos pelo próprio Berio – não são conectados ao acaso, de não importa qual maneira, mas sim em função do ambiente harmônico de tal ou qual trecho em particular.

Assim, o que Berio se propõe nessa quinta parte é realizar a conexão de elementos heterogêneos tal qual havia feito na terceira parte, mas sem uma esteira preestabelecida que garantiria a continuidade do fluxo sonoro. É daí que nasce a grande dificuldade encontrada por Berio, justamente por não ter um suporte de base sobre o qual insere novos materiais, mas sim ter que criá-lo e a partir dos materiais dos movimentos anteriores. O que torna ainda mais intrincado uma tal proposta é o fato de que as demais partes da peça, para além da terceira, são construídas cada uma a partir de uma lógica harmônica distinta que caracteriza suas individualidades. A ideia nessa presente análise é observar como Berio conecta e por vezes funde as diferentes partes da peça entre si para criar uma esteira harmônica que seja por natureza descontínua. Se a análise de David Osmond-Smith já muito bem mostrou a

proveniência e distribuição dos materiais fragmentários montados nessa quinta parte[58], nesta presente análise pretendo mostrar como Berio realizou algumas conexões e transições entre uma e outra harmonia das partes anteriores. Para isso, vejamos então brevemente as estruturas harmônicas que servem de base às primeira, segunda e quarta parte de *Sinfonia*, para depois analisarmos como tais estruturas se conectam no quinta parte.

A primeira parte de *Sinfonia* possui dois acordes principais, apresentados logo na abertura da peça e sobre os quais a maior parte da harmonia desta primeira parte é pensada. Trata-se de um complexo acorde de oito notas (Fig. 55) que é cantado pelas vozes no início da peça e é densificado harmonicamente em outros trechos por formações em clusters, mas que mantem seu núcleo estável ao longo da peça. Já o outro acorde possui a configuração um Dó menor com sétima maior (Fig. 55) e tem uma forte função de pedal nesta primeira parte. Podemos observar que com relação ao acorde de oito notas inicial, este segundo acorde de Dó menor com sétima maior possui duas notas estranhas, o Sol♮ e o Si♮ (Fig. 55).

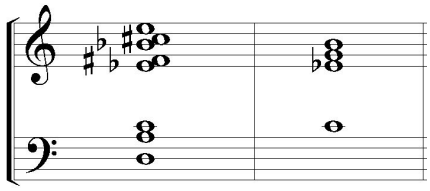


Figura 55: Dois acordes da abertura da primeira parte de *Sinfonia*, de Berio.

O modo como Berio se utiliza desses dois acordes pode ser comparado com a iluminação de um palco realizada por focos de luz distintos. É como se a cada aparecimento do acorde de oito notas em sua integralidade fosse como um palco inteiramente iluminado, com luz geral, ou seja, com todos os spots acesos. O jogo composicional é então produzir uma direcionalidade harmônica que leve de um acorde para o outro como se acendesse e apagasse alguns spots para assim focar sucessivamente em tal ou qual região do palco[59].

Seguindo essa ideia, nessa primeira parte, é como se Berio deixasse dois spots centrais constantemente acesos e fixo sobre Dó♮3 e o Mi♭3, intervalo de terça menor pertencente aos dois acordes de base. Mas dois spots são acesos especialmente à formação do

[58] Cfe. OSMOND-SMITH. "Fifth mouvement" In: *Playing on words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Londres: Royal Music Association, 1985, pp. 74-89.

[59] A compositora (e amiga) Valéria Bonafé (São Paulo/SP, 1984) trabalha frequentemente com essa concepção de harmonia por revezamento e sobreposição de focos harmônico-intervalares variados, conseguindo estabelecer importantes e interessantes variações de colorido a partir de uma estrutura fixa e estável. Vale escutar algumas gravações de suas peças disponíveis em seu site, como por exemplo a de *Shang Yang*, peça de *Do livro dos seres imaginários* (2010), interpretada por Lidia Bazarian. (Disponível em http://www.valeriabonafe.com/#!teste-do-livro-dos-seres-imaginarios/cjjn)

acorde Dó menor com sétima maior, que atua praticamente como um pedal por toda a peça ao ser continuamente sustentado pelo órgão, ainda que varie e se transforme gradualmente em clusters na tessitura da sétima maior (entre o Dó central (Dó♮3) e o Si imediatamente acima (Si♮4)) que caracteriza tal acorde. O acorde inicial varia então constantemente em densidade e em cor ao longo dessa parte, sofrendo também interferências de ataques de clusters em fortíssimo que atuam como que aumentando radical e subitamente a intensidade dos spots, que aos poucos baixam sua intensidade e assim filtram a superexposição à luz para se estabilizarem numa claridade mais equilibrada, amena e suportável de um Dó menor com sétima maior. De um modo bem resumido, é principalmente o processo de filtragem harmônica que Berio explora nessa primeira parte, em ciclos que produzem reduções de densidade harmônica pela gradual direcionalidade à estabilidade de um acorde pedal de quatro notas sustentado após violentos ataques de estruturas verticais mais cheias, complexas e instáveis.

Já na segunda parte de *Sinfonia*, denominada *O King* – peça que é uma ampliação orquestral de uma peça de câmara homônima composta por Berio em 1968 para mezzo-soprano e cinco instrumentos – o procedimento harmônico utilizado por Berio é outro. *O King* é constituída por uma longa sequência melódica de 21 notas (formada por 7 alturas fixas congeladas no registro) executada pelo piano e ciclicamente reiterada ao longo da peça, sofrendo variações no que diz respeito aos valores de duração de cada uma das notas da sequência[60], assim como no plano da articulação sonora, devido à irregular alternância entre ataques em *pp* e em *ff*, o que cria uma diferenciação de planos sonoros quase que do tipo figura e fundo já no próprio desenrolar da sequência melódica[61]. A elaboração harmônica da peça é então construída a partir da característica técnica beriana de ressonância, que faz com algumas das notas que compõem a sequência melódica executada pelo piano se sobreponham umas às outras ao permanecerem soando seja em notas longas por outros instrumentos, seja pela sua sustentação no próprio piano. É assim que, em *O King*, a ressonância funciona "enquanto um rastro acumulado pelo movimento de uma linha melódica"[62]. Apesar de a

[60] Para mais informações sobre a lógica de variação rítmica elaborada por Berio em cruzamento com o desenrolar da sequência melódica, ver: FERRAZ, S. "Três estruturas do tempo em *O King* de Luciano Berio", In: *Revista Música*, 2012b.

[61] Sobre a irregularidade dos ataques em fortíssimo e da variação de seu índice de atividade com relação ao desenrolar temporal de *O King*, ver FERRAZ, *Op. Cit.* 2012b. Já com relação à diferenciação de dois planos, um de frente e um de fundo, em tal procedimento de alternância entre ataques em *ff* e em *pp* em *Erdenklavier* (1969), ver PACKER. "A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier* de Luciano Berio." In: *Opus...*, 2012, pp. 33-50.

[62] PACKER, *Op. Cit*., 2012, p. 41.

sequência melódica repetir ciclicamente a mesma sequência de nota, o colorido harmônico resultante da sobreposição de linhas em ressonância é continuamente renovado e modificado pelas constantes recombinações intervalares que se produzem no interior da camada de ressonâncias. É por direcionalidades da densificação vertical e pelas relações de distâncias interválicas entre as notas, portanto, que Berio consegue variar o ambiente harmônico, ou a cama, construído *sob* o desenrolar contínuo de uma sequência melódica fixa reiterada à qual tais harmonias estavam já implicadas, latentes[63]. É verdade que há também a presença de outras notas para além daquelas que compõem essa fixa sequência melódica. Tais notas de fora do campo harmônico são chamadas de notas satélites[64] não somente por serem cromaticamente complementar àquelas ao campo harmônico, mas também por gravitarem com maior mobilidade em torno dele, não se restringindo a estarem congeladas no registro e adquirindo assim maior ou menor importância formal de acordo com a permanência que ganham na continuidade textural. Entretanto, pretendo me restringir aqui nesta brevíssima análise à estrutura harmônica de base, tendo visto que é ela que será retomada na construção do suporte à conexão de elementos heterogêneos na quinta parte. Assim, o que caracteriza o processo harmônico de *O King* é o fato de a camada de ressonâncias subjacente à sequência melódica somente efetivamente se construir e acontecer *no tempo*, submissa à processualidade do cruzamento entre uma estrutura de durações e uma estrutura melódica temporais estendidas e complicadas a partir de procedimentos permutacionais *fora-do-tempo*[65]. Assim, a camada de ressonâncias não pode ser sintetizada numa redução harmônica pois ela é necessariamente concebida num desenrolar temporal que a transforma continuamente por meio de renovadas combinações intervalares e de direcionalidades de aumento, redução ou manutenção da densidade vertical[66].

Por fim, com relação à quarta parte, há nela também uma estruturação harmônica e textural construída sobre a ideia de ressonância, entretanto concebida de maneira diversa àquela da segunda parte. O elemento mais importante para a caracterização dessa harmonia consiste num intervalo de segunda maior entre o Ré♭3 e o Mi♭3, ciclicamente reiterado ao longo da peça. Se na primeira parte da peça, o procedimento mais importante consistia no

---

[63] Sobre a importância, na poética de Berio, da produção de novos desdobramentos composicionais a partir de potenciais latentes nos materiais e processos musicais, ver PACKER. "a *latência*: potencialidades musicais escondidas". In: *Latência, ressonância, abertura*..., 2013, pp. 39-41.

[64] Sobre "notas satélites", ver FERRAZ. *Música e repetição*, 1998, pp. 89-90.

[65] Cfe. FERRAZ, S. "Três estruturas ...". 2012b.

[66] Não só em seus textos sobre Berio que o compositor (e também amigo) Max Packer trabalha e desdobra as ideias de ressonância e latência. Em seu próprio trabalho composicional essas ideias são também de extrema importância para a construção de sua própria poética.

filtro de densidade harmônica, que reduzia amplos e complexos agregados a uma tétrade mais simples, na terceira parte o vetor aponta à direção contrária, ou seja, num processo de maior densificação harmônica a cada reinício de um novo ciclo. Assim, a peça se inicia com as sopranos, as contraltos e os tenores cantando à capela em uníssono, enquanto um dos baixos murmura sons consoantes, ou seja, ricos em transientes[67], antes de iniciar, já no segundo compasso, sua participação cantando longas vogais. Tal sonoridade em uníssono de diferentes vozes é também um dos elementos singulares dessa quarta parte, trata-se de uma cor sonora que possui a mesma importância que o intervalo de segunda maior para a caracterização timbrístico-harmônica da peça. O uníssono é também um elemento que é densificado e tornado mais pesado ao longo da peça, devido ao reforço que recebe pelo acréscimo de grupos instrumentais e de aumento de intensidade a cada início de um novo ciclo. Voltando à harmonia, a cada ciclo Berio constrói uma viagem diferente, que se inicia pelo motivo de segunda maior cantado em uníssono que aos poucos é deslocado entre as vozes construindo assim as características cores berianas de ressonância, que gradualmente são densificadas pelo desprendimento das vozes umas das outras no plano rítmico e no das alturas. Assim, o que caracteriza efetivamente a cor timbrístico-harmônica dessa quarta parte é tanto a sonoridade em uníssono do início de cada ciclo, que é reforçada e tornada mais pesada no decorrer da peça, quanto as defasagens entre as vozes que produzem a camada de ressonância de vogais que gradualmente se densifica verticalmente.

Assim, trata-se de três sistemas diferentes que Berio precisou agrupar na composição da quinta e última parte de *Sinfonia*. Um primeiro sistema, o da primeira peça, que funciona tanto por focos que se alternam para clarear tal ou qual região do plano das alturas e assim configurar tal ou qual acorde, quanto por filtros que fazem os acordes aparecerem e se diferenciarem a partir de massas sonoras extremamente complexas e densas. Um segundo sistema, o de *O King*, que cria uma camada de ressonâncias a partir da permanência em longas sustentações das notas provindas do desenrolar de uma sequência melódica, e que renova seu colorido continuamente devido às variadas combinações intervalares e às direcionalidades de densidade que traça. E, por fim, um terceiro sistema, correspondente à quarta peça, em que o colorido timbrístico-harmônico é caracterizado tanto pela sonoridade em uníssono entre as vozes que é reforçado e tornado mais pesado a cada início de um ciclo, quanto pelo intervalo melódico de segunda maior (diacrônico) que é logo tornado harmônico (sincrônico) pela técnica da ressonância, para ser posteriormente

[67] Berio não deixa de indicar na partitura uma tessitura, bem próxima do motivo em segunda maior, em que tais múrmuros devem ser produzidos, entre o Dó central e Mi♭ imediatamente acima.

transformado por densificações verticais. Vemos portanto que Berio não concebe a estruturação harmônica de cada uma das partes a partir somente de cores estáveis e fixas, mas antes as pensa sempre atravessadas por processos direcionais que as transformam *no tempo*.

Mas como Berio conecta esses diferentes sistemas harmônicos no escoar de um só fluxo sonoro na quinta parte? É com base nessa questão que tentei elaborar um gráfico que mostrasse os variados modos de interação entre os diferentes sistemas harmônicos da peça, para assim tentar evidenciar e clarificar aquilo a que chamo de esteira harmônica da peça, ou seja, a cama, a atmosfera de relações harmônicas e interválicas que se constrói tanto por transições entre os sistemas de cada parte da peça, quanto por conexões que os justapõem e/ou os sobrepõem fazendo-os coexistir num mesmo desenrolar sonoro. Não pretendo aqui descrever detalhadamente todas as conexões entre as diferentes harmonias realizadas por Berio, mas somente abordar um ou outro trecho para exemplificar alguns dos procedimentos utilizados.

Se observarmos no gráfico (Fig. 57 e 58), a quatro compassos antes da cifra de ensaio C (no segundo "sistema" do gráfico, Fig. 57), há uma gradual transição entre as harmonias da quarta e da primeira partes, indicada pela linha diagonal em degradê entre o azul e o vermelho. Em tal trecho, Berio realiza esta transição por meio de variados procedimentos, tanto por meio de glissandos, fazendo com que o Ré♭ e Mi♭ característicos da quarta parte escorreguem pouco a pouco às notas do acordo de Dó menor com sétima maior da primeira parte (como vemos nas linhas dos contraltos); quanto pela súbita entrada na harmonia seguinte (como nas linhas dos baixos); quanto por interrupções da harmonia da quarta parte para a execução de murmuros seguida da entrada na harmonia da primeira parte (como nas linhas das sopranos); quanto, por fim, por glissandos seja entre notas do acorde de Dó menor com sétima maior, seja entre uma nota estranha a ambos acordes e sua chegada na dita tétrade (como nas linhas dos tenores). É assim portanto que Berio efetua uma transição gradual entre as sonoridades da quarta e da primeira parte da peça neste curto fragmento de dois compassos (primeiro e segundo compassos da Fig. 56), que se caracteriza então praticamente como um efeito de *morphing* entre estes dois mundos sonoros distintos.

Com relação às relações entre as harmonias da primeira e segunda parte, há um trecho interessante a ser ressaltado na cifra D de ensaio. O trecho se inicia realizando um filtro do complexo acorde inicial à tétrade de Dó menor com sétima maior, num procedimento que é característico da primeira parte da peça. Entretanto, tal tétrade é logo sobreposto pela melodia de *O King*, executada pelo piano e explorada pela técnica de ressonância por algumas das vozes (soprano 1 e contralto 1, nos terceiro e quarto compassos depois de D), assim como

por alguns instrumentos, enquanto que outras vozes permanecem executando as notas da tétrade (Fig. 59). Além disso, o órgão, após também efetuar o filtro nos dois compassos iniciais do trecho, realiza uma contínua transição entre o acorde de Dó menor com sétima maior e um cluster que preenche internamente toda a tessitura de sétima maior dessa tétrade, fazendo assim variar a cor de fundo aumentando e diminuindo a densidade de componentes nessa tessitura (Fig. 59). Por mais que o órgão não seja ressaltado na textura, tornando-se quase imperceptível no fundo, tal elemento não deixa de contribuir, à sua maneira, na caracterização da textura. E é portanto devido ao fato de não se escutar facilmente o órgão neste trecho, que optei por deixar tal elemento em linha pontilhada no gráfico, de maneira a mostrar que tal elemento está lá embora seja pouco perceptível (Fig. 57). No mais, o traçado em ziguezague constante no gráfico da linha amarela de cluster em direção à linha vermelha da harmonia da primeira parte (Fig. 57), corresponde justamente a essa variação de densidade harmônica implicada na atividade de execução do órgão. Aos poucos, no sexto e sétimo compassos depois de D, a tétrade deixa de aparecer entre as vozes e instrumentos, para efetivamente ficar camuflada na sonoridade do órgão, o que faz com que também a linha correspondente à harmonia da primeira parte se torne pontilhada no gráfico.



Figura 56: Trecho de *morphing* nas vozes, a quatro compassos antes da cifra C, em *Sinfonia*, de Berio.
Fonte: BERIO, 1972 [1968-1969].

CE = Cifra de ensaio / FC = Fórmula de compasso

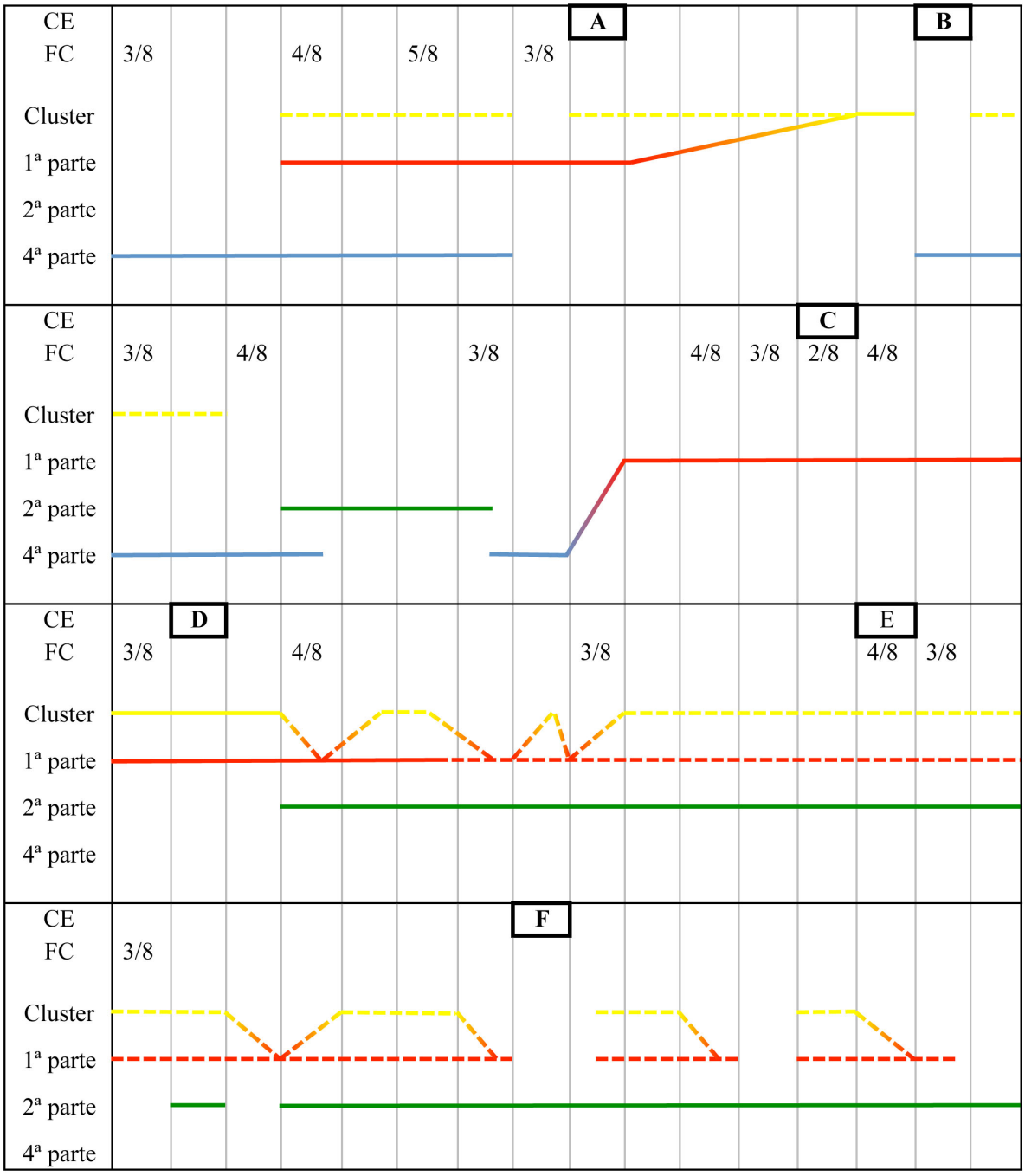


Figura 57: Gráfico de conexão e sobreposição das esteiras harmônicas na quinta parte de *Sinfonia*, de Berio.

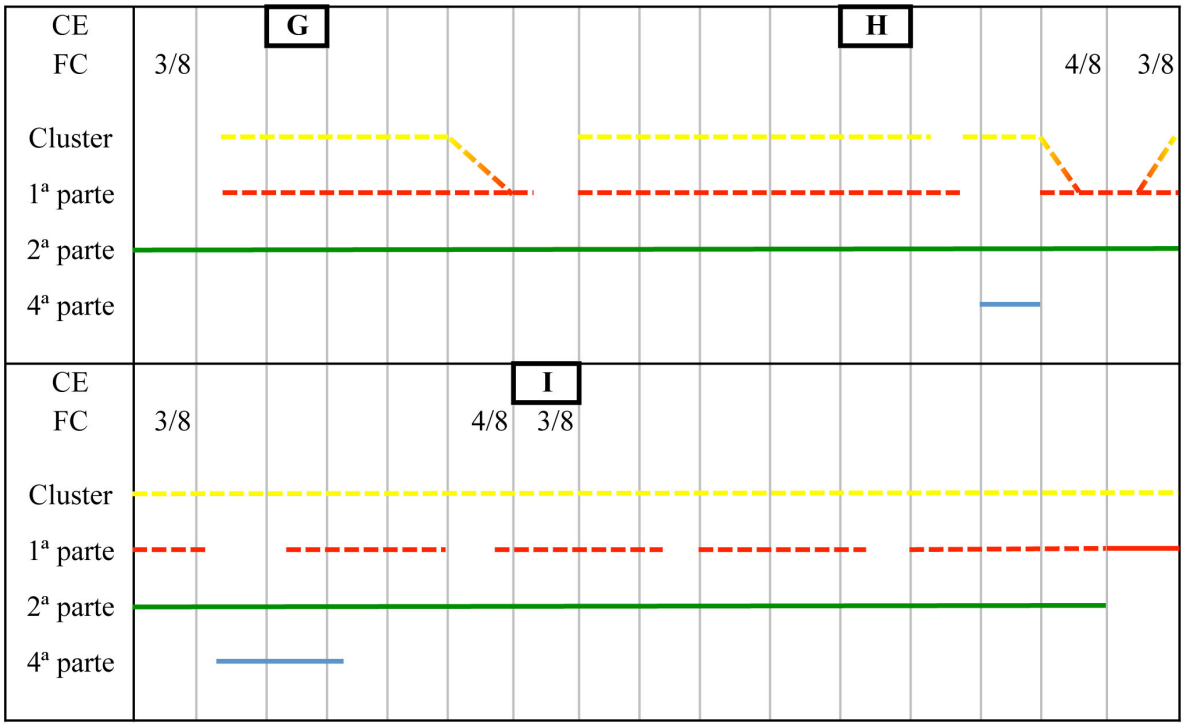


Figura 58: Continuação do gráfico de conexão e sobreposição das esteiras harmônicas na quinta parte de *Sinfonia*, de Berio.



Figura 59 : Trecho de transição, nas vozes, da harmonia da primeira parte à da segunda parte de *Sinfonia*, na cifra D da quinta parte
Fonte: BERIO, 1972 [1968-1969].

Há também um outro trecho remarcável que diz respeito à fusão entre as sonoridades da segunda e quarta parte entre si. O que acontece nesse trecho é que Berio não realiza tal fusão pela sobreposição ou justaposição de duas harmonias diferentes, mas simplesmente se serve da nota que inicia os ciclos da sequência melódica de *O King*, ou seja, o Fá♯3, fazendo com que diversas vozes a cantem simultaneamente em uníssono, sonoridade esta que caracterizava os inícios de ciclos da quarta parte. Assim, é mais por meio de um efeito de orquestração do que por uma efetiva variação harmônica que Berio funde as sonoridades da segunda e da quarta partes, ao explorar o uníssono entre as vozes como elemento marcante da singularidade timbrística da quarta parte sobre uma nota importante à caracterização harmônica da segunda parte (Fig. 60).

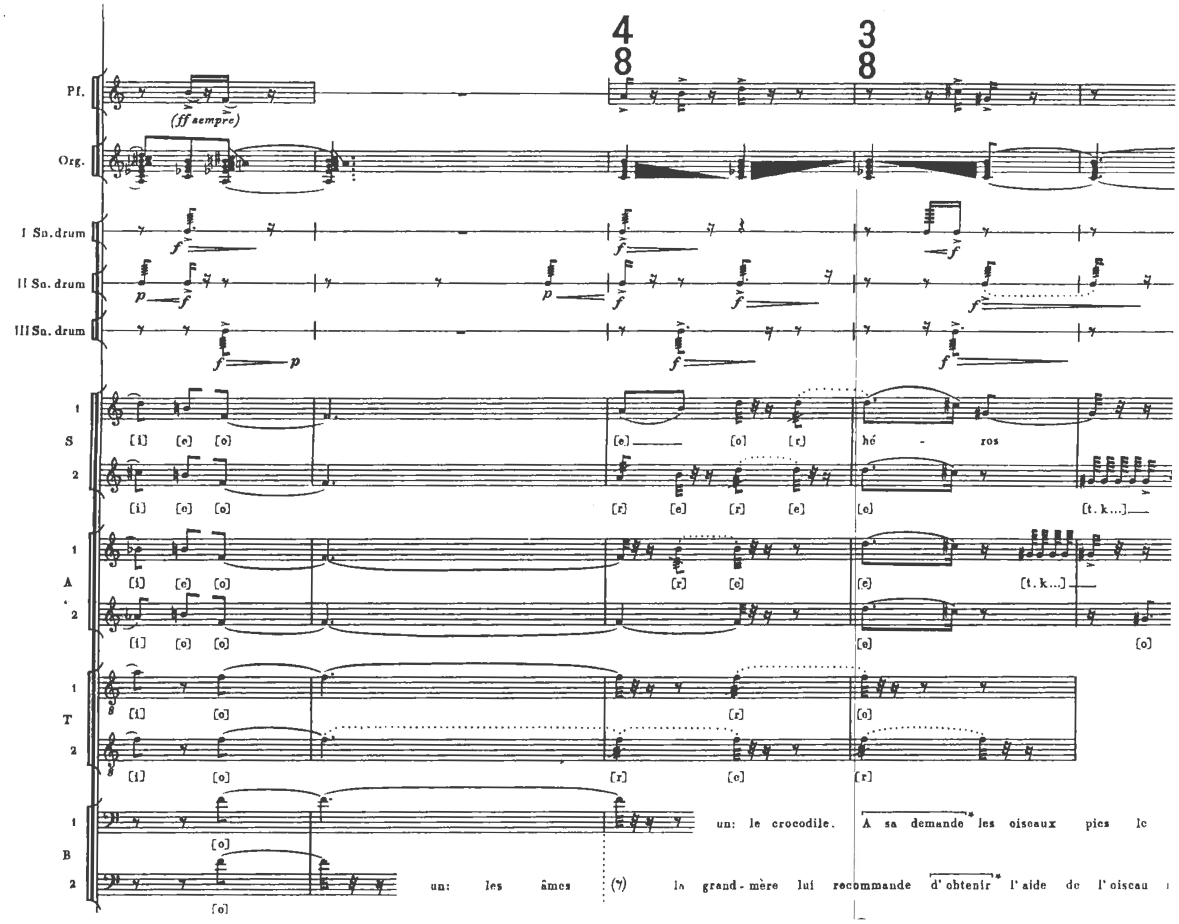


Figura 60: Trecho de fusão e conexão entre as sonoridades da segunda e quarta parte de *Sinfonia*, no segundo compasso da cifra H da quinta parte da peça.
Fonte: BERIO, 1972 [1968-1969].

Essas são algumas das maneiras pelas quais Berio compõe essa complexa e colorida quinta parte de *Sinfonia*, construída a partir de conexões, fusões, sobreposições e justaposições dos materiais elaborados nas partes anteriores da peça. A grande dificuldade da composição dessa peça é o fato de não haver um planejamento harmônico único à sua base, o que necessita de um intrincado, detalhado e fino trabalho de montagem que garanta uma continuidade a partir de esteiras harmônicas heterogêneas.

***

[III.11. Francesco Filidei e a montagem de paisagens]

Um outro caso recente de reescrita crítica realizada por montagem é o primeiro movimento do *Concertino d'autunno* (2007) do italiano Francesco Filidei, peça em que são reconstruídos os três movimentos do *Outono* de *As quatro estações* de Vivaldi. Nesse primeiro movimento do *Concertino*, Filidei trabalha a partir de diferentes paisagens sonoras, de verdadeiros *soundscapes*, produzindo micro-variações de comportamento dos elementos e personagens que compõem tais paisagens e conectando-as entre si por meio da montagem. Algumas das paisagens são caracterizadas pelo ambiente, clima ou tonalidade campestre naturalista que criam, enquanto outras se apresentam mais mecânicas devido ao funcionamento de uníssonos rítmicos entre as linhas. Para a construção dessas paisagens sonoras, Filidei utiliza um efetivo instrumental formado por um violino solista, alguns instrumentos de percussão, flautas doces (uma solista e outras com uma escrita mais simples) e apitos que simulam sons de pássaros e outros animais, sendo que cada paisagem se distingue por suas formações instrumentais e suas configurações rítmicas e texturais. É todo um mundo de ventos, gorjeios, trilos e cantos, que Filidei explora nesse movimento, não se restringindo a imitá-los de modo a representar uma situação, mas antes molecullariza tais materiais por uma elaboração atenta à potência de variação dos diferentes parâmetros independentemente entre si ou em relação uns com os outros.

Como dito, portanto, nesse primeiro movimento as paisagens são justapostas umas às outras e se conectam assim por montagem, não deixando de invadir umas às outras em alguns momentos. As paisagens se intercalam e variam de duração a cada nova reaparição, são assim ora mais extensas, ora mais curtas, num processo que busca modificar o valor de duração, o intervalo temporal, de cada amostra de paisagem sonora "recolhida" ao longo de sua montagem. É como se o compositor operasse cortes e colagens de amostras sonoras, de *samples* de *soundscapes* portanto, sobre uma fita magnética, produzindo também micro-

variações nos elementos componentes de cada paisagem individual. Assim, tanto a duração de cada paisagem, como a velocidade de alternância entre as paisagens, atuam também somo variáveis composicionais no *Concertino* de Filidei, o que podemos ver, por exemplo, no trecho entre 87 e 91, em que a alternância entre as paisagens torna-se mais rápida, e consequentemente, a duração de cada paisagem, menor (Fig. 61).

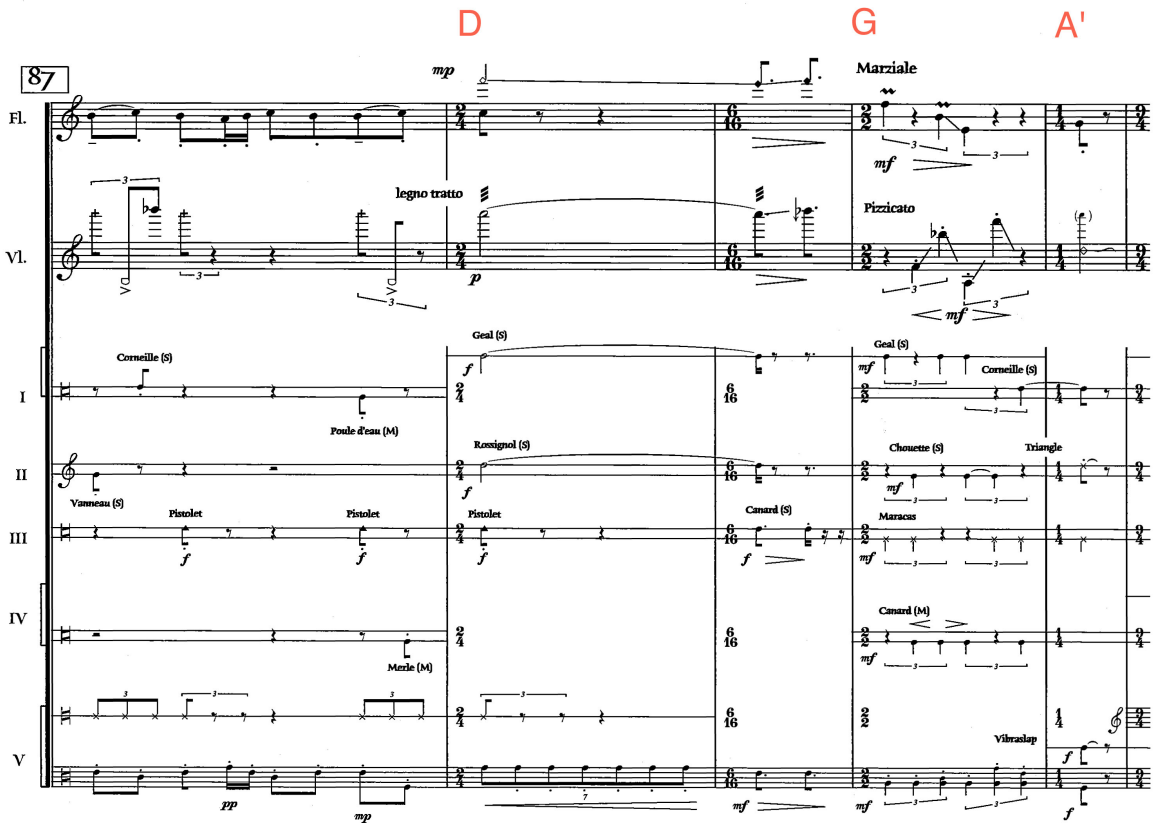


Figura 61: Montagem de paisagens em *Concertino d'autunno*, de Francesco Filidei
Fonte: FILIDEI, 2008 [2007], p. 18.

Filidei trata alguns elementos rítmicos-melódicos provindos do primeiro movimento do *Outono* de Vivaldi como motivos ou personagens que se conectam com outros motivos e personagens para assim criar paisagens sonoras onde nenhum elemento seja mais importante hierarquicamente, mais central, do que os outros. Filidei faz com que um motivo importante do original vivaldiano, que atuava melodicamente em destaque na textura na peça barroca, participe de uma paisagem sonora em igualdade de posição com outros cantos de pássaros (Fig. 62). O original vivaldiano, assim, por vezes se torna irreconhecível em meio às paisagens sonoras, mas por vezes se apresenta mais claramente em pequenos fragmentos de motivos das flautas doces, do violino ou das percussões, saltando um pouco mais à escuta na textura. Também internamente os motivos rítmico-melódicos de Vivaldi são

significativamente modificados por Filidei, por exemplo, na solicitação na partitura para que o trecho em que o violino solista realiza o motivo de Vivaldi em cordas duplas seja executado com extrema pressão do arco, produzindo um som *écrasé* [esmagado] (Fig. 63) em que ainda se pode escutar as alturas das notas, embora acompanhadas de um espectro um tanto quanto ruidoso. Em tal trecho, os valores de duração de cada uma das notas também são alterados por Filidei, o que dá a sensação de que o motivo vivaldiano está bêbado, atrapalhado, como que um pouco fora dos eixos (Fig. 63).

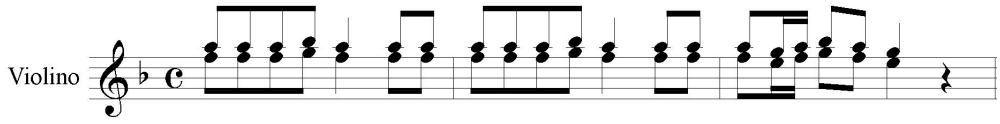


Figura 62: Tema do primeiro movimento do *Outono*, de *As quatro estações*, de Vivaldi

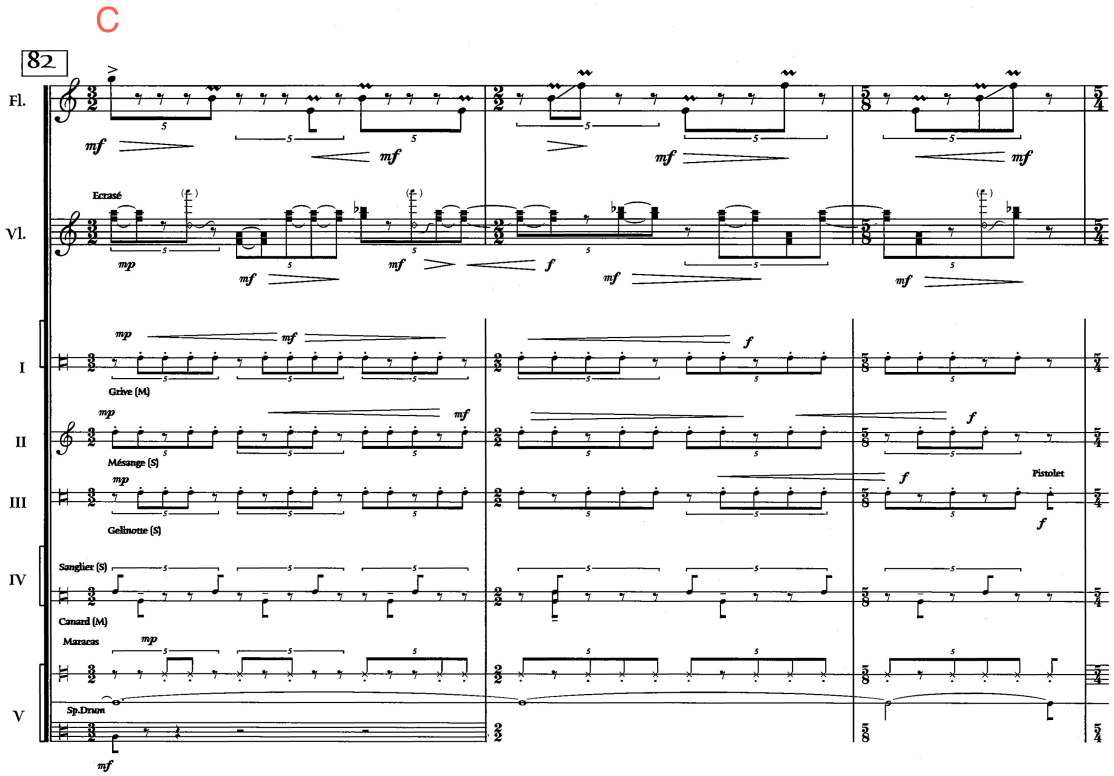


Figura 63: Trecho de *Concertino d'autunno*, de Francesco Filidei.
Fonte: FILIDEI, 2008 [2007], p. 17.

Vimos assim, no primeiro movimento de *Concertino d'autunno*, um outro modo de aplicação da montagem em relação direta com a reescrita crítica. Francesco Filidei realiza um trabalho composicional que muito se aproxima do ato de cortar e colar fragmentos de *soundscapes* sobre uma fita, criando a dramaticidade formal e dinâmica da peça, a partir do

processo de conectar, aproximar e distanciar as paisagens entre si na montagem. Entretanto, não se trata da conexão de paisagens prontas, pré-registradas e estabelecidas, mas sim de paisagens meticulosamente construídas por uma concepção extremamente atenta às variabilidades potenciais de diferentes parâmetros musicais através da escrita em partitura. Os motivos rítmico-melódicos de Vivaldi são tanto distorcidos por aumentações no valor de duração das notas e por uma execução que exagera no excesso de pressão do arco, quanto tornados completamente irreconhecíveis ao serem decompostos e fragmentados para se reintegrarem a novos fluxos rítmico-texturais. O motivo-Vivaldi é assim tratado como o de um pássaro, funcionando na textura global tal qual um motivo-rouxinol, ou seja, sendo reelaborado por microvariações de seus componentes a cada nova reiteração, e não possuindo um destaque com relação aos outros motivos, mas antes compõe com eles novas paisagens sonoras, campestres de outono ou mecânica-animalescas (devido aos trechos de ampla exploração dos apitos em uníssono rítmico), em que não há uma necessária relação hierárquica entre seus elementos.

Nos outros movimento do *Concertino d'autunno*, Filidei não volta seu trabalho de uma maneira tão direta ao procedimento de montagem. No segundo movimento, o que é mais interessante de sua reelaboração de Vivaldi é o modo como a camada do acompanhamento é colorida, por longas sustentações sonoras em taças de cristais e em garrafas de vidro mais ou menos cheias de acordo com as alturas desejadas[68]. O acompanhamento harmônico desse segundo movimento de Vivaldi (que tem suas relações tonais tais qual o original) se cruza então com um mundo afetivo de ventos, sopros e sons cristalinos que lhe transfigura o aspecto tímbrico radicalmente, por meio da projeção de um conteúdo harmônico em uma caixa de ressonância completamente estranha ao solfejo barroco vivaldiano, fazendo-o ser escutado de uma maneira completamente nova, como que afetado por ventos noturnos e frios de outono. Já no terceiro movimento, a melodia de Vivaldi é trabalhada de um modo próximo àquele do primeiro movimento, com uma execução com extrema pressão de arco. Os trechos mais interessantes desse movimento são os rápidos uníssonos rítmicos percussivos de flautas e violino, que em alguns momentos são trabalhados como uma camada autônoma, e em outros como acompanhamento à melodia não menos percussiva do violino.

***

[68] Nas garrafas de água as sustentações são feitas com sopros que nelas provocam colunas de ar, enquanto que nas taças de cristal o som é produzido por meio de um leve e contínuo esfregar de dedo sobre a boca da taça.

[III.12. Uma nova ornamentação nas recriações de Stefano Gervasoni]

> Imaginar que se possa escutar uma música sobre um silêncio colorido...[69]

O compositor italiano Stefano Gervasoni, também tem trabalhado frequentemente em sua obra com essa ideia de uma reescrita que perturbe uma possível univocidade de uma escuta melódica. Em suas recriações, Gervasoni não chega a ser tão radical a ponto de tornar irreconhecível ou amplamente deformado o texto original, buscando antes reelaborá-lo com novas vestes, recolorí-lo a partir de novas concepções de sonoridades e modos de execução atentivas às microvariações de detalhes sonoros, texturais, figurais e gestuais na escrita instrumental. Assim, é por toda uma variedade timbrística de harmônicos, *bisbigliandos*, multifônicos, modos estendidos de execução, sons ruidosos de diferentes naturezas, tornados materiais musicais pelos solfejos da música dos séculos XX e XXI, que Gervasoni busca vestir de novos hábitos conteúdos harmônicos e texturais antigos, atravessando-os por novos universos perceptíveis possíveis. Gervasoni prefere portanto qualificar esse trabalho não como reescrita, mas como *recriação*[70], justamente porque seu processo segue a um desejo de respeitar fielmente a obra original[71 (iii)], mantendo-a na íntegra, num claro gesto de homenagem e reverência a um fragmento de passado admirado. Mas ao mesmo tempo, é por meio de deformações de perfis, recolorações de linhas, acréscimos de objetos estranhos, toda uma atenção às micro-energias gestuais instrumentais, que Gervasoni transfigura as paisagens que reelabora abrindo a escuta a novas sensações qualitativas.

É o que acontece, por exemplo, em *Recercar Cromaticho post il Credo*, em que Gervasoni reelabora uma peça homônima de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), publicada em 1635 no livro *Fiori Musicali*, como parte da *Messa degli Apostoli*. Todas as peças desse livro de Frescobaldi foram escritas tendo em vista o "*stile di sonare*"[72] organístico, um modo de soar e tocar que é caracterizado por longas sustentações sonoras das vozes, por inventivas construções harmônico-melódicos, por intricados ambientes polifônicos e por estar carregado

---

[69] "Imaginer qu'on puisse écouter une musique sur un silence coloré m'intéresse". Cfe. GERVASONI. "De la fidelité aux sources". 2015, p. 4.

[70] O que podemos observar, por exemplo, no título da obra *Sonata sopra Sancta Maria - Ricriazione da Claudio Monteverdri* (1999-2000)

[71] "Recriação, precisamente porque não se trata de reescrever, mas de dar uma veste diferente para uma música que já está escrita e que eu desejo respeitar fielmente." GERVASONI, Stefano. "An interview with Ricciarda Belgiojoso." (2007). In: BELGIOSO, Ricciarda. *Note d'autore. A tu per tu con i compositori d'oggi*. Milão. Postmediabooks, 2013 (Disponível em http://www.stefanogervasoni.net/index.asp?page=writings&id=8)

[72] FRESCOBALDI, G., 1635, p. A3. O fac-símile da partitura está disponível em: http://imslp.org/wiki/Fiori_Musicali,_Op.12_(Frescobaldi,_Girolamo)

de uma ampla gama de afetos relacionados à religiosidade cristã. Ao indicar que as peças foram compostas com a finalidade de soar no estilo organístico, Frescobaldi evidencia um importante problema da época. É porque se a técnica composicional polifônica de Frescobaldi – que quebrava com regras da tradição renascentista, estabelecendo experimentações que seriam pouco a pouco mais regradas ao longo do período barroco – é a mesma na escrita para os diversos instrumentos, é efetivamente pelos variados modos de tocar e fazer soar uma peça que as diferenças estilísticas aparecem e se singularizam. Assim, o estilo de soar ao cravo implica em modos de execução e em produção de afetos um tanto quanto distintos daqueles implicados numa interpretação ao órgão. Não que uma prática não se atente às outras para nelas procurar novas soluções e ferramentas técnicas, ampliando assim seu campo de atuação, mas as variações afetivas implicadas numa e noutra prática se distinguem justamente pela natureza sonora dos instrumentos e pela carga histórica da suas funcionalidade e utilidade nas diferentes sociedades e campos problemáticos em que estão envolvidas. É assim que podemos afirmar a presença de afetos religiosos nos sons organísticos barrocos, devido a sua ampla utilização ao longo de séculos no meio eclesiástico cristão, quer seja na Europa, quer seja nas colônias europeias-cristãs, fazendo com que muito desse mundo afetivo e simbólico religioso se cristalizasse na singular sonoridade do órgão.

Gervasoni busca produzir um *Recercar* contemporâneo revestido de novos solfejos sonoros e instrumentais tornados possíveis ao longo do século XX, fazendo assim coexistir toda uma variedade de mundos muito distintos uns dos outros. Para isso, toma como partida estritas correlações com o mundo barroco de Frescobaldi e seus afetos organísticos cristãos, através da exploração de alguns afetos provindos, por exemplo, dos movimentos melódicos cromáticos ascendentes e descendentes que possuem historicamente uma carga afetiva de dor e melancolia, não sem uma ligação simbólica com todo o imaginário cristão da paixão. Também são explorados os movimentos cadenciais com terminação em acordes maiores, que carregam consigo afetos de admiração e sublimidade não menos característicos da música religiosa cristã. É portanto com afetos desse mundo barroco sério, sofredor e pecador, que Gervasoni dialoga nessa sua recriação contemporânea em que imprime novas dimensões afetivas e sonoras a um texto musical antigo.

De uma maneira geral, o procedimento de reescrita operado por Gervasoni nesse *Recercar* não consiste numa deformação tamanha que torne o texto de Frescobaldi irreconhecível. Pelo contrário, Gervasoni mantém a peça de Frescobaldi todo o tempo reconhecível, respeitando seus desenrolar contínuo, mas deformando localmente, a partir de um novo solfejo, algumas das notas e dos motivos que compõem as linhas melódicas do

Recercar. Ou seja, o fluxo temporal da peça de Frescobaldi, apesar de tomado num andamento mais lento do que tradicionalmente os organistas costumam executar, permanece sem alterações, ou seja com as conduções das vozes individuais tal qual concebida pelo compositor barroco. Entretanto, sobre esse fluxo, Gervasoni constrói objetos sonoros completamente estranhos (como na última mínima da Fig. 64, como todos os instrumentos em fortíssimo e em posição de harmônico) que perturbam a estabilidade da escuta melódica-polifônica da peça de Frescobaldi, fazendo assim com que as vozes se abram e sejam atravessadas por mundos sonoros inéditos, que se compõem por micro-variações timbrísticas que levam à escuta a se atentar a outras qualidades sonoras para além daquelas da linearidade de uma sequência de alturas timbristicamente homogênea.

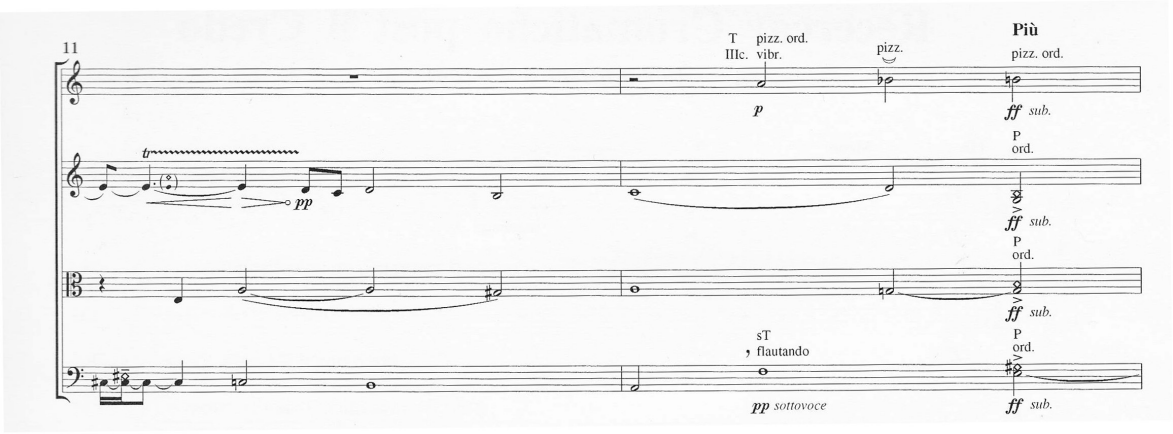


Figura 64: Trecho de *Recercar Cromaticho post il Credo*, de Gervasoni/Frescobaldi. Fonte: GERVASONI; FRESCOBALDI, 2005/1635.

Há alguns estratos de elaboração composicional da peça de Frescobaldi que de maneira geral Gervasoni pouco altera em sua recriação. Com relação às durações das notas, por exemplo, apenas em alguns poucos trechos Gervasoni efetua prolongamentos ou diminuições de seus valores, tendo portanto optado, de modo geral, em manter a estruturação métrica elaborada por Frescobaldi. Também a distribuição das vozes entre os instrumentos é efetuada de acordo com a tradicional organização dos instrumentos num quarteto de corda, com o primeiro violino executando a linha de soprano, o segundo violino o alto, a viola a linha de tenor e o violoncelo o baixo. Com isso, o trabalho de Gervasoni não consiste na fragmentação das linhas melódicas tal qual na distribuição timbrística weberniana, mas antes por recolorações timbrísticas que fazem as vozes serem atravessadas por novas objetos sonoros estranhos e novos modos de execução instrumental que produzem consigo novos

modos de escuta não melódicos-polifônicos, mas antes ligados a breves impulsos energéticos e reconfigurações heterogêneas dos conteúdos espectrais.

A partir dessa organização instrumental tradicional em seu modo mais comum de disposição das vozes, há momentos na recriação de Gervasoni em que a sonoridade que se produz muito se aproxima da sonoridade de um quarteto de cordas vienense clássico. É porque, por mais que a peça original retrabalhada por Gervasoni tenha sido composta no período barroco, a formação instrumental escolhida do quarteto de cordas é tradicionalmente clássica, o que faz com que outros afetos, dessa vez clássico-vienenses, se imprimam no *Recercar*, não deixando de causar certa estranheza ao campo problemático do mundo de Frescobaldi. Mas vale ressaltar que Gervasoni de maneira alguma se restringe a realizar uma simples adaptação do *Recercar* para quarteto de cordas. Mesmo nos trechos em que o texto barroco de Frescobaldi torna-se mais transparente e claro, com poucas interferências de objetos estranhos, Gervasoni sempre acrescenta camadas de detalhamento sonoro que implicam em sonoridades singulares que deslocam a escuta fazendo-a se afastar tanto da habitualidade de uma simples adaptação quanto da linearidade da escuta melódica.

Nesse seu trabalho composicional, ainda um tanto quanto próximo às transcrições e adaptações, é como se Gervasoni produzisse uma *nova ornamentação* que se caracterizaria pela utilização de objetos sonoros que funcionam como que agramaticalmente ao universo modal/tonal barroco de Frescobaldi. Trata-se de elementos estranhos que se inserem no texto antigo por entre os estratos gramaticais e sintáticos característicos do pensamento composicional barroco de Frescobaldi e os perturbam. Entretanto, tais elementos estranhos não se homogeneízam com os elementos tradicionais barrocos para assim compor uma nova gramaticalidade. O que acontece antes é que Gervasoni faz coexistir mundos sonoros e poéticos distintos, potencializando a distância crítica entre esses mundos, que atuam em tensão uns com relação aos outros, por meio de um movimento contínuo de aproximação e afastamento do texto de Frescobaldi com relação às próprias regras gramaticais e sintáticas em que foi concebido. Ora o texto de Frescobaldi é tratado quase que da maneira de uma transcrição tradicional, com o habitual escoar das vozes timbricamente homogêneo, ora o *Recercar* é completamente deformado por materiais sonoros metálicos, percussivos, amadeirados, pontudos, por linhas em glissando, trilos timbrísticos, ricochetadas de arco, polirritmias, harmônicos, enfim, por toda uma variedade de qualidades sonoras que provocam um maior distanciamentos à concepção composicional característica de Frescobaldi (Fig. 65). Se podemos pensar na ideia de uma nova ornamentação, não é no sentido de uma ornamentação modal/tonal idiomática e codificada, mas sim por um trabalho de coloração e

embelezamento das notas e linhas a partir de um novo solfejo concreto instrumental[73], que absorveu toda uma morfologia dos objetos sonoros e de modos estendidos de execução instrumental que foram emancipados a materiais musicais ao longo do século XX.



Figura 65: Recoloração das vozes em *Recercar Cromaticho post il Credo*, de Gervasoni/Frescobaldi.
Fonte: GERVASONI; FRESCOBALDI, 2005/1635.

Gervasoni também explora a reescrita em sua obra denominada *Com que voz*, composta em 2007-2008, para voz feminina, barítono, grande grupo camerístico e eletrônica em tempo real. A obra é formada por 25 peças, algumas das quais se constituem por poemas de Luiz de Camões para serem cantados pelo barítono, em alternância com alguns fados popularizados pela singular voz de Amália Rodrigues, reelaborados e recriados pelo compositor italiano de maneira inaudita até então. A voz feminina solicitada por Gervasoni na partitura é preferencialmente a de uma cantora fadista, habituada com o repertório, bem como

[73] Vale aqui lembrar que Gervasoni estudou também com Helmut Lachenmann, sendo, portanto, o característico pensamento da "música concreta instrumental" do compositor alemão, um importante elemento para a poética do compositor italiano.

com a impostação vocal e o fraseado característicos do estilo[74]. Além da voz, o compositor solicita também na partitura o uso da formação instrumental característica do fado, como o violão, a guitarra portuguesa e o contrabaixo, inserindo assim um conjunto instrumental característico do fado num ensemble camerístico com instrumentos mais tradicionais da sala de concerto. Nessa peça, as contrapartes contemporâneas do barítono possuem também seu próprio trio instrumental, formado por viola, acordeão e címbalo húngaro (*cymbalum*)[75]. Trata-se portanto de um ciclo Camões contemporâneo e um ciclo de fados revestido em constante alternância. *Com que voz*, foi estreada em 2008 no Porto, e retrabalhada numa segunda versão pelo compositor para um concerto de 2010 em Amsterdã, numa tentativa de elaborar uma outra sequência entre as peças que não se limitasse à alternância entre os momentos "contemporâneos" do barítono e os mais tradicionais da cantora fadista. Entretanto, Gervasoni acredita que a forma em alternância é ainda a melhor das soluções para uma versão em que coexistam o ciclo contemporânea e fadista, preferindo assim a primeira versão à segunda[76]. Já numa versão estreada em 2015, chamada *Fado errático*, Gervasoni elabora uma construção voltada exclusivamente às peças fadistas, retirando a participação do barítono da parte contemporânea, mas não sem um cuidado para "eliminá-la sem realmente eliminá-la, preservando parte de seu espírito."[77] Nessa terceira versão, o compositor ressalta ter focado mais precisamente o seu trabalho na escavação dos fados em "um trabalho de exploração [que] é sempre um trabalho sem fim"[78], buscando reelabora-los timbristicamente, mas a eles mantendo-se sempre fiel. É assim que o compositor tem portanto retrabalhado esse seu ciclo de fados considerando diferentes modos de montagem entre as peças, numa inquietação criativa que está em constante busca por encontrar novas soluções composicionais e novos possíveis perceptíveis e sensíveis.

No presente capítulo me limitarei apenas à análise de alguns trechos dos fados presentes na primeira versão do ciclo, aquela estreada em 2008, denominada *Com que voz*. Para tais recriações, o compositor afirma ter realizado transcrições rigorosas às gravações de Amália Rodrigues[79], consistindo então uma boa parte do trabalho na própria prática de

[74] Na estreia da peça realizada na Casa da Música, do Porto, em 17/02/2008, assim como em performances posteriores, Gervasoni tem solicitado a participação da encantadora voz da fadista Cristina Branco.

[75] Cfe. GERVASONI. "Nota de programa de *Com que voz*", 2008.

[76] Ibidem, p. 4.

[77] Ibidem, p. 3.

[78] Ibidem, p. 3.

[79] Ibidem, p. 4-5 e GERVASONI. "An intervier...", 2013[2007].

escrever um arranjo se servindo de um material fonográfico como referência e a escuta como guia.

Tal como no trabalho sobre o *Recercar post il Credo* de Frescobaldi, em *Com que voz*, Gervasoni não busca desfigurar completamente os fados que reelabora, mas antes se propõe a recolorí-los por sonoridades pouco usuais nos arranjos e transcrições tradicionais dos fados, possibilitando assim que sejam escutados de novas maneiras. Com relação, por exemplo, à harmonia tonal que acompanha as linhas melódicas fadistas, Gervasoni não a nega ou a recusa, mas sim a potencializa por meio de variações timbrísticas que fazem com que a dimensão espectral adquira praticamente o mesmo nível de importância que a dimensão das sobreposições e dos encadeamentos de sons tônicos.

Na oitava canção do ciclo, denominada *Foi Deus*[80], por exemplo, Gervasoni explora a técnica da distribuição timbrística weberniana, fazendo com que os contrapontos e contracantos, assim como os elementos de acompanhamento, que se sobrepõem ou dialogam com a linha principal da cantora sejam fragmentados e distribuídos por entre diferentes instrumentos, produzindo assim uma contínua variação colorística do plano de fundo que praticamente salta ao plano principal se destacando como figura devido às novidades de informação implicadas nas rápidas reconfigurações de conteúdo espectral das linhas ou do acompanhamento. Tais fragmentos de linhas se caracterizam por efetuarem elementos melódicos idiomáticos próprios à fraseologia do fado, ou seja, trata-se de motivos melódicos clichês do universo fadista que se interconectam pela distribuição dos timbres, de modo a abrir sua escuta a novas possibilidades qualitativas. Por vezes, em *Foi Deus*, os fragmentos melódicos não possuem detalhamentos timbrísticos e de modos de execução próprios ao instrumento em que são realizados, soando assim no modo ordinário de soar de tal instrumento, como vemos nos motivos executados pelos instrumentos de sopro no exemplo abaixo (Fig. 66), em que apenas os níveis de dinâmica (*piano, mezzopiano*) são especificados na partitura. Mas há também alguns motivos ou elementos de acompanhamento que são recoloridos de modo a fazer com que um determinado comportamento instrumental e espectral singular salte a frente na escuta, devido justamente a ser pouco usual nos arranjos de tal repertório, como vemos na longa sustentação em corda dupla de uma terça maior pelo violino I no exemplo abaixo, em que há uma gradual transição da posição do arco, partindo da proximidade do cavalete (*ponticello*) em direção à posição normal (Fig. 66). É assim portanto que Gervasoni reelabora o colorido timbrístico de *Foi Deus*, fazendo com que o

[80] Canção com texto e música compostos por Alberto Fialho Janes.

acompanhamento rítmico-harmônico, assim como as linhas contrapontísticas, por meio da distribuição timbrística, sofram significativas modificações e variações em seus próprios desenrolar, a ponto de se destacarem na textura e praticamente saltarem a plano principal pela contínua inserção de novidades informativas, e afetivas (pois qualitativas), no conteúdo espectral resultante.



Figura 66: Trecho do fado *Foi Deus*, do ciclo *Com que voz*, de Gervasoni.
Fonte: GERVASONI, 2008.

Já em sua recriação do fado *Medo*[81], Gervasoni trabalha diferentes procedimentos para produzir novas vestes a um fado antigo. Já no início da peça, o compositor se serve da celesta e dos vibrafones para produzir um novo afeto noturno na peça, não presente na versão fadística tradicional de Amália. E não somente o noturno enquanto afeto é explorado, mas também o medo não deixa de aparecer nos metálicos vibratos regulares do vibrafone. É num mundo de fantasia, sutil, delicado e sombrio que Gervasoni imerge a imagem de um fado tradicional, dialogando assim diretamente com todo um repertório de imagens sonoras ligadas ao sono, ao sonho, à noite e ao suspense, tematizado em tanta óperas, ballets e filmes. Outro importante procedimento composicional na peça, é produzir interesses timbrísticos à escuta não somente colorindo pequenos fragmentos de contracantos e elementos de acompanhamento, mas também inserindo objetos sonoros completamente estranhos ao vocabulário do fado. É o que acontece, por exemplo, após a fermata do compasso 21, com a proliferação por entre os diferentes instrumentos de uma figura de grupetos de articulações extremamente rápidas a cada nota e em crescendo, que insere uma nova esteira rítmica na peça, um novo galope, injetando assim uma alta e diferente carga energética na peça (Fig. 67). Trata-se de um elemento estranho que se autonomiza e se constrói numa nova camada de elaboração, atuando em paralelo à coloração timbrística do fado. É o que vemos no exemplo abaixo (Fig. 67), em que Gervasoni explora a tanto a espacialização, com as diferenças energéticas implicadas na execução dos grupetos por cada instrumento, para fazer saltar uma camada de objetos sonoros estrangeiros tanto ao mundo tradicional fadístico, quanto ao mundo clássico-romântico das salas de concerto.

[81] Canção de texto de Reinaldo Ferreira e música de Alain Oulman.



Figura 67: Trecho do fado *Medo*, do ciclo *Com que voz*, de Gervasoni.
Fonte: GERVASONI, 2008.

No que diz respeito às transformações sonoras realizadas pela eletrônica, em *Fado errático*, de 2015, Gervasoni busca explorar a ideia de síntese cruzada, ao fazer com que sons de reverberação dos instrumentos sejam modulados por imagens sonoras pré-gravadas da paisagem urbana de Lisboa; como se os ruídos da cidade, "tão fugidiamente percebidos,

fossem trazidos pelo vento"[82]. Gervasoni faz assim com que seu ciclo de fados seja também atravessado por um solfejo de paisagens sonoras que assim põe em conflito os sons urbanos e cotidianos com sons propriamente musicais, contribuindo para "lembrar o ouvinte que sua escuta não é unívoca"[83]. Gervasoni assim se serve das paisagens como que de imagens concretas, explorando as capacidade expressiva e afetiva de seus personagens, assim como as transformando por processamentos eletrônicos.

Vimos assim alguns dos procedimentos utilizados por Gervasoni na suas recriações de obras antigas. A partir de uma concepção sempre atenta à carga energética implicada na produção dos sons instrumentais, bem como aos aspectos morfológicos dos sons, Gervasoni busca recolorir as linhas melódicas e os acompanhamentos pela utilização de novas roupagens provindas das qualidades sonoras resultantes das técnicas estendidas de execução com toda a variedade de cores e gestos. O compositor busca manter-se fiel às obras tradicionais, pouco modificando seu conteúdo harmônico e seu desenrolar temporal, optando por colorações do tipo da distribuição timbrístricas weberniana, ou das microvariações timbrísticas de notas isoladas ou fragmentos melódicos, ou ainda inserindo objetos estranhos ao vocabulário da obra original, ou ainda cruzando, por meio de síntese, sons de reverberações instrumentais com sons de paisagens sonoras urbana. Em cada um dos procedimentos analisados Gervasoni faz com que um novo solfejo seja inserido na obra original, produzindo uma nova ornamentação que funciona agramaticalmente à tradição com a qual dialoga, elaborando uma nova sintaxe a partir das conquistas sonoras e de possibilidades de execução tornados possíveis pelo repertório atual. O compositor busca possibilitar aos ouvintes que experimentem novos mundos perceptivos, que entrem em estados singulares de escuta que põem em confronto direto um mundo sonoro antigo, com todos seus hábitos e regulações, com mundos sonoros mais recentes construídos a partir de novas lógicas e que exploram qualidades e potências morfológicas dos sons e da gestualidade instrumental para a articulação dos materiais entre si.

***

[82] GERVASONI. *De la fidelité...*, 2015, p. 7.

[83] Ibidem, p. 8.

[III.13. Silvio Ferraz e as coleções de mundos sonoros]

Silvio Ferraz é também um compositor que frequentemente explora a reescrita crítica, tanto na sua prática musical quanto em seus escritos mais ou menos teóricos, reflexivos ou filosóficos. Para Silvio, o que interessa é a potência de atravessamento da reescrita, sua capacidade de fazer um material musical antigo ser mais ou menos deformado por procedimentos e ideias que o façam ser escutado ou tocado de novas maneiras, a partir de novos solfejos. Trata-se portanto de uma reescrita diretamente ligada à ideia de síntese cruzada ou de modulação entre duas imagens sonoras que se reconfiguram mutuamente, uma sobre a outra ou uma na outra, para a composição de uma terceira e nova imagem que expõe todo um conflito, um drama resultante do choque e da distância entre as imagens. É o que Silvio explora no seu estudo para violoncelo sobre o *Ricercar primo* (Fig. 68), de Domenico Gabrielli, por exemplo. Nessa peça, Silvio pensou justamente em compor uma imagem em que se cruzam a sonoridade do violoncelo de Gabrielli com a sonoridade de alguém que ronca ao dormir. É um pouco como se alguém roncasse uma peça de Gabrielli, por assim dizer. O efeito produzido na escuta é de que a peça e o solfejo barroco de Gabrielli são manchados por um novo solfejo. É quase como a sensação de que há um borrão, ou brumas ou fumaças que perturbam a precisa delimitação de formas bem definidas de um som "cheio", pleno, ordinário de um violoncelo barroco modal-tonal. Para produzir tal efeito, Silvio explora muito a pressão de harmônicos abafados sobre as cordas do instrumento, por vezes acompanhados de flautados ou trêmolos de arco, o que resulta em todo um mundo de sopros e ventos que abrem escuta para a imprevisibilidade dos ruídos. A escrita desse *Ricercar primo* (Fig. 68) indica portanto mais como se deve tocar do que como vai soar tal trecho, ou seja, trata-se de uma concepção de escrita que se atenta em especificar como e aonde pressionar os dedos da mão esquerda, deixando em aberto assim que toda uma variedade de transientes imprevisíveis surjam, se renovem e se destaquem diferentemente a cada execução da peça. "É outra música. Outras digitações, outras arcadas... Eu tive que esquecer do Gabrielli para conseguir tocar a peça. Mas o Gabrielli tá lá, lá no fundo... como se fosse a alma. É tipo uma reencarnação, como se o Gabrielli fosse a alma e o Silvio fosse o corpo. Como se fosse a alma de um elefante reencarnada num macaco."[84]. Alma de Gabrieli num corpo de Silvio: não estamos aqui muito longe da ideia de um vocoder que faz com que um conteúdo espectral caracterizado por uma sequência de sons tônicos seja afetado pelo comportamento dinâmico e pela distribuição espectral de uma outra imagem sonora.

[84] Depoimento de Sandra Tornice, violoncelista a quem a peça foi dedicada.

Silvio pensa a reescrita inserida numa constante e renovável conversação entre os sons, num contínuo de variações em que os sons se encontram e interagem livremente uns com os outros. "É neste sentido que imagino este grande bate-papo, um compositor conversando com outro, uma música de um lugar conversando com outra, a música do homem conversando com o mundo sonoro dos bichos e da terra, ou mesmo com o mundo sonoro das máquinas em um parque industrial"[85]. Mas a conversação não se dá na forma de um diálogo, da primária relação de pergunta e resposta, muito menos busca um consenso entre os argumentos ou entre os agentes conforme o idealiza o modelo socrático-platônico de diálogo. Para Silvio Ferraz, a conversação entre os sons acontece a partir de outra perspectiva. É antes com uma extrema atenção ao grau de fusionabilidade ou de distanciamento dos sons entre si, às forças de atração e repulsão que agem nos encontros entre sons, que Silvio busca. E não se trata de uma fusionabilidade somente ideal, mas concreta, construída e esculpida diretamente no plano espectral, ou seja, nas relações mais ou menos harmônicas ou inarmônicas entre os sons e seus componentes parciais. O que interessa a Silvio não é portanto um consenso que anularia as diferenças entre os variados mundos sonoros, mas antes a tensão entre graus maiores ou menores de fusão e/ou de repulsão entre os sons, assim como a produção de novos sentidos e sensações nos encontros entre os sons. Reencontramos assim a universal variação bergsoniana não pelo vale-tudo da intertextualidade, mas antes pelas singularidades dos sentidos e sensações que pululam cá e lá nos encontros livres entre tais e quais sons.

[85] FERRAZ. "Entrevista com o compositor Silvio Ferraz, por Sergio Medeiros", 2011.

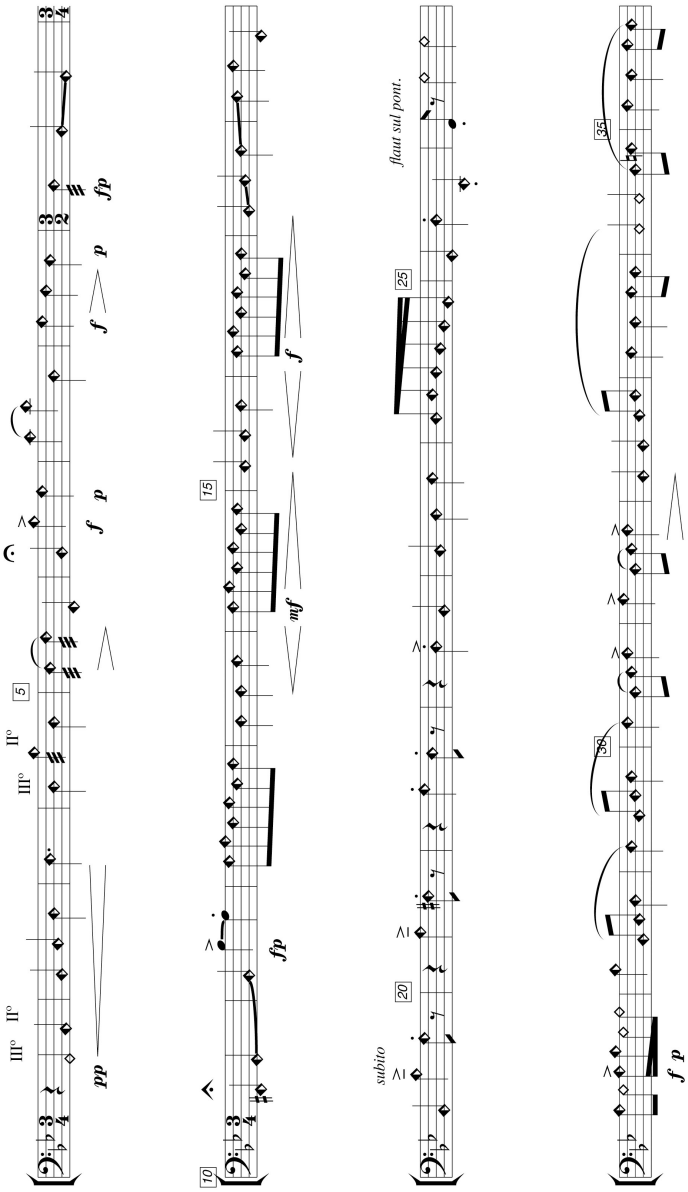


Figura 68: Trecho de *Ricercar primo*, para violoncelo solo, de Silvio Ferraz.
Fonte: FERRAZ, 2013.

Assim, para o Silvio, reescrever não é somente retrabalhar uma peça anterior determinada, ou um material musical antigo mais ou menos assinado por um compositor ou um grupo de compositores de uma época, região geográfica ou ideologia determinadas. Trazer para a música um canto de pássaro, a sonoridade de um carro de boi ou de um arrastar de chinelos numa procissão, são também formas de reescrita para o Silvio. O que interessa nestes procedimentos é tanto a potência à elaboração composicional das paisagens sonoras em si mesmas, quanto a potência de renovação das práticas instrumentais pelo encontro com mundos sonoros não-musicais *a priori*, mas sim tornados musicais por um solfejo que

seleciona e reelabora tais e quais linhas expressivas. É assim que um violoncelo se torna carro de boi, uma queda de chuva se torna estrutura rítmica, um piano se torna um sino. São os modos de escuta implicados em cada paisagem sonora o que interessa ao Silvio, os solfejos singulares dos vários mundos sonoros, os dinamismos espaços-temporais que se configuram diversamente e nos dão a perceber tal ou qual paisagem sonora, visual, olfativa ou sensorial qualquer. Assim o solfejo Silvio Ferraz se caracterizaria como toda uma multiplicidade de solfejos, paisagens e mundos sonoros mais ou menos conflitantes e contrastantes entre si. Trata-se de uma coleção mundos sonoros, de perceptos que não deixa de se complicar em correlação mais ou menos diretas com certos solfejos e mundos afetivos: "você acaba de descobrir meu maior segredo melódico... o lamento triste do arapaçu". É assim que os perceptos e afetos se cruzam e se renovam diversamente na obra do Silvio, como com o afeto de lamento triste, que percorre diferentes séries e se reconfigura diversamente em suas peças, ora se encarnando no canto do arapaçu, ora no de Ariane[86], ora num fraseado melancólico de uma rabeca. O que interessa são os contrastes entre diferentes modos de comportamento rítmicos, de perfis de ataques, de adensamento harmônico ou rítmico, de colorido harmônico-espectral e grau de harmonicidade, assim como a dramaticidade resultante dos choques e encontros entre as diversas paisagens. É por procedimentos de justaposição, sobreposição, imbricação, fusão e fissão de diferentes paisagens, com alguns afetos correlatos, que Silvio explora a tensão e as distâncias emergidas dos encontros entre as variadas imagens. A montagem se apresenta assim como um importante aspecto da pensamento composicional do Silvio, tendo em vista sua concepção de forma enquanto "caracterizada pelo dinamismo que compreende a passagem entre uma secção e outra, entre um momento contínuo e outro, ao invés de dizê-la pelas características de seus momentos contínuos."[87]

Ao conversar com o Silvio sobre suas peças, não é raro que ele não as reconheça de cara, somente pela citação do título: "– qual é essa?", indagou-me já algumas vezes, após eu lhe perguntar sobre tal ou qual peça. É porque seu próprio trabalho composicional, mais ou menos rotineiro, já implica essa ideia de reaproveitamento de materiais já utilizados em suas próprias peças anteriores, passando de cá para lá trechos, frases, sonoridades, gestos, que assim vão sendo mais ou menos deformados ou desfigurados, numa constante remontagem que sobrepõe e justapõe paisagens sonoras continuamente recoloridas.

[86] Como em *Lamento quase mudo* (2005), cfe. FERRAZ, "A fórmula...", 2008, p. 53.
[87] FERRAZ. "Kairos-ponto de ruptura". In: *ouvirouver*, 2015, p. 43.

Silvio Ferraz se serve de diferentes procedimentos para reescrever obras de outros compositores. Em *Passo de Manoel Dias* (2009), por exemplo, é utilizando o moteto *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira, como uma contínua e longa esteira de sons longos, que atravessa toda a peça e sobre a qual acontecem ataques de objetos mais ou menos incisivos. Esse plano de sons longos e de movimentação tonal ou espectral constante, ainda que lentamente, é gerado a partir do estiramento e dos efeitos de retardo e antecipação provocados pelo deslocamento das notas de cada voz do moteto umas das outras[88]. Já em *Janela para Casa Aberta* (2008), Silvio também se serve do *Bajulans* de Manoel Dias, mas tratado de uma outra maneira. Aqui, Silvio pensa em construir o escoamento de uma música que se efetua como resultado de cruzamentos variados entre diferentes músicas entre si, que escoam simultaneamente umas às outras, ainda que virtualmente. É como se o *Bajulans* ou o próprio *Passo de Manoel Dias* surgissem e desaparecessem cá e lá ao cruzarem com outros mundos sonoros estranhos, de múrmurios, trêmulos fortes, inarmônicos e espectrais. O próprio compositor desenha tal concepção de forma na partitura (Fig. 69):

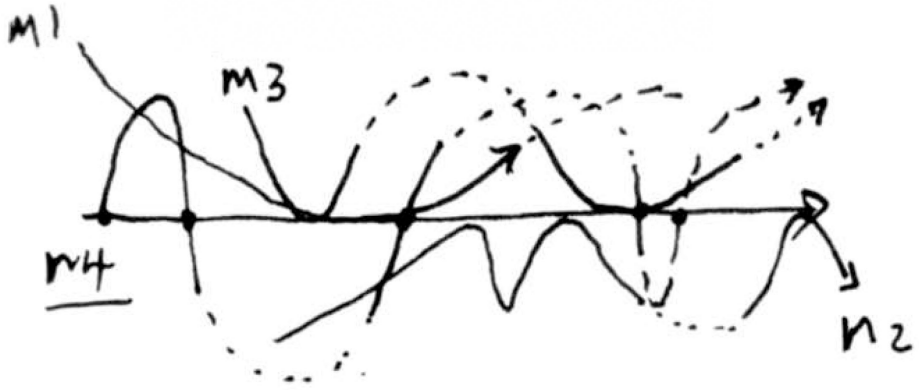


Figura 69: Esquema formal de Janela para Casa Aberta (2008), de Silvio Ferraz.
Fonte: FERRAZ, 2008.

Já em *Kairos III* (2014), Silvio trabalha com a ideia de sobrepor o escoamento simultâneo de duas músicas, com suas temporalidades próprias. Nessa peça o compositor se utiliza da peça *por la ventana el viento* (2014), para duo de madeiras, como esteira sobre a qual é sobreposta uma outra música para duo de cordas. Em *segundo responsório*, na versão solo ou camerística, a ideia de cruzamento de diferentes músicas também ocorre, mas sobre a esteira de algum encadeamento harmônico barroco ("deve ser um Vivaldi, ou um Bach"[89])

[88] Cfe. PENHA. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*, 2010.
[89] Cfe. Depoimento pessoal do compositor, em 2015.

extremamente lento e dilatado e que é então pouco a pouco modulado por outros universos sonoros que vêm atravessá-lo. É assim, por exemplo, que uma parada num Si bemol maior abre espaço a explorar uma escuta espectral (como vimos no capítulo 1, pp. 76-77), ou ainda que uma passagem por Ré maior pode virar motivo para a exploração de um fraseado modal de uma rabeca, que ora tem cara de um mixolídio com quarta aumentada, ora de dórico ou jônio, ora de octatônica, mas que é um tanto quanto deformado por ser tocado em na corda Sol mas em simultaneidade com pedais das cordas Dó e Ré, o que implica numa constante execução em corda tripla (Fig. 70).

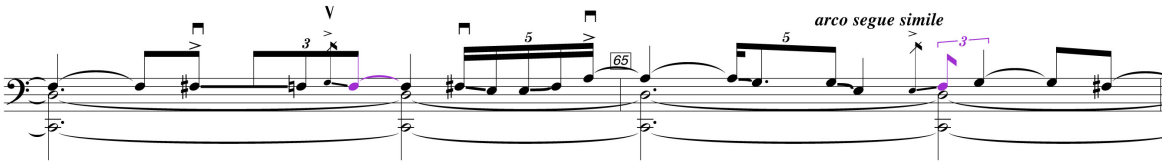


Figura 70: Trecho rabequista de *segundo responsório*, de Silvio Ferraz.
Fonte: FERRAZ, 2012 e 2013a

Por fim, vale dizer que há um forte contágio do pensamento da música espectral francesa no modo como Silvio lida com este aspecto, por assim dizer, naturalista em suas composições[90], ao transcrever para partituras mundos e mundos de experiências sonoras mais ou menos cotidianas ou exóticas, naturais ou culturais. Se Silvio considera portanto também como uma reescrita a escrita de um canto de pássaro, de um passar de carro-de-bois, de um soar ou de chuva, é porque os mundos sonoros e os mundos musicais não deixam de se cruzar e se afetar num mesmo plano, modulando reciproca e mutualmente uns aos outros em seus encontros. Assim, para Silvio, aquilo que acontece numa partitura de uma música barroca, organizado segundo um solfejo específico no plano das alturas, pode muito bem cruzar com um solfejo mais detalhado e fino, atento à carga energética e à movimentação dos componentes parciais de um fenômeno sonoro qualquer. As informações colhidas através da análise de um sonograma de uma paisagem sonora podem ser tão úteis enquanto materiais musicais como aquelas colhidas pela análise de uma obra musical escrita em partitura tradicional. Silvio busca portanto cruzar constantemente o "musical tradicional" com os sonoros os mais plurais, colocando em confronto direto mundos e mundos de organizações em sons tônicos, tão fortemente privilegiado nas partituras tradicionais, com mundos e mundos de ruídos, detalhes e sutilezas que dão vida aos sons e paisagens sonoras das mais

[90] Conforme entrevista com Silvio Vídeo.

variadas naturezas. Silvio pensa assim a escrita de partitura já em função da resultante sonora que se construirá a partir dali, e, inversamente, tira das paisagens sonoras tais ou quais linhas expressivas que implicariam uma tal ou qual partitura. Assim, na obra do Silvio, partituras, sonogramas, olhar poético, criação de conceitos e reflexão epistemológica atuam todas num mesmo plano em que são tomadas como imagens, potencialmente elaboráveis em composições e que constantemente se intermodulam umas com as outras em seus textos, palestras e peças, para assim construir novos e singulares universos sonoros e afetivos.

***

[III.14. A reescrita de gestos em *6 Capprici* de Salvatore Sciarrino]

A reescrita crítica pode também operar a partir de um trabalho que vise outras dimensões expressivas para além da altura, do ritmo e da forma. Isso pode ser visto, por exemplo, nos *6 Capricci*, para violino solo, de Salvatore Sciarrino, elaborada a partir de alguns dos *24 Caprichos* de Nicola Paganini em que o que é retrabalhado da peça romântica solística para violino não é uma organização harmônica, melódica ou rítmica, mas antes alguns gestos físicos-instrumentais que passam a ser concebidos atravessados por novas sonoridades e novos modos de execução que lhes deformam completamente. Mas antes de observarmos mais diretamente esse trabalho de reescrita em *6 Capricci*, vejamos alguns importantes aspectos de seu pensamento composicional para melhor compreender esse singular solfejo-Sciarrino.

Assim como outros compositores que iniciaram sua vida profissional no final dos anos 50 ou anos 60, Sciarrino, já desde suas primeiras obras, buscou criar outras alternativas de manipulações e elaborações composicionais que não se limitassem à então relativamente recente técnica serial. A começar pelos conjuntos de alturas fixas servindo de base a toda uma composição, Sciarrino tece sua crítica: "nunca em minha vida eu dispus em conjunto as alturas, mas pensei por figuras sonoras. O intervalo nasce assim como relação, como experiência continuamente regenerada" [91(iv)]. Ou ainda: "eu não sei a que ponto eu estava consciente do que eu fazia ao longo dos anos 1960. Eu me esforçava para superar a concepção de som inerte e construir sem voltar ao modelo melódico-rítmico"[92 (v)]. Sciarrino buscou construir um solfejo que se baseasse antes nas relações entre figuras do que em conjuntos

[91] SCIARRINO, Salvatore. [1990] "Connaître et reconnaître". In: *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore*, 2013, p. 147.
[92] Ibidem, p. 147.

fixos e pré-formados de alturas, pensando assim mais num fluxo sonoro que põe seus componentes internos constantemente em movimento do que num arranjo e disposição de intervalos já dados[93]. Por figura Sciarrino compreende aquilo que em uma organização musical é desenhável, plástico, ou seja, os comportamentos dos sons "que nos chegam filtrados pelo mundo visual"[94]. Trata-se portanto de figuras "estilizadas segundo princípios geométricos" que são gradualmente deformadas ao longo do escoar de um fluxo sonoro, por meio de suas repetições variadas, mais ou menos obsessivas ou intercaladas por silêncios, que continuamente produzem novidades à escuta. "A persistência dos objetos sonoros não tem absolutamente uma função estática, ao contrário, ela abre uma das vias para renovar o ouvido. A iteração provoca uma série de esperas, frente as quais cada ínfima variação parecerá gigante" [95 (vi)].

Outro aspecto importante do pensamento composicional de Sciarrino diz respeito à maneira como ele concebe as técnicas e as práticas instrumentais variadas. O compositor mostra-se extremamente atento à carga de universos de clichês e afetos catalogados implicada numa prática instrumental, assim como a seus limites com os universos inventivos de afetos inaugurais: "tomar os instrumentos existentes *tais como eles são*, mas vivos novamente e com toda a estratificação carregada de significação que neles está concentrada. E então inventar sons, novas técnicas, que a tradição congelada impedia de apreender"[96 (vii)]. Assim, em sua busca por um novo solfejo alternativo ao serialismo e à lógica melódica-rítmica, a atenção à gestualidade física-instrumental apresenta-se então como um elemento determinante de sua poética. "O gesto e a imaginação musical vêm primeiro, depois o som em toda a sua organicidade"[97(viii)]. É portanto trabalhando diretamente na gestualidade instrumental que Sciarrino alcança suas singulares inovações no plano das práticas instrumentais. "Meus instrumentos são tradicionais, mas sua voz e sua presença passam a ser impossíveis de reconhecer. Alguns sons mudaram de registro, forçando e ultrapassando as extremidades graves e agudas dos instrumentos"[98(ix)]

A postura e o posicionamento de Sciarrino são extremamente radicais contra o estaticismo e a inércia social e mental implicados na habitualidade das práticas musicais

---

[93] Ibidem, p. 147.

[94] Cfe. SCIARRINO. [1990] "Connaître...", 2013, p. 147. Sobre a figura e sua relação estrita com o meio visual, ver também: SCIARRINO. *Le figure dela musica: da Beethoven a oggi*, 1998; GIACCO. *La notion de figure chez Sciarrino*, 2001; e FERRAZ. "Kairos...", 2015, p. 44.

[95] SCIARRINO. [2004] "Le son et le silence" In: *Silences...,* 2013, p. 83.

[96] SCIARRINO. [1990] "Connaître…". In : *Op. Cit.*, 2013, p. 147.

[97] Ibidem.

[98] SCIARRINO. [2004] "Le son...", In : *Op. Cit.*, 2013, p. 82.

tradicionais dominantes. É a abertura dos ouvidos a novos mundos lógicos e sensitivos o que Sciarrino visa ao construir a sua obra e seu singular solfejo:

> É necessário liberar o ouvido de seu entupimento, tratá-lo e curá-lo de sua surdez. São os condicionamentos que tornam o espírito refratário, mais fechado do que um ouvido surdo.
> Purificar seu espírito significa então aprender a produzir o vazio em si, deixar espaço ao outro que não se conhece.
> Toda capacidade de recepção é também capacidade de criação, ou melhor: perceber, é já organizar suas próprias sensações[99] [(x)].

E é também com esta mesma radicalidade, desejante da afirmação de novos modos de existência pela escuta, que por vezes Sciarrino trabalha a reescrita em seu próprio trabalho composicional. O compositor é bem claro com relação a sua busca por desestabilizar a sacralidade que a tradição impõe às obras passadas. "Eu acredito que a tradição deve ser radicalmente transformada e que somente nessa condição nós acedemos à energia criativa que os séculos lhe puseram". [100(xi)] Sciarrino evidencia assim que sua pesquisa composicional não intenta nem se conformar nem reformar a tradição, mas antes transformá-la radicalmente, deformá-la por dentro ao retrabalhar e dar vida nova às suas obras, materiais e solfejos mais ou menos mumificados.

As reescritas de Sciarrino são de natureza bem distinta umas das outras. Em suas transcrições de obras antigas, por exemplo, o compositor não foge completamente à escuta melódica, mas antes cruza-a constantemente com outros modos de escuta, o que se realiza tanto por meio da técnica de orquestração por distribuição timbrística, quanto por recolorações locais que exploram tais e quais características expressivas tímbricas, texturais ou gestuais estranhas às obras antigas. É assim, por exemplo, em *La Voce Sottovero* (em português *A voz sob vidro*), em que na sua primeira peça, especialmente, Sciarrino explora a ideia de uma voz que soasse dentro de uma garrafa. Não se trata entretanto de uma representação, mas antes sim de pensar as qualidades e propriedades energéticas implicadas no plano espectral de uma determinada paisagem sonora captada de um ponto de vista, ou de escuta, singular. Ouvir linhas de madrigal soando como que fechadas numa garrafa implica no cruzamento de uma organização composicional por módulos cadenciais de agregados sonoros resultantes do escoamento contínuo de vozes individuais, com os efeitos de ressonância e reflexão captados num ponto de escuta virtual por algo do tipo de um microfone captador de

[99] SCIARRINO. [2001] "Notes pour un journal parisien": In: *Silences...*, 2013, p. 27.
[100] SCIARRINO. [2004] "Connaître…", In: *Op. Cit.*, 2013, p. 148.

perceptos, que extrai tais e quais as linhas expressivas de uma garrafa que foi posta em vibração seja por um ataque percutido, seja por colunas de ar formadas em seu interior. Assim, Sciarrino trabalha com todo um mundo de comportamentos de envelopes dinâmico, transientes e distribuição dos componentes parciais característico da resultante sonora de uma garrafa em vibração em cruzamento direto com um material harmônico modal renascentista que passa a ser escutado de outras e inéditas maneiras. Assim, ainda que a peça antiga original retrabalhada por Sciarrino permaneça plenamente reconhecível à escuta, suas transcrições não se configuram como uma simples citação "entre aspas" justamente por tornarem possível que um material ou pensamento histórico pré-existente se abra a novos mundos de solfejos e sensações.

Já nos *Capricci* o trabalho de reescrita de Sciarrino é mais radical ao buscar efetivamente se afastar de um modo mais consistente da escuta melódica-rítmica tradicional. No primeiro dos *Capprici* de Sciarrino (Fig. 71), o que está em jogo na construção composicional é a reelaboração em todo um novo mundo do gesto físico instrumental de bariolagem em arpejo pelas quatro cordas que caracteriza o primeiro dos *Caprichos* de Paganini. Sciarrino faz com que esse gesto seja completamente renovado lhe acrescentando afetos completamente estranhos ao mundo romântico ao qual Paganini pertencia. Do lado dos afetos sensíveis, pode-se por exemplo observar em Sciarrino afetos metálicos, resultantes de uma execução instrumental muito rápida em bariolagem sobre todas as cordas do instrumento, e por vezes próximo ao cavalete, em simultaneidade com as posições de harmônicos feitas pela mão esquerda. Há também afetos de sopro, ligados tanto aos harmônicos da mão esquerda, quando à execução instrumental que muito explora as dinâmicas abaixo de *piano*. Pode-se ainda abordar todo um mundo de afetos do silêncio, num trabalho se constrói no limite do perceptível, numa zona de indiscernibilidade entre o último momento de silêncio e o instante de nascimento de um som.

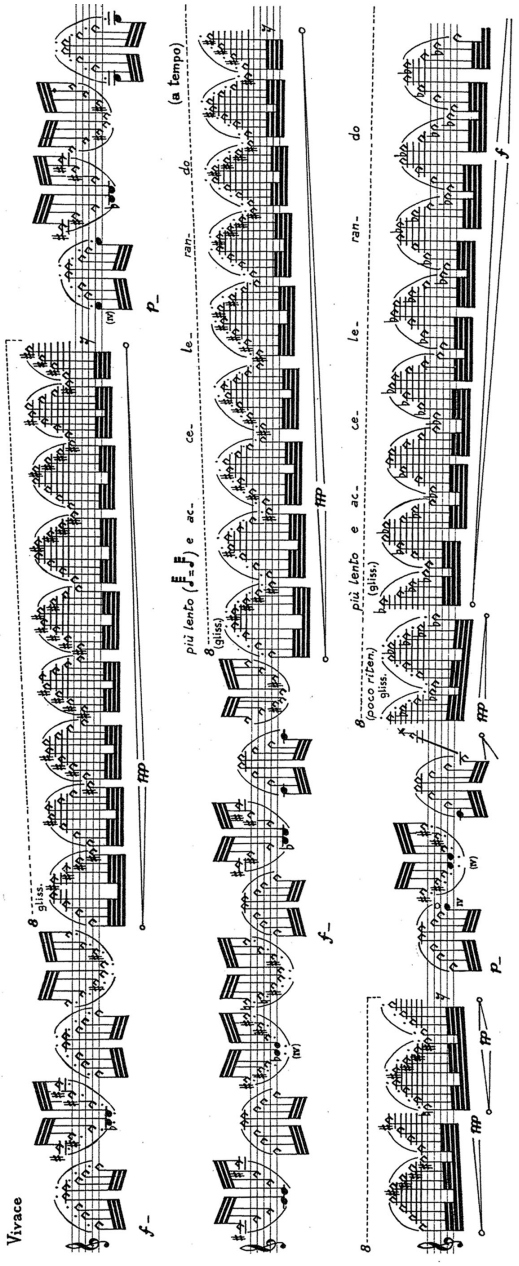


Figura 71: Início do primeiro dos *6 Capricci*, de Salvatore Sciarrino.
Fonte: SCIARRINO, 1976.

Além das bariolagens, Sciarrino explora um outro aspecto importante da gestualidade da peça de Paganini realizados pela mão esquerda, que são agora tomados de outras maneiras. Atentemo-nos a dois gestos em especial. O primeiro consiste num gesto de mudança de angulação no posicionamento dos dedos da mão esquerda, variando rapidamente entre posição natural (Fig. 72b) e posição invertida[101] (Fig. 72a), abaixo assinalados respectivamente como acordes A e B no trecho do original de Paganini (Fig. 73):

[101] Ou posição menos natural, cfe. BLATTER, 1997, p. 45.

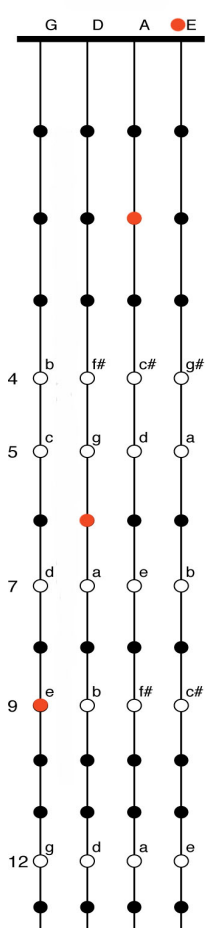


Figura 72a: Acorde A, em posição invertida de mão esquerda, no início do Capricho nº 1, de Paganini

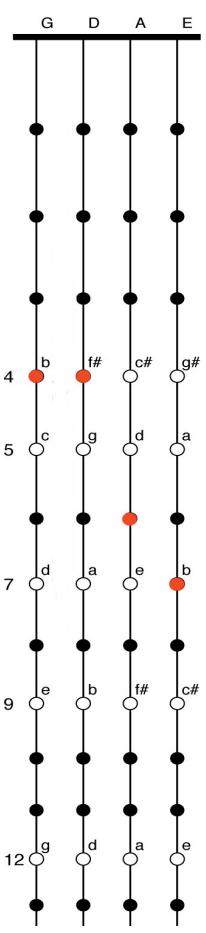


Figura 72b: Acorde B, em posição normal de mão esquerda, no início do Capricho nº 1, de Paganini



Figura 73: Parte inicial do Capricho nº 1 de Paganini.
FONTE: PAGANINI, 1817.

Na primeira peça dos *6 Capprici*, Sciarrino (Fig. 71) também explora essa tal mudança de angulação presente no original de Paganini, ainda que com configurações variadas de posicionamento dos dedos e mantendo a pressão de harmônico dos dedos sobre a maior parte das cordas.

Um outro gesto instrumental explorado por Sciarrino, consiste no avanço progressivo e simultâneo dos dedos, e consequentemente de toda a mão esquerda, em direção ao extremo agudo do braço do instrumento (Fig. 74a e 74b). No original de Paganini, este movimento ascendente se inicia no segundo pulso do compasso 7 (penúltimo compasso da segunda linha da Fig. 73) e dura até o compasso 11 (penúltimo compasso da terceira linha da Fig. 73), onde se inicia uma descida de terça menor em terça menor de um acorde diminuto que movimenta paralelamente as vozes entre si, seguindo a mesma fôrma (Fig. 75) de mão dos acordes do compasso 10 (cfe. dois últimos acordes da Fig. 72 e segundo compasso da terceira linha da Fig. 73).

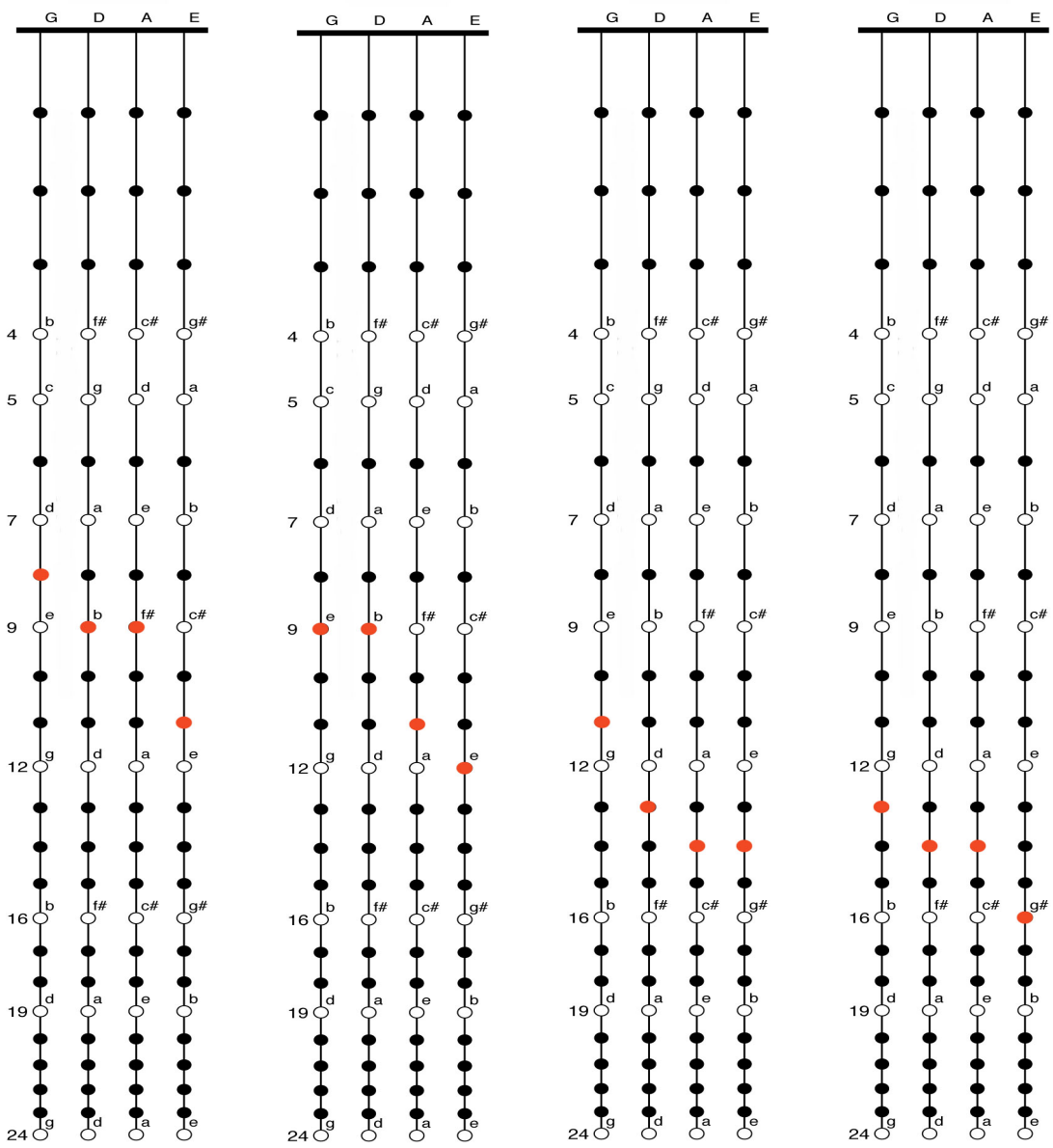


Figura 74a: Trajeto dos pontos percorridos pelo movimento ascendente da mão esquerda em *Capricho nº 1*, de Paganini.

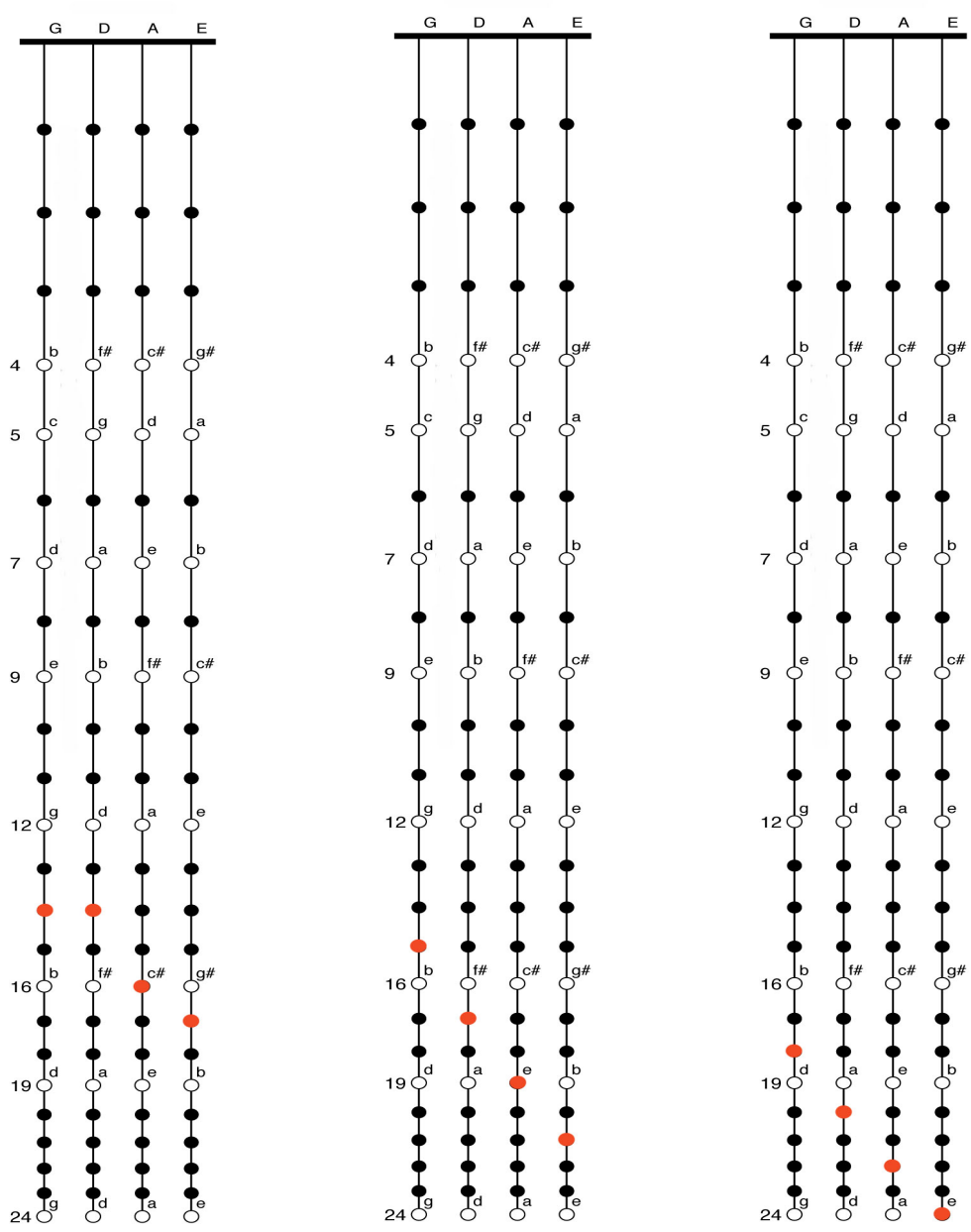


Figura 74b: Sequência do trajeto dos pontos percorridos pelo movimento ascendente da mão esquerda em *Capricho nº 1*, de Paganini.

Na versão de Sciarrino, tal gesto de mão esquerda não é seguido tal qual escrito por Paganini, mas antes tomado por seu aspecto kinético mais global. Assim, os dedos da mão esquerda formam uma configuração da angulação diferente, com o posicionamento dos dedos traçando uma perpendicular com relação ao braço do instrumento (Fig. 75). Mas o movimento global da mão esquerda, que leva progressivamente cada dedo em direção ao agudo, é mantido por Sciarrino, embora também tocado com pressão de harmônicos sobre as cordas, o que acaba por produzir uma gestualidade e uma sonoridade completamente inéditas na peca de Paganini. Com relação ao movimento descendente (Fig. 76), Sciarrino explora-o mantendo

uma fôrma na diagonal mais natural sobre o espelho, numa configuração da posição dos dedos mais próxima àquela dos acordes diminutos do *Capricho nº 1* do compositor romântico. Vale a escuta de ambas as peças, com uma atenção especial à magistral interpretação da peça do Sciarrino pelo violinista italiano Marco Fusi[102].

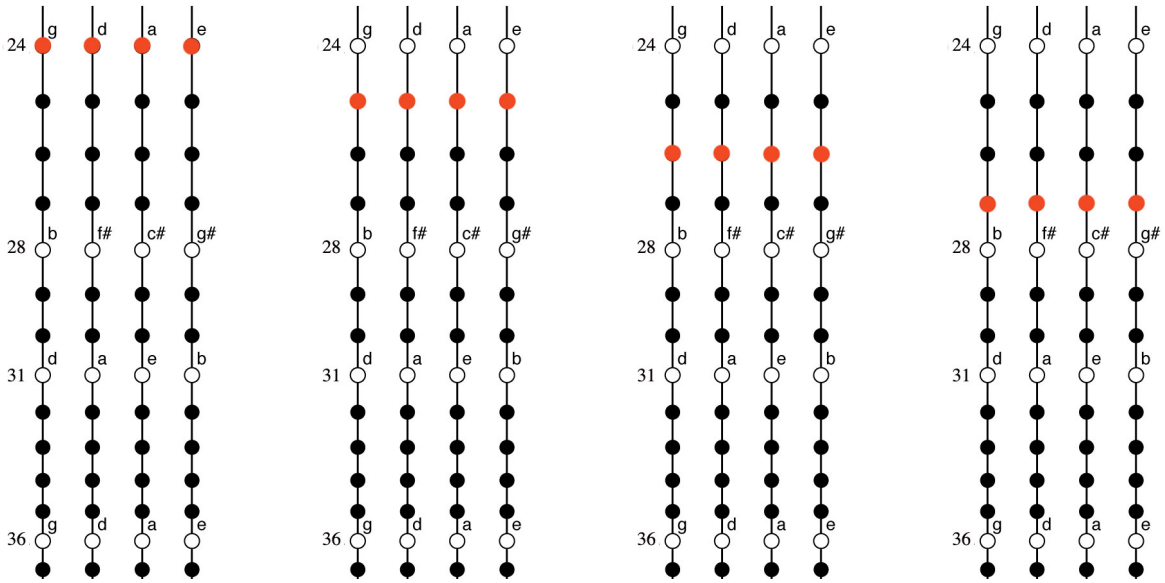


Figura 75: Trajeto dos pontos percorridos em movimento ascendente da mão esquerda na primeira peça dos *6 Capricci* de Salvatore Sciarrino.

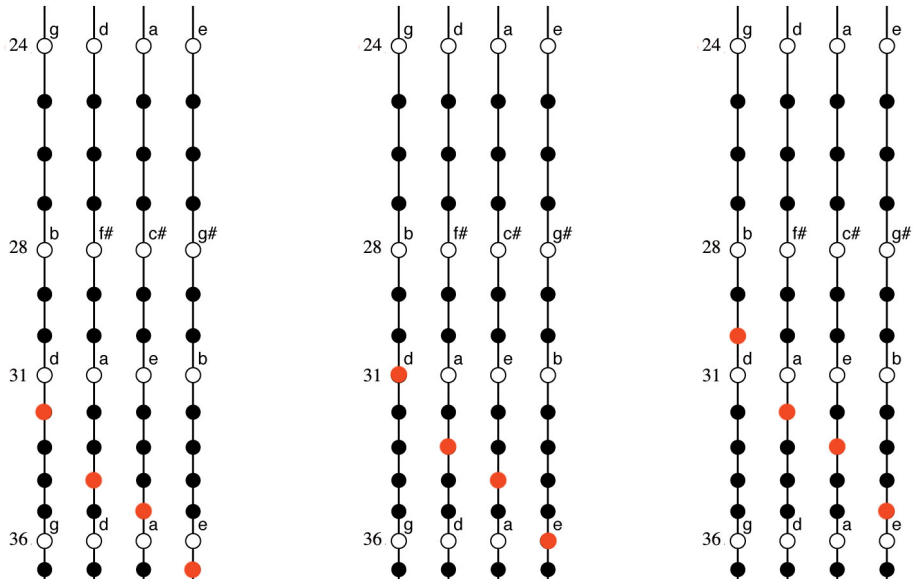


Figura 76: Trajeto dos pontos percorridos em movimento ascendente da mão esquerda na primeira peça dos *6 Capricci*, de Salvatore Sciarrino.

[102] O vídeo com a interpretação de Marco Fusi, disponível https://www.youtube.com/watch?v=bndhZw2gg8Q

Nas outras peças do ciclo dos *6 Capricci*, Sciarrino também trabalha explorando uma figura ou um gesto instrumental específico que é isolado e constantemente variado nas reiterações que processualmente o transfiguram ao longo de seu desenrolar temporal. Se na primeira peça é uma bariolagem em arpejo pelas quatro cordas o elemento figural e gestual explorado por Sciarrino, nas outras peças, sempre com um intenso aproveitamento de posição de harmônico pela mão esquerda, o compositor manipula outras ações gestuais instrumentais, como trilos em cordas duplas, rápida movimentação em cordas duplas ou grupetos escalares extremamente rápidos que varrem tal ou qual região da tessitura. Assim, Sciarrino faz com que todo um mundo de ações gestuais virtuosísticas e idiomáticas da prática violinística romântica seja atravessado por um novo solfejo, um solfejo Sciarrino, que ora se manifesta em sons extremamente ruidosos e metálicos, ora em ambientes de sopros e silêncios, incluindo aí a fecunda zona de indiscernibilidade entre o mínimo e a ausência de uma determinada produção sonora. Sciarrino busca então renovar e reconstruir algumas práticas de execução instrumental, deformando e transfigurando por dentro a tradição dominante em que tal prática instrumental se insere por meio de uma mudança de solfejo que muda o próprio modo de escuta das obras de Paganini, que deixam de ter uma organização musical que prioriza e se submete a a lógica melódica para afirmar, propor e sugerir outros modos de escuta enérgico-gestuais mais ou menos ruidosos ou silenciosos.

***

[III.15. *Algumas reescritas em minhas peças*]

Em meu próprio trabalho composicional o trabalho prático de reescrita crítica tem sido realizado com mais intensidade mais recentemente, muito por conta desta própria pesquisa acadêmica sobre o tema. Um caso claro em que trabalhei a deformação de um material provindo de uma peça pré-existente específica foi num trecho de presque un murmure sans son*, para quatro percussionistas. Trata-se da parte que se inicia com a caixa clara (*Fig. 77)*, parte que se caracteriza pela deformação da famosa frase rítmica do* Bolero *de Maurice Ravel. A escolha da peça de Ravel se deu pelo desejo de perturbar, o pouco que fosse, essa rígida cristalização entre o* Bolero *e a caixa clara, por meio de um trabalho em que busquei cruzar essa imagem clichê com outros mundos técnicos, sonoros e afetivos distintos.*

As modificações sobre o Bolero acontecem tanto no modo com a frase rítmica é tocada, que é diferente da de Ravel, assim como em seu desenrolar posterior. A técnica

*instrumental empregada para sua execução é vinda da execução instrumental do cajón (instrumento peruano), mas que também não deixa de ser utilizado na técnica de outros instrumentos, como no da tabla (instrumento indiano). Essa técnica consiste em ataques sucessivos dos dedos 3 e 2 em alternância entre as mãos direita e esquerda, ou seja: 3 e 2 da mão direita seguido de 3 e 2 da mão esquerda, e assim sucessivamente (*Fig. 77*). A ideia de trabalhar com esse modo de execução se deu porque com ele é possível realizar figuras rítmicas bem rápidas que poderiam contribuir a alcançar o objetivo de construir uma textura granular com sons instrumentais.*

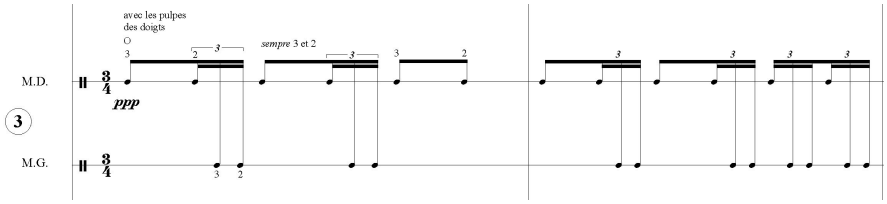


Figura 77: Trecho de *presque un murmure sans son*: entrada da frase rítmica do *Bolero* tocada por ataques de dedos

Portanto o uso da frase rítmica do Bolero, apesar de se destacar na escuta num primeiro momento, serve para a construção de uma textura sonora mais global, composta pela micromovimentação de grãos percussivos e na qual as linhas individuais se confundem umas com as outras na escuta. E para construir essa textura granular me utilizei da sobreposição de fluxos de grãos em velocidades diferentes (Fig. 80). *No início desse trecho, a caixa clara realiza no compasso 53 a frase rítmica do Bolero tal qual escrita por Ravel, mas, como dito, executada com um outra técnica instrumental. Após sua entrada na caixa clara, é no tom-tom do músico do quarto posto que a frase de Ravel é repetida, mas agora ritmicamente deslocada: em vez de fazer a frase com a subdivisão em semicolcheia de tercina, como escrita no original, a frase é realizada com a subdivisão de semicolcheia, ou seja, todos valores são da frase são um pouco aumentados (*Fig. 78*). Aquilo que durava uma colcheia passa a durar uma colcheia pontuada com tal aumentação de valor e o que durava uma semicolcheia de tercina passa a durar uma semicolcheia. Assim, a relação métrica entre os valores da frase se mantém, enquanto suas durações são alteradas. Também a frase realizada pela entrada do tom-tom do músico do segundo posto passa por uma aumentação dos valores, entretanto com uma subdivisão em quintina; nessa entrada ,assim, o maior valor da frase do* Bolero *passa a ser uma colcheia pontuada de quintina e o menor valor se torna uma semicolcheia de quintina. Assim, é como se diferentes versões do Bolero fossem*

sobrepostas umas às outras por meio de um procedimento de cânone ritmicamente irregular, em que cada nova linha que surge segue a uma pulsação individual e independente.

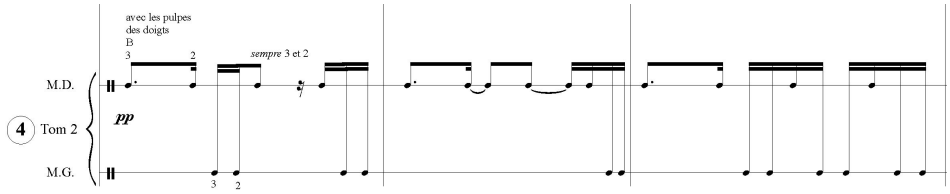


Figura 78: Entrada do tema de *Bolero* defasado pela subdivisão em semicolcheia

Após essa sobreposição da frase do Bolero *em diferentes velocidades, um outro tipo de comportamento rítmico se estabelece. Para esse novo comportamento rítmico, a frase de Ravel foi desconstruída de maneira a restar somente uma sequência numérica. O que eu fiz foi reduzir os ataques da frase a números tendo como base o número de ataques num determinado intervalo temporal. Assim, tomei por intervalo temporal de base o valor de uma colcheia: quando há somente um ataque no intervalo de uma colcheia eu obtinha o número 1 e quando há três ataques de semicolcheias num mesmo intervalo temporal eu obtinha o número 3. Dessa maneira, reduzi a frase de* Bolero *à seguinte lista de números:*

1 3 1 3 1 1 – 1 3 1 3 3 3

Na etapa seguinte construí uma tabela que tinha por base essa lista numérica extraída da frase de Ravel, mas que era transformada por substituição das cifras. Para tal substituição, gerei ainda uma outra lista que tomava por referência o primeiro tema melódico do Bolero. O que eu fiz foi pegar os valores das frequências em Hertz de cada uma das notas do tema e os dividir por 53,36, porque o número mais alto que eu queria para essa lista era o número 11 e a frequência mais alta do tema (Ré♯ 5 a 587 Hz) dividido por 53,36 resulta em um valor próximo a 11. Todos os outros números resultantes dessa divisão eram também números irracionais, o que me obrigou a fazer aproximações para que eu os pudesse utiliza-los como números inteiros, que era como eu queria. Entretanto, a ideia era que, a partir da lista gerada pelo tema melódico do Bolero*, eu pudesse contar com uma gradual aumentação dos valores, e para chegar a isso eu tive que usar essa lista em sua forma retrógrada, conforme o que segue:*

7 5 6 6 5 4 4 5 6 5 6 6 7 8 9 8 7 8 7 6 6 5 6 6 7 6 6 7 8 10 9 10 8 10 10 8 9 10 11 10 9 10

*Em seguida, finalmente eu comecei o cruzamento entre os números dessa segunda lista (originada pelo tema melódico) com a lista numérica que tinha sido construída tendo por base a frase rítmica da caixa clara, para assim construir uma tabela com uma maior dinamicidade entre os valores envolvidos. Entretanto, para a construção dessa tabela eu estabeleci duas regras: em cada linha eu devia deixar pelo menos um número 3; e eu não podia suprimir o número 1, no máximo seria autorizado deslocá-lo de coluna. A partir disso a tabela construída foi a seguinte: (*Fig. 79*):*

1	3	1	3	1	1		1	3	1	3	3	3
1	7	1	5	6	1		1	6	1	3	5	1
1	4	1	3	1	4		1	5	1	6	5	6
1	6	1	7	1	1		1	3	1	8	9	8
1	7	1	3	1	8		7	1	1	6	6	1
1	5	6	1	1	1		1	6	7	1	3	6
1	6	1	7	8	1		10	1	1	3	9	1
10	1	1	8	1	1		1	10	10	3	8	9
1	10	11	1	3	1		10	1	1	9	10	1

Figura 79: Tabela construída para o controle das durações e números de ataques dos fluxos sonoros granulares da seção entre os compassos 53 e 79.

*Uma vez a tabela obtida, era necessário fazer música com ela, e para isso a ideia era utilizar as cifras para controlar a densidade de eventos do trecho, ou seja a quantidade de ataques gerada por cada fluxo individual (por isso a necessidade dos números inteiros). Entretanto, para criar uma textura mais densa em grãos, esses ataques deviam ser mais rápidos que aqueles da apresentação deslocada do tema rítmico do Bolero. Assim, as linhas passariam a seguir outras subdivisões, uma para cada instrumentista: o posto 1 devia tocar em fusas, o posto 2 em fusas de quintina e os postos 3 e 4 em fusas de sextina (*Fig. 79*). Mas uma outra regra foi ainda estabelecida: quando os número da lista fossem 1 ou 3 suas durações deviam ser mantidas as mesmas daquelas da apresentação do tema rítmico do* Bolero *entre os compassos 53 e 60. Dessa maneira, os valores de duração de cada ataque e os intervalos temporais entre eles eram determinados dinamismos rítmicos que traziam um alto grau de imprevisibilidade à movimentação interna dessa textura granular acústica, feita exclusivamente com instrumentos de pele.*

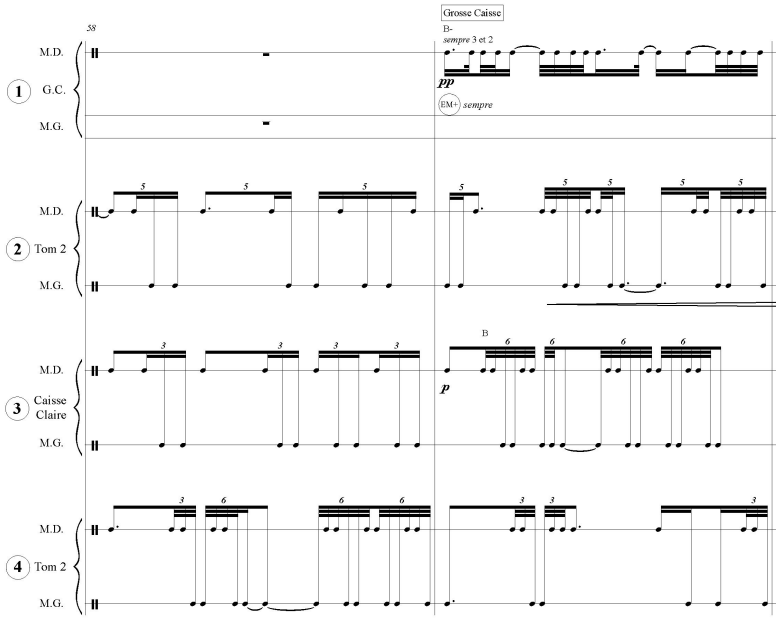


Figura 80 : Trecho de *presque un murmure sans son*, em que com a sobreposição de fluxos de grãos que seguem diferentes subdivisões temporais

Quando os dois tom-tons (percussionistas 2 e 4) e a caixa clara (percussionista 2) passam a todos os três atuarem segundo essa nova subdivisão rítmica, o percussionista 1 realiza sua entrada com a frase de Bolero *no bombo numa quarta velocidade ainda (*Fig. 80*), em fusa, passando, na sequência, a seguir a tabela de valores acima. Assim, a frase de* Bolero *é pouco a pouco deformada por aumentações e diminuições de seus valores internos, pela entrada em velocidades diferentes por cada um dos instrumentistas. A sobreposição dessas diferentes temporalidades dá uma maior complexidade à escuta global, assim como perturba a ciclicidade regular implicada na peça original de Ravel. Mas quando as linhas deixam a relação métrica da frase rítmica original para entrarem na tabela de quantidade de ataques, então a frase de Ravel – da qual a tabela foi derivada – torna-se completamente irreconhecível. Aqui a referência a Ravel já faz pouco sentido à escuta, se justificando mais por ter servido apenas de premissa para que eu tivesse algo a partir do qual eu pudesse gerar listas de números.*

Outra peça em que trabalhei com a ideia de reescrita, foi em peut-être qu'il pleuvra des sons*, peça composta especialmente a um adolescente de 13 anos estudante de violão, que nunca havia tido experiência com a prática de música nova. Assim, busquei pensar uma peça em que eu pudesse explorar materiais e modos de concepção diferentes, contribuindo para que o menino vivenciasse solfejos distintos. A peça então é composta por*

quatro pequenas peças que desenham uma pequena narrativa, um arco dramático, talvez seja melhor (APÊNDICE 4). Na primeira peça o violonista toca como que "desafinando" o violão, ao girar as cravelhas de afinação do instrumento com a mão esquerda ao mesmo tempo que executa ataques ordinários com a mão direita, de modo a produzir linhas em glissando, que variam em intensidade, velocidade e amplitude. Na segunda peça há uma proposta de improvisação com sons e gestos de unhas raspando as cordas. Na terceira peça o músico inicia reafinando o violão por meio de harmônicos naturais e cordas soltas para fazer volta-lo à sua afinação padrão e depois segue a executar uma peça inteiramente construída por harmônicos naturais. Por fim, no quarto movimento, o músico deve tocar repetidamente, com diferenças de velocidades e posição da mão direita, o trecho dos quatro compassos iniciais de Asturias *de Joaquim Rodrigo, que é sobreposto a outras amostras sonoras do mesmo fragmento de peça, gravadas com o próprio aluno (para manter uma maior potência à fusão tímbrica) com diferentes velocidades e afinações do instrumento*[103]*. Com o trabalho de sobreposição de amostras de* Asturias *foi possível a construção de uma complexa textura dinâmica em que as amostras e o som direto do violão ora se destacavam por um breve momento individualmente na escuta, ora se confundiam e se embolavam umas com as outras, devido tanto ao cruzamento que efetuavam contínuo no plano das alturas, quanto à movimentação, em trajetos e velocidades variadas, que cada fluxo efetuava pela sala de concerto por meio do sistema octofônico de espacialização.*

Mas a peça em que eu mais explorei procedimentos composicionais diretamente relacionados com a reescrita crítica até o presente momento foi em era como um sonho agitado, *para oboé, sax alto e três violoncelos, peça que infelizmente permanece inédita até hoje. Já na proposta de composição da peça estava previsto um alto grau de reescrita, através da criação de uma peça que acontecesse a partir de um jogo que estabelecia trocas e contágios entre os trabalhos de quatro amigos que têm concepções e propostas composicionais um tanto quanto distintas umas das outras: eu mesmo, Franscisco de Oliveira, Ivan Eiji Simurra e Max Packer. A ideia do jogo era que cada um de nós compusesse uma nova peça que assimilasse alguns aspectos das composições dos outros três, seja pela reutilização de uma material determinado ou pela exploração de um modo de organizar ou elaborar os materiais. Trata-se portanto de um conflito entre quatro solfejos distintos, quatro diferentes modos de conceber música, que assim se chocam e se afetam*

[103] Essas amostras foram previamente gravadas com o próprio aluno Sébastien Dam no estúdio do CICM.

mutualmente uns aos outros.

Para o início do jogo composicional, cada compositor estava livre para escrever o que bem quisesse, como se começasse uma peça ordinária e individual. Mas assim que os primeiros compassos foram escritos, uma intensa e constante troca de materiais por email passou a acontecer, com o intuito de possibilitar o contágio mútuo na escrita.

Dessa maneira, iniciei uma peça com uma textura de nhonhos e birórós, que frequentemente utilizo em algumas peças. Trata-se, respectivamente, de fluxos de figuras ziguezagueantes de duas notas triladas ou barioladas ou em reiterações rápidas de figuras três notas produzidas pela movimentação rápida e repetitiva de um gestual instrumental específico dos dedos da mão esquerda, do tipo 4-2-1 ou 3-2-1. Mas uma tal textura passa logo a ser afetada pelo pensamento composicional do Chico, tendo em vista que a partir da entrada dos violoncelos no compasso 9 me utilizo de campos harmônicos que foram estabelecidos a partir da manipulação do procedimento harmônico desenvolvido [104] *pelo Chico. Entretanto, algumas diferenças se apresentam com relação ao modo como o Chico concebe e se utiliza de seu procedimento. Primeiramente, não me utilizei dos campos harmônicos seguindo uma esteira que estabelece uma continuidade determinada entre tais campos harmônicos, mas sim me utilizei deles como elementos fora do tempo que são ordenados e sequenciados por montagem num escoamento temporal. Outro aspecto do modo como por vezes me utilizei do procedimento do Chico consiste na sobreposição de campos harmônicos distintos entre os instrumentos e das subsequentes mudanças harmônicas não simultâneas, com um instrumento permanecendo sobre um determinado campo harmônico enquanto outro passa para um novo campo harmônico (cfe.* Fig. 82*, em que as cifras CA, CB, CC, etc... correspondem a cada um dos campos harmônicos gerados). Por fim, a exploração de microtons no interior da organização dos campos harmônicos, se não me engano, é também algo que o Chico ainda não explorou em suas composições, o que mostra mais um elemento do procedimento de organização das alturas desenvolvido pelo Chico sendo tomado sob outros pontos de vista (*Fig. 82*).*

A textura de nhonhos e birórós dos violoncelos (que gradualmente passa a ser realizada somente de biroros – que não deixam de ser nhonhos) é logo sobreposta por uma camada estranha que deforma e perturba o início da belíssima melodia oboística da cantata Ich habe genug (BWV 82), *de J. S. Bach* (Fig. 81).

[104] Chico expõe um pouco o seu procedimento harmônico no artigo OLIVEIRA, F. "Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*". In: *A escrita rítmica*…, 2003.



Figura 81: Manuscrito com o início da cantata *Ich habe genug*, de J. S. Bach.
Fonte: BACH, 1727, manuscrito.

*O tratamento que dei à melodia bachiana foi a de repetir o seu motivo inicial no oboé e, como que por imitação, no saxofone, para assim construir uma camada em que ambos os instrumentos se cruzassem ou atuassem em proximidade para assim perturbar uma possível univocidade da escuta melódica devido aos efeitos texturais resultantes do cruzamento entre os instrumentos ou dos batimentos pela suas atuações próximas. Entretanto, a repetição desse motivo inicial conta com um operador que o faz variar suas alturas, por meio da exploração de digitações no oboé e no sax próximas àquelas ordinariamente utilizadas no original bachiano, entretanto com pequenas modificações que acabam por alterar microtonalmente algumas notas ou produzir ruidosos multifônicos (*Fig. 82*). Assim, o motivo inicial de Bach passa a ser deformado por "desafinações" maiores ou menores e pela singular textura resultante do cruzamento entre dois instrumentos e da proximidade de suas imitações.*



Figura 82: Trecho de *era como um sonho agitado*

Esse rápido e contínuo fluxo de notas rápidas nos violoncelos, que é então sobreposto à camada que distorce a melodia bachiana, se encerra quando cada violoncelo

passa subitamente (parte do violoncelo 3 na Fig. 84 *e violoncelos 2 e 3 na* Fig. 84*) a executar um trecho também veloz do* Adagio *da* Sonata I*, em Si menor, de Jean-Baptiste Barrière (*Fig. 83*), que é finalizado sobre um trilo em corda dupla* (fig. 85). *A ação simultânea e independente das linhas dos violoncelos em cruzamento contínuo também gera uma textura que perturba a linearidade da escuta melódica, fazendo assim com que o Barrière seja escutado de novos modos e produza outros efeitos perceptivos.*



Figura 83: Trecho do *Adagio* da *Sonata I*, para violoncelo e contínuo, de J. B. Barrière. Fonte: BARRIÈRE. Jean-Baptiste. *Sonates*, para violoncelo e baixo contínuo, livro 1. Paris: Louise Leclair, 1733.



Figura 84: Trecho entre c. 18-20 de *era como um sonho agitado*, em que o fluxo rápido da mão esquerda se conecta com um trecho de Barrière no violoncelo 3, ao final do compasso 19.



Figura 85: Sobreposição de linhas e trilos de Barrière em *era como um sonho agitado*

*Na parte final da peça há também uma outra passagem em que os violoncelos se sobrepõem para criar uma textura a partir das linhas de Barrière. Entretanto, nessa parte final, as alturas das notas não são mais aquelas escritas por Barrière (*Fig. 86*), sendo alteradas microtonal ou cromaticamente, mas conservando a mesma gestualidade dos dedos da mão esquerda (*Fig. 87*), o que garante a agilidade para a realização das estranhas escalas que então se formam.*

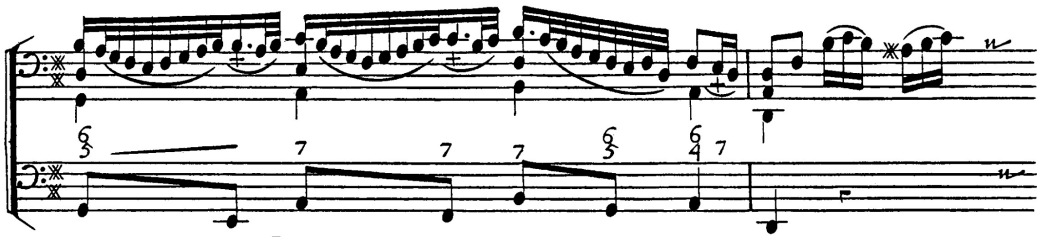


Figura 86: Trecho de movimentação rápida da mão esquerda no *Adagio* da *Sonata I*, para violoncelo e contínuo, de Barrière.



Figura 87: Sobreposição das linhas de Barrière em *era como um sonho agitado*.

Com relação à parte central da peça, a ideia aí foi de tomar a bonita peça que o Max estava escrevendo para o projeto e distorcê-la até enfeiá-la. Para isso, recortei sete fragmentos da peça do Max (MA, MB, MC, MD, etc... na Fig. 88*) os montei em sequências variadas, com três repetições de cada fragmento, e os transformei internamente por – que seguiam aos campos harmônicos gerados pelo procedimento do Chico (cfe. CA, CB, etc... na* Fig. 88*) – assim como por diminuições e ornamentações tímbricas. Os fragmentos da peça do*

Max vão pouco a pouco se deformando e não deixam de cruzar com linhas de Barrière (cfe. B na Fig. 88*) ou ruídos vindos da peça do Ivan, seja aqueles de excesso de pressão de arco (cfe. RI. na* Fig. 88*) ou os de multifônicos no oboé ou no sax.*

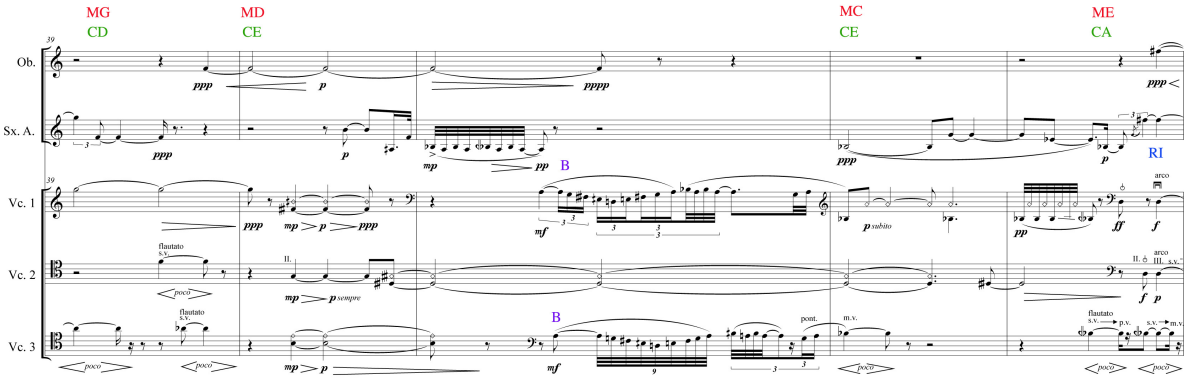


Figura 88: Trecho de montagem em *era como um sonho agitado*

Esses são alguns dos procedimentos de reescrita que tenho adotado até o momento buscando mergulhar ou imergir materiais e concepções musicais passadas em novos universos lógicos, sonoros, sensitivos e afetivos, e as faz assim serem atravessadas por novos modos de escuta e solfejos que perturbam a univocidade de um modo de escuta dominante.

***

[III.16. Deleuze e a reescrita crítica]

Chegamos assim ao fim deste terceiro e último capítulo em que foi defendida a ideia da singularidade de uma reescrita crítica. Entretanto, diferentemente dos capítulos anteriores, neste a filosofia de Deleuze pouco participou diretamente, o que pede algumas considerações e comentários sobre como o pensamento do filósofo francês pode contribuir na compreensão da reescrita crítica.

Em seus primeiros livros publicados, Deleuze esteve envolvido em "fazer" história da filosofia, comentando e costurando ideias e conceitos de autores como Hume, Espinosa e Bergson. Entretanto, mesmo nesse primeiro momento de sua prática de escrita filosófica, Deleuze já não se contentava em trabalhar segundo a maneira tradicional de um

comentador e nem se intimidava com a função repressora da história da filosofia[105]. A respeito disso, Deleuze diz:

> minha principal maneira de me safar nessa época foi concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer.[106]

Assim, podemos observar que o modo como Deleuze encarava o fazer história da filosofia já implicava numa postura crítica com relação aos autores tratados e à tradição de comentários. Contudo, Deleuze permanecia de certa maneira preso a trabalhar direta e restritamente com o que outros autores disseram, não explorando ainda de maneira mais intensa sua própria potência criativa filosófica, o que vai acontecer somente a partir de seu encontro com a filosofia de Nietzsche e do singular "gosto perverso"[107] por ela despertada: "o gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afetos, intensidades, experiências, experimentações"[108]. É a partir de então que Deleuze passa gradualmente a construir um singular modo de fazer filosofia, um singular solfejo filosófico, assinado por seu próprio nome.

> Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o oposto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo do nosso próprio subdesenvolvimento. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos.

---

[105] Cfe. DELEUZE. [1973] "Carta a um crítico severo". In: *Conversações*. 1992 [1990], p. 14.

[106] Ibidem, p. 14.

[107] Ibidem, p. 15.

[108] Ibidem, p. 15.

É assim então que Deleuze passa a conceber a reescrita a partir de um novo modo em sua própria prática de escrita filosófica e de criação de conceitos. Os conceitos e pensamentos, assinados pelo nome próprio de tal ou qual filósofo, não são mais comentados, mas antes operam como "figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas"[109]. Não são mais tratados priorizando um encadeamento lógico racional de seus significados, que põe um texto ou um livro fechado em si mesmo ou numa relação muito estrita com outros textos e livros que o comentam ou os quais comenta. Nesse sentido, no pensamento de Deleuze, com ou sem a parceria de Guattari, o interesse da pesquisa filosófica não mais se restringe em determinar o que é uma coisa, qual a sua essência, mas antes sim em buscar saber das circunstâncias de uma coisa: "em que casos, onde e quando, como, etc?[110]" Dessa maneira, Deleuze faz com que os textos filosóficos sejam atravessados por um Fora, que põe tais ou quais problemas a serem reformulados, rearranjados e vistos sob novos pontos de vista devido aos cruzamentos que efetuam com peças musicais, quadros, poemas, funções científicas, contextos sociais, políticos, econômicos, libidinais, emocionais, religiosos, linguísticos, os mais diversos e variados. É assim que textos filosóficos antigos se abrem a outros mundos e passam a ser constantemente renovados, numa concepção de reescrita que não quer a submissão à autoridade de um determinado filósofo ou autor, mas antes se interessa pelas intensidades e afetos que tal ou qual pensamento singular tem a potência de produzir ou de fazer passar. Os autores passam assim a participar dos textos pelos modos de vibração que seus nomes próprio põem em jogo. "Os nomes próprios designam forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas". Os problemas e conceitos passam assim a construir novos trajetos e caminhos, traçando fugas e sendo levados a mundos improváveis a mais ou menos estranhos. "Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto"[111].

O problema da reescrita crítica não foi abundantemente explorado enquanto um tema de pesquisa na obra de Deleuze. Por mais que alguns dos conceitos com os quais trabalha possam ser fecundos e trazer boas ideias para se pensar variados processos de reescrita – como com os conceitos ou ideias de devir, anomalia, assintático, discurso indireto

---

[109] DELEUZE. "Prólogo", *Crítica*..., 1997 [1993], p. 9.

[110] DELEUZE. [1980] "Entrevista sobre *Mil platôs*". In: *Conversações*, 1992 [1990], p. 37. Ver também: DELEUZE [1967]. "O método da dramatização". In: *A ilha deserta*..., 2006 [2002], pp. 130-131.

[111] DELEUZE. "Prólogo", *Crítica*..., 1997 [1993], p. 10.

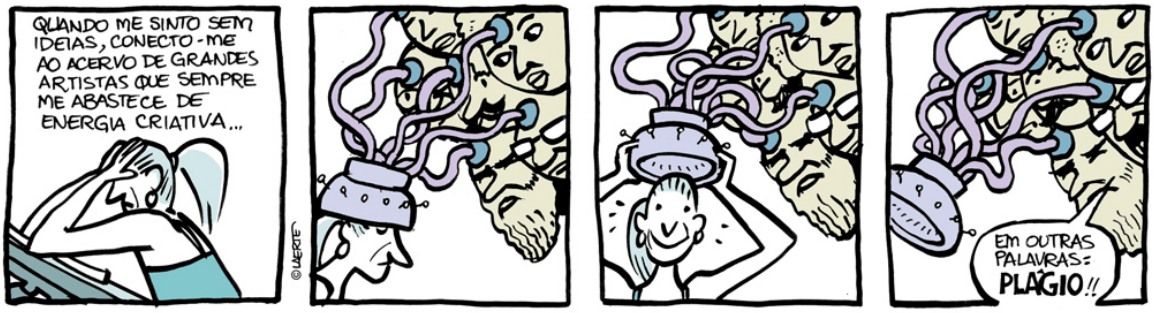
livre, diferença e repetição –, o ato em si da reescrita crítica em sua singularidade é somente mais diretamente abordado em um de seus textos a respeito do pensamento teatral de Carmelo Bene[112]. Deleuze afirma que a reescrita de Bene da obra *Ricardo III* de Shakespeare não se faz como paródia ou como um uma nova adaptação da peça, ou por fórmulas vanguardistas do tipo do "teatro no teatro", nem por uma vontade de negação de um anti-teatro, mas antes sim por uma operação crítica muito mais afirmativa e sutil[113]. É uma crítica singular essa de Bene, que não se confunde com a crítica realizada de Brecht, por exemplo, quem trabalha com a denuncia de conflitos por meio da representação seja de conflitos entre indivíduo e sociedade ou entre vida e história, sempre evidenciando oposições e contradições que são deixadas a serem solucionadas pelo espectador[114]. Para Bene, não se trata mais da representação de conflitos, mas sim da "presença da variação como um elemento mais ativo, mais agressivo". Deleuze afirma que Bene busca fugir não somente à representação de conflitos, mas aos próprios conflitos, oposições e contradições compreendidos enquanto representações dadas, normalizadas, codificadas, institucionalizadas[115]. É aí que se apresenta a importância que o tratamento musical que Bene dá a seus textos teatrais, implicado já em sua escrita mesma e que faz a língua e seus enunciados linguísticos se minorizarem, fugirem às invariantes gramaticais, sintáticas e semânticas maiores e dominantes ao serem atravessados por linhas expressivas de outra natureza. Se Brecht efetuou uma intensa e importante atividade crítica em suas representações de conflitos, ele o fez considerando mais os argumentos de seus textos do que a própria encenação, ou seja, a crítica se fez principalmente "sobre o escrito e não sobre o palco"[116]. Já na escrita de Bene há um operador musical que põe as vozes em variação contínua umas com relações às outras e também por si mesmas, arrastando assim a língua e os enunciados a mundos inéditos e improváveis. É por isso que seus textos são carregados de "indicações não textuais, e entretanto interiores, *que não seriam somente cênicas*, que funcionariam como operadores, expressando a cada vez a escala das variáveis pelas quais o enunciado passa, exatamente como uma partitura musical"[117](xii). É portanto tratando o texto teatral como uma partitura musical e considerando na voz sua ampla paleta de variedade e modos de variação de coloridos e tonalidades, que Bene alcança a operação crítica completa,

[112] DELEUZE. "Un manifeste au moins" In: *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.
[113] *Ibidem*.
[114] *Ibidem*.
[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem*.

"que consiste em 1º) retirar os elementos estáveis; 2º) então colocar tudo em variação contínua, 3º) por conseguinte tudo transpor em *menor*"[118](xiii).

É portanto, nessa abordagem ao teatro de Carmelo Bene que Deleuze trata mais diretamente do tema da reescrita crítica em sua singularidade. Entretanto, se tal tema não foi por mais vezes diretamente trabalhado em seus outros textos, Deleuze tratou ele mesmo de botar em prática a singularidade desse tema, ao reescrever criticamente tais e quais lugares e momentos da história da filosofia, não compreendendo a história em sua sacralidade e em seu firme estabelecimento, mas antes sim em seu devir, em sua contínua variação, que faz que tais momentos e lugares passados possam ser concebidos de novas maneiras pelos cruzamentos que efetuam com variados planos sensíveis e problemáticos de um fora constantemente renovável. Deleuze assim põe em prática a reescrita crítica ao longo de sua própria obra, tornando possível que pensamentos antigos possam entrar em novos agenciamentos e assim produzir novos modos de concebê-los, senti-los e por eles ser afetado.

[118] *Ibidem*.


QUANDO ME SINTO SEM IDEIAS, CONECTO-ME AO ACERVO DE GRANDES ARTISTAS QUE SEMPRE ME ABASTECE DE ENERGIA CRIATIVA...
©LAERTE
EM OUTRAS PALAVRAS: PLÁGIO!!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos assim ao final desse trabalho, após termos percorridos tantos caminhos e imagens que diretamente contribuíram na abordagem dos diferentes temas tratados ao longo da pesquisa.

Como dito na introdução, a presente tese tinha possuía três dificuldades principais a serem enfrentadas ao longo de sua consolidação: a da problematização e abordagem de um objeto de pesquisa bem delimitado; a da integração de minha própria prática composicional a uma pesquisa científica; e a do cruzamento com um universo filosófico singular que provocava um tanto de perturbações ao caráter musicológico do trabalho. Assim, a ideia foi tentar explorar esses três tensores conjuntamente em cada um dos três capítulos, ora com um ou outro ganhando um maior destaque, mas sempre buscando fazer com que um modulasse o outro pelos choques e transições por meio dos quais se encontram e se interconectam.

Assim, em vistas da afirmação da tese da pesquisa propriamente dita no terceiro e último capítulo deste trabalho, busquei no decorrer dos dois primeiros capítulos melhor preparar o terreno e o plano conceitual em que a tal tese se embasaria. A tese é de que há uma *reescrita crítica* que se diferencia das outras reescritas em geral devido justamente a produzir uma mudança no modo de escuta implicado no material antigo, ou seja, devido a um processo composicional que faz uma peça, um material ou procedimento musical pré-existente sejam escutados de novas maneiras por terem sido perturbados por novos solfejos. Para chegar a tal afirmação, foi-me então necessário abordar dois importantes temas relacionados à prática musical: os *afetos* e os *solfejos*.

No primeiro capítulo então, sobre os afetos, procurei percorrer um trajeto que partisse de concepções mais comuns de afeto para pouco a pouco pensá-lo por outros pontos de vista. Assim, passamos pelas escritas de caráter e afeto nas partituras, que servem para indicação e sugestões de imagens, sentimentos, movimentos, cenas, paisagens, sensações e qualidades que servem aos instrumentistas para construírem suas interpretações. Em seguida, busquei abordar os clichês enquanto afetos catalogados, ou seja, enquanto imagens repertoriadas de possíveis, de já dados, a serem remanejadas e rearranjadas entre si nos processos composicionais. Em contraposição, tratei também dos afetos inaugurais, resultantes de efetivas invenções e criações de novos modos de perceber e ser afetado, vistos em casos

por meio dos afetos do silêncio. Na sequência a ideia era abordar as linhas expressivas que emergem como qualidade ou propriedade dos corpos sonoros também enquanto afetos, os afetos sensíveis, compreendendo-os em diferentes níveis expressivos: sonoros, visuais, gestuais, táteis, etc., mas também tonais, melódicos, harmônicos, rítmicos, tímbricos, espectrais, articulatórios e microperceptivos os mais variados. Vimos também que à base dos afetos sensíveis e em pressuposição recíproca para com eles, atuam os afetos problemáticos, que conectam as qualidades e propriedades a campos problemáticos sociais, econômicos, religiosos, políticos, libidinais, linguísticos, mais ou menos determinados e mapeáveis. Por fim, tratei do afeto enquanto corte, enquanto o acontecimento de ruptura à continuidade do escoamento de um fluxo, como aquilo que produz sentido pela disjunção de uma percepção e uma ação; cesura ou ruptura que corta o tempo em dois e o força a recomeçar[1], "numa apreensão sintética do irreversível e do iminente"[2], acontecendo "no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente"[3].

No segundo capítulo, o percurso também se deu de certa maneira a partir de concepções mais tradicionais do solfejo em direção a ideias mais recentes que pudessem renovar o campo de atuação desse conceito tão caro ao universo musical. Comecei então por abordar o processo de decodificação implicado no solfejo enquanto leitura, assim como o solfejo enquanto disciplina do estudo formal de música. Em seguida, cruzamos o solfejo com as ideias de obedecimento cego a uma sinalética e de compreensão e produção de sentido no encontro com um signo, para já pensar o solfejo se abrindo a outras atividades que não somente as musicais. Depois, o solfejo foi visto como a própria lógica implicada em uma construção musical, ou seja, o solfejo como o que opera tanto na escolha e na seleção dos materiais a serem utilizados em uma composição, quanto nos modos de lhes elaborar e lhes dar consistência em conjunto. Nesse sentido o solfejo se aproxima ao estilo, compreendido como criação sintática, como a lógica que torna possível a construção de novas paisagens perceptíveis e de novos modos de ser afetado. Um novo solfejo seria então tanto um novo modo de enxergar, ouvir e sentir os mundos, quanto também um novo modo de entalhar as paisagens que são dadas a ver, escutar e sentir. Assim, o solfejo evidencia que nos próprios materiais e nos modos como são agenciados estão implicados modos de escuta que fazem com que um ouvite acompanhe tal ou qual aspecto ou linha expressiva singular durante o desenrolar de um fluxo sonoro. Por fim, foi realizada uma classificação, não exaustiva ou

[1] Cfe. ZOURABICHVILI. "Acontecimento". In: *Vocabulário...,* 2004[2003].
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

conclusiva, de diferentes tipos de solfejo, a fim justamente de clarificar outros solfejos para além dos melódico, rítmico, harmônico e concreto mais comumente abordados em pesquisas científicas. Cada solfejo é tido como uma constelação de afetos e percetos, um universo de modos de ser afetado e suas correlatas e co-implicadas paisagens entalhadas. Os solfejos não são excludentes uns dos outros, mas funcionam ou podem funcionar simultaneamente em diferentes níveis e estratos de organização e escuta, modulando-se uns com os outros em experiências sensoperceptivas as mais distintas e mais ou menos improváveis e criativas.

O último capítulo então finalmente põe em evidência o objeto musicológico principal da tese, mostrando que a singularidade da reescrita crítica se efetua por um processo que faz com que uma peça ou material musical antigo seja atravessado por um novo solfejo que muda a natureza mesma do modo de escuta implicado em tal material pré-existente. Trata-se do cruzamento de solfejos distintos que põe em interação direta mundos afetivos e perceptivos os mais distantes e de improvável conexão entre si, possibilitando a abertura a novos sentidos e sensações variados. Nesse capítulo, iniciei me referindo à problemática da reescrita segundo algumas pesquisas provindas da crítica de arte, com o intuito de situar essa pesquisa num campo mais amplo de discussão e pesquisa de um problema. Na sequência tratei de cruzar o conceito de reescrita com aquele de *crítica*, para assim melhor consolidar a potência da *reescrita crítica* enquanto desestabilizadora da sacralidade das obras passadas e dos modos dominantes de pensamento, compreensão e valoração que lhes são associadas. Vimos assim alguns trechos de obras de Heitor Villa-Lobos, Luigi Nono, Stefano Gervasoni, Francesco Filidei e Silvio Ferraz em busca de melhor compreender, técnica e composicionalmente, alguns procedimentos de reescrita que produzem uma tal mudança de natureza no modo de escuta de um material determinado, tratando assim de, mais concretamente, afirmar a tese da presente pesquisa.

Assim, penso a escuta e o solfejo como dois tensores, dois polos, entre os quais operam todo acontecimento musical. Nunca se está completamente em um só polo: escuta implica solfejo que implica escuta que implica... Assim o afeto e a reescrita crítica dependem justamente de uma metaestabilidade entre solfejo e escuta, eles passam por entre o solfejo e a escuta para acontecerem cada qual a seu modo e de acordo com suas próprias singularidades.

Com relação ao meu próprio trabalho composicional, ele foi dispersa e fragmentadamente abordado ao longo do trabalho, procurando sempre uma constante conversação com outros autores e compositores que participavam cá e lá da elaboração e compreensão de um problema composicional determinado. Durante a escrita da tese e pelo enfrentamento com outros modos de pensamento, pude melhor compreender alguns aspectos

dos solfejos ou lógicas composicionais com os quais tenho lidado em minhas próprias peças. Esse confronto, de minhas peças com as problematizações abordadas, foi portanto um modo de eu melhor conhecer meus hábitos e gostos composicionais e sonoros, assim como me atentar aos meus vícios e enxergar saídas e novas alternativas de elaboração composicional que me abram a novos universos lógicos e sensitivos.

E é justamente apontando a aberturas a novas perspectivas que então concluo este trabalho. Porque ao mesmo tempo em que esta tese encerra um ciclo em minha atividade de pesquisador - que inclui graduação com iniciação científica, mestrado e doutorado –, e confirma uma maior maturidade argumentativa e criativa em meu próprio trabalho, ela é também somente um ponto de partida para toda uma vida de docência que possivelmente se desenha pela frente. De um ponto de vista acadêmico pessoal, além de abrir novas possibilidades profissionais, esta tese confirmou a mim um gosto pela pesquisa, pela escrita de textos, pela difíceis aproximações na tentativa de resolver um problema, pelo cruzamento de bibliografias, por costurar e esculpir ideias, que tem tudo para continuar a ser mais e mais explorada daqui para a frente. Do ponto de vista artístico, pude objetivar melhor alguns problemas composicionais que me são caros, assim como vê-los agenciados com outras concepções de outros autores e compositores, o que me permite, a partir de agora, tanto repensar tais problemas em outras e improváveis conexões, quanto a elaborar novos problemas, o que se efetuará de acordo com o trabalho caso a caso em todo um mundo de composições musicais porvir. Já com relação à presença desse trabalho no meio acadêmico e no meio mais geral de interessados em música, este presente trabalho pode contribuir tanto para uma maior atenção à concepção de obra enquanto bloco de afetos, quanto para renovar a ideia de solfejo, compreendendo-o enquanto a lógica e estilo e de entalhar paisagens sonoras e multissensoriais implicados numa composição, quanto ainda para a distinção da reescrita crítica como um tipo especial e singular de reescrita musical. Agora, à pergunta "o que pode esta tese?", eu não saberia e nem poderia responder de antemão, me cabendo somente soltá-la no mundão, para que possa livremente realizar seus próprios encontros e confrontos, percutindo, rebatendo, ressoando e modulando cá e lá novos e futuros trabalhos.

EPÍLOGO

A reescrita é uma prática que está na base de todo processo de criação, como aquilo que faz elementos materiais e operações técnicas anteriormente estabelecidos variarem e se reagruparem em uma nova composição e assim adquirirem novos sentidos de acordo com as circunstâncias em que são postos. Uma criação torna possível um novo mundo, cria uma fatia, um pedaço de real, ainda que minúsculo. Nenhuma criação se dá a partir do nada, mas sim a partir e por meio de uma variedade de imagens que se agenciam de maneira inédita para a criação de tal ou qual universo singular. A reescrita, enquanto operação criativa de base em uma individuação artística, se insere assim no contínuo de variação das imagens, no próprio percutir e ressoar livre de imagens entre si. É assim que reescrevemos uma música específica, um estilo, um gênero ou uma operação musical antiga, mas também um poema, um quadro, uma imagem sonora (mar, pássaros, fábrica), uma gestualidade. De modo mais ou menos redundante ou inventivo artisticamente, toda composição põe em cruzamento imagens anteriores que servem de base à criação de novas obras. E por acontecer num contínuo de variações, a reescrita faz também com que os próprios materiais antigos de base à nova composição variem e adquiram novos sentidos pelo novo meio em que são postos e reelaborados. Assim, a reescrita acontece justamente por meio de um trabalho atento às distâncias e proximidades entre variados meios, contextos e circunstâncias com suas singulares diferenças de potencial.

A reescrita (releitura, recomposição), enquanto ato, implica necessariamente em produzir variações afetivas nas imagens e materiais reelaborados ou recriados em uma nova composição. Seja nas mais simples das ornamentações, diminuições ou reharmonizações, às mais complexas das deformações texturais, a qualquer modificação do modo de vibração de um material musical corresponde uma variação afetiva, intensiva. Assim, a reescrita não é uma atividade exclusiva de compositores, mas acontece a todo momento nas mais variadas práticas musicais, sendo cada novo acontecimento musical um modo de reescrever alguns aspectos históricos da técnica musical, selecionando e pondo em variação tais e quais traços expressivos de maneira mais ou menos redundante ou inventiva. Além disso, também são produtores de afetos os deslocamentos de sentidos produzidos pelas distâncias e choques entre campos problemáticos e circustancialidades mais ou menos divergentes ou ressonantes entre si e que estão à base de qualquer variação vibracional material. Assim, o que caracteriza cada variação afetiva singular resultante de um ato de reescrita é uma complicação, ou implicação recíproca, entre sensações e problemáticas circunstanciais, a ser verificada a cada caso.

Entretanto, não pretendi nesta pesquisa abordar a reescrita nessa sua imensa amplitude, mas antes busquei me aprofundar em uma especial proposição composicional de reescrita que tem me interessado enquanto compositor justamente pelo efeitos perceptivos que pode produzir. Trata-se aí daquilo a que chamei de *reescrita crítica*, que necessariamente atua como uma maquinação de solfejos, ou seja, como um procedimento que coloca em funcionamento simultâneo e conjunto diferentes modos de escuta heterogêneos com suas lógicas organizacionais próprias. Um solfejo se determina justamente nessa estrita relação entre uma lógica de consolidação composicional e os efeitos perceptivos que lhe são correlatos, com cada solfejo construindo um universo singular de afetos e perceptos.

A reescrita crítica enquanto proposição composicional sugere a complicação de variados tipos de solfejos, principalmente ao fazer cruzar as texturas históricas estabelecidas como monodia, polifonia, homofonia, melodia acompanhada, heterofonia, com outras texturas mais recentemente exploradas composicionalmente como as concreta, concreta instrumental, espectral, plástica, etc. Na reescrita crítica a ideia é fazer com que o material antigo que está sendo retrabalhado sofra variações no plano textural que façam com que a textura de origem seja transtornada pelo ato composicional, ou ao menos que tenha a sua soberania perturbada. Mas não se trata somente desfazimento de uma textura em outra. É necessário, para a reescrita crítica, que o próprio modo de escuta implicado em uma textura seja desestabilizado por um novo solfejo. Nesse sentido, não bastaria, por exemplo, uma adaptação contrapontística de um material melódico que, ainda que produzisse uma variação perceptiva e afetiva, mantivesse o solfejo melódico preponderante na escuta, mantendo inabalável a individualidade das vozes, assim como certa homogeneidade ou constância timbrística na relação entre tons sucessivos. Entretanto não se trata também de modo algum de uma necessidade de anular ou aniquilar a escuta melódica, mas antes sim de não deixá-la intacta e inafetável, de perturbá-la ou nela causar algum transtorno no potencial perceptivo que se concretize justamente como resultado de uma fusão, perturbação ou deformação causada pelo encontro com outro solfejo. É nesse sentido que a reescrita crítica se caracteriza como uma maquinação de solfejos, por colocar em funcionamento simultâneo e conjunto não somente materiais heterogêneos mais ou menos contrastantes ou ressonantes entre si, mas também e principalmente lógicas composicionais singulares que suas diferenças potencializadas justamente pelos modos de escuta e efeitos perceptivos que lhes são correlatos. É assim que reescrita crítica mostra-se assim como uma proposição composicional extremamente atenta ao processo perceptivo, caracterizando-se como uma prática composicional que tem nas variadas dimensões possíveis da escuta, incluindo aí os novos mundos de possíveis, o seu próprio plano de consistência.


PROLETÁRIOS DE TODO MUNDO!
GOSTARAM?

CITAÇÕES NA LÍNGUA DOS MATERIAIS CONSULTADOS

CAPÍTULO 1

[i] "Le thème fondamental de *Sequenza III* c'est le rire, le rire développé dans l'écriture. Car en fait, il n'y a pas tellement de différence entre une femme californienne qui rit à peine voix et une soprano léger coloratura. Chez une chanteuse, la voix est, bien sûr, posée de façon profissionelle. Mais c'est la même impulsion, la même mécanique de l'appareil phonatoire." BERIO [1978] apud STOIANOVA. "Luciano Berio – Chemins en Musique". In: *La Revue Musicale* 1985, p. 77.

[ii] "La première version de *Sequenza III* développait plusierus types différents de rire. J'ai découvert qu'au fond je n'avais pas un bon rire et qu'il était très, très difficile de différencier les rires." BERBERIAN [1977] apud STOIANOVA. *Op. Cit.*, p. 79.

[iii] "Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy, etc.). The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance or dreaminess… but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor to her action (mainly the color, stress and intonational aspect) and body attitudes. The process involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized, they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal flexibility and her "dramaturgy"." (BERIO, *Sequenza III*, 1969)

[iv] One starts after all with themes or rhythms or harmonies that occur to you. That is the given part. You can't just start writing music out of nowhere or made up of nothing. It has to take a musical form. And it generally takes that form by ideas, musical ideas which occur to you. Then after you begin working with them, you begin to have a sense of what the emotional background of that particular theme or rhythm or harmony may be: some seem rather grandiose and powerful, others seem delicate and sensitive, others seem lively and spritely… So that is the given part, you can't take a spritely theme and turn it in something else without falsifying it. Of course you can develop it and find other elements in it. So that, I would say pieces begin with that kind of material – which is a purely musical material – but which to the composer has an emotional significance.(COPLAND, Aaron. *Day at night*, 1973)

[v] "Tant que nous ne changeons pas de principe d'évaluation, tant que nous replançons les vieilles valeurs par de nouvelles, marquant seulement des nouvelles combinaisons entre les forces réactives et la volonté de néant, rien n'est changé, nous sommes toujoures sous le règne des valeurs établis". DELEUZE. *Nietzsche,* 1965, p. 31.

[vi] "…les sonorités et les contextes musicaux éveillent toujours en moi la sensation de la couleur, de la forme, de la complexion matérielle; même des concepts abstraits s'attachent involontairement en moi à des représentations sonores. Cela explique la présence de tant d'éléments «extramusicaux» dans mes compositions.

Surfaces et masses sonores qui se relayent, se transpercent ou se fondent l'une dans l'autre, - tissus réticules qui se déchirent et se renouent, - matériaux humides, poisseux, gélatineux, filandreux, secs, cassants, granuleux et compacts. Lambeaux, bribes, éclats et traces en tous genres, - édifices imaginaires, labyrinthes, inscriptions, textes, dialogues, insectes – situations, événements, procès, fusions, métamorphoses, catastrophes, dislocations, disparitions – autant d'éléments de cette musique non puriste. » (LIGETI [196?] apud KURTÀG. [1993] "Laudatio pour György Ligeti". In: *Entretiens*..., 2009, p. 163.)

[vii] "D'abord je n'entendais rien, puis j'entendais la voix mais à peine, tant elle m'arrivait faiblement. Je ne l'entendais pas, puis je l'entendais, je dus donc commencer à l'entendre, à un moment donné et pourtant non, il n'y eut de commencement, tellement elle était sortie doucement du silence et tellement elle lui ressemblait." (BECKETT. *Premier Amour* 1970[1945], pp. 35-36).

[viii] "Where none of these or others goals is present, silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of them is unpredictable and changing", CAGE, John. [1958] "Composition as process" In. *Silence*, 1961. p. 22.

[ix] When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking, and talking about his feelings or about his ideas of relationships. But when I hear traffic - the sound of traffic here on 6th Avenue, for instance - I don't have the feeling that anyone is talking. I have the feeling that sound is acting, and I love the activity of sound! What it does, is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower, and it gets longer and shorter. It does all those things which of I'm completely satisfied with that. I don't need sound to talk to me. […] The sound experience which I prefer to all the others is the experience of silence. And this silence, almost everywhere in the world now, is traffic. If you listen to Beethoven or to Mozart you see that they are always the same, but if you listen to traffic, you see it is always different. (CAGE apud SEBESTIK, Miroslav, *L'écoute*, 1992)

[x] La musique contemporaine n'est ni celle du futur, ni celle du passé, mais seulement celle qui est presente à cet instant précis." (CAGE, "Je n'ai pas besoin de musique", In: *À l'écoute des compositeurs,* 1992[1969], p. 201)

[xi] « D'abord la quiétude. Puis le son, comme respiration du silence. […] Donc habituer l'oreille à l'imperceptible. […] Quand nous écoutons, nous marquons un temps d'hésitation : quelque chose arrive, mais quoi ? Y a-t-il son ou pas encore ? La transfiguration sonore de l'indistinct génère la plus inquiétante des magies : ne plus savoir distinguer ente présence et absence. » SCIARRINO apud MISURACA, Pietro. "La poétique du Vide de Salvatore

Sciarrino" in *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino*, 2013 [1998], p. 75.

[xii] Du rien affleure quelque chose: un son. Il s'approche de nous et pâlit dans le vide duquel il vient d'être engendré. Le passage graduel silence-son-silence est la clef de voûte sur laquelle repose toutes mes constructions. L'instabilité qui lie et sépare les trois moments est élevée au rang de principe. SCIARRINO, S. [2004] "Le son et le silence" in *Silences...*, 2013. p. 82.

[xiii] « Mais aussi le silence évoqué par le compositeur est dû au choix fréquent qu'il fait de certains instruments et à sa façon d'écrire pour eux : la note de piano, la percussion-résonance, sont par définition des sons « en route vers le silence », chez Messiaen, et souvent il laisse à la note le temps de se vider. CHION, Michel. "Le silence chez Messiaen" *in Accents,* n° 34, 2007. (Disponível em http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1721)

[xiv] On aimerait donc pouvoir établir enfin une échelle nuancée pour les timbres comme pour les hauteurs, en disciplinant les appréciations , en fixant un vocabulaire et en entraînant les sujets. Il reste à savoir si cela est possible, et dans quelles limites." (SCHAEFFER, *Traité...*, 1966, p. 591)

[xv] "Pour moi, il y a des relations entre quelqu'un qui perçoit et quelque chose qui lui est donné à percevoir. Et je ne peux pas sortir, quoi qu'on me dise, de la relation sujet-objet. Et tout le reste pour moi, est du baratin. Tant qu'il y a une relation sujet- objet, on sait de quoi on parle ; quand elle n'y est plus on ne sais plus de quoi on parle." Cfe. SCHAEFFER *apud* CHARLES. "Musique et an-archie", In: *La fiction de la postmodernit selon l'esprit de la musique*, 2001.

[xvi] chaque son que nous connaissons ou pourrions utiliser est comme un point à travers lequel passent un grand nombre de lignes. Les cloches de vache pourraient faire partie d'une ligne formée par tout ce qui se passe dans une ferme. La chloche de vache, l'enclume, la charue et ainsi de suíte font partie de la même ligne. Et il en existe une autre: celle formée par tous les instruments en métal. Ou encore, par exemplo, tout ce qui penda u cou d'un animal, voilà qui trace une autre ligne. Les cloches de vache qu'on entend dans l'oeuvre de Mahler évoquent la nature pour le gens de la ville. Dans les *Herdeglocken* [c'est-à-dire les cloches de vache qu'on entend dans le premier mouvement de la *Sixième Symphonie* de Mahler], les auditeurs sont amenés plus près du ciel parce que normalement, on entend les cloches de vache dans la montagens. Dans une oeuvre comme *Zyklus* de Stockhausen, la cloche de vache est associee au vibraphone et au tam-tam ou au triangle; l'effect est complètement différent, mais les anciennes connotations demeurent. (LACHENMANN, p. 270)

[i] "si l'on peut parler en un certain sens de l'individualité d'un groupe ou de celle d'un peuple, ce n'est pas en vertu d'une communauté d'action, trop discontinue pour être base solide, ni d'une identité de représentations, conscientes, trop large et trop continues pour permettre la ségrégation des groupes; c'est au niveau de thèmes affecto-emotives, mixtes de représentation et d'action, que se constituent les groupements collectives. (SIMONDON. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information, 2015 [1958] p. 243)

[ii] "Ce qui permet avant tout de la considérer comme un art éminemment utile, c'est la suprême faculté qu'elle possède de faire naître les sentiments belliqueux, de réveiller le courage, d'exciter la bravoure, d'inspirer, à tous ceux qui combattent pour la patrie, une noble émulation, un saint enthousiasme, et de substituer dans leur âme, à la crainte du péril, à l'idée de la mort, à toutes les vagues et funestes appréhensions auxquelles ils pourraient s'abandonner au moment du danger, une fermeté inébranlable, une confiance salutaire, et cette généreuse exaltation, cette sublime intrépidité qui fait les héros et assure la victoire.

La musique n'a cependant pas pour unique objet d'enflammer les combattant et de l'aider à vaincre : dans la manœuvre, c'est elle qui règle le pas et détermine les évolutions ; dans la marche, c'est elle qui soutient le soldat, qui soulage ses labeurs, qui le repose de ses fatigues ; loin du champ de bataille, c'est encore elle lui vient charmer ses loisirs et lui faire oublier la monotonie attachée à l'existence de garnison. Enfin, on a généralement remarqué que le cheval même, ce fidèle compagnon de l'homme d'armes, n'est pas moins sensible ni moins attentif à ses accents.

Pour opérer de tels prodiges, il faut que la musique ait un bien grand pouvoir, et dispose de moyens énergétiques qui lui permettent d'agir aussi bien sur la physique que sur le moral de l'homme. On découvre facilement comment elle parvient à réaliser ce double phénomène. En effet, si les sons, considérés abstractivement par rapport à leur émission simultanée, ou par rapport à leu timbre, s'adressent surtout à l'âme, le rythme, il faut bien le reconnaître, tend à fortifier l'impression première en communiquant à nos organes une sorte d'ébranlement et d'impulsion dont les plus insensibles ne peuvent se défendre. Cela est tellement vrai que sans le secours du son musical, de la phrase mélodique proprement dite, le rythme suffit pour ébranler les masses et les mettre en mouvement. Lors donc que ces deux éléments se trouvent réunis, quelle puissance n'acquièrent-ils pas l'un par l'autre, surtout si la variété des timbres et des harmonies vient leur prêter de nouvelles forces ». (KASTNER, Georges. *Manuel général de la musique militaire à l'usage des armées françaises*, 1848, p. 2)

[iii] "Je pressens cependant qu'il existe quelque part dans notre perception une limite, un degré zero en deçà duquel il est impossible de transgresser sans sombrer dans l'absurde. C'est de ce seuil que je parle; c'est à partir de ce seuil que devrait s'organiser toute musique."

[iv] "Je prends toujours le même exemple: la musique de Debussy et ses nombreuses composantes hétérogènes, le retour à une musique modale, l'influence de la musique française, orientale. Ces composantes cristallisent singulièrement sur les premières oeurvres de Debussy. Il suffit de quelques notes de Debussy pour être immédiatement dans l'univers debussiste. C'est une énonciation, une coupure, une sorte de foyer non discursif. Il y a non seulement la dimension musicale, mais aussi des dimensions adjacentes, plastique, littéraire, sociale (les salons, le nationalisme), etc. C'est donc un univers hétérogène, avec des composantes multiples. Cette constellation d'univers de référence forme un énonciateur qui donne sa consistance aux notes pentatoniques, à l'écriture sur le papier, aux interprétations. Il y a bien quelque chose qui fait se tenir tout cela ensemble, c'est ce que j'appelle le *foyer énonciatif incorporel*. Et qui peut se dissoudre. C'est à la fois éternel, parce que c'est un incorporel, c'est une ecceité, quelque chose que l'on ne peut pas situer dans le temps et dans l'espace, mais qui portant est né à une certaine date et qui s'effacera. On oubliera Debussy à partir d'une certaine date, quitte à le redécouvrir plus tard… (Cfe. GUATTARI, F. [1992]. "Felix Guattari et l'art contemporain". In *Qu'est-ce que l'écosophie?"*, 2013, p. 170)

[v] "Je crois que cette fois il est vraiment impossible de lire la partition. Il serait presque nécessaire de l'exécuter à l'aveuglette. Mais j'en attends énormément, en particulier en ce qui concerne la sonorité et l'atmosphère. Il ne s'agit que de cela – il n'y a absolument rien de symphonique, c'est l'exact contraire, pas d'architecture, pas de construction. Rien qu'un changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et de atmosphères." SCHOENBERG, 1909 apud STUCKENSCHIMIDT, 1974 In: POIRIER; STUCKENSCHIMIDT. *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 75.

[vi] "Cette intégration de structures individuelles à une structure globale organisée différemment représente une de mes idées compositionnelles fondamentales depuis la fin des années cinquante, donc depuis *Apparitions* et *Atmosphères*; je ne cesse de chercher de nouvelles solutions pour réaliser cette idée de base." LIGETI, G. [1988]. "À propos du *Concerto pour piano*". In: *L'atelier du compositeur*, 2007, pp. 297-298.

[vii] "... et quiconque croit qu'*Atmosphères* represente le style Ligeti sera surpris, le quatuor est absolument diabolique, digne d'*Adventures* et du deuxième mouvement du *Concerto pour violoncelle*, mais élevé à une "puissance infinie"." LIGETI, G. [1968] "Lettre à Ove Nordwall au sujet du *Quatuor à cordes n^{o} 2*" In: *L'atelier du compositeur*, 2013, p 253.

[viii] "J'imaginais une musique quasiment amorphe, dans laquelle les sons n'avaient plus de fonction qindividuellement mais où les accumulations et les aggloméarations de sons ainsi que les rapports de volume de ces collctifs sonores seraient constitutifs de la forme. Densifications, dissolutions, divers mouvements internes dans les agglomérats sonores, événements tectoniques comme des avalanches, des entassements, des sédimentations, mais aussi des processus atmosphériques comme l'évaporations, l'essoufflement et autres phénomènes sembables articulent cette forme qui, vue dans sa globalité, est de nature continue." LIGETI, G. [1968] "Sur Volumina" In: *L'atelier du compositeur*., 2013, p 188.

[ix] "The involuntary conversion of optical and tactile into acoustic sensations is habitual with me: I almost always associate sounds with color, form, and texture; and form, color, and material quality with every acoustic sensation. Even abstract concepts, such as quantities, relationships, connections, and processes, seem tangible to me". LIGETI, G. "States, events and transformations", 1993, pp. 164-171.

[x] "les hémioles de Schumann et Chopin qui reposent sur un ordre métrique de mesures et la pulsation métrique additive de la musique africaine.", cfe. LIGETI, G. [1997] "Études pour piano – premier livre". In: *L'atelier du compositeur*., 2013, p. 292.

[xi] "un étage de base formé d'une suíte de pulsations égales rapides qui ne sont pas comptées comme telles mais plutôt senties, et un niveau supérieur consistant en des *patterns* parfois symétriques mais plus souvent assymétriques de valeurs de durées de longueurs diferentes mais toujours multiplex entiers de la pulsation de base." cfe. LIGETI, G. [1997] "Études pour piano – premier livre". In: *L'atelier du compositeur*, 2013, p. 292.

[xii] "Cette intention d'éntendre doit se communiquer et se définir a travers la création d'une "*terminologie adéquate*" que Pierre Schaeffer appele un *métalangage*." Cfe. CHION, *Guide des objets sonores*, 1983, p. 144.

[xiii] « Il s'agit de la « musique concrète instrumentale », un terme relatif à l'énergie d'où provient le son. Dans ce contexte, je me suis beaucoup intéressé aux bruits. Mais pour moi, leur portée, en ce qui a trait à la création, est limitée. Je ne veux pas faire des choses surréalistes. Bien sûr, vous pouvez produire des grincements et autres bruits semblables sur des instruments. Mais j'en suis maintenant venu à la conclusion que l'intérêt de la *musique concrète* ne réside pas dans les bruits, mais dans l'énergie d'un son. Et cette sorte d'énergie peut être produite, disons, par un *pizzicato* tout à fait normal sur un violon […] Cette idée d'*énergie* reste pour moi la chose la plus importante.» Cfe. LACHENMANN, H. "De la musique comme situation: entretien avec Abigail Heathcote" (2006). *Écrits et Entretiens*, , 2009, pp. 262-263.

[xiv] « au lieu de structure, je pourrais dire probablement « anatomie », la configuration sensible concrète des choses », LACHENMANN, *Ibidem*, 2009 [2006], p. 251.

[xv] « J'essaie à chaque fois – peu importe par quelle manœuvre – de diriger la perception sur l'anatomie de l'événement sonore. Ce faisant, je vise – par des méthodes tout à fait pragmatiques et souvent comme par jeu – des aspects isolés de la perception. » LACHENMANN. [1988] "Questions – Réponses: Entretien avec Heiz-Klaus Metzger". In: *Écrits*..., 2009 , p. 151)

[xvi] "Except for places where pitches are notated in the traditional manner, the notation of this piece does not indicate the sounds, but the player's actions, i.e. at what place on the instrument the right hand (bowing: note-stems point up) and left hand (stems point downwards) should operate. The drawings in the left margin and other indications in the musical text serve as a guide. In the drawings, the upper edge corresponds to the bottom of

the body of the instrument; the lower edge of the drawing corresponds to the top of the body" (LACHENMANN, Helmut. "Preface" in *Pression*, 1969, p. 2)

CAPÍTULO 3

[i] "L'oeuvre, je n'y crois pas. Il y a des oeuvres, on en produit des nouvelles, mais l'oeuvre dans son ensemble, le grand oeuvre, ça ne m'intéresse pas. Je préfère parler de cheminement. Dans mon parcours, il y a des hauts et des bas, des tentatives...". GODARD, J.L. Entretien avec Godard, par Serge Kaganski et Jean-Marc Lallane. 2010 (Disponível online em http://www.alterinfo.net/Interview-a-Jean-Luc-Godard-En-ce-qui-concerne-la-Suisse-je-pense-comme-Kadhafi_a52402.html).

[ii] "For many years there was a tremendous collection of sketches that I saw constantly because they were hanging there in this studio. He had them on a long time – on the wall in front of his desk – the he called his "laundry line"." Cfe. CHOU Wen-Chung (1979) *apud* MACDONALD, Malcom. *Varèse*: *astonomer in Sound*. Londres: Kahn & Averill, 2003, p. 310. (Trecho retirado de *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, editado por Sherman Van Solkena. Nova Iorque: I.S.A.M. Monografia número 11, 1979, pp. 88-90.)

[iii] "*Ri-creazione* appunto perché non si tratta di riscrivere, ma di dare un abito diverso a una musica che è già scritta e che io voglio rispettare fedelmente." GERVASONI. "An interview with Ricciarda Belgiojoso." [2007]. In: BELGIOSO. *Note d'autore. A tu per tu con i compositori d'oggi*, 2013

[iv] "Jamais dans ma vie, je n'ai mis ensemble des hauteurs, mais j'ai pensé par des figures sonores. L'intervalle naît ainsi comme rapport, comme expérience sans cesse régénérée". SCIARRINO, Salvatore. [1990] "Connaître et reconnaître". In: *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore*, 2013 [1990], p. 147.

[v] "Je ne sais pas à quel point j'étais conscient de ce que je faisais au cours des années 1960. Je m'efforçais de dépasser la conception du son inerte et de construire sans revenir au modèle melódico-rythmique." SCIARRINO, Salvatore. [1990] "Connaître et reconnaître". In: *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore*, 2013 [1990], p. 147.

[vi] « La persistance des objets sonores n'a absolument pas une fonction statique, au contraire, elle ouvre une des voies pour renouveler l'oreille. L'itération provoque une série d'attentes, vis-à-vis desquelles chaque variation infime paraîtra gigantesque ». SCIARRINO. "Le son et le silence" in *Silences*... 2013 [2004], p. 83.

[vii] « prendre les instruments existants *tels qu'ils sont*, mais à nouveau vivants et avec tout la stratification chargée de signification que s'y est concentrée. Et donc inventer des sons, des techniques nouvelles, que la tradition figée empêchait de saisir »

[viii] “Dans ce cas aussi, le geste et l’imagination musicale viennent d’abord, puis le son dans toute son organicité”. SCIARRINO. “Connaître…”, 2013 [1990], p. 147.

[ix] “mes instruments restent tradicionnels, mais leur voix et leur présence sont désormais impossibles à reconnaître. Certains sons ont changé de registre, forçant et dépassant les extrémités graves et aiguës”. SCIARRINO. “Le son...”, 2013 [2004], p. 82.

[x] “Il est nécessaire de libérer l’oreille de son encrassement, de la soigner et de la guérir de sa surdité. Toutefois, ce sont le conditionnements qui rendrent l’esprit réfractaire, plus fermé qu’une oreille sourde.

Purifier son esprit signifie donc apprendre à faire le vide en soi, laisser de l’espace à l’autre que l’on ne connaît pas.

Toute capacité de réception est aussi capacité de création, ou plutôt: percevoir, c’est déjà ordonner ses propres sensations”. SCIARRINO. “Connaître…”, 2013 [2004], p. 148.

[xi] “L’utilisation de matériaux préexistants dans une perspective historique n’a plus rien à voir avec la citation. La citation reste un corps étranger, entre guillemets, lesques maintiennent toute l’autorité de sa provenance. Je crois que la tradition doit être radicalement transformée et ce n’est qu’`a cette condition que nous accédons à l’énergie créatice que les siècles y ont deposée.” (SCIARRINO, , S. “Connaître et reconnaître” in *Silences de l’oracle: autor de l’oeuvre de Salvatore Sciarrino*. Paris: CDMC, [2004] 2013, p. 148.

[xii] Il faudrait même surcharger le texte d’informations non textuelles, et pourtant intérieures, *qui ne seraient pas seullement scéniques*, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l’échelle des variables par lesquelles l’énonce passe, exactement comme dans une partition musicale”. (DELEUZE. “Un manifeste de moins”. In: *Superpositions*, 1979.

[xiii] “L’opération critique complete, c’est celle qui consiste à 1º) retrancher les éléments stables, 2º) tout mettre alors en variation continue, 3º) dès lors aussi bien tout transposer en *mineur*.” DELEUZE, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, artigos, dissertações e teses.

ADLER, Samuel. [1982] *The Study of Orchestration*. Nova Iorque, Ed. Norton, 2002.

BARTHES, Roland. [1953] *Le degré zero de l'ecriture*. Paris: Seuil, 1997.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation and orchestration*. Nova Iorque, Longman Inc., 1997.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin. [1929-1930] *Marxismo e filosofia da linguagem*, tr. br. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Maria Flávia Silveira. *Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação. São Paulo, 2009. 157 p. Tese de Doutorado em Educação. (Disponível online em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-09092009-162831/pt-br.php)

BARRIÈRE. Jean-Baptiste. *Sonates*, para violoncelo e baixo contínuo, livro 1. Paris: Louise Leclair, 1733.

BECKETT, Samuel. *Premier Amour*. Paris: Minuit, 1970[1945].

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II,* tr. br. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, 7ª Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BERGER, Donald Paul. "The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation". In: *Asian Music*, vol. 1, nº 2. Austin: University of Texas Press, 1969, pp. 32-72

BERGSON, Henri. [1939] *Matéria e memória*, tr. br. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (*Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939).

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (Realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. [*Intervista sulla musica – a cura di Rossana Dalmonte*. Bari: Laterza, 1981]

BERIO, Luciano. *Scritti sulla musica*, org. Angela Ida De Benedictis. Turim: Giulio Einaudi, 2013.

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.

BOULEZ, Pierre. [1966] *Apontamentos de aprendiz*, tr. br. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lidia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. [*Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966]

BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963.

BOULEZ, P. "Style ou idée? – Éloge de l'amnésie (Stravinsky)". In: *Musique en jeu*, nº 4. Paris, Seuil, 1971, pp. 4-14.

BRASIL, *Parâmetros curriculares nacionais* (1ª a 4ª série), vol.6, Arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130 p. (http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf - último acesso 22/09/2015).

CAESAR, Rodolfo. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CAESAR, Rodolfo. "A escuta como objeto de pesquisa" In: *Revista Opus,* nº 7. 2000, pp. 34-44. (Disponível online em http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/43)

CAESAR, Rodolfo. "Trem: transporte e tempo" in *Revista Carbono*, nº 1. Rio de Janeiro, 2012. (Disponível online em http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/ - ultimo acesso: 29/08/2015)

CAGE, John. [1969] "Je n'ai pas besoin de musique" In: *A l'écoute des compositeurs* entretiens (1961-1974); org. Martine Cadieu. Paris: Éd. Minèrve, 1992, pp. 197-201.

CAGE, John. *Pour les oiseaux*: *entretiens avec Daniel Charles*; realizadas entre 1970-1971. Paris: Éd. de l'Hèrne. 2014 [1976].

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CALVINO, Italo. [1983] *Palomar*, tr. br. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CARAM. Rubens. "Comportamento dos materiais sob tensão". In: *Estrutura e propriedades dos materiais*. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Engenharia Mecânica. Campinas: 2000, p. 125. Apostila de curso ministrado no Departamento de Engenharia de Materiais. (Disponível em: http://www.fem.unicamp.br/%7Ecaram/ensino.htm)

COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation: du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris: Ed. Minerve, 2003.

CHARLES, Daniel. *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris: PUF, 2001.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

CHION, Michel. "Le silence chez Messiaen". In: *Accents*, nº 34. Paris: Ensemble Intercontemporain, 2007. (Disponível em http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1721)

COSTA MALUFE, Annita. "Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas". In: *Cadernos de Letras*, nº. 26. Rio de Janeiro, UFRJ, 2010. (Disponível online em http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf)

CRAMER, Alfred. “Schoenberg “Klangfarbenmelodie”: A principle of early atonal harmony”. In: *Music Theory Spectrum*, vol. 24, nº1. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 4.

DELEUZE, Gilles. “Até o fim...”. In *Cadernos de subjetividade*, v. 1, nº 1. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo: PUC, 1993, p. 57. (Disponível online em https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernossubjetividade-1-guattari-1993.pdf)

DELEUZE, Gilles.[1983a] *Cinema 1 – A imagem movimento;* tr. br. Stella Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985 [*Cinéma 1 - L'image mouvement Cinéma 1 - L'image mouvement*. Paris: Minuit, 1983].

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 - L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985a.

DELEUZE, G. [1990] *Conversações* (1972-1990). tr. br. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Éd. 34, 1992a. [*Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 1990]

DELEUZE, Gilles [1993]. *Crítica e clínica*, tr. br. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (*Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993)

DELEUZE, Gilles**.** [1968a] *Diferença e repetição*. tr. br. de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. **[***Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968].

DELEUZE, Gilles [1981a]. *Espinosa – filosofia prática*, tr. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002 [*Spinoza – Philosophie pratique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1981].

DELEUZE, Gilles. [1981b] *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. [*Logique de la sensation*. Paris: Éd. de la Différence, 1981]

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.

DELEUZE, Gilles. [1967] “O método da dramatização”. In: *A ilha deserta: e outros textos – textos e entrevistas (1953-1974)*; edição preparada por David Lapoujade; org. edição br. e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 129-154. [*L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.]

DELEUZE. Gilles. “Un manifeste au moins”. In: DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol 1, tr. br. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a, p. 22. [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2.* Paris: Minuit, 1980]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 2. Tr. Br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b. [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2.* Paris: Minuit, 1980]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 3, tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1996 [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2.* Paris: Minuit, 1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4 , tr. br. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Éd. 34, 1997. [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2.* Paris: Minuit, 1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1972/1973]*O Anti-Édipo*, tr. br. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. (*L'Anti-Œdipe.* Paris: Minuit, 1972/1973)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1991]. *O que é a filosofia?*, tr. br: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b [*Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET; Claire. *Diálogos*; trad. br. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta 1998. [*Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996 [1977]]

ESPINOSA, Bento. [1677] *Ética: demonstração à maneira dos geometras*. Coleção Os Pensadores, volume II, tr. br. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões. São Paulo. Nova Cultura, 1989.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam. Harwood Academic Publishers, 1995.

FERRAZ, Silvio. "A fórmula da reescritura". In: *Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia*. São Paulo: USP, 2008. (Disponível em http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/viewFile/40/39)

FERRAZ, Silvio. "Ciclicidade e *kinesis* em *Circles* de Luciano Berio". In: *Opus*, v. 17, n. 2. Porto Alegre, 2011, pp. 43-62. (Disponível online em http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/200)

FERRAZ, Silvio. "Deleuze, música, tempo e forcas não sonoras". In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.9, 2010a, p. 67-76. (Disponível em http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_09/Pag_67.pdf)

FERRAZ, Silvio. **"**Entrevista com o compositor Silvio Ferraz, por Sergio Medeiros". In: *Qorpus*, nº 2. Florianópolis: UFSC, 2011. (Disponível em http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-002/entrevista-com-o-compositor-silvio-ferraz-sergio-medeiros/)

FERRAZ, Silvio. "Kairos – ponto de ruptura". In: *ouvirouver*, v. 11, nº. 1, Uberlândia: UFU, 2015, pp. 34-52 (Disponível online em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/30390)

FERRAZ, Silvio. “Litania (2011), Para Quarteto de Cordas (à Memória de J. A. Almeida Prado): gênese composicional e poética”. In: *Revista Música Hodie*, vol. 12, nº 1. Goiânia, 2012a, pp. 216-231. (Disponível em https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=musica&page=article&op=view&path%5B%5D=21619)

FERRAZ, Silvio. *música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FERRAZ, Silvio. “Músicas e Territórios”. In: *Polêm!ca*. 2010b. v.9, p.62-130. (Disponível online em http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/viewFile/2815/1942)

FERRAZ, Silvio. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2007. Tese de Livre Docência em Criação Musical. (Disponível online em: http://sferraz.mus.br/principal_ing.htm)

FERRAZ, Silvio. “Três estruturas do tempo em *O King* de Luciano Berio”. In: *Revista Música*, vol. 13, nº 1. São Paulo: ECA-USP, 2012b , pp. 61-95. (Disponível em http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/195)

FOUCAULT, Michel. [1978] “Qu’est-ce que la critique? [Critique et *Aüfklarung*]”. In: *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, 84º ano, nº 2. Paris: Armand Colin, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GERVASONI, Stefano. [2007] “An interview with Ricciarda Belgiojoso.”. In: BELGIOSO, Ricciarda. *Note d'autore. A tu per tu con i compositori d'oggi*. Milão. Postmediabooks, 2013. (Disponível em http://www.stefanogervasoni.net/index.asp?page=writings&id=8)

GERVASONI, Stefano. “De la fidelité aux sources”. Entrevista para programa de concerto. Paris, 2015.
(Disponível em http://www.stefanogervasoni.com/__filechute/fado/programme-IRCAM_fado_erratico-ok4.pdf)

GERVASONI, Stefano. “Nota de programa de *Com que voz*”. Paris, Porto: Ircam, Casa da Música, 2008. (Disponível em http://brahms.ircam.fr/works/work/19824/)

GIACCO, Grazia. *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L’Harmattan, 2001.

GODINHO, Ana; GIL, José. *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*. Lisboa: Relógio d’água, 2011.

GRISEY, Gérard. *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*. Org. Guy Lelong e d'Anne-Marie Réby Paris, Éditions MF, 2008.

GUATTARI, Félix. [1985-1992] *Qu’est-ce que l’écosophie?*. Paris: Éd lignes/imec, 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus. [1984] *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*, tr. br. Luz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. [1982] *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*, tr. br. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*; 2ª Edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

JANKELEVITCH, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil, 1961.

KAFEJIAN, Sergio. *A escritura musical nos ambientes da eletrônica em tempo real*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo: 2014. Tese de Doutorado em Música.

KASTNER, Jean-Georges. *Manuel général de la musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris : Firmin Didot, 1848. (Disponível em http://books.google.com)

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis*, Tomus II. Roma: Typis Ludoici Grimanis, 1650. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius))

KRISTEVA, Julia, *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KURTÁG, György. *Entretiens, Textes, Dessins*. Genebra: Contrechamps, 2009

LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*, org. Martin Kaltenecker, tr. fr. Yves Saint-Amant. Genebra: Contrechamps, 2009.

LIGETI, György. "d'*Atmosphères* à *Lontano*", entrevista com Josef Häusler. In: *Musique en Jeu*, nº. 15. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 110-119.

LIGETI, György. *Écrits sur la musique et les musiciens*, Tr. Fr. Catherine Fourcassié. Org. Genebra: Contrechamps, 2014.

LIGETI, György. *L'atelier du compositeur*. Tr. Fr. Catherine Fourcassié, Pierre Michel et al. Genebra: Contrechamps, 2013.

LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Tr. Fr. Catherine Fourcassié. Genebra: Contrechamps, 2001.

LIGETI, G. *"*States, events and transformations*"*. In: *Perspectives of new music*, vol. 31, nº. 1. Seattle: Washington University Press, 1993, pp. 164-171.

LUCAS, Mônica. "Relações entre música e linguagem na segunda metade do século XVIII: a *Allgemeine Geschichte der Musik* de Johann Nikolaus Forkel". In: *Música Hodie*, vol 9, nº. 2. Goiânia: UFG, 2009, pp. 11-27 (p. 14).

LYORTAD, Jean-François; AVRON, Dominque. "A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio". In: *Musique en jeu* nº 2. Paris: Éd. Seuil, 1971, pp. 30-33.

MACDONALD, Malcom. *Varèse*: *astonomer in Sound*. Londres: Kahn & Averill, 2003.

MAGALHÃES, Michelle Agnes, *O estilo tardio de Luigi Nono*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010. 245 p. Tese de Doutorado em Música

MAIA, Igor Leão. *Klangfarbenmelodie*: *Orquestração do timbre*, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2013, 139 p. Dissertação de Mestrado em Música.

MATTHESON, Johann. apud CARPENA, Lúcia Becker. [1713] "Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve comentário" in *Revista Música* v. 13, nº 1. São Paulo: USP, 2012, pp. 219-241.

MECONI, Horney; ELIAS, Cathy Ann; et ALL. *Early Musical Borrowing*. Org. Horney Meconi. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2004.

MENEZES, Florivaldo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

MESSIAEN, Olivier. *Techniques de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1940.

NONO, Luigi. [1983] "L'errore come necessità" *in* BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol. 1, Lucca: Casa Ricordi, 2001.

OLIVEIRA, Adriana Sicuto de. *Uso do espaço por gatos confinados: o papel modulatório do enriquecimento ambiental.* Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo. Departamento de Psicobiologia e Educação, 2002. 79p. Tese de Doutorado em Psicobiologia.

OLIVEIRA, Franscisco Zmekhol Nascimento de. *A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2003. 195p. Dissertação de Mestrado em Música.

ORLANDI, Luiz B. L. "Imagem de palhaço e liberdade". Conferência no encerramento do VI Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze – Imagem, Literatura e Educação. Fortaleza: 2005. (Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/imagem_de_palhaco.pdf)

ORLANDI, Luiz B. L. "Procedimentos expressivos", *Cursos na PUC*, 2005-2006. Acervo do autor.

OSMOND-SMITH, David. *Playing on words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Londres: Royal Music Association, 1985.

PACKER, Max. "A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier* de Luciano Berio." In: *Opus Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 18, nº 2. São Paulo, 2012, pp. 33-50.

PACKER, Max. *Latência, ressonância, abertura: um estudo sobre o pensamento composicional de Luciano Berio*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas: 2013. Dissertação de Mestrado em Música.

PALOMBINI, Carlos. "A música concreta revisitada". In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 4. Curitiba: Departamento de Artes da UFPR, 1999 (Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv4/vol4/art-palombini.htm)

PENHA, Gustavo Rodrigues. "Considerações contextuais e breves análises acerca de duas transcrições para piano de Franz Liszt sobre peças de J. S. Bach". In: *Revista Música Hodie*, v. 13, nº 1. Goiânia, 2013, p. 226-241. (Disponível em http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_17.pdf)

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2010. Dissertação de Mestrado em Música.

PHILLIPS, Peter. "About Malheur me bat & Fortuna desperata". Encarte do CD: *Josquin masses*. The Tallis Scholars. Oxford: Gimell, 2009. (Disponível online em: http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDGIM042)

POIRIER, Alain; STUCKENSCHIMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schoenberg*. Paris Fayard, 1993[1974].

POUSSEUR, Henri. [1961] « Webern et le silence » In: *Écrits théoriques, 1954-1967*. Sprimont: Mardaga, 2004, pp. 101-108.

RIFATERRE, Michael. "La trace d'intertexte", *La Pensée*, nº. 215. Paris, 1980, p. 4-18.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b [1956] .

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a [1946].

SAUVAGNARGUES, Anne. "Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal". In *Artefilosofia*, nº 9. Ouro Preto, 2010, pp 20-34. (Disponível online em)

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines.* Paris: Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. [1911] *Harmonia*, tr. br. Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP. 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg* Org. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOTT, Gaspar. *Organum Mathemathicum*. Wurtzburgo (Herbipolis), 1668. (Disponibilizado online pelas Biblioteca de Estado da Saxônia e Biblioteca Nacional e Universitária de Dresden, em http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10525760.html, acessado em 20/10/2015)

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure dela musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998.

SCIARRINO, Salvatore; FENEYROU, Laurent; MISURACA, Pietro; et ALL. *Silences de l'oracle: autor de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino*, Paris: CDMC, 2013.

SILBIGER, Alexander; BUTT, John; et ALL. *Keyboard Music before 1700*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

SIMONDON, Gilbert. [1960-1976] *Communication et information*: cours et conférences. Chatou: Éd. de la Transparence, 2010.

SIMONDON, Gilbert. [1965-1966] *Imagination et invention (1965-1966)*. Paris: PUF, 2014.

SIMONDON, Gilbert [1958]. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenobla: Millon, 2005.

SONNENSCHEIN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Saline: 2001.

SPINOZA, Bento. *Tractatus de Deo et homine ejusque felicitate.* Orginal em latim de ca.1660. tr. Fr. *Court Traité sur Dieu, l'homme et la béatitude.* Tradução FR Paul Janet, 1878. (Disponível online em http://98266429.free.fr/up/1312141247.pdf – Último acesso em 16/09/2015)

STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins em musique". In: *La Revue Musicale*. Paris: Richard-Masse, 1985.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT. Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*, tr. br. de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004 [*Conversations with Igor Stravinsky*. Nova Iorque: Doubleday & Company, 1959].

VAGGIONE, Horacio: "L'espace composable: sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique", *in* CHOUVEL, Jean-Marc.; SOLOMOS, Makis (éd.), *L'espace : musique-philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 153-166.

VAGGIONE, Horacio; SOLOMOS, Makis; et ALL. *Espaces composables*. *Essais sur la musique et sur la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. Org. *Makis Solomos*. Paris: L'Harmatan, 2006. (Disponível em https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770209)

VILA. Marie Christine. *Cathy Berberian: cant'actrice*. Paris: Fayard, 2003.

VIRET, Jacques. "Commentaires des chants". In: *Le* Llibre Vermell *de Montserrat (XIVe siècle)*: édition pour voix a cappella, fac-símile. Lyon: Éditions à Cœur Joie, 2004. Partitura, 44 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 1952.

ZOURABICHVILI, François. [2003] *Vocabulário de Gilles Deleuze,* tr. br. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUBEN. Paulo. *Ouvir o som*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUBEN, Paulo. *Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*. São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2009. Tese de Doutorado em Música.

Vídeos e áudios de entrevistas, palestras, aulas ou depoimentos.

COPLAND, Aaron. *Day at night,* entrevista realizada por James Day. São Francisco: KQED, NET, WNDT, 1973.
(Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JnWNjd00_ek)

DELEUZE, Gilles. [1988] *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris: Editions Montparnasse, 1997, Reedição em DVD 2004.

DELEUZE, Gilles. *Cours sur le cinema nº 5*, de 05/01/1982. Saint-Denis: Université Paris 8, 1982.
(Disponível online em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=67)

DELEUZE, Gilles. *Cours sur le cinema nº 8,* de 26/01/1982. Saint-Denis: Université Paris 8, 1982.
(Disponível online: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139)

DELEUZE, Gilles. *Cours sur le cinema nª 24*, de 30/11/1982. Saint-Denis: Université Paris 8, 1982.
(Disponível online: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=247)

DELEUZE, Gilles. *Cours sur le cinema nº 49,* de 13/12/1983. Saint-Denis: Université Paris 8, 1983b.
(Disponível online: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=273

DELEUZE, *Cours sur le cinema nº 74*, de 08/01/1985. Saint-Denis: Université Paris 8, 1985b.
(Disponível online: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=290)

GODARD, J.L. Entretien avec Godard, par Serge Kaganski et Jean-Marc Lallane. 2010
(Disponível online em http://www.alterinfo.net/Interview-a-Jean-Luc-Godard-En-ce-qui-concerne-la-Suisse-je-pense-comme-Kadhafi_a52402.html).

SEBESTIK, Miroslav, *L'écoute*. Paris: JBA Productions, 1992. Filme.

Partituras

ANÔNIMOS. [1396-1399] In: *Le* Llibre Vermell *de Montserrat (XIVe siècle)*, édition pour voix à cappella, fac-símile, org. Jaques Viret. Lyon: Éditions à Cœur Joie, 2004, 128 p.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Quarteto nº 15, Op. 132*. Berlim: Staatsbibliothek, 1823-1825. Manuscrito. (Disponível em http://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.15,_Op.132_(Beethoven,_Ludwig_van))

BERIO, Luciano. [1966] *Sequenza III*, para voz feminina. Londres: Universal Edition, 1968. Partitura, 3 p.

BERIO, Luciano. [1968-1969] *Sinfonia,* para oito vozes e orquestra. Londres: Universal Edition, Londres, 1972. Partitura, 135 p.

BONAFÉ, Valéria. *Do livro dos seres imaginários*, para piano. São Paulo, 2010. (Disponível online em http://www.valeriabonafe.com/#!do-livro-dos-seres-imaginarios/c24rx)

CRUMB, George. [1970] *Black Angels*, para quarteto de cordas elétrico. Londres: Peters, 1971. Partitura, 9 p.

DEBUSSY, Claude. *Préludes – premier livre*, para piano. Paris: Durand, 1910. Partitura, 52 p. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_1)_(Debussy,_Claude))

FERNEYHOUGH, Brian. [1982] *Carceri d'invenzione I*, para orquestra de câmara. Londres: Peters, 1983. Partitura, 38 p.

FERNEYHOUGH, Brian. *Fourth String Quartet*. Londres: Peters, 1990. Partitura, 38 p.

FERNEYHOUGH, Brian. *Mnemosyne*, para flauta baixo e tape. Londres: Peters, 1986. Partitura, 10 p.

FERNEYHOUGH, Brian. [1979-1980] *Second String Quartet*. Londres: Peters, 1981. Partitura, 18 p.

FERNEYHOUGH, Brian. [1973-1976] *Time and Motion Study II*, para violoncelo e tape. Londres: Peters, 1978. Partitura, 18 p.

FERNEYHOUGH, Brian. *Unity Capsule*, para flauta. Londres: Peters, 1976. Partitura, 20 p.

FERRAZ, Silvio. *Janela para Casa Aberta (Ritornelo III),* para orquestra de câmara. São Paulo, 2008.

FERRAZ, Silvio. *Kairos III,* para flauta, clarinete, violino e violoncelo. São Paulo, 2014.

FERRAZ, Silvio. *Passo de Manoel Dias*, para quarteto de cordas e piano. São Paulo, 2009.

FERRAZ, Silvio. *por la ventana el viento*, para duo de madeiras. São Paulo, 2014.

FERRAZ, Silvio. *segundo responsório*, para violoncelo, flauta em sol, clarinete e piano. São Paulo, 2012.

FERRAZ, Silvio. *segundo responsório (do vento)*, para violoncelo solo. São Paulo, 2013a.

FERRAZ, Silvio; GABRIELI, Domenico. *ricercar primo*, para violoncelo solo. São Paulo, 2013b/1689.

FILIDEI, Francesco. [2007] *Concertino d'autunno*, para flauta doce, violino e ensemble. Roma, Milão: Rai Trade, 2008. Partitura, 43 p.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Fiori Musicali*. Veneza: Apresso Alessandro Vicenti, 1635. Partitura, 103 p. (Fac-símile da partitura disponível em: http://imslp.org/wiki/Fiori_Musicali,_Op.12_(Frescobaldi,_Girolamo)

GABRIELI, Domenico. [1689] *Ricercari per il violoncello*, reimpressão: Sala Bolognese: Arnaldo Forni 2004. Manuscrito, 71p. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Ricercari,_canone_e_sonate_per_violoncello_(Gabrielli,_Domenico)

GERVASONI, Stefano; FRESCOBALDI, Girolamo. *Recercar Cromaticho post il Credo*, para quarteto de cordas. Milão: Suivini Zerboni, 2005/1635. Partitura. 8p.

GERVASONI, Stefano. [2007-2008] *Com que voz*, para voz feminina, baritone, grande ensemble e eletrônica em tempo real. Milão: Suivini Zerboni, 2008. Partitura, 353 p.

HOTETTERE, Jacques-Martin. *Premier livre de pièces pour la flûte et autres instruments, avec la Basse*. Paris: Biblothèque Royale, 1715. Partitura, 43 p. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_livre_I,_Op.2_(Hotteterre,_Jacques))

KAFEJIAN, Sergio. *Circulares III*, para flauta, clarinete, violino e violoncelo. São Paulo, 2014, 15 p.

LACHENMANN, Helmut. *Pression*, para violoncelo. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 1969. Partitura, 9 p.

LIGETI, György. [1969-1970] *Chamber Concerto*, para 13 instrumentistas. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974. Partitura, 106 p.

LIGETI, György. [1968b] *String Quartet nº 2*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. Partitura, 31 p.

LIGETI, György. [1968a] *Ten pieces for Wind Quintet*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1969. Partitura, 35 p.

MAHLER, Gustav. [1912a] *Das Lied von der Erde.* Mineola: Dover, 1988. Partitura, 146 p. [Viena: Universal Edition, 1912] (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde_(Mahler,_Gustav))

MAHLER, Gustav [1906-1910]. *Symphonies Nos. 1 and 2*. Mineola: Dover, 1987. Partitura, 379 p. [Viena: Universal Edition, 1906, 1910]. (Disponível online em www.imslp.org)

MAHLER, Gustav. [1912b] *Symphony nº 9*. Mineola: Dover, 1993. Paritura, 180 p. [*Neunte Symphonie von Gustav Mahler*. Viena: Universal Edition, 1912]. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9_(Mahler,_Gustav))

NONO, Luigi. [1979-1980] *Fragmente-Stille, An Diotima*, para quarteto de cordas. Milão: Ricordi, 1985. Partitura, 10 p.

PAGANINI, Niccolò. *24 Capricci*, para violino solo. 1817. Manuscrito. (Disponível em http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_(Paganini,_Niccol%C3%B2)

PENHA, Gustavo. *choro doído*, para violoncelo e teorba. São Paulo, 2013a.

PENHA, Gustavo. [2011-2013] *estudo sobre gravitação*, para quarteto de cordas. Londres: Composers Edition, 2013b.

PENHA, Gustavo. *farfalhando*, para sax barítono e eletrônica em tempo real. São Paulo, 2015.

PENHA, Gustavo. *per suonare in un teatro vuoto*, para quarteto de cordas. São Paulo, 2012.

PENHA, Gustavo. *presque un murmure sans son*, para quatro percussionistas e eletrônica em tempo real. São Paulo, 2014.

REICH, Steve. *Piano Phase*. Nova Iorque: Universal Edition, 1967.

RZEWSKI, Frederic. *The People United Will Never Be Defeated*, para piano. Tóquio, Zen-On Music Co., 1979. Partitura, 92 p.

SCHOENBERG, Arnold. *String Quartet nº 2*, op. 10. Viena: Universal Edition, 1912.

SCHUMANN, Robert. [1835] *Humoresche, Op. 20*, para piano. Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1887. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Humoreske,_Op.20_(Schumann,_Robert))

SCIARRINO, Salvatore. *6 Capricci*, para violino solo. Milão: Ricordi, 1976. Partitura.

TELEMANN, Georg Philipp. *Nouveaux quatuors en six suites*. Paris: Denise Vincent, s/ data. Partitura. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/12_Quadri_'Paris_Quartets'_(Telemann,_Georg_Philipp))

VARÈSE, Edgar. *Octandre*, para ensemble. Londres: J. Curwen & Sons, 1924. Partitura, 23 p.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Prole do bebê nº 2*, para piano. Paris: Max Eschig, 1927. Partitura, 58 pp. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/A_prole_do_beb%C3%AA_No.2,_W180_(Villa-Lobos,_Heitor))

VILLA-LOBOS, Heitor. [1939] *As três marias*, para piano. Nova Iorque: Carl Fischer, 1941. Partitura, 10 pp. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/As_tr%C3%AAs_Marias,_W411_(Villa-Lobos,_Heitor))

WEBERN, Anton. *Fuga (Ricercata)*, para orquestra. Viena: Universal Edition, 1935. Partitura, 43 p.

WEBERN, Anton. [1936] *Variations, Op. 27*, para piano. Viena: Universal Edition, 1937. (Disponível online em http://imslp.org/wiki/Variations_for_Piano,_Op.27_(Webern,_Anton))

Quadrinhos

COUTINHO, Laerte. “Allegro...” *Piratas do Tietê*, nº 3. São Paulo: Circo Editorial, 1990.

COUTINHO, Laerte. “Banda de ratinhos”. São Paulo, 199-?. (Disponível em www.laerte.com.br)

COUTINHO, Laerte. *Circo de quadrinhos e humor*, nº 1. São Paulo: Circo Editorial, 1988.

COUTINHO, Laerte. “Está fazendo grandes progressos...”. São Paulo, 199-?. (Disponível em www.laerte.com.br)

COUTINHO, Laerte. “Quanto tá o botijão?!!”. São Paulo, 199-?. (Disponível em www.laerte.com.br)

COUTINHO, Laerte. “O sax é um dos instrumentos...” *Piratas do Tietê*. São Paulo, 199-?. (Disponível em www.laerte.com.br)

COUTINHO, Laerte. “Tudo é clichê”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de Janeiro de 2013. Folha Ilustrada. (Disponível em http://manualdominotauro.blogspot.com.br/)

COUTINHO, Laerte. “Nariz-violino”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de Abril de 2015. Folha Ilustrada. (Disponível em http://manualdominotauro.blogspot.com.br/)

SCHULZ, Charles M. “This song...” *Peanuts*. data desconhecida (Disponível online em http://tumblr.austinkleon.com/ - último acesso 15/05/2015).

Tiras não referenciadas nas páginas entre capítulos:

- da página 72 (Figura 20):

COUTINHO, Laerte. “Tira: tesoura e calça dançando”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 201-?. Folha Ilustrada. (Disponível em http://manualdominotauro.blogspot.com.br/)

- da página 152 (Figura 48):

COUTINHO, Laerte. “Conseguiu criar sua obra prima?”. São Paulo, 200-?. Folha Ilustrada. (Disponível em www.laerte.com.br)

- da página 241 (Figura 89):

COUTINHO, Laerte. “Quando me sinto sem ideias...”. São Paulo, 201-?. Folha Ilustrada. (Disponível em http://manualdominotauro.blogspot.com.br/)

- da página 248 (Figura 90):

COUTINHO, Laerte. “Proletários de todo mundo!”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de Julho de 2012. Folha Ilustrada. (Disponível em http://manualdominotauro.blogspot.com.br/)

APÊNDICE 1 – *estudo sobre gravitação* [partitura]

estudo sobre gravitação

(study about gravitation)

para quarteto de cordas

(for string quartet)

Gustavo Penha

(2011 – rev. 2012)

INDICAÇÕES / INDICATIONS

Os quartos de tom são utilizados com os seguintes valores / The quarter tones are used with the following values:

 = ¾ de tom abaixo da nota / ¾ tone below the note

 = ¼ de tom abaixo da nota / ¼ tone below the note

 = ¼ de tom acima da nota / ¼ tone above the note

 = ¾ de tom acima da nota / ¾ tone above the note

Os algarismo romanos indicam as cordas do instrumento / Roman numerals indicate the strings of the instrument.

Vibrato:

s.v. = senza vibrare (without vibrato)

R = rapido (fast)

L= lento (slow)

S = stretto (close, narrow)

A = ampio (wide)

estudo sobre gravitação

Gustavo Penha




9
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
tasto
III vib. R/A
ord.
III s.v.
III
II
ord.
III
12
IV III sim.
III II sim.
molto tasto
III s.v.
ord.
II


17
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
ord.
II
III
IV III sim.
III II sim.
20


23
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
ord.
27


30
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
II III sim.
III II sim.
pont.
ord.
f mp
fp
pppp
p
ppp
pp
mp
pp

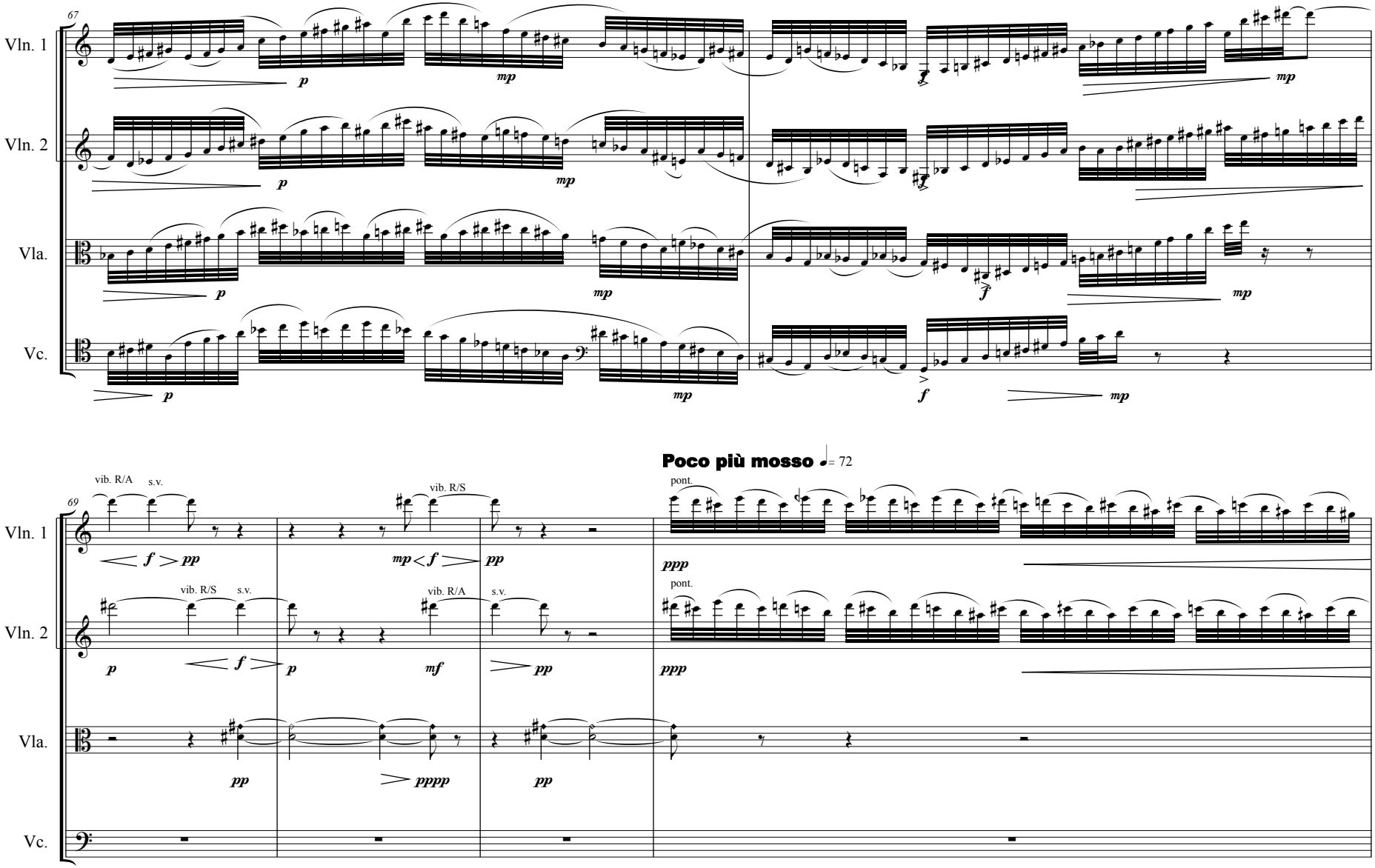
Lento ♩= 40


34
II III sim.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
ord.
vib. L/A
s.v.
p
ppp
pp
mp


41
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
molto pont.
vib. R/S
sim.
ord.
poco
47
tasto
flautato
s.v.


Più mosso ♩= 65
53
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
ord.
vib. R/S
vib. R/A
57
s.v.


62
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
65
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


67
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
p
mp
f
69
vib. R/A
s.v.
vib. R/S
pont.
Poco più mosso
= 72
mf
pppp
ppp


73
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
p
mp
pont.
75
f
mf
ord.
pizz.
I
II
III
3

APÊNDICE 2 – *per suonare in un teatro vuoto* [partitura]

per sonare in un teatro vuoto

per quartetto d'archi

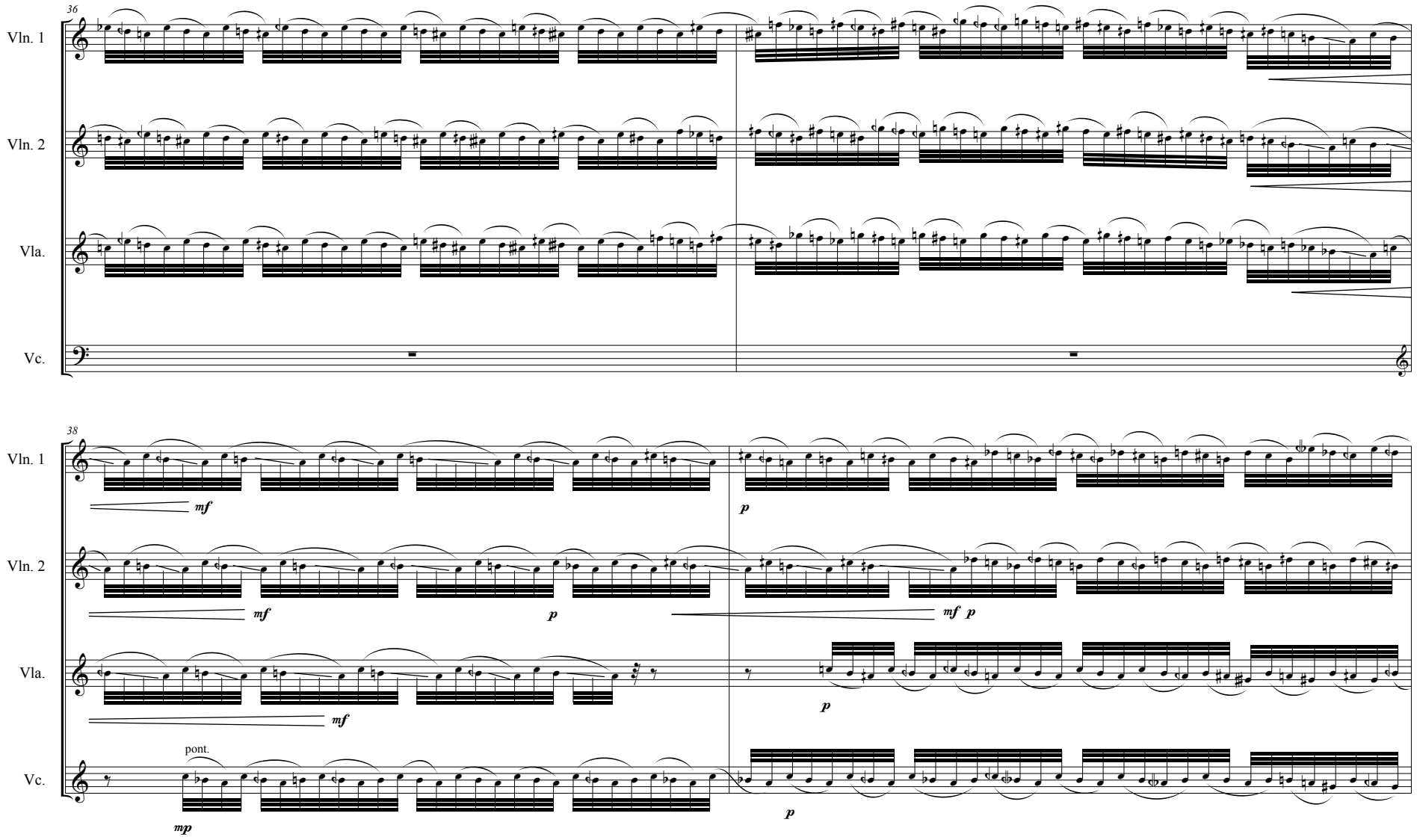
Gustavo Penha

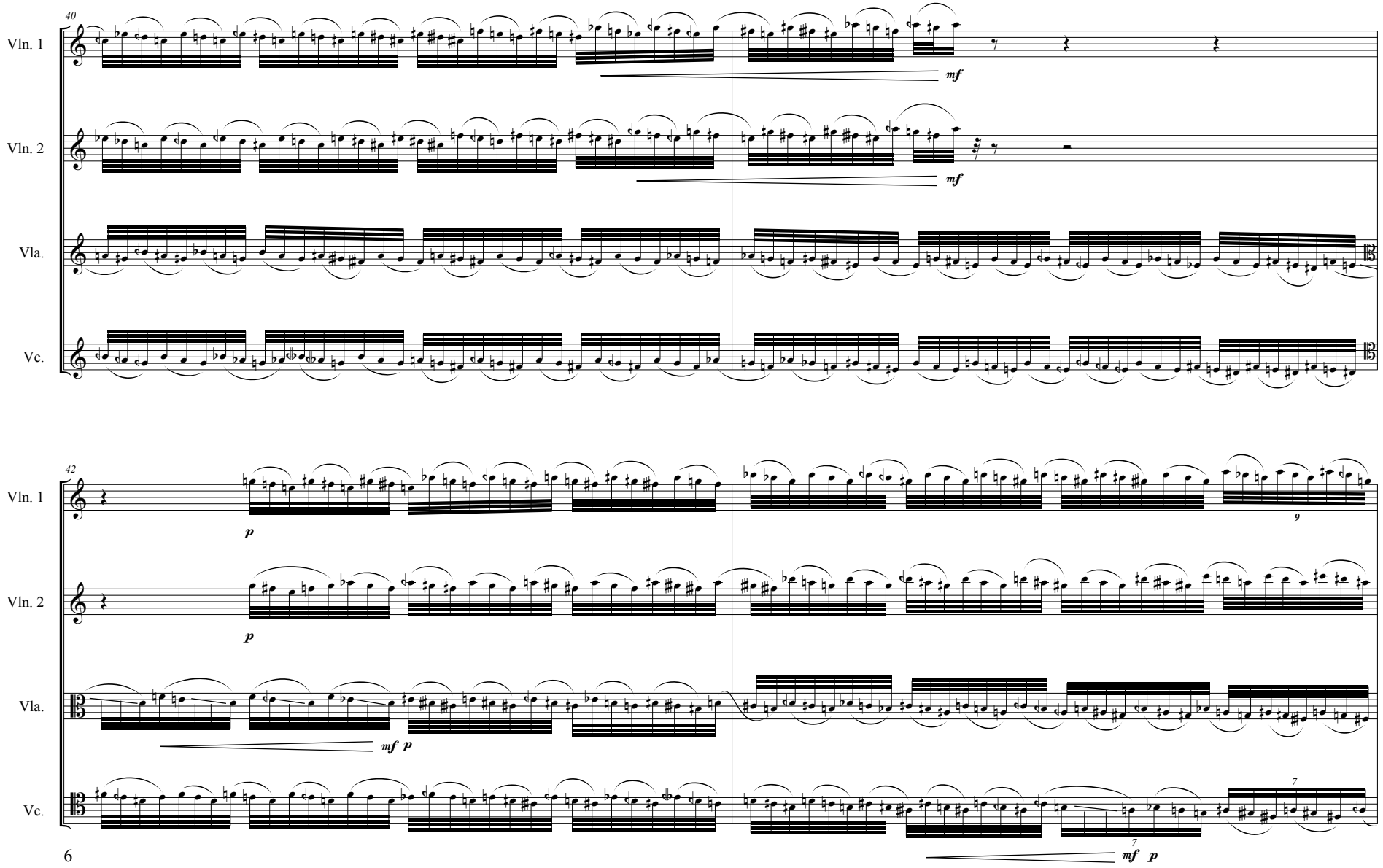



10
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
lontano
IV
sognante
IV
dolce
più legato possible
lontano
II
8va
dolce
I
16
calmo
II
con dolore
III
triste
calmo
III


22
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
8va
lontano
dolce
con dolore
triste
calmo
sognante
27
sfz>pp


♩ = 67
32
pont.
Vln. 1
p
mf p
mf
pont.
Vln. 2
p
mf p
Vla.
Vc.
34
Vln. 1
p
mf p
Vln. 2
mf p
mf p
pont.
Vla.
p
mf p
Vc.

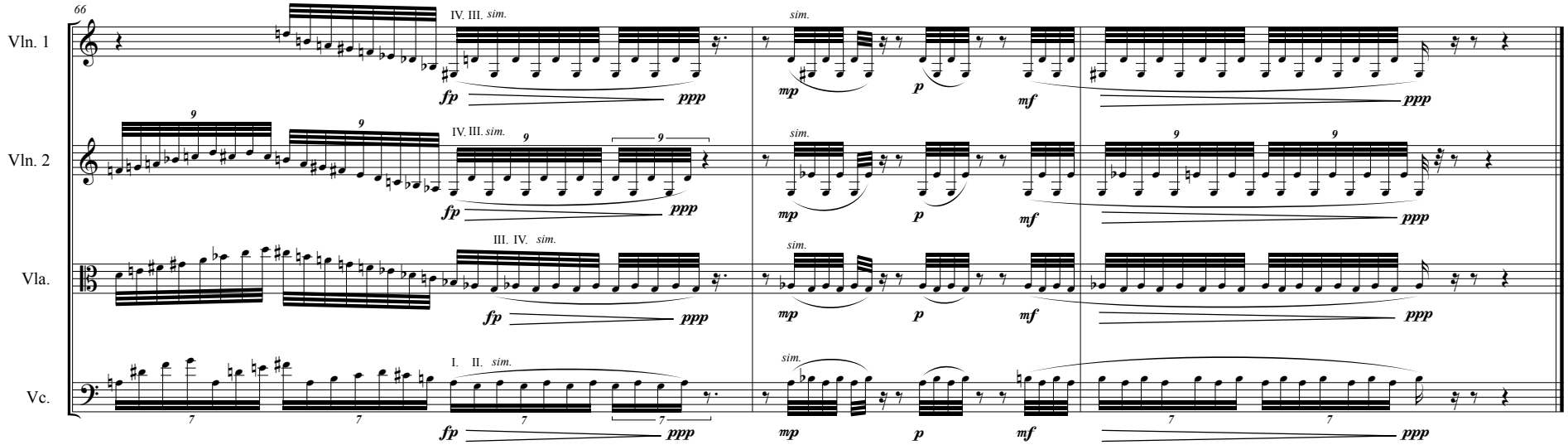

36
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
38
Vln. 1
mf
p
Vln. 2
mf
p
mf p
Vla.
mf
p
Vc.
pont.
mp
p


40
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
mf
mf
42
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
p
p
mf p
9
7
7
mf p


44
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
alto pont.
molto vibr.
molto
mf
46
détaché
off the string
ff mp
f
arco ord.
II
I
mp
étouffé
alto pont.
molto vibr.
molto
7


49
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
lontano
I
IV
Jeté
III.
alto pont.
molto vib.
molto vibr.
arco ord.
53
sognante
II
III
III. IV. sim.
I. II. sim.


57
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
lontano
II
lontano
IV
Jeté
II
IV.III.sim
alto pont.
molto vibr.
molto
arco ord.
I. II. sim.
61
lontano
I
sognante
I
sognante
IV
Jeté
II
alto pont.
molto vibr.
molto
arco ord.
lontano


66
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
IV. III. sim.
III. IV. sim.
I. II. sim.
sim.
fp
ppp
mp
p
mf

APÊNDICE 3 – *choro doído* [partitura]

Choro doído

♩=44

Gustavo Penha



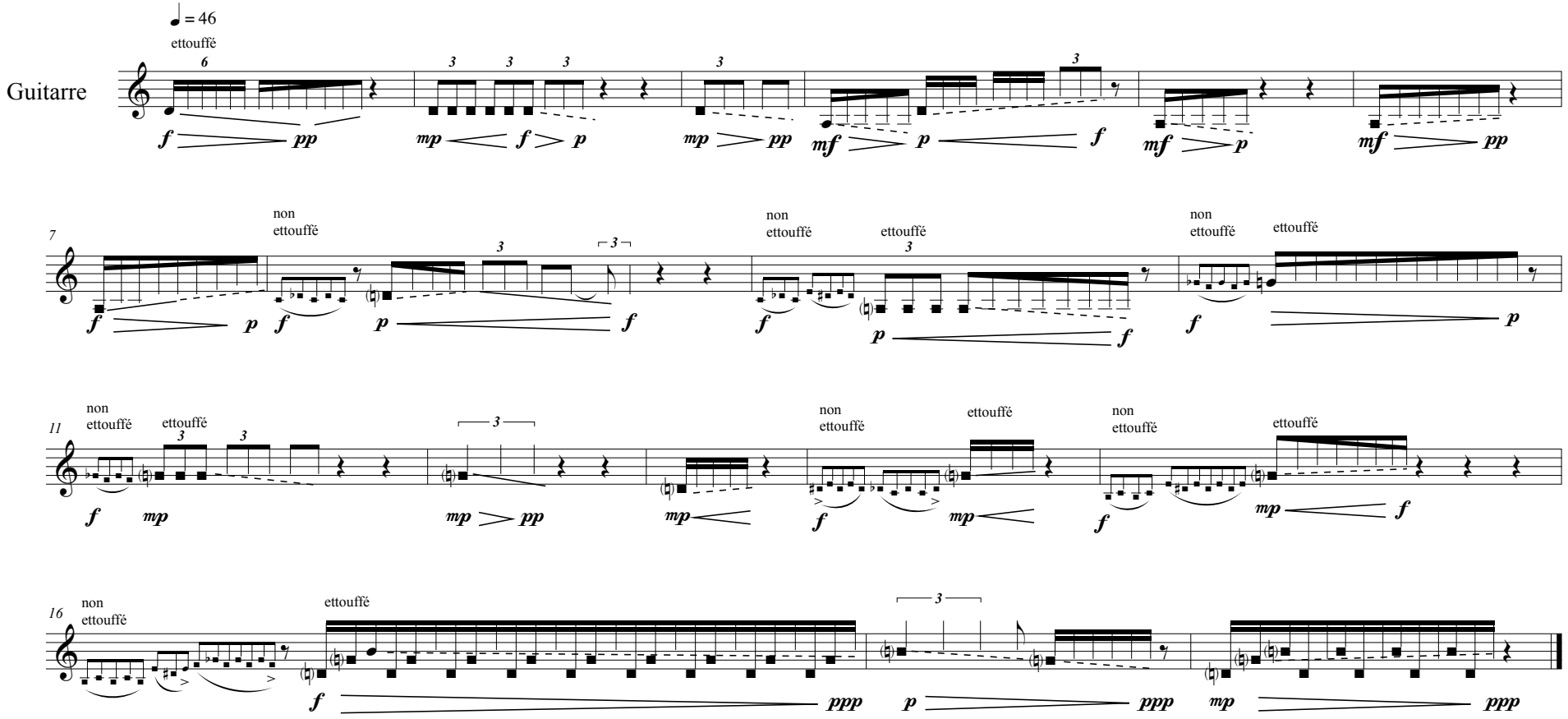


07/2013

APÊNDICE 4 – *peut-être qu'il pleuvra des sons* [partitura]

I.

Gustavo Penha



* désaccorder les cordes en suivant la direction des lignes de glissando (ligne entière = *glissando* rapide / ligne pointillée = *glissando* lent)

** éttouffer les cordes avec la main droite et les réarticuler selon les figures rythmiques écrites.

II.

Gustavo Penha

A

---------- 30" ----------

Faire des bruits d'ongle sur les cordes D et A.
Mouvements courts et rapides.

B

---------- 30" ----------

Faire des bruits d'ongle sur les cordes E et A
Mouvements lentes et rapides alternés,
par toute la longueur des cordes.

C

---------- 50" ----------

Faire des bruits d'ongle sur les cordes D, A et E.
Alterner entre les mouvements des deux
parties précédentes et des brefs silences.

III.

Gustavo Penha

réacorder la guitarre,
prends le temps qu'il faut,
laisse vibrer

♩ = 52

son réel

Guitare



IV. quasi-Asturias

Isaac Albéniz (1860-1909)
Transformations électroniques: Gustavo Penha



Jouer ces huit mesures et après attendre entre 10 et 20 secondes pour jouer le morceau à nouveau.
A chaque répétition jouer dans une nouvelle vitesse et avec une autre position de la main droite (*tasto*, *ponticello* ou ordinaire).
Jouer au total cinque fois ce morceau.

APÊNDICE 5 – *era como um sonho agitado* [partitura]

era como um sonho agitado

para oboé, sax alto e três violoncelos

Gustavo Penha

(2013-2014)

INDICAÇÕES

Os quartos de tom são utilizados com os seguintes valores:

 = ¾ de tom abaixo da nota

 = ¼ de tom abaixo da nota

 = ¼ de tom acima da nota

 = ¾ de tom acima da nota

Algarismos romanos indicam as cordas do violoncelo

 = overpressure bowing

Vibrato:

s.v. = senza vibrare

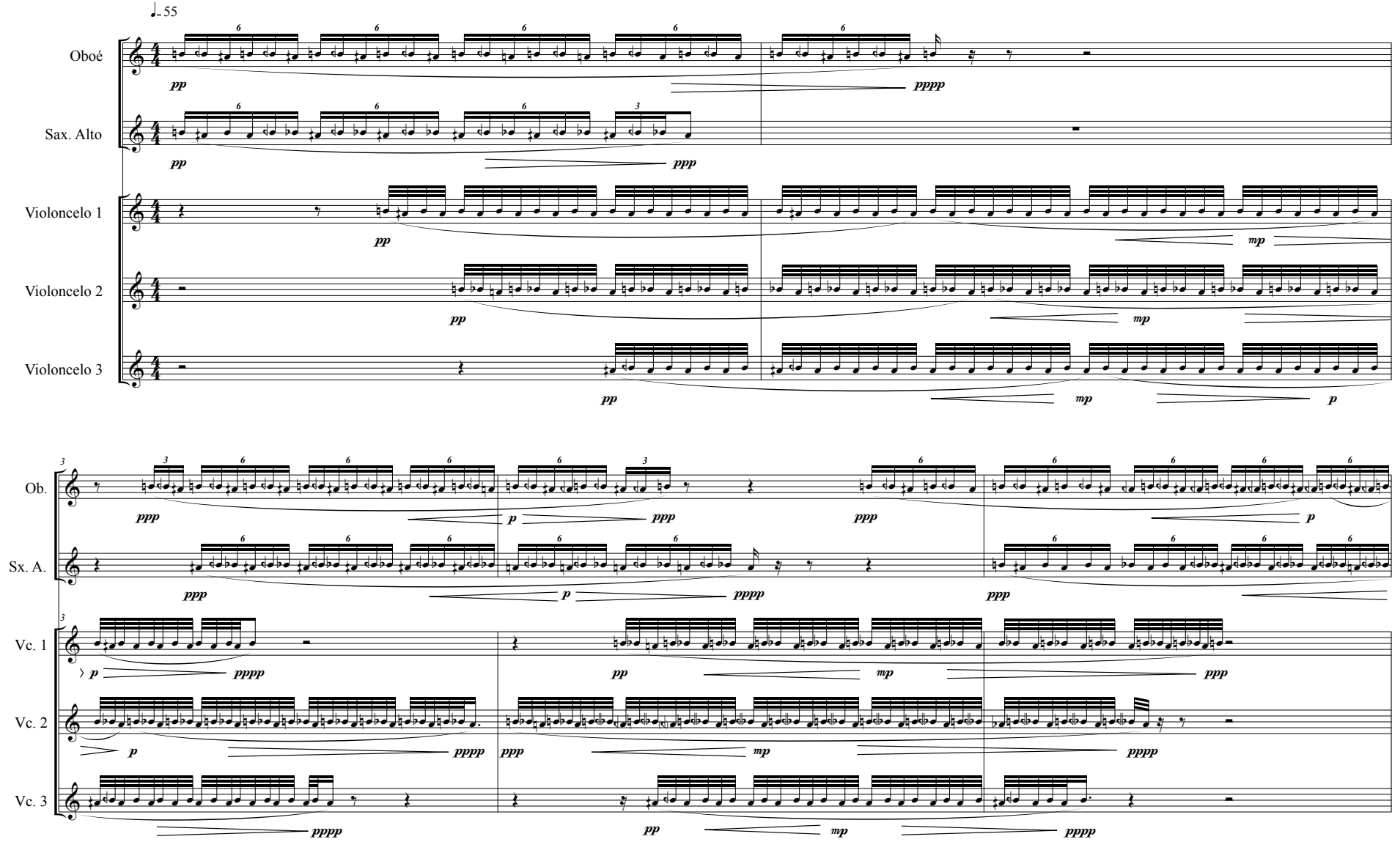
p.v. = poco vibrato

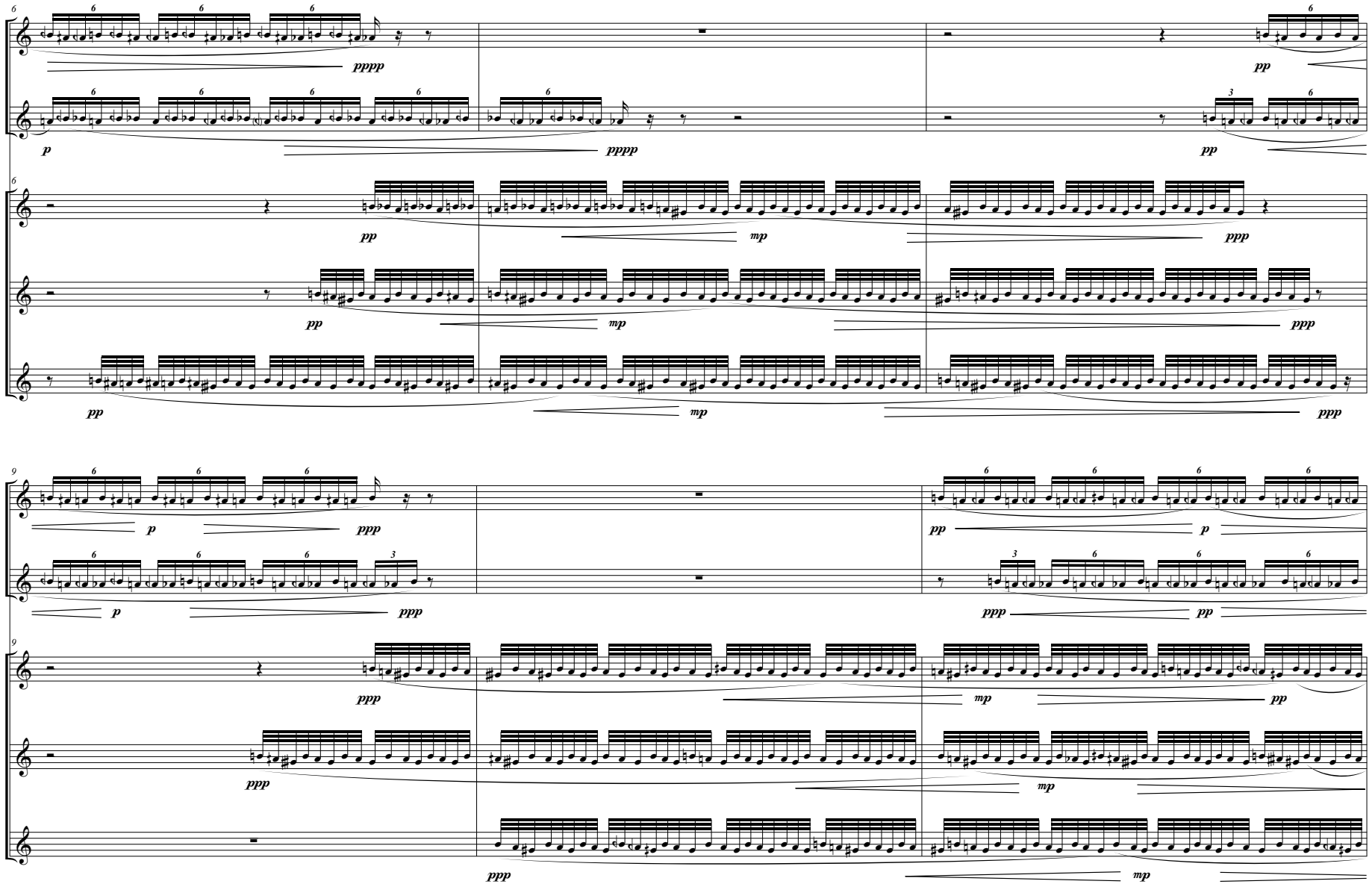
m.v. molto vibrato

era como um sonho agitado

Partitura em C

Gustavo Penha




Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3


12
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
15
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3


18
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
309
21
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3


Più Mosso ♩= 63
26
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
con sord.
s.v.
m.v.
pizz.
poco
sempre
310
32
senza sord.
arco
sul tasto
flautato
p.v.


39
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
flautato
s.v.
poco
sempre
pont.
m.v.
arco
subito
44
aeolian
molto
pizz.
con sord.
p.v.


50
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
p
mp
mf
ppp
pp
molto
poco
con sord.
II. I.
III. II.

312


55
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
p
mp
mf
f
poco
senza sord.
sempre


59
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
molto pont.
m.v.
molto
con sord.
con sord.
aeolian
poco
subito
64
sempre
molto


67
Ob.
Sx. A.
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
p
mp
ppp
mp sempre
mf mp
f mp
f
p subito
314
69
ppp
pp
mf
ff

APÊNDICE 6 – *presque un murmure sans son* [partitura]

presque un murmure sans son

pour quatre percussionistes et électronique

Gustavo Penha

(2014)

INDICATIONS

Les microtons sont utilisés avec les valeurs suivantes:

 = ¾ de ton au-dessous de la note

 = ¼ de ton au-dessous de la note

 = ¼ de ton au-dessus de la note

 = ¾ de ton au-dessus de la note

Régions des instruments

B = Borde
O = Ordinaire
C = Centre
CL = Cercle
B+ = Sur la borde, à la région le plus proche du cercle
B- = Sur la borde, mais pas si proche du cercle.

Mains et doigts :

M.D. = Main droite
M.G. = Main gauche
1 = pouce
2 = index
3 = majeur
4 = annulaire
5 = auriculaire

Étouffements et pression sur les peaux :

E.P. = Étouffer avec le pouce
E.M. = Étouffer avec la main
L.V. = Laisser vibrer / non étouffer

Pour les instruments à peaux, les étouffements peuvent être associés à l'action de presser la peau en l'étendant.

Les symboles de + (plus) et – (moins) écrits à côté du mode d'étouffement signifient, respectivement, exercer le maximum et le minimum de pression sur la peux.

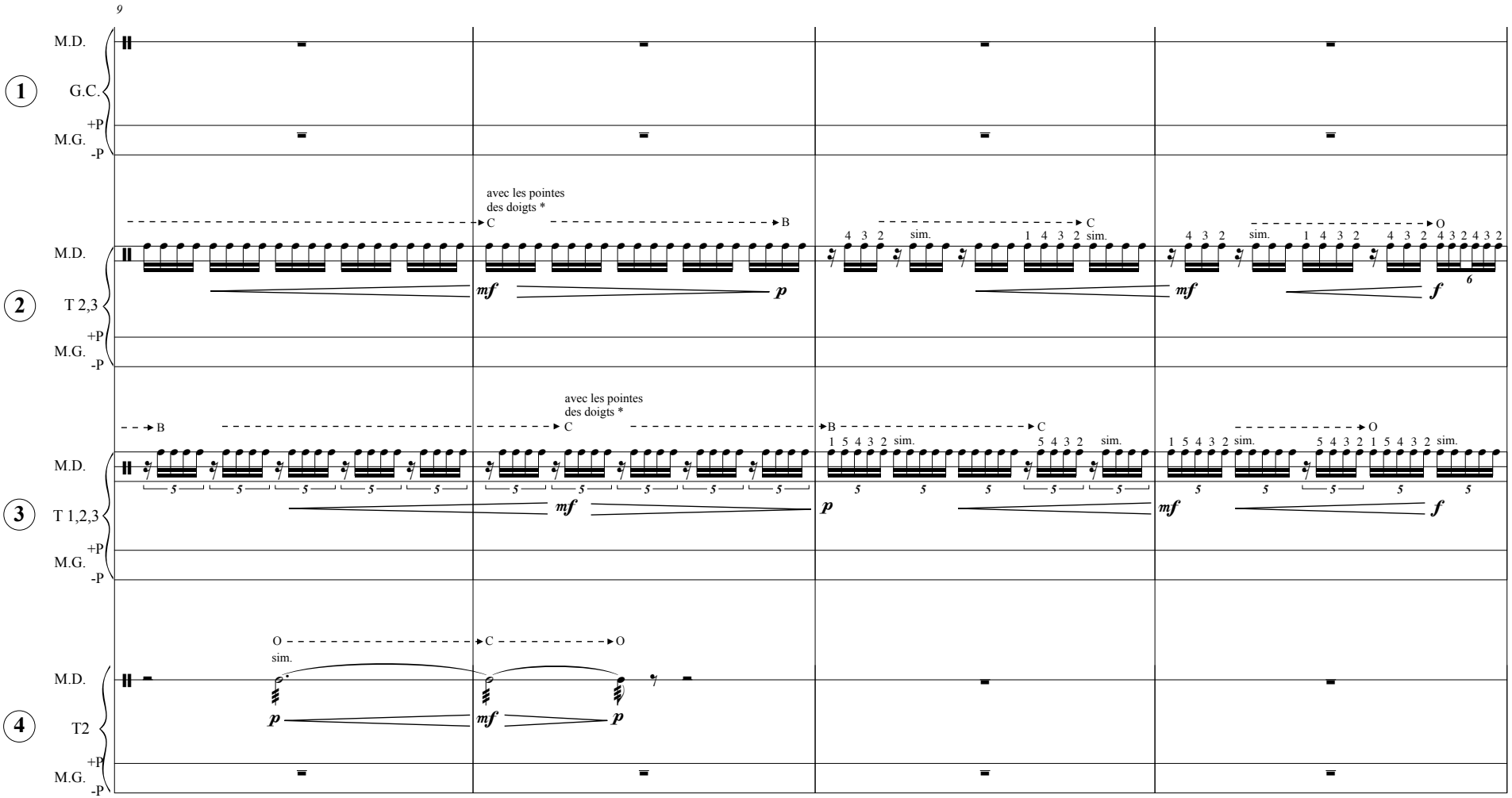
Dans les systèmes écrits pour la main qui étouffé, les symboles +P et –P signifient maximum et minimum de pression, respectivement. Il peut y avoir des lignes comme des glissandos (continues) pour indiquer les actions d'étendre ou de détendre les peaux. Les lignes pointillées signifient laisser la main qui étouffe arrêtée sans exercer plus ou moins de pression.

presque un murmure sans son

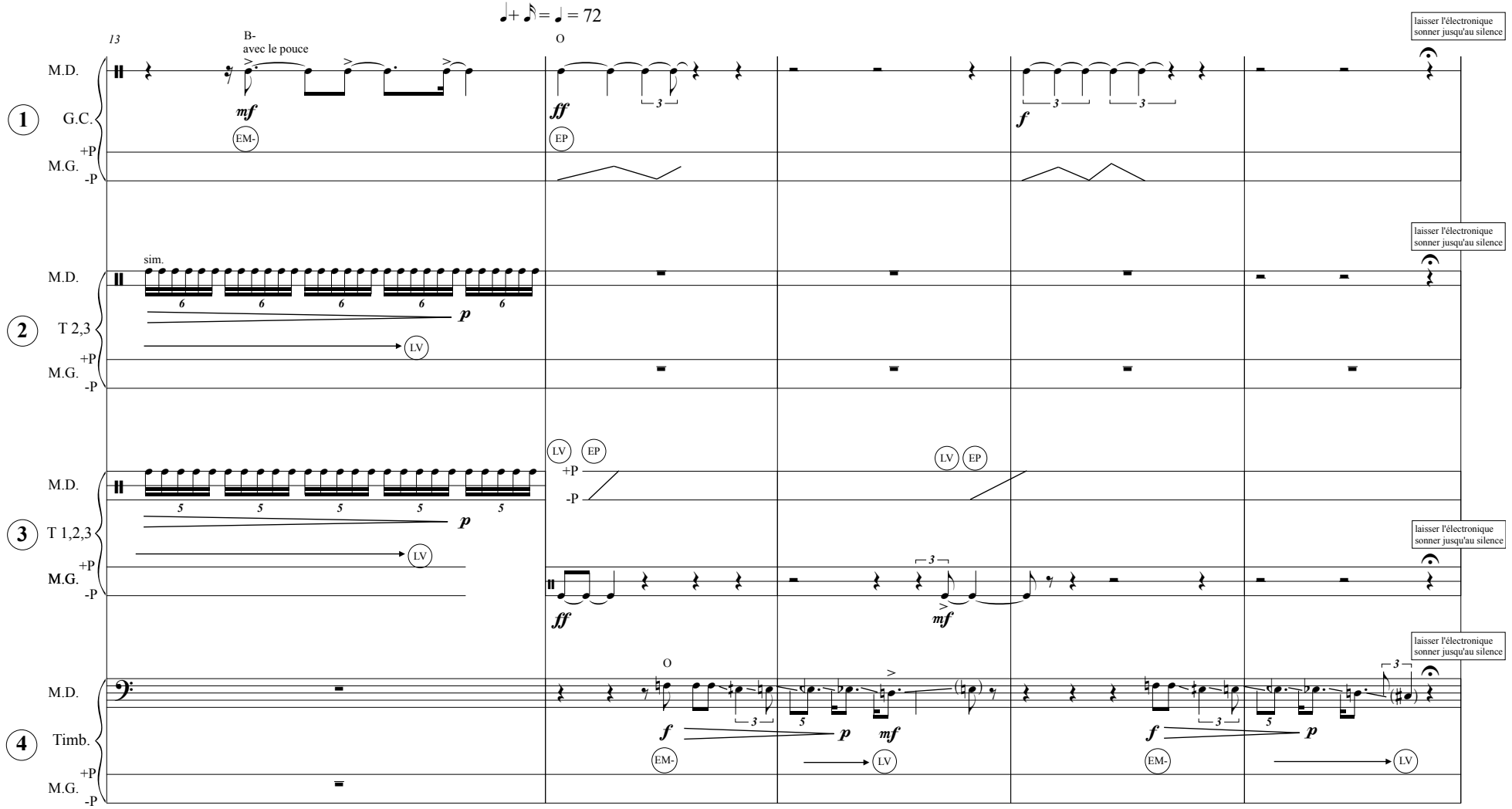
Gustavo Penha



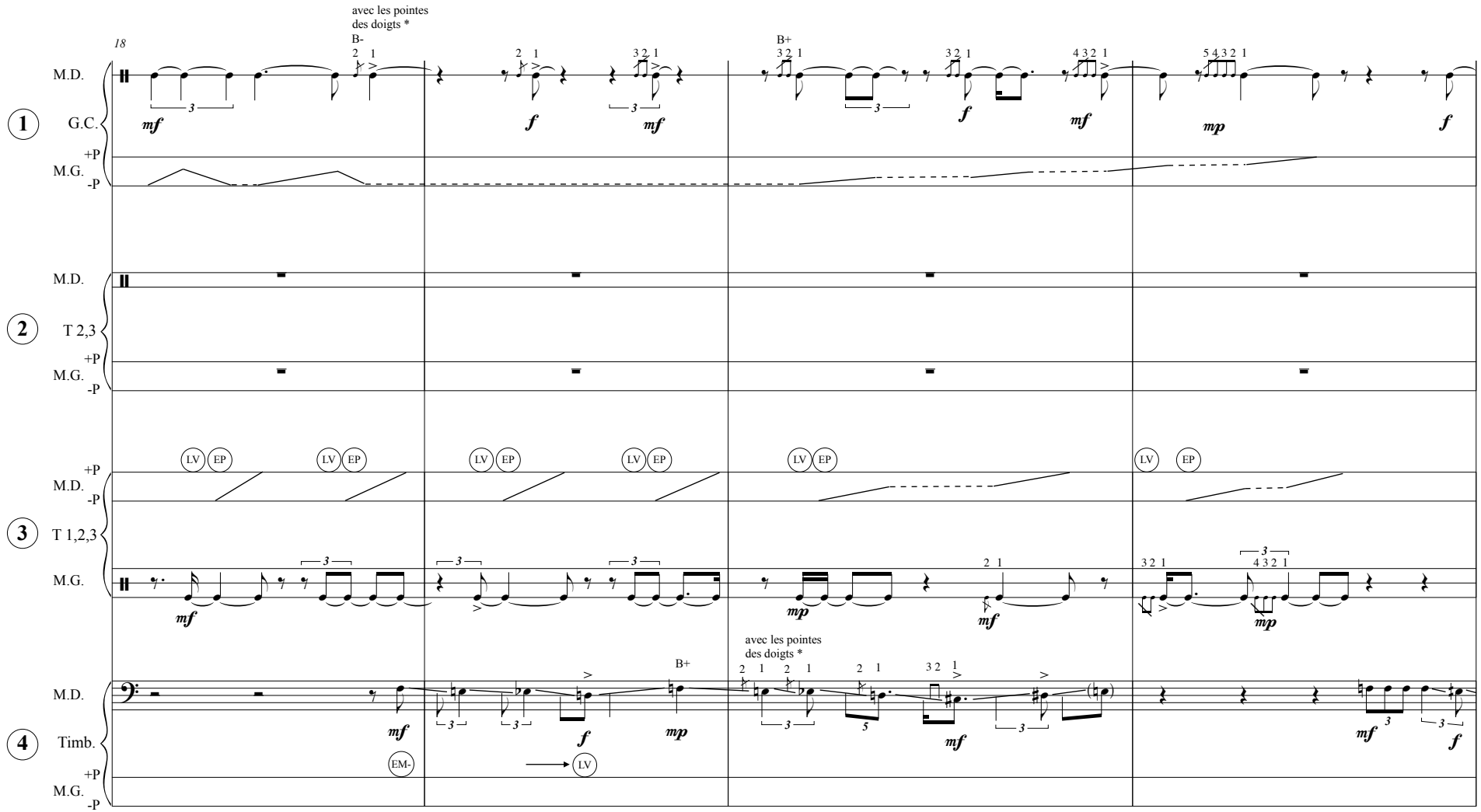

5
M.D.
1
G.C.
+P
M.G.
-P
1 4 3 2
sim.
B
mf
p
2
T 2,3
EM-
sempre
5 4 3 2
3
T 1,2,3
O
2 et 3
4
T2


9
M.D.
1
G.C.
+P
M.G.
-P
avec les pointes
des doigts *
C
B
mf
p
sim.
O
f
M.D.
2
T 2,3
M.G.
avec les pointes
des doigts *
T 1,2,3
M.D.
3
M.G.
M.D.
4
T2
M.G.

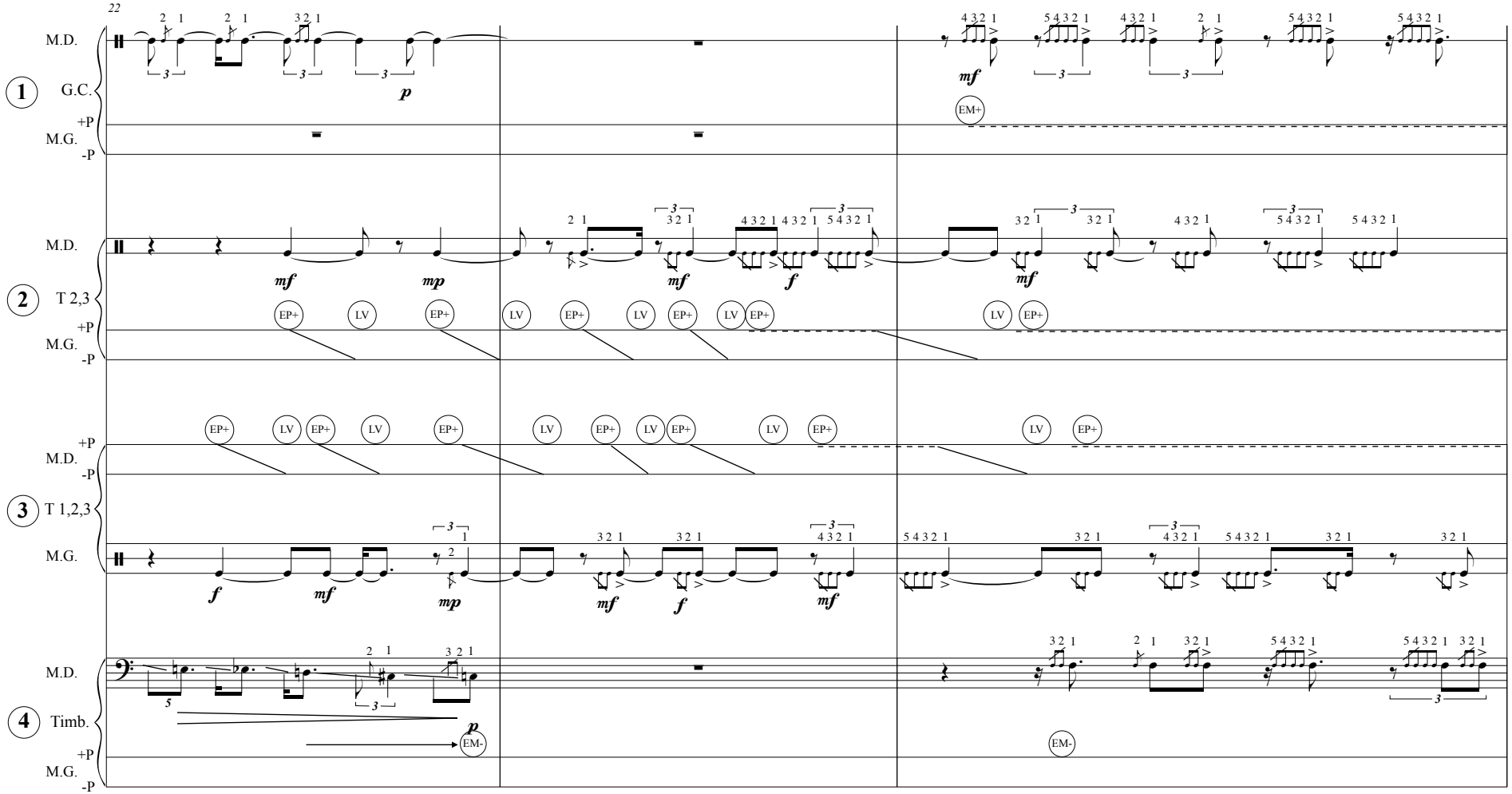
320

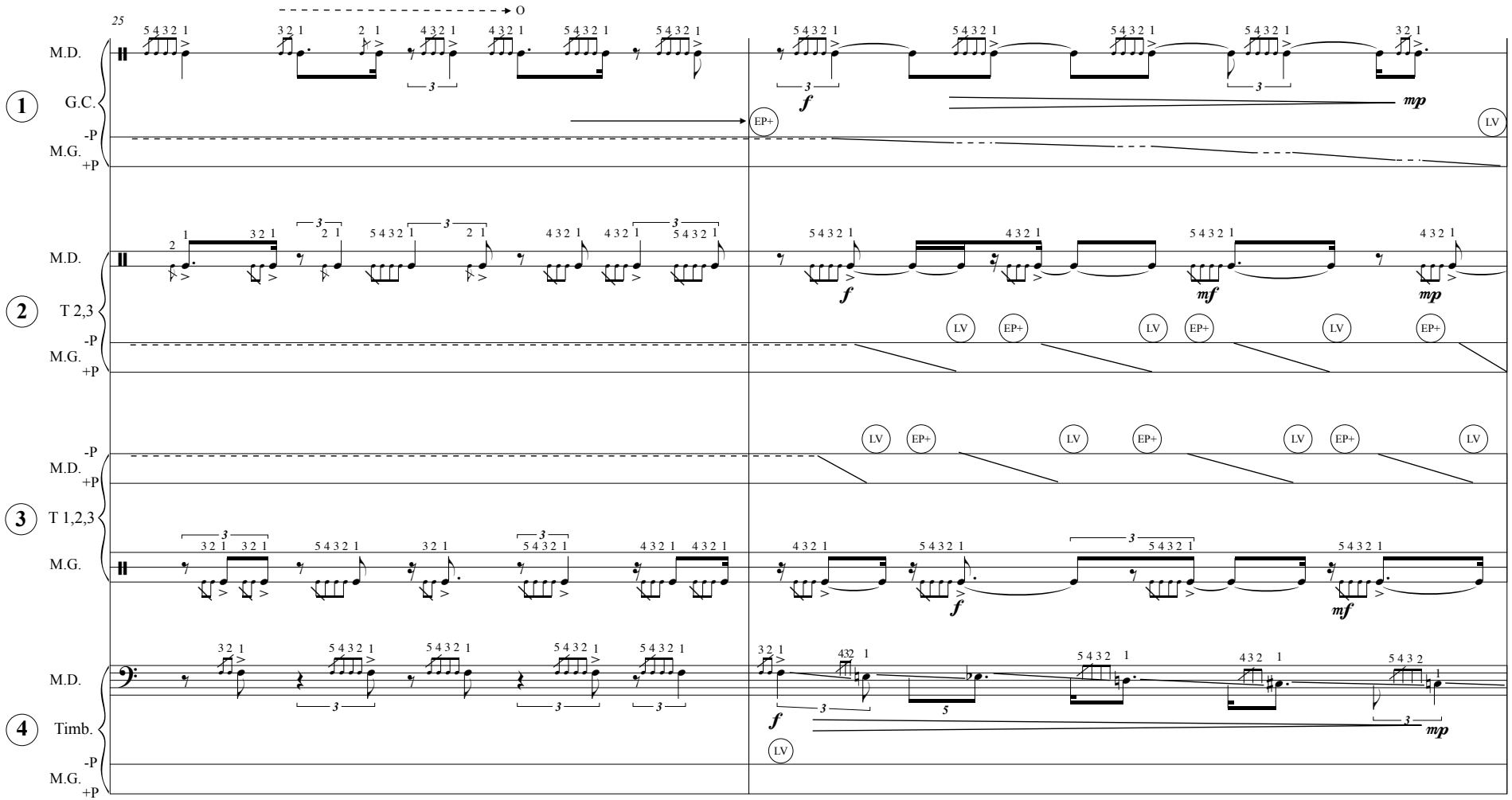

♩+ 𝅘𝅥𝅯 = ♩ = 72
13
B-
avec le pouce
O
laisser l'électronique sonner jusqu'au silence
M.D.
G.C.
+P
M.G.
-P
mf
ff
f
EM-
EP
sim.
T 2,3
p
LV
T 1,2,3
Timb.

presque un murmure sans son

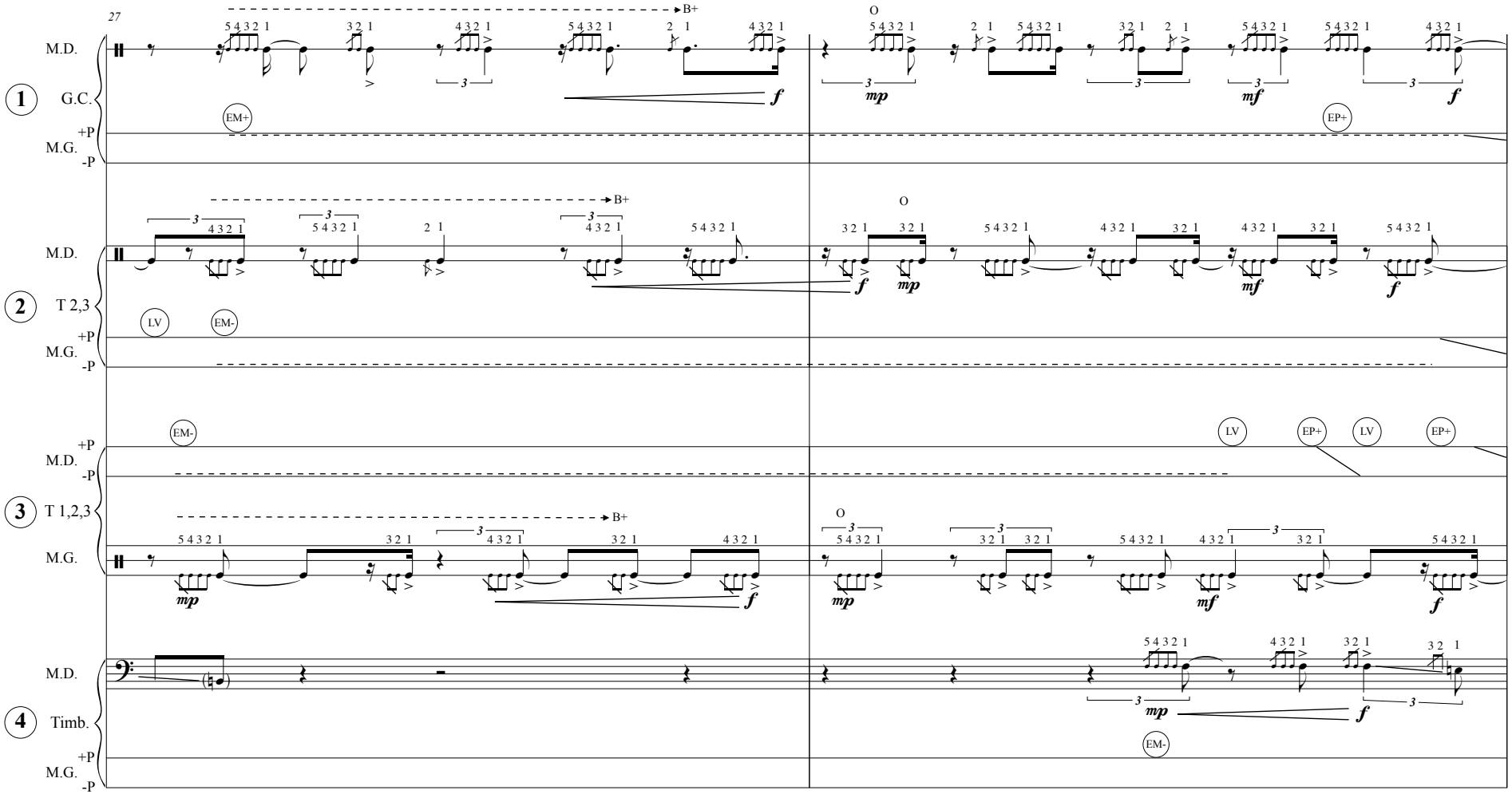


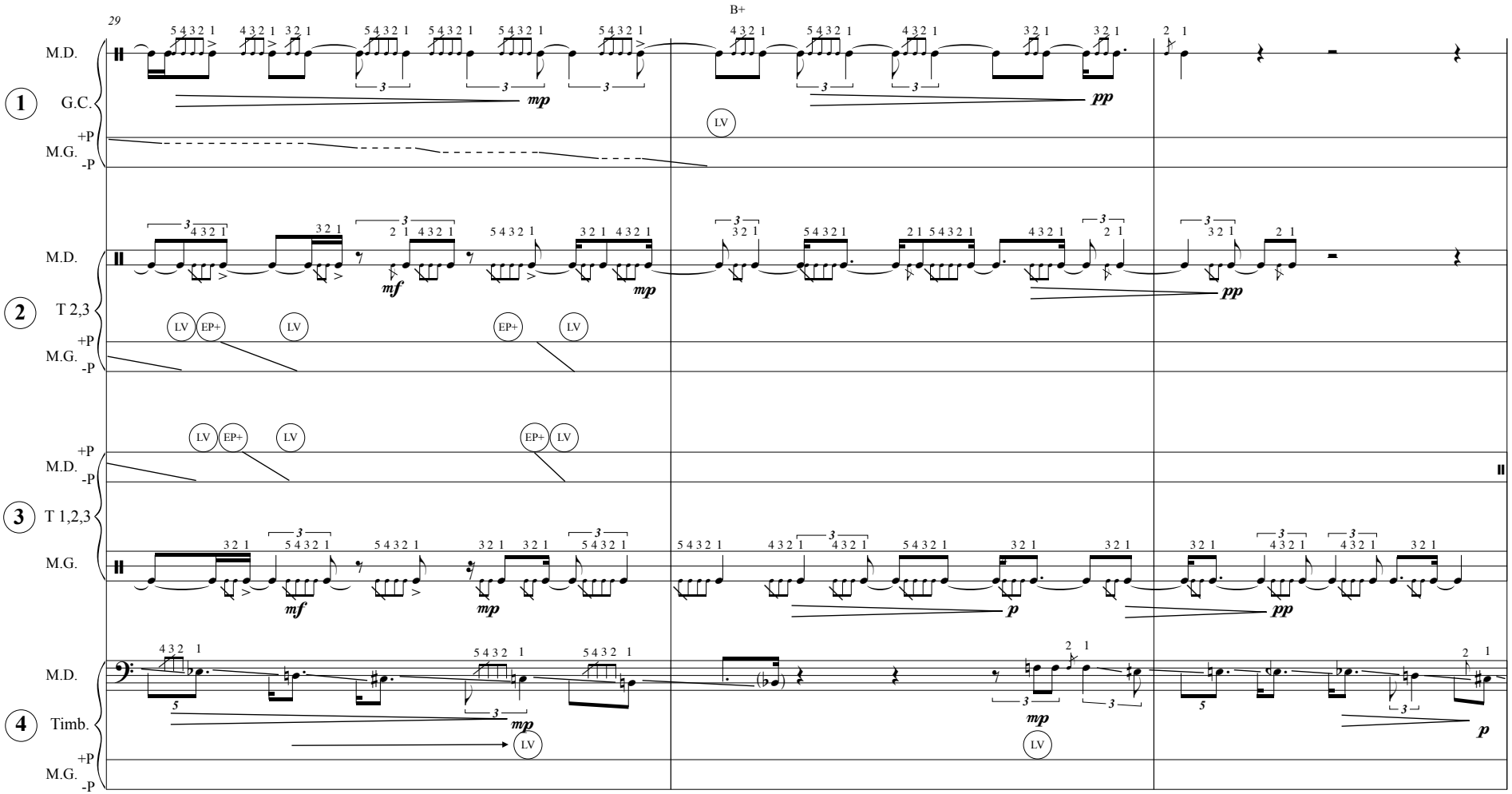
322


22
1
M.D.
G.C.
+P
M.G.
-P
2
M.D.
T 2,3
+P
M.G.
-P
3
+P
M.D.
-P
T 1,2,3
M.G.
4
M.D.
Timb.
+P
M.G.
-P
EM+
EM-
EP+
LV
mf
mp
f
p

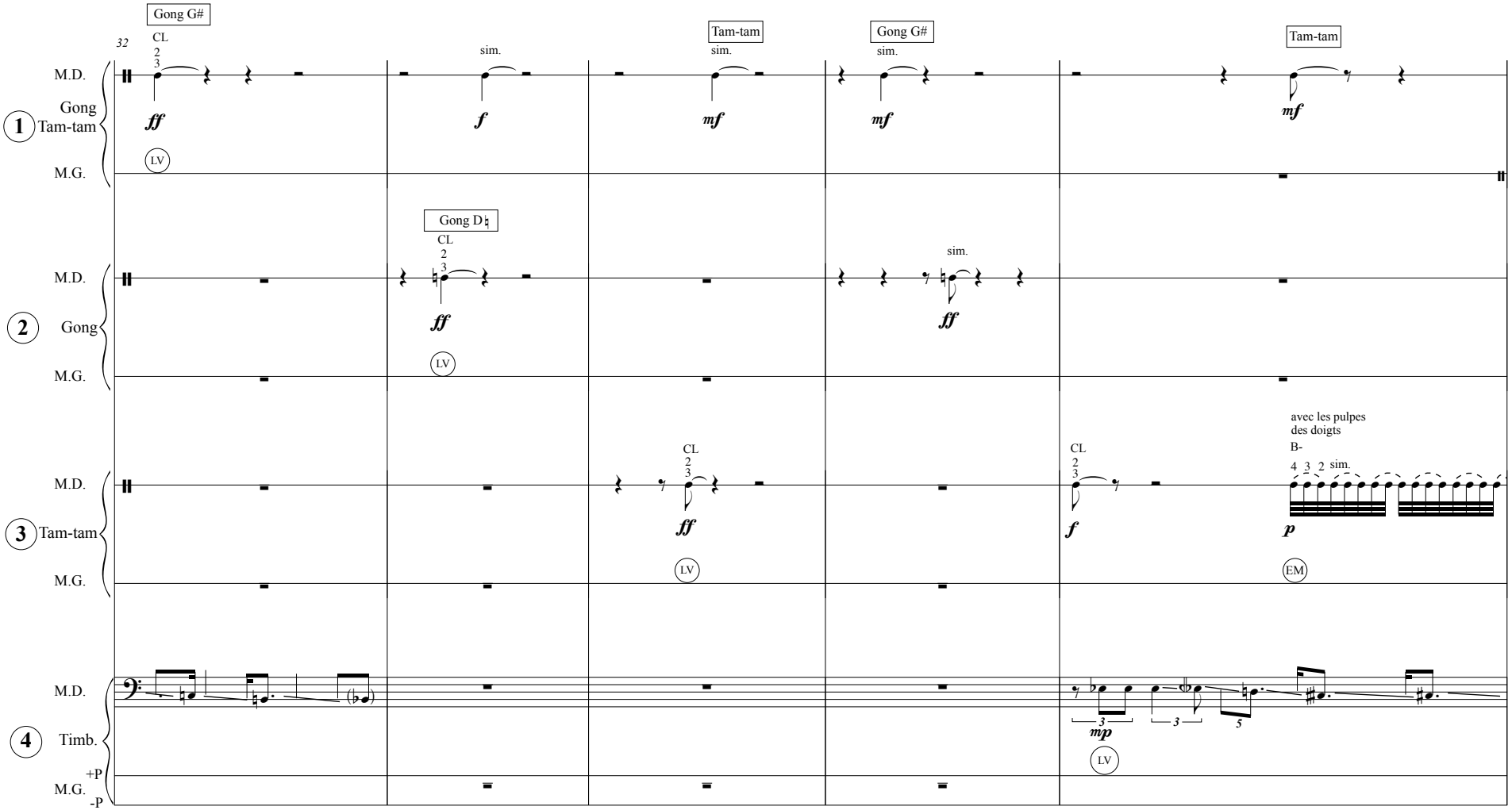

25
O
1
M.D.
G.C.
-P
M.G.
+P
EP+
LV
f
mp
2
T 2,3
mf
3
T 1,2,3
4
Timb.

presque un murmure sans son



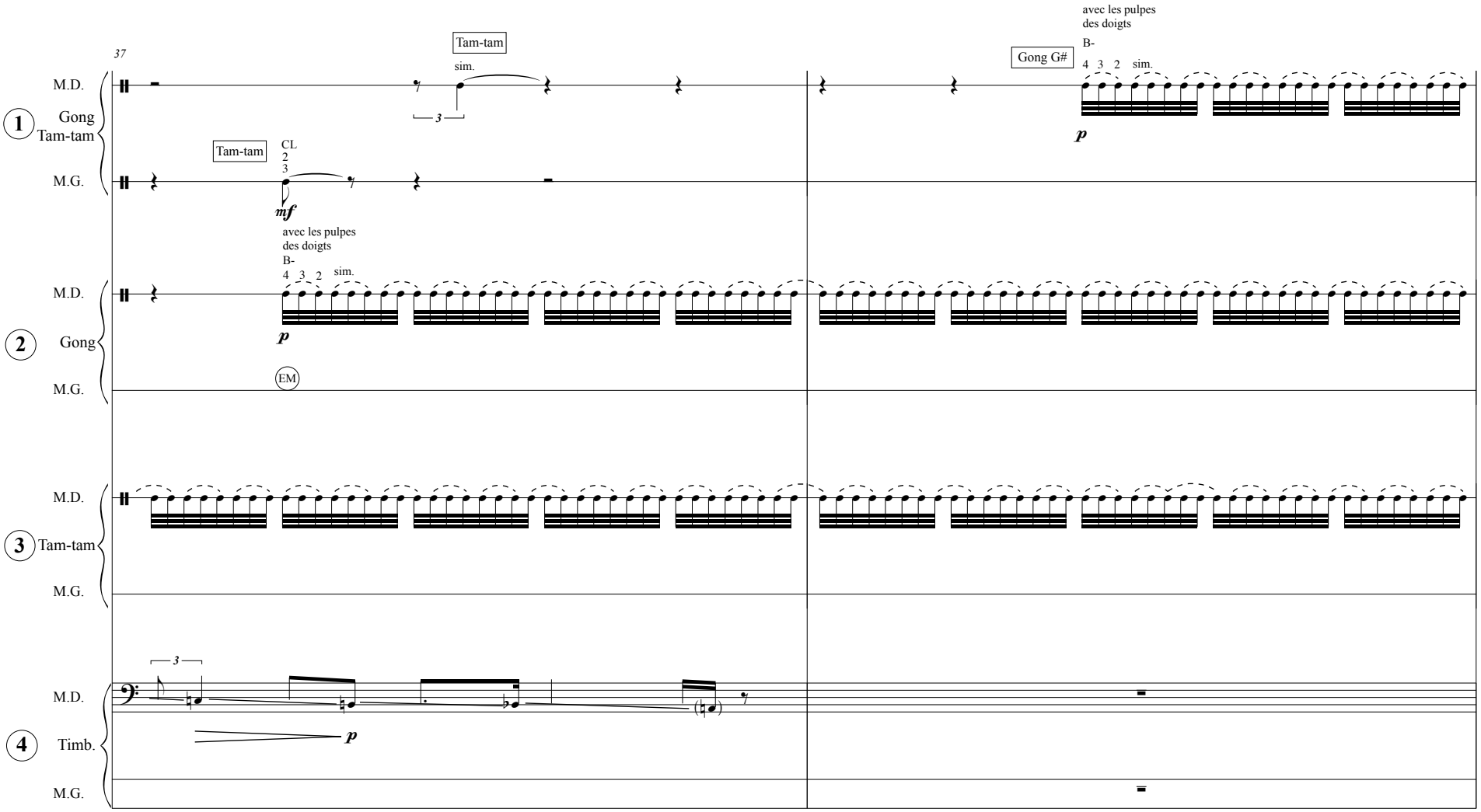

29
B+
M.D.
G.C.
+P
M.G.
-P
T 2,3
T 1,2,3
Timb.
LV
EP+
mp
pp
mf
p

presque un murmure sans son

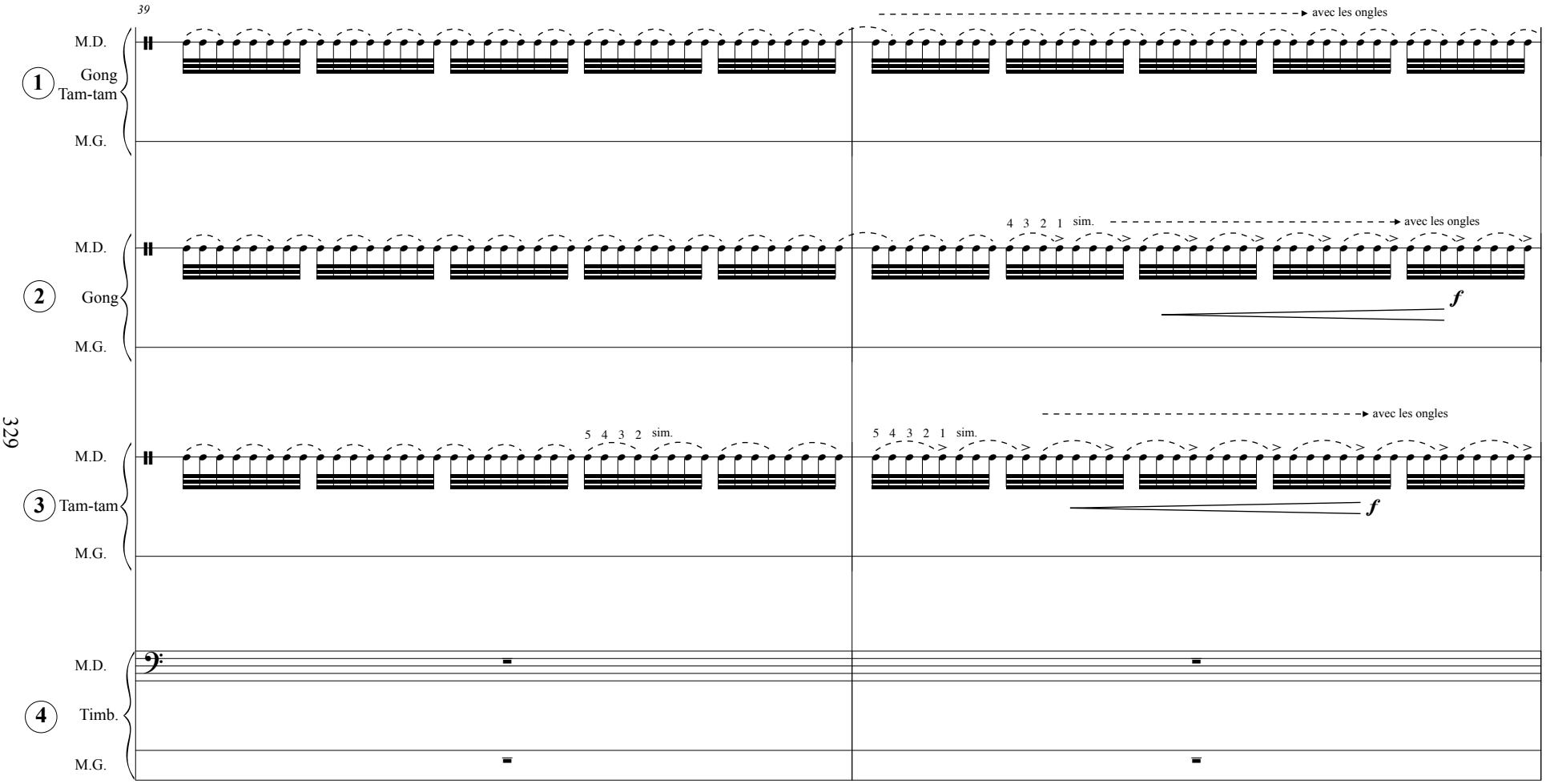


327

presque un murmure sans son



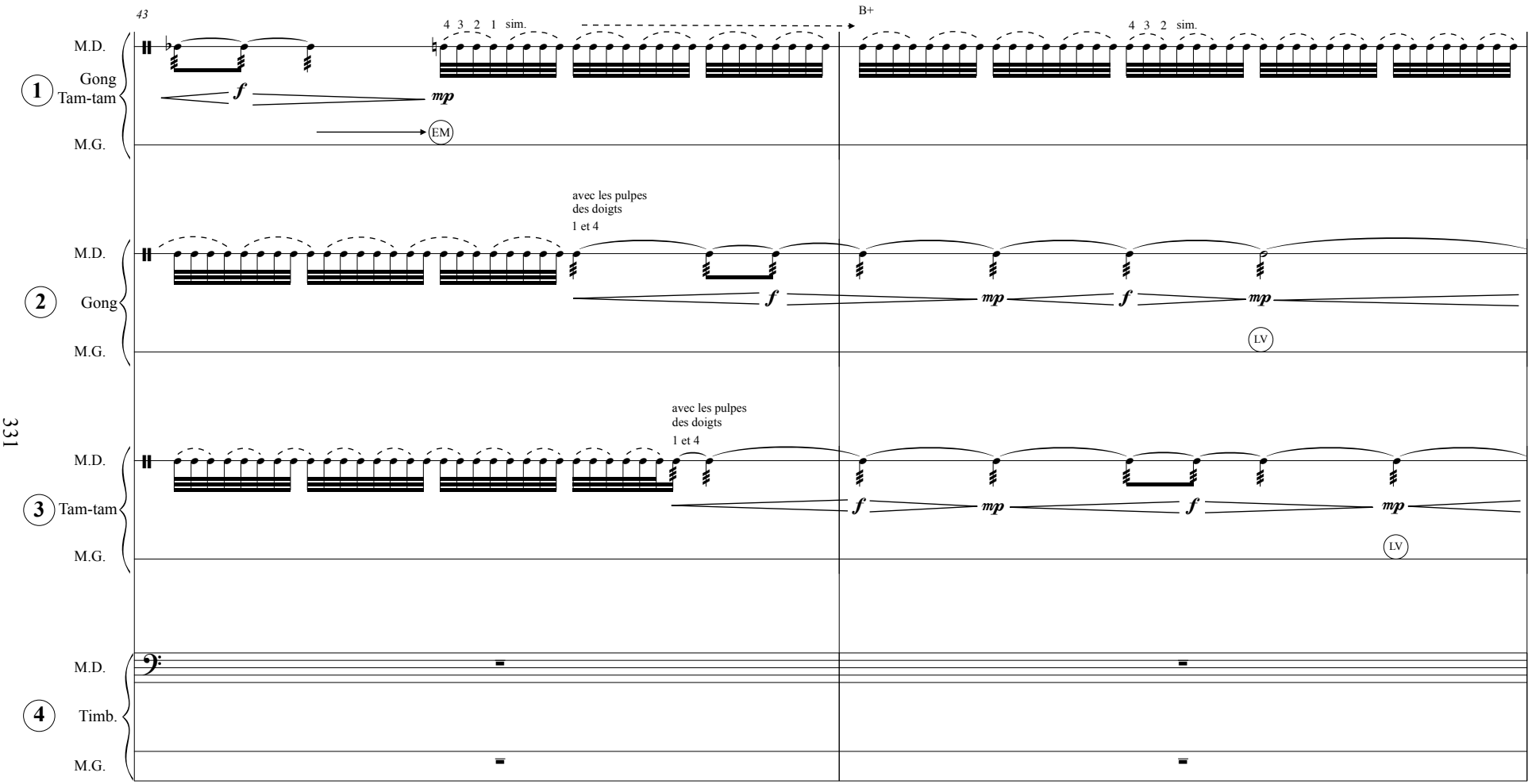
presque un murmure sans son



329

presque un murmure sans son




43
4 3 2 1 sim.
B+
4 3 2 sim.
M.D.
1
Gong
Tam-tam
M.G.
f
mp
EM
avec les pulpes
des doigts
1 et 4
M.D.
2
Gong
M.G.
f
mp
f
mp
LV
avec les pulpes
des doigts
1 et 4
M.D.
3
Tam-tam
M.G.
f
mp
f
mp
LV
M.D.
4
Timb.
M.G.

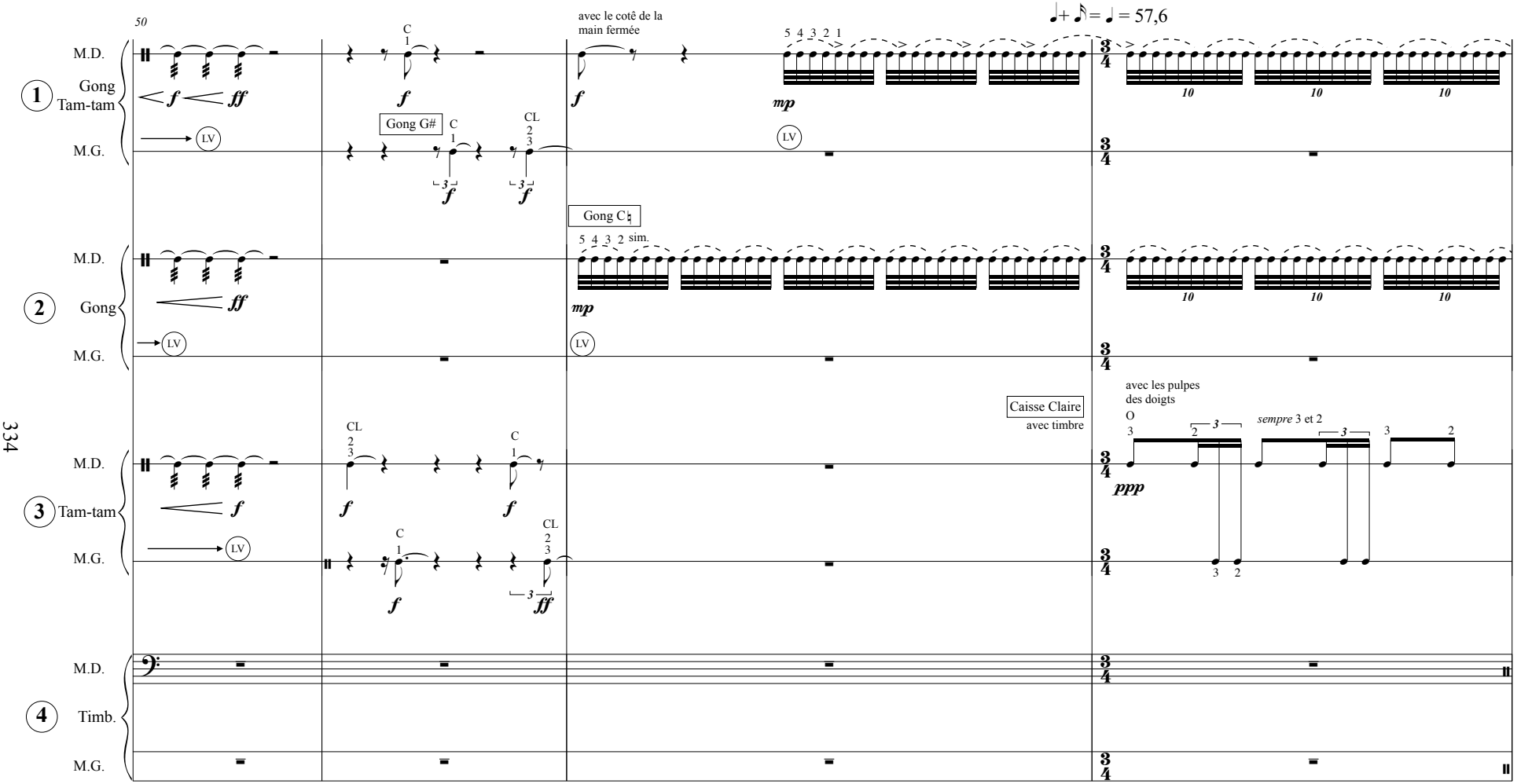

45
M.D.
1
Gong
Tam-tam
M.G.
1 et 4
4 3 2 sim.
f
mp
LV
EM
B+
4 3 2 1 sim.
M.D.
2
Gong
M.G.
1 et 4
f
mp
EM
LV
EM
332
M.D.
3
Tam-tam
M.G.
5 4 3 2 1 sim.
1 et 4
f
mp
EM
LV
EM
M.D.
4
Timb.
M.G.

presque un murmure sans son

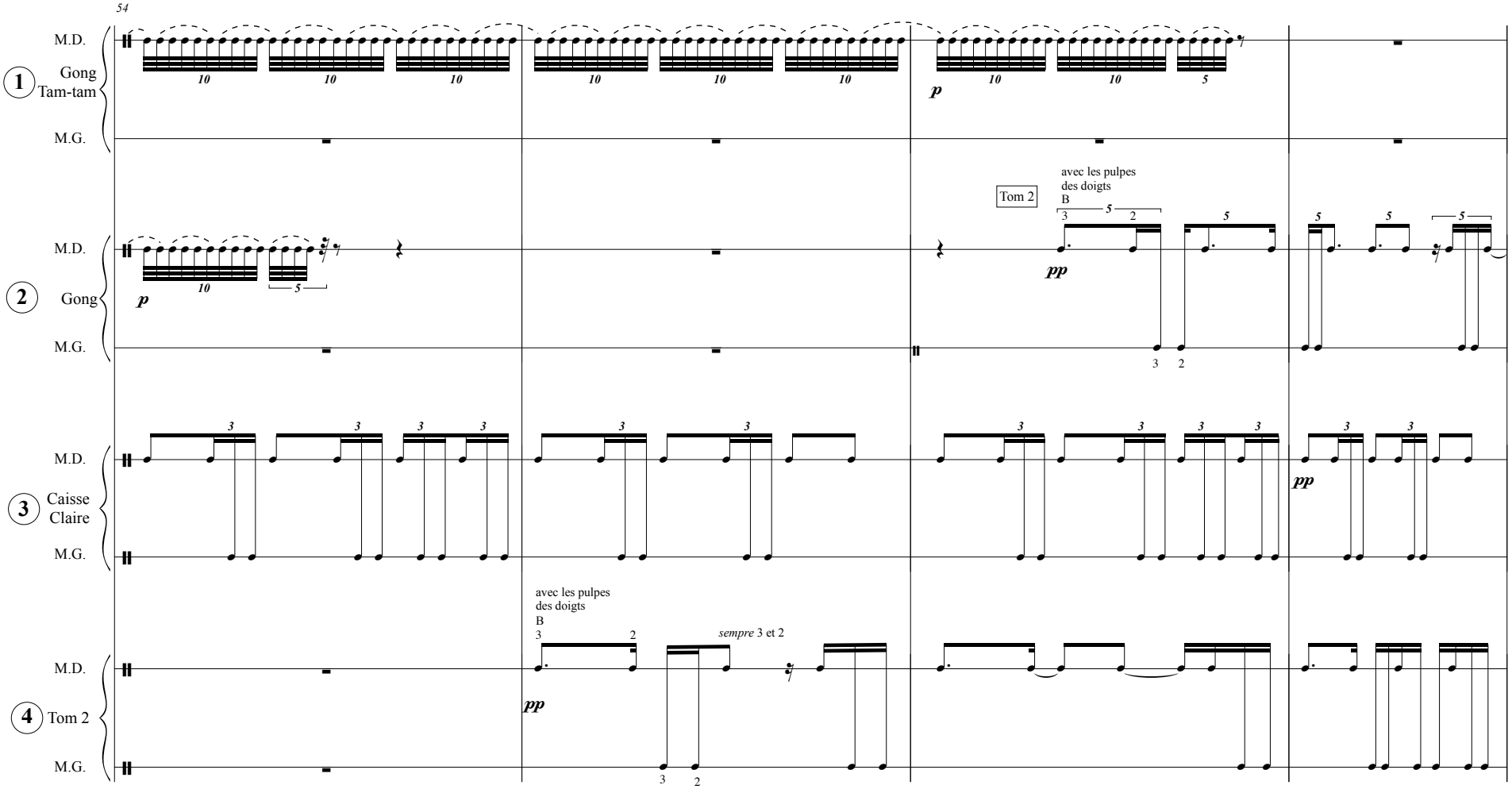


333

presque un murmure sans son

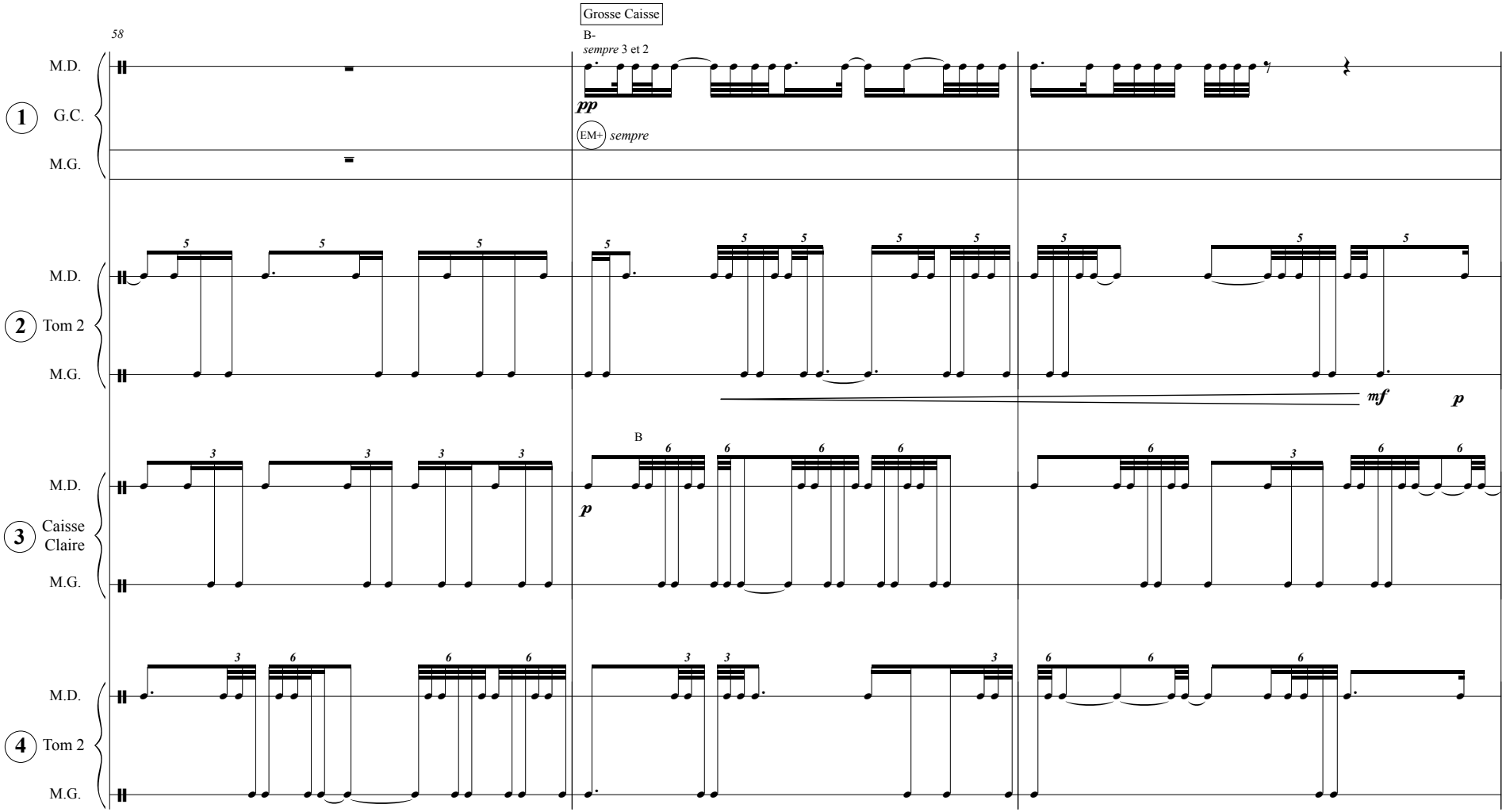


presque un murmure sans son

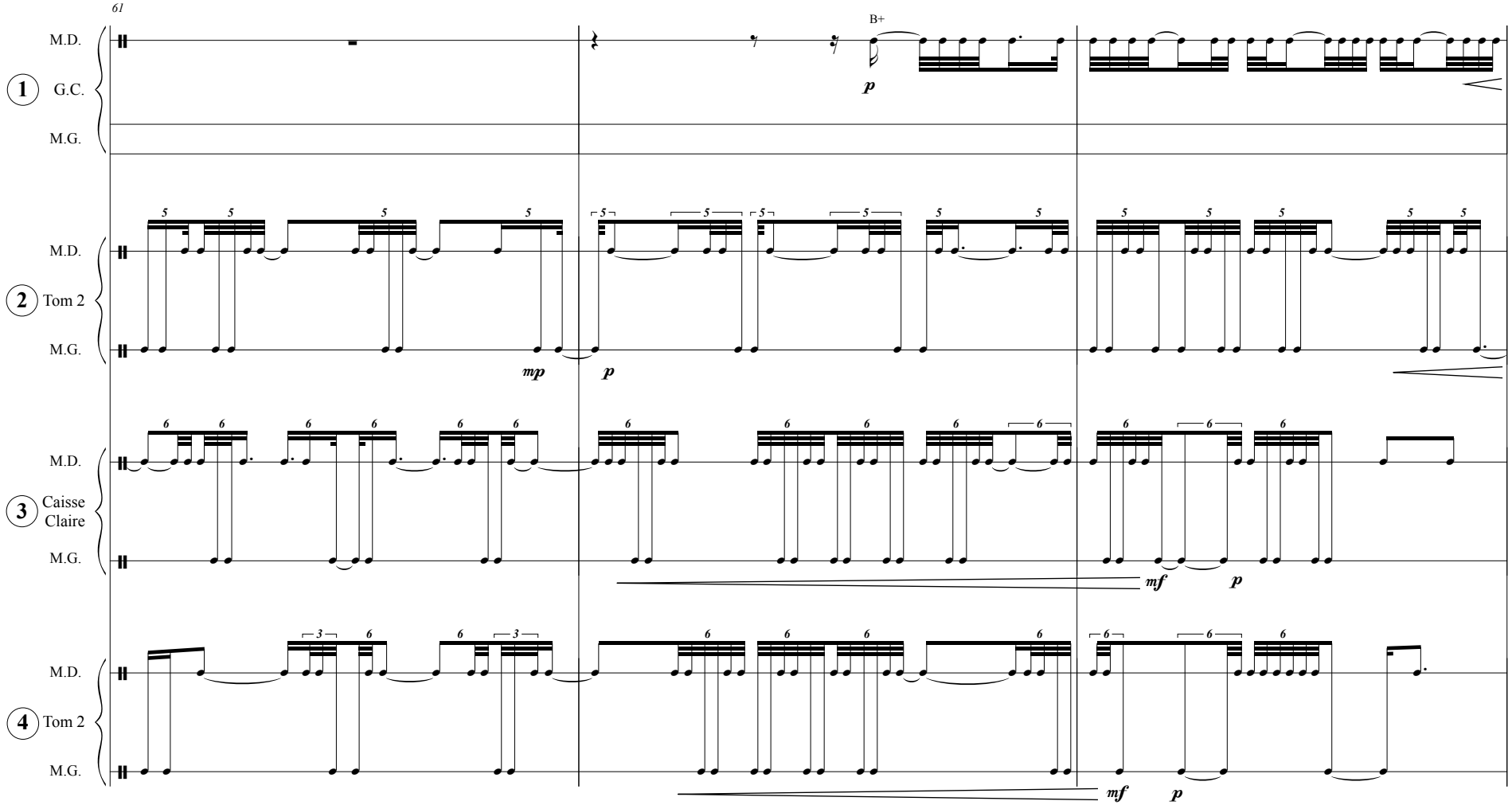


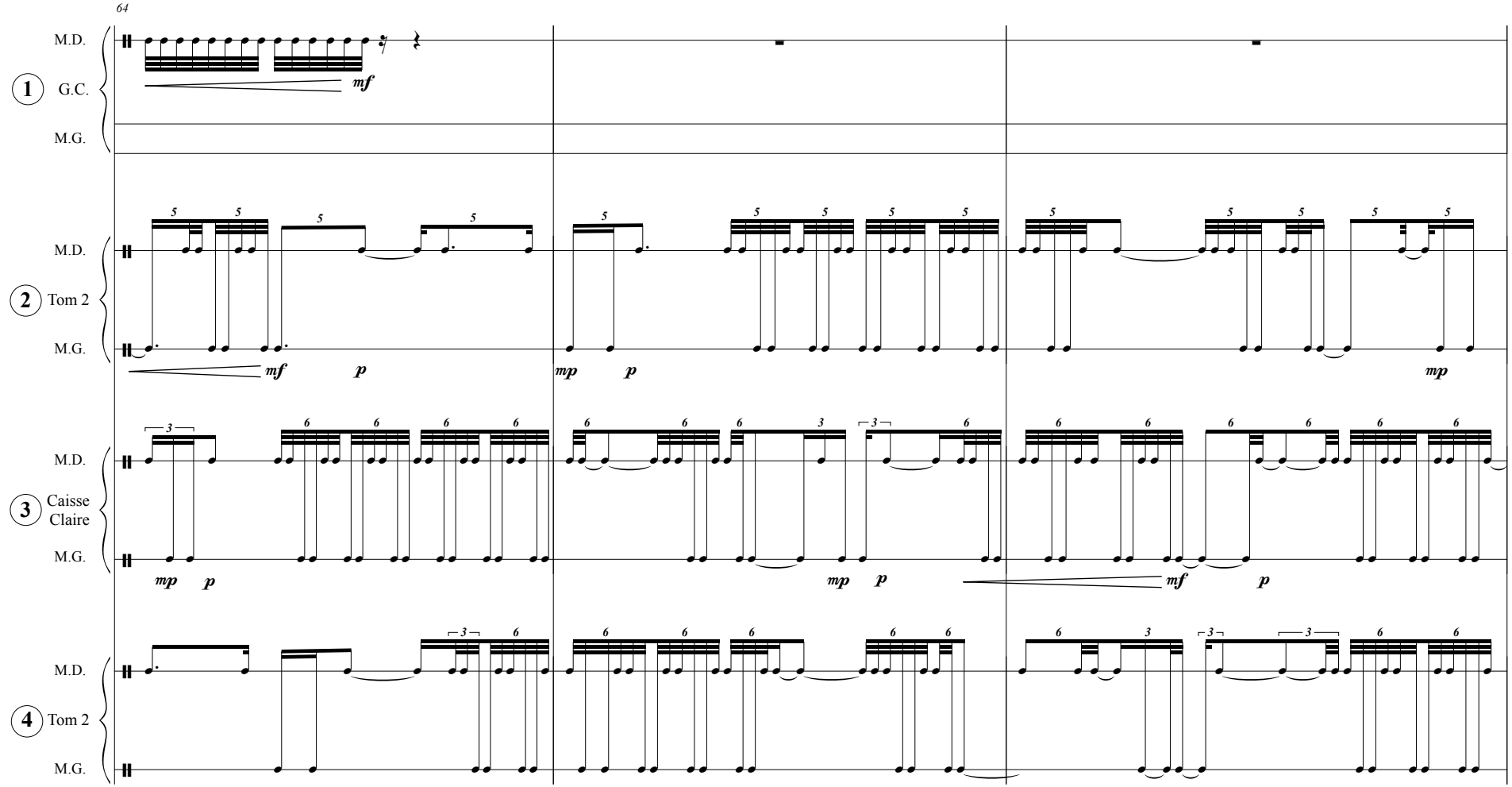
335

presque un murmure sans son

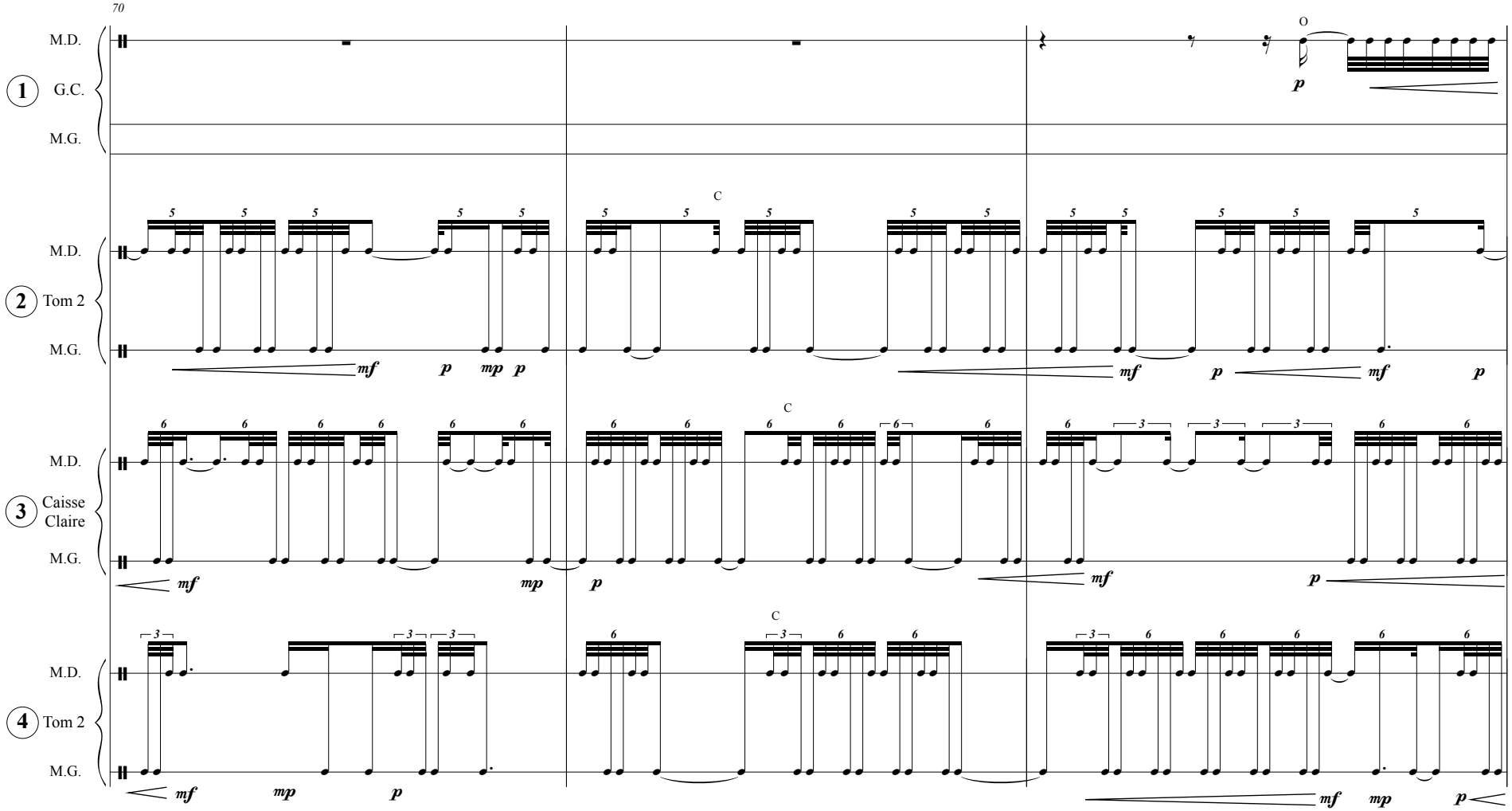


336

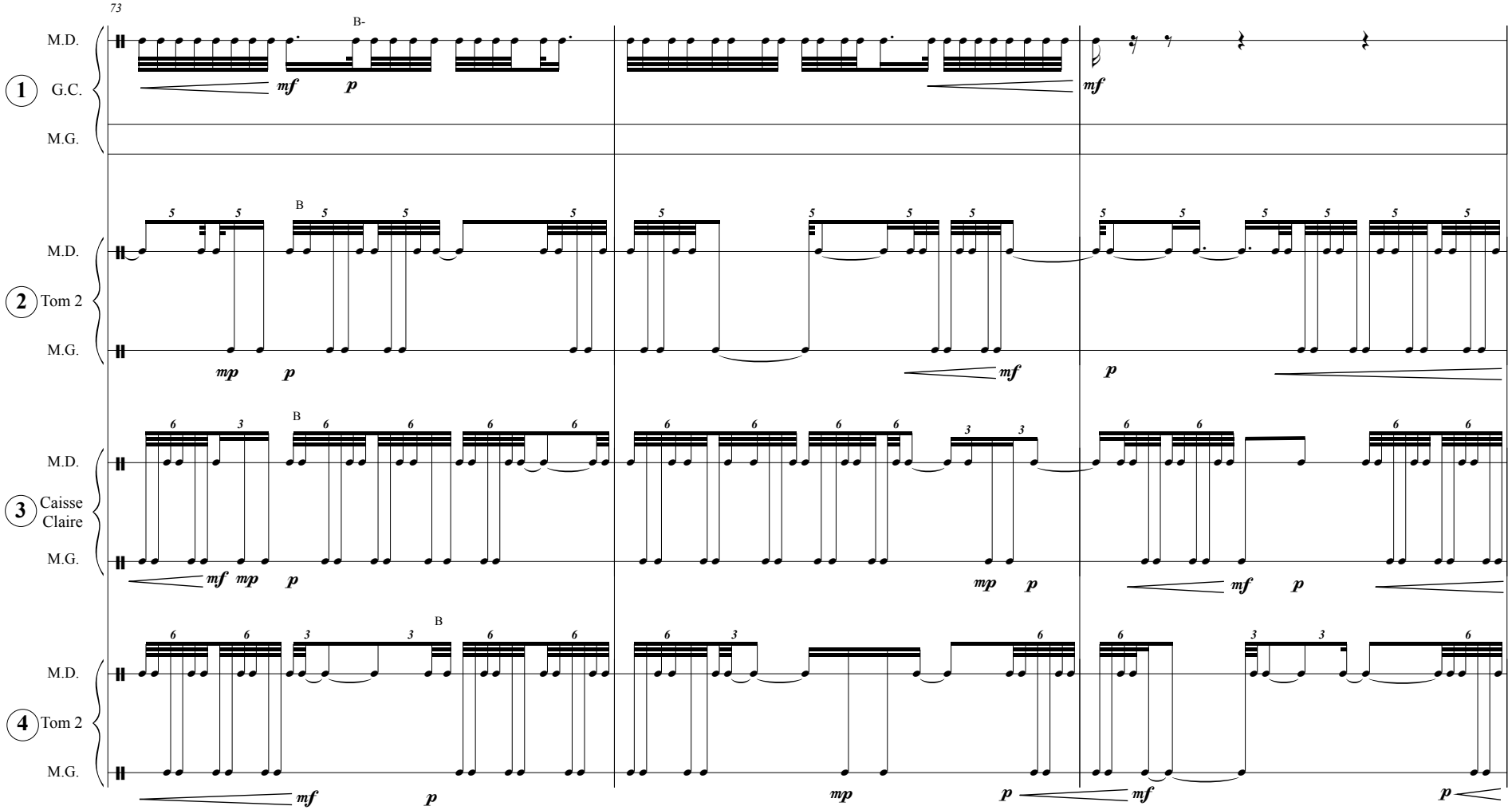

61
B+
M.D.
1
G.C.
M.G.
p
M.D.
2
Tom 2
M.G.
mp
p
M.D.
3
Caisse
Claire
M.G.
mf
p
M.D.
4
Tom 2
M.G.
mf
p


64
M.D.
1
G.C.
M.G.
mf
M.D.
2
Tom 2
M.G.
mf
p
mp
p
mp
338
M.D.
3
Caisse
Claire
M.G.
mp
p
mp
p
mf
p
M.D.
4
Tom 2
M.G.

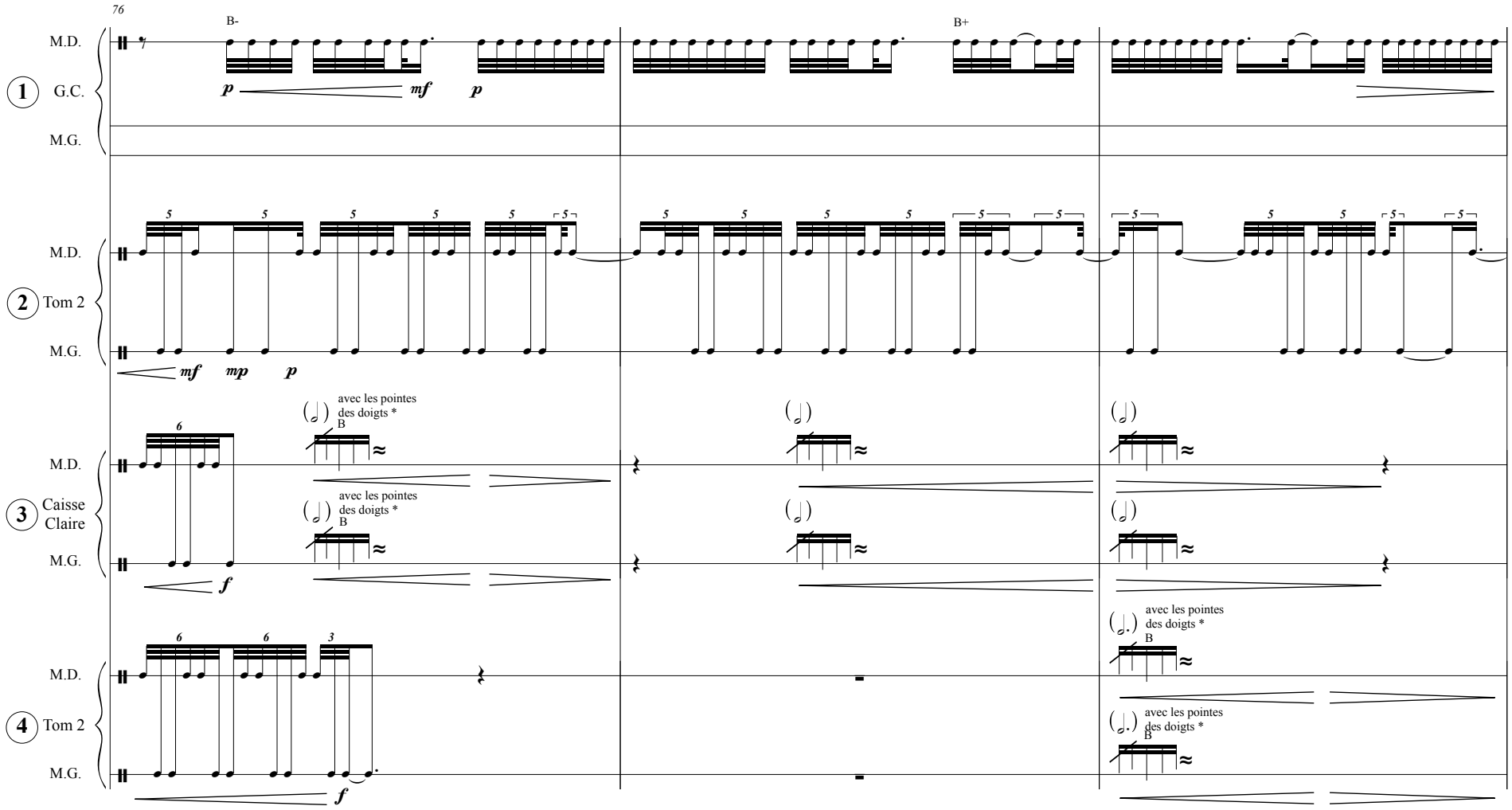

67
B-
O
M.D.
1
G.C.
M.G.
p
mf
p
M.D.
2
Tom 2
M.G.
p
mf
p
M.D.
3
Caisse
Claire
M.G.
mf
p
M.D.
4
Tom 2
M.G.
mf
p
p


70
M.D.
1
G.C.
M.G.
O
p
M.D.
2
Tom 2
M.G.
C
mf
p
mp
p
mf
p
mf
p
M.D.
3
Caisse
Claire
M.G.
C
mf
mp
p
mf
p
M.D.
4
Tom 2
M.G.
C
mf
mp
p
mf
mp
p

presque un murmure sans son



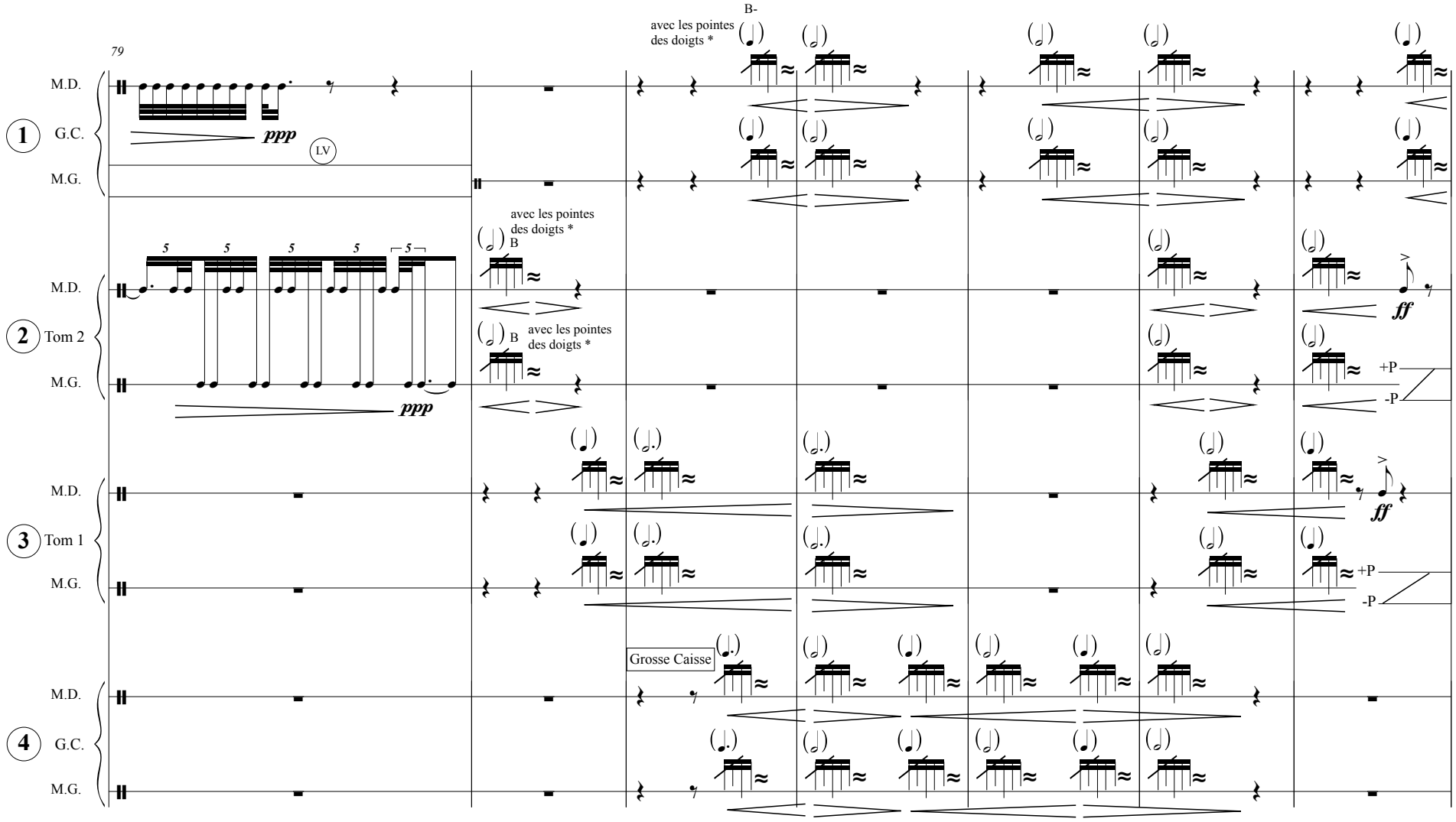
presque un murmure sans son



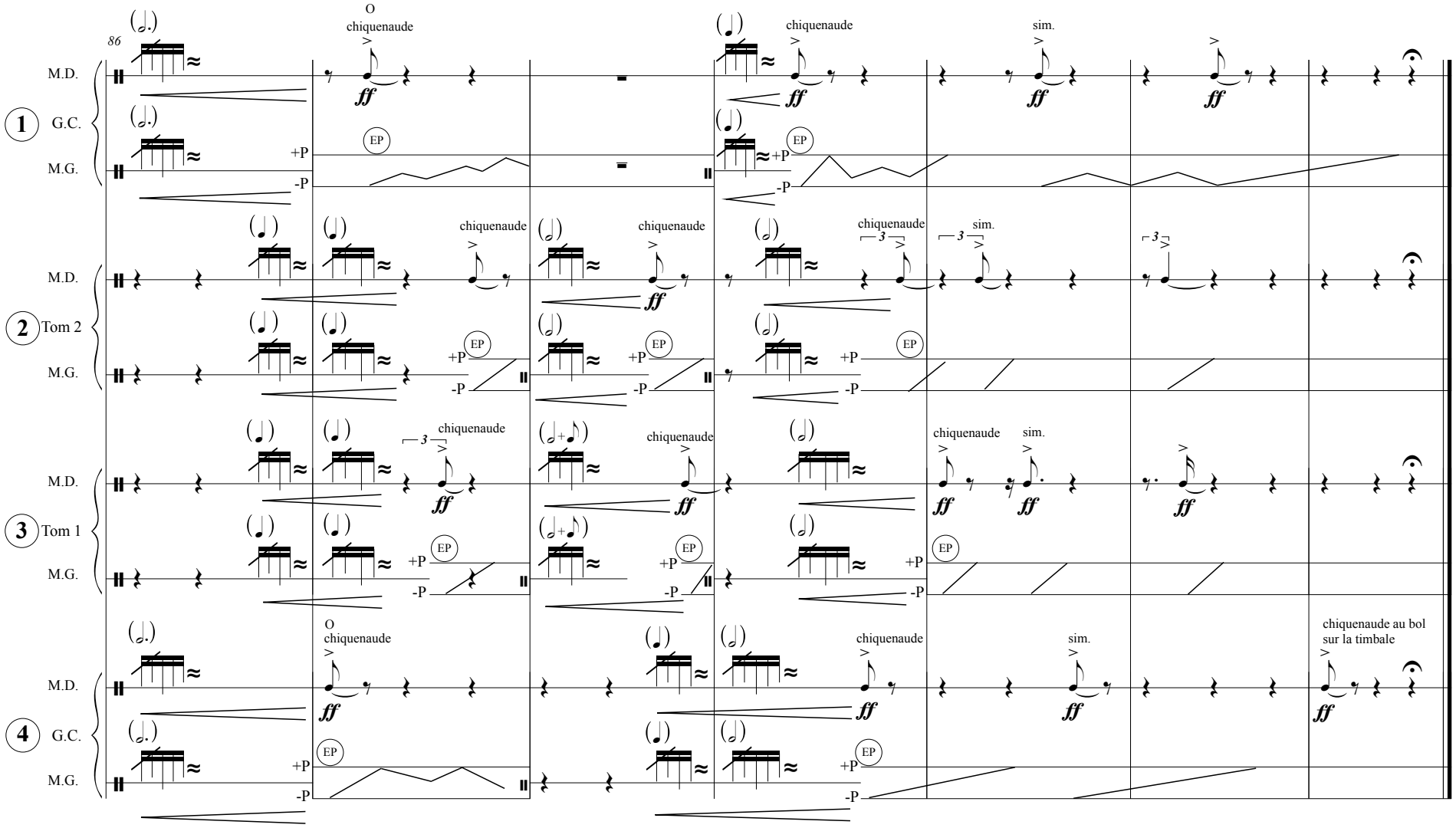
342

* mouvements aléatoires très vites avec tous les doigts

presque un murmure sans son



* mouvements aléatoires très vites avec tous les doigts


86
1
M.D.
G.C.
M.G.
2
Tom 2
3
Tom 1
4
O
chiquenaude
chiquenaude
sim.
chiquenaude au bol
sur la timbale
EP
+P
-P
ff
3

APÊNDICE 7 – *zanzando em ziguezague* [partitura]

zanzando em zigue-zague

para traverso, violoncelo e teorba

Gustavo Penha




11
vib. R/S
Fl.
Vc.
Tba.
tutto l'arco
tasto, rapido
subito p
vib. R/S
16
pizz.
arco
vib. R/S
vib. L/S


21
Fl.
Vc.
Tba.
aeolian
vib. R/S
pizz.
dolce
arco, tasto
IV. III.
ord.
vib. R/S
poco
26
vib. L/S
vib.
tutto l'arco
tasto, rapido
II.
III.
sempre
30
aeolian
poco

APÊNDICE 8 – *vento sob os dedos* [partitura] *

* Partitura original em formato A3

vento sob os dedos

para flauta em C solo

Gustavo Penha

(2014)

INDICAÇÕES

Os quartos de tom são utilizados com os seguintes valores

 = ¾ de tom abaixo da nota

 = ¼ de tom abaixo da nota

 = ¼ de tom acima da nota

 = ¾ de tom acima da nota

Flechas ao lado dos acidentes indicam alterações menores que um quarto de tom, conforme a direção da flecha

 = som eólico

 = som entre o som eólico e o som ordinário

 = ruído de chave

 = fazer a digitação correspondente à nota indicada apenas retirando os dedos, sem percurtir sonoramente sobre a chave

 = glissando labial (lip glissando)

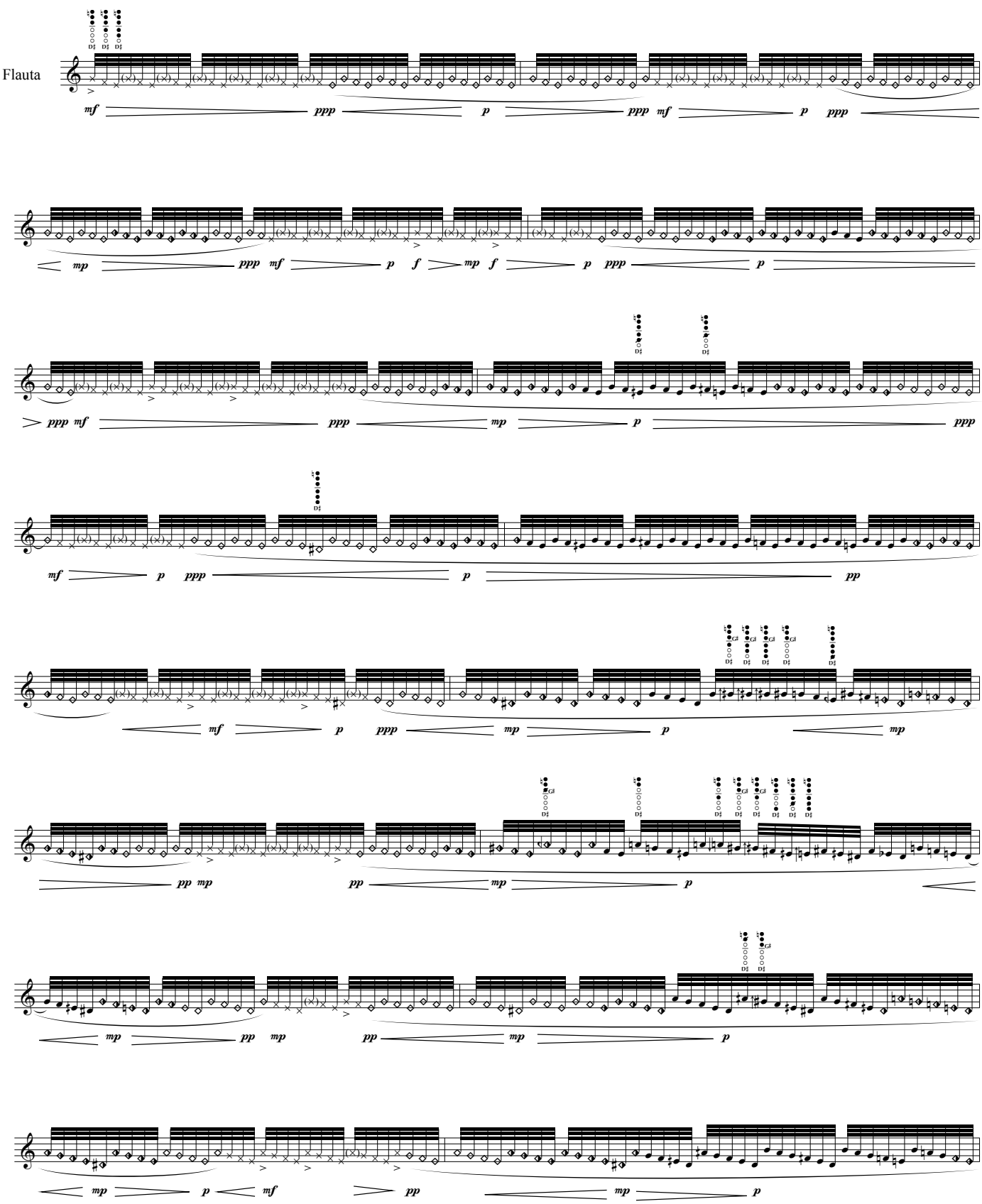
vento sob os dedos

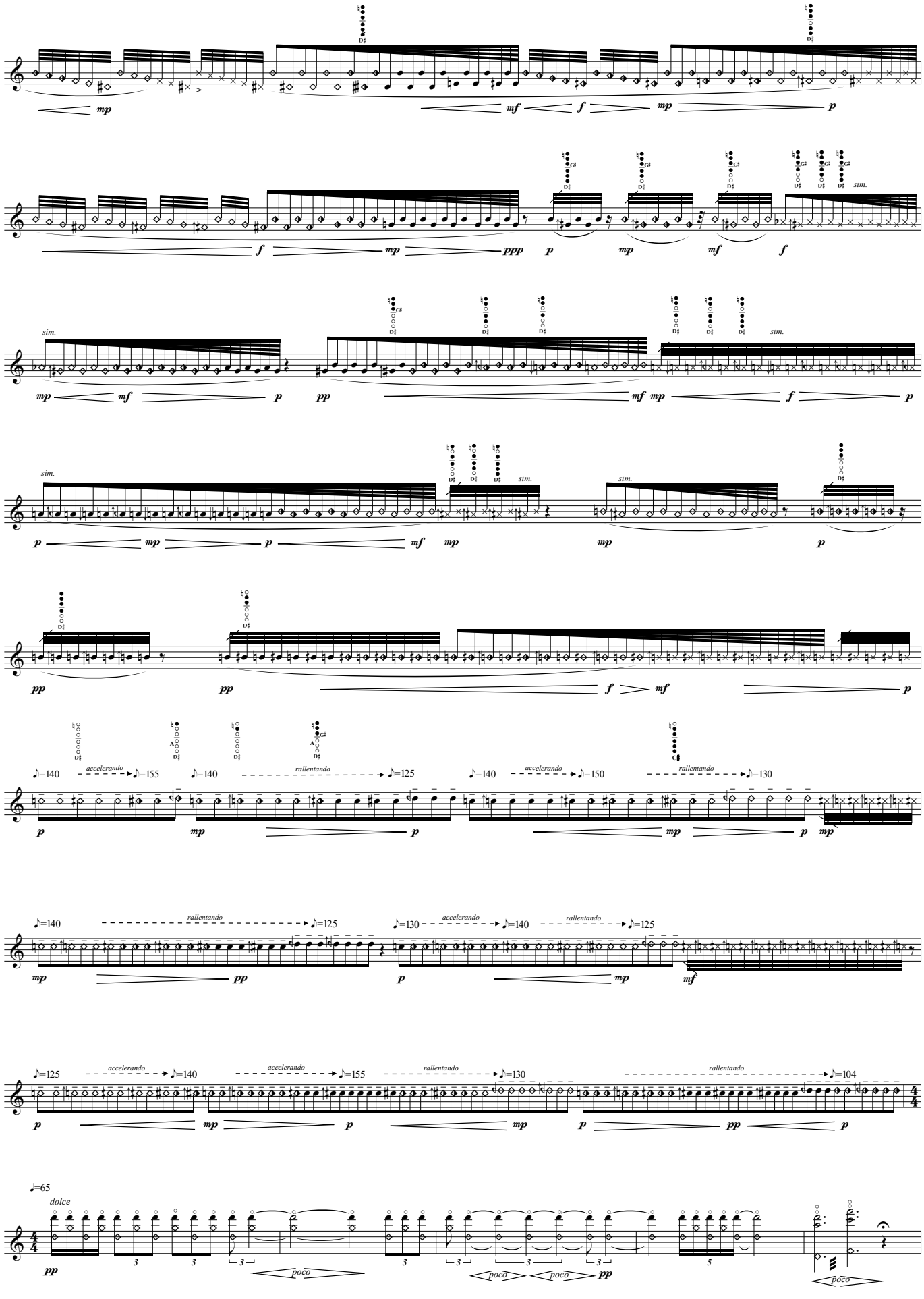
para flauta em C solo

Gustavo Penha

Mecânico ♪. = 140

Flauta

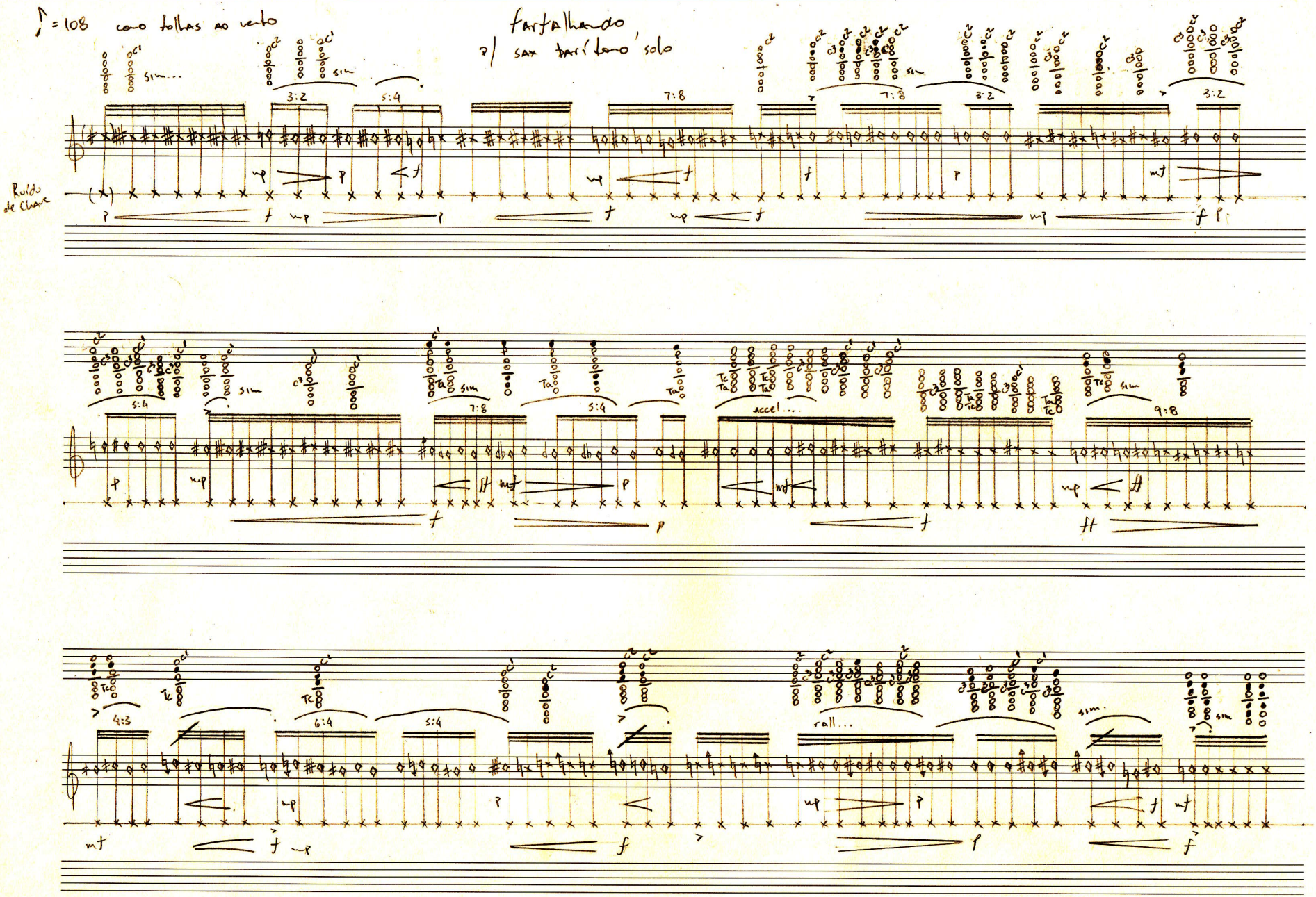



mp
mf
f
mp
p
ppp
sim.
pp
accelerando
rallentando
poco
dolce


(♩=65)
poco
poco
poco


pp
p
p
pp mp
pp p
ppp
p
pp
p
pp
mp pp
p
ppp
pp
mp pp
p
mf
p
mp
p
mf
p
poco
mp
p
mf
mp
p
p
ppp
mp
p
mp

APÊNDICE 9 – *farfalhando* [partitura]


♩= 108 como folhas ao vento
fortalhando
c/ sax barítono solo
Ruído de Chave
sim...
3:2
5:4
7:8
accel...
9:8
4:3
6:4
roll...

più legato possible
Subito
Poco a poco accel...

mf
p
pp
f
ff
sempre
sim.
3:2
5:4
7:6
4:3
9:8

accell...
4:3
9:8
5:4
7:8
3:2
5:4
5:4
5:4
4:3
9:8
5:4
accell...

APÊNDICE 10 – CD de áudio

Conteúdo:

1) ***estudo sobre gravitação*** **(versão 2013), por The Riot Ensemble**
2) ***per suonare in un teatro vuoto*** **(2012), por Quartetto Maurice**
3) ***presque un murmure sans son*** **(2014), por Percussions de Strasbourg**
4) ***farfalhando*** **(2015), por Pedro Bittencourt**
5) ***zanzando em ziguezague*** **(2014), por Trio Amálgama**
6) ***estudo sobre gravitação*** **(versão 2011), por Arditti Quartet**
7) ***Concertino d'autunno,*** **de Francesco Filidei**
8) ***Recercar Cromaticho post il Credo*****, de Stefano Gervasoni/Frescobaldi**
9) ***ricercar primo*****, de Silvio Ferraz/Domenico Gabrielli**