UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI

# A CONDIÇÃO DESVIANTE DOS ATOS COMPOSICIONAIS

*THE DEVIANT CONDITION OF COMPOSITIONAL ACTIONS*

CAMPINAS
2020

BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI

# A CONDIÇÃO DESVIANTE DOS ATOS COMPOSICIONAIS

## *THE DEVIANT CONDITION OF COMPOSITIONAL ACTIONS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the field of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADORA: DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI, E ORIENTADO
PELA PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

CAMPINAS

2020

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

Is3c

Ishisaki, Bruno Yukio Meireles, 1983-
A condição desviante dos atos composicionais / Bruno Yukio Meireles Ishisaki. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Denise Hortência Lopes Garcia.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Composição (Música). 2. Ato (Filosofia). 3. Ideia (Filosofia). 4. Imanência (Filosofia). 5. Criação na arte. I. Garcia, Denise Hortência Lopes, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The deviant condition of compositional acts
**Palavras-chave em inglês:**
Composition (Music)
Act (Philosophy)
Idea (Philosophy)
Immanence (Philosophy)
Creation in art
**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática
**Titulação:** Doutor em Música
**Banca examinadora:**
Denise Hortência Lopes Garcia [Orientador]
Manuel Silveira Falleiros
Tadeus Moraes Taffarello
Celso Antonio Mojola
Igor Leão Maia
**Data de defesa:** 13-02-2020
**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0003-4146-9692
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/2412642929911194

**BANCA EXAMINADORA DE DEFESA DE DOUTORADO**

BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI

ORIENTADORA: DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

**MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA
2. PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS
3. PROF. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO
4. PROF. DR. CELSO ANTONIO MOJOLA
5. PROF. DR. IGOR LEÃO MAIA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros se encontra no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Instituto de Artes da Unicamp.

DATA DA DEFESA: 13.02.2020

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiamento: 001, número de processo 88882.180240/2018-01) e do do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - número de processo: 141105/2019-4.

Agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia, pela paciência, conversas, sessões de *Skype*, conselhos, orientações, sugestões, incentivos e leituras que me nortearam ao longo desta pesquisa.

Também agradeço aos meus pais, Norio Ishisaki e Maria de Lourdes Meireles Ishisaki, pela presença constante, prestigiando e valorizando meu trabalho, além de todo o esforço e suporte oferecido ao longo de minha formação acadêmica.

Agradeço à minha esposa, Ana Maria dos Santos Latgé, pela companhia, compreensão e concessões realizadas para que esta pesquisa pudesse ser feita com o máximo de tranquilidade possível.

Aos membros da banca: Manu Falleiros, pelos importantes comentários na banca de qualificação e pelo auxílio no experimento relatado no terceiro capítulo; Tadeu Taffarello, pela dedicação, empenho e seriedade em sua participação em todas as bancas do meu doutorado; Igor Leão Maia, pela disponibilidade, conselhos, amizade e interesse pelo trabalho; e Celso Mojola, pelos ensinamentos, pelo exemplo de engajamento artístico e comprometimento com a docência.

Aos amigos, sem os quais esta caminhada seria muito mais árdua e difícil: Marco Antônio Machado, Dino Beghetto, Guilherme Crispim, Laiana Oliveira, Akira Umeda, Helder Maia, Thaís Bueno, Gustavo Neves, Rodrigo Saccomani, Rodrigo Kusayama, Paulo Kusayama, Taís Santos, Daniel Rocha, Jorge Neri, Diego Rodstein, Gabriela Porto, Monica Sousa, Daiane Varnier, Ricardo Henrique, Christiana Paiva, Davi "Paiaço" Toledo, Pablo Canaã, Maurici Damasceno, Bruno Madeira, Danilo Rosseti e Daniel Mendes.

À minha amiga Mariana Freire, pela cuidadosa e meticulosa revisão do texto.

Aos professores que participaram da minha formação e nela impactaram diretamente, desde a graduação até esta importante etapa: Denise Garcia, Celso Mojola, Ulisses Rocha, Hilton Valente, José Augusto Mannis, Jônatas Manzolli, Silvio Ferraz, Rogério Costa e José Roberto Zan.

Aos músicos Arrigo Barnabé e Rogério Skylab pela coragem e insistência em trilhar caminhos estranhos que continuam a me inspirar.

## RESUMO

Estudamos neste trabalho as condições desviantes inerentes às ações composicionais no contexto da relação comparativa entre ideias musicais e subsequentes produtos do ato. No primeiro capítulo, expusemos o arcabouço conceitual e a matriz filosófica que servirão de base para comentar os mecanismos desviantes entre ideia e ato. Estes mecanismos são explicitados no segundo capítulo a partir de quatro possibilidades distintas de ações composicionais. No terceiro capítulo, há um relato concernente a um experimento realizado com nove jovens compositores, a fim de se definir, no contexto da prática composicional, certos comportamentos relacionados ao desvio em cada um dos quatro meios de atualização comentados no capítulo anterior. No quarto capítulo, comentamos obras musicais de nossa autoria, apresentando desta vez uma perspectiva subjetiva em relação às experiências vinculadas às condições desviantes da ação composicional, além de comentar os temas da técnica e da ontologia da composição musical a partir desta ótica. Concluímos a tese aproveitando os conceitos e dados coletados para produzir uma síntese a respeito da condição desviante nos atos composicionais.



Palavras-chave: composição (música); ato (filosofia); ideia (filosofia); imanência (filosofia); criação na arte.

**ABSTRACT**

This work studies deviant conditions inherent to compositional actions in the context of comparative relationship existent between musical ideas and subsequent products of the act. First chapter sets out the conceptual framework and philosophical matrix that will substantiate comments on the deviant mechanisms between idea and act. Second chapter shows these mechanisms from four distinct possibilities of compositional actions. Third chapter presents a report on an experiment conducted with nine young composers, aiming to define in composicional practice certain deviation behaviors perceived in the four actualization milieu mentioned above. Fourth chapter presents the author's musical works, addressing these experiences of deviant conditions of compositional action from a subjective perspective, using the same subjective view to comment on the technique and ontology of musical composition. Conclusion captures concepts and data collected to produce a synthesis about the deviant condition in compositional acts.

Keywords: composition (music); act (philosophy); idea (philosophy); immanence (philosophy); creation in art.

**SUMÁRIO**


Introdução ……..... 10

Capítulo 1: O virtual e o atual no processo composicional ……... 15

1.1 Ideias transcendentais e composição musical ……. 15

1.2 A atualização do virtual …….. 20

1.3 A virtualização do atual …….. 35

1.4 Ritornelo: a marca expressiva dos circuitos virtuais-atuais ……..... 40

1.5 Ritornelos territoriais e cósmicos ……..... 49

1.6 Ritornelos e atos composicionais ……..... 54

1.7 Atenção e latência ……... 63

Capítulo 2: Meios de atualização do processo composicional ……. 68

2.1 Meios da improvisação voltada ao ato composicional ……..... 68

2.2 Meios colaborativos ……..... 82

2.3 Meios computacionais ……. 89

2.4 Meios notacionais ……..... 98

2.5 Interpenetração dos domínios sensíveis: a audiação ……... 111

2.6 Desterritorialização dos domínios sensíveis ……..... 120

2.7 Desvios desejáveis e indesejáveis ……..... 125

Capítulo 3: O desvio sob o viés empírico 1 - um experimento com jovens compositores ……. 129

3.1 Descrição do experimento e sequência das atividades ……..... 133

3.2 Resultado e interpretação dos dados ……..... 149

3.2.1 Participante A ……...……. 149

3.2.2 Participante B …….. 155

3.2.3 Participante C …….. 159

3.2.4 Participante D ……...…….. 168

3.2.5 Participante E …….. 169

3.2.6 Participante F …….. 174

3.2.7 Participante G ……...…….. 178

3.2.8 Participante H ……...…….. 181

3.2.9 Participante I ……... 186

3.3 Considerações gerais sobre o experimento …….. 191

3.3.1 Latência ……... 192

3.3.2 Gradação da audiação notacional e visualização aural na notação do gesto instrumental……...…….. 195

3.3.3 Vantagens e desvantagens dos meios de atualização …….. 197

3.3.4 Opiniões sobre o desvio …….. 202

3.3.5 Potencial didático do experimento …….. 204

Capítulo 4: O desvio sob o viés empírico 2 - a sinergia entre atos na experiência composicional do pesquisador …….. 209

4.1 Comentários sobre os modos de atualizar ideias (2009-2019) ……... 209

4.2 Técnica e ato composicional ……... 238

4.3 Quando uma música chega ao fim? ……. 245

Conclusão …….. 250

Referências ……..…….. 258

Anexo 1: Parecer consubstanciado do CEP ……...…….. 269

Anexo 2: Folhas de trabalho do experimento ……... 271

## Introdução

Este trabalho tem como ponto de partida o modo como as disparidades entre ideia e ato afetam o produto do processo composicional. Tais disparidades são responsáveis pelo surgimento de diferenças entre os objetos atuais e as ideias que os antecederam; nesse sentido, parece haver uma condição desviante que faz a ideia bifurcar e germinar durante a ação composicional. Isso nos conduz a dois indícios para o início de nossa investigação: 1) a ideia parece carregar consigo um potencial para a multiplicidade e 2) os meios nos quais os atos ocorrem (que chamaremos de meios de atualização) impõem condições desviantes à ideia.

Se a ideia carrega em si um potencial para a multiplicidade, uma revisitação se faz necessária em relação a seu estatuto teleológico: não se trata mais de traduzir a ideia musical em cópia no mundo material, e sim de fazê-la crescer e germinar, levando em conta a produção de diferença decorrente das ações composicionais que a concretizam no mundo extensivo. Nesse sentido, talvez a ideia não esteja separada do objeto: a multiplicidade da ideia indica que ela participa da constituição das coisas. A ideia está presente no objeto.

É pertinente, ao defender a existência de um *continuum* entre ideia, ato e objeto, que se desloque a ideia de sua posição transcendental, o que implica em desconsiderar o mundo transcendental ao qual a ideia supostamente pertence e se origina. Precisamos realizar a experiência de abandonar o mundo platônico das ideias, o paraíso, o Éden e a eternidade para nos jogarmos no mundo do tempo que passa, dos espaços ocupados, dos processos, das sensações e das durações dos corpos e das coisas.

Nesse sentido, propomos que a ideia musical seja pensada como conjugada ao ato. A ideia musical surge por si só no encontro entre a sensação e o conceito. É também a partir desse encontro que se pode explicar a natureza mista da ideia musical: se, por um lado, ela possui uma porção conceitual clara (que pode corresponder desde a organização molecular das alturas até aspectos da macroforma), por outro, a ideia carrega consigo questões não respondidas, questões que não foram clarificadas pelos conceitos e que serão respondidas somente nas sensações mediadas pela ação composicional.

É nesse contexto que a disparidade entre ideia e ato se torna pensável: os desvios relacionados ao produto do ato em comparação à ideia, intimamente associados ao campo das questões não respondidas pelos conceitos presentes nesta, parecem constituir um aspecto intrínseco da composição musical.

Há, a respeito da técnica composicional, uma literatura célebre e pujante que trata da manipulação da carga abstrata do processo composicional, seja ela a utilização de sistemas harmônicos (PERSICHETTI, 1961; BRINDLE, 1966; SCHOENBERG, 2001; BOULEZ, 2005; HINDEMITH, 1998), modos de tratar e desenvolver o material musical (SCHOENBERG, 1996; MESSIAEN, 1956; COPE, 1997), discussões sobre o campo poético e estético (CAGE, 1973; SCHOENBERG, 1950; STRAVINSKY, 1996; STRAVINSKY; CRAFT, 2004; COPE 2001), técnicas de orquestração (RIMSKY-KORSAKOV, 1982; ADLER, 2002; ALEXANDER, 2008), de notação (STONE, 1980), reflexões sobre a música eletrônica, concreta e eletroacústica (STOCKHAUSEN; MACONE, 2009; SCHAEFFER, 1966) seja textos sobre o emprego de tecnologias no processo composicional (LANDY, 2007; MIRANDA, 2004), além de uma abundante quantidade de pesquisas relacionada a cada uma dessas áreas. Contudo, observa-se que normalmente os atos composicionais, nesta literatura, são pouco mencionados, apesar de seu impacto decisivo no resultado final de uma composição: há uma enorme gama de caminhos desviantes ao se considerar os atos composicionais isolados no campo da notação, da improvisação, do uso de computadores e do trabalho em colaboração com outras pessoas. Uma composição inteiramente desenvolvida a parir da escrita direta em partitura certamente apresenta caminhos e soluções muito distintos de outra composta inteiramente através de improvisações no instrumento; do mesmo modo, uma composição composta inteiramente em um software apresenta germinações e desenvolvimentos muito específicos. O mesmo pode ser dito de composições feitas coletivamente ou de composições realizadas sob orientação e auxílio de especialistas em outras áreas. Além disso, devemos mencionar a possibilidade de combinar meios de atualização distintos, o que também conduz o crescimento da música para regiões peculiares; como exemplo, basta pensar que há uma diferença entre compor uma música escrevendo na partitura sem realizar a checagem sonora e escrever a música na partitura, checando-a em seguida em um instrumento musical. Buscamos, nessa pesquisa, contribuir modestamente com o preenchimento dessa lacuna na literatura.

A presente tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *O virtual e o atual no processo composicional*, estabelecemos as matrizes teóricas, conceituais e terminológicas que utilizaremos ao longo do texto. A faceta múltipla da ideia é pensada a partir da articulação com o virtual, conceito primeiramente proposto por Aristóteles e amplamente trabalho pelos filósofos Henri Bergson, Gilles Deleuze e Pierre Lévy. Neste

capítulo, também nos preocupamos em elaborar uma argumentação a favor das propriedades imanentes da ideia, deslocando-a da já mencionada posição transcendental; nesse sentido, a ideia deixaria de funcionar como impulso teleológico para cumprir o papel de substrato, ponto de partida para a produção de diferença no processo composicional.

Além do virtual e do atual, estudamos os conceitos referentes às operações de passagem de um a outro: a atualização (no subtópico 1.2, intitulado *A atualização do virtual***)** e a virtualização (subtópico 1.3, *A virtualização do atual***)**. Tais operações se organizam de modo complementar, formando um circuito virtual-atual, que ora favorece a predominância nos atos de hábitos do corpo ora a de especulações abstratas. Vinculamos este circuito ao conceito de ritornelo, cunhado por Gilles Deleuze em parceria com Félix Guattari no tópico 1.4 *Ritornelo: a marca expressiva dos circuitos virtuais-atuais*. Veremos no tópico 1.5, chamado *Ritornelos territoriais e cósmicos*, que o ritornelo, entendido como esse circuito, possui dois vetores dentro do processo composicional que afetam diretamente o resultado do produto da ação composicional. Um exemplo do funcionamento dos ritornelos em um processo composicional é ilustrado no tópico 1.6, *Ritornelos e atos composicionais.* O nível de atenção e a quantidade de tempo empregados na visualização e atualização da ideia também podem implicar em direções específicas no processo composicional, afetando os vetores dos ritornelos. Essas questões são discutidas no tópico 1.7 intitulado *Atenção e latência*.

O segundo capítulo é intitulado *Meios de atualização do processo composicional*. Nesta seção, buscamos compreender as peculiaridades desviantes dos quatro meios de atualização que julgamos serem os mais comumente empregados pelos compositores: no subtópico *2.1 Meios da improvisação voltada ao ato composicional*, abordamos as condições desviantes vinculadas à composição apoiada na improvisação instrumental e vocal; em *2.2 Meios colaborativos*, estudamos as características dos desvios nos atos composicionais realizados coletivamente; no subtópico *2.3 Meios computacionais*, estudamos as manifestações do desvio nas ações composicionais, realizadas com auxílio de *softwares*; em *2.4 Meios notacionais*, estudamos as problemáticas do desvio nos sistemas de notação, englobando não só a notação tradicional, mas também as suas expansões no campo das tablaturas e dos grafismos.

Em *2.5 Interpenetração dos domínios sensíveis: a audiação*, comentamos os aspectos da comunicação entre os domínios sensíveis visuais e sonoros, utilizando o conceito de

audiação notacional cunhado pelo educador Edwin Gordon, tendo em vista a articulação de uma gradação na distância entre os territórios visuais e sonoros que podem se fazer presentes na imagem mental da ideia musical. Em vista da possibilidade dessa gradação, comentamos, no subtópico *2.6 Desterritorialização dos domínios sensíveis*, as possibilidades de inter-agenciamento entre os domínios sensíveis por meio da combinação sinérgica de atos composicionais nos quatro meios de atualização. Em *2.7 Desvios desejáveis e indesejáveis*, aproveitamos o sentido dado ao termo "desejo" por Deleuze e Guattari em *O Anti-édipo* para classificar os desvios produzidos pelas condições desviantes dos atos composicionais em duas categorias: os desvios desejáveis, sendo aqueles que são "aproveitados" no processo composicional, e os desvios indesejáveis, aqueles que comumente chamamos de "erros".

O terceiro capítulo é intitulado *O desvio sob o viés empírico 1 - um experimento com jovens compositores*. Nesta seção, descrevemos um *masterclass* de composição ministrado pelo pesquisador e autor desta tese, realizado com nove participantes na Universidade Estadual de Campinas em setembro de 2019. Esse *masterclass* foi organizado em dois segmentos, um laboratório e uma oficina de composição, ambos focados na observação do desvio forjado a partir das condições desviantes peculiares de cada meio de atualização. Nessas atividades, buscamos observar e coletar dados referentes aos atos composicionais de cada participante, formando um núcleo de informações que complementam a exposição teórica (presente no primeiro capítulo) e a descrição das práticas em cada meio (estudadas no segundo capítulo). O propósito deste experimento não foi o de "produzir provas" de coloração positivista, e sim o de gerar informação adicional a fim de enriquecer o arcabouço teórico da tese com o saber extraído da experiência de cada um dos participantes. A descrição do experimento encontra-se no tópico *3.1 Descrição do experimento e sequência das atividades.* Os dados referentes a cada um dos nove participantes são comentados no subtópico *3.2 Resultados e interpretação dos dados.* Em *3.3 Considerações gerais sobre o experimento*, comentamos os resultados referentes às questões da latência (subtópico 3.3.1), visualização aural das ideias musicais (subtópico 3.3.2), as vantagens e desvantagens elencadas pelos participantes em cada meio de atualização (subtópico 3.3.3), as opiniões que cada participante emitiu sobre o desvio no processo composicional (subtópico 3.3.4) e os comentários acerca do potencial didático do experimento no subtópico 3.3.5.

No quarto capítulo, intitulado *O desvio sob o viés empírico 2 - a sinergia entre atos na experiência composicional do pesquisador*, apresentamos um relato de nossa produção

composicional focado nas experiências de atualização em peças compostas entre os anos de 2009 e 2019, abrangendo um intervalo de 10 anos de produção. Neste capítulo, expomos o modo como a experiência nos vetores extremos dos ritornelos nos levou a buscar gradualmente um caminho sinérgico no modo de inter-agenciar os atos composicionais. A perspectiva subjetiva favoreceu, neste tópico, a emergência de um importante componente da condição desviante: a técnica composicional, que, apoiada sobre os conceitos do filósofo francês Gilbert Simondon, é revisitada e pensada a partir do ponto de vista dos atos composicionais no tópico *4.2 O lugar da técnica no ato composicional*. Se a condição desviante inaugura na música o vislumbre de um crescimento ilimitado, a noção de obra fechada torna-se obsoleta. Nesse sentido, propomos uma alternativa calcada no pensamento de Gilles Deleuze para pensar o limite ontológico da composição musical no tópico 4.3, intitulado *Quando a música chega ao fim?*.

Revisamos rapidamente os principais conceitos da tese na seção de conclusão. Também comentamos brevemente a questão da mobilidade na subjetividade do compositor tendo em vista a ênfase no teor imanente das ideias musicais, concluindo, assim, que a condição desviante mantém o seu sentido apenas quando em confronto com os conceitos presentes na ideia musical. Trata-se, portanto, de uma percepção do desvio sob o ângulo da consciência e da subjetividade: o processo composicional, tomado no todo, nos mostra que a condição desviante, sob a perspectiva imanente, não é exatamente desvio, é crescimento. Finalizamos a tese comentando brevemente algumas ramificações possíveis que poderiam ser embasadas no presente trabalho.

Buscamos manter o mais elevado nível de rigor terminológico possível, fazendo uso das notas de rodapé para definir conceitos laterais ao texto principal. Esse recurso também foi empregado para aprofundar e explicar de forma mais detalhada alguns mecanismos de pensamento com alta carga semântica, a fim de desfazer ambiguidades e de desobstruir o fluxo de leitura do texto principal. Além disso, há também nessas notas *links* e alguns comentários digressivos, nem sempre indispensáveis, mas que auxiliam na descrição dos pensamentos aos quais estão referidos. As traduções de textos originais em outras línguas foram todas elaboradas pelo autor da tese. Desejamos ao leitor uma boa leitura.

## Capitulo 1: O virtual e o atual no processo composicional

Neste capítulo, propomos que a ideia musical pode ser pensada como detentora de uma porção virtual que, ao se atualizar, manifesta os resultados de uma condição desviante no ato composicional. Também estudaremos de que modo pode haver um deslocamento na posição da ideia no processo composicional, que deixa de ocupar uma posição transcendental para se situar como local de encontro entre a sensação e o conceito, estando, nesse caso, tão sujeita à produção de diferença quanto os produtos do ato. Passaremos pelos escritos de Gilles Deleuze, Henri Bergson, Pierre Lévy, Gilbert Simondon, Aristóteles e de comentadores desses pensadores, com a proposta de alinhar em um mesmo feixe os sentidos presentes nessa literatura a respeito dos conceitos de "virtual" e "atual", articulando-os posteriormente com uma visão sobre o conceito de ritornelo (cunhado por Gilles Deleuze juntamente com Félix Guattari). Tal conceito cumprirá, em nossa leitura, a função de descrever a produção de marcas expressivas a partir do circuito formado pela atualização e pela virtualização. Nos últimos tópicos do capítulo, estudaremos, dentro da perspectiva da produção de desvio nas práticas composicionais, uma possibilidade de funcionamento do mecanismo do ritornelo e as duas direções de seu movimento (territorial e cósmica).

### 1.1 Ideias transcendentais e composição musical

É comum abordar a prática composicional localizando a ideia como causa e como modelo para metas no processo criativo. Nesse caso, o planejamento composicional se conforma a um projeto teleológico que tem por fim a materialização fidedigna em partitura ou performance de um determinado conjunto de ideias musicais. Tal noção, apesar de não ser hegemônica, está presente em maior ou menor grau nas práticas idealistas derivadas do pensamento desenvolvimentista. Esse pensamento pode ser exemplificado nos modos de tratar o desenvolvimento motívico provenientes da tradição europeia; podemos mencionar, como exemplo, o compositor Arnold Schoenberg, que escreve que "o motivo básico é frequentemente considerado o "germe" da ideia" (SCHOENBERG, 1996, p. 35); a variedade nesse contexto surge a partir da unidade, sendo a ideia inicial o elemento responsável por guiar a atividade criativa.

Posteriormente, o pensamento da variedade a partir da unidade se estenderá para tipos variados de *ismos* e categorizações teóricas fundadas em algum tipo de hierarquização de classe ou de identidade baseada na primazia da ideia enquanto modelo. Para fins ilustrativos, podemos tomar como exemplo o comentário que Silvio Ferraz faz sobre Arnold Schönberg, ao sublinhar o papel da ideia nos processos desse compositor:

> A escolha da variação como modo de repetição e de trabalhar a diferença sob o ditame de um conceito superior (a forma) aparece na obra de Schönberg como um modo mesmo de tornar inteligível a ideia. A forma deve ser trabalhada de modo a tornar sempre presente, a repetir constantemente e das mais variadas maneiras, a ideia. E a única diferença aceitável é aquela que se mostra representada no conceito de unidade da composição, analisada e identificada por seu grau de semelhança com o material de origem. (FERRAZ, 1998, p. 44)

Estamos falando especificamente de um tipo de pensamento teleológico que considera o produto atual do processo composicional como representação, efetivação ou execução da ideia. Nesse contexto, é sempre inescapável a comparação entre o que foi feito e o que foi pensado: uma performance musical pode ser comparada com a representação da partitura, da mesma maneira que uma imagem mental da música pode ser confrontada com a performance em concerto dessa mesma obra.

Paulo de Assis (2018, p. 22) expõe o panorama da representação como um problema ontológico em seu artigo *Virtual works - Actual things*, no qual escreve que

> Apesar de suas profundas diferenças e discussões, as três teorias mais abrangentes existentes - platonismo, nominalismo, ficcionalismo - compartilham um traço comum: todas elas são sustentadas por um modelo de representação do pensamento e por práticas musicais de representação. Há sempre a performance ou apreensão de algo "como" algo, ou a performance "de" algo. Qualquer que seja o modo de perceber o aqui-e-agora (uma performance, uma gravação, uma descrição), ele é a "representação" de algo mais. Platonistas insistem na primazia de uma ideia original e de estruturas sonoras perfeitamente encapsuladas que podem ser representadas por meio de performances. Nominalistas focam nas entidades materiais internas à prática musical, rejeitando *abstractas*[1] mas mantendo a suposição da performance como algo baseado na repetibilidade e variabilidade de uma obra claramente bem articulada, porém gerada imanentemente, que crucialmente pré-existe à performance, e sobre a qual ela é comparada, reintroduzindo, assim, uma entidade transcendental no panorama. Para os ficcionalistas, não há obras de fato, mas por meio de suas construções das obras "como se elas existissem" eles cometem - em termos práticos - o mesmo modelo de performance como apresentando (ou representando) uma entidade musical já dada (mesmo que seja fantasmática).

[1] *Abstractas* são operações intelectuais que consistem em "isolar, por exemplo, num conceito, um elemento à exclusão de outros, do qual então *se faz abstração*" (Durozoi, Roussel 1993, p. 11). Trata-se, portanto, de exprimir relações e de tudo aquilo que pode, em termos de pensamento, ser considerado geral em uma determinada classe de fenômenos.

O pensamento teleológico da ideia à concretização da composição musical está conectado a uma lógica da representação no processo composicional - já que "a própria noção de representação implica em algo anterior que tem a capacidade de ser representado" (ASSIS, 2018, p. 22). Ou seja: se há uma ideia que antecede a feitura de uma composição musical, essa ideia funda, em seu processo composicional, uma teleologia e pressupõe a necessidade de descobrir métodos mais ou menos eficientes para se fazer existir como coisa no mundo da forma mais fiel o possível; tomando o ponto de vista do compositor Silvio Ferraz (1998, p. 49), exemplos dessa prática podem ser observados em Schöenberg e Webern: "o objeto é a ideia e o modo como ele se torna identificável, representável musicalmente. Falamos, então, de uma composição fundada na representação, sendo que ela representa a si mesma, representa sua própria estrutura". Segundo Assis (2018, p. 24), processos composicionais pensados a partir da lógica da representação revelam uma proximidade com o pensamento platônico:

> Surpreendentemente, as maiores e mais abrangentes ontologias musicais existentes (mesmo aquelas que não são oficialmente classificadas como "platônicas") estão conectadas com a teoria das Ideias de Platão. As questões fundamentais das diversas ontologias musicais assumem a existência de obras musicais identificáveis e estáveis (sejam elas *abstracta* ou *concreta*[2]), de sujeitos incorruptíveis capazes de apreendê-las de forma imaculada, e de uma conexão transparente entre a codificação escrita de uma obra e sua manifestação sonora na performance. Essas ontologias não levam em conta as condições intensivas e energéticas e seus processos de chegar a ser, nem as complexidades de sua transmissão através do tempo e da história.

Um problema do viés platônico no contexto da composição musical é o de que a primazia de uma ideia inicial como fundamento e modelo da obra musical implica uma existência ideal da música que se dá em um plano transcendental, alheia à realidade do ato composicional. Como consequência disso, o fluxo passa a não ser mais de criação, e sim de *descoberta*. Nesse caso, não estaríamos mais falando de fluxos criativos, e sim de processos heurísticos. Gallope (2008, p. 94) escreve que, dentro da perspectiva platônica, "pode-se defender que obras musicais são, desde já, sempre imateriais, e compositores e músicos meramente as descobrem". Nosso posicionamento no presente trabalho se opõe a esse viés

[2] Durozoi e Roussel (1993, p. 98) comentam que "é qualificada de *concreta* qualquer circunstância vivida em sua dimensão social e histórica por cada homem na situação". *Concreta* tem a ver, portanto, com aquilo que é individual e circunstancial e se opõe à noção de *abstracta*, que é generalizante e relacional.

platônico[3]; contudo, não defendemos que a descoberta está totalmente alienada do processo composicional: nesse ponto, concordamos com Roman Haubenstock-Ramati e Katharine Freeman (1965, p. 41), sobretudo quando os autores sugerem que as formas são inventadas, enquanto os materiais são descobertos; assim sendo, a descoberta no contexto da composição musical refere-se a materiais e técnicas (alturas, timbres, divisões rítmicas, amostras sonoras, sistemas de afinação, modos de manipulação, etc.), e não a obras musicais completas e pré-existentes ao ato.

Na visão que sustenta a transcendentalidade da ideia, a música como coisa no mundo é, na melhor das hipóteses, uma cópia, uma representação fenomênica da música como ideia. A ideia seria então a verdadeira realidade da música. Segundo Gallope (2008, p. 94-85),

> Poderíamos dizer que a visão platônica defende que o aspecto mais *real* de qualquer música é a *ideia que temos dela*, já que a *ideia* da obra musical é aquilo que permite que a obra persista eternamente, atravessando diferentes situações. Assim, seguindo a doutrina platônica de que a *ideia pensada* é a mais pura forma da verdade, a posição platônica sustenta que a música pode transcender performances ou situações particulares simplesmente sendo *pensada* como forma pura.

Todavia, os compositores parecem conhecer as consequências da condição desviante no ato composicional: Morton Feldman (1985, p. 114) escreve que "enquanto o compositor faz planos, a música ri"; Henry Cowell (1926) dizia que as performances de suas peças contemplavam, na melhor das hipóteses, apenas dez por centro do que ele havia imaginado. Schoenberg (1950, p. 113) nos relata em *Style and Idea* o seu estado de "tortura mental" nos vinte anos em que se viu incapaz de encontrar uma relação de semelhança para embasar a unidade entre os temas de sua *Kammersymphonie*, revelando que, se foi possível estabelecer qualquer relação desenvolvimentista que enfraquecesse o estatuto desviante entre os temas dessa peça, a consciência de seu princípio estruturante veio *a posteriori* somente duas décadas depois.

Sabemos que há um mundo abismal, povoado por diferenças, entre o pensamento composicional, o registro em notação e o que acontece na execução da música durante a performance. Theodor Adorno comenta que, mesmo em um caso como o de um compositor tão centrado na unidade como Schoenberg, houve de fato no processo composicional da *Kammersynphonie* uma força imanente que se impôs sobre a transcendentalidade da ideia:

---

[3] Gallope desenvolve, nesse sentido, uma argumentação em oposição à noção platônica em *Is There a Deleuzian Musical Work?*. Sobre descoberta e criação, ver COX (1985).

> Em arte, tudo depende do produto, do qual o artista é o instrumento. Dificilmente poder-se-ia reconstruir de maneira conclusiva o que o próprio artista tinha em mente; mas isso é também, em larga medida, irrelevante. Em virtude de sua legalidade imanente, a obra impõe suas características àquele que a realiza, ao seu autor, sem que ele tenha de refletir especificamente a respeito disso. Quanto mais completamente o artista se abandonar ao seu tema, tanto melhor será sua obra. Sua submissão às exigências que se lhe apresentam desde o primeiro compasso pesa infinitamente mais do que a intenção do artista. Schönberg deu belos exemplos a esse respeito, precisamente acerca da *Kammersynphonie*. (ADORNO, 2010, p. 97)

Os objetos, corpos e estados de coisas também impõem suas condições sobre os conceitos da ideia musical. Em termos práticos, é tarefa exaustiva sustentar que a música existe por si só, inaudita, plena e completa como ideia em um plano imaterial, e que a tarefa do compositor é apenas descobri-la; nesse contexto, o compositor argentino Horacio Vaggione (2001, p. 54) escreve que

> […] processos musicais, ao menos a partir do ponto de vista do compositor, não são situações "lá fora" esperando para serem descobertas; em vez disso, elas estão para serem compostas (já que elas não existem em lugar algum antes de serem compostas), e consequentemente elas não podem ser consideradas atividades modeladoras, mesmo que façam uso - e absorvam profundamente - modelos, conhecimentos e ferramentas advindos de domínios científicos (modelagem acústica e psicoacústica, por exemplo).

O compositor pode experimentar, em algum momento da composição de sua música, a frustração (ou o prazer[4]) de ver sua ideia inicial ser desviada para um caminho que por vezes desfigura totalmente a ideia inicial do planejamento composicional. Se surge a neurose na condição desviante, ela acontece por nos apoiarmos demasiadamente nas noções de identidade, semelhança ou de unidade, ou por valorizarmos demais a prevalência da ideia sobre as coisas do mundo; em outras palavras, por mantermos, em alguma medida, a ideia em uma posição transcendental. Acerca disso, é válido mencionar novamente Gallope (2008, p. 95), que escreve que "a clareza direta da visão platônica pode, talvez, se mostrar adequada para situações limitadas, mas é muito provável que acabe sendo portadora de um intratável dualismo oposicional". Reforçando o comentário de Gallope, o relato do compositor Trevor Wishart nos revela que, se há alguma uma primazia nos processos composicionais, ela tenderá na maior parte das vezes não para a ideia, mas sim para os aspectos atuais do som:

[4] Vale aqui mencionar o seguinte relato do compositor Igor Stravinsky (1996, p. 55): "a ideia de um trabalho a ser feito está, para mim, tão estreitamente ligada à ideia do arranjo dos materiais e do prazer que a confecção da obra proporciona que, se o impossível acontecesse, e a obra de repente me fosse dada numa forma perfeita e completa, eu ficaria embaraçado e perplexo com isso, como ficaria com uma fraude".

> Trabalhar com sons no estúdio foi uma experiência revelatória para mim. Com minha forte experiência acadêmica em composição, e um interesse particular por formas musicais, foi chocante descobrir que os sons têm sua própria agenda; não se pode simplesmente transferir noções idealizadas de proporção nos materiais sonoros pré-gravados que coletamos. Eles parecem ter vidas e demandas próprias. (WISHART Apud VASSILANDONAKIS, 2009, p. 10)

Paulo de Assis (2018, p. 25) fala da possibilidade de se pensar uma ontologia da teoria musical que possa superar o pensamento fundado em uma ideia transcendente, que possa destacar a obsolência da neurose em relação ao desvio; que possa, ao invés de manter a ideia no transcendental - e de fazer do ato composicional um processo de tradução ou de produção de cópias boas ou ruins da ideia - reposicionar a ideia no ato, fazê-la partilhar o mesmo nível de realidade do objeto do qual ela seria a causa. Ao fazer isso, também nos vemos obrigados a reconsiderar o papel do desvio no ato composicional: ele deixará de ser algo a ser evitado e passará a ser visto como uma condição inerente ao ato composicional. Dessa maneira, buscaremos entender os aspectos do desvio na ideia[5], considerando-o como um elemento imanente incontornável nas práticas de criação, sempre conectado a um processo de atualização de uma porção virtual da ideia, a um ato composicional. Assim, na passagem da ideia para o ato, ele passa a ser uma condição, e não mais um efeito colateral indesejado.

## 1.2 A atualização do virtual

O termo "virtual" está originalmente relacionado à noção de potência (DUROZOI; ROUSSEL, 1993, p. 485). Pierre Lévy (2011, p. 15) introduz em *O que é o Virtual?* algumas definições que contornam o conceito, apontando a origem etimológica do termo:

> A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.

[5] A valorização do simulacro (que surge como consequência da reversão do platonismo empreendida por Gilles Deleuze em *Lógica do Sentido*) pode ser vista como consequência de um reposicionamento da ideia sujeita à condição inerente do desvio no ato.

Para Aristóteles (2002, p. 403), "algo é em potência se o traduzir-se em ato daquilo que se diz ser em potência não implica nenhuma impossibilidade". Nesse sentido, o virtual pode ser entendido como um campo formado por complexos, problemas e questões que integram uma porção da ideia, mas que não estão fixados em ato, abarcando um plano no qual polos, oposições e antagonismos coexistem entre si (DELEUZE, 2012, p. 81). O virtual detém uma realidade própria: ele "não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma plena realidade como virtual" (DELEUZE, 2018, p. 276). Aquilo que é potência só deixa de sê-lo quando se torna ato: "o ato é o existir de algo, não porém no sentido em que dizemos ser em potência" (ARISTÓTELES, 2002, p. 409). O ato cria as respostas para as questões do virtual; há portanto, em cada ato, um esvaziamento, um consumo e um esgotamento das forças virtuais.

A ênfase em sua própria realidade afastará o virtual de uma mera presença prévia fantasmática. A realidade do virtual não é menor que a do atual, nem secundária a este, pois "aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria" (DELEUZE, 2002, p. 16), distanciando-se, assim, do senso comum que insinua pesos distintos de realidade para o virtual e o atual. Pierre Lévy (2011, p. 12) diz que

> […] o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório, o imaginário. Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata.

O virtual não deve ser entendido como sinônimo de indeterminação - pelo contrário, sua realidade é constituída por estruturas, relações e singularidades, de modo que ele participa da porção ideal dos objetos atuais. O que caracteriza o virtual é a ausência de uma existência extensiva, de uma consistência de corpo que seja produto de uma ação, que dê às suas relações uma concretude.

Em *Matéria e Memória*, Bergson associa o virtual à memória pura na forma de um passado ontológico[6]. Resumidamente, o passado ontológico seria o lugar do Ser, no sentido em que o Ser, assim como o passado, é entendido tradicionalmente como uma estrutura fixa; o

[6] Para aprofundar a compreensão entre memória e passado ontológico em Bergson, ver HENRIQUES, 2016, p. 62-72. De maneira resumida, Bergson nos mostra que o Ser reside no passado, pois apenas o passado pode conservar seus atributos e manter sua imutabilidade, em oposição ao presente, associado ao devir, impermanência e mudança.

passado acumula o presente que passa sobre si, mas não pode ser revisitado ou alterado. Em *Bergsonismo*, Deleuze (2012, p. 46) escreve que

> Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si.

Para entendermos melhor a relação entre a memória bergsoniana e o virtual, cabe mencionar a seguinte passagem do artigo *The Life and the Crystal. Paths into the virtual in Bergson, Simodon and Deleuze* de Giulio Piatti (2016, p. 52):

> De fato, a memória, de acordo com Bergson, é dupla: por um lado, há uma memória pura e impessoal que registra cada evento de nossas vidas; por outro, há também uma "memória-hábito"[7], situada nos mecanismos sensório-motores do corpo. Em termos técnicos, apenas a memória pura é memória de verdade: para defini-la, Bergson usa o termo “virtual”, significando um estado não atual.

Em Bergson, o ato de rememorar envolve a atualização no presente das lembranças virtuais da memória pura. Em *Matéria e Memória* ele escreve:

> Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança. (BERGSON, 1990, p. 110)

Vemos que, em *Matéria e Memória*, o autor desenvolve a tese de que o passado e o presente são sínteses temporais simultâneas, contrariando o senso comum (que pensa o presente acontecendo antes do passado). Para Bergson, o passado participa do presente; somente por meio dessa participação, a memória pode operar e os objetos podem ser

[7] É interessante apontar que o compositor Igor Stravinsky pensa o hábito de forma bastante próxima à Bergson ao afirmar que “o hábito é por definição uma aquisição inconsciente, e tende a tornar-se mecânico” (STRAVINSKY, 1996, p. 58).

reconhecidos - o que é um outro modo de dizer que passado virtual e presente atual *são contemporâneos entre si*, pois

> quando percebemos algo, no momento em que o 'lembramos' e, com isso, uma experiência paralela e virtual do presente é criada, ela é capaz de recordar, posteriormente, uma memória específica. Por esta razão, o virtual e o atual são contemporâneos. (PIATTI, 2016, p. 52)

A contemporaneidade entre passado e presente, a princípio um contrassenso, é melhor explicada por Bergson na seguinte passagem de *Matéria e Memória*:

> Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade sob a luz. (BERGSON, 1990, p. 111)

Convém pensar o virtual na composição musical ao modo bergsoniano em *Matéria e Memória*, visualizando a figura daquele que compõe como um corpo, no qual as memórias, enquanto campo virtual, compõem variadas camadas de conhecimento de base (PRESSING, 1998)[8]. O que chamamos de "ideias musicais", nesse sentido, correspondem às memórias específicas, relacionadas ao trato musical em uma dinâmica estabelecida nas conexões entre percepção e lembrança. É o passado virtual atualizado no presente daquele que compõe; há aqui, então, uma distância considerável no entendimento de ideia em relação ao modelo transcendental, pois, no contexto do pensamento de Bergson, a ideia é resultado da interação entre percepção e lembrança no momento em que conhece, lembra, imagina ou reconhece um objeto - e essa interação produzirá na ideia um misto de sensações (provenientes da percepção) e de conceitos (provenientes da lembrança). Desse modo, podemos dizer que o virtual participa da porção ideal do objeto atual:

> A realidade do virtual consiste nos elementos e nas relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem. A estrutura é a realidade do virtual. Aos elementos e às relações que formam uma estrutura devemos evitar, ao mesmo tempo, atribuir uma atualidade que eles não têm e retirar a realidade que eles têm. Vimos que um duplo processo de determinação recíproca e de determinação completa definia essa

[8] Para Jeff Pressing (1998, p. 53), o conhecimento de base inclui, no contexto da improvisação, "materiais musicais, excertos, repertório, habilidades secundárias, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicas e esquemas, programações motoras generalizadas e mais". De forma análoga, trataremos o conhecimento de base como todo o campo de sintagmas da memória relacionado ao ato composicional.

> realidade: em vez de ser indeterminado, o virtual é completamente determinado. Quando a obra de arte exige uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos "tornados virtuais", "tornados embrionários". Os elementos, as variedades de relações, os pontos singulares coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou do objeto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificador dos outros centros. (DELEUZE, 2018, p. 276-277)

É por esse viés que podemos reposicionar a ideia no processo composicional: ela não está mais em uma posição transcendental, e sim entre meios, entre ordens de grandeza diferentes, como fator constituinte da realidade das coisas. A ideia não está separada do mundo extenso: o virtual participa da porção ideal de cada objeto, daquilo que o torna completo. Mas estar completo não é o mesmo que estar inteiro: "há, pois, outra parte do objeto, que se encontra determinada pela atualização" (DELEUZE, 2018, p. 277). Há, portanto, uma diferença entre o objeto completo e o objeto inteiro:

> […] segundo as indicações de Descartes nas *Respostas a Arnauld*, deve-se distinguir cuidadosamente o objeto como completo e o objeto como inteiro. O completo é apenas a parte ideal do objeto, aquela que, na Ideia, participa com outras partes de objetos (outras relações, outros pontos singulares), mas que nunca constitui uma integridade como tal. O que falta à determinação completa é o conjunto das determinações da existência atual. (DELEUZE, 2018, p. 277)

O objeto completo pode ser entendido como a porção ideal do objeto, detentora de estruturas, conceitos e de uma multiplicidade virtual, enquanto o objeto inteiro corresponde ao produto do ato, às resoluções encontradas para os problemas do virtual; pode-se inferir que o objeto completo é subjetivo e intenso, enquanto o objeto inteiro é objetivo e extenso: “o atual é sempre objetivo, mas o virtual é subjetivo” (DELEUZE, 2005, p. 104).

É no virtual que reside o complexo problemático da ideia musical; voltando ao exemplo de Pierre Lévy, o problema da semente é como se tornar árvore: na semente (objeto completo) está a porção virtual da ideia que, atualizada, adquire uma compleição de objeto inteiro (árvore) que não se assemelha à semente; nesse contexto, para ilustrar a relação que o virtual guarda com a ideia musical, vale mencionarmos outro exemplo de imagem germinativa em Pierre Boulez (1975, p. 14): "para mim, uma ideia musical é como uma semente: você a planta em um certo terreno e, de repente, ela se põe a proliferar como uma erva daninha. É necessário, depois, expandi-la". O comentário de Boulez nos ajuda a ilustrar o

matiz virtual da ideia. Schoenberg (1950, p. 109), por outro lado, enfatiza em *Style and Idea* aquilo que a ideia musical tem de conceitual:

> As duas ou mais dimensões espaciais nas quais ideias musicais são apresentadas são uma unidade. Embora os elementos dessas ideias pareçam ser separados e independentes para os olhos e ouvidos, eles revelam seu sentido verdadeiro apenas por meio de sua cooperação, mesmo que nenhuma palavra sozinha possa expressar um pensamento sem que haja relação com outras palavras.

Entendemos que ambos os compositores, ao falar da ideia musical, fazem seus juízos e apontamentos a partir de ângulos distintos; vê-se, entretanto, que tais visões são perfeitamente conciliáveis se consideramos que a ideia musical abarca ambas as perspectivas: ao mesmo tempo em que ela possui conceitos determinados, ela também possui um campo virtual aberto para germinações e produção de diferenças. A ideia possui, portanto, uma porção virtual (que diz respeito aos problemas, às multiplicidades e aos potenciais de crescimento) e uma porção conceitual (relacionada aos modelos e às abstrações que definem certos aspectos formais da ideia).

O ato produz, na porção virtual da ideia, soluções que não se assemelham às problemáticas dessa porção: nesse ínterim, "a atualização é pensada como um processo verdadeiramente criador, pois ela produz respostas que não guardam nenhuma semelhança com os problemas virtuais que a engendraram" (HENRIQUES, 2016, p. 190). Deleuze (2018, p. 281) dirá que "o virtual tem a realidade de uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema".

Cabe esclarecer na terminologia empregada por Deleuze em *Diferença e Repetição* uma importante distinção entre a diferen*ci*ação e a diferen*ça*ção: "enquanto que a diferen*ci*ação determina o conteúdo virtual da Ideia como problema, a diferen*ça*ção expressa a atualização desse virtual e a constituição das soluções (por integrações locais)" (DELEUZE, 2018, p. 277). Ou seja: a diferen*ci*ação diz respeito aos complexos problemáticos de um virtual contido em uma ideia musical, enquanto a diferen*ça*ção está relacionada à produção de diferença nas soluções do ato enquanto resposta para os complexos problemáticos do virtual.

É a diferen*ça*ção que faz com que o atual não se assemelhe ao virtual, é nela que reside a condição desviante. Podemos nesse momento evocar, ao invés de uma imagem germinativa, uma imagem arbórea: Paul Klee metaforiza os vetores do processo criativo

imaginando-o como a constituição de uma árvore, partindo da seiva (virtual) para as folhagens (atual); nesse exemplo, Klee sugere que o agente criador é um mediador, que ele está no tronco, entre o virtual e o atual, atravessado por forças aquém e além de sua subjetividade; a presença de um virtual que se atualiza se dá pela diferen*ça*ção das folhagens, na condição desviante, visando a construção de uma solução para os problemas da diferen*ci*ação da raiz:

> Eu gostaria de comparar esta orientação nas coisas da natureza e da vida, esta ordem e seus ramos e ramificações com as raízes da árvore. Desta região, flui até o artista a seiva que o inunda e que lhe entra pelos olhos. O artista se encontra, portanto, na situação do tronco. Sob a impressão desta corrente que o assalta, ele encaminha em sua obra os dados que sua Visão lhe proporciona. E como todos podem ver de que modos se abrem em todas as direções, simultaneamente, a folhagem de uma árvore, o mesmo ocorre com a obra. Ninguém terá a ideia de exigir-lhe uma árvore que forme sua folhagem tendo suas raízes como modelo. Todos estamos de acordo de que a copa não pode ser um mero reflexo da base. É evidente que às diferentes funções exercidas em diferentes ordens devam corresponder sérias dissimilaridades. (KLEE, 1971, p. 35-36)

Devemos alertar para o fato de que o virtual não é simplesmente a efetivação de ideias em um plano material; se assim o fosse, a semente não germinaria e se tornaria árvore. Ao invés disso, a semente jamais cresceria: a ideia intensa de semente apenas seria efetivada como "objeto semente" em um plano extenso, mantendo somente a integridade de seu princípio identitário. O virtual não deve, portanto, ser pensado como um campo ideal que apenas adquire uma materialidade atual, e sim como aquilo que, na ideia, traz consigo uma multiplicidade, que despoja e desabriga o "idêntico" da ideia mesma: nesse sentido, o virtual é aquilo o que dispara a diferença na ideia e é a partir de sua singularidade que a condição desviante do ato se manifesta.

Nesse sentido, é necessário estabelecer uma distinção entre o virtual e o possível. Em termos de senso comum, o conceito de possível tem a ver com a efetivação estrita de uma estrutura ou forma, como se a ideia estivesse desprovida de sua multiplicidade virtual e reduzida apenas à sua porção conceitual. Entretanto, Deleuze (2018, p. 279) esclarece que, do

mesmo modo que o virtual se opõe ao atual, o possível se opõe ao real[9]. Assim como um virtual se atualiza, um possível se realiza:

> O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma ideia ou de uma forma. (LÉVY, 2011, p. 16)

Apesar do possível em Lévy poder ser entendido como uma forma *a priori*, é necessário que se perceba, à luz de Bergson, os enganos em relação à sua posição no tempo. Piatti (2016, p. 53) explica essa diferença:

> O virtual é concebido assim como uma energia - um *élan vital* - que precede toda entidade atual, uma verdadeira força metafísica que continua a guiar a evolução da realidade, atualizando a si mesma de múltiplas formas. Em outras palavras, um processo imprevisível de criação que Bergson explicitamente opõe ao conceito de 'possível', que é nada mais do que um mecanismo humano e intelectual para, de forma reatroativa, se referir à imprevisível emergência da realidade inserindo-a em um campo abstrato de pré-existência.

Não devemos considerar o possível simplesmente como um conjunto de ideias pré-existentes ao real: ele passa, de fato, a existir apenas *após* o real, consistindo nesse mesmo real, porém imediatamente projetado ao passado assim que acaba de ocorrer. Segundo Bergson (2006, p. 114), "o possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato do espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu". O possível habita o passado e é percebido como se fosse um *a priori*, mas ele sempre acontece *a posteriori*. Deleuze (2018, p. 280) comenta o conceito bergsoniano em *Diferença e Repetição*:

> […] o possível e o virtual se distinguem porque um remete à forma de identidade no conceito, ao passo que o outro designa uma multiplicidade pura na Ideia, que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia. Enfim, na medida em que o possível se propõe à "realização", ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como semelhança do possível. Eis porque se compreende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, duplicando o semelhante com o semelhante. É esta a tara do

[9] O artigo *Discovery and Creation in Music*, de Donald Walhout, é uma resposta ao texto *Are Musical Works Discovered?*, de Renée Cox, referenciado em uma nota de rodapé anterior. Nele, o autor mostra uma preferência pelo termo *descoberta* (em detrimento ao termo "criação") para descrever o processo criativo. Não obstante, nota-se em seu texto uma confusão conceitual entre o possível e o virtual, pois, além de desconsiderar o contexto em que Cox cita Bergson, Walhout (1986, p. 193) atribui as características do virtual ao possível, principalmente quando fala da *atualização dos estados de coisas*, ao escrever que "para um estado de coisas se tornar atual como obra musical, ele precisa ser um estado de coisas possível".

> possível, tara que o denuncia como produzido posteriormente, fabricado retroativamente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha.

O possível só pôde sê-lo porque antes houve um real. Bergson (2006, p. 115) irá atribuir à própria obra de arte a causa de si mesma: "que um homem de talento ou de gênio surja, que ele crie uma obra: ei-la real, e, por isso mesmo, ela torna-se retrospectivamente ou retroativamente possível". O possível pode até mesmo ser cognitivamente tomado como efetuação de formas prévias, porém deve ser entendido como um acontecimento *a posteriori*; assim, não deve servir de fundamento (como o é no senso comum) para um idealismo identitário. Tal posição nos leva, desse modo, do ponto de vista da criação, a um entendimento do processo composicional que não necessita se manter preso à tradução das ideias em cópias mais ou menos perfeitas no mundo; consequentemente, o real passa a ser um plano imanente, produtor de diferenças que ele não poderia portar se fosse redutível a princípios causais pré-determinados, mecanismos, tradução de ideias ou pura efetivação de conceitos:

> Que possamos inserir algo real no passado e trabalhar assim de marcha a ré no tempo, nunca o pretendi. Mas que possamos ali alojar o possível, ou antes, que o possível vá ali se alojar por si mesmo a todo instante, isto não é de se duvidar. Ao mesmo passo que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem reflete-se atrás dela no passado indefinido; descobre-se assim ter sido, desde sempre, possível; mas é nesse momento preciso que começa a tê-lo sido sempre, e eis porque eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido uma vez que a realidade tiver aparecido. (BERGSON, 2006, p. 115)

O possível não precede o real. Tampouco ele é o real *menos* alguma coisa (como se fosse um conceito menos sua efetivação); para Bergson é justamente o contrário: o possível constitui-se como o real *mais* uma operação do pensamento que o coloca no passado; considera-se, assim, que o possível não é um fantasma prévio à realidade, carente de materialidade, e sim "a miragem do presente no passado" (*Ibid*); ele de fato surge junto com o real, mas não habita o presente: no momento em que o real surge, o possível é jogado ao passado.

> Aliás, julgando assim que o possível não pressupõe o real, admitimos que a realização acrescenta algo à mera possibilidade: o possível teria estado aí desde sempre, fantasma que espera sua hora; ter-se-ia portanto tornado realidade pela adição de algo, através de não sei que transfusão de sangue ou de vida. Não se vê que é exatamente o contrário, que o possível implica a realidade correspondente com, além disso, algo que a ela se acrescenta, já que o possível é o efeito combinado da realidade, uma vez surgida, e de um dispositivo que a repele para trás. A ideia, imanente à maior parte

> das filosofias e natural ao espírito humano, de possíveis que se realizariam por uma aquisição de existência é, portanto, pura ilusão. (BERGSON, 2006, p. 116)

Bergson (2006, p. 118) nos oferece mais uma reflexão acerca do possível no contexto da criação artística: "todas essas considerações se impõem quando se trata de uma obra de arte. Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa sua obra". Aqui o real passa a ser o lugar de produção da novidade, do inesperado, da liberdade; o possível é a consequência do exercício dessa liberdade, mas pode, como efeito colateral, produzir uma ilusão de primazia da ideia. Quando nos deparamos com a relação existente entre planos transcendentais e o possível, fica claro que os conceitos que compõem esse plano foram todos produzidos após o real imanente. Conceitos como "altura" e "duração" surgiram após um acúmulo de saberes, experiências, doxas e consensos. Bergson comenta as implicações dessa perspectiva, arrematando que é o real que traz em si a possibilidade de existir, ao contrário do senso comum que imagina o possível como algo preexistente que de alguma forma se efetua e adquire realidade:

> Devolvamos o possível ao seu lugar: a evolução torna-se algo inteiramente diferente da realização de um programa; as portas do porvir abrem-se de par em par; um campo ilimitado oferece-se para a liberdade. O erro das doutrinas - bem raras na história da filosofia - que souberam abrir espaço para a indeterminação e para a liberdade no mundo foi o de não terem visto aquilo que sua afirmação implicava. Quando falavam de indeterminação, de liberdade, entendiam por indeterminação uma competição entre possíveis, por liberdade uma escolha entre os possíveis - como se a possibilidade não fosse criada pela própria liberdade! Como se toda outra hipótese, pondo uma ideal preexistência do possível ao real, não reduzisse o novo a ser apenas um rearranjo de elementos antigos! Como se não devesse ser levada assim, cedo ou tarde, a tomá-lo por calculável e previsível! Aceitando o postulado da teoria adversa, introduzia o inimigo no reduto. É preciso aceitá-lo: é o real que se faz possível e não o possível que se torna real. (BERGSON, 2006, p. 119)

O possível, ao existir a partir do real, marca instante a instante o desenho das zonas limítrofes da atualização, cujos contornos são aqueles impostos pelos obstáculos que co-produzem os objetos atuais na diferen*ça*ção. Assim, os processos composicionais não precisam ser pensados a partir da mera efetivação de conceitos possíveis no real (ou, no caso da composição musical, da tradução mais ou menos fiel de imagens mentais para a notação ou performance). Nesse sentido, pouco pode ser dito a respeito de um suposto "sucesso" ou "fracasso" no processo criativo, já que tais processos, no âmbito da composição musical, podem ser considerados como causas de si mesmos, sobretudo se considerarmos a ideia

musical não mais como um modelo "de cima para baixo" (que só contém porções conceituais), e sim como lateralidade, como algo que participa da realidade do objeto, algo que germina (ou seja, portadora de um campo conceitual que é interpenetrado por uma multiplicidade virtual), aquilo que surge da mediação entre a sensação e o conceito ($S \leftrightarrow C$), sujeita a uma condição desviante que, de uma só vez, co-criará o produto do ato e reconfigurará a ideia.

Apesar dos objetivos serem outros e das possíveis distinções conceituais e terminológicas entre o presente trabalho e o campo da crítica genética, há de se levar em conta o que a pesquisadora Cecília Salles (1998, p. 27) diz ao comentar que o processo criativo

> […] pode ser visto como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza. Um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Como se pode perceber, essa visão de processo com tendência não envolve uma visão teleológica baseada em progresso linear ou pré-determinação de fins. A própria idéia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; consequentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos.

Para Salles o que é produzido não se assemelha ao que foi concebido de início. O processo de atualização desvia o produto de seu planejamento, pois esse planejamento não é um possível a ser efetivado no real, e sim um conjunto de ideias portadoras de um campo virtual a se diferen*ça*r no atual e que, por portar uma multiplicidade[10], adquirirá no ato uma compleição distinta da que tinha no virtual. Apesar da diferença entre terminologias, pode-se observar a semelhança de sentido entre o que Bergson, Deleuze e Lévy falam a respeito da condição desviante e do que Salles (1998, p. 31) nos diz a seguir:

> O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações. O final pode ser que nada tenha a ver com a "maquete inicial", pois o plano não tem nada da experiência que se adquire na medida em que vai se escrevendo a história.

Nesse ponto, encontramos oposição não só ao transcendentalismo da forma arquetípica platônica, mas também à separação entre forma e matéria do hilemorfismo aristotélico. A forma arquetípica platônica, já comentada, seria aquela em que "a relação entre

[10] Isso pois o virtual é o aspecto de multiplicidade e diferença presente na ideia: "no virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferen*ça*ção como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata" (DELEUZE, 2018, p. 281).

o arquétipo e as cópias define o primeiro modo vertical de interação. Uma interação não recíproca e assimétrica, já que o arquétipo é superior e anterior à peça, não tendo necessidade da mesma para existir" (ESCÓSSIA, 2012, p. 21), enquanto a forma hilemórfica de Aristóteles "encontra-se no interior do ser individual e intervém no jogo de interação entre estrutura e matéria. Não é estritamente eterna nem imutável como a forma platônica, já que passa da virtualidade à atualidade no interior do próprio indivíduo" (*Ibid*). À primeira vista, o hilemorfismo aristotélico parece se adequar perfeitamente aos conceitos até aqui estudados. Contudo, não podemos ignorar que, segundo Gilbert Simondon (2009, p. 48), "a forma e a matéria do esquema hilemórfico são uma forma e uma matéria abstratas"; junto a isto, o hilemorfismo faz surgir um "devir finalista" (ESCÓSSIA, 2012, p. 21), teleológico à sua maneira, no qual a forma preenche uma matéria de acordo com as suas virtudes. Algumas questões começam, então, a se tornar claras para nós: 1) compor não significa apenas traduzir no extenso uma ideia intensa; 2) também não significa apenas dar forma prévia a uma matéria informe de acordo com suas virtudes prévias; 3) considerando a influência mútua que existe entre o virtual e o atual (que faz com que o atual "deforme" o virtual, ocorrência que entra em conflito com o hilemorfismo aristotélico) e considerando que a própria realidade de um objeto é fundamentada na coexistência das realidades virtual e atual, não há separação real entre forma e matéria em um processo composicional.

Nesse contexto, Simondon (2009, p. 64) escreve que "utilizar o sistema hilemórfico é supor que o princípio de individuação está na forma ou na matéria, mas não em sua relação" - nesse sentido, tanto a visão arquetípica platônica quanto a visão hilemórfica aristotélica acabam, por vias diferentes, a engendrar uma mesma hierarquização transcendental; "são duas maneiras distintas de conceber a relação entre forma e matéria, mas que partem igualmente de uma ideia de supremacia da forma e da substância" (ESCÓSSIA, 2012, p. 22):

> Assim como em Platão, há em Aristóteles uma superioridade da forma, o que muda é que a forma hilemórfica se atualiza no ser individual, sendo contemporânea à tomada de forma, ao contrário da forma platônica, que é anterior. Mas o ser individual aristotélico permanece primeiro e superior à interação, o que define uma hierarquia característica das relações verticais. (*Ibid*, p. 21)

A condição desviante dos atos composicionais nos distancia da visão hilemórfica, pois a "forma" presente na ideia, contendo suas multiplicidades virtuais, pode diferenciar enormemente do produto do ato; além disso, produtos do ato podem deformar

irreversivelmente os conceitos presentes na porção ideal do objeto - assim, não há primazia nem da forma nem da matéria. Nessa direção, o processo composicional pode ser considerado um processo de individuação, conforme a proposta de Simondon (2002, p. 26):

> A individuação deve ser considerada então como a resolução parcial e relativa que se manifesta em um sistema que contém potenciais e encerra uma certa incompatibilidade em relação a si mesmo, incompatibilidade composta por forças em tensão tanto como pela impossibilidade de interação entre termos extremos das dimensões.

A atividade criativa se dá entre o virtual e o atual: são essas as dimensões que criam as tensões do processo de individuação de uma composição musical. Nela, o real já está dado, e o possível surge quando o real passa; nesse contexto, quando dizemos que a arte engendra novas realidades, não estamos simplesmente brincando com figuras de linguagem: pela condição desviante do ato, o fazer artístico se vê impossibilitado de repetir o idêntico - a arte repete apenas a diferença; é nesse sentido que a individuação se opõe à identidade. A porção virtual da ideia não possui a nitidez da porção conceitual e se revela apenas quando germina na atualização. Nesse ponto, cabe mencionar Stravinsky (1996, p. 56): “o que imaginamos não assume necessariamente uma forma concreta, e pode permanecer em estado virtual, enquanto a invenção não pode ser concebida à parte da obra que está sendo forjada”.

A atualização faz uso, na diferen*ca*ção, dos obstáculos inesperados que participarão da solução da problemática, atuando como agentes de alteridade, promovendo todo tipo de desvio que facilite a resolução dos complexos da diferen*ci*ação. As consequências da presença desses obstáculos só se fazem conhecer no próprio ato. No relato a seguir, Stravinsky (1996, p. 56) comenta:

> Ao longo de meus trabalhos, muitas vezes esbarro em algo inesperado. Esse elemento inesperado me atinge. Tomo nota do que ocorreu, e, no devido tempo, transformo isso em alguma coisa de útil. O dom do acaso não deve ser confundido com aquele lado caprichoso da imaginação que em geral chamamos fantasia. A fantasia implica o desejo prévio de nos abandonarmos a um capricho. Mas a ajuda do inesperado a que acabo de fazer alusão é algo de bastante diferente. É uma colaboração intimamente ligada à inércia do processo criativo, e está repleta de possibilidades que não foram solicitadas e que vêm apropriadamente temperar o inevitável excesso da vontade pura. E é bom que seja assim.

A condição desviante "co-criará" a árvore, forçando a semente a utilizar os elementos do solo; definirá sua forma atual a partir dos obstáculos encontrados, da quantidade de água

disponível, da luz, do clima; em suma, nunca “imprimirá” uma árvore ideal - a árvore que surge é individuada, fruto da solução, do acordo, da luta, da adaptação ou do “pacto” entre a semente e o meio em que ela se encontra, e não tem nada a ver com a efetivação do conceito "árvore" como coisa no mundo, ou com o preenchimento material de uma "forma árvore".

Salles (1998, p. 33-34) associa a condição desviante à noção de acaso, pensando-o como um agente de alteridades:

> A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso. Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.

O acaso está conectado ao ambiente, aos obstáculos dos meios, àquilo que é intrínseco ao processo de diferen*ça*ção, independentemente de haver ou não algum fator arbitrário de produção do inesperado no processo; talvez não seja o acaso que seja acolhido pelo artista, e sim o artista que se lança em um movimento de produção de diferença, de sair de si[11]:

> A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio. Os termos atuais nunca se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e espécies não se assemelham às singularidades que elas encarnam. A atualização, a diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação. (DELEUZE, 2018, p. 280)

A distinção entre o par "possível-real" e o par "virtual-atual" reside, enfim, no fato de que aquilo que é virtual na ideia, ao se atualizar, produz diferença, como bem observa Pierre Lévy (2011, p. 17): "o real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: *responde-lhe*". Em relação ao real, o possível não produz diferença: ele apenas adiciona ao real uma projeção no passado**.** Segundo Henriques (2016, p. 184-185),

> Para Deleuze, a diferença entre eles reside no fato de que o possível sempre foi pensado pela tradição como uma instância ideal a que falta a realidade (e daí a necessidade de ele se “realizar”), ao passo que o virtual é algo a que não falta nenhuma realidade: ele não é um conjunto de possibilidades dado num intelecto humano ou divino, mas a própria parte ideal do real, algo tão real quanto os próprios corpos e os estados de coisa. Há também uma segunda diferença marcante entre eles, para Deleuze, a saber: que há entre o possível e sua realização uma clara relação de

[11] Movimento que, mais à frente, chamaremos de "cósmico".

> semelhança, pois o possível é basicamente o conceito da coisa sem sua efetivação material (o que comumente chamamos de "forma"), ao passo que entre o virtual e a sua atualização reside uma profunda dessemelhança, dado que o virtual consiste basicamente numa questão ideal que encontrará seu esboço de solução na atualização dele derivada, devendo-se observar que entre essa questão e sua solução não pode haver nenhuma relação de semelhança, como logo veremos. O virtual se distingue, assim, claramente do possível.

Desse modo, o possível pode ser visto como aquilo que é conceitual em um estado, corpo ou objeto, enquanto o virtual contém um complexo problemático. O virtual e o atual coexistem na realidade presente, enquanto o que foi atualizado no real abre o campo do possível, que só existirá no passado.

Podemos pensar o possível como a página de um texto que acabamos de escrever. O possível é a superfície de registro, a experiência que acabou de acontecer; ele repete o real, mas não repete a diferença. Nada de novo surge no que já foi: a produção criativa acontece no ato presente, na página em branco, e não naquela que já está escrita. Pensar o possível como causa de um processo significa ignorar o mecanismo que o projeta ao passado. Nesse sentido, Salles (1998, p. 36) comenta que

> Não se pode limitar o conceito de processo com tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

Até o presente momento, duas colocações são cruciais para sublinhar a condição desviante no processo composicional: 1) a criação não acontece na efetivação de uma estrutura prévia, e sim na atualização de um virtual que participa da ideia musical e a desvia para outra coisa no ato; e 2) o fundamento, em um processo criativo, de uma visão transcendental da ideia só pode se sustentar se confundirmos o possível com o virtual. A criação jamais está alienada ao ato, já que os desvios da atualização contribuem para a aquisição de consistência dos objetos, corpos e estados de coisas.

### 1.3 A virtualização do atual

Segundo Deleuze, "não há objeto puramente atual"[12] (Apud PARNET, 1998, p. 173). Com isso, o filósofo francês quer dizer que o processo de reconhecimento dos objetos requer um virtual contemporâneo ao atual. Do ponto de vista dos organismos, isso implica em uma inconstância no modo de perceber os objetos, que varia por causa da passagem do presente e de sua contração contínua em passado, em que “a lembrança se transforma à medida que se atualiza” (BERGSON, 1990, p. 112).

Como exemplo, podemos pensar em escutas repetidas de uma mesma obra musical: cada circunstância de escuta implica em diferentes estados afetivos, de memória, de contexto e de atenção em cada instante do tempo que passa. Não se percebe duas vezes um mesmo objeto exatamente da mesma maneira, pois a percepção atualiza as lembranças de um passado virtual que, apesar de não mudar o que passou, está em permanente acumulação. Essa acumulação implica uma complexidade crescente na relação com os objetos e produz diferença sobre cada lembrança a cada vez que a memória é atualizada.

As velocidades do sujeito e do objeto não coincidem. O mundo da matéria é feito de forças, partículas e movimento; contudo, por sermos seres lentos, há uma diferença de velocidade entre nossos corpos e os eventos do mundo extenso. Nossos organismos contraem o presente em passado, projetando lembranças nas percepções e transformando velozes movimentos de partículas e ondas em sensações: "todo objeto real percebido por nós nunca é algo simplesmente atual, pois nele há sempre uma contraparte virtual, que não é nada mais do que as lembranças que projetamos sobre ele, a fim de dotá-lo de um sentido" (HENRIQUES, 2016, p. 126).

Salles (2006, p. 13) escreve que, "tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado", ou seja, há sempre produção de diferença no fluxo criativo. A diferença como elemento criador é uma característica inseparável da atualização, e ela depende do potencial de multiplicidade presente na virtualidade, pois "atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual" (DELEUZE, 2018, p. 280-281). A

[12] O mesmo que dizer que, num suposto presente "puro", não haveria a viabilidade de reconhecimento de qualquer objeto, pois seria um presente completamente desprovido da participação do passado - seria um presente sem memória.

diferença se manifesta no produto do atual e está latente no campo virtual. A condição desviante acontece não só no ato, mas também no projeto - ela deforma a ideia:

> Como já foi dito em relação à natureza da tendência em sentido amplo, o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma de o artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. (SALLES, 1998, p. 39)

Do mesmo modo, Deleuze e Guattari (2012b, p. 62) escrevem que o plano "só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez". Essa infidelidade deve ser atribuída à inevitabilidade da condição desviante do processo de atualização e de suas implicações no campo virtual correspondente. A transcendentalidade, normatividade ou rigidez que se atribui a uma ideia posicionada como modelo, fixada em um planejamento igualmente norteador e assertivo, não consegue dar conta das dinâmicas "promíscuas" do processo de criação, pois "há uma forte relação entre tendências e desafios que, para se manterem como tais, precisam estar sempre em mutação"[13] (SALLES, 1998, p. 31); ou seja, a ideia, longe de ser imutável, pode estar tão sujeita à mudança quanto o objeto concreto; ela reage ao objeto, o que é um outro modo de dizer que o atual interfere no virtual, que ele produz no virtual uma nova imagem de si. Estamos falando, enfim, de um processo de virtualização, no qual um corpo ou estado de coisas, produto de um ato, se comunica com um campo virtual: “a virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema” (LÉVY, 2014, p. 18).

> A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual para o virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em

[13] Além de produzir diferença entre o objeto completo e o objeto inteiro, a condição desviante também promove um processo de transformação das porções virtuais da ideia ao sobrepor duas ou mais imagens virtuais distintas do mesmo objeto, fazendo com que a ideia musical adquira uma duração, passando a mudar ao longo do tempo. Se a ideia não possui rigidez, se não é imutável, isso inviabiliza (como já apontamos em ocasiões anteriores) qualquer forma de transcendentalismo da ideia, já que o fato de a ideia reagir ao objeto evidencia que não há separação entre suas realidades: ambos, ideia e ato, se individuam duplamente, estão em contato e se comunicam.

> fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. (LÉVY, 2014, p. 17-18).

Imagens virtuais reagem sobre o ato; nessa reação, temos um processo de virtualização em andamento, no qual o objeto atual produz uma nova imagem de si no virtual. Quando o atual reestrutura o virtual, a imagem atual produz nesse uma reflexão, um duplo: a imagem virtual anterior se *a-funda* e coexiste tensionada em um segundo plano com a nova imagem virtual espelhada do atual.

> As imagens virtuais não são mais separáveis do objeto atual que este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual. Desse ponto de vista, elas medem, sobre o conjunto de círculos ou sobre cada círculo, um *continuum*, um *spatium* determinado em cada caso por um máximo de tempo pensável. A esses círculos mais ou menos extensos de imagens virtuais, correspondem camadas mais ou menos profundas do objeto atual. Estes formam o impulso total do objeto: camadas virtuais, nas quais o objeto atual torna-se, por sua vez, virtual. Ambos, objeto e imagem, são aqui virtuais e constituem o plano de imanência onde se dissolve o objeto atual. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 174)

O objeto virtualizado se abre a novos nós problemáticos, engendra novas diferenciações e retroalimenta o fluxo composicional. A virtualização é a compensação de cinesia pendular que contrabalanceia a atualização: ora o virtual é atualizado ora o atual é virtualizado. A virtualização fecha um circuito entre o virtual e o atual. Ela é consequência do ato composicional, seja ele a escrita em partitura ou tablatura, o traçado de um desenho, o uso da voz, a improvisação em um instrumento, a manipulação em computador seja a comunicação e colaboração com outros músicos[14]. O ato composicional levanta novas questões e novos problemas na virtualização:

> A virtualização, enfim, passa do ato – aqui e agora – ao problema, aos nós de coerções e de finalidades que inspiram os atos.
>
> […]
>
> A virtualização sai do tempo para enriquecer a eternidade. Ela é a fonte dos tempos, dos processos, das histórias, já que comanda, sem determiná-las, as atualizações. Criadora por excelência, a virtualização inventa questões, problemas, dispositivos geradores de atos, linhagens de processos, máquinas de devir. (LÉVY, 2011, p. 140)

[14] A atualização pode ocorrer tanto na produção de um som, seja num corpo, instrumento ou equipamento eletrônico, quanto em alguma forma de escrita (partituras, rascunhos, anotações etc). O segundo capítulo desta tese é inteiramente dedicado a este tema.

O virtual e o atual são aspectos concomitantes da realidade de um objeto. Não é possível fazer um corte no processo composicional e apontar com exatidão em que ponto o virtual termina ou em qual o atual começa, nem onde o atual termina e o virtual começa - o circuito entre o virtual e o atual corre continuamente na produção do mesmo acontecimento:

> […] todos os planos se confundem, conforme a via que leva ao atual. O plano de imanência compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois. O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta só tem por sujeito o virtual. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 175)

O virtual diz respeito às diferen*ci*ações e aos seus problemas, enquanto o atual surge das respostas desviantes e soluções das diferen*ça*ções, de modo que o virtual não tem qualquer superioridade sobre o mundo dos objetos; ele é somente uma das metades do processo de constituição do real. Henriques (2016, p. 190) comenta que

> Com efeito, pensar o virtual como uma espécie de fundamento ideal do atual seria, na verdade, concebê-lo como um campo de possibilidades que se realizaria nos corpos e estados de coisa. Ora, reduzir o virtual ao possível seria, como vimos, o maior erro que poderíamos cometer. Longe de ser uma espécie de fundamento oculto do atual, o virtual deve antes ser pensado, para Deleuze, como a instância problematizadora e questionante da Ideia, ao passo que o atual seria a instância de resolução dos problemas, de resposta às questões.

O virtual que participa da porção ideal do objeto atual está muito distante do modelo transcendental de objeto como cópia mais ou menos fiel da ideia. Os modelos transcendentais buscam à sua maneira descrever mecanismos de efetivação do possível - se a ideia musical se reduzisse apenas ao possível, às suas porções conceituais, qualquer processo composicional poderia ser explicado como produção de cópias; contudo, a presença de uma condição desviante no ato composicional nos dá indícios de que tais modelos falham ao desconsiderar a multiplicidade produtiva do virtual. Para Gallope (2008, p. 115),

> A música composta procura então se tornar una com um senso de variação contínua no tempo, tornando os clamores emergentes dos eventos musicais algo que excede sua origem formal e notacional. Isto equivaleria a outro platonismo? Não, e aqui está o porquê. Precisamos apenas nos lembrar: para Deleuze, não há vínculo de semelhança entre o virtual e o atual, algo que é absolutamente crucial em uma perspectiva platônica. Para Platão, uma ideia "virtual" teria que se assemelhar aos seus exemplos atuais, que seriam então julgados como imperfeitos por comparação.

O virtual e o atual são pensados, no contexto dos autores elencados, como modos de produção do real. Nesse sentido, Henriques (2016, p. 183) escreve que "o virtual deleuziano é uma parte da estrutura ontológica do real, a qual comporta tanto um polo material e atual (os corpos e os estados de coisa, objetos inteiros) quanto um polo ideal e virtual (a ideia ou o sentido, objetos completos)". Portanto, a "ilusão" da ideia como modelo de uma teleologia nos processos composicionais se dá 1) pela confusão entre o possível e o virtual e 2) por desconsiderarmos que o real antecede o possível, tratando o último como uma realidade *a priori* a ser efetuada. O ato de compor música, ao invés de ser considerado apenas como um processo de tradução da porção conceitual de uma ideia, pode ser visto, em adição a isto, como um acontecimento de captura em tempo real das forças do virtual e de sua imediata atualização nos corpos; "a força, contudo, não é dada ou sentida em si; ao invés disso, ela permanece virtual, e é a tarefa da arte fazer com que essas forças imperceptíveis se tornem perceptíveis" (DÖBEREINER, 2014, p. 281).

É nesse contexto que Deleuze e Guattari (2012b, p. 174) escrevem, inspirados em Paul Klee, que "é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro". A prática composicional encontra aí sua razão de ser: a resolução das problemáticas da ideia reside no próprio ato de compor, em traçar *continuuns* que permitam a passagem das forças dos objetos completos para os objetos inteiros (e vice-versa); em atualizar o virtual e virtualizar o atual; em enxertar e extrair forças dos corpos. Assim, conforme o comentário do compositor Silvio Ferraz (2005, p. 69), "não se diz mais que é música aquilo que é sonoro, mas sim que fazer música é tornar sonoro forças não sonoras: forças de crescimento, forças de conexão humana, forças de guerra, forças táteis, forças visuais etc.". O fluxo composicional deixa de ser teleológico, de tentar produzir a cópia perfeita da ideia, de ir de A para A', de perseguir a meta da música ideal ao se jogar subitamente em frenéticos trajetos espiralares: de A para B, de B para C, de C para Y, sempre em círculos, circuito após circuito, desviando do centro a cada giro, inaugurando a cada nova órbita relações gravitacionais inauditas.

### 1.4 Ritornelo: a marca expressiva dos circuitos virtuais-atuais

Até aqui, estabelecemos o sentido do virtual e do atual e comentamos o aspecto cíclico que permeia, em um fluxo criativo, a interação entre os dois conceitos, tratando basicamente da condição desviante que media a ambos e da questão da coexistência, na realidade do objeto, de um plano virtual e de um plano atual, bem como da passagem do virtual para o atual (atualização) e do atual para o virtual (virtualização). Neste tópico, veremos como a imagem de um circuito virtual-atual se adequa ao conceito de *ritornelo*, conforme ele é desenvolvido por Deleuze e Guattari. Na passagem a seguir, à guisa de introdução, inserimos uma citação de Santos (2013, p. 260) que nos apresenta concisamente um comentário sobre o conceito:

> Derivado do italiano, o termo *ritornello* consiste num traçado, o esboço de uma linha que marca, recorta, segue adiante e retorna sobre si, envolvendo tudo ao mesmo tempo como uma dobra, vai e volta, retoma-se e repele-se. Deleuze e Guattari concebem o ritornelo como um traço, uma marca de expressão que caracteriza uma qualidade, uma circunstância, uma situação; um signo que se constitui num movimento que se repete; o traço ou marca expressiva que se remete à singularidade de uma "hora", um instante, como *hecceidade*[15].

Pode-se perceber de imediato que o termo *ritornelo* não está associado ao símbolo colocado entre compassos para sinalizar a repetição de trechos em uma partitura, tal como um músico o entenderia de imediato; trata-se, ao invés disso, de um conceito relacionado à produção de singularidades ao qual Gilles Deleuze e Félix Guattari dedicam um capítulo inteiro do quarto volume de *Mil Platôs*. O ritornelo designa as consequências expressivas de uma individuação produzida pelo giro de um circuito virtual-atual; o compositor Silvio Ferraz (1998, p. 26) diz que "para Deleuze a música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é a repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo traça-lhe suas linhas de fuga". Entendemos o ritornelo como um conjunto de circuitos virtuais-atuais[16] que forjam e desmontam territórios, cujas marcas são a consequência do movimento cíclico que perpassa a

---

[15] A *hecceidade* é, segundo DUROZOI; RUSSEL (1993, p. 145), um "termo escolástico - utilizado por Duns Scot - que designa a essência própria à individualidade de um ser e que permite distingui-lo de qualquer outro". Deleuze se refere a este termo no sentido de uma individuação, não a de um objeto ou de uma pessoa, e sim a de um acontecimento (DELEUZE; PARNET, 1998).

[16] O compositor Horacio Vaggione (2001, p. 54-55) fala, no contexto da música computacional, que seu processo se situa em um encontro entre algoritmos, escolhas e "teses" musicais e um *loop* de ações e percepções. A formação do circuito, tal como propomos, guarda relação com esse modelo, no sentido de ser, no contexto de um processo composicional, um confronto entre a porção ideal e o ato referente a um dado evento sonoro.

atualização e a virtualização. Esse território, ao se constituir, pode se reafirmar na repetição do mesmo ou se abrir para linhas de fuga[17], promovendo forças digressivas e desviantes que, ao mesmo tempo em que escapam ao que está constituído no território, reafirmam-no como componente referencial:

> O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 139)

Ao estipular um território, o ritornelo busca filtrar as forças do caos; o território funda um centro, definido entre movimentos pendulares de atualização e virtualização. O movimento do ritornelo é cíclico e irregular; poderíamos metaforizá-lo dessa forma como "espiralar". Conforme Bankston (2017, p. 114) aponta,

> O ritornelo é um movimento ‘entre coisas’ que começa a orquestrar a partir do caos. O ritornelo territorializa o caos através da expressão em sensação. Por meio de uma repetição rítmica, ele fornece um agrupamento de elementos heterogêneos que providenciam as condições para a possibilidade do atual. O ato de circularidade no ritmo do ritornelo mantém o horror do caos à distância.
>
> [...]
>
> O território bloqueia fluxos dentro do caos e é um caminho essencial que leva do virtual para o atual e vice-versa. Tais territórios, como visões de lugar nenhum, ressoam então com outros territórios, formando novos mundos de sensação e blocos de devir. O ritornelo é a linha norteadora da arte, a repetição que condiciona a sensação.

O ritornelo caracteriza-se por três aspectos. Os autores expõem o primeiro aspecto do ritornelo a partir do exemplo de uma criança que, sozinha e com medo, canta para se acalmar. O primeiro movimento do ritornelo é um ato de estabilização em meio ao caos, um modo de fundar um centro, o início da criação de um território (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122):

> Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor da sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou

[17] Veremos mais à frente que tais comportamentos corresponderão, respectivamente, ao que Deleuze e Guattari chamarão de "pequenos" e "grandes" ritornelos.

> mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 122)

Os processos composicionais, nessa etapa do ritornelo, caracterizam-se pela busca por componentes direcionais, pelo tateio no escuro, por uma aglomeração de contornos muito vagos, por uma ausência de nitidez: os conceitos da ideia vão se definindo pausadamente, lentamente, agregando energia volitiva aos poucos. As estruturas estão, nessa fase, se adequando umas às outras; as arestas às vezes se chocam, se friccionam, não se sabe exatamente o que se quer; o compositor, nessa etapa, se concentra para produzir uma ideia nítida, muitas vezes fazendo uso de alguma ferramenta para fazê-la surgir; ele age, ora escrevendo, rabiscando, improvisando em um instrumento, cantando, explorando *patches* nos *softwares* instalados em seu computador, conectando e desconectando *hardwares* - de todo modo, ele percorre o circuito virtual-atual para criar. Em certo momento, alguma coisa adquire consistência nesses circuitos: no trajeto da lembrança para a percepção e da percepção para a lembrança, uma órbita esboça um centro, e aos poucos surge nesse tatear aquilo que o pensamento transcendental poderia qualificar como "ideia inicial" - Deleuze e Guattari chamam esse processo de infra-agenciamento. De qualquer forma, já podemos perceber que a "ideia inicial" aqui está muito distante do modelo transcendental, pois ela surge dos incontáveis ciclos de atualização e de virtualização aos quais o compositor se submete; acima de tudo, ela surge vinculada ao ato. A ideia não é um produto puramente intelectual: grandes porções dela são provenientes do corpo, de seus hábitos e gestos. A ideia surge, à maneira de Bergson, da sensação ao conceito e do conceito à sensação. A partir dos giros no circuito virtual-atual[18], o ritornelo começa a se condensar e toma forma. Ao se estabelecer, ele se submete a um segundo movimento:

[18] Sobre essa imagem de circuito, cabe mencionar a seguinte passagem do livro *Deleuze and Becoming* de Samantha Bankston (2017, p. 123): "objetos atuais formam circuitos com imagens virtuais, e esta divisão inclui a cronologia do presente que passa e o tempo efêmero do virtual". Patti (2016, p. 52) também destaca a imagem do circuito atual-virtual em Bergson, ao escrever, sobre o pensamento do autor em questão, que "um circuito é gerado do presente para o passado, do atual para o virtual, para que se possa atualizar a memória em uma situação perceptiva específica". Nas palavras do próprio Bergson (1990, p. 83), ele pensa "que a percepção refletida seja um *circuito*, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico, de sorte que nenhum estímulo partido do objeto é capaz de deter sua marcha nas profundezas do espírito: deve sempre retornar ao próprio objeto".

> Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. Isso já era verdade no caso precedente. Mas agora são componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 122)

O centro, a primeira marca expressiva da ideia, ainda é frágil, ele necessita de consistência, de fixação. Nesse processo, os autores escrevem que "muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122). A organização do espaço a partir do centro, o componente dimensional do ritornelo, se dá por meio de alguma superfície de registro no atual, o que, em termos de composição musical, pode ser feito em notação (ou seja, em qualquer forma de escrever ou representar o som) ou manipulando o próprio som (gravando e editando amostras sonoras, cantando ou improvisando em um instrumento, memorizando o que foi tocado). O virtual é atualizado - consequentemente, o produto do ato, seja ele notado ou performado, não se assemelha ao centro (a ideia) do primeiro estágio do ritornelo - a diferen*ci*ação deu lugar à diferen*ça*ção, os problemas deram lugar às soluções. As questões do virtual foram respondidas pela condição desviante do atual - o que está escrito na partitura ou o que foi tocado é em algum nível diferente da ideia, por conter a efetivação da porção conceitual da ideia somada à solução das problemáticas do virtual. Nessa solução, há o "empréstimo do caos através do filtro do espaço traçado" (*Ibid*): o movimento das mãos, os padrões motores, visuais, auditivos, os hábitos do corpo, as ferramentas de trabalho, (seja ela a caneta, o papel, o computador, a voz seja o instrumento) alteram a ideia, o que constitui aquilo que Deleuze e Guattari chamam de intra-agenciamento. Esse é o preço a se pagar para proteger as forças germinativas da ameaça do caos exterior - para que algo da porção conceitual da ideia sobreviva no atual, para que ela não se perca totalmente no caos, para que ela crie marcas de expressão e se transmute em sensação, ela precisa fazer germinar a sua porção virtual, precisa se adequar aos obstáculos da atualização - ela precisa, utilizando o imaginário platônico, produzir os simulacros ao invés das cópias.

Uma vez que haja um objeto atual, um círculo desenhado, um território, uma marca de expressão (ou, em termos composicionais, algo atualizado em som ou notação), encaminhamo-nos para a terceira etapa:

> Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos pra fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se num futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes". (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 123)

A consolidação do território[19], enquanto marca expressiva do ato, abre espaço para a concatenação. O território problematiza: "*o que vem depois?*". Ao se atualizar, ele de imediato está sujeito ao agenciamento entre territórios, que Deleuze e Guattari chamam de inter-agenciamento. Os três movimentos caracterizam o ritornelo; para Deleuze e Guattari (*Ibid*), "não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa". Eles são a expressão dos circuitos virtuais-atuais, sempre concomitantes. Ou seja, esses três aspectos não devem ser pensados como "etapas"; vê-se claramente que *ritornelo* é o nome que podemos dar aos atributos expressivos do circuito *virtual-atual* tomado como um todo, ele implica não só na captura e transdução no atual das forças do virtual, mas também numa dobra da imagem atual em uma "nova" imagem virtual que coexiste à imagem "prévia"[20] - o que é a fórmula para o simulacro. Eles ocorrem simultaneamente, assim como a atualização e a virtualização, que, conforme vimos, constituem a realidade de um mesmo acontecimento; de tal modo, "o ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura" (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 123). Cabe, neste momento, reforçar a definição desses aspectos numa visão geral; para tanto,

[19] A relação entre o território e a atualização fica muito evidente na passagem em que Deleuze e Guattari (2012, p. 127) comentam que "o território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". Veremos mais à frente o sentido peculiar que Deleuze e Guattari darão aos termos *meios* e *ritmo*.

[20] É justamente a presença dessa dobra que fecha o circuito e evidencia o atual como simulacro, já que a segunda imagem virtualizada, como reflexo do atual, não se assemelhará à primeira imagem. É a mesma contemporaneidade das três sínteses temporais (presente/fundação, passado/fundamento e futuro/a-fundamento) que se explica aqui, a simultaneidade dos três aspectos temporais do ritornelo.

trazemos a seguinte passagem, na qual Santos (2013, p. 261) nos oferece um panorama dos conceitos:

> Com base nessa percepção, o ritornelo se caracteriza de três maneiras: numa primeira formulação dizemos que ele se efetua quando se busca um ponto de apoio sobre o caos, como na atitude de uma criança que, tomada pelo medo, acalma-se cantarolando uma musiquinha infantil e, ao cantarolar, faz saltar do caos um centro estável e tranquilo, imprimindo ordem ao caos através do seu canto. Num segundo aspecto, está associado à sensação de um "lar íntimo", um "habitar", algo que não preexiste à experimentação, mas implica antes "traçar um círculo em torno do centro frágil" associado à delimitação e organização espacial. Notadamente, as forças do caos figuram numa exterioridade como proteção às forças interiores da terra, para que a terra, por meio de uma resistência que envolve seleção, diminuição, extração, possa captar no caos um crivo espacial. Nesse caso, marcar território constitui-se como criação, orientação e relação de força, numa resistência às forças do caos. Uma terceira característica reside na saída do círculo, ou seja, abrir o círculo em direção a outra região, não mais do caos ou do território, mas num deslocamento para fora, em direção às forças do futuro, forças do tempo, forças cósmicas que nos conduzam ao encontro do mundo. Os ritornelos, portanto, exprimem esses dinamismos: formar territórios, abandoná-los ou sair deles, e retornar de outra maneira, ou refazer o território sobre outra natureza, em outro lugar.

Os três aspectos do ritornelo podem ser assim resumidos: 1) *infra-agenciamento*: componentes direcionais, forças do caos, formação de um centro para espantar tais forças, tateio, gênese da ideia; 2) *intra-agenciamento*: componentes dimensionais, forças terrestres, traçado de um espaço na terra, desenho do território, ato composicional e 3) *inter-agenciamento*: componentes de fuga ou de passagem, forças cósmicas, vislumbre do futuro, desvelamento de outros mundos, problemática do que vem depois.

As marcas expressivas do ritornelo são fruto da produção, na atualização e na virtualização, de um *ritmo* entre *meios*. Para entender o que Deleuze e Guattari entendem por "meio", tomaremos como base a passagem a seguir:

> Cada meio é periódico, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e aos limites, um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 124-125)

No contexto das práticas composicionais, podemos pensar no meio exterior como um meio extensivo, o mundo dos objetos, o lugar do atual; o meio interior corresponde ao intensivo, passado ontológico, campo da memória, repositório dos elementos componentes; o

meio intermediário, das membranas e limites, é o limite entre o extensivo e o intensivo; o corpo, enquanto superfície desse limite, equivale ao sistema sensório-motor responsável pela produção de sensações. Os meios correspondem, então, a mundos que são irredutíveis entre si, mundos que diferem em qualidade, com distintas ordens de grandeza. O processo composicional é, desse modo, formado por uma série de estratégias para fazer forças atravessarem esses mundos[21]. Em relação aos meios, Deleuze e Guattari falam de transcodificação e de transdução[22]; cada meio tem seu próprio código, e é necessário operar uma transformação das energias de um meio a outro para que se possa garantir a transversalidade das forças no fluxo criativo. O meio exterior é o lugar para fora do corpo, mundo dos objetos, dos eventos infinitamente rápidos, das formas de ondas, dos movimentos de partículas, das velocidades inapreensíveis, do espaço ilimitado; enquanto isso, o meio interior é constituído por durações, pela percepção do tempo que passa, por intensidades sobrepostas, memória e relações; as membranas, limites e anexos, por sua vez, possuem o código do extenso e do intenso, a produção de informação referente às tensões presentes entre os meios extensivos e os intensivos: movimento de órgãos, membros, fluídos, sensações e percepções, modulação entre o intensivo e o extensivo. Quando o fluxo perpassa esses meios, ele inevitavelmente o faz por transdução:

> Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação, ou transdução, é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 125)

No contexto dos atos composicionais, consideramos prioritariamente os meios dos domínios sensíveis sonoros, visuais e táteis. A improvisação ao instrumento, o canto, a manipulação de sons no computador e o trabalho colaborativo com intérpretes podem ser considerados meios de atualização táteis-sonoros; da mesma forma, a escrita em partitura, em tablatura, a elaboração de gráficos e desenhos, a notação em *softwares* de edição de partitura e a manipulação gráfica dos sons podem ser pensados como meios de atualização tátil-visual da

[21] Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari dão o nome de "transversalidade" a essa propriedade de atravessamento que atribuímos, no presente trabalho, ao fluxo criativo.

[22] A transdução em Deleuze e Guattari é fortemente inspirada no trabalho de Gilbert Simondon. Nota-se aqui a enorme proximidade entre o conceito de transdução e o funcionamento dos circuitos virtuais-atuais presentes nos ritornelos.

ideia musical. O domínio tátil, por estar presente tanto nos atos visuais quanto nos sonoros, serve como denominador comum e mediador na comunicação entre tais domínios.

O *ritmo*, por sua vez, é aquilo que acontece entre os meios; ele é o que previne os meios de serem infinitamente saturados pelos estímulos do caos, é o regulador da passagem do fluxo; "há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos"(*Ibid*). O ritmo é a diferença de velocidade entre os meios: o encontro entre um organismo lento e um mundo veloz; ou seja, a diferença entre um movimento muito rápido da matéria e a relativa lentidão do sistema sensório-motor de um organismo produz sensação sonora, visual, tátil[23]; tal é o efeito do ritmo entre os meios. O ritmo não é uma pulsação, ele não é periódico ou constante: ele sempre será irregular em relação a qualquer medida periódica:

> Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 125)

Deleuze e Guattari (*Ibid*, p. 127) escrevem que “o território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos”. De fato, a atualização e a virtualização envolvem memória, organismo, corpos, matéria, pensamento e percepção, mais um “resto”, um excedente, uma informação, o produto da condição desviante da atualização; desse excesso, pode-se dizer que ele é a música que é concretizada em ato pelo compositor, um misto dos conteúdos desses planos, fruto do ritmo entre meios: "precisamente, há território a partir do momento em que os componentes de meios param de ser direcionais para devirem expressivos" (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 127).

Uma memória que acumula passado, um organismo com suas funções vitais, um mundo exterior de partículas, forças e movimentos, um aparato sensório-motor que percebe algo: se considerados isoladamente, não fazem surgir os territórios do ritornelo; estes são conjurados apenas na medida em que entram em contato, em que surge ritmo entre esses

[23] Exemplificando: a sensação sonora é o produto da diferença de ritmo entre movimentos muito velozes de partículas do ar e o órgão sensório auditivo, assim como a sensação visual e a sensação tátil são produtos da diferença entre um meio externo “veloz” e um meio interno “lento”.

diferentes meios, quando se opera uma transversalidade, quando um fluxo de forças os perpassa e os transcodifica: “há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 127). O ritornelo é rítmico e relacional. Na passagem seguinte, Bankston (2017, p. 115) comenta a provável influência de Bergson na concepção do ritornelo:

> De modo interessante, então, o ritornelo circula como os níveis virtuais infinitos dentro do cone da memória, níveis que também flutuam entre meios. A consistência do ritornelo é como aquela das camadas virtuais do passado, ele é condensado como a abertura da câmera. Do mesmo modo, o ritornelo implica o mecanismo do cone da memória ontológica como ela é concebida na apropriação proustiana que Deleuze faz de Bergson. (BANKSTON, 2017, p. 115)

O ritornelo pode ser pensado como o conjunto de mecanismos expressivos da atualização e da virtualização, como o ritmo que dita as dinâmicas de fuga, erosão e captura do processo composicional. Toda criação na sensação parece implicar a ação de algum ritornelo:

> O ritornelo tem que implicar em uma memória virtual da matéria para poder libertá-la de suas formas prévias e distribuir suas singularidades em novas construções e paisagens. Sem o ritornelo, haveria estagnação absoluta no nível da matéria; o retornar acomoda expressão no reino da sensação e providencia a possibilidade de construir novos mundos na sensação. (BANKSTON, 2017, p. 115)

A composição musical, sob a ótica do ritornelo, requer a produção de uma série de transcodificações direcionadas à sensação nos circuitos virtuais-atuais: “para que a duração possa ser expressada na realidade material, suas forças têm que ser repetidas na sensação” (BANKSTON, 2017, p. 116); contudo, essa reflexão não é exata como a de um espelho plano, ela é modulada durante o ato (diferen*ça*ção), e não se assemelha à sua porção ideal - “os meios ressonantes que são compostos na sensação não se assemelham com o que foi extraído” (BANKSTON, 2017, p. 127). O produto dessemelhante do ato se virtualiza e cria uma tensão entre dois virtuais, que, sobrepostos um ao outro, fecham o circuito do real com o objeto inteiro; ao mesmo tempo, o segundo virtual produz suas próprias problemáticas, reiniciando o ciclo, produzindo uma terceira imagem virtual, seguindo indefinidamente desse modo. O ritornelo sobrepõe e acumula incontáveis imagens virtuais no passado que, por sua vez, "servem como pano de fundo para o ritornelo” (BANKSTON, 2017, p. 117).

Os meios responsáveis pela conexão entre o intensivo e o extensivo (aqueles que Deleuze e Guattari chamam de intermediários, membranas, limites) revelam um ponto chave para entender o ritmo do ritornelo: a sensação. Para esses autores, é a sensação o denominador comum que conecta meios irredutíveis entre si; segundo Bankston (2017, p. 117), "a sensação é o ponto de contato entre as séries virtuais e os corpos atuais", pois ela é, ao mesmo tempo, extensiva e intensiva.

### 1.5 Ritornelos territoriais e cósmicos

Cabe aqui mencionar uma passagem de *Mil Platôs* que ilustra bem a imagem do pensamento que temos em mente ao propor o conceito de ritornelo como mecanismo de produção do processo composicional:

> Conviria, antes, mostrar como um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo de segundo tipo, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 178)

Deleuze e Guattari falam de dois tipos de inter-agenciamentos: o primeiro sendo territorial e o segundo lançando-se "para fora", para o cosmos. A composição musical, nesse sentido, faz uso tanto de um território constituído de hábitos quanto de linhas de fuga que projetam a desterritorialização, de plataformas de escape para fora da memória em direção às forças cósmicas do caos. Por esse viés, quando Deleuze e Guattari (2012b, p. 179) escrevem que “é o trabalho extremamente profundo no primeiro tipo de ritornelos que vai criar o segundo tipo, isto é, a pequena frase do Cosmos”, podemos entender os dois tipos de inter-agenciamentos como circuitos virtuais-atuais com vetores distintos, ora em direção ao território ora para fora dele. São pequenos e grandes ritornelos. O pequeno ritornelo corresponde ao movimento territorial, enquanto o grande ritornelo engendra o movimento cósmico:

> Os dois sentidos do retorno compõem o "pequeno" e o "grande" ritornelos: territorial ou fechado sobre si mesmo, cósmico ou levado sobre uma linha de fuga semiótica. E é sob a relação dos dois estados do ritornelo, pequeno e grande, que a música ("desterritorializar o ritornelo") e, depois, a arte em geral tornam-se pensáveis. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 94)

O pequeno ritornelo, territorial, caracteriza-se, do ponto de vista dos inter-agenciamentos, por uma tendência a reiterar o mesmo, uma atitude de reverência em relação à demarcação dos limites e contornos continentais do território, enquanto o grande ritornelo, o ritornelo cósmico, é aquele que abre o território, se eleva para o céu, para cima e para fora, traçando linhas de fuga em direção ao cosmo:

> Assim como os meios oscilam entre um estado de estrato e um movimento de desestratificação, os agenciamentos oscilam entre um fechamento territorial que tende a re-estratificá-los e uma abertura desterritorializante que os conecta ao contrário ao Cosmo. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 160)

Existem, portanto, no que tange aos inter-agenciamentos, movimentos territoriais e movimentos cósmicos nos circuitos virtuais-atuais. Falando da hipótese de um radicalismo do pequeno ritornelo, Deleuze e Guattari (2012b, p. 155) mencionam o *buraco negro*: a possibilidade, no movimento territorial, de solipsismo, de ocorrer um fechamento do território, fazendo acontecer apenas a repetição do semelhante:

> […] em vez de abrir o agenciamento desterritorializado para outra coisa, ela pode produzir um efeito de fechamento, como se o conjunto caísse e girasse numa espécie de buraco negro: é o que se produz em condições de desterritorialização precoce e brutal, e quando as vias específicas, interespecíficas e cósmicas encontram-se interceptadas; a máquina produz então efeitos "individuais" de grupo, girando em círculo, como no caso dos tentilhões precocemente isolados, cujo canto empobrecido, simplificado, só exprime a ressonância do buraco negro onde eles estão tomados.

Este seria o extremismo, o fanatismo do pequeno ritornelo. Contudo, é bom mencionar que, para Deleuze e Guattari (2012b, p. 156), "pode acontecer que processos inovadores, para se desencadearem, precisem cair num buraco negro que faz catástrofe[24]. A conduta extrema no pequeno ritornelo representa, nesse ponto, não algo a ser necessariamente evitado, e sim um matiz, um recurso de saturação. O pequeno ritornelo só será um empecilho para a composição musical se nos mantivermos imóveis no buraco negro, se o quisermos

[24] O uso do termo "catástrofe" em Deleuze e Guattari pode não ser apenas metafórico e referir-se diretamente à Teoria da Catástrofe desenvolvida pelo matemático René Thom durante a década de 1960. Em termos resumidos, a teoria da catástrofe prevê que, em processos graduais contínuos, uma ruptura pode ocorrer depois de um determinado número de resultados acumulados pelas iterações. Essa ruptura é chamada de "ponto de catástrofe". No caso em questão, repetidas iterações territoriais do ritornelo podem fazê-lo implodir, produzindo a abertura do território violenta e inesperadamente. Para um estudo sobre processos composicionais graduais e o ponto de catástrofe, ver ISHISAKI, 2014b.

eternamente territorial, se nos negarmos ou formos incapazes de nele produzir linhas de fuga ou se tentarmos abafar suas implosões catastróficas: “quando os buracos negros ressoam juntos, ou que as inibições se conjugam, ecoam, assistimos a um fechamento do agenciamento, como que desterritorializado no vazio, em vez de uma abertura de consistência” (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 156), pois o ritornelo só permanecerá fechado se houver um esforço, um trabalho em direção a esse fechamento.

E qual seria o outro ponto extremo do grande ritornelo, o matiz oposto? Deleuze e Guattari referem-se a ele quando falam dos problemas provenientes de um descompasso nas “síntese de disparates”. O uso do termo "síntese" nesse contexto está relacionado à noção de “sintetizador” como imagem de agenciamento do ritornelo de música, proposta pelos autores ao abordar a música de Varèse. O sintetizador funciona para produzir um agenciamento entre som e cosmos:

> Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que molecullariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de Cosmo. Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o próprio processo sonoro, a produção desse processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora. Ele une os disparates no material, e transpõe os parâmetros de uma fórmula para outra. O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria, do *Grund* e do território. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 168-169)

Se em Varèse a síntese de disparates é exemplar, em outros casos, ela “não ocorre sem equívoco” (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 169). Isso porque o grande ritornelo radicalizado, em vez de nos levar a uma abertura total do território para o cosmos, pode nos conduzir à armadilha de tentar reproduzi-lo. Deleuze e Guattari nos alertam para o fato de que é somente em relação ao território que se pode pensar a abertura, uma abertura “absoluta”; a abertura “em si mesma” produziria somente ruído branco, obscureceria qualquer relação, aniquilaria o território, nivelaria qualquer disparate - ou, para dizer de outro modo, não tornaria sonoro o não sonoro; muito pelo contrário: faria com que o sonoro se tornasse inescutável, produzindo o *buraco negro*, dessa vez pela via contrária à do pequeno ritornelo:

> É talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe

> demais, de se exagerar, operar-se com um emaranhado de linhas e sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de "tornar sonoro", se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento. Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro. Um material rico demais é um material que permanece "territorializado" demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos. […] (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 169-170)

A síntese de disparates só é eficaz quando o grande ritornelo, contrabalanceado pelo pequeno, produz a abertura ao cosmos mantendo a referência ao território; ele não reproduz o caos, mas mantém "um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 170). Isso implica em uma espécie de equilíbrio, uma "sobriedade" nos inter-agenciamentos entre pequenos e grandes ritornelos:

> Ora, só se preenche essa condição através de uma certa simplicidade no material não uniforme: um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina. Frequentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso, *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p; 170)

Ainda falando de Varèse, Deleuze e Guattari referem-se à sobriedade deste compositor ilustrando a conjugação bem-sucedida dos dois vetores do ritornelo em suas composições musicais; para produzir a abertura cósmica, se faz necessária a presença de uma figura e de um plano sobreposto, para que ambos, em suas respectivas mobilidades, possam produzir *ritmo*:

> Segundo Varèse, é preciso uma figura simples em movimento, e um plano ele próprio móvel, para que a projeção dê uma forma altamente complexa, isto é, uma distribuição cósmica; senão, é ruidosidade. Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças. (DELEUZE, GUATTARI; 2012b, p. 171)

E essa sobriedade, talvez nós possamos encontrá-la descrita de modos distintos no discurso de outros compositores, como parece ser o caso de Stravinsky, que dizia que, para exercer sua criatividade, necessitava impor certos limites e regras em sua atividade composicional - ou seja, antes de se lançar para o cosmos, Stravinsky necessitava de

territórios bem delimitados. Somente após atribuir tais regras para si, ele se sentia confortável para produzir extrapolações em seu trabalho:

> A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre.
>
> [...]
>
> Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma na base, e, consequentemente, todo empreendimento se torna fútil. (STRAVINSKY, 1996, p. 63)

É muito interessante perceber o quão próximo o pensamento de Stravinsky está, a esse respeito, do que Deleuze e Guattari (2012b, p. 171) escreveram sobre a síntese de disparates na passagem a seguir:

> Sua síntese de disparates será tanto mais *forte* quanto mais você operar com um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura ou extração que trabalhará sobre um material não sumário, mas prodigiosamente simplificado, criativamente limitado, selecionado, pois só há imaginação na técnica.

Para complementar, o compositor Silvio Ferraz comenta, no trecho a seguir, a questão do que seria este disparate em um contexto composicional e de como, em sua visão, ele acontece na obra de Stravinsky:

> Não é difícil dizer que Stravinsky já havia realizado experiências no sentido de conjugar elementos disparatados, desde o uso da politonalidade na *Sagração* às justaposições de estilos de épocas distintas dentro de uma mesma composição como em *Pulcinella*, nas métricas do *jazz* em *Ragtime* ou ainda no pontilhismo incrustado em Agon. Em suas peças, como na tradição da música tonal, o som continua sendo fortemente marcado pela proposição de uma escuta simbólica, caracterizada pela reunião de gestos sonoros cultural e historicamente catalogados com os quais compõe uma série de paródias. A origem de cada elemento é variada e com isto há mais de um denominador comum para a construção da identidade de cada um esses elementos. Esta questão é notada por Hermam Sabbe em *Philosophie de la musique la plus récente*, na qual o autor salienta, embora que negativamente, o fato de que Stravinsky "provoca a unidade aparente do não unido, a ligação do disparatado", o que, para além de uma mera reunião, aponta ainda a possibilidade de uma música que não se refira mais a um único denominador comum, seja ele harmônico ou serial. Não devemos nos esquecer do aspecto alegórico dessa reunião, mas podemos ir além dele. O compositor mesmo nos deixa este espaço aberto no momento em que funde a heterogenia material num substrato rítmico comum, procedimento que Messiaen irá posteriormente desenvolver sob o nome de "pedal-rítmico": o material heterogêneo

> vem reunido, e não unificado, sob uma mesma medida rítmica — uma repetição material, estrita, que se contrapõe a uma repetição de disparates, repetição do diferente. (FERRAZ, 1998, p. 83)

A sobriedade da síntese de disparates parece estar relacionada ao equilíbrio e à complementaridade entre pequenos e grandes ritornelos. Para que possamos visualizar de modo mais claro as funções que a direção dos inter-agenciamentos cumprem em um processo composicional, iremos produzir, no próximo tópico, uma demonstração detalhada de alguns atos composicionais realizados especialmente para este capítulo a fim de exemplificar os acontecimentos relacionados com cada um dos conceitos até então estudados.

## 1.6 Ritornelos e atos composicionais

Para fins ilustrativos, iremos nos propor a compor um fragmento de música para violão. Estipularemos alguns componentes conceituais para produzir ideias musicais para nossa peça: sortearemos as alturas, improvisaremos no instrumento e, em paralelo, registraremos os trechos em partitura à medida que eles surgirem.

Ao sortear as primeiras alturas, obtivemos as seguintes notas:

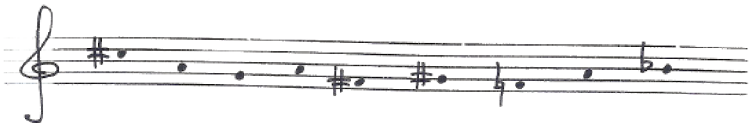



Figura 1: sequência de alturas sorteadas para compor um fragmento de música para violão.

De imediato, esta pequena série começa a produzir questões e problemas. Estamos na fase de infra-agenciamento do ritornelo. Podemos perceber com clareza a distinção entre a porção conceitual (formada pelas alturas sorteadas) e a porção virtual da ideia, que subitamente começa a proliferar nas diferen*ci*ações. O objeto está completo, mas ainda não está inteiro:

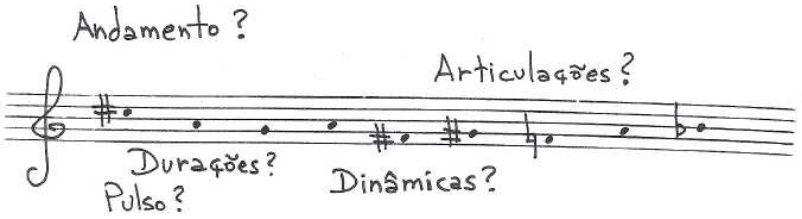



Figura 2: infra-agenciamento - diferen*ci*ações na porção virtual da ideia.

Iniciamos uma improvisação ao violão utilizando as alturas sorteadas. Nesta improvisação, atualizamos a porção virtual da ideia e produzimos as respostas para as questões da diferen*ci*ação. Os hábitos motores das mãos, juntamente com a reação imediata aos sons, a memória, a imaginação, tudo isso se congrega no intra-agenciamento em um mesmo ato composicional, responsável inclusive por uma deformação na porção conceitual, presente na repetição e mudança de ordem das alturas da série (entre a sexta e sétima nota da série sorteada). A diferen*ça*ção proveniente do ato forma o território e dá ao trecho o seguinte aspecto em notação:

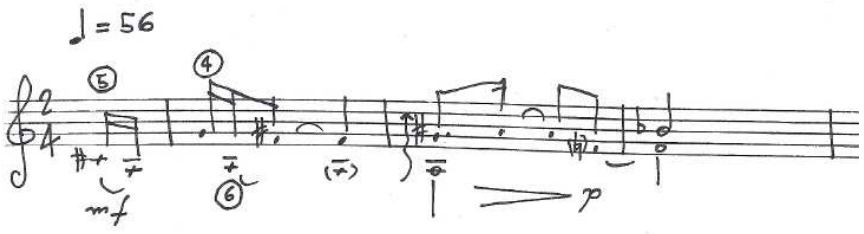



Figura 3: intra-agenciamento - germinação da ideia na atualização de sua porção virtual.

A ideia pode germinar indefinidamente nos meios. Entretanto, percebe-se no exemplo em questão que as reservas do virtual se esgotam pouco a pouco; se antes o fluxo composicional proliferava abundantemente no manejo do violão, agora as ideias começam a cessar.

Podemos verificar que há uma diferença evidente entre a notação da primeira porção conceitual da ideia e da notação de seu resultado atual, no qual a multiplicidade virtual tomou forma graças à germinação nos meios específicos da improvisação instrumental e da notação:

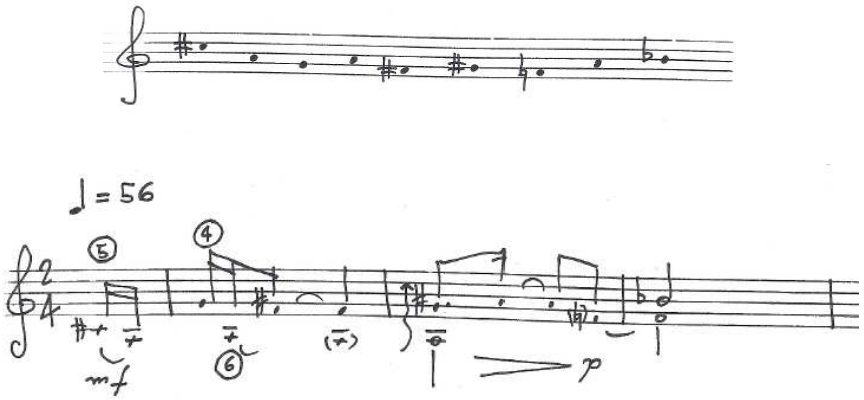



Figura 4: comparação entre a notação do intra e a do infra-agenciamentos.

O produto do ato, após germinar, sofre de imediato uma virtualização, na qual sua imagem virtual se sobrepõe às anteriores. Essa nova imagem produzirá mais questões e problemas: estamos entrando na fase de inter-agenciamento do ritornelo. Como vimos, o inter-agenciamento pode ser territorial (pequeno ritornelo) ou cósmico (grande ritornelo). No pequeno ritornelo, nos voltamos ao produto do ato e o revisamos e editamos. Pode-se ficar eternamente preso ao primeiro fragmento da composição; nesse sentido, as principais questões do pequeno ritornelo parecem ser: "*há o que corrigir?*. No exemplo em questão, modificamos a última nota do trecho, um si bemol:

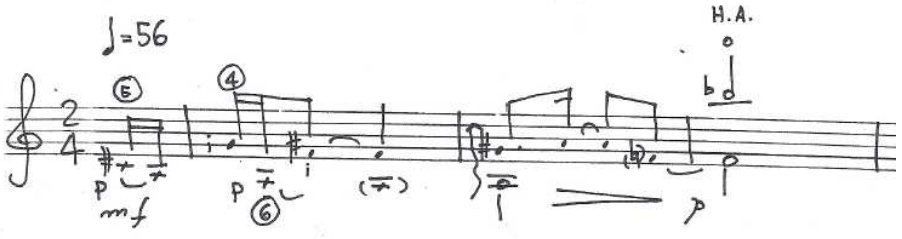
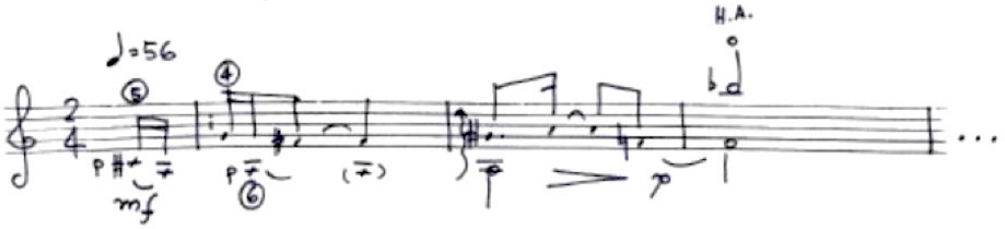
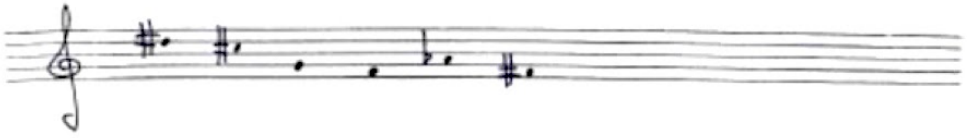
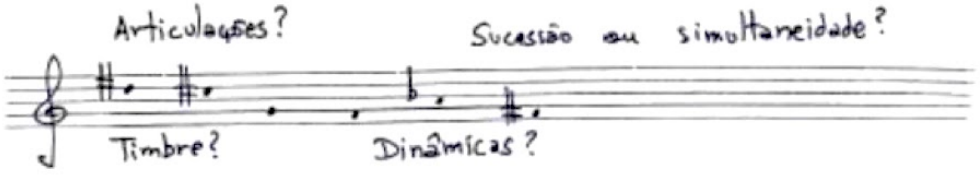
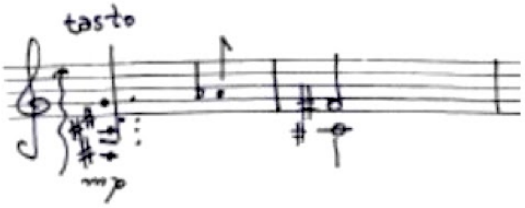



Figura 5: movimento territorial do pequeno ritornelo - correção da nota si bemol.

Enquanto o compositor edita, corrige e revisa, ele é incapaz de abandonar o território; ele irá repassar e testar o trecho até que um outro tipo de questão surja. O pequeno ritornelo atinge o ponto de catástrofe e a música lhe pergunta: "*o que vem depois?*". Essa pergunta inaugura o movimento do grande ritornelo: é necessário constituir um novo território e agregá-lo ao que já está concretizado. Uma nova sequência de intra, infra e inter-agenciamentos tem início como resposta a essa pergunta:

Primeiro fragmento virtualizado - *o que vem a seguir?*

Porção conceitual - sorteio de alturas para o segundo fragmento:

Infra-agenciamento - diferen*ci*ações na porção virtual:




Intra-agenciamento - germinação nas diferen*ça*ções da atualização do virtual:

Inter-agenciamento - correções finais (movimentos territoriais) e abertura para o cosmos - *o que vem a seguir?*

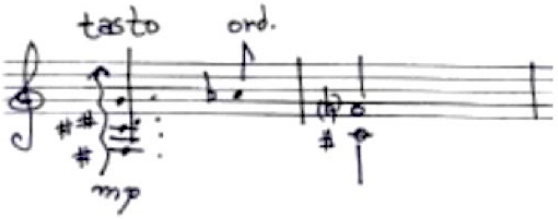
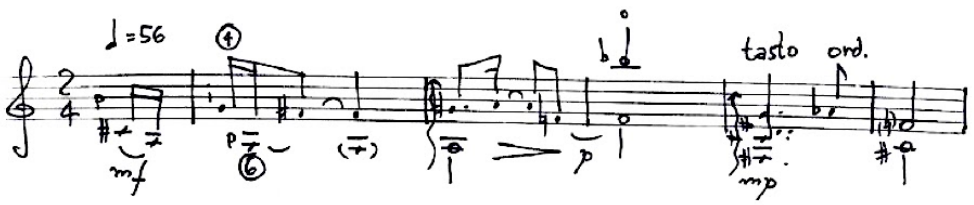


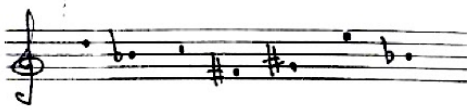

Figura 6: marcas expressivas em notação dos ritornelos do segundo território.

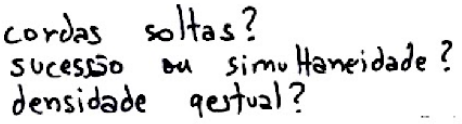
O segundo território, agenciado ao primeiro, também é virtualizado. Do mesmo modo como o primeiro território, a constituição do segundo se dá pelo estabelecimento de uma porção conceitual, pelo surgimento de diferenciações na porção virtual, pelo infra-agenciamento, pelo intra-agenciamento e pelo inter-agenciamento, engendrando novamente a problemática do que *vem a seguir* que provocará a constituição de um terceiro

território; do mesmo modo, o terceiro território irá se inter-agenciar em um quarto, e assim sucessivamente, até que o impulso desejante de fazer música se esgote.

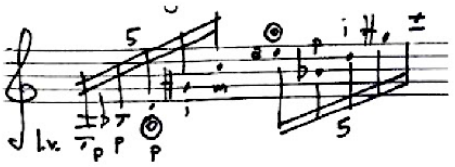
Primeiro e segundo fragmentos virtualizados: *o que vem a seguir?*




Porção conceitual: sorteio de alturas para o próximo fragmento:

Infra-agenciamento - diferen*ci*ações na porção virtual:




Intra-agenciamento - germinação nas diferen*ça*ções da atualização do virtual:




Inter-agenciamento - correções finais (movimentos territoriais) e abertura para o cosmos - *o que vem a seguir?*

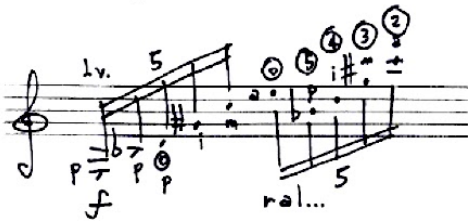
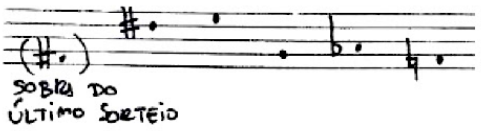


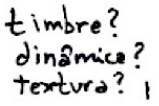

Figura 7: constituição do terceiro território.

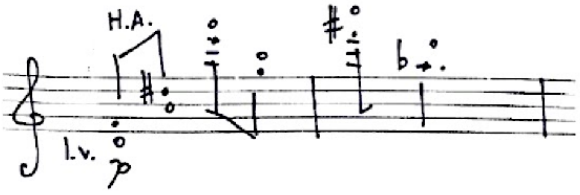
Pode-se notar outra deformidade na porção conceitual da ideia no estabelecimento desse território: a nota fá sustenido presente na série do sorteio do terceiro território não foi aproveitada na composição do trecho. Optamos por inseri-la na série do sorteio seguinte. A figura 8 mostra a constituição do quarto território:

Porção conceitual do quarto território:




Infra-agenciamento - diferen*ci*ações na porção virtual:




Intra-agenciamento - germinação nas diferen*ça*ções da atualização do virtual:

Inter-agenciamento - correções finais (movimentos territoriais) e abertura para o cosmos - *o que vem a seguir?*

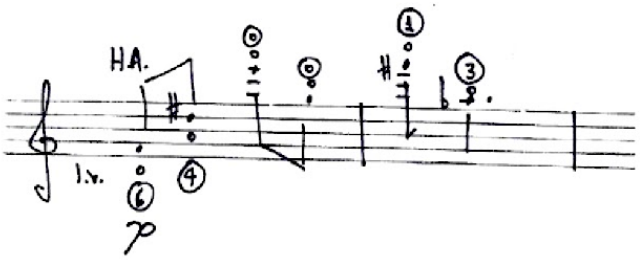



Figura 8: constituição do quarto território.

Em termos de notação, a música que estamos compondo apresenta o seguinte aspecto:

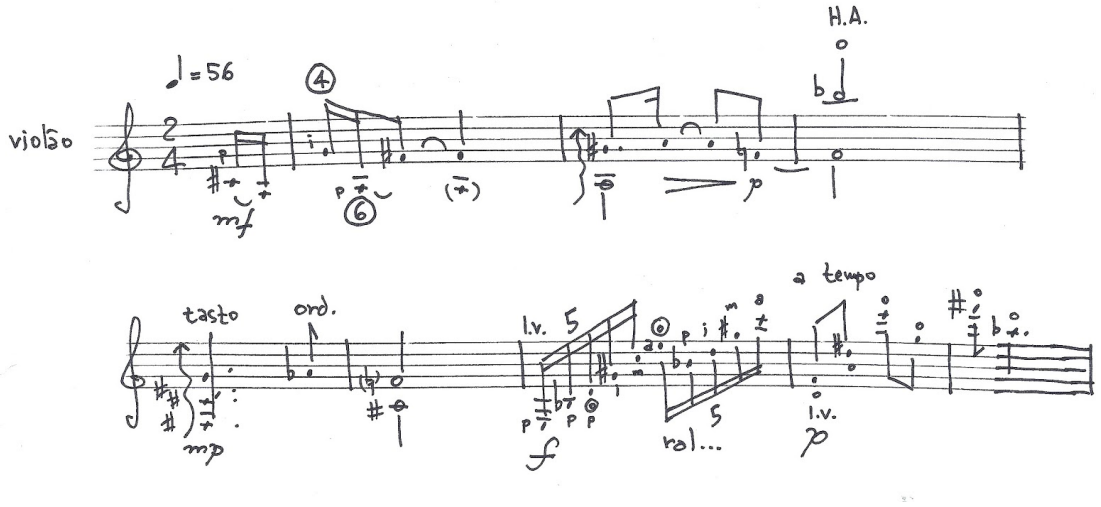



Figura 9: trecho de música para violão.

Os pequeno e grande ritornelos ocorrem tanto localmente, território por território, quanto em proporções globais; a música que compusemos até então pode, por meio do pequeno ritornelo, suscitar, no fechamento do território, um acontecimento catástrófico que gerará as condições para um movimento cósmico do grande ritornelo capaz de extrapolar os próprios limites continentais dos territórios. Para ilustrar melhor esse exemplo, podemos pensar em exercícios de orquestração, em uma peça "pronta" que é posteriormente reescrita e rearranjada para outro efetivo instrumental - de tanto revisarmos e editarmos um mesmo fragmento de música, pode nos ocorrer a ideia de desterritorializar esse fragmento, de mudar seu efetivo instrumental e de experimentar a tensão que pode surgir dessa desterritorialização. Nesse contexto, citamos um comentário que Pierre Boulez faz em *Par Volonté et Par Hasard* sobre a obra orquestral *La Mer* de Claude Debussy:

> Aconteceu de eu comparar, por exemplo, os rascunhos de *La Mer* com a partitura definitiva; se vê muito bem que há toda uma proliferação de pequenas figuras, de pequenos motivos que vieram justamente nos últimos momentos da instrumentação. Não é somente uma espécie de encenação na orquestra de uma partitura completamente estável, como é o caso em Ravel; pelo contrário, os rascunhos de Debussy, completos do ponto de vista da composição, ainda estão esperando a revelação da orquestra para que a composição tome todas as suas dimensões e seu alívio total. (BOULEZ, 1975, p. 22)

Assim, da música que compusemos para violão solo, inteira em si, podemos, ao virtualizá-la, nos valer de um outro tipo de questão em seu complexo problemático: "*o que aconteceria se?*". E se essa música fosse transportada para um quarteto de cordas? O que

aconteceria? As transposições, mudanças de articulação, de registro, dinâmicas e de timbres poderão produzir, em detrimento de uma adaptação da sonoridade do violão para o quarteto de cordas, uma outra sonoridade, podem trazer um frescor para os territórios consolidados, que adquirirão um novo aspecto ao serem desterritorializados e reterritorializados em outro meio[25] :

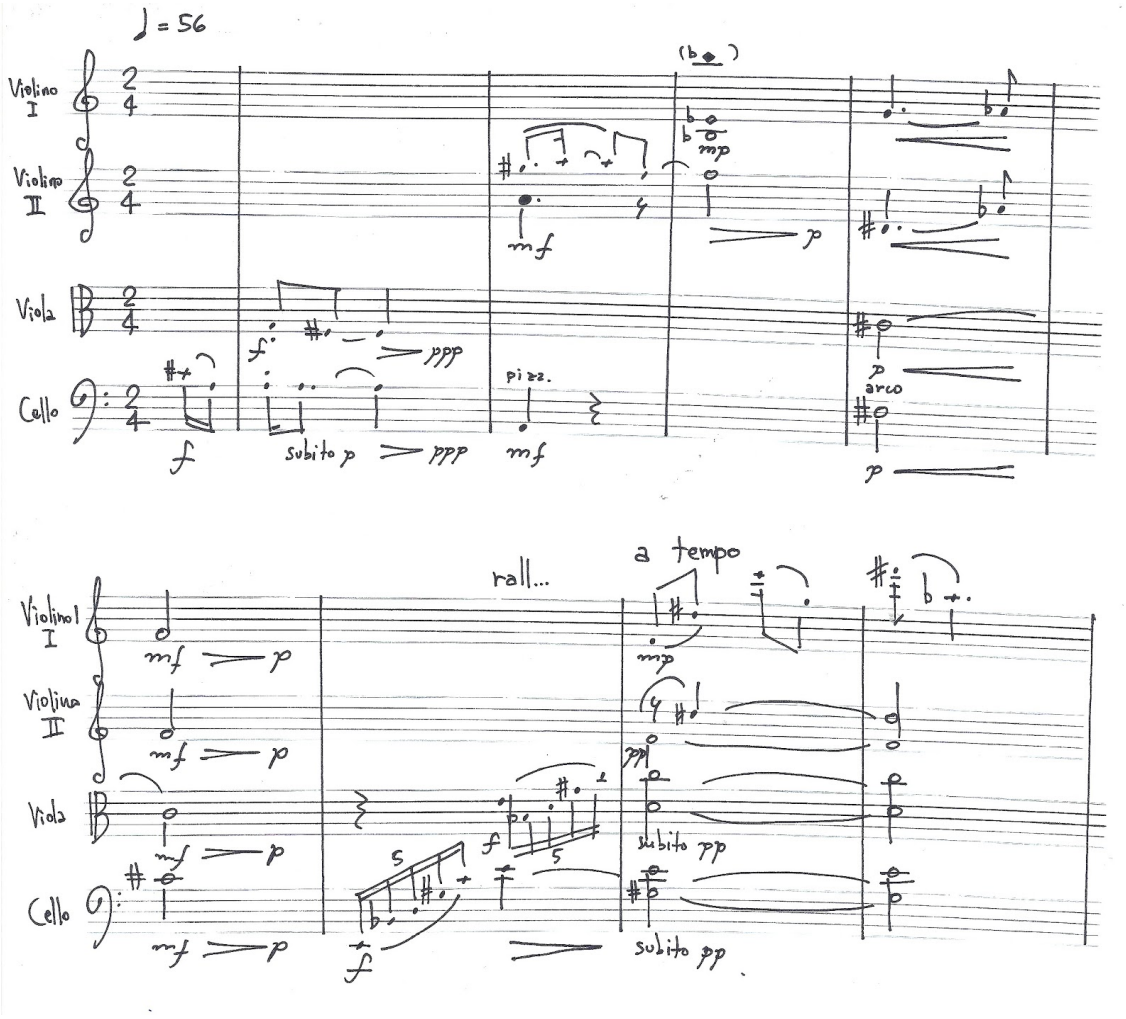



Figura 10: novas sonoridades na versão para quarteto de cordas - a música muda de aspecto e de caráter. A condição desviante revela novas potências na desterritorialização global.

As possibilidades do ritornelo são potencialmente infinitas; o que delimita seu limite prático é a quantidade de desejo ou elã (um termo que Bergson associa ao virtual) que se

[25] No exemplo em questão, estamos mais interessados na potência do desvio na reescritura do que na tentativa de adaptar fielmente situações musicais em um contexto de orquestração. Assim, é aceitável que a versão para quarteto de cordas agregue novos trechos de composição musical que não existem na versão prévia para violão solo, ou que conteúdos estruturais do trecho em questão sejam severamente alterados, excluídos ou editados a fim de se produzir não um "arranjo" da música anterior, mas sim uma nova versão desta.

emprega para formar os territórios, e o grau de atenção da percepção, que só se lançará nos inter-agenciamentos aos movimentos cósmicos depois de operar os movimentos territoriais. O ritornelo pode ultrapassar os séculos, os sujeitos, as culturas e as gerações: vemos surgir, em pleno século XXI, novas formas de tocar Beethoven, novos empregos para a técnica serial, novas formas de abordar a tonalidade, novos minimalismos, novas complexidades, novas tradições e novas rupturas da tradição. Entendendo o funcionamento do ritornelo nos processos composicionais, descobrimos que o "novo" é na verdade bastante comum: para compor música, não é preciso realmente haver um "compromisso com a novidade" (no sentido "romântico" de que toda obra deve conter uma inovação calculadamente posicionada) [26]. O que ocorre é outra coisa: na composição, a desterritorialização, o desvio e a produção de diferença estão inevitavelmente presentes como fatores indissociáveis e geralmente são irredutíveis à presença de um "elemento" específico (como o novo acorde de Lizst mencionado na nota de rodapé), e sim em nuances, em tramas de relações, reconfigurações energéticas, deslocamentos, deformações, perversões, provocações e epifanias; o novo se manifesta muito mais na violação das correspondências simbólicas consolidados do que na iconoclastia radical. A sequência de ações desviantes faz do "novo" uma ocorrência cotidiana; a dificuldade de fato está em "não ser novo" - daí vem o esforço identitário, as vanguardas, os *ismos*. Tal como Heráclito (2000, p. 88) já apontava, "o sol não apenas [...] é novo cada dia, mas sempre novo, continuamente". Portanto, o "novo" estará sempre manifesto nas coisas, no tempo, em tudo o que dura; renegar completamente o passado, seja ele ontológico ou metafórico (ou seja, subtrair totalmente ou parcialmente a memória, a linguagem ou as narrativas históricas de um processo de criação artístico, visando filtrar o novo, na busca por uma pureza de identidade, de estilo ou de gênero) é um esforço vão, pois, como vimos, o passado é contemporâneo ao presente, ou, como Deleuze escreveu, *não há objeto puramente atual*. Se o novo não fosse cotidiano, não haveria futuro.

[26] Como parece ser o caso, por exemplo, da visão do compositor romântico Franz Liszt, na qual ele dizia que toda composição deveria conter ao menos um novo acorde (GRIFFTHS, 1998, p. 24).

## 1.7 Atenção e latência

Acerca da questão do "olhar que se aguça", da percepção atenta, cabe mencionar algumas passagens de *Matéria e Memória* que podem nos auxiliar a entender o papel da percepção e da lembrança no processo de constituição dos territórios da composição musical. Tratando a percepção de um objeto como um circuito virtual-atual, Bergson (1990, p. 83) nos apresenta a figura seguinte:

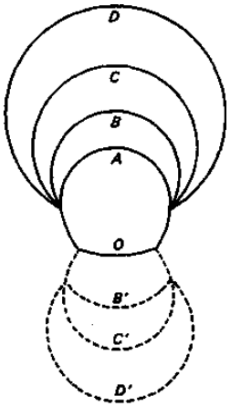



Figura 11: circuito perceptivo de Henri Bergson retirado de *Matéria e Memória*.

Neste circuito, o círculo "mais restrito, *A*, é o mais próximo da percepção imediata. Contém apenas o próprio objeto *O* e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo" (BERGSON, 1990, p. 84), sendo assim um circuito virtual-atual mais comprimido, no qual a imagem virtual do objeto se confunde com sua percepção. A esse círculo, seguem-se outros mais dilatados:

> Atrás dele, os círculos B, C e D, cada vez maiores, correspondem a esforços crescentes de expansão intelectual. É a totalidade da memória, conforme veremos, que entra em cada um desses circuitos, já que a memória está sempre presente; mas essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete o objeto a um número crescente de coisas sugeridas - ora os detalhes do próprio objeto ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo. Assim, após ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais forma um sistema. Chamamos de B', C' e D' essas causas de profundidade crescente, situadas atrás do objeto, e virtualmente dadas com o próprio objeto. (BERGSON, 1990, p. 84)

O que chamamos de “olhar aguçado” não é, para Bergson, mais do que um esforço de atenção; desse modo, quanto mais atenção projetamos em um ato composicional, mais dilatados serão os circuitos virtuais-atuais envolvidos; ou, para dizer de outro modo, utilizando as palavras do compositor Silvio Ferraz (1998, p. 59), “ a atenção deixa de ser o fato conceitual da reiteração do objeto, constituindo-se não mais numa identificação e busca de semelhanças — já que elas são óbvias —, mas sim na descoberta de diferenças”.

> Vemos que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar; de sorte que, à medida que os círculos *B*, *C* e *D* representam uma expansão mais alta da memória, sua reflexão atinge em *B’*, *C’* e *D’* camadas mais profundas da realidade. (BERGSON, 1990, p. 84)

Podemos inferir, a partir do sistema de Bergson, que os atos composicionais podem fazer uso de distintos graus de atenção que correspondem a movimentos de expansão e contração da memória, de modo que o resultado dos giros do circuito dependerá do quão dilatadas ou retraídas as lembranças estarão em relação à percepção do objeto. Ou seja, os ritornelos podem apresentar maior ou menor grau de participação do virtual na constituição de um objeto.

Se há a possibilidade de uma gradação dos níveis de atenção, podemos inferir que tal gradação interfere na nitidez conceitual da ideia. Um problema que é resolvido de imediato pelo hábito sensório-motor produz um atual distinto daquele gerado pela problemática que foi fruto de um esforço de atenção prolongado. O nível de presença e prolongamento da atenção determina se um ato composicional é realizado impulsivamente ou de forma reflexiva.

Nancy Whitaker propõe no texto *A theoretical model of musical problem solving and decision making of performers, arrangers, conductors and composers* (1996), apoiada no pensamento de John Dewey (1910), uma divisão entre pensamento reflexivo e não reflexivo nos processos criativos em música:

> Dewey descreveu o pensamento reflexivo como um processo temporal baseado na interação entre "experiência consolidada", nossa experiência prévia única e pessoal, com a experiência imediata. O pensamento reflexivo resulta da supressão do impulso. A inibição da crença ou ação imediata é resultado de uma disposição em avaliar as razões de uma solução inicial. (WHITAKER, 1996, p. 2)

Em nossa visão, o pensamento reflexivo corresponde ao esforço de atenção bergsoniano. Nesse sentido, a oposição entre pensamento reflexivo e não reflexivo revisita uma dicotomia, em Bergson, entre o hábito e a memória pura. Quando Whitaker (*Ibid*, p. 8) escreve que o pensamento não reflexivo "é caracterizado pela ausência ou suspensão da decisão", circunstância em que "os sujeitos reconhecem um problema e geram uma solução imediata", sua descrição se encaixa perfeitamente na noção bergsoniana de hábito. O autor Jerome Kagan utiliza ainda uma terceira alternativa terminológica para trabalhar, do ponto de vista da psicologia, os mesmos campos conceituais, descrevendo-os como uma polarização entre reflexão e impulsividade:

> Algumas crianças - e adultos - selecionam e relatam soluções para hipóteses rapidamente com uma consideração mínima por sua precisão provável. Outras crianças, de inteligência equivalente, levam mais tempo para decidir a respeito da validade das soluções. O primeiro grupo tem sido chamado de impulsivo, e o segundo grupo de reflexivo. (KAGAN, 1966, p. 17)

A articulação entre os conceitos de reflexão e impulsividade em Kagan passa pela medição da latência em relação à quantidade de erros na solução de problemas:

> Usando as variáveis de tempo de resposta (latência) e erros, Kagan e Yando têm definido reflexão/impulsividade, ou tempo cognitivo, como a tendência consistente de demonstrar tempos lentos ou rápidos para decisões em situações problemáticas com alta taxa de incerteza de resposta. (SCHMIDT; SINOR, 1986, p. 161)

Entendemos a latência em Kagan como um parâmetro análogo ao tempo de prolongamento da atenção em Bergson. Consideramos, assim, as dicotomias "pensamento não reflexivo × pensamento reflexivo" e "impulsividade × reflexão" como termos que, apesar de distintos, descrevem a mesma dinâmica de produção de pensamento sob óticas metodológicas específicas que configuram, cada uma a seu modo, a relação entre o hábito e a memória pura voltada para a busca de uma solução. Apesar das diferenças terminológicas, os estudos mencionados possuem um vetor comum: as pesquisas parecem sempre apontar para o fato de que, quanto mais atenção (ou seja, quanto maior a latência) for colocada em um circuito perceptivo virtual-atual (ou quanto mais reflexivo for um modo de pensamento), mais nítida parece ser a porção conceitual de uma ideia musical. E, quanto mais nítida essa porção conceitual, mais periférico será o domínio do virtual na imagem mental da ideia. Podemos, nesse sentido, falar de alta latência, referindo-se a processos nos quais o circuito perceptivo se

prolonga por grandes períodos de tempo no pensamento, enquanto a baixa latência refere-se a processos nos quais o tempo de atenção é mais curto.

Ao associar o pensamento impulsivo (ou não reflexivo) ao hábito, estamos automaticamente estabelecendo uma relação análoga entre o pensamento reflexivo e a especulação. Essa analogia pode ser explicada do seguinte modo: uma consciência que se depara com um complexo problemático e que nele se prolonga tenderia a projetar mais memória pura sobre tal complexo. A nitidez é especulativa e é, em parte, fruto de uma sobreposição de experiências do passado relacionadas a problemas singulares que se projetam na problemática presente, por essa problemática de alguma forma se assemelhar às anteriores. Quanto mais atenção se coloca diante de um problema, mais porções de memória relacionadas às situações análogas se manifestarão, ampliando o campo conceitual da ideia musical. Uma imagem nítida pode, desse modo, ser tomada como a imagem que especula sobre seu resultado atual - quanto mais nítida a imagem, mais nítida a abstração, maior a quantidade de conceitos envolvidos e mais elaborada é a especulação de seu resultado atual. Em um laboratório realizado com dois compositores, Whitaker (1996, p. 10) concluiu que "o compositor que criava rascunhos parecia mais inclinado a usar o pensamento reflexivo do que o compositor que compunha diretamente no teclado". Todavia, não devemos tomar essa conclusão precipitadamente: a opção pelo pensamento reflexivo ou pelo pensamento impulsivo parecem, segundo Whitaker (1996, p. 10-11), depender da natureza dos complexos problemáticos que se impõem nos processos composicionais:

> Um indivíduo, encontrando uma situação pode, nos termos de Dewey, ler a situação de imediato e não encontrar qualquer elemento de dúvida: ele já se deparou com esse problema previamente em algum outro momento e já o resolveu. A solução está em sua experiência fundada, e ele resolve o problema usando o pensamento não reflexivo. Quando um segundo indivíduo encontra um problema similar, ele experimenta uma dúvida ou perplexidade que faz com que ele experimente alguma forma de pensamento reflexivo.

Podemos concluir, a partir dessa passagem, que a presença do hábito ou da especulação em um processo de atualização pode estar intimamente relacionada à tendência que o compositor tem de operar a lógica da semelhança, de relacionar essências em um grande número de problemas distintos. Quando o compositor se depara com um complexo problemático para o qual ele não pode relatar uma solução prévia (ou seja, quando um complexo problemático não se assemelha a outros já experimentados, quando ele suspende

suas crenças), o compositor se vê forçado a um exercício prolongado de atenção - para poder produzir a diferen*ça*ção, o hábito, enquanto circuito virtual-atual pouco dilatado terá que dar lugar à memória pura expandindo esse circuito:

> O indivíduo usa a experiência fundada na forma de entendimentos para interagir como uma situação e derivar sentido da mesma. A experiência estimulará o indivíduo ao pensamento reflexivo somente se houver uma evidência de perplexidade, um desafio às crenças presentes como parte da experiência fundada do indivíduo. (WHITAKER, 1996, p. 12)

Uma ideia musical que seja fruto de um pensamento reflexivo apresentará em sua porção conceitual parâmetros com maior nível de definição. Nesse sentido, a condição desviante do atual revela assertivamente suas linhas de fuga na experiência composicional, pois a produção de diferença no ato será mais perceptível se o modelo conceitual estiver mais claro. Podemos concluir que é possível perceber maiores níveis de desvio em atos composicionais fundados sobre ideias com maior nível de definição conceitual (em provável correlação com uma maior quantidade de tempo na latência de sua geração); por outro lado, uma ideia musical gerada a partir do impulso ou do hábito, ao se atualizar, pode produzir, do ponto de vista de quem compõe, uma percepção menos energética do desvio, já que a porção virtual ocupa nela um espaço proporcionalmente maior em relação à porção conceitual; nesse contexto, a ausência de conceitos nítidos não nos oferece parâmetros para deduzir os elementos desviantes. Entretanto, devemos questionar: impulsividade e reflexão podem ser considerados conceitos situados paralelamente ao hábito e à especulação? Seria possível articular o hábito com a reflexão e a especulação com a impulsividade? Essas questões serão exploradas mais à frente no terceiro capítulo. Do ponto de vista do compositor, de modo quase paradoxal, a consciência de uma condição desviante enfim parece se manifestar com clareza apenas na atualização de ideias com um maior nível de definição conceitual.

## Capítulo 2: Meios de atualização do processo composicional

No primeiro capítulo, fizemos a leitura, no contexto dos processos composicionais, dos conceitos de virtual e atual com o intuito de desenvolver uma leitura do conceito de ritornelo que desemboque em uma marca expressiva do circuito virtual-atual. Vimos também que o ritornelo se direciona para dois vetores: o territorial (o pequeno ritornelo) e o cósmico (o grande ritornelo). Também falamos da noção deleuziana de meios e, em alguns momentos, fizemos referência a modos de o compositor concretizar a composição musical na atualização, mencionando o exemplo do ato composicional como execução sonora ou como escrita em sistema notacional. Expandiremos nossa exposição teórica estudando agora quatro meios de atualização da ideia musical: a improvisação, o trabalho colaborativo, o uso de computadores e a notação. Dedicaremos este segundo capítulo às questões que envolvem os atos específicos de cada um dos quatro meios de atualização mencionados, articulando essas questões com os conceitos previamente estudados. Veremos que os meios mencionados se espalham predominantemente por dois domínios sensíveis, o visual e o sonoro, mediados por um terceiro domínio tátil; tais domínios, embora distintos entre si em suas *qualia*, apresentam, conforme iremos conferir ao longo do capítulo, um modo de se comunicarem.

Nesse sentido, veremos que o meio da notação, apesar de predominantemente visual, possui áreas de contato com os meios sonoros. Do mesmo modo, o meio da improvisação, voltado ao sonoro, abarca também uma interface com o visual. Já os meios computacionais e colaborativos nos apresentam uma mescla sinérgica dos domínios sensíveis. O conceito de audiação notacional, abordado na segunda metade do capítulo, trata da questão e da importância do misto sonoro-visual nos atos composicionais.

Buscaremos definir, em linhas gerais, os principais atributos de cada meio, apresentando de exemplos da literatura e pontuando, quando for conveniente, paralelos entre tais exemplos e a exposição conceitual do primeiro capítulo.

### 2.1 Meios da improvisação voltada ao ato composicional

O termo “improvisação” é bastante amplo e serve para descrever muitos tipos de práticas musicais. Até poucas décadas atrás, a improvisação ainda era vista por alguns autores como uma forma "primitiva" de expressão musical:

> Sempre que falamos de notação musical, estamos falando sobre a criação de música no sentido da composição, em oposição à improvisação, que enxerga na performance espontânea a única criação musical real. Enquanto a primeira representa o estado desenvolvido e a última o estado primitivo do mesmo material - o que nos inclinamos, em nossa cultura ocidental, a acreditar apesar de certa indolência - isto já não é afirmado em todos os lugares com a mesma certeza. (HAUBENSTOCK-RAMATI; FREEMAN, 1965, p. 39)

O juízo de valor que hierarquiza uma prática em detrimento de outra reflete, de certa forma, o estado de espírito de uma modernidade em vias de esgotamento, vacilante, ainda muito preocupada com a valoração das subjetividades de quem compõe ou de quem improvisa, como se as práticas fossem autoexcludentes. Esse tipo de pensamento depende de classificações binárias e dicotomias arbitrariamente estanques, e torna quem os pensa refém de uma ingenuidade em relação ao papel do transcendental na criação. Discursos desse tipo parecem comprometidos em garantir ao sujeito uma função e um lugar, de preferência um lugar de destaque no panteão das grandes artes:

> Por outro lado, a música composta é necessariamente limitada por um sistema - ou seja, ela tem que ser inventada a partir de um pensamento *a priori*[27], a condição *sine qua non* para toda invenção. Esta é então a música que nós ocidentais - com ou sem justificativa - desejamos considerar ou reconhecer como arte. (HAUBENSTOCK-RAMATI; FREEMAN, 1965, p. 39)

Haubenstock e Freeman dão continuidade ao raciocínio estabelecendo uma divisão categórica entre improvisação e composição, que revela, em um nível semântico fortuito, não só uma matriz de juízo hilemórfica (manifesta na citação como uma dicotomia "corpo × pensamento"), mas também uma conciliação desse hilemorfismo com um platonismo crente na existência de músicas ideiais:

> Para recapitular, a improvisação é o produto natural e espontâneo de uma condição emocional, um produto que é limitado no tempo pela duração da improvisação; enquanto a composição é um produto do pensamento, um produto da reflexão sem limite de tempo (uma composição existe e tem significado mesmo se não for tocada). (HAUBENSTOCK-RAMATI; FREEMAN, 1965, p. 39)

[27] Pressing (1998) nos mostra que a improvisação também pode apresentar condições *a priori* (referentes e conhecimento de base). Com isso, o critério de uma condição *a priori* não nos parece suficiente para distinguir a improvisação da composição.

No entanto, Bergson (1990, p. 180-181) já nos ensinou que a separação entre corpo e pensamento não é tão clara e óbvia como o senso comum nos faz crer, e que há um *continuum* unindo-os na duração. Não se pode dizer que há ausência de pensamento na improvisação, nem que haja ausência de corpo na composição; são esses os pontos mais frágeis das generalizações de Haubenstock-Ramati e Freeman. Todavia, nosso intuito aqui não é construir uma refutação para um argumento já amplamente debatido, e sim apontar rapidamente os desfalques que podemos encontrar nessa distinção um tanto arriscada (e enviesada por uma preferência óbvia dos autores pela composição musical) e que muitas vezes é anacronicamente repetida na contemporaneidade.

Steve Larson (2005, p. 241-242) nos apresenta uma alternativa de definição para o termo em seu texto intitulado *Composition Versus Improvisation?*:

> A improvisação é tradicionalmente considerada como um processo no qual *performers*, com suas vozes ou instrumentos, em "tempo real", usam a sorte ou suas habilidades para responder ou incorporar erros; a improvisação cresce a partir da novidade, explorando a liberdade e também depende do talento em um processo instantâneo que envolve invenção emocional e impulso intuitivo para criar expressões simples e diretas.

A improvisação nesse caso se diferenciaria da composição pelo fato de essa última ser um processo "fora do tempo" da música, menos dependente dos impulsos motores, privilegiando os aspectos mais "intelectuais" da criação musical:

> A composição é tradicionalmente considerada como um processo no qual o compositor, com caneta e papel, fora do "tempo real", usa revisão e trabalho duro para eliminar e evitar erros; a composição se constrói sobre a tradição, impondo-se limites, e depende de treinamento em um processo que consome tempo e envolve reflexão racional e cálculo para criar relações complexas e sofisticadas. (LARSON, 2005, p. 241-242)

Após expor as premissas, Larson (2005, p. 242) rapidamente se posiciona em relação a essa dicotomia, escrevendo que "toda criação musical se apoia em um *continuum* entre esses polos". De fato, o texto em questão analisa duas gravações do pianista de *jazz* Bill Evans para, embasado no material obtido a partir de análises motívicas, propor uma nova distinção entre composição e improvisação. Na conclusão de seu texto, ele escreve:

> Este estudo sugere uma definição diferente de improvisação. Agora entendo a improvisação como uma escolha em tempo real, ainda que pré-escutada, entre

> possíveis caminhos que elaboram uma estrutura prévia, usando padrões, embelezamentos e combinações familiares. E agora entendo a composição como a junção de elementos musicais e o registro dos mesmos - seja na memória, notação ou gravação sonora - de modo que uma revisão, ainda que não seja obrigatória, seja permitida. (LARSON, 2005, p. 272)

Ainda que Larson se refira principalmente à improvisação idiomática, com referentes que remetem especificamente a gêneros e estilos, a definição de sua conclusão se aproxima bastante do contorno conceitual que desejamos propor neste tópico para a relação entre a improvisação e a composição musical. Para tanto, é necessário que esclareçamos que, ao falar de improvisação dentro de um contexto composicional, não estamos nos referindo à improvisação enquanto prática performática, e sim como ato composicional, como processo de aquisição de consistência e concretude do material musical a partir da manipulação instrumental ou vocal, de modo que seja possível reconhecer que o improviso que um compositor faz ao piano para compor ou o que um cantor faz ao elaborar uma canção está sujeito a uma superfície de registro e serve à geração de um "banco de materiais", sendo algo razoavelmente distinto, em termos de proposta, de performances de improvisação livre em concertos e apresentações. É nesse sentido que cabe distinguirmos a improvisação da composição, de modo que possamos falar de uma improvisação direcionada ao ato composicional.

Apesar da proximidade que sentimos em relação às noções de Larson, temos também uma ressalva a fazer sobre sua definição de improvisação, definição esta na qual a improvisação supostamente "elabora uma estrutura prévia, usando padrões, embelezamentos e combinações familiares" (LARSON, 2005, p. 272). Isso pode ser verdadeiro para determinadas práticas ligadas a gêneros específicos, mas de modo algum pode ser tomado como uma regra geral: a "estrutura prévia", que nós entendemos como o conhecimento de base, o virtual, a memória, nem sempre necessitará ser expressa por meio de padrões, nem sempre precisará ser embelezada ou configurada de forma familiar. Nesse ponto, consideramos a improvisação, seja ela no ato composicional seja na atividade de performance, como um acontecimento de maior envergadura, abarcando não só o que é padronizado, idiomático ou familiar, mas também como aquilo que pode devir cosmicamente, que pode apontar para fora dos territórios musicais. Nesse sentido, vale ter em mente os estudos do improvisador e pesquisador Rogério Costa (2011, p. 133) que, ao correlacionar a improvisação livre com a filosofia de Deleuze, escreve, em seu texto *Free Musical*

*Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze*, que “na improvisação a ideia de idioma está relacionada ao conceito de território". Nesse cenário, convém nos apoiarmos em uma visão mais holística da improvisação; para tanto, levaremos em consideração a possibilidade da improvisação também em sua vertente “livre”, conforme ela é entendida por Rogério Costa: a Livre Improvisação sumariza a possibilidade de cosmicidade que complementa a lacuna deixada na definição de Larson voltada para o território.

Edward Sarath (1993, p. 23) propõe situar a improvisação em um campo comum entre a composição e a performance, de modo que diversas disciplinas possam integrá-la e atravessá-la:

> Além de fundir performance e composição, a improvisação integra as disciplinas de teoria, musicalidade aural, musicologia e estética. O processo de improvisação pode ser representado por dois componentes - entrada e saída - que aparecem juntos no momento da performance. O aspecto de entrada envolve influências que moldam a visão musical do *performer*. Influências de longo prazo incluem treinamento musical (experiências aplicadas, teóricas, composicionais e analíticas), traços herdados e cultura. Influências de curto prazo incluem aspectos do ambiente físico e do ambiente musical (outros músicos, limitações ou expectativas de estilo, condições da sala de concertos e a audiência). No momento da performance, o improvisador tem que assimilar e responder a uma ampla gama de fatores musicais e extramusicais.

A improvisação como campo comum conectando performance e a composição seria favorecida por uma crescente tendência multicultural, que, segundo o autor, obscurece os gêneros e as fronteiras que separam cada uma dessas atividades:

> Os limites dos idiomas musicais no mundo da música profissional têm sido dissolvidos por um ecletismo global crescente - ou multiculturalismo - que inclui o jazz, o rock, a música de concerto e uma miríade de correntes étnicas. Além disso, as distinções claras entre *performer* e compositor (proeminentes no treinamento convencional dos professores) também têm sido obscurecidas na medida em que estas especializações são integradas por meio de um aumento na atividade improvisacional. (SARATH, 1993, p. 23)

Assim, podemos finalmente apresentar nossa proposta de definição, que, para os fins deste estudo, acaba se revelando bastante concisa: para nós, o que diferencia a composição da improvisação é o ato deliberado de *edição*; elas não são autoexcludentes. A oposição "composição *versus* improvisação" forma para nós uma falsa dicotomia, no sentido em que seus termos podem ser considerados, no lugar de antagônicos, como posturas criativas que compartilham uma mesma área, mas que, ao serem tomadas em profundidade, bifurcarão e

desembocarão em ações e resultados atuais distintos. Isso porque ambas congregam conhecimentos de base, referentes[28], reflexos sensório-motores (mesmo que o compositor não toque qualquer instrumento, ele "escreve" ou usa o seu corpo de alguma forma para compor), hábitos, ideias, transduções, vetores territoriais e cósmicos; a diferença, em termos práticos, é que a composição é uma atividade que se põe a selecionar, revisar, corrigir, editar e excluir os produtos da atualização, criando múltiplas imagens virtuais sobrepostas para um mesmo ato, enquanto a improvisação leva em conta o risco, a errância e o acontecimento sonoro no tempo como fatores condicionais, sem jamais reconfigurar ou editar o passado: os ritornelos estão sempre no presente, sempre em estado de germinação. Ou seja, a composição implica na sinergia entre o pequeno e o grande ritornelos, enquanto a improvisação se apoia no conhecimento de base e nos referentes para lançá-los ao futuro, produzindo seus devires. Nesse viés, uma improvisação que, após ter sido gravada, sofre algum tipo de edição ou correção (mesmo uma mixagem) já poderia, a partir do nosso ponto de vista, ser considerada uma composição musical, chegando a uma conclusão muito próxima da de Larson a respeito das gravações de Bill Evans analisadas em seu texto. Do mesmo modo, uma composição que se inicia com o compositor tocando um instrumento também se sustenta como uma improvisação enquanto não for repetida, revisitada, revisada, editada, registrada ou notada. Um outro meio de apresentar a distinção entre improvisação e composição tem a ver com o modo como o tempo é experimentado em cada prática; seguindo essa premissa, vale mencionar as definições de Sarath (1996, p. 1) no texto *A new look at improvisation*, que servem para complementar nossa proposta conceitual:

> Minha premissa central é a de que o improvisador experimenta o tempo de um jeito "vertical", dirigido internamente, no qual o presente é salientado e o passado e o futuro são subordinados perceptualmente. Eu contrasto a concepção interna com a temporalidade "expandida" do compositor, na qual projeções temporais podem ser concebidas em qualquer momento de uma obra em direção a coordenadas passadas ou futuras. Eu desafio a noção comum de que a improvisação é uma versão acelerada ou instantânea do processo composicional, propondo ao invés disso que os dois processos diferem em suas direcionalidades temporais.

[28] Referentes são tomados no presente trabalho como "um conjunto de estruturas e condições cognitivas, perceptivas ou emocionais que guiam e auxiliam na produção de materiais musicais" (PRESSING, 1998, p. 52). No contexto da composição musical, os referentes podem ser formas ou padrões de concatenação, hábitos estabelecidos na utilização de determinadas técnicas e quaisquer outros conteúdos que formem o "vocabulário" do compositor.

A diferença nas direcionalidades temporais implica a presença ou a ausência da possibilidade de atos de edição. A improvisação, devendo ocorrer no próprio tempo da música, por não poder ser corrigida ou editada, está sujeita a um fator de risco[29]:

> O fator de risco é o conceito que gera o improviso enquanto tal. É a partir do risco que se pode considerar um fazer musical improvisativo. Este risco está vinculado totalmente ao ato de manipulação do instrumento: improvisar é antes de tudo correr riscos. Sendo o risco a característica principal da improvisação, esse sugere um fator temporal, pois um improviso só pode ocorrer no tempo, diferindo de uma composição, na qual os parâmetros são experimentados e escolhidos fora do tempo, independentemente da execução da obra. Esta seria uma primeira fissura entre composição e improvisação, tendo como objetivo, nesta diferenciação, o processo criativo particular de cada uma delas. (SIQUEIRA, 2006, p. 51)

Assim, quando falarmos de improvisação dentro do ato composicional, não estaremos nos referindo a ela enquanto proposta de performance, e sim à área interseccional que a improvisação congrega com a prática composicional; estaremos, portanto, tratando das ações de improviso e de “tateio” sem riscos, executadas por aquele que compõe em aparelhos que produzem sons, seja eles instrumentos, voz, equipamentos eletrônicos seja o computador, sempre em busca, nos infra-agenciamentos, de uma concretude sonora satisfatória, à mesma maneira de Stravinsky:

> Um compositor improvisa sem direção da mesma maneira como um animal escava o terreno. Ambos vão escavando porque cedem à compulsão de procurar coisas. Que necessidade do compositor é atendida por essa investigação? A das regras que ele carrega como um penitente? Não: ele está em busca de seu prazer. Ele procura uma satisfação sabendo perfeitamente que não a encontrará se não brigar por ela. (STRAVINSKY, 1996, p. 57)

Na improvisação dirigida à composição não há riscos no mesmo sentido que em uma performance de improvisação, pois seu resultado está sujeito à revisão e edição e os "erros" não estão acessíveis para escrutínio público. Assim, o termo “improvisação” estará, em nosso estudo, sempre conectado a um contexto “laboratorial” que envolverá a gênese das ideias, não

[29]Segundo Manuel Falleiros (2012, p. 117-118), "o risco para a improvisação se liga à ideia de uma imprevisão desejável, porque a partir dela é que será possível iniciar a exploração sonora. Assim, o conceito de risco na improvisação representa a tomada de responsabilidade, por parte do músico, sobre o acontecimento da música tanto na sua invenção como na sua execução. Ao invés de confiar a música ao especialista, ao desígnio do acaso, à sorte ou aos céus, a organização dos sons, dentro da exploração passo a passo do tempo, que se emoldura em música é um pacto feito entre o músico-executante-inventor e as possibilidades de insucesso calculadas pelo risco. A forma como o improvisador mantém a qualidade aberta desse campo musical se dá quando, após calculado o risco, ele se dispõe a enfrentar o que não pode prever".

se referindo, no presente trabalho, às especificidades das práticas de performance. O sentido do nosso uso do conceito se aproxima daquele empregado pelo compositor Trevor Wishart ao descrever seu trabalho em estúdio:

> Trevor Wishart, um multifacetado compositor, performer, improvisador e programador de música computacional, menciona que trabalhar em estúdio equivale a uma "lenta improvisação" - improvisação como um dispositivo de geração de material, ou um meio de transformar materiais musicais já existentes, mais do que um dispositivo de performance. (DUDAS, 2010, p. 30)

Wishart, de fato, diz que "não vê esse abismo intransponível entre improvisadores e compositores (especialmente compositores de estúdio) que alguns músicos parecem querer erigir" (WISHART Apud VASSILANDONAKIS, 2009, p. 10). Claro que aqui ele está se referindo aos músicos que se apoiam nas distinções tradicionais entre composição e improvisação, previamente expostas e discutidas. Podemos considerar que a improvisação está, de algum modo, sempre presente no processo composicional, já que, "embora *improvisação* seja uma palavra 'densa de conotações e implicações', ela é precisamente aquilo o que acontece durante o ato da composição" (DUDAS, 2010, p. 30).

Ao ser entrevistado por Yiorgos Vassilandonakis, Trevor Wishart se coloca como um "compositor de estúdio" e como um improvisador da voz. Ao ser questionado a respeito da possibilidade de compor peças para formações instrumentais, Wishart responde:

> Eu acho que é mais uma questão de como eu quero trabalhar com os sons. A grosso modo, instrumentos musicais te apresentam um conjunto "pegar ou largar" de "timbres" disponíveis, e eles foram projetados tendo isso em mente, i.e., para manter um timbre constante enquanto eles produzem habilmente alturas e durações. Claro que você pode explorar uma grande gama de possibilidades estendidas em qualquer instrumento (*key tapping*, golpear o corpo de instrumentos de cordas oco, etc.), mas deste modo você obtém um banco de espectros levemente arbitrário para cada instrumento, em vez de ter o controle completo do espaço espectral que se consegue em um estúdio. E, em um certo sentido, você está lutando contra a tendência natural - contra o que o instrumento foi projetado para ser. Com a voz, a flexibilidade timbrística é intrínseca à fala humana, então trabalhar perfeitamente no domínio timbrístico não é um problema. (WISHART Apud VASSINLANDONAKIS, 2009, p. 14)

Compor uma música diretamente improvisando no estúdio implica um grande nível de controle sobre o resultado final, pois o produto dos atos composicionais é uma gravação, uma mídia fixa com um grau de abertura para o desvio menor do que o de uma performance ao vivo. No projeto de Wishart, a voz também se adequa à sua proposta por sua flexibilidade

timbrística; considerando que o interesse principal do compositor relaciona-se com a manipulação, articulação e "sintaxe" dos timbres, o estúdio e a voz se mostram como os meios mais adequados para a concretização de sua música, em grande parte atualizada como gravações fonográficas.

Falando ainda da improvisação vocal, podemos mencionar os processos utilizados pelos cancionistas ao compor suas canções. Francisco Saraiva da Silva, ao estudar a relação entre voz e violão na produção cancional, estabelece três categorias principais que distinguem ações que incidem "diretamente no teor musical resultante" (SILVA, 2014, p. 64). A primeira delas compreende as "melodias compostas com a voz" (*Ibid*, p. 64), ou seja, melodias compostas a capela, através do canto, e que posteriormente poderão ser arranjadas e harmonizadas. Em segundo lugar, estão as "melodias compostas com a voz, contando com apoio rítmico-harmônico de instrumento" (*Ibid*, p. 64). Nesse caso, as partes de voz e o acompanhamento instrumental, por meio de improvisações, são compostos ao mesmo tempo. Por último, em terceiro lugar, Silva fala das "melodias compostas com instrumento interagindo com a voz na busca melódica" (*Ibid*, p. 64), ou seja, naqueles casos em que a improvisação instrumental pode auxiliar a definir a linha vocal.

Pode-se dizer que a composição de canções a partir de improvisações vocais e instrumentais faz parte do ferramental de boa parte da tradição cancioneira. Cancionistas frequentemente percebem uma mudança de direção quando trabalham improvisando em meios instrumentais distintos. Tal é o caso, por exemplo, de Edu Lobo:

> Acho que houve uma mudança muito grande na minha música quando eu passei a compor no piano. Ela se tornou mais elaborada do ponto de vista da melodia e da harmonia. Compor no piano é completamente diferente de compor no violão. Quando eu componho no violão, componho cantando, então minha voz determina a melodia. (LOBO Apud SILVA, 2014, p. 65)

A mesma conclusão é constatada pelo compositor e cancionista Arrigo Barnabé. Normalmente habituado a compor ao piano, ao ser questionado sobre o processo composicional trabalhado a partir do violão, Arrigo comenta:

> É muito diferente. *Tamarana* e o *Ibiporã* são muito diferentes das coisas que eu faço no piano, e *Saudade Dada* também, é uma outra onda. Tem uma música que eu fiz com letra do Arnaldo Antunes, chama *Água* e está no disco da Tetê Espíndola. Essa eu também fiz no violão. (BARNABÉ *Apud* ISHISAKI; MACHADO; GROZA, 2017, p. 46)

Mesmo que certos meios da improvisação propiciem ao compositor uma zona de conforto, isso não significa que os desvios da atualização tenderão para resultados homogêneos - a troca de meios instrumentais, por mais que estes sejam familiares ao compositor, o levarão a hábitos sensório-motores distintos. Mesmo em um nível de grande controle dos resultados atuais, a diferença entre os meios pode se insinuar nos desvios da atualização: os hábitos da voz, do violão e do piano bifurcam o semblante do produto do ato. No caso da canção, pode-se dizer que a improvisação vocal assegura certos vetores territoriais, manifestos na reincidência sensório-motora dos conteúdos atualizados em padrões de canto. O cancionista e violonista Guinga nos diz que "a canção vem sempre pela voz" (GUINGA *Apud* SILVA, 2014, p. 66) e, ao se referir à sua canção *Lendas Brasileiras*, ele relata que "fazer uma música dessa sem cantar é impossível" (*Ibid*, p. 68).

Silva (*Ibid*, p. 69) segue falando de um jogo de estímulos no processo de composição fundamentado na improvisação de voz e instrumento:

> Como vemos, essa "*inspiração*" que o instrumento representa para quem compõe canção dispara um jogo de estímulos entre o tecido harmônico do violão e o desenho melódico da voz, em dinâmica que se apresenta nas segunda e terceira categorias da esquematização proposta no início deste capítulo. Esse jogo, que se desenvolve das mais variadas maneiras, se faz presente tanto em canções de compositores que tocam violão de maneira básica, quanto em peças de músicos-instrumentistas que se utilizam da voz apenas como ferramenta de composição.

Relacionamos esse "jogo de estímulos" apontado por Silva com as dinâmicas da atualização e da virtualização nos ritornelos, considerando as transversalidades operadas entre sensação e conceito no processo, especialmente vetorizadas pelos hábitos sensório-motores do corpo. Cada meio (no contexto em questão, cada tipo de instrumento, seja ele o violão, o piano etc.) possui seus próprios obstáculos e condições de germinação, de modo que, mudando-se de meio, muda-se a tendência e a forma do resultado atual. Alternar meios de improvisação funciona como um recurso sinérgico para atingir um nível de sobriedade entre vetores territoriais e cósmicos.

Dudas (2010, p. 30) escreve que "certamente, improvisar em um instrumento durante o processo de composição não é algo estranho à maior parte dos compositores", o que é especialmente válido nos casos em que o compositor está compondo música para instrumentos que ele sabe tocar. Nessas situações, o compositor tem a oportunidade de atualizar suas ideias, sobretudo no que tange às porções conceituais, em um nível de

concretização bastante detalhado e preciso, em uma situação similar à do compositor de estúdio ou do cancionista. Há indícios de que a improvisação instrumental está presente, na prática composicional, desde o período renascentista. Segundo Jessie Ann Owes (1998, p. 70), há, a respeito dessa época, "evidência de que compositores amadores e profissionais usavam instrumentos para os primeiros estágios da composição"; para tanto, a autora se vale de textos de Vincenzo Galilei, cujo conteúdo serve como relato das práticas composicionais desse período. Segundo a autora,

> Seus relatos *[NA: os de Galilei]* deixam claro que compositores de música para teclado ou alaúde poderiam compor em seus instrumentos, e aí então poderiam ou não escrever sua música no papel, dependendo em parte de suas competências para tanto. Vale a pena mencionar que o alaudista e compositor húngaro Bálint Bakfark foi retratado na xilogravura da página título de sua primeira publicação segurando um alaúde enquanto está sentado de frente para uma mesa com uma caneta de pena e um livro de música aberto: a imagem é a de um compositor tocando e escrevendo. (OWES, 1998, p. 72)

São incontáveis os exemplos de composições musicais que foram compostas a partir de atualizações no instrumento ao qual se destinam; podemos lembrar o caso de Frédéric Chopin, cujo fluxo composicional parecia se interromper caso ele não tivesse um piano disponível para compor:

> A progressão da concepção mental até a obra não começa com Chopin segurando sua caneta, e sim com o compositor colocando suas mãos sobre o teclado. Não seria surpresa que Chopin mapeasse suas ideias a partir das teclas. Sua vida musical inteira - como compositor, *performer* e pedagogo - estava ligada ao piano. Cada obra que ele escreveu inclui o piano em algum papel. Certamente o instrumento ao qual ele está inegavelmente ligado ocuparia um lugar central em seu processo composicional. E o próprio Chopin atestou a necessidade de ter um piano para poder compor em cartas escritas em Majorca, nas quais o desconforto criativo causado por um atraso na entrega do instrumento é palpável. (KALLBERG, 2017)

Outro exemplo notável é o da música para violão de Heitor Villa-Lobos. Segundo Orlando Fraga (2017, p. 4), "Villa-Lobos sempre compôs diretamente no instrumento. Talvez exatamente por essa intimidade com o instrumento, ele pôde criar uma música para violão tão original e ao mesmo tempo tão marcante para o mundo violonístico". O repertório para violão é, de fato, um rico repositório de exemplos de música instrumental composta a partir da improvisação e atualização no próprio instrumento, e são muitos os compositores que, ao longo do século XX, contribuíram para esse repertório; nesse contexto, vale lembrar o

comentário de Berlioz (1948, p. 145), que escreve, em seu *Tratado de Instrumentação*, que "é quase impossível escrever bem para o violão sem ser capaz de tocar o instrumento".

As situações descritas até então nos permitem inferir que compor música improvisando com a voz ou no instrumento produz ritornelos com baixas taxas de dilatação do circuito virtual-atual, o que implica em dizer que esses são os métodos de atualização com grande incidência de pensamentos impulsivos e de hábitos por parte do compositor. A percepção que o compositor tem do desvio pode ser baixa nesses processos; contudo, devemos lembrar que, mesmo que não seja percebido, o desvio pode estar presente na diferen*ça*ção imposta pelos hábitos e será determinante para o aspecto do atual, pois a atualização da porção virtual da ideia depende de uma dinâmica que pode: 1) partir do conceito que desvia os padrões sensório-motores; e 2) em um movimento contrário, partir dos padrões sensórios-motores, para deformar o recorte conceitual da ideia[30].

O relato de Wishart, dos cancionistas e a composição no mesmo instrumento no qual se improvisa têm um fator em comum: as condições dos meios e os suportes materiais dos produtos coincidem: Wishart, trabalhando a voz em estúdio, produz gravações com sons vocais em suporte fixo, e os cancionistas, ao compor suas canções, produzem música com partes definidas de voz e acompanhamento instrumental, do mesmo modo que um compositor como Chopin improvisa ao piano para compor música de piano.

Todavia, outras situações também ocorrem na improvisação dirigida para o processo composicional, nas quais os meios da atualização diferem do efetivo instrumental a que se refere o produto do processo composicional; entre esses planos, existe a possibilidade de uma interação com maior ou menor nível de fricção entre meios. Um músico como Wishart, que deseja produzir gravações de música vocal manipulada obtém facilmente o que deseja com a sua voz e com o ambiente de um estúdio, do mesmo modo que os cancionistas com voz e instrumentos. Mas o que dizer de um compositor que compõe uma música para orquestra improvisando com sua voz? Ou de um cancionista que compõe a sua canção ao piano, “com os dedos”, ao invés da voz, como parece ser o caso de Edu Lobo quando ele migra seus atos composicionais para o piano?

> […] quando você compõe no piano, pode escolher notas melhores e intervalos diferentes. Você faz o acorde e canta uma nota, mas o dedo escolhe uma outra, e o

[30] Tal como foi exemplificado na figura 3 do capítulo anterior, na qual a improvisação ao violão alterou a ordem das notas na série sorteada.

> cérebro registra e escolhe o que ele prefere. A voz é limitada. Digo isso me referindo mais ao sentido harmônico. Se eu fosse cantor de *jazz* talvez fosse diferente, pois ele tem a habilidade de cantar como o instrumento toca. Por exemplo: "*Beatriz*", "*Choro bandido*", "*Valsa brasileira*" são músicas de piano. Se eu cantar o início de "*Beatriz*" [cantarola] - "Olha, será que ela é moça […]" - esse intervalo eu não teria cantado. (LOBO *Apud* SILVA, 2014, p. 65)

É relevante apontar que a situação descrita por Edu Lobo ecoa uma prática composicional possivelmente mais antiga, sugerindo a presença de uma espécie de tradição tácita nos métodos de composição para música vocal (tradição esta que abrigaria o uso de instrumentos como um recurso auxiliar para produzir um movimento cósmico nos ritornelos) já no renascentismo, tal como é sugerido por Owens (1998, p. 72-73):

> A evidência de que compositores usavam instrumentos para compor música vocal é leve, mas significativa. Uma passagem de um romance francês do século XV retrata o herói, Cleriadus, como um compositor e *performer*. De acordo com interpretação de Howard Mayer Brown, Cleriadus recebe um texto para ser feito, provavelmente um *rondeau*. "Ele toma uma harpa e pede ao seu servo que lhe traga papel e caneta, sobre o qual ele define o poema para musicar". Cleriadus primeiramente define um texto para musicar (*"J'ay mis votre chançon en chant"*) e então começa a arranjá-lo para a harpa (*"et si est déjà mise sur la harpe"*). A harpa é utilizada tanto para compor quanto para performar. Há também evidência de que Palestrina possa ter utilizado o alaúde para compor. Uma carta de um oficial da corte de Mantuan chamado Annibale Capello descreve a composição de Palestrina de uma missa para o duque Guglielmo Gonzaga: "Palestrina começou a definir o *Kyrie* e *Gloria* da primeira missa no alaúde". Considerando que muitos compositores eram organistas e alaudistas reconhecidos (incluindo William Byrd, Adrian Willaert e o próprio Palestrina), é muito provável que mais evidências surjam no futuro.

Assim, existem situações em que aquilo o que é atualizado na improvisação diverge daquilo que seria o aspecto concreto da música, no sentido em que o produto atual desse processo se estabelece sobre bases especulativas vinculadas à discrepância entre as matrizes sonoras do instrumento no qual se improvisa frente ao efetivo instrumental ao qual a composição se destina, por se referir àquilo que, durante o processo composicional, se apoia sobre uma imagem mental que não é totalmente visualizável na execução instrumental (por exemplo, uma música para quarteto de cordas composta a partir de improvisações ao piano, ou uma música para orquestra composta utilizando a voz, canções compostas sem o canto, que, ao invés disso, fazem uso de improvisações instrumentais e quaisquer outras situações análogas).

Segundo Eric Walter White (1966, p. 511), o compositor Igor Stravinsky compunha sua música ao piano:

> É um fato bem conhecido o de que ele compunha ao piano. (Em suas *Crônicas* ele relata como, ao se tornar um pupilo de Rimsky-Korsavok, ele perguntou ao seu mestre se ele estaria certo em sempre compor ao piano. 'Alguns compõem ao piano', Korsakov respondeu, 'e outros sem o piano. Em relação à você, você irá compor ao piano'). Ele aprecia este contato direto com o elemento físico do som que permite a ele saborear as vibrações das diferentes notas. Ele não esqueceu como o Beethoven, já surdo, com o intuito de manter algum tipo de relação física com a música que ele estava escrevendo mas que não podia mais ouvir, costumava usar uma vareta em sua boca, a qual ele encostava no piano, porque (como Stravinsky diz) 'ele necessitava apreciar as vibrações - caso contrário, a música seria uma questão abstrata para ele, e isso era algo que ele queria evitar'.

Stravinsky utilizava o piano para compor para todo tipo de formação instrumental e vocal, o que abria espaço, em seu processo, para diversas especulações, sobretudo na questão timbrística; ideias relativas à orquestração e ao tratamento dos timbres acabam por formar, nesse esquema metodológico, um campo especulativo que exige um esforço de imaginação, uma reflexão na "escuta interna", já que Stravinsky não tinha condições de atualizar uma arcada de violino, um *frullato* de flauta ou um rufo de tímpano em seu piano. Esse campo especulativo só pode ser plenamente atualizado nos próprios efetivos instrumentais, o que ocorria no caso de Stravinsky durante os ensaios da música: qualquer correção ou ajuste dos planos timbrísticos depende, nesse caso, de ao menos uma execução da peça. Não obstante, está bem documentado que a partitura de *Le Sacre du Printemps* passou por incontáveis revisões e ajustes de orquestração desde os ensaios, passando pela estreia em maio de 1913 e continuando até a década de 50, o que nos mostra que Stravinsky continuava revisando a peça e descobrindo, performance após performance, novos problemas em *Le Sacre*, sobretudo na *Danse Sacrale* (CRAFT, 1977). Esse fato indica a presença de um grau considerável de especulação e desvio na elaboração orquestral de *Le Sacre*, que, bem sabemos, foi composta ao piano (os "pianismos" dessa obra podem ser analisados em detalhes em SMALLEY, 1969-1970, e WHITE, 1966, p. 173). O resultado deste procedimento é que a especulação do timbre (nas distâncias presentes entre uma música criada a partir de improvisações de piano, mas pensada para orquestra) está fundada na condição desviante do meio da improvisação, seja na dessemelhança entre o som imaginado e o som tocado seja pelas eventuais dificuldades técnicas que podem comprometer a fluência sonora de um dado evento musical (fácil de ser executado ao piano, mas difícil em um outro instrumento), criando problematizações inesperadas e resultados sonoros díspares.

Podemos falar, nesse caso, de uma fricção entre meio e produtos do ato: no caso de Stravinsky, os meios pianísticos, por proporcionarem uma visualização “incompleta” do ponto de vista orquestral, abrem margem para um plano especulativo no qual a imaginação, forçada a produzir uma imagem dos timbres a partir da memória, pode produzir também uma distância variável entre essa imagem e os sons orquestrais concretos; a discrepância só se tornará perceptível quando a partitura (que é em si uma superfície de registro virtualizável) for atualizada na performance da orquestra. O que não significa que este processo seja "falho" ou que deva ser evitado: se, por um lado, tal método de atualização está suscetível ao “erro” (que não é mais do que um desvio indesejado), a errância de sua condição desviante pode revelar potências cósmicas, acidentes felizes e germinar caminhos inexplorados que retroalimentarão o elã do fluxo criativo de forma poderosa; do mesmo modo, a imaginação, por não estar necessariamente restrita aos idiomatismos do efetivo instrumental de destino, pode, ao re-territorializar um conhecimento de base pianístico no campo da escrita orquestral, produzir tensões frutíferas na imposição de relações que jamais surgiriam na zona de conforto da escrita orquestral idiomática.

## 2.2 Meios colaborativos

Ao se considerar o problema da disparidade entre hábito instrumental e efetivo ao qual a música se destina, surge a seguinte questão: que métodos o compositor pode adotar para especular menos em efetivos instrumentais que fogem ao seu domínio técnico? Para lidar com essa questão, é válido mencionar o caso do compositor Giacinto Scelsi, cujos processos composicionais são explicados por André Ricardo Siqueira em sua dissertação intitulada *O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura*.

Segundo Siqueira (2006, p. 18),

> No caso da música de Scelsi, suas improvisações também serviram de base para a construção de sua obra. Seu procedimento composicional gerava a necessidade de uma recriação, não através do desenvolvimento motívico da ideia primeira, mas da transposição material da fita magnética para a partitura. Em algumas obras, a improvisação foi fielmente transcrita, como no caso das peças para instrumentos solo, em outras, foram arranjadas e orquestradas posteriormente por uma equipe de músicos que, trabalhando sob a direção de Scelsi, criavam as partituras de acordo com a intenção do compositor.

Siqueira nos explica que Scelsi, após ser acometido por severas crises nervosas, se viu impossibilitado de poder escrever sua música na pauta. A partir de então, o compositor adotou um método baseado em sessões de improvisação gravadas que posteriormente eram transcritas por assistentes; para tais sessões, Scelsi se valia de instrumentos tradicionais como o piano e o violão e também de um instrumento eletrônico especial, a ondiola, uma espécie de sintetizador com controles de parâmetros de alturas e timbres (SIQUEIRA, 2006, p. 37). Nessas seções de improvisação, a contribuição criativa dos instrumentistas colaboradores foi considerável:

> Scelsi também convidou intérpretes que tinham afinidade com sua música para sessões de improvisação, aplicando seus refinados recursos instrumentais na busca do mundo sonoro procurado por ele. Trabalhos como *Canti del capricorno* ou *Trilogia para violoncelo* tornaram-se intimamente associados a seus intérpretes, a cantora Michiko Hirayama e a violoncelista francesa Frances-Marie Uitti. As improvisações eram gravadas e as mais bem sucedidas vinham transcritas e finalizadas em partituras. Excepcionalmente, algumas improvisações foram utilizadas em mais de uma obra: *Quarteto 5* e *Aitsi* são transcrições da mesma gravação. As partituras das obras de Scelsi foram feitas por um assistente que trabalhou sob a direção do compositor. (SIQUEIRA, 2006, p. 31)

Nesse ponto, cabe evocarmos novamente a distinção que propusemos entre improvisação e composição: para nós, uma improvisação que esteja sujeita a qualquer forma de revisão ou edição adentra a categoria da composição musical. Tal é o caso de Scelsi que, em seus processos colaborativos, não ficou imune a problemas relacionados à questão autoral:

> Esta incapacidade de escrever as próprias partituras, tarefa que parece ser tão cara aos compositores, rendeu muitas críticas e uma desavença autoral após sua morte. Um de seus colaboradores, o maestro Vieri Tosatti, reclamou para si a autoria de todas as obras de Scelsi escritas após os anos cinquenta. O trabalho em parceria com intérpretes também deve ser considerado: muitos chegaram a ser seus hóspedes, com o intuito de desenvolver e pesquisar as interpretações de suas peças. Seu sistema de orquestração consistia em defasar linhas melódicas de instrumentos similares, em quartos e oitavos de tom, produzindo batimentos e qualidades sonoras imprevisíveis. As transcrições das improvisações não terminavam com a escrita das linhas melódicas; os signos mais importantes de suas partituras são os que indicam detalhes de timbre e que são minuciosamente escritos de acordo com o resultado sonoro desejado. (SIQUEIRA, 2006, p. 21-22)

Siqueira fala de partituras cuidadosamente transcritas a partir da performance. Consideramos a atividade de transcrição como um processo de revisão e edição, portanto, como parte de um processo composicional, já que a transposição de um fenômeno sonoro para um sistema simbólico visual implica um trabalho criativo que lida com adaptações, decisões,

escolhas, juízos e arbítrios - o que em parte justificaria as reivindicações de Vieri Tosatti. Mas devemos considerar também que as improvisações realizadas pelos instrumentistas colaboradores eram controladas e pareciam seguir diretrizes impostas por Scelsi, o que faz com que essas improvisações tenham um caráter dirigido muito mais pelos conhecimentos de base, referentes, impulsos volitivos e ritornelos de Scelsi do que pela preferência artística dos instrumentistas. Nesse sentido,

> Poderíamos dizer que a improvisação, em Scelsi, possui um caráter sistemático, no sentido de que funciona como um arcabouço técnico na feitura das obras. Para Scelsi, a improvisação era uma ferramenta composicional de importante valor, na medida em que a criação de sua música não passava necessariamente pelo filtro do intelecto e, muito menos, da escrita. Não lhe era possível uma apreensão do fenômeno musical de outra maneira que não a do procedimento improvisativo. (SIQUEIRA, 2006, p. 7-8)

A colaboração com instrumentistas, *performers* e assistentes (sejam eles produtores fonográficos, editores, preparadores etc.) se mostra fecunda para operar atualizações em meios que fogem do domínio do compositor. Esse modo de trabalhar implica também uma interessante mesclagem dos papéis criativos no processo composicional, pois o instrumentista ou *performer*, nesse caso, é dotado de um poder de decisão sobre o ato composicional, já que ele também é um agente criador; ou, para dizer de outro modo, o que ele faz "é efetivamente produto de atos criativos, ou seja, ações e intervenções integrantes do processo criativo da obra" (MANNIS, 2012). Márlou Vieira (2016, p. 473) escreve que

> Colaborações entre compositores e *performers* são comuns na prática musical. Há vários casos de colaborações muito bem conhecidas: Johannes Brahms - Joseph Joachim no século XIX, por exemplo. Contudo, durante a primeira metade do século XX, a situação era diferente e *performers* normalmente atuavam como meros reprodutores de uma composição musical.

Isso também é comentado pela pesquisadora Catarina Domenici em seu artigo *O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica*:

> Colaborações entre compositores e intérpretes têm sido uma prática comum nos últimos 50 anos. Contudo, a falta de documentação e estudos dedicados a esse fenômeno parece ser um claro indicador da aceitação do modelo hierárquico das relações compositor-intérprete. Fundado sobre a noção romântica da obra de arte autônoma esse modelo adquiriu força reguladora com os compositores Modernistas, promovendo um crescente afastamento entre os campos da composição e da interpretação até meados do século XX. Em 1963 o compositor Lukas Foss aponta uma nova orientação nas relações compositor-intérprete fundada no diálogo. (DOMENICI, 2010, p. 1142)

A relação fundada no diálogo apontada em Lukas Foss por Domenici implica uma dinâmica de trabalho não hierárquica entre compositores e colaboradores; é necessário, nesse contexto, que as trocas sejam "laterais" ao invés de "verticais", é preciso que se estabeleça uma comunicação eficiente entre compositor e colaborador para que as atualizações fora do domínio das competências do compositor possam ocorrer de modo satisfatório para ambas as partes; porém, acima de tudo, é preciso que o compositor aceite o considerável grau de desvio que esse modo de trabalho traz consigo, pois o colaborador (no caso da pesquisa de Domenici, o intérprete) contribuirá com o processo de atualização da composição musical. Seu papel não é apenas o de "auxiliar" o compositor, mas também o de participar em uma criação conjunta, já que cada colaborador traz, consigo, sua subjetividade, seu conhecimento de base, sua memória, seu passado ontológico, seu campo virtual, os quais contribuirão para o processo de individuação da composição musical. O compositor Ricardo Tacuchian, ao descrever o seu processo para escrever música para violão (um instrumento que não domina tecnicamente), relata o seguinte:

> Escrevo a peça inteira, consulto os tratados, os livros e os métodos quando tenho dúvidas. Quando a peça está terminada eu a considero uma versão provisória. Chamo um amigo para fazer uma leitura. Ele pode encontrar acordes que são possíveis de tocar, mas a posição da mão fica muito desconfortável. Esse é o tipo de coisa que só o violonista vê. O compositor não violonista não vê isso. (TACUCHIAN *Apud* VIEIRA, 2016, p. 479)

Temos, nos meios colaborativos, a presença de, no mínimo, dois campos virtuais que, apesar de se comunicarem, são independentes - são os campos do compositor e de ao menos um colaborador. No texto de Domenici, a autora relata seu processo colaborativo na composição *"... meu sonho conduz minha inatenção..."* de Felipe Ribeiro. Domenici (2010, p. 1146) chega a duas interessantes conclusões a respeito de sua função como instrumentista colaboradora no processo composicional da peça:

> Ao longo de nossa colaboração, meu papel foi compartilhar com Felipe Ribeiro minha experiência e conhecimento de um instrumento que não é o seu instrumento principal, apontando possibilidades de realização sonora pertinentes à sua intenção composicional. Analisando as gravações de nossos encontros e considerando a versão final da partitura, esta interação gerou resultados que sugerem uma dupla função do meu papel como intérprete: 1- uma função mediadora, na qual o intérprete se coloca tanto entre o compositor e o instrumento quanto entre o texto e um outro intérprete que venha a tocar a peça no futuro; 2- uma função inspiradora, na qual a

> demonstração de recursos do instrumento impacta a ideia composicional. A função mediadora consiste da sugestão de maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento, bem como de maneiras mais claras e precisas de comunicar determinada ideia ou gesto através da notação musical. Já a função inspiradora pode ser inferida do fato de que algumas ideias composicionais foram expandidas e retrabalhadas a partir de nossos encontros, gerando a seção final da peça.

É evidente que a peça de Felipe Ribeiro traz consigo atos composicionais de Catarina Domenici: o texto da autora revela vários casos em que a escrita do compositor foi alterada, corrigida e editada a partir de suas sugestões e apontamentos. O mesmo pode ser dito, em relação às contribuições dos colaboradores no processo composicional, sobre relatos colaborativos documentados em outras pesquisas[31]. Nas atualizações colaborativas, os papéis dos agentes se mesclam e se afetam mutuamente (VIEIRA, 2016); segundo Domenici (2010, p. 1142),

> Ao longo de vários anos de dedicação ao repertório contemporâneo, o que envolve incontáveis colaborações com compositores bem como observações das interações entre compositores e outros intérpretes, pude observar que essas interações frequentemente impactam de maneira significativa tanto a composição quanto a performance da obra.

O trabalho colaborativo tende a focar nas lacunas e no espaço de trabalho cedido por cada um de seus participantes. Nele, o processo composicional se dá na germinação das atualizações advindas de campos virtuais independentes; por exemplo: a partir de um conceito dado pelo compositor, o colaborador pode projetar um campo virtual; ou a partir de um ato composicional do colaborador, o compositor pode produzir uma diferen*ci*ação, trabalhar sobre uma problemática a partir da virtualização desse ato - a troca, nesses casos, vai muito além de uma simples divisão de trabalhos e funções; trata-se de uma intersecção entre virtuais, do contato entre dois ou mais passados ontológicos, de uma simbiose entre subjetividades, um devir-outro mútuo. Sobre esse tipo de contato, Domenici (2010, p. 1143) comenta que

> Em sua obra "*Art and Answerability*", Bakhtin apresenta o conceito de arquitetônica, no qual propõe que as duas categorias envolvidas em um esforço colaborativo sejam consideradas simultaneamente, ou seja, dialogicamente. Essas duas forças, cada uma com seu próprio sistema de valores, estão em estado de constante tensão dinâmica, no qual uma não pode ser compreendida sem a outra. O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidos no propósito comum da criação artística, essas duas vozes

[31] Cf. VIEIRA (2016), SILVA (2017), ISHISAKI; MACHADO (2013).

> estabelecem um diálogo, compartilhando o seu "excesso de visão"[32] e superando a mútua deficiência de percepção.

Assim, é muito justa a colocação que Domenici faz a respeito da ausência da figura do intérprete nos relatos históricos, sobretudo quando a autora diz que

> A falta de documentação de colaboradores não só aponta para um descaso para com o papel do intérprete na criação, difusão e recepção de novas obras musicais, mas, além disso, despreza o processo de troca e seu impacto tanto para a composição quanto para a performance. (DOMENICI, 2010, p. 1142)

Os processos composicionais colaborativos podem ser considerados como processos de atualização que levam em conta dois ou mais agentes distintos, o que é o mesmo que dizer: dois ou mais campos virtuais independentes, duas ou mais fontes qualitativamente distintas de produção de ritornelos. Talvez seja o caso de, ao levar em conta os comentários de Catarina Domenici, pensarmos em *Visage* não mais apenas como uma composição assinada unicamente por Luciano Berio, e sim como o produto interseccionado dos ritornelos de Berio e Cathy Berberian; do mesmo modo, *Nocturnal After John Download* não é apenas uma composição para violão de Benjamin Britten, e sim o produto dos ritornelos interseccionados de Britten e Julian Bream; o mesmo modo de pensar se aplica para todos os casos análogos em que há colaboradores participando do processo de atualização da composição musical, incluindo os que já mencionamos a respeito de Scelsi[33] - talvez seja difícil encontrar exemplos de obras relevantes na história da música em que a criação possa rigorosamente ser associada a apenas uma pessoa, já que, em um contexto mais amplo, compositores normalmente estão inseridos em meios sociais e absorvem conceitos e ideias ao seu redor, muitas vezes de modo inconsciente. Nesse contexto, cabe mencionar o seguinte comentário do compositor Karlheinz Stockhausen:

> Sabemos que, durante o período barroco, um compositor como Bach trabalhava intimamente com os músicos, podia experimentar aquilo no que estava trabalhando diretamente com eles, e então corrigir suas partituras. Ele até mesmo deixaria uma

[32] É interessante notar, no contexto da criação pelas vias da atualização, o uso do termo "excesso" que Deleuze frequentemente associa à ideia em *Diferença e Repetição*: "é o excesso da Ideia que explica a insuficiência do conceito" (DELEUZE, 2018, p. 291). Tal passagem é análoga, no contexto da presente citação, à imagem do "excesso de visão" que adviria de uma colaboração entre compositor e intérprete.

[33] O compositor Lukas Foss (1963, p. 46) nos dá mais exemplos de colaborações entre compositores e intérpretes no século XX: além da já mencionada parceria entre Berio e Berberian, ele cita Cage e Tudor, Boulez e Südwestfunk, Babbitt e Bethany Beardslee, Posseur e o grupo dos sete, além de sua própria experiência com o *Improvisation Chamber Ensemble*.

> boa parte para os músicos, dando apenas indicações básicas, e eles saberiam sua intenção e preencheriam sua parte de acordo. Essa relação de trabalho próxima dos músicos é ainda mais necessária nos dias de hoje, agora que o timbre está envolvido, e o movimento do som no auditório se tornou muito importante. Tais coisas podem ser conseguidas apenas por experimentação e depois escritas em uma forma mais ou menos definida para uso em apresentações subsequentes. Isso leva a uma situação na qual não se pode mais tratar os materiais musicais como separados do processo de composição. O material e a constituição do material tornam-se unidos. Acho que isso é um desenvolvimento muito positivo. (STOCKHAUSEN *Apud* MACONE, 2009, p. 41)

Se por um lado a especulação, no contexto do trabalho colaborativo, deixa de ser um atributo desviante dominante (podendo ser experimentada e atualizada pelos colaboradores) e se integra no aspecto laboratorial do esquema composicional, por outro, a presença de outros agentes além do compositor adiciona campos virtuais e ritornelos para além de um campo de subjetividade que outrora era supostamente reservado apenas a ele - o que, em nossa visão, é mais uma vantagem do que um ônus; isso implica também uma expansão considerável da condição desviante. O trabalho colaborativo, no que tange aos atos composicionais, não tem a ver com privilegiar o controle do compositor, e sim em fazer germinar atualizações que, em um processo solitário, se limitariam a especulações com alta margem de "erro", que só poderiam ser checadas no momento da execução da composição musical; fazer germinar essas atualizações em um processo composicional colaborativo implica inserir o colaborador como um agente criativo. Para Sonia Ray (2010, p. 1312),

> Ao contrário do que se pode pensar, a busca pelo ‘total controle’ do som perde força no início da década de 70, quando compositores começam a se dar conta de que uma parte importante das possibilidade de criação estava sendo negligenciada. Esta parte trazia a instabilidade, a variedade e outra variáveis enriquecedoras e diferenciadoras da realização musical: o *performer*. Por instabilidade, entende-se aqui a falta de controle, de precisão exata por parte do compositor sobre o que o intérprete vai realizar no momento da performance. Obras totalmente executadas com suporte eletrônico (ou digital) garantem tal precisão. Entretanto, perdem a possibilidade de recriação, de intervenção da visão do *performer*.

Entendemos que a condição desviante será matizada, na atualização em meios colaborativos, tendo em vista três variáveis: 1) o número de participantes colaboradores, 2) as modalidades de comunicação e 3) o tipo de relação de trabalho envolvida (horizontal ou dialógica X vertical ou hierárquica):

1) Se o processo composicional "solitário" já prevê uma considerável taxa de desvio entre ideia e ato, essa taxa aumenta de acordo com a quantidade de agentes participantes do

processo de atualização. No caso de um compositor trabalhando com um instrumentista em um processo dialógico, verdadeiramente lateral e pouco hierárquico, serão ao menos dois campos virtuais, o que implica, considerando apenas a atualização desses campos, uma possibilidade de desvio duas vezes maior.

2) O modo como compositor e colaboradores se comunicam também incide sobre o desvio da atualização: de caso a caso, pode haver desvio na comunicação verbal, nas formas de notação, na exposição de ideias ou até mesmo em sessões de improvisação conjunta - a comunicação de uma ideia, noção, conceito ou fórmula pode ser bem ou mal sucedida a partir de qualquer um desses recursos, dependendo em grande parte da fluência de ambos os agentes nas formas de comunicação em que se engajam, bem como nas relações interpessoais que usufruem.

3) O tipo de relação entre compositor e colaborador pode ser dialógica ou hierárquica, ou seja: pode, em um caso, ser horizontal, lateral, sem hierarquias, o que significa que os colaboradores não só possuem voz no processo criativo, mas também têm poder de decisão sobre o resultado do ato composicional; ou, ao contrário, vertical, hierárquica, na qual um dos agentes possui uma espécie de autoridade ou poder de veto sobre o outro, restando ao agente passivo uma função "terceirizada", uma forma de consultoria. As duas práticas não estão discretamente separadas, havendo um *continuum* entre uma e outra, de modo que, em um mesmo processo, pode acontecer câmbios entre os dois polos; quanto mais a relação tende para o dialógico, mais contribuições dos diferentes campos virtuais penetram o processo, e, juntamente com isso, há mais engajamento dos agentes e mais possibilidade de acesso a atualizações sonoras que o compositor, sozinho, jamais obteria; por outro lado, quanto mais se tende para uma relação hierárquica, menos contribuições poderão ser realizadas de forma independente pelos colaboradores e maior poderá ser o controle do agente ativo - o que pode, em certa medida, torná-lo refém de suas próprias limitações, caso ele trabalhe com colaboradores apenas como se esses fossem extensões do seu próprio corpo.

## 2.3 Meios computacionais

Recursos e equipamentos que antes ocupavam salas inteiras de estúdio de gravação estão disponíveis e acessíveis em qualquer *notebook* com uma configuração de *hardware* de médio custo nos dias de hoje. O uso da tecnologia digital (computadores, *tablets*, celulares ou

quaisquer tipos de *hardware*) na atividade composicional é um fato cotidiano, e são várias as aplicações possíveis: gravação, síntese sonora, colagens, montagens, operação com *samplers*, gravação, mixagem, masterização, rascunhos de processos composicionais, editoração, notação de partituras, *live coding*, improvisação, processamento de áudio, entre outros (além do fato de o computador poder ser utilizado como uma calculadora de processos composicionais ou como um instrumento musical). Segundo Mark Garre (1997, p. 20),

> Muitos compositores, especialmente aqueles inseridos no mundo da música *pop*, já abandonaram a música tradicionalmente escrita e impressa pelo estúdio musical digital. Três inovações recentes nos conduziram a esta revolução na música: sintetizadores, *samplers* e *sequencers*. O sintetizador eletrônico foi a primeira inovação a afrouxar o estrangulamento da notação ao permitir transposições automáticas. Depois, os *samplers* foram inventados, os quais permitiram aos compositores o uso de instrumentos orquestrais sem precisar comunicar primeiramente suas ideias musicais para músicos de orquestra por meio da notação. O desenvolvimento final foram os *sequencers* de música eletrônica. Uma sequência é uma transcrição eletrônica de música que pode ser completamente editada.

O tópico é imensamente amplo, e não nos aprofundaremos aqui nas especificidades da prática composicional computacional; falaremos, ao invés disso, das questões que envolvem os atos composicionais utilizando tais meios. Para o compositor que trabalha com música eletroacústica ou que compõe tendo como produto final uma gravação de áudio digital, o computador se mostra como o meio que oferece a maior capacidade de controle possível. Ao se trabalhar diretamente com áudio digital, todas as experimentações e especulações podem ser conferidas e manipuladas durante o processo. Ao usufruir de um controle quase total sobre o resultado final dos materiais sonoros, o compositor pode trabalhá-los indefinidamente até que assumam um aspecto no qual não haja mais nada para ser alterado - todos os desvios desejáveis são imediatamente incorporados à peça, e os desvios indesejados são eliminados ou ajustados; nesse meio, a vontade do compositor pode ser exercida quase que de forma absoluta e instantânea - o controle sobre o processo dependerá, nesse caso, unicamente da competência técnica do compositor em operar os *softwares* e *hardwares*. Da mesma forma que nos outros meios, o meio computacional, ao atualizar a ideia, reconfigura seus aspectos virtuais na virtualização do ato - é nesse sentido que falaremos da interação entre compositor e meios computacionais:

> Compositores usam computadores não apenas como "processadores de números", mas também como parceiros interativos para executar operações onde o resultado depende de uma performance atual. Compositores se preocupam com a criação de

> situações musicais emergindo concretamente a partir de uma interação crítica com seus materiais, incluindo seus algoritmos. Esta tarefa não pode ser exaurida em uma abordagem de resolução de problemas linear (*a priori*, não interativa). A interação aqui está coincidindo com uma característica importante do processo composicional, dando espaço para o surgimento de situações irredutíveis por meio de interações não lineares. (VAGGIONE, 2001, p. 54)

Ou seja, a condição desviante nos meios computacionais está presente do mesmo modo em que se encontra em outros processos: o compositor sempre atualiza um virtual e produz diferença no ato. Contudo, a ideia atualizada no computador também contém porções conceituais: um fluxograma, um algoritmo, uma estrutura espectral, um desenho de formantes, um processo de filtragem de uma amostra sonora, uma parametrização de síntese FM que, congregadas a uma multiplicidade virtual, ao serem atualizadas no computador, poderão produzir um resultado sonoro desviante no ato composicional[34]. É nesse sentido que Vaggione (2001, p. 54) fala de uma irredutibilidade do processo composicional:

> Irredutibilidade talvez seja uma palavra-chave neste contexto, já que estamos lidando com categorias e fins musicais. A música não é dependente de construtos lógicos não verificáveis pela experiência física. Compositores, especialmente aqueles que usam computadores, têm aprendido - às vezes dolorosamente - que o rigor formal de uma função generativa não garante, por si só, a coerência musical de um resultado. A música não pode ser confundida com (ou reduzida a) uma disciplina formalizada: mesmo se a música de fato usa conhecimentos e ferramentas advindas das disciplinas formalizadas, a formalização não cumpre um papel fundamental em relação ao processo musical.

Contudo, uma vez atualizadas, essas matérias sonoras desviantes, frutos da interação entre a contraparte virtual da ideia e a contraparte atual do meio computacional são facilmente manipuláveis sem que haja muito ruído de informação na cadeia de atos e desvios (diferentemente dos meios colaborativos), o que faz com que seja mais fácil para o compositor concretizar os sons de acordo com sua vontade, de modo que os resultados obtidos o satisfaçam de maneira imediata. Assim, podemos pensar que o trabalho composicional, tendo em vista os meios da síntese digital, do processamento, da manipulação, da produção de um fonograma ou de um arquivo de áudio, constitui, do ponto de vista dos ritornelos, a

[34] Se imaginarmos uma forma de onda, ela não se assemelha, em termos qualitativos, ao som atual que lhe corresponde, pois o que imaginamos é, a princípio, uma forma visual, enquanto o que ouvimos é um fenômeno sonoro - se admitimos uma semelhança, ela se dá em virtude de uma transposição metafórica *a posteriori*, do estabelecimento de uma correspondência que fazemos depois entre signos visuais e sonoros - mecanismo do possível.

possibilidade de gerar circuitos virtuais-atuais bastante comprimidos, passíveis de diminuir a percepção que o compositor pode ter do desvio durante o processo.

As facilidades da atualização nos meios computacionais podem ser melhor compreendidas levando-se em consideração os paradigmas de representação sobre os quais a tecnologia computacional se desenvolve em relação às práticas musicais. No texto *Paradigms and Computer Music*, Andrew Gerzso (1992, p. 73) escreve que "um sistema musical maduro reflete o que nós queremos conseguir, de modo que o *software* que usamos reflete o que queremos fazer", o que significa que os meios computacionais permitem atualizações fluídas porque as possibilidades de atualização já são esperadas, conhecidas e estruturadas dentro do paradigma do *software*, são passíveis de previsão - são, em termos bergsonianos, "possíveis". Os *softwares* são projetados a partir dos resultados previamente obtidos dentro de determinadas práticas musicais:

> Por exemplo, com um processador de texto, os objetos são caracteres e palavras e as manipulações são o "copiar", "deletar", "correção ortográfica", mudança de fonte, etc. Na música, os objetos podem ser notas ou acordes que podem ser transpostos, editados, tocados, etc. Os objetos podem também ser amostras sonoras que podemos manipular, mudando a ordem, por exemplo. Eles também podem ser arquivos de som que podem ser manipulados a partir de mixagem, filtragem e assim por diante. Todos os objetos que manipulamos são representados de uma forma ou de outra pelo *software* que utilizamos. A questão da representação, então, é central no projeto de qualquer sistema de *software*. O que é isto que queremos representar? O que é isso que queremos manipular e que é representado? Essas são questões básicas que envolvem o projeto de qualquer sistema de *software*. (GERZSO, 1992, p. 73)

Gerzso nos diz que tudo o que há de disponível em termos de recursos de atualização em um *software* reflete um paradigma de representação prévio sobre o produto atual que desejamos atingir - e, com isso, surge uma problemática: até que ponto a atualização por meios computacionais não nos condena a um solipsismo, à armadilha de um pequeno ritornelo longevo (o buraco negro de Deleuze e Guattari)? Se os meios computacionais são tão eficientes a ponto de nos proporcionar experiências territoriais fluídas e biunívocas, onde poderá surgir a condição desviante, o devir cósmico da criação nesses meios?

Talvez a resposta para essa questão possa ser encontrada no modo como os sistemas de *software* surgem: eles refletem não só os paradigmas, mas também certas necessidades composicionais. *Softwares* de notação musical comumente trazem consigo uma ferramenta de *playback* para responder a uma necessidade que o usuário tem de ouvir o que escreveu; no início do emprego dessa tecnologia, essas amostras correspondiam a sons bastante

simplificados; mas com a tecnologia atual, é possível trabalhar com *samplers* e amostras sonoras que muitas vezes, por seu baixo custo, substituem o som do instrumento gravado, como é o caso de algumas práticas de mercado[35] nas quais os compositores e produtores produzem trabalhos com orquestrações e arranjos feitos inteira ou parcialmente com *samplers*, *VSTs* e instrumentos digitais em produções de orçamento limitado. O paradigma dos *softwares* musicais é o da territorialização, e será o atrito do usuário com as limitações do *software* e do *hardware* que ditará não apenas as linhas de fuga, mas também as reterritorializações que serão implementadas nas versões futuras dos programas utilizados para criação musical. Para exemplificar essa colocação, podemos falar a respeito do programa de notação chamado *Musescore*.

Por ser um programa acessível e de custo zero, o *Musescore* é amplamente utilizado por um público que não se restringe apenas aos músicos profissionais, abrangendo também uma vasta comunidade de usuários amadores; além disso, até o presente momento ele é a melhor alternativa de *software* de notação para usuários de sistemas operacionais baseados em *Linux*. Isso já indica que o desenvolvimento do programa prioriza certas necessidades em detrimento de outras e reflete de algum modo um paradigma cuja atenção se concentra fortemente em demandas da prática comum, mais próximas dos sistemas de notação tradicionais. Nesse *software*, a utilização de *samplers* e amostras sonoras era limitada, até maio de 2019, a uma gama muito reduzida de possibilidades sonoras, sobretudo no que tange à perfis dinâmicos e envelopes sonoros; um exemplo das limitações envolve a implementação dos símbolos de *crescendo* e *diminuendo*, que, no caso de uma única nota, não podiam ser executados no *playback*, tornando impossível, por exemplo, a criação de amostras de áudio de envelopes dinâmicos e variações de volume em notas avulsas - só era possível designar um valor de volume por nota no *software*. Isso, entre outras coisas, tornou esse *software* (ao menos até a data de lançamento da nova versão) deficiente tanto para atualizações sonoras que dependiam da checagem de envelopes sonoros mais detalhados, como também para produção de arquivos de áudio baseados em instrumentos digitais ou *samplers*.

[35] Para alguns exemplos de práticas de mercado relacionadas ao uso de *samplers*, *VSTs* e instrumentos virtuais em produções de baixo orçamento, ver Dachis (2013); Winters (2017); e Deahl (2018).

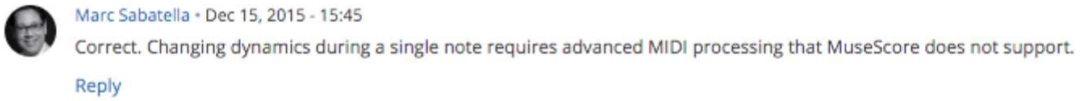



Figura 12: *print screen* de trecho de discussão sobre limitações na implementação de *crescendo* e *diminuendo* em *playback* extraídos do fórum oficial do programa *Musescore*, datado em 15 de Dezembro de 2015. Disponível em: <https://musescore.org/en/node/90701>. Acesso em 8 de maio de 2019.

Após numerosos pedidos e comentários da comunidade, a partir de 28 de maio de 2019, uma nova versão foi implementada na versão 3.1 do *software* para tornar possível o *playback* de variações dinâmicas em uma única nota:

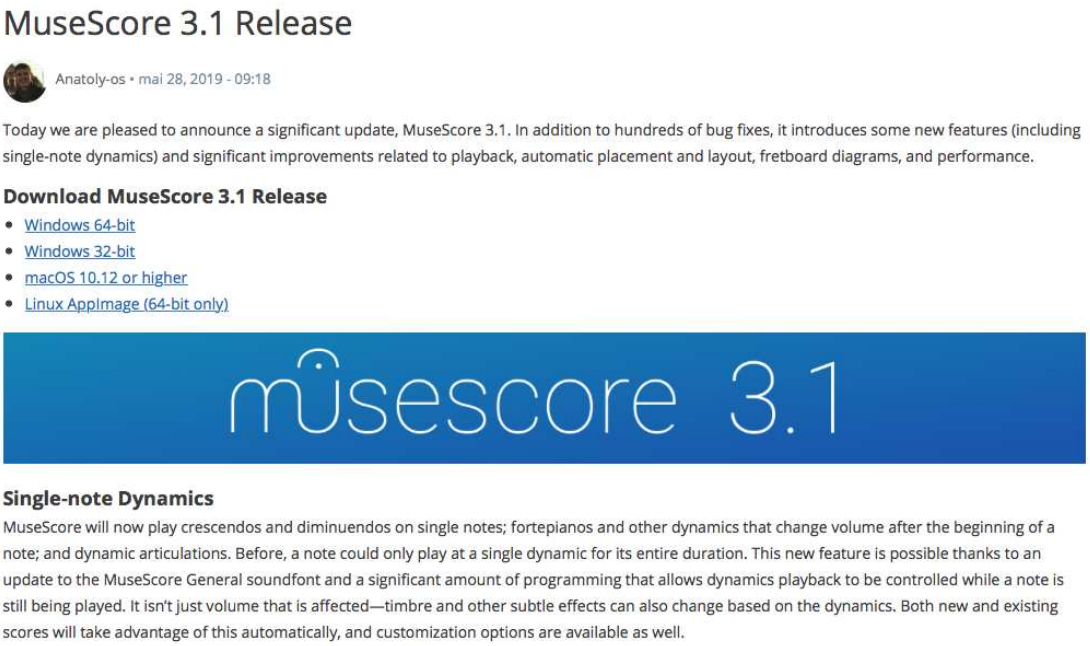



Figura 13: *print screen* da página de atualização da versão 3.1 do programa *Musescore* com a implementação de crescendos e diminuendos em uma única nota. Disponível em: <https://musescore.org/pt-br/node/289798>. Acesso em 5 de junho de 2019.

Claro que o *Musescore* não é o único exemplo de um *software* limitado sob a restrição de um paradigma; podemos afirmar que qualquer *software* apresentará lacunas e limitações e terá dificuldades para abarcar todas as necessidades de atualização possíveis. Podemos, por exemplo, falar a respeito do *Orchidée*. De certo modo, esse programa representa o oposto do *Musescore*: trata-se de um *software* menos acessível para o público em geral, para usos mais específicos, disponível apenas para sistemas operacionais *MacOs*. Foi desenvolvido por Grégoire Carpentier no *IRCAM* e conta com uma quantidade razoável de menções em peças do repertório recente de música de concerto contemporânea. Esse programa gera simulações

bastante sofisticadas de combinações e timbres orquestrais e pode ser utilizado em conjunto com outros *softwares* como o *Open Music* e *Max/MSP*. Segundo a *homepage* do programa,

> *Orchidée* é um sistema de orquestração auxiliada por computador. Seu intuito é ajudar compositores a escrever misturas instrumentais que concretizem uma determinada ideia de timbre, i.e., uma dada cor orquestral. O timbre alvo é providenciado pelo usuário através de um arquivo de som, e o *Orchidée* busca dentro de uma enorme base de dados de *samples* de instrumentos as combinações de sons que correspondem perceptualmente à amostra-alvo. (MUSIC REPRESENTATION: TEAM IRCAM - CNRS - UPMC, 2011)

Podemos entender, nessa definição, qual é o paradigma por trás do projeto de um programa como o *Orchidée*: a exploração de combinações timbrísticas, a partir da qual o usuário pode inserir, por exemplo, uma amostra sonora de uma risada de criança e obter uma estrutura de orquestração que produza um som perceptualmente similar a essa amostra. A atualização efetivada pelo *software* produz um arquivo sonoro renderizado a partir dos *samples* do *Orchidée*. Contudo, muitas das amostras orquestrais produzidas pelo *software* podem não funcionar, dadas as condições e variáveis que diferenciam um som sampleado de um som executado por um instrumentista; o desvio mais uma vez se faz presente, dessa vez na distância entre a amostra sampleada em partitura e a posterior atualização da mesma em performance. O mesmo pode ser dito do *Musescore*: as lacunas que esse *software* de notação não preenche abrem espaço (ou exigem) um esforço de imaginação, uma escuta interna, especulativa; disso, conclui-se que, enquanto não houver um paradigma capaz de totalizar e prever com exatidão todos os fenômenos relacionados aos atos composicionais, a condição desviante sempre se manifestará nos meios computacionais, exigindo do compositor um esforço imaginativo em relação àquilo que o *software* não contempla.

Pode-se argumentar que nos vetores territoriais relacionados ao meio computacional (em um contexto no qual o compositor toma proveito exclusivamente daquilo que o *software* é capaz de lhe prover) haverá uma tendência para a diminuição do fator especulativo, para um menor risco de desvio em relação ao circuito virtual-atual dos ritornelos. Isso pode nos fazer pensar que no território computacional pode não haver tanta potência de desterritorialização, pois os hábitos-sensórios motores do corpo não participam dos atos e não produzem linhas de fuga. Bob Ostertag problematiza a questão da ausência do corpo na produção e performance de música computacional em *Human Bodies, Computer Music*, expondo, já no início do texto, uma descrição de memória muscular que se aproxima de nossa proposta do conceito de ideia

como constituída de uma porção conceitual e outra virtual, e também como algo que surge entre a sensação e o conceito. No texto em questão, Ostertag (2002, p. 11) fala de uma espécie de inteligência corporal que participa do processo criativo do artista:

> Pierre Herbert, meu colaborador frequente, diz que a medida de uma obra de arte está condicionada à presença do corpo do artista. Se o corpo está presente, a obra é bem sucedida, e se não está, ela é um fracasso. Eu acredito que esta seja uma importante epifania[36]. Ela está intimamente relacionada à questão da virtuosidade, o que, para mim, é o que acontece quando alguém adquire tanta facilidade com um instrumento ou pincel, ou com qualquer coisa fisicamente manipulável, que a inteligência e a criatividade está de fato registrada nos ossos, músculos, sangue, pele e cabelos do artista. Ela para de residir apenas no cérebro e vai para os dedos, músculos, braços e pernas.

Logo após expor sua noção de inteligência corporal, Ostertag (*Ibid*) problematiza uma ausência de "corpo" na música eletrônica:

> Eu acho que a maior parte dos músicos que trabalham com eletrônica provavelmente não estão muito satisfeitos com o estado da música eletrônica de hoje, e o elemento crucial que está faltando é o corpo. Muitos de nós tem tentado resolver esse problema por anos, mas temos fracassado notoriamente. Como colocar o corpo na arte que é mediada tecnologicamente como música eletrônica, com tanta tecnologia entre nossos corpos físicos e o produto final, é um problema espinhoso.

Ao longo do artigo, fica claro que o que Ostertag está chamando de "corpo" refere-se a um significado bastante específico, relacionado às sensações táteis e aos hábitos sensório-motores das mãos:

> A música que usa sons gerados eletronicamente a partir de sintetizadores ou computadores sofre com o problema de que não se pode usar os dedos na geração dos sons. Instrumentos híbridos como a guitarra elétrica resolvem este problema ao utilizar e amplificar fontes sonoras controladas pelo corpo. (OSTERTAG, 2002, p. 14)

O autor cita, como exemplos bem sucedidos de integração entre aparatos eletrônicos e corpo, casos como o do guitarrista Jimi Hendrix e dos *DJs* do Bronx. Nesse contexto, o que vemos no texto de Ostertag é uma preocupação em problematizar a inserção, nos territórios dos meios computacionais, do fator desterritorializante advindo dos hábitos corporais, como

[36] Apesar de valorizar a afirmação generalizante e um tanto categórica de Pierre Herbert, Ostertag se preocupa, mais à frente em seu texto, em relativizar a frase de seu colaborador, atribuindo a ela um mérito como força de expressão e amenizando o teor polêmico do seu juízo de valor.

alternativa para escapar do solipsismo do paradigma tecnológico alienado a um campo específico de tatilidade[37].

Contudo, devemos fazer uma objeção à noção de corpo defendida por Ostertag: para nós, o corpo não se reduz apenas às sensações táteis. O compositor que trabalha com *softwares* sempre atualiza um campo virtual, seja na produção de síntese, nas colagens de amostras seja nas manipulações de áudio digital: ele está sempre *ouvindo* o que está fazendo[38]. A sensação sonora implica em corpo presente no processo. Do mesmo modo, os *softwares* são, em grande parte, manuseados a partir de *GUIs*[39]; sem a sensação visual, a manipulação de grande parte dos programas disponíveis se torna inviável - e não é preciso um grande esforço argumentativo para dizer que a sensação visual também implica na presença do corpo no processo. Portanto, entendemos que Ostertag faz um uso local e um tanto metafórico do termo "corpo". Para nós, o corpo é um conceito mais amplo, ele corresponde a um plano sobre o qual fluem as sensações, um mediador entre o extenso e o intenso, ele é ocupado por intensidades ao mesmo tempo em que percebe o espaço. O corpo está sempre presente nos processos de atualização da composição musical, independentemente dos meios de atualização considerados - só se pode falar, de fato, em atualizar um virtual em um processo composicional se houver a presença dessa membrana entre meios à qual damos o nome de "corpo". Para nós, o corpo é um pré-requisito para os ritornelos da composição musical. Então, podemos concordar com Ostertag no sentido em que a tatilidade atinge uma área limitada dos atos de composição de música computacional (não podemos sequer dizer que ela não está presente, pois os equipamentos e computadores são normalmente operados com as mãos); todavia, não podemos concordar que falta corpo à produção de música eletrônica, ao menos dentro do que entendemos ser o corpo no processo composicional. O fato de linhas de fuga serem constantemente traçadas no meio computacional já evidencia a presença do corpo nos atos composicionais realizados nesse meio.

---

[37] Falamos de um *campo específico de tatilidade*, pois não podemos partir do pressuposto de que os meios computacionais estejam separados da sensação tátil: o ato de usar o mouse, controladores, de digitar e escrever códigos, programas, *patches* ou de manipular *softwares* e *hardwares* implica, de maneira bastante óbvia, que há um campo tátil razoavelmente amplo, mesmo nas práticas composicionais de música computacional mais distantes de qualquer "idiomatismo instrumental" tradicional.

[38] Lembremo-nos do compositor Horacio Vaggione (2001, p. 59), que escreve que, no contexto da música computacional, “o compositor também é um ouvinte”.

[39] *GUI* é uma abreviação para *Graphic User Interface* que, traduzido para o português, significa "Interface Gráfica de Usuário".

## 2.4 Meios notacionais

No texto *Thinking Through Construction: Notation - Composition - Event*, Simon Shaw-Miller expõe, no início do artigo, a problemática em estabelecer uma relação de causa e efeito entre os atos da composição, da notação e da performance:

> O que vem primeiro: a composição, a notação ou o evento sonoro performado? Seria a concepção da ideia musical independente de sua realização, ou ela viria à imaginação já contaminada com a retórica das convenções notacionais? Até onde a identidade de uma composição é retida na transcrição? Estaria a ideia musical incorporada na partitura, ou seriam os *performers* e a audiência essenciais à sua existência? (SHAW-MILLER, 2006, p. 38)

Miller comenta o caso de Mozart, que supostamente seria capaz de imaginar e visualizar a sua música em totalidade antes de escrevê-la na partitura, sugerindo um modo de criação hilemórfico no qual a música existiria antes como ideia e seria apenas transportada (ou psicografada) para uma realidade material:

> Mozart é frequentemente imaginado, com base em supostos apontamentos de sua viúva e de um atrevido comentário feito para sua irmã em uma carta, datada de 20 de abril de 1782, de que tem trabalhado em suas composições em sua totalidade antes de pegar papel e caneta: '[...] afinal tudo fica quase terminado em minha cabeça, de modo que eu posso vê-la em totalidade, mesmo que seja uma peça longa, em um relance único, como uma boa pintura ou uma bela estátua'. Essa visão mítica da criatividade foi amplificada e promovida por Friedrich Rochliz (um admirador de Mozart e seguidor de Kant), que escreveu e publicou uma carta em 1815, que ele reivindica ter sido escrita por Mozart; este documento, supostamente explicando o gênio criativo do compositor, foi citado subsequentemente como uma imagem precisa da mente de Mozart. (SHAW-MILLER, 2006, p. 38)

No entanto, o autor logo nos revela indícios de que Mozart teve de lidar frequentemente com a condição desviante do ato composicional em notação musical, baseando-se nos manuscritos e rascunhos deixados pelo compositor; em seguida, ele também elenca os compositores Elliot Carter e Ludwig van Beethoven como exemplos para ilustrar que o ato composicional pelo meio notacional não garante qualquer transposição fiel de uma ideia, muitas vezes fazendo-se necessário um longo processo de giros dos ritornelos até se atingir um estado atual que satisfaça a vontade do compositor:

> Eu não tenho dúvidas de que uma imaginação musical maravilhosamente treinada como a de Mozart tenha trabalhado muito em um nível subconsciente, fazendo conexões e desenvolvendo ideias fora do alcance do processo composicional

> consciente, mas um estudo minucioso dos manuscritos de Mozart nos revela muitas paradas e inícios: ideias anotadas rapidamente, apanhadas e desenvolvidas, para então serem deixadas de lado novamente, apenas para re-emergir com outro disfarce. O próprio Mozart anotou no final do manuscrito dos então chamados quartetos de corda de Haydn (*KV387*, *421*, *428*, *458*, *464* e *465*) que eles eram 'fruto de um trabalho difícil e prolongado'. Em resumo, mesmo que algumas passagens sejam transpostas de maneira fluída da imaginação de Mozart, e em um nível de sofisticação que é difícil de penetrar do lado de fora, ele trabalhou duro na composição através da notação. Isso não é incomum entre compositores; por exemplo, o americano Elliot Carter (1908) encheu 2000 páginas de manuscritos para seu segundo quarteto de cordas antes de "editá-lo" nas 62 páginas finais. O mito romântico da notação como um veículo meramente transparente do pensamento musical de um compositor é extremamente persistente, talvez porque nós desejamos acreditar que aquele gênio é *sui generis*, para além do alcance da mera disciplina. Contudo, ironicamente, foi Beethoven, a encarnação definitiva do Romantismo, quem provou que o processo composicional é muito mais tortuoso. Ao longo de oito anos, Beethoven compôs quatorze versões da melodia de abertura de sua Quinta Sinfonia - talvez a abertura mais característica do repertório sinfônico - antes que esse 'simples' tema final emergisse. (SHAW-MILLER, 2006, p. 38-39)

Podemos considerar a notação musical como um meio no qual a porção virtual da ideia é atualizada em um estado que não é literalmente sonoro, e sim como representação visual de um som. Devemos nesse ponto nos questionar: 1) um compositor que atualiza símbolos visuais ao invés de sons está fazendo música? - o que nos leva diretamente à outra questão - 2) a partitura é música?

Para responder essas duas questões, cabe mencionarmos que Shaw-Miller (2006, p. 40) escreve que "a partitura é um objeto que corporifica uma obra musical, mas não abrange a plenitude de sua identidade"[40] e lista uma série de atributos que posicionam a notação dentro do espectro do fazer musical:

> Sistemas de signos visuais focam no ponto de diálogo entre o compositor e a obra emergente, contendo e, como ficará claro, comprimindo as ideias musicais. As partituras capturam o tempo. Elas permitem que o compositor olhe em volta da peça, que o compositor a segure em suas mãos, que ele compare eventos passados com eventos futuros, para criar equilíbrio e medida (ou não), em resumo, permitem que ele *veja* a música. Partituras encorajam a contemplação musical, tanto a diacrônica quanto a sincrônica - em termos do que deve ser coordenado como eventos presentes e em termos do que deve precedê-los ou sucedê-los. Esta interação visual e temporal com passado e futuro frustra a definição de música como uma arte que existe puramente no tempo: ela existe em muitos tempos e espaços diferentes, dependendo do foco do discurso musical. Ela existe como um objeto histórico, como um registro de intenções (mas aberto a grandes possibilidades interpretativas) através de gerações, para prover uma tradição orgânica e crescente. (SHAW-MILLER, 2006, p. 40)

[40] Entendemos a aplicação de Shaw-Miller do termo "identidade" como um sinônimo de individuação. Em nossa leitura, o uso do termo no contexto em questão se aproxima mais do conceito de “hecceidade” apresentado no primeiro capítulo desta tese.

Ou seja: a partitura não é a música, mas encarna um de seus aspectos, cumpre um papel em sua constituição, participa de sua realidade. Podemos pensar as partituras como campos virtualizáveis do ponto de vista da performance; se, no olhar do compositor que atualiza sua música através de notação, a partitura é uma superfície de registro e corresponde à sobreposição de inúmeros atos composicionais, para o *performer*, ela funciona como um campo conceitual sobre o qual ele problematizará seus campos virtuais e os atualizará em sua performance. É a partir da partitura funcionando como referente que ele engendrará seus atos criativos, que também serão em alguma medida desviantes. Para Shaw-Miller (2006, p. 41),

> A música requer outras 'coisas'. A música toma a forma da engenharia no desenvolvimento de instrumentos musicais: complexos objetos tridimensionais que existem como combinações de forma, função e decoração. Diferentemente do espaço virtual da partitura, a música no teatro da performance existe em espaços arquitetônicos reais; o som se fixa no espaço. Os problemas da música com os lugares é experimentado como visão. Partituras, notação, instrumentos e espaços cumprem suas partes no fazer musical, importantes e necessários para sua identidade, mas individualmente insuficientes para sua existência. Tampouco eles são considerações extra-musicais; eles são fundamentais para a estrutura discursiva da música enquanto som.

Podemos, enfim, responder às duas questões: 1) sim, o compositor que atualiza a ideia em um meio visual está fazendo música e 2) a partitura não corresponde à totalidade da música, mas cumpre um de seus papéis definidores e, se não corporifica a música em sua totalidade, ao menos encarna vários de seus componentes conceituais, participando de sua constituição de realidade, tanto como representação quanto como complexo conceitual. Nesse ponto vale lembrar, quando falamos da atualização em meios colaborativos, que a criação é realizada a partir da atualização de vários campos virtuais, extrapolando sobremaneira a subjetividade do compositor; talvez seja essa a realidade última da música, e talvez também seja oportuno afirmar que o compositor (tal como a partitura, os espaços de concertos e *shows*, os instrumentos, os *performers* e os espectadores) é uma variável importante e constituidora da música, mas a música, enquanto acontecimento, não é necessariamente redutível à figura do compositor. Isso pode ser vivenciado na própria realidade da atualização nos meios visuais: a partitura comunica, mas comunica até certo ponto: há muitas lacunas, muito espaço para diferen*ci*ações que não corresponderão ao arbítrio do compositor e serão respondidas nos atos de seus agentes e colaboradores do presente e do futuro, mesmo se os ambientes de trabalho não forem declaradamente colaborativos: nos dias de hoje, Beethoven

não tem o menor controle sobre a atualização de suas partituras e o modo como suas peças são executadas.

Shaw-Miller (2006, p. 41) elenca os meios visuais da notação musical mais comuns em cinco grupos distintos: 1) letras ou sílabas representando alturas; 2) signos direcionais indicando subidas e descidas no campo das alturas; 3) grupos de sinais representando padrões, ritmos ou formas abreviadas; 4) tablaturas, que indicam ações e dedilhados; e 5) textos, servindo tanto para indicações de dinâmicas e expressão quanto para notar a totalidade de uma peça, como é o caso de obras como *4'33* de John Cage e *Aus Den Sieben Tagen* e *Für Kommende Zeiten de* Karlheinz Stockhausen. A partitura pode englobar os cinco aspectos, variando suas dosagens de acordo com a necessidade de comunicação das porções conceituais entre o compositor e o executante. Tradicionalmente, até o século XIX, a partitura privilegiou um viés representacional, de modo que as cinco categorias descritas anteriormente serviam para fazer da partitura um objeto que representasse e simbolizasse a música:

> As cinco linhas horizontais com linhas verticais convertidas em "compassos", as elipsoides com (ou sem) hastes, e outras numerosas características têm se tornado tão familiares para pessoas influenciadas pela cultura ocidental que elas adquiriram o errôneo hábito de identificá-las como 'música'. Alguns acadêmicos musicólogos até mesmo reivindicam que a partitura impressa é a manifestação primária da música. Tal concretude deslocada indica que os sinais e símbolos que foram desenvolvidos para evocar música têm sido elevados a tal nível de importância que eles estão sendo confundidos com a música em si, uma armadilha característica da ênfase visual em culturas literárias. (BENNET, 1983, p. 220)

Por se tratar de um objeto tátil e visual[41], a partitura passa a constituir uma espécie de reflexo visual da composição, muitas vezes confundindo-se com a própria obra musical:

> Embora a partitura nunca seja um diagrama - um veículo que garanta a produção de performances previsíveis e idênticas - a identidade visual da música notada acaba incorporando a noção da própria obra musical. A partitura se torna um objeto de culto, tocada pela mão do gênio. Entre suas páginas, a obra existe de modo mais tangível do que no espaço efêmero da performance. A representação notacional se torna não apenas o significador da ideia musical, mas a sua encarnação. (SHAW-MILLER, 2006, p. 41)

[41] Ao ser estabelecido, por meio da notação, um local no espaço para representação dos sons e um componente tátil que de alguma forma correspondesse à música enquanto um objeto sólido e relativamente estável ao longo do tempo, foi natural que a partitura adquirisse gradualmente uma função aural, no sentido dado ao termo por Walter Benjamin (2017) no ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. O elencamento da partitura como aura favoreceu, em nossa opinião, uma tendência que se vê ainda hoje em muitos compositores de se pensar a partitura como uma materialização total e definitiva da música que eles compõem. Porém, em conformidade com Bennet (1983, p. 218), concordamos que "é fundamental para a utilidade da notação que ela sirva para fazer a música ser possível ao invés de ocupar o primeiro plano como música em si".

Porém, a partir do século XX, os sistemas notacionais passam a explorar formas de notação gráficas que escapavam da relação símbolo/nota musical. As necessidades das novas músicas compostas ao longo desse século forçaram os compositores a reformar o sistema notacional tradicional:

> A notação tradicional cumpre mal a função de representar músicas atonais e microtonais. Além disso, o sistema não foi projetado para lidar com os instrumentos, harmonias e ritmos complexos que se desenvolveram desde a Idade Média. Na segunda metade deste século, compositores de vanguarda como John Cage, George Crumb e Pierre Boulez criaram novos símbolos notacionais para serem usados dentro do sistema de notação tradicional. (GAARE, 1997, p. 18)

A notação também passa a valorizar seu aspecto tablatural, indicando ações mais do que cumprindo um papel como documento visual que corporifica e representa a obra musical. Como consequência, os compositores

> [...] param de fingir, como Stravinsky queria que fosse, que a notação era um meio transparente através do qual os pensamentos do compositor passavam sem nenhuma distorção, como se a ideia musical viesse à imaginação já como forma de notação, sendo então meramente registrada no manuscrito. Ao invés disso, partituras gráficas focam sua atenção na distorção causada pela notação. As marcações agem como um estímulo para a imaginação do *performer*; a responsabilidade ética do *performer* como um co-compositor é invocada. Ao mesmo tempo em que novos sons (mesmo vindos de velhos instrumentos) eram descobertos, e técnicas estendidas de performance eram desenvolvidas, novos signos tiveram que ser projetados para expressá-los. (SHAW-MILLER, 2006, p. 42)

Podemos inferir que o desvio também se mostra como potência criadora nos procedimentos de atualização visual voltados ao aspecto da tablatura, sobretudo quando se desenha ou se escreve uma figura, e ela passa, ao invés de representar um evento convencionalmente relacionado à nota musical, a indicar uma ação (muitas vezes concernente não a uma nota, e sim a um comportamento textural ou manipulação global do instrumento). A tablatura não representa a obra musical; pelo contrário, ela indica as ações necessárias para que a mesma seja executada. Para Gaare (1997, p. 18),

> Sistemas alternativos de notação musical já foram inventados para manipulação de alguns instrumentos que muitos consideram superiores à notação tradicional. Esses sistemas alternativos são conhecidos como "tablaturas". A notação em tablatura é uma representação visual direta das técnicas físicas usadas para produzir música em um instrumento dado. A tablatura pode ser pensada como um atalho para um instrumento específico.

Em adição ao fato de a tablatura poder ser considerada como um sistema autônomo, entendemos que ela também pode estar presente como uma camada de informação na partitura: nesse caso, indicações de digitações, dedilhados, manipulações do instrumento, sinais para deslocamentos de posição de mão, ou seja, tudo o que indica ações e técnicas instrumentais em uma partitura também estará inserido em um plano tablatural, mesmo em uma situação na qual grandes porções da partitura estejam lá para cumprir uma função representacional.

Um campo especulativo se abre na notação; tal foi o caso, por exemplo, da indicação empregada amplamente por compositores como Tristan Murail e Gérard Grisey na escrita de cordas, na qual se indica o deslocamento gradual de ataques de arco da posição *Sul Ponticello* em direção a *Ordinario*: não é possível, para quem nunca empregou ou escutou os resultados sonoros dessa técnica, prever com exatidão a sonoridade que se obterá a partir dessa escrita, dependendo em muito do tipo de instrumento, do tipo de ataque (arco, *pizzicato*, palheta ou outros objetos), do nível de pressão aplicado pelas mãos do instrumentista, entre outras variáveis; tampouco podemos garantir que a passagem soe da mesma forma em duas ou mais execuções distintas; em última instância, o símbolo *Sp → ord* não representa uma imagem sonora "fechada", ele não corresponde a uma unidade repetível: ele indica uma ação e um campo especulativo.

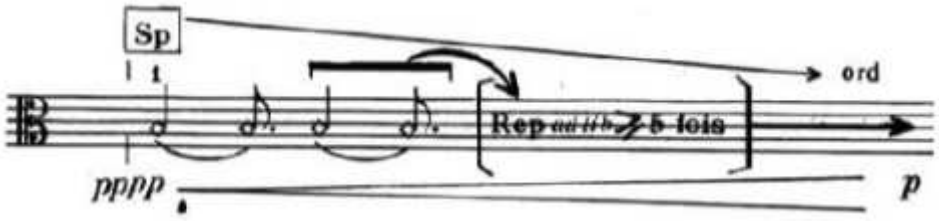



Figura 14: indicação de mudança gradual da posição do arco em *C'est Un Jardin Secret, Ma Fiancée, Une Source Scellée, Une Fontaine Close*... (1976), de Tristan Murail.

Podemos ir adiante e afirmar que nem mesmo a notação que se pretende "formalizada" [42] ou convencional está livre do desvio que relacionamos anteriormente à escrita de tablatura, mesmo quando é executada de maneira meticulosa: um dó central escrito para guitarra

[42] No sentido que Mikhail Malt (2010, p. 2-3) dá ao termo no contexto da notação musical; modelos formais são aqueles suscetíveis de formalizar fenômenos como sistemas de relações matemáticas entre grandezas.

elétrica, por mais que evoque uma imagem mental ideal mais ou menos clara ao ser lido, sofrerá os mesmos tipos de desvios na atualização ao ser executado em várias ocasiões; o que muda nesse caso em relação ao anterior é que aqui garante-se a permanência de um conceito, de uma abstração convencional que entendemos, por exemplo, como "dó central"; contudo, os modos de ataque, a configuração dos captadores, o modelo da guitarra, o timbre, a afinação, a emissão, o envelope sonoro e a regulagem dos equipamentos estarão sujeitos a todo tipo de desvio, sendo praticamente impossível que haja igualdade absoluta entre duas performances de um mesmo dó central.

Mesmo no campo das alturas pensadas como conceitos, há uma grande dificuldade para fazer da partitura um objeto completamente corporificado da música; em *Written Vs. Sound Pitch* (2009), Donald Byrd elenca numerosos casos em que as convenções da notação tradicional produziram, dentro de uma matriz "representativa"[43], problemas de comunicação e inconsistências nas formas de notação, principalmente no caso dos instrumentos transpositores e no emprego das claves, nos quais as ambiguidades da notação resultaram em uma margem de desvio considerável entre o que está escrito e os possíveis eventos sonoros correspondentes. Entre os exemplos citados pelo autor, há o caso do emprego da clave de fá na escrita para trompas; convenções e tradições notacionais destoantes na escrita para clarone, eufonium e trompa barítono; uso da clave de sol com som notado uma oitava acima na escrita para violoncelo; escrita para tímpanos sem o uso de acidentes (independentemente da tonalidade); usos de claves distintas para voz tenor; ambiguidades na notação dos registros da música de órgão; ambiguidades em relação às oitavas na escrita para metais; uso de clave de fá na escrita para violinos; questões sobre uso de *scordatura*; o uso de grades em dó; regras de notação dos acidentes; uso de duas armaduras simultâneas na mesma partitura; notação de harmônicos nas cordas; uso dos sinais de oitava e ausência de especificidade em relação à instrumentação de algumas partes - como no caso de Beethoven, que às vezes escrevia "*bassi*" em uma única linha para indicar uma linha de baixo a ser tocada tanto pelos contrabaixos quanto pelos violoncelos (BYRD, 2009, p. 39 - 49).

Assim, é necessário que entendamos os limites de uma "pretensão corporificadora" da notação: enquanto em vários casos os compositores tendem a pensar a partitura como um fim em si - como meta de seus processos criativos - ela funciona em termos práticos como uma

[43] Ou seja, em uma partitura que, por meio de modelos formais, pretende mais corporificar a música do que indicar as ações de sua performance.

superfície de registro e como ferramenta comunicacional para produzir música. Em seu viés de representação, a notação se apoiará na convenção dos signos, enquanto, em seu viés de tablatura, ela fará uso de textos e símbolos não convencionais para expressar ações que não corresponderão graficamente a uma abstração sonora estável, sendo que o limite para o uso desse recurso se imporá, em grande parte dos casos, na relação entre o que o compositor escreve e o nível de unanimidade social dos códigos empregados:

> Ideias musicais retêm expressões convencionais para facilitar problemas de comunicação entre compositor e *performer*. Limitações de orçamento frequentemente irão limitar a prática de obras contemporâneas em *ensembles* em um, possivelmente dois ensaios, desencorajando o uso de signos notacionais excêntricos ou não usuais, já que será improvável que os *performers* tenham tempo para estudá-los e decifrá-los. No entanto, como consequência, podemos ter resultados confinados, comprometidos e conservadores - a 'música' acaba sendo feita para caber na notação. Novas ferramentas digitais como o *Sibelius* aceleram e clarificam muitos aspectos do fazer musical (o programa ajuda compositores a escrever música na tela do computador, seja através de um teclado musical seja pelo teclado do computador), mas eles também agem para conter e enquadrar aspirações, e removem as idiossincrasias e personalismos de inflexão e desenho da escrita de partituras à mão. (SHAW-MILLER, 2006, p. 42)

Pode-se perceber, nessa passagem que Shaw-Miller se depara com a mesma problemática encontrada na questão dos paradigmas dos meios computacionais. O risco de solipsismo que aflige um fluxo composicional preso ao paradigma de um determinado *software* é o mesmo que pode ocorrer na atualização em notação dos sistemas mais codificados, de modo que os *softwares* de notação musical acabam refletindo os modos de coerção e os vetores territoriais do sistema notacional convencional, seja ele qual for. A escrita de tablatura pode ser empregada para produzir um devir cósmico no território da notação convencional, mas ao custo de, com o rompimento das convenções, não poder ser entendida de imediato, ou demandar, mesmo com o uso de bulas, um tempo de estudo que pode inviabilizar a execução da obra; em um segundo momento, uma ruptura em um sistema posiciona as inovações advindas desse rompimento em uma área alienada dos paradigmas dos *softwares*, ao menos até que tais inovações sejam propriamente assimiladas e anexadas à convenção codificada, até que sejam re-territorializadas. Tal como parece ter sido o caso com o exemplo das arcadas *ord.* → *S.p.* mencionadas anteriormente - se no início de seu emprego, a imagem sonora de tal recurso podia se mostrar indefinida, após um grande volume de obras fazendo uso dessa técnica, torna-se viável evocar uma imagem sonora da escrita tão fenomenicamente eficaz quanto a do exemplo da "dó central para guitarra". Após a audição de

algumas obras que fazem uso dessa técnica, cria-se uma imagem mental na memória, uma média das lembranças das sensações anexada ao conceito da sonoridade.

Também podemos apontar um vetor cósmico da notação nas inovações produzidas para se alcançar uma música "impossível", uma música ainda não realizada, já que, à luz de Bergson, apenas o real produz o possível. A esse respeito, Bennet (1983, p. 228) comenta que

> Uma maneira de entender os efeitos da inovação notacional é considerar o conceito de "música impossível". Sempre que novos sistemas de notação são inventados, músicos sentem a pressão de forçar suas performances para incorporar novos potenciais notacionais. De fato, qualquer notação pode ser configurada de modo que produza diretrizes que são impossíveis de serem seguidas até mesmo pelos melhores músicos. Durante esse período experimental, aqueles que estão produzindo a notação se sentem pressionados a acomodar suas atividades aos *performers* enquanto, ao mesmo tempo, os *performers* estão estendendo suas habilidades em resposta aos desafios notacionais. Inevitavelmente, os músicos abandonam as convenções de performance que são esperadas por seus públicos, e ao invés disso performam de um jeito que é inesperado, inquietante e cheio de mistério. Para o público, ouvir o que nunca foi escutado antes cria uma atmosfera irônica; há também alguma resistência, talvez, mas também a mágica atualização do impossível.

Podemos escrever que ouvir o impossível é o mesmo que ouvir pela primeira vez, ouvir o movimento cósmico dos ritornelos[44]. Até aqui, estamos pensando a atualização em meios visuais a partir de dois feixes que divergem gradualmente, considerando a notação tanto em seus aspectos de codificação do evento sonoro quanto em seu inter-agenciamento cósmico. Em ambos os casos, estamos levando em conta a ideia musical contendo, em seus conceitos, alguma correspondência ou diálogo com signos e códigos do sistema notacional empregado. Contudo, devemos agora nos debruçar sobre o caso em que damos um passo além, quando uma ideia musical traz consigo tipos de imagens que não correspondem coerentemente a um sistema simbólico prévio. Para entender esses casos, se faz necessário compreender como o sonoro e o visual se relacionam em termos de sensação.

É comum observarmos a música sendo descrita como uma arte do tempo, enquanto a pintura é vista como uma arte do espaço. Todavia, Alexandre Ficagna nos mostra em sua tese de doutorado intitulada *Entre o Visual e o Sonoro: A Composição por Imagens* (2014) que, primeiramente, a música, segundo Sciarrino, pode ocupar algum espaço (mesmo que seja um

[44] Sobre a "música impossível", Bennet (1983, p. 230) também faz apontamentos a respeito da música atualizada nos meios computacionais: "assim como é possível escrever uma peça em notação ocidental de música europeia de arte que seja impossível de executar, também é possível gravar peças impossíveis de executar. Como as gravações estabeleceram novos patamares do que é possível de ouvir, a realidade do estúdio de gravação passou a dominar a realidade da performance".

espaço mental, "espaço intensivo" no qual os eventos temporais gradualmente se organizam em uma espécie de forma visual ao longo da escuta) e, em segundo lugar, que a pintura pode ser uma composição no tempo - cujo o "ponto", em Kandinsky, passa a ser considerado o evento temporal mais conciso, e a linha implicará em uma duração resultante "da ação de forças externas sobre o ponto" (FICAGNA, 2014, p. 14).

Ficagna afirma, apoiando-se em Paul Klee, Silvio Ferraz e Deleuze e Guattari, que tanto a pintura quanto a música traduzem forças em âmbitos respectivamente visuais e sonoros, de modo que as mesmas forças podem ser canalizadas em ambos os meios; haveria em Klee uma preocupação em encontrar um equivalente visual para aquilo que a música era capaz de capturar (DELEUZE, 2011, p. 112). A chave para o entendimento da relação entre o visual e o sonoro parece estar relacionada, em ambos os casos, com o modo como os eventos temporais parecem, em nosso modo de conhecer[45], se relacionar com o espaço: na música, a sucessão dos sons pode gerar, na mente do ouvinte, um esquema visual que lhe revela aspectos da forma, enquanto, na pintura, a organização espacial das linhas, pontos e traços, coordenada com uma fruição temporal da obra abre espaço para explorações "rítmicas", "melódicas" e "harmônicas"; um outro exemplo em que a temporalidade é bastante óbvia nas composições visuais são as histórias em quadrinhos - o que parece haver em comum na temporalidade visual, em todos esses casos, é a eleição de um eixo, muitas vezes horizontal, para representar o fluxo do tempo[46].

Ficagna (2014, p. 12) fala também de uma integração entre os sentidos, uma intermodalidade perceptiva que unifica temporalmente as sensações: é esta intermodalidade que nos permite identificar um mesmo objeto a partir de sensações qualitativamente diferentes: o conjunto das percepções visuais, sonoras, táteis, gustativas e olfativas se

---

[45] Kant elege, em sua estética transcendental, o espaço e o tempo como formas *a priori* respectivamente externas e internas da intuição sensível. O autor define o tempo como a forma de nossa intuição interna (KANT, 2009, p. 39), relacionando-o ao nosso modo de conhecer a mudança, o movimento e a sucessão dos estados de coisas. Nesse sentido, a relação entre o intensivo e o tempo, de um lado, e o extensivo e o espaço, de outro, se tornam relevantemente acentuadas.

[46] Um dos pontos discordantes entre Bergson e Kant se dá justamente sobre o estatuto do tempo. O tempo, como modo de conhecimento *a priori*, pode, em Kant, ser correlacionado e subjugado ao espaço (no sentido, por exemplo, de se medir o tempo através do movimento dos ponteiros do relógio - a diferença produzida pelo movimento no espaço serve como medida de tempo), enquanto Bergson defende a soberania do tempo como duração, sendo indivisível, contínuo e caracterizado por uma interpenetrabilidade das partes que dele participam - nesse caso, o que os ponteiros do relógio medem nada tem a ver com a natureza do tempo, referindo-se apenas ao tempo relacionado ao espaço: “o erro de Kant foi tomar o tempo como um meio homogêneo. Ele não parece ter notado que a duração real é composta de momentos interiores entre si e que, quando assume a forma de um todo homogêneo, é porque se expressa no espaço” (BERGSON, 2007, p. 174).

integram na percepção e são vetorizadas na intuição, no conhecimento e reconhecimento das coisas.

Baseando-se em Sciarrino e Kandinsky, Ficagna (2014, p. 26-27) fala da presença, no processo criativo, de "forças-tensões":

> Sciarrino empresta o conceito das artes figurativas e busca localizar na música princípios de organização também encontrados na visualidade. Mais do que figuras perceptivas, elas representam as modalidades próprias às nossas estruturas perceptivas e corresponderiam ao funcionamento da mente humana. As figuras seriam estruturas lógicas com as quais organizamos e ordenamos os elementos de uma composição, ou então, remetendo à Kandinsky, os mecanismos com os quais organizamos as "forças-tensões" presentes nos elementos. É às figuras que Sciarrino se refere quando ressalta que a composição não trabalha apenas com conceitos musicais ou acústicos.

Essas forças-tensões poderiam se apresentar na imaginação na forma de uma heterogeneidade sonora/visual, em um tipo de imagem que não precisa necessariamente corresponder a uma codificação prévia de símbolos musicais; na tese de Ficagna, o autor elenca exemplos do surgimento desse tipo de imagem no processo composicional de obras de György Ligeti, Edgar Varèse, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis e Salvatore Sciarrino.

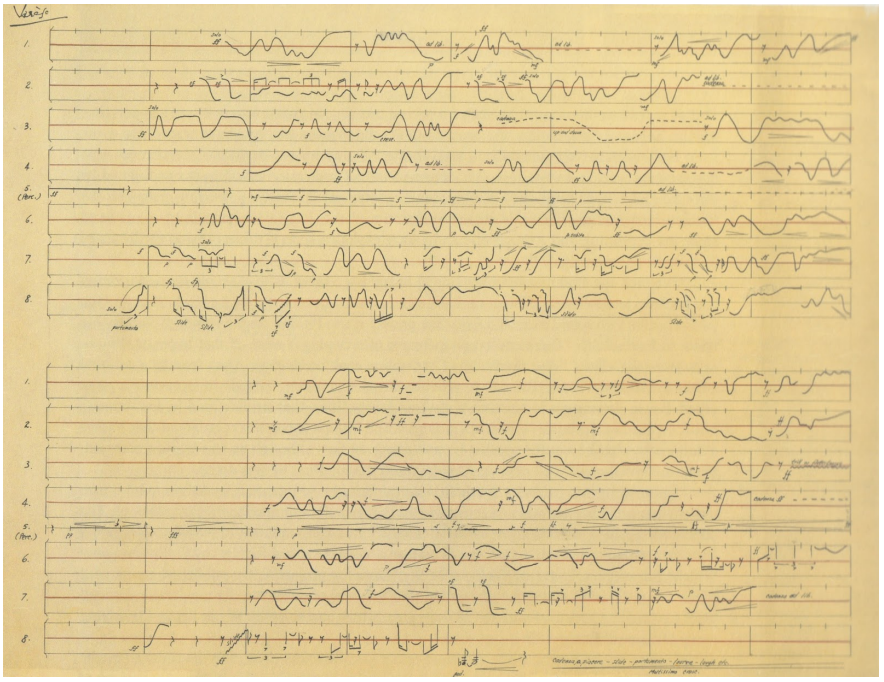


Figura 15: grafismos produzidos por Edgar Varèse para sessões de improvisação de *jazz*. Disponível em: <https://www.therestisnoise.com/2010/07/var%C3%A8se-does-jazz.html>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

Tais forças-tensões são as mesmas a que Paul Klee se refere quando diz que a pintura torna visuais forças não visuais, ou quando Deleuze e Guattari ou Silvio Ferraz dizem que fazer música é tornar sonoras forças não sonoras. No caso da atualização de imagens visuais cujos grafismos escapam dos códigos notacionais, podemos dizer que essas forças se manifestam ainda sem uma codificação deliberada dos parâmetros musicais: elas podem corresponder a aspectos macro-formais, texturais, estruturais, a uma visão global do sonoro, a qual de fato só se manifestará em um sistema notacional codificado (se isso for necessário) em um segundo momento: o grafismo se faz conhecer inicialmente como marca de expressão descodificada no ritornelo. Na conclusão de sua tese, Ficagna (2014, p. 193) escreve:

> Compor música instrumental tendo a partitura como superfície de registro e espaço de manipulação, procurando utilizar as ferramentas da escrita, mas evitando que o processo criativo bloqueie na etapa de formalização e detalhamento: este foi o problema motivador desta tese. A utilização de desenhos (em gráficos ou como grafismos) surgiu como primeira hipótese: trabalhar com uma superfície de registro que possibilitasse o registro tátil-visual dos traços indiciais do fluxo de energia sonora imaginado, num trabalho mais livre e intuitivo através de imagens sonoras representadas visualmente nas etapas iniciais, deixando para etapas posteriores a utilização de ferramentas da escrita (entendendo a partitura, com seu 'pensamento algorítmico', como o espaço de criação e manipulação destas ferramentas).

O autor está ciente de que o ato composicional calcado no grafismo pode suscitar dúvidas em relação à alienação do som enquanto evento de relevância para a composição musical; sobre essa questão, Ficagna (2014, p. 193) comenta que

> A participação mais ativa da visualidade pode sugerir, num primeiro momento, o afastamento da composição em relação à escuta, composição que estaria estruturada sobre relações visuais, mas não sonoras. Contudo, vários são os indícios de que a escuta na verdade agencia diversas modalidades perceptivas. Por exemplo, a tipomorfologia dos objetos sonoros, proposta por Pierre Schaeffer, é fundada sobre o exercício da escuta reduzida, ou seja, buscar no som apenas suas qualidades, aquilo seria exclusivamente da dimensão sonora. Não obstante, o que se percebe no trabalho do próprio Schaeffer é a presença de termos utilizados para qualificar experiências táteis, ópticas, cinéticas, etc. O que Schaeffer vê como um problema, uma insuficiência da escuta em relação a sentidos como a visão, outros autores, como Salvatore Sciarrino, veem como algo característico da nossa percepção, que seria global, integrando diversas modalidades perceptivas. Sciarrino vai ainda mais longe e nos lembra que mesmo em termos como agudo e grave encontram-se referências às experiências de outras modalidades sensoriais (agudo remete à dor de uma picada; grave, aos efeitos da gravidade, a peso).

Podemos inferir, somando essa colocação aos apontamentos previamente expostos neste tópico, que o ato composicional em notação traz, amalgamada à imagem visual, alguma

imagem sonora; contudo, essa imagem não é a do som "real" ou "realizado", e sim uma imagem de memória, fruto das experiências vividas entre som e signo visual, média das memórias do som. Ao ler um dó central escrito na partitura, por exemplo, podemos, de certo modo, "escutá-lo" internamente; mas o que "ouviremos" será sempre, de alguma maneira, diferente do que será executado - o que ouvimos é uma imagem da memória sonora do dó central[47], que, em si, abrangerá em um mesmo instante de tempo várias possibilidades distintas do dó central existir como som, vários "problemas" de como fazer existir um dó central como acontecimento e ato (diferen*ci*ação). A atualização desvia a porção virtual da ideia no processo de diferen*ça*ção, de modo que essa imagem sonora do dó central estará sujeita ao desvio ao ser concretizada em som real; nesse processo, o único elemento que pode se manter intacto é a porção conceitual, a noção abstrata do dó como altura.

Podemos, até aqui, estabelecer a seguinte relação: os sistemas de representação do som referem-se em muitos aspectos ao movimento do pequeno ritornelo, o ritornelo territorial, ao mesmo tempo em que a tablatura se situa em uma zona limítrofe de inter-agenciamento entre o território e o cosmos. O uso de grafismos, por sua vez, parece estar relacionado ao grande ritornelo cósmico. O estudo intitulado *Compositional Strategies and Musical Creativity When Composing With Staff Notations Versus Graphic Notation Among Korean Studentes* (1999), realizado pelos pesquisadores Myung-Sook Auh e Robert Walker, parece reforçar essa relação: ao examinar, em grupos de estudantes sul-coreanos de Ensino Médio, peças compostas utilizando a notação tradicional e os grafismos, foi percebida uma maior presença de extrapolações criativas nos trabalhos realizados com o grafismo. Os critérios do estudo são bastante calcados na subjetividade dos avaliadores das composições - a criatividade, neste trabalho, "é definida como a habilidade de pensar de forma divergente ao criar música para fazer surgir músicas estruturadas, originais e artisticamente sensíveis" (AUH; WALKER, 1999, p. 3) - ou seja, grande parte dos resultados desse estudo depende do juízo que os avaliadores podem ter do que seria uma "forma divergente", uma "música estruturada", originalidade e sensibilidade artística, de modo que as conclusões desse experimento não podem ser tomadas axiomática ou paradigmaticamente; por outro lado, entretanto, servem como indicadores válidos para ilustrar possíveis propriedades cósmicas do grafismo como recurso de atualização no meio notacional.

[47]Isso pois "o espaço da representação é o espaço da imaginação e da memória" (MALT, 2010, p. 5).

## 2.5 Interpenetração dos domínios sensíveis: a audiação

É necessário, antes de mais nada, comentar sobre a questão das imagens sonoras evocadas pelo meio notacional, o que podemos chamar em um primeiro momento de "escuta interna". A investigação sobre as propriedades da escuta interna não é um tópico recente: em um texto de 1922 intitulado *A Note on the Mind's Ear*, o autor Philip Heseltine levantou questões que ainda permanecem relevantes a respeito do tema:

> Há os que mantêm que a mente não pode conceber e ouvir com o ouvido interno combinações de sons que o ouvido físico já não tenha escutado - experimentalmente, de qualquer maneira (isto se aplica tanto para a leitura quanto para a escrita de partituras). Daí vem a crença bastante predominante de que todo compositor tem que depender em algum ponto do piano, ou de algum outro instrumento no processo de composição. Isto implica que embora ele possa saber o tipo de som que ele quer, ele não o escuta de forma acurada com seu ouvido interno. Um poeta poderia fazer uso similar de um dicionário. E no processo ambos podem jogar luz sobre algo além do que estavam procurando. (HESELTINE, 1922, p. 89)

Heseltine sugere que, em um contexto composicional, a escuta interna pode produzir imagens sonoras parciais ou vagas, conduzindo o processo de escrita mais para uma concatenação guiada pelos hábitos visuais e pela sintaxe implícita do sistema notacional do que pela imagem sonora que a escrita representaria:

> É possível que alguns compositores, assim como estudantes de livros didáticos de harmonia, não escutem de fato com o ouvido interno as combinações sonoras que eles escrevem no papel, e sim que as arranje de acordo com algum plano lógico, porém extra-musical.
>
> [...]
>
> A forma da fuga, por exemplo, poderia facilmente ser abusada desta maneira, e ainda assim ninguém além do compositor poderia dizer, quando a obra fosse executada, se em som atual ela expressou ou não as suas intenções. Muitos jovens compositores devem ter tido a inquietante experiência de escutar uma obra inteiramente estranha e não familiar - escrita, contudo, por ele mesmo. (*Ibid*)

A distância que pode existir entre o que se concebe no ouvido interno e o que se atualiza na notação pode, em certos contextos, produzir alguma descrença em relação à capacidade que um compositor tem de escrever com fidelidade uma ideia musical sem intermédio de meios sonoros, como parece ter sido o caso, segundo Heseltine, do compositor francês Hector Berlioz:

> O compositor que não toca nenhum instrumento e o amante da música que diz ter a habilidade de ler uma partitura são geralmente vistos com certo ceticismo e desdém incrédulo. Quando Berlioz foi encontrado vagando nas montanhas, com um caderno de anotações na mão, rascunhando a abertura da obra King Lear, ele foi preso como espião, e seus protestos de que ele não estava fazendo anotações em um código cifrado secreto foram ridicularizados pela polícia. Eles diziam que 'é sabido que música não pode ser composta sem um piano'. Sabemos que Berlioz não tocava piano. Mas seu caso não nos fornece nenhuma regra, e permanece o fato de que uma grande quantidade de música, especialmente no tempo presente, ou é improvisada no teclado ou construída a partir de fragmentos descobertos, de forma mais ou menos fortuita, no piano e depois coladas habilmente. (*Ibid*, p. 89-90)

Entretanto, o compositor americano Henry Cowell (1926, p. 234) considerava a escuta interna "o instrumento musical mais perfeito", sendo para ele um atributo necessário e decisivo para a atividade composicional:

> Cada compositor tem, é claro, seus próprios modos de trabalho e processos mentais peculiares, ainda que eu acredite que, para compor seriamente seja necessário ter o tipo de mente que seja capaz de pensar tão precisamente em termos de som quanto um autor de literatura pensa em termos de palavras. (COWELL, 1926, p. 234).

Henry Cowell nos relata os três passos de seu método autodidata para alcançar uma escuta interna precisa. É importante notar a importância do papel da memória na aquisição desse tipo escuta, que, de início, apresenta desafios em relação à nitidez e definição das porções conceituais das imagens sonoras:

> Quando criança fui compelido a fazer de minha mente um instrumento musical porque entre as idades de oito e quatorze anos eu não tinha nenhum outro instrumento, ainda que desejasse fortemente escutar música com frequência. Eu não podia ir a um número suficiente de concertos para satisfazer meu desejo por música, então eu criei o hábito, quando eu ia aos concertos, de deliberadamente ensaiar as composições que eu havia ouvido e gostado, para que eu pudesse tocá-las mentalmente sempre que eu quisesse. No começo, os ensaios eram muito imperfeitos. Eu só conseguia ouvir a melodia e um mero bocado da harmonia, e tinha que fazer um grande esforço para ouvir a qualidade timbrística correta. Eu tentava, por exemplo, ouvir o timbre do violino, mas, a menos que eu trabalhasse duro para manter o controle sobre ele, ele desvanecia em alguma coisa indeterminada. (COWELL, 1926, p. 235)

Em um segundo momento, Cowell fala de sons brotando inesperadamente em sua imaginação. Nessa fase, o compositor ainda se via incapaz de aproveitar esses materiais, pois lhe faltava a habilidade e o aparato técnico necessário para registrar e manipular tais ideias em notação musical.

> Tão cedo comecei esse autotreinamento, eu tinha às vezes curiosas experiências de sons gloriosos saltando inesperadamente em minha mente - melodias originais e harmonias completas, de tal modo que eu não podia evocá-las à vontade, e qualidades timbrísticas exaltadas de um tipo que eu nunca tinha ouvido ou imaginado antes. De início eu não tinha o menor controle sobre o que estava sendo tocado em minha mente nesses momentos; eu não podia por vontade própria trazer a música à tona, nem podia capturar o material suficientemente para poder escrevê-lo. (*Ibid*)

Em um terceiro momento, o compositor comenta que após muitas tentativas, ele conseguiu obter o controle sobre seu fluxo de ideias musicais:

> Acredito que, se eu tivesse deixado as coisas como estavam e permanecesse passivo, se aquele estado de estar sujeito a essas visitas musicais ocasionais tivesse se mantido, eu seria agora um daqueles que estão sempre "esperando por uma inspiração". Mas eu estava intensamente curioso em relação a essas experiências e lutei constantemente para ganhar algum tipo de controle sobre elas, e finalmente descobri, depois de um esforço quase super humano, que eu podia trazê-las à tona. Eu pratiquei isto até ser capaz de produzi-las com facilidade. Somente então eu pude começar a desenvolver um leve controle sobre os materiais musicais. De início, eu conseguia controlar apenas uma ou duas notas durante um fluxo musical durando talvez uma hora e meia. Me tornei capaz, depois de tentativas constantes, de produzir mais prontamente quaisquer melodias ou harmonias e timbres que quisesse, sem alterar a natureza do fluxo de sons. Pratiquei direcionar o fluxo através dos canais sonoros de alguns instrumentos por vez, até que eu pudesse conjurá-los perfeitamente do jeito que quisesse. (*Ibid*)

Curiosamente, ao atingir os requisitos técnicos para uma escuta interna apurada, Henry Cowell não se viu livre do desvio: o compositor relata uma discrepância permanente entre o que ele imaginava e escutava internamente e o fenômeno do som atual executado na performance:

> Nunca esquecerei o desapontamento que experimentei quando eu toquei pela primeira vez uma composição que havia escrito. Esta coleção desinteressante de sons poderia ser a mesma do tema que soava tão gloriosamente em minha mente? Eu a ensaiei cuidadosamente; sim, era a mesma harmonia e melodia, mas a maior parte daquela riqueza de fluxo indescritível se perdeu na performance imperfeita daquilo em um instrumento imperfeito, como todos o são. Desde então eu me conformei com o fato de que nenhum instrumentista pode tocar tão perfeitamente quanto a mente do compositor; que nenhum instrumento é tão rico e belo, e que apenas dez por cento de uma ideia musical pode ser realizada, mesmo na melhor performance. (*Ibid*, p. 236)

Os traços platônicos são evidentes no relato de Cowell: a música perfeita residindo em um plano além da matéria, e a matéria produzindo apenas cópias imperfeitas dessa música ideal no mundo, junto a uma neurose, frustração ou um descontentamento com o resultado

final da música. Há uma proximidade entre a prática de compor utilizando somente a escuta interna e a construção do pensamento que dá suporte para a existência de uma música perfeita no mundo das ideias em oposição à realidade do atual. Contudo, devemos apontar que, se Cowell acreditava imaginar uma música perfeita, talvez a ideia dessa música contivesse, à revelia do compositor, multiplicidades que escapavam à sua concepção[48] - e seriam essas multiplicidades, presentes nas porções virtuais dessa música ideal, que se diferenciariam na atualização produzindo os desvios indesejáveis. Essa hipótese se torna ainda mais aceitável se considerarmos que Cowell, ao comentar seu desapontamento, parece se referir ao timbre, parâmetro difícil de ser contido em conceitos notacionais.

O fato de Cowell se esforçar para produzir o maior nível de nitidez possível na ideia nos revela também a posição secundária que o compositor reserva para o virtual e para o processo de atualização em seus atos composicionais. Como consequência, o desvio se manifestaria de modo surpreendente na execução da partitura - a condição desviante, se for ignorada pelo compositor, pode produzir surpresa, perplexidade ou descontentamento em passagens dadas como certas na escritura. Ou seja: mesmo quando se desenvolve uma escuta interna precisa em relação às porções conceituais da ideia, não se está livre da condição desviante derivada do encontro entre a multiplicidade virtual presente nessa mesma ideia e as coerções dos meios de atualização.

Muitas décadas depois, as dúvidas em relação ao funcionamento da escuta interna continuaram fomentando estudos. Kate Covington dedica seu texto intitulado *The Mind's Ear: I Hear Music and No One Is Performing* (2005) a um levantamento das pesquisas relacionadas à escuta interna, envolvendo questões sobre as qualidades de imagens sonoras, os graus de dificuldade em definir tais imagens e os métodos para o treinamento e aperfeiçoamento dessa habilidade. Covington (2005, p. 25) inicia seu artigo listando as terminologias até então utilizadas para falar sobre a escuta interna:

> Ouvir música no ouvido da mente, sem que não haja nenhuma fonte sonora presente, é uma habilidade muito estimada pelos músicos. Ela é também o assunto de livros e artigos escritos por educadores musicais e uma área de pesquisas recentes por cientistas da Medicina e da Psicologia. Marie Agnew foi uma escritora precursora neste tema, e foi quem chamou essa habilidade de "imagem auditiva", "imagem tonal

[48] Essa questão parece estar diretamente relacionada aos paradigmas da notação que, de um ponto de vista sociológico, são, segundo Bennet (1983, p. 217), "sistemas de anotar sons, criações culturais que enfatizam a atenção em alguns aspectos do som enquanto suprime outros". É nesse campo suprimido que pode residir a multiplicidade insondável do virtual, que escaparia à escrita de Cowell.

> (no sentido de "altura") e "escuta interna". Edwin Gordon, um dos educadores mais prolíficos no tema, chama isso de "audiação"e define amplamente o conceito.

O termo "audiação", proposto por Gordon, aparece também no levantamento de Eric Johnson e Edward Klonoski (2003), que adicionalmente listam os termos "auralização" (cunhado por Karpinski) e "internalização de alturas" (proposto pelos próprios autores).

Para Edwin Gordon, "a audiação acontece quando alguém ouve e compreende música silenciosamente - ou seja, quando o som da música não está fisicamente presente" (GORDON, 1989, p. 16). A audiação seria para Gordon um fundamento da musicalidade; ela pode apresentar diversos tipos e estágios e seria "para a música o que o pensamento é para a linguagem" (GORDON, 1999, p. 42).

> A linguagem é o resultado da necessidade de comunicar. O discurso é o modo como nos comunicamos. O pensamento é o que comunicamos. Música, performance e audiação tem significados paralelos. A música é o resultado da necessidade de comunicar. A performance é o modo como esta comunicação acontece. Audiação é aquilo que é comunicado. Imitação, memória e reconhecimento são partes do processo de audiação. Isoladas, contudo, elas não são audiação. A audiação acontece quando nós ouvimos e entendemos em nossas mentes músicas que nós acabamos de ouvir executadas ou que já ouvimos executadas no passado. Quando nós meramente reconhecemos ou imitamos o que escutamos, ou memorizamos o que temos a intenção de performar, nós vivemos no passado. Na audiação, o passado vive em nós. (GORDON, 1999, p. 42)

O conceito de audiação, sobretudo no que tange às colocações de Gordon sobre o passado e a memória, mostra-se bastante apropriado para delinear a questão da escuta interna como um agente ativo do ato composicional e como fator de proximidade entre os territórios dos domínios sensíveis da audição e da visão. Aparentemente, todos os aspectos do som poderiam ser audiados, embora o método de Gordon se concentre mais nas alturas e durações. Gordon se apoia em uma correlação entre a sintaxe da linguagem falada e escrita e as convenções e padrões da prática musical. Sobre essa correlação, Helena Caspurro (2007, p. 7) aponta que

> Em termos genéricos, ser capaz de compreender a sintaxe tonal ou rítmica de uma música é o que marca a diferença entre um singular ouvinte e um músico – ou, se quiser, entre um músico que apenas percepciona e memoriza mecanicamente um conjunto de sons e um músico que compreende o significado musical dos sons que percepciona ou evoca através da memória. A ideia de que a audiação está para a música como o pensamento para a linguagem permite compreender, mais claramente, o princípio de significação sintáctica proposto pelo autor. Efetivamente, da mesma maneira que nos apropriamos da linguagem para comunicar – sendo capazes de o fazer de uma forma autonoma, espontânea e independente quando falamos – também

> nos deveríamos apropriar da música de uma forma que nos permitisse expressar ideias, sem estarmos condicionados exclusivamente pelo que nos é revelado 'dizer' através da memória ou da leitura de partituras. Ou seja: deveríamos ser capazes de saber *o que* executar quando ouvimos uma determinada música que não nos é familiar (que ouvimos pela primeira vez e que, portanto, não faz parte do nosso reportório musical conhecido e treinado). Estas situações acontecem em várias circunstâncias da atividade artística e educativa dos músicos. Por exemplo: quando improvisam sobre um tema num momento particular de 'diálogo' criativo; quando, numa aula, têm de acompanhar uma melodia que é apresentada num manual sem qualquer indicação harmônica, ou que em vez disso é simplesmente criada e sugerida, inesperadamente, por um aluno. O processo é idêntico quando ouvimos algo que nos é particularmente familiar. O fato de termos reconhecido *o que* é dito no momento em que ouvimos não significa necessariamente que tivéssemos compreendido o seu significado. A analogia com a linguagem é, novamente, poderosa.

Fica muito clara a aproximação entre a audiação de Gordon e o movimento territorial dos ritornelos dos sistemas notacionais, sobretudo quando se considera a metodologia da audiação a partir de sintagmas musicais, de uma correlação sintática entre a linguagem falada e a linguagem musical. A audiação, nesse sentido, pode ser tomada como uma habilidade preponderantemente dependente da formação de pequenos ritornelos.

A audiação, contudo, não se apoia somente na correlação sintática entre música e linguagem: muito de seu desenvolvimento, segundo Covington, também parece depender de agenciamentos de lembranças específicos que podem ser deliberadamente direcionados para construir a imagem sonora de um determinado trecho notado:

> Técnicas para desenvolver a habilidade da escuta interna incluem relembrar canções familiares, ouvir internamente canções familiares marcando a pulsação ou o ritmo ao mesmo tempo, cantar silenciosamente o que é indicado pelo instrutor (usando sinais de mãos de Kodaly/Curven), cantar motivos e frases familiares e memorizar frases e exemplos notados em duas vozes sem escutá-los sonoramente. (COVINGTON, 2005, p. 27-28)

Dos vários tipos de aplicação e de casos de audiação estudados por Gordon, um tipo nos interessa em particular: a audiação de notação musical. Segundo o autor,

> A audiação de notação musical é chamada de audiação notacional. Se você é capaz de escutar o som musical e de atribuir um significado sintático para o que você vê em notação musical antes de executá-la, antes que alguém a execute ou enquanto você a escreve, você está envolvido com audiação notacional. Nós podemos ler ou escrever notação sem audiar a música que ela representa. Contudo, quando isso acontece, nós estamos simplesmente decodificando símbolos, não estamos audiando música. Para audiar a notação, nós precisamos transcender os símbolos impressos e audiar a música que os símbolos representam. Assim como a percepção aural é diferente da audiação, o processo de decodificar a notação é diferente da audiação notacional. (GORDON, 1999, p. 42)

Além de mencionar o trabalho de Edwin Gordon, Covington nos apresenta um amplo conjunto de dados referentes aos resultados e às conclusões de outras pesquisas no campo da escuta interna; dentre eles: 1) ao relembrar uma canção que já seja previamente familiarizada, parece haver uma consistência no nível de precisão da memória de longo prazo em relação à altura da primeira nota da melodia; 2) lembranças de contornos melódicos são evocadas com sucesso ao se utilizar, no contexto das canções, a letra como "gatilho"; 3) operações tais como imaginar, a partir da escuta de uma nota ou um acorde, outra altura ou acorde um tom acima, acionam áreas no cérebro relacionadas às tarefas perceptivas e de construção de imagens visuais; 4) a formação de imagens auditivas é uma habilidade adquirida e seu refinamento técnico depende de experiências musicais prévias; 5) a formação de imagens sonoras mentais é processada nas áreas associativas do cérebro - todos os lóbulos e hemisférios do cérebro são acionados no processo; 6) a escuta interna de partituras já assimiladas exige menos esforço do que a de partituras de músicas desconhecidas; 7) harmonias (no contexto de escuta de acordes) demoram mais e são mais difíceis de serem audiadas do que melodias; 8) a memória muscular (referente a padrões já internalizados de movimentos motores, normalmente associados a uma prática instrumental ou vocal) auxilia na construção da imagem sonora mental. Tendo esses resultados como base, Covington (2005, p. 34) escreve que:

> […] a habilidade de escutar música internamente é de fato uma tarefa muito complexa. Ela depende do que está na memória, em nossas experiências de escuta, estudo e performance, e em nossa flexibilidade e facilidade em usar esquemas e representações musicais. Esta complexa tarefa é considerada uma habilidade necessária para os músicos, sejam eles performers, compositores seja ouvintes críticos.

Covington conclui seu texto elencando uma série de técnicas para desenvolver o ouvido interno, priorizando, assim como Gordon, os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos da audiação; dentre elas: 1) relembrar melodias familiares e ouvi-las internamente; 2) ao lidar com melodias não familiares, proceder frase por frase, tocando primeiramente a frase em um instrumento, para depois ouvi-la mentalmente e finalmente cantá-la; 3) re-elaborar mentalmente melodias familiares, adicionado a elas outros parâmetros, como modificações de dinâmica, articulação ou instrumentação; 4) transpor e ouvir mentalmente uma melodia para outro modo (por exemplo, uma melodia em dó maior pode ser

transposta e "visualizada" ou "audiada" em dó menor; 5) "digitar" silenciosamente a melodia - aqui pode-se apenas realizar o movimento das mãos para evocar as imagens sonoras correspondentes, dispensando até mesmo o uso do instrumento; 6) harmonizar e memorizar uma sequência de acordes para uma melodia: nesse caso, pode-se utilizar livremente o instrumento para produzir harmonias, mas após a conclusão da harmonização, deve-se tentar memorizá-la e cantar a melodia executando o acompanhamento mentalmente; 7) converter sons internalizados em notação por meio da realização de ditados e transcrições. Sobre esse aspecto, Covington (2005, p. 37) diz que

> Ditados e notação de melodias familiares e não familiares são tarefas comuns em treinos aurais em salas de aula. Estudantes avançados podem assumir projetos de transcrição de solos de *jazz* ou cadenzas de concerto. Para um compositor, a habilidade refinada de internalizar melodias, harmonias, distinções timbrísticas e mudanças sutis de articulação e dinâmica é algo crítico. Estudantes precisam ser desafiados com uma variedade de tarefas para converter sons internalizados em notação. Em cada tarefa, algum nível de memorização e conhecimento das estruturas tonais e harmônicas dos estilos é necessário.

Covington segue com as seguintes sugestões: 8) converter sons internalizados em performance: nesse caso, exercícios baseados na prática da improvisação, tanto livre quanto idiomática, podem auxiliar no desenvolvimento do ouvido interno; 9) para praticar a escuta interna de duas ou mais linhas melódicas, Covington sugere primeiramente a escuta de peças acompanhada da leitura da partitura; nesse âmbito, deve-se fazer um esforço para acompanhar duas ou mais linhas ao mesmo tempo; em segundo lugar, para internalizar intervalos harmônicos, a autora sugere que se imagine um intervalo melódico, gradualmente aproximando as duas notas desse intervalo até que estas se "mesclem" em uma imagem sonora simultânea. Para complementar esse exercício, pode-se tentar imaginar o intervalo harmônico em diferentes tessituras ou mudanças de oitava. Finalmente, pode-se tentar ler uma partitura a duas ou mais vozes procedendo por zigue-zague, construindo a imagem sonora de cada intervalo harmônico a partir da audiação alternada entre as pautas. Também pode-se complementar essa audiação lendo as linhas melódicas separadamente, frase por frase, para se extrair o sentido contrapontístico da partitura; e 10) para “audiar” acordes, a autora sugere um treinamento com tríades ou tétrades de quatro notas: deve-se começar pela altura mais grave ou mais aguda e mentalmente ouvir os intervalos do acorde melodicamente, como um arpejo.

A partir disso, emprega-se a mesma técnica dos intervalos harmônicos, aproximando gradualmente as notas do arpejo até que eles formem a imagem sonora do acorde.

Até aqui, podemos considerar que já é evidente que a imagem sonora da escuta interna possui variados níveis de precisão e nitidez das porções conceituais da ideia musical, que dependerão muito não só do mecanismo sensório-motor ou da memória, mas também, entre outras coisas, do tipo de formação, do conhecimento de base, dos referentes, vocabulário, experiência, cultura, ambiente, valores estéticos e poéticos do compositor. Alguns podem vivenciar imagens mentais muito nítidas do som (que podem ser imediatamente transcritas em notação), enquanto outros podem ter uma escuta interna mais vaga ou nublada (tendo que se apoiar, no infra-agenciamento do ritornelo, na improvisação instrumental ou vocal para produzir nitidez conceitual na ideia e para poder visualizar melhor a música que compõe); do mesmo modo, em virtude do vocabulário, um músico com uma formação baseada na pedagogia do *jazz* pode audiar mais facilmente uma transcrição de um solo de *bebop* escrita para seu instrumento, enquanto tal tarefa pode se mostrar mais difícil se essa partitura for substituída por uma peça espectral da década de 1980.

Consideramos a audiação como um plano no qual a visualidade da ideia pode adquirir correspondência com uma imagem sonora mais ou menos nítida, no sentido em que se torna possível, até certo ponto, transportar a ideia diretamente para superfícies de registro e notação, estando sujeita, como qualquer corpo ou estado de coisas que possua uma porção virtual, aos desvios inerentes de um processo de atualização; de fato, parte de sua importância reside menos no fato de produzir imagens nítidas e claras dos conceitos da ideia musical, e mais no contrário: é a partir da falta de nitidez, da inexatidão e imprecisão da correspondência entre o ouvido interno e a escrita que o desvio se manifesta com maior pujança e produz, na atualização em notação, alguns de seus devires cósmicos.

Entretanto, considerando os estudos já apontados, a audiação parece estar amplamente vinculada a uma correlação sintática entre linguagem e música, de modo que ela pressupõe ou depende de um sistema notacional ou de uma matriz simbólica *a priori*, favorecendo assim o surgimento, na ideia, de porções conceituais em conformidade com algum paradigma notacional, reforçando, dessa maneira, a dominância dos movimentos dos pequenos ritornelos nos sistemas de notação tradicionais; em contrapartida, o grafismo pode servir como um recurso estruturante mais visual do que sonoro, como se suas imagens carregassem uma força que devém sonora, mas que não revela no campo da ideia o seu aspecto enquanto som (só

conheceremos esse aspecto de fato quando esta força for atualizada), desviando-se, dessa forma, das convenções codificadas da notação, engendrando problemas no virtual (diferen*ci*ações) que produzirão, na atualização, ritornelos para fora do território - os grandes ritornelos, ritornelos cósmicos.

## 2.6 Desterritorialização dos domínios sensíveis

A partir do que já estudamos nos tópicos anteriores, podemos pensar os meios de atualização inseridos em domínios sensíveis visuais e sonoros, sempre mediados pelo domínio tátil; pudemos antever também que esses domínios, não obstante claramente distintos entre si, se contaminam incontrolavelmente: apesar dos dados da visão e da audição serem qualitativamente distintos, há algo que promove uma comunicação entre os sentidos: um som pode estimular a produção de uma imagem visual ou uma imagem visual pode engendrar estruturas sonoras. A sensação tátil não está alienada desse processo, sendo decisiva no estabelecimento dos hábitos motores, tanto do domínio visual (a partitura enquanto objeto tátil, dedos no teclado do computador, ou mesmo a tatilidade da própria escrita ou desenho, da mão segurando a caneta) quanto do domínio auditivo (hábitos sensório-motores da voz ou das mãos em instrumentos ou equipamentos). Henri Bergson sugere que a unidade das sensações deve-se a uma correspondência entre as ordens dos domínios sensíveis:

> Eis a extensão visual constituída. De que maneira ela se junta, por sua vez, à extensão tátil? Tudo o que minha visão constata no espaço, meu tato o verifica. Dir-se-á que os objetos se constituem precisamente pela cooperação da visão e do tato, e que a concordância dos dois sentidos na percepção se explica pelo fato de que o objeto percebido é sua obra comum? Mas aqui não poderíamos admitir nada em comum, do ponto de vista da qualidade, entre uma sensação visual elementar e uma sensação tátil, já que elas pertenceriam a dois gêneros inteiramente diferentes. A correspondência entre a extensão visual e a extensão tátil não pode portanto se explicar a não ser pelo paralelismo entre a *ordem* das sensações visuais e a ordem das sensações táteis. Eis-nos obrigados a supor, além das sensações visuais, além das sensações táteis, uma certa ordem que lhes é comum, e que, por consequência, deve ser independente tanto de umas quanto de outras. Vamos mais longe: esta ordem é independente de nossa percepção individual, já que ela aparece do mesmo modo a todos os homens, e constitui um mundo material onde efeitos estão encadeados a causas, onde os fenômenos obedecem a leis. Vemo-nos portanto finalmente conduzidos à hipótese de uma ordem objetiva e independente de nós, ou seja, de um mundo material distinto da sensação. (BERGSON, 1990, p. 46)

A intermodalidade entre os domínios sensíveis pode ser entendida, tendo a colocação de Bergson como base, como a incidência na experiência de dados sensíveis que, embora sejam qualitativamente distintos, acontecem em bloco, simultaneamente, construindo assim um repertório sempre crescente de blocos heterogêneos de lembranças - o que é um outro jeito de descrever como a memória forma uma duração.

Segundo a compositora Denise Garcia, isso acontece em função da possibilidade de um mesmo conceito poder ser articulado em domínios sensíveis distintos dentro do campo imaginativo. Para exemplificar essa articulação, a compositora menciona a morfologia de Pierre Schaeffer:

> Quando Schaeffer coloca em seu quadro tipo-morfológico a qualidade de um som como a de grão rugoso, por exemplo, podemos acreditar que há um conceito objetivo de rugoso que existe independentemente da experiência perceptiva pura e que, desta forma, pode ser transferido de uma bimodalidade tátil/visual para a modalidade auditiva na percepção de um som. Poderíamos nos perguntar se, quando se pensa em um som de grão rugoso, opera-se a transferência intermodal rememorando-se a experiência perceptiva bimodal dos sentidos tátil e visual. (GARCIA, 1998, p. 206)

Nesse viés, podemos tomar como exemplo a audiação: a partir da percepção, em um determinado número de vezes, de um signo visual que acontece junto à execução de um determinado som, pode-se esperar que a memória evoque, ao visualizar o signo sem que o som seja executado, uma imagem mental desse som ausente. Nesse sentido, Denise Garcia escreve que

> A música sempre se serviu de conceitos espaço-visuais para fundamentar e desenvolver sua linguagem. Ela já tem um conceito de espaço simbólico completamente desenvolvido. Há muito tempo, conceitos visuais, como a linha e o ponto, por exemplo, estão incorporados na terminologia musical, de maneira que não precisamos mais operar uma transferência intermodal para compreender os termos “linha melódica” ou “ponto e contraponto”. Eles já são conceitos musicais muito antigos. No parâmetro da frequuência sonora, os conceitos espaciais também estão incorporados há muito tempo. Tanto que falamos em altura do som e associamos o som grave ao baixo e o som agudo ao alto (na divisão das vozes do coro). (*Ibid*)

O mesmo pode acontecer com as outras relações (tátil e sonora, sonora e tátil, tátil e visual e sonora e visual). É evidente que as sensações relacionadas aos domínios sensíveis não são "puras": parece haver uma comunicação entre os domínios e um repertório de associações que advém dessa comunicação. Na perspectiva de Deleuze, os domínios sensíveis estão

relacionados a níveis da sensação, sendo esta resultado de uma cooperação e comunicação entre processos perceptivos distintos:

> Os níveis de sensação seriam verdadeiramente domínios sensíveis remetendo para os diferentes órgãos dos sentidos; mas precisamente cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter para os outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um sabor, um toque, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o "pathico" (não representativo) da sensação. (DELEUZE, 2011, p. 90)

Nesse contexto, Deleuze fala de um atravessamento da sensação, de um excesso que produz transversalidade e ritmo entre os domínios sensíveis:

> Mas esta operação só é possível se a sensação deste ou daquele domínio (neste caso, a sensação visual) estiver em relação direta com uma potência vital que exceda todos os domínios e os atravesse. Esta potência é o Ritmo, que é mais profundo do que a visão, a audição, etc. E o ritmo surge como música quando investe o nível auditivo, como pintura quando investe o nível visual. Uma "lógica dos sentidos", como dizia Cézanne, uma lógica não racional, não cerebral. O fundamental é, pois, a relação do ritmo com a sensação, relação esta que introduz em cada sensação os níveis e os domínios pelos quais ela passa. E este ritmo percorre um quadro do mesmo modo que percorre uma música. (DELEUZE, 2011, p. 91)

E que termo ou conceito poderia ser mais diretamente associado a essa potência vital senão o virtual[49]? É do virtual, entendido em um primeiro momento em Bergson como memória e passado na duração, e depois expandido em Deleuze como porção ideal que participa da aquisição de realidade do objeto, o repositório de lembranças que constituirá o "macro repertório", o conhecimento de base dos processos composicionais. Esse "macro repertório" não se limita às ideias musicais: pode-se dizer que, em termos atuais, ele remete à superfície de registro da vida enquanto causa de si mesma - ele abarca todos os acontecimentos de uma existência. As forças inauditas e invisíveis, de que tanto falam Paul Klee, Deleuze, Guattari e Silvio Ferraz, poderiam nesse sentido ser compreendidas como constituindo um virtual exuberante, excedente, inesgotável, um elã ou uma *força* para a qual a separação das artes não constitui um impeditivo na transversalidade entre meios visuais e sonoros.

> De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, da sua autonomia respectiva, da sua eventual hierarquia, perde toda a importância. Porque há uma

[49] Vale lembrar, como vimos no primeiro capítulo, que o termo "virtual" serve como tradução para a palavra "potência".

> comunidade das artes, um problema que lhes é comum. Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas sim de captar forças. É aliás esta a razão pela qual nenhuma arte é figurativa. É exactamente o que significa a fórmula célebre de Klee: "não se trata de dar o visível mas sim de tornar visível". A tarefa da pintura define-se como a tentativa de tornar visíveis forças que o não são. De igual modo a música esforça-se por tornar sonoras as forças que o não são. É uma evidência. A força encontra-se em relação estreita com a sensação: para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda. Porém, se a força é a condição da sensação, não é contudo ela que é sentida, já que a sensação "dá" algo de inteiramente diferente a partir das forças que a condicionam. Como poderá a sensação virar-se suficientemente sobre si própria, distender-se ou contrair-se, de modo a captar naquilo que nos dá as forças não dadas, de modo a fazer sentir forças não sensíveis e elevar-se até suas próprias condições? É assim que a música trata de tornar sonoras forças não sonoras e que a pintura torna visíveis forças invisíveis. Por vezes são as mesmas forças: o Tempo, que é invisível e não sonoro; como pintar ou fazer ouvir o tempo? E forças elementares, como a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação? Outras vezes, pelo contrário, a força não sensível de uma certa arte parece fazer antes parte dos "dados" de uma outra: por exemplo, o som, ou mesmo o grito; como pintá-los? (e, inversamente, como fazer ouvir as cores?) (DELEUZE, 2011, p. 111-112)

Podemos interpretar a intermodalidade das sensações como uma transversalidade entre domínios sensíveis, o traçado de linhas de fuga que atravessa domínios sensoriais distintos e os conecta, os faz comunicarem-se entre si. Os domínios sensíveis são territórios do organismo, formados por seus hábitos intrínsecos. Ao falar dos meios de atualização sonoros e visuais, nunca nos afastamos do conceito de ritornelo. A transversalidade, o trânsito entre meios de atualização distintos nos revela um movimento cósmico dos ritornelos, um "sair de si", um modo de escapar do hábito, de especular, enquanto a permanência dos hábitos e do automatismo em um domínio sensível deixa transparecer um movimento de ritornelos sumamente territorial.

A permanência do pequeno ritornelo sublinha a potência do hábito: ao compor uma música improvisando em um instrumento, o corpo age, toma decisões instantâneas; muito de uma música de violão composta por um violonista diz respeito à produção imediata do som e aos padrões motores das mãos, ao modo como o violonista toca o violão. Contudo, ao passar de um meio a outro, esse violonista pode produzir um movimento cósmico, um grande ritornelo na desterritorialização do hábito: uma peça de violão, iniciada na improvisação com ideias e temas advindos dos hábitos motores das mãos, pode fazer uso de uma linha de fuga e ter seu processo conduzido por uma atualização no domínio visual, abandonando a improvisação no instrumento e dando continuidade ao ato composicional na escrita de partitura: os hábitos motores instrumentais e os padrões idiomáticos do instrumento darão

lugar à especulação, pois os hábitos visuais da escrita são outros, e podem estar distante dos hábitos idiomáticos das mãos. O mesmo pode ser dito de um processo no qual o compositor inicia sua composição territorializado nos atos do domínio visual, esboçando suas ideias em notação e depois conferindo o que escreveu em um instrumento: o hábito instrumental pode desterritorializar os hábitos da notação, inserindo na escrita ideias que jamais seriam produzidas na permanência em um território visual.

O que queremos sugerir nesse ponto é que, se considerarmos os domínios sensíveis como territórios do corpo, como consequência, teremos uma gama inesgotável de desterritorializações e reterritorializações passíveis de serem realizadas, inter-agenciamentos entre territórios e linhas de fuga que terão impacto significativo no resultado final da composição, que pode ora focar nas forças do hábito ora nas da especulação. Do mesmo modo, teremos diante de nós um espectro de escolhas e decisões que dizem respeito a quão territoriais ou quão cósmicos serão os vetores dos ritornelos de uma determinada composição. Essa gama consiste em matizes que vão do buraco negro solipsista ao buraco negro da reprodução cósmica - sendo a sobriedade o "caminho do meio", a dosagem equilibrada comentada por Deleuze e Guattari e exemplarmente praticada por Varèse. Assim, não só a memória, o conhecimento de base, as técnicas composicionais, os referentes, as vertentes estéticas e poéticas se mostrariam como fatores preponderantes na concretização de uma composição musical; a essa lista, deveríamos considerar também os meios de atualização e os atos composicionais.

Se, por um lado, o pequeno ritornelo privilegia a força do hábito, por outro, ela também produz a fadiga: permanecer no território pode nos conduzir ao risco de recorrer aos mesmos agenciamentos, enfatizar fórmulas e padrões, cair no "buraco negro" - nos tornamos assim "reféns" de nossos hábitos sensório-motores, reciclamos os clichês, falhamos em tornar sonoro o não sonoro e apenas musicalizamos nossos padrões de comportamento. Recorrer a outro meio pode produzir uma desterritorialização do hábito: um compositor acostumado a compor improvisando pode, ao experimentar compor uma peça apenas escrevendo a partitura (sem conferir o resultado sonoro, nem mesmo por solfejo), produzir música que nunca lhe teria ocorrido de outro modo, valendo o mesmo para o caso contrário, em que um compositor, acostumado a atualizar a ideia mediante escrita, pode, ao fazer uso da improvisação em um instrumento, produzir música que não lhe ocorreria em seu território habitual.

## 2.7 Desvios desejáveis e indesejáveis

Resta-nos perguntar: de que modo esses saberes podem ser úteis e aplicáveis em nossos processos? Não é fácil dar uma resposta direta a esta questão, considerando-se a pluralidade estética e poética da prática composicional, especialmente a contemporânea[50]. Talvez alguns compositores optem pela sobriedade (como parecia ser, em alguns momentos, o caso de Stravinsky, ao menos segundo as citações elencadas no primeiro capítulo), enquanto outros poderão apresentar fases mais territoriais (como numerosos cancionistas o fazem com seus corpos, vozes e instrumentos - o que eventualmente alguns vêm a chamar de "estilo", ou como o Boulez jovem, serialista estrito, chefe de escola polêmico); há também aqueles que serão, em alguns períodos, radicalmente cósmicos (como John Cage e Stockhausen em certos momentos) - e tudo pode, no entanto, mudar: nenhum compositor está condenado a permanecer em apenas uma frente de atualização. O que podemos fazer é falar das forças desviantes, tanto nos movimentos territoriais como nos cósmicos; caberá a quem compõe refletir sobre essa condição, sobre o quanto o desvio pode alimentar ou não o seu processo. Nesse caso, talvez seja pertinente comentar dois tipos de desvios: os *desejáveis* e os *indesejáveis*.

Em alguns momentos, o desvio nos revela caminhos inesperados e injetam uma nova carga de energia no fluxo criativo; todavia, em outros, sua presença pode esterilizar todo o processo, tornando o ato composicional árido e doloroso, a tal ponto em que em muitos casos, para que o processo de criação possa seguir em frente, se faz necessário descartar todos elementos desviantes e reiniciar o processo composicional.

Esses dois aspectos do desvio são indícios de uma divisão funcional das forças desviantes no fluxo composicional: parece haver desvios desejáveis e indesejáveis nos atos composicionais. Para que fique claro o sentido dessa dicotomia, devemos, antes de desenvolver essas noções, especificar o sentido que queremos dar à palavra "desejo".

No livro *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari propõem pensar o desejo não como falta, mas como força de produção do real. Nesse caso, o desejo atua como um componente do elã, das forças não sonoras anteriormente comentadas; forças excedentes, abundantes, capazes de promover transversalidades entre meios qualitativamente distintos. Podemos, a partir de tal

[50] O termo “contemporâneo” aqui não se refere à música contemporânea enquanto “gênero”, e sim à totalidade das práticas composicionais que acontecem sincronicamente no presente.

noção, pensar o desejo como o combustível dessas forças, como aquilo que as "move", que as energiza, que dá a elas sua direção, seu princípio dinâmico. Nesse sentido, propomos o desejo como o "combustível" do fluxo criativo. Por ser causa de si mesmo, abundante e excessivo, o desejo tem a capacidade de ultrapassar a ideia: "a produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.15).

Assim, a noção de desejo como falta é constantemente negada por Deleuze e Guattari na primeira parte do *Anti-Édipo*. O desejo como falta só acontece se este for subjugado à lógica da aquisição:

> De certa maneira, a lógica do desejo não acerta seu objeto desde o primeiro passo, aquele da divisão platônica que nos faz escolher entre produção e aquisição. Assim que colocamos o desejo do lado da aquisição, fazemos dele uma concepção idealista (dialética, niilista) que o determina, em primeiro lugar, como falta, falta de objeto, falta do objeto real. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 41)

Para Deleuze e Guattari, contudo, o desejo não é redutível à aquisição; os autores o pensam como mecanismo primário de produção. Ou seja, tudo o que é produzido, é produzido a partir do desejo; se começamos a compor uma música, é porque desejamos que ela exista: "a regra de produzir sempre o produzir, de inserir o produzir no produto, é a característica das máquinas desejantes ou da produção primária: produção de produção" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18). Um outro modo de comunicar essa noção seria dizer que o que é produzido no real não é o fruto de uma presença fantasmática (o que seria um modo de revisitar o idealismo platônico ou o hilemorfismo aristotélico), e sim que o que é produzido no real é produção pelo desejo - o desejo cria o real, e a aquisição não cumpre nenhum papel nesse processo. Esse pensamento possui paralelos com o conteúdo que estudamos no primeiro capítulo: considerar a porção virtual de um objeto, atravessada pelo desejo, como participante de sua concretude atual.

> Se o desejo produz, ele produz o real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o objeto. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43)

Se o desejo participa do real, se ele é uma força ativa, movente, onde podemos percebê-lo em um ato composicional? Em nosso ponto de vista, não há possibilidade de o ritornelo girar (ou seja, de um virtual atualizar e de um atual virtualizar) sem o desejo. O desejo é o combustível, o elã, ele alimenta a vontade e a potência de fazer música. Quando o compositor Silvio Ferraz escreve que o ritornelo faz voltar a potência de fazer música, o que volta ou o que repete é o desejo. Os ritornelos funcionam retroalimentando o desejo, que ocupa em um mesmo tempo o plano virtual e o atual. Se há um esvaziamento do desejo em qualquer desses planos, o fluxo criativo é interrompido.

Pensemos em um caso como o do compositor Karlheinz Stockhausen, que dizia compor cerca de 10 a 12 horas por dia: a força motriz que envolve um compositor em um fluxo tão longo e imersivo não pode ser outra que não a do desejo:

> Respondo aos sons. Diretamente. Som é o meu ar. Quando lido com sons, eles se organizam, por assim dizer. Eles respondem muito bem a mim e eu a eles. Quando um som vem meus dedos no estúdio ou em qualquer outro lugar, posso colocá-los imediatamente em um ambiente de sons. Tenho visões intuitivas de mundos sonoros, música e um grande prazer em sentar e escrever a música, isso é tudo. E vejo alguns de meus colegas, e eles simplesmente não conseguem sentar quietos por mais de algumas horas sem precisar de um café ou de fazer alguma outra coisa. Meu maior prazer é sentar por dez ou 12 horas e compor, ou trabalhar no estúdio. É maravilhoso. (STOCKHAUSEN; MACONE, 2009, p. 40)

Podemos, então, propor uma definição dos dois tipos de desvio. O desvio desejável é aquele que produz a repetição da potência de fazer música, ou seja, é aquele desvio capaz de retroalimentar os circuitos virtuais-atuais do ritornelo, que repete a vontade de compor, que re-energiza o desejo. Um desvio se mostrará desejável quando ele for capaz de manter ou aumentar a carga energética de um processo composicional. Enquanto isso, o desvio indesejado é aquele que conduz o fluxo composicional para um fechamento, um esgotamento, uma fadiga ou um desgaste. Ele pode frequentemente ser tomado pelo compositor como um "erro". Qualquer desvio que promova um fechamento das forças, que cesse a potência de fazer música, pode ser considerado um desvio indesejado.

Ou seja: desvios desejáveis são aqueles que trazem consigo uma força produtora - não se trata de serem desvios "agradáveis", e sim de desvios que disparam ritornelos à revelia do compositor, enquanto os desvios indesejáveis são os que promovem um fechamento ou interrupção do fluxo, que fazem cessar o movimento dos ritornelos.

É interessante fazer um último apontamento: é plenamente possível que o compositor se depare com desvios desejáveis, e que ele não os queira. Isso porque o compositor pode sempre optar por manter alguma integridade no plano conceitual de seu planejamento composicional e abrir mão das forças produtoras que o desviam de seu projeto. Disso, sugerimos que desejo e vontade não são sinônimos: a vontade, nesse caso, é o resultado de um desejo filtrado.

## Capítulo 3: O desvio sob o viés empírico 1 - um experimento com jovens compositores

Nos dois primeiros capítulos, estudamos os conceitos que explicitam os mecanismos da condição desviante do ato composicional, juntamente com as características de germinação em quatro meios de atualização específicos: a notação, a improvisação, o uso do computador e os trabalhos colaborativos. Mas o que pode ser dito sobre o desvio nos atos composicionais a partir da própria experiência de compor? Como podemos observar e estudar os atos composicionais sem que caiamos na fórmula de apenas relatar nossos próprios processos? Como podemos falar do que foi feito em uma composição sem falsear (consciente ou inconscientemente) nossas narrativas?

Visando, neste capítulo, contemplar uma perspectiva em terceira pessoa sobre o desvio, optamos por desenvolver um experimento no qual pudéssemos observar os atos composicionais de outros compositores. Cientes do nível de dificuldade que envolve assistir ao processo de composição de outro indivíduo, decidimos tentar observar os atos composicionais em um contexto mais próximo ao de uma atividade didática. Nesse sentido, o experimento adquiriu uma compleição e um funcionamento similares aos de um *masterclass*. Os dados aqui coletados e comentados não contemplam nem refletem a totalidade da experiência composicional, mas servem para apontar indícios, tendências e direções nos atos composicionais, dentro do limite de quão passíveis esses atos são de serem observados por um pesquisador. Também estamos cientes que os modos de medição e de atribuição de valores numéricos utilizados nos cálculos do experimento possuem sua dose de arbitrariedade; não devem, portanto, ser tomados de maneira absoluta e denotam apenas uma pequena parcela da experiência, de modo que não servem como fatores analíticos definitivos nem podem embasar qualquer juízo ontológico a respeito dos processos composicionais aos quais se vinculam.

Este capítulo será dedicado a relatar as atividades e resultados obtidos em um experimento realizado em setembro de 2019 na Universidade Estadual de Campinas (nas dependências do Instituto de Artes da Unicamp e da Escola Livre de Música - CIDDIC). Este experimento foi dividido em duas atividades principais: um laboratório e uma oficina de composição, realizados com voluntários formados ou em formação em instituições pertencentes às regiões de Tatuí, Campinas, São Paulo, Pindamonhangaba e São José dos Campos, todas cidades do estado de São Paulo. Descreveremos neste capítulo a sequência

geral do experimento e os resultados obtidos nas atividades realizadas por cada um dos participantes.

O experimento contou com a participação de nove voluntários, jovens compositores e estudantes de composição na faixa etária entre 21 e 35 anos de idade. Com o intuito de preservar o anonimato de cada participante, todos serão identificados apenas por letras maiúsculas do alfabeto. As letras foram sorteadas, de modo que a ordem de sucessão não está correlacionada aos grupos e às sessões em que os participantes realizaram as atividades.

Todos os participantes têm, em comum, o fato de estarem vinculados a alguma instituição de ensino musical de referência em suas regiões de domicílio, bem como um conhecimento intermediário do funcionamento da escrita para violão. Do mesmo modo, todos os participantes têm ou tiveram, em algum momento de suas trajetórias, acesso ao ensino formal de música, além de um interesse no campo da composição musical. Contudo, entre eles a vivência enquanto compositores varia amplamente.

O laboratório de composição foi projetado para explicitar, passando por exercícios nos quatro tipos de atualização estudados no segundo capítulo, os valores obtidos pela análise da audiação notacional dos fragmentos compostos, bem como o grau de precisão das transcrições em partitura realizadas pelos participantes dos fragmentos que eles compuseram diretamente no instrumento. Entendemos que, quando houver um alto valor na taxa de audiação ou na transcrição em notação de um trecho composto por meio de improvisação, haverá menos desvios relacionado a cada um desses modos de tratamento da ideia musical incidindo sobre o processo de atualização. Nesses casos, isso se deve à possibilidade de o hábito estar mais presente nos inter-agenciamentos do modo de tratamento considerado.

Exemplificando: um compositor que também seja um instrumentista habituado a tocar repertório jazzístico tenderá, ao compor, a produzir frases melódicas influenciadas pela "sintaxe" do *jazz*, já que seus conhecimentos de base apresentam de imediato muitas soluções prontas para as problemáticas melódicas de uma composição. Quando a porção conceitual de uma ideia musical é abrangente a tal ponto em que se torna capaz de gerar impulsivamente uma imagem auditiva na imaginação, isso se dá pela presença dominante do hábito, diminuindo o teor especulativo da ideia. Ao compor frases de *jazz* atualizadas, por exemplo, a partir da improvisação instrumental, esse compositor produz o movimento territorial do ritornelo em direção aos seus conhecimentos de base, e com isso tende a re-utilizar fórmulas advindas dos hábitos motores que de algum modo foram bem sucedidas em situações

análogas do passado. O hábito parece ser favorecido pela proximidade ao pensamento impulsivo; contudo, ele também talvez possa se manifestar na reflexão. Nesse caso, o compositor não escreverá a primeira frase de *jazz* que lhe vêm à cabeça; ao invés disso, ele pode operar escolhas entre os padrões habituais de seu vocabulário, podendo acessar vetores cósmicos dos ritornelos ao concatenar dois conteúdos advindos do hábito que ainda não tenham sido justapostos anteriormente, lembrando, nessa circunstância, o método de Stravinsky. Esse é um contexto no qual o compositor dialoga com a tradição: em um processo habitual e reflexivo, pode-se escolher B, C ou D, todos conteúdos que surgiram do hábito, para suceder um conteúdo A - todavia, se um compositor anterior já fez algo similar a A + B e outro fez o mesmo com A + C, a escolha de A + D (uma concatenação que supostamente não remete a nenhum compositor anterior, ao menos a nível consciente) reflete uma cosmicidade sob o viés de uma dialética calcada no estilo, em um processo de individuação que contrasta com referenciais de literatura cronológicos e históricos. Existiria no hábito, portanto, uma distinção entre registrar a primeira ideia que surge (impulsividade) e testar minuciosamente várias possibilidades (reflexão).

Veremos também que certos modos de atualização fazem os participantes obterem pontuações de audiação notacional e de transcrição mais baixas, indicativas de que pode haver pouca relação de semelhança entre o produto do ato e a imagem mental prévia que se tinha do trecho composto - nesses casos, o desvio se manifesta de forma pujante. Associaremos tais casos a um modo de produção especulativo, no qual o produto do ato lança os trechos compostos "para fora" dos conhecimentos de base - o compositor não tem tanta certeza de como vai soar o que acaba de compor, pois há pouco hábito envolvido. O meio de atualização, nesse contexto, parece requerer do participante um esforço de imaginação que o faz abrir mão de boa parte da nitidez conceitual da ideia ao mesmo tempo em que esse esforço expande seus campos virtuais. Nesse cenário, pode não haver tanta presença do hábito quanto há de campos virtuais a serem germinados no próprio ato. Nesse sentido, a escrita especulativa impulsiva pode produzir uma espécie de cegueira, um tateio no escuro, uma música difícil de prever como soa, enquanto a especulação na escrita reflexiva pode exigir um esforço de imaginação que não surgiria habitualmente, com fatores que extrapolam o que a memória oferece de imediato - neste caso, a cegueira é substituída por uma nebulosidade, pois imaginar algo sobre o qual ainda não se tem a experiência inclui instrumentalizar a memória; tal esforço agrega,

pelo mecanismo da analogia, lembranças e sensações com algum grau de similaridade ao que se imagina para tentar visualizar mentalmente o objeto da especulação.

Também levamos em consideração a latência das atualizações como parâmetro no laboratório. Entendemos que podem existir distinções nos caminhos tomados em uma composição musical (seja ela predominantemente guiada pelo hábito seja pela especulação) ao se considerar o tempo disponível para a atualização das ideias. Também tomamos como premissa que reflexão e impulsividade, apesar de aparentarem ser correlatas à especulação e ao hábito, são pares de conceitos distintos que podem se entrecruzar. Desse modo, os experimentos de atualização foram feitos sob baixa e alta latência - ou seja, os participantes tiveram que, em uma primeira situação, compor fragmentos musicais impulsivamente, produzindo conteúdos com pouco tempo disponível e, em seguida, compor fragmentos de forma reflexiva - podendo, nesse caso, usufruir de mais tempo para operar seus atos composicionais. Nossa suposição, nesse caso, é a de que a baixa latência dos hábitos pode levar a uma escrita mais padronizada e próxima de um idiomatismo, gênero, estilo ou sintaxe pré-existente, enquanto a alta latência pode produzir conteúdos que, mesmo quando fundados no hábito, estarão mais sujeitos a disparates, surpresas e concatenações menos óbvias. Do mesmo modo, a baixa latência na prática especulativa pode levar a uma exploração cega, a um tateio descontrolado no escuro, enquanto a alta latência pode favorecer um maior esforço de atenção, memória e imaginação, aumentando as chances de se produzir um conteúdo com a incidência de diferenças potencializantes com algum grau de direcionalidade e controle. De todo modo, não faremos um juízo de valores a respeito desses quatro tipos de produtos do ato: entendemos que todos eles podem repetir a vontade de fazer música, e o que mais importa em um processo composicional, em última instância, é que este seja capaz de retroalimentar seus ritornelos, sejam eles pequenos/territoriais seja grandes/cósmicos.

O propósito da oficina de composição (realizada logo após o laboratório) foi criar um ambiente no qual, ao mesmo tempo em que os participantes pudessem compor confortavelmente, houvesse algum nível de controle e de possibilidade de observação dos processos em andamento, com o intuito de verificar, a respeito de cada participante, qual foi a trajetória de seus atos composicionais entre os meios. Dessa maneira, tornou-se possível criar, para cada participante, um itinerário dos atos composicionais relacionados às atividades da oficina.

Na oficina de composição, os participantes tiveram a liberdade de compor utilizando os meios de atualização de suas preferências. A única regra foi a obrigatoriedade de escolha de no mínimo um fragmento produzido no laboratório para ser utilizado como material composicional - a escolha do tipo de fragmento funciona como um dado relevante, pois aponta qual meio de atualização produziu o fragmento com maior nível de interesse composicional no laboratório, além de ser possível observar como o desvio incide sobre esse fragmento ao longo do processo composicional. Foi pedido aos participantes que registrassem os modos de atualização utilizados, bem como a ordem em que ocorreram.

Após essa atividade, sugerimos aos participantes que revisassem suas peças sob a ótica de cada meio de atualização e marcassem as alterações feitas em cada meio (notação, execução instrumental, colaboração com intérprete e *software* de notação). Contudo, na revisão, não foi obrigatório inserir alterações: no caso de um participante revisar sua peça e não encontrar nada a ser corrigido ou alterado, ele pode deixar a peça intacta. O intuito dessa fase de revisão foi conferir se a passagem por cada um dos meios de atualização ensejou, após a peça ter sido composta, o surgimento voluntário de novas ideias musicais a partir da virtualização e atualização da composição nos meios considerados - ou seja, se o atrito oriundo do inter-agenciamento entre meios distintos produziu desvios desejáveis, e se esses desvios foram aproveitados nas versões finais das composições.

### 3.1 Descrição do experimento e sequência das atividades

O experimento foi dividido em cinco fases: 1) uma rápida apresentação destinada aos participantes a respeito dos seguintes conceitos previamente estudados na tese: virtualização, atualização e ideia musical; 2) o preenchimento de um questionário pré-experimento; 3) a realização do laboratório de composição, no qual os participantes compuseram diversos fragmentos explorando cada um dos quatro modos de atualização; 4) a oficina de composição, na qual os participantes tiveram mais tempo e liberdade para compor um trecho de música, utilizando no mínimo um dos fragmentos produzidos no laboratório; e 5) um questionário pós-experimento.

Antes de iniciar o experimento, realizamos uma breve exposição dos conceitos de ideia, atualização e virtualização, conforme eles foram desenvolvidos no primeiro capítulo da presente tese. Além disso, definimos os quatro meios de atualização a serem explorados no

experimento: a notação, a improvisação, o computador e o trabalho colaborativo. Em seguida, os participantes responderam a um questionário contendo os seguintes campos:

1) Nome.
2) Formação musical.
3) Experiência como compositor.
4) Instrumentos.
5) Pergunta 1: "qual é o valor do desvio em seu processo composicional?".
6) Pergunta 2: "como você atualiza as suas ideias ao compor?".
7) Atividade: "avalie, em uma escala de 0 a 10 (*sendo 0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical".

O campo "nome" serviu para identificar corretamente os dados referentes a cada participante, mas não foram utilizados na divulgação da pesquisa a fim de preservar o anonimato dos envolvidos. Os campos "formação musical", "experiência composicional" e "instrumentos" serviram para estabelecer o nível de estudo, o tipo de vivência composicional do participante e em quais instrumentos ele é tecnicamente proficiente. As respostas dadas ao quinto item serviram para compilar as opiniões que cada participante associou ao desvio após a exposição teórica dos conceitos do primeiro capítulo da tese. Os dados referentes às respostas do sexto item foram utilizados como informação parcial a ser confrontada com o itinerário dos atos composicionais realizados por cada participante. Os valores obtidos nas respostas do sétimo item, apesar de não refletirem uma medição objetiva, servem como marcadores para estimar o potencial didático do experimento.

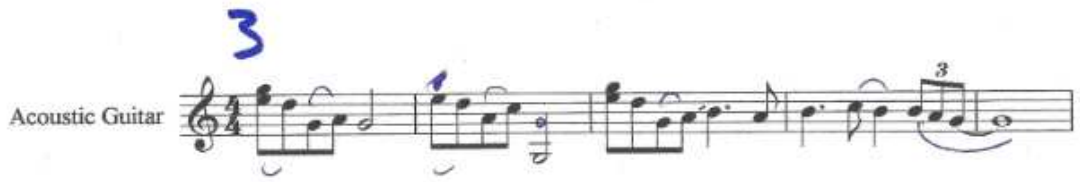
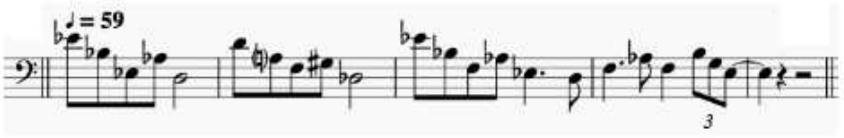
Após os participantes responderem ao questionário, nos encaminhamos para a segunda fase do experimento, um laboratório no qual os participantes foram convidados a compor fragmentos para uma peça de violão solo. Foi instruído que imaginassem se tratar de fragmentos a serem utilizados como material composicional para uma encomenda "imaginária" feita pelo pesquisador responsável, que durante o experimento cumpre o papel fictício de intérprete colaborador.

Foi pedido que os participantes compusessem um primeiro fragmento de música escrevendo diretamente na partitura sem o auxílio de qualquer checagem por fonte sonora, um segundo fragmento compondo diretamente no instrumento com a sucessiva transcrição da música em notação e um terceiro fragmento em um *software* de notação musical de livre escolha. Os três fragmentos deveriam ser compostos em baixa latência, na menor quantidade de tempo possível. Cada participante teve até dois minutos para compor cada fragmento, que foi numerado 1 (notação em baixa latência), 2 (improvisação em baixa latência) e 3 (uso de *software* em baixa latência). A proposta, nesta primeira parte, foi gerar somente material composicional de baixa latência; ou seja, esperava-se que os participantes realizassem atos composicionais nos três meios de forma impulsiva.

Após compor o terceiro fragmento, os participantes repetiram as atividades. Contudo, dessa vez, eles tiveram mais tempo para compor os fragmentos (cinco minutos por fragmento), que foram numerados 4 (notação em alta latência), 5 (improvisação em alta latência) e 6 (uso de *software* em alta latência). Nessa etapa, a expectativa foi a de que os participantes produzissem conteúdos mais reflexivos que os compostos em baixa latência.

Após compor os seis fragmentos, os participantes fizeram uma primeira autoavaliação, atribuindo valores de 0 a 10 para o grau de nitidez mental das imagens sonoras de cada fragmento. Após a autoavaliação, foi pedido que os participantes solfejassem imediatamente, sem preparações e interrupções, os seis fragmentos que compuseram. Os participantes tiveram a liberdade de escolher, no caso de trechos polifônicos ou acordes, a altura ou linha melódica que quisessem para solfejar. Os solfejos foram gravados e comparados com o registro em notação a fim de identificar em que nível o trecho cantado pelo participante se assemelhou ao que foi escrito, estimando as competências de audiação notacional referentes à melodia, ao ritmo e aos intervalos dos participantes em cada um dos meios de atualização. Assim, a audiação notacional foi avaliada a partir de três parâmetros de semelhança: 1) audiação das alturas, 2) da proporção rítmica e 3) do perfil intervalar.

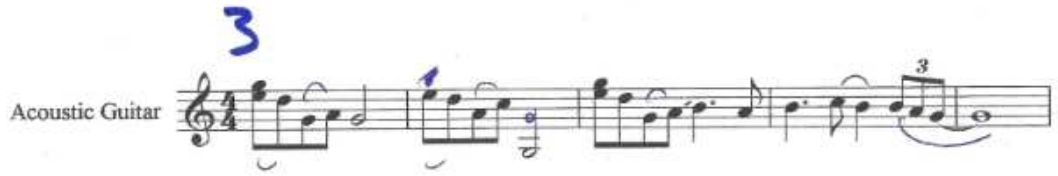
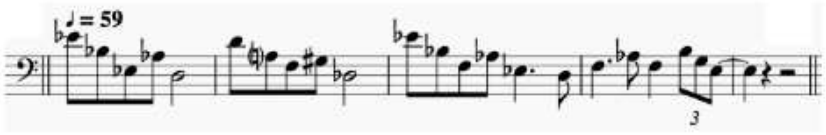
Para o cálculo do valor das alturas, utilizamos a equação $AA = [10(NC)]/NT$ , em que $AA$ = valor da audiação das alturas, $NC$ = quantidade de notas cantadas corretamente e $NT$ = quantidade de notas totais. Para exemplificar o critério de comparação, tomaremos como exemplo o fragmento 3 composto pelo participante D, no qual ele acerta apenas uma altura absoluta de 22 alturas totais:

**Trecho composto pelo participante D:**

**Transcrição do solfejo do participante D:**

Quantidade total de alturas do solfejo: 22
Quantidade de alturas absolutas corretas no solfejo: 1

$AA = 10(1) \div 22 = 0.4$

Figura 16: cálculo da audiação de alturas absolutas em trecho composto e solfejado pelo participante D. A única altura corretamente solfejada se encontra no quarto tempo do quarto compasso, a nota si natural, disposta como primeiro evento da tercina de semínima.

O mesmo tipo de cálculo foi feito em relação à proporção rítmica, expresso na equação $PR = [10(PC)]/NT$, no qual $PR$ = valor da audiação da proporção rítmica, $PC$ = proporções rítmicas cantadas corretamente e $NT$ = quantidade de notas totais. No critério de avaliação das alturas desconsideramos fórmulas de compasso e utilização de figuras diferentes para a mesma proporção rítmica[51].

[51] Por exemplo: a transcrição feita pelo pesquisador de um determinado trecho solfejado pode conter duas semínimas e uma mínima e equivalerá à escrita do participante em duas colcheias e uma semínima, pois estamos avaliando apenas as proporções entre as figuras, e não a correspondência absoluta no campo simbólico entre as transcrições do pesquisador e os fragmentos escritos pelos participantes.

**Transcrição do solfejo do participante D:**

Quantidade total de eventos rítmicos do solfejo: 22
Quantidade de proporções rítmicas corretas no solfejo: 22 (*a última nota é considerada correta pela posição temporal em sua ocorrência - a ausência do prolongamento rítmico se deve à questões de técnica vocal do participante*).

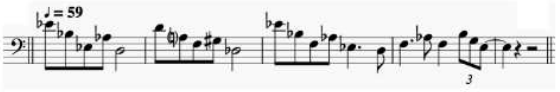
$PR = 10\,(22) \div 22 = 10$

Figura 17: cálculo da audiação das proporções rítmicas em trecho composto e solfejado pelo participante D.

Para o perfil intervalar, entendemos que somente considerar os intervalos corretos seria inadequado, levando em conta que a direção intervalar pode estar correta e que o intervalo solfejado, mesmo não correspondendo estritamente ao que está escrito, pode estar mais ou menos próximo do que foi notado[52]. Assim, levamos em conta a distância em semitons entre os intervalos escritos e solfejados para estimar a capacidade de audiar os perfis intervalares das melodias escritas. Para tanto, atribuímos o valor de 0.9 para cada semitom incorreto de distância entre o intervalo escrito e o solfejado. Nos casos em que o participante acerta o intervalo, o resultado do cálculo entre distâncias do intervalo será igual a zero. No caso em que, por exemplo, um participante solfeja uma terça maior em um trecho onde há uma quinta justa escrita na mesma direção, a diferença é de 3 semitons que, multiplicados por 0.9, resultam no valor 2.7. Todos os valores correspondentes aos erros dos intervalos calculados dessa forma são somados e representados pela variável *E*, e o valor total dos erros é computado na equação $PI = [10(Ti) - E] / Ti$, na qual *PI* = proporção intervalar audiada, *Ti* = total de intervalos, *E* = erros. Assim, a menor taxa de erro possível por intervalo é de um

[52] Em um intervalo de sétima menor ascendente, o participante pode solfejar uma sexta maior ascendente, havendo apenas um semitom de distância entre o solfejo e o que está escrito. Tal caso certamente se distingue de outro no qual um participante solfeja uma segunda menor ascendente para o mesmo intervalo de sétima menor ascendente; ou mesmo dos casos em que o participante escreve um intervalo ascendente e solfeja um descendente.

semitom, $E = 1(0.9) = 0.9$, enquanto o maior âmbito intervalar considerado é o de sétima maior, $E = 11(0.9) = 9.9$. Atribuímos o valor $E = 10$ (que representa o valor máximo de erro possível) para intervalos em direções diferentes e intervalos na mesma direção cuja distância exceda 11 semitons. Entretanto, em alguns casos nos quais a composição apresenta intervalos compostos muito dilatados, subtraímos uma oitava, no entendimento de que não seria possível para o participante executar vocalmente o que está escrito:

**Transcrição do solfejo do participante D:**

**Quantidade total de intervalos: 21**
**Análise intervalar (d = descendente; a = ascendente):**

| **Distância intervalar em semitons do trecho composto** | 5d | 7d | 2a | 2d | 9a | 2d | 5d | 3a | 5d * | 12a ** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Distância intervalar em semitons do solfejo** | 4d | 7d | 4a | 6d | 8a | 5d | 4d | 3a | 7d | 14a |
| **Subtração entre os trechos** | 1 | 0 | 2 | 4 | 1 | 3 | 1 | 0 | 2 | 2 |

| **Distância intervalar em semitons do trecho composto** | 5d | 7d | 2a | 2a | 2d | 2a | 1a | 1d | 0 | 2d | 2d |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Distância intervalar em semitons do solfejo** | 4d | 4d | 3a | 4d | 1d | 3a | 3a | 3d | 6a | 3d | 4d |
| **Subtração entre os trechos** | 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | 1 | 2 |

** intervalo de 17d subtraído em uma oitava (-12) para abarcar a tessitura vocal do participante.*
*** intervalo de 24d subtraído em uma oitava (-12) para abarcar a tessitura vocal do participante.*

Soma das subtrações entre os trechos: 38.
Cálculo do peso das subtrações: 38 (0.9) = 34.2

$PI = [10\,(21) - 34.2] \div 21 = 8.3$

Figura 18: cálculo da audiação da proporção intervalar em trecho composto e solfejado pelo participante D.

Os valores totais referentes à audiação das alturas (*AA*), da proporção rítmica (*PR*) e da proporção intervalar (*PI*) são inseridos na equação $AN = (AA + PR + PI)/3$. Sendo assim, cada parâmetro interfere em um terço do valor de audiação notacional estipulado. Se inserirmos os valores das variáveis dos três exemplos anteriores nessa equação, teremos um valor de audiação notacional referente a alturas, a durações e intervalos igual a 6.2 para o trecho composto pelo participante D.

Tomamos esse modo de calcular os valores de audiação notacional ao considerar que, do ponto de vista das alturas e durações, uma imagem mental totalmente nítida será aquela que pode ser escutada internamente por completo nos âmbitos melódico, intervalar e rítmico. Segundo Ricardo Goldemberg (1995, p. 2), "a habilidade na leitura cantada é sempre reveladora de um alto grau de compreensão auditiva"; assim, o solfejo funciona como um modo de reproduzir instantaneamente o que, em hipótese, pode ser mentalmente escutado em um processo de audiação bem sucedido, de modo similar ao que pode acontecer ao se recordar uma melodia familiar: em muitas ocasiões, não só se é capaz de cantar a melodia, como frequentemente também pode-se cantar as alturas absolutas do trecho rememorado (COVINGTON, 2005, p. 30).

O mesmo pensamento foi utilizado para estabelecer um método de cálculo do grau de proximidade entre os trechos compostos no instrumento e suas correspondentes transcrições em notação musical feitas pelos participantes. Chamamos esse parâmetro de *Notação do Gesto Instrumental* e utilizamos a abreviação *NGI* para nos referirmos a esses valores, obtidos com o mesmo cálculo a partir da equação $NGI = (AA + PR + PI)/3$. O método empregado para a conferência dos resultados foi similar ao da audiação notacional: os trechos compostos por meio de improvisações instrumentais foram gravados e transcritos pelo pesquisador, e as transcrições das execuções foram comparadas com as partituras escritas pelos participantes. Um $NGI = 10$ representa o caso em que um participante transcreve corretamente proporções rítmicas, alturas e intervalos compostos no instrumento, enquanto $NGI = 0$ indica ritmos, alturas e intervalos sem qualquer semelhança entre o trecho executado e a transcrição feita pelo participante.

O parâmetro de *AN* serve para estimar o nível de proximidade dos territórios formados pelos domínios sonoros e visuais de cada participante, tendo como gatilho a leitura das partituras produzidas no laboratório; ou seja, eles estimam o nível de proximidade de tais domínios a partir do vetor que parte do visual em direção ao sonoro ($v \rightarrow s$). Se entendermos a imagem mental proveniente da leitura de um símbolo como a evocação de um misto de lembranças e sensações causada por um estímulo visual, mas advinda simultaneamente de territórios sonoros e visuais, um maior nível de proximidade entre esses territórios incidirá em

uma correspondência mais estreita entre símbolo e evento sonoro, que por sua vez acarretará um aumento no nível de nitidez mental e em um valor de audiação notacional mais alto[53].

O parâmetro de *NGI* também estima a proximidade entre os domínios sensíveis visuais e sonoros, estimando a capacidade que o participante tem de transcrever, utilizando os símbolos do sistema notacional, os sons que produz ao instrumento; desse modo, o vetor desse parâmetro parte do sonoro em direção ao visual ($s \rightarrow v$). Por ser a medição de um ato vinculado à improvisação, esse parâmetro foi calculado apenas para os fragmentos 2 (improvisação em baixa latência) e 5 (improvisação em alta latência).

Em ambos os casos, o domínio tátil serve para articular a passagem tanto dos vetores $v \rightarrow s$ quanto dos vetores $s \rightarrow v$, pois é sempre através do movimento que se pode ler uma partitura ou tocar um instrumento. Nesse sentido, pode-se considerar que o símbolo "→" representa a área de abrangência do domínio tátil tanto na incidência da audiação notacional quanto na notação do gesto instrumental.

Os valores de audiação notacional e de notação do gesto instrumental atribuídos a cada participante não devem ser lidos como se fossem "notas de prova de percepção musical" - não estamos medindo competências, e sim estimando condições desviantes. Devemos compreender que, para além de avaliar qualquer "capacidade" perceptiva dos participantes, tais valores dizem respeito à correspondência entre as porções conceitual e virtual de uma ideia musical e seus respectivos resultados atuais. Valores de $AN = 10$ indicam, nesse caso, que um participante consegue solfejar corretamente 100% das alturas absolutas, dos intervalos e ritmos que compõe - o que nos permite inferir que, do ponto de vista das alturas, intervalos e durações, a imagem mental do trecho composto possui tal nitidez sonora que faz o participante conseguir reproduzi-la a partir da voz de forma imediata, evidenciando a proximidade e concordância dos hábitos presentes em seus territórios visuais e sonoros. E isso só será viável se a porção conceitual (alturas, durações e intervalos) apresentar um nível de clareza tão grande que seja possível "ouvir" mentalmente a ideia imaginada. Nesse sentido, $AN = 10$ sugere também uma predominância da porção conceitual nos parâmetros considerados. Valores de $AN = 0$ indicam que a imagem mental se mostra completamente

[53] Ou seja, a leitura da nota "dó central" evoca lembranças e sensações visuais e sonoras. Quanto mais essas lembranças forem semelhantes ao fenômeno atual, mais próximos estarão os territórios visuais e sonoros no caso específico dessa leitura. Se as lembranças não correspondem ao fenômeno atual - por exemplo, o participante cantar outra nota ao ler o dó - isso indica que as lembranças sonoras não estão coordenadas às visuais, pois o símbolo "dó", ao convidar à ação e evocar a visualidade, não traz consigo, no ato do participante, a lembrança do som exato ao qual corresponde - no lugar disso, traz o desvio.

desviante do resultado atual; ou seja, *AN* = 0 não sugere a ausência de uma imagem mental, e sim que as condições desviantes estão tão presentes no processo de aquisição de consistência que elas adquirem prioridade sobre qualquer porção conceitual presente nessa imagem. *AN* = 0 indica também a possibilidade de predominância do campo virtual na ideia musical.

No entanto, devemos esclarecer que os processos composicionais não dependem da precisão da audiação notacional para que o ato composicional seja legitimado. Pode-se compor considerando a ação da condição desviante e até mesmo contar com essa ação como força criativa. Assim, valores baixos de *AN* não indicam necessariamente uma deficiência técnica, e sim a presença considerável de um campo virtual que adquire sua consistência como corpo ou estado de coisas somente durante o ato composicional, à revelia de uma nitidez mental prévia. Indicam também a ausência de proximidade nos hábitos relacionados aos vetores territoriais dos domínios visuais e sonoros - ou seja, os hábitos sonoros apontam para regiões distintas das apontadas pelos visuais em um dado estímulo perceptivo. Se notarmos que um participante, ao solfejar sua música, não faz ideia de como as alturas de sua composição soam, é porque a organização atual dessas alturas é estabelecida sob a condição desviante do ato composicional, presente em cada meio de atualização, sem que haja uma imagem prévia clara. Nesse sentido, podemos afirmar que os hábitos sonoros relacionados à composição das alturas nesse exemplo não estão alinhados aos hábitos visuais durante o solfejo.

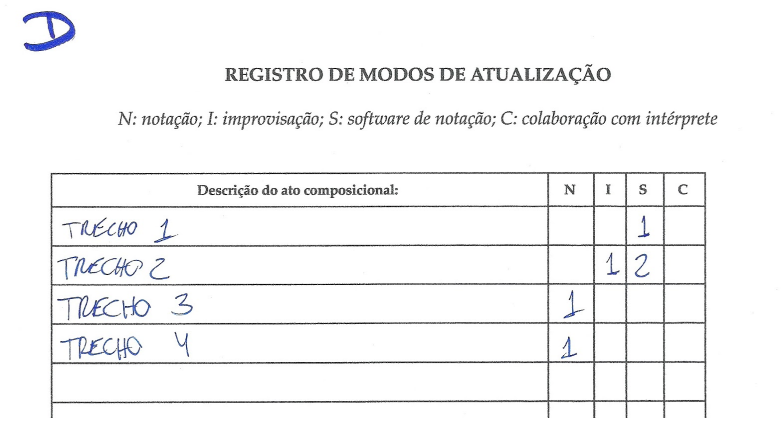
Se a questão da nitidez mental da ideia se torna um empecilho no processo composicional, o compositor sempre pode fazer uso do instrumento ou do *software* para acessar a aura sonora da música que compõe. Nesse caso, os valores de *NGI* servem para estimar o nível de desvio entre o que se executa no instrumento e o que se escreve em notação. Tanto a *AN* quanto a *NGI* funcionam como estratégias de visualização da ideia musical passíveis de serem adotadas pelo compositor: enquanto a *AN* refere-se aos conceitos e à imagem mental da leitura de um trecho escrito em notação, indo do visual ao sonoro ($v \rightarrow s$), a *NGI* está relacionada à ideia musical trabalhada do sonoro em direção ao visual[54] ($s \rightarrow v$).

[54] Pensando a ideia musical não mais como uma instância transcendental e sim como algo que se move da sensação para o conceito e do conceito para a sensação, podemos sustentar a noção de que a ideia musical, longe de ser imutável e imóvel, é dinâmica, temporal e possui, em termos bergsonianos, duas direções: da memória pura para o hábito, e do hábito para a memória pura. Nesse sentido, o parâmetro *AN* nos dá indícios do nível de presença da condição desviante da memória pura para o hábito, enquanto o parâmetro *NGI* também nos dá indícios dessa presença na direção oposta, do hábito para a memória pura.

Após a composição e o solfejo dos seis trechos, o pesquisador tocou cada um dos fragmentos ao violão e sugeriu ajustes e alterações representando o papel de um instrumentista colaborador. Os fragmentos contendo as alterações do pesquisador foram marcados como 1', 2', 3', 4', 5' e 6', e serão sempre indicados neste capítulo como "colaboração do instrumentista". Sempre que a colaboração estiver presente nos itinerários, pode-se de imediato inferir uma ampla presença desviante, no sentido em que os participantes não puderam usufruir de qualquer controle sobre a volição criativa do colaborador durante a produção dos trechos marcados com o sinal ', cabendo a eles apenas a decisão de aproveitar ou excluir tais fragmentos na atividade seguinte.

Em seguida, os participantes realizaram uma segunda autoavaliação. Os valores computados foram confrontados com os da primeira autoavaliação com o intuito de identificar se houve, por parte dos participantes, uma mudança de percepção em relação às suas capacidades de audiação após passarem pelas experiências e dificuldades de solfejar de imediato (e de surpresa) os trechos que compuseram.

Na oficina, quarta fase do experimento, os participantes dispuseram de quarenta minutos para compor uma pequena peça para violão utilizando no mínimo um dos doze fragmentos produzidos no laboratório, podendo usufruir dos meios de atualização de suas preferências. O propósito dessa regra foi estipular quais modos de atualização estariam associados à composição e de computar tais modos nos itinerários de atualização de cada participante. Cada ato composicional foi marcado em uma tabela anexa para que pudéssemos saber que tipos de meios de atualização foram utilizados.


D

REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| TRECHO 1 | | | 1 | |
| TRECHO 2 | | 1 | 2 | |
| TRECHO 3 | 1 | | | |
| TRECHO 4 | 1 | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Figura 19: tabela de registro dos modos de atualização empregados pelo participante D. Os números indicam a ordem das camadas de atualização; o segundo trecho, por exemplo, foi inicialmente composto a partir de improvisação ao instrumento e posteriormente desenvolvido em *software* de notação musical.

Após quarenta minutos de composição, os participantes tiveram dez minutos para revisar silenciosamente suas peças utilizando somente a escuta interna, sem qualquer checagem sonora. O propósito dessa atividade foi o de verificar se haveria alguma manifestação criativa em um procedimento de revisão focado apenas no meio visual da notação musical. Todas as alterações realizadas nessa revisão foram marcadas com uma caneta de cor vermelha. Após esse passo, os participantes tiveram mais dez minutos para outra revisão, dessa vez executando a música no instrumento. Nesse caso, o intuito foi o de catalogar todos os desvios e alterações advindos de novos conteúdos improvisados que poderiam surgir da execução instrumental dos trechos compostos. Todas as alterações realizadas na segunda revisão foram marcadas com uma caneta de cor azul. Em seguida, o pesquisador tocou cada uma das peças e sugeriu alterações, ajustes e mudanças. O propósito, nesse caso, foi o de compilar quais dessas alterações e sugestões seriam aproveitados posteriormente pelos participantes na versão final da peça. Todas as alterações colaborativas do pesquisador foram marcadas com uma caneta de cor verde. Em seguida, os participantes tiveram vinte minutos para editar a peça em um *software* de notação musical. Todas as alterações feitas durante a edição foram listadas e obtidas por meio da comparação entre a versão editada pelo participante com o manuscrito contendo as marcas de revisão anteriores, incluindo os desvios advindos da revisão em notação, execução e colaboração aproveitados na versão final.

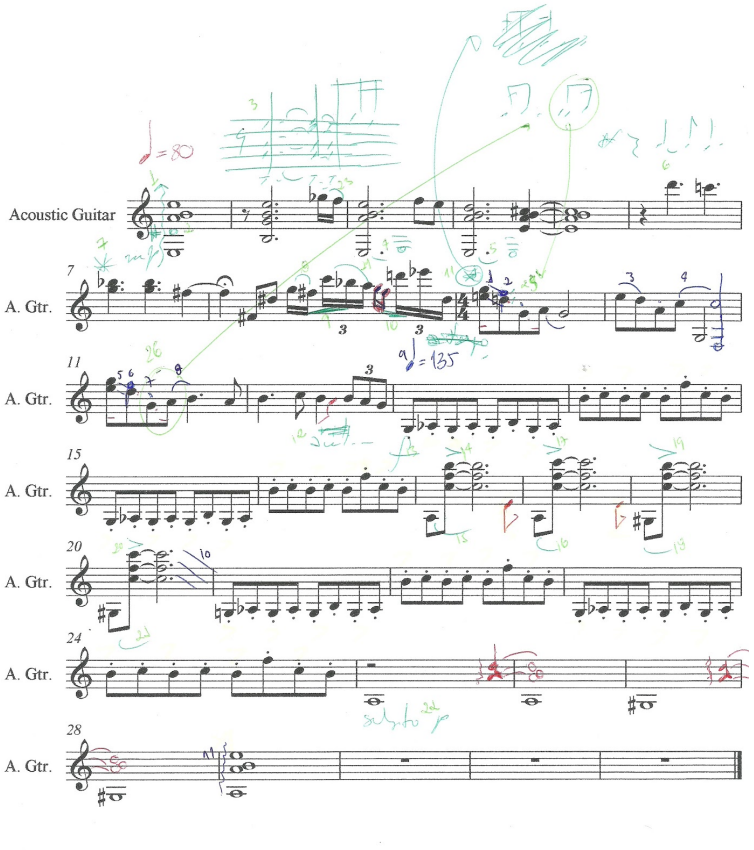



Figura 20: marcações com cores indicativas das camadas de atualização na peça composta pelo participante D.

Assim como os domínios sensoriais, cada meio de atualização possui suas territorialidades e linhas de fuga. As atividades de revisão e edição servem para demonstrar que o compositor pode agenciar certos meios especificamente para o surgimento do hábito, enquanto outros, quando acessados, servem para a produção de conteúdos especulativos, favorecendo o vetor cósmico dos ritornelos. Um trecho de música que é composto a partir de um hábito advindo de um determinado domínio sensorial, ao ser transportado para outro domínio, pode implodir, germinar, esterilizar, ser deformado ou pode perder seu centro gravitacional; pode, de modo geral, sofrer as alterações impostas pelo outro meio, se submetendo às suas condições desviantes. Esse trecho é retirado de seu meio de origem e é virtualizado pela cognição para ser atualizado em um ambiente alienígena - nesse processo, ele pode desviar e adquirir outro semblante. Quando propusemos aos participantes que revisassem suas composições passando por cada meio em separado, nós os induzimos a operar inter-agenciamentos e desterritorializações nos conteúdos que compuseram; sujeitamos desse modo a música que acabaram de criar a passar pelas condições desviantes de cada meio para observar se ela permaneceu intacta ou se sofreu deformações ou adições de camadas ao

fim da passagem. Nossa hipótese, nesse sentido, é a de que há a chance, ao desterritorializar uma composição e revisá-la em outro meio, de que as coerções e obstáculos típicos desse meio ensejem o surgimento de novas ideias. Uma música composta através de improvisações instrumentais pode, por exemplo, agregar novos elementos ao ser revisada em uma leitura silenciosa da partitura, pois os hábitos visuais irão se impor aí de uma maneira que não o fariam em um domínio sonoro. Dessa forma, os territórios de um meio se tornam potências cósmicas de outro: cada revisão cria uma nova "camada" de conteúdos sobre a anterior. Conteúdos que são habituais em um meio podem produzir especulações ao serem transportados para outro.

Sabemos também que o "término" do processo composicional não coincide com o início do processo de revisão ou de edição - essa divisão tem fins meramente metodológicos e foi utilizada durante a oficina somente para "mascarar" nossas intenções para os participantes, pois entendemos que a revisão e a edição, enquanto processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, são fundadas nas operações de inter-agenciamento dos ritornelos e acontecem instantaneamente nos atos composicionais; se há algo que as distingue, talvez seja o tipo de postura adotada pelo compositor: quando revisamos e editamos, atuamos com a finalidade de re-territorializar sob uma disposição muito específica, na qual trabalhamos debruçados sobre um produto do ato já realizado, tendo em mente a reelaboração, o acabamento e o aperfeiçoamento desse produto ao invés de nos preocuparmos com a expansão de seu território.

Para que isso não ficasse óbvio durante a oficina e que pudéssemos coletar as informações referentes às camadas sem influenciar os participantes, foi anunciado que haveria, após o tempo destinado à composição, às atividades de revisão e à edição, como se fossem fases separadas do fluxo composicional. Contudo, entendemos a revisão e a edição como divisões que especificam apenas uma mudança no ângulo da ação, e não como fases que encerram o processo composicional[55].

Na quinta fase do experimento, os participantes foram convidados a responder a um segundo questionário contendo os seguintes campos:

---

[55] Esse ponto de vista se estende também para as várias etapas da produção fonográfica, tais como a pré-produção, a captação, o processamento de efeitos, a mixagem e a masterização: no nosso entender, o processo composicional pode continuar nessas e em outras atividades (ensaios, testes e reuniões com intérpretes, produção de espetáculos), configurando, tal como a revisão e a edição, apenas em uma mudança de perspectiva em relação ao tipo de viés manipulativo a ser empregado no material composicional.

1) Pergunta: qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?
2) Pergunta: quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados?
3) Atividade: avalie, em uma escala de 0 a 10 (sendo 0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical.
4) Atividade: avalie, em uma escala de 0 a 10 (sendo 0 = nada desviante; 10 = completamente desviante), o quão desviante foi o seu processo composicional no experimento.
5) Atividade: liste, considerando o retorno da vontade de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização:

| **Meios de atualização** | **Vantagens** | **Desvantagens** |
|---|---|---|
| Notação | | |
| Improvisação | | |
| Software | | |
| Colaboração com intérprete | | |

Tabela 1: planilha utilizada pelos participantes no experimento, para listar as vantagens e desvantagens de atualização de cada meio.

O propósito do primeiro item foi o de agregar opiniões a respeito do desvio, dessa vez matizadas pela experiência composicional da oficina e também de dar a oportunidade para os participantes manifestarem uma mudança de posição em relação à mesma questão presente no questionário pré-experimento. O segundo item serve como um indicador de preferência do participante referente ao experimento. O terceiro item serve para indicar se houve alguma mudança de postura ou de senso de autoimagem do participante após as experiências do laboratório e da oficina, sobretudo quando em comparação ao sétimo item do primeiro questionário, contribuindo para estimar o potencial didático do experimento. Do mesmo modo, o quarto item nos dá um marcador da impressão geral que o participante teve de seu

processo composicional a partir do ponto de vista do desvio. O quinto item compila as vantagens e desvantagens experimentadas e sintetizadas pelos participantes, e seu propósito é servir como contribuição empírica e complemento às proposições teóricas sobre os meios de atualização expostas e desenvolvidas no segundo capítulo da presente tese.

O experimento durou cerca de quatro horas e seu planejamento temporal foi configurado da seguinte forma:

| ATIVIDADE | MIN. |
|---|---|
| **1 FASE** | |
| Apresentação da proposta e dos conceitos | 5 |
| **2 FASE** | |
| Questionário pré-experimento | 10 |
| **3 FASE** | |
| Laboratório: testes de baixa latência - produção dos fragmentos 1, 2 e 3 | 6 |
| Laboratório:: testes de alta latência - produção dos fragmentos 4, 5 e 6 | 15 |
| Laboratório: autoavaliação 1 | 3 |
| Laboratório: solfejo dos 6 fragmentos | 10 |
| Laboratório: execução dos fragmentos ao violão | 20 |
| Laboratório: produção dos fragmentos 1', 2', 3', 4', 5' e 6' | 2 |
| Laboratório: autoavaliação 2 | 3 |
| **4 FASE** | |
| Oficina: composição | 40 |
| Oficina: revisão 1 - leitura silenciosa | 10 |
| Oficina: revisão 2 - execução ao instrumento | 10 |
| Oficina: revisão 3 - colaboração do intérprete | 10 |
| Oficina: edição em *software* de notação musical | 20 |
| Oficina: listagem dos fragmentos utilizados | 2 |
| **5 FASE** | |
| Questionário pós-experimento | 15 |
| Margem de tempo (*para contemplar atrasos e flexibilizar o tempo de alguma atividade, se necessário*) | 59 |
| **Tempo total do experimento** | 240 (4h) |

Tabela 2: planejamento temporal do experimento composicional.

## 3.2 Resultados e interpretação dos dados

Nos tópicos seguintes, veremos os valores dos resultados por participante correspondentes às atividades realizadas no laboratório e na oficina de composição seguidos da interpretação dos dados coletados. Para facilitar a leitura, lembremo-nos das siglas utilizadas anteriormente para avaliar cada parâmetro:

*AA*: valor de audiação do parâmetro das alturas.

*PR*: valor de audiação da proporção rítmica.

*PI*: valor de audiação da proporção intervalar.

*AN*: valor de audiação notacional (englobando a média simples de *AA*, *PR* e *PI* na comparação entre um trecho composto por meio da escrita em partitura e seu respectivo solfejo).

*NGI*: notação do gesto instrumental (valor que mede o grau de semelhança entre um conteúdo composto por meio de improvisações e sua respectiva transcrição em notação musical).

Todas as folhas de trabalho utilizadas por cada participante foram escaneadas e estão disponíveis na seção de anexos da presente tese.

### 3.2.1 Participante A

O participante A é formado em Produção Fonográfica (Fatec) e é aluno do curso de MPB e *Jazz* do Conservatório de Tatuí. Tem proficiência instrumental em violão e contrabaixo e sua experiência composicional engloba a produção de composições amadoras para fins didáticos. Segue abaixo a tabela de valores de audiação das alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por A no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 10 | 0 | 3.3 |
| Fragmento 2 | 0 | 10 | 0 | 3.3 |
| Fragmento 3 | 0 | 10 | 0 | 3.3 |
| Fragmento 4 | 0 | 10 | 0.3 | 3.4 |
| Fragmento 5 | 0 | 10 | 0.1 | 3.3 |
| Fragmento 6 | 0 | 6.6 | 0 | 2.2 |

Tabela 3: valores de audiação notacional por fragmento - participante A.

A média simples de todos os valores de audiação notacional produzidos por A resultou no valor 3.1. Notamos que o participante não teve grandes dificuldades para solfejar os conteúdos rítmicos. Entretanto, nos fragmentos 1, 2, 3 e 6 o participante não se sentiu seguro para solfejar as alturas. Pudemos observar um pequeno aumento nos valores dos fragmentos 4 e 5, nos quais houve a tentativa do participante de cantar os perfis intervalares dos trechos compostos. Em termos gerais, podemos ler nesses dados que, sob a ótica da audiação notacional, o plano especulativo passível de germinação nos atos da composição musical se manifesta no participante A principalmente no parâmetro das alturas absolutas e da proporção intervalar, enquanto as porções conceituais de suas ideias musicais parecem se apresentar mais nítidas no campo rítmico. Segue abaixo a tabela de valores da Notação do Gesto Instrumental (*NGI*) do participante:

| FRAGMENTO | A.A. | P.R. | P.I. | N.G.I. |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 8.7 | 10 | 6.4 | 8.3 |
| Fragmento 5 | 9.2 | 5.7 | 8.6 | 7.8 |

Tabela 4: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante A.

Na *NGI*, a taxa de incerteza do participante A diminuiu consideravelmente. Disso, pode-se inferir que a atualização por meio da execução ao instrumento gera ideias musicais mais nítidas para A, dado que as problemáticas do virtual se resolvem quase que instantaneamente nos hábitos motores; em contrapartida, o campo das proporções rítmicas oscilou de forma considerável ao se comparar o segundo fragmento de baixa latência com o quinto de alta latência, o que indica que os hábitos sensórios-motores de A, desterritorializados da execução instrumental e inseridos no campo da notação no ato da transcrição, também podem auxiliar na produção de ideias rítmicas com algum potencial especulativo em relação aos padrões rítmicos produzidos diretamente em notação sem o auxílio do instrumento.

É interessante apontar que o maior valor isolado do laboratório (referente à *NGI* do fragmento 2) coincide com o maior valor atribuído a si pelo participante nas duas autoavaliações. Também é notável o fato de o participante ter escolhido justamente o segundo fragmento (dessa vez com contribuições do colaborador) para desenvolver sua peça nas fases iniciais do processo composicional vinculado à oficina. O participante A nos relatou que seus modos favoritos de atualização são, além da improvisação, o uso de *softwares* de notação musical.

Durante a oficina, A optou por atualizar suas ideias utilizando apenas o *software* de notação *Musescore*. Na etapa de revisão notacional, o participante inseriu indicações de andamento e dinâmicas. Na etapa de revisão instrumental, o participante inseriu barras de repetição entre os compassos 1 e 3 e alterou uma altura no acorde do compasso 9. Na revisão colaborativa, houve uma mudança no primeiro acorde do compasso 2, a inserção de uma fermata no acorde do compasso 3, a inserção de marcação de andamento e de um acorde no compasso 4, inserções de acordes nos compassos 5, 6 e 7, a sugestão de uma alteração na

notação rítmica no compasso 6 e a sugestão de uma alteração na escrita dos arpejos dos compassos 7 e 8.

Na edição em *software*, o participante A modificou uma alteração advinda da revisão instrumental: ao invés de barras de repetição, A re-elaborou a ideia e escreveu uma variação sobre os três primeiros compassos, inserindo alterações como arpejos, ornamentações e síncopes ao invés da repetição simples dos compassos 1 a 3. No compasso 10, A alterou a fórmula de compasso de sua música. Na tabela a seguir, podemos observar a taxa de aproveitamento das ideias advindas da revisão de cada um dos meios na versão final da composição:

| **MEIOS DE ATUALIZAÇÃO** | **NÚMERO DE ALTERAÇÕES** | **ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL** | **PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES** |
|---|---|---|---|
| Notação | 7 | 3 | 42% |
| Execução ao instrumento | 4 | 2 | 50% |
| Colaboração | 9 | 7 | 77,7% |
| Edição em *software* | 4 | 4 | 100% |
| Total: | 24 | 16 | 66,6% |

Tabela 5: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial na versão final da composição desenvolvida pelo participante A.

Segue abaixo o itinerário de atos composicionais de A:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 2 | Improvisação |
| 2 | Composição do fragmento 2' | Colaboração |
| 3 | Composição de trechos a partir do fragmento 2' na oficina | *Software* |
| 4 | Inserção de indicações de andamento e dinâmica | Notação |
| 5 | Inserção de barras de repetição e alteração de altura | Improvisação |
| 6 | Inserção de acordes, indicação de andamento, alteração no modo de notar arpejos, inserção de fermata | Colaboração |
| 7 | Substituição de trecho repetido por variação, mudança de fórmula de compasso, alteração de altura no compasso 11 | Software |

Tabela 6: itinerário de atos composicionais - participante A.

A fim ilustrar a progressão dos atos composicionais listados no itinerário do participante A, podemos observar, na figura 21, o fragmento escolhido pelo participante, na figura 22, a versão revisada com as marcações advindas dos meios de notação, improvisação e colaboração e, na figura 23, a versão final editada com realce das partes alteradas durante o processo de edição:

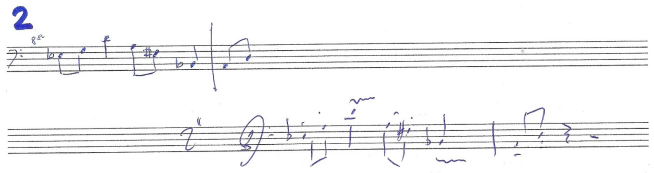



Figura 21: fragmento 2 (composto com improvisação) seguido de 2' (adição de sugestões do intérprete colaborador).

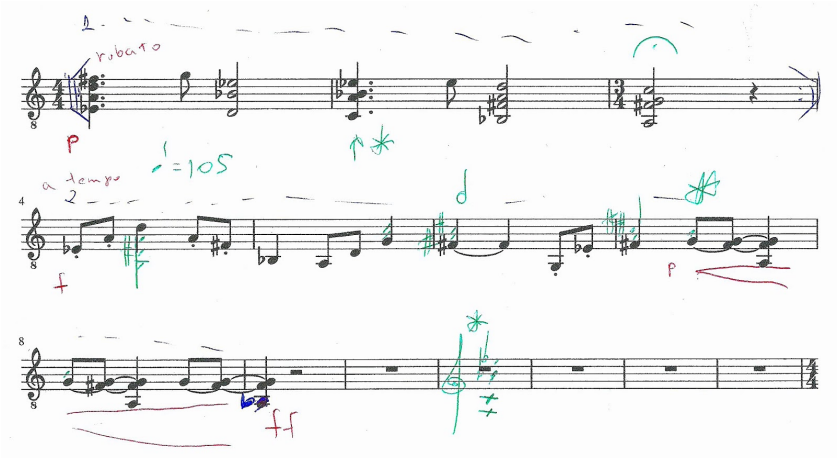



Figura 22: composição realizada na oficina com marcações de edição dos meios de notação (em vermelho), improvisação (em azul) e colaboração com intérprete (em verde).

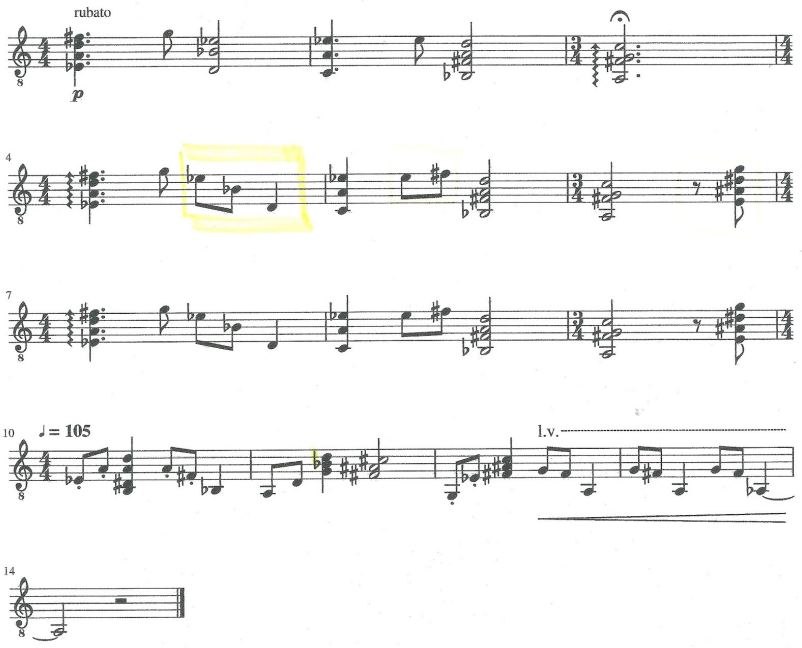



Figura 23: versão final da composição de A, com marcações das alterações feitas durante o processo de edição em *software*.

O colaborador acrescentou ao fragmento 2 marcas de articulação, produzindo o fragmento 2'. Podemos observar que esse fragmento não sofre nenhum tipo de alteração por parte de A ao ser aproveitado na composição feita durante a oficina; a ele são acrescidos trechos que o antecedem e o precedem, expandido o território do fragmento, além da inserção de um acorde no segundo tempo, juntamente com camadas de dinâmicas e andamento.

### 3.2.2 Participante B

O participante B é bacharel em Música com Habilitação em Guitarra Elétrica pela Faculdade Santa Cecília (Fasc) e também é especialista em Composição Musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG). É proficiente em guitarra elétrica, violão e piano e tem como experiência composicional um catálogo de obras para banda de *rock*, peças estreadas por grupos de câmara, uma peça para orquestra ensaiada por orquestra sinfônica e atuação regular como compositor e instrumentista em três grupos, sendo dois de câmara e uma banda de *rock*. Segue a tabela de valores de alturas absolutas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por B no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 9.1 | 7.3 | 5.4 |
| Fragmento 2 | 0 | 10 | 8.2 | 6 |
| Fragmento 3 | 0.7 | 10 | 7.3 | 6 |
| Fragmento 4 | 0.9 | 3.6 | 8.2 | 4.2 |
| Fragmento 5 | 3.3 | 10 | 9.3 | 7.5 |
| Fragmento 6 | 0.4 | 8.8 | 4.5 | 4.5 |

Tabela 7: valores de audiação notacional por fragmento - participante B.

A média simples dos valores totais de *AN* do participante B é igual a 5.6. O participante cantou melodias em todos os solfejos. Nos fragmentos 1 e 2, nenhuma nota cantada coincidiu com os trechos compostos em termos de alturas fixas. Nos fragmentos 3, 4 e 6, houve uma pequena taxa de acerto (uma ou duas alturas por fragmento) enquanto, no fragmento 5, o participante conseguiu cantar 33% das alturas corretamente. A taxa de acerto de *PR* se manteve elevada. Em termos gerais, o participante B conseguiu cantar intervalos bastante próximos ao conteúdo escrito dos fragmentos, cujo índice de desvio se mostra mais discrepante somente no fragmento 6 (uso de *software* em alta latência), sugerindo um teor especulativo nas imagens mentais para esse tipo de ato composicional. Pelos dados coletados,

também podemos sugerir que o campo especulativo do participante afetou principalmente a nitidez mental das alturas.

Segue a tabela com os valores referentes à *NGI*:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 8.7 | 10 | 9.4 | 9.3 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |

Tabela 8: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante B.

Ao ler os resultados da *NGI*, vemos que, do ponto de vista das alturas,das durações e dos intervalos, o fragmento 5 não apresentou qualquer desvio na passagem da execução instrumental para a notação. É importante apontar que esse fragmento foi o mais bem audiado pelo participante, com *AN* = 7.5 e, além disso, foi o fragmento escolhido por B como material composicional da oficina, podendo indicar uma preferência pelo hábito como ponto de partida da ideia em seus processos relacionados à oficina. Essa possibilidade é reforçada pelo próprio participante que nos relata que, em geral, inicia o processo trabalhando ideias musicais no instrumento, utilizando a improvisação. Somente após o tateio instrumental, ele desenvolve a ideia por escrito em notação, com a conferência esporádica no instrumento. Quando a ideia adquire alguma estabilidade, o restante do processo composicional se dá em *software* de notação, sem o auxílio do instrumento.

Ao longo da oficina, B optou por compor primeiramente utilizando o instrumento para, em seguida, transcrever os trechos em notação, em conformidade com o relato no qual ele nos descreveu seus padrões de atualização.

Na etapa de revisão por meio da notação, B adicionou indicações de arpejos em alguns acordes (compassos 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11 e 12) e ligaduras de articulação nos compassos 3, 7 e 12. Não houve nenhuma alteração ou desvio na etapa de revisão no meio da execução instrumental. Na etapa de revisão do colaborador, foram adicionadas indicações de andamento, fórmula de compasso, dinâmicas junto à adição de alturas nos compassos 4 e 8, além de uma sugestão de notação para o compasso 13.

Na etapa de edição no *software*, o participante realizou uma modificação na altura do compasso 10. Na tabela seguinte podemos observar a taxa de aproveitamento das alterações referentes a cada meio na versão final da composição:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 12 | 12 | 100% |
| Execução ao instrumento | 0 | 0 | 0 |
| Colaboração | 12 | 9 | 75% |
| Edição em *software* | 1 | 1 | 100% |
| Total: | 24 | 21 | 87,5% |

Tabela 9: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

A próxima tabela apresenta o itinerário de atos composicionais de B durante a oficina:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 5 | Improvisação |
| 2 | Composição de trechos a partir do fragmento 5 na oficina | Improvisação e notação (alternadas) |
| 3 | Inserção de ligaduras e arpejos | Notação |
| 4 | Inserção de indicações de fórmula de compasso, andamento, dinâmicas, sugestão de notação (comp. 12) e adição de alturas (comp. 4 e 8) | Colaboração |
| 5 | Substituição de altura no compasso 10, substituição de sinais de dinâmica | *Software* |

Tabela 10: itinerário de atos composicionais - participante B.

A figura 24 mostra o fragmento 5 aproveitado pelo participante no processo composicional da oficina. A figura 25 mostra o manuscrito com as camadas de alterações advindas das revisões, e a figura 26 apresenta a versão final editada da composição:

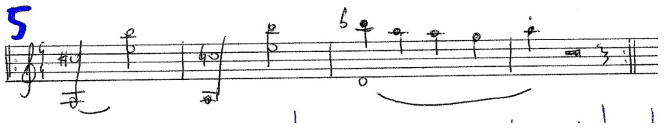



Figura 24: fragmento 5 composto na etapa laboratorial por B a partir de atualizações no meio da improvisação.

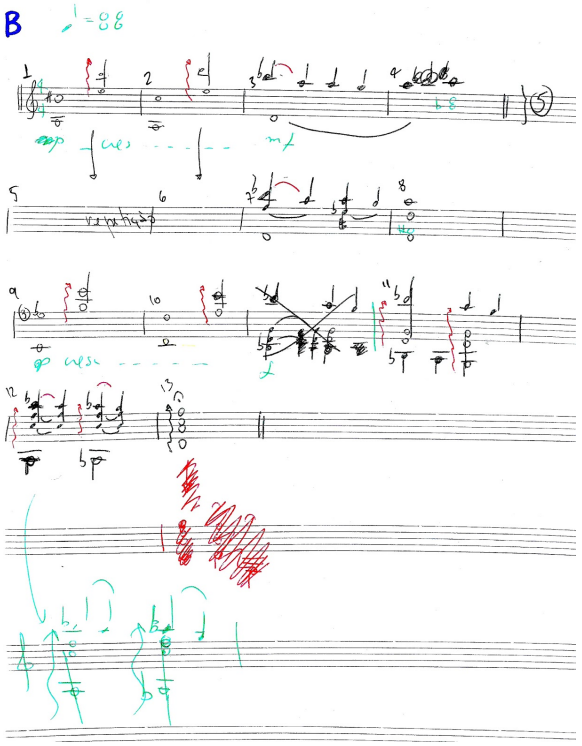



Figura 25: composição realizada na oficina com marcações de edição dos meios de notação (em vermelho) e colaboração com intérprete (em verde). A ausência de marcações em azul indica que não houve desvios durante a revisão nos meios da execução instrumental.

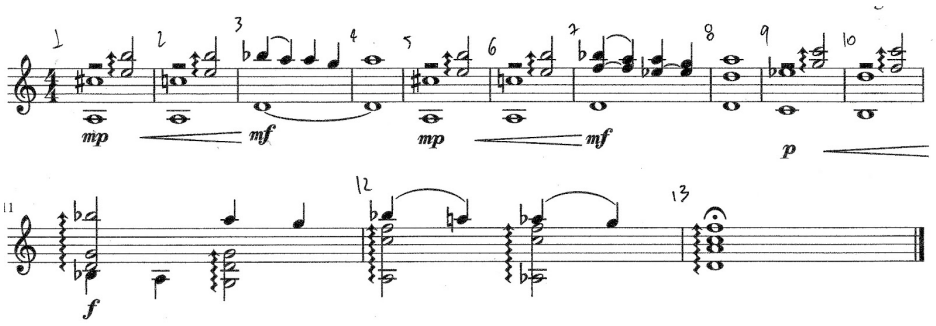



Figura 26: versão final da composição desenvolvida por B durante a oficina.

Podemos notar nos três primeiros compassos da versão editada, que o fragmento 5 não contém nenhuma alteração em sua estrutura; a ele são adicionadas camadas de articulação e dinâmicas, além de um desenvolvimento do fragmento nos compassos seguintes, que engloba uma modificação das durações no quarto compasso.

### 3.2.3 Participante C

O participante C é graduado em Produção Fonográfica (Fatec) e cursa o sexto ano do curso de violão erudito no Conservatório de Tatuí. Tem proficiência instrumental em violão, guitarra e contrabaixo, e sua experiência composicional inclui a composição de peças de câmara para grupos do conservatório, duas peças para violão solo, algumas composições inéditas e canções lançadas e gravadas. Segue a tabela de valores de audiação das alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por C no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 2 | 6 | 5.3 | 4.4 |
| Fragmento 2 | 0 | 9 | 0 | 3 |
| Fragmento 3 | 0 | 10 | 7.8 | 5.9 |
| Fragmento 4 | 0 | 3 | 4.3 | 2.4 |
| Fragmento 5 | 0 | 10 | 0 | 3.3 |
| Fragmento 6 | 0 | 10 | 5.4 | 5.1 |

Tabela 11: valores de audiação notacional por fragmento - participante C.

Nos fragmentos 2 e 5, o participante se isentou de cantar notas e intervalos e fez apenas os solfejos rítmicos. Os melhores resultados de *AN* ocorreram nos fragmentos relacionados ao uso de *software* de notação, nos quais o solfejo rítmico ocorreu sem erros e o perfil intervalar das melodias solfejadas apresentou aproximação razoável. As únicas alturas absolutas corretas aconteceram no solfejo do primeiro fragmento, com o participante C acertando duas de dez notas. Em geral, as proporções rítmicas foram o campo paramétrico no qual o participante mostrou maior facilidade para executar os solfejos.

Tabela com os valores de *NGI*:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 10 | 6 | 10 | 8.6 |
| Fragmento 5 | 8 | 8.7 | 10 | 8.9 |

Tabela 12: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante C.

A transmissão do conteúdo composto no instrumento em direção à notação apresenta conteúdos desviantes principalmente no campo rítmico. Se na *AN* o campo rítmico apresenta imagens mentais mais claras (oscilante para baixo somente quando ocorre a escrita silenciosa em pauta), nos atos composicionais relacionados à improvisação e à execução instrumental, ao transcrever em notação o que compôs ao instrumento, o participante C apresentou nos fragmentos 2 e 5 uma tendência a tocar e notar conteúdos desviantes no âmbito rítmico.

A média simples de *AN* do participante C é igual a 4, enquanto a média de *NGI* é igual a 8.7. Ao compararmos as autoavaliações antes e depois dos solfejos, pudemos observar que os valores assignados pelo participante diminuíram nos fragmentos 1, 3, 4 e 6, se mantiveram estáveis no fragmento 2 e aumentaram no fragmento 5. Os valores mais altos da segunda autoavaliação coincidem com os valores de *NGI*, sugerindo que os atos composicionais relacionados à execução instrumental proporcionam um maior nível de nitidez da imagem mental para o participante.

O participante C nos relatou que, em geral, adota em seus processos atos composicionais relacionados à notação e à improvisação. É importante apontar que os fragmentos escolhidos por C para servirem de material composicional na oficina foram os de número 1' e 4', produzidos por meio de notação com a colaboração do intérprete - diferentemente dos participantes A e B, C não optou pelos fragmentos com os melhores valores de *NGI*. O participante escolheu conteúdos produzidos fora dos campos com menor índice de desvio, o que sugere uma preferência, durante a atividade, por conteúdos especulativos para iniciar o processo composicional.

Na oficina, C alternou seus atos composicionais entre a improvisação instrumental e a notação. Na etapa de revisão por meio da notação, C inseriu apenas uma modificação de altura no terceiro compasso. Na etapa de revisão instrumental, C re-escreveu o quarto

compasso. Na etapa de revisão do intérprete, o colaborador inseriu as seguintes modificações: inserção de indicação de andamento, digitação e dinâmicas, além de sugestão de notação alternativa para o terceiro compasso.

No processo de edição, C inseriu alturas novas no segundo e terceiro compassos, além de alterar a última nota do terceiro compasso (no manuscrito um lá bemol e, na partitura editada, um lá natural), junto à inserção de barras de repetição entre os compassos 1 e 4. Na tabela seguinte, podemos observar a taxa de aproveitamento das alterações referentes a cada meio na versão final da composição:

| **MEIOS DE ATUALIZAÇÃO** | **NÚMERO DE ALTERAÇÕES** | **ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL** | **PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES** |
|---|---|---|---|
| Notação | 1 | 1 | 100% |
| Execução ao instrumento | 1 | 1 | 100% |
| Colaboração | 20 | 17 | 85% |
| Edição em *software* | 4 | 4 | 100% |
| Total: | 26 | 23 | 88% |

Tabela 13: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

Segue a tabela de itinerário dos atos composicionais de C durante a oficina:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 1 | Notação |
| 3 | Composição do fragmento 4 | Notação |
| 4 | Composição do fragmento 1' | Colaboração |
| 5 | Composição do fragmento 4' | Colaboração |
| 6 | Composição de trechos a partir dos fragmentos 1'e 4' | Improvisação e notação (alternadas) |
| 7 | Inserção de altura | Notação |
| 8 | Reescrita do quarto compasso | Improvisação |
| 9 | Inserção de indicação de tempo, digitações, dinâmicas e sugestão de notação | Colaboração |
| 10 | Inserção de duas novas alturas e alteração cromática em uma altura, adição de barras de repetição. | *Software* |

Tabela 14: itinerário de atos composicionais - participante C.

Na figura 27, podemos observar os fragmentos utilizados por C como material composicional - com a versão feita apenas pelo participante seguida dos fragmento com contribuição do colaborador. Na figura 28, temos o manuscrito e na figura 29 a versão editada da composição criada por C durante a oficina:

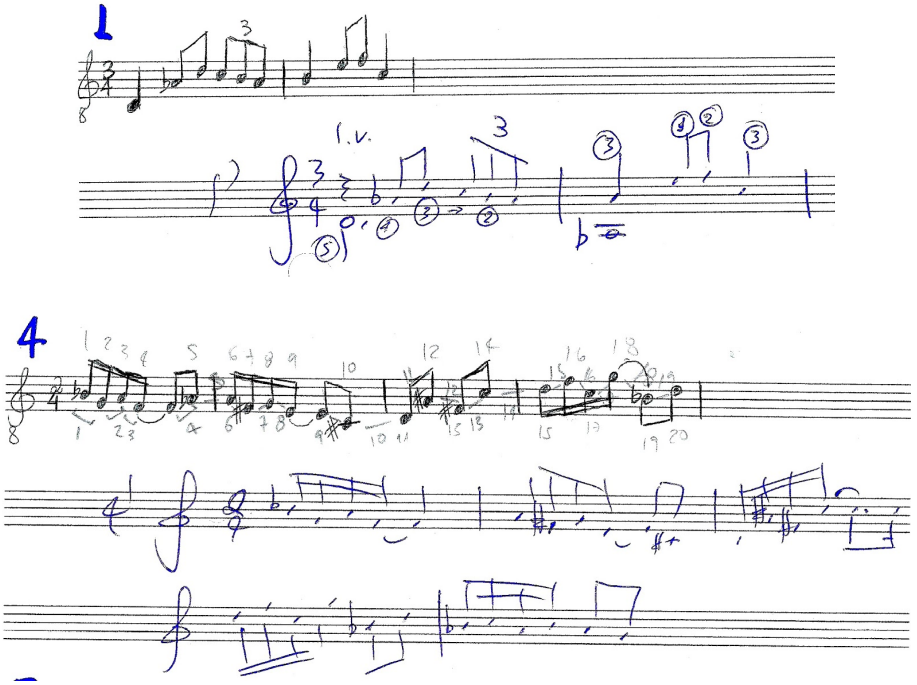



Figura 27: fragmentos utilizados por C como material composicional na oficina.

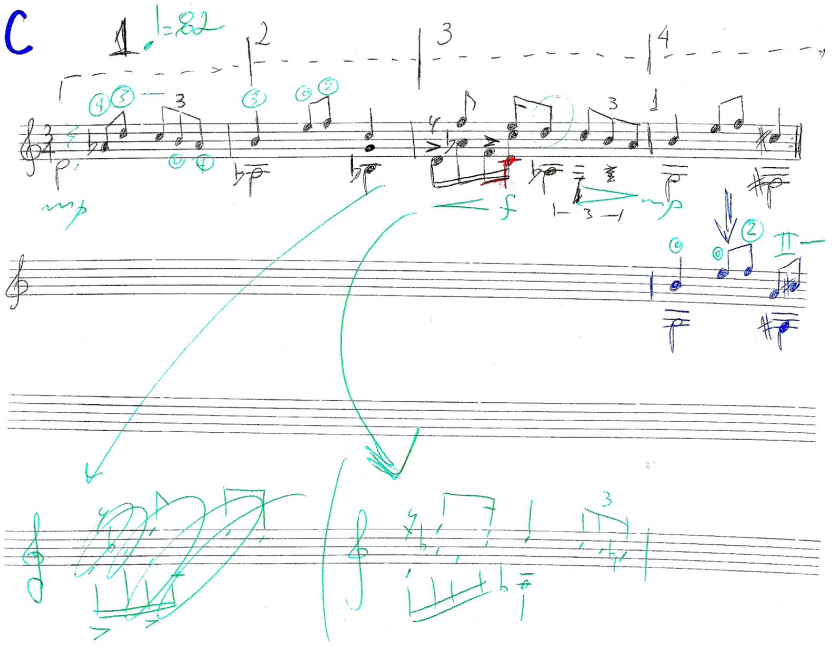



Figura 28: manuscrito da composição realizada na oficina por C com marcações de edição dos meios de notação (em vermelho), improvisação (azul) e colaboração com intérprete (em verde).

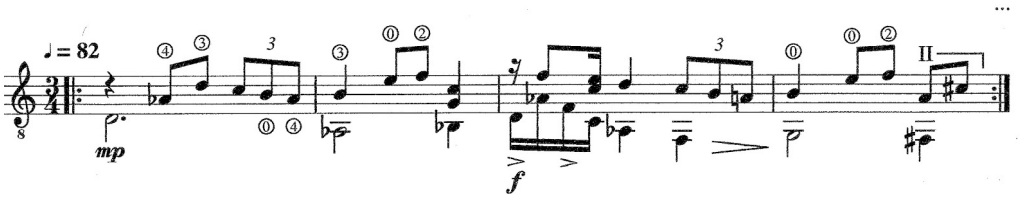



Figura 29: versão editada da composição realizada por C durante a oficina.

O colaborador acrescenta ao fragmento 1 indicações de digitação, insere uma nova altura e sugere um desenvolvimento motívico, enquanto no fragmento 4 sua contribuição pode ser observada na forma de notar o trecho, juntamente à adição e exclusão de algumas notas seguida de uma sugestão de desenvolvimento motívico. O participante C parece aproveitar integralmente o fragmento 1', enquanto o fragmento 4' se mostra bastante desviado e alterado, parecendo inspirar o surgimento de figuras como o grupo de semicolcheias na voz inferior do terceiro compasso.

### 3.2.4 Participante D

O participante D é bacharel em Piano Erudito pela Faculdade Santa Cecília (Fasc) e também tem em sua formação outros cursos relacionados à *softwares* de produção de áudio, tais como *Game Audio Academy*, *Beatmaker Pro* e *Studio Pro*. Tem proficiência instrumental em piano, teclados, guitarra, violão e contrabaixo. Sua experiência composicional abarca trabalhos autorais de música de câmara, trilhas sonoras para curta-metragens e peças teatrais, canções com banda de *rock* e produção de efeitos de sonoplastia.

Tabela de valores de audiação de alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por D no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 8 | 8.1 | 5.3 |
| Fragmento 2 | 0 | 8.7 | 8.4 | 5.7 |
| Fragmento 3 | 0.4 | 10 | 8.3 | 6.2 |
| Fragmento 4 | 0.4 | 9.2 | 7.8 | 5.8 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Fragmento 6 | 0.6 | 8.9 | 7.2 | 5.5 |

Tabela 15: valores de audiação notacional por fragmento - participante D.

O participante D apresentou valores elevados de audiação nos campos das proporções rítmicas e intervalares. Apesar de obter poucos acertos no campo das alturas absolutas, o

participante mostrou um bom grau de precisão no solfejo do fragmento 5, indicando um nível de clareza razoável da imagem mental correspondente ao fragmento especificado. Esse fragmento também se destaca por ser um conteúdo melódico mais simples em relação aos outros produzidos pelo participante. Os valores de *NGI* também se mantiveram altos, o que é condizente com o modo de atualização declarado por D em seus processos composicionais. Há pouco desvio na passagem do conteúdo composto no instrumento para a notação.

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 10 | 8.7 | 10 | 9.5 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |

Tabela 16: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante D.

Pode-se considerar, no contexto do experimento, a improvisação e a execução instrumental como os campos com menor incidência de desvio do processo composicional de D vinculado à oficina. A média simples dos valores de *AN* é igual a 6.4, enquanto a média de *NGI* é igual a 9.7.

Apesar do alto grau de precisão com que o participante D atualizou o fragmento 5, este não foi escolhido como material composicional para a oficina; ao invés de optar por ele, D escolheu os fragmentos 3 (uso de *software* em baixa latência) e 6' (uso de *software* em alta latência com colaboração do intérprete), abrindo mão dos materiais com alto valor de *NGI* e indicando uma preferência por um material com um valor menor de *AN* para iniciar seu processo composicional no experimento. D nos relatou que seu modo de atualização preferido é a improvisação instrumental.

Durante a oficina de composição, D optou pelo uso alternado de *software* e improvisação instrumental em seus atos composicionais. Na revisão notacional, D inseriu uma indicação de andamento, adicionou alturas nos compassos 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 25, 26, 27 e 28 e alterou proporções rítmicas nos compassos 9 e 11. Na revisão instrumental, D inseriu *glissandi* nos compassos 9, 11 e 20, adicionou ligaduras de articulação e novas alturas no compasso 10, inseriu uma nova indicação de andamento no compasso 13 e uma articulação de arpejos no compasso 29. Na revisão do colaborador, foi inserida uma altura no compasso 1,

articulações nos compassos 1, 2, 8, 17, 18, 19, 20, indicações de dinâmica nos compassos 1, 13 e 25, além de sugestões de notação nos compassos 2, 6 e 11.

No processo de edição, D adicionou articulações nos compassos 13 a 24, alterou a proporção rítmica nos compassos 9 e 11, alterou a forma de notação do compasso 7 e alterou a altura sugerida pelo colaborador no compasso 1. A proporção de alterações advindas dos processos anteriores de revisão aproveitados durante a edição são mostrados na tabela a seguir:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 16 | 10 | 62,5% |
| Execução ao instrumento | 11 | 6 | 54,5% |
| Colaboração | 26 | 17 | 65,3% |
| Edição em software | 26 | 26 | 100% |
| Total: | 79 | 59 | 74,6% |

Tabela 17: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

A próxima tabela apresenta o itinerário de atos composicionais realizados por D durante a oficina:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 3 | *Software* |
| 2 | Composição do fragmento 6 | *Software* |
| 3 | Composição do fragmento 3' | Colaboração |
| 4 | Composição do fragmento 6' | Colaboração |
| 5 | Composição de trechos a partir dos fragmentos 3 e 6' | Improvisação e software (alternados) |
| 6 | Inserção de indicação de andamento, inserção de alturas, mudanças em proporções rítmicas. | Notação |
| 7 | Inserção de alturas, articulações e indicação de mudança de andamento. | Improvisação |
| 8 | Inserção de altura, articulações, sugestões de notação, inserção de dinâmicas. | Colaboração |
| 9 | Alteração de altura, alteração no modo de notação, mudança na proporção rítmica. | *Software* |

Tabela 18: itinerário de atos composicionais - participante D.

A figura 30 nos apresenta os fragmentos utilizados por D como material composicional. Na figura 31, temos o manuscrito e na figura 32 a versão editada da composição criada por C durante a oficina:

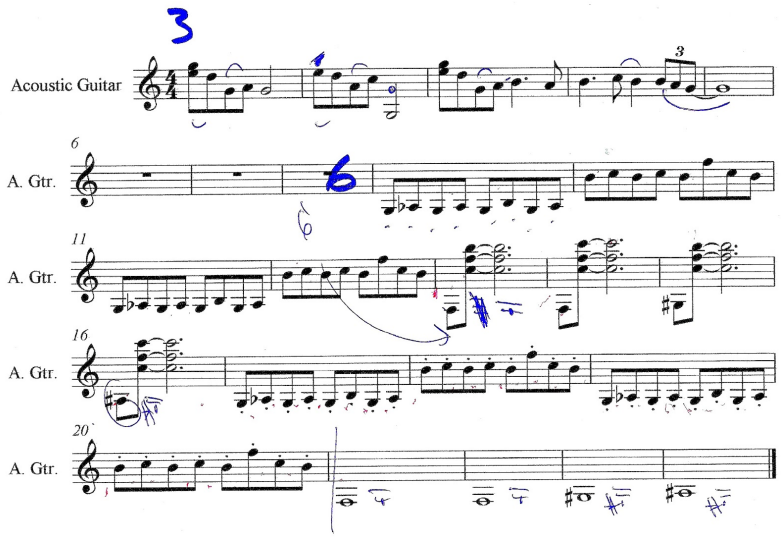



Figura 30: fragmentos compostos por D no laboratório aproveitados como material composicional na oficina.

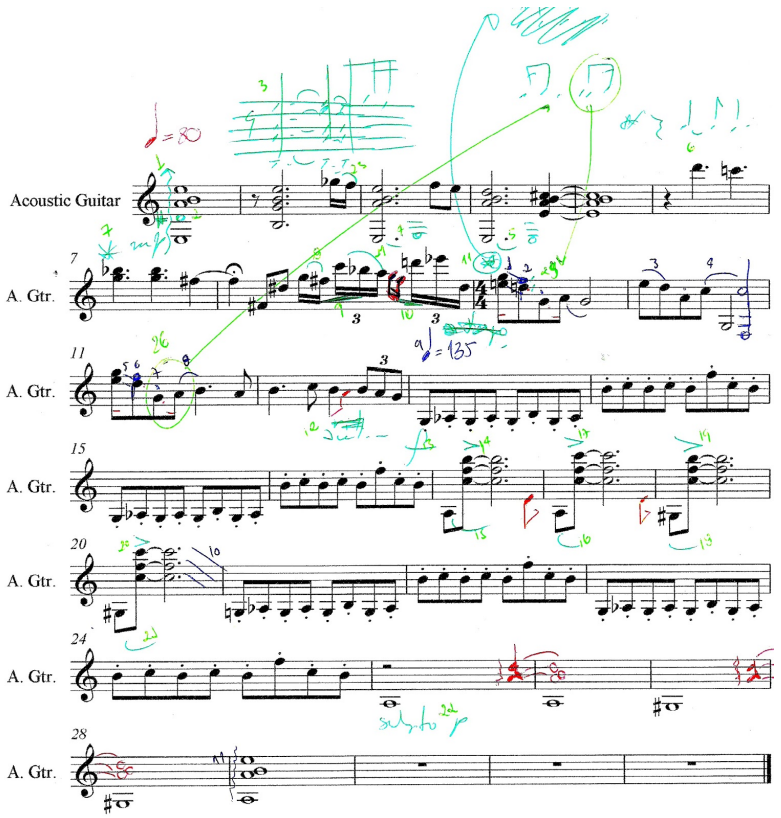



Figura 31: manuscrito composto por D com alterações advindas das etapas de revisão.

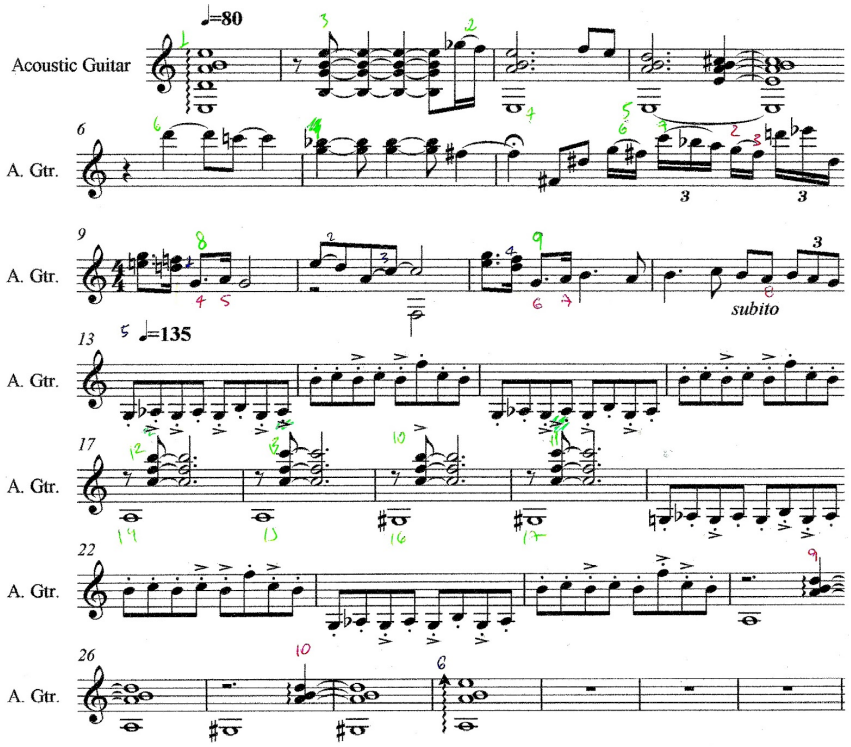



Figura 32: versão final da composição editada pelo participante D.

Os fragmentos 3' e 6' consistem em adições de articulação e algumas inserções de alturas feitas pelo colaborador sobre os fragmentos 3 e 6. Antes de utilizar os fragmentos, D compõe uma seção (compassos 1 a 8) que aparenta não estar diretamente relacionada aos fragmentos escolhidos. Podemos perceber que D utiliza o conteúdo do fragmento 3' a partir do compasso 9, deformado ritmicamente ao longo do processo, enquanto o conteúdo de 6' é aproveitado a partir do compasso 13.

### 3.2.5 Participante E

O participante E cursa Produção Fonográfica (Fatec) e Violão Erudito (Conservatório de Tatuí). É proficiente em violão e tem como experiências composicionais um projeto de música eletrônica de pista no qual executa todas as etapas de composição, arranjo, gravação e produção fonográfica, além de estar envolvido em um projeto composicional em andamento de uma peça para quarteto de cordas.

Tabela de valores de audiação das alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por E no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 10 | 9.2 | 6.4 |
| Fragmento 2 | 0 | 2.2 | 3.1 | 1.7 |
| Fragmento 3 | 0 | 10 | 7.9 | 5.9 |
| Fragmento 4 | 0 | 9.4 | 6.9 | 5.4 |
| Fragmento 5 | 0 | 9.3 | 6.3 | 5.2 |
| Fragmento 6 | 0 | 10 | 6.4 | 5.4 |

Tabela 19: valores de audiação notacional por fragmento - participante E.

O participante E cantou melodias em todos os solfejos. Contudo, E não emitiu alturas corretas em nenhum dos fragmentos. Os valores obtidos na audiação dos campos das proporções rítmicas e intervalares foi razoável, exceto no fragmento 2. Pelos valores considerados, pode-se entender que as porções conceituais das ideias musicais de E apresentam um bom grau de nitidez nos campos rítmicos e uma noção razoável dos contornos intervalares, mas provavelmente não há ainda uma clareza aural que lhe permita "ouvir" internamente as alturas absolutas dos trechos que compôs no laboratório.

Se, do ponto de vista da *AN*, o fragmento 2 apresenta uma nebulosidade ao ser atualizado através do canto, há muito menos desvios ao se considerar tal fragmento na passagem da execução instrumental para a notação. O fragmento 5 não apresenta erros de transcrição.

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 8.8 | 8.8 | 9.7 | 9.1 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |

Tabela 20: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante E.

Pode-se estimar que em E o hábito se faz mais presente na execução instrumental; de fato, o participante nos relatou que seus modos de atualização favoritos são a improvisação instrumental seguida de testes em *software* de notação musical. A média simples da *AN* de E é igual a 5 e a média de *NGI* é igual a 9.5.

O participante E optou pelo fragmento 6 (uso de *software* em alta latência) como material composicional para uso na oficina. Considerando as preferências relatadas (improvisação e *software*) e tendo em mente o valor de *NGI* do fragmento 5 (igual a 10), é interessante perceber sua opção pelo fragmento 6 (com $AN = 5.4$) indicando uma preferência, no experimento, por um material com menor índice de *AN* em comparação ao melhor resultado obtido pelo participante nos atos iniciais de seu processo composicional.

Na etapa de revisão notacional, E não inseriu nenhuma modificação ao manuscrito. Na etapa de revisão instrumental, E inseriu articulações nos compassos de 1 a 4 e adicionou notas nos compassos 2 e 3, além de uma pequena alteração rítmica no compasso 2. Na revisão colaborativa, foram inseridas indicações de andamento, modo de ataque, dinâmicas, além de uma sugestão de desenvolvimento por meio da escrita de um compasso adicional. Durante o processo de edição, E adicionou uma indicação de digitação no terceiro compasso. Na tabela a seguir, podemos ver a proporção de aproveitamento dessas alterações na versão final da composição:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 0 | 0 | 0 |
| Execução ao instrumento | 3 | 2 | 66.6 |
| Colaboração | 9 | 9 | 100% |
| Edição em *software* | 1 | 1 | 1 |
| Total: | 13 | 12 | 92.3% |

Tabela 21: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

Na tabela seguinte, podemos observar o itinerário dos atos composicionais de E:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 6 | *Software* |
| 3 | Composição de trechos a partir do fragmento 6 | *Software* e improvisação (alternados) |
| 4 | Inserção de alturas , articulações e alterações rítmicas | Improvisação |
| 5 | Inserção de indicação de andamento, modo de ataque, dinâmicas e sugestão de desenvolvimento | Colaboração |
| 6 | Adição de digitação | *Software* |

Tabela 22: itinerário de atos composicionais - participante E.

A figura 33 nos apresenta o fragmento escolhido pelo participante E como material composicional para utilização na oficina. Na figura 34, temos o manuscrito com as marcações de edição e, na figura 35, a versão final editada pelo participante:

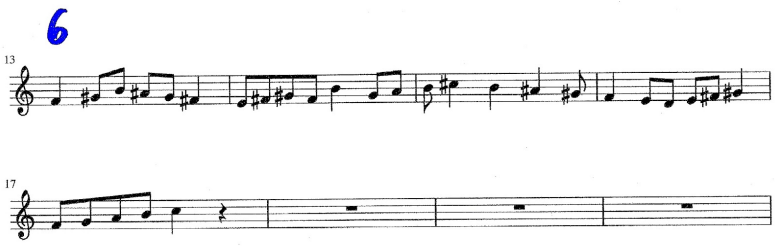



Figura 33: fragmento escolhido pelo participante E como material composicional para a oficina.

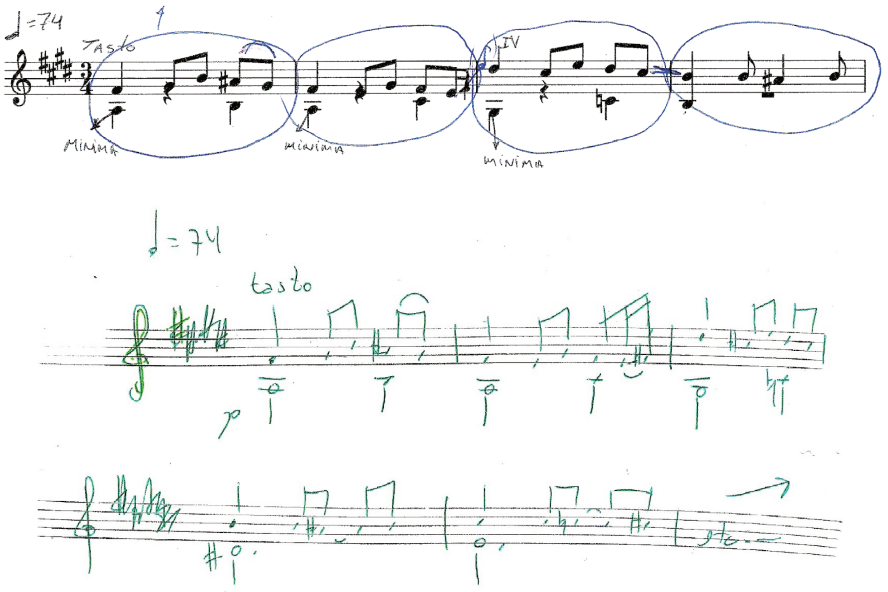



Figura 34: marcas de revisão no manuscrito do participante E. Marcas em azul indicam alterações feitas durante a revisão instrumental. Marcas em verde indicam sugestões do colaborador intérprete. A ausência de marcas vermelhas revela que não houve alterações feitas durante o processo de revisão notacional.

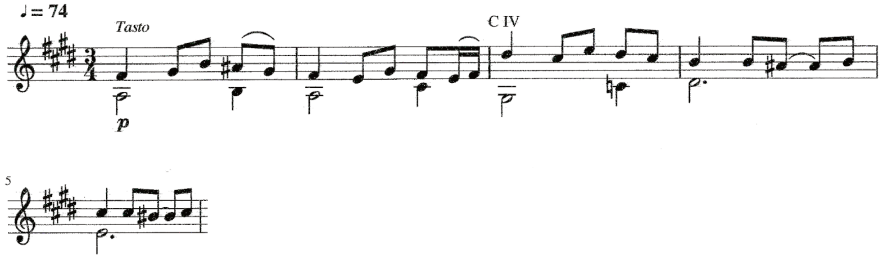



Figura 35: versão final editada pelo participante E.

Podemos observar que, ao aproveitar o fragmento 6, E alterou a fórmula de compasso e adicionou uma voz inferior à melodia; na versão final, há a presença de camadas de articulação, dinâmicas, digitação e andamento; além disso, podemos notar, a partir do compasso 2, um desvio no desenvolvimento motívico, que toma uma compleição distinta, na versão final, daquilo que foi composto inicialmente no fragmento 6.

### 3.2.6 Participante F

O participante F cursa bacharelado em Composição na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É proficiente em violão, canto e flauta. Como experiência composicional, teve canções gravadas, estreadas e lançadas em plataformas de *streaming*, além de ter finalizado uma peça para violão solo.

Tabela de valores de audiação das alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por F no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 10 | 10 | 6.6 |
| Fragmento 2 | 0 | 8.7 | 9.2 | 5.9 |
| Fragmento 3 | 0 | 6.8 | 7.7 | 4.8 |
| Fragmento 4 | 0 | 8 | 9.5 | 5.8 |
| Fragmento 5 | 2.5 | 6.2 | 8.7 | 5.8 |
| Fragmento 6 | 0.6 | 1 | 9.4 | 3.6 |

Tabela 23: valores de audiação notacional por fragmento - participante F.

Excetuando-se poucas ocorrências nos fragmentos 5 e 6, o participante F não pôde cantar corretamente as alturas dos fragmentos. Contudo, ele conseguiu solfejar uma boa parte das informações referentes aos campos das proporções rítmicas e intervalos. O único caso em que o solfejo do campo rítmico sofreu desvios maiores foi na execução do fragmento 6 (composto em *software* sob alta latência). Em geral, pode-se dizer que os campos rítmicos e intervalares são os mais nítidos na porção conceitual das ideias musicais desenvolvidas por F, enquanto o plano das alturas absolutas aparentemente foi atualizado nos meios sem que houvesse uma imagem sonora prévia muito clara.

É interessante apontar que, ao transcrever a música composta em seu instrumento, F cometeu uma série de desvios ao notar as alturas absolutas. Isso é compreensível se considerarmos o relato do participante, que diz usar muito pouco o recurso da notação: compondo majoritariamente canções, ele comunica suas ideias para outros intérpretes por

meio do canto ou executando os trechos em seu instrumento. F também declarou que seu processo de atualização acontece basicamente com improvisações ao instrumento ou no canto, de modo que a escrita, quando ocorre, é sempre parte do processo final de composição. Nesse sentido, ao se colocar no campo da notação, F experimenta um vetor cósmico na desterritorialização dos hábitos motores relacionados à execução instrumental e vocal.

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 5.7 | 10 | 9.4 | 8.3 |
| Fragmento 5 | 5 | 10 | 9.1 | 8 |

Tabela 24: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante F.

A média simples de *AN* de F é igual a 5.4, enquanto que a média de *NGI* é de 8.1. Apesar de o fragmento 1 apresentar o maior valor de *AN*, F optou pelo fragmento 6 (uso de *software* em alta latência) como material composicional na oficina, o que indica a possibilidade de uma preferência pelos conteúdos especulativos gerados no experimento.

Os meios de atualização empregados por F consistiram em atos alternados de improvisação e notação. Na revisão notacional, F acrescentou alturas para ornamentar as melodias dos compassos 2 e 3. Durante a revisão instrumental, F acrescentou uma altura no compasso 3. Na revisão colaborativa, foi inserida uma indicação de andamento, além de dinâmicas, sugestões de notação, modos de ataque de mão direita e articulações. Na etapa de edição, o trecho foi inteiramente deslocado - o participante percebeu, nessa etapa, que havia escrito sua partitura em um padrão métrico inadequado para o que tinha em mente: o primeiro tempo da composição deveria na verdade ocupar o segundo como uma anacruse. Além dessa mudança, F alterou a proporção rítmica da frase da anacruse e adicionou notas às ornamentações criadas na etapa de revisão, transformando-as em bordaduras. F também alterou as proporções rítmicas da última frase de sua composição.

Na tabela a seguir, podemos observar a proporção de desvios aproveitados na versão final da composição de F:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 2 | 2 | 100% |
| Execução ao instrumento | 1 | 1 | 100% |
| Colaboração | 20 | 20 | 100% |
| Edição em *software* | 4 | 4 | 100% |
| Total: | 27 | 27 | 100% |

Tabela 25: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

Na próxima tabela, podemos observar o itinerário de atos composicionais realizados por F na oficina:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 6 | *Software* |
| 2 | Composição de trechos a partir do fragmento 6 | Notação e improvisação (alternados) |
| 3 | Inserção de alturas ornamentais | Notação |
| 4 | Inserção de altura no compasso 3 | Improvisação |
| 5 | Inserção de indicação de andamento, dinâmicas, modos de ataque e articulações | Colaboração |
| 6 | Deslocamento métrico da composição, adição de notas nas ornamentações, alteração nas proporções rítmicas da última frase | *Software* |

Tabela 26: itinerário dos atos composicionais - participante F.

Na figura 36, temos o fragmento utilizado pelo participante como material composicional durante a oficina. Na figura 37, podemos observar o manuscrito com marcações de edição e na figura 38, apresentamos a versão editada pelo participante F.

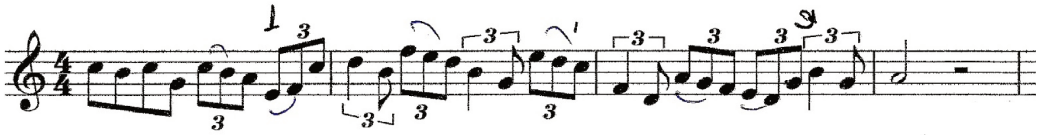



Figura 36: fragmento utilizado na oficina composto por F durante o laboratório.

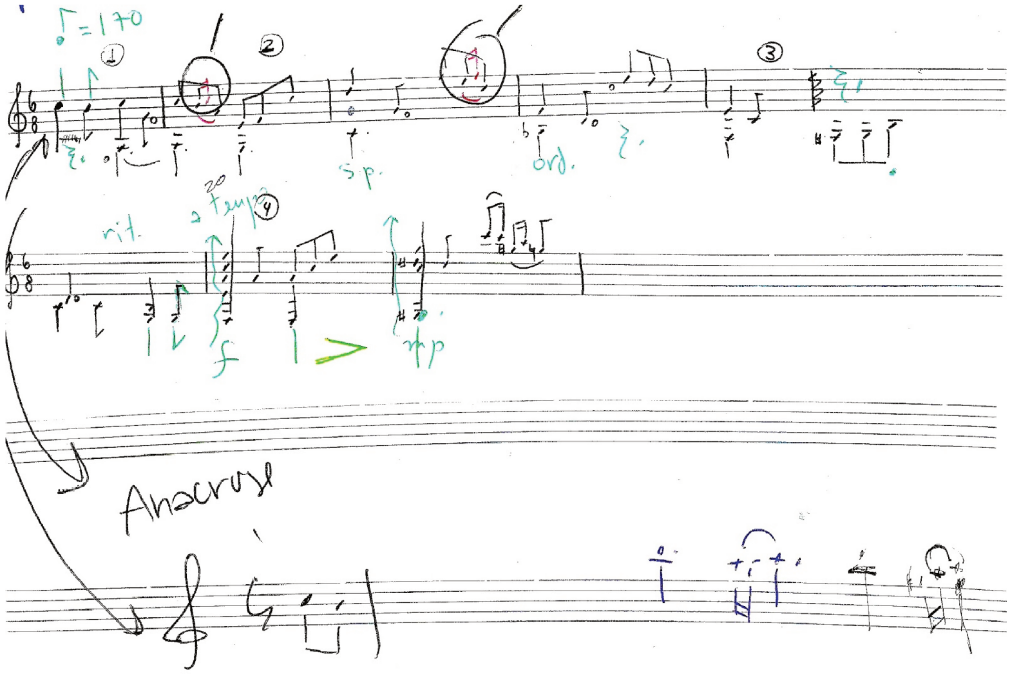



Figura 37: manuscrito com marcações de edição.

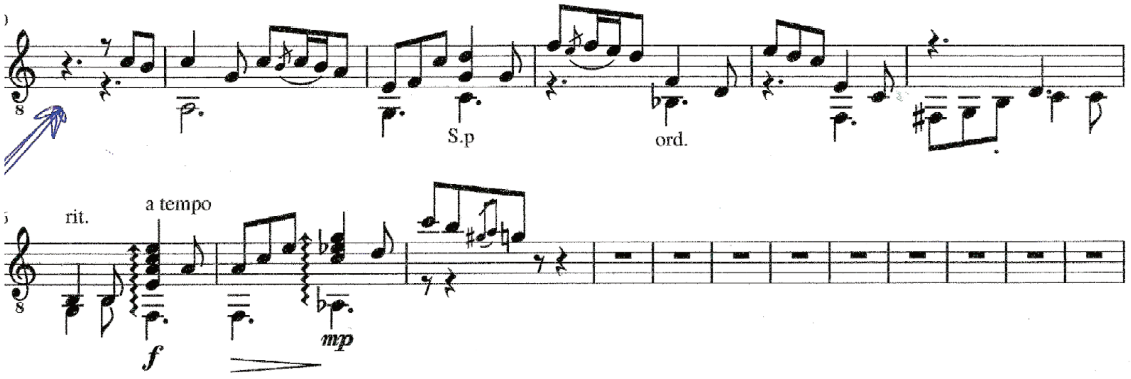



Figura 38:: versão final editada por F.

Podemos perceber que a música escrita no fragmento sofre uma série de desvios até chegar à sua versão editada; essas alterações incluem, entre outros elementos, a adição de

camadas de dinâmicas e articulações, mudança no valor de figuras rítmicas, mudanças na fórmula de compasso e adição de notas e ornamentos.

### 3.2.7 Participante G

O participante G cursa bacharelado em Piano no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) na cidade de São Paulo. É proficiente em guitarra, violão e piano. Compôs peças para guitarra, violão e piano e tem uma peça para violão solo gravada (mas ainda não lançada) por um intérprete internacionalmente premiado.

Tabela de valores de audiação de alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por G no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 3 | 8.8 | 3.9 |
| Fragmento 2 | 3.3 | 10 | 8.6 | 7.3 |
| Fragmento 3 | 0 | 9.2 | 8.9 | 6 |
| Fragmento 4 | 0 | 6.3 | 8.8 | 4.7 |
| Fragmento 5 | 1.6 | 10 | 7.9 | 6.5 |
| Fragmento 6 | 0 | 5.7 | 9.5 | 5 |

Tabela 27: valores de audiação notacional por fragmento - participante G.

O participante G cantou melodias para todos os solfejos. Nos fragmentos 2 e 5, ele foi capaz de cantar algumas alturas absolutas com acerto. No campo das proporções rítmicas, a taxa de acertos variou em cada modo de atualização: os valores médios mais baixos ocorreram nos atos relacionados à notação (fragmentos 1 e 4; valor médio = 4.6); valores intermediários estão associados ao uso de *software* (fragmentos 3 e 6; valor médio = 7.4) e os melhores valores aconteceram nos atos relacionados à improvisação (fragmentos 2 e 5; valor médio = 10). O solfejo dos perfis intervalares apresentou valores estáveis - o que pode sugerir um nível consistente de audiação dos desenhos melódicos em todos os meios.

O conteúdos compostos no instrumento foram perfeitamente transcritos pelo participante G, indicando que a composição via improvisação instrumental pode ser o meio de atualização com as menores taxas de desvio do participante.

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **N.G.I.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |

Tabela 28: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante G.

Desse modo, também podemos inferir que os hábitos relacionados à execução instrumental constituem um importante fator de visualização nos processos composicionais analisados. Essa noção é reforçada pelo participante, que declara que seus principais modos de atualização em seu processo composicional são a improvisação instrumental seguida de uso de *software* de notação. A média simples de *AN* do participante G é igual a 5.5, enquanto a média de *NGI* é igual a 10.

O fragmento 5' (improvisação em baixa latência com colaboração do intérprete) foi escolhido para utilização como material na oficina, indicando uma preferência pelo hábito nas fases iniciais do processo composicional vinculado ao experimento. Durante a oficina, G alternou seus atos composicionais entre a improvisação e o registro no *software* de notação. Na revisão notacional, G inseriu articulações no primeiro e quarto compassos; no segundo compasso, G alterou o ritmo da voz inferior e inseriu uma marcação de dinâmica. Na revisão instrumental, G inseriu dinâmicas, articulações, fermatas e novas alturas e ritmos nos compassos 1 e 4. Na revisão colaborativa, foram inseridas novas indicações de dinâmicas e uma sugestão de notação para o modo de ataque da mão direita. Na edição, G adicionou mais algumas alturas no compasso 1 e um sinal de articulação no compasso 3, além de alterar cromaticamente uma nota do último acorde do compasso 4. Podemos ver a taxa de aproveitamento dos desvios de cada ato na tabela seguinte:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 5 | 5 | 100% |
| Execução ao instrumento | 6 | 6 | 100% |
| Colaboração | 3 | 2 | 66.6% |
| Edição em *software* | 3 | 3 | 100% |
| Total: | 17 | 16 | 94.1% |

Tabela 29: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

A próxima tabela apresenta o itinerário de atos composicionais de G durante a oficina:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 5 | Improvisação |
| 2 | Composição do fragmento 5' | Colaboração |
| 3 | Composição a partir do fragmento 5' | *Software* e improvisação (alternados) |
| 4 | Inserção de articulações, dinâmicas e alteração rítmica | Notação |
| 5 | Inserção de dinâmicas, articulações e alturas | Improvisação |
| 6 | Inserção de alturas, articulação e alteração cromática | *Software* |

Tabela 30: itinerário de atos composicionais do participante G

A figura 39 nos mostra o fragmento escolhido por G como ponto de partida para a composição da oficina. A figura 40 traz o manuscrito com as marcas de edição, enquanto a figura 41 apresenta a versão final editada pelo participante:

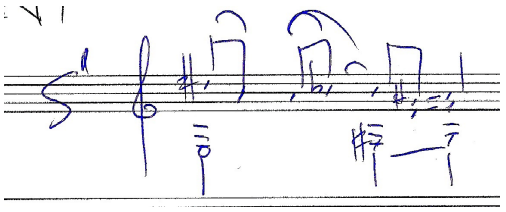


Figura 39: fragmento composto durante a fase laboratorial e utilizado por G na oficina de composição.

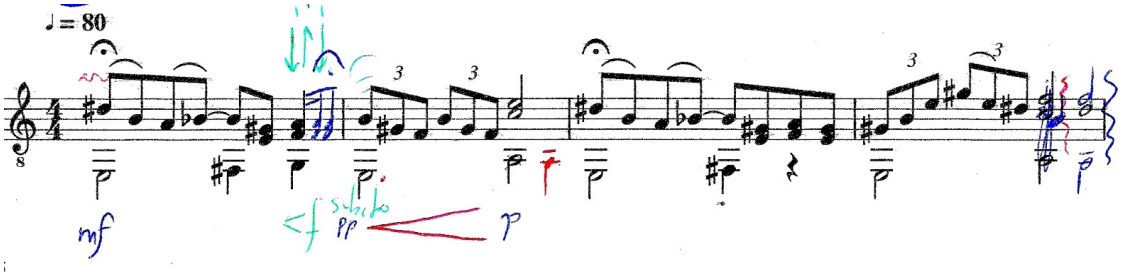



Figura 40: manuscrito produzido por G com marcas de revisão notacional, instrumental e colaborativa.

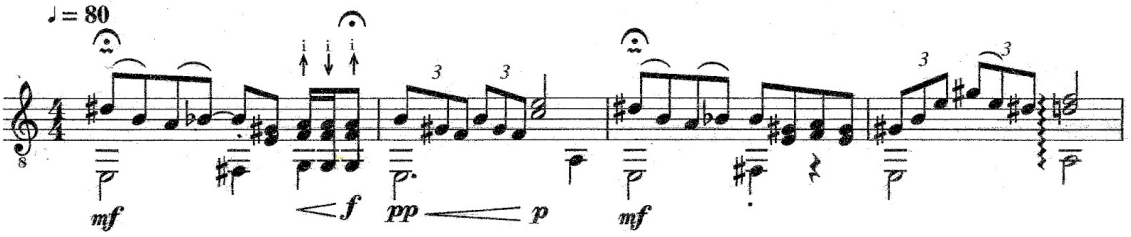



Figura 41: versão final editada por G.

Podemos ver que, apesar da adição de camadas de articulação e dinâmicas e de uma pequena alteração rítmica no quarto tempo do primeiro compasso, o fragmento 5' manteve boa parte de sua estrutura rítmica e melódica na composição, servindo como uma espécie de núcleo para posteriores desenvolvimentos motívicos e expansões de território.

### 3.2.8 Participante H

O participante H é bacharel em Guitarra Elétrica pela Faculdade Villa-Lobos do Cone Leste Paulista (FAVCOLESP), é proficiente na guitarra e tem canções não publicadas como experiência composicional.

Tabela de valores de audiação de alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por H no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 8.7 | 0 | 2.9 |
| Fragmento 2 | 0 | 5 | 0 | 1.6 |
| Fragmento 3 | 1.8 | 6.3 | 9.3 | 5.8 |
| Fragmento 4 | 0 | 4 | 0 | 1.3 |
| Fragmento 5 | 0 | 5 | 0 | 1.6 |
| Fragmento 6 | 0 | 10 | 9.4 | 6.4 |

Tabela 31: valores de audiação notacional por fragmento - participante H.

O participante H solfejou melodias apenas para os fragmentos 3 e 6; nos fragmentos restantes, o participante cantou apenas os ritmos. Os melhores valores obtidos pelo participante H ocorreram justamente nos atos relacionados ao uso de *software* de notação correspondentes a esses fragmentos. Neles, o participante obteve índices elevados de precisão das proporções intervalares e uma boa média nas proporções rítmicas (= 8.1). Além disso, ao solfejar o fragmento 3, o participante foi capaz de cantar corretamente duas alturas em uma melodia de onze notas. Ao observar a coluna de *AN* da tabela anterior, podemos sugerir que o uso de *software* (sobretudo considerando-se que no momento da composição o participante utilizou o *playback* do programa, escutando tudo o que escrevia) parece auxiliar na nitidez das imagens mentais do participante H.

O participante H não cometeu, do ponto de vista das alturas, ritmos e intervalos, qualquer tipo de desvio ao transcrever as passagens compostas no instrumento para a notação. Isto é indicativo de uma proximidade dos territórios sonoros e visuais neste modo de visualizar a ideia:

| FRAGMENTO | A.A. | P.R. | P.I. | N.G.I. |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Fragmento 5 | 10 | 10 | 10 | 10 |

Tabela 32: valores de notação do gesto instrumental - participante H.

De fato, o participante H nos relata que em seu processo composicional, usa o instrumento para improvisar harmonias e melodias; após compor algo que lhe agrada, H faz uso de *softwares* de gravação para registrar seus materiais; aparentemente H não utiliza a notação em seu fluxo composicional. A média de *AN* do participante H é igual a 3.2, enquanto a média de *NGI* é igual a 10.

O participante H escolheu o fragmento 5 como material composicional. Durante a oficina, H alternou entre a improvisação e o uso do *software* como meios de atualização. No último trecho de sua composição, H pediu ao pesquisador responsável que o auxiliasse, utilizando, dessa forma, o recurso do meio colaborativo para resolver um problema específico de sua composição. Na fase de revisão notacional, H alterou cromaticamente algumas alturas dos compassos 3 e 4. Na revisão instrumental, H esboçou um acorde para substituir um trecho dos arpejos escritos, além de rasurar duas notas (como se devessem ser excluídas do trecho). Na revisão colaborativa, foram inseridas dinâmicas, uma altura ornamental no compasso 4, indicação de andamento e uma indicação de *laissez vibrer* no início da composição. Na edição, o participante não acrescentou nenhuma alteração, além de excluir as alterações esboçadas na fase de revisão instrumental. A taxa de aproveitamento do desvio dos atos entre meios pode ser observada na tabela seguinte:

| MEIOS DE ATUALIZAÇÃO | NÚMERO DE ALTERAÇÕES | ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL | PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES |
|---|---|---|---|
| Notação | 2 | 2 | 100% |
| Execução ao instrumento | 3 | 0 | 0% |
| Colaboração | 7 | 6 | 85,7% |
| Edição em *software* | 0 | 0 | 0 |
| Total: | 12 | 8 | 66,6% |

Tabela 33: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

Segue abaixo a tabela contendo o itinerário de atos composicionais de H:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 5 | Improvisação |
| 2 | Composição a partir do fragmento 5 | *Software* e improvisação (alternados) |
| 3 | Composição a partir do fragmento 5 | Colaboração |
| 4 | Alteração cromática nas alturas dos compassos 3 e 4 | Notação |
| 5 | Exclusão de alturas e alteração do arpejo no compasso 1 | Improvisação |
| 6 | Inserção de indicação de andamento, dinâmicas, ornamento e l.v. | Colaboração |

Tabela 34: itinerário de atos composicionais - participante H.

Na figura 42, podemos observar o fragmento utilizado por H. Na figura 43, temos o manuscrito com marcas de edição e, na figura 44, a versão final editada por H:

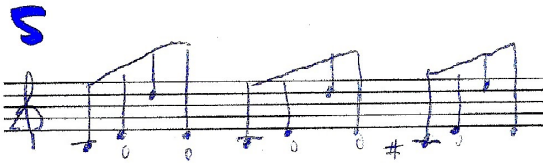



Figura 42: fragmento composto no laboratório utilizado por H na oficina como material composicional.

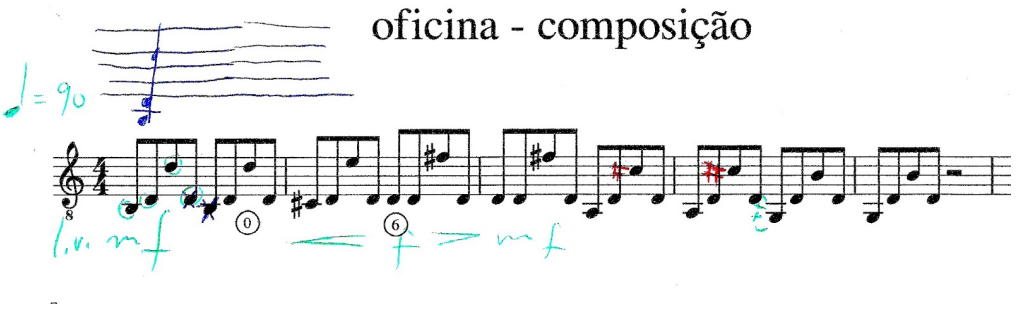



Figura 43: manuscrito com marcas de edição do participante H.

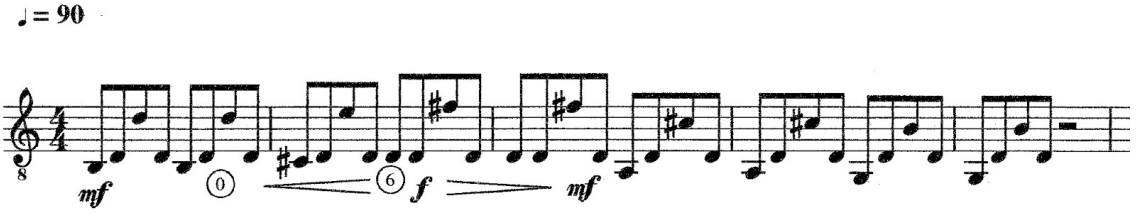



Figura 44: versão final editada pelo participante H.

Vemos que a música escrita no fragmento 5 manteve a integridade de sua estrutura rítmica, melódica e intervalar. O desvio se fez presente na versão final sobretudo na adição de camadas de dinâmica, além de um posterior desenvolvimento da ideia expressa no fragmento; contudo, também houve desvios que não foram aproveitados, tais como as alterações esboçadas por H durante a revisão instrumental, marcadas na figura 46 com caneta azul, que foram posteriormente descartadas na etapa de edição.

### 3.2.9 Participante I

O participante I cursa o segundo ano do bacharelado em Composição pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É proficiente em piano e violão. Tem como experiência composicional a autoria de uma peça para barítono e piano estreada no Festival do Golfo (Castelabate - Itália), além de algumas peças de câmara inéditas.

Tabela de valores de audiação de alturas (*AA*), proporção rítmica (*PR*), proporção intervalar (*PI*) e audiação notacional (*AN*) referentes a cada um dos seis fragmentos compostos por H no laboratório:

| **FRAGMENTO** | **A.A.** | **P.R.** | **P.I.** | **A.N.** |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 0 | 10 | 8.2 | 6 |
| Fragmento 2 | 0 | 10 | 7.3 | 5.7 |
| Fragmento 3 | 0 | 9 | 0 | 3 |
| Fragmento 4 | 0 | 3.8 | 7.1 | 3.6 |
| Fragmento 5 | 0 | 10 | 9 | 6.3 |
| Fragmento 6 | 0 | 2.8 | 9.2 | 4 |

Tabela 35: valores de audiação notacional por fragmento - participante I.

O participante I solfejou melodias em cinco fragmentos - a exceção foi o fragmento 3, no qual I solfejou apenas o ritmo. O solfejo rítmico apresenta valores elevados nos fragmentos 1, 2, 3 e 5, ao mesmo tempo em que os fragmentos 4 e 6 nos revelam uma taxa de desvio considerável. Acreditamos que isso, em parte, pode ser explicado pelo tipo de escrita adotado pelo participante I - ao contrário dos demais participantes, I buscou produzir fragmentos fazendo uso de uma notação menos determinística, com alguma dosagem de complexidade que, consequentemente, tornou os solfejos mais difíceis. Sob essa ótica, a oscilação nos valores de *AN* em cada fragmento deve levar em conta o estilo de escrita. Em termos gerais, nota-se em I uma menor taxa de desvio nos campos das proporções rítmicas e intervalares.

A relativa complexidade de escrita adotada por I causou reflexos na passagem da execução instrumental para a notação: dos campos parametrizados, apenas as proporções rítmicas do segundo fragmento foram transcritas sem desvios.

| FRAGMENTO | A.A. | P.R. | P.I. | N.G.I. |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 2 | 8 | 10 | 5.9 | 7.9 |
| Fragmento 5 | 7.6 | 8.4 | 7.8 | 7.9 |

Tabela 36: valores de notação do gesto instrumental por fragmento - participante I.

Isso serve de ensejo para uma rápida digressão: por um lado, sempre podemos esperar que a atualização produza algum desvio (seja ele um desvio potente, desejável seja um desvio indesejável, um "erro"); contudo, os vetores dominantes dos ritornelos também são um fator que, por suas condições desviantes intrínsecas, incidirão nos índices de *AN* e *NGI*. Escrever "para fora do hábito" e compor de forma especulativa levam o salto em direção ao cosmos, incitam a abertura dos territórios frente aos inter-agenciamentos, nos fazem contar com a força do desvio dos atos composicionais para produzir o inesperado - o que implica, em outras palavras, em compor no limite do que se sabe. Nesse sentido, há desvio tanto quando a escrita se dirige para o território como quando se volta para o cosmos, mas podemos sempre esperar valores de *AN* e *NGI* mais elevados no primeiro caso em comparação ao segundo.

A média simples de *AN* do participante I é igual a 4.7, enquanto a média simples de *NGI* é igual a 7.9. I nos relata que, em seus processos composicionais, ele escreve e checa as passagens no instrumento continuamente, utilizando *softwares* para ouvir os trechos que não consegue executar no instrumento. Nesse sentido, I foi o único participante a relatar uma solução em seu processo para algo que foge às suas capacidades técnicas de instrumentista, externando nessa declaração uma consciência em relação aos vetores cósmicos de seu fluxo criativo, bem como uma postura concernente aos atos composicionais vinculados a esses vetores. Os fragmentos escolhidos pelo participante como material composicional para a oficina foram o número 2 (improvisação em baixa latência) e o 3' (uso de *software* em baixa latência com colaboração do intérprete).

Durante a oficina de composição, o participante I alternou seus atos entre a notação e a posterior checagem do trecho no instrumento. No último trecho, I requisitou o auxílio do pesquisador, caracterizando um ato composicional em meio colaborativo. Na etapa de revisão notacional, I inseriu uma fermata, algumas articulações e acordes tocados como apojaturas. Na revisão instrumental, houve o acréscimo de indicações de digitação e uma indicação de

modo de ataque da mão direita para o último acorde da composição. Na revisão colaborativa, houve o acréscimo de uma mudança de posição da mão direita, mudanças cromáticas, indicações de modo de ataque da mão direita, sugestões de notação, indicações textuais para mudança gradual de timbre e a mudança de uma fórmula de compasso. No processo de edição, I alterou a grafia dos harmônicos naturais e inseriu uma marcação dinâmica a mais. A taxa de aproveitamento dos desvios no trabalho de I pode ser observada na tabela abaixo:

| **MEIOS DE ATUALIZAÇÃO** | **NÚMERO DE ALTERAÇÕES** | **ALTERAÇÕES APROVEITADAS NA VERSÃO FINAL** | **PORCENTAGEM DE APROVEITAMENTO DAS ALTERAÇÕES** |
|---|---|---|---|
| Notação | 8 | 6 | 75% |
| Execução ao instrumento | 3 | 1 | 33,3% |
| Colaboração | 13 | 11 | 84,6% |
| Edição em *software* | 2 | 2 | 100% |
| Total: | 26 | 20 | 76,9% |

Tabela 37: taxa de aproveitamento dos desvios advindos das revisões notacional, instrumental, colaborativa e editorial.

A próxima tabela nos apresenta o itinerário dos atos composicionais de I:

| ORDEM DE OCORRÊNCIA | ATO COMPOSICIONAL | MEIO DE ATUALIZAÇÃO |
|---|---|---|
| 1 | Composição do fragmento 2 | Improvisação |
| 2 | Composição do fragmento 3 | *Software* |
| 4 | Composição do fragmento 3' | Colaboração |
| 5 | Composição a partir dos fragmentos 2 e 3' | Notação e improvisação (alternados) |
| 6 | Composição a partir dos fragmentos 2 e 3' | Colaboração |
| 7 | Adição de fermata, articulações e apojatura de acordes | Notação |
| 8 | Inserção de digitação da mão esquerda e modo de ataque da mão direita | Improvisação |
| 9 | Inserção de modos de ataque, mudança gradual de timbre, mudança de posição de mão direita, sugestão de notação e alterações cromáticas | Colaboração |
| 10 | Mudança na grafia dos harmônicos, adição de dinâmica (sfz) | *Software* |

Tabela 38: itinerário dos atos composicionais - participante I.

A figura 45 apresenta os fragmentos compostos por I no laboratório e utilizados como material composicional para a oficina. Na figura 46, temos o manuscrito com as marcações de revisão e, na figura 47, a versão final editada pelo participante:

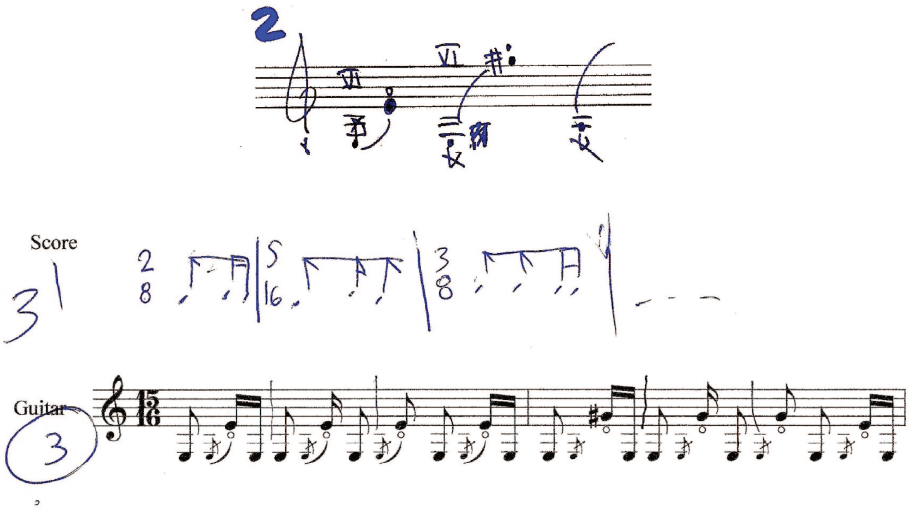



Figura 45: fragmentos gerados no laboratório e aproveitados por I na oficina de composição.

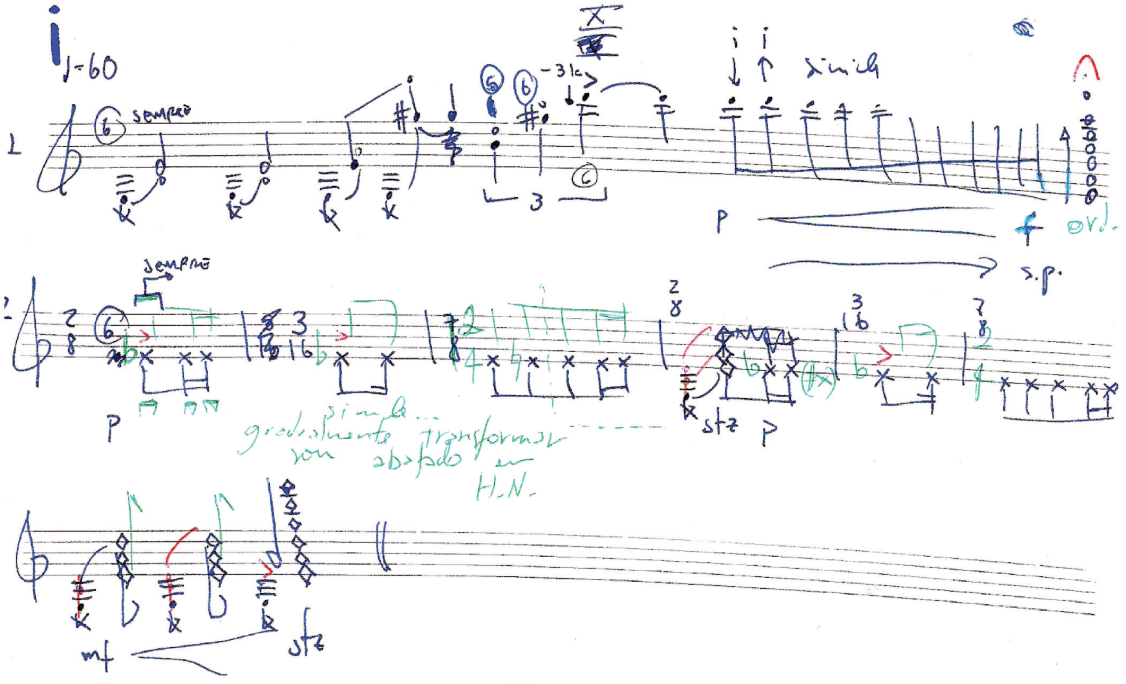



Figura 46: manuscrito da composição desenvolvida por I na oficina com marcações de edição.

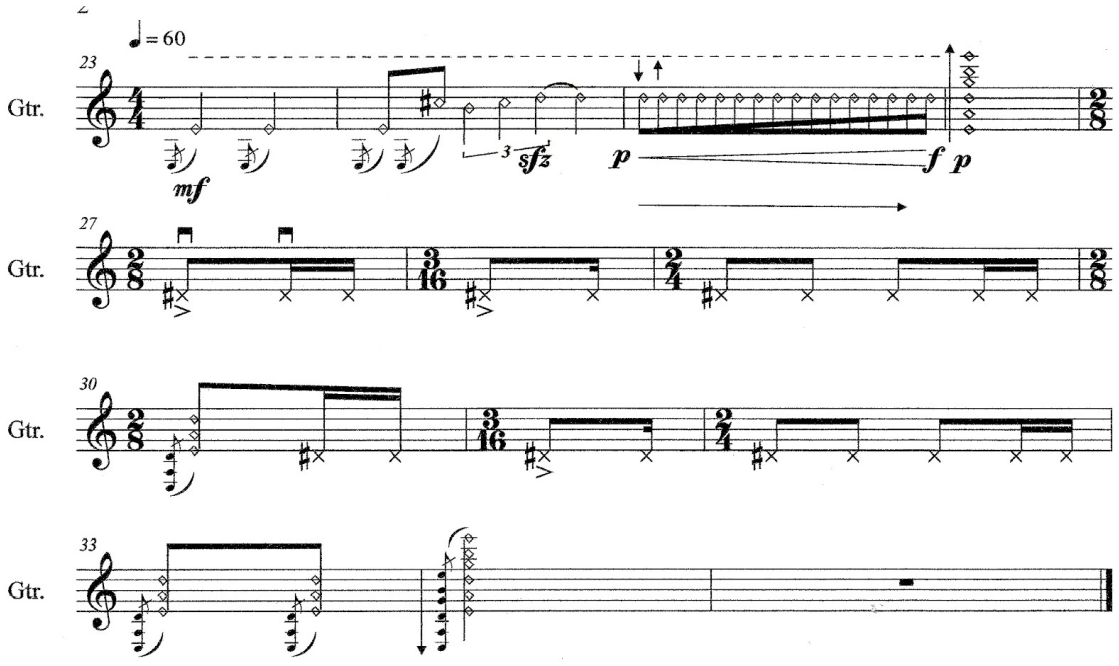



Figura 47: versão final da composição editada por I.

Podemos perceber, ao comparar o material dos fragmentos com a versão editada da peça, que I operou deformações nos materiais esboçados no laboratório, mantendo, contudo, a essência dos gestos e mecanismos motores próprios a esses fragmentos. Além das camadas de articulação, há alterações na fórmula de compasso, nas figuras rítmicas, além de um subsequente desenvolvimento motívico dos materiais.

## 3.3 Considerações gerais sobre o experimento

No tópico anterior, comentamos dados e resultados relacionados à prática individual de cada participante nas atividades do experimento. Neste tópico, falaremos dos dados e resultados que dizem respeito aos aspectos gerais do experimento concernentes à questão da latência; também comentaremos os níveis de nitidez da ideia musical considerados a partir da *AN* e da *NGI*, abordaremos as vantagens e desvantagens elencadas pelos participantes associadas a cada meio de atualização, as opiniões dos participantes sobre a presença do desvio no processo criativo e discutiremos brevemente o potencial didático do experimento utilizando como base as autoavaliações e questionários preenchidos pelos participantes.

### 3.3.1 Latência

Observando a média simples dos valores de *AN* em baixa latência (média dos fragmentos 1, 2 e 3) e alta latência (média dos fragmentos 4, 5 e 6), podemos notar que sete dos nove participantes (77%) obtiveram valores superiores de audiação nos fragmentos compostos em baixa latência. Apenas os participantes D e E obtiveram valores mais elevados na média dos fragmentos em alta latência:

| PARTICIPANTE | Baixa latência | Alta latência |
|---|---|---|
| A | 3.3 | 2.9 |
| B | 5.8 | 5.4 |
| C | 4.4 | 3.6 |
| D | 5.7 | 7.2 |
| E | 4.6 | 5.3 |
| F | 5.7 | 5 |
| G | 5.7 | 5.4 |
| H | 3.4 | 3.1 |
| I | 4.9 | 4.6 |

Tabela 39: média simples dos valores de *AN* em baixa e alta latência dos nove participantes.

Acerca dos participantes A, B, C, F, G, H e I, houve um menor índice de desvio nos solfejos dos fragmentos produzidos de forma impulsiva. Isso pode indicar que tais fragmentos podem ter sido compostos por padrões e concatenações mais familiares e mais fáceis de evocar através do canto do que os fragmentos compostos de forma reflexiva - o que seria um indício importante de que o hábito favoreceu, no pensamento impulsivo de 77,7% dos participantes, o surgimento de conteúdos familiares a uma sintaxe, gênero ou a um vocabulário prévios. Em D e E, por outro lado, foi o pensamento reflexivo, em comparação ao impulsivo, que pareceu favorecer o surgimento de imagens mais nítidas.

Em relação à *NGI*, quatro participantes (B, C, D e E - 44.4%) obtiveram melhores resultados sob alta latência, enquanto dois (A e F - 22.2%) obtiveram seus maiores valores

sob baixa latência, enquanto três participantes (G, H e I - 33.3%) pontuaram os mesmos valores para ambos os intervalos de tempo.

| **PARTICIPANTE** | **Baixa latência** | **Alta latência** |
|---|---|---|
| A | 8.3 | 7.8 |
| B | 9.3 | 10 |
| C | 8.6 | 8.9 |
| D | 9.5 | 10 |
| E | 9.1 | 10 |
| F | 8.3 | 8 |
| G | 10 | 10 |
| H | 10 | 10 |
| I | 7.9 | 7.9 |

Tabela 40: média simples dos valores de *NGI* em baixa e alta latência dos nove participantes.

Melhores resultados em alta latência em *NGI* podem indicar a presença de menos desvio incidindo sobre o pensamento reflexivo durante a passagem da ideia no vetor $s \rightarrow v$, sugerindo uma maior proximidade entre os hábitos dos domínios sensíveis nesse modo de visualizar a ideia musical. Melhores resultados em baixa latência indicam a menor incidência de desvio no pensamento impulsivo, indicando que a proximidade entre os territórios sonoros e visuais pode ser comprometida ao se operar o pensamento reflexivo, que poderia em hipótese contaminar o processo de transcrição com dúvidas, bloqueios e hesitações. Valores iguais para ambos os casos podem indicar uma estabilidade nas distâncias dos territórios sonoros e visuais, que permanece invariável independentemente do tempo disponível para a efetivação dos atos composicionais.

Na tabela seguinte, listamos a ocorrência de fragmentos de baixa e alta latência por participante escolhidos como materiais composicionais para a oficina:

| **PARTICIPANTE** | **Baixa latência** | **Alta latência** |
|---|---|---|
| A | Fragmento 2' | |
| B | | Fragmento 5 |
| C | | Fragmento 4' |
| D | Fragmento 3 | Fragmento 6' |
| E | | Fragmento 6 |
| F | | Fragmento 6 |
| G | | Fragmento 5' |
| H | | Fragmento 5 |
| I | Fragmento 2<br>Fragmento 3' | |

Tabela 41: tipos de fragmentos escolhidos por cada participante como material composicional para a oficina separados por latência.

Podemos observar que sete dos nove participantes (77%) optaram por fragmentos de alta latência, enquanto três de nove participantes (33%) optaram pelos fragmentos de baixa latência. O participante I foi o único a escolher dois fragmentos de baixa latência, enquanto o participante D escolheu um fragmento de cada tipo. Os fragmentos de baixa latência aproveitados sem a interferência do intérprete constituem metade da amostragem, enquanto a outra metade contempla fragmentos alterados pelo intérprete. 42% dos fragmentos de alta latência aproveitados na oficina apresentam colaborações com o intérprete, enquanto 68% dos fragmentos escolhidos não apresentam intervenções colaborativas.

Podemos observar que trechos compostos sob alta latência foram os mais aproveitados na oficina, apesar da média simples de audiação desses fragmentos ser menor que os fragmentos de baixa latência para 77% dos participantes. Podemos concluir que o esforço reflexivo gerou, para a maioria dos participantes, conteúdos de maior interesse composicional.

### 3.3.2 Gradação da audiação notacional e visualização aural na notação do gesto instrumental

Como vimos, a audiação notacional foi estimada a partir da correção dos solfejos tendo em vista as semelhanças entre as alturas, as durações e os perfis intervalares dos trechos cantados e compostos; sendo assim, o valor total de *AN* obtido no experimento corresponde à média simples desses três parâmetros.

Os dados do experimento nos mostram que valores de *AN* próximos a 3.3 indicam que a nitidez da ideia musical se revela principalmente no âmbito rítmico entre os participantes; isso significa que a porção conceitual da ideia manifesta um bom nível de nitidez mental no campo rítmico, enquanto os campos das alturas e dos intervalos estão posicionados em um plano virtual e apresentam alguma nebulosidade ou cegueira, estando sujeitos às germinações desviantes da atualização no solfejo. Valores de *AN* próximos a 6.6 indicam nos participantes que a nitidez da ideia musical se faz presente nos parâmetros rítmicos e intervalares, implicando um campo virtual reservado apenas às alturas absolutas. Valores de *AN* próximos de 10 indicariam uma nitidez total da ideia musical em termos rítmicos, melódicos e intervalares - nesse sentido, a porção conceitual da ideia abarcaria todos os parâmetros considerados na medição, e o virtual residiria em outros campos que escapam à parametrização do experimento, tais como timbres, articulações, dinâmicas etc.

O maior valor médio de *AN* foi obtido pelo participante D (= 6.4); nenhum participante pontuou valores altos na parametrização da audiação das alturas de maneira consistente, de modo que não houve resultados de *AN* próximos a 10 no experimento. Podemos supor, a partir desses dados, que um desenvolvimento progressivo da nitidez da ideia musical por meio da audiação notacional parece seguir nesse grupo de participantes um enfoque ordenado que parte primeiramente dos componentes rítmicos, passando pelos componentes intervalares, para posteriormente poder atingir o campo das alturas.

Baseando-nos nessas colocações, tomamos a liberdade de associar as seguintes informações referentes às porções conceituais e virtuais das ideias musicais de cada participante:

| PARTICIPANTE | MÉDIA DE *AN* | PORÇÃO CONCEITUAL DA IDEIA MUSICAL | PORÇÃO VIRTUAL DA IDEIA MUSICAL |
|---|---|---|---|
| A | 3.1 | Durações | Intervalos e alturas |
| B | 5.6 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |
| C | 4 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |
| D | 6.4 | Durações e intervalos | Alturas |
| E | 5 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |
| F | 5.4 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |
| G | 5.5 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |
| H | 3.2 | Durações | Intervalos e alturas |
| I | 4.7 | Durações e intervalos | Intervalos e alturas |

Tabela 42: estimativa de conteúdos conceituais e virtuais nas ideias com vetor $v \rightarrow s$ de cada participante baseada nas médias de *AN* obtidas nos exercícios do laboratório de composição.

Nessa tabela, estimamos, a partir da média de *AN* de cada participante confrontada com os três graus de *AN* comentados anteriormente, quais parâmetros poderiam se posicionar com maior frequência nos campos conceituais e virtuais das ideias musicais de cada um, tomando como referência a passagem da ideia partindo dos domínios visuais em direção aos domínios sonoros (vetor $v \rightarrow s$). Em termos gerais, pode-se esperar em um cenário de atividade composicional com vetor $v \rightarrow s$ que oito de nove participantes (88.8%) têm chances de produzir mais conteúdos desviantes nos campos intervalares e de alturas, excetuando-se o participante D, cujo o campo das alturas apresentaria um maior potencial de desvio em relação aos outros parâmetros.

Do ponto de vista das ideias musicais com vetor $v \rightarrow s$, podemos notar que um dado se mantém consistente: as alturas parecem ser um campo virtual comum, razoavelmente indefinido em termos de imagens mentais para todos os participantes. Contudo, a "cegueira" (ou "surdez") mental associada a esse campo, longe de representar uma deficiência, revela para nós um potencial capaz de abrir linhas de fuga nos territórios do hábito nesse grupo de jovens compositores. O que, à primeira vista, pode parecer uma fraqueza ou uma lacuna técnica, sob a ótica do desvio desabrocha como fator de potencialização dos atos criativos. Um compositor sempre pode fazer uso do *software* ou do instrumento para acessar a aura

sonora de uma ideia que vai do visual para o sonoro; contudo, um potencial cósmico se revela quando o domínio visual participa da geração de uma ideia musical, à revelia de uma imagem sonora clara. Isso pôde ser observado de forma clara nas revisões notacionais feitas por cada participante, nas quais pudemos observar o surgimento de novos elementos em oito de nove participantes. O único participante que não produziu novos conteúdos na revisão notacional foi o participante E; contudo, mesmo nesse caso, podemos falar da presença de uma participação da notação em sinergia com o sonoro, pois E utilizou o *software* de notação em seu processo composicional; nesse sentido, basta que os sons provenientes do *software* sejam desativados para que E acesse o potencial cósmico dos meios de atualização notacionais[56] se assim o desejar.

Os valores de *NGI* estimam o nível de desvio presente nas ideias que partem do sonoro em direção ao visual (vetor $s \rightarrow v$). Vimos que, em todos os participantes, a média de *NGI* foi superior a de *AN*, o que indica que essa direcionalidade da ideia (no contexto dos atos composicionais estudados na oficina) sofreu menos interferência das condições desviantes no processo de desterritorialização. Nesse sentido, a improvisação instrumental seguida da transcrição contribuiu para contrabalancear a nebulosidade da ideia em todos os casos contemplados, cuja $AN < 10$.

### 3.3.3 Vantagens e desvantagens dos meios de atualização

No questionário pós-experimento, requisitamos aos participantes que listassem suas opiniões sobre as vantagens e desvantagens de cada meio de atualização, tomando como base as dificuldades e os benefícios vivenciados durante a execução dos atos composicionais referentes ao laboratório e à oficina. O propósito dessa coleta foi utilizar as sínteses, epifanias, opiniões e os comentários matizados pela influência recente da experiência composicional dos participantes para complementar a exposição presente no segundo capítulo.

As vantagens apontadas pelos participantes considerando a notação como modo de atualização incluem: 1) a possibilidade de buscar e registrar ideias musicais sem a

[56] A distinção entre o meio notacional e o meio computacional se dá, nesse caso, em relação à gama de hábitos motores intrinsecamente associados a cada meio: no trabalho notacional, a mão manipula a caneta, o lápis e o papel, enquanto, no trabalho computacional, o trabalho motor se dará nos *hardwares* disponíveis (*mouse*, teclado, *tablet* etc.); além disso, há, no caso dos *softwares*, a influência que o áudio executado concomitantemente com a escrita pode causar nos atos criativos.

interferência dos hábitos sensório-motores relacionados ao instrumento e à voz; 2) a oportunidade de ter uma espécie de "contato visual" com a ideia musical; 3) a necessidade de pensar a ideia musical com mais atenção e precisão; 4) a fluidez e a rapidez com que as ideias podem ser produzidas e manipuladas; 5) a perspectiva de poder visualizar a ideia de forma abstrata e de abordá-la "racionalmente", sem a influência dos eventos sonoros; e 6) a possibilidade de projetar múltiplas camadas de informação, como a elaboração de ornamentações, dinâmicas e padrões que não surgiriam imediatamente nos hábitos sensório-motores vinculados ao uso de instrumento ou voz. As desvantagens listadas pelos participantes nesse mesmo meio foram: 1) a ausência de uma referência sonora e a impossibilidade de checagem auditiva da ideia musical; 2) a dificuldade de tornar compatíveis o conteúdo escrito e o som atual; 3) o possível engessamento e lentidão do processo composicional provocado pela incerteza de correspondência entre a forma visual e o resultado sonoro; 4) a notação poder ser problemática se for tomada como etapa final do processo composicional, sobretudo se levarmos em conta a considerável incidência das condições desviantes nesse meio advindas da ausência de nitidez no plano das alturas; 5) que, como pré-requisito, o meio notacional exige alta capacidade de audiação notacional para que o processo não seja dominado pela cegueira e pelo descontrole; e 6) a perspectiva de concentrar demasiadamente os esforços no aspecto visual da partitura, desconsiderando o campo sonoro.

Em relação à improvisação como meio de atualização, as seguintes vantagens foram apontadas pelos participantes: 1) a facilidade na busca e exploração das ideias; 2) a possibilidade de criar materiais sob uma perspectiva errante 3) a possibilidade de criar materiais a partir da experimentação sensório-motora; 3) a produção de ideias idiomáticas; 4) o acesso direto à sonoridade e a possibilidade de ouvir as ideias musicais e 5) a facilidade em explorar timbres do instrumento. Como desvantagens desse meio, os participantes indicam que: 1) a improvisação pode priorizar o foco nos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos da música, preterindo outros campos, tais como dinâmicas e articulações; 2) a improvisação está sujeita às limitações do instrumento; 3) as diferenças entre os timbres do instrumento em que se improvisa e o efetivo instrumental para o qual a peça está projetada; 4) a limitação e os vícios técnicos do executante; 5) a ausência de dispositivos de filtragem ou coerção do aparato associativo, levando ao excesso de possibilidades; e 6) a propensão à digressão e ao devaneio, implicando uma dificuldade em manter a integridade da ideia ou do material temático.

Segundo os participantes, uso de *softwares* no processo composicional apresenta as seguintes vantagens: 1) visualização clara das ideias musicais; 2) os mecanismos de *playback* dos *softwares* de notação ajudam a testar, corrigir, editar e identificar desvios indesejados; 3) os *softwares* tornam possível escrever e escutar a música ao mesmo tempo; 4) o protocolo MIDI (um facilitador para tarefas como transposições, edições, recortes, mudança de timbres etc.); e 5) os *softwares* auxiliam na elaboração de camadas de informação, tais como dinâmicas e articulações. Entre as desvantagens, estão: 1) a ausência de amostras timbrísticas fiéis ou "realistas"; 2) a lentidão do fluxo composicional advinda da curva de aprendizado ou da falta de domínio dos atalhos e recursos do *software* por parte do usuário; 3) a discrepância entre o que é oferecido pelo *playback* do *software* se comparado com a performance real; 4) a interferência indesejada dos recursos do *software* no desenvolvimento das ideias musicais; 5) os sons emitidos pelo *software* durante a escrita podem influenciar os conteúdos produzidos; e 6) o risco de produzir uma música demasiadamente difícil ou impossível de tocar, excessivamente desconectada da realidade da execução.

No meio colaborativo, os participantes identificaram as seguintes vantagens: 1) trabalhando colaborativamente, há a chance de entender melhor o funcionamento do instrumento e de descobrir formas melhores de tocar e escrever determinadas passagens; 2) o surgimento de ideias musicais externas por parte do colaborador; 3) a possibilidade de compartilhar ideias musicais; 4) a perspectiva de poder ensaiar e testar a composição, visualizando a execução como se fosse o resultado final da performance; 5) a possibilidade de alcançar resultados que não poderiam ser obtidos individualmente; 6) com o trabalho colaborativo, o compositor pode se informar a respeito das impossibilidades técnicas específicas do instrumento para o qual escreve; e 7) no trabalho colaborativo com o efetivo instrumental para o qual a peça está projetada, o campo timbrístico pode ser amplamente acessado e visualizado. Entre as desvantagens do meio colaborativo como forma de atualização, os participantes listam: 1) a possibilidade de conflitos surgirem entre compositor e colaboradores; 2) o risco do meio colaborativo produzir um desvio excessivo sobre a ideia inicial; 3) a chance de que haja, por parte dos colaboradores, uma visão superficial do projeto composicional; 4) o meio colaborativo exige como pré-requisito uma boa capacidade de comunicação e uma fluência terminológica; e 5) o trabalho colaborativo pode tornar o processo composicional mais lento e penoso.

As vantagens elencadas pelos participantes revelam aquilo que, nos meios considerados, é, de fato, o resultado esperado em cada modo de atualização: a centralidade do visual na notação, o idiomatismo na improvisação, a correspondência imediata entre a ideia musical e o resultado sonoro no uso do *software* e as novas ideias, contribuições e os ajustes dos colaboradores; contudo, é no conjunto de "desvantagens" que podemos acessar as informações que nos interessam sobre os campos virtuais de cada meio. Isso porque os comentários listados como desvantagens dos meios de atualização por cada participante têm todos um ponto em comum: tratam-se de problemáticas, de questões relacionadas a porções da ideia que não revelam contornos claros nas imagens mentais das quais participam; são diferen*ci*ações. Vimos, no primeiro capítulo, que os complexos problemáticos, como diferen*ci*ações manifestadas no virtual, produzem desvio ao se atualizarem. Ao analisar o conjunto de problemáticas apontadas pelos participantes em cada um dos meios, vemos rapidamente que as vantagens de um meio suprem as desvantagens de outro; ou seja, um território aberto ao cosmos vinculado a um meio, ao ser inter-agenciado, encontrará as soluções para seus complexos problemáticos.

Ao listarmos os complexos problemáticos extraídos da lista de desvantagens do meio da notação, vemos que os problemas provenientes desse campo virtual podem ser resolvidos nos inter-agenciamentos 1) com os meios da improvisação, com a execução instrumental possibilitando uma audição clara da ideia musical, mas ao custo de eventuais desvios referentes às novas ideias geradas de improviso pelos impulsos motores; 2) também podem ser resolvidos nos meios colaborativos, com a possibilidade de discussão e checagem em ensaios, reuniões ou simulações, mas ao custo de surgirem imprevistos nos desvios decorrentes de sugestões de escrita e da atuação criativa dos colaboradores; e finalmente 3) nos meios computacionais, sobretudo no uso de *softwares*, com a chance do desvio surgir tanto na edição quanto na criação de *mock-ups* com o recurso do *playback* (que podem não se assemelhar ao resultado final da performance, como no exemplo comentado no segundo capítulo a respeito do uso do programa *Orchidée*) e também nas alterações derivadas da experimentação de recursos disponíveis no *software* em questão.

As problemáticas provenientes do campo virtual da improvisação encontram suas soluções 1) nos inter-agenciamos com a notação, que pode ajudar a enfatizar o foco em uma ideia específica, auxiliando no controle de impulsos excessivamente digressivos, mas ao custo de adicionar camadas de eventos e desenvolvimentos que não surgiriam dos hábitos

sensório-motores; 2) também podem ser diferen*ça*das nos meios colaborativos, possibilitando a checagem das ideias em instrumentações específicas, superando as limitações técnicas, seja elas as do compositor em relação ao seu instrumento seja as do próprio instrumento (tais como limitações de tessitura, registro, articulações, disposição de vozes etc); e 3) nos meios computacionais que, ao aproximar os campos sonoros e visuais, podem ampliar o nível de visualização do que está sendo composto e favorecer durante os processos de edição o surgimento de camadas de eventos que seriam impensáveis se somente a via instrumental fosse considerada como modo de visualização das ideias.

Da mesma maneira, as problemáticas relacionadas ao uso de computador encontram suas respostas no inter-agenciamento com: 1) os meios notacionais, sobretudo nos casos em que os sons emitidos pelos *softwares* interferem no processo composicional e também quando a curva de aprendizado de um *software* causa lentidão no processo de transcrição; 2) as discrepâncias entre os *playbacks* gerados no *software* podem ser solucionadas nos inter-agenciamentos com os meios colaborativos - se o compositor, ao trabalhar compondo diretamente com os *softwares*, sente que sua música está tomando um rumo que pode gerar impossibilidades ou dificuldade de execução, ele pode fazer uso não só do meio colaborativo (checando a viabilidade de execução com um instrumentista) - ; mas também 3) fazer uso do meio da improvisação, conferindo em seu instrumento aquilo que escreve e eventualmente absorvendo alguma contribuição proveniente dos possíveis desvios de seus hábitos motores.

Os meios colaborativos, por serem os que apresentam o maior potencial desviante (por abarcarem mais campos virtuais, correspondentes aos indivíduos que dele participam), têm suas problemáticas respondidas e equilibradas por uma dosagem dos três meios restantes. Consideramos, nesse caso, que um processo completamente colaborativo leva a um produto final cuja assinatura de autoria contempla, em termos práticos, todos os que dele participam. Há, portanto, uma diferença entre a criação feita inteiramente em grupo em relação ao trabalho composicional de cunho individual que faz uso instrumentalizado da participação colaborativa. Nesse sentido, os possíveis conflitos que podem surgir de uma colaboração podem ser equilibrados por um acordo entre os membros sobre quem detém o poder de edição do material, vinculando as soluções desse problema aos atos de quem exerce essa função nos meios de notação e edição; o desvio excessivo advindo de uma participação criativa mais intensa dos colaboradores pode ser mediado da mesma forma. A comunicação entre colaboradores é suficientemente facilitada pelo uso da notação e do instrumento, enquanto a

lentidão que pode surgir do trabalho colaborativo é resolvida com o emprego planejado do uso dos *softwares* e do estabelecimento de metodologias de trabalho (um exemplo disso é a possibilidade de se manter um arquivo de *software* de notação do trabalho coletivo em uma "nuvem", o qual poderia ser alterado e acessado por todos os colaboradores envolvidos a qualquer momento).

Podemos, então, falar de uma sinergia dos meios de atualização: nos inter-agenciamentos dos ritornelos, o território de um meio resolve as linhas de fuga de outro. O produto de um ato é sempre fruto de um virtual que se atualiza em um inter-agenciamento, e a atualização pode mesmo ser considerada um processo de passagem de forças de um meio a outro; nesse contexto, são muitas as metáforas que poderíamos elencar ao abordar o ato composicional: falamos de transdução, de transversalidade, de produção de diferença, de atrito, de germinação, de resolução de problemas, de crescimento, de ritmo… mas, independentemente dos termos, quando falamos do ato composicional, estamos falando sobretudo de criação.

### 3.3.4 Opiniões sobre o desvio

Há entre os participantes o consenso de que o desvio se manifesta como uma força positiva no processo composicional. Nenhum participante posicionou o desvio como algo a ser evitado, e também não houve mudanças de opinião a respeito do desvio entre o primeiro e o segundo questionário preenchidos pelos participantes. Na tabela a seguir podemos ler as transcrições das opiniões dadas por cada participante.

| PART. | OPINIÕES SOBRE O DESVIO |
|---|---|
| A | Algo positivo que faz parte do desenvolvimento da ideia. |
| B | Enxergo o desvio como algo inerente à composição como ato, sendo assim algo inevitável e, portanto, esperado enquanto componho. Pessoalmente, vejo o desvio como algo "desejável", no sentido em que gosto de "perceber" quando ocorre. |
| C | O desvio, na minha experiência, tem sido algo positivo, por vezes resultando em algo mais interessante do que a ideia original.<br>Na maioria dos casos, o desvio soluciona problemas no desenvolvimento da obra, leva a opções novas. |
| D | O uso do desvio em minha composição se dá de forma intuitiva, tanto como processo inicial de uma criação quanto em um brilho final. Sem dúvida, o desvio está diretamente ligado à criação.<br>Considero o desvio em minhas criações como elemento agregador, porém não de obrigatoriedade. |
| E | Não acho negativo desde que não impeça a concretização da composição. |
| F | Muitas vezes, o local do desvio, para mim, é o local no qual estou compondo, e os diferentes momentos nos quais retomo uma antiga ideia para continuar a elaborá-la.<br>Creio que, ao terminar o exercício, foi possível perceber que os desvios também ocorrem na re-execução das peças, analisando as minúcias de interpretação e ornamentos, bem como os caminhos e os preenchimentos. |
| G | O desvio é parte fundamental no processo composicional, a partir do qual muitas vezes a música te leva em uma direção diferente do que estava planejado, permitindo uma nova área de exploração. |
| H | O desvio para mim acontece somente depois que eu atualizo as ideias para o instrumento e gravo. Raramente, eu deixo que o desvio tenha lugar quando a composição é só uma ideia.<br>Embora algumas ideias de composições estejam fixas, o desvio apareceu mais do que eu imaginava me distanciando um pouco da ideia original. |
| I | Essencial. Contribui para o processo, especialmente por confrontar uma ideia abstrata com a realidade sonora. |

Tabela 43: opiniões dos participantes sobre o desvio.

É importante apontar que a exposição teórica feita pelo pesquisador responsável foi breve (durando cerca de cinco minutos) e teve apenas o enfoque de definir os conceitos de virtualização, atualização e ideia musical (não à maneira platônica, e sim entendida como algo contendo uma porção conceitual a ser efetivada e uma porção virtual a ser atualizada); não incluímos nessa exposição relações conceituais muito profundas nem articulamos os conceitos de modo a emitirmos juízos antecipados sobre o desvio. Contudo, muitas opiniões

manifestadas pelos participantes coadunam perfeitamente com a gama conceitual estudada no primeiro capítulo da tese, entre elas: 1) a constatação do desvio como fator imanente do ato composicional (B); 2) a importância do papel germinativo do desvio no desenvolvimento das ideias musicais (A, F); 3) a associação entre o desvio e a criação (D); 4) o desvio como fator de produção de diferença (C, G, H, I); 5) o vínculo entre o desvio e a atualização (C, H); e 6) a distinção entre o aspecto virtual e atual da ideia musical (G, H, I). Os relatos servem aqui para reforçar, sublinhar e enfatizar, a partir da própria experiência de cada participante, os conceitos estudados primeiramente apenas à luz da literatura e dos levantamentos bibliográficos na presente tese.

### 3.3.5 Potencial didático do experimento

Por funcionar em um formato similar ao de um *masterclass*, o experimento também apresentou um viés didático, sobretudo se considerarmos que, durante as atividades, houve a possibilidade de os participantes se conscientizarem de suas ações sob uma perspectiva distinta, podendo correlacionar certos tipos de decisões e opções com resultados "melhores e piores" do ponto de vista composicional. Para podermos vislumbrar algo nesse sentido, fizemos uso daquilo que chamamos de "marcadores intensivos": nas atividades que fazem uso dessa ferramenta, os participantes podem dar uma nota para si mesmos, sendo que o número atribuído a essa nota não revela um valor quantitativo exato, e sim uma medida para mais e para menos em relação a como se sentem em relação à atividade realizada.

Primeiramente, utilizamos os marcadores intensivos antes e depois da sessão de solfejos no laboratório. Esses marcadores serviram para estimar o grau de precisão das imagens mentais que os participantes tiveram dos fragmentos de música que compuseram no laboratório. Se um fragmento proporcionar nitidez mental a ponto de ter gerado uma imagem sonora clara na imaginação, o participante deverá marcar o valor 10. Se o participante não tem a menor noção de como um fragmento vai soar ao ser tocado, ele deve marcar o valor zero. A gradação entre 0 a 10 é livre: o participante pode atribuir o valor que julgar apropriado ao nível de nitidez mental que experimenta.

Na tabela seguinte, temos as médias simples das autoavaliações relacionadas ao grau de nitidez mental de todos os seis fragmentos de cada participante:

| PARTICIPANTE | MÉDIA SIMPLES DOS MARCADORES INTENSIVOS ANTES DOS SOLFEJOS | MÉDIA SIMPLES DOS MARCADORES INTENSIVOS DEPOIS DOS SOLFEJOS |
|---|---|---|
| A | 6 | 4.5 |
| B | 6.6 | 6.8 |
| C | 7.3 | 6.8 |
| D | 6.6 | 6.6 |
| E | 3.1 | 3.8 |
| F | 5 | 4.1 |
| G | 3.1 | 4.6 |
| H | 4.8 | 4.5 |
| I | 7 | 5.1 |

Tabela 44: média dos marcadores intensivos relacionados ao grau de nitidez mental dos fragmentos compostos no laboratório de composição por participante.

A média dos marcadores dos participantes A, C, F, H e I diminuiu, o que indica que a autopercepção do grau de nitidez de suas imagens mentais foi menor do que imaginaram após solfejar os fragmentos; no caso dos participantes B, E e G, o aumento dos valores indica que o grau de nitidez mental após os solfejos foi maior do que o imaginado. O único participante que se manteve estável foi D - importante lembrar que se trata do participante que obteve o maior valor de *AN* do experimento.

Realizamos também uma medição intensiva antes e depois do experimento. Perguntamos aos participantes o quão fielmente eles acreditavam atualizar uma ideia musical; ou seja, desejávamos saber que nota os participantes dariam a si mesmos para medir suas competências em traduzir, através de seus atos composicionais, uma ideia musical com fidelidade (isto é, com menor presença de desvio) em seus processos composicionais. Os valores podem ser vistos na tabela a seguir:

| PARTICIPANTE | VALOR DE AUTOAVALIAÇÃO ANTES DO EXPERIMENTO | VALOR DE AUTOAVALIAÇÃO APÓS O EXPERIMENTO |
|---|---|---|
| A | 5 | 3 |
| B | 4 | 6 |
| C | 7 | 7 |
| D | 6 | 6 |
| E | 3 | 4 |
| F | 6 | 8 |
| G | 6 | 5 |
| H | 5 | 5 |
| I | 5 | 5 |

Tabela 45: valores de auto-avaliações por participante relacionadas ao grau de competência em traduzir fielmente ideias musicais em atos.

No caso dos participantes A e G, o processo composicional é mais desviante do que imaginavam ser antes de realizar o experimento. Para os participantes B, E, e F, as atividades do experimento os levaram a concluir que seus processos composicionais são menos desviantes do que imaginavam. Para os participantes C, D e H, os valores se mantiveram estáveis, indicando que o experimento não mudou significativamente o modo como entendem suas competências para lidar com o desvio. Para complementar a coleta de dados por meio de marcadores intensivos, pedimos para os participantes autoavaliassem o quão desviantes seriam os seus processos composicionais em linhas gerais. Os resultados foram: A = 8; B = 5; C = 6; D = 3; E = 7; F = 5; G = 9; H = 5; I = 8. Ao elencarmos esses valores com as médias simples de *AN* e de *NGI*, temos:

| PARTICIPANTE | VALORES AUTOATRIBUÍDOS DE DESVIO NO PROCESSO COMPOSICIONAL | MÉDIA *AN* | MÉDIA *NGI* |
|---|---|---|---|
| A | 8 | 3.1 | 8 |
| B | 5 | 5.6 | 9.6 |
| C | 6 | 4 | 8.7 |
| D | 3 | 6.4 | 9.7 |
| E | 7 | 5 | 9.5 |
| F | 5 | 5.4 | 8.1 |
| G | 9 | 5.5 | 10 |
| H | 5 | 3.2 | 10 |
| I | 8 | 4.7 | 7.9 |

Tabela 46: valores autoatribuídos sobre o nível de desvio nos processos composicionais de cada participante, confrontados com suas respectivas médias de *AN* e *NGI*.

Quanto mais alto o valor que o participante se atribui, maior é a quantidade de desvio que ele julga se manifestar em seu processo, pois é instruído que leve em conta que um valor igual a zero equivale a uma nitidez mental total da ideia musical, enquanto um valor igual a 10 equivale a ausência de qualquer tipo de nitidez mental dessa mesma ideia. Considerando 1) os valores de *AN* como modos de conceber a ideia que vão do domínio visual para o sonoro ($v \rightarrow s$) e os valores de *NGI* relacionados aos modos de conceber a ideia do domínio sonoro para o visual ($s \rightarrow v$) e que 2) em todos os participantes, $NGI > NA$, ou seja, que há menos desvio acontecendo nos modos $s \rightarrow v$ em relação a $v \rightarrow s$, podemos considerar que, quanto maior o valor de desvio autoatribuído pelo participante, maior é a chance de haver a presença de ideias $v \rightarrow s$ funcionando como vetores cósmicos em seus processos composicionais, o que implica em um uso especulativo da notação musical.

Assim, o experimento também contribuiu para que cada participante produzisse uma reflexão acerca das competências, limitações e resultados obtidos ao considerar seus atos composicionais em cada meio de atualização. A formação de um compositor é frequentemente pautada pelo estudo das técnicas, das análises e dos tratados, e nem sempre o ato composicional é discutido a fundo. Nesse sentido, um experimento como o relatado neste

capítulo pode auxiliar o participante a perceber as consequências da condição desviante vinculada aos seus atos composicionais e contribui para, em situações futuras, ajudá-lo a tirar proveito da potência do desvio em suas ações criativas.

## Capítulo 4: O desvio sob o viés empírico 2 - a sinergia entre atos na experiência composicional do pesquisador

Neste capítulo, falaremos das experiências relacionadas à busca pela sobriedade nos atos composicionais, dessa vez ilustradas pela produção autoral do pesquisador[57]. A trajetória nessa produção não exemplifica exatamente uma evolução, e sim um movimento "pendular" na experiência composicional do autor, na qual a criação de música oscila entre a imersão extrema em um modo de atualização e a subsequente integração sinérgica desse modo em inter-agenciamentos com outros meios. O relato também dá ensejo ao surgimento de comentários a respeito do papel modulador da técnica nas ações do compositor. Para desenvolver tais comentários, nos apoiaremos em conceitos desenvolvidos pelo filósofo Gilbert Simondon, tendo em vista a integração da técnica como condição desviante dos atos composicionais.

### 4.1 Comentários sobre os modos de atualizar ideias (2009-2019)

A peça para quarteto de cordas intitulada *Simbioses* (2009) funda o início da produção composicional "oficial" do autor desta tese, e isso se dá por três motivos: 1) por ser uma peça composta ao longo de seis meses sob orientação de um compositor mais experiente[58]; 2) por ser fruto de uma longa e até então inédita reflexão intelectual, relacionada ao esforço de pesquisa vinculado à redação de uma monografia (ISHISAKI, 2009); e 3) por ser a primeira peça executada em concerto, cuja estreia ocorreu na cidade de Goiânia durante o VIII Encontro Nacional de Compositores Universitários, no dia 26 de outubro de 2010[59].

Esse quarteto foi concebido como uma transição gradual entre duas seções com conteúdos harmônicos distintos, constituindo uma grande "ponte modulante" que parte de um trecho modal para um segmento dodecafônico. A relevância de se mencionar essa música na

---

[57] Para exemplificar esse repertório, escaneamos os manuscritos e as versões impressas originais, resistindo à tentação de reeditar cada um dos exemplos mencionados; nesse sentido, as partituras podem conter problemas de edição e erros de notação, que de certa forma refletem parcialmente o grau de maturidade técnica e aprendizado do pesquisador nos períodos compreendidos pelas peças em questão.

[58] A peça foi composta sob a orientação de Celso Mojola.

[59] A peça foi executada por Tiago Biscaro (violino 1), Rennan Vicente (violino 2), Nathanael Ferreira (viola) e Cristina Lavrinha (violoncelo) no Auditório Asklépios da Faculdade de Medicina da UFG. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/simbioses>. Acesso em: 28 de outubro de 2019.

presente pesquisa se dá pelo modo como ela foi atualizada: as seções da música foram escritas diretamente no papel, sem checagem sonora nessa primeira etapa, e em uma segunda etapa elas foram conferidas e corrigidas no programa *Finale* durante o processo de edição da partitura. No processo de escrita, alguns aspectos importantes da escritura foram audiados com alguma nitidez, tais como texturas, tessitura, timbres, densidade e perfis rítmicos; contudo, eram numerosas as ocasiões em que conteúdos melódicos e harmônicos produziam surpresa ao serem conferidos no *software*, fato indicativo de uma ausência de nitidez mental das imagens melódicas e harmônicas, concatenadas por uma via especulativa, sumariamente por meio de hábitos visuais[60]. O desvio indesejado também se fez presente em numerosos descartes e trechos que não foram aproveitados na forma final da peça.

[60] O processo de composição da música se deu em conjugação com o estudo das partituras de quartetos de cordas de Bartok, Villa-Lobos, Debussy e Ravel, de modo que muitos dos padrões visuais de escrita que incidiram sobre os atos composicionais de *Simbiose*s podem ter sido influenciados por esses estudos.

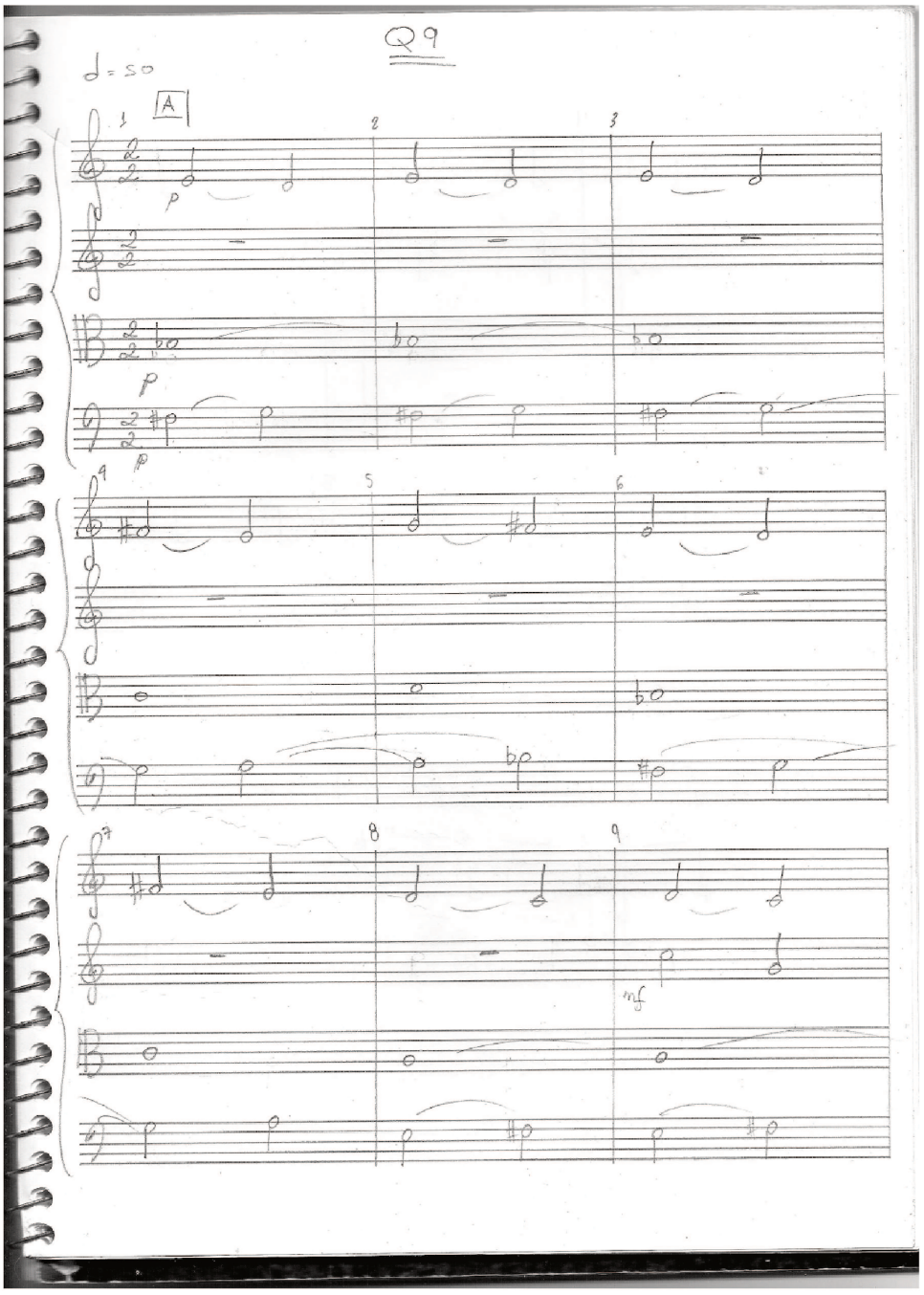



Figura 48: manuscrito de *Simbioses*.

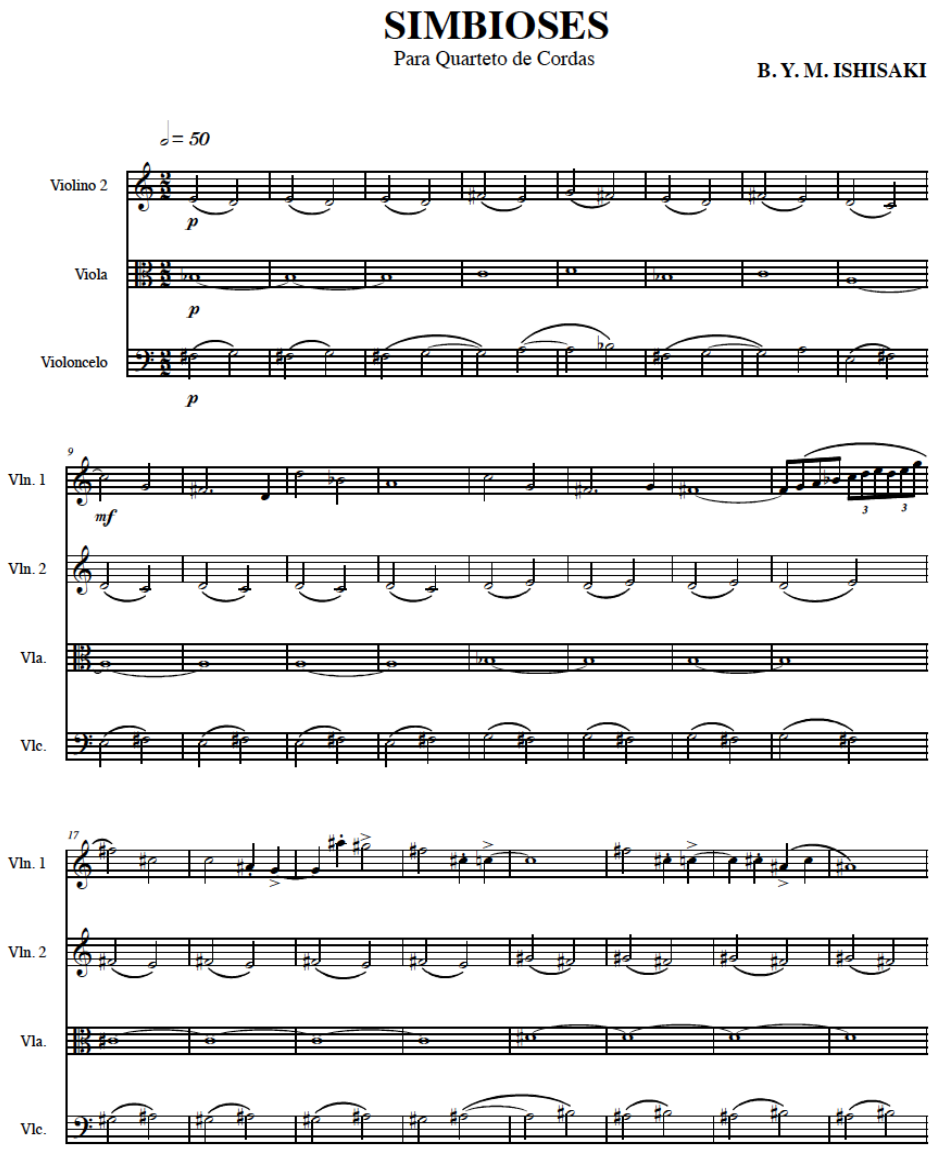



Figura 49: primeira página da partitura de *Simbioses*.

A atualização por meio de notação seguida de checagem e edição no programa *Finale* também ocorreu nas peças *Odisseu e as Sirenas* (2009) para saxofone e piano (escrita sob encomenda para o duo Mojola-Albino e estreada em 25 de maio de 2011)[61] e *Caronte* (2010) para flauta baixo, viola, piano, violão e guitarra de 7 cordas, estreada em 18 de maio de 2011[62] e escrita para o coletivo Tempo-Câmara, grupo de música contemporânea que o pesquisador

[61] Executada por Celso Mojola (piano) e César Albino (saxofone). Link com registro de uma performance feita em 2014 na Faculdade Cantareira. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/odisseu-e-as-sirenas>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[62] Ambas as peças foram estreadas em uma série de concertos de música contemporânea que ocorreram no SESC São José dos Campos entre os dias 11 e 25 de maio de 2011. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/caronte>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

passou a integrar em 2013[63]. Em ambas as músicas, o método de atualização foi similar ao empregado em *Simbioses*, assim como a técnica composicional, à época calcada em uma dialética entre os idiomas harmônicos seriais e modais.

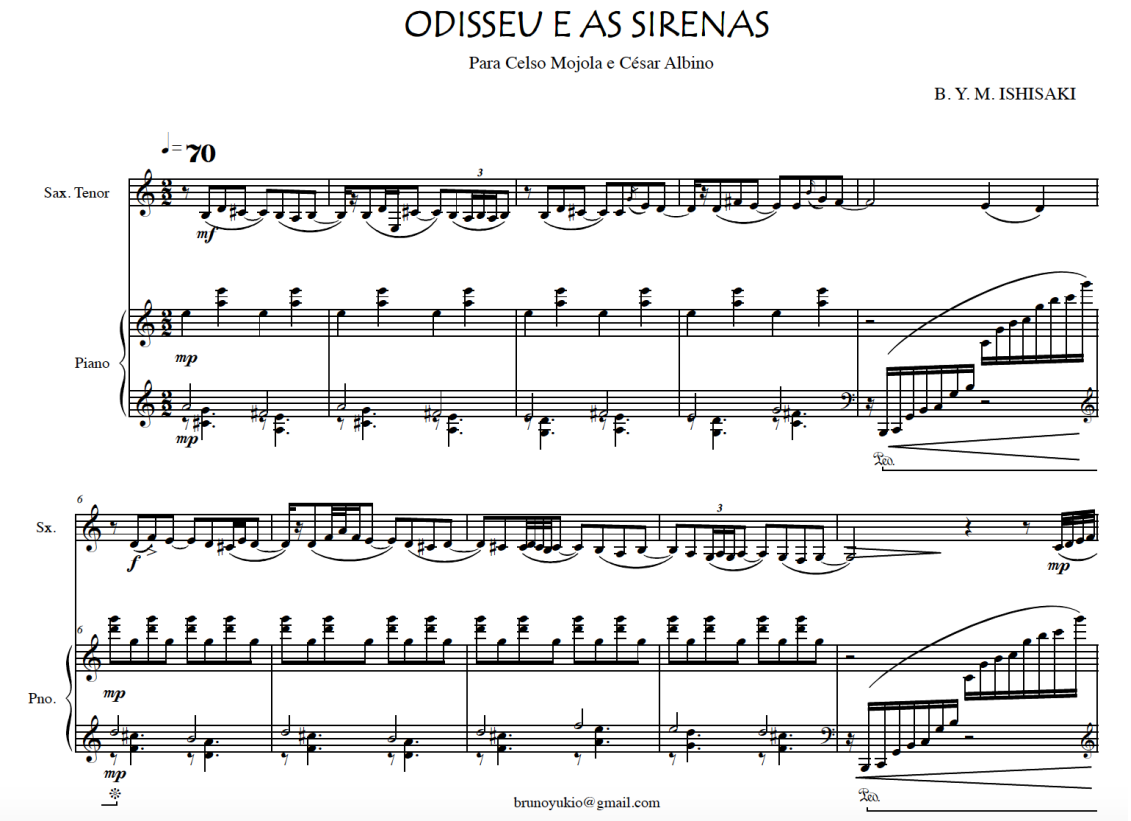



Figura 50: primeira página de *Odisseu e as Sirenas*.

[63] Atuando no coletivo como compositor, produtor e instrumentista.

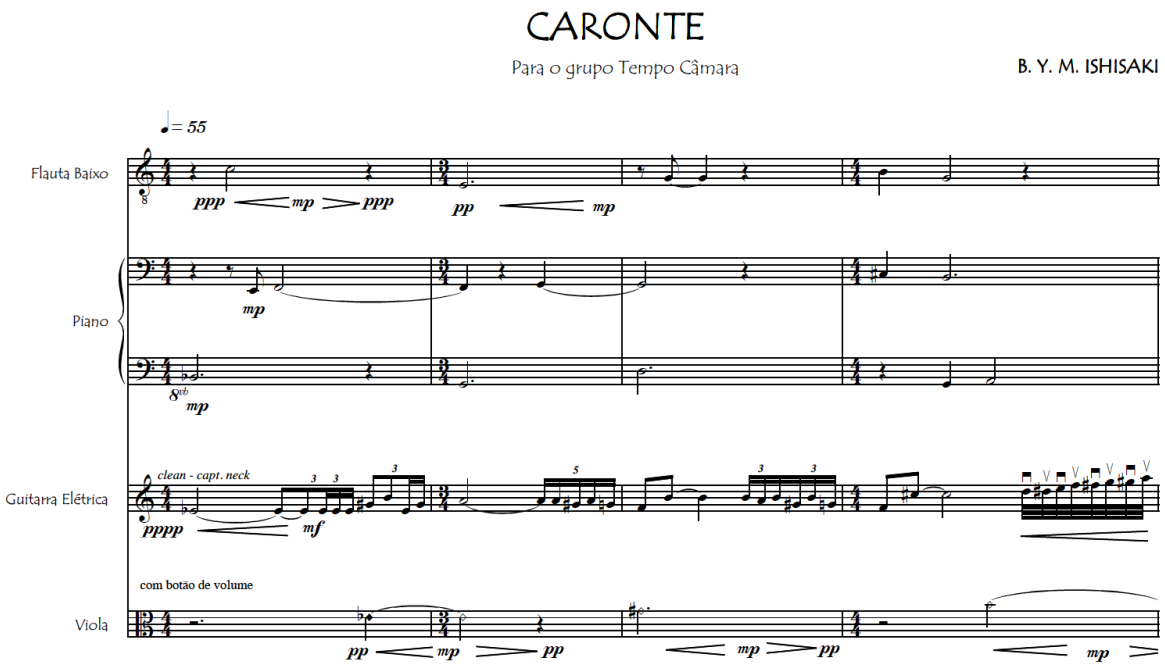



Figura 51: primeira página de *Caronte*.

Se, em um primeiro momento, a imersão em fluxos composicionais calcados somente na escrita em partituras produziu boas surpresas, pouco a pouco uma lacuna se formava em relação ao aspecto sonoro da música que era composta. Escrever a música diretamente na partitura para depois checá-la no *playback* do *software* de notação não parecia ser um método suficientemente satisfatório: a vivência musical do compositor, até então muito vinculada ao instrumento e à voz, poderia não estar sendo totalmente aproveitada nessa utilização rigorosa e exclusiva de vetores de visualização da ideia $v \rightarrow s$.

Em 2011, o pesquisador compõe o *Impromptu 1* para violão solo, estreado em um recital do Núcleo de Estudos de Composição (NEC-FITO) promovido por Celso Mojola na Faculdade de Ciências da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco no dia 30 de maio de 2011. Esta peça marca uma primeira tentativa de compor uma música inteiramente a partir da improvisação, levando em conta os hábitos sensório-motores como agentes do processo de aquisição de consistência da música, explorando vetores de visualização da ideia $s \rightarrow v$; de fato, o nome da peça se refere diretamente a seu método de atualização. Na medida em que os trechos eram compostos, também eram imediatamente transcritos em notação. Pode-se observar no manuscrito a seguir uma rasura, indicando um ato de edição durante o processo

de notação[64]; nessa etapa do processo, aquilo que surgiu dos hábitos motores da improvisação foi excluído ao ser reterritorializado em um meio visual. Esse exemplo ilustra o "poder de veto" que um meio pode ter ao desterritorializar o outro, ocasionando no exemplo em questão o descarte do fragmento:

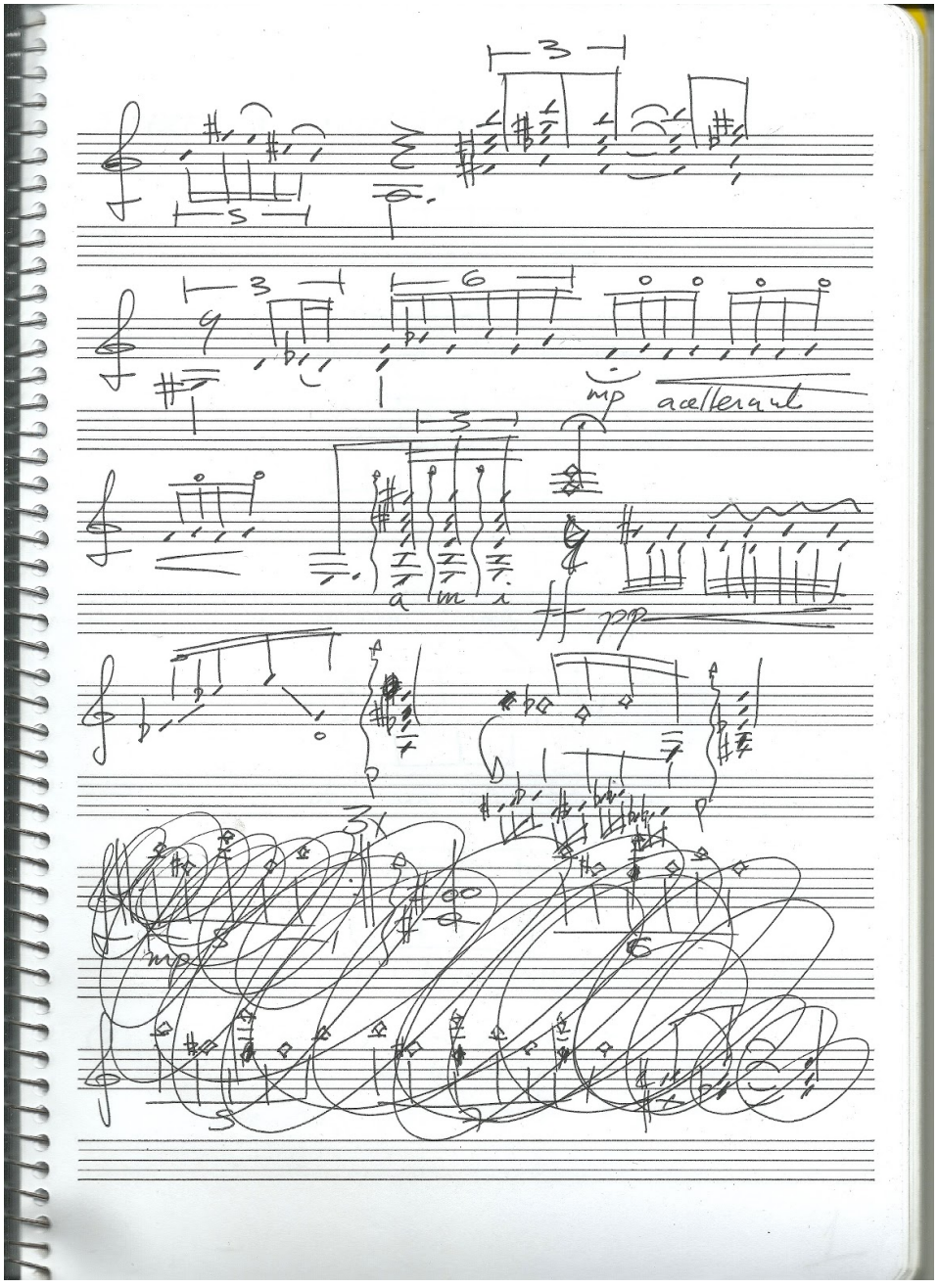



Figura 52: manuscrito de *Impromptu 1* com trechos rasurados.

[64] Esse exemplo serve para ilustrar que a edição não é uma etapa estanque do processo composicional e ocorre concomitantemente com a abertura e o fechamento dos territórios.

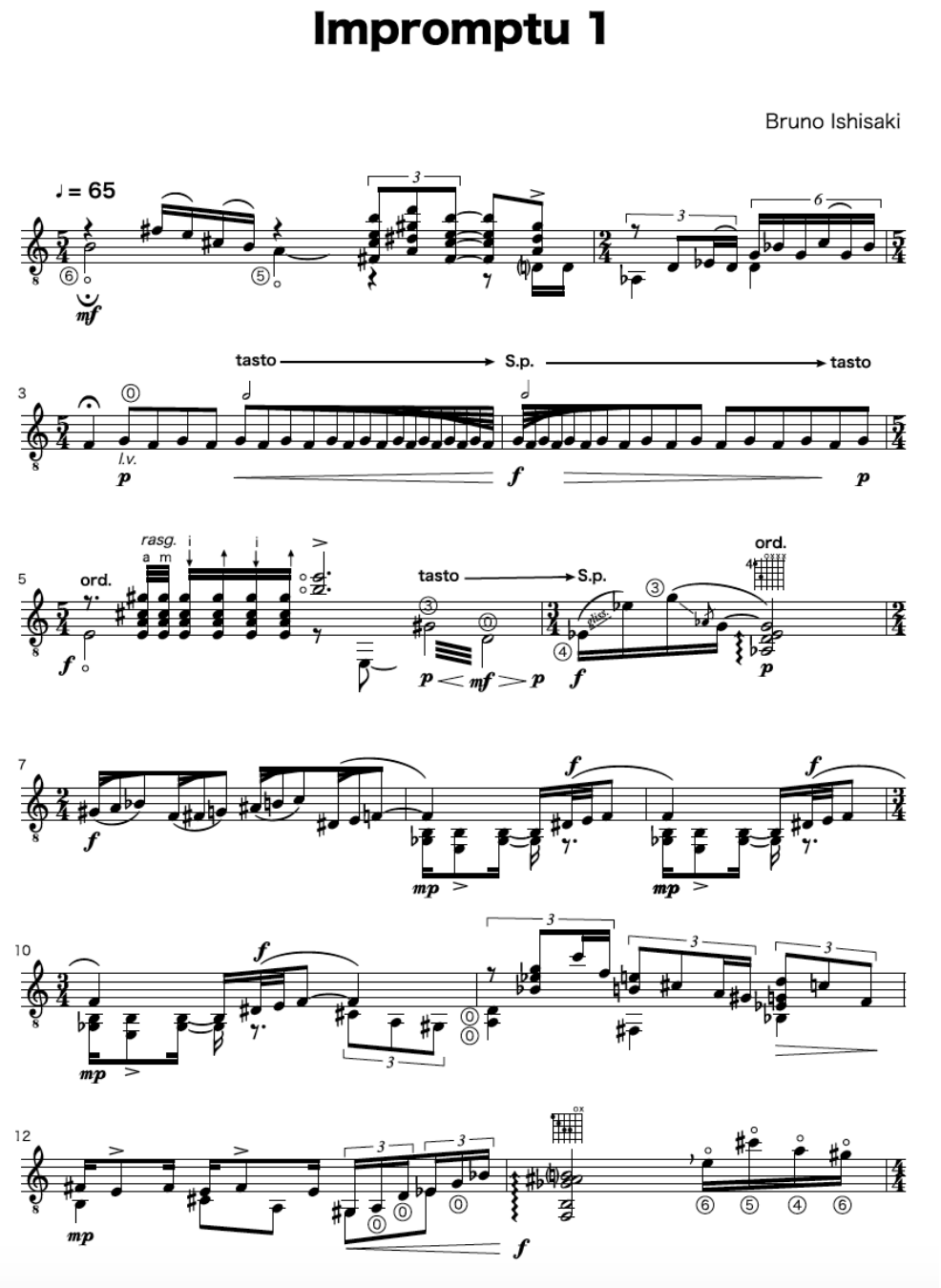



Figura 53: primeira página editada de *Impromptu 1*.

O resultado sonoro da peça se mostrou satisfatório, motivando o pesquisador a repetir o método de atualização em mais três peças para violão, inaugurando um ciclo; assim, ao *Impromptu 1* se seguiram os *Impromptu 2*, *3* e *4*[65]. Nessas músicas, o emprego da

[65] Gravações "*demo*" dos *Impromptu* interpretadas pelo próprio autor podem ser conferidas nos seguintes links: *Impromptu 1* <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-1>; *Impromptu 2* <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-2>; *Impromptu 3* <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-3>; e *Impromptu 4* <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-4>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

improvisação instrumental também dominou todo o processo de atualização, sendo posteriormente transcritas, alteradas e editadas em notação.

No período entre os anos de 2013 a 2017, o pesquisador participou de numerosas sessões de improvisação com outros músicos. De início, essas sessões traziam consigo um frescor, sendo muito motivantes - nelas, parecia surgir uma liberdade em explorar certas sintaxes acumuladas durante os anos de estudo de composição, e o resultado das gravações realizadas nessas sessões revelou muitas sonoridades de grande interesse composicional. Contudo, na medida em que essas práticas foram inseridas na rotina de atividades artísticas do pesquisador, as mesmas estratégias de combinação sonora pareciam surgir reiteradamente, assim como as mesmas figuras sonoras e padrões de movimento de mão; até mesmo os problemas advindos das diferen*ci*ações pareciam ser semelhantes de performance em performance: o hábito sensório-motor começava a delinear claramente o seu domínio na resolução de problemáticas desse modo de criação[66]. Outro fator de estafa foi o fato destas sessões de improvisação acontecerem periodicamente e com frequência ao longo de seis anos, em sessões regulares com os mesmos músicos, de modo que tais hábitos também começavam a ficar evidentes nos outros integrantes do coletivo. Até mesmo uma espécie de "macroforma" se delineou no trabalho de improvisação com o coletivo Tempo-Câmara, em que, em grande parte das performances, as improvisações se iniciavam com baixa densidade e pouco material harmônico, atingiam três ou quatro climaxes e depois tendiam a decair, em uma duração total que variava entre vinte e cinquenta minutos. Nesse ponto, a prática da improvisação inter-agenciada com o trabalho colaborativo pareceu, em um dado momento, exaurida de vetores cósmicos para o pesquisador.

A improvisação, todavia, continuou a ser empregada em sinergia com outras modalidades de atos composicionais. Sobre o uso do instrumento no ato composicional, os processos do pesquisador podem ser categorizados em duas situações: 1) quando o efetivo instrumental é o mesmo em que as ideias são atualizadas (como no caso dos *Impromptus*, compostos e executados ao violão); e 2) quando o instrumento no qual as ideias são

[66] Apesar de essas sessões se caracterizarem pelo estabelecimento de poucas regras prévias e pela grande liberdade usufruída pelos músicos, não iremos nos referir a elas como "improvisações livres", já que o propósito dessas sessões não se direcionava exatamente para as pesquisas realizadas na área, apesar de serem práticas de criação coletivas voltadas para aspectos imanentes do fazer musical.

atualizadas difere do efetivo para o qual a peça está planejada, como no caso da peça *Riff*[67] para orquestra, cujo fragmento inicial foi composto ao piano; vários trechos da música foram compostos não só nesse instrumento, mas também na voz e na guitarra elétrica[68].

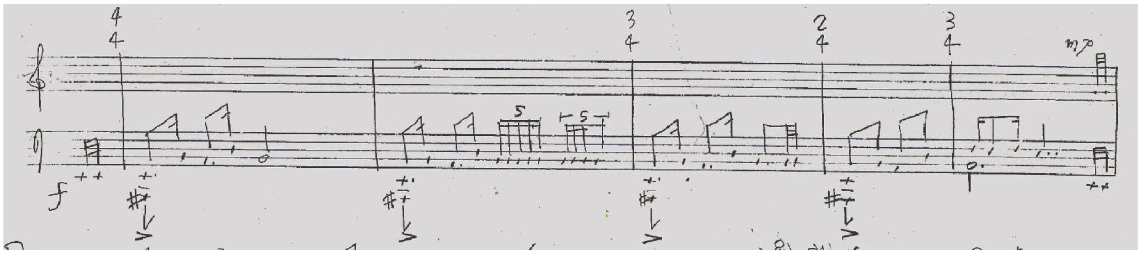


Figura 54: trecho inicial de *Riff* composto no piano.

Um exemplo de estratégia de atualização em instrumentos distintos do efetivo da composição também ocorre em *Simulacro e Ruína 6: A Song of Exceeding Sweetness*[69], na qual as partes de violino foram compostas no bandolim. Por apresentar a mesma afinação que o violino, o bandolim serve como um excelente recurso para compositores que também sejam guitarristas e violonistas, por tornar possível uma escrita mais próxima ao idiomatismo do violino, ao menos no que tange à questão das posições da mão esquerda.

O ano de 2012 marca a entrada do pesquisador no curso de mestrado em música na UNICAMP, sob a orientação da compositora Denise Garcia. Dois trabalhos composicionais se destacam naquele ano: a peça para orquestra intitulada *Apocatástase*[70] e a música para voz e sons eletroacústicos *Estudo Sobre o Silêncio*, composta em parceria com Laiana Oliveira[71].

---

[67] A peça *Riff* teve sua estreia em 12 de abril de 2018, executada pela Orquestra Sinfônica da Unicamp na Casa do Lago, em Campinas - SP. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/riff>. Acesso em 28 de outubro de /2019.

[68] Contudo, essas não são as únicas formas de atualização empregadas em *Riff*. A peça também contém seções compostas diretamente na partitura e, como veremos mais à frente, camadas de orquestração compostas com o uso do computador.

[69] Estreada em 4 de dezembro de 2015, executada por Laiana Oliveira (voz) e Tiago Biscaro (violino) no Museu da Imagem e do Som em Campinas - SP. Disponível em: <https://soundcloud.com/duo-duo-723441542/bruno-ishisaki-simulacro-e-ruina>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[70] Estreada em 18 de outubro de 2012 na Casa do Lago em Campinas com execução da Orquestra Sinfônica da Unicamp. Excertos da performance da estréia podem ser acessados no link <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/apocat-stase>. Acesso em 28/10/2019.

[71] Estreada em 4 de dezembro de 2012 no Salão Leopoldo Miguez no Rio de Janeiro, executada pelos próprios compositores. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/estudo-sobre-o-sil-ncio>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

A peça *Apocatástase* dá continuidade ao projeto iniciado em *Simbioses*: operar transições contínuas entre fragmentos parametricamente distintos. Se em *Simbioses* a meta foi produzir uma transição modulante entre uma música modal e outra serial, em *Apocatástase* o projeto foi o de construir transições a partir de diferenças paramétricas em campos que abarcavam andamento, perfil rítmico, intervalar, timbrístico e dinâmico (ISHISAKI, 2014, p. 130-133). Nessa época, os processos composicionais do pesquisador eram dominados por ferramentas de cálculo de interpolações operadas no computador, de modo que *softwares* como o *Open Music* e *Pure Data* foram frequentemente utilizados para produzir as gradações entre os perfis paramétricos. *Apocatástase* foi escrita às pressas, com apenas alguns dias para a data de estreia, de modo que o uso do computador foi preponderante nessa peça, tanto para realizar os cálculos de *morphing* quanto na composição direta em *software* de notação musical: ela foi inteiramente composta sem o uso de manuscritos, voz ou instrumentos. Nessa música, ocorreu um deslize relacionado aos atos composicionais, bastante comum nos casos de compositores iniciantes e estudantes: a confiança excessiva nas sonoridades produzidas pelo *playback* do programa de notação e a consequente disparidade entre o resultado produzido pelo computador e a performance ao vivo.

Após o primeiro ensaio de *Apocatástase*, inúmeros trechos não soaram de acordo com o que era esperado e várias partes individuais tiveram que ser alteradas de um dia para o outro, para que as correções pudessem ser testadas no ensaio do dia seguinte. Assim, diversos desvios indesejados e desajustes em relação à orquestração surgiram nessa música. Entre eles: 1) partes problemáticas de oboé em uníssono, que geraram dificuldades de afinação entre os intérpretes; 2) desbalanceamento dinâmico no uso dos trombones, que "saltavam" da textura de forma indesejada e cobriam as cordas (que deveriam protagonizar o trecho); 3) hoquetos ineficientes entre metais e madeiras, que se mostraram difíceis de sincronizar; e 4) trechos escritos para naipes, que funcionariam melhor se fossem escritos para instrumentos solistas. Muitas das sugestões dadas pelos músicos da orquestra para resolver os problemas foram aproveitadas pelo pesquisador, que corrigiu e re-escreveu várias partes isoladamente no prazo de poucos dias, fato que serve para ilustrar e realçar a importância da ação colaborativa dos músicos da Orquestra Sinfônica da Unicamp durante o processo composicional da peça. Essa foi a primeira ocasião em que a magnitude da tessitura do desvio entre algo que se produz no computador com *samplers* e seu resultado atual em performance se tornou evidente para o pesquisador.

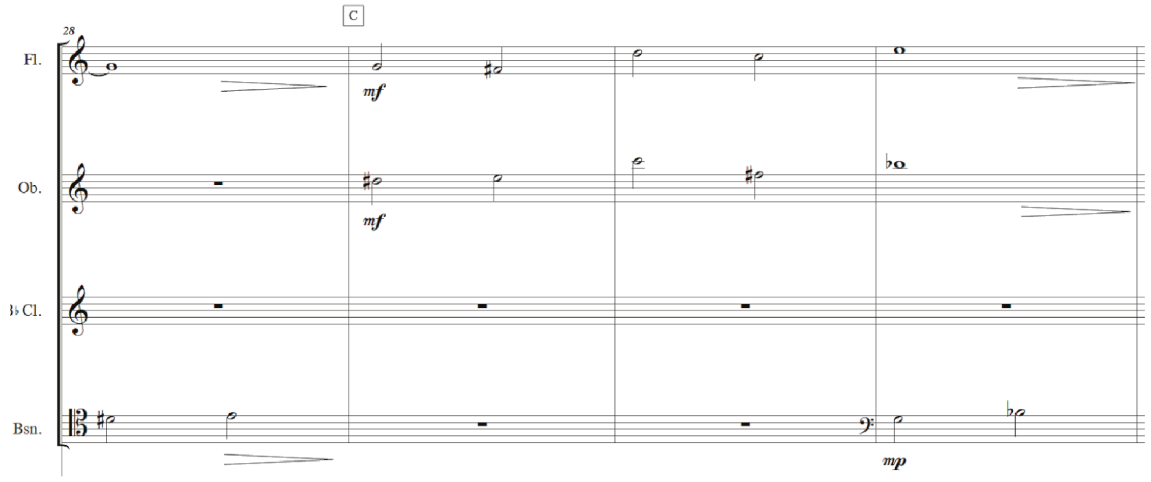



Figura 55: problemas na escrita dos oboés em uníssono em *Apocatástase*.

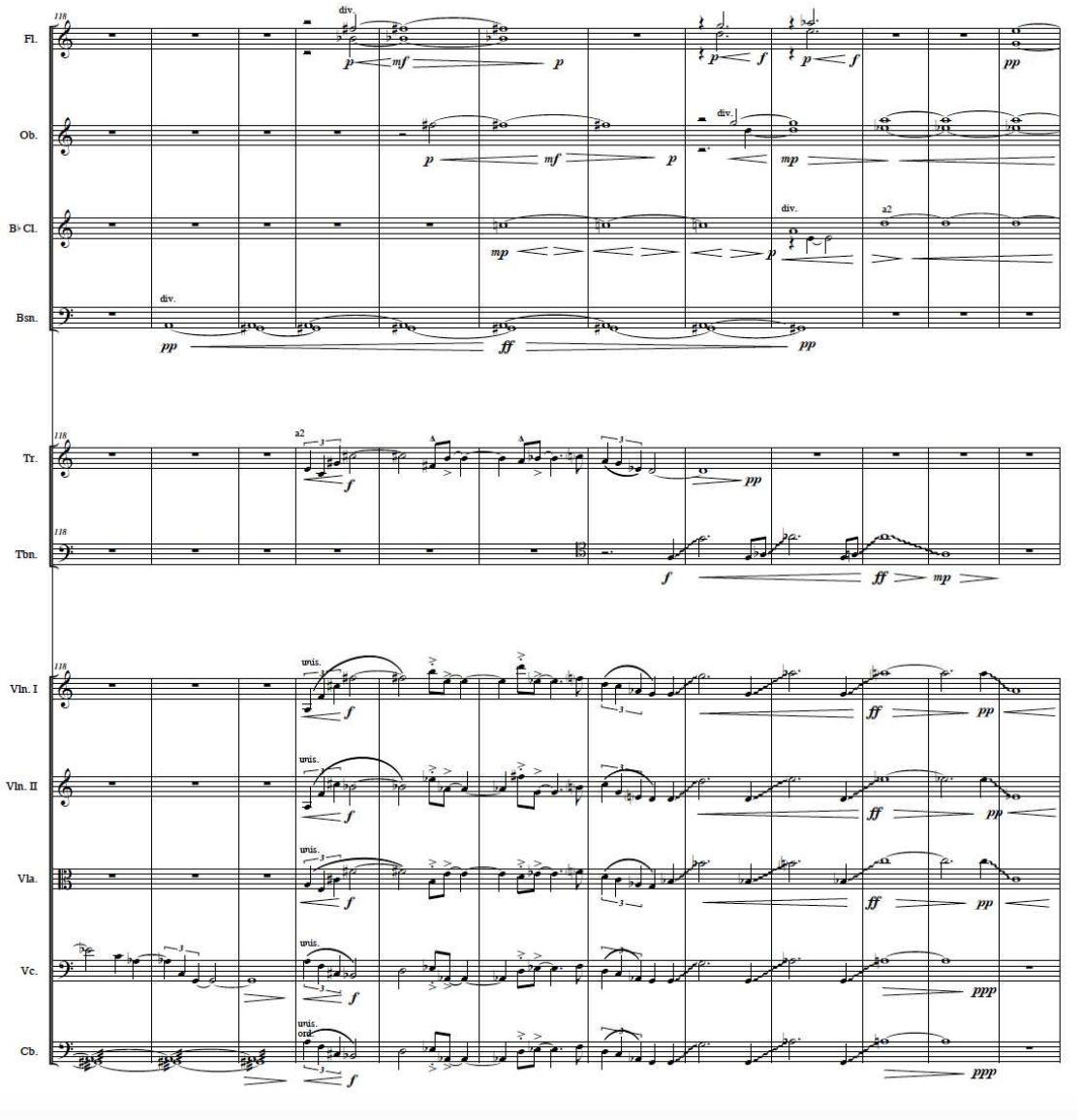



Figura 56: desbalanceamento dinâmico na escrita para trombone em *Apocatástase*.

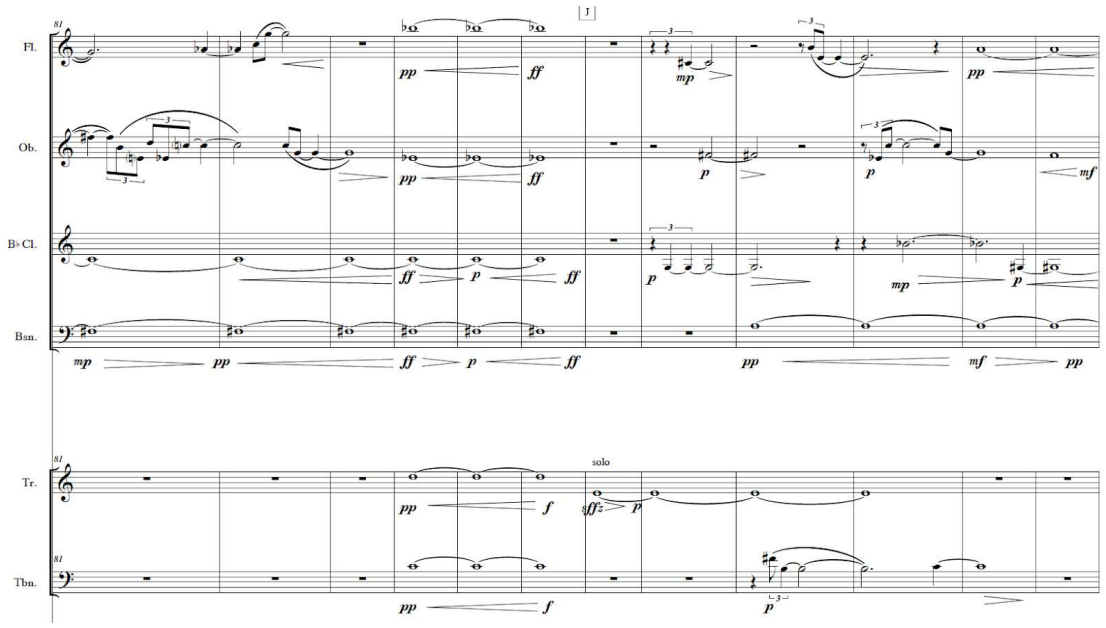



Figura 57: hoquetos ineficientes entre metais e madeiras em *Apocatástase*.

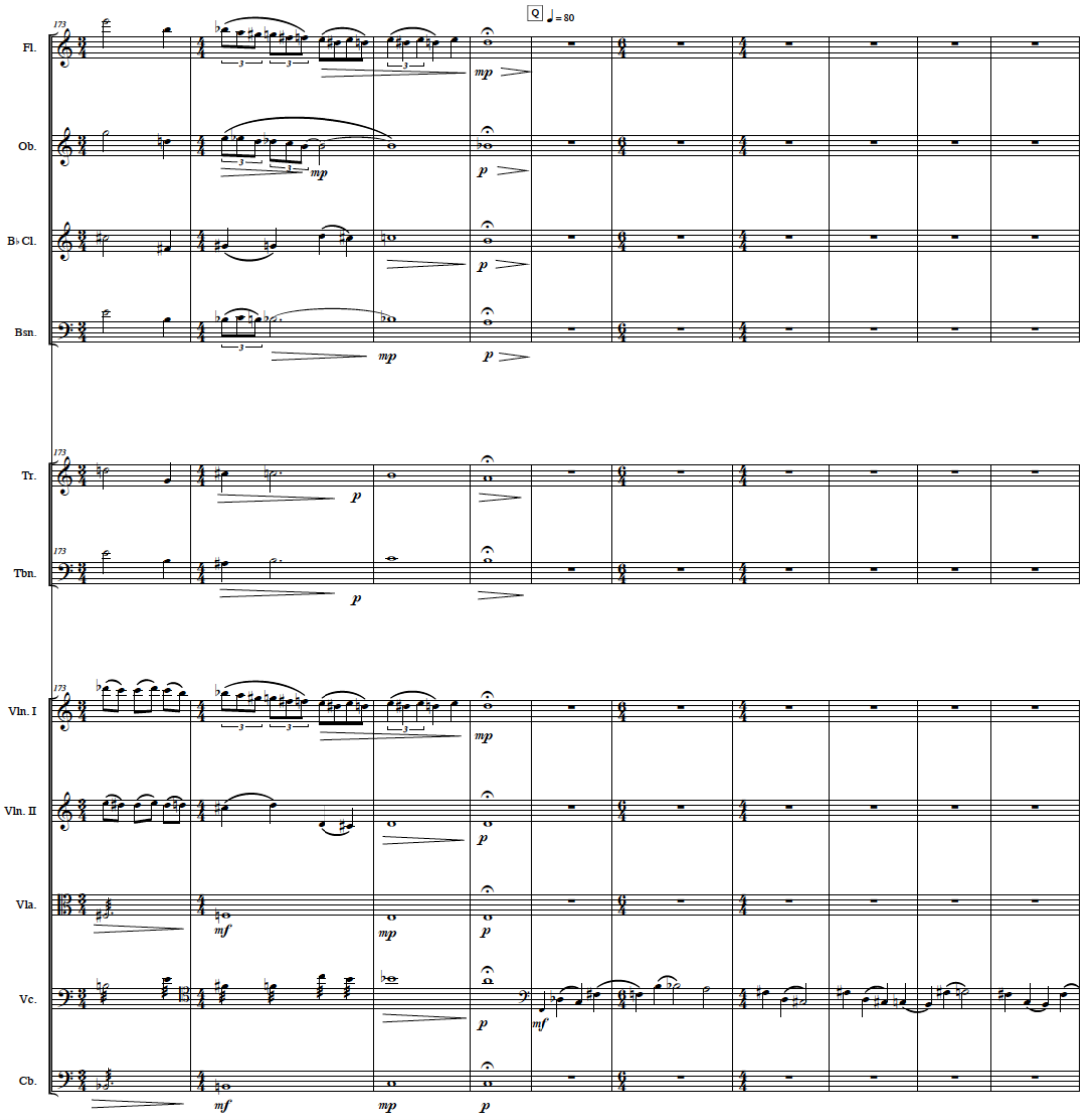



Figura 58: trecho de naipe passível de substituição por violoncelo solo em *Apocatástase*.

A peça *Estudo Sobre o Silêncio*, por outro lado, resultou em uma experiência na qual os atos nos meios computacionais inter-agenciados com os meios colaborativos produziram mais desvios desejáveis do que indesejáveis. Fruto do trabalho de conclusão da disciplina de Tópicos Especiais em Composição ministrada pelo compositor Silvio Ferraz no segundo semestre de 2012 na UNICAMP, ela foi construída a partir do trabalho colaborativo com a compositora e cantora Laiana Oliveira. O processo de composição fluiu a partir de uma divisão de funções: enquanto o pesquisador se responsabilizou pela composição da parte acusmática e eletroacústica, Laiana Oliveira compôs toda a parte vocal.

Nesse ponto, cabe comentar que os compositores se influenciaram mutuamente, de modo que certos fragmentos compostos por Laiana provocaram ajustes e mudanças na parte

acusmática, da mesma maneira que algumas sonoridades produzidas pelo computador guiaram certas decisões da compositora no âmbito vocal. A parte composta pelo pesquisador consistia na criação de uma série de *tapes* manipulados no programa *Audacity* a partir de amostras de voz produzidas por Laiana, disparados em momentos específicos da performance, em adição a uma camada de sons sintetizados em tempo real controlada em um *patch* de *Pure Data*[72]. A partitura da peça agrega trechos em notação tradicional junto a grafismos que, em grande parte das vezes, servem para representar eventos do *tape*, funcionando como guia e marcando as deixas para a performance da cantora.

Assim como *Apocatástase* marca a primeira experiência orquestral do pesquisador, *Estudo Sobre o Silêncio* foi sua primeira incursão no mundo da música executada com computadores. Na medida em que trabalhou nessa peça, o pesquisador experimentou um elevado nível de "controle fino" sobre o material sonoro. Esse controle não se dava necessariamente porque o meio computacional permitia uma tradução fiel das ideias musicais, e sim pela facilidade com que os resultados atuais podiam ser rapidamente manipulados até atingir um estado que satisfizesse o pesquisador. Assim como em outros meios, atualizar ideias no computador também produzia desvios desejáveis e indesejáveis; entretanto, o custo "psicológico" do desvio indesejado no computador parecia ser menor, no sentido em que um "erro" produzido por uma atualização em um *software* podia ser facilmente revertido em âmbito privado, situação que se distinguia enormemente do caso em que um desvio indesejado, atualizado em um grande *tutti* para orquestra (para audição de todos os que estivessem presentes na sala de ensaio), poderia produzir um constrangimento muito maior na "subjetividade de compositor" do pesquisador.

[72] Para mais detalhes sobre os aspectos técnicos da peça, ver ISHISAKI; OLIVEIRA, 2013.

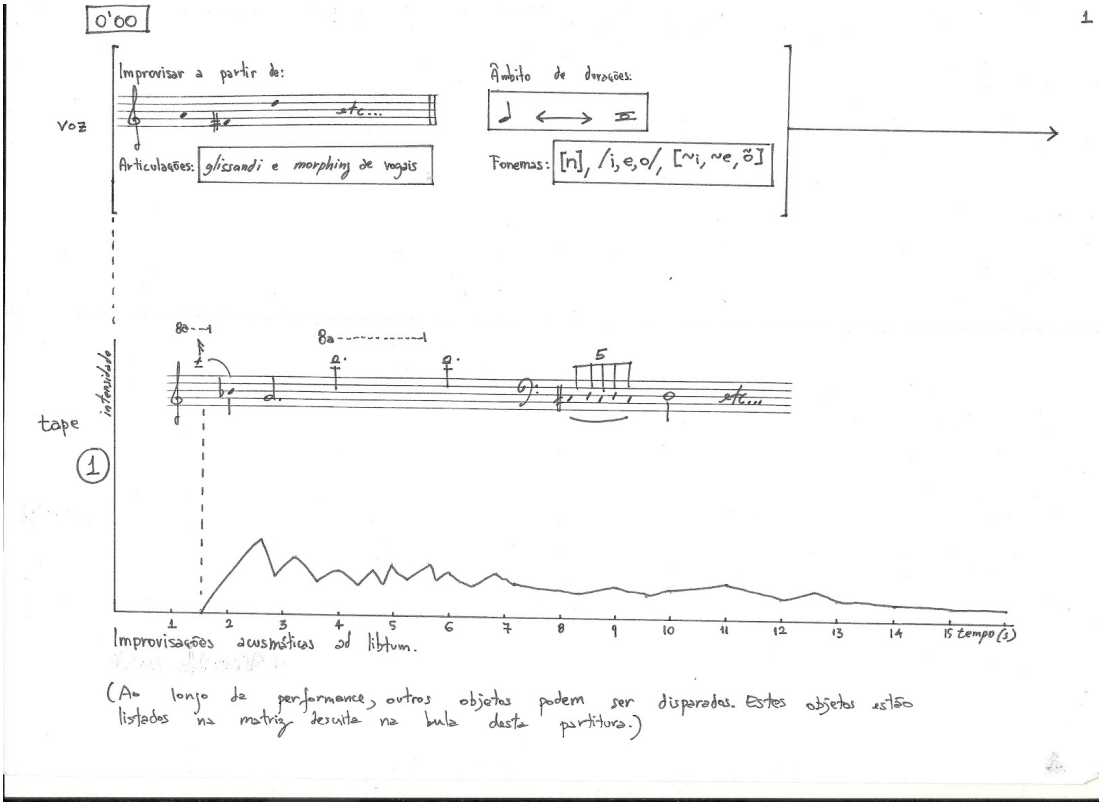



Figura 59: primeira página da partitura de *Estudo Sobre o Silêncio*, de Laiana Oliveira e Bruno Ishisaki.

A exploração do meio de atualização computacional foi bastante frutífera e potente nesse período, manifestando-se posteriormente na composição de outras peças como *Numinosa* (2013)[73], *Ladnah* (2013)[74], *Penumbra* (2013)[75], *No Princípio Era o Verbo* (2013)[76] e *Sacerdócio dos Cômputos* (2015)[77]. Conforme dito anteriormente, a composição em meio exclusivamente computacional, em um primeiro momento, pareceu propiciar um controle fino dos resultados sonoros com grande facilidade, o que nos induz a duas importantes observações sobre a condição desviante desse meio nos processos do pesquisador: 1) após o período fértil (que compreende majoritariamente o ano de 2013), a preferência do pesquisador

[73] Difusão de estréia realizada durante o evento *1 Mostra de Música Eletroacústica do Vale do Paraíba*, sediado nas dependências da Faculdade Villa-Lobos do Cone Leste Paulista. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/numinosa>. Acesso em 28 de outubro de 2019.
[74] Difusão de estréia realizada durante o evento *1 Mostra de Música Eletroacústica do Vale do Paraíba*, sediado nas dependências da Faculdade Villa-Lobos do Cone Leste Paulista. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/ladnah>. Acesso em 28 de outubro de 2019.
[75] Gravação disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/penumbra>. Acesso em 28 de outubro de 2019.
[76] Difusão de estréia em 6 de abril de 2013 no Teatro Univap em São José dos Campos - SP. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/no-princ-pio-era-o-verbo>. Acesso em 28 de outubro de 2019.
[77] Difusão de estréia em 30 de junho de 2015 no Auditório do SESC São José dos Campos. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/no-princ-pio-era-o-verbo>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

por esse meio como modo exclusivo de atualização se enfraqueceu substancialmente; e 2) as peças compostas em 2013 revelaram os hábitos do pesquisador nesse meio, esgotando as reservas virtuais das ideias musicais atualizadas no computador, do mesmo modo que havia ocorrido com a improvisação: parecia faltar surpresa e produção de diferença. Esse movimento levou novamente o pesquisador a gradativamente hibridizar seus métodos de atualização. Dessa forma, o uso dos meios computacionais em sinergia com outros meios se manteve constante até a presente data, principalmente no emprego de *softwares* de notação (*Finale*, *Musescore*), de edição (*Audacity*, *Spear*), de gravação e mixagem (*Reaper*, *Garage Band*). Como exemplo, podemos mencionar novamente a peça *Riff*: ela foi iniciada com improvisações instrumentais e vocais, para depois ser inteiramente escrita no papel em quatro pautas, sendo posteriormente orquestrada e editada no *software Musescore*. Pode-se dizer que os meios computacionais, nesse caso, contribuíram na revisão, na correção, nos ajustes e também em certas escolhas de timbres e texturas. Entretanto, os recursos sonoros dos *samplers* foram utilizados com moderação[78], de modo que a execução da música, nesse caso, se mostrou satisfatória e revelou uma quantidade muito menor de desvios indesejados em comparação com *Apocatástase*.

Ainda em 2013, o pesquisador teve a ideia de compor uma peça para instrumentos implementando a lógica condicional empregada nos *patchs* de *Pure Data* utilizados em peças acusmáticas anteriores. Daí surgiu a música *Passacaglia Incorpórea* (para flauta, piano, duas guitarras e violão)[79], que consistia em uma parte para piano que se repetia indefinidamente (como se fosse um *tape* em *loop*, metaforizando o baixo de passacaglia) à qual foi sobreposto um conjunto de séries de alturas sobre as quais o flautista poderia improvisar pelo tempo que quisesse. Um grupo de guitarras e violão, condicionado à flauta, responderia com gestos específicos, de acordo com o conteúdo executado pelo flautista. Nessa música, o pesquisador começa a trabalhar com partituras abertas e tablaturas. Nela também há uma desterritorialização de parte do pensamento que havia sido desenvolvido na música

[78] Isto aconteceu não só pelas observações e aprendizados obtidos durante a experiência com *Apocatástase*, mas também pelo fato de o programa *Musescore* apresentar, na época, limitações severas (comentadas brevemente no segundo capítulo) em seu mecanismo de *playback*.

[79] Estreada no dia 10 de agosto de 2013 no Jardim Cultural em Taubaté - SP e executada por Cristiano Vieira (flauta), Guilherme Crispim Machado (piano), Bruno Ishisaki (guitarra), Dino Beghetto (guitarra 7) e Marco Antônio Machado (violão). Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/passacaglia-incorporea>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

computacional, transportado e adaptado para os recursos de notação e performance voltados para a escrita instrumental.

A série de peças intitulada *Configurações de Lamentos* registra a passagem do pesquisador pela exploração cósmica do domínio visual na utilização do grafismo. Ainda influenciado pela prática da música computacional, o pesquisador compõe a partitura de *Configuração de Lamentos 1: Purgatorium* (para guitarra e *tape*)[80], organizada como um grande labirinto em duas folhas de papel A3. A música consiste em um fluxograma no qual, dependendo do caminho escolhido pelo intérprete, as concatenações possíveis mudam. Ao mesmo tempo em que o guitarrista deve executar sua parte "perambulando" pela partitura, um *tape* composto inteiramente no computador deve ser acionado. A performance termina junto com o *tape* - nesse momento, o guitarrista deve parar de tocar, independentemente de onde ele se situe no labirinto. Apesar do aspecto gráfico da partitura, nela a notação tradicional ainda está bastante presente. As transformações da guitarra, de trecho a trecho, foram todas geradas por cálculos de interpolação no *Open Music* e a música foi composta diretamente por escrito em partitura à tinta, de modo que não houve nenhum rascunho, correção ou edição computacional no processo composicional dessa música.

[80] Estreada no dia 22 de julho de 2014 no auditório da Faculdade Villa-Lobos do Cone Leste Paulista e executada por Dino Beghetto (guitarra) e Bruno Ishisaki (*tape*). Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/configura-o-de-lamentos-1>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

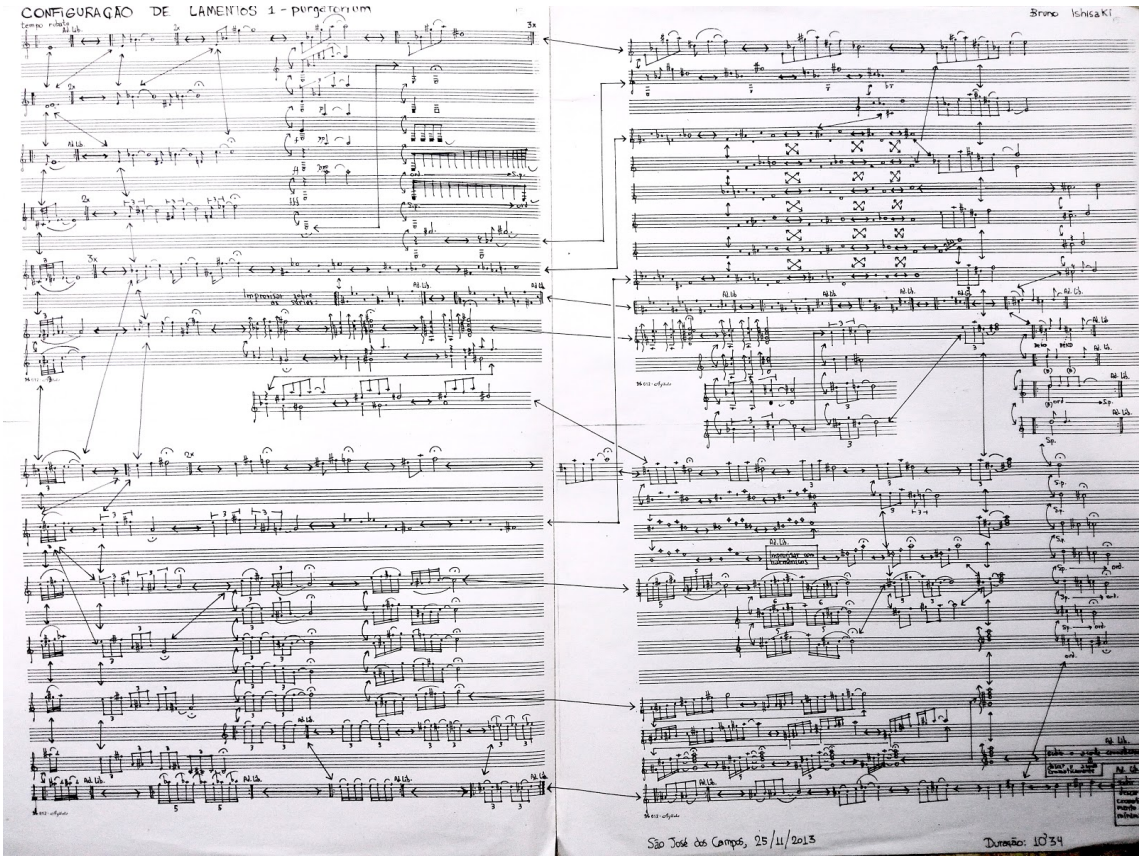



Figura 60: partitura de *Configuração de Lamentos 1 - Purgatorium*.

O mesmo esquema gráfico pode ser encontrado em *Configuração de Lamentos 2: Malkuth* (para ukulele, contrabaixo, baixolão, banjo e voz)[81] - apesar de essa peça não fazer uso de qualquer sonoridade produzida diretamente no computador, sendo inteiramente instrumental - e *Configuração de Lamentos 3: Circuitos* (para quatro *notebooks*)[82]. Nessa última peça, poucos símbolos de notação tradicional foram utilizados, e a partitura é organizada como um fluxograma com instruções específicas para a manipulação de um *patch* em *MAX* programado pelo pesquisador especificamente para a performance. Nessa música, há também a contribuição colaborativa dos intérpretes: no *patch* em questão, os executantes devem inserir amostras de áudio de livre escolha para serem processadas durante a performance. Cada intérprete deve editar e elaborar suas próprias amostras.

[81] Estreada em 13 de dezembro de 2013 durante o evento *Estival - Tributo a Harley Campos* nas dependências da Fundação Cultural Cassiano Ricardo em São José dos Campos - SP e executada por Murilo Sousa (voz), Dino Beghetto (voz, banjo), Bruno Ishisaki (baixolão), Marco Antônio Machado (voz, ukulele) e Gabriel Felix (contrabaixo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHVSu4H2z88&t=107s>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[82] Estreada em 22 de fevereiro de 2014 na galeria de arte Helena Calil em São José dos Campos e executada por Bruno Ishisaki, Dino Beghetto, Marco Antônio Machado e Guilherme Crispim (*notebooks*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T938ROTJJRI&t=1s>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

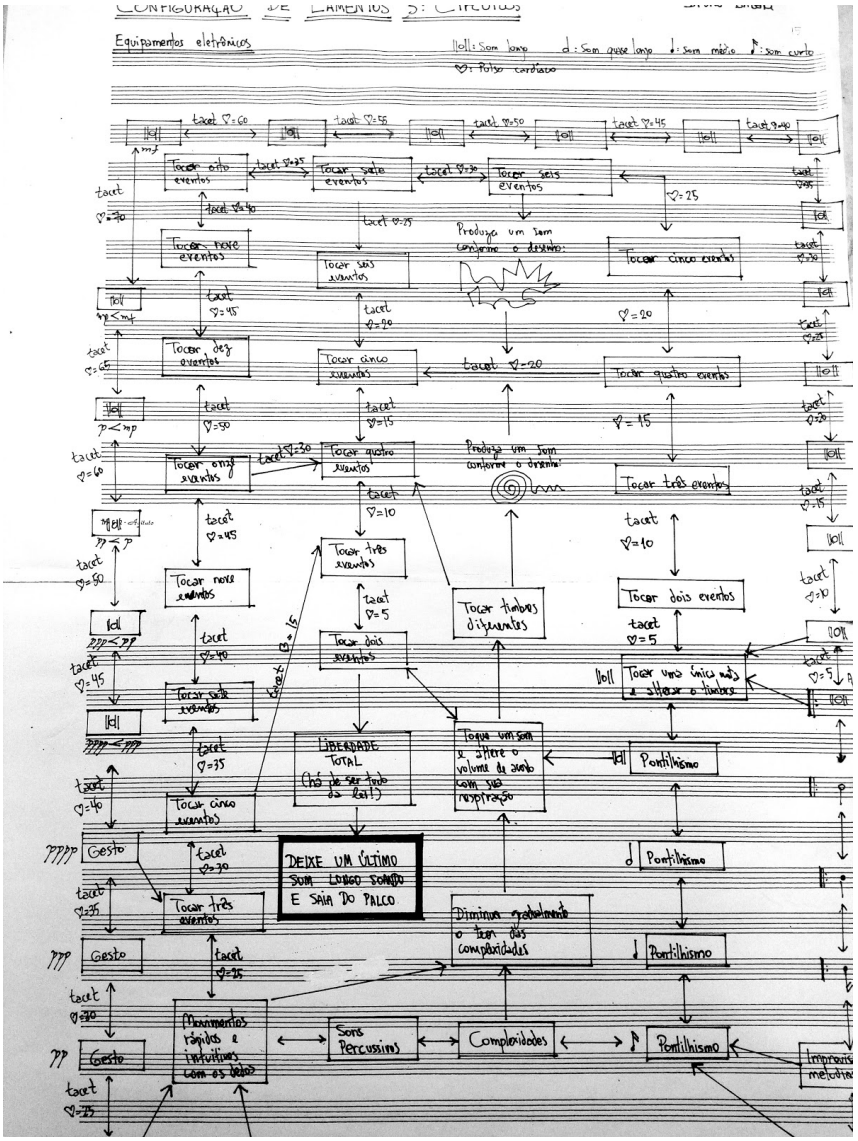



Figura 61: partitura de *Configuração de Lamentos 3 - Circuitos*.

O ciclo se encerra com a *Configuração de Lamentos 4 - Quadratura* (para quatro guitarras)[83], composta em 2016, na qual o grafismo é articulado com o uso de notação tradicional. É relevante apontar que essa peça também foi escrita à mão livre e à tinta, sem rascunhos ou testes prévios, similar à maneira da *Écriture automatique*, de André Breton (2001, p. 49-62), sendo, desse modo, composta muito rapidamente: todo o processo de

[83] Estreada no III Festival Villa-Lobos de Inverno de São José dos Campos em 25 de julho de 2016, executada por Bruno Ishisaki (guitarra), Guilherme Crispim (guitarra), Marco Antônio Machado (guitarra) e Dino Beghetto (guitarra 7). Disponível em: <https://soundcloud.com/maquinaria-recitais/configurac-a-o-de-lamentos-4>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

composição durou cerca de duas horas, acontecendo como se o compositor estivesse improvisando "na partitura", não havendo em nenhum momento o emprego do instrumento musical para conferência e checagem. Após completar o manuscrito, a peça foi editada em *Musescore* e sofreu pequenos desvios expressos em alterações nos formatos de alguns símbolos e na diagramação da partitura.

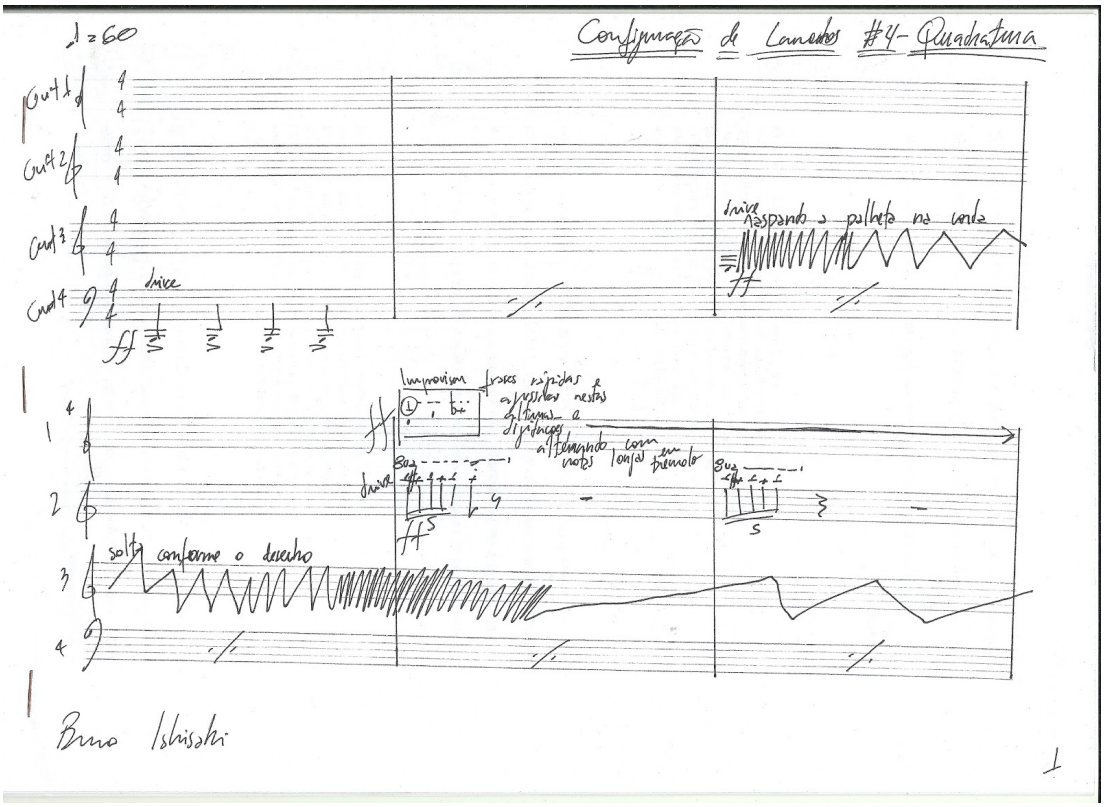



Figura 62: primeira página do manuscrito de *Configuração de Lamentos 4 - Quadratura*.

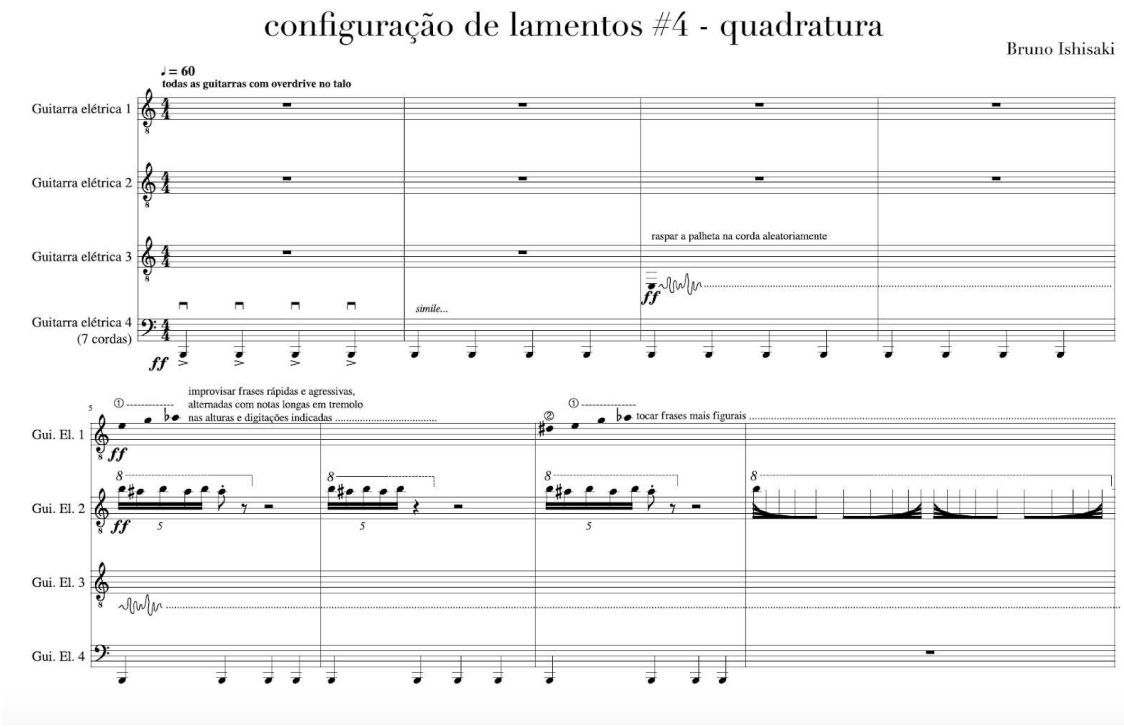



Figura 63: primeira página da partitura editada de *Configuração de Lamentos 4 - Quadratura*.

Em *Arcontes* (para violão de 7 cordas e eletroacústica)[84], o meio colaborativo foi o recurso de atualização principal. Tendo como base os gestos e hábitos motores do compositor e violonista Marco Antônio Machado, um dos objetivos dessa música foi elaborar uma parte instrumental que, ao mesmo tempo que mantivesse algum nível de desenvolvimento em sua estrutura, se adequasse aos hábitos motores do intérprete, a fim de atingir uma performance fluída e relaxada por parte do músico. A partitura apresenta alguma abertura em sua notação e está bastante conectada à fruição do violonista. Os *tapes* são acionados em função da performance ao violão, e também foram desenvolvidos e processados a partir de preferências do instrumentista.

[84] A estreia da peça ocorreu em 6 de abril de 2013 no Teatro Univap em São José dos Campos, executada por Marco Antônio Machado (violão 7) e Bruno Ishisaki (*tape*). Para mais detalhes sobre os aspectos técnicos do processo colaborativo da composição de *Arcontes*, ver ISHISAKI; MACHADO, 2013. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/arcontes>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

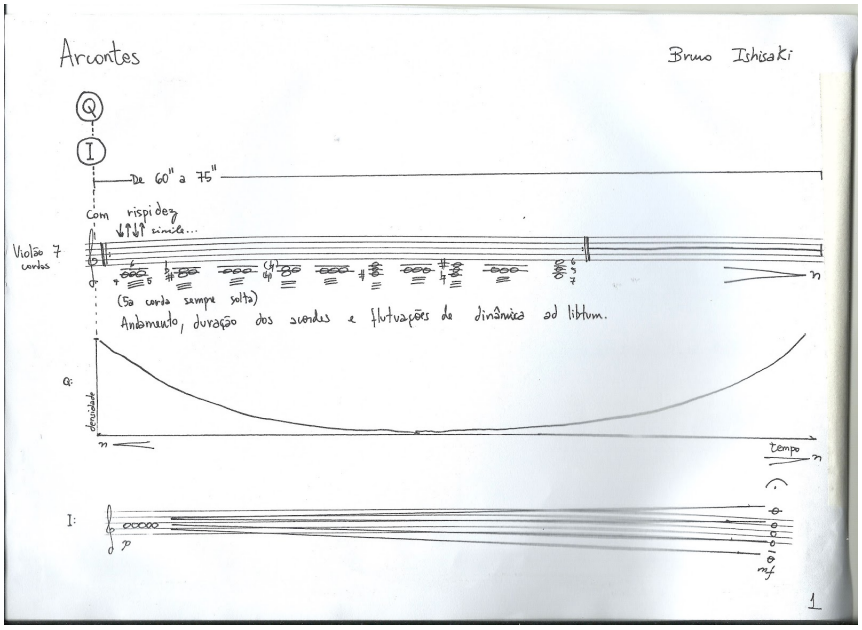



Figura 64: página inicial de *Arcontes* para violão de 7 cordas e *tape*.

A prática colaborativa alcançará novos patamares em mais três exemplos de atividades artísticas do pesquisador. A primeira está vinculada a um projeto financiado ao longo do ano de 2016 pelo Fundo Municipal de Cultura de São José dos Campos, intitulado *Maquinaria Sonoro-Musical Tempo-Câmara*. Nesse projeto, o pesquisador compôs e tocou guitarra, junto ao coletivo Tempo-Câmara, em cinco concertos e cinco recitais, além de realizar dez oficinas de improvisação agendadas e co-produzidas pelos membros do coletivo. O repertório dos concertos e recitais contemplou material autoral de compositores convidados pelo coletivo. Como parte do projeto, foi realizada uma composição em grupo na qual, a cada dois meses, três compositores eram convidados a editar, expandir, excluir, rasurar, re-escrever ou compor partes novas da composição livremente[85]. Além de participar como compositor em algumas

[85] A peça foi intitulada *Suíte Maquinaria* e adquiriu um subtítulo a cada versão, criado por três palavras, escolhidas por cada compositor participante. A *Suíte Maquinaria 1: Outrem, Parto e Serendipismo* foi composta por Bruno Ishisaki, Marco Antônio Machado e Dino Beghetto e teve sua estreia em 27 de abril de 2016 no Museu Municipal. *Suíte Maquinaria 2: Irreverente, Parapetado, Congruência* teve a participação de Evon Piffer, Guilherme Crispim e Gustavo Neves, com estreia em 24 de junho de 2016 no Cine Santana. A *Suíte Maquinaria 3: Âncora, Xover Albino* teve a participação dos compositores Fábio Nozaki, Guilherme Davino e Laiana Oliveira e foi estreada em 25 de agosto de 2016 no Teatro da Univap. *Suíte Maquinaria 4: Clóvis Salve Janela* foi composta por Mauro Orsini, Evaldo Marrano e Paulo Raposo e foi estreada em 20 de outubro de 2016 no Centro Cultural Clemente Gomes. A *Suíte Maquinaria 5: Páprica Momenctot Pentatônica* teve a participação dos compositores Marco Antônio Machado, Dino Beghetto e Bruno Ishisaki e estréia em 20 de dezembro de 2016 no auditório do SESC-SJC. Todos os concertos ocorreram na cidade de São José dos Campos - SP. Nessa época, o coletivo era formado por Fábio Nozaki (flauta 1), Evon Piffer (flauta 2), Flavio Meyer (violino), Raquel Aranha (violino), Guilherme Crispim (piano), Márcio de Oliveira (viola caipira), Gustavo Neves (contrabaixo elétrico), Rodrigo Kusayama (bateria), Marco Antônio Machado (guitarra, violão de 7 cordas), Bruno Ishisaki

sessões, o pesquisador foi o responsável por editar as grades e partes de todas as versões da composição. O nível de experiência e de técnica dos compositores participantes variou consideravelmente, de modo que o papel de editor foi também o de conciliar, alterar, corrigir e esclarecer dúvidas em relação a certos trechos.

Nas sessões de composição da *Suíte Maquinaria*, o pesquisador teve de lidar com certas concatenações e combinações que desviavam de seu "estilo" - do mesmo modo como também foi responsável por inserir sessões que deslocavam seus parceiros de suas zonas de conforto, o que ilustra bem a ênfase nas linhas de fuga e a tendência cósmica do trabalho colaborativo.

Além disso, no projeto *Maquinaria Sonoro-Musical Tempo-Câmara* (assim como no projeto anterior intitulado *Guitarraadoroguitarra*, também financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de São José dos Campos), o pesquisador, atuando como instrumentista, teve a oportunidade de colaborar e de experimentar o fazer musical a partir da perspectiva do *performer*, o que influenciou muito não só a sua visão pessoal a respeito da composição, como também a maneira de abordar as peças de outros colegas.

A segunda atividade relevante relacionada à prática composicional colaborativa do pesquisador está ligada à produção e ao lançamento de fonogramas[86] em plataformas de *streaming*. Além de produzir fonogramas de seus próprios trabalhos autorais voltados para o universo da canção, o pesquisador foi responsável pela produção fonográfica de outros cancionistas. Nesse último caso, as canções foram trazidas sem acabamentos (normalmente no formato de voz e acompanhamento de violão), e o trabalho do pesquisador enquanto produtor fonográfico consistiu em elaborar arranjos, agendar sessões de gravação em estúdio, mixar, masterizar e lançar os fonogramas em plataformas digitais de *streaming*. Os arranjos foram muitas vezes compostos diretamente nos instrumentos[87] enquanto apenas uma parcela menor do processo envolveu a escrita em partitura[88]; o método de trabalho usual, nesse caso,

---

(guitarra), Diego Aparecido (guitarra), Thaís Bueno (guitarra), Marcel Melo (guitarra), Dino Beghetto (guitarra de 7 cordas), Guilherme Davino (regência) e Evando Marrano (regência).

[86] Todos os fonogramas produzidos e lançados pelo pesquisador podem ser acessados em: <https://open.spotify.com/playlist/0dEVzyTLuUnwrneUzJRveo?si=3eI_21R6TYakDdTKamMumg>. Acesso em 14 de agosto de 2019.

[87] O pesquisador está creditado como violonista, guitarrista, baixista, tecladista, programador (baterias eletrônicas e *sequencers*) e vocalista de apoio em faixas compostas por terceiros.

[88] Para apontar uma exceção, o flautista Fábio Nozaki executa partes de flauta na faixa *Piercing na Maçã* (composta por Leo Mandi) escritas em partitura durante a sessão de gravação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UV2bCUyTOR8&list=OLAK5uy_nRevGFwDp-ppcQQ_pJ0w7IoAImFIi2TlU&index=2&t=0s>. Acesso em 14 de agosto de 2019.

consistiu em compor as partes do arranjo diretamente no instrumento com a subsequente gravação em *DAW*[89].

São frequentes, nesse método de trabalho, os ajustes, as edições e as correções que surgem como demandas dos autores cancionistas. A habilidade de comunicação tanto por parte dos cancionistas quanto do pesquisador no papel de produtor é crucial para que o trabalho possa atingir bons resultados. Em várias situações, elementos do arranjo ou da produção considerados adequados pelo pesquisador podem não agradar os autores, de modo que em muitos casos há a necessidade de uma negociação, a fim de que o produto final (o fonograma) satisfaça as ambições estéticas tanto do cancionista quanto do produtor fonográfico. A condição desviante desse modo de trabalho é contundente; os cancionistas tendem, entretanto, a se surpreender positivamente com o resultado final, que gera uma música substancialmente distinta das ideias e imagens mentais projetadas antes do início do processo de produção.

A terceira atividade se trata de uma experiência referente à composição da peça *O Decreto*, música integrante da antiópera intitulada *Rua Carne Entre as Articulações*[90] composta pelo pesquisador em parceria com Marco Antônio Machado com libreto do dramaturgo Marcus Guimarães Rosa. O texto d'*O Decreto* foi definido a partir de recortes feitos pelo libretista sobre o texto do Decreto n. 7007 de 1935, que outorga à cidade de São José dos Campos o título de Estância Climatérica e Hidromineral. Em um encontro aberto ao público, compusemos (através de improvisações ao instrumento e na voz, transcritas imediatamente em notação) vários fragmentos de música a partir dos textos recortados. Esses fragmentos primeiramente foram coletados, selecionados e justapostos por Marco Antônio Machado e posteriormente editados em *software* de notação pelo pesquisador. Na figura 65,

---

[89] Abreviação para *Digital Audio Workstation*. *DAWs* são programas de gravação, edição, mixagem e masterização de áudio.

[90] O espetáculo *Rua Carne Entre as Articulações* foi financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de São José dos Campos e teve sua estréia no dia 16 de dezembro de 2016 no teatro Pimenta Amarela em São José dos Campos. Ficha técnica do espetáculo: Marcus Guimarães Rosa (direção e libreto); Marco Antônio Machado (composição, direção musical, violão e vocal); Bruno Ishisaki (composição, violão, guitarra e vocal); Robson Jacqué (direção de movimento); Soraya Aguillera, Robson Jacqué, Juliana Fiebig, Camila Florentino, Bruno Willi, Maria Clara Medeiros e Octavio Augusto (atores); Laiana Oliveira, Eduardo Fujita e Murilo Souza (cantores); Guilherme Crispim Machado (piano); Dino Beghetto (guitarra 7); Flavio Meyer (violino); Anderson Delavéquia (trompete); Ricardo Moranez (iluminação); Mariana Chiarello (figurino e cenários); Rodrigo Roman (sonoplastia); Enzo Quinsan (diagramação visual) e Maracatu Batucaia (participação especial). O registro da peça *O Decreto* está disponível em: <https://soundcloud.com/marucsgroza/decreto-de-1935>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

podemos observar o manuscrito de alguns dos fragmentos compostos durante a sessão aberta ao público, e na figura 66 a primeira página da partitura editada.

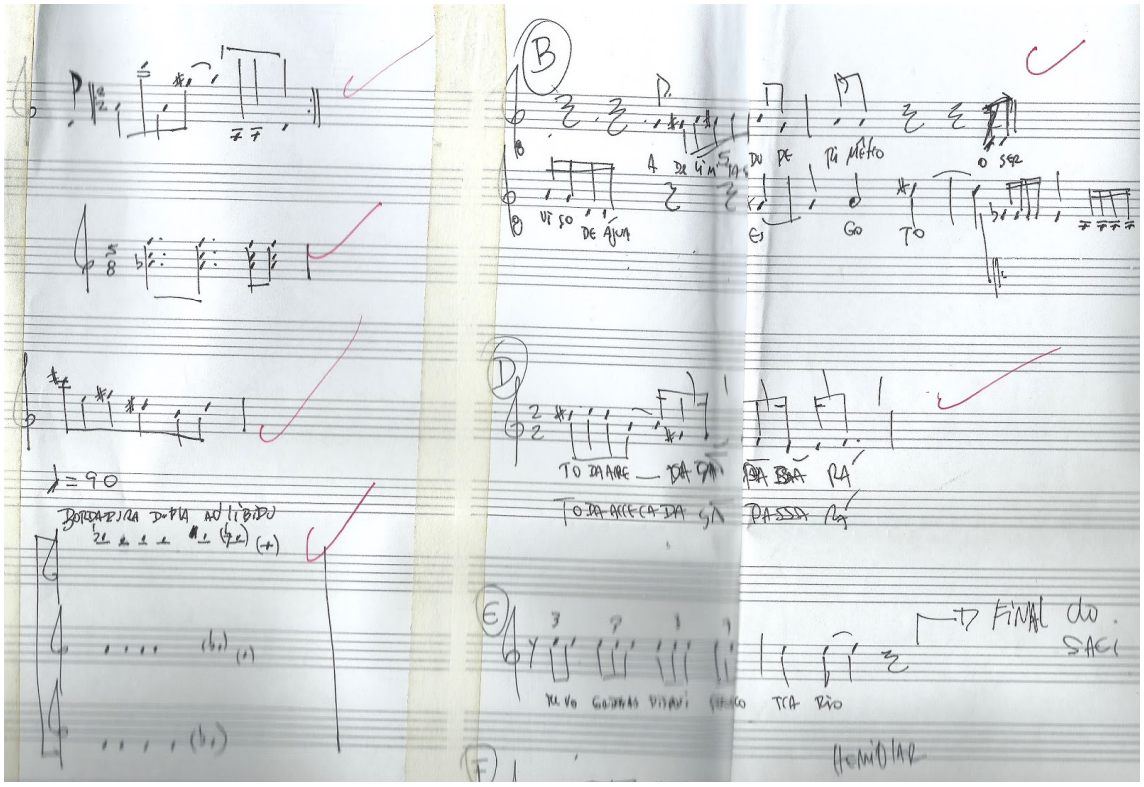


Figura 65: manuscrito de *O Decreto*.

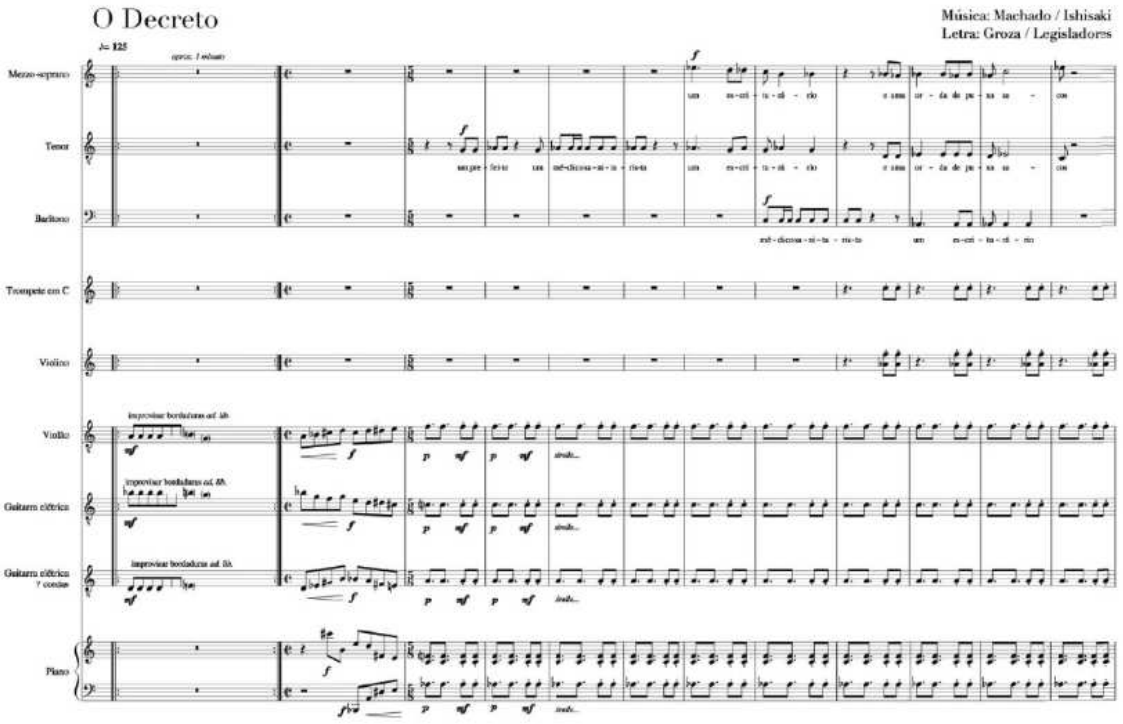



Figura 69: primeira página da partitura de *O Decreto*.

A atualização por meio da improvisação vocal também assume uma posição privilegiada dentro do processo composicional do pesquisador. Esse tipo de atualização é completamente dominante em sua produção cancional, na qual a maior parte das canções é composta a partir de improvisações vocais guiadas por acompanhamento instrumental ao violão, guitarra ou piano. As canções, após adquirirem certa consistência, podem, nesse processo composicional, passar por dois métodos de arranjo: 1) o arranjo é inteiramente composto a partir de improvisações ao instrumento e imediatamente gravadas na *DAW* ou 2) ele pode ser elaborado em notação, para depois ser ensaiado, performado e gravado[91].

A criação melódica a partir da voz também se encontra muito presente na composição de música instrumental do pesquisador. Grande parte do conteúdo melódico de peças como *Eis-me Vento, Entre o Oriente e o Ocidente* (2013)[92], *Simulacro e Ruína 2: Só me interessa o*

[91] Caso do fonograma *Cachoeira* (2018), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ov1w67EsKU0> e das canções presentes no EP *Mitologia e Sacanagem* (2019) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8D38s5_pz0g&list=OLAK5uy_mX9wORXS0Bt8JqmNNKBEL7SkC4IgMpmhc>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[92] Gravada pelo flautista Cristiano Vieira. A gravação está disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/eis-me-vento-entre-o-ocidente>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

*que não é meu* (2016)[93] e *Simulacro e ruína 5: Linguagens Prostituídas* (2015)[94] foram realizadas através do canto. Obras vocais texturais de música de câmara (que se distinguem da canção por não favorecerem a inteligibilidade do texto) como *Aurum Nostrum Non Est Aurum Vulgi* (2014)[95] também foram compostas dessa forma. A preponderância da voz nos atos composicionais do pesquisador revela de modo geral uma preferência pelo teor melódico em sua música; até mesmo as peças acusmáticas (tais como *Numinosa* e *Ladnah*) deixam transparecer, reincidentemente, uma tendência clara para certo protagonismo do conteúdo melódico.

Considerando as informações presentes no capítulo anterior em conjunto com os relatos a respeito do trabalho autoral do pesquisador, nota-se que os casos em que os atos composicionais se restringem a apenas um meio são menos numerosos, e abarcam, na produção autoral do pesquisador, as peças acusmáticas compostas entre 2013 e 2015. No caso do pesquisador, a busca de sinergia entre atos composicionais distintos parece ser um ponto constante, um modo de equilibrar hábito e especulação em seus processos - para falar de outro modo, eles expressam uma procura pela sobriedade nos atos composicionais.

Pode-se dizer que essa busca por sobriedade foi, em grande parte, fruto de muitos excessos e explorações em buracos negros: a fadiga experimentada pela imersão na notação, na improvisação, no trabalho colaborativo e no uso do computador foi consequência da formação involuntária de territórios durante vivências prolongadas em direção ao cosmos. Essas vivências, por consistirem em um acúmulo de experiências de atualização em meios desconhecidos, em algum momento levaram, por meio dos intra e infra-agenciamentos, ao esgotamento das reservas virtuais; o que antes era movimento cósmico, passa em um dado momento a repetir um território e, com isso, a constituir hábitos. Chegando nesse ponto, o salto para o cosmos só pode ser realizado nos inter-agenciamentos.

---

[93] Estreada por Evon Piffer (flauta) e Clara Zarur (piano) em 01 de março de 2016 no auditório da Faculdade do Cone Leste Paulista em São José dos Campos - SP. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/simulacro-e-ruina-2-so-me-interessa-o-que-nao-e-meu>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[94] Estreada em 30 de junho de 2015 e executada por Evaldo Marrano (regência), Fabio Nozaki (flauta), Bruno Ishisaki, Thais Bueno, Marcel Melo (guitarras), Dino Beghetto (guitarra 7 cordas), Diego Aparecido (violão), Marco Antônio Machado (violão 7 cordas), Gustavo Neves (contrabaixo elétrico), Guilherme Crispim Machado (piano) e Rodrigo Kusayama (bateria) no Auditório do SESC São José dos Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqBblOJnHkQ>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

[95] Estreada no dia 22 de julho de 2014 por Bruno Ishisaki, Dino Beghetto, Guilherme Crispim e Marco Antônio Machado (vozes e guitarras) no auditório da Faculdade Villa-Lobos do Cone Leste Paulista. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/aurum-nostrum-non-est-aurum-vulgi>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

Um apontamento secundário deve ser feito: mesmo um meio como o trabalho colaborativo (no qual vários campos virtuais independentes podem estar envolvidos) apresenta a possibilidade de um forte direcionamento territorial, sobretudo quando os membros colaboradores mantêm suas produções vinculadas por longos períodos de tempo. Isso nos mostra que os meios de atualização parecem apresentar vetores territoriais e cósmicos em uma proporção impossível de ser mensurada, de modo que não parece pertinente dizer que um determinado meio possui mais tendências para o território ou para o cosmos; tudo dependerá da posição que o compositor ocupa no processo, ou seja, se ele está mais inclinado para os buracos negros ou se tende para a sobriedade.

A visão sinérgica dos meios também não nos dá fórmulas ou padrões *a priori* que nos garantam um resultado plenamente previsível ou determinado na resolução de qualquer problema. Não é possível produzir um léxico de combinações que nos dê resultados exatos (por exemplo, dizer que inter-agenciar o meio da improvisação com o meio da notação em um determinado contexto nos dará sempre um resultado *x* ou *y*). Aparentemente, a música engendra seus próprios problemas e resoluções: durante um processo composicional, a música pode "pedir" para o compositor agir ora no hábito ora na especulação. Do mesmo modo, uma determinada sequência de atos composicionais irá gerar para um compositor um resultado distinto do obtido por outro - esse exemplo é visível quando se coloca lado a lado as experiências dos participantes no experimento descrito no terceiro capítulo.

Assim, o estudo teórico dos meios de atualização e as duas perspectivas empíricas adotadas no presente trabalho nos ajudam a enxergar a mobilidade das relações presentes nos inter-agenciamentos. Contudo, qualquer enunciado a respeito dos resultados advindos das transversalidades de um meio a outro só poderá ser emitido se o compositor passar pela experiência. Além disso, no contexto dos relatos composicionais, um enunciado diz respeito apenas ao processo específico que ele pretende comunicar; nesse sentido, devemos levar em conta que a pluralidade presente no virtual, juntamente com a polarização vetorial dos meios, pode produzir mais agenciamentos do que a linguagem dá conta de descrever.

## 4.2 Técnica e ato composicional

Pode-se observar nos relatos das peças comentadas no tópico anterior a passagem tangencial, em diversas ocasiões, por um assunto que não foi explorado no terceiro capítulo: a

técnica composicional. Se partirmos do pensamento hilemórfico, poderemos dizer que a técnica é um modo de impor uma forma abstrata a um material sem forma. Todavia, tentaremos estudar a posição da técnica nos atos composicionais a partir de um distanciamento em relação a esse modo de pensar, já que, como vimos, o hilemorfismo não se ajusta à construção conceitual dos circuitos atuais-virtuais que engendram os ritornelos. Isso porque o hilemorfismo é teleológico, trata da concretização das ideias tendo em vista virtudes, fins ou naturezas específicos, entrando em conflito com o conjunto dos pensamentos até aqui estudados, que buscam ilustrar justamente as condições desviantes do ato composicional que o afastam de um projeto teleológico ou de uma virtude prévia; além disso, no hilemorfismo, forma e matéria estão cindidas, separadas, enquanto o conceito de ritornelo só pode funcionar se admitirmos um *continuum* e uma contaminação mútua entre o virtual e o atual, que implica em negar a separação absoluta entre forma e matéria.

Nesse sentido, é conveniente explorarmos mais uma vez o pensamento do filósofo Gilbert Simondon. A semelhança existente na obra de Deleuze em relação a conceitos centrais no pensamento de Simondon (tais como modulação, individuação e atualização) tem sido tema de estudos publicados por pesquisadores como Andrew Iliadis (2013), Sean Bowden (2012), Verônica Damasceno (2007) e Bruno Vasconcelos de Almeida (2016); alguns desses autores chegam até mesmo a apontar, com certa estranheza e desconforto, a escassez de referências diretas a Simondon em livros como *Diferença e Repetição*, *Lógica do Sentido* e *Mil Platôs*, dada a proximidade da filosofia de Deleuze com esse autor. Podemos de todo modo dizer que Simondon, assim como Bergson, Deleuze, Kant e Spinoza, está presente no rol de autores cujo pensamento foi "apropriado" e torcido por Deleuze.

Um dos objetivos filosóficos de Simondon é reintegrar o pensamento técnico no mundo da cultura (VELLOSO, 2013, p. 87). Assim, Simondon trabalha com uma vasta gama de conceitos fecundos para explicar os objetos técnicos. Dessa gama, uma noção nos interessa particularmente para falar da técnica composicional: a modulação. A relação entre a mediação técnica e a modulação nos é dada por Simondon na seguinte passagem:

> A operação técnica é a mediação entre um conjunto interelementar e um conjunto intraelementar. A forma pura já contém gestos e a matéria-prima é a capacidade de devir: os gestos contidos na forma encontram o devir da matéria e a modulam. Para que a matéria possa ser modulada em seu devir, é necessário que ela seja, assim como a argila no momento em que o obreiro a prensa no molde, uma realidade deformável, é falar de uma realidade que não tem uma forma definida, mas todas as formas indefinidamente, dinamicamente, porque esta realidade, ao mesmo tempo que possui

> inércia e consistência, é depositária de força, e durante um instante, e se identifica ponto a ponto com essa força; para que a argila preencha o molde, não basta que seja plástica: falta-lhe que se transmita a pressão que nela imprime o obreiro, e que cada ponto de sua massa seja um centro de forças; a argila abre seu caminho no molde que preenche, ela propaga consigo, em sua massa, a energia do obreiro. Durante o tempo do preenchimento se atualiza uma energia potencial. (SIMONDON, 2009, p. 52)

A matéria não é desprovida de forma: a argila possui forma, mas também possui a capacidade de ser transformada - ela possui devir, é uma realidade deformável. Do mesmo modo, a forma não é puramente abstrata e ausente de matéria - ela contém gestos, está expressa na matéria, ela implica uma transmissão de forças que seria inviável se a forma fosse algo totalmente separado do material.

Do ponto de vista dos atos composicionais, a técnica é o elemento que opera a passagem da ideia em ato, ela é o fator de mediação, a instância de transmissão de forças, constituindo a interação entre o germe virtual e os fatores coercitivos e obstáculos do meio, aquilo que produz o desvio da atualização. Indo mais a fundo e considerando a operação técnica como uma operação que modula o virtual no atual, podemos deduzir que a técnica satisfaz todas as condições para integrar a condição desviante do ato composicional: o desvio nos meios da notação, da improvisação, do uso de computador ou do trabalho colaborativo sempre é mediado por alguma técnica ou por algum objeto técnico. Nesse ínterim, modos de escrita na partitura, desenhos, grafismos, manipulação abstrata de símbolos visuais, modos de tocar o instrumento, modos de cantar, formas de manipular o *software*, modos de montar *hardwares*, a organização e a forma como a comunicação se dá entre pessoas trabalhando em um projeto comum, todos esses casos podem ser inseridos no compêndio imaginário do que se conhece como "técnica composicional". Na atualização, não há aspecto da ideia musical que não seja modulado por uma ação, que não sofra uma mediação técnica.

Em um primeiro momento, um compositor iniciante aprende que a técnica composicional tem a ver com conjuntos de padrões de modelagem, entidades abstratas, estratégias de organização, métodos de concatenação e de esforço de pensamento; contudo, no ponto em que nos encontramos, já não podemos excluir as categorias técnicas vinculadas à ação como componentes de um saber técnico relacionado à composição musical, pois desvincular o processo composicional dos atos já nos parece completamente inviável - a ideia só pode se concretizar se for mediada pela técnica. Também já podemos entender que as abstrações, por mais sofisticadas e complexas que sejam, estão sempre de algum modo

conectadas ao ato: os rascunhos, os planejamentos, os cálculos; todos eles se realizam como ações irreversíveis no tempo. O que distinguiria, então, essa primeira técnica, mental e abstrata, da segunda, habitual e conectada aos aspectos concretos do ato?

É de se esperar que a técnica composicional, entendida no contexto dessa "ampliação", nos ofereça alguma cadeia de matizes e nuances que nos permita visualizar um trânsito entre um e outro polo. Nesse contexto, cabe mencionar aquilo que Simondon chama de minoridade e maioridade técnica:

> Queremos mostrar que o objeto técnico pode ser ligado ao homem de duas maneiras opostas: conforme um estatuto de maioridade ou de minoridade. O estatuto de minoridade é aquele no qual o objeto de uso, necessário à vida cotidiana, faz parte do ambiente em que o indivíduo humano é formado. O encontro entre o objeto técnico e o homem se efetua neste caso essencialmente durante a infância. O saber técnico é implícito, não reflexivo, habitual. O estatuto da maioridade corresponde, ao contrário, a uma tomada de consciência e a uma operação reflexiva do adulto livre, que tem à sua disposição os meios do conhecimento racional elaborado pelas ciências: o conhecimento do aprendiz se opõe deste modo ao do engenheiro. (SIMONDON, 1989, p. 85)

Em nossa leitura dos textos de Simondon, a minoridade técnica estará relacionada às condições desviantes dos atos fundados no hábito, enquanto a maioridade técnica vincula-se aos atos voltados para a especulação. Para fins ilustrativos, podemos associar a minoridade técnica à improvisação feita impulsivamente no instrumento, enquanto as pesquisas de técnicas estendidas poderiam caracterizar um exemplo de maioridade técnica nesse mesmo meio. Em um processo composicional, o compositor pode alternar ambas as ações a fim de fazer surgir ora o hábito ora a especulação em sua música.

As minoridades técnicas podem estar relacionadas a um campo virtual vasto, múltiplo, que revelará sua compleição somente no instante em que se atualiza - a minoridade técnica está ligada ao hábito, pois será este o responsável pela resolução irrefletida e imediata das problemáticas do virtual em ato. Enquanto isso, maioridades técnicas podem ser vinculadas a um campo conceitual saturado, a ideias sujeitas ao esforço reflexivo, especulativo, engendrando em porções conceituais amplas que serão efetivadas com um maior nível de determinação, diminuindo a ação do desvio nos componentes virtuais restantes. Para ilustrar melhor essa extrapolação do pensamento de Simondon, podemos evocar novamente o caso de Arnold Schoenberg: uma peça como *Pierrot Lunaire* expressa um esforço em alcançar uma linguagem atonal através do hábito, caracterizando uma minoridade técnica no projeto

harmônico schoenbergniano; enquanto isso, o advento da série dodecafônica representará a conquista de uma maioridade técnica, traduzida em uma visão esquemática e abstrata desse mesmo projeto.

É necessário apontar que nesse contexto os termos "menor" e "maior" não exprimem juízo de valor ou quantidade, e sim diferentes qualidades nos modos de o indivíduo se relacionar com a técnica: enquanto a minoridade está associada a uma apreensão inconsciente, artesanal, a maioridade associa-se com uma apreensão esquemática e abstrata da atividade moduladora (VELLOSO, 2013, p. 119).

Ao falar da minoridade técnica, Simondon (1989, p. 90) comenta que

> Esta formação técnica é rígida. Seria de fato abusivo considerar este tipo de formação como necessariamente inferior a uma formação que utiliza símbolos intelectuais; a quantidade de informação desta formação de tipo instintivo pode ser tão grande quanto aquela que contém um saber claramente explicado em símbolos, como gráficos, esquemas ou fórmulas.

A minoridade técnica, no entanto, não está isenta de hiatos: se por um lado ela propicia o emprego direto e instintivo da modulação do virtual no atual, sua pedagogia está sujeita a ritos e esoterismos; por não ser plenamente comunicável por meio de esquemas, gráficos e fórmulas, a transferência desse tipo de saber técnico, predominantemente oral, ocasiona o surgimento de hermetismos:

> Devemos notar bem que, com efeito, a tecnologia exige um meio de expressão além da expressão oral, que por sua vez utiliza conceitos já conhecidos, e que pode transmitir emoções, mas que exprime com dificuldade os esquemas de movimento ou estruturas materiais com precisão; o simbolismo adequado à operação técnica é o simbolismo visual, com sua rica gama de formas e proporções. A civilização da palavra dá lugar à da imagem. Ou, a civilização da palavra é, por natureza, mais exclusiva que a da imagem, porque a imagem é por natureza universal, não necessitando de um código prévio de significações. Toda expressão verbal tende a se tornar iniciática; ela se especializa em nos conduzir a algum tipo de linguagem cifrada, cujo velho jargão corporativo é um exemplo claro. (SIMONDON, 1989, p. 97)

Enquanto a minoridade técnica é caracterizada pelas práticas particulares e instintivas, a maioridade técnica favorece o surgimento do enciclopedismo, do universalismo da técnica; sobre a maioridade, Simondon escreve (*Ibid*) que

> Ela é racional e duplamente universal; é por isso que ela é adulta. Ela é racional porque emprega a medida, o cálculo, os procedimentos de figuração geométrica e de

> análise descritiva; racional também porque ela apela a explicações objetivas, e invoca os resultados da experiência, com a preocupação de expor precisamente as condições, tratando como hipótese o que é conjectural e como fato estável aquilo o que devemos considerar como tal.

Ao mesmo tempo em que a maioridade técnica adquire um estatuto de universalidade, assim como a minoridade, ela também nos impõe suas lacunas:

> O saber é substituído pela figura do especialista, ou seja, por um elemento da tipologia social ou catálogo de características, totalmente inadequadas ao saber em si mesmo, e introduz na cultura uma mistificação que lhe torna inautêntica. Na melhor das hipóteses, o saber pode ser substituído por uma opinião, uma biografia, um traço de caráter ou uma descrição do personagem de um especialista; mas estes são novamente elementos totalmente inadequados, porque eles nos introduzem não ao saber, mas à idolatria de suportes humanos do saber, que não são da ordem do saber por si mesmo. (SIMONDON, 1989, p. 107)

Os dois modos de se relacionar com a técnica apresentam vantagens e lacunas. Constata-se que Simondon busca um meio termo entre essas visões, metaforizadas na figura do artesão e do engenheiro, que poderíamos correlacionar com a "sobriedade" de Deleuze e Guattari: essa sobriedade seria atingida através de uma espécie de equilíbrio entre os dois modos de se relacionar com a técnica, com as vantagens de um modo preenchendo as lacunas do outro:

> Para descobrir uma relação adequada do homem com o objeto técnico, é necessário poder descobrir uma unidade do mundo técnico, por meio de uma representação que incorpore de uma só vez as do artesão e do engenheiro. A representação do artesão está imersa no concreto, engajada na manipulação material da existência sensível; ela é dominada por seu objeto; a representação do engenheiro é dominadora; ela faz do objeto um feixe de relações mensuradas, um produto, um conjunto de características. (SIMONDON, 1989, p. 87-88)

A minoridade e a maioridade podem, portanto, formar um eixo, no qual o primeiro termo caracteriza uma primazia do objeto sensível, enquanto o segundo revela a prevalência de um esquema prévio como modo de se relacionar com a técnica. Ao considerar as lacunas mencionadas pelo autor em cada um dos modos técnicos, vemos que no fundo ambos são complementares. Se pensarmos a minoridade e a maioridade técnica como polos, poderemos traçar um *continuum* entre ambas e regular a dosagem e o predomínio de tais modalidades em um processo composicional. Os extremos desse polo também são simétricos aos dos vetores da ideia entre os campos da sensação e do conceito; nesse sentido, podemos pensar as técnicas

que se apoiam no hábito como minoritárias, enquanto as técnicas vinculadas à reflexão e ao pensamento abstrato poderão ser pensadas como majoritárias. O equilíbrio entre a minoridade e a maioridade, nesse contexto, será obtido a partir da perspectiva sinérgica comentada no tópico anterior, por meio de inter-agenciamentos entre modos de atualização complementares; é também através dessa sinergia que se torna possível atingir a sobriedade e o equilíbrio entre o território e o cosmos no campo da técnica referente aos atos composicionais.

Na perspectiva dos campos sensíveis, desvela-se, desse modo, um *continuum*, uma conexão entre a minoridade e a maioridade técnica: para fins ilustrativos, se considerarmos um domínio predominantemente visual, tal como é o meio da notação musical, veremos que a minoridade técnica pode se manifestar, em seu extremo, nos hábitos territorializados nesse meio, tais como a concatenação de padrões, os desenhos representando texturas, as abreviações em trechos repetidos e em tudo o que envolve uma escrita automática, rápida e imediata relacionada aos atos composicionais que fazem uso de sistemas simbólicos visuais; enquanto isso, a maioridade técnica pode ser exemplificada no polo antagônico pelos rascunhos contendo versões prévias, cálculos, esboços de redes de relações, princípios organizacionais, gráficos, esquematismos do material musical e todas as formas de organizar o pensamento reflexivo que podem fazer uso de recursos visuais. Em um mesmo ato, pode-se passar da minoridade para a maioridade (e vice-versa), pois as duas modalidades técnicas não estão separadas; o que as distingue é sobretudo uma diferença de grau, regulada pela proporção de hábito e reflexão presentes no processo. As passagens da minoridade para a maioridade (que podemos notar como $m \rightarrow M$) e da maioridade para a minoridade ($M \rightarrow m$) podem acontecer tanto em apenas um domínio sensível quanto serem operadas em transversalidades e inter-agenciamentos.

Para evocar algo do imaginário do universo da composição musical, basta lembrar que Beethoven, conhecido por rabiscar obsessivamente inúmeras versões de um mesmo motivo em seus cadernos (COPE, 1997, p. 3), também foi um grande improvisador em sua juventude (ORGA, 1992); além disso, podemos retomar o exemplo já comentado no segundo capítulo desta tese a respeito de Mozart: como vimos, o compositor prodigioso que parecia "psicografar" suas peças se revelava, ao mesmo tempo, disciplinado e metódico em seu processo composicional, fato documentado em suas correspondências. Nesse sentido, acreditamos que a co-existência de instâncias habituais e reflexivas no campo técnico indica a possibilidade de trânsito, em uma mesma ação, de um polo a outro.

Em resumo: se a universalidade da maioridade técnica porventura levar a uma homogeneização dos produtos do ato, isso pode ser contrabalanceado pela manipulação artesanal do fragmento; do mesmo modo, se as particularidades da minoridade técnica produzirem um fragmento excessivamente formulaico (do ponto de vista do hábito) e semelhante a produções anteriores, a aplicação de um esquema abstrato pode produzir as linhas de fuga necessárias para escapar do território artesanal. Em ambos os casos, a técnica cumpre seu papel mediador entre o virtual e o atual ao mesmo tempo em que opera como moduladora das atualizações e virtualizações dos ritornelos.

### 4.3 Quando uma música chega ao fim?

A composição musical só pode crescer e se desenvolver se houver condições desviantes no ato e nas porções virtuais abrigando potenciais de multiplicidade na ideia. Nesse sentido, a porção conceitual da ideia deixa de protagonizar o processo e não impõe mais as teleologias transcendentais, seja platônicas ou hilemórficas: ela passa agora a desempenhar o papel de plano de fundo, de base e substrato para o surgimento rítmico da diferença advinda das porções virtuais[96].

Cabe também um comentário a respeito do limite da música: se o produto de um fluxo composicional não é a cópia de uma ideia e também não é o ponto final de um percurso teleológico imposto pela ideia, qual é o seu limite existencial? Quando cessa o processo composicional? Quando podemos dizer que uma música está finalizada?

Em primeiro lugar, devemos questionar se a produção de obras de arte está condicionada à presença de apenas um autor. Vimos que os meios colaborativos de atualização podem fazer surgir produtos artísticos vinculados a uma pluralidade de autores, co-autores e colaboradores. São raras as ocasiões em que um compositor cria a sua música

[96] A questão aqui não é negar de todo o hilemorfismo, mas apenas delinear suas limitações no que tange à relação entre a ideia musical e o produto do ato na composição musical. Certamente há exemplos em que não contestamos a pertinência do conceito, por exemplo, no caso das encomendas: a encomenda de uma peça para um determinado efetivo impõe uma "virtude", pois o desvio se manifestará apenas nas ideias que constituem os elementos internos da música, mas não nas disposições do efetivo instrumental; há um continente, nesse caso, manifesto pelas condições da encomenda, ao qual não se pode escapar. A encomenda de uma peça para banda, caso seja cumprida, irá resultar em uma peça para banda, e não em uma peça para quarteto de cordas, ou, extrapolando ainda mais, em um romance de ficção científica. De todo modo, é interessante notar que o hilemorfismo parece depender de uma definição prévia dos limites daquilo que há de ser - nesse sentido, o hilemorfismo, apesar de surgir como antítese, está bastante próximo das doutrinas platônicas.

absolutamente sozinho, e mesmo nessas ocasiões não se pode apontar com precisão quais valores e noções podem ser atribuídas somente ao compositor.

Um segundo ponto tem a ver com a suposta comunicação de uma forma originária entre autor e espectador; vimos que esse mecanismo teleológico só se mantém coeso na hipótese de a ideia musical ser composta inteiramente de conceitos e se excluirmos a multiplicidade virtual da ideia, noção à qual nos posicionamos de forma antagônica nesta tese. O terceiro ponto diz respeito à possibilidade de uma obra acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, o que implica uma separação das ações de interpretação e execução que compõem aquilo o que pode ser chamado de fruição. Para nós, a interpretação e a execução podem ser virtualizações de um mesmo objeto atual, que estarão inevitavelmente sujeitas às condições desviantes ao serem atualizadas novamente, seja como lembranças seja como ações.

A composição musical é, assim como todos os objetos, virtualizável. É a própria possibilidade de virtualização que torna possível o surgimento de novas diferenciações em um objeto. O problema da música, sobretudo quando a qualificamos de "objeto", incide em apontar sua extensão. Já discutimos anteriormente que a música não é a partitura, mas que a partitura integra a realidade objetiva da música. Mas onde reside a totalidade dessa realidade no campo extensivo?

Ao encarar este problema, é tentador evocar a essência da música: das inúmeras interpretações de uma quinta sinfonia de Beethoven, algo se mantém imutável e permanente, e esse seria o "objeto" música que buscamos. Contudo, estamos atribuindo uma realidade objetiva a uma abstração, e isso nos parece uma arriscada torção de pensamento. Cabe a nós, ao mencionar o objeto "música", trazer à tona justamente aquilo que, no fenômeno musical, é concreto e independente da imaginação ou vivência de quem profere o termo. A questão "onde está o objeto música?" insinua o problema do espaço ocupado pela música, vinculado a uma outra pergunta: o que é esse objeto música? Por sua vez, essa pergunta pode ser re-elaborada em uma questão de moldes clássicos: o que é a composição musical?

Michael Gallope nos oferece uma visão bastante oportuna para pensar esse problema. Ciente de que a música é virtualizável (e, assim sendo, suscetível a infinitos ritornelos e modos de crescimento), o autor propõe, partindo do pensamento de Deleuze, a visualização da obra de arte como o *continuum* que contém e conecta a gênese composicional, as múltiplas execuções e performances, as mídias e superfícies de registro, os discursos, as descrições, as

análises e os blocos de afecções que atravessam os fruidores. A "obra musical" passa a ser constituída de uma duração que se expande e extrapola em larga medida a subjetividade daqueles que participaram de partes de seu processo criativo, estando também vinculada a todos os objetos extensos que integram essa duração. O autor utiliza o exemplo de uma performance de Whitney Houston no *Grammy Awards* de 1989, no qual a cantora executa a canção *One Moment in Time* para ilustrar o conceito:

> Se pudéssemos desenhar uma linha imaginária, ou criar um conceito que circunscrevesse os sistemas nervosos daqueles afetados pelo movimento desta tempestade de sensações, e se continuássemos desenhando a linha ao redor da matéria sonora em si em seus fluxos vibracionais, independentemente de seus deslocamentos técnicos que perpassam a TV e o *youtube*, através de vinte anos de sensação, eu sugeriria que este seria o conceito apropriado para a sensação de uma obra do ponto de vista deleuziano. Este conceito que criamos marca um tipo de universo musical de "*One Moment in Time*" suficiente em si mesmo.

Se adotarmos essa visão, veremos que o objeto musical está muito longe de ser estável. A estabilidade pode residir na porção conceitual desse objeto, ou em alguma essência que se extraia dele; mas, em si, ele se assemelha a uma duração heterogênea e plural, a um processo ininterrupto de individuação. Essa é uma importante chave de leitura para compreendermos o que Deleuze e Guattari (2010, p. 194) querem dizer quando escrevem que "a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si". O "objeto" música é um ser independente de seus co-autores, executores ou fruidores, no sentido em que sua consistência de coisa em si se dá no conjunto de perceptos e afectos que o formam:

> Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193)

A percepção está relacionada ao corpo, enquanto o percepto é aquilo que, em uma obra de arte, aciona a percepção e transmite a sensação ao longo do corpo; do mesmo modo, o afeto é um estado do corpo, enquanto as afecções são aquilo que, existindo por si na obra de arte, dispara e provoca determinados estados no corpo:

> Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. (*Ibid*, p. 193-194)

Um dos méritos do conceito de obra de arte deleuziano está em atribuir um estatuto vitalista para o objeto artístico, que permite que sua longevidade atravesse e até mesmo ultrapasse à dos sujeitos que dela participaram de algum modo. As execuções contemporâneas da mencionada quinta sinfonia de Beethoven certamente se distinguem das primeiras execuções no século XIX; contudo, é a mesma música que se mantém viva ao longo dos séculos, não pela imutabilidade de sua essência ou pela fixação dos conceitos de sua ideia, e sim por sua duração, seu elã, seu potencial de adaptação, crescimento e germinação.

Assim, quando falamos de uma "versão final" da composição, tal como fizemos ao nos referir ao exercício do último estágio do experimento descrito no terceiro capítulo, estamos levando em conta que este é apenas um modo de expressar que, por ora, as energias virtuais estão esgotadas e não há elã ou força desejante para engendrar novas ações composicionais. Se um compositor "finaliza" uma música e nunca mais retorna a ela, não é porque a música está "acabada", e sim porque o compositor deixa de extrair potência de sua virtualização: ao revisitar a música, nenhuma ideia surge. Sentimos que finalizamos uma composição quando olhamos insistentemente para ela e nenhuma ideia parece brotar, nenhuma diferen*ci*ação desponta em seus campos virtuais e nada no atual parece deformar as porções conceituais. Entretanto, sempre há a possibilidade de reenergizar o campo virtual de uma composição "finalizada": o compositor está em constante e ininterrupto processo de individuação, ele muda conforme o tempo passa; uma peça que parece finalizada hoje pode revelar novas diferenciações e despertar a vontade de fazer música novamente após alguns anos, pois o sujeito que virtualiza, mesmo mantendo o mesmo nome em sua carteira de identidade, já não é mais o mesmo[97]. E, no caso de esse ser vivente se extinguir, outros podem virtualizar este material e dar seguimento à vida do ser de sensações. Nesse sentido, a obra de arte depende de fruidores, autores e executores, não para existir ou subsistir como coisa em si, mas para

[97] Nos vem à mente de imediato o exemplo do *work in progress* na produção de Boulez e as remasterizações e novas mixagens de discos clássicos de *rock*, como os relançamentos dos álbuns *Abbey Road* e *White Album* dos Beatles ou as constantes revisitações do guitarrista Jimmy Page pela discografia da banda Led Zeppelin.

prolongar sua duração ao longo dos séculos. Desse modo, podemos concluir que o limite da obra é o limite da vida do ser de sensações: a música das civilizações perdidas, das culturas desaparecidas, a música que não se preservou nas superfícies de registro e nas práticas autóctones é a verdadeira obra finalizada.

**Conclusão**

Vimos que a ideia musical, uma vez deslocada de seu campo transcendental e reposicionada como participante do ato, pode ser dividida em duas porções, uma conceitual e outra virtual. A porção conceitual detém o "possível" da ideia, sua "forma" prévia, que pode abarcar tanto elementos básicos quanto planejamentos macroestruturais. A porção conceitual diz respeito a tudo aquilo na ideia que é determinado por conceitos prévios a serem biunivocamente efetivados em atos. Só é possível manter a ideia como instância transcendental do processo se assumirmos que esta é composta inteiramente de conceitos.

Contudo, vimos também que a ideia é constituída de uma porção virtual, na qual reside toda potência e pluralidade que permitem que uma ideia cresça, se desenvolva e produza diferença e informação. Essa porção virtual contém problemáticas que se relacionam tanto com questões engendradas pela porção conceitual da ideia quanto pelos modos de a ideia ser concretizada em ato. O virtual não é determinado por conceitos, e sim por problemáticas que chamamos de diferenciações. A porção virtual da ideia é sempre contemporânea ao atual; assim sendo, essa porção não se confunde com o esquematismo prévio da porção conceitual da ideia. Nesse sentido, podemos dizer que pode haver aspectos conceituais em uma ideia musical que antecedem o ato; todavia, a ideia sempre se manifesta contemporaneamente; para ser inteira, uma ideia precisa passar por uma ação para cristalizar seus aspectos virtuais em ato.

A diferen*ça*ção é o nome dado às resoluções das problemáticas do virtual nos atos composicionais. Vimos que o processo de diferen*ça*ção faz germinar as porções virtuais da ideia; o crescimento da ideia durante o ato acontece quando esta se depara com as condições desviantes do meio de atualização; assim, sob essas condições, a porção conceitual pode ser deformada, enquanto a porção virtual germina e produz diferença. Pudemos observar que os quatro meios de atualização estudados apresentam condições distintas e levantam problemáticas particulares no campo virtual contemporâneo aos atos. A diferen*ça*ção é a instância na qual a ideia é modulada, tanto pela técnica quanto pelos obstáculos e pelas coerções típicos do meio de atualização. O produto do ato, como resultado, não se assemelha à primeira imagem mental da ideia; imediatamente virtualizado, ele funda uma segunda imagem, que co-existe com a primeira e inaugura uma tensão e um devir na ideia musical.

Em virtude dessa tensão, pudemos argumentar que a ideia, uma vez deslocada de sua posição transcendental, não pode sustentar um estatuto dominante e não pode impor uma teleologia ao processo composicional, pois está sujeita à transformação, distinguindo-se do pensamento de primazia da ideia que atribui à instância ideal características como estabilidade, eternidade e imutabilidade. A ideia se transforma simultaneamente ao ato. Nesse sentido, defendemos que a ideia não precisa necessariamente se originar exclusivamente no pensamento conceitual, podendo ter origem também na sensação. Assim, a ideia está conectada à ação do mesmo modo que o virtual se conecta ao atual. Se, por um lado, a porção conceitual de uma ideia pode ser percebida como algo prévio ao ato e como causa deste, não podemos desconsiderar, por outro, o campo virtual, contemporâneo ao ato, componente importante da realidade ideal do objeto e fator responsável para que haja, nesse processo, um vetor criativo que diferencie o ato composicional de uma mera efetivação de estruturas prévias; ou seja, algo acontece durante os atos composicionais de uma música, e esse algo distingue a composição da execução de um algoritmo ou de uma equação: o surgimento da diferença entre a imagem mental e o produto do ato.

A partir dessa teorização da condição desviante, pudemos observar que, entre os quatro meios de atualização estudados, há a possibilidade de dispô-los sinergicamente, a fim de regular o direcionamento dos circuitos virtuais-atuais que movem o processo composicional. Buscamos demonstrar como o compositor pode configurar sua ação de modo a experimentar a sobriedade ou o mergulho nos buracos negros cósmicos e territoriais. Sugerimos que essa regulagem pode ser adequada à estética e aos projetos poéticos daquele que compõe. O mesmo pode ser dito a respeito da técnica composicional, vista no presente trabalho como a instância mediadora das modulações entre ideia e ato. Técnicas "menores" e artesanais podem ser combinadas com técnicas "maiores", esquemáticas, a fim de se atingir os vetores desejados nos ritornelos relacionados aos atos composicionais.

A sinergia de meios e modos técnicos surge como um importante fator para a manipulação do desvio. Nessa direção, há também um valor pedagógico nessa prática, sobretudo se considerarmos a complementaridade desse campo do saber em relação à literatura existente que trata do ensino da composição musical, muitas vezes voltada para as "técnicas maiores" e para as grandes questões teóricas. Há nesse ínterim uma lacuna das questões reflexivas relacionadas ao impacto que a condição desviante dos atos composicionais tem nos resultados finais do processo de composição musical. Nesta tese, buscamos

contribuir, na medida de nossas capacidades, em prover humildemente algumas alternativas, reflexões, sugestões e alguns pensamentos direcionados a essa lacuna.

Foi também com esse intuito que buscamos sublinhar a natureza técnica dos hábitos na ação composicional; nesse contexto, o hábito evoca técnicas minoritárias automatizadas no corpo; se ele se manifesta de modo autônomo, é porque, em algum sentido, a técnica que traz consigo possui um nível de eficácia atual para responder às problemáticas que se impõem a determinadas diferenciações do campo virtual. Se o produto dessa resposta tende ao território de forma indesejada, basta que se empregue uma desterritorialização, que se conjugue uma técnica "maior" para produzir conteúdos especulativos como modo de escapar dos ditames da memória habitual.

Vimos que o movimento dos circuitos virtuais-atuais é "para dentro e para fora". Foram numerosos os eixos fundados sobre polos neste estudo; entre eles podemos elencar: os eixos dos ritornelos (*territorial* ↔ *cósmico*, *pequeno* ↔ *grande*), dos vetores da ideia (*sensação* ↔ *conceito*), dos domínios sensíveis (*sonoro* ↔ *visual*), da modulação técnica (*maior* ↔ *menor*) e da memória (*hábito* ↔ *especulação*). Todos eles ocorrem, entretanto, sobre um plano maior, constituído do encontro energético entre duas ordens de grandeza distintas, cuja transdução de energia se faz por intermédio de um corpo-membrana que produz a informação a partir do disparate entre dois campos de naturezas irredutíveis entre si: o intensivo e o extensivo.

A transdução entre as grandezas intensivas e extensivas passa pelo corpo: o corpo é a membrana entre meios, o campo de comunicação entre tipos distintos de grandeza. As grandezas intensivas são imensuráveis; a percepção intensiva é a da passagem do tempo; falar de um espaço intensivo é referir-se ao campo acumulativo que forma o passado ontológico, de modo que o campo intensivo está vinculado a uma noção bergsoniana de duração. Em contrapartida, as grandezas extensivas são aquelas relacionadas ao espaço, à possibilidade de mensuração, ao mundo da medida e da quantidade. No extenso, percebemos as distâncias e os movimentos. A extensão está relacionada às ações que estão ao alcance dos corpos. O corpo, portando suas membranas entre esses meios, não reduz o intensivo e o extensivo a um denominador comum; sua função é a de produzir informação a partir da irredutibilidade existente entre tais meios. É essa informação que permite ao corpo conjugar o intensivo (tempo da duração) no extensivo (como tempo cronológico) e o extensivo (o espaço mensurável) no intensivo (como espaço mental, espaço "intensivo"). O corpo-membrana,

assim como a técnica e os meios, também é um modulador, de modo que podemos considerá-lo, junto a estes últimos, como participante da condição desviante dos atos composicionais.

Os eixos elencados previamente compõem ritornelos posicionados em distintas regiões das membranas do corpo, apontando seus vetores simultaneamente para o intenso e para o extenso. Assim, podemos falar que o corpo habita simultaneamente a profundidade e a superfície; daí vem o aforismo do poeta Paul Valéry, celebremente mencionado por Gilles Deleuze (2009, p. 109): "o mais profundo é a pele". Como já comentamos anteriormente, toda ideia necessita ser articulada em ato na passagem do intensivo para o extensivo; é nesse cenário que ideias estão necessariamente conectadas a ações quando se trata da questão composicional.

Contudo, o corpo e as suas membranas[98] não devem ser confundidos com um sujeito fixo. Sempre que falamos do "compositor" no presente trabalho, nos referimos àquele que compõe, e não a um arquétipo fixo e excludente. É nesse seguimento que o instrumentista, o cantor, o editor, o técnico de mixagem, o improvisador, o regente, o professor e o aluno, quando produzem atos composicionais, podem ser chamados de compositores. Não se trata de fixar uma "subjetividade compositor", e sim de um modo de apontar o local ao qual corresponde a ação. O compositor, para nós, não é uma identidade fixa, mas uma etiqueta que colamos naqueles que realizam ações composicionais, independentemente de suas qualificações técnicas, acadêmicas ou de sua experiência. Nesse contexto, acreditamos que a composição musical está vinculada aos atos: o compositor é mais um adjetivo do que um sujeito.

A individuação do corpo e da membrana se dá em simultâneo com a retroalimentação dos circuitos virtuais-atuais. Não se pode evocar uma identidade no processo de individuação; individuar-se é ser causa de si. Sob essa perspectiva imanente, o que chamamos de "desvio" e de "condição desviante" adquire uma outra matriz de entendimento: só se pode pensar como desviante aquilo que se desvia de algo. O corpo-membrana, situado entre o intensivo e o extensivo, toma como referência as porções conceituais de uma ideia como elemento prévio aos atos composicionais. É a essa porção conceitual que se atribui um valor transcendental, e é sobre o mecanismo de produção do "possível", apontado por Bergson, que se fundamentam

[98] Para um aprofundamento na relação entre os conceitos de corpo e membrana, ver DAMASCENO, 2007, p. 179-180, DELEUZE, 2002, p. 5-12 e ADÓ, 2014, p. 5-6.

os juízos de existência. Por essa razão que insistimos em comentar que o transcendentalismo da ideia só é viável se considerarmos a ideia como puramente conceitual. Entretanto, a porção virtual da ideia introduz um campo imanente na passagem desta para o ato. Trata-se aqui de um campo imanente maior no qual está contido um campo transcendental menor; ou seja: as porções conceituais de uma ideia precedem um ato; contudo, a produção da ideia em sua totalidade (conceitual + virtual) acontece como causa de si mesma; ao que tudo indica, a ideia é imanente, não podemos evocar sua causa; a alternativa transcendental a esse impasse será evocar a ideia da ideia indefinidamente.

Vimos que ideias acontecem como causa de si mesmas tanto no campo da sensação quanto no do conceito. No entanto, elas nunca são "puras": assim como a memória em Bergson, uma ideia surgida da sensação já vem impregnada de conceitos, assim como a ideia que nasce no conceito não está alienada de sensações em sua imagem mental. Sob a perspectiva imanente, o desvio não tem do que se desviar; na totalidade da ideia, o desvio torna-se obsoleto. Em seu lugar, podemos falar de criação e crescimento.

Nesse contexto, a condição desviante refere-se a um ângulo específico do processo composicional, aquele vinculado à consciência do compositor que "percebe" em seus impulsos desejantes um início, meio e fim do processo composicional. O compositor pode facilmente entender as porções conceituais de suas ideias como "causa" da música em seu fluxo de consciência. O desvio, considerado a partir da perspectiva arquetípica platônica, será o elemento responsável por produzir um distanciamento entre cópia e ideia; assim, quanto maior a incidência do desvio, mais próximo o produto do ato estará do simulacro, sofrendo, dessa maneira, uma desqualificação ontológica. Sob a perspectiva hilemórfica, o desvio afeta, deforma, expande e implode as virtudes teleológicas da matéria, inserindo artifícios e alterando cosmicamente a sua natureza: em adição à árvore em potencial no campo virtual da semente, o desvio também faz surgir móveis, pigmentos, armas, palha, ferramentas, instrumentos, cinzas, óleos e borracha; desses materiais, a condição desviante engendra gomas de mascar, tintas, cestos de vime, cabanas, loções esfoliantes, poeira; da poeira, alergias, fuligem e terra, violando indefinidamente, desse modo, as virtudes da semente em se tornar árvore, abrindo sua germinação para incontáveis campos artificiais, desviando-a de sua "natureza".

Esperamos que a presente tese tenha contribuído para uma reflexão a respeito dessa maneira de compreender os atos relacionados à composição musical; vista do ângulo

intensivo, pode haver uma instância transcendental que separa conceitos de ações; entretanto, ao considerarmos a totalidade da ideia, incluindo aí seu campo virtual em sua relação de coexistência com os atos, vemos que mesmo as porções conceituais de uma ideia surgem como causa de si mesmas - o compositor não é causa da ideia, e ela não é feita pelo corpo ou membrana; ela é um acontecimento[99] nesse corpo. Assim, primeiramente sob a ótica do intensivo em direção ao extensivo, há desvio nos conceitos da ideia quando ela é atualizada; porém, sob a ótica de uma visão geral do processo composicional, a ideia *acontece*, e o que antes parecia desvio sob a perspectiva subjetiva se mostra, nessa segunda ótica, como germinação e crescimento.

Se, por um lado, o compositor não causa a ideia, ele, por outro, pode manipular os ambientes em que ela acontece e pode regular o seu crescimento; certas disposições intelectuais podem facilitar o acontecimento de ideias como imagens mentais; explorações táteis, sonoras e visuais podem facilitar o acontecimento de ideias no plano das sensações. Se os hábitos do corpo mostram tendências totalizantes, basta que se trace linhas de fuga sobre seus territórios; se os conceitos asfixiam demasiadamente o fluxo composicional, basta deformá-los nos atos composicionais. Se a sobriedade levar à ausência de movimento, pode-se recorrer a um mergulho nos buracos negros; se os buracos negros conduzirem à embriaguez solipsista, pode-se retornar à sobriedade.

O estudo da condição desviante nos atos composicionais nos levou, de forma inevitável, a abordar diversos temas e a construir um pensamento transversal em relação a distintas áreas de pesquisa, que, no caso da presente tese, teve como ponto de partida os conceitos de matriz filosófica, para depois passar pelas *doxas* e práticas comuns dos meios de atualização, desembocando nos dois vieses empíricos expostos nos terceiro e quarto capítulos; acabamos, neste último, abordando questões relacionadas à técnica para, finalmente, articular o desvio em relação aos conceitos da ideia, extrapolando-o no problema da passagem entre o intensivo e o extensivo; o desvio sob a ótica dessa passagem deixa de se configurar como agente da diferença em relação à ideia para integrar as forças de crescimento do plano imanente da composição musical. E, para delinear o limite desse crescimento, passamos finalmente pelo conceito deleuziano de obra.

---

[99] Uma interessante reflexão sobre o conceito de acontecimento pode ser encontrada em DELEUZE, 2002, p. 151-156.

Este trabalho, no entanto, está longe de encerrar a questão do desvio nos atos composicionais. Entre as possibilidades de pesquisa que se abrem para nós no presente momento, podemos elencar primeiramente a elaboração de experimentos voltados a outros estratos da população, que podem ser realizados com participantes em faixas etárias e níveis de experiência específicos, a fim de averiguar as variantes dos resultados na comparação entre grupos. Nosso experimento foi conduzido com jovens compositores e estudantes residentes no interior de São Paulo; esse grupo apresentou como traço comum tendências territoriais voltadas para os atos relacionados à improvisação; contudo, pode haver, sobretudo em grupos cuja formação musical se deu em ambientes de ensino apoiados em metodologias específicas, uma variação em relação aos meios nos quais os territórios podem se estabelecer. O mesmo pode ser dito de compositores experientes com carreiras consolidadas: nesse contexto, pode haver territorialidades em meios que se mostraram, no experimento da presente tese, especialmente cósmicos para os participantes, como o meio da notação.

Além disso, pode-se elaborar experimentos voltados para as especificidades e os detalhes de cada meio: no caso da improvisação, inúmeras hipóteses podem surgir a respeito das diferenças nas condições desviantes realizadas no instrumento de proficiência do participante, no canto e em um instrumento fora de seu domínio técnico. No caso do computador, este pode ser utilizado como ferramenta de notação, como calculadora, como gerador de materiais ou como ferramenta de produção de fonogramas. Na notação, pode-se comparar o resultado de experimentos feitos com a notação sem checagem, notação com solfejo, notação com checagem de instrumento e com checagem no computador. Da mesma forma, pode-se organizar experimentos focando em atividades criativas coletivas.

A proposta de nosso experimento foi evidenciar a produção de desvio nos campos melódico, rítmico e intervalar. Nesse sentido, experimentos focando em outras parametrizações do som também podem ser realizados. Maneiras distintas de estimar a competência de audiação notacional desses parâmetros também podem ser objeto de pesquisa.

Apesar de termos estudado quatro meios de atualização razoavelmente abrangentes em termos de prática composicional, não excluímos a possibilidade de haver outros meios de atualização que possam ser relacionados a esta pesquisa; o levantamento e o estudo de meios avançados ou alternativos de atualização abre outro campo para possíveis explorações.

Considerar a importância do ato para o processo composicional levando em conta sua condição desviante pode favorecer novas propostas pedagógicas em relação à composição

musical. Estamos cientes das dificuldades relacionadas à docência concernentes às práticas criativas. Nessa direção, a presente pesquisa também pode ser conjugada com estudos voltados para a educação musical.

Além de todas essas frentes, pode-se investigar, na pesquisa interdisciplinar, os pontos de contato e os pontos divergentes, considerando o pensamento sobre o desvio desenvolvido na presente tese, com outras áreas de atuação artística para além do campo musical.

Todavia, estas hipóteses e esses temas infelizmente não podem ser explorados de forma apropriada na presente tese, dada a amplidão de seus objetos de estudo que extrapola os limites de nossa pesquisa. Entretanto, buscamos sedimentar uma base teórica conjugada com uma perspectiva empírica para poder elaborar um discurso sobre o desvio que o desloque da posição coadjuvante em relação aos conceitos da ideia, esperando que este texto contribua para fazer voltar, nos leitores envolvidos com a atividade composicional, a vontade e a alegria de fazer música, livre das neuroses, patrulhas estéticas, guetos de micropoder, dos vácuos institucionais e das regras moralizantes: que a música repita a potência da vida, da diferença, da multiplicidade e que faça desvanecer qualquer princípio autoritário de identidade.

**Referências**

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2002.

ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Educação da diferença: possibilidades de composição. In: *Anais do X Anped Sul*, p. 1-13, 2014.

ADORNO, Theodor. *Berg: O Mestre da Transição Mínima*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALEXANDER, Peter Lawrence. *Professional Orchestration.* Volume 1. Petersburg: Alexander Publishing, 2008.

ALMEIDA, Bruno Vasconcelos de. A Individuação e a Máquina: Leitura Deleuziana de Simondon. *In: Dispositiva*, v. 5, n. 2, p. 32-44, 2016.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

ASSIS, Paulo de. Virtual works - Actual things. *In: Essays in music ontology*, p. 19-43. Leuven: Leuven University Press, 2018.

AUH, Myung-Sook; WALKER, Robert. Compositional Strategies and Musical Creativity When Composing with Staff Notation versus Graphic Notations among Korean Students. *In: Bulletin of the Council for Research in Music Education - International Society for Music Education: ISME Research Seminar*, No. 141, p. 2-9, 1999.

BANKSTON, S. *Deleuze and Becoming*. London/New York: Bloomsbury Publishing, 2017.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. Lisboa/Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BENNET, H. Stith. Notation and Identity in Contemporary Popular Music. *In: Popular Music*, Vol. 3, p. 215-243, 1983.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Essai sur le Données Immédiates de la Conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation*. New York: Edwin F. Kamus Publisher of Music, 1948.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Par Volonté et Par Hasard - Entretiens Avec Célestin Deliège*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

BOWDEN, Sean. Giles Deleuze, a Reader of Gilbert Simondon. *In: Gilbert Simondon: being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 135-153, 2012.

BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

BRINDLE, Reginald Smith. *Serial Composition*. London: Oxford University Press, 1966.

BYRD, Donald. Written Vs. Sounding Pitch. *In*: *Notes*, Second Series, Vol. 66, No. 1, p. 36-51, 2009.

CAGE, John. *Silence.* Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CASPURRO, Helena. Audição e Audiação: O Contributo Epistemológico de Edwin Gordon para a História da Pedagogia da Escuta. *Revista da APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical*, No. 127, p. 1-17, 2007.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

_____. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, 2001.

COSTA, Rogério. Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze. *In: Perspectives of New Music*, Vol. 49, No. 1, p. 127-142, 2011.

COVINGTON, Kate. The Mind's Ear: I Hear Music and No One Is Performing. *In: College Music Symposium*, Vol. 45, p. 25-41, 2005.

COWELL, Henry. The Process of Musical Creation. *In: The American Journal of Psychology*, Vol. 37, No. 2, p. 233-236, 1926.

COX, R. Are Musical Works Discovered? *In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 4, p.367-374, 1985.

CRAFT, Robert. 'Le Sacre du Printemps': The Revisions. *In: Tempo, New Series*, No. 122, p. 2-8, 1977.

DAMASCENO, Veronica. Notas Sobre a Individuação Intensiva em Simondon e Deleuze. *In: O que nos faz pensar*, n. 21, p. 173-186, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 2012.

_____. . A Imanência: Uma Vida… In: *Educação e Realidade*, n. 27, vol. 2, p. 10-18, 2002.

_____. *A Imagem-tempo - Cinema 2.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Conversações.* São Paulo: 34, 2013.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs, vol. 3*. São Paulo: 34, 2012a.

_____. *Mil Platôs.* Vol. 4. São Paulo: 34, 2012b.

_____. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: 34, 2010.

_____. *O Anti-Édipo*. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DEWEY, John. *How We Think*. Boston, New York, Chicago: D. C. Heath & Co. Publishers, 1910.

DÖBEREINER, L. The Virtuality of the Composition Model: Varèse with Deleuze. *In: Acta Musicologica*, Vol. 86, Fasc. 2, p. 267-285, 2014.

DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica. *In: Anais do XX Congresso da ANPPOM*, p. 1142-1147, 2010.

DUDAS, Richard. "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *In: Leonardo Music Journal*, Vol. 20, p. 29-31, 2010.

DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Dicionário de Filosofia*. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ESCÓSSIA, Liliana da. Individuação e Informação em Gilbert Simondon. *In: Informática na educação:* teoria e prática, v. 15, n. 1, p. 19-30, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silva. *Palavras sem Discurso:* Estratégias Criativas na Livre Improvisação. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, 2012.

FELDMAN, Morton. *Essays*. Kerper: Beginner Press, 1985.

FERRAZ, S. *Livro das Sonoridades:* Notas Dispersas Sobre Composição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Música e Repetição*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Entre o Visual e o Sonoro:* A Composição por Imagens. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, 2014.

FOSS, Lukas. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *In: Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, p. 45-53, 1963.

FRAGA, Orlando. Os 12 Estudos para Violão de Villa-Lobos: Como os Manuscritos Podem Interferir na Interpretação. *In: I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, p. 1-34, 2007.

GAARE, Mark. Alternatives to Traditional Notation. *In: Music Educators Journal*, Vol. 83, No. 5, p. 17-23, 1997.

GALLOPE, M. Is There a Deleuzian Musical Work? *In: Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, p. 93-129, 2008.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

GERZSO, Andrew. Paradigms and Computer Music. *In: Leonardo Music Journal*, Vol. 2, No. 1, p. 73-79, 1992.

GOLDEMBERG, Ricardo. *Música e Linguagem Verbal:* Uma Análise Comparativa Entre a Leitura Musical Cantada e Aspectos Selecionados da Leitura Verbal. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Campinas, 1995.

GORDON, Edwin. All About Audiation and Music Aptitudes. *In: Music Educators Journal*, Vol. 86, No. 2, p. 41-44, 1999.

_____. Audiation, Imitation and Notation: Musical Thought And Thought About Music. *In: American Music Teacher*, Vol. 38, No. 5, p. 15-17, 1989.

GRIFFTHS, P. *A Música Moderna:* Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman; FREEMAN, Katharine. Notation - Material and Form. *In: Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 1, p. 39-44, 1965.

HENRIQUES, F. M. M. *O Atual e o Virtual em Bergson e Deleuze*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, 2016.

HERÁCLITO. Sobre a natureza. *In: Pré-Socráticos:* vida e obra. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

HESELTINE, Philip. A Note on the Mind's Ear. *In: The Musical Times*, Vol. 63, No. 948, p. 88-90, 1922.

HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional:* com Predomínio de Exercícios e um Mínimo de Regras. São Paulo: Irmãos Vitae, 1998.

ILIADIS, Andrew. A New Individuation: Deleuze's Simondon Connection. *In: Media Troupes e-Journal*, vol. 4, n. 1, p. 83-100, 2013.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles. *Simbioses: A Conexão de Enunciados na Forma Livre*. Monografia (Especialização em Composição Musical) - Faculdade de Música Carlos Gomes, 2009.

_____. *A Transmutação na Escrita Instrumental e Vocal*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, 2014a.

_____. Uma Abordagem Composicional Sobre a Histerese em Processos de Transmutação Musical. *In: Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*, p. 1-11, 2014b.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles; OLIVEIRA, Laiana Lopes de. Considerações Acerca da Construção Temporal do Compositor-performer na Abordagem de Coleções Fonéticas em Estudo Sobre o Silêncio. *In: III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, p. 1-9, 2012.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio Crispim. A Colaboração Entre Compositor e Intérprete no Processo Criativo de Arcontes. *In: Revista do Conservatório de Música UFPEL*, v. 6, p. 71-102, dez. 2013.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio; ROSA, Marcus Guimarães. Abate Entrevista Arrigo Barnabé. *In: Abate*, No. 4, p. 46-59, 2017.

JOHNSON, Eric; KLONOSKI, Edward. Connecting the Inner Ear and the Voice. *The Choral Journal*, Vol. 44, No. 3, p. 35-40, 2003.

KAGAN, Jerome. Reflection - Impulsivity: The Generality and Dynamics of Conceptual Tempo. *In: Journal of Abnormal Psychology*, Vol.71, No. 1, p. 17-24, 1966.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KLEE, P. *Teoria del Arte Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1971.

LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. London: The MIT Press, 2007.

LARSON, Steve. Composition Versus Improvisation? *In: Journal of Music Theory*, Vol. 49, No. 2, p. 241-275, 2005.

LÉVY, Pierre. *O Que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MALT, Mikhail. Quelques Propriétés des Représentations, Le Cas de la Notation Musicale. *In: Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, no. 3, p. 1-26, 2010.

MARÍAS, Julián. *History of Philosophy*. New York: Dover Publications. 1967.

MANNIS, José Augusto. Processo Criativo: do Material à Concretização, Compreendendo Interpretação-performance. *In: Teoria, Crítica e Música na Atualidade - Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, Vol. 2, p. 231-242. 2012.

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

MIRANDA, Eduardo Reck. *Composing Music with Computers*. Burlington: Focal Press, 2004.

MURAIL, Tristan. *C'est Un Jardin Secret, Ma Sœur, Ma Fiancée, Une Fontaine Close,Une Source Scellée*. Paris: Éditions Musicales Transatlantiques, 1977. Partitura. Viola.

OLIVIER, B. Deleuze´s "Crystals of Time", Human Subjectivity and Social History. *In: Phronimon*, vol. 17, n. 1. Pretoria, 2016.

ORGA, Ates. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

OSTERTAG, Bob. Human Bodies, Computer Music. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, p. 11-14, 2002.

OWES, Jessie Ann. *Composers at Work:* The Craft of Musical Composition 1450-1600. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony - Creative Aspects and Practice*. London: Faber and Faber Limited, 1962.

PIATTI, G. The Life and the Crystal. Paths Into the Virtual in Bergson, Simondon and Deleuze. *In: La Deleuziana - Online Journal of Philosophy*, n.3, p. 51-58, 2016.

PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. *In: In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 47 - 68.

RAY, Sonia. Colaborações Compositor-performer no Século XXI: Uma Ideia de Trajetória e Algumas Perspectivas. *In: Anais do XX Congresso da ANPPOM*, p. 1310-1314, 2010.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Principios de Orquestracion*. Buenos Aires: Ricordi, 1982.

SALLES, C. A. *Gesto Inacabado:* Processo de Criação Artística. São Paulo: Fapesp, 1998.

_____. *Redes de Criação:* Construção da Obra de Arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Z. A. *A Geofilosofia de Deleuze e Guattari*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Université Paris Quest / Universidade Estadual de Campinas, 2013.

SARATH, Ed. A New Look at Improvisation. *In: Journal of Music Theory*, Vol. 40, No. 1, p. 1-38, 1996.

_____. Improvisation for Global Musicianship. *In: Music Educators Journal*, Vol. 80, No. 2, p. 23-29, 1993.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Éditions du Seui, 1966.

SCHMIDT, Charles; SINOIR, Jean. An Investigation of the Relationships among Music Audiation, Musical Creativity, and Cognitive Style. *In: Journal of Research in Music Education*, Vol. 34, No. 3, p. 160-172, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

SILVA, Anderson Afonso. *Música para Trompa e Sixxen, de Estércio Marquez Cunha: Resultados Sonoros na Colaboração Entre Compositor e Intérprete.* Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, 2017.

SILVA, Francisco Saraiva da. *Violão-canção: Diálogos Entre o Violão Solo e a Canção Popular no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Universidade de São Paulo, 2014.

SIMONDON, Gilbert. *Du Mode D'existence des Objets Techniques*. Paris: Editions Aubier, 1989.

_____. *La Individuación a la Luz de las Nociones de Forma y de Información*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

SIQUEIRA, André Ricardo. *O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi:* Improvisação, Orientalismo e Escritura. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SHAW-MILLER, Simon. Thinking Through Construction: Notation - Composition - Event. The Architeture of Music. *In: AA Files*, No. 53, p. 38-47, 2006.

SMALLEY, Roger. The Sketchbook of Rite of Spring. *In: Tempo*, No. 91, p. 2-13, 1969-1970).

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONE, Robin. *Sobre a Música*. São Paulo: Madras, 2009.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1980.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAGGIONE, Horacio. Some Ontological Remarks about Music Composition Processes. *In: Computer Music Journal*, Vol. 25, No. 1, p. 54-61, 2001.

VASSILANDONAKIS, Yiorgos. An Interview with Trevor Wishart. *In: Computer Music Journal*, Vol. 3, No. 2, p. 8-23, 2009.

VELLOSO, José Henrique Padovani. *Música e Técnica:* Reflexão Conceitual, Mecanologia e Criação Musical. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, 2013.

VIEIRA, Márlou Peruzzoro. Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process. *In: Opus*, v. 22, n. 2, p. 471- 492, dez. 2016.

WALHOUT, D. Discovery and Creation in Music. *In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 2, p.193-195, 1986.

WHITAKER, Nancy. A Theoretical Model of the Musical Problem Solving and Decision Making of Performers, Arrangers, Conductors, and Composers. *In: Bulletin of the Council for Research in Music Education*. No. 128, p. 1-14, 1996.

WILLGROSS, R. Creativity in Contemporary Art Music Composition. *In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 43, No. 2, p. 423-437, 2012.

WINTERS, Patrick. *Sound Design for Low and No Budget Films*. New York/London: Routledge, 2017.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky:* The Composer and his Works. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1966.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

**Links:**

DACHIS, Adam. *The Basics of Music Production, Lesson 1: Set Up Your Home Studio*. 2013. Disponível em <https://lifehacker.com/the-basics-of-music-production-lesson-1-set-up-your-h-499088482>. Acesso em 02/07/2019.

DEAHL, Dani. *No Studio Needed: How Anyone Can Make a Hit Record with a Laptop*. 2018. Disponível em

<https://www.theverge.com/2018/9/28/17874576/music-production-laptop-studio-producer>. Acesso em 02/07/2019.

IEMMA, Kristen. *John Cage Exhibition*. Disponível em: <https://johncageexhibition.wordpress.com/portfolio/433-2/>. Acesso em 01/07/2019.

_____. *Apocatástase.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/apocat-stase>. Acesso em 28/10/2019.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles. *Arcontes.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/arcontes>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Aurum Nostrum Non Est Aurum Vulgi.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/aurum-nostrum-non-est-aurum-vulgi>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Cachoeira.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ov1w67EsKU0>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Caronte*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/caronte>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Configuração de Lamentos 1: Purgatorium*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/configura-o-de-lamentos-1>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Configuração de Lamentos 2: Malkuth.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHVSu4H2z88&t=107s>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Configuração de Lamentos 3: Circuitos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T938ROTJJRI&t=1s>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Configuração de Lamentos 4: Quadratura.* Disponível em: <https://soundcloud.com/maquinaria-recitais/configurac-a-o-de-lamentos-4>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Eis-me Vento, Entre o Oriente e o Ocidente.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/eis-me-vento-entre-o-ocidente>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Impromptu 1*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-1>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Impromptu 2*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-2>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Impromptu 3*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-3>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Impromptu 4*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/impromptu-4>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Ladnah.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/ladnah>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *No Princípio Era o Verbo.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/no-princ-pio-era-o-verbo>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Mitologia e Sacanagem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8D38s5_pz0g&list=OLAK5uy_mX9wORXS0Bt8JqmNNKBEL7SkC4IgMpmhc>. Acesso em 29/11/2019.

_____. *Numinosa.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/numinosa>. Acesso em 28/10/2019

_____. *Odisseu e as Sirenas*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/odisseu-e-as-sirenas>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Passacaglia Incorpórea.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/passacaglia-incorporea>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Riff.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/riff>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Sacerdócio dos Cômputos.* Disponível em: https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/sacerdocio-dos-computos>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Simbioses.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/simbioses>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Simulacro e Ruína 2: Só Me Interessa o Que Não é Meu.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/simulacro-e-ruina-2-so-me-interessa-o-que-nao-e-meu>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Simulacro e Ruína 5: Linguagens Prostituídas.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqBblOJnHkQ>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Simulacro e Ruína 6: a Song of Exceeding Sweetness.* Disponível em: <https://soundcloud.com/duo-duo-723441542/bruno-ishisaki-simulacro-e-ruina>. Acesso em 28/10/2019.

_____. *Penumbra.* Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/penumbra>. Acesso em 28/10/2019.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles Ishisaki; MACHADO, Marco Antônio Crispim; ROSA, Marcos Guimarães. *O Decreto.* Disponível em: <https://soundcloud.com/marucsgroza/decreto-de-1935>. Acesso em 28/10/2019.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles; OLIVEIRA, Laiana Lopes de. *Estudo Sobre o Silêncio*. Disponível em: <https://soundcloud.com/bruno-ishisaki/estudo-sobre-o-sil-ncio>. Acesso em 28/10/2019.

KALLBERG, Jeffrey. *Chopin's Compositional Process: from Piano to Public*. 2017. Disponível em: <http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/biografia/prtw_en.html>. Acesso em 15/04/2019.

MANDI, Leo. *Piercing na Maçã*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UV2bCUyTOR8&list=OLAK5uy_nRevGFwDp-ppcQQ_pJ0w7IoAImFIi2TlU&index=2&t=0s>. Acesso em 14/08/2019.

MUSESCORE. *Forum*. Disponível em: <https://musescore.org/en/node/90701>. Acesso em 08/05/2019.

_____. *Forum*. Disponível em <https://musescore.org/pt-br/node/289798>. Acesso em 05/06/2019.

MUSIC REPRESENTATION TEAM: IRCAM - CNRS - UPMC. *Orchidée*. 2011. Disponível em: <http://repmus.ircam.fr/orchidee>. Acesso em 24/04/2019.

PRODUÇÕES SANJA RECORDS. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/0dEVzyTLuUnwrneUzJRveo?si=3eI_21R6TYakDdTKamMumg>. Acesso em 14/08/2019.

ROSS, Alex. *Varèse does Jazz*. Disponível em: <https://www.therestisnoise.com/2010/07/var%C3%A8se-does-jazz.html>. Acesso em 20/05/2019.

THE GORDON INSTITUTE FOR MUSIC LEARNING. *Types and Stages of Audiation*. Disponível em: <https://giml.org/mlt/audiationdetails/>. Acesso em 15/05/2019.

VARTANIAN, Hrag. *The Original: John Cage, "4'33" (In Proportional Notation)" (1952/1953)*. Disponível em: <https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/>. Acesso em 01/07/2019.

## Anexo 1: Parecer consubstanciado do CEP



Adequado

-Currículo do pesquisador principal e demais colaboradores:
Os Currículos Lattes do pesquisador principal está anexo e disponível

- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido:
O endereço do CEPE precisa ser atualizado.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**
Projeto aprovado com recomendações.

1) Atualizar o endereço do CEP para:
Faculdade de Educação
Av. Betrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5.
Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Campinas-SP, Brasil. CEP 13083-865
Fone +55 19 3521-6836
cepchs@unicamp.br

**Considerações Finais a critério do CEP:**

1. Vale lembrar que as pesquisas só podem ser iniciadas a partir da aprovação da pesquisa. Os cronogramas de geração/coleta de dados devem acompanhar os relatórios parcial e final de pesquisa;
2. Cabe enfatizar que, segundo a Resolução CNS 510/16, Art.28 Inciso IV, o pesquisador é responsável por "(...) manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período mínimo de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa;
3. O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável);
4. Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa;

5. Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo;
6. Caso a pesquisa seja realizada ou dependa de dados a serem observados/coletados em uma instituição (ex. empresas, escolas, ONGs, entre outros), essa aprovação não dispensa a autorização dos responsáveis. Caso não conste no protocolo no momento desta aprovação, estas autorizações devem ser submetidas ao CEP em forma de notificação antes do início da pesquisa.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

| Tipo Documento | Arquivo | Postagem | Autor | Situação |
|---|---|---|---|---|
| Informações Básicas do Projeto | PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1406547.pdf | 27/08/2019 19:36:14 | | Aceito |
| Outros | carta_resposta.docx | 27/08/2019 19:35:58 | BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI | Aceito |
| Folha de Rosto | FOLHA_DE_ROSTO_2.pdf | 27/08/2019 19:32:33 | BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI | Aceito |
| Projeto Detalhado / Brochura Investigador | PROJETO_2.pdf | 27/08/2019 16:54:08 | BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI | Aceito |
| TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência | TCLE_2.pdf | 27/08/2019 16:52:57 | BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI | Aceito |
| Declaração de Pesquisadores | AtestadoMatricula.pdf | 10/08/2019 13:14:23 | BRUNO YUKIO MEIRELES ISHISAKI | Aceito |

**Situação do Parecer:**
Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**
Não

CAMPINAS, 19 de Setembro de 2019

**Assinado por:**
**Thiago Motta Sampaio**
**(Coordenador(a))**

## Anexo 2: Folhas de trabalho do experimento

A

QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Positivo, como parte do processo de desenvolvimento das ideias

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

A improvisação instrumental e o trabalho colaborativo

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

5

A

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Conservatório de Tatuí, instrumento: baixo elétrico<br>Formado em Produção Fonográfica pela Fatec de Tatuí |
| *Experiência como compositor:* | Apenas composições amadoras e para fins didáticos, como aulas. |
| *Instrumentos:* | Baixo Elétrico |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Algo positivo que faz parte do desenvolvimento da ideia

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Por meio da notação em software e da improvisação, principalmente,

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

A

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Positivo, como parte do processo de desenvolvimento das ideias

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

A improvisação instrumental e o trabalho colaborativo

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

5

2

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | Possibilidade de registro sem as limitações ou caminhos habituais do instrumento ou voz. | Não poder escutar no momento as ideias |
| *Uso de computador* | Possibilidade de notação e escuta das ideias | Distante da execução de um músico<br>Diferença de timbres em relação aos instrumentos reais |
| *Improvisação instrumental* | Possibilidade de escutar as ideias | limitações do instrumento<br>diferenças de timbre |
| *Trabalho colaborativo* | Possibilidade de ter contato com a execução real e com o timbre real | Não tem |

A

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|



4

A

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | ~~2~~ | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ~~8~~ | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | ~~2~~ | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | ~~2~~ | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | ~~7~~ | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

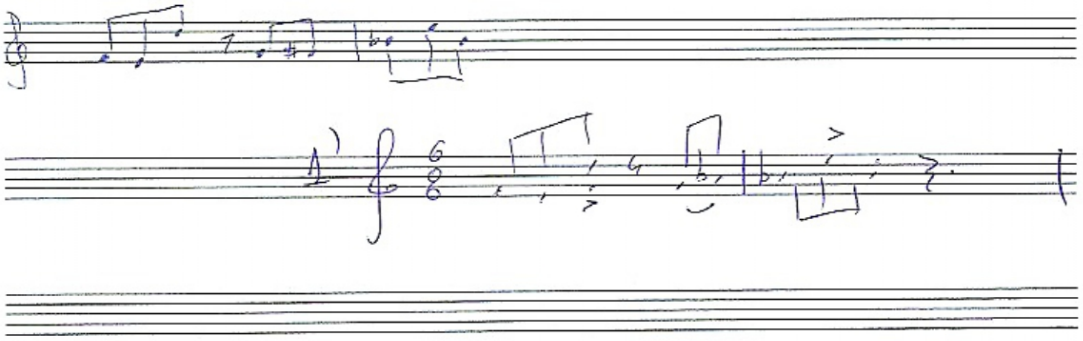


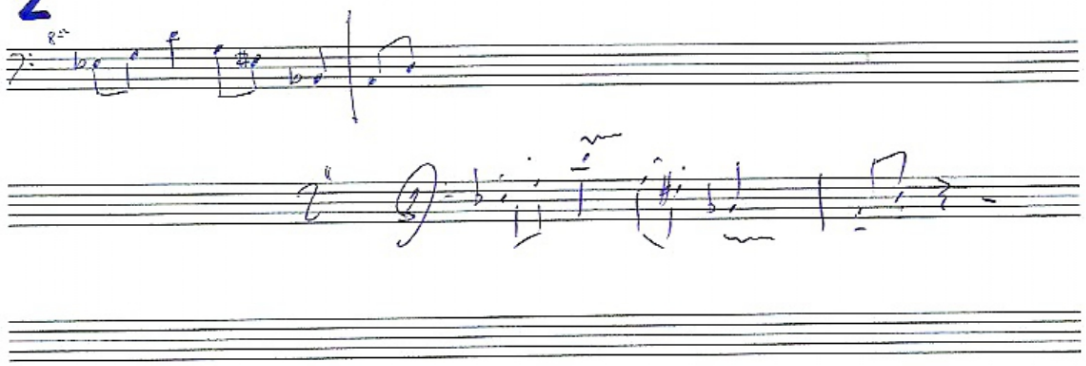
5

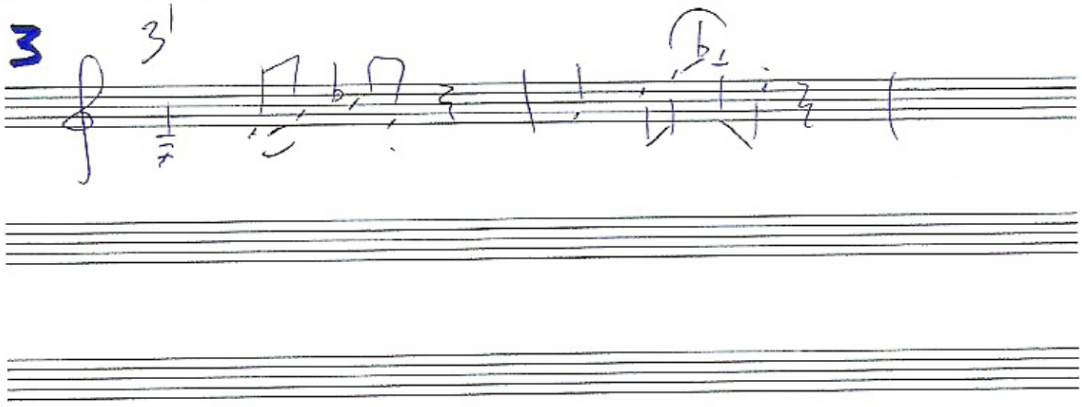
A

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS

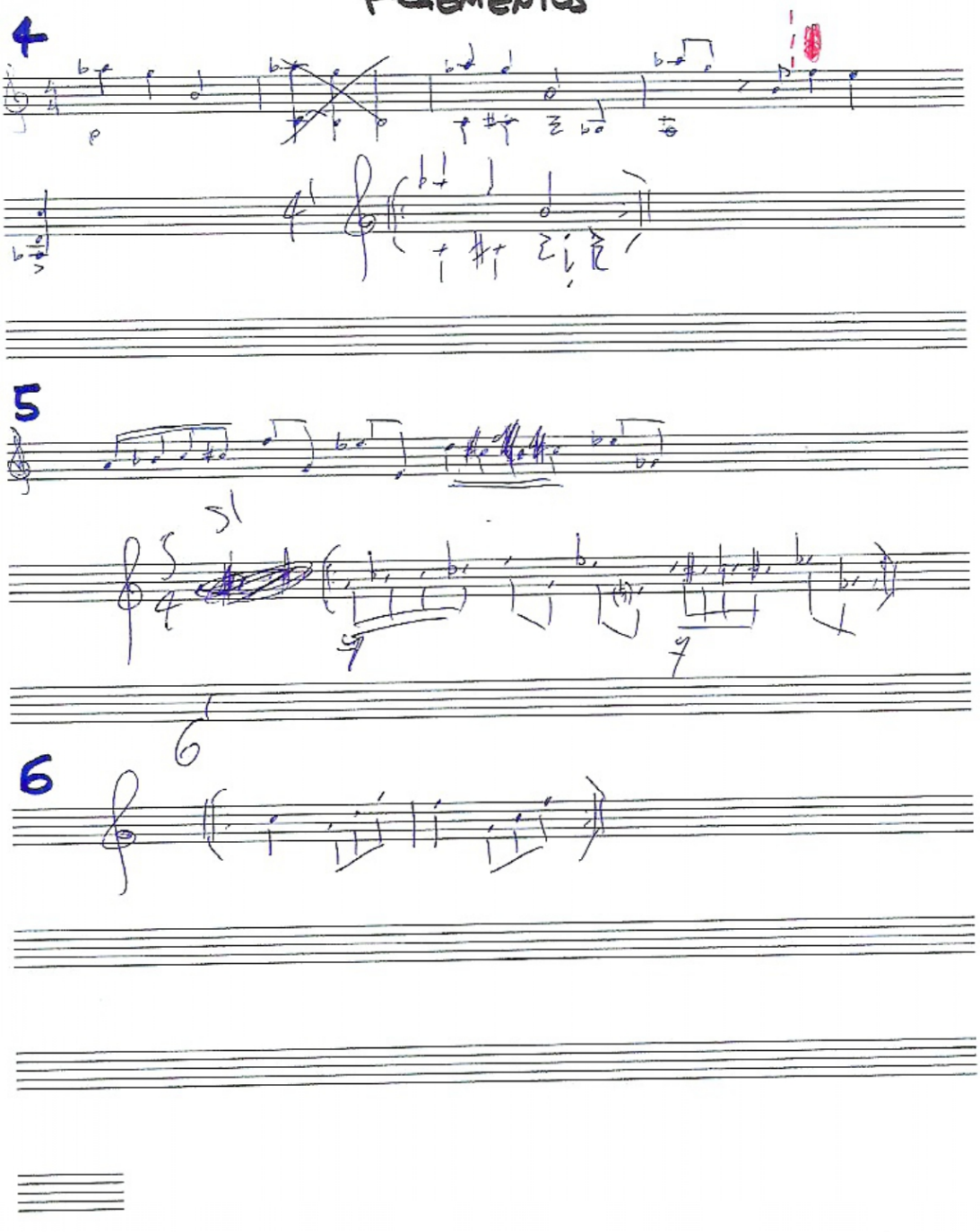
1

2



3

A

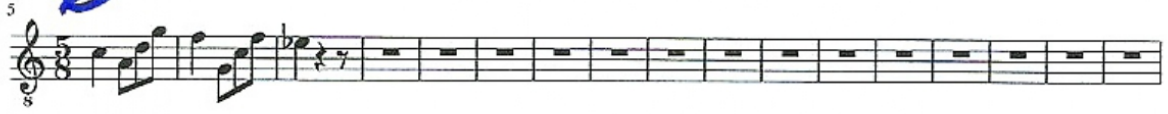
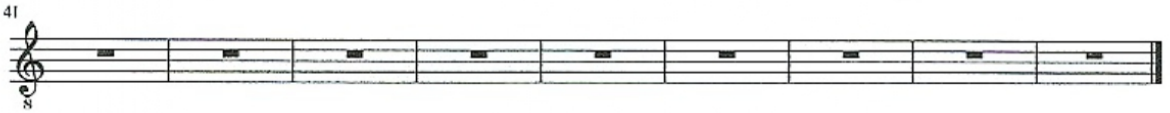
# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS



3

# FRAGMENTOS

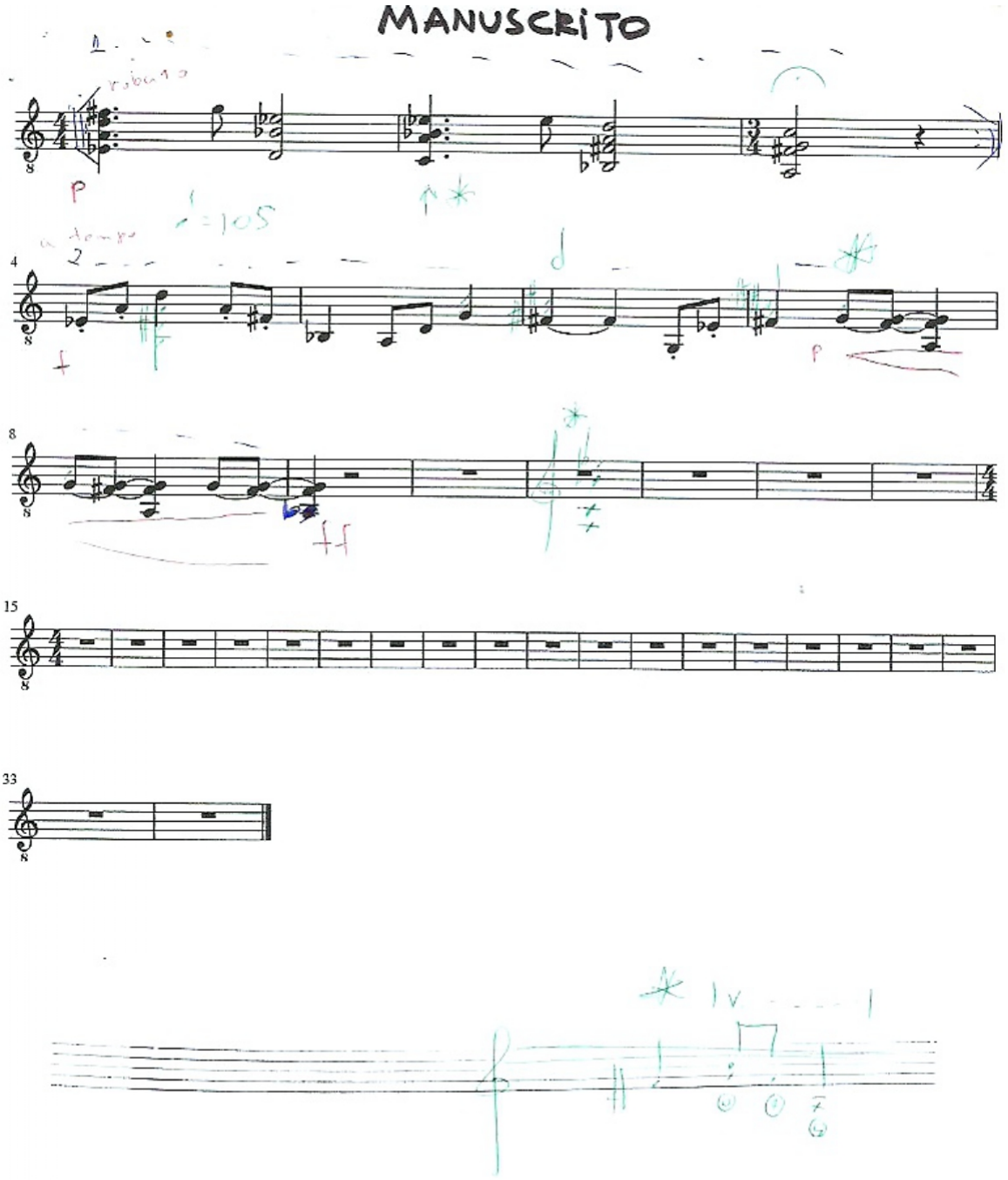
6

A

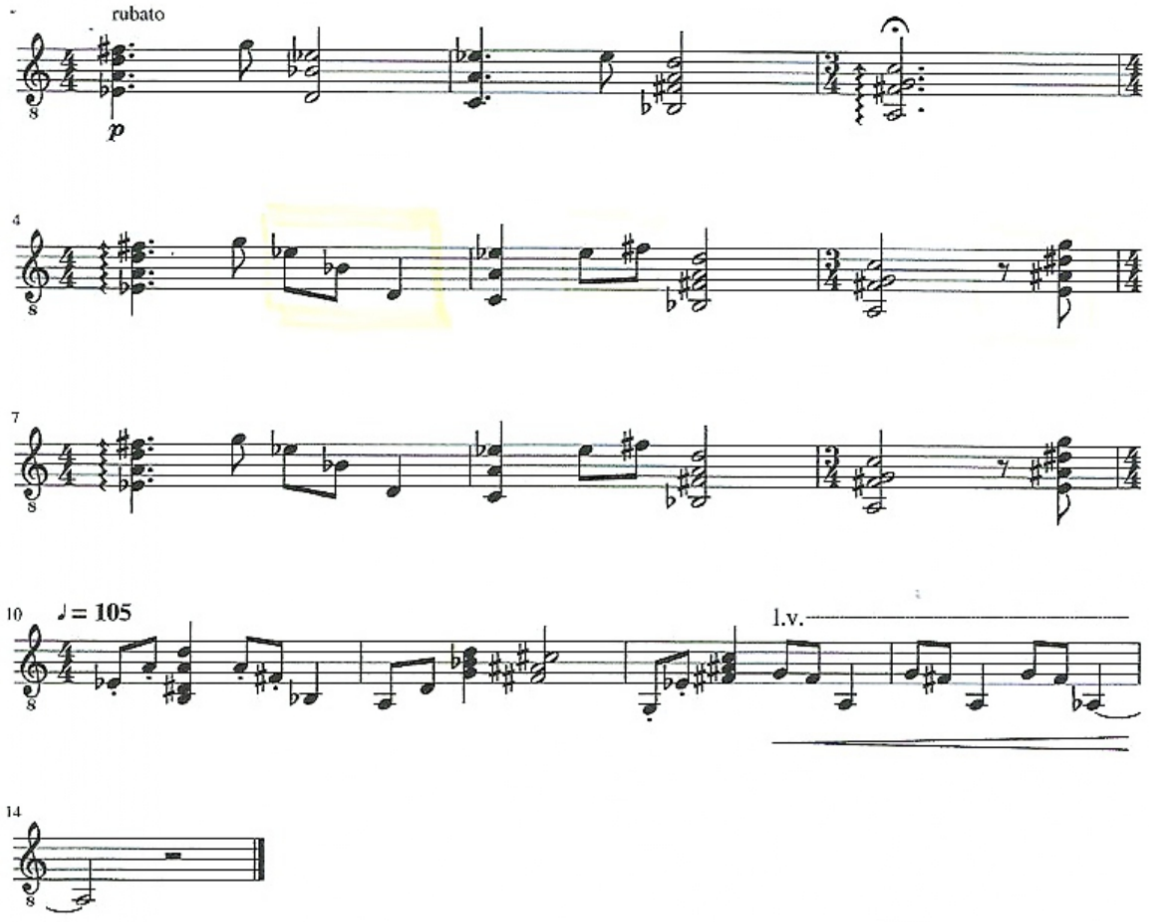
## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

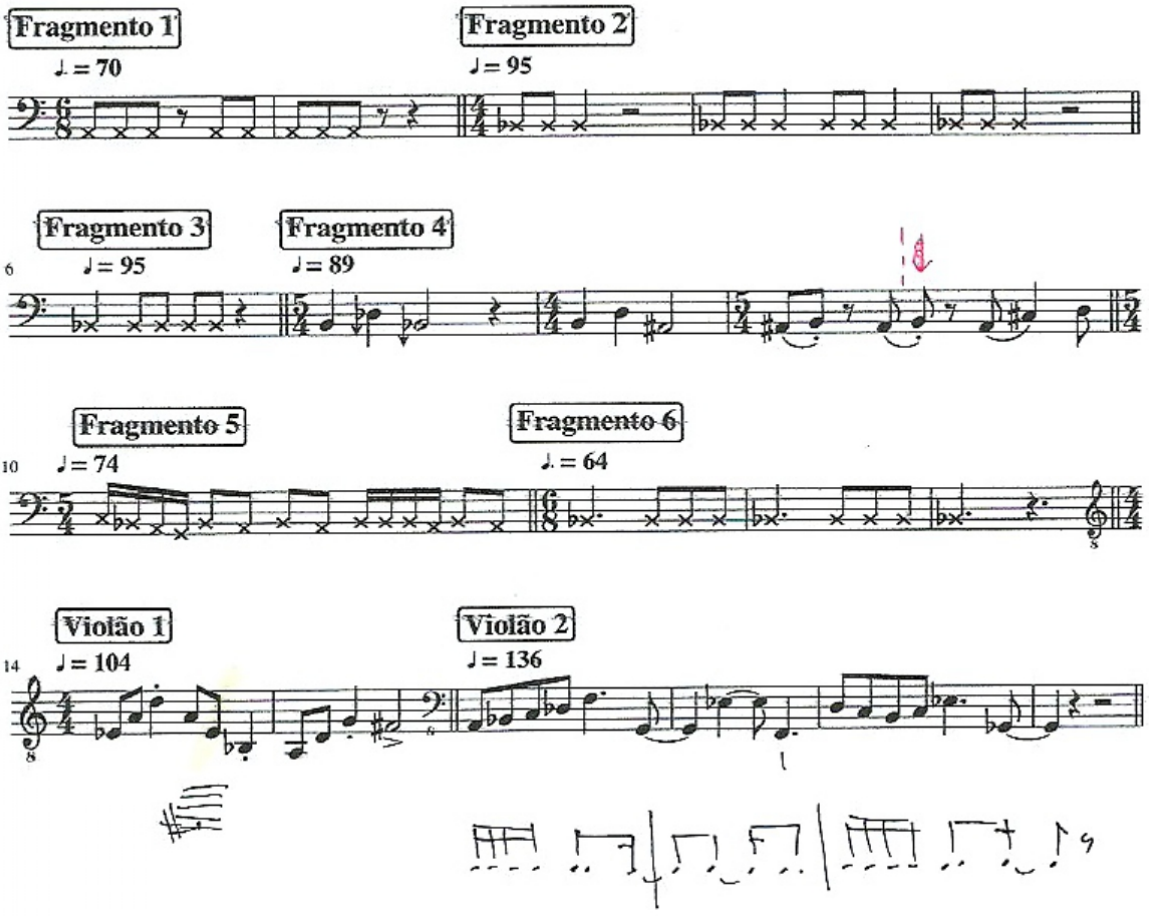
*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| 1- | | | 1 | |
| 2- | | | 1 | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Circule os fragmentos utilizados:

1 2 3 4 5 6 1' (2') 3' 4' 5' 6'

MANUSCRITO
4
8
15
33

# COMPOSIÇÃO

CORREÇÃO [redacted] A



B

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | • Bacharel em Música com habilitação em guitarra elétrica (FASC, 2004)<br>• Especialista em Composição (FMCG, 2006) |
| *Experiência como compositor:* | • Várias composições para banda (guitarras / teclado / baixo / bateria / vocal).<br>• Várias peças estruturadas desde 2008, e executadas por grupos de câmara.<br>• Uma peça testada em ensaio pela orquestra da Unicamp.<br>• Atuo como compositor, atualmente, no grupo Tempo-Câmara, no quarteto de guitarras Amaro Quartet, e na banda Quinto Zenão. |
| *Instrumentos:* | guitarra elétrica, violão, piano |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Enxergo o desvio como algo inerente à composição como ato, sendo assim algo inevitável e, portanto, esperado enquanto compositor. Pessoalmente, vejo o desvio como algo "desejável", no sentido que gosto de "perder" quando ocorre.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Geralmente, começo com alguma ideia já em algum instrumento, procurando não ser algo "pensado". Esta pequena ideia (geralmente algo com um certo "mistério"), depois de "recolhida", passa a ser desenvolvida em busca à priori, mas sempre [redacted] com o instrumento junto. Quando algo já está bastante robustamente construído, passo a compor no computador, normalmente sem instrumentos.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | X | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

B

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

| *Nome:* | [redacted] |
|---|---|

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

A mesma do questionário anterior.

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

Notação e improvisação, principalmente. Acho que o uso de software pode auxiliar em pequenos detalhes, como dinâmicas e articulações.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | X | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | X | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | Talvez pelo modo com que eu aprendi música, a vantagem é que me faz ter mais "contato visual" com minha ideia. | |
| *Uso de computador* | Me auxilia a perceber detalhes de dinâmica e articulações. | Para mim, é um processo relativamente lento de se colocar uma ideia para fora de sua mente, o que pode atrapalhar o processo de compor em suas estágios iniciais. |
| *Improvisação instrumental* | É o meio mais útil de se tirar uma ideia (in)consciente, permitindo exercícios relativamente fácil de material para a composição, principalmente nos momentos iniciais. | |
| *Trabalho colaborativo* | Pode ajudar a ter novas ideias que não poderiam ser possíveis (ou difícil) de serem atingidas. | Pode deixar o processo um pouco mais lento e "perder" de se desenvolver ideias. |

B

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

1

16

B

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

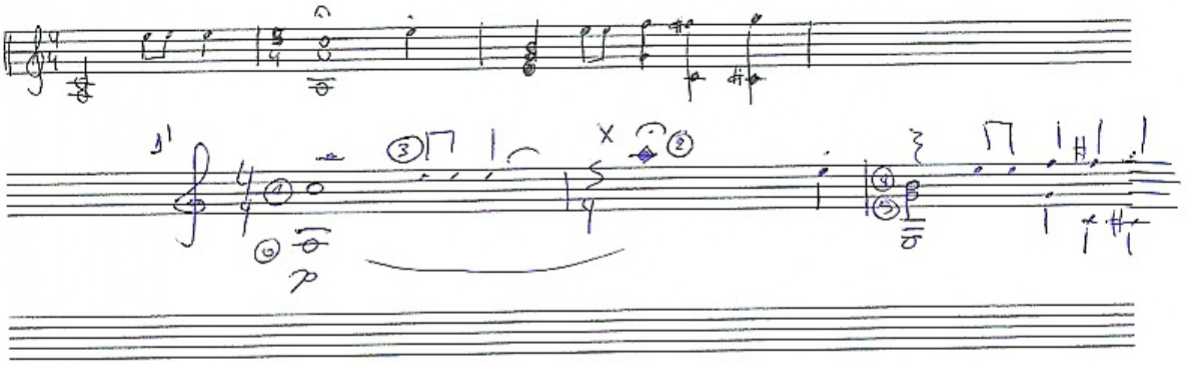
**Fragmento 6:**

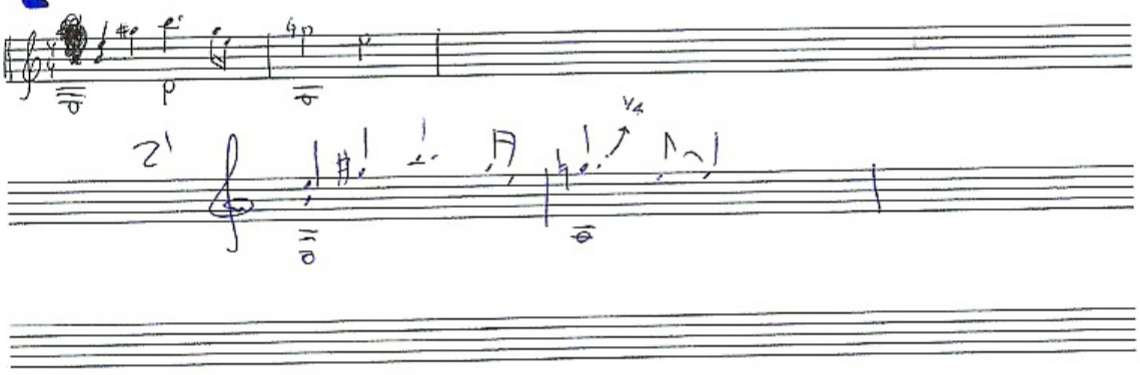
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

B

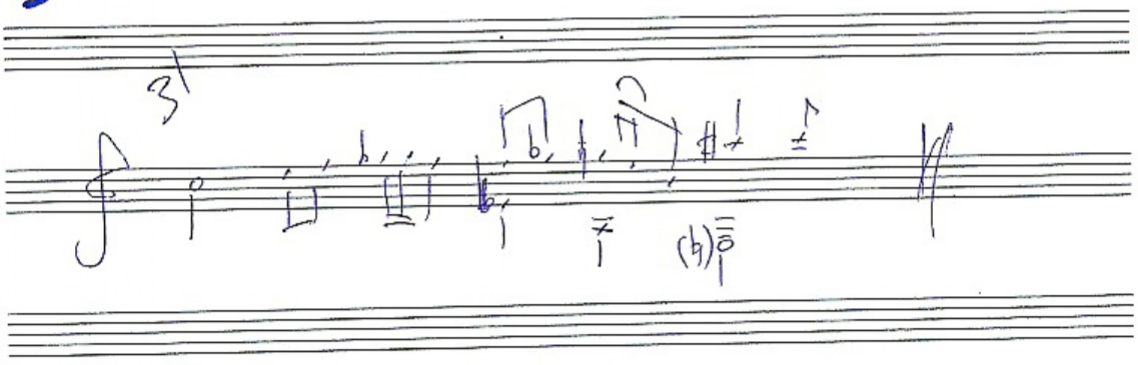
# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS

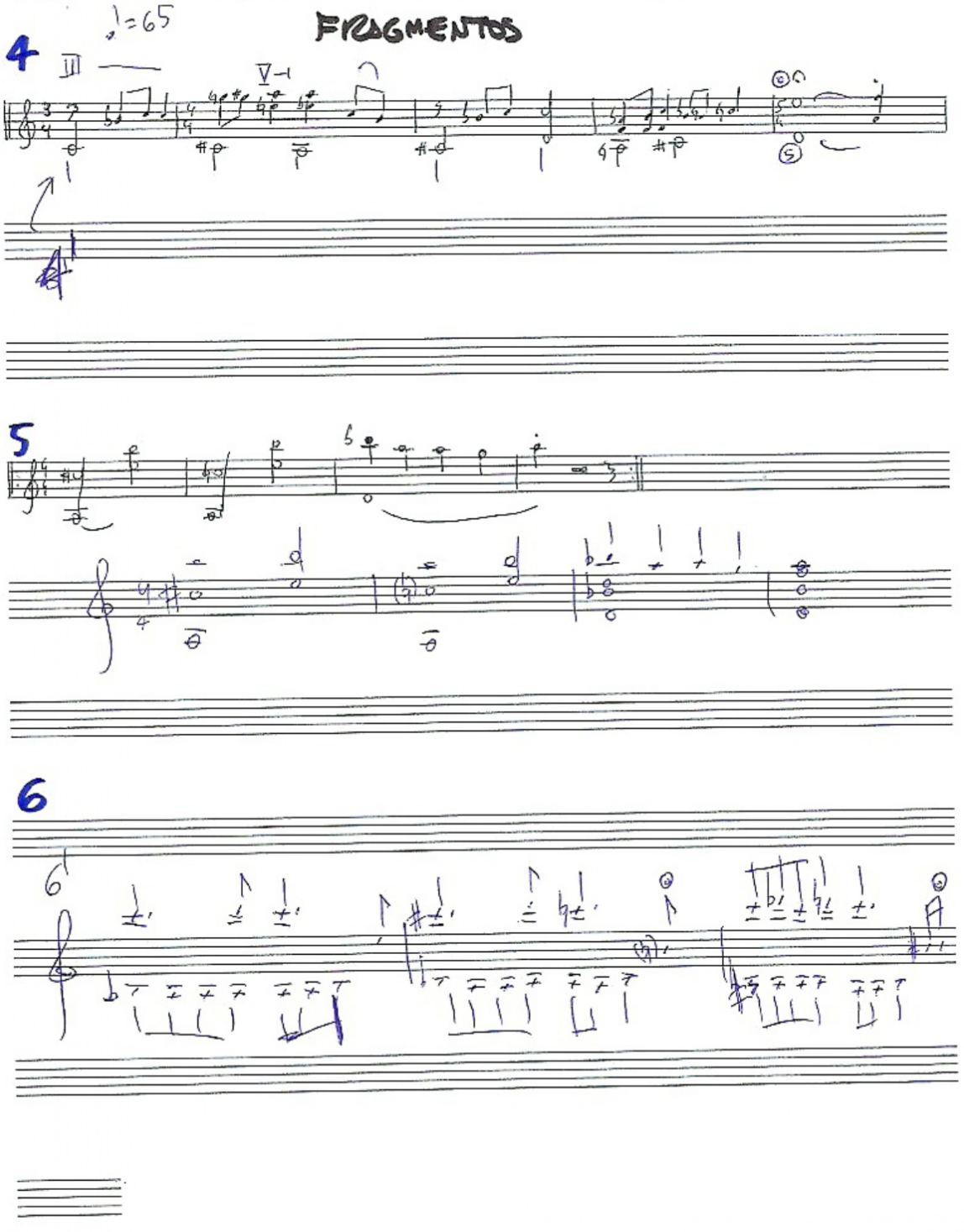
1

2



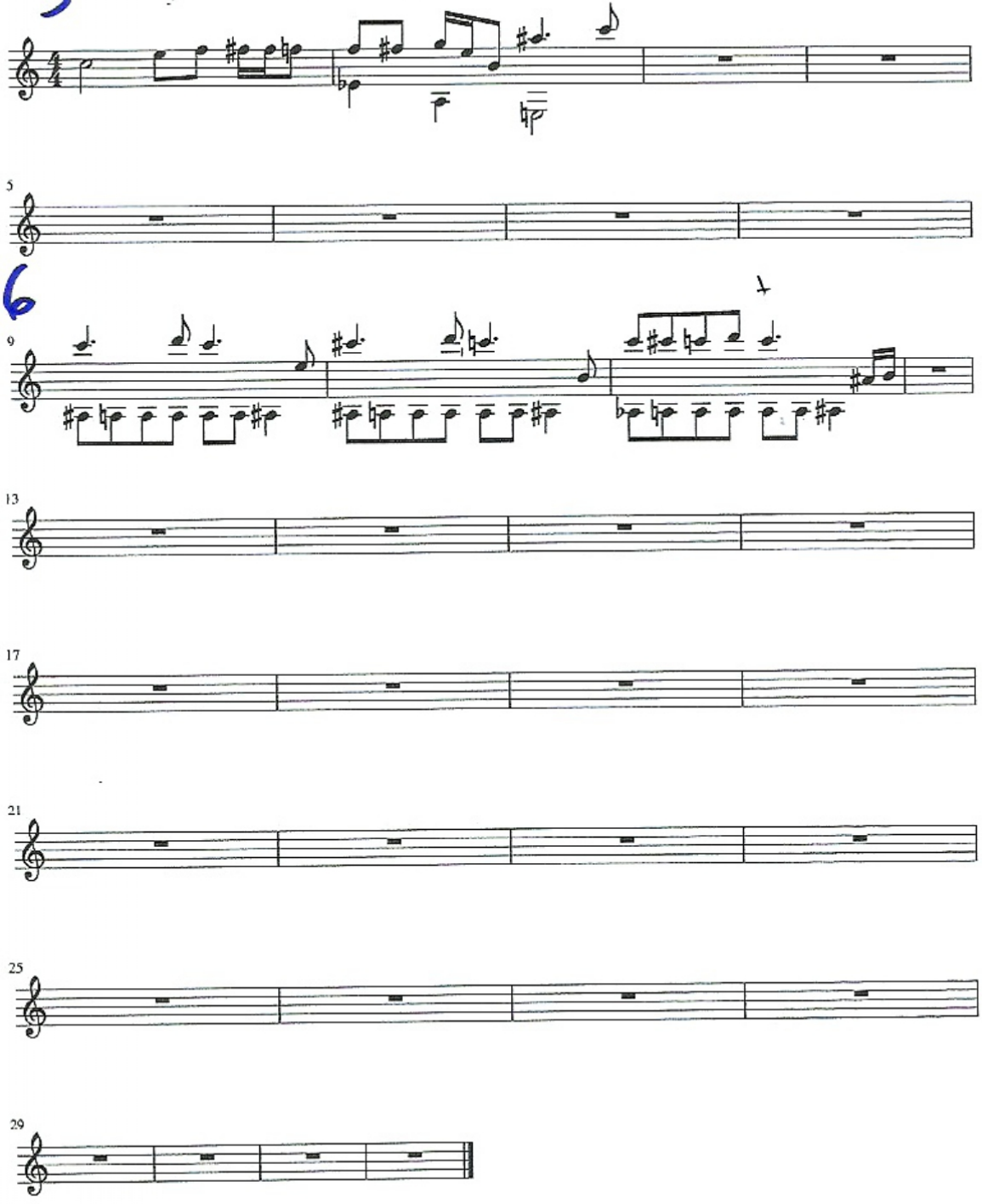
3



# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS

# Title

3 FRAGMENTOS

Composer

B

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | | | |
| 2 | 2 | 1 | | |
| 3 | 2 | 1 | | |
| 4 | 2 | 1 | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

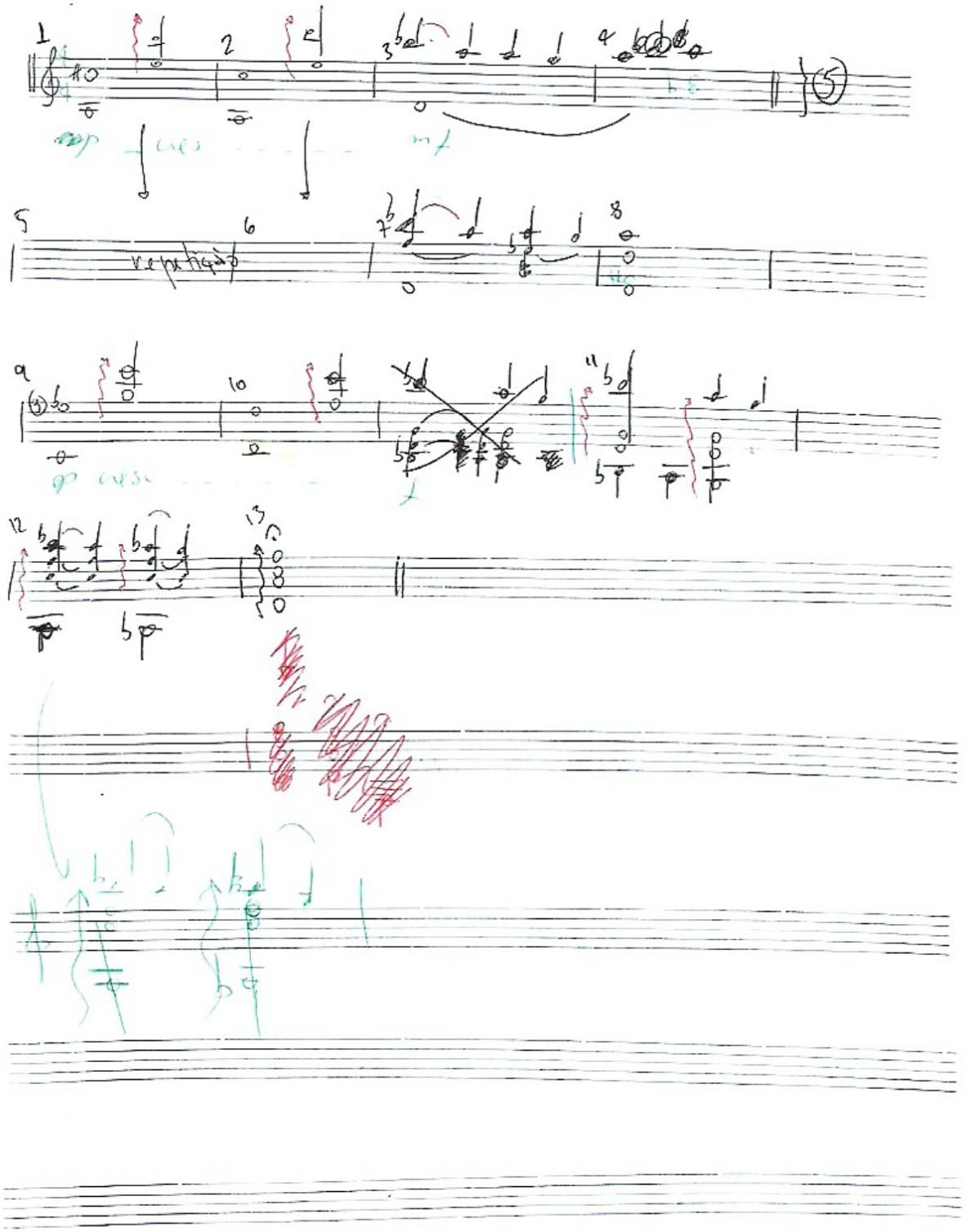
Circule os fragmentos utilizados:

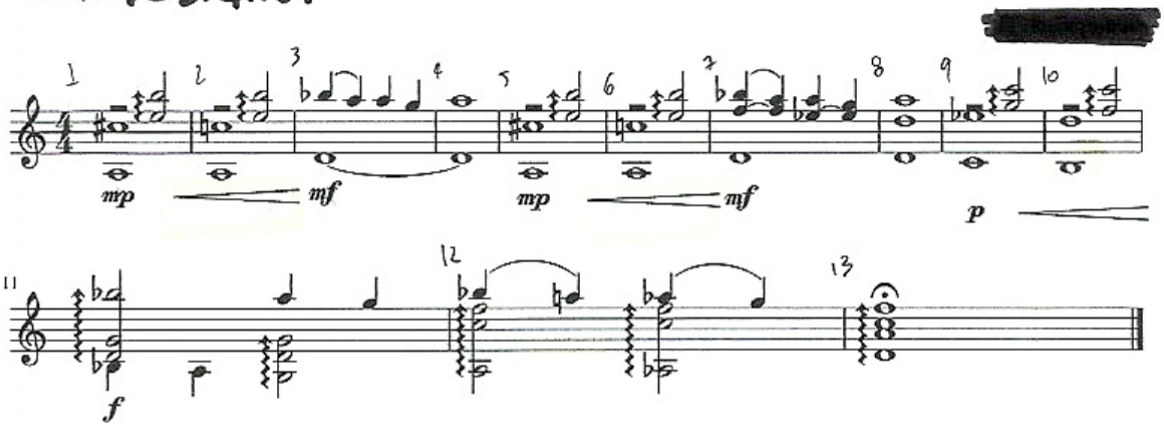
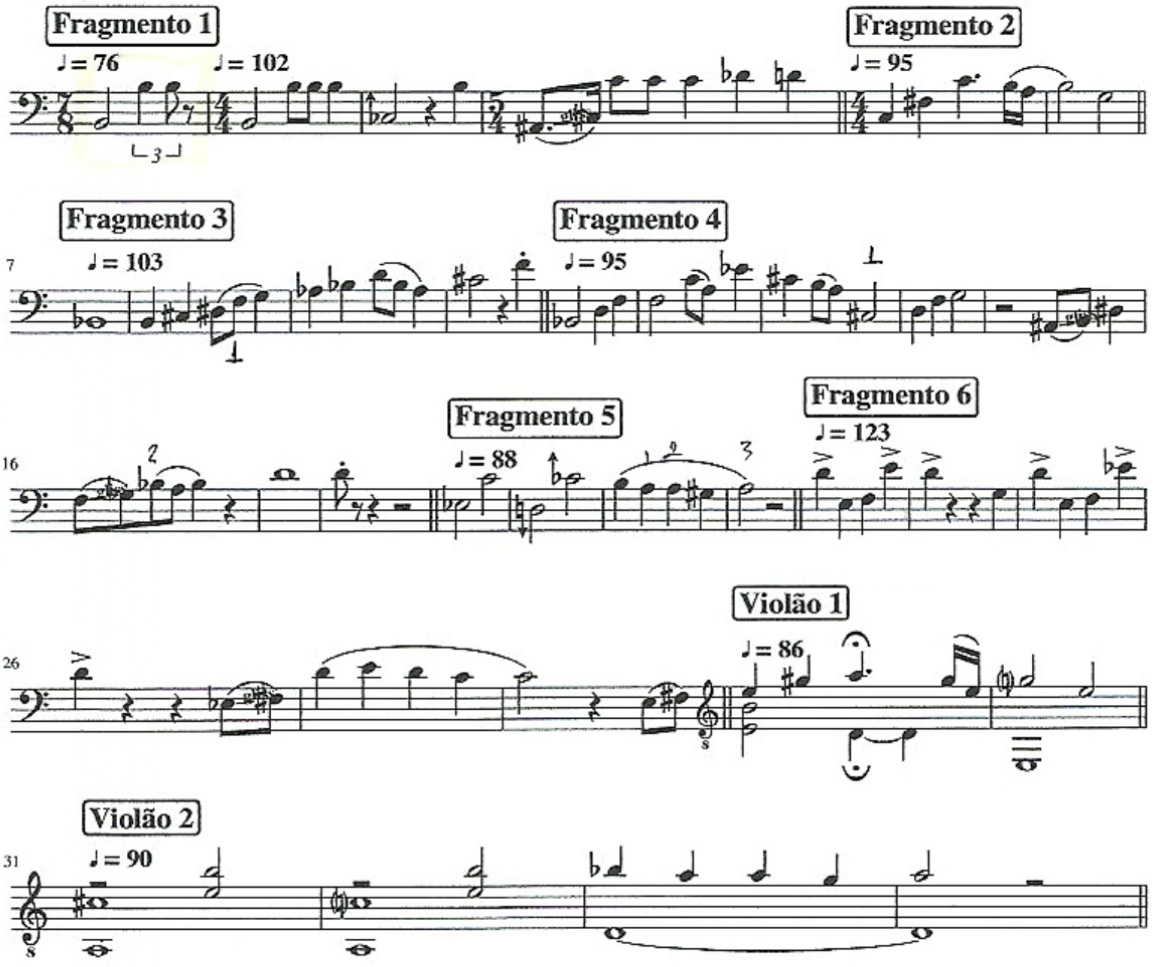
1 2 3 4 (5) 6 1' 2' 3' 4' 5' 6'

3

B

# MANUSCRITO:



COMPOSIÇÃO: [redacted]

CORREÇÃO: [redacted]

F3:

F4:

F5:

22-14 = 8

C

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Cursando o sexto ano do curso de violão erudito no conservatório de Tatuí.<br>Graduado em Produção Fonográfica pela Fatec - Tatuí. |
| *Experiência como compositor:* | Compus peças para grupos de música de câmara, dos quais participei no conservatório, além de duas peças para violão solo. Possuo algumas composições ainda não executadas, mas registradas no musescore, para formações variadas.<br>Tenho canções já gravadas e lançadas, em bandas. |
| *Instrumentos:* | Violão - guitarra - baixo |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

O desvio, na minha experiência, tem sido algo positivo; por vezes resultando em algo mais interessante que a ideia original.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

De maneira geral, as ideias se atualizam por meio de improvisação/notação.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

C

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Na maioria dos casos o desvio soluciona problemas no desenvolvimento da obra, leva a opções novas.

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

Improvisação e trabalho colaborativo.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | X 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | Requer mais atenção e precisão | mais demorada, pouco prática, sujeita à má formatação |
| *Uso de computador* | Possibilidade de ouvir o que está sendo escrito. | Requer um certo conhecimento do software utilizado para que seja prático |
| *Improvisação instrumental* | Muito prática, mais livre. | Possível excesso de possibilidades, depende de uma considerável habilidade com o instrumento |
| *Trabalho colaborativo* | Novas ideias vindas do colaborador, coisas que talvez não surjam individualmente | Possível conflito de ideias ou distanciamentos muito grande da ideia |

C

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | ~~7~~ | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ~~8~~ | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | ~~9~~ | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ~~8~~ | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

1

20

C

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

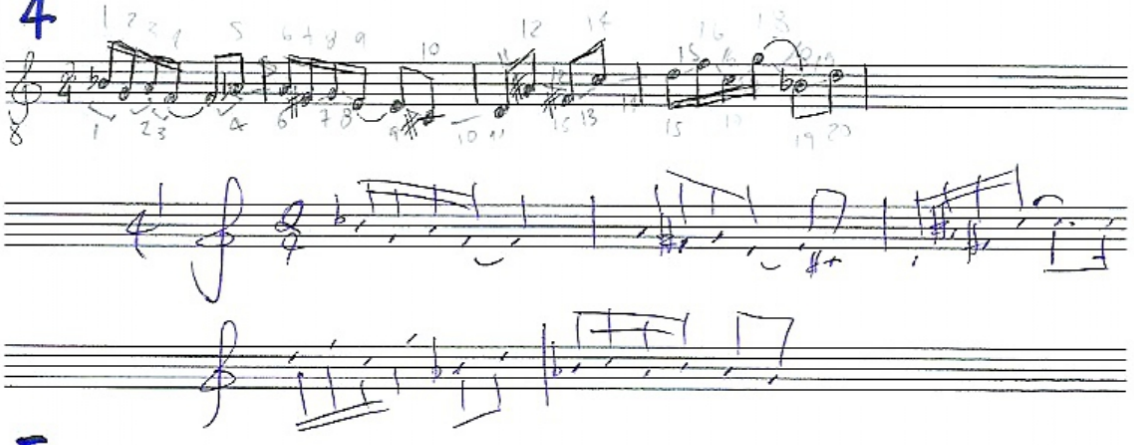
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

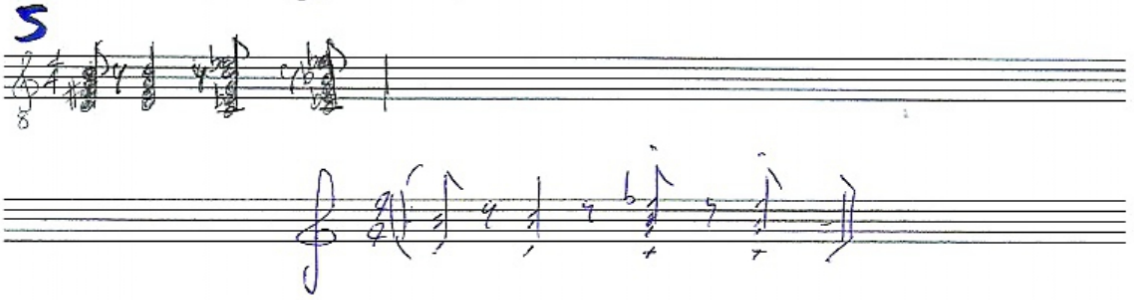
C

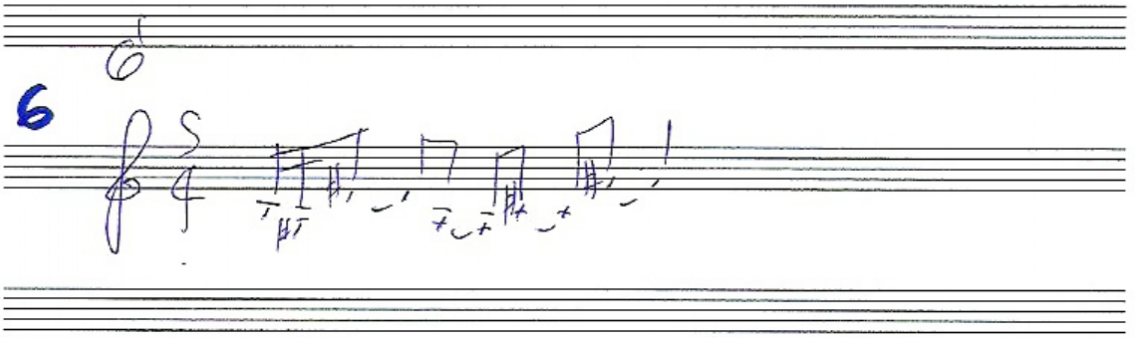
# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTOS

4



5

6

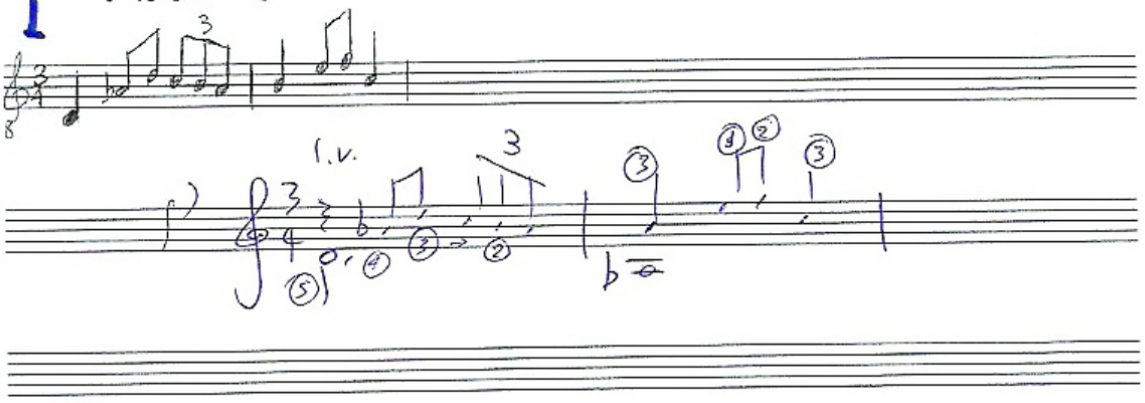


C

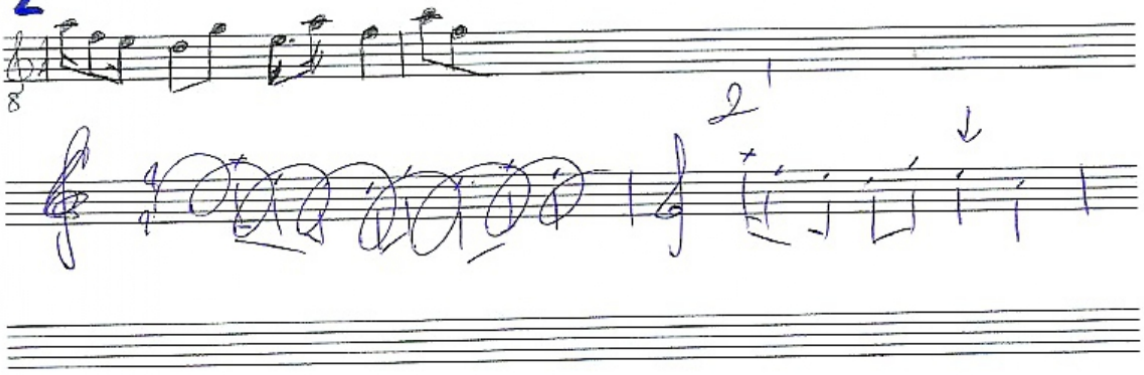
# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS

1



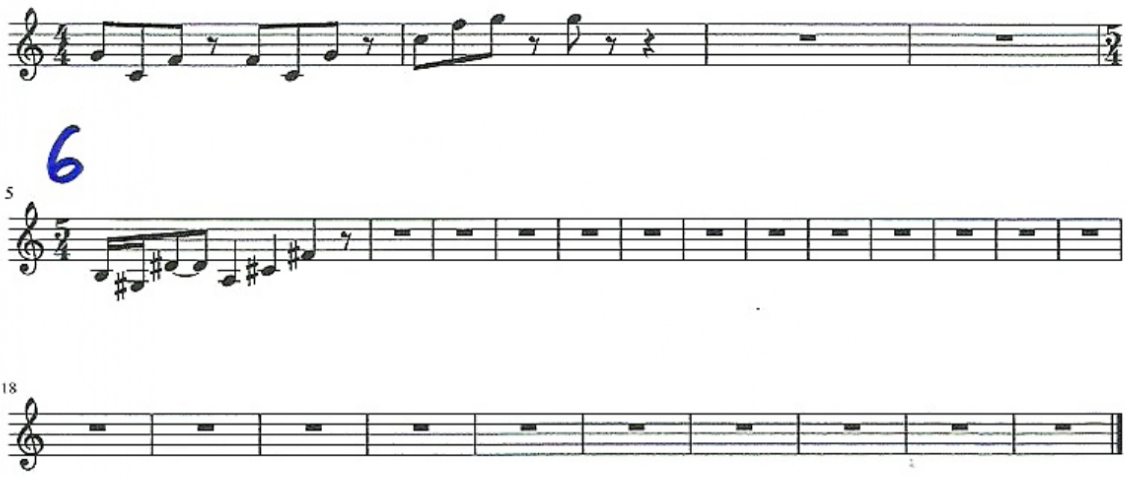

2



3

# Title

3 FRAGMENTOS

Composer

C

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

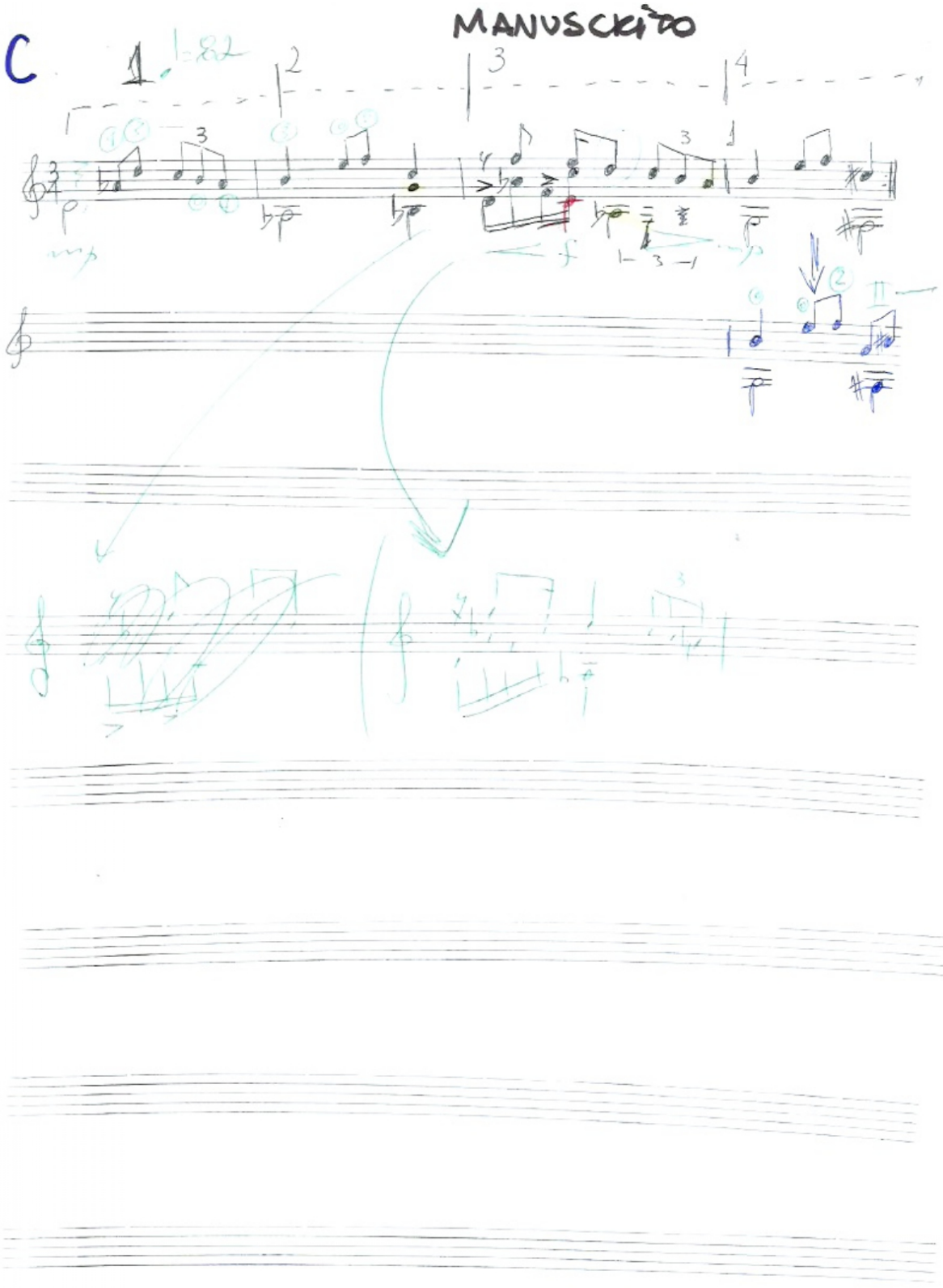
*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | ~~2~~ | ~~1~~ | | |
| Fragmento 4' | ~~2~~ | 1 | | |
| Fragmento 2 | 1 | | | |
| Fragmento 3 | 2 | 1 | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Circule os fragmentos utilizados:

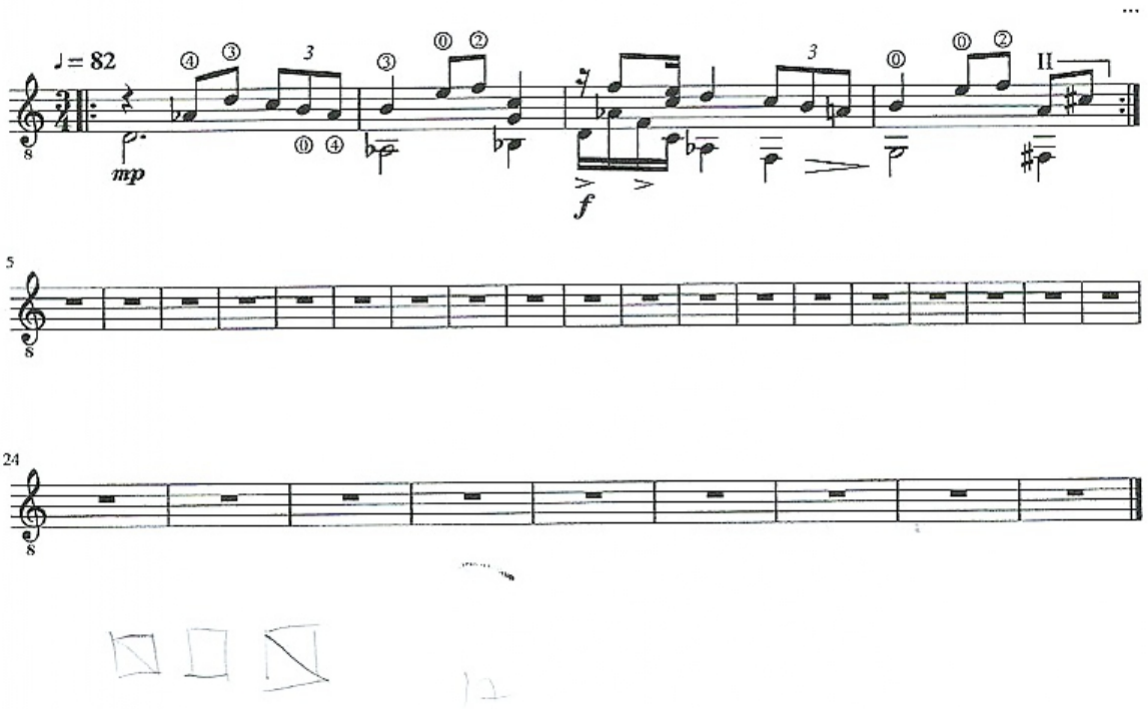
1 2 3 4 5 6 (1') 2' 3' (4') 5' 6'

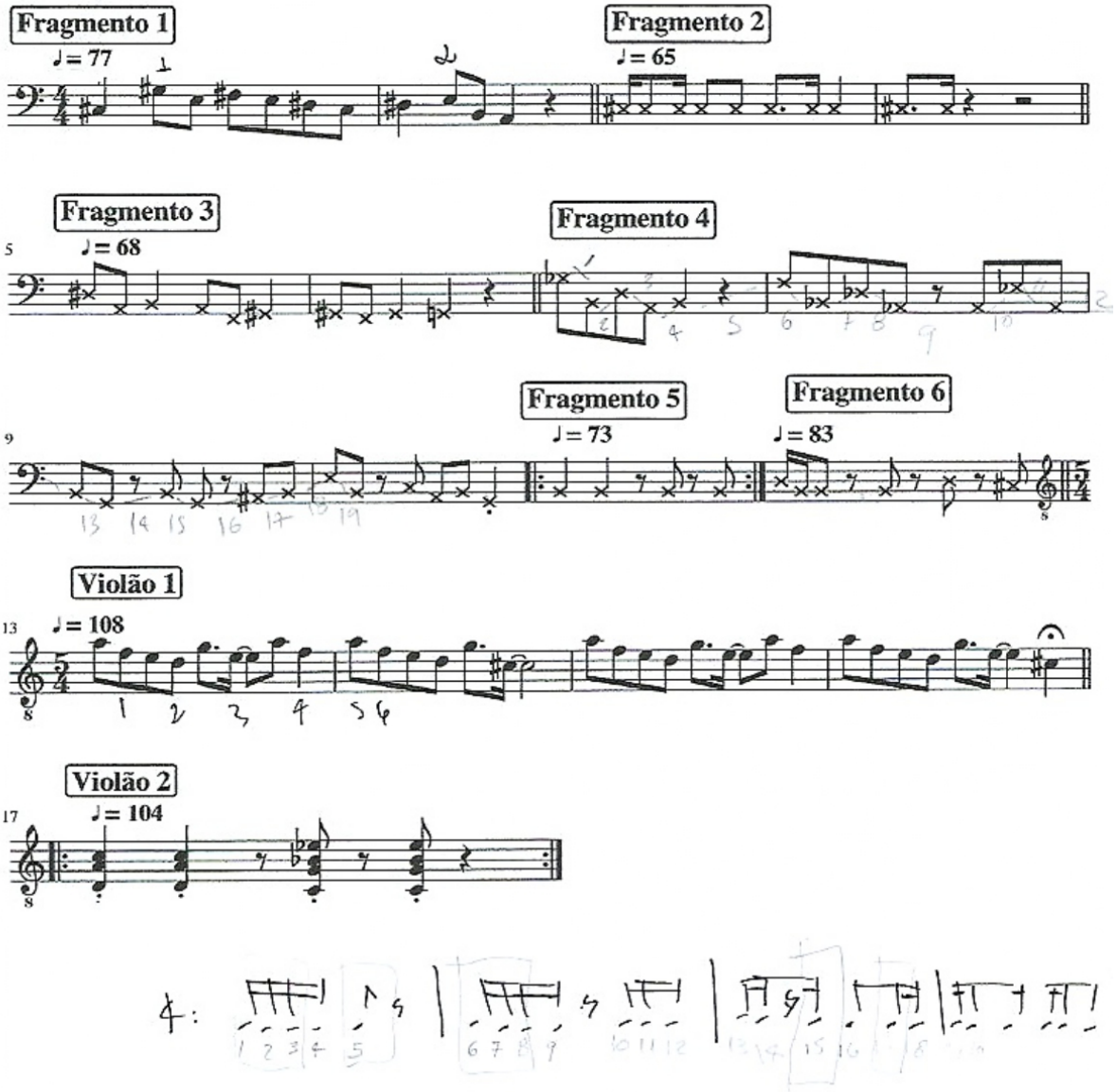
3


MANUSCRITTO
C
1
2
3
4

C

# COMPOSIÇÃO



CORREÇÃO [redacted]

D.

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | BACHAREL EM INSTRUMENTO – PIANO ERUDITO PELA FASC.<br>CURSOS DE STUDIO E AUDIO VISUAL, COMO:<br>- GAME AUDIO ACADEMY, BEATMAKER PRO, STUDIO PRO. |
| *Experiência como compositor:* | - PEÇAS PARA QUARTETO EXPERIMENTAL 'TEMPO-CAMARA'<br>- TRILHAS SONORAS DE CURTAS E PEÇAS TEATRAIS (TAMBOR DE CORO VIVO), ESPASMO; JCAC MATADOR DE COBRA<br>- COMPOSIÇÃO DE GRUPO 'QUARTO ZEUDÔ' E EXPERIMENTAÇÕES DE GRAVAÇÃO COM BANDA.<br>- PEÇAS E EFEITOS SONOROS DE SONOPLASTIA |
| *Instrumentos:* | PIANO, TECLADO, GUITARRA E VIOLÃO |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

O USO DO DESVIO, EM MINHA COMPOSIÇÃO, SE DÁ DE FORMA INTUITIVA, TANTO COMO PROCESSO INICIAL DE UMA CRIAÇÃO QUANTO EM UM BRILHO FINAL. SEM DÚVIDA O DESVIO ESTÁ DIRETAMENTE LIGADO A CRIAÇÃO.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

FAÇO USO DE DIFERENTES FORMAS DE ATUALIZAÇÃO, ORA UM INSTRUMENTO, ORA UMA CONSTRUÇÃO RITMICA OU MELODICA OU AMBAS MENTALIZADA, COM COMPLEMENTO DE UM INSTRUMENTO.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

D

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

CONSIDERO O DESVIO EM MINHAS CRIAÇÕES COMO ELEMENTO AGREGADOR, PORÉM NÃO DE OBRIGATORIEDADE.

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

A NOTAÇÃO E IMPROVISAÇÃO SÃO AS ATUALIZAÇÕES MAIS RECORRENTES E DE MELHOR RESULTADO, PRINCIPALMENTE A FORMA QUE O INSTRUMENTO PROPORCIONA

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | - FLUIDEZ | -PROCESSO FINAL |
| *Uso de computador* | - CLAREZA DA PARTITURA | -FLUXO CONGESTIONADO |
| *Improvisação instrumental* | - SONORIDADE | VÍCIOS TÉCNICOS |
| *Trabalho colaborativo* | -PROXIMIDADE DA EXECUÇÃO FINAL | - VISÃO SUPERFICIAL DA OBRA |

6

D

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

1

D

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

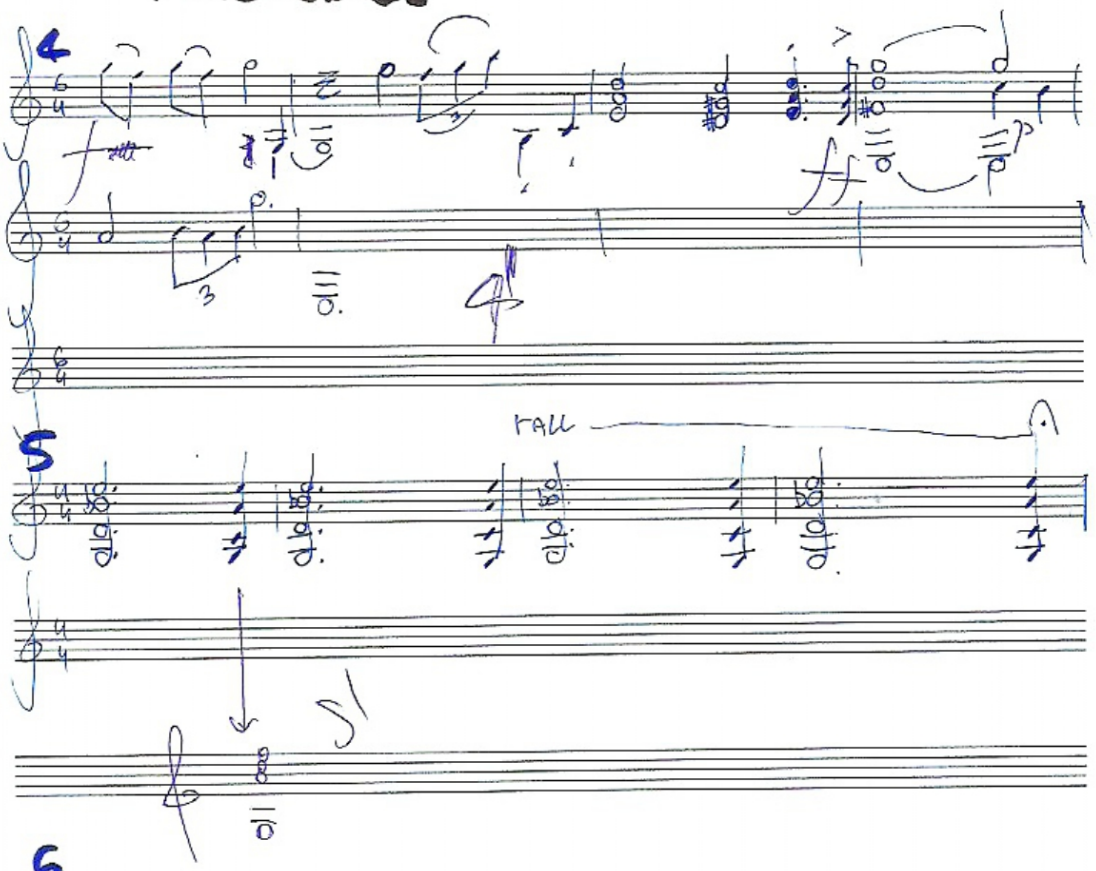
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

2

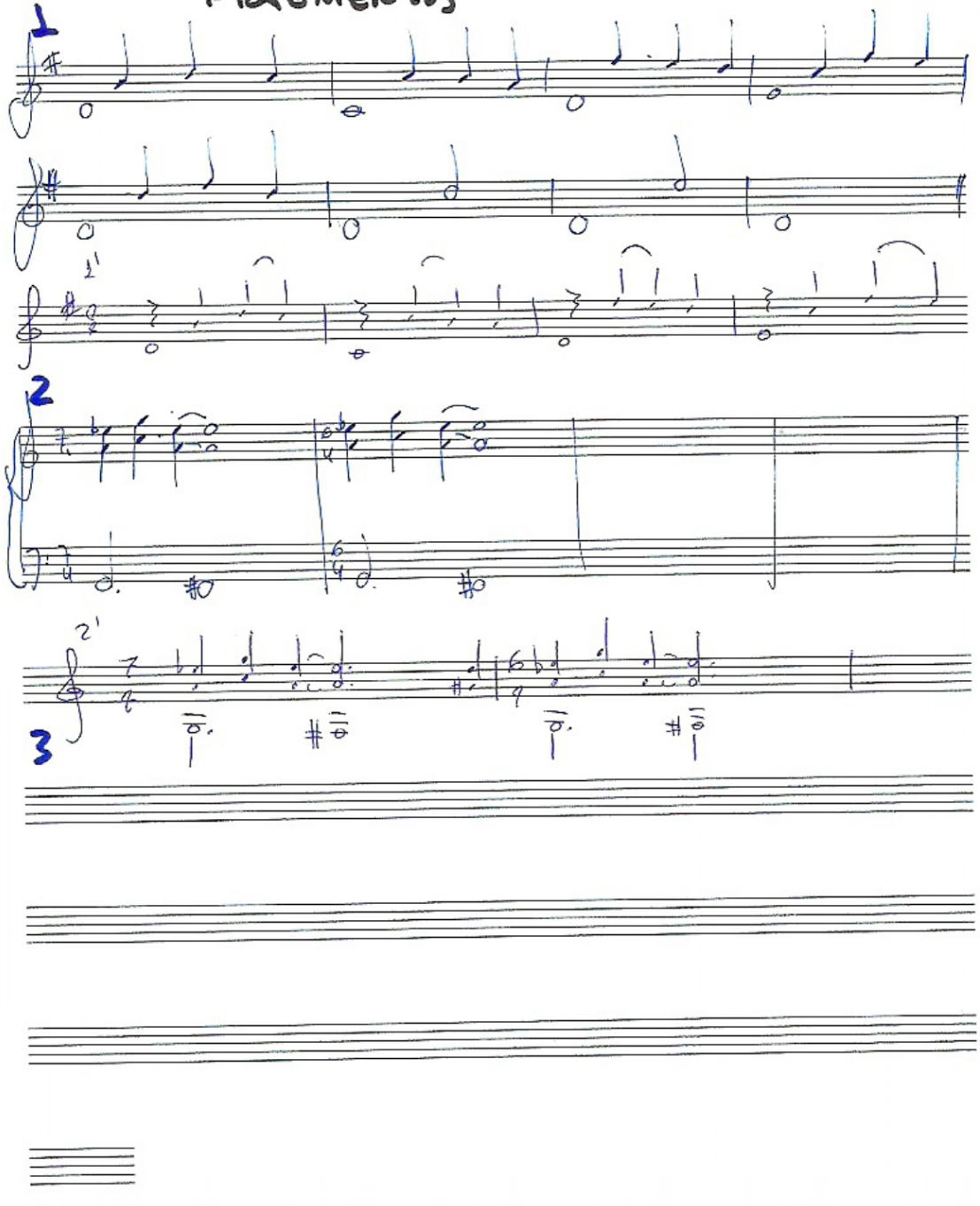
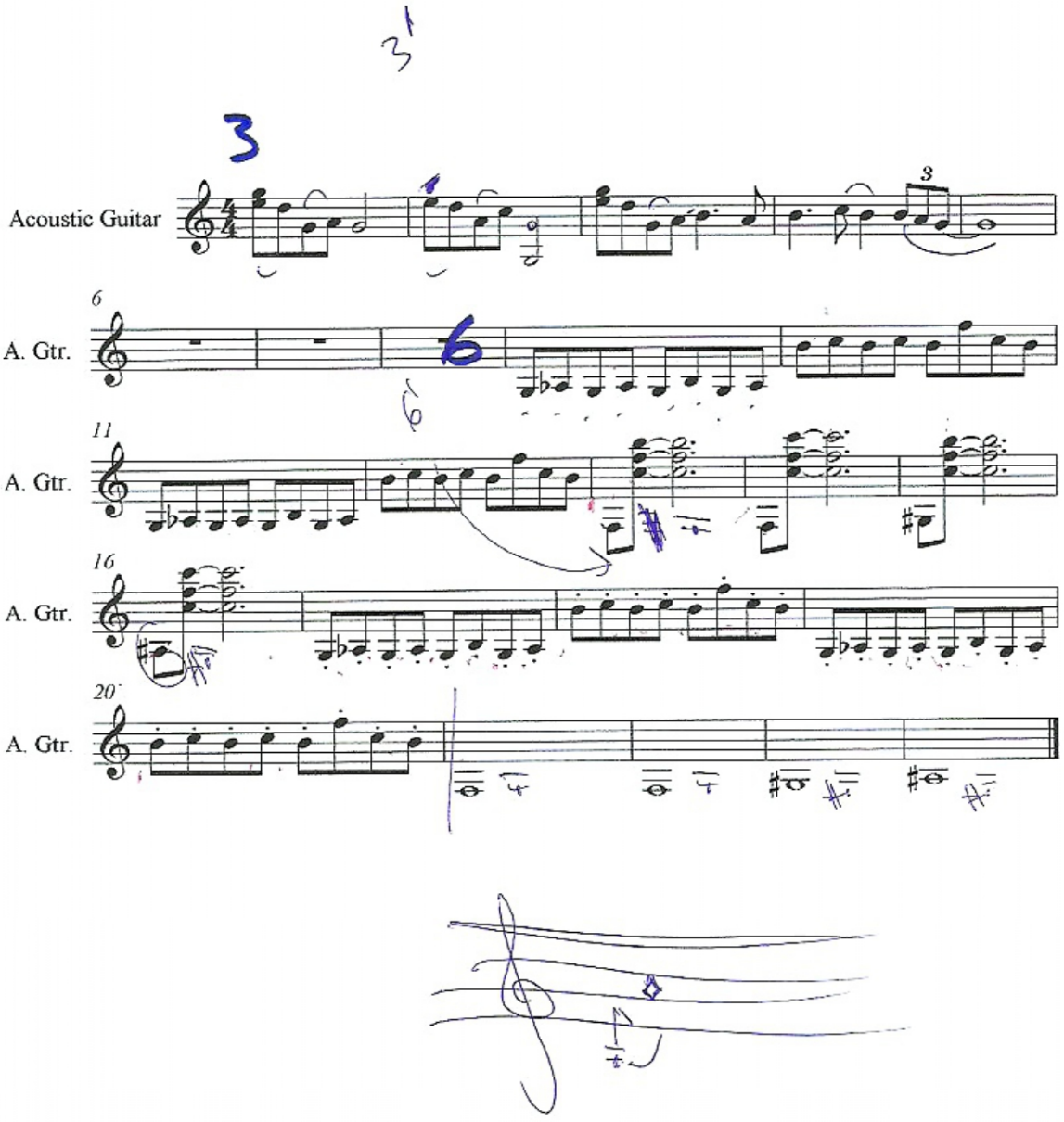
41

D

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTOS

D

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTOS

# FRAGMENTOS

D

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

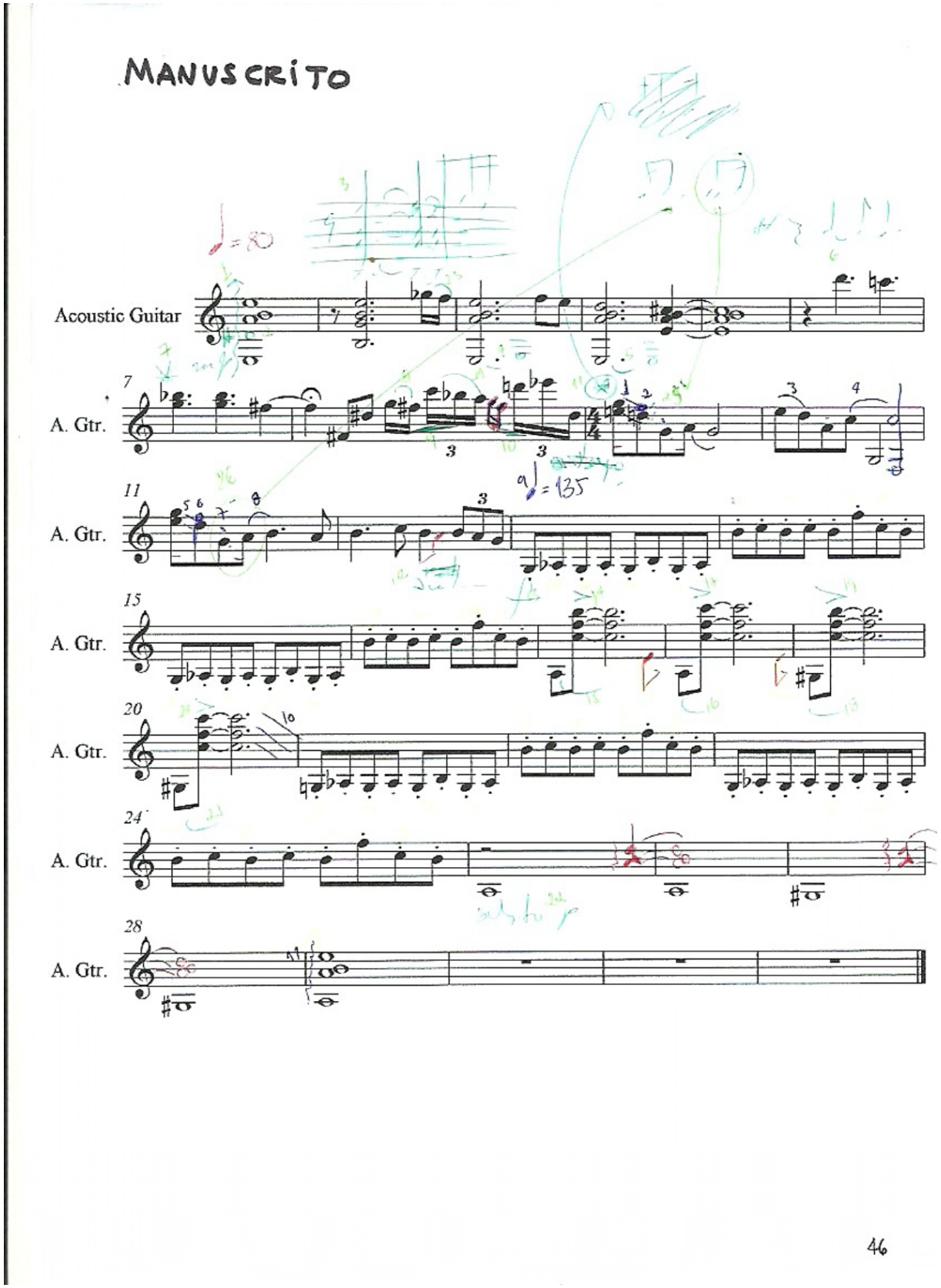
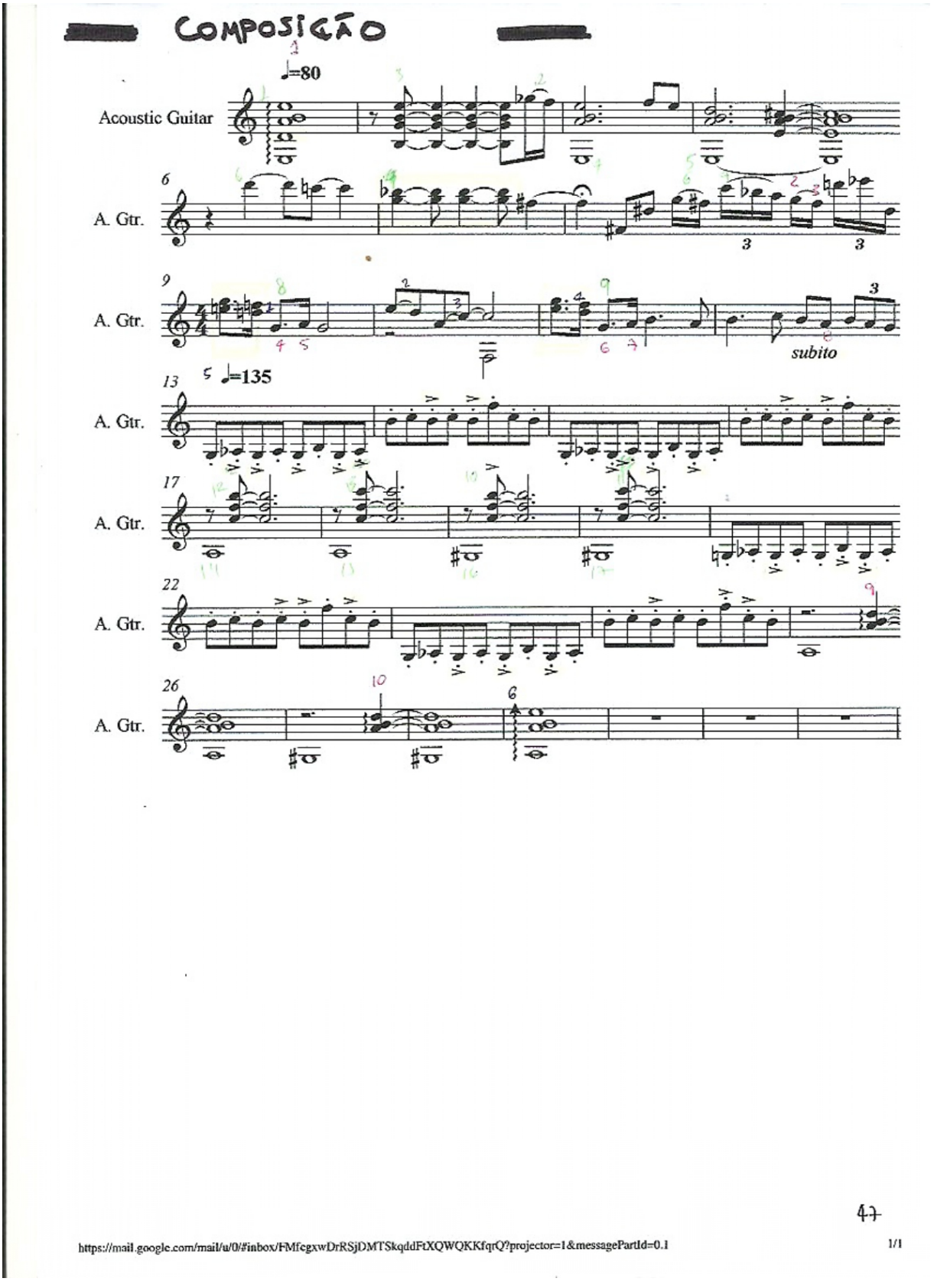
*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

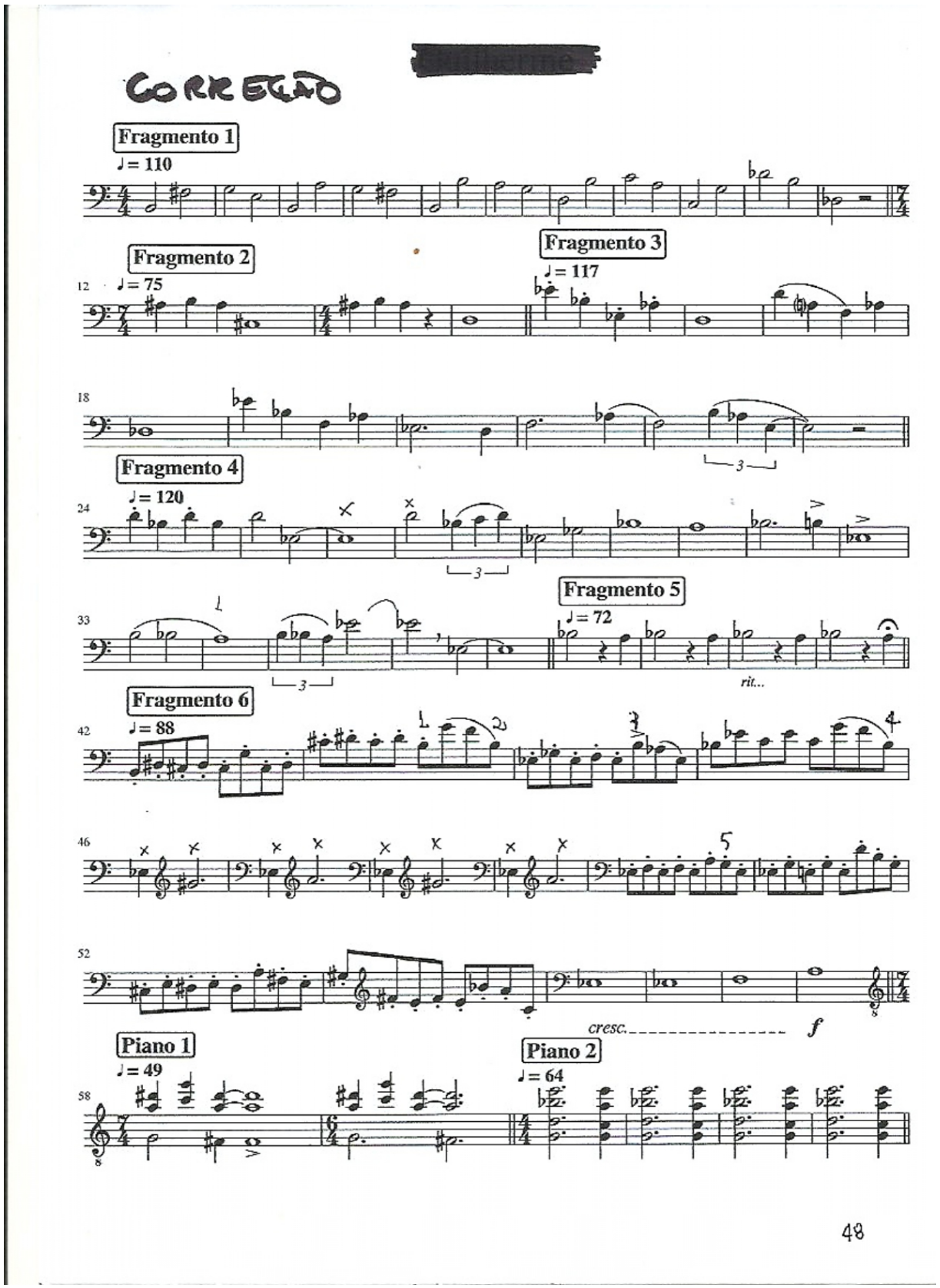
| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| TRECHO 1 | | | 1 | |
| TRECHO 2 | | 1 | 2 | |
| TRECHO 3 | 1 | | | |
| TRECHO 4 | 1 | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Circule os fragmentos utilizados:

**1 2 (3) 4 5 6 1' 2' 3' 4' 5' (6')**

3


MANUSCRITO
Acoustic Guitar
A. Gtr.
A. Gtr.
A. Gtr.
A. Gtr.
A. Gtr.
A. Gtr.
A. Gtr.

https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgxwDrRSjDMTSkqddFtXQWQKKfqrQ?projector=1&messagePartId=0.1


CORRIGIDO
Fragmento 1
♩= 110
Fragmento 2
♩= 75
Fragmento 3
♩= 117
Fragmento 4
♩= 120
Fragmento 5
♩= 72
rit...
Fragmento 6
♩= 88
cresc.
f
Piano 1
♩= 49
Piano 2
♩= 64

E.

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Violão Erudito - Conservatório de Tatuí (4º Curso)<br>Produção Fonográfica - FATec Tatuí (6º semestre) |
| *Experiência como compositor:* | Tenho um projeto de música eletrônica onde faço todo processo da composição até a finalização.<br>Estou fazendo TCC de uma composição para quarteto de cordas baseada na peça "Morte e Vida Severina" |
| *Instrumentos:* | Violão |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Não acho negativo desde que não impeça a concretização da composição

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Improviso e teste no programa de composição

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | (3) | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4

E

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

| *Nome:* | [redacted] |
|---|---|

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Manteve a opinião inicial

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

Software e improviso

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | (4) | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | (7) | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

5

50

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | Tem menor interferência na ideia inicial | Exige grande independência musical |
| *Uso de computador* | Permite teste de como vai soar | interfere muito quando A ideia está em desenvolvimento |
| *Improvisação instrumental* | Auxílio da mecânica e promove criações com melhor Tocabilidade | dificuldade em manter uma ideia FIXA PARA desenvolver |
| *Trabalho colaborativo* | Compartilhamento de ideias | Necessária boa linguagem musical |

E

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

1

52

E

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | (2) | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | (2) | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | (6) | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | (3) | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | (4) | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | (6) | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

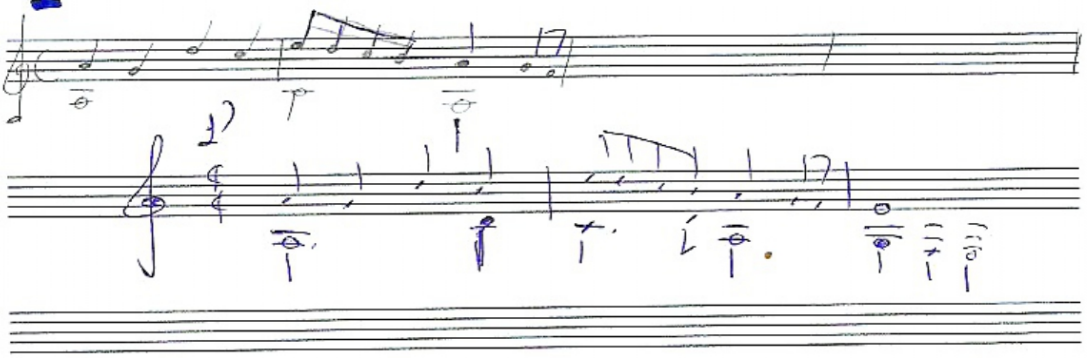
2

E

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTOS

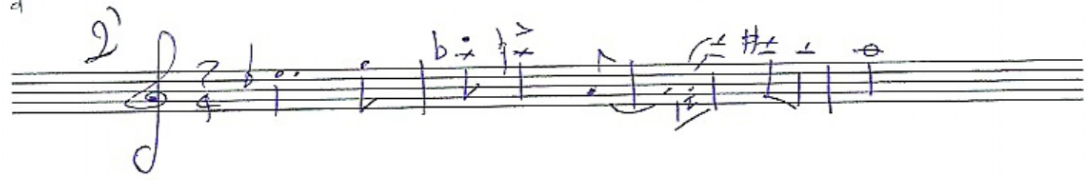
1



1'

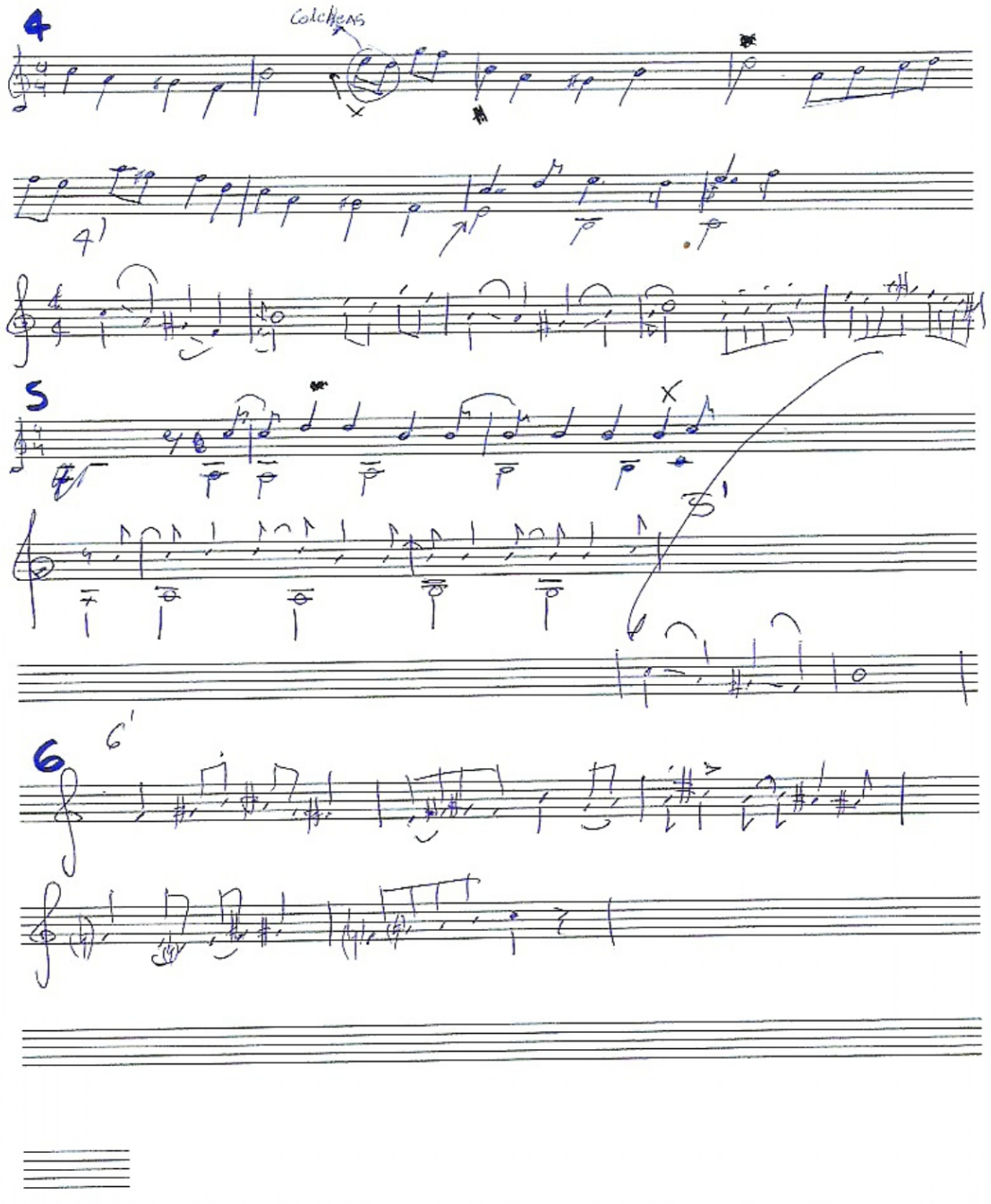
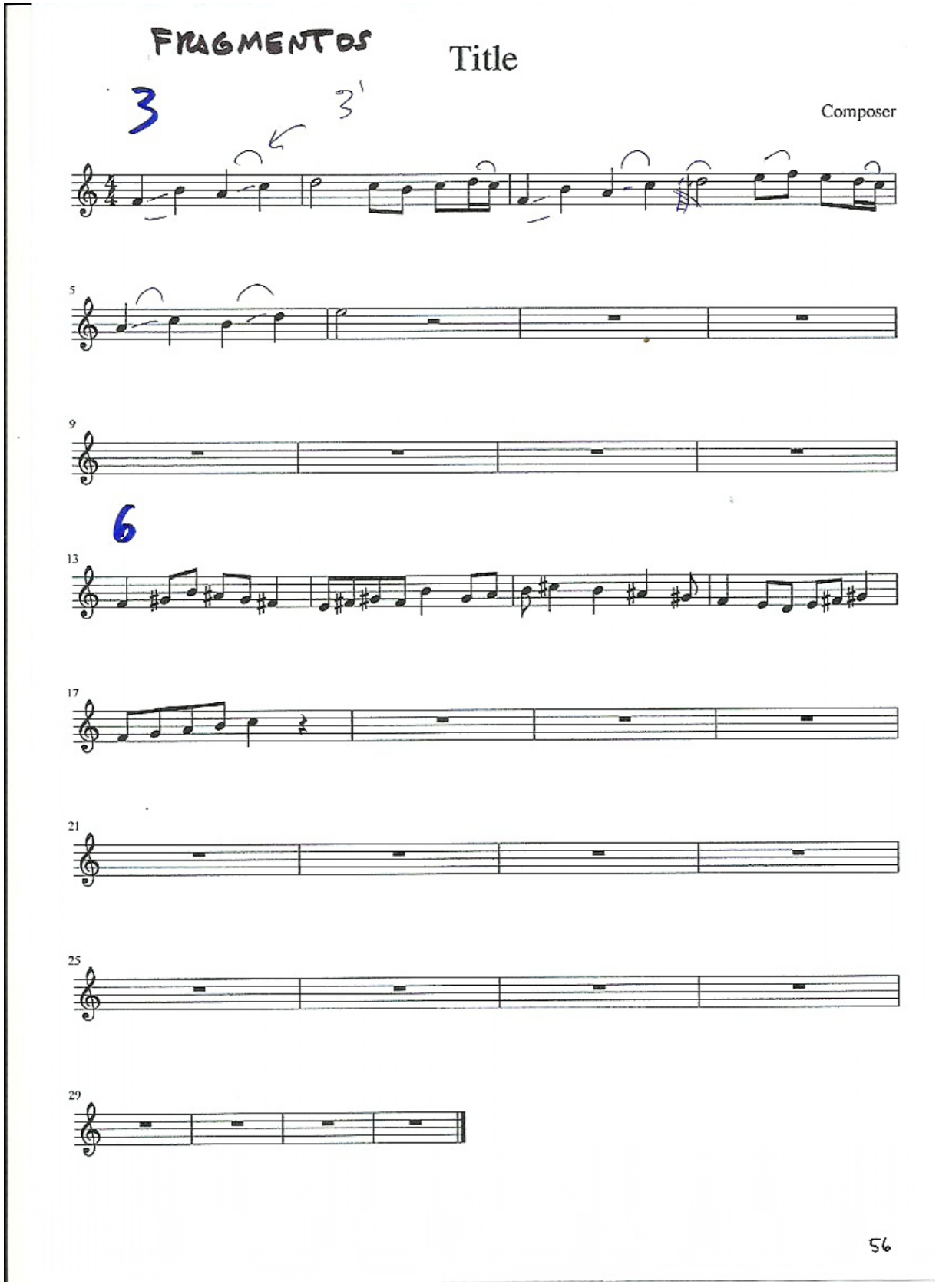


2

2'

3

E

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTOS


FRAGMENTOS
Title
Composer
3
3'
5
9
6
13
17
21
25
29
56

E

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

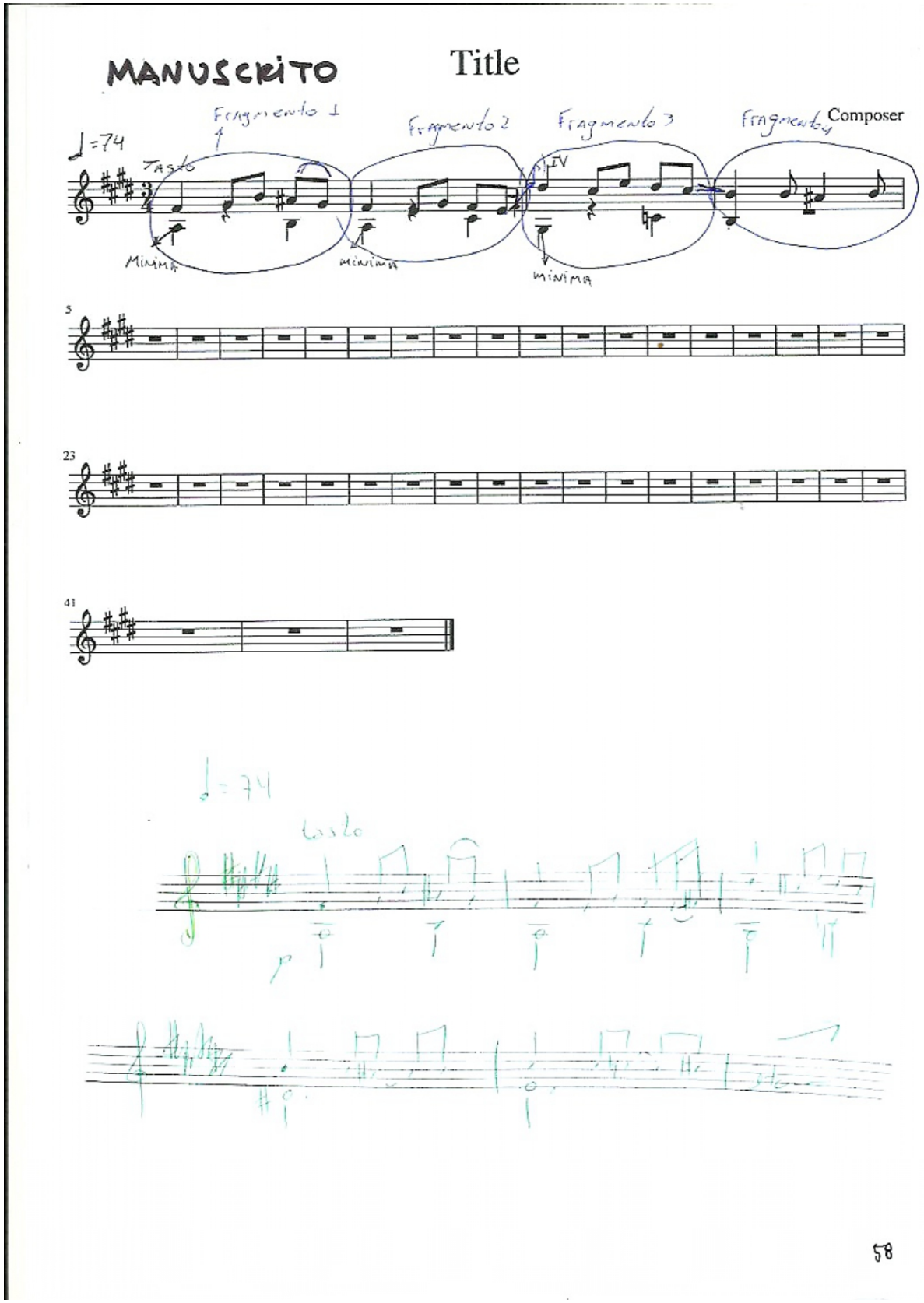
| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| Frag 1: Ideia do 6 e Software | | | X | |
| Frag 2: Ideia do 6 e Software | | | X | |
| Frag 3: Ideia do 6, software e Improviso | | X | X | |
| Frag 4: Improviso e Software | | 2 | 3 | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Circule os fragmentos utilizados:

1 2 3 4 5 (6) 1' 2' 3' 4' 5' 6'

3

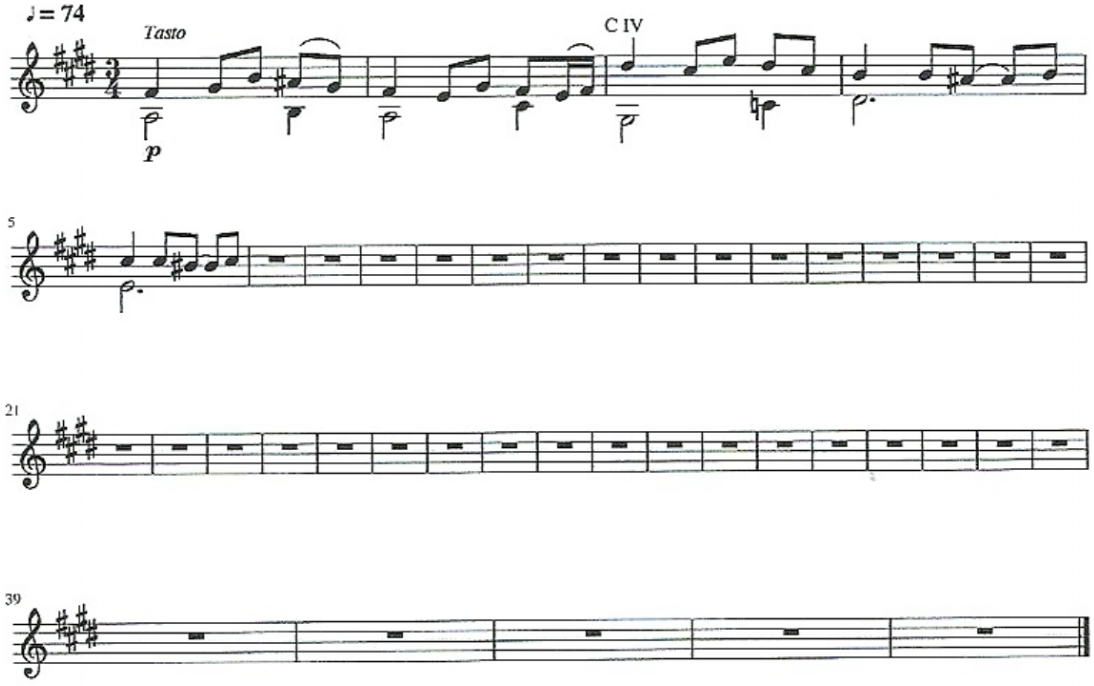
57


MANUSCRITO
Title
Composer
Fragmento 1
Fragmento 2
Fragmento 3
Fragmento 4
♩=74
Tasto
IV
Mínima
mínima
mínima
5
23
41
♩=74
tasto
58

COMPOSIÇÃO

# Title

Composer



F

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Estudei com professores particulares em diferentes períodos da vida, fazendo aulas de violão, canto e posteriormente teoria musical e flauta. Atualmente curso bacharelado em composição na Unicamp. |
| *Experiência como compositor:* | Já tive canções gravadas e estreadas, junto a diferentes grupos que montei ao longo da vida, mais voltados ao âmbito da música popular. Recentemente tive também a oportunidade de gravar uma peça para violão solo. |
| *Instrumentos:* | Violão, voz, flauta. |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Muitas vezes, o local de desvio, para mim, é o local no qual estou compondo, e os diferentes momentos nos quais retorno uma antiga ideia para continuar a elaborá-la.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Geralmente, minhas ideias e inspirações vem de improvisos práticos no instrumento e na voz. Há também vezes nas quais melodias e ritmos me vem a mente, e nesse caso, meu primeiro passo é colocá-las em prática, através do instrumento. A escrita, quando ocorre, é sempre posterior.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

F

**QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO**

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Creio que, ao terminar o exercício, foi possível perceber que os desvios também ocorrem nas reexecuções das peças, analisando as minúcias de interpretação e ornamentos, bem como caminhos e preenchimentos.

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

A escrita da ideia.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | Entender visualmente e racionalmente o que foi feito mentalmente e no instrumento. Elaborar ornamentações e padrões ao longo da peça | Se prender demasiadamente no papel e deixar o ouvido de lado. |
| *Uso de computador* | Possibilidade de ouvir enquanto escreve. | Se prender ao ouvir enquanto escreve, por vezes eliminando ideias que chegaram mentalmente sem perceber. |
| *Improvisação instrumental* | Criação de novos materiais e ideias a partir do "erro" e experimentação puramente motora | Perambear demais e por vezes fugir do discurso inicial. |
| *Trabalho colaborativo* | Maior entendimento das capacidades de um determinado instrumento, facilitando a escrita. | nenhuma. |

F

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

F

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | ~~7~~ | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | ~~4~~ | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | ~~3~~ | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ~~8~~ | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

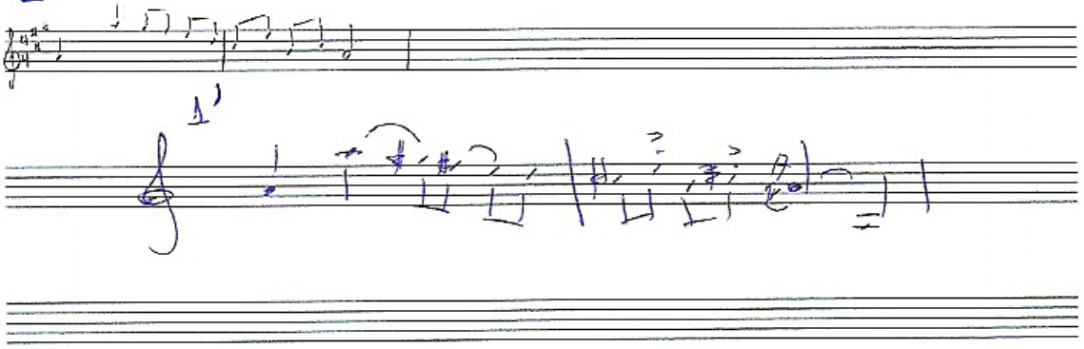
| 0 | 1 | ~~2~~ | 3 | 4 | ~~5~~ | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

F

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTO

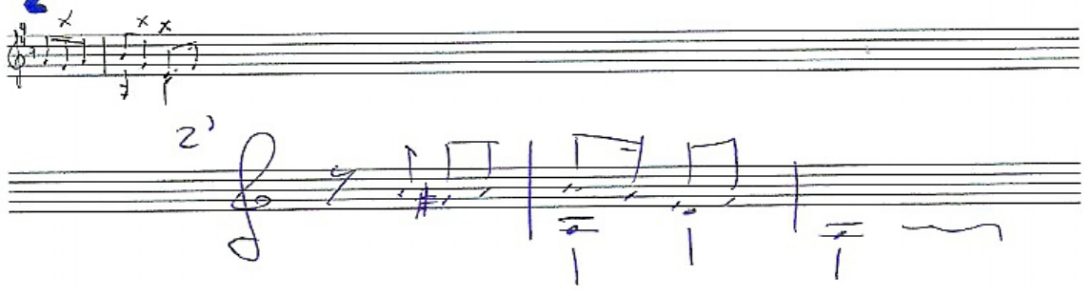
1



1'



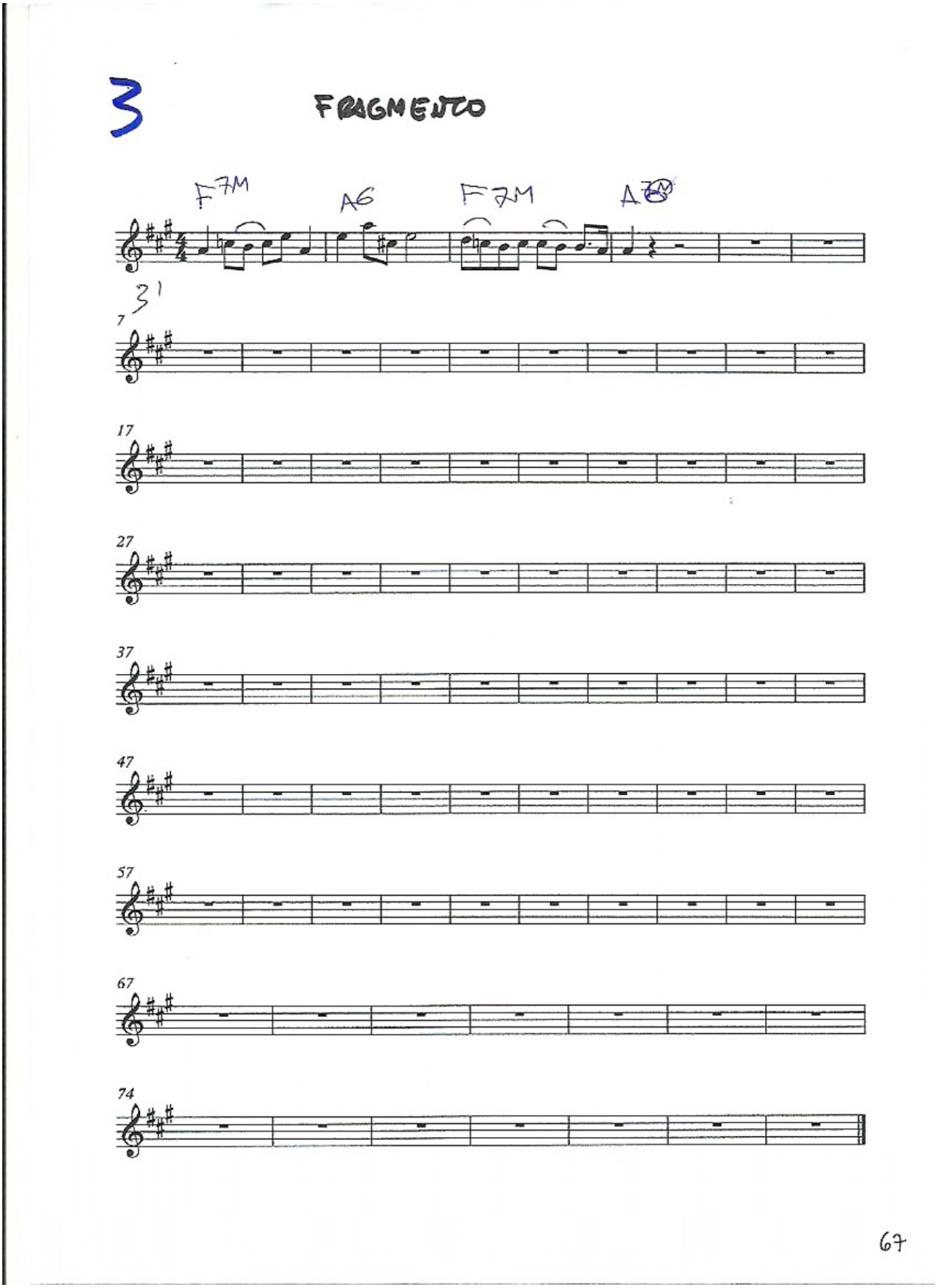
2



2'



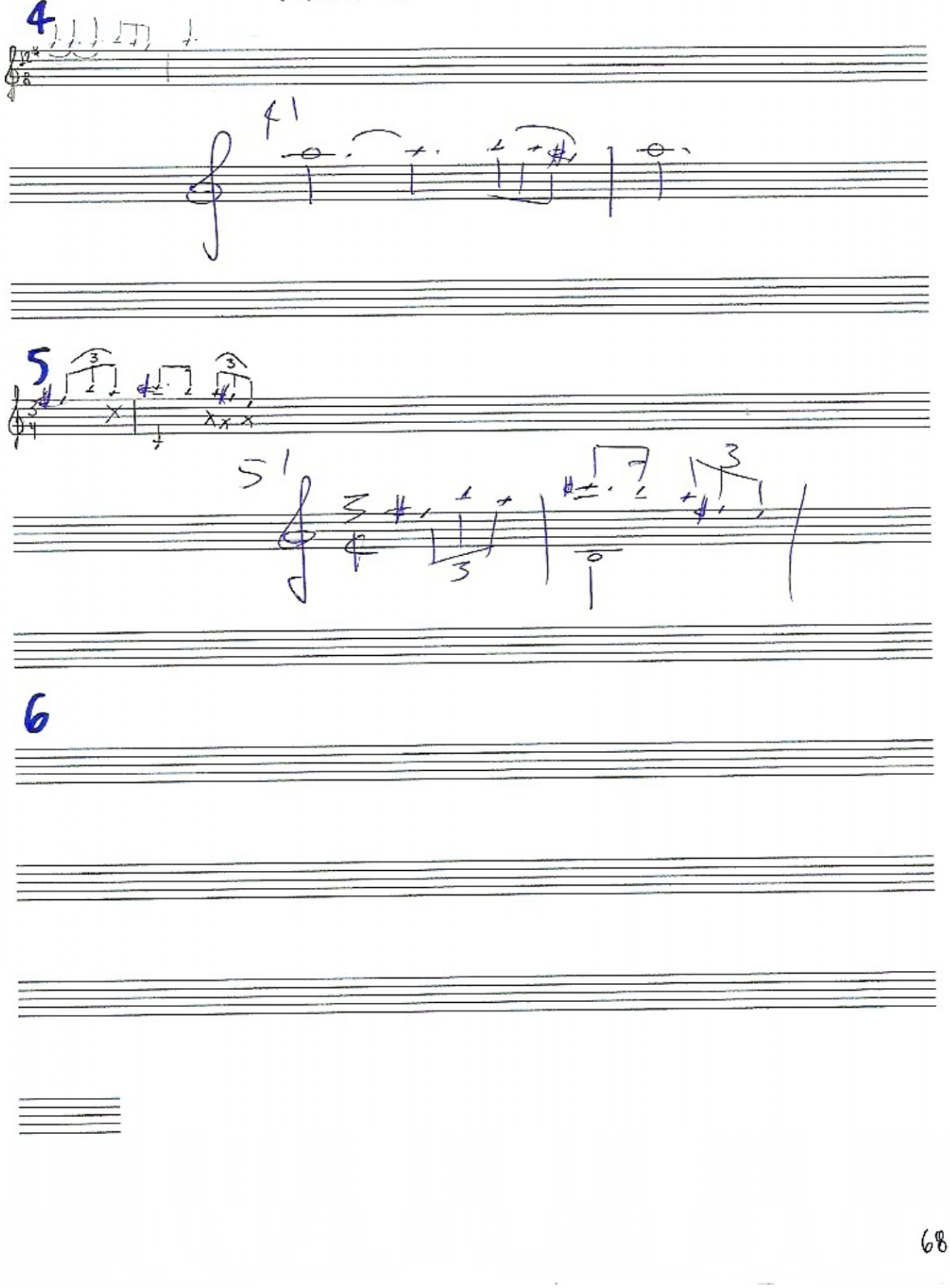
3


3
FRAGMENTO
F7M
A6
F7M
A7M
7
17
27
37
47
57
67
74
67

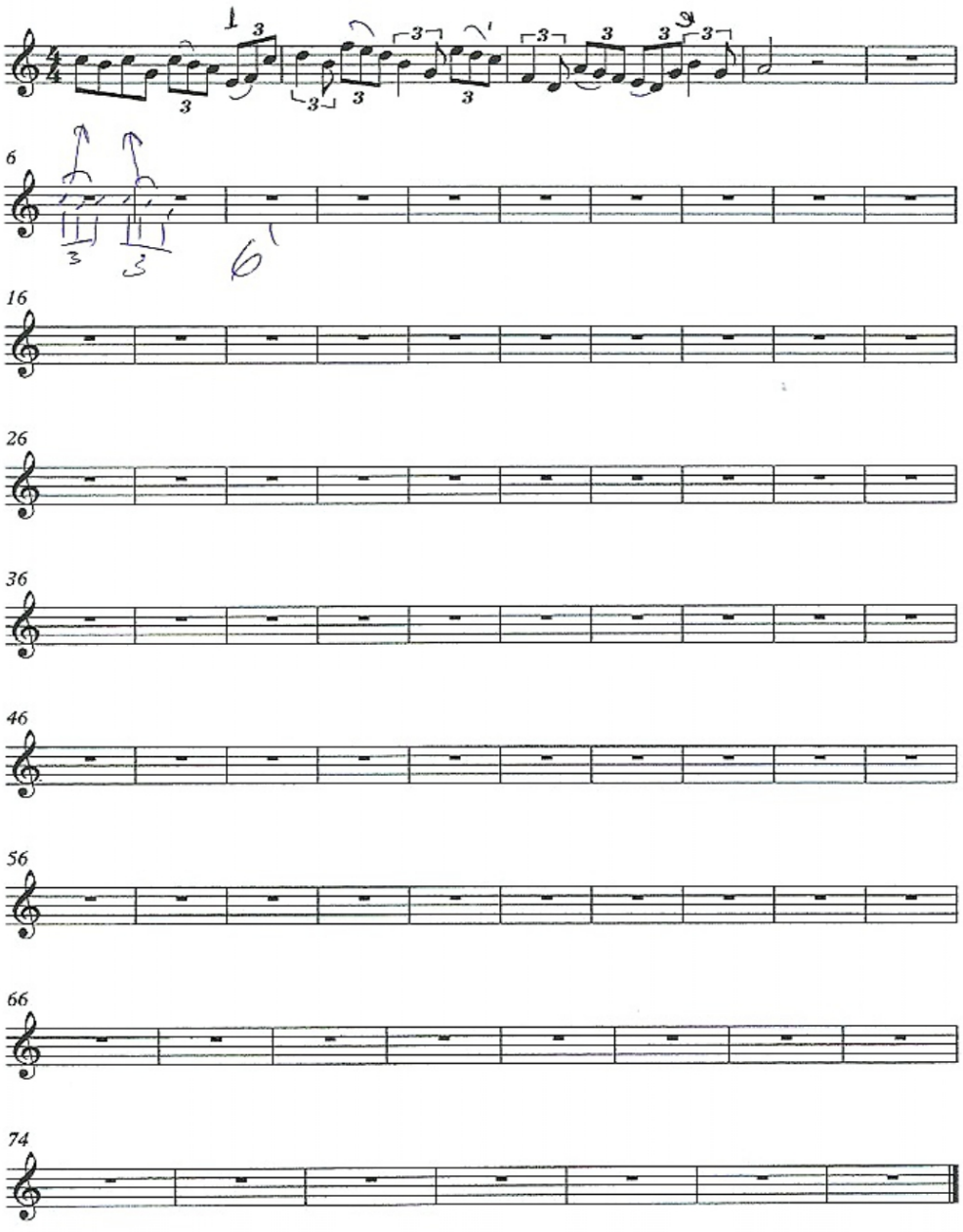
F

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

## FRAGMENTO



# 6 - FRAGMENTO



F

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

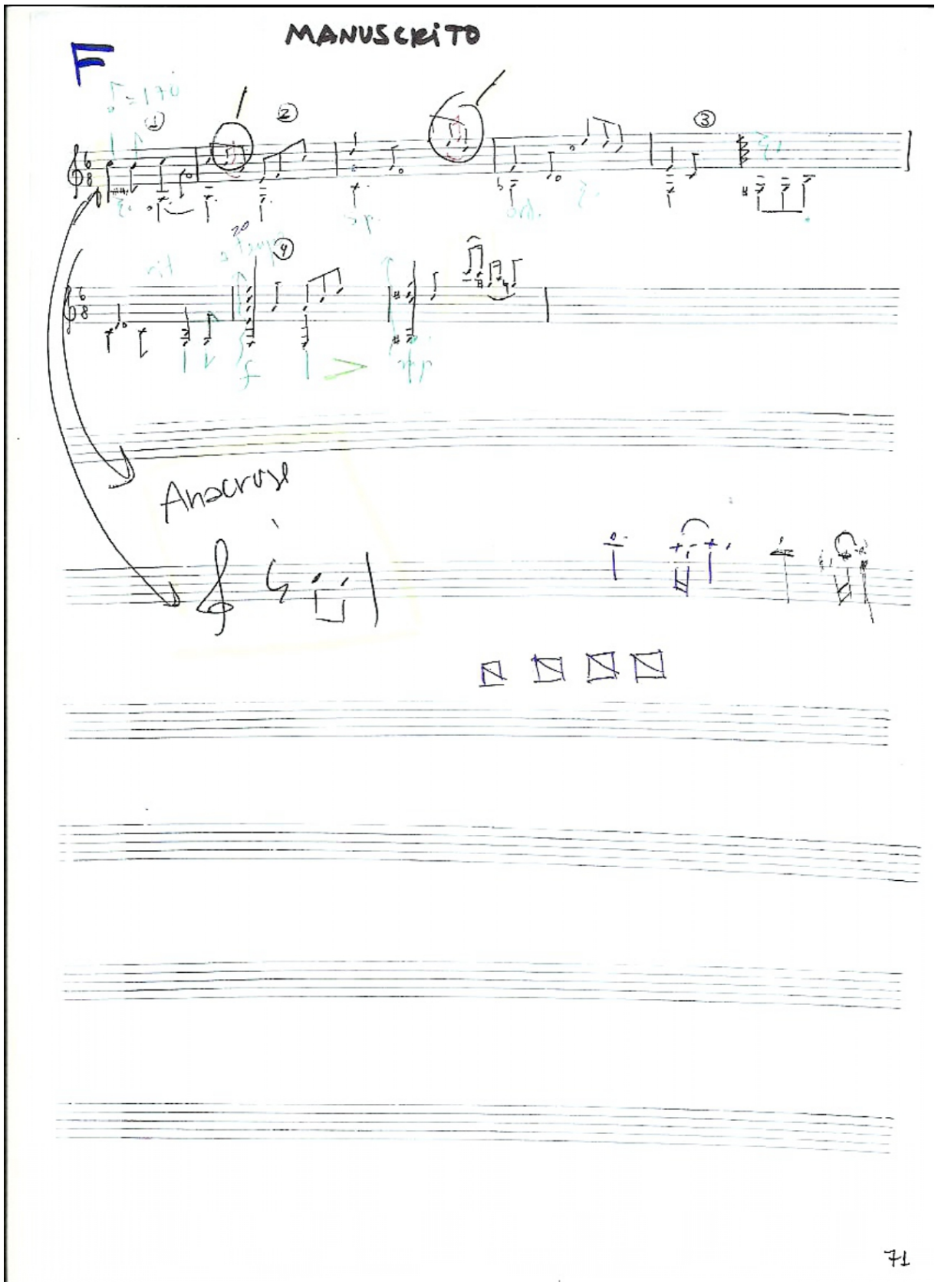
*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| Fragmento 1 | 1 | 2 | | |
| Fragmento 2 | 2 | 1 | | |
| Fragmento 3 | 2 | 1 | | |
| Fragmento 4 | 2 | 1 | | 3 |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

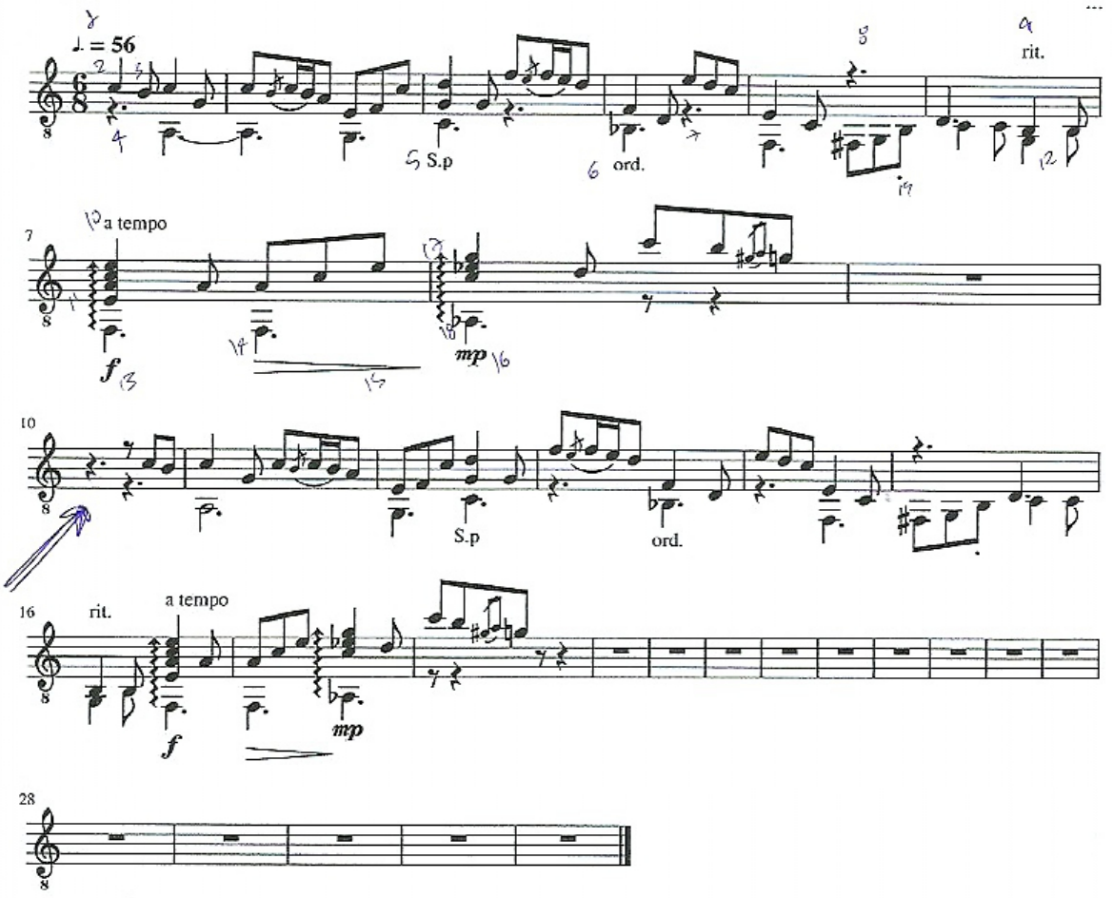
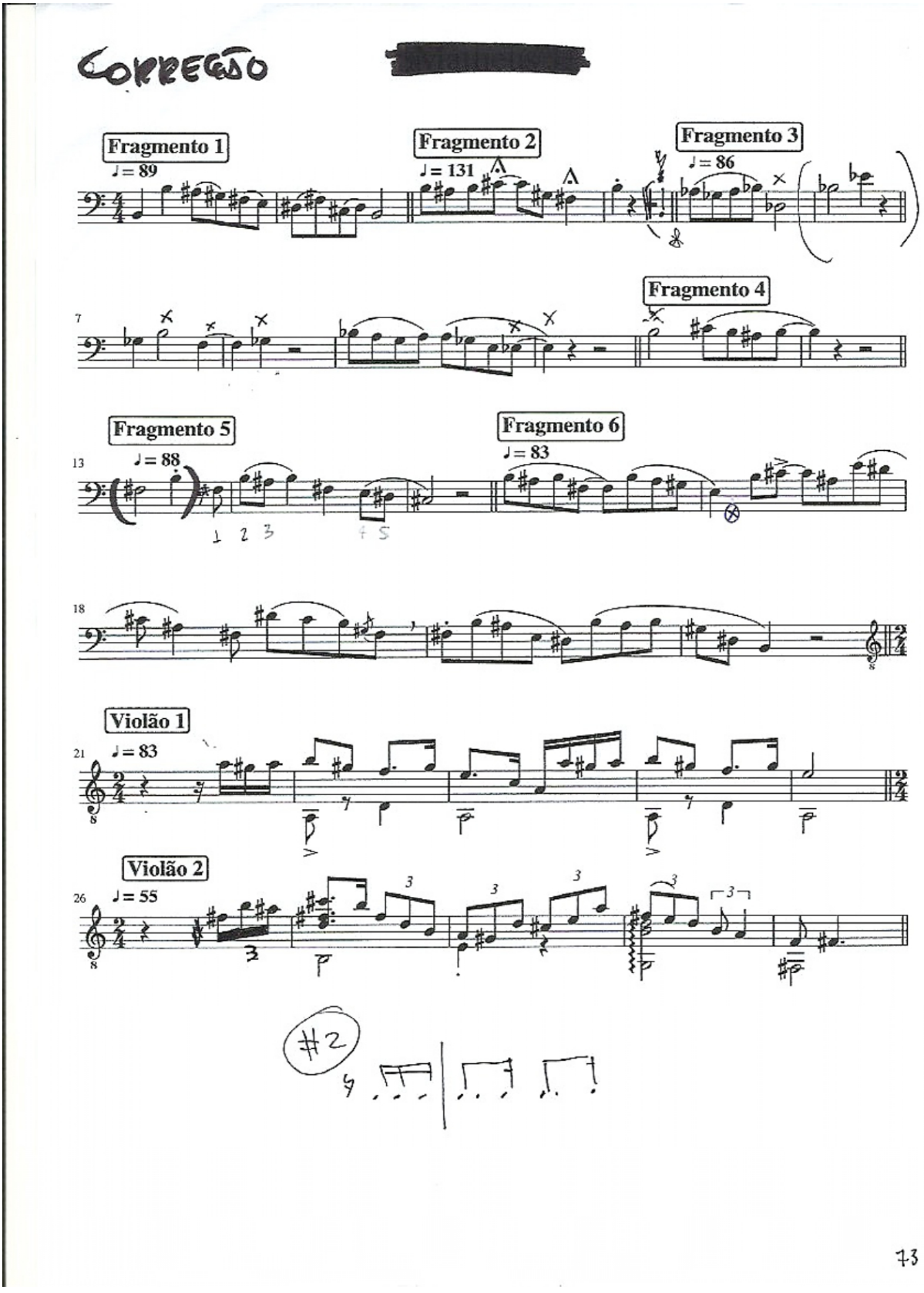
Circule os fragmentos utilizados:

**1 2 3 4 5 (6) 1' 2' 3' 4' 5' 6'**

3


MANUSCRITO
F
Anacrusa

COMPOSIÇÃO

F


CORREÇÃO
[redacted]
Fragmento 1
♩= 89
Fragmento 2
♩= 131
Fragmento 3
♩= 86
Fragmento 4
Fragmento 5
♩= 88
Fragmento 6
♩= 83
Violão 1
♩= 83
Violão 2
♩= 55
#2

G

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Cursando bacharelado em piano |
| *Experiência como compositor:* | Peças para guitarra e violão, piano solo, e uma peça para violão solo interpretada e gravada por bruna Madeira. |
| *Instrumentos:* | Guitarra, Violão e piano |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

O desvio é parte fundamental no processo composicional, onde muitas vezes a música te leva em uma direção diferente do que estava planejado, permitindo uma nova área de exploração.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Na maioria das vezes com o instrumento e o software de edição de partitura juntos.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4

G

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

A opinião se manteve

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

O modo mais efetivo na minha opinião é a improvisação, porém todos tem grande importância.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | É mais rápido de fazer, e permite uma busca diferente de idéias. | Depende da capacidade mental para reprodução do que está sendo escrito. |
| *Uso de computador* | A visualização fica bem limpa e a reprodução do som ajuda a perceber erros de escrita. | Pode acabar escrevendo coisas que não são confortáveis ou possíveis de tocar. |
| *Improvisação instrumental* | Exploração de idéias e busca de novos conteúdos. | Necessita de um certo domínio do instrumento. |
| *Trabalho colaborativo* | Descobrir formas melhores de tocar ou escrever, além de idéias musicais extras. | As vezes pode fugir da idéia principal. |

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

1

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | **3** | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

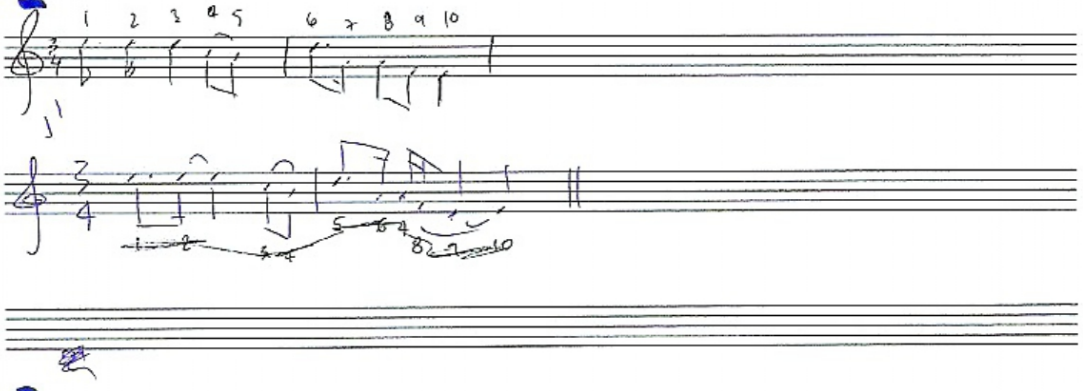
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

G

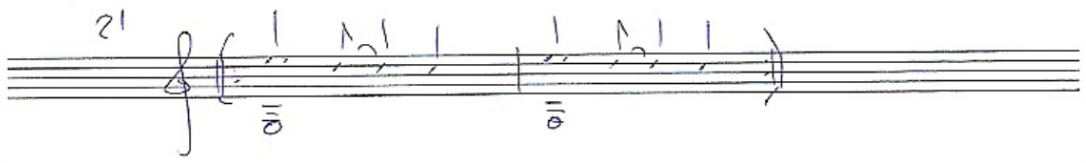
# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTOS

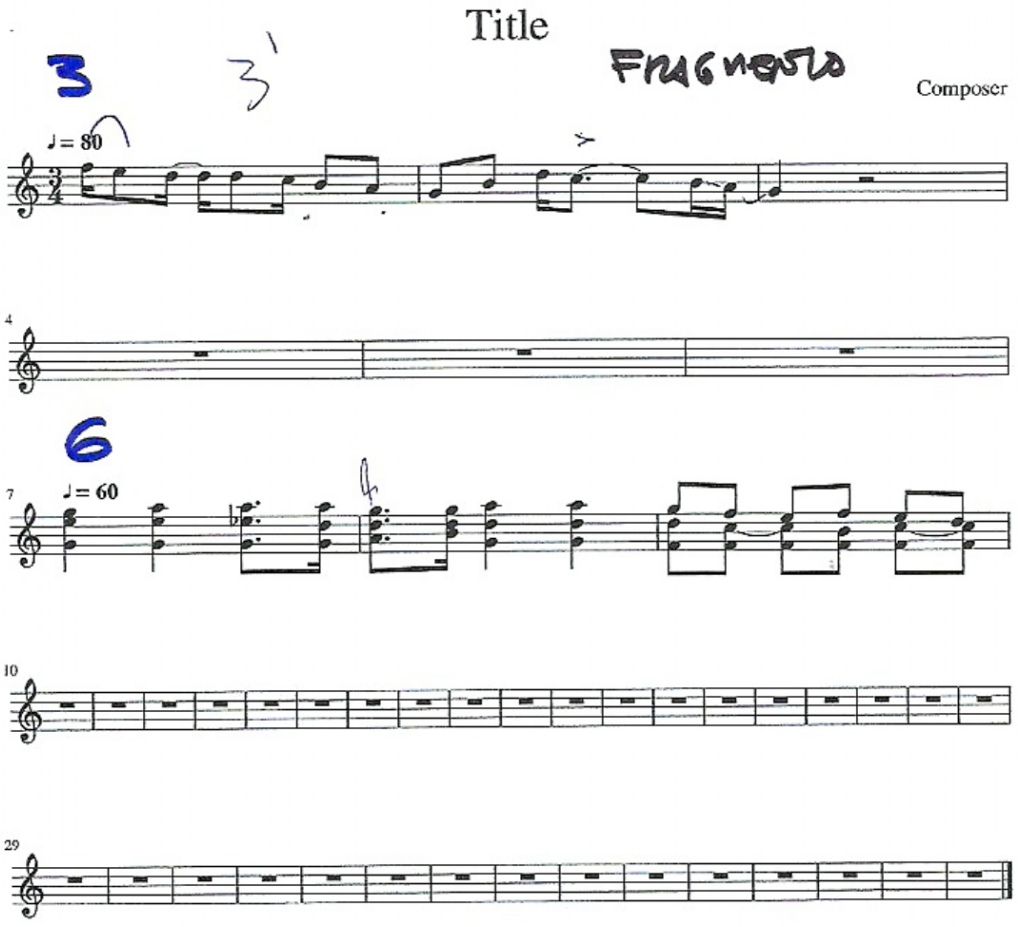
1

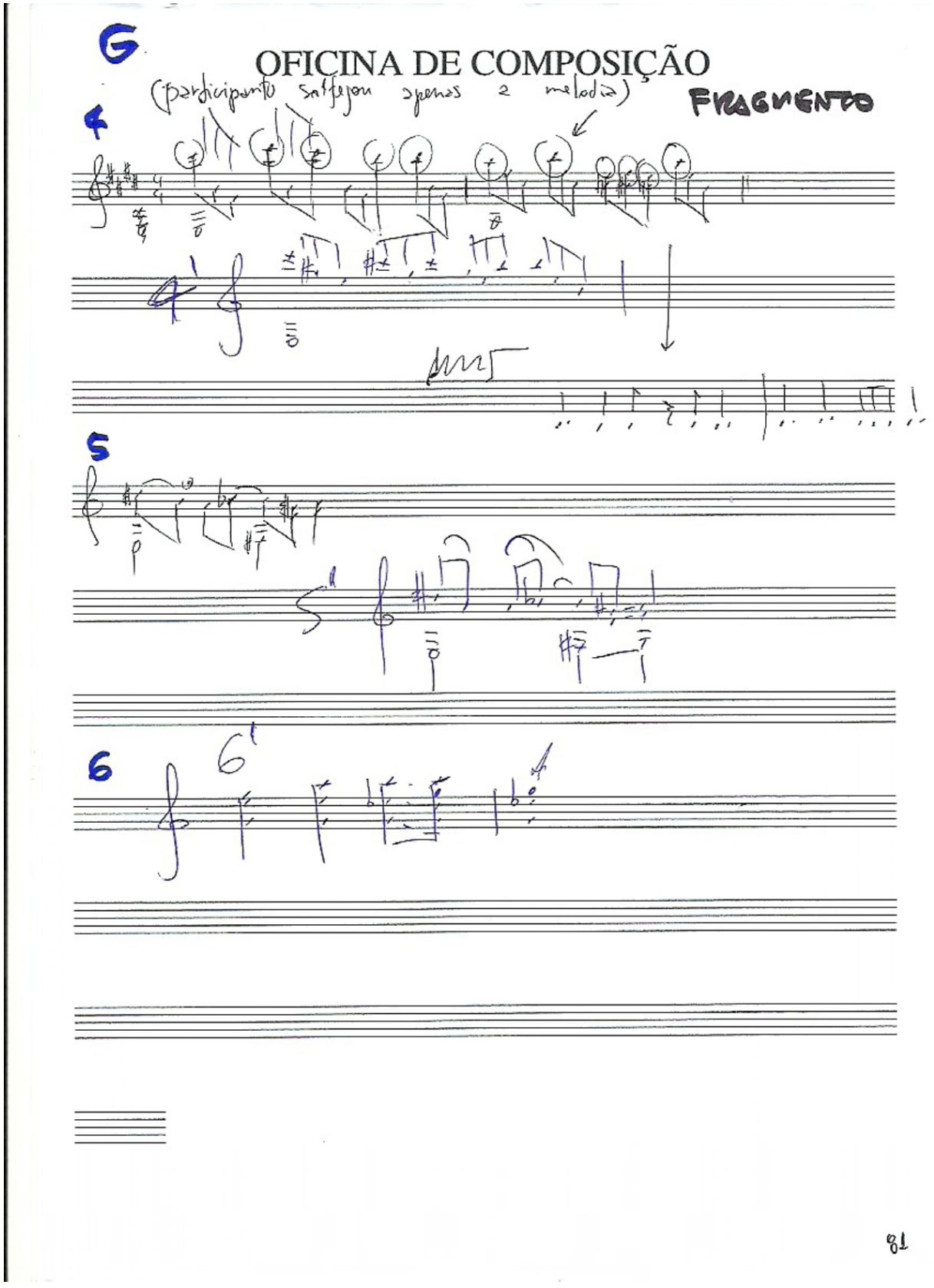


2





3

Title
3
3'
FRAGMENTO
Composer
♩= 80
4
6
7
♩= 60
10
29


G
OFICINA DE COMPOSIÇÃO
(participante solfeja apenas a melodia)
FRAGMENTO
4
5
6

G

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

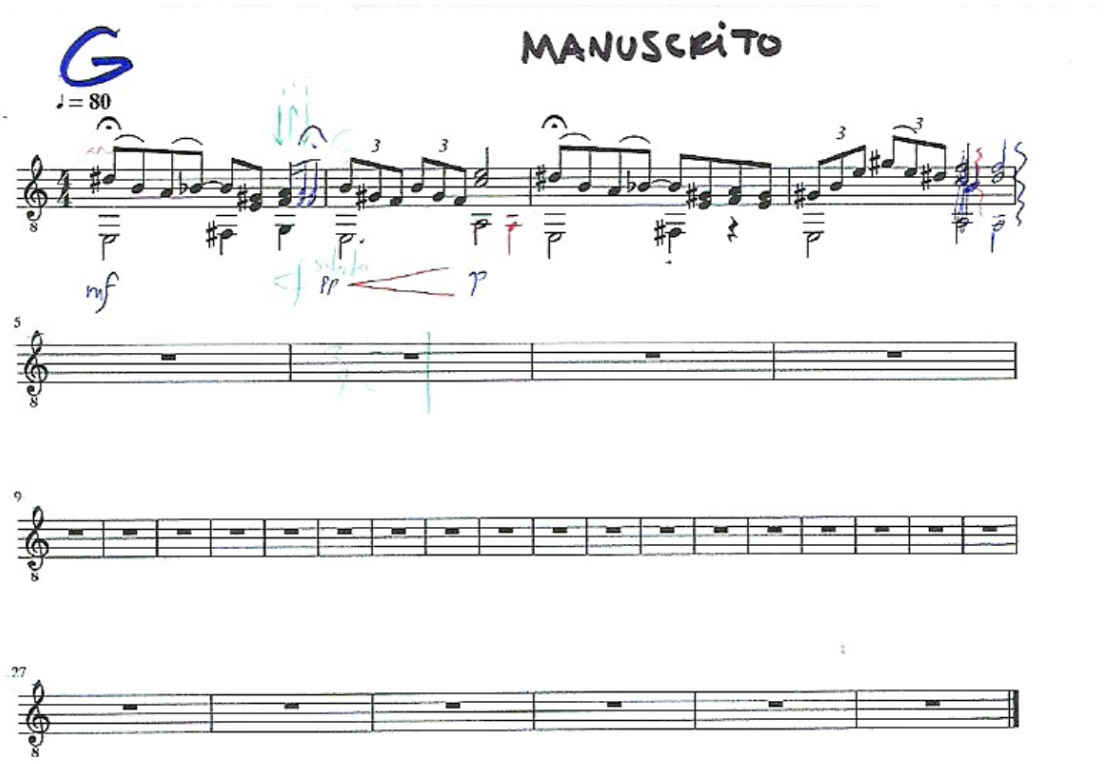
| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| TRECHO 1 | | 1 | 2 | |
| " 2 | | 2 | 1 | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

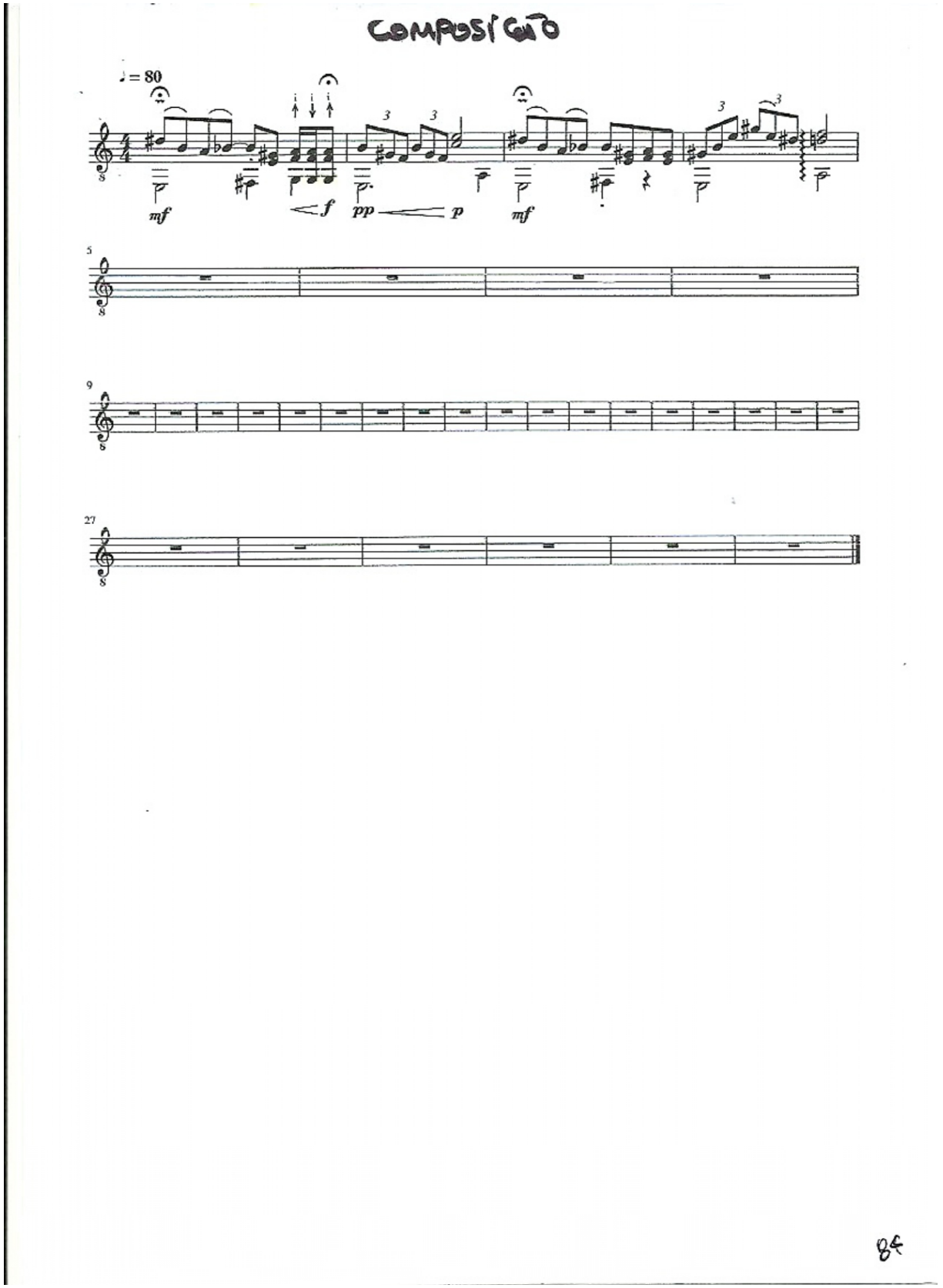
Circule os fragmentos utilizados:

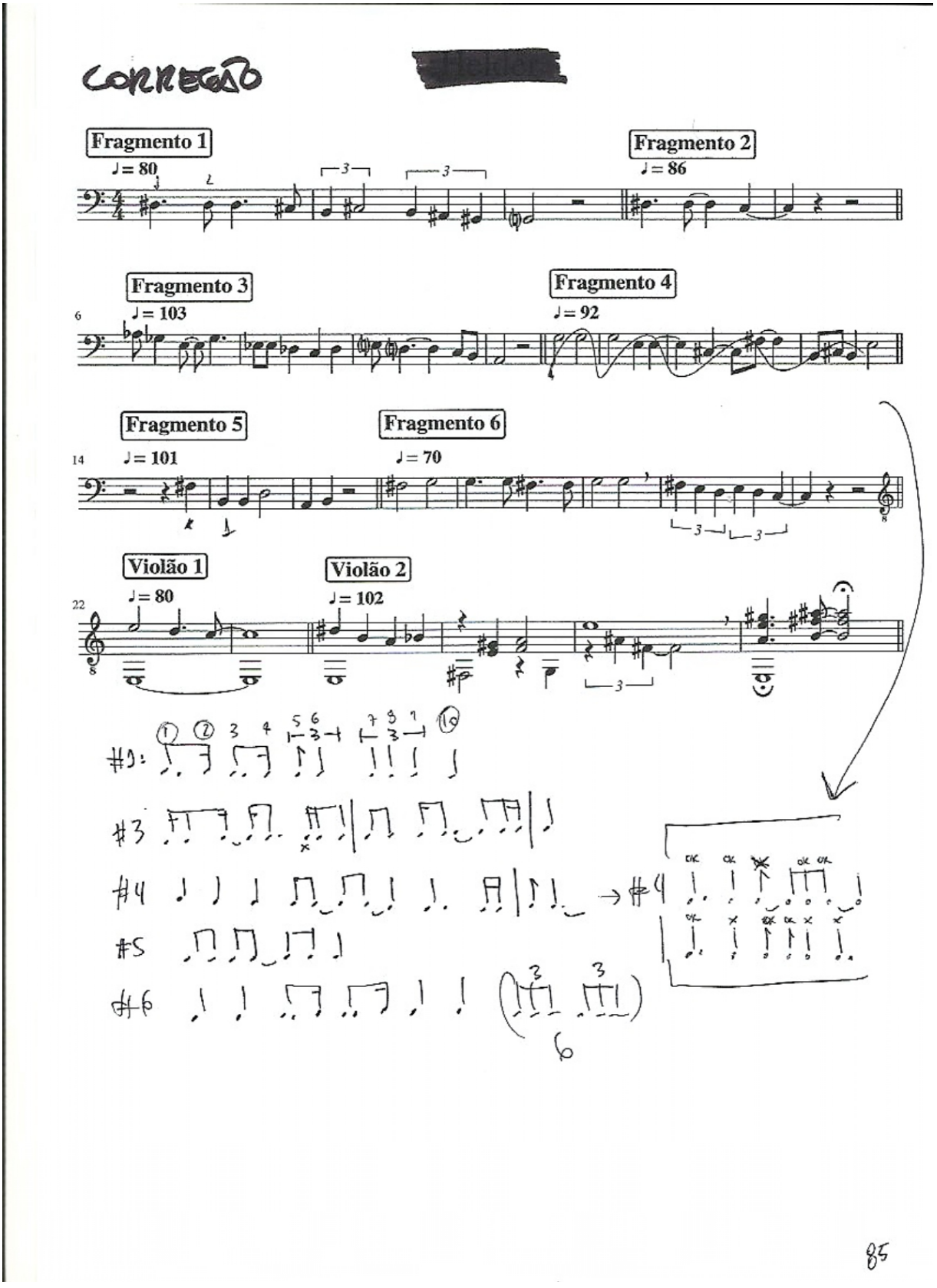
1 2 3 4 5 6 1' 2' 3' 4' (5') 6'

3

82


G
MANUSCRITO
♩= 80
mf
pp
p
5
9
27


COMPOSIÇÃO
♩ = 80
mf
f
pp
p
mf
5
9
27


CORREÇÃO
Fragmento 1
♩= 80
Fragmento 2
♩= 86
Fragmento 3
♩= 103
Fragmento 4
♩= 92
Fragmento 5
♩= 101
Fragmento 6
♩= 70
Violão 1
♩= 80
Violão 2
♩= 102
#3
#4
#5
#6
85

H

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

| | |
|---|---|
| *Nome:* | [redacted] |
| *Formação musical:* | Bacharel em guitarra elétrica - Faculdade Villa Lobos do Core Leste Paulista - 2013 - 2017 |
| *Experiência como compositor:* | Canções não publicadas |
| *Instrumentos:* | Guitarra |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

(9 Desvio para mim acontece somente depois que eu atualizo as ideias para o instrumento e grave. Raramente, eu passo que o desvio tenha um lugar quando a composição é só uma ideia.

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Uso um violão para criar as harmonias. Geralmente elas surgem de um improviso despretensioso e quando acho uma progressão que me agrada, eu anoto e gravo. De vez em quando a melodia vem acompanhada com a progressão.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | X 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4

86

H

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Embora algumas ideias de composição estiveram fixas, o desvio aparecia mais do que imaginava me distanciando um pouco da ideia original.

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

Escrevendo e usando o violão. Embora a composição direta no computador no fluxo trouxe resultados inesperados.

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | X5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | X5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | É mais rápido para registrar uma ideia. Adicionar as dinâmicas | A falta da ideia do som em determinado instrumento. Ou região |
| *Uso de computador* | visão melhor sobre os ritmos da peça | falta do timbre original do instrumento |
| *Improvisação instrumental* | Explorar timbres | falta de visão para ~~esse~~ a dinamica da musica |
| *Trabalho colaborativo* | opiniões diferentes da sua ideia original | Opiniões diferentes da sua ideia original. |

H

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | **3** | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | **9** | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | **5** | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|



89

H

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

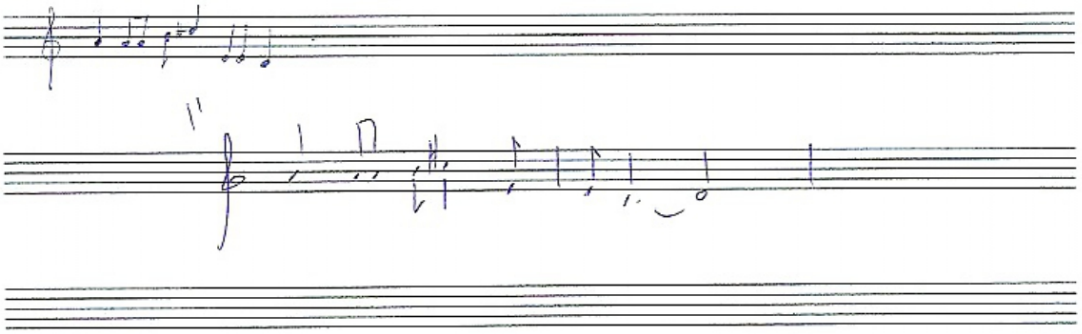
**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

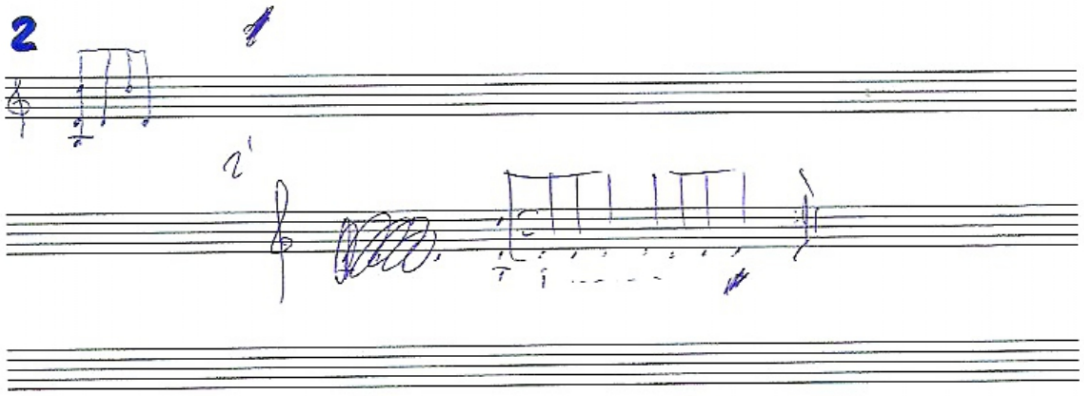
H

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

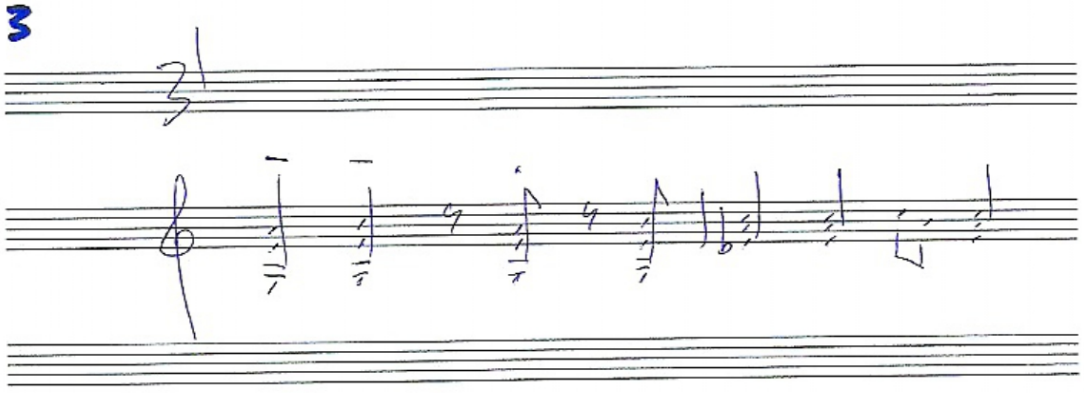
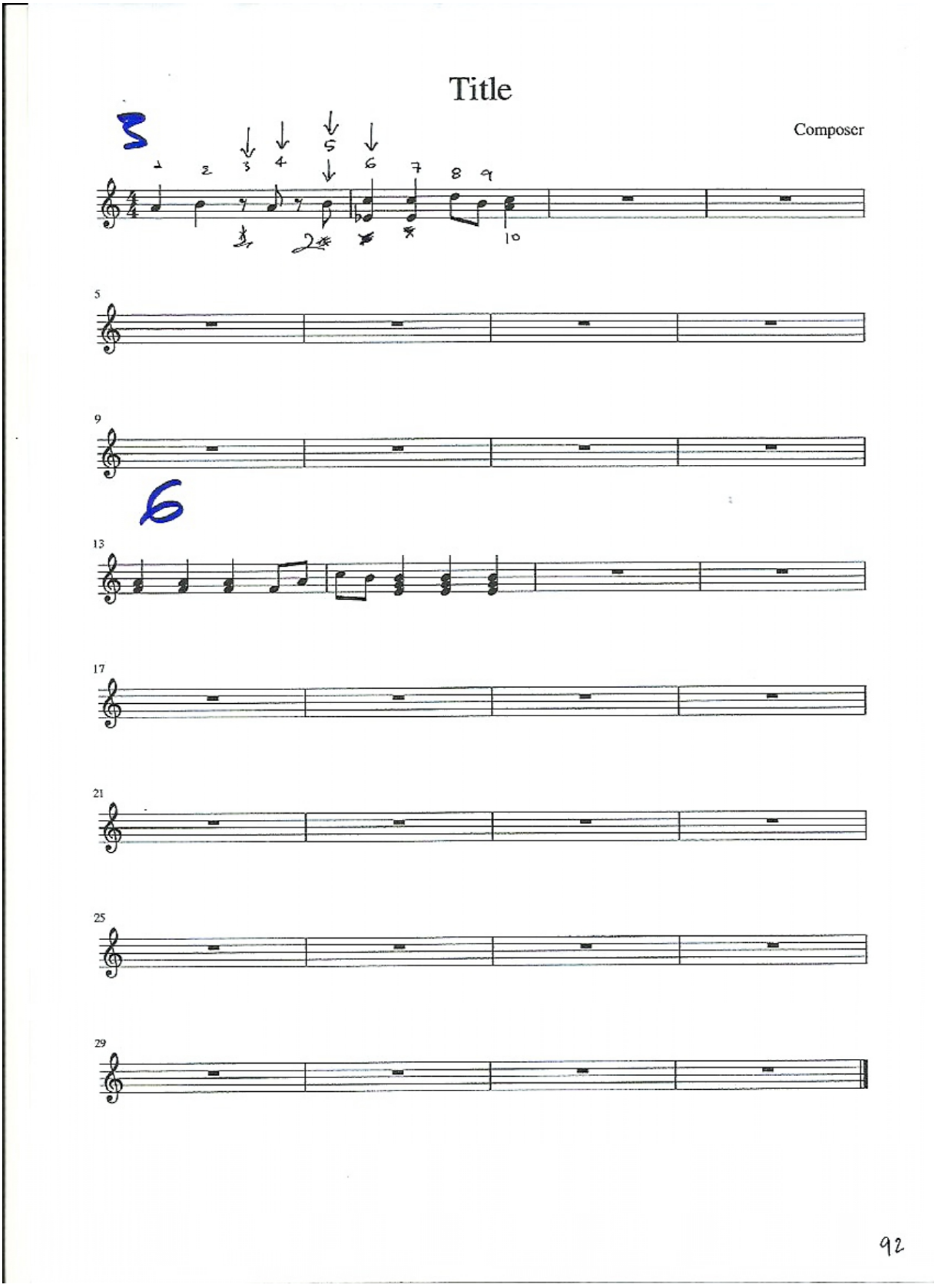
1



2



3

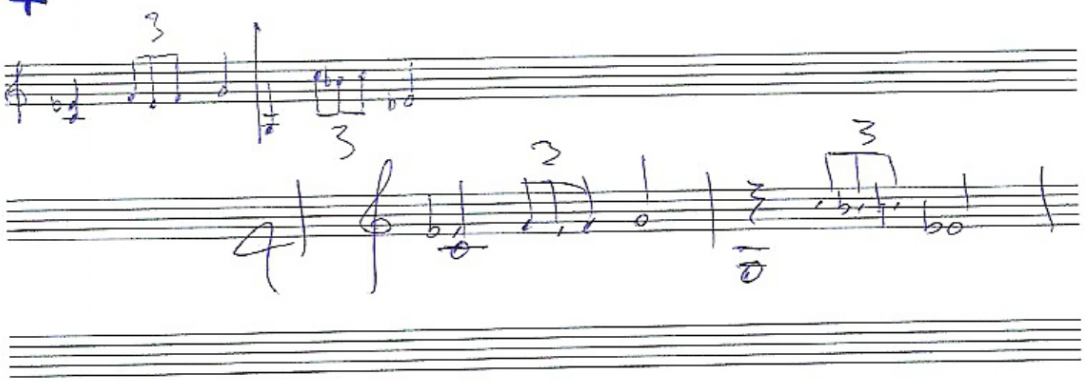


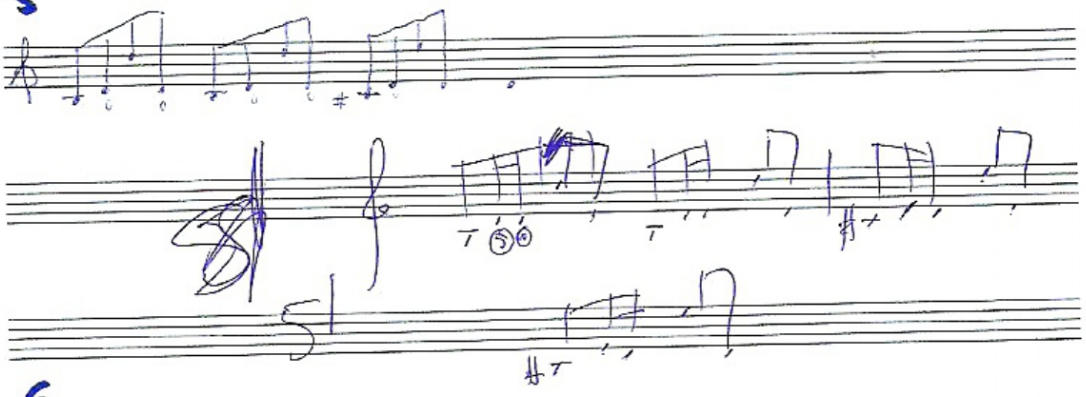
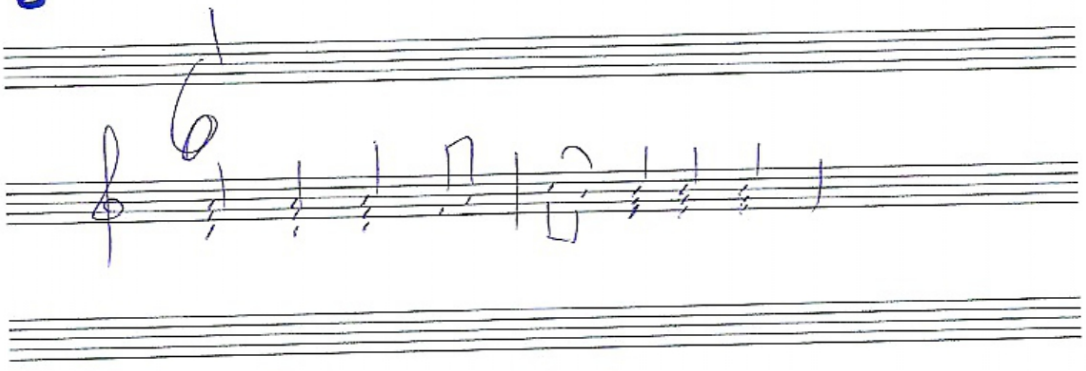
Title
Composer
5
9
13
17
21
25
29

H

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

4



5

6

H

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

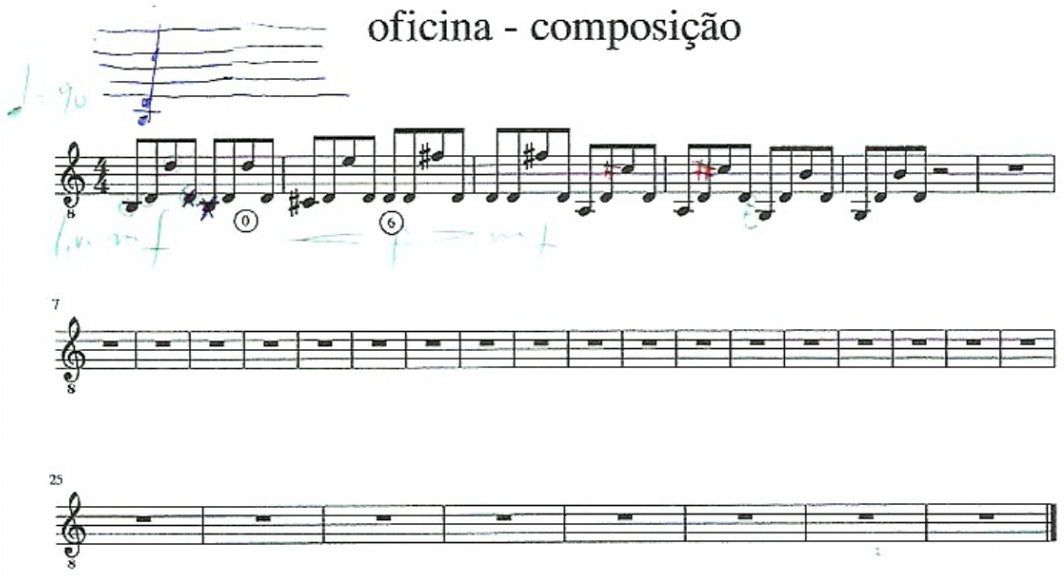
| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| 1 | | 1 | 3 | 2 |
| 2 | | 1 | 2 | |
| 3 | | 1 | 2 | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Circule os fragmentos utilizados:

1 2 3 4 (5) 6 1' 2' 3' 4' 5' 6'

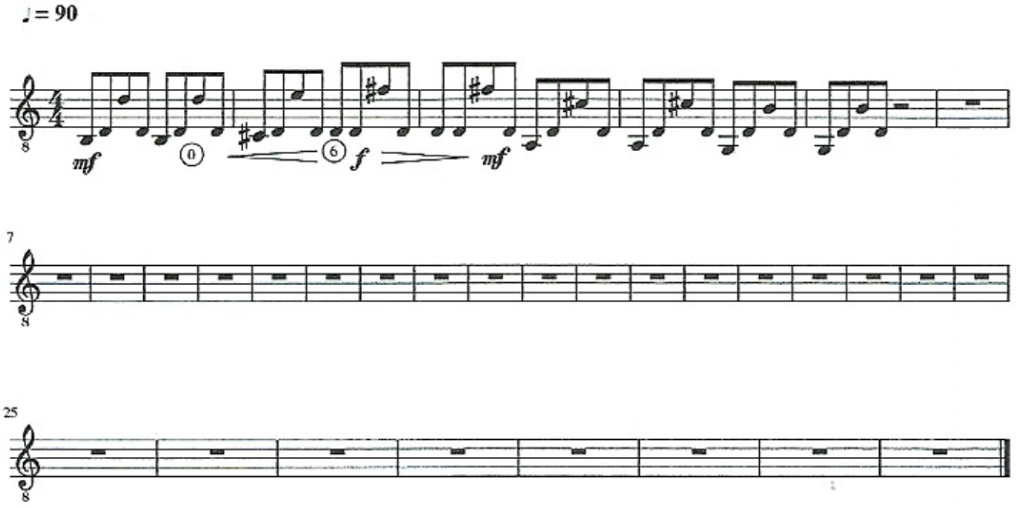
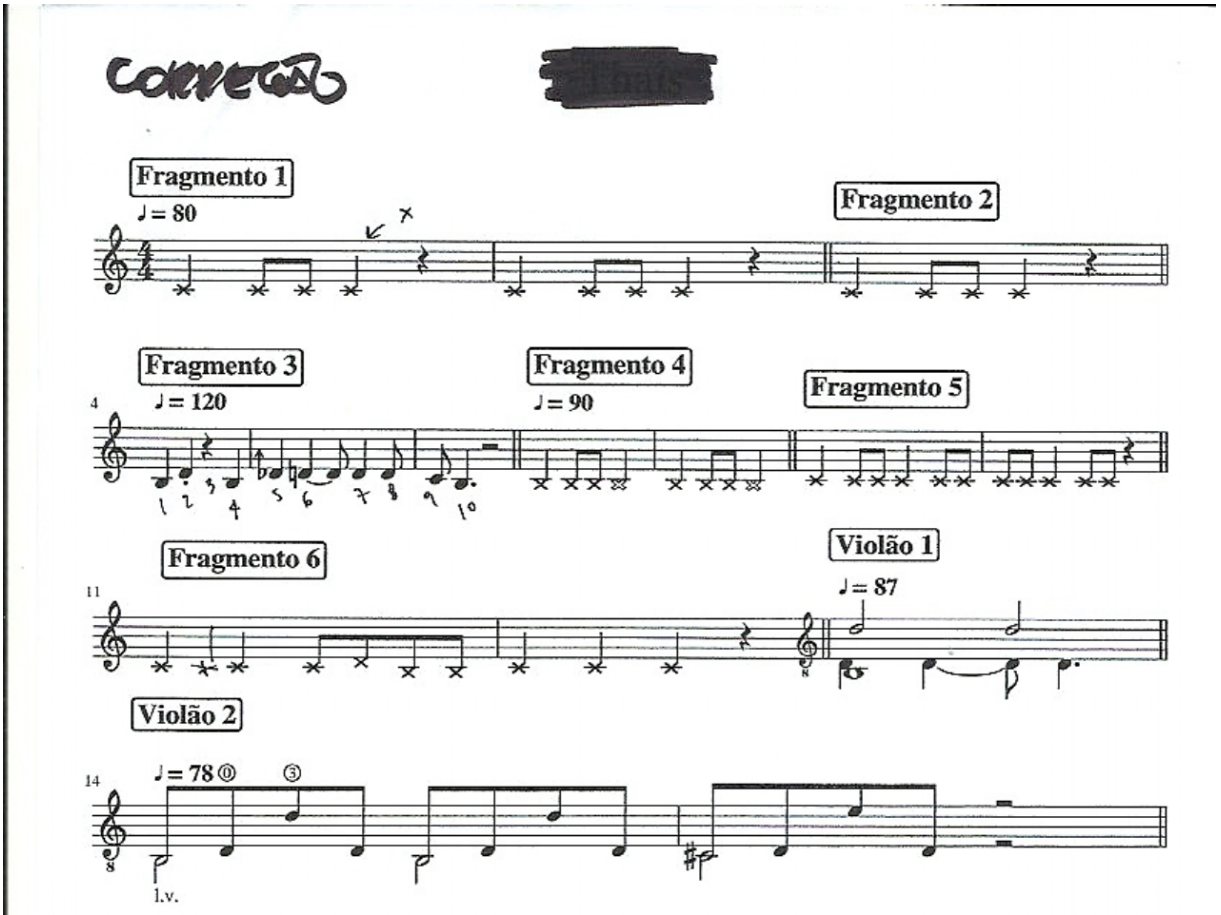
3

MANUSCRITO

oficina - composição

95

H

COMPOSIÇÃO

# oficina - composição

Fragmento 1
♩= 80
Fragmento 2
Fragmento 3
♩= 120
Fragmento 4
♩= 90
Fragmento 5
Fragmento 6
Violão 1
♩= 87
Violão 2
♩= 78
l.v.

i

## QUESTIONÁRIO PRÉ-EXPERIMENTO

[redacted]

| | |
|---|---|
| *Nome:* | |
| *Formação musical:* | - Professores particulares – Composição: Marcos Slaviero, Luigi Abbate, Samuel Andreyev ; Piano: Silvio Baroni<br>- 2º ano da graduação (Unicamp) |
| *Experiência como compositor:* | - Peça para barítono e piano estreiada no Festival do Grolo (Castelnuovo - Itália)<br>- Algumas peças que não foram estreiadas: (piano solo, quarteto de cordas, ensemble - 12 instrumentos) |
| *Instrumentos:* | Piano, violão |

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

Comum para o processo, especialmente por confrontar a uma ideia assim com a realidade sonora

2. Como você atualiza suas ideias musicais durante o processo composicional?

Escrevo e toco continuamente, muitas vezes usando o computador para executar algo que não consigo sozinho

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4

98

i

## QUESTIONÁRIO PÓS-EXPERIMENTO

Nome: [redacted]

1. Qual é, em sua opinião, o lugar do desvio em seu processo composicional?

ESSENCIAL E PRAZER

2. Quais modos de atualizar a ideia produziram melhores resultados no experimento?

IMPROVISAÇÃO E NA COLABORAÇÃO COM O INTÉRPRETE

3. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = o resultado atual é completamente diferente do que eu imaginei; 10 = o resultado atual é exatamente do jeito que imaginei*), o quão fielmente você acredita conseguir atualizar uma ideia musical:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

4. Avalie, em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada desviante; 10 = completamente desviante*), o quão desviante é o seu processo composicional:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

6. Liste, a partir do ponto de vista do retorno da potência de fazer música, as vantagens e desvantagens específicas de cada meio de atualização experimentadas no laboratório e na oficina:

| Meio de atualização | Vantagens | Desvantagens |
|---|---|---|
| *Notação* | - ABSTRAÇÃO | - DIFICULDADE DE COMPATIBILIDADE ENTRE O ESCRITO E O SOM REAL |
| *Uso de computador* | - REPRODUÇÃO MIDI | - DÁ BEM MAIS TRABALHO |
| *Improvisação instrumental* | - PERCEPÇÃO DO SOM REAL | - LIMITAÇÃO TÉCNICA PARA A EXECUÇÃO |
| *Trabalho colaborativo* | - MONTAR IMPOSSIBILIDADES TÉCNICAS<br>- SUGESTÃO DE NOVAS OPÇÕES<br>- NOVAS IDEIAS | - |

## AUTO-AVALIAÇÃO 1

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | X | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | X | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | X | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|



101

## AUTO-AVALIAÇÃO 2

Em uma escala de 0 a 10 (*0 = nada nítida, 10 = completamente nítida*), qual é o nível de nitidez da imagem sonora mental correspondente ao trecho composto?

**Fragmento 1:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 2:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | ~~5~~ | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 3:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | ~~5~~ | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 4:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | ~~4~~ | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 5:**

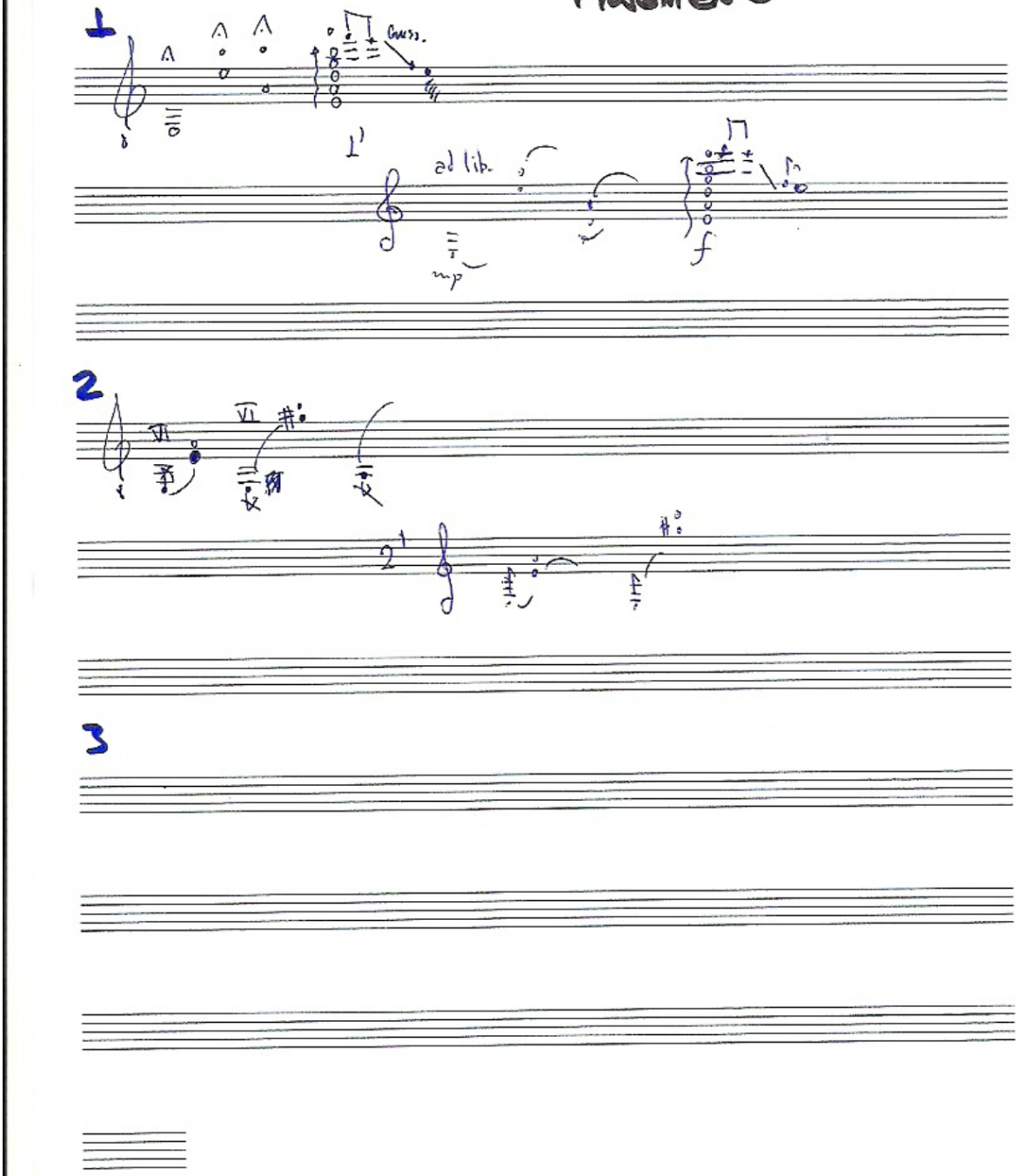
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ~~6~~ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

**Fragmento 6:**

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | ~~5~~ | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

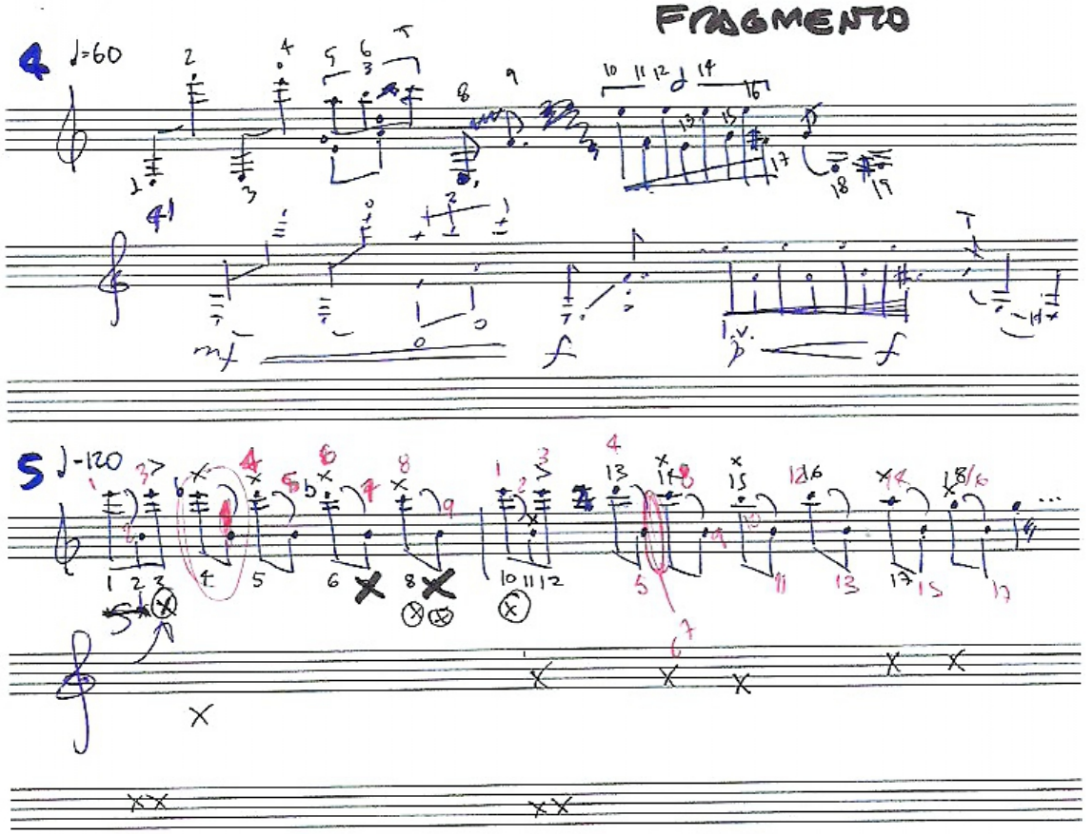
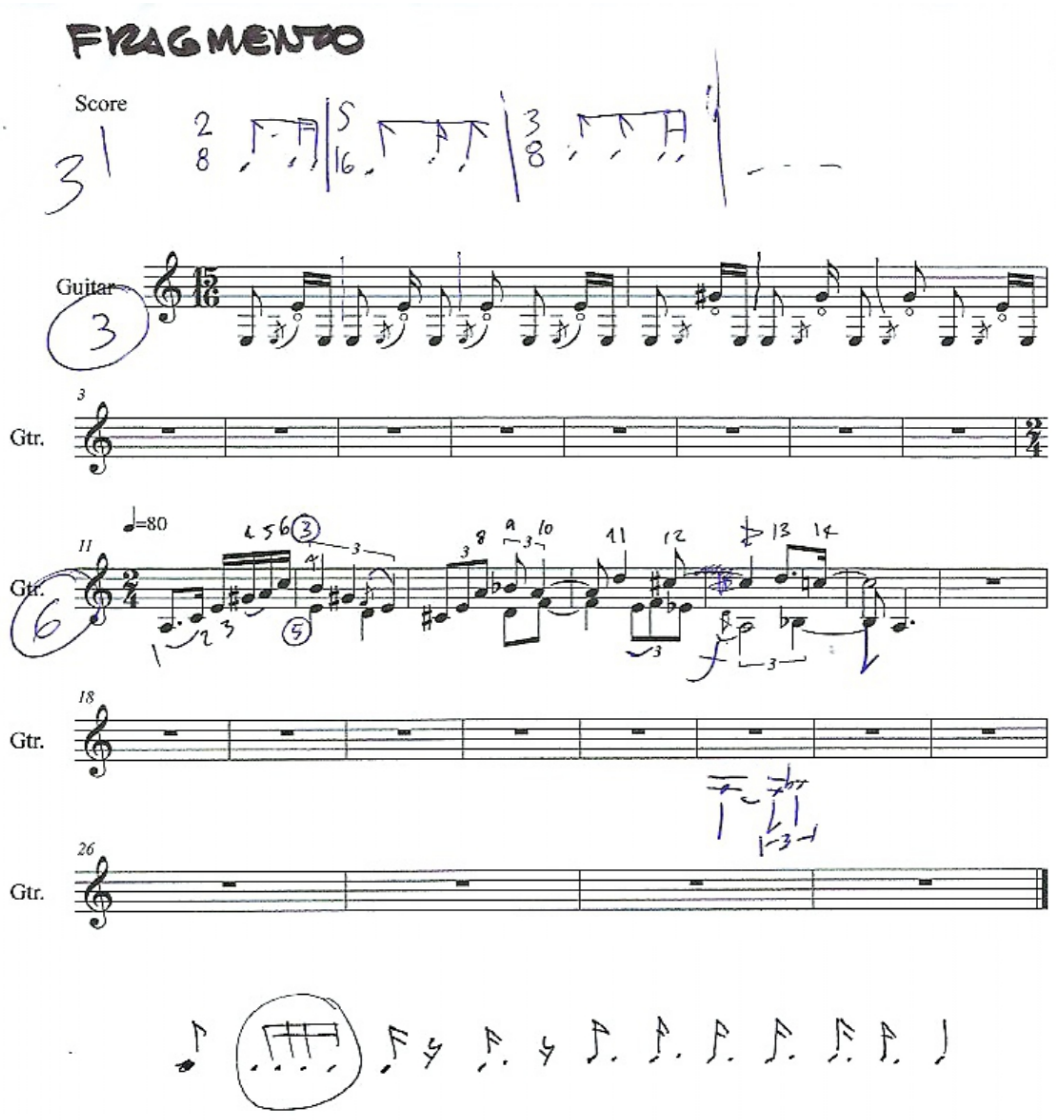
FRAGMENTO



i

# OFICINA DE COMPOSIÇÃO

FRAGMENTO



FRAGMENTO
Score
Guitar
Gtr.
Gtr.
Gtr.
Gtr.

©

i

## REGISTRO DE MODOS DE ATUALIZAÇÃO

*N: notação; I: improvisação; S: software de notação; C: colaboração com intérprete*

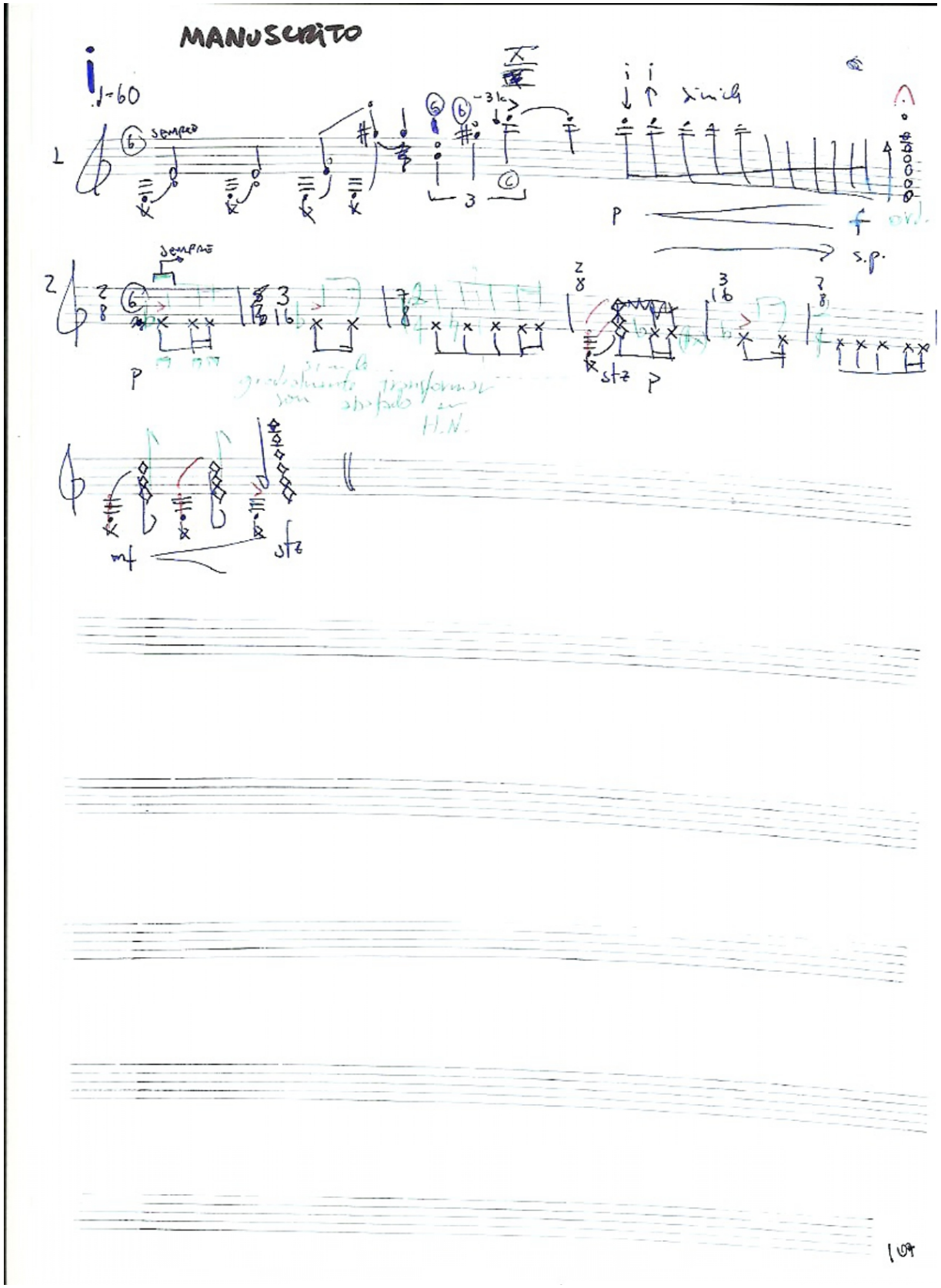
| Descrição do ato composicional: | N | I | S | C |
|---|---|---|---|---|
| Frag. 1 | 1 | 2 | | 3 |
| Frag 2 | 1 | 2 | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

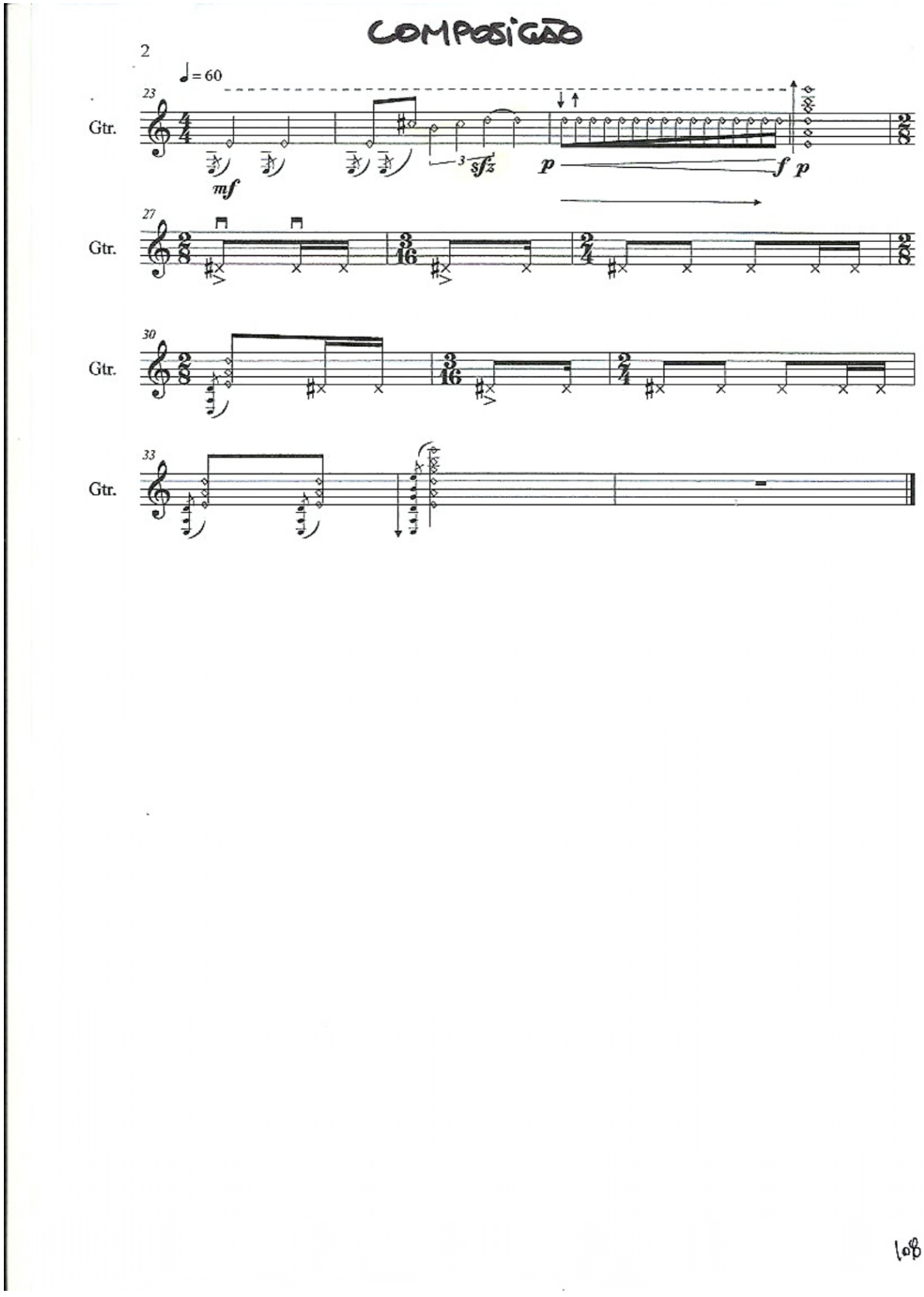
Circule os fragmentos utilizados:

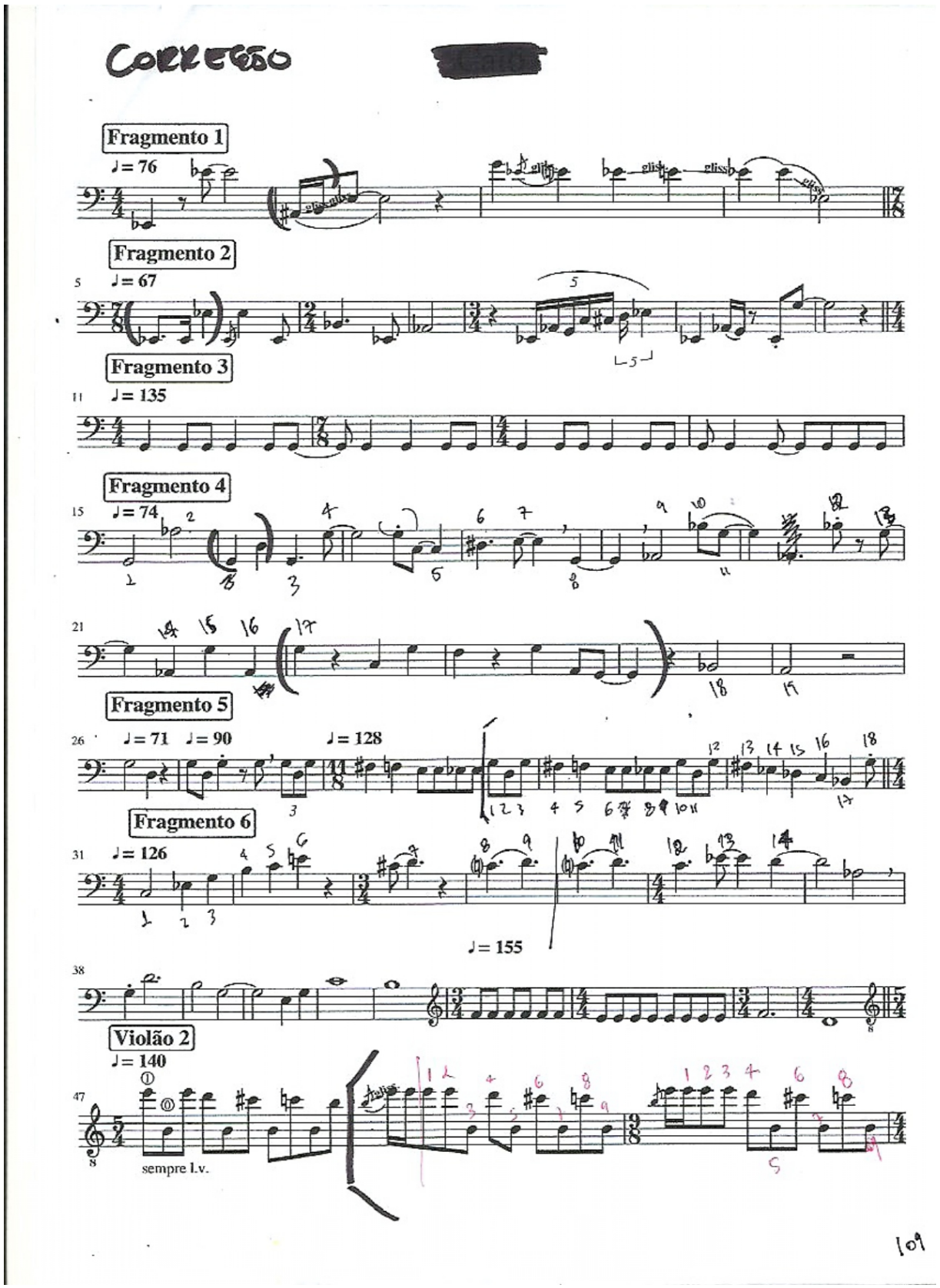
1 (2) 3 4 5 6 1' 2' (3') 4' 5' 6'

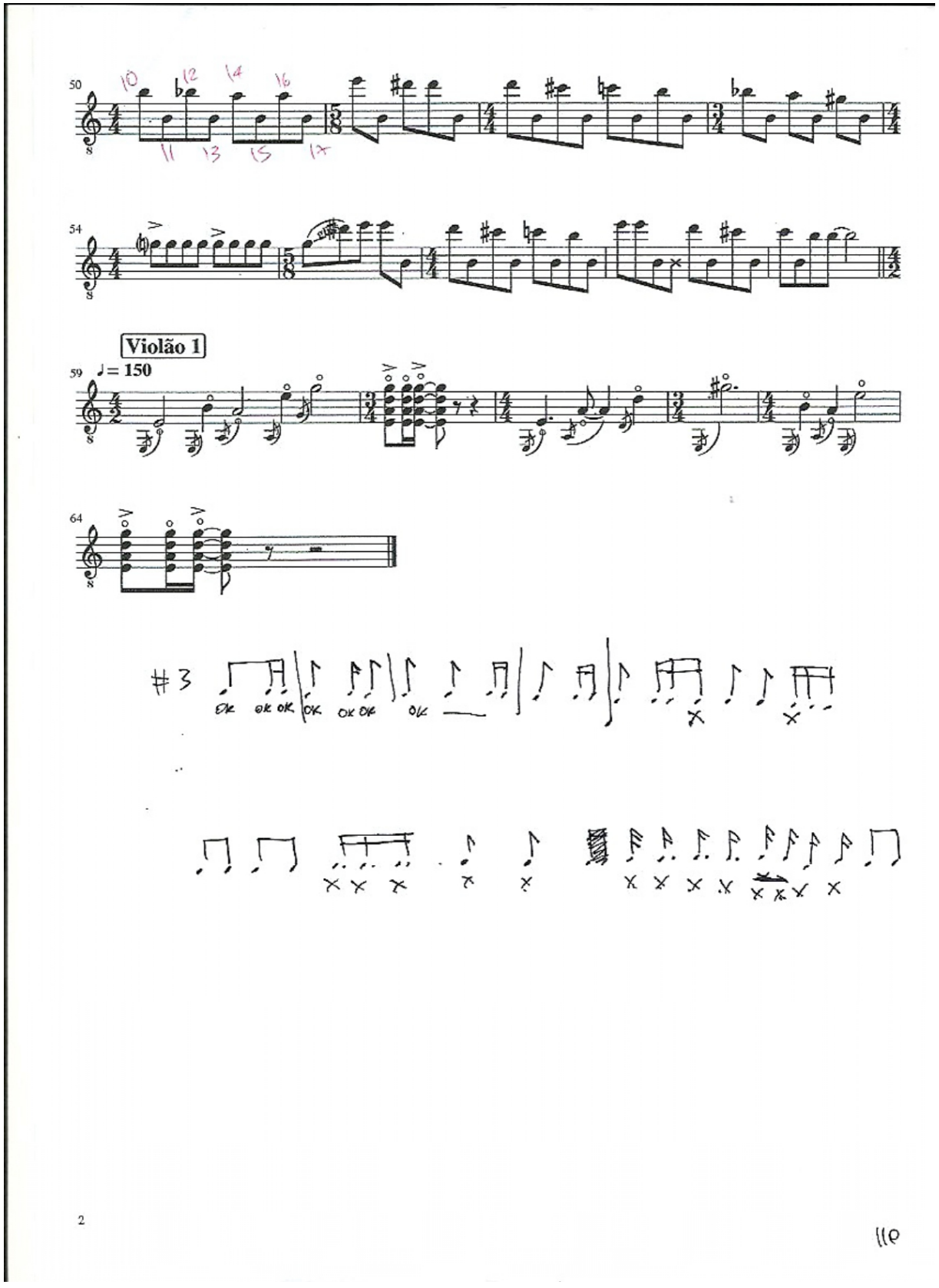
3

106


MANUSCRITO
♩=60
sempre
3
-3k
xinik
p
f
s.p.
sempre
p
stz
mf
stz


COMPOSIÇÃO
2
♩= 60
23
Gtr.
mf
3
sfz
p
f p
27
Gtr.
30
Gtr.
33
Gtr.


CORREGGO
[redacted]
Fragmento 1
♩= 76
Fragmento 2
♩= 67
Fragmento 3
♩= 135
Fragmento 4
♩= 74
Fragmento 5
♩= 71
♩= 90
♩= 128
Fragmento 6
♩= 126
♩= 155
Violão 2
♩= 140
sempre l.v.
109


Violão 1
♩= 150
#3