

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA

Por uma performance retórica da música contemporânea

São Paulo
2017

WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA

Por uma performance retórica da música contemporânea

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Sonologia, criação e produção sonora

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

TEIXEIRA DA SILVA, WILLIAM

Por uma performance retórica da música contemporânea /
WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA. -- São Paulo: W. . TEIXEIRA DA
SILVA, 2017.

264 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho
Bibliografia

1. Retórica 2. Performance musical 3. Música contemporânea
4. B. A. Zimmermann 5. Violoncelo I. Ferraz de Mello Filho,
Silvio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Tese de autoria de William Teixeira da Silva, sob o título "**Por uma performance retórica da música contemporânea**", apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Música, na área de concentração Processos de criação musical, aprovada em 15 de dezembro de 2017 pela comissão julgadora constituída pelos doutores:

Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho
Instituição: Universidade de São Paulo
Presidente

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira
Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. André Luís Giovanini Micheletti
Instituição: FFCLRP/Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Graziela Bortz
Instituição: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Prof. Dr. Roberto Pinto Victório
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

A você cuja concepção é corolário em amor desta tese

Agradecimentos

Creio que uma tese de doutorado é sempre um esforço tremendo para quem quer que se aventure a escrever uma, por isso, depois de tantos anos de trabalho, agradecer por meio de algumas páginas que poucos lerão parece pouco frente à imensa importância daqueles cujos nomes insistem em vir à mente durante todo o período de pesquisa e redação. Todavia, ainda que este empreendimento pessoal não possa ter a mesma intensidade de significado para quem lê, escrever um nome aqui significa inscrevê-lo em uma história de vida à qual esta tese integra.

Em primeiro lugar, portanto, devo agradecer àquela que não existia em minha vida no início deste doutorado e que ao adentrá-la trouxe consigo tantas cores e sorrisos que fizeram com que a própria tese estivesse cheia deles, modificando inclusive seu curso, tanto quanto o de minha vida inteira. Agradecimento é uma palavra pequena para dizer o quanto devo a você, Vanessa, em amor.

Agradeço à minha família, que sempre me lembra que, embora trajetórias, temos um ponto de partida cujas marcas nos esculpem em meio ao movimento: Suzi, obrigado pelo amor e pelos sacrifícios; Aurélio, obrigado pela carta; Dirce, obrigado pelas orações; Tato, Dani e Cecília, obrigado pela alegria. Incluo aqui também Adinael, Maria Alice e Sr. João, nova família e nova parte de mim.

Com uma espécie de pesar agradeço a Silvio Ferraz, que de tanto que é e foi, na verdade continuou sendo mais do que tudo orientador; sendo amigo, colega e até aluno, mas em tudo me ensinando com tanto respeito e generosidade que eu não sabia sequer existirem, me direcionando para caminhos que eu igualmente desconhecia, como uma força silenciosa, cuja marca jamais sairá de mim. O pesar é porque um ciclo absolutamente transformador de cinco anos tem aqui um corte; mas, se eu aprendi bem, é decisão do compositor e do performer dizerem se haverá um novo gesto de continuidade.

Sou grato aos membros da banca: André Micheletti, mestre de todas horas, com quem aprendi a extensão do gesto musical para a vida; também a Adriana Lopes Moreira pelas precisas e preciosas colocações no exame de qualificação, e, creio já poder antecipar, na defesa; a Roberto Victório pela força musical e pela disposição em integrar a banca de defesa; bem como a Graziela Bortz, exemplo de ensino.

Agradeço à FAPESP, que por meio da bolsa 2015/00136-5 tornou possível a realização e a difusão internacional da primeira metade desta pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Música da USP por acolhê-la. Também sou grato à Universidade Federal de

Mato Grosso do Sul, minha nova casa, que me recebeu junto a este trabalho e que a ele influenciou irreversivelmente, tanto por meio dos meus queridos colegas do Curso de Música, quanto pelos meus caros alunos, cujos questionamentos ecoam aqui.

Aproveito para estender minha gratidão aos meus colegas do Grupo de Pesquisa em Criação Musical, em especial àqueles que mais diretamente colaboraram por meio de conversas, indicações e, principalmente, música: Said Bonduki, Danilo Rossetti, Gustavo Penha, Eduardo Frigatti, Rodolfo Valente, além da amiga viajante de Curitiba, Rafele Andrade.

Agradeço a confiança das revistas *Vórtex*, *Tema* e *Ímpar* por já receberem e publicarem trechos desta pesquisa. Também agradeço à Akademie der Künste de Berlim pelo acesso e cessão dos manuscritos de Bernd Alois Zimmermann. Igualmente, agradeço às Editions Salabert pela permissão de uso das partituras de Xenakis e à Schott-Music por permitir a publicação da tradução do texto de Zimmermann.

Finalmente, agradeço à Igreja de Cristo, que em Rio Claro, São Paulo, Campo Grande ou no Spurgeon's Night, sem cessar orou por mim, dando incentivo e apoio nas horas mais necessárias. Agradeço à Igreja, pois conheço o Deus da Igreja e seu cabeça, Jesus, o *logos* eterno em quem e para quem tudo se move. Por isso dedico este louvor final ao Deus triúno, consumação de todas as coisas.

Resumo

SILVA, William Teixeira da. **Por uma performance retórica da música contemporânea.** 2017. 264p. Tese (Doutor em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese estuda as possibilidades de aplicação da retórica como dispositivo interpretativo da música contemporânea. A retórica é tomada aqui em seu escopo clássico, mas de maneira atualizada ao pensamento atual, por meio das contribuições do movimento conhecido como Nova Retórica. A música contemporânea, por sua vez, é aqui representada por meio de peças dos compositores Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis e Roberto Victório. Dessa maneira, serão expostas, primeiramente, definições do que é que entende-se como música, discurso musical e significado musical, estabelecendo um postulado sobre o estatuto metafísico da música, sobretudo em sua produção atual. Em seguida serão estudados os mecanismos que garantem a possibilidade de não apenas se afirmar a existência do significado, mas de conhecê-lo, por meio do conhecimento adequado de uma realidade afetiva, um *Stimmung*, epistemologicamente acessada por meio da empatia e da sensação. Entretanto, esse conhecimento é um conhecimento vivo, que exige ser posto em prática para efetivamente existir, resultando em um complexo ético onde níveis de responsabilidade interagem dentro da dinâmica discursiva da música. Finalmente, serão expostas duas instâncias principais da performance retórica: a formação e o gesto. A primeira diz respeito aos processos por meio dos quais a performance constitui por si mesma uma forma musical; essa forma musical como processo origina então uma estrutura temporal em formação, mais do que um esquema objetificado. O gesto musical, por sua vez, é a corporificação do significado, trazendo vida à música por meio de sua gestualidade e levando vida através dela, resultando em uma performance retórica da música contemporânea.

Palavras-chave: Retórica; Performance musical; Música Contemporânea; Gesto Musical; Violoncelo

Abstract

SILVA, William Teixeira da. **Towards a Rhetorical Performance of Contemporary Music**. 2017. 264p. Thesis (Doctor of Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

This thesis examines the possibilities of applying rhetoric as an interpretive device of Contemporary Music. Rhetoric is taken here in its classical scope, but also in an updated way to current thinking, through the contributions from the movement known as New Rhetoric. Contemporary music, in its turn, is represented here by pieces written by composers such as Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis and Roberto Victório. In this way, firstly, definitions of what is understood as music, musical discourse and musical meaning will be exposed, establishing a postulate about the metaphysical status of music, especially in its current production. Then we will study the mechanisms that guarantee the possibility of not only affirming the existence of meaning but of knowing it through the adequate knowledge of an affective reality, a *Stimmung*, epistemologically accessed through empathy and sensation. However, this knowledge is a living knowledge, which demands to be put into practice to effectively exist, resulting in an ethical complex where levels of responsibility interact within the discursive dynamics of music. Finally, two main instances of rhetorical performance will be exposed: formation and gesture. The first concerns the processes by which performance itself constitutes a musical form; this musical form as process then gives rise to a temporal structure in formation rather than an objectified scheme. Musical gesture, in turn, is the embodiment of meaning, bringing life to music through its gesturing and bringing life through it, resulting in a rhetorical performance of Contemporary Music.

Keywords: Rhetoric; Musical Performance; Contemporary Music; Musical Gesture, Cello

Lista de figuras

Figura 1 – Divisões da música para Aristides Quintiliano	25
Figura 2 – Zimmermann. Sonata para Violoncelo, p. 1, sistema 6	43
Figura 3 – Série dodecafônica do trecho	44
Figura 4 – A série, como apresentada no sexto sistema da peça	44
Figura 5 – Série dodecafônica da linha inferior, tocada sempre tallone	44
Figura 6 – Zimmermann. Sonata para Violoncelo, p. 1, sistema 6.	46
Figura 7 – Perturbações na constituição da linha do tempo, onde Y - nível de energia no intervalo; X – alturas	51
Figura 8 – Domenico Gabrielli, Ricercar 5, cc. 1-4	52
Figura 9 – Zimmermann, Sonata, p. 1, sistema 1	53
Figura 10 – Xenakis, Kottos, cc. 1-21: figuras A, B e C	86
Figura 11 – Espectrograma da Seção A, cc. 1-21 Espectrograma da Seção A, cc. 1-21	86
Figura 12 – Zimmermann, Sonata, p. 1, sistema 1. Um si bemol é tocado em três cordas distintas, respectivamente, Sol, Dé e Ré, sendo que o local onde é mais facilmente e usualmente tocado é a corda Lá	115
Figura 13 – Victório, Estudo IV, c. 5	124
Figura 14 – Victório, Estudo IV, c. 8	124
Figura 15 – Victório, Estudo IV, c. 10	124
Figura 16 – Victório, Estudo IV, c. 14	125
Figura 17 – Victório, Tetragrammaton XVI, cc. 6-7	125
Figura 18 – Representação da proposta de Aristóteles do movimento a partir da memória	132
Figura 19 – Linha temporal de Kottos demarcada pelos momentos figurativos	151
Figura 20 – Espectrograma de Kottos com os pontos de transição figurativa e a densidade de cada uma	153
Figura 21 – Média de energia calculada a partir da Raíz quadrada média	156
Figura 22 – Níveis temporais em Tarasti/Greimas	158
Figura 23 – Níveis temporais propostos por Victório a partir do ritual Bororo	158
Figura 24 – Fórmulas de compasso do Estudo I Série dodecafônica	159

Figura 25 – Victório, Estudo I, cc. 1-6, com pausas na cabeça dos compassos 2-5	160
Figura 26 – Victório, Estudo II, cc. 1-4	160
Figura 27 – Victório, Estudo IV, p. 7, com a indicação dos movimentos de Noske, onde – = estabilização, → = aceleração e ← = retardo	162
Figura 28 – Victório, Estudo IV, p. 8, com a indicação dos movimentos de Noske	163
Figura 29 – Zimmermann, Sonata, p. 2, s. 2. Linhas superiores (vermelho): macro-articulação gesto-temporal; Linhas inferiores (azul): micro-articulação gesto-temporal. Com a indicação dos movimentos de Noske, onde – = estabilização, → = aceleração e ← = retardo	168
Figura 30 – Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 4, linha superior (vermelho): harmônico natural em pizzicato; linha intermediária (preto): notas produzidas apenas pelo impacto dos dedos da mão esquerda em tapping; linha inferior (verde): pizzicati de mão esquerda, suprimidos da edição final	169
Figura 31 – Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 9	170
Figura 32 – Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 10	170
Figura 33 – Zimmermann, Sonata, p. 1, dilatações entre sistemas	171
Figura 34 – Proposta de alfabeto gestual de Buwler	177
Figura 35 – Raio de ação do orador	178
Figura 36 – J. S. Bach, Suite para violoncelo solo, no. 3, Prelude, cc. 28-37a; A refere-se a gestos com apoio na corda Sol e B a gestos apoiados na corda Dó	180
Figura 37 – J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 1, Prelude, cc. 1-6a	180
Figura 38 – J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 1, Prelude, cc. 1-4	181
Figura 39 – L. Boccherini, Sonata para violoncelo e continuo em Lá maior. cc. 53-61	182
Figura 40 – Luciano Berio, Sequenza XIV, p. 2, linha 1	188
Figura 41 – Victório, Estudo IV, cc. 8-9	189
Figura 42 – Victório, Estudo IV, c. 14	192
Figura 43 – Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, cc. 81-83	196
Figura 44 – Polarização de linhas	198
Figura 45 – Zimmermann. Sonata para Violoncelo, p. 1, sistema 6	200
Figura 46 – Simetrias de trítonos na série principal do sexto sistema da primeira página	201
Figura 47 – Grupos de permutação da série de Zimmermann	202
Figura 48 – Variações de energia demandada pela mão esquerda na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6	204

Figura 49 – Variações de energia demandada pela mão direita na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6	204
Figura 50 – Variações de energia demandada pelo gesto integral na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6	205
Figura 51 – Xenakis, Kottos, c. 60	210
Figura 52 – Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 7	210
Figura 53 – Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, cc. 31-32	211
Figura 54 – Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, c. 45	211
Figura 55 – Victório, Estudo IV, c. 12	211
Figura 56 – Xenakis, Kottos, cc. 6-7	212
Figura 57 – Zimmermann, Sonata, p. 2, s. 2	212
Figura 58 – Silvio Ferraz, Quarto dueto, cc. 25-28	213
Figura 59 – Rofolfo Valente, Estudo sobre materiais resistentes no. 1: Prelúdio, cc. 17-24	213
Figura 60 – Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 1	214
Figura 61 – Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 5	214
Figura 62 – Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 4	215
Figura 63 – Eduardo Frigatti, Gihon, cc. 5-7	218
Figura 64 – Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 1	219
Figura 65 – Forma fundamental da série de Les Mots sont Allés..., de Luciano Berio	219
Figura 66 – F. Chopin, Sonata para violoncelo e piano: I – Allegro Moderato, cc. 99-102	220
Figura 67 – Berio, Sequenza XIV, p. 1, s. 2	220
Figura 68 – Victório, Estudo IV, c. 14	220
Figura 69 – Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 8	221
Figura 70 – Victório, Estudo 1, cc. 10-11	221
Figura 71 – Berio, Les Mots sont Allés..., p. 2	221
Figura 72 – Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, c. 41	222
Figura 73 – Xenakis, Kottos, cc. 1-8	222
Figura 74 – Danilo Rossetti, Desdobramentos do contínuo, cc. 51-54	223
Figura 75 – Danilo Rossetti, Desdobramentos do contínuo, cc. 38-41	223

Figura 76 – Kaija Saariaho, Papillon 1, cc. 10-15	224
Figura 77 – Morton Feldman, Vertical Thoughts 4	224
Figura 78 – Berio, Sequenza V, l. 1	225
Figura 79 – J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 2: Allemande, cc. 1-3a	226
Figura 80 – Rodolfo Valente, Estudo sobre materiais resistentes no. 1: Allemande, cc. 1-3	226
Figura 81 – J. S. Bach, Suite para violoncelo no. 1: Prelúdio, último compasso	227
Figura 82 – Roberto Victório, Estudo IV, último compasso	227
Figura 83 – Mauricio Kagel, Match, p. 1, s.1	228
Figura 84 – C. Saint-Saens, Concerto para violoncelo no. 1, em Lá menor: I – Allegro non troppo, c. 14	230
Figura 85 – C. Saint-Saens, Concerto para violoncelo no. 1, em Lá menor: II – Allegretto con moto, cadência a partir de c. 297	231
Figura 86 – P. I. Tchaikovsky, Variações sobre um tema rococó, Variação 5, cc. 23-28	231
Figura 87 – P. I. Tchaikovsky, Variações sobre um tema rococó, Variação 5, cc. 35-36	231
Figura 88 – Felipe de Almeida Ribeiro, “...das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre”, cc. 53-56	232
Figura 89 – Felipe de Almeida Ribeiro, “...das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre”, c. 12	232
Figura 90 – Xenakis, Kottos, cc. 41-42	232
Figura 91 – Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 8	233
Figura 92 – Ocorrências da gestualidade de extensão/sétima maior no Estudo I, de Roberto Victório	234

Lista de tabelas

Tabela 1 – Análise quantitativa dos intervalos, onde ME refere-se à quantidade de energia dispendida pela mão esquerda e MD refere-se à quantidade de energia dispendida pela mão direita. O produto de ambos é a quantidade energia dispendida em cada intervalo, o que resulta no tempo efetivo de realização [Dó central [$\cong 261.6$ Hz] = C4]	49
Tabela 2 – Glossário dos principais conceitos de tempo musical na segunda metade do século XX	137
Tabela 3 – Material figurativo de Kottos	149
Tabela 4 – Material e procedimentos de transição figurativa em Kottos	150
Tabela 5 – Lista de seções da Sonata de Zimmermann com a respectiva quantidade de sistemas	166
Tabela 6 – Os sistemas sensoriais humanos e seus receptores	190

Sumário

Introdução	18
PARTE I - A teoria da prática	21
1 A lógica dos sons	22
1.1 Inícios	22
1.2 O discurso musical	34
1.3 O significado na música	54
2 Afetos do caos	69
2.1 Paixão e conexão	69
2.2 O afeto e a sensação	73
2.3 Por um conhecimento adequado do significado na música	78
2.4 Como conhecemos? Empatia e ação perceptiva	88
2.5 O que conhecemos? Stimmung e a projeção de um mundo	92
2.6 O que há de propositivo na música	98
3 A ética da performance musical	100
3.1 O ethos da performance musical	100
3.2 Do gosto ao gesto: uma ética da responsabilidade	104
3.3 Improvisando a tradição, construindo um ethos	109
3.4 Descrevendo a música eticamente	117
3.5 Por uma performance musical fronética	126
PARTE II - A prática da teoria	129
4 Som em movimento	130
4.1 Dos sons da casa às imagens do palácio	130
4.2 A síntese dos tempos na performance (ou a dilatação do presente)	136
4.3 A performance do tempo: três leituras fronéticas	145
4.3.1 Tempo e formação em Kottos, de Xenakis	147
4.3.2 Tempo e formação nos Estudos, de Roberto Victório	157
4.3.3 Tempo e formação na Sonata, de B. A. Zimmermann	164
4.4 O fim do tempo	172

5	A ação musical	174
5.1	A carne da música	174
5.2	Desobjetificações	184
5.2.1	O significado em movimento	187
5.2.2	O gesto integrado: perspectivas multimodais	189
5.2.3	O gesto integral: uma abordagem transmodal	193
5.2.3.1	Textura	199
5.2.3.2	Figura	201
5.2.3.3	Gesto	202
5.3	Possibilidades (ou necessidades) interpretativas do gesto musical	206
5.3.1	Idiotismo	208
5.3.2	Tradução gestual	215
5.3.2.1	Gestualidades vocais	217
5.3.2.2	Gestualidades instrumentais	219
5.3.2.3	Gestualidades eletrônicas	221
5.3.2.4	Gestualidades etológicas	223
5.3.2.5	Gestualidades plásticas	224
5.3.2.6	Gestualidades cênicas	225
5.3.2.7	Gestualidades coreográficas	226
5.3.2.8	Gestualidades caligráficas	227
5.3.2.9	Gestualidades desportivas	227
5.3.3	Processos quiromórficos	228
5.3.4	Extensões temporais do gesto	235
5.4	A liturgia da música	236
	Considerações finais	238
	Bibliografia	241
	ANEXO A	258
	ANEXO B	262

Introdução

Ao se abordar qualquer questão relativa à interpretação musical hoje parecem haver dois caminhos passíveis de serem trilhados. Há um primeiro, em que o performer assume posição central nas escolhas interpretativas, podendo ser visto como o subjetivismo aplicado em música. Tendo suas raízes oriundas, obviamente, de uma concepção romântica sobre o papel do intérprete, essa visão carece, em última instância, de qualquer dado intrínseco ao discurso que sustente a escolha de um determinado modelo analítico ou sistema técnico, além da própria vontade de quem os pratica. Há um segundo caminho, que é o da performance histórica, tendo sua origem consolidada mais recentemente, talvez se apresentando como o outro lado do espectro interpretativo, como uma busca racional por dados objetivos que sustentem as escolhas tomadas. Embora essa via pareça mais condizente com uma pesquisa científica sobre um objeto musical, ela esbarra, todavia, em dificuldades óbvias, sejam elas as impossibilidades da autenticidade de uma interpretação ou de um conhecimento pleno sobre o conjunto de contextos de uma obra ou compositor, mas mesmo na própria impossibilidade de uma escuta que corresponda à recepção original de um discurso musical.

Este estudo se apresenta não como uma pretenciosa terceira via, mas como uma discussão sobre os pressupostos que subjazem ambas as abordagens, reconhecendo que, apesar de suas limitações, elas realizam o que talvez seja o grande objetivo de qualquer interpretação musical: elas fazem música. A partir de um tipo de pensamento, a retórica, este trabalho apresenta sua tese, que é a retórica como teoria unificadora e sistematizadora do conhecimento musical, resgatando um aspecto presente desde seu mais remoto estudo, que é a proposta de uma teoria prática. Como tal, a retórica tem pouco interesse em discussões que não resultem na efetivação de um discurso, seja qual for, mas busca o conhecimento sobre os meios necessários para essa eficácia. Diferentemente do mero sofisma, entretanto, a retórica demanda uma forte teoria *da* prática, ou seja, uma ética. Este, finalmente, é o objetivo desse estudo, defender a possibilidade de uma ética da interpretação musical.

Sabendo que não há limites para se escrever livros e que o muito estudar é enfado, a tese restringe suas aplicações a um tipo de objeto que é por si só já diverso, mas que reúne problemas ao intérprete em suas diferentes acepções: a música contemporânea. Tão diversas quanto podem soar a *Sonata para violoncelo solo* (1960), de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) e *Kottos* (1977), de Iannis Xenakis (1922-2001), ambas são colocadas ao lado dos *Quatro estudos para violoncelo* (2009), de Roberto Victório (1959), como fios condutores

para toda a discussão, resgatando o leitor de tempo em tempo das profundezas da teoria para a prática musical. Outros excertos do repertório contemporâneo serão apresentados comparativamente nas análises, ainda que não de maneira tão aprofundada quanto os primeiros objetos, mas procurando oferecer a visão mais ampla e honesta daquilo que aqui se denomina como música contemporânea. Uma outra constante é também evidente: todo o repertório lida com o violoncelo enquanto meio instrumental. Não que isso necessite defesa, já que ninguém esperaria Schoenberg justificar o uso exclusivo das sonatas para piano de Beethoven em seus *Fundamentos da composição musical*¹, mas será parte do argumento desse estudo que um instrumento musical com toda sua tradição técnica e musical constitui-se como a interface analítica por excelência na música, demandando, ao invés de uma terminologia artificial, o conhecimento de seus mecanismos próprios.

Ainda que seja o prosseguimento de um trabalho realizado em nível de mestrado², o presente supera o anterior ao questionar a asserção do líder do movimento da Nova Retórica, Chaïm Perelman, de que “Nosso estudo (...) não insistirá (...) na maneira pela qual se efetua a comunicação com o auditório. (...) Tais problemas são da competência dos conservatórios e das escolas de artes dramáticas”³. Naquele momento deu-se especial atenção às três primeiras partes do que é conhecido como o cânone retórico, a *inventio*, a *dispositio* e a *elucutio*, como o fez Perelman (1993). Agora, seguindo os latinos, serão estudadas as partes da retórica que dizem respeito à prática do discurso, que são a *memoratio* e a *actio*. Se daquela vez foram discutidos também os âmbitos preliminares da retórica, como a compreensão em música do auditório, da adesão e do gênero, aqui haverá espaço para se pensar sobre a grande tríade retórica: *logos*, *pathos* e *ethos*. Os termos latinos serão explicados, mas basta aqui dizer que sua definição buscará guarida em conceitos como significado, afeto e frônese. Mesmo superando as asserções de Perelman, o trabalho permanece filiado à Nova Retórica ao atualizar seu referencial junto aos discípulos do filósofo polonês, mas também o expande, adotando outras visões da filosofia contemporânea sobre os tópicos em questão. Dessa maneira, não há tanto a preocupação com a teoria retórica em si, o que foi abordado na etapa anterior, mas em como a retórica ‘em funcionamento’ pode auxiliar na compreensão da realidade, sobretudo, da realidade musical. Adaptando o moto dos reformadores protestantes do século XVI, talvez possa-se dizer que *Rhetorica noua et semper in novandi est*.

¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª edição. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2015.

² TEIXEIRA, 2014.

³ PERELMAN; OLBRECHETS-TYTECA, 1996, pp. 6-7

O estudo será conduzido em duas partes. A primeira, “A teoria da prática”, ocupa-se em desvelar pressupostos que em toda a produção acadêmica se apresentam tacitamente, ocultos aos olhos do leitor, e que aqui serão apresentados e discutidos de maneira mais clara. Este conhecimento tácito pode ser apresentado em três categorias contingentes, respectivamente, a metafísica, a epistemologia e a ética. Sendo assim, o primeiro capítulo, “A lógica dos sons”, discute os pressupostos metafísicos da música, que redundam posteriormente na performance. Três perguntas básicas guiam essa discussão: o que é música? O que é o discurso musical? Há tal coisa como um significado na música? A primeira questão discute então uma ontologia da música e define as bases de todo o restante do estudo.

O segundo capítulo, “Afetos do caos”, discute os pressupostos epistemológicos deste trabalho: como conhecer a realidade à qual se é apresentado através da música? É possível comunicar algo com uma ação musical, seja compondo ou executando uma obra? Finalmente, o terceiro capítulo, “A ética da performance musical”, investiga o modo como os pressupostos metafísicos e epistemológicos se articulam em uma ética, um modo próprio de agir no fazer musical.

A segunda parte do estudo, “A prática da teoria”, reúne as proposições sobre a performance propriamente e sobre como, ao incorporar os pressupostos anteriormente apresentados, ela encarna o fazer retórico, qualificando-se como tal. O quarto capítulo, “Som em movimento”, primeiro desta seção, apresenta como a memória e o tempo são dados constantemente demandados pela performance e que, dependendo da definição tomada, geram tipos divergentes de interpretações. Por fim, o quinto e último capítulo “A ação musical”, parte da definição do gesto como um caminho prático que de fato atualiza a obra musical, concluindo esta tese e esta busca por uma performance retórica da música contemporânea.

PARTE I – A teoria da prática

*No que consiste uma boa performance (Vortrag)?
Dentre outras coisas na capacidade de cantar ou tocar
tornando o ouvido consciente dos verdadeiros conteúdo
(Inhalt) e afeto (Affect) de uma composição. (BACH,
C. P. E., 1753, p. 117, tradução nossa)⁴*

*A arte tem muitas interpretações corretas, mas também
muitas erradas (HARNONCOURT, 2015, tradução
nossa)⁵*

*A partitura de um grande compositor é como uma carta
para mim (ROSTROPOVICH, 2004, tradução nossa)⁶*

⁴ No original: “Borinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalt und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen”.

⁵ No original: “Die Kunst hat viele richtige Auslegungen, aber auch viele falsche”.

⁶ No original: “ (...) music from a great composer is like a letter for me”.

Capítulo 1 - A lógica dos sons

1. 1. Inícios

"No princípio era o verbo"⁷. Assim se inicia o evangelho segundo São João, ou, como no original em grego, Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος. O apóstolo define Jesus Cristo como o *logos* (λόγος), o Verbo criacional que o era desde o início, fazendo uma paráfrase do livro de Gênesis. A segunda pessoa da Trindade foi o meio pelo qual todas as coisas foram feitas. No início, *logos* era ambos, fala e ato. J. R. R. Tolkien traduz esse princípio e sua unidade inicial de outra maneira no *Silmarillion*. Eru, o ser único e incriado, criou todas as coisas e seres a partir de sua voz. E sua voz era música⁸.

Se, diferentemente dos grandes livros de história da música⁹, sabe-se bem que algo como a música que conhecemos não teve seu início com qualquer grego, nem mesmo Pitágoras, assume-se como impossível ou mesmo desnecessária qualquer busca por relatos de seu início. Alguns dos traços mais antigos que tem-se notícia da espécie humana trazem junto consigo os traços mais antigos da prática musical, como indicam os artefatos da caverna de Hohle Fels¹⁰.

Ainda divergindo dos manuais mais adotados nos cursos de história da música, sabe-se que nem mesmo o termo do qual advém o nosso, *mousiké* (μουσική), designava algo parecido com a acepção atual, sendo mais um conjunto de manifestações artísticas, como poesia e dança, do que uma prática isolada das demais¹¹. Por mais que a proto-acústica pitagórica pareça indicar uma definição teórica da música, ela ainda assim preservava a teleologia teológica central à prática da música em todas suas formas naquela sociedade, sempre ligada a um conhecimento dado pelos deuses e oferecido a eles, praticado mais constantemente em ritos religiosos.

A visão de uma teoria da música na Grécia Antiga é forçada se interpretada de modo análogo às teorias contemporâneas. Os primeiros conflitos entre práticas musicais distintas que são registrados referem-se mais a tipos distintos de éticas do que a definições conflitantes sobre seu estudo. O caso mais notório é o da “Nova Música” atacada por Platão, em seu

⁷ Evangelho de João 1: 1. Referências bíblicas estão todas na Tradução Almeida Século 21, conforme Bíblia Sagrada Almeida Século 21: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Vida Nova, 2013.

⁸ TOLKIEN, 1977.

⁹ Cf. GROUT; PALISCA, 1994; CARPEAUX, 1958; STRUNK, 1950.

¹⁰ CONARD; MALINA; MÜNDEL, 2009

¹¹ MURRAY; WILSON, 2004, pp. 1-8.

diálogo sobre as Leis, e que tem seu maior representante em Timotheus de Mileto, em torno do século IV a. C.¹². Platão, na República, louva os atributos éticos da música, ou seja, das práticas artísticas, como ferramenta para moldar os valores do caráter do cidadão, fazendo a comparação de que tais artes seriam a “ginástica da alma”¹³. Todavia, no referido diálogo sobre as leis, atesta sua preocupação com a Nova Música, que corromperia os valores por adotar novas formas, isto é, novos tipos de agrupamentos de pessoas que realizariam os atos artísticos, conseqüentemente, com novas estruturas poéticas, de movimento e de som, como fica claro na introdução de mais cordas na lira por Timotheus. Entretanto, não há distinção entre uma visão teórica e uma visão prática da música, como muitos parecem pensar. O que há, sim, é uma depreciação da prática profissional da música, da música feita por indivíduos pagos para tal, muitos deles cidadãos livres e não apenas servos e escravos. Os primeiros virtuosos surgem e a *mousiké* passa a atingir novos e mais elevados níveis artísticos ou, para usar o termo grego, técnicos (de *techné*). Ainda que exista uma depreciação da prática profissional, por conta do papel social de seus executores, em nenhum documento, todavia, pode ser visto uma crítica à prática *per se*¹⁴.

A busca por uma definição do que seja este objeto, prática ou processo que denomina-se música se torna, então, uma questão bastante complexa e com implicações não menos dificultosas. Como argumentar em favor da possibilidade de um tipo de prática musical se nem ao menos consegue-se definir o que é e o que compreenderia a música? Se o termo *mousiké* designa uma prática artística diversa ao que conhece-se por música, tampouco outras sociedades distantes no tempo e no espaço comportam em seus modos de vida algo que assemelhe-se àquilo que música parece designar. Em sua maioria, civilizações que não foram afetadas pelo pensamento ocidental moderno nem ao menos possuem um termo que designe aquilo que chamamos de música¹⁵. Mas isso significaria que elas não fazem ou não possuem música? Se, no senso comum, música parece abranger um conjunto de sons que de alguma

¹² A visão de Platão sobre a música é muito ampla e já tem sido suficientemente abordada em outros trabalhos, como, para citar um bom levantamento feito em língua portuguesa, em ROCHA JÚNIOR, R. A. Música e filosofia em Platão e Aristóteles. *Discurso*. São Paulo. n. 37. pp. 29-45. 2007. Talvez a última grande contribuição relacionada ao contexto musical de Platão seja justamente as recentes pesquisas sobre a “Nova Música”, como na importante obra de PORTER, J. I. (ed.). *Classical Pasts: The Classical Traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2007. A discussão continua viva, como demonstra a recente realização do congresso da MOISA, *International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage*, na Universidade de Oxford, onde o tema foi justamente a Nova Música.

¹³ D’ANGOUR, 2006, p. 104.

¹⁴ KEMP, 1966, p. 220. Platão não cita nominalmente a Timotheus, mas tem sido consenso na pesquisa atual sobre a “Nova Música” grega que Timotheus era o maior expoente de sua prática em Atenas.

¹⁵ NETTL, 2005, p. 17.

maneira possam ser valorados positivamente, a tentativa de defini-la acaba assumindo a necessidade de ser objetiva; tomando-a como objeto, portanto, atribui-se a ela um esqueleto conceitual, uma estrutura básica que a sustenta como algo que ela é, ao contrário daquilo que não é. Sendo assim, um estudo sobre algum aspecto da música precisaria estar de acordo com essas estruturas, se de fato é sobre a música que ele busca conhecimento. Em outras palavras, se o que define a música como tal é a presença de notas ou de harmonia, aqui já foram definidos os termos dentro dos quais um estudo sobre música deve ocorrer.

A definição de uma *res musica*, de uma coisa como música, ou da música como uma coisa, é essencial se intenta tomar a música como coisa. Mas esta não é a única possibilidade. Para tomar um exemplo possível dentre tantos, pode-se recordar a presença da música dentro dos escritos da Bíblia Hebraica, o Antigo Testamento dos cristãos. Um conjunto de escritos que vão do segundo milênio antes da Era Cristã até trezentos anos antes de seus início¹⁶, ela contém um arrazoado bastante extenso desta cultura, passando por influências mesopotâmicas, egípcias, assírias, babilônicas, persas e helenísticas. O interessante, nesse caso, é que tão vastas quanto as influências linguísticas e culturais são também as menções à atividade musical. Nela encontra-se referências a diversos tipos de instrumentos musicais, ao ato de tocar e cantar, às pessoas responsáveis e mesmo a ação que primordialmente era feita, que era louvar. Todavia, em nenhuma hipótese encontra-se um termo que designe o produto do tocar ou o resultado da ação dessas pessoas que louvavam, ainda que traduções erroneamente o façam. Fica claro, então, que música era algo feito por alguém, com algum meio e por algum propósito, mas que não necessitava de ser em si mesma para existir. O mesmo termo, כֶּלִי (*kēliy*), que designa um instrumento musical, denomina qualquer tipo de ferramenta ou arma e o ato de operá-lo, por exemplo. O único termo que poderia se aproximar da noção de música, נְגִינָה (*nēgiynah*), ganha seu sentido porque é a declinação da raiz נָגַן (*nagan*), que é o ato de dedilhar um instrumento de cordas. Mesmo aqui, contudo, o termo diz respeito a uma ação realizada e não a uma coisa ou objeto.

Se culturas antigas e distantes não oferecem definições do que é a música e nem mesmo os gregos, antepassados culturais do Ocidente, tinham algo próximo a acepção atual de música, de onde viria a compreensão que atualmente se tem dela? Embora o próprio Platão não tenha desferido críticas à prática da música em oposição a uma visão mais segmentada e teórica, como visto anteriormente, o mesmo não pode ser dito daqueles que reavivaram seus

¹⁶ WENHAM, 1986, p. xliii.

postulados já na Era Cristã. Aristides Quintiliano, no século II d. C., escreve em grego, como seu contemporâneo Sexto Empírico, mas ambos absolutamente imersos na cultura romana com todas as latinizações que a filosofia sofrera, sendo leviana qualquer justaposição de ambos à Grécia Antiga¹⁷. Quintiliano cunha em seu tratado sobre música a primeira definição de que se tem notícia, dizendo que a música seria “o conhecimento do conveniente em corpos e movimentos”¹⁸. Como mencionado, temos em jogo uma valoração positiva, um aspecto metafísico de valor que outorga a “corpos e movimentos” a condição de ser música, estes dois termos sendo compreendidos, obviamente, como síntese do mundo físico, seguindo na esteira dos pitagóricos. Tão interessante quanto a definição é o que a segue, que é a discriminação entre naturezas distintas que a música possuiria, representadas pelo quadro a seguir (Fig. 1):



Fig. 1: Divisões da música para Aristides Quintiliano. (Fonte: MORAIS, 2016, p. 27)

Mais uma vez fica evidente a dimensão ‘multidisciplinar’ que a música possuía, mas, pela primeira vez, uma distinção clara era feita entre aspectos teóricos e aspectos práticos da música. Esta divisão, que dificilmente fora inventada por Quintiliano, na verdade apenas manifesta a compreensão vigente na Roma clássica e que perduraria por toda a Idade Média. É dentro desse conceito, por exemplo, que Agostinho desenvolve sua visão sobre música,

¹⁷ Embora o *Elementos da harmonia*, de Aristoxenus, date do século IV a.C., o tratado não cunha em nenhum momento uma definição clara do que fosse a música, senão em suas referências à “ciência da música” Cf. ARISTOXENUS. *The Harmonics of Aristoxenus*. Tradução de Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902. Para desdobramentos mais detalhados acerca da história da teoria musical, ver: CHRISTENSEN, Thomas (Ed). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

¹⁸ MORAIS, 2016, p. 26.

como neo-platônico que era, e mais, acrescentando a teologia cristã à discussão. Em seu tratado sobre música oferece uma divisão tripartite, que são a música para os céus e para Deus, a música para a alma e a música para o corpo, correspondendo à divisão que Boécio faria posteriormente, entre *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. Aqui o neo-platonismo toma uma forma mais definida, já que a acepção *mundana*, que na verdade diz respeito ao divino e cósmico, é a que trata das realidades mais elevadas da música, e isso unicamente através da teoria¹⁹. Somente assim a música pode ser definida por Agostinho como “ciência de bem medir”²⁰, ainda referindo-se, como Quintiliano, ao movimento do som no tempo e espaço. Em Agostinho a crítica ao músico profissional persiste, mas fica mais clara no que se refere à crítica a qualquer tipo de prática musical, ainda em uma acepção artística abrangente, mas mais pungente, como se pode exemplificar com um entre tantos exemplos, onde ele diz que “se todos os tocadores de corneta, flautas e outros desse tipo tivessem ciência, então eu penso que não existiria mais esta disciplina degradada e abjeta”²¹. Como bem coloca Burnett (2011), esta é a visão do Agostinho outrora sensualista, que agora busca uma vida ascética, pura e afastada das tentações do mundo, como parece ser uma música feita não só para o intelecto, mas para o ser inteiro.

Na Idade Média, entretanto, o termo *musica* ainda está distante do significado moderno como um ‘coisa’ ou um produto, como bem expõe Noske:

Originalmente, esse era um adjetivo grego que logo foi latinizado e utilizado como um substantivo. Na era cristã primitiva e durante a Idade Média, ‘*musica*’ adquire vários significados, dos quais ‘*scientia bene modulandi*’ é o mais relevante para o nosso assunto. Pode-se traduzir por, ‘a arte de cantar ou tocar bem’, o que também implica ‘compor bem’. O homem medieval não considerava a música como um produto, mas como uma atividade (NOSKE, 1976, p. 44, *tradução nossa*)²²

Essa concepção de música prossegue em voga por séculos, por mais de um milênio na verdade, tanto quanto a prática de uma música para o corpo prossegue sendo feita fora dos muros dos prédios sagrados. Johannes de Muris, no século XIV, por exemplo, fala da prática musical, mas tendo como compreensão de matemática as razões matemáticas entre as

¹⁹ BURNETT, 2011, p. 9.

²⁰ AGOSTINHO, [2002], p. 172.

²¹ *Ibid*, p. 180.

²² No original: “Originally this was a Greek adjective which was soon latinized and used as a noun. In the early Christian era and during the Middle Ages ‘*musica*’ acquires various meanings, of which ‘*scientia bene modulandi*’ is the most relevant to our subject. One could translate this by, ‘the art of singing or playing well’, which also implies ‘composing well’. Medieval man did not consider music as a product, but as an activity”.

durações dos sons²³. Mas o Humanismo e a Renascença começam, gradualmente, a reverter esse caminho, revendo a própria ontologia do homem e o “mal” que nele habitaria. Do ponto de vista teológico, foi um monge agostiniano o responsável por essa revisão, Martinho Lutero, quando no século XVI chega a dizer que “depois da Teologia eu concedo à música o mais alto lugar e a maior honra”²⁴. Lutero falava de uma nova música que passava a ser feita em toda Europa, com destaque aos estados italianos e alemães. A compreensão tripartite medieval continuava vigente enquanto estudo, mas a valoração que se dava à música prática passava a ser revista, sobretudo a partir de seu contato com a disciplina da Retórica. Música então passava a designar um certo tipo de discurso.

Na Reforma Protestante alemã do século XVI Lutero deu à música um novo papel. O mesmo não pode ser dito da Reforma Suíça e seu líder, João Calvino, que como agostiniano que era manteve uma visão cautelosa sobre a prática musical. Na mesma Genebra de Calvino nasceria alguns séculos depois um pensador que daria contribuições definitivas para a compreensão da música: Jean-Jacques Rousseau. De família calvinista e sendo formado como tal, Rousseau ofereceu grande contribuição para a reflexão sobre a música ao rever sua relação com a própria natureza da realidade. Em seu “Dicionário de Música” concebe uma nova definição para a música, que resume bastante do que viria ser a música romântica e suas proto-manifestações clássicas. Rousseau define música como “Arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido”²⁵. Por mais superficial que essa definição pareça, nela está contida uma inversão drástica. O que define a música não é mais sua proporção matemática e seu vínculo com uma entidade metafísica, mas sua condição de agradar ao ouvido humano; mais, música por definição é algo para ser ouvido. Rousseau retoma, inclusive, a definição de Quintiliano e as divisões de Boécio, mas equiparando o valor da teoria com a prática, tanto composicional quanto interpretativa, adicionando uma nova divisão, entre música natural e música imitativa. A música “artística”, composta para ser música somente, está nessa segunda categoria, assumindo um atributo mimético, de imitação, sempre remetendo a outra coisa, sobretudo a alguma realidade da primeira categoria, que conteria canções populares, hinos religiosos e todo tipo de música que não era feita para o ser em si mesma, mas para outra ação primária. Cada vez mais começa pertencer unicamente a esta segunda categoria a

²³ MURIS apud. STRUNK, 1950, p. 172.

²⁴ BARTEL, 1996, p. 4.

²⁵ ROUSSEAU, 1764, p. 195.

denominação de música e, preservando a linhagem teórica que resiste desde o início da Era Cristã, cada vez mais é dentro desta definição que o estudo da música poderia ser conduzido.

Embora a Estética tenha lutado para definir o que seria o “agradável”, a definição de Rousseau sintetiza bem a compreensão vigente durante todo o Romantismo e segue relevante, na medida em que há traços de tal maneira de pensar no homem e na música atual. Contudo, no século XX, a definição de música foi debatida amplamente, justamente por conter em si os termos dentro dos quais sua prática e estudo poderiam acontecer. Arnold Schoenberg, por exemplo, mantém a ideia de Rousseau de que a matéria essencial da música é a nota (*Ton*)²⁶ e é nesse âmbito que a “Evolução” (*Entstehung*) da música aconteceria²⁷. Nesse sentido, a definição de Rousseau é mantida, mas levada às últimas consequências, no sentido em que um processo evolutivo leva a música de sua acepção natural a um processo histórico de evolução do Espírito (*Geist*). Por mais que tenha sido sofisticada, essa compreensão começa a ser desafiada quando a supremacia do objeto é colocada em cheque e, com ela, todas suas estruturas fundamentais, como a nota, a harmonia e o ritmo. Há então uma guinada da nota (*Ton*) para o som (*Klang*); começa-se a perceber que os limites no fazer musical eram imaginários e que a própria maneira de se conceber a música deveria ser revista. Paul Ricoeur lembra, contudo, que em Kant o aspecto mimético é esclarecido e vai além da simples cópia, quando se distingue a imitação (*Nachahmung*) e o *Folge*, que traz a ideia de algo partir do original, baseando-se, mas não atendo-se, aspecto que será retomado no próximo capítulo.

John Cage, apenas quinze anos depois do tratado sobre harmonia de seu, ainda que por breve tempo, professor, Schoenberg, repensa então a definição do que seria a música, contestando que “se a palavra ‘música’ é sagrada e reservada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, pode-se substituí-la por um termo mais significativo: organização do som”²⁸. Como o princípio material foi reconcebido, as definições anteriores se mostraram indevidas face a uma nova maneira não apenas de se criar música, mas de a experienciar, o que abrangeria mesmo o repertório antigo. Edgar Varèse reforça a compreensão de Cage, não tanto sob o ponto de vista composicional, mas no que tange esse princípio material, definindo a música também como “som organizado”²⁹. Em ambos há, entretanto, uma visão que dá prosseguimento à compreensão Moderna, que é o elemento valorativo. Em certo sentido, ser

²⁶ SCHOENBERG, 1922, p. 15.

²⁷ Ibid. p. 380.

²⁸ CAGE, 1961 [1937], p. 3, tradução nossa. No original: “if the word ‘music’ is sacred and reserved for eighteenth century and nineteenth century instruments, we can substitute a more meaningful term: organised sound”.

²⁹ VARÈSE; WEN-CHUNG, 1966, p. 18.

“organizado” talvez seja tão definível com ser “agradável”³⁰. Se o princípio material foi ampliado, o mesmo ainda não pode ser dito do princípio formal da música. O próprio Cage, por exemplo, após toda a aleatoriedade e indeterminação de sua escrita, queixava-se que sua música não era interpretada adequadamente, pois os músicos prestavam atenção às notas e não ao que realmente importava³¹; mas então, o que importa e como saber isso? Finalmente, Cage pontua: “a performance é a música”³².

Essas contradições entre o discurso da música e o discurso sobre a música que um compositor concebe são constantes, mas importantes para que se entenda os problemas composicionais postos a cada um. Luciano Berio possivelmente concebia uma obra bastante mais estruturada do que Cage, mas a abertura de sua obra residia nas possibilidades de escuta mais do que nas escolhas composicionais e interpretativas, o que o leva a ponto de definir música como “tudo que alguém ouve com a intenção de ouvir música”³³. Este tipo de compreensão, todavia, é tautológica, pois não define o que é o musical que se houve em sons dispersos. Ou como Silvio Ferraz nota: “Não se trata de ouvir as ruas e falar simplesmente ‘isto é música porque assim eu quero’, mas de ouvir e pensar o quanto tal escuta revela algo de musical”³⁴. Nesse sentido, Berio revê a responsabilidade do ouvinte, mas acentua a mesma crítica de Cage à performance; quando questionado se apreciava as execuções de sua música, disse claramente que “muito frequentemente não, especialmente com performances solo”³⁵. Mais uma vez, a questão levantada é o que então importa e se faz fundamental na música? Se é a escuta o que define a música como tal, o que a performance faz ou deixa de fazer que depõe contra um determinado discurso?

Voltando à Grécia, mas já na segunda metade do século XX, Iannis Xenakis se ocupou de definir a música e talvez mais demoradamente e minuciosamente que seus contemporâneos. Levando em conta todas as concepções já apresentadas aqui, sua maneira de conceituar a música é precisa, pois, ao invés de estabelecer um único predicado, elenca sete conceitos-limite que esclarecem o que música significa para si. Dentro desse esquema, a música:

³⁰ Cf. FERRAZ, 2005, p. 76.

³¹ CAGE; DUFFIE, 1986.

³² Ibid.

³³ BERIO; DALMONTE; VARGA, 1985, p. 19.

³⁴ FERRAZ, 2005, p. 75.

³⁵ BERIO; DUFFIE, 1993.

1. É um tipo de comportamento necessário a qualquer um que a pensa e faz.
2. É um pleroma individual, uma realização.
3. É uma fixação no som de virtualidades imaginárias (cosmológicas, filosóficas, ..., argumentos).
4. É normativa, isto é, inconscientemente é um modelo para ser ou para fazer por impulso simpático.
5. É catalítica: sua mera presença permite transformações psíquicas ou mentais internas da mesma forma que a bola de cristal do hipnotizador.
6. É a brincadeira gratuita de uma criança.
7. É um ascetismo místico (mas ateuista). Por conseguinte, expressões de tristeza, alegria, amor e situações dramáticas são apenas exemplos muito limitados. (XENAKIS, 1992, p. 181, tradução nossa)³⁶

Xenakis considera que posturas como a de Cage ainda demonstram a fraca atitude romântica, por se apoiarem em uma função mimética para a música, sem levar em conta o que a música pode fazer por si mesma. Ele também rejeita modelos teóricos que tentam compreender a música como uma linguagem, no sentido em que demandariam uma sintaxe própria e que, ao fazê-lo, incorreriam novamente a valorações absolutamente arbitrárias. Já em sua definição, de longe a mais bem formulada até hoje, ele atesta no primeiro conceito a música como comportamento, ou para usar outro termo utilizado por ele³⁷, como ação, uma ação proveniente do ato e do pensamento, como unidades paralelas. No segundo conceito-limite ele define a música como um pleroma, como a plenitude do poder divino concentrado, sobretudo em seu aspecto transcendente, em uma realização. No terceiro item apresenta o vínculo entre o virtual e o atual na música, do imaterial que se materializa no som. O quarto conceito apresenta o aspecto que rege a essência do que a música pode ser e fazer, seu atributo ontológico, que antecede a própria percepção, em uma realidade de *pathos*, de paixão mais primitiva. O quinto conceito-limite apresenta o aspecto ético da música, o potencial de modulação do *ethos*, novamente, em um nível que precede a significação *a posteriore*. Em sexto lugar, Xenakis acrescenta um aspecto metafórico, talvez referindo-se ao senso de

³⁶ No original:

“1. It is a sort of comportment necessary for whoever thinks it and makes it.
 2. It is an individual pleroma, a realization.
 3. It is a fixing in sound of imagined virtualities (cosmological, philosophical, ... , arguments).
 4. It is normative, that is, unconsciously it is a model for being or for doing by sympathetic drive.
 5. It is catalytic: its mere presence permits internal psychic or mental transformations in the same way as the crystal ball of the hypnotist.
 6. It is the gratuitous play of a child.
 7. It is a mystical (but atheistic) asceticism. Consequently expressions of sadness, joy, love, and dramatic situations are only very limited particular instances”.

³⁷ XENAKIS, 1992, p. 181.

satisfação e ao mesmo tempo de simplicidade que a música traz em si, antecedendo qualquer racionalização. No sétimo e último conceito, define o aspecto espiritual da música, onde, mesmo que retirando a figura de um deus, a música possuiria uma potência de realidade superior a sensações e sentimentos básicos, possibilitando acesso a uma realidade anterior ao próprio sujeito.

Esta definição permeará todo o presente estudo, dada sua completude e densidade, mas basta por ora dizer que sua concepção consegue escapar das generalizações das definições anteriores e das objetificações que por tanto tempo restringiram a compreensão e, principalmente, a prática da música; talvez não a prática em si, mas qualquer prática que vislumbrasse uma lógica em sua efetivação.

Ainda no século XX, o etnomusicólogo John Blacking realizou um trabalho divisor de águas para a definição global da música como capacidade humana. Em seu ensaio *Música, Cultura e Experiência*, Blacking (2007) propõe uma distinção entre a noção ocidental de música e o fazer musical mais amplo, onde a música é apenas parte de uma ação social mais abrangente. Assim, Blacking enfatiza o fator humano na música como matriz ontológica básica, destacando que “o ‘objeto artístico’ em si não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem”³⁸. Tanto o resultado sonoro quanto os gestos e rituais envolvidos nesse fazer podem ser, em última instância, abarcados em uma noção mais compreensiva e geral da música, já que a estrutura musical por si mesma “é sobretudo sensual e não-referencial”³⁹, não cabendo em abordagens puramente simbólicas. Ela não pode ser definida por seus meios materiais, nem mesmo por sua qualidade sonora, pois tais meios são tão arbitrários quanto qualquer dado cultural, restando aquilo que antecede a ação humana em seus padrões: o próprio homem.

O filósofo Nicholas Wolterstorff agrega algumas reflexões que podem auxiliar em uma definição do que então é a música diante de tantas visões diferentes e mesmo a partir da boa - mas complexa - concepção de Xenakis, junto à visão antropológica de Blacking. Seguindo o movimento da filosofia conhecido como Filosofia da Ação, Wolterstorff se esforça para pensar a música, e as artes em geral, como ação, ou melhor, como cadeias de ações. A música possui, assim, sua cadeia própria de ações, no sentido em que o que a define ontologicamente e eticamente (seu *ethos*) é justamente o que ela *faz* enquanto ação, antes mesmo do como ela faz (notas, harmonias, sons) e o porquê ou pra quem ela faz. Em fazer

³⁸ BLACKING, 2007, p. 202

³⁹ Ibid., p. 215.

música, o indivíduo executa uma série de ações, como compor, tocar ou cantar, mas também realiza um trabalho profissional, um ato social, ou mesmo uma ação para a qual a música é apenas secundária, como cozinhar, colher ou louvar uma divindade. Dentro disso, o que define o significado desta cadeia de ações é o grau de responsabilidade do indivíduo. O indivíduo é tão responsável pelos sons que produz quanto é pelo pagamento que recebe? Responsabilidade pode ser uma noção vaga e mesmo discutível, mas basta neste momento que se recorde o conceito da Filosofia do Direito de culpa e dolo; o grau de intenção e agência de uma ação define finalmente os atenuantes que responsabilizam um ente por seu ato. Da mesma maneira, embora constituindo uma cadeia de ações, quais são aquelas fundamentais para que a música seja o que é? Com clareza Wolterstorff apresenta sua conclusão, de que “Uma ação A é distinta de uma ação B se é possível realizar-se A e não B, ou B e não A.”⁴⁰.

Wolterstorff utiliza o exemplo de uma máscara ritual para explicar como uma obra artística pode ser entendida como uma cadeia de ações e como diferentes ações podem ser relacionadas dentro dessa cadeia como ações generativas de dois tipos, que é quando uma ação é feita *gerando-contando* outra ação ou que a realiza *gerando-causalmente* outra ação⁴¹. O artífice que criou a máscara do exemplo realiza a ação de construir a máscara e a gerando-contando a ação de representar um dos espíritos guardiões de seu clã, ou seja, presume esta ação intrínseca. Em vestir a máscara ele gera causalmente a ação de histeria no restante da tribo, esta uma ação extrínseca a sua própria. Desse modo, uma obra de arte pode ser um *instrumento* na execução de ações que irão gerar outras ações. Por outro lado, ela pode possuir uma *função* na execução das ações geradas. Simplificando, a obra artística pode assumir diferentes papéis em diferentes tipos de ações, provocando inclusive ações não intencionadas. O exemplo da máscara é rico, pois apresenta o atributo comunitário dessa cadeia de ações; não apenas um indivíduo executa as ações, mas um grupo deles está envolvido no conjunto de ações que define a obra como o que ela é, o que significa que não há uma separação tão fácil entre entidades “criadoras” e entidades “receptoras”. O papel da obra se altera dependendo do sentido do vetor de responsabilidades, mas o que se mantém igual é a estrutura de relações entre as ações geradas.

Dentro dessa concepção a música pode ser feita por diversos propósitos, por diversos agrupamentos de pessoas, esperando tipos diferentes de experienciação; com significados distintos. O que não se altera é a realidade de que, por alguma razão, a música é *feita*. A

⁴⁰ WOLTERSTORFF, 1980[b], p. 12.

⁴¹ Ibid. p. 14: *count-generated* e *causal-generated* no original.

música pode se enquadrar em uma cadeia de ações como a ação primordialmente feita, como um fim em si mesma, mas também pode ser uma ação gerada contando que uma divindade será louvada. Pode ser ainda uma ação causada por uma encomenda, por exemplo, que visa gerar causalmente a satisfação do mecenas. Em todos os casos permanece o fato: a música é feita. O fato permanece, pois é por um determinado e limitado número de ações que a música é. Algumas ações são feitas e em serem feitas produzem música. A música, como ação, é sempre gerada por outras ações primárias e mais elementares, como compor, cantar, tocar ou programar. A lista não é exaustiva, mas também não é infinita. Independentemente da cadeia de ações em que se está colocada, estas ações fundamentais estão inevitavelmente presentes. Logo, é por essa razão que define-se que *música é o que pessoas fazem ao realizarem ações musicais*.

Sintetizando a definição de Xenakis em suas partículas elementares, a música se apresenta como realidade sem precisar ser sustentada por um conjunto racional de proporções matemáticas, seja em sua grande forma ou pela razão matemática que separa uma frequência de outra (notas), ou mesmo pela organização destas frequências, incluindo aquelas cujos parciais não obedecem a uma progressão constante (som). Tampouco o que define a música como real é a experiência do outro, seja qual for seu grau de interpretação do fato. Mas também a música não simplesmente é. Ela não existe *ex nihilo*, por si mesma, como a Igreja Positivista esperaria de sua trindade Natureza, Ciência e Arte⁴². Seguindo a proposição de Blacking, a música é uma ação humana. E como ação, ela necessita de um executor; de um responsável; de um autor. É por essa razão, finalmente, que a presente definição possui um âmbito *ético*. Possui a dimensão autoral que mantém a responsabilidade como conceito-limite para que ela seja música e não outra coisa. Se a música existe, logo, existe um autor.

⁴² A Filosofia Positivista alcançou proeminência na primeira metade do século XX assumindo a ausência de qualquer Metafísica para o estabelecimento de sua Lógica, compreendendo na formalização da linguagem o instrumento para constituição adequada de uma representação da realidade. Todavia, mesmo seu líder, Augusto Comte, reconhecia os limites de uma visão da realidade sem algum aspecto de transcendência e, por essa razão, fundou a Igreja Positivista, uma seita religiosa que ambicionava um credo sem nenhuma conotação metafísica, onde a deidade era depositada em seus três pilares centrais, a Natureza, a Ciência e a Arte. Esta mistura de cientificismo com religiosidade esteve presente em todos os campos do saber e até hoje influencia a Academia com sua Teoria do Conhecimento. No Brasil, especialmente, traços do Positivismo são perceptíveis na própria Constituição, formulada sobre os moldes de positivistas como Júlio de Castilho, exemplificado no lema da doutrina, “Ordem e Progresso”, além da próprio projeto nacional, levado a cabo por membros da Igreja no Rio de Janeiro como o Marechal Cândido Rondon e Benjamim Constant. Cf: MILL, John Stuart. Auguste Comte and Positivism. *Westminster Review*, pp. 132-160, 1865; RODRIGUES, Cintia Régia. O Positivismo, o Estado Nacional e as populações fetichistas no Brasil. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

1. 2. O discurso musical

“No princípio era o *logos*”. Alguns séculos antes do evangelho, *logos* era também o conceito central para outro conjunto de escritos, mas os do filósofo grego Aristóteles, conhecido desde há alguns séculos como o Organon. Este simples termo, *logos*, possui um conceito tão profundamente ligado a ele, que tem sido incansável a busca por seu significado durante toda a história do pensamento ocidental. Uma de suas acepções, que tem sido frequentemente adotada, é aquela de sua tradução latina, *discursus*, ou simplesmente, discurso.

‘Discurso musical’ é uma expressão muito presente no vocabulário musicológico; a utilização dessa expressão se incorpora facilmente ao trabalho de se escrever sobre música, tornando-se mais um dos sinônimos para o objeto de análise, como também poderia ser ‘obra’, ou talvez ‘peça’. No entanto, quando surge a necessidade de explicar o trabalho da teoria musical para não-músicos, muitas vezes esses leigos tem a ousadia de fazer uma pergunta muito simples, mas muito pernicioso: “mas afinal, do que se trata este tal discurso musical?”. E de repente musicólogos e teóricos se veem presos a uma miríade de equívocos e mal-entendidos e, tentando explicar o que parece óbvio, descobrem que o óbvio não é tão evidente quanto se pensava. Aristóteles denomina esse tipo de situação dialética como petição de princípio, que é quando alguém levanta a questão sobre as premissas, sobre os conceitos fundamentais que são assumidos como senso comum e sobre os quais são desenvolvida toda uma argumentação. Pois quando começa-se a levantar essa questão para a produção acadêmica atual, percebe-se que poucos estão interessados em gastar tempo em seus livros e artigos para definir o que então é este tal discurso musical.

É evidente que esse esforço seria desnecessário se houvesse consenso entre todos os estudos já realizados, mas o caminho tomado aqui será o de comparar as definições já existentes e, na busca de um denominador comum, tentar construir uma definição consistente com toda a discussão filosófica sobre o assunto.

A acepção mais clara disponível sobre discurso musical foi cunhada por Robert Hatten (2004), que inclui o termo discurso no glossário de seu livro *Musical Meaning in Beethoven* [Significado musical em Beethoven]. Ele diz:

Discurso: Para música, termo vago que descreve o fluxo estratégico ou temático/tópico de ideias em uma obra musical, como em "discurso musical" ou "discurso temático"; diferentes níveis de discurso (ou reflexividade do discurso) podem ser sugeridos por mudanças bruscas, ou estimulados pelo tópico recitativo (HATTEN, 2004, p. 289, *tradução nossa*)⁴³

Hatten começa sua definição, muito sabiamente, considerando o termo “vago”. Na verdade, como dito anteriormente, a expressão é realmente uma areia movediça para musicólogos em geral, mas sua definição oferece algumas observações importantes: 1) Discurso envolve sequência temporal de eventos; 2) Ele acontece *na* obra musical; 3) O fluxo discursivo pode ser mantido e interrompido, envolvendo continuidade e corte. Como a teoria de Hatten é constituída sobre as categorias de tópicas, que por sua vez constituiriam um discurso, uma peça de música pode ter diferentes níveis e tipos de discursividade. Contudo, não é necessário que se adote esse arcabouço conceitual, o que não será feito aqui, para se compreender que mais do que uma categoria de estrutura semântica, um discurso é composto pela sucessão de gestos linguísticos, que podem ser compreendidos pelos mais diferentes tipos linguísticos, eventualmente uma tópica, mas mais constantemente sonoridades agrupadas em função de sua gestualidade ou de sua figuratividade funcional, do que por uma referencialidade semântica, ou seja, por necessariamente significar x ou y (ou no caso do autor, uma tópica de caça ou dança).

Finalmente, Hatten acrescenta uma outra propriedade importante para o conceito⁴⁴: embora o discurso musical não possa ser um discurso proposicional, o que significa não ser capaz de ser verificado como verdadeiro ou falso, ele ainda é capaz de lidar com as ligações de um dado corpo. Este aspecto será mais abordado no próximo capítulo, mas esse corpo poderia ser tanto um conjunto de sons, sonoridades, ou mesmo um processo musical. O fato é que o discurso musical pode articular ideias, assim como a linguagem; talvez arbitrando não na categoria da realidade proposicional, mas naquele aspecto da realidade denominado por Heidegger como o *Stimmung*, que, lembra Berio, pode ser a origem (e não mais que isso) emotiva ou sensível de um gesto musical, que ao ser atualizado fragmenta a realidade servindo então como um impulso local⁴⁵, ou seja, impregnando um fluxo discursivo com um novo evento de continuidade ou corte.

⁴³ No original: “DISCOURSE For music, loose term describing the strategic or thematic/topical flow of ideas in a musical work, as in ‘musical discourse’ or ‘thematic discourse’. Differing levels of discourse (or reflexivity of discourse) may be suggested by sudden shifts, or cued by the recitative topic”.

⁴⁴ HATTEN, 2004, p. 279.

⁴⁵ BERIO, 1983, p. 44.

Outra definição de discurso musical é dada por Kofi Agawu (2009), que, considerando a abrangência do termo, lista três maneiras diferentes de se considerar o discurso musical⁴⁶: 1) a semelhança de Hatten, como uma obra musical constituída por uma sequência de eventos; 2) eventos são conjuntos estruturais de sons organizados, assim como Hatten desenvolve sua ideia de temas ou tópicos; 3) discurso musical não é apenas o discurso da música, mas também sua relação com os discursos para os quais ele serve como gatilho. Sendo assim, Agawu acrescenta um novo elemento ao conceito, que é a importância fundamental da entidade receptora de um discurso, na realidade, promovendo-a de receptora para participante, já que sua resposta é parte do próprio discurso que a originou.

A última contribuição a partir dessa tradição da semiótica musical é, na verdade, de um de seus pioneiros, Jean-Jacques Nattiez (2009). Ele não especifica em uma frase ou trecho o que de fato ele considera como sendo o discurso musical, mas oferece bons pontos de referência para o desenvolvimento da ideia. Como Agawu, seu interesse é em fazer dialogar o discurso *da* música com o discurso *sobre* música⁴⁷, como uma abordagem para a análise musical, o que poderia ser relacionado com a teoria da Escrita de Roland Barthes, uma vez que o comentário de um texto se torna parte do próprio texto, devido a sua relação intertextual, conceito ainda muito mais radicalizado por Derrida. Talvez a grande contribuição de Nattiez seja a distinção que ele faz entre o discurso musical e a partitura. A partitura é um mero texto prescritivo, um esquema que conduz o processo discursivo. Esse é um aspecto fundamental do conceito e parece não receber a devida atenção da musicologia atual. A grande tendência ainda é a centralização dos esforços analíticos sobre o texto musical, que é parte sim do discurso musical, mas é apenas uma parte. O texto musical, nesse sentido, poderia ser definido como *qualquer registro normativo de informação musical*. Da tradição oral a uma partitura musical muito detalhada, passando por uma certa linguagem de improvisação, todos os meios transmitem estruturas fundamentais de um dado discurso musical, mas que ainda precisa ser atualizado. Mesmo a música aleatória traz como texto musical uma orientação de seus procedimentos, o que, finalmente, estrutura e define seu discurso musical. Nattiez entende esta separação entre texto e discurso, mas ainda não oferece muitos recursos para que se lide com este todo que é o discurso musical, ao invés do culto ao texto. E mais, é ainda necessário entender no que consiste esse todo do discurso musical.

⁴⁶ AGAWU, 2009, pp. 7-9.

⁴⁷ NATTIEZ, 1990, p. 133.

Pode-se fazer dialogar a contribuição de Nattiez com outra abordagem musicológica, aquela do etnomusicólogo John Blacking. Blacking (1982) também discute as contradições entre o discurso *sobre* a música e o discurso *da* música. Na mesma direção que Hatten, Blacking considera que o discurso musical não é capaz de afirmar verdades, mas ele inclui uma consequência importante disso, que é a inerência metafísica de qualquer discurso sobre música devido a esse tipo de incapacidade⁴⁸. Para compreender-se a música não deveria ocorrer a separação do discurso de seus pressupostos sociológicos e antropológicos e de todos seus dados contextuais, ou mais, de seu *Weltanschauung*, para usar o conceito kantiano⁴⁹. Em algum sentido, as tradições semiótica e pós-estruturalista propõem uma "desconstrução", colocando um discurso musical em pé de igualdade com os discursos que dele provém, dando proeminência não mais ao texto, mas também não a dinâmica discursiva como um todo, mas apenas promovendo a audiência a um protagonismo talvez desmedido para uma realidade que não corresponde ao papel efetivo do intérprete e do compositor. Diferentemente, Blacking propõe uma "reconstrução", uma forma holística de se encarar o discurso musical em seu próprio conjunto metafísico e epistemológico de pressupostos, mais adequado a complexidade da dinâmica discursiva da música, ainda mais quando se traz o contexto contemporâneo à tona.

Como já dito, um dos primeiros registros que tem-se sobre o estudo do discurso são os de Aristóteles. Mesmo fora do conjunto moderno do Organon, a *Retórica* foi a obra onde o filósofo estudou os meios pelos quais alguém poderia persuadir a outrem para um determinado fim. A Retórica lida com os *logos*, não em seu aspecto demonstrativo, mas em sua capacidade de persuasão. Aristóteles reconhece que mesmo que um silogismo seja considerado nitidamente válido, ele não possui o poder de mover alguém para sentir, pensar ou ser alguma coisa. Este é o papel da retórica, estudar como um discurso pode ser, ainda verdadeiro, mas também capaz de afetar eficazmente a audiência. *O logos é o único aspecto capaz de moldar o ethos e o pathos*⁵⁰.

O discurso é definido não apenas por sua capacidade de transmitir verdades, mas também por emocionar e por comunicar a autoridade de sua enunciação. A Retórica entende o discurso em sua plenitude: desde o primeiro *insight* sobre sua finalidade persuasiva, a *inventio*; as maneiras de dar forma a essa necessidade em uma estrutura textual, a *dispositio*; o

⁴⁸ BLACKING, 1982, p. 16.

⁴⁹ NAUGLE, 2002, p. 58. Traduzível grosseiramente para o português como *cosmovisão*.

⁵⁰ ARISTÓTELES, 2005, p. 92 [1356a].

embelezamento e fortalecimento do argumento, na *elocutio*; a memorização desses pontos e o controle da memória da plateia sobre os pontos apresentados, na *memoratio*; e, por fim, a maneira como o discurso é proferido tanto nas ações gestuais quanto na própria fala, na *pronuntiatio*. Só a plenitude do processo seria capaz de persuadir alguém de alguma coisa. Somente esse processo completo forma o *logos* discursivo.

É interessante notar que a tradução latina do termo irá ocorrer apenas muito tempo depois. *Discursus* é a declinação supina da palavra *discurro*, que significa originalmente uma ideia de correr para ou de alguma coisa, um correr sobre e ao redor de algo. A palavra levou muito tempo até significar uma estrutura de argumentos. Nem Agostinho, Boécio, ou nem mesmo Anselmo usaram o termo com esse sentido, mas apenas no fim do Escolasticismo, como nota Barthes⁵¹, ele passou a se referir a uma estrutura linguística.

A Retórica manteve seu papel de estudar e ensinar o discurso persuasivo da Idade Média ao Renascimento, quando ela ganhou ainda mais proeminência com os reformadores cristãos, como Lutero e Calvino. Dentro do escopo das Artes Liberais, a retórica estudava não apenas o discurso verbal, mas também outro tipo de discurso que antes pertencia ao escopo do *quadrivium*, que foi o discurso musical⁵². O nascer do racionalismo e das filosofias científicas fez ruir, todavia, este império retórico. O discurso tornou-se um meio utilitarista de se obter coisas. A única disciplina realmente capaz de lidar com *logos* era a Lógica, especialmente em sua acepção formal. Esse era o contexto de meados do século XX, quando uma nova tentativa de resgatar a retórica e o discurso surgiu, que foi o movimento da Nova Retórica, liderado pelo filósofo polonês, Chaim Perelman, na Universidade Livre de Bruxelas. O trabalho de Perelman visava atualizar a retórica aristotélica para a realidade do pensamento contemporâneo. Como Aristóteles tinha observado anteriormente, a Lógica não era capaz de influenciar as pessoas a escolherem as coisas certas e muito menos de lidar com a condição humana. Perelman entendeu que ao fortalecer a relação entre o orador, a fala (ou texto) e o auditório, encontrava uma maneira segura de se entender a negociação de significados que ocorre dentro de um discurso⁵³. Não era sua intenção catalogar figuras retóricas, como Aristóteles sugeriu e os romanos prolificamente fizeram, e mesmo os retóricos musicais do barroco, mas entender como um argumento poderia afetar o público a ponto de transformar opiniões, decisões e emoções.

⁵¹ BARTHES, 2012, p. 145.

⁵² BARTEL, 1997, p. 28.

⁵³ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 11.

O discurso começou a ser notado novamente como uma instância importante para a linguística, já que lida com a interação entre todas as partes envolvidas na comunicação. Se as proposições de Ferdinand de Saussure evidenciaram que a linguística só daria conta de estudar a língua e não a fala, dado o caráter estável da primeira em oposição a volatilidade da segunda, um de seus alunos, Émile Benveniste, deu atenção especial para a aplicação dessa teoria linguística no ato de ser usada, ou na enunciação. A enunciação é o idioma na prática, a realização, de fato, de um sistema linguístico. Para Benveniste (1988), "o homem está na língua"⁵⁴. O homem está preso dentro da linguagem, porque está fadado a viver com os outros, o que torna necessária a comunicação. Nesse sentido, o discurso é uma ação, dificultando a compreensão de uma língua sem o ato de ser falada. Seu interesse não foi estudar o texto da enunciação, mas sua produção e o seu produto, que é o discurso. Se, por um lado, Benveniste tenta criar uma ponte entre a língua e a fala, entre a *langue* e a *parole*, ele ainda não consegue superar a dicotomia em si.

Talvez essa dicotomia só seria realmente transposta alguns anos mais tarde, na Inglaterra, a partir do trabalho desenvolvido por John L. Austin (1962), que influenciaria tanto Gilles Deleuze, quanto Nicholas Wolterstorff. Ambos construíram suas filosofias sobre a teoria elocucionária, mas mais fortemente, a partir dos postulados de Austin conhecido como a *Teoria dos atos de fala*. A teoria supera a dicotomia justamente por considerar impossível um sistema desligado do ato de ser usado, ou melhor, de ser *feito*. Austin propõe categorias que se qualificam menos pela estabilidade linguística e mais pela ação de seu enunciador, sendo assim um sistema ético, que outorga responsabilidade ao produtor de um discurso. A teoria pode ser resumida *grosso modo* em três forças de agência em um discurso⁵⁵: o ato ilocucionário, que trata da ação *feita* por um discurso, seja afirmar, prometer ou ensinar algo; o ato locucionário, que abriga os tipos linguísticos, ou seja, aquilo que está sendo dito, quais sejam palavras, frases e todas as estruturas sintáticas e semânticas; por último, o ato perlocucionário, que trata não do que um discurso faz, mas do que ele faz *no* outro, seja informá-lo, persuadi-lo ou qualquer outra consequência. Dentro dessa concepção de discurso, vê-se como um impossível tal coisa como o significado de algo; o que existe é o significado *feito* em algo.

Influenciado por outro estudioso na retórica e da linguística, que é Oswald Ducrot (1966), Deleuze, em um de seus livros com Felix Guattari (1995), observa que a

⁵⁴ FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 158.

⁵⁵ VANHOOZER, 1998, p. 209.

performatividade do discurso é a parte mais importante de sua eficácia, não só porque a performatividade é a execução de um enunciado, mas também porque esse aspecto contém nele mesmo uma parte essencial do ato que motiva a “fala” de um discurso, por assim dizer⁵⁶. Isso é o que Austin chama de ação ilocucionária, ou como compreendido por Ducrot por pressuposto implícito. Nesse sentido, a performance não é apenas um *a posteriore* para o discurso, mas é parte de sua própria ontologia, uma vez que detém um elemento essencial do discurso e não só sua reprodução. Lembrando o conceito de Benveniste, o discurso acontece com o outro, por isso é sempre um ato de comunicação, resgatando a compreensão tradicional de que o discurso é *algo que alguém diz sobre alguma coisa para alguém*⁵⁷. Nesse sentido, a ênfase não é que a performance está apontando *para alguma coisa*, mas que ela está *apontando*. Recordando a epistemologia de Deleuze, o discurso não trata de quais objetos estão envolvidos, mas sobre as suas conexões. Discurso é conexão.

Sobre isso, Wolterstorff (1995) oferece algumas observações complementares. Ao definir o que é um discurso divino, o discurso revelado por Deus, no âmbito da filosofia da religião, ele esclarece a ação ilocucionária dentro do ato de fala: "O conceito de uma ação ilocucionária é um conceito funcional; uma ação é uma ação ilocucionária em certa ocasião se ela está relacionada de certa forma a uma ação locucionária"⁵⁸.

É nesse sentido, onde uma mesma figuração musical pode assumir diversos papéis gestuais em diferentes contextos, que o discurso musical é uma ação musical dinâmica, na verdade, um conjunto de ações, tornando-se assim dependente do ato da performance para se efetivar. Provavelmente é essa a tensão que gera em alguns leitores da teoria a ideia de que os atos de fala constituem uma pragmática e, como tal, objetivariam apenas a utilidade ou o fim obtido pela fala; entretanto, a pragmática ocorre pela interdependência que há entre algo que é feito com o *ato* de ser feito.

O discurso é *feito* e tem, portanto, um lugar no tempo. Ele ocorre materialmente e por isso possui limites temporais, cronológicos; mas talvez habite também a dimensão de tempo conhecida pelos gregos como *kairós*, o tempo qualitativo, que transborda significado, que é exatamente a palavra usada por Aristóteles para descrever a temporalidade do discurso. Esse tópico será mais desenvolvido no quarto capítulo deste trabalho, mas basta recordar que, se o discurso existe no tempo, Wolterstorff afirma que a ontologia do discurso musical

⁵⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13.

⁵⁷ VANHOOZER, 2002, p. 189.

⁵⁸ WOLTERSTORFF, 1995, p. 39.

compreende, se não necessariamente, potencialmente, uma separação temporal de sua composição e sua performance, já que a obra musical é uma potência virtual e mediata⁵⁹. Aqui, a definição do filósofo Paul Ricoeur poderia ajudar, quando define a música como uma "arte de dois tempos", devido a sua necessidade de ter um texto musical, que é o registro normativo, e sua realização, também exigida por sua característica ontológica de *monstration*, ou o atributo essencial de existir para ser experimentado pelo outro⁶⁰. Stravinsky pontua este aspecto da música discriminando entre a “música potencial” e a “música atual”, a música que existe apenas enquanto potência de existir, como na partitura, e a música que é atualizada, encarnada na performance, ambos os tempos separados pelo hiato do silêncio⁶¹.

Como conceito, recolhendo as proposições reunidas até aqui, o discurso musical deve ser aplicável em todos os repertórios musicais, desde o canto gregoriano à música contemporânea de vanguarda, incluindo a música de tribos indígenas, por exemplo. Esta definição, de algum modo, traz a música de volta aos estudos musicais, no sentido de que inclui os dados performativos como parte fundamental do discurso musical.

Então, poderia ser dito de maneira tão sucinta quanto possível, que o discurso musical é *o ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado*. Por *ato comunicativo*, refere-se ao fato de que esse ato sempre acontece para outrem. Ele envolve a relação entre orador e público, como a retórica afirma, mas não exige uma elocução verbal e referencial para tal e, ainda sim, mantém a resposta da audiência como parte integrante dessa rede de relações; com *mediada*, refere-se à necessidade do discurso musical de ser atualizado e a característica ontológica de seus dois-tempos; com *ações musicais*, contempla-se todas as partes ou *ações* da dinâmica musical, que são tanto a composição musical de uma partitura quanto sua performance, mas também a relação com o ambiente onde a peça será executada, os ensaios, enfim, todo o conjunto contextual do qual depende a obra; por *tempo delimitado*, é claro, afirma-se a limitação do discurso entre um início e um fim, bem como a qualidade temporal da sua sucessão de eventos.

Para se exemplificar o desdobramento que tal definição pode ter na interpretação musical, pode-se destacar alguns momentos da *Sonata para violoncelo solo*, escrita pelo compositor alemão Bernd Alois Zimmermann entre 1959 e 1960, após uma encomenda feita pelo Rádio do Sul da Alemanha, SDR, em Stuttgart. A peça foi escrita para um dos melhores

⁵⁹ WOLTERSTORFF, 1980[a], p. 75.

⁶⁰ RICOEUR, 1996, p. 2.

⁶¹ STRAVINSKY, 1947, p. 121.

amigos de Zimmermann e um dos maiores violoncelistas do século XX, Siegfried Palm. Dedicada à esposa do compositor, a peça traz um subtítulo de grande significância, que será mais explorado no quarto capítulo. Trata-se do primeiro versículo do livro bíblico de Eclesiastes, que na tradução da Vulgata, utilizada por Zimmermann diz “*et suis spatiis transeunte universa sub caelo*”, ou em português, “há tempo para todo propósito debaixo do céu”.

Na primeira seção da Sonata, *Rappresentazione* (representação), há, em seu sexto sistema, um dos trechos de maior dificuldade técnica e musical de toda a obra, mas que contém em sua densidade elementos de fundamental detecção para sua interpretação (fig. 2). De acordo com a edição publicada, há três pentagramas, onde o superior refere-se a notas tocadas em *sul ponticello*, próximas ao cavalete, o pentagrama do meio refere-se a notas tocadas em *pizzicato* e o pentagrama inferior refere-se a notas tocadas no talão do arco. O que imediatamente salta aos olhos no excerto é a constante alteração de claves devido às rápidas e extremas mudanças de registro, que, por sua vez, demandam mudanças entre posições muito distantes no espelho do instrumento.

sempre staccato
sempre nazionale

Fig. 2: Zimmermann, Sonata, p. 1, sistema 6. (Fonte: Edition Modern, 1961)

O primeiro aspecto que salta aos olhos na partitura é uso de três pentagramas, que destacam três emissões sonoras distintas, respectivamente, *sul ponticello*, *pizzicato* e *sempre talone*, constituindo assim três camadas distintas. Do ponto de vista das alturas, Zimmermann emprega um procedimento serial dodecafônico na organização da peça, obedecendo a seguinte série fundamental⁶² (Fig. 3):

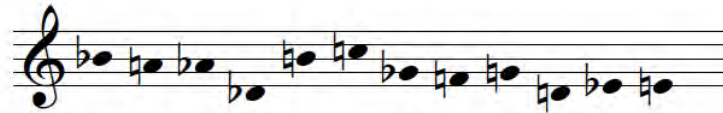


Fig. 3: Série dodecafônica fundamental para a peça. (Fonte: elaborado pelo autor)

No trecho em questão, a série aparece majoritariamente no sistema intermediário, mas contando com sua primeira nota na linha superior (Fig. 4):

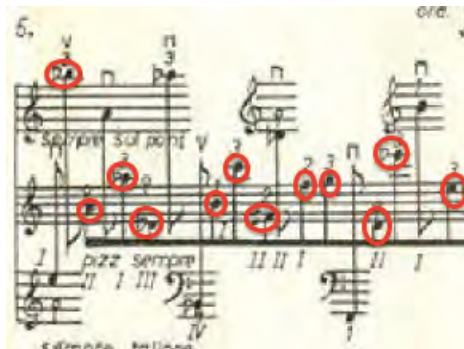


Fig. 4: A série, como apresentada no sexto sistema da peça. (Fonte: elaborado pelo autor a partir de Edition Modern, 1961)

Além da aplicação da série na voz executada como *pizzicato*, há a inclusão de uma série secundária na linha inferior, baseada em uma sucessão de trítomos, que é escrita de maneira interpolada às outras linhas, mas apenas no conjunto executado no talão do arco:

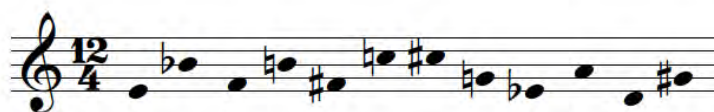


Fig. 5: Série dodecafônica do pentagrama inferior, tocada *sempre tallone*. (Fonte: elaborado pelo autor)

⁶² KONOLD, 1998, p. 225.

Embora esta série possua um importante papel na organização das alturas, não pode-se dizer que ela possui a proeminência no fluxo discursivo, tendo como uma das razões para isso o fato de que Zimmermann não obedece à rigor as regras contrapontísticas e de permutação no desenvolvimento das alturas e mesmo pelo fato de que as interpolações, tão contrastantes, acabam ocultando a linearidade da estrutura.

Contudo, um outro procedimento serial acaba assumindo maior destaque na constituição do discurso, por aglutinar mais amplamente os elementos sonoros agrupados no sistema. Trata-se de uma serialização do contraponto entre as três vozes que gera o que Konold (1998) chama de *ritardando* e *accelerando serial*⁶³. Entre a primeira e as demais linhas, há uma alternância dentro do aspecto rítmico que obedece a progressão 1-2-4-5-6-7-9-10-10-1, que tornam as ocorrências dos sons *sul ponticello* menos presentes. Ao mesmo tempo o oposto acontece na relação entre a linha inferior, executada no talão, e as demais, onde um efeito de acelerando é criado na aproximação dos sons similares, obedecendo mais regularmente a progressão 6-6-6-5-5-5-4-4-4-4, também no aspecto rítmico, na ordem das distâncias entre as notas. Este contraponto serial de sons é de fundamental importância para uma questão constantemente negligenciada na interpretação desta peça, que é o grande contraste exigido entre as sonoridades das três linhas. Talvez motivados pela indicação *Prestissimo possibile*, grande parte dos violoncelistas tendem a não entender que faz parte desta possibilidade não comprometer a clareza timbrística, para que o contraponto serial de sons possa ser escutado com sua ideia de dilatação simultânea nas duas direções do tempo. Essa questão fica ainda mais evidente quando, no manuscrito de Zimmermann para o excerto, é observado inclusive uma mudança de cor para cada voz/camada. Não apenas isso, mas três opções para os três tipos de ataque são dispostas, talvez para escolha do intérprete naquele estágio da composição. O manuscrito também mostra, todavia, a ideia inicial de Zimmermann de que o trecho fosse executado ele todo em cerca de dez segundos, o que demandaria uma velocidade impraticável, mesmo que se abrisse mão da clareza dos sons, o que parece ter sido a razão para a remoção dessa indicação na versão editada.

⁶³ Ibid., p. 226.

Handwritten musical score for cello, system 5. The score is written on five-line staves with a treble clef. It includes notes, rests, and various performance markings. At the top left, there is a tempo marking: *ca. 10'' (prestissimo passibile)*. At the bottom left, there are several performance instructions: *pizz.*, *Trag. sul pont.*, *Spicc.*, *Spicc. pizz.*, *collegio, non legato*, *pizz.*, and *Forsch*. At the bottom right, there is a note: *2. Dynamik nach Vorgabe der Spielerbelegungen.* The score is annotated with red and green lines and numbers (1-4) indicating fingerings and bowing techniques.

Fig. 6: Zimmermann. Sonata para Violoncelo, p. 1, sistema 5. (Fonte: manuscrito do compositor, disponibilizado pela Akademie der Künste de Berlim)

Esses dois aspectos operados serialmente, as alturas e o contraponto, são essenciais para a compreensão de uma dimensão mais objetiva do material musical que a partitura traz. Todavia, há ainda um conjunto de elementos que possui vestígios no texto e que ainda não estão abarcados na bidimensionalidade da nota musical, muito menos na acepção dodecafônica que suprime o valor da oitava. Trata-se da energia performativa exigida por cada mudança de altura e de tipo de ataque e que tem consequências diretas na dimensão temporal posta pela música. Se, no papel, parece existir apenas uma longa sequência com sessenta e oito notas, na prática existe um mundo entre cada uma destas notas. O mundo do intervalo.

O intervalo é o espaço não apenas analítico, sob o ponto de vista das alturas, mas também um espaço de conexão entre cada evento, onde é exigida uma quantidade de energia própria à ligação de dois corpos sonoros. O intervalo é o espaço energético que possibilita o vir-a-ser do próximo evento musical e dentro do qual o intérprete pode agir como tal. Entretanto a partitura não pode descrever o intervalo e, tampouco, uma análise que reduza a música unicamente aos dados impressos e ignore a abrangência do discurso musical. À semelhança do que Blacking disse a respeito da totalidade na qual a ação musical se inclui, Zimmermann apresenta sua compreensão do intervalo, que extrapola os limites do objeto e só podem habitar a realidade em um tipo de intuição *a priori*, dentro da mesma categoria kantiana do *Weltanschauung*⁶⁴.

A partir disso, Zimmermann (1957) propõe uma compreensão do tempo musical que extrapola a representação gráfica, que iguala todos os signos a seu valor métrico, sugerindo uma maneira de se fazer música onde o tempo não é medido em sua duração ideal, mas um tempo que se faz na própria performance. A isso ele chama “duração temporal efetiva”⁶⁵, uma acepção de tempo que se faz não dentro da dicotomia sujeito/objeto e tempo real/tempo percebido, mas um tempo que se materializa na realidade com quantificações energéticas distintas e que, portanto, não é linear.

Uma proposta como essa, que escapa do plano cartesiano da partitura, dificulta uma proposição analítica a seu respeito. Entretanto, pode-se sugerir aqui uma imagem que desdobre a linha do tempo, ainda que em dois eixos, mas que lide não somente com o tempo enquanto plano, mas com o tempo como fluxo energético. Sendo assim, ao invés de uma linha

⁶⁴ ZIMMERMANN, 2010, p. 149. No original, Zimmermann refere-se a Kant diretamente, mas ao conceito por meio de um termo derivado, *Anschauungsform*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 150.

reta, poderia se pensar nesse agenciamento de energia com diversas ranhuras. Fazendo uso do excerto em questão, pode-se projetar as variáveis demandadas e os tipos de relações estabelecidas dentro de cada conexão de eventos e sua realização sob o ponto de vista técnico.

No que tange o violoncelo, poderiam ser atribuídas grandezas que quantifiquem essa energia despendida, não tanto como medida empírica, mas como relações proporcionais entre si, como é a diferença, no espelho do instrumento, entre uma mudança de posição de um semitom e uma mudança de uma oitava. Dentro dessa proporcionalidade, podem ser pensados dois conjuntos de variáveis que, por serem simultâneas, se multiplicam na geração do produto sonoro, ao invés de se somarem e justaporem. O primeiro conjunto é composto pelos elementos executados pela mão esquerda, mais especificamente as mudanças de posição. Embora cada mudança de corda se constitua em uma mudança de posição, não pode se dizer que todas elas comprometem um fluxo linear de energia da mesma maneira. Modificações de todo o sistema costas-ombro-braço-antebraço-mão-dedos implicam em um gasto de energia muito maior, além da energia mental utilizada para estabelecer referências psicomotoras. Para o presente modelo, propõe-se uma grandeza 1 para a nota pura, sem contabilização alguma de movimento. Para cada mudança de posição, mensurada por alterações em semitons, atribui-se um aumento de 2,5% da grandeza inicial. Para esta análise são tomados como referência os dedilhados presentes na edição impressa, que não variam significativamente daqueles presentes no manuscrito. O segundo conjunto de variáveis é constituído pelos elementos exigidos da mão direita. Dois eventos demandam um acréscimo de energia relevantes para uma quantificação, que são a alternância entre pizzicato e arco e os saltos de corda. A mudança entre cordas vizinhas e a mudança de ataque entre talão e *sul ponticello* não implicam em um gasto que perturbe a linearidade do fluxo. Novamente, atribuindo valores proporcionais e não absolutos, pode se pensar em um acréscimo de 10% na grandeza inicial para a alternância entre pizzicato e arco, além de um aumento de 5% para saltos de uma corda e 10% para saltos de duas cordas. A partir disso, sugere-se uma representação quantitativa do intervalo em sua variação energética no tempo, dentro do trecho da sonata em questão (Tabela 1):

NOTA	ME (%)	MD (%)	Tempo Efeti
E5	0	0	1
Bb5	7,5	0	1,075
A4	2,5	10	1,375
A4	0	10	1,1
Ab5	0	10	1,1
Db5	0	5	1,05
Ab5	0	10	1,1
Bb2	20	10	1,32
B4	5	10	1,155
C6	12,5	0	1,125
F#4	15	0	1,15
Db4	12,5	10	1,125
F4	15	10	1,265
G4	0	0	1
F2	30	10	1,43
D4	5	10	1,155
Eb6	32,5	0	1,325
B5	30	10	1,43
E5	5	10	1,155
F2	22,5	10	1,3475
F#3	0	5	1,05
B3	5	10	1,155
C#3	2,5	10	1,1275
Eb5	17,5	5	1,23375
C6	30	10	1,43
D4	27,5	10	1,4025
G#2	2,5	5	1,07625
F#3	0	10	1,1
A5	27,5	10	1
G4	5	0	1,05
C5	0	0	1
B3	5	0	1,05
F#4	0	10	1,1
C5	5	0	1,05
Bb2	0	10	1,1
E4	5	5	1,1025
Eb6	32,5	0	1,325
D5	20	0	1,2
G5	5	0	1,05
C#3	27,5	10	1,4025
F5	22,5	10	1,3475
F#4	0	0	1
F5	0	10	1,1
C6	17,5	10	1,2925
B4	20	0	1,2

G4	5	10	1,155
Bb3	0	10	1,1
Ab5	20	0	1,2
A4	0	0	1
Bb5	0	0	1
Eb5	0	10	1,1
B3	22,5	10	1,3475
C5	7,5	0	1,075
G5	20	10	1,32
A5	0	10	1,1
A5	0	10	1,1
G#2	17,5	10	1,2925
D4	5	5	1,1025
Eb5	0	0	1
C#3	5	5	1,1025
D4	2,5	10	1,1275
F#3	0	10	1,1
F2	5	0	1,05
E5	10	10	1,21
D4	0	10	1,1
G#2	5	5	1,1025
Eb6	35	10	1,485

Tabela 1: Análise quantitativa dos intervalos, onde ME refere-se à quantidade de energia dispendida pela mão esquerda e MD refere-se à quantidade de energia dispendida pela mão direita. O produto de ambos é a quantidade de energia dispendida em cada intervalo, o que resulta no tempo efetivo de realização [Dó central $\cong 261.6$ Hz] = C4] (Fonte: elaborado pelo autor)

Mais interessante ainda pode ser a representação dos distúrbios na linha do tempo que, ao invés de correr linearmente, é acidentada por conta das dilatações provocadas pela variação energética (Fig. 7):

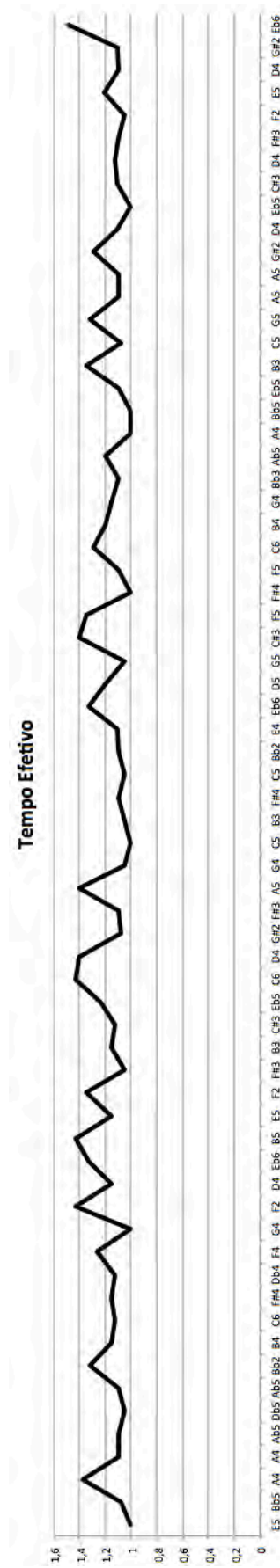


Fig. 7: Perturbações na constituição da linha do tempo, onde Y: nível de energia no intervalo; X: alturas. (Fonte: elaborado pelo autor)

Deve ser reforçada a despretensão de se propor aqui um modelo analítico geral, mas apenas propõe-se o esforço de criação de uma ferramenta mais adequada ao conjunto de ações envolvidas no discurso musical em questão, possibilitando, conjuntamente com os aspectos anteriormente analisados, uma descrição mais densa da realidade e não sua redução a um modelo que lhe é estranho e externo. A variação energética é representada proporcionalmente e, sem dúvida, pode variar em valores absolutos a depender de níveis técnicos distintos entre intérpretes, além de outras variáveis como dificuldades particulares e preparações inadequadas.

Se, por um lado, essas variações podem ser analisadas quantitativamente, por outro seu aspecto qualitativo não é novidade dentro da prática musical. O próprio Siegfried Palm, violoncelista para quem Zimmermann escreveu a sonata, confirma que a distância entre os intervalos implicava nessa dilatação na performance, para o compositor⁶⁶. Na verdade, essa é uma informação que só se torna necessária, pois instrumentistas esquecem-se da origem vocal de seu repertório e, mesmo, que essa fosse uma prática corriqueira, presente desde os mais remotos exemplos do repertório, como fica claro no Ricercar 5, de Domenico Gabrielli (Fig. 8):



Fig. 8: Domenico Gabrielli, Ricercar 5, cc. 1-4 (Fonte: manuscrito do compositor, 1689)

Não se pode deixar de lado em uma concepção de análise do discurso musical, portanto, o diálogo que acontece entre compositor e intérprete em sua produção. Como disse Luciano Berio, “é muito importante entender (...) que um instrumento musical é ele mesmo um fragmento de linguagem musical”⁶⁷. Seria equivocada ignorar as implicações acústicas de um sinal sonoro que é a notação, assim como o seria ignorar o ato de escuta de um discurso. A partitura não pode conter a plenitude de significado que um discurso pode ter. Se foi apresentado um pedaço complexo da sonata, outros trechos se opõem pela simplicidade, mas comungando da mesma inerência do dado performático. Isso fica claro neste último exemplo,

⁶⁶ PALM, 1985, nota explicativa sobre os *Vier kurze Studien* [Quatro pequenos estudos] de Zimmermann.

⁶⁷ BERIO, 1983, p. 78.

onde apenas um si bemol é tocado; apesar de haver uma profusão de informações sobre dinâmicas e regiões da corda a serem tocadas, o grande gasto de energia que há na passagem reside nas mudanças de cordas exigidas pelo compositor. O trecho é indicado para ser iniciado na terceira corda, em uma posição altíssima no braço do instrumento; mantendo a altura, é demandada uma mudança para a quarta corda; finalmente, conclui-se com um trêmulo na segunda corda. Embora seja evidente a variação timbrística gerada pelas mudanças, fica também claro que os movimentos executados pelo violoncelista mobilizam uma quantidade muito maior energia no fluxo discursivo do que o mero papel parece indicar.

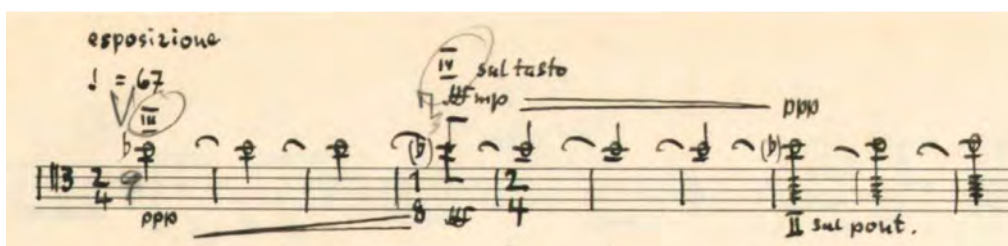


Fig. 9: Zimmermann, Sonata, p. 1, linha 1 (Fonte: manuscrito do compositor)

Com esses breves trechos pode se compreender o porquê da performance ser parte da própria ontologia do discurso musical e não uma interpretação posterior, que se dá no plano puramente subjetivo. A compreensão do discurso, entretanto, leva a um problema final. Se existe algo como música e ela pode ser feita como um ato comunicativo, o que é então que ela comunica?

1. 3. O significado na música

Kevin Vanhoozer⁶⁸ recorda um trecho do Fausto, de Goethe, onde Fausto está tentando traduzir o trecho supracitado do evangelho de João, do grego para o alemão. Ele experimenta várias possibilidades: No princípio era o Pensamento (*Sinn*), Poder (*Kraft*), mas no final ele escolhe "No princípio era o Ato (*Tat*)". Talvez possa-se dizer: "No princípio era o discurso".

O *logos* se encarna no discurso tal qual a música se encarna no som. *Logos* é o meio pelo qual o metafísico toca o físico, o transcendente se imana. Ao se incorporar, o *logos* toma forma ou, no latim, *figura*. Essa forma ou figura é, portanto, o único meio pela qual o *logos* se dá por conhecer. Conhecer o meio pelo qual algo passa a ser é desde há muito uma busca empreendida pelo homem; conhecer aquilo que toma um corpo ou um signo, aquilo que é significado⁶⁹.

O significado traz em si o pressuposto do metafísico, já que assume que algo vem a ser e não simplesmente é; portanto, a negação do metafísico nega a própria existência do significado. Nesse sentido, a discussão acerca do significado musical deveria necessariamente apresentar suas premissas, quer seja a presunção da morte do metafísico – a morte de Deus, em Nietzsche⁷⁰ – ou a crença em sua existência. Entretanto, o esforço dos principais estudos neste tópico parecem se concentrar mais no estabelecimento de um modelo descritivo do que na validação de sua lógica.

A querela é antiga e encontra representantes famigerados em todos os lados, seja Aristides Quintiliano e Sexto Empírico, Hanslick e Wagner ou toda a corrente contemporânea dos semióticos em oposição a um estudo mais voltado às operações estruturais e físico-acústicas do som. Mais do que nunca, entretanto, parece ser necessária, diante da realidade difusa do pensamento contemporâneo e da música do século XXI, uma reflexão sobre as bases de qualquer prática musical, seja analítica, interpretativa ou composicional. As inconsistências talvez encontrem-se justamente na ausência de clareza sobre seus pressupostos ou, mesmo, na contradição entre a realidade presumida e a proposição apresentada.

⁶⁸ VANHOOZER, 2002, p. 162.

⁶⁹ No inglês a ideia de meio fica ainda mais clara, em *meaning*.

⁷⁰ MEYER, 1986, p. 136.

Em sua obra clássica, Leonard Meyer (1956) inicia sua proposta sobre o significado musical já tomando como fato dado a realidade do significado, apenas diferenciando rapidamente em noções absolutistas ou referencialistas⁷¹, pulando de sobressalto para o desenvolvimento da teoria em si. Ainda dentro do cânone musicológico, Robert Hatten (2004) acrescenta a semiótica peirciana à proposição de Meyer e desenvolve sua teoria sobre o significado musical como o que chama de “significado expressivo”. Esse tipo de significado designaria a motivação que levou o compositor a realizar determinada escolha musical. Hatten busca a compreensão do significado dentro da primeira categoria de Meyer, trabalhando apenas com dados musicais, mas esperando que tais dados o conduzam à segunda categoria, inferindo referências simbólicas⁷². Mais uma vez, entretanto, a própria existência de significado na música é uma crença não justificada explicitamente. Eric Clarke (2005), fazendo uma revisão das teorias existentes sobre o significado musical, situa a sua própria como uma teoria da percepção do significado, atribuindo à escuta, em seu sentido mais físico, a constituição desse significado⁷³. Lawrence Kramer (2002), por sua vez, faz uso de uma noção hermenêutica onde o sujeito assume a centralidade, residindo em sua ontologia a própria matriz do significado⁷⁴. Em contrapartida, poderiam ser mencionados grandes referenciais musicológicos que já partem do princípio que não há algo como o significado musical. Felix Salzer (1956) propõe sua teoria de escuta estrutural partindo do suposto que a significância harmônica se dá apenas internamente, em suas leis funcionais⁷⁵. Fred Lerdhal e Ray Jackendoff (1996), ao justificarem a impossibilidade da música se configurar como linguagem concluem: “Música é pura estrutura”⁷⁶. A intenção aqui não é examinar a natureza dos estudos sobre o significado musical, mas apenas exemplificar brevemente o quão negligenciadas são as justificativas sobre a validade de algo como o significado musical. E mais, o quão díspares são as tentativas de uso do conceito de significado para se referir a diferentes dimensões da música.

Fora mencionado a crença no metafísico. Esta menção por si só já assusta por parecer conter algum tipo de obscurantismo místico. Mas o fato é que a afirmação da metafísica só pode se dar enquanto crença, já que por definição algo como o metafísico puro seria

⁷¹ MEYER, 1956, p. 1.

⁷² HATTEN, 2004, p. xvi.

⁷³ CLARKE, 2005, p. 7.

⁷⁴ KRAMER, 2002, pp. 2-3.

⁷⁵ SALZER, 1952, p. 10.

⁷⁶ LERDAHL, JACKENDOFF, 1996, p. 9. No trecho original: “The reason for this [*a multiplicidade de formas de se interpretar música*] is that music is not tied down to specific meanings and functions, as language is. In a sense, music is pure structure (...)”.

indefinível e incognoscível. A epistemologia clássica traz a crença como aspecto fundamental do conhecimento, mas Thomas Kuhn trouxe para o contexto da filosofia da ciência do século XX a necessidade sobre a reflexão a respeito do papel de um tipo de dogma em todo e qualquer discurso, tornando o componente fideístico uma necessidade lógica.

Kuhn argumenta que a própria hipótese é um dado metafísico, já que é uma tese que ainda não é. É a crença em sua existência que motiva a própria pesquisa científica⁷⁷. Pelo contrário, também é o desconforto, a sensação de oposição a uma crença previamente tida que afasta o sujeito de uma hipótese proposta. Obras musicais canonizadas se sedimentam como paradigma por uma crença coletiva, uma correspondência entre o discurso feito e a crença tida. Kuhn acrescenta que a obra artística se beneficia do fato de que não exprime contradições, dada a natureza de seu significado não abarcar asserções propositivas⁷⁸ e, assim, pode constituir um cânone paradigmático mais extenso. O que varia de peça para peça, de interpretação para interpretação é justamente o conjunto de crenças que sustentam e motivam cada uma delas.

Nesse sentido, a crença no metafísico é necessária para se afirmar que há algo como significado. Em um pensamento antifundacionista, seja qual for, essa questão torna-se absolutamente irrelevante, pois existe a negação de que o conhecimento necessita de uma crença prévia para se dar, simplesmente porque seu ceticismo questiona a própria realidade do conhecimento. Projetos antifundacionistas se colocam, assim, mais negativamente do que propositivamente, já que proposições seriam contradições epistemológicas⁷⁹.

Dois questões básicas se colocam mais claramente, então, no que se refere ao metafísico e sua implicação para o significado musical: a questão da crença e a própria possibilidade do significado. Quanto a primeira questão, o ponto focal é que somente a crença pode sustentar a afirmação ou a negação do significado musical, dado sua natureza. Desse modo, qualquer concepção criativa ou interpretativa irá exprimir mais ou menos explicitamente seu pressuposto a respeito do significado, mas necessariamente o trará consigo. A possibilidade da crença enquanto vínculo, enquanto relação e conexão a um conhecimento subsidiário, tem sido discutida amplamente e assumiu uma forma mais consolidada nas reflexões do cientista que influenciou as proposições de Thomas Kuhn, Michael Polanyi, indicado por três vezes ao Prêmio Nobel de química e física.

⁷⁷ KUHN, 2012, p. 19.

⁷⁸ Ibid., p. 25.

⁷⁹ GOMES, 2000, p. 1.

Polanyi parte do princípio que todo conhecimento é pessoal. A revolução copernicana foi do geocentrismo ao heliocentrismo, mas ambas as cosmologias continuaram centradas no mesmo ponto de referência: o homem. O antropocentrismo muda seus referenciais afetivos, mas permanece com o ente humano como constituidor do conhecimento. Isso porque o que altera o rumo de uma concepção de mundo não é a lógica concretizada em uma proposição, mas algo que antecede isso, um afeto⁸⁰. As paixões estão no cerne da constituição do significado, antes mesmo que se formatem proposicionalmente. É aqui que passa a ser possível sugerir e relembrar o que Aristóteles já dizia: *logos*, *pathos* e *ethos* diferem em função, mas não em natureza. Os três componentes caminham conjuntamente, mesmo embora cada um tenha seu papel próprio naquilo que Polanyi diz ser o “ato de conhecer”⁸¹. O próprio conhecimento ganha o status de ação; não como uma coisa ou um bem, mas como algo feito por alguém. Esse dado afetivo não se define simplesmente como um preconceito, mas como uma intuição, um reflexo. Polanyi define:

A descoberta científica revela novos conhecimentos, mas a nova visão que a acompanha não é conhecimento. É *menos* do que o conhecimento, pois é uma suposição; Mas é *mais* do que conhecimento, pois é uma presciência de coisas ainda desconhecidas e talvez, no momento, inconcebíveis. (POLANYI, 1962, p. 143, tradução nossa)⁸²

Este “conhecimento tácito” , como é por ele definido, longe de desabonar o trabalho científico, o enriquece. A crença em algo ainda improvável sob o ponto de vista lógico é a energia que possibilita a própria lógica. O conhecimento tácito é o conjunto de dados metafísicos, cridos, que sustentam o próprio saber . E como ainda não materializado só assim pode ser alcançado, como crença. A crença pode ser justificada e, como tal, formalizada, mas permanecerá ainda com os traços da crença que o originou, o “coeficiente tácito”. No significado, Polanyi define adequadamente ao próprio termo, existe uma ação de significar, um significado feito por um autor. Novamente vem à tona a realidade de que a crença é presente tanto quanto é o significado.

A crença e o significado ou a crença no significado habitam a realidade simples. Não há algo, na realidade, como um significado musical. O que há é um significado feito na

⁸⁰ POLANYI, 1962, p. 1.

⁸¹ Ibid. p. 17.

⁸² No original: “Scientific discovery reveals new knowledge, but the new vision which accompanies it is not knowledge. It is less than knowledge, for it is a guess; but it is more than knowledge, for it is foreknowledge of things yet unknown and at present perhaps inconceivable”.

música. Polanyi expõe sua visão de como uma noção de significado inconsistente dá lugar a um tipo de análise destrutiva da realidade, usando inclusive a música como exemplo, neste longo, mas rico trecho:

O fato de competências não poderem ser plenamente contabilizadas em função de suas particularidades pode conduzir a sérias dificuldades para avaliar se uma performance é genuinamente hábil ou não. A extensa controvérsia sobre o "toque" dos pianistas pode servir de exemplo. Músicos consideram como um fato óbvio que o som de uma nota no piano pode ser feito de diferentes maneiras, dependendo do "toque" do pianista. Adquirir o toque certo é o esforço de cada aprendiz, e o artista maduro contabiliza essa habilidade entre as suas principais realizações. O toque de um pianista é muito apreciado pelo público e pelos seus alunos: tem um grande valor em dinheiro. No entanto, quando o processo de soar uma nota no piano é analisado, parece difícil explicar a existência do "toque". Quando uma tecla é pressionada, o martelo posto em movimento atinge a corda. O martelo é empurrado pela tecla deprimida apenas para uma curta distância e é assim lançado em movimento livre, que é eventualmente interrompido pelo acorde. Portanto, argumenta-se, o efeito do martelo na corda é totalmente determinado pela velocidade do martelo em movimento livre no momento em que atinge o acorde. Como esta velocidade varia, a nota do acorde soará mais ou menos alto. Isto pode ser acompanhado por mudanças na cor, etc., devido a mudanças simultâneas na composição de harmônicos, mas não deve fazer diferença de que maneira o martelo adquiriu uma velocidade particular. Consequentemente, não poderia haver nenhuma diferença entre um principiante e um virtuoso no som das notas que golpeiam um mesmo piano; uma das qualidades mais valorizadas na performance do pianista seria totalmente desacreditada. Esta é, de fato, a conclusão que se encontra em livros-texto padrão como 'Science and Music' (1937) de James Jeans e 'Physics of Music' (1944), de Alexander Wood. Contudo, este resultado baseia-se erroneamente numa análise incompleta da habilidade do pianista. Isso foi demonstrado (para minha satisfação) por J. Baron e J. Hollo, que chamaram a atenção para o ruído que a depressão de uma chave faz quando todas as cordas são removidas de um piano. Este ruído pode ser variado enquanto a velocidade transmitida para o martelo permanece inalterada. O ruído mistura-se com a nota soada pelo martelo na corda e modifica sua qualidade, e isso parece explicar em princípio a capacidade do pianista de controlar o som do piano pela arte de seu toque. (POLANYI, 1962, p. 52, tradução nossa)⁸³

⁸³ No original: "The fact that skills cannot be fully accounted for in terms of their particulars may lead to serious difficulties in judging whether or not a skilful performance is genuine. The extensive controversy on the 'touch' of pianists may serve as an example. Musicians regard it as a glaringly obvious fact that the sounding of a note on the piano can be done in different ways, depending on the 'touch' of the pianist. To acquire the right touch is the endeavour of every learner, and the mature artist counts its possession among his chief accomplishments. A pianist's touch is prized alike by the public and by his pupils: it has a great value in money. Yet when the process of sounding a note on the piano is analysed, it appears difficult to account for the existence of 'touch'. When a key is depressed, a hammer is set in motion which hits a string. The hammer is pushed by the depressed key only for a short distance and is thereby flung into free motion, which is eventually stopped by the chord. Therefore, it is argued, the effect of the hammer on the chord is fully determined by the speed of the hammer in free motion at the moment when it hits the chord. As this speed varies, the note of the chord will sound more or less loudly. This may be accompanied by changes in colour, etc., owing to concurrent changes in the composition of overtones, but it should make no difference in what manner the hammer acquired any particular speed. Accordingly, there could be no difference as between tyro and virtuoso in the tone of the notes which they strike on a given piano; one of the most valued qualities of the pianist's performance would be utterly discredited. Such is indeed the conclusion you find in standard textbooks like Jeans' Science and Music (1937) and A.Wood's Physics of Music (1944). Yet this result relies erroneously on an incomplete analysis of the pianist's skill. This has been demonstrated (to my satisfaction) by J.Baron and J.Hollo, who called attention to the noise that the depression of a key makes when all chords are removed from a piano. This noise can be varied while the speed

Polanyi nota ainda em meados do século o quão indevidos são os métodos analíticos que ignoram o dado performático como parte do próprio significado da realidade da música. O exemplo leva à conclusão que, embora o ser humano esteja preso a descrever suas crenças quanto a realidade, sua descrição não é a realidade. São, na verdade, os pressupostos, os dados subsidiários de uma ação, que constituem o significado. O significado pode ser *denotativo* ou *referencial*, quando a ação aponta para alguma coisa; assim, a ação se torna signo para um objeto e ambos formam o todo (*Gestalt*). Todavia a ação pode não apontar para alguma coisa, ela pode simplesmente funcionar em si, sendo ela mesma o todo, tomando assim a acepção de um significado *existencial*, o tipo de significado que Polanyi atribui à música⁸⁴. A crença no significado da música toma para si, finalmente, este status, o de crença, tanto quanto o entendimento de que não há um significado na música só pode se sustentar sob o mesmo mecanismo.

A ideia de que uma asserção não possui sua lógica somente nos dados formais que a compõem assume assim um lugar de proeminência na pesquisa sobre o funcionamento da linguagem. Oswald Ducrot, no trabalho que influenciaria Deleuze, escrito em parceria com Jean-Claude Anscombre (1976), sobre a Argumentação na Língua, entende que mesmo a linguagem verbal em suas unidades mais elementares demanda um aspecto pressuposicional para estabelecer qualquer tipo de significado. Fazendo uso de um tipo de “retórica integrada”⁸⁵, os autores propõem que a compreensão de um enunciado só pode se dar se dois níveis de interpretação forem atingidos, o *componente linguístico* e o *componente retórico*⁸⁶. Ambos tratam, respectivamente, da análise dos tipos linguísticos e dos gestos linguísticos; dos aspectos formais e dos aspectos situacionais, ligados a aplicação de um determinado sistema e uma determinada circunstância. Analiticamente, os pressupostos implícitos são a somatória das marcas que o componente linguístico traz, do que está posto, mais o conhecimento sobre a situação em que se dá o enunciado; o enunciado só é o que é e, portanto, só possui significado, porque é formulado como é na situação em que é feito. Finalmente, Ducrot conclui que estes pressupostos são a própria energia que origina o ato de fala,

imparted to the hammer remains unaltered. The noise mingles with the note sounded by the hammer on the chord and modifies its quality, and this seems to account in principle for the pianist’s capacity to control the tone of the piano by the art of his touch”.

⁸⁴ Ibid, p. 60.

⁸⁵ DUCROT; ANSCOMBRE, 1976, p.11.

⁸⁶ LEBLER, 2016, p. 3.

compreendendo-os como a força ilocucionária que realiza o ato e constituindo a própria lógica da linguagem⁸⁷.

As forças paralelas à proposição tornam-se mais evidentes, mas isso não significa a morte da proposição; apenas seu reposicionamento, mais adequado dentro da instituição do significado. O *logos* retórico emerge, já em Aristóteles, como um antídoto à excessiva formalização proposicional e historicamente o mesmo tem acontecido⁸⁸. No século XX, a Retórica ressurgiu com a força capaz de se desprender das amarras proposicionais sem, tampouco, ter de se desfazer da própria lógica. Michel Meyer parte da Retórica para definir que a linguagem surge sempre de uma questão apresentada, de um problema; o significado, portanto, é a ação de responder a esta situação-problema, implícita em uma proposição⁸⁹. Para Meyer uma pergunta sempre subjaz uma proposição; o *logos* é o problema que subjaz a proposição. Isso se relaciona com a noção de pressuposto de Ducrot, onde toda proposição traz uma pressuposição ou um conjunto delas por detrás da ação feita⁹⁰.

A possibilidade da crença no metafísico leva imediatamente a uma noção de significado, mas que ainda tem sua própria possibilidade injustificada, ainda mais quando um desdobramento possível é o significado na música. O compositor Roberto Victório sintetiza bem estas relações ao lembrar que mesmo Newton e Descartes, fundamentos da Ciência Moderna, encontravam as respostas para a Metafísica em Deus e desenvolveram sua teoria do conhecimento baseados em uma abordagem holística da realidade e não na fragmentação de saber provocada posteriormente por seus próprios postulados⁹¹. Esse abandono de uma ideia integral da realidade afetou toda a esfera de ação humana, inclusive a música, que deixou de ser concebida como parte da vida em seu sentido mais amplo, passando a ser tratada como um acidente em meio a realidade. O resgate por parte da música contemporânea da ideia de uma Metafísica é possibilitada justamente por não necessitar a música, essencialmente, de uma lógica sintática, o que talvez dificultaria a outros tipos de discurso. A música habita essa realidade primeira, encontrando em seu fazer a “materialização desta entidade no mundo real”⁹², embora sua natureza bitemporal a mantenha na tentativa de “retornar à virtualidade pela performance, ou infinitas possibilidades de leitura”⁹³.

⁸⁷ DUCROT, 1966, p. 13.

⁸⁸ MEYER, 1986, p. 122.

⁸⁹ MEYER, 1983, p. 24.

⁹⁰ MEYER, 2004, p. 84.

⁹¹ VICTÓRIO, 2016[a].

⁹² Ibid., p. 6.

⁹³ Ibidem.

A imagem do ritual aparece como analogia, mas pode ensinar aspectos importantes sobre o significado na música, no sentido em que a ação cúlrica é composta por gestos, os quais, por sua vez, são “literalmente” a incorporação de um tipo de entidade externa ao mundo físico⁹⁴. Mas o ritual ainda não é a entidade, apenas um vislumbre de sua existência, manifestada fisicamente. O *logos* é a encarnação do transcendente, o imaterial tomando forma na matéria, o virtual que se atualiza; é a imanência do intangível e inefável, que ao se figurar reduz-se, se não essencialmente, em manifestação. A expectativa de um significado que jaz no objeto consegue encontrar no máximo o que busca, um jazigo. A dissecação que a análise promove, quando deixa de lado a dinâmica discursiva de uma obra, encontra apenas vestígios de um corpo sem vida, com membros que em nada contribuem para a vida desse corpo, mas que são apenas vísceras sem função.

Assim, validando o mecanismo da crença, seja como afirmação ou negação, resta discutir a própria possibilidade de uma metafísica para que seja possível compreender a necessidade de uma proposição sobre o significado na música. Embora a ideia de forma pareça ser sugerida aqui, não se pode precipitar nenhuma conclusão antes que o conceito seja apresentado plenamente. No quarto capítulo deste trabalho será discutido pormenorizadamente o papel da performance na constituição de algo como uma forma musical, mas deve-se introduzir aqui a primeira noção de uma substância que toma forma, sem que para isso seja necessário afirmar qualquer preexistência dessa forma. A noção de matéria e forma não precisa ser abolida para que sua contingência seja proposta.

O físico Werner Heisenberg (1958) concluía disso que as proposições aristotélicas estavam corretas, pois sua noção de matéria era justamente metafísica, precedendo a assunção de uma forma. Comentando seus experimentos de aceleração de partículas, Heisenberg afirma que:

Se compararmos esta situação com os conceitos aristotélicos de matéria e da forma, podemos dizer que a matéria de Aristóteles, que é mera ‘potência’, deve ser comparada ao nosso conceito de energia, que entra na ‘realidade’ por meio da forma, quando a partícula elementar é criada. (HEISENBERG, 1958, p. 160, tradução nossa)⁹⁵

⁹⁴ VICTÓRIO, 2016[b], p. 9.

⁹⁵ No original: “If we compare this situation with the Aristotelian concepts of matter and form, we can say that the matter of Aristotle, which is mere ‘potentia’ should be compared to our concept of energy, which gets into ‘actuality’ by means of the form, when the elementary particle is created”.

Como dito, esta relação será explorada mais à frente, mas vale lembrar que a contribuição de Heisenberg à ciência foi definitiva, na medida em que sua recepção por Albert Einstein e Niels Bohr provocou o debate de ambos sobre a possibilidade de determinar a posição de uma partícula quântica no tempo e no espaço. Einstein relutou em aceitar a posição indeterminista, onde seria impossível quantificar a relação entre tempo e energia, ao passo que Bohr apregoava tal indeterminação⁹⁶. O importante é notar que o conflito se dá na ordem epistêmica, sobre a possibilidade de conhecer a energia quantitativamente antes que se materialize e não em sua existência. Sendo assim, mesmo dentro da controvérsia, a ontologia da matéria em seu estado metafísico não fora desafiada.

Ainda em teorias posteriores, como é o caso da Teoria do Caos, a possibilidade da metafísica permanece válida. Embora a teoria se baseie na hipótese da imprevisibilidade e da instabilidade como fatores da imponderabilidade que gera a matéria, o tempo ainda é mantido como entidade metafísica, sobretudo na proposta da irreversibilidade do tempo, de Ilya Prigogine⁹⁷. David Bohm, outro proponente da teoria – e ex-professor da Universidade de São Paulo – parte da mesma ideia de uma filosofia do processo, concluindo que a “metafísica é uma expressão explícita de uma cosmovisão”⁹⁸.

A crença e a metafísica firmam-se, assim, como duas instâncias possíveis de serem afirmadas ou, minimamente, contabilizadas no plano do real. A última questão que necessita ser esclarecida de modo a constituir bases sólidas ao pensamento sobre o significado da música é a ideia de música como linguagem, ou uma linguagem musical. Embora a presença metafísica de um significado possa ser assumida na música, parece imprudente afirmar que esse significado demanda uma estrutura tal qual uma linguagem para tomar forma. O próprio termo que designa a linguagem tem a ver com o meio orgânico utilizado para produzir sua cadeia de ações sígnicas, a língua. Se, como linguagem, define-se, outrossim, um conjunto de regras operacionais, como nas linguagens de programação computacional, pode-se aceitá-la enquanto analogia, por falta de termo mais adequado. O escritor C. S. Lewis, em seu último e por tempos perdido artigo, atesta a presença inerente de uma linguagem na própria natureza humana, reconhecendo que o termo pode designar qualquer tipo de sistematização de sinais, mas que via de regra diz respeito a um “ruído vocal com significado”⁹⁹, definindo que linguagem como o sistema de ruídos vocais que intentam (no sentido psicológico) em

⁹⁶ BOHR, 1949.

⁹⁷ GRIFFIN, 1986, p. 20.

⁹⁸ BOHM, 1996, p. 118.

⁹⁹ LEWIS, 2010, p. 25.

significar (no sentido simbólico)”¹⁰⁰. Todavia, esse aspecto se manifesta em um âmbito comunitário e em acordos mais ou menos denotativos, para usar a terminologia de Polanyi, que diferem da ordem de significado da música. Regras são parte do que é a linguagem, mas regras não são a linguagem. A linguagem verbal sedimenta-se na Gestalt dependendo de uma substância outra para se validar. Nessa direção, a música, em seu significado existencial, não necessita e nem pode se prender às amarras referenciais da palavra. Por essa razão, abordagens linguísticas na música devem se acautelar da própria natureza do significado antes de aplicar seus sistemas a conjuntos de ações musicais. O significado da música não demanda uma estrutura linguística para existir e algo como uma linguagem musical só pode ser afirmado analogicamente, guardando-se da arbitrariedade da designação sónica.

François-Bernard Mâche propõe uma compreensão da música como linguagem universal, buscando estruturas mínimas que atravessem “idiomas” musicais, quer sejam ostinatos rítmicos ou a relação entre um gesto musical e sua gestualidade, que varia em tipos, mas está sempre presente enquanto ocorrência¹⁰¹. Todavia, Mâche ainda toma a acepção estruturalista de linguagem e busca um significado nas estruturas e não feito nelas. Incorre, novamente, ao risco da arbitrariedade ao atribuir suas próprias regras ao jogo estabelecido. Talvez, se for possível atribuir algum universal, este deve ser à própria humanidade, a algo que une todo ser humano como humano. É o homem que realiza a ação, independentemente do tipo de estrutura operada para realizar determinado ato comunicativo.

A ideia de que a música seria uma linguagem universal dependeria de duas definições: o que é linguagem e o que é ser universal. É problemático definir o universal a partir de um ponto de vista analítico, que toma como verdade geral uma única visão dentre tantas da realidade. Falar de algo universal na música tomando como ponto de partida a prática sedimentada no Ocidente exclui outras muitas maneiras não apenas de se fazer música, mas de pensar o ser humano¹⁰². Todavia, quanto mais diferentes sistemas de vida são colocados lado a lado, mais percebe-se intersecções constantes, evidenciando pontos de contato que, finalmente, mostram que há algo em ser humano que antecede a cultura; algo em fazer música que antecede a Música (com M maiúsculo). A ideia de uma universalidade da linguagem, da mesma forma, não pode depender da busca por padrões analíticos, como o esqueleto conceitual referido na definição de música. Noam Chomsky e Lévi-Strauss incorrem a esse

¹⁰⁰ Ibid., p. 26. No original: “language is the system of vocal noises *meant to mean*”.

¹⁰¹ MÂCHE, 1983, p. 36.

¹⁰² NETTL, 2005, p. 43.

erro ao tentar pensar uma estrutura subjacente da linguagem humana, excluindo o dado ontológico do ser humano, ou, no mínimo, reduzindo-o drasticamente. Esse método gera, quanto muito, uma universalidade totalizante e, como bem conhecido, etnocêntrica. Na verdade, peca em reduzir uma cadeia de ações a uma coisa; se existe um universal na música é o fato de que, independente de suas estruturas sonoras ela sempre possui certos atributos comuns: 1) ela é feita por alguém; 2) ele é produzida por ações musicais - como cantar e tocar, ainda que essas ações sejam secundárias a uma primeira, seja cozinhar, rezar ou mesmo uma dramatização. Novamente, é a redução do sujeito a objeto ou, pior, a presunção desta divisão facilmente dicotomizável que impede o exame mais acurado das ações implicadas no agir humano. Neste ponto, por enquanto, pode-se repetir que, enquanto estrutura, “A música não é a linguagem universal, mas as músicas não são tão mutuamente ininteligíveis como são as línguas”¹⁰³.

Partindo dos dois pontos validados é possível se pensar em algo como uma presença metafísica na obra musical. Se o significado é feito na música, e não simplesmente a habita, é necessário que alguém o faça. Começa a ficar claro que a performance, em um sentido, faz parte da agência do significado musical, mas, dada a bitemporalidade da música, resta a questão se existe um significado presente no primeiro tempo ontológico da música. O que pode haver de presença do compositor, como autor de significado, enquanto a música é apenas potencial?

O filósofo Jacques Derrida desqualificava esse tipo de procura, denominando-a como logocentrismo, uma atitude totalitária de ambicionar alguma estabilidade de significado em pontos de referência ulteriores ao próprio ato comunicativo. Derrida entende que qualquer interpretação é um ato político e que, a princípio, visa a legitimação de uma força opressora. Desse modo, a ética da interpretação deveria conduzir à abolição de qualquer tipo de instância autoritativa, criando novas leituras que proporcionem a libertação do oprimido. Tão volátil quanto essa ética possa ser, ela leva a morte do autor como agente de qualquer significado intencionado¹⁰⁴.

Neste debate parecem haver dois polos que lutam pela supremacia da instituição do significado em relação à realidade, ou em relação ao Realismo como categoria possível de coisas que existam independentemente da mente humana. Por um lado um polo que afirma não existirem quaisquer coisas que não sejam fabricações racionais e, por outro, um extremo

¹⁰³ Ibid. p. 49.

que assume uma correspondência perfeita entre linguagem e realidade, um tipo de Realismo *naïve*. A existência de algo como um autor é necessária para que haja significado, todavia ela se torna inviável quando a noção de autoridade é taxada como opressora e, portanto, uma criação política que deve ser eliminada. Se não há autor, muito menos há qualquer intenção autoral. Não apenas porque a psicanálise apregoa a impossibilidade de ações responsáveis, sendo elas apenas frutos de complexos anteriores, mas também porque os únicos traços de intenção autoral estariam disponíveis dentro da arbitrariedade dos signos.

Derrida denomina a própria Metafísica como a “ciência da presença”¹⁰⁵ e, como já exposto, a assunção de sua realidade e, portanto, da presença de algum tipo de autor só pode ser verificada ou não através da crença. Todavia a noção de intenção como vestígio do ato de significar do autor não deve, tampouco, incorrer a ingenuidade do Realismo *naïve*, crendo que a interpretação possa chegar a um significado último da realidade, como algumas semiologias, inclusive musicais, parecem propor. A melhor defesa de uma ideia equilibrada de intenção parece ser aquela do crítico literário E. D. Hirsch. Como não crê que haja um significado nas coisas, mas feito nelas, Hirsch define a intenção como ação autoral, fixada no texto. Intenção toma assim uma acepção de direcionalidade, de conexão entre a mente de quem faz e seu ato. Não deve se confundir intenção com o desejo ou qualquer tipo de inspiração romântica. A intenção do autor, ambicionada na interpretação, não deve ser a coisa a qual o autor objetivava em sua ação, mas a direção na qual ela foi, a conexão entre o sujeito e o objeto. Significado difere, assim, de significância, pois tem a ver com as operações internas no meio, e não com pontos externos aos quais procurava se conectar o ato. Interessante que, mesmo como neo-platonista que era, Agostinho vislumbrava a ideia de uma ação consciente:

Sinais convencionais são os que todos os seres vivos mutuamente se trocam para manifestar – o quanto isso lhes é possível – os movimentos de sua alma, tais sejam as sensações e os pensamentos. Não há outra razão para significar, isto é, para dar um sinal, a não ser comunicar e transferir a outra mente a ação da mente que ocorre na pessoa que faz o sinal. (AGOSTINHO apud. VANHOOZER, 1998, p. 201)¹⁰⁶

A intenção pode ser ainda melhor definida quando toma em sua acepção dentro da Teoria dos Atos de Fala, onde o que equivale a intenção dentro do sistema de linguagem e seu

¹⁰⁵ DERRIDA apud. VANHOOZER, 1998, p. 63.

¹⁰⁶ Cita-se o excerto na tradução do inglês de Vanhoozer por conta de sua exatidão terminológica em relação às traduções já realizadas em língua portuguesa. No latim original o trecho apresenta-se da seguinte forma: “Data vero signa sunt quae sibi quaeque viventia invicem dant ad demonstrandos quantum possunt motus animi sui, vel sensa aut intellecta quaelibet. Nec ulla causa est nobis significandi, id est signi dandi, nisi ad depromendum et traiciendum in alterius animum id quod animo gerit is qui signum dat”

uso é a força ilocucionária, como já definida. A intenção não é o que o autor pretende fazer no outro em seu ato comunicativo, mas o que ele faz no ato. John Searle coloca que “o efeito que caracteriza a intenção do significado é a compreensão”¹⁰⁷ diferenciando do ato perlocucionário, onde o que caracteriza sua efetivação é a concordância ou o resultado pretendido no outro. Todavia, se a proposição de Ducrot é resgatada, a própria compreensão é, em alguma medida, a persuasão da mente do outro quanto a algo que antes não lhe movia, funcionando como uma retórica interna. Os indícios para se compreender tal intenção podem ser apreendidos unicamente no ato locucionário, nos traços de intenção, já mencionados em termos pressuposicionais. A interpretação não é uma gnose, que depende de um conhecimento externo ao texto para que seja possível compreendê-lo. Essa direcionalidade da intenção pode então ser definida como o estado de dirigir-se a, ou, como afeto. Sendo assim, pode-se representar o significado na música como $F(p)$, sendo ele um produto daquilo que é feito, a força ilocucionária (F), na representação de uma realidade (p), de um mundo projetado, ou de um *Stimmung*, como será exposto no próximo capítulo. A intenção é justamente a operação de F em p , na tendência, direção e forças aplicadas. J. L. Austin, o fundador da teoria, coloca que a ação performativa é uma ação feita e não uma coisa e, portanto, em si, não pode ser julgada como verdadeira ou falsa, boa ou má¹⁰⁸. A ética do significado nasce da responsabilidade do valor metafísico de significado ser posto em prática e não de uma valoração moral do objeto. Sendo assim, é na atualização de um virtual na performance que o significado é finalmente e eficazmente feito, sem qualquer amarra linguística, sob o ponto de vista proposicional.

A performance habita, assim, o plano de imanência da própria música, ontologicamente falando. Ela faz parte da cadeia de ações que a fazem vir a ser e, portanto, de seu próprio significado. Na “névoa de imagens virtuais”¹⁰⁹ que rodeiam a música atualizada potencialmente na composição, a performance tem o papel de atualizá-las, transbordando o objeto atual, todavia sem extrapolar o que já fazia do atual ser o que era. Por essa razão a performance é sempre única, atualizando um conjunto distinto de virtualidades a cada execução e, ao mesmo, sempre capaz de tocar a mesma música. “O plano de imanência compreende a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois”¹¹⁰. Ainda que Deleuze intente remover o metafísico do virtual

¹⁰⁷ SEARLE apud. VANHOOZER, 1998, p. 243.

¹⁰⁸ AUSTIN, 1962, p. 5.

¹⁰⁹ DELEUZE, 1996, p. 49.

¹¹⁰ Ibid. p. 51.

bergsoniano por meio do eterno retorno de Nietzsche e da terceira repetição¹¹¹, volta a se lembrar que a própria adoção da categoria metafísica é uma escolha. Sendo assim, se é o virtual do futuro ou o plano do imaterial que justificam a permanência de algo como o significado, o fato é que essa permanência pode ser vivida mesmo em paralelo ao estado de morte, de esvaziamento, experienciado em cada acontecimento local, em cada instante¹¹².

A título de conclusão para este capítulo, uma última ideia apresentada é o conceito de mito. Embora Kevin Vanhoozer alerte para o risco de se fazer uso deste termo após sua credibilidade ter caído por terra com a Filosofia Moderna¹¹³, denotando apenas um conto sem vínculo com a realidade, tem-se em mente sua origem em Aristóteles, como *mythos*, como um enredo dramático cujo significado só pode ser efetivado quando colocado em ação. O mito, nesse sentido, não se refere a objetos e pessoas, mas a representação de movimentos e ações. No sentido aristotélico, o mito não se refere a coisas de um mundo fora do plano do real, mas a ações neste mundo. Um mito não pode ser reencenado ou revivido; um mito é uma configuração onde forma e conteúdo estão integralmente conectadas. Da mesma forma, o discurso musical se dá como um mito, uma multiplicidade de incidentes. É a projeção de um mundo e, como tal, só pode ser vivido. Quando fala de mito, Mâche toma a acepção Moderna, atribuindo a necessidade de linguagem à música para que se configure como discurso¹¹⁴. Entretanto o mito, no sentido *lato*, não pode ser contado, mas apenas feito. Divergindo de Mâche, Wolterstorff não reconhece a necessidade “biótica” de um fenômeno para que sua *mimesis* artística seja efetivada. Pelo contrário, as ondas do mar não são música, a menos que alguém as faça música¹¹⁵.

Polanyi e Prosch complementam essa visão, recordando que o mito sempre se refere a algo que vem a ser, a inícios¹¹⁶. Na realidade, o mito diz respeito ao que o próprio homem veio a ser. Em fazer o mito o homem se faz, em um “tempo sagrado”, primordial, “no princípio”. O mito não é contado, mas vivido; na verdade o homem não vive o mito, mas vive a si. A música como discurso não é um retalho na colcha da existência, mas um elemento indissociável da própria realidade.

¹¹¹ HENRIQUES, 2016, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 166.

¹¹³ VANHOOZER, 2010, p. 5.

¹¹⁴ MÂCHE, 1983, p. 113.

¹¹⁵ WOLTERSTORFF, 1980[a], p. 86.

¹¹⁶ POLANYI, 1975, p. 122.

O escritor Jorge Luis Borges disse que “se o significado da vida nos fosse explicado, provavelmente nós não o entenderíamos”¹¹⁷. O conceito de significado é possível, mas sua compreensão, como sua própria ontologia, dificilmente pode ser *tida*, muito menos exaustivamente. Talvez a compreensão do significado possa então ser *feita*. Borges faleceu em 1986 e deixou o pedido para que o pastor Edouard de Montmollin fizesse seu ofício fúnebre. No velório, realizado na Catedral de Saint-Pierre, em Genebra, o pastor pregou sobre o texto do primeiro capítulo do evangelho de João, acima citado, que diz que Jesus Cristo é o Verbo Eterno encarnado historicamente neste mundo. O pastor Montmollin pregou dizendo que “Borges era um homem que tinha incessantemente procurado a palavra certa, o termo que poderia resumir o todo, o significado final das coisas”. Ele explicou, no entanto, que nenhum homem pode alcançar essa palavra através de seus próprios esforços e que, ao tentar, perde-se em um labirinto. Montmollin concluiu: “Não é o homem quem descobre a palavra, mas a Palavra que vem a ele”¹¹⁸. Da mesma forma, pode ser dito, como no original: “não é o homem que descobre o *logos*, mas o *Logos* que vem a ele”.

¹¹⁷ BORGES, 1998, p. 240.

¹¹⁸ WILLIAMSON, 2004, p. 490.

Capítulo 2 – Afetos do caos

Por meio do *logos*, no princípio criou Deus os céus e a terra¹¹⁹. No Tempo foram criados Espaço e Matéria. Todavia, a terra era sem forma e vazia. “Foi criado um caos vazio de céu e de terra”¹²⁰, a matéria não possuía forma. No princípio era o caos. Do caos o mundo emerge, pois “define-se o caos menos por sua desordem, que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça”¹²¹. No caos não há tempo para reflexão ou para a contemplação ascética. O caos é o cosmos em expansão; é o território da sensação.

2. 1. Paixão e conexão

Foi visto que o discurso musical traz consigo a possibilidade do significado. Mas, admitindo que exista tal coisa como um significado na música, pode ser ele de alguma maneira conhecido? Qual é o limite entre o ateísmo do significado, sua completa negação, e o agnosticismo do significado, a simples presunção da impossibilidade de ter acesso a ele? De que maneira a música contemporânea pode então ter seu significado vivido, feito vida em ser feito? Poucos negariam o atributo emocional da música, pelo contrário, talvez grande parte atribuiria somente esta propriedade de significado a ela. A música como “expressão (sonora) dos sentimentos”¹²², uma expressão totalmente subjetiva, de interpretação ainda mais individual e efêmera. Todavia, entre o romantizado sentido popular e a atualidade filosófica, parece haver uma grande lacuna a ser preenchida com uma considerável quantidade de reflexão.

Talvez um dos grandes méritos da retórica, e que teve seu resgate com a ênfase dada por Perelman ao Auditório, é a assunção da tríade *logos*, *pathos* e *ethos* ao estatuto de pedra angular do discurso, em sua potência única. As dimensões lógicas, emocionais e éticas do discurso, por assim dizer, constituem o *sine qua non* da comunicação humana ou, em última instância, das relações humanas. Se o Positivismo exacerbou o racionalismo moderno, que foi justamente o que levou à reação da Nova Retórica, é possível ver traços cartesianos latentes em todas as visões de mundo que, de alguma maneira, dicotomizaram a relação entre o *logos*

¹¹⁹ Genesis 1: 1-2.

¹²⁰ CALVINO, 1: 1.

¹²¹ DELEUZE, 1992, p. 59.

¹²² LISZT apud. STRUNK, p. 850.

e o *pathos*, ou entre a razão e a emoção, sendo sem dúvida no século XX que esse binômio entra em colapso. É nesse ponto que a contribuição de Perelman se torna definitiva ao resgatar o Império Retórico e, com ele, a persuasão, a irmã tida pelos modernos como a bastarda do convencimento puramente lógico.

Dentro da retórica, razão e emoção, *logos* e *pathos*, não são termos antagônicos, mas complementares, que encontram em sua somatória com o *ethos* a concretização plena do discurso. É evidente que o *logos*, que, lembremos o original, é o próprio discurso, com toda sua estruturação interna, é o único meio pelo qual o *pathos* e *ethos* podem ser instrumentos de adesão¹²³, mas sua absolutização acaba por determinar uma epistemologia do discurso puramente racional, formal ou, para usar o termo de Jacques Derrida, logocêntrica.

Embora ocupe proeminência na retórica clássica, torna-se dificultoso definir hoje essa dimensão do discurso, dado o grande número de abordagens já realizadas a partir de sua ideia. Em geral, todas as noções orbitam em torno de uma ideia de movimento de dentro para fora do ser. *Pathos*, pode-se dizer preliminarmente, é essa energia de expansão – caótica –, esse movimento disforme de um ser querendo de alguma maneira alcançar o outro, como a imagem de um indivíduo que, incapaz de falar, se desespera fisicamente em ser compreendido em sua necessidade. Todavia, em alguma medida, todos vivem nesse desespero, nessa constante angústia por colocar para fora de si algo que anseia que alcance a outros. Essa é uma das possíveis traduções do *pathos*, a emoção.

Emoção significa justamente um movimento para fora, um *ex motus*. É nesse sentido que os romanos viam na retórica o poder de *movere*, de movimentar os seres. De alguma forma, é um fluxo de energia que se direciona para fora, procurando, ora, a palavra certa, ora o som certo. Talvez seja nesse mesmo sentido que o termo ‘expressão’ ocorra, como essa energia que pressiona algo para fora, como uma necessidade que sobrepuja a vontade em seu ímpeto. Contudo a tradução de *pathos* como emoção é recente e deve-se mais à acepção atual que esse termo possui em oposição à razão do que esse sentido original¹²⁴. Mais uma oposição entre Razão e Sensibilidade, como retratara Jane Austin, do que a possibilidade de seu convívio.

Os dois termos mais comumente utilizados nas traduções latinas da retórica foram *passio* e *affectus*, paixão e afeto. O primeiro termo possui uma etimologia mais diretamente ligada ao antecedente grego, mas isso não significa que as acepções sejam as mesmas. *Pathos*

¹²³ ARISTÓTELES, 2005, 95-96 (1356a).

¹²⁴ FITZGERALD, 2008, p. 3.

vem da raiz *páskhō* (πάσχω), que significa experienciar algo, como o termo latino deixa claro, *passivamente*. Por essa razão o termo é também muito próximo da ideia do sofrer algo, uma paixão, como Cristo sofreu em sua Paixão, nesta conotação passiva do *pathos*. Entretanto não é a isso que se basta o *pathos* retórico.

Quando Aristóteles define o *pathos*, no âmbito da Metafísica, conclui que “em certo sentido, é uma qualidade na virtude na qual uma coisa pode ser alterada”¹²⁵. Contudo, no âmbito da Retórica, essa definição se torna mais aguda em sua interpretação, já que quando apresenta o que seriam as paixões ou *pathe*, o plural de *pathos*, ele diz que são “*tudo* que leva o homem a mudar sua opinião...”¹²⁶, em uma tradução aproximada. Aqui, é importante que se gaste alguns instantes para examinar esse problema de tradução, um dos mais severos do tratado. As traduções normalmente entendem o ‘tudo’ como “sentimentos”¹²⁷, “causas”¹²⁸ ou mesmo “afetos”¹²⁹. Aponta-se isso não como uma falha crassa, mas como uma dificuldade inerente ao próprio significado dessa angústia de que o conceito trata, dificilmente definível e mais dificilmente ainda traduzível. Foi essa a percepção de Heidegger quando se voltou a esse problema em Aristóteles, tratando o ‘tudo’ original, *metaballontes* (μεταβάλλοντες), como um conceito básico para sua compreensão. Heidegger define o termo como “algo ao longo do caminho com respeito ao qual ‘uma mudança ocorre conosco’, através da qual ‘mudamos’ de uma disposição para outra”¹³⁰. Não é tanto uma ideia newtoniana de um objeto atingindo o outro e modificando sua trajetória, mas muito mais uma modulação onde circunstância e ser conformam-se em uma nova direção.

Por essa razão, equivaler *pathos* à passividade da paixão acaba por reduzir a totalidade de significado do conceito. Michel Meyer vai prosseguir nesta reflexão¹³¹, apresentando *pathos* como a identidade do sujeito, não tanto em um sentido ontológico, mas, como se fosse possível dizer, em um sentido “ontopático”, onde a definição não exige que o princípio da não-contradição aja para se dar. A ontopatia é a contingência ambígua de tudo aquilo que o sujeito é, mas não quer ser ou que não é, mas gostaria de ser; é o conjunto dessas forças

¹²⁵ ARISTÓTELES, 1933, 1022b.

¹²⁶ ARISTÓTELES, 2005, p. 159 (1378a).

¹²⁷ Tradução de Isis Borges da Fonseca, In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

¹²⁸ Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Do Nascimento Pena, In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

¹²⁹ Tradução de John Henry Freese, In: ARISTÓTELES. *The Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

¹³⁰ HEIDEGGER, 2009, p. 115.

¹³¹ MEYER, 2000a e 2000b, pp. 45-47.

existenciais que ora extrapolam o corpo, ora o implodem. É nesse sentido que o *pathos* se apresenta como o princípio epistemológico por excelência na retórica. É ele que expõe *logos*, como que o estrangendo, tornando-o conhecido. Não se trata de um imoralismo, mas, antes, de um magnetismo entre dor e prazer, uma gradação ética de adequação. Mas não nos adiantemos.

Meyer (2000[a]) vê no *pathos* enquanto paixão a necessidade do humano, do movimento em direção a, que, portanto, não vem da natureza, mas atinge o natural. “Se há paixão há ação”¹³². Dessa maneira, as paixões podem ser tão catalogáveis quantos o seriam os homens e suas ações. Talvez possa-se eleger polos, pontos de referências, mas a contingência do movimento resulta em uma fluidez passional, uma instabilidade em constante ponto de ebulição, fixável apenas em relação a. E é nessa relação que o *pathos* assume seu papel de conectar seres, operar distâncias, imaginar a sensação e sentir a imagem. É assim que o *pathos* supera a passividade da paixão. “Se há paixão e porque o homem não pode deixar de agir”¹³³. É importante o resgate que Meyer faz de proposições cartesianas sobre as paixões. Embora o *cogito*, o pensamento racional, seja o aspecto mais proeminente da filosofia de Descartes e o mais valorizado pelo decorrente pensamento Moderno, o aspecto passional ainda assim está fortemente presente em sua concepção da realidade e de seu conhecimento. Talvez o oposto extremo da epistemologia racionalista decorrente do *cogito* tenha sido o Empirismo do conhecimento pela experiência, pela sensação. Embora mais lembrado pela interpretação fisiológica das paixões, que influenciou fortemente toda a Doutrina dos Afetos do Barroco, Descartes é ousado em sua proposição anti-platônica, quando diz que:

(...) pois não há em nós senão uma alma, e esta alma não tem em si nenhuma diversidade de partes: a mesma que é sensitiva é racional e todos os seus apetites são suas vontades. (DESCARTES, 1987, p. 245)

Já no primeiro artigo de seu tratado sobre as paixões, Descartes assume que, se a paixão é aquilo sofrido, e ação aquilo feito, no fim das contas a diferença entre ambas não é mais do que de perspectiva, sendo ambas nomes diferentes para a mesma coisa. *Sentio ergo sum*. Sinto logo existo.

¹³² MEYER, 2000[a], p. xxxvii.

¹³³ Ibid., p. li.

2. 2. O afeto e a sensação

Dessa maneira, entende-se que a diferença entre *passio* e *affectio* quanto a adequação ao *pathos* retórico parece ser mais de ênfase, do que em significado. Entretanto, o segundo termo foi, desde a latinização da retórica por Cícero, o mais utilizado como referência à dimensão patética do discurso¹³⁴. *Affectio*, a forma verbal de *affectus*, vem de *ad + facio*, ou fazer em ou fazer em direção de. Sendo assim, o conceito nasce a partir da ideia de uma ação feita em direção a outro corpo. Essa acepção foi especialmente difundida na retórica musical alemã, onde o *pathos* retórico, ou o *Affekt*, originou uma sistematização a partir do ímpeto de não apenas exprimir esse movimento afetivo, mas de se mover o outro, fazendo-o parte do discurso musical, o *affectus movere*¹³⁵.

O afeto surge, assim, como uma das grandes questões do pensamento musical e de sua aplicação em contextos puramente instrumentais ou desprovidos do texto verbal. O afeto também se apresenta como um conceito central na Filosofia Moderna a partir dos postulados de Baruch Spinoza (1632-1677) em sua *Ética*. Devido ao método geométrico proposto em sua sistematização, Spinoza define muito claramente sua compreensão do que quer que seja o *affectus*:

Por Afeto entendo as afecções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afecções. Portanto, se podemos ser causa adequada de uma destas afecções, entendo por este Afeto uma ação; caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, [1677], p. 38)

Embora a definição recorra a outros conceitos igualmente fundamentais e complexos dentro do pensamento de Spinoza, é notável a distinção já estabelecida entre âmbitos ativos e passivos do *pathos*. Embora posteriormente Spinoza vá pontuar paixões que agem ativamente na modulação entre os corpos, como amor, desejo, ódio, etc, essas são muito mais topologias do que tipologias, pontos de referências ao invés de catálogos de sentimentos. A ideia estabelecida em sua definição é justamente a de um complexo espectral de satisfações e insatisfações a partir das quais provém a energia para o agir ou, mais amplamente, para a existência. Na passagem do afeto passivo para o afeto ativo reside a própria libertação do homem, a autonomia de sua vontade de ser.

¹³⁴ FITZGERALD, 2008, p. 3.

¹³⁵ BARTEL, 1997, p. 32.

Essa realidade necessita ser esclarecida, pois não é da atribuição de um fixação afetiva - de um sentimento – que pode advir o conhecimento do conteúdo propositivo do discurso musical, como interpretações e análises musicais, das mais às menos teorizadas ambicionam fazer. Não se trata tanto de se conhecer um objeto, mas um objetivo, uma direcionalidade, o vetor do fluxo energético que aproxima e repele os corpos, quer sejam esses corpos notas, atos, ou, enfim, gestos. “Diferentes homens podem ser afetados de diversos modos pelo mesmo objeto e o mesmo homem pode ser afetado de diversos modos pelo mesmo objeto em momentos diferentes”¹³⁶. Assim, a busca pela exatidão teórica, por uma chave hermenêutica que destrave o conhecimento último daquilo que uma obra musical *faz* resulta, na melhor das hipóteses, em um conhecimento provisório, porque embora a obra permaneça ela o faz em uma trajetória, porque os sons são trajetórias, como as marcas textuais e as tradições interpretativas também o são; como a interpretação de quem a atualiza o é, porque nesse mesmo movimento permanece o intérprete.

A atividade afetiva emerge, assim, como uma evidência da *responsabilidade* e da *intenção* de um agente, na música, de um compositor ou um intérprete. Isso porque partindo de um paralelismo¹³⁷, onde não há preeminência da alma ou da mente em relação ao corpo, soluciona-se a questão sobre um ideal musical a ser atingido, seja na composição ou na interpretação. É na interação entre compositor e texto e, posteriormente, entre texto e intérprete que emergem as respostas afetivas entre os corpos e, da mesma maneira, entre sons e ouvintes, sejam esses intérpretes da ordem performática ou analítica. Este ciclo afetivo redesenha a dinâmica do discurso musical como um campo afetivo e não como uma linha unidirecional. Jonathan Edwards (1703-1758), o teólogo da Nova Inglaterra, vai definir esses vetores afetivos como *inclinação*¹³⁸, na unidade do ser e não de uma possível partição entre mente, corpo e espírito ou qualquer outra possibilidade. A inclinação é esse complexo corpóreo em movimento e, por essa razão, em direção a, em um afeto.

O afeto é a possibilidade do conhecimento musical por excelência exatamente porque reconhece que ao ser estabelecido concorre com essa inclinação, com o movimento. Qualquer aceção de conhecimento puramente intelectual ou puramente perceptiva torna-se assim uma leitura reduzida, um conhecimento inadequado da realidade, pois o conhecimento humano só pode acontecer quando o humano conhece, quando a unidade do humano está aplicada em se

¹³⁶ SPINOZA, [1677], p. 58.

¹³⁷ DELEUZE, 2002, p. 24.

¹³⁸ MCDERMOTT, 2012, p. 178.

conectar ao outro. Pode-se empreender descrições densificadas do discurso musical apenas se, de alguma maneira, todo o campo afetivo fizer parte de tal descrição e se o *pathos* puder indicar a direção a partir da qual o *logos* se atualiza. É assim que Edwards propõe, por sua vez, a definição do afeto como “os exercícios mais vigorosos e práticos da inclinação e da vontade da alma”¹³⁹. De maneira semelhante a Spinoza, Edwards entende o afeto como uma superação da paixão, como uma atividade que considera a responsabilidade e, assim, a liberdade de ação de um corpo em relação aos demais ou, contingenciando, de um homem em relação a seu ambiente¹⁴⁰.

É no ato do afetar que um afeto é produzido. E, assim, a duração do afeto corresponde à duração da própria afecção. Nenhum corpo pode permanecer o mesmo depois desse momento. O afeto, retomando a proposição de Heidegger, é a coisa toda: corpos, afecção e a proveniente conexão. E nessa relação de afetos, de atrações e repulsões, são desenhadas as linhas de um discursos, os *Sätze*, as partes do todo musical; as conexões entre coisas, os momentos experienciados no fazer musical, no vetor próprio à cada ação musical envolvida no discurso, muito além dos polos alegria e tristeza ou amor e ódio, em uma ética de constante força que ao perturbar, provoca a revolta de se ter que ‘entender’, dar um nome àquele distúrbio. Nesse questionamento do ‘porquê isso acontece?’ ou do ‘o que acontece?’, o sujeito coloca-se em uma posição passiva, de buscar a causa de todo aquele movimento. Mas ao congelar e paralisar a afecção ele se esquece de sua própria força de ação nesse movimento. Atribui a um objeto afetivo aquilo que o sujeito afetado estava fazendo. Esquece-se que não era nem no objeto e nem no sujeito, finalmente, que estava o movimento, mas justamente no choque entre ambos. E o choque que eletriza não pode ser medido pelo voltímetro ou na pele excitada¹⁴¹.

Quando se trata da ideia de epistemologia, do conhecimento das coisas, sem dúvida um dos primeiros nomes que nos vem à cabeça é o de Francis Bacon. Quando Deleuze discute esse tema é justamente de Francis Bacon que ele parte. Mas não o filósofo da ciência e sim o pintor. Em uma obra como a de Bacon, o que é possível conhecer de seu significado? Se as formas não produzem figuras facilmente identificáveis, nem muito menos narram uma história, em que ordem de significado consiste tal obra de arte? Deleuze empresta o termo de Cézanne e atribui à *sensação* a ordem de significado dessa arte que supera as figurações, as

¹³⁹ EDWARDS, 1746, p. 6.

¹⁴⁰ NIEBUHR, 2004[1972], p. 44.

¹⁴¹ DELEUZE, 2002, pp. 55-58.

convenções pictóricas convencionadas no *loci topici* de cada arte. Não que a sensação seja uma novidade, mas simplesmente por ser o esqueleto da própria vida, uma espécie de pré-significado, mas melhor que isso, é o próprio significado, que não depende da referencialidade para se dar. Mais do que algumas críticas conservadoras possam vociferar, de que este tipo de arte (seja visual ou musical) corrompe ou distorce a realidade, ela trata, sim, de outro aspecto da realidade, lida com a composição da sensação. Nesse caso, a figura pintada ou a entoação musical, antes de mimetizar e representar um objeto, pintam e compõem a sensação de sua realidade.

Não se trata nem ao menos de se exprimir um sentimento, nem mesmo de se pretender criar um efeito emocional no expectador, mas muito mais de compartilhar sensações elementares, vibrações que atravessam o corpo e alcançam a alma. Isso precede o amor ou ódio, a tristeza ou alegria; antecede a associação emocional que procede da sensação. É o afeto, o *movere* do ser, que é de fato movimento, ou, para parafrasear alguns termos do original bíblico, é “o *logos* de Deus, vivo, eficaz, e mais cortante do que qualquer espada de dois gumes, e penetra até ao ponto de dividir alma e espírito, *harmonia* e medulas”¹⁴².

Esse afeto parte da atualização da realidade para se dar; não se trata de uma intersubjetividade, mas, antes, do próprio questionamento de se aceitar facilmente a divisão entre sujeito e objeto. A sensação permeia os corpos e é nesse sentido que pode ser compartilhada. Quando relembra o quadro “O enterro do conde de Orgaz”, de El Greco, Deleuze nota que embora a metade inferior do quadro narre uma história, a metade superior, onde o conde é recebido nos céus, já não mais se atém à figuração; os corpos e as cores estão destorcidos. Não porque essa realidade não seja real, mas porque é real que se pode pintar não uma representação, mas a própria sensação do encontro com Cristo, com o *logos* divino. Lembrando Dostoiévsky, quando diz que “se Deus não existisse, tudo seria permitido”, Deleuze inverte a afirmativa: porque Deus existe, ou porque o *logos* está dado, por isso sim pode-se fazer todas as coisas, pois aí está a verdadeira libertação da sensação. Ou, como afirma o filósofo Cornelius Van Til (1895-1987), somente a partir do conhecimento de Deus pode-se “seguramente se engajar na ‘abstração’, porque a sua abstração não precisa ser falsa”¹⁴³. Onde há o discurso, o *pathos* está livre para correr e movimentar cada um a sua maneira.

¹⁴² Carta aos Hebreus, 4: 12. A palavra grega aqui traduzida como harmonia é *harmon* (ἁρμονία), termo que geralmente designa as juntas do corpo humano, mas também tudo aquilo mantém unidas as partes de um todo.

¹⁴³ VAN TIL, 1948, p. 272.

Talvez seja mais nesse sentido que Beethoven pensava sua Sexta Sinfonia, quando, ao subtítulo “Pastoral”, acrescenta o verso prefacial: “mais a expressão de uma sensação do que uma pintura”¹⁴⁴. Aqui, mais uma vez, uma breve nota de tradução. Isso porque Beethoven utiliza o termo *Empfindung*, que traz uma conotação mais imediata, sensorial, e não o termo *Gefühle*, como o faz Liszt no trecho supracitado ao dizer que a música era a “expressão do sentimento”. Beethoven é claro ao delimitar o que sua peça não era: ela não era a descrição de uma cena pastoral, mas uma marca de sua sensação ao viver tal cena. Não trata da exatidão com que, no segundo movimento, transcreve o cuco no clarinete, ou o riacho nos violoncelos, mas em como compõe sua sensação frente ao cuco e ao riacho. Também não se trata de meramente colocar para fora os seus desejos e devaneios sentimentais, mas pura e simplesmente uma marca externa (*Ausdruck*), o refazer de uma força afetiva.

Assim a expressão pode ser validada, como um dos vetores dessa energia afetiva. Não tanto como uma vontade ou um ímpeto genialmente inspirado, mas como um movimento que deixa sua impressão. Expressão e impressão situam-se, assim, como vetores energéticos que fixam-se nas pressões entre os corpos. É nessa perspectiva inadequada das pressões que se coloca a crítica do historiador Antonin Matějček ao denominar pejorativamente um certo grupo de pintores como “Expressionistas”¹⁴⁵, ao reduzir naquelas marcas pintadas um desejo romântico de fixar o ser. Ou talvez fosse por parte dos próprios artistas essa compreensão. O ponto é que da expressão à impressão, ou na própria depressão, todas são direções, trajetórias de um fluxo que constantemente conecta e reconecta corpos. E é nessa trajetória que pode ser vislumbrado o acesso a algo além de nós mesmos no outro: o conhecimento.

¹⁴⁴ No original: “Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei”.

¹⁴⁵ GORDON, 1987, p. 175.

2. 3. Por um conhecimento adequado do significado na música

Partindo do suposto de um significado existencial feito na música, conhecido a partir dos afetos criados e recriados em seu discurso, as perguntas “qual o significado desta peça?” ou “qual o significado deste trecho?” tornam-se equivocadas já em sua própria concepção. Talvez o mais apropriado seja reconhecer que *se o significado da música pudesse ser alcançado em palavras, a própria existência da música não seria necessária*. É justamente porque seu significado não cabe no discurso verbal e porque trata de um outro aspecto da realidade que a música se torna uma ação intrinsecamente humana, o que, absolutamente, não é o mesmo que dizer que esse significado não pode ser conhecido ou compartilhado.

A ideia de movimentos, inclinações e conexões – do afeto – produz um fluxo direcional que possui sua fixação textual, demandando assim uma interpretação daquele que atualiza o discurso, ou seja, um conhecimento de qual seja tal fluxo, para que a interpretação seja feita em ação. Essa concretização do discurso gera, por sua vez, um novo dado a ser interpretado por uma outra instância do discurso que, agora, não mais o conhece por meio da marca textual, mas sim pelas ações interpretativas de movimento gerando som – a performance. Sendo assim, a natureza bitemporal da música redundando em um atributo de dupla interpretação. A dificuldade permanece: será possível algum tipo de conhecimento, por parte do *performer*, desse afeto cuja força produziu marcas em um texto?

É muito importante que as premissas de intenção e direção sejam tomadas como base para essa busca por conhecimento, pois, por definição, serão apenas elas as possibilidades razoáveis. O texto musical coloca-se assim como um testemunho autoral. Novamente, não se trata de um dado autobiográfico, nem nada disso, mas o testemunho da energia de um afeto. E, como testemunho, essa energia é colocada não apenas em direção de algo, mas em direção do outro.

Eventualmente, é possível se pensar em exemplos onde a busca por x resultou na descoberta de y. Entretanto, via de regra, as lentes que buscam x são feitas de maneira a serem adequadas apenas para x. Por isso, deve-se esclarecer que a natureza, não apenas do significado que a música pode passar, mas a natureza do próprio conhecimento desse significado. Dessa maneira, é possível propor um conhecimento *adequado* do significado na música. Isso não exclui os dados que podem ser descobertos pelas lentes apropriadas para y e z, mas apenas que essas lentes tratam de aspectos outros que não aqueles que estavam em jogo no fluxo energético do afeto em questão. Talvez os dados de y e z sejam, na verdade, muito importantes, mas desde que, de alguma maneira, auxiliem na compreensão de x, do

fluxo energético testemunhado no texto musical. É nesse sentido que diferentes métodos de análise musical podem conviver e apresentar diversas perspectivas de uma peça, mas apenas na medida em que possam efetivamente contribuir para aquilo que o agente autoral – o compositor – realmente faz na peça em sua constituição. Uma leitura de aspectos não intencionados, ou seja, de elementos externos ao fluxo de energia testemunhado pode até ser possível, mas talvez deva ser questionada a possibilidade de atribuir tais significados ao compositor o que, finalmente, seria uma outra ética, mas não a ética do significado na música.

Enquanto testemunho, o texto musical requer assim uma atitude aberta a seu próprio significado, uma espécie de presunção de inocência. Isso significa um armistício de teorias, ou lentes, que o próprio texto não requeira para si. Por isso a ideia da persuasão e de seu termo derivado no grego, a crença, se tornam mais uma vez importantes. De alguma maneira é importante a crença de que a música está fazendo aquilo mesmo que ela está fazendo. Essa pode parecer uma atitude ingênua em meio ao atual contexto de leituras, ora altamente intelectualizadas, ora altamente politizadas, mas essa crença não parece absurda diante do próprio conjunto de crenças básicas do ser humano: a crença de que ao se levantar da cama haverá chão; de que ao se falar o outro ouve. Não que tais crenças não possam estar equivocadas, mas justamente porque sua não justificação seria um distúrbio: levantar da cama e não encontrar o chão ou falar e não ser ouvido. Por essa razão define-se o conhecimento musical como uma crença básica, como o reconhecimento da possibilidade elementar de que aquilo que a música faz é realmente aquilo que ela está fazendo.

Dentro das epistemologias modernas, essa via não se enquadra exatamente em um ponto de vista racionalista, onde a compreensão tenha que se dar por mecanismos lógicos, mas também não encontraria respaldo em um empirismo onde o sensório possui preeminência diante da crítica racional. Talvez essa via esteja mais alinhada com uma outra epistemologia moderna conhecida como o Senso Comum, um movimento que possuiu como principal proponente o escocês Thomas Reid (1710-1796). Reid parte justamente da ideia de crenças básicas, sem as quais seria impossível qualquer tipo de raciocínio ou ação elementar, como a própria presunção de que o mundo é real e não uma ilusão. Não se trata de um empirismo, porque não é a experiência de viver no mundo que justifica essa crença, mas um passo anterior, de que que essa experiência nem existiria se antes dela não houvesse um salto de credulidade em se colocar a existir nesse mundo dado. Como a lógica retórica, onde a persuasão só pode ser estabelecida quando uma crença básica (um tópico) é transferida para a

tese argumentada, o Senso Comum vai conceber o conhecimento como uma transferência da crença em níveis básicos para realidade cada vez mais complexas¹⁴⁶.

O filósofo atual Alvin Plantinga (1932) parte desse argumento para questionar, por exemplo, a crença na existência de outras mentes. Essa crença, antes mesmo de ser justificada por qualquer Teste de Turing, é colocada em prática no próprio ato de se atribuir ações de outros a outros e não a si mesmo. É porque outros cometem ações que não somos nós que estamos operando que reconhecemos que aqueles movimentos partem de uma consciência outra¹⁴⁷. Não se trata de um dualismo, onde presume-se apenas um corpo sendo manipulado por um titeriteiro. Quando presencia-se uma ação outra, presume-se instantaneamente uma ação de outra entidade única de corpo-mente. Esse paralelismo é, assim, uma crença básica para a própria existência. Da mesma forma, atesta Plantinga, é uma crença básica presumir o significado, na medida em que reconhecemos em ações de outros ações das quais nem nós nem terceiros são responsáveis, mas daquele ser uno que a produz. Desse modo, se o significado é a intenção, a direcionalidade posta em movimento por uma ação, é razoável que se creia que ele exista pelo simples fato de que testemunha-se tal ação.

Essa ideia esclarece o porquê de a busca pelo significado só ser possível enquanto ela se concentra na ação de um autor, pois é ali que o significado de fato é feito e existe. O significado não é uma criação da percepção ou uma recriação do intérprete que executa uma peça, mas um dado posto à existência pela agente autoral que significa, sendo este, portanto, o ato digno de ser conhecido.

Dito isso, uma questão que se apresenta é se tal conhecimento pode, finalmente, ser determinado. Essa era a questão entre Albert Einstein e Niels Bohr: existe tal coisa como uma partícula quântica no tempo e espaço, mas pode ser conhecida a posição dessa partícula no tempo *e* no espaço? Mais uma vez, a questão principal talvez seja a pergunta feita. Existe um significado na música, mas este pode ser localizado? E é aqui que o conceito de afeto se torna tão importante: esse significado dificilmente pode ter sua posição estabilizada, porque sua natureza é se mover; mas sua trajetória, esta sim pode ser conhecida. Por esse razão define-se o conhecimento do significado na música não como uma topologia, pois não pode ser paralisado para ser conhecido, mas como uma *cinesiologia*, como uma descrição de um movimento e sua trajetória.

¹⁴⁶ WOLTERSTORFF, 2001, p. 221.

¹⁴⁷ PLANTINGA apud. VANHOZER, 1998, p. 206.

Mais do que dizer o que uma música significa, a possibilidade posta propõe apresentar a direção de um fluxo de coisas dentro do qual o significado é possível, podendo situar-se neste fluxo afetivo testemunhado pelo autor em seu texto. E, apontando direções dentro das quais as conexões afetivas são estabelecidas, pode-se definir direções que não fazem parte do fluxo energético testemunhado, o que, esclarece o porquê compositores como Berio e Cage por mais que propusessem aberturas, ainda assim possuíam direções para as quais essas aberturas poderiam apontar. Também é por isso que interpretações diferentes de uma mesma peça podem todas, de alguma maneira, funcionar em sua manutenção de continuidade, mas algumas correspondendo a intenção autoral e outras não. E, ainda, por isso também interpretações que em alguns aspectos soam tão distintas podem estar ambas dentro da mesma direcionalidade proposta pelo compositor. Talvez assim a comparação de gravações enquanto modelo analíticos pudesse ser viabilizada, não como a leitura de fenômenos, mas na medida em que suas correspondências pudessem evidenciar a direção que proporciona identidade a um certo fluxo afetivo de uma certa obra.

Neste fluxo de movimentos afetivos o papel do intérprete é justamente o de se colocar adequadamente na direção proposta tendo que, por vezes, negar seus próprios impulsos contrários nesse encontro com o outro. Por essa razão esse conhecimento é *ético*, na medida em que é possibilitado com esse encontro e em resposta a ele, ou seja, responsabilmente. Esta é uma ética distinta daquela que ambiciona utilizar o texto musical apenas como um pretexto, pois assume que há algo anterior, superior ou, minimamente, concorrente a ele. Porém, não se trata de estabelecer uma posição passiva ao intérprete, de uma crença cega onde apenas segue ordens. Antes, o intérprete é um seguidor que dá seus próprios passos na direção apontada pelo texto, que improvisa seus caminhos, até mesmo cria seus atalhos, mas sempre com os olhos na trilha traçada.

Tal acepção de conhecimento, pode ser objetado, não proporciona um conhecimento absoluto daquilo que uma peça musical faz, em última instância. Contudo, “é um equívoco lógico confundir a possibilidade de certeza no entendimento com a impossibilidade de entendimento”¹⁴⁸. Há uma via média entre um conhecimento absoluto e um conhecimento anárquico, sem direção alguma. É a ideia de um *conhecimento adequado* do significado feito na música. Dessa forma, é viável que o conhecimento exista, na medida em que se atualiza leitura após leitura. Na verdade, essa leitura nunca pode ser explicada, até certo ponto, pois a

¹⁴⁸ HIRSCH apud. VANHOOZER, 1998, p. 281.

natureza do significado impede que ele o seja. Ao invés de explicado, contudo, esse significado pode ser habitado, fazendo aquele que o conhece partícipe dele. Ou, como bem definiu Kevin Vanhoozer:

o significado é o resultado de um contato recíproco entre texto e leitor (...) o leitor não é simplesmente um observador de textos, isolado e neutro; o significado não é algo que possa ser 'explicado'. Ao contrário, o entendimento é algo que acontece quando o intérprete 'participa' do texto'. (VANHOOZER, 2005, pp. 125-126)

Dentre tantas imagens já propostas para essa relação, de um círculo ou uma espiral interpretativa, talvez pudesse-se propor um rizoma interpretativo, uma relação de saltos entre todas entidades discursivas, com o ambiente de execução, ou mesmo com o televisor ligado ao lado da sala de estudo. É um movimento instável, onde o organismo eclode nos espaços dados, até mesmo sobrepondo alguns não dados, mas percorrendo uma certa direção, uma fototropia afetiva, talvez uma patotropia.

Esse ato de conhecer adequadamente torna-se mais o desvelar gradual de um caminho, do que uma bússola com um norte dado de antemão. Trata-se de um conhecimento suficiente para se dar o próximo passo. E por isso necessita ser atualizado instante após instante, na mesma medida em que a intenção autoral percorre sua própria trilha afetiva. O *conhecimento adequado* é proposto, então, como o tipo possível de conhecimento da realidade, na medida em que é constituído junto à natureza das coisas e não em um *a posteriore* racionalizante. O conceito é apresentado por Tomás de Aquino como parte da própria definição do que seria a verdade, na famosa proposição da “*adaequatio intellectus et rei*”¹⁴⁹, a adequação do intelecto à realidade. A verdade traz consigo uma conotação relacional, uma ideia de conexão entre coisas e indivíduos, entre corpos¹⁵⁰. Somente a partir da possibilidade de conformação entre indivíduos e a realidade pode ser possível afirmar-se o conhecimento sobre algo, na medida em que todas as instâncias se afetam no ato de se conhecer. Embora a filosofia Escolástica conceda preeminência à adequação do intelecto à realidade nesse fluxo de movimentos, esta não é a única possibilidade. É por isso que Spinoza supera a noção medieval, propondo uma noção de conhecimento adequado onde realidade e indivíduo inundam-se mutuamente.

Spinoza concebe o conhecimento em três gêneros. O primeiro gênero é aquele a qual pertencem “todas ideias inadequadas e confusas”¹⁵¹, um conhecimento sensorial, mas superficial, onde o individuo se coloca à deriva, sendo levado pela realidade sem esforço

¹⁴⁹ AQUINO, Tomás de. De Veritas. Questão 1, Artigo 1.

¹⁵⁰ LEITE, 2007, p. 66

¹⁵¹ SPINOZA, [1677], p. 36

algum. O segundo gênero de conhecimento é a razão, a possibilidade de organizar a realidade e dividindo-a de acordo com o intelecto, ou, racionalizando-a. Nesse gênero, o conhecimento só pode se dar na medida em que a realidade é apreendida somente naquilo que dela já se possui uma ideia geral. Tem-se, finalmente, a proposição de um terceiro gênero de conhecimento, um conhecimento adequado, onde o indivíduo, a realidade e a transcendência colocam-se juntos nesse processo de unificação, de conexão integral. Pode-se dizer que o primeiro gênero está para o conhecimento anárquico, a impossibilidade de direção e compartilhamento, como o segundo gênero está para o conhecimento absoluto, aquele que ambiciona a compreensão final do significado. O conhecimento adequado situa-se não no meio, mas acima destes, no sentido em que supera os primeiros instintos sensoriais e racionais, abrindo espaço para a experiência total da realidade.

O conhecimento adequado é, de certa forma, o corpo adentrando a ideia¹⁵² por meio do afeto. É de fato uma ação de conhecer, partindo do e produzindo o movimento em sua energia própria. É a realidade retornando a sua origem, a seu princípio material que em Deus é um e que em regressar a uma unidade de matéria e forma no afeto, pode ser conhecido em sua essência única¹⁵³. O conhecimento é adequado não porque pode conhecer a causa última da coisa, mas porque é levado pela própria coisa em seu fluxo energético particular, que indica a sua direção.

O conhecimento da música deve ser adequado, porque, em última instância, sua própria existência se dá em uma ação de adequação. Não se trata de uma ideia espiritual que é materializada na obra, simplesmente, mas, antes, a noção de um substância que se torna substância no próprio momento de existir, em seu próprio devir. Ainda assim, cria-se a impressão de que a criação artística seja um constante ato meditativo, de um contato místico esotérico. Trata-se, antes, de um processo extremamente físico, material, onde notas, sons e gestos são escolhidos, criados, deixados de lado. É nessa materialidade que o devir da música se dá. Em escolher sons e movimentos há um processo de *humanização* dos sons e movimentos que, de outra forma, estariam apenas dispersos nas nuvens de virtualidades da realidade. No processo de construção, são as ações musicais que tornam sons e movimentos em música. É “conforme o artista trabalha com seu meio escolhido que ele, gradualmente, vem a conhecê-lo”¹⁵⁴. No artesanato da composição ou da construção de uma performance o

¹⁵² DELEUZE, 2002, p. 82.

¹⁵³ DELEUZE, 2002, p.84.

¹⁵⁴ WOLTERSTORFF, 1980, p. 91.

conhecimento é uma ação onde momento a momento o material vai se amoldando e ensinando o artesão seus próprios limites e formas.

Em seu devir, a música cria seu próprio plano de imanência, sua própria relação de adequações, de materiais tomando forma, assumindo sua posição e sua relação com os demais. E é nessas conexões entres materiais que o significado próprio a cada discurso pode ser conhecido. Não importa tanto o que *Kottos*, de Iannis Xenakis, significa em relação a *Sonata* de Zimmermann, mas muito mais o que a primeira linha de *Kottos* significa diante da linha seguinte da própria peça. É nesse sentido que uma obra se adequa à realidade ao vir à existência que o conhecimento necessita obedecer à mesma lógica e buscar relações de adequações dentro do próprio discurso¹⁵⁵. “A adequação é a similaridade trans-modal”¹⁵⁶. Assim, o *piano* só pode ser piano em relação a seu próprio plano dinâmico; o registro agudo só possui seu contorno de entoação em seu próprio plano de alturas; o ruído só se configura como tal em seu próprio plano morfológico. Enfim, a lógica interna de uma peça proporciona as próprias ferramentas para ser entendida e interpretada, pois é nesse plano que são feitas para significar.

O conhecimento adequado do testemunho autoral fixado na partitura se dá, então, na ordem do movimento e das adequações internas no plano das marcas textuais. A partitura é testemunho de um diálogo entre compositor e intérprete. Por vezes um testemunho direto, a sonata de Zimmermann, em seu diálogo com Sigfried Palm. Mas, além disso, o texto é um diálogo com a entidade interpretativa de uma maneira geral. O texto, por natureza, anseia em ser interpretado. O destinatário do texto musical é o *performer* e não o ouvinte, o crítico ou o analista. Por essa razão o conhecimento que pode ser tido deve ser aquele possibilitado pelo compositor nesse diálogo. O devir do texto é se tornar som através de movimentos e é nessa ordem que ele opera, modulando afetos e, com isso, energizando ações que trarão permanência a esses afetos.

A têmpera da tinta, a linha torta do *glissando*, cada sinal da partitura afeta o intérprete e o leva a um tipo determinando de ação. Não se trata de uma compreensão puramente intelectual, de necessariamente transformar um certo símbolo em um certo som, porque, finalmente, nenhum intérprete possui controle último sobre o som. O intérprete pode, na melhor das hipóteses, controlar seus próprios movimentos. O movimento é a única ponte de

¹⁵⁵ Ibid., p. 98.

¹⁵⁶ Ibid., p. 99: *cross-modal*, no original.

acesso ao som e para que a ele possa se conectar¹⁵⁷. E, sendo a música aquilo que pessoas fazem ao realizarem ações musicais, não se trata de um problema acidental o fluxo afetivo ter de passar pela resistência da escrita e, posteriormente, pela resistência da interpretação. Essas etapas fazem parte da própria música ser música. O necessário é que seja também nessa ordem o conhecimento, pois é o único que a música pode oferecer.

A peça de Xenakis acima mencionada, *Kottos*, é um bom caso para que essas relações sejam examinadas. O seu título se refere a um deus da mitologia grega, que era um dos três filhos de cem braços de Urano e Gaia. Uma tentativa de interpretação da peça poderia ser buscar em sua estrutura referências a eventos dos mitos envolvendo esse deus, ou alguma marca característica dele, como feito na análise de Noguera (2006). Todavia, o próprio compositor só deu esse título à peça depois de sua conclusão, por uma simples brincadeira de que seriam necessários cem braços para tocá-la¹⁵⁸. Nesse caso, conhecer essas informações pouco ou nada ajudam para que se conheça o que de fato a peça faz musicalmente.

Kottos foi escrita por encomenda do violoncelista Mstislav Rostropovich como peça contemporânea de confronto para seu primeiro concurso internacional de violoncelo em 1977. Essa é uma das razões de sua alta exigência técnica, mas tais dificuldades se encontram mais na novidade com que Xenakis faz uso certas extensões técnicas do que por questões próprias do instrumento.

A primeira seção da peça (Fig. 10) desenvolve um discurso todo baseado em níveis de saturação espectral (Fig. 11), começando com um alto nível através da nota solicitada com excesso de pressão, que resulta em ruído, até a maior limpeza do som, com a filtragem de parciais por meio de harmônicos naturais:

¹⁵⁷ LORTAT-JACOB, 2010.

¹⁵⁸ DELALANDE, 1997, p. 161

Pour Violoncelle Seul
For Unaccompanied Violoncello

I. Xenakis

Durée - 8 min.
Duration - 8 min.

A **B**

♩ = 512 MM (environ) (approximately)
iv bridge (cf programme note)

A *fff* bridge sound on iv
tumultueux iv bridge tumultueux
go progressively from a ponticello timbre to that of a harmonic
faire passer progressivement le timbre de pont. à celui d'harm.

B *arco norma*
faire émerger progressivement le timbre sul ponticello
go progressively toward a sul ponticello timbre
vary the high harmonics
varier harm. aiguës

C go imperceptibly to a smooth sound by either slowing or quickening the tremolo.
passer imperceptiblement au son lisse : soit en ralentissant, soit en accélérant le tremolo

5th harm. III (son 5) 10 2nd harm. III (son 2) 5th harm. III (son 5) 3rd harm. I (son 3)
3rd harm. II (son 2) 5th harm. III (son 5)

harm. III (son 6) 6th harm. 15
5th harm. II (son 4) (f) p (p) f f

B *mp* bridge sound on III III bridge I B bridge A and on II bridge sur II
from bridge sound to pont. as above 20 sul pont.
de bridge à pont, comme ci dessus *mp* *fff* bridge on III and IV bridge sur III et IV
from bridge sound to pont. as above sul pont.
de bridge à pont, comme ci dessus *f*

Fig. 10: Xenakis, Kottos, cc. 1-21: figuras A, B e C (Fonte: © Gentilmente cedido por Editions Salabert, 1977)

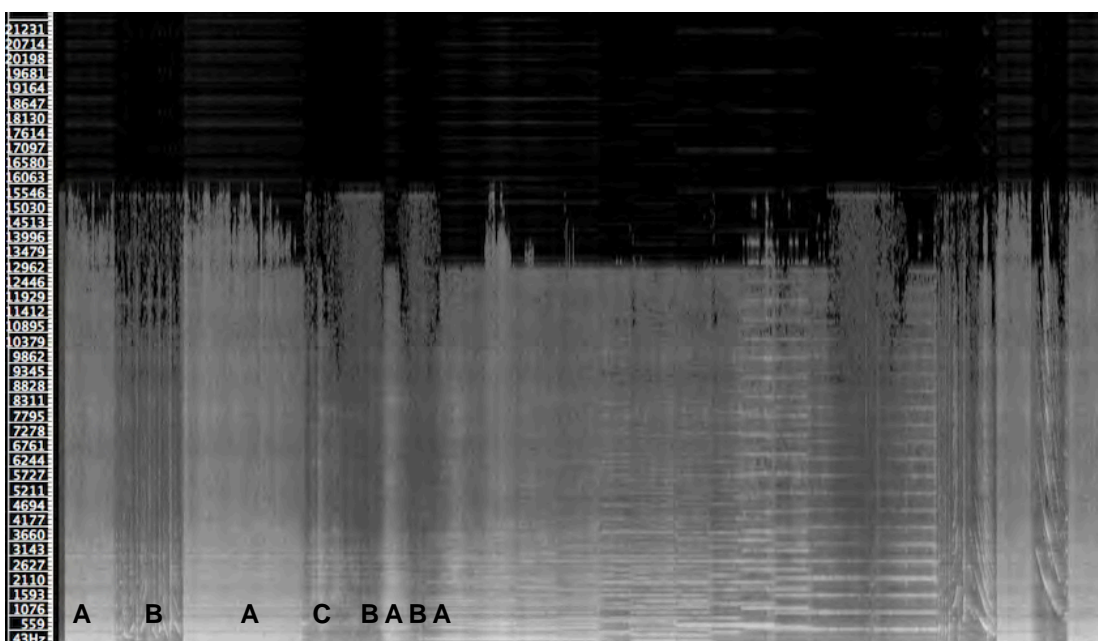


Fig. 11: Espectrograma da Seção A, cc. 1-21 (Fonte: elaborado pelo autor em Sonic Visualiser)

A seção possui basicamente três ideias figurativas: (A) Ruídos longos; (B) Harmônicos artificiais em *glissando*; (C) Cordas duplas em harmônicos naturais. Do ponto de vista das alturas, seria pouco profícuo buscar conjuntos de notas, porque a seção toda segue um espectro de ruído aos parciais de Dó, corda mais grave do instrumento. A seção possui uma estrutura interna ABA \rightarrow CBABA, onde cada figura é justaposta à outra, com exceção de A a C onde há uma modulação timbrística de ruído a som limpo, como o espectrograma deixa claro.

A questão nesse trecho é que logo no início da peça Xenakis já estabelece níveis de pressão sonora, dentro das quais todo o restante da peça estará compreendido. Mais importante ainda é notar que o nível energético no ponto de vista do gesto, da energia colocada na produção do movimento não segue, necessariamente, o nível de energia sonora. Se, por um lado, a figura A exige muito peso para que o arco crie a pressão solicitada, são necessários esforços muito maiores nas figuras B para se manter o arco em posição adequada para produzir harmônicos artificiais (próximo ao cavalete), para manter os intervalos de quarta entre o polegar e o terceiro dedo da mão esquerda e, principalmente, para efetuar as mudanças de posição nos locais corretos. Sendo assim, o gasto energético para que o movimento seja realizado é inversamente proporcional à energia sonora produzida. Não há como entender as figuras do tipo B sem que se leve em conta o gesto todo.

As notas naturais emergem pouco a pouco do caos do ruído, com alguns espasmos gestuais, configurando a seção toda por meio da sucessão dos eventos, resultando em uma textura irregular que em seus baixos relevos conta com a alta energia do performer para se manter viva, em movimento. É nesse agenciamento entre energia cinética e energia sonora que o trecho se faz, como linhas independentes que ora se correspondem, ora se entrelaçam, afetando assim a escuta. É apenas a partir do reconhecimento dessa totalidade de fluxos que é possível se conhecer o que, finalmente, o trecho faz.

2. 4. Como conhecemos? Empatia e ação perceptiva

O *pathos* retórico, quando tomado em sua acepção afetiva, torna-se então o princípio epistemológico por excelência, não apenas do discurso de uma maneira geral, mas sobretudo do discurso musical, devido à natureza de seu significado. Entretanto, mesmo após a compreensão de como o afeto estabelece conexões entre corpos, resta saber o mecanismo específico através do qual indivíduos e ações podem conectar instâncias distintas desse *pathos*.

Um termo tão antigo quanto o *pathos* é utilizado para a referência a essa conexão, que é a empatia. O termo traz mesmo na língua portuguesa a raiz grega original, de *empathia*, com o prefixo em, que denota o sentir em, ou afetar em. A empatia significa, então, essa possibilidade de afetação no outro, de uma conexão afetiva.

Todavia, embora o termo de origem grega tenha um significado tão patente, ele se tornou a tradução de um conceito cunhado na Alemanha no final do século XIX, o *Einfühlung*, com implicações razoavelmente mais complexas. O termo alemão é composto pelo prefixo *Ein*, que designa um movimento em direção a, e pelo radical *Fühlung*, que designa um contato intensivo. O *Einfühlung* trata-se, então, de um movimento de conexão. O conceito surge pela primeira vez no filósofo Robert Vischer (1847-1933), em sua tese de doutorado “Sobre o senso ótico da forma: uma contribuição à estética”, de 1873, embora atribua sua compreensão a seu pai, o também filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)¹⁵⁹. Em sua tese, Vischer defende a ideia de que quando o indivíduo é apresentado a um corpo externo ao seu ele esforça-se para que aquela realidade se adeque a sua própria constituição corporal, ou seja, a sua forma. No ato de conhecer há um esforço conformacional, uma projeção de si no outro, ou na outra coisa e, da mesma forma, uma projeção do outro em si. O pensamento de Robert Vischer, vale ressaltar, trata eminentemente de uma relação sensorial do ponto de vista fisiológico, onde esse esforço altera toda a configuração do nervo óptico em seu esforço. É nesse sentido que a empatia é muito anterior a sua noção popular. Trata-se não de um esforço de compreensão ou compaixão caridosa, mas realmente de um afeto, de um movimento de impacto em si e no outro, nascendo enquanto conceito já no âmbito da experiência artística.

¹⁵⁹ VISCHER, 1993[1873], p. 89.

Após as proposições de Vischer, o conceito sofreu um desenvolvimento posterior nos estudos do filósofo alemão Theodor Lipps (1851-1914), um das maiores influências de Freud. Lipps considera mais amplamente o papel do movimento na empatia e em como o gesto que é percebido adentra aquele que percebe com tal força, que ele se vê como autor do movimento. Nesta citação, ele se esforça por materializar essa compreensão:

Eu sinto esse esforço meu no movimento visualmente percebido. Eu o experimento como algo que pertence diretamente a ele. Assim, eu me sinto lutando dentro desse movimento, lutando pelo sentido cinético do movimento que corresponde ao movimento visualmente percebido e com ele pelo próprio movimento. Em outras palavras, sinto-me dentro de uma coisa percebida, esforçando-me para executar um movimento. (LIPPS, apud. CURTIS, 2014, p. 356)

Lipps torna quase que palpável esse esforço perceptivo, que de percepção passa a ação. É fácil enxergar essa dimensão na música, tanto quando a performance, em sua cadeia de movimentos, configura ela mesma um conjunto de esforços que capta para si o público, quanto no fato de que o próprio som musical é implicado por um estímulo de energia que reage em movimento. “Vida é energia”¹⁶⁰. Fica mais simples, assim, entender a dimensão sensível e comunicativa da empatia enquanto mecanismo de afetação. A empatia é ativa, afetiva e por essa razão não é uma simpatia. Não se trata de sentir com o outro, mas de uma relação de extensões onde os corpos se esforçam em modular-se.

A empatia vai tomar novo impulso a partir do emblemático livro “Abstração e empatia”, de Wilhelm Wörringer (1881-1965). O princípio epistemológico se desenvolve na medida em que, em contato com a realidade, há um movimento perceptivo para que se perceba a realidade; logo, nossa percepção da realidade consiste, basicamente, em dois tipos de movimentos: um movimento favorável ao movimento da realidade, ou uma empatia positiva; ou por outro lado, um movimento contrário e desfavorável àquele demandado pela realidade, resultando em uma empatia negativa¹⁶¹. Ora, parece já claro o âmbito retórico do conceito, já que manter o auditório conectado ao discurso é um dos papéis principais do *pathos* na retórica. Nesse sentido, a proeminência perelmaniana concedida ao Auditório volta a ser um resgate necessário: não se pode compreender a epistemologia como um movimento direto, onde um orador envia uma mensagem a um receptor; trata-se de um movimento constante de troca, uma resposta imediata, momento a momento, como quando um professor apressa sua fala ao observar os bocejos dos alunos. Este esforço humano, no ponto de vista

¹⁶⁰ LIPPS apud. CURTIS, 2014, p. 359.

¹⁶¹ WÖRRINGER, 1997 [1908], p. 6.

social, na verdade é uma reprodução do esforço interno do ser humano frente à realidade; a energia que cada ente emprega na movimentação interna de se manter dentro dos discursos que lhe são postos varia de cada um e jamais pode ser reproduzida, seja qual for a ordem de significado ou poder. Quando em contato com a abstração musical, ou a ausência de referenciais prévios do repertório do ouvinte, a percepção se vê em um movimento caótico de rápidos saltos empáticos, de estímulos positivos e negativos que se sucedem rapidamente, isso, é claro, na hipótese de um discurso bem sucedido em sua composição e performance, da *inventio* à *actio*. No discurso musical contemporâneo, todos os entes são agentes e todos são convidados instante após instante para sentir no outro, para compartilhar a dimensão afetiva comunicada por cada um. Não como o *Einfühlung* freudiano que só objetivava entender o outro para depois analisá-lo com distanciamento, mas uma epistemologia real de troca entre corpos.

A partir do estabelecimento desse mecanismo de conhecimento torna-se evidente que a própria relação humana com a música deveria ser reconsiderada. O ideal platônico de uma vida contemplativa ainda permeia as atitudes daquele que esperam apenas sentar-se em suas poltronas e receber música em seus ouvidos. A música atual tem resgatado um aspecto anterior, de uma vida ativa, onde todos são partes da ação do fazer musical. Essa inversão é uma reconfiguração radical de vetores, pois a velha Estética, que apenas busca a contemplação ascética de um valor transcendente, de um Belo, dá lugar à ação afetiva, à empatia em toda sua força e forma. Trata-se de deixar de lado a percepção desinteressada e colocar todo o ser à serviço da ação musical, envolvendo-lhe por inteiro¹⁶².

Gilbert Simondon (1924-1989) propõe uma espécie de tecno-estética, uma atitude de satisfação no funcionamento adequado das ações artísticas e não em sua contemplação¹⁶³. Simondon reconhece a necessidade de se inverter o vetor interpretativo, de se pensar as relação afetivas a partir do primeiro estímulo energético, ou seja, do compositor, e não a partir de uma escuta passiva. A adequação da mão em uma determinada escolha de dedilhados é tão ou mais satisfatória do que o resultado sonoro dessa escolha. Na verdade, são nos processos de satisfação das ações artísticas que, de fato, algo de artístico é feito. Trate-se de gozar o processo em suas ações e não considerar tais etapas profanas diante do sacro objeto artístico. Há que se santificar o próprio ato da música vir a ser.

¹⁶² WOLTERSTORFF, 2015, p. 11.

¹⁶³ SIMONDON, 2012, p. 3.

Os Profetas, de Aleijadinho, são o destino da contemplação em Congonhas/MG, a consumação da experiência estética. Contudo, esquece-se das capelas da paixão, das estações encravadas na subida íngreme de pedregulhos. Não se trata de parar em frente às esculturas para observá-las. Antes, é necessário dar os passos de capela em capela e, de alguma maneira, fazer o esforço do Jesus que carrega a cruz; pisar suas pisaduras pedra após pedra. Trata-se de esforçar-se em ir para a próxima capela, de modo a produzir um gasto real de energia para que seja possível nela chegar. Os caminhos de pedra são tão obras de arte quanto qualquer escultura ali. O caminho possibilita a empatia, de não apenas se observar o Jesus que caminha para a morte, mas de se carregar a própria cruz, depositando finalmente todo o sofrimento, todo o *pathos* diante do Cristo eucarístico no Santuário.

2. 5. O que conhecemos? *Stimmung* e a projeção de um mundo

Definir o conhecimento do significado na música a partir de conceitos como afeto e empatia pode soar até razoável, levando em conta a argumentação desenvolvida, entretanto, resta esclarecer em que medida esse tipo de postulado supera a compreensão de uma percepção puramente subjetiva. Talvez a primeira questão que valha ser explicitada, embora já sugerida, é que o conceito de afeto parte do pressuposto de uma unidade corpórea que afeta e é afetada e não de uma dualidade corpo e alma ou ideia e aparência. Sendo assim, a experiência humana se dá nos processos de criação da própria existência de um ser inteiro, ou seja, na vida. E, sendo parte da vida, assim também se dá o significado e a possibilidade de seu conhecimento na música.

Ao definir o papel da filosofia de Henri Bergson no pensamento de Gilles Deleuze, Henriques (2016) situa com exatidão terminológica o problema aqui posto:

(...) devemos prosseguir aqui com o máximo cuidado. Pois dizer que o universo é de certo modo imanente a nós não equivale a reduzi-lo às pequenas dimensões de nossa subjetividade, tornando-o um conteúdo de nossa *psique* individual. Muito pelo contrário: o que está em jogo (...) é a compreensão de que a imanência é algo muito maior do que a nossa consciência, a ideia de que a interioridade de cada um de nós extrapola em muito os limites de nosso pequeno Eu. No caso que nos ocupa agora, isso equivale à afirmação de que no fundo de nossa subjetividade não está o sujeito, mas sim o próprio *mundo*, com sua duração anônima e adormecida, com seu devir pleno que antecede a toda consciência subjetiva. Com efeito, nessa zona-limite da imanência que é o universo material, toda ideia de uma onisciência individual perde sentido, já que estamos diante de um mundo que precede a toda individuação psicológica e até mesmo biológica. Quando atingimos esse grau zero da duração que é o universo material, necessariamente adentramos um solo anônimo e impessoal, uma espécie de *campo transcendental pré-subjetivo*. (HENRIQUES, 2016, p. 45)

É exatamente neste campo que reside a possibilidade de se falar em um dado propositivo na música, que possibilita não apenas seu significado, mas seu conhecimento e compartilhamento. Isso não por conta de uma faculdade gnóstica, mas, pelo contrário, pelo fato de que sua natureza antecede a própria racionalização do indivíduo.

Essa compreensão levou Heidegger a cunhar um conceito fundamental em sua filosofia, a *Stimmung*, infelizmente mais um termo alemão de difícil tradução, devido a sua multiplicidade de significados possíveis, mas de imprescindível definição. Algumas traduções tem sido sugeridas para o português, como humor, afinação, clima ou atmosfera. As duas últimas têm o mérito de representar a característica real, comum e, ao mesmo tempo,

invisível, que a *Stimmung* possui. Todavia, ainda que real, não se trata de uma dimensão da realidade tão facilmente percebida pelos sentidos físicos e muito menos mensurável por qualquer tipo de tecnologia.

A *Stimmung* trata de uma dimensão do real, mas no âmbito denominado por Heidegger como o da pré-existência (ou o *Da* do *Dasein*). É uma realidade emocional que permite que haja emoções. De fato, uma espécie de atmosfera que permite que cada um possa respirar e viver. Todavia, cada um “respira” a *Stimmung* a sua maneira. Cada um tem contato com esse aspecto da realidade e o experiencia de uma forma distinta. Pode-se dizer que a peça ouvida causou tensão em uma pessoa; em outra lembrou uma passagem triste da infância; enfim, cada um pode experienciar essa peça de uma maneira distinta. O fato inegável é que todos experienciam algo. Como uma árvore que dá frutos de tamanhos, cores e até sabores distintos, cada um pode associar e compreender a árvore de maneira distinta, por conta do fruto que colheu. Mas uma afirmação pode ser feita: existe tal coisa como a árvore. A *Stimmung* denomina essa dimensão da sensação que a realidade possui, que cada um pode viver diferentemente, mas que, finalmente, vive. Esse, pode ser dito, é o conteúdo proposicional que a música pode conter. A referencialidade da música é limitada aos índices e a suas intersemioses. A música enquanto entidade por si só possui sim um significado, mas não vivemos em um agnosticismo onde esse significado paira no ar, mas não pode ser compreendido. Talvez ninguém possa, de fato, possuir um conhecimento pleno deste significado, mas isso não significa que não podemos ter algum conhecimento, que é suficiente para que aquele discurso, no caso o musical, faça parte de nossa existência e nós existamos nele, dentro dessa relação de troca.

Falar da *Stimmung* enquanto essa possibilidade de uma realidade afetiva na música não é exatamente uma novidade, sendo já sugerida por Guido Adler por ocasião de seu seminal artigo “O escopo, o método e o objetivo da musicologia”, de 1885. Adler afirmara que “A determinação da substância afetiva [*des Stimmungsgeltes*], o conteúdo estético, pode ser visto como a pedra de toque da reflexão crítica”¹⁶⁴. Tão visionária quanto tenha sido essa afirmação, talvez seja sua conclusão, onde Adler pondera que “no entanto, na maioria dos casos, será um esforço inútil tentar traduzir isso em palavras”¹⁶⁵.

Essa impossibilidade não é mais um subterfúgio da sublimação, mas o abrir de uma nova possibilidade, mais imediata e, até certo ponto, mais comum que o fato racionalmente

¹⁶⁴ ADLER; MUGGLESTONE, 1991 [1885], p. 7.

¹⁶⁵ Ibidem.

interpretado. Ao descrever os dois polos geralmente adotados, Heidegger apresenta sua defesa para fugir de ambos, concluindo que “o irracionalismo – enquanto outra face do racionalismo – fala apenas estrabicamente daquilo que para o que o racionalismo é cego”¹⁶⁶. A evidência para afirmar tal dimensão da realidade não pode ser outra que não a existência e por isso esta dimensão é a validação final da própria existência. É a sensação do existir, que mesmo que aparentemente apática, não se trata da ausência de um ser sendo afetado, mas apenas um ser afetado repulsivamente. Sendo assim, a música habita mais fartamente esta dimensão da realidade e, finalmente, evidencia ainda mais fartamente que o ser por ela afetado existe no mundo – vive.

Esta visão, antes de sentimentalizar o conteúdo da música e romantizar sua existência, segue outro caminho, o de considerar a sensação e não o sentimento. Não se trata de estabelecer um compêndio logicamente estruturado de sensações, que é o que geralmente acontece em boa parte dos discursos sobre música. Considera-se, antes, a necessidade de se buscar uma compreensão integral e, para tal, lançando mão do ser integral. Trata-se de reconhecer a limitação do discurso lógico (e musicológico) e, em o fazer, de ampliá-lo para um conhecimento integral, sensível, onde mente e mãos se reúnem na consumação do saber musical.

Na realidade o próprio termo *Stimmung* deve à música seu significado, no sentido em que é construído a partir da voz musical, a *Stimme*¹⁶⁷. Antes de ser a percepção ou a expressão, a *Stimmung* é a condição para que tais coisas existam¹⁶⁸. É uma dimensão do real e não uma experiência ou intenção emotiva. Todavia, deve-se ter cuidado para não se admitir facilmente uma antecendência da *Stimmung* ao ser. Dentro deste plano de imanência, ela é a condição para a sensação na mesma medida em que ao sentir os seres a constituem. Nesse sentido o individualismo racionalista deve ser superado, pois o conceito demanda um certo grau de comunidade e, por essa razão, não pode a ele ser atribuído a responsabilidade de perpetrar a subjetivação, porque ele nem ao menos admite um desvencilhamento entre os sujeitos e uma realidade objetiva. Antes, postula que em existirem os seres constituem tal realidade e, porque a constituem, pode-se admitir tal coisa como sua existência, por meio da sensação.

¹⁶⁶ HEIDEGGER, 2005[1926], p. 190.

¹⁶⁷ SILVA, 2013, p. 189.

¹⁶⁸ RATCLIFFE, 2013, p. 159.

Esse esforço em definir legitima-se pois parte de uma reflexão crítica sobre o que afinal acontece no fazer musical. Não que se abdique de qualquer reflexão temática ou referencial, mas a questão é focar naquilo que finalmente leva a música a existir, que é o movimentar de corpos sonoros e que, portanto, são as ações primordialmente musicais que constituem a dimensão em questão. É por essa razão que esse conhecimento não se atém ao particular, pois baseia-se em uma dimensão pré-subjetiva: trata-se daquilo que um intérprete faz antes mesmo de sua mente o conduzir por guias de execução, abordagens analíticas ou qualquer outro recurso interpretativo. É a interpretação no *performer* antes mesmo da interpretação do *performer*. Kevin Vanhoozer coloca essa questão de maneira interessante:

A música transmite o sentido de alguém, condicionado, mas não determinada pelo tempo e pela cultura, do que é "ser-no-mundo". O ser-no-mundo envolve tanto a compreensão do ambiente como de si próprio: do lugar do mundo e das possibilidades de alguém. O que a música transmite, então, não é tanto uma mensagem quanto um humor (*Stimmung*). Martin Heidegger prefere falar de "humor" ao invés de *ethos*, mas ambos os termos se referem ao senso de ser-no-mundo. O termo alemão para "humor" (*Stimmung*) referiu-se originalmente ao temperamento de um instrumento musical, por isso Heidegger também fala de "estar afinado". O humor envolve, portanto, o senso de si próprio, o sentido do mundo e a relação entre eles (a "afinação"). Porque a música sempre transmite alguma sensação de ser-no-mundo, toda música é música "*Stimmung*". (VANHOOZER, 2004, p. 114, tradução nossa)¹⁶⁹

Assim, a música possui essa capacidade de construir um mundo afetivo, não em um senso metafórico, mas real, pois é de fato real aqui, que seres sentem e compartilham. Nesse sentido, diferentes músicas diferem tanto na maneira como constroem um mundo quanto no tipo de mundo que constroem e, por essa razão, talvez esteja sendo hoje, em um período de tanta fragmentação das estruturas musicais, que essa compreensão esteja emergindo novamente. Por estar sendo a escuta construída dentro do discurso, devido à falta de nexo entre aquilo que tem sido produzido e a realidade interior e, a construção do mundo afetivo de uma peça tem sedimentado seu espaço singular.

Paul Ricoeur coloca essa construção de maneira muito precisa quando, ao pensar especialmente sobre a música de Messiaen, fala em uma ação de *refiguração*¹⁷⁰. O ato

¹⁶⁹ No original: "Music conveys one's sense, conditioned but not determined by time and culture, of what it is "to be in the world." Being-in-the-world involves both a grasp of one's environment and of oneself: of one's place in the world and of one's possibilities. What music conveys, then, is not so much a message as it is a mood. Martin Heidegger prefers to speak of 'mood' rather than *ethos*, but both terms refer to a person's sense of being-in-the-world. The German term for 'mood' (*Stimmung*) originally referred to the tuning of a musical instrument, which may be why Heidegger also speaks of 'being attuned'. Mood thus involves one's sense of self, one's sense of the world, and the relation between them (the "tuning"). Because music always conveys some sense of being-in-the-world, all music is 'mood' music".

¹⁷⁰ RICOEUR, 2002, p. 260.

artístico não cria simplesmente uma configuração, uma representação material do mundo e com o mundo; antes, ele projeta e imagina uma nova figuração da realidade em seus afetos e sensações, refigurando o mundo a partir dele. Somente através do *logos*, de uma apresentação material e fixada pode-se ter acesso a essa dimensão afetiva, mas as figurações não são a dimensão. Também não são um simples índice desta dimensão, mas são sua própria encarnação, em cada figura musical composta ou cada gesto posto em ação pelo *performer*. Essa é a razão pela qual diferentes peças ou diferentes performances podem a cada ocasião serem novas e apresentarem uma nova realidade afetiva e, ao mesmo tempo, serem a mesma peça, uma mesma intenção autoral. “A obra de arte se refere a uma emoção que desapareceu enquanto emoção, mas que foi preservada como obra”¹⁷¹. Cada ação artística recria um afeto, se reconecta a uma *Stimmung*.

Por isso Monet cria e recria suas *Nymphéas*, as tantas plantas aquáticas que em suas muitas espécies e cores se refazem pintura após pintura. Não se trata de dialética romantizada, *alla* Heráclito, de opor a transitoriedade entre objeto e sujeito, entre paisagem e pintor, mas em compreender a figuração de um todo, das sensações colocadas em jogo no *momentum* de cada ação artística. Mais nesse sentido, também, Silvio Ferraz refigura afetos de paisagens mineiras em suas manifestações religiosas, da série de *Responsórios* até o *Lamento* ou mesmo nas *Partitas* para violoncelo solo. Não se lida, absolutamente, com uma busca por melhor representar uma paisagem, mas de construções de um mundo afetivo próprio que refigura afetos passados, tornando-os presentes e aferindo-lhes a capacidade de permanecer e, novamente, serem refigurados performance após performance.

Essas ações colocam o ser em meio a um fluxo discursivo como *ser-afetado*, uma disposição absolutamente transitória onde todo o corpo está colocado em situação de ser movido e reconicionado. A música abre no ser-afetado um espaço de sensação indizível. Nesse sentido, seres compartilham afetos em todos os vetores do discurso, do compositor ao intérprete ou entre escutas; mas esse compartilhamento talvez esteja menos para uma comunicação e mais para um contágio, uma disseminação de movimentos. Falando retoricamente, a adesão ao discurso musical é menos uma questão de compartilhar a mesma motivação de um autor em sua intenção e mais um caminhar (com as próprias forças) nas direções sugeridas pelos movimentos afetivos.

¹⁷¹ RICOEUR, 1996, p. 2.

Nicholas Wolterstorff entende esse processo de refiguração como a *projeção de um mundo*. Ações musicais – tocar, cantar, compor, programar, etc – produzem seu próprio mundo de possibilidades, seu plano de imanência onde tais ações induzem a uma escuta, a uma experiência e, ao mesmo tempo, constituem suas relações intrínsecas de adequações e gradações, de extremos e polarizações¹⁷². É nessa medida que as ações produzem sua *Stimmung* particular, pois uma mesma figura, uma mesma escrita musical, possui seu significado no ato localizado; no fluxo discursivo em que determinada figura está inserida seu movimento ganha impulso. Uma figura nunca produz o mesmo gesto, pois a cada ocorrência vem de dinâmicas distintas, posições distintas no espelho, posições distintas no arco, combinações distintas de dedos, falando do violoncelo. Enfim, uma figura nunca irá produzir o mesmo gesto e, portanto, nunca terá o mesmo significado. E nessa combinação local de ações, o discurso musical emerge com sua *Stimmung*, projetando um mundo, que é real, pois habita a realidade e faz os corpos que do discurso participam neste mundo habitar.

¹⁷² WOLTERSTORFF, 1980a, p. 222.

2. 6. O que há de propositivo na música

Paixão, afeto, sensação, empatia e *Stimmung*. Muitos são os termos para tentar definir o conhecimento do significado na música. Mas, mais uma vez, é a partir de conceitos-limite que parece mais adequado definir o conhecimento musical, sem que se resvale em absolutismos conceituais ou em um aporismo que em nada pode contribuir para o fazer musical, este, que deveria ser o objetivo final de qualquer discurso sobre a música.

A partir da fórmula de J. L. Austin para o significado como $F(p)$, como o produto de uma força ilocucionária sobre uma proposição, pode-se pensar em uma relação entre os termos apresentados. Pensando na música como aquilo que pessoas fazem ao realizarem ações musicais, o propositivo é justamente o som posto em movimento a partir de sua mediação, seja textual, mnemônica ou em qualquer outra instância de registro. Todavia esse som em movimento não pode ser reduzido a uma descrição físico-acústica, pois ações musicais possuem propósitos e, quando colocadas em discurso, possuem atributos comunitários, responsabilidades e respostas ao outro.

Uma proposição verbal nada mais é do que signos operando na referência ao significado. Em música, o que garante a uma figuração musical a possibilidade do significado não é sua referência a um objeto ou a um conceito, mas à realidade afetiva, à *Stimmung* dentro da qual ela é feita. Não se trata de apontar para uma *Stimmung*, mas de nela habitar e ser feita. Assim, em um processo de refiguração, figurações musicais assumem o status de proposição por encarnarem a realidade.

Dada a própria natureza da realidade, esse significado só pode ser conhecido em sua própria ordem afetiva, ou empaticamente. A proposição musical, por definição, não pode ser conhecida racionalmente ou logicamente, mas “paticamente”. E é na medida em que se coloca nesse estatuto pré-subjetivo que pode ser afirmado que o conhecimento vai além do mero sentimento subjetivo. Todavia, a proposição, o p da função do significado, não é o único termo dessa fórmula. É necessária uma força que faça algo com tal proposição. Resgatando um exemplo anterior, não basta descrever semanticamente, sintaticamente ou etimologicamente o “sim” dito no altar matrimonial, se não for considerado o que está sendo feito com o termo: uma promessa. Pessoas fazem coisas com palavras, da mesma maneira que pessoas fazem coisas com a música. Não em um sentido utilitário ou sociológico, mas antes disso, em um sentido de cumprirem seu dever de estar-no-mundo e, portanto, afetarem e serem afetados.

Assim, o afeto assume essa agência ilocucionária na música, de fazer algo em si e no outro, ou, de fazer a realidade da existência. O afeto coloca o compositor a escrever e o intérprete a movimentar-se em resposta ao texto musical. É apenas a partir dessa força que a proposição ganha significado e apresenta a projeção de um mundo afetivo.

Talvez seja nesse sentido em que Deleuze coloca a patologia das artes como consumação das três repetições, das dimensões temporais do mundo e do estar nele. “A repetição é o pathos, e a filosofia da repetição é a patologia”¹⁷³. É na relação rizomática do discurso, entre composição, performance e escuta, que o afeto é construído e reconstruído. No momento singular da performance, os tempos se sobrepõem: o processo composicional, o processo de construção da interpretação, o caminho para o concerto. Enfim, todas as experiências se somam na própria existência a partir da ação musical. E é nesse sentido que a arte pode apontar para a terceira repetição, a terceira e última dança da eternidade.

No princípio era o caos. O caos faz parte da realidade e, talvez, tudo seja, de fato uma emergência do caos, como a música contemporânea faz parecer ser. Mas tão logo o caos foi feito, Deus prosseguiu com seu primeiro ato enunciativo: *fiat lux*, faça-se a luz. A bíblia diz que Jesus é a luz; os Iluministas diziam que a Razão era a luz. O fato é que, mesmo em meio ao caos, há luz para que as coisas se façam conhecidas; é possível, sim, um conhecimento, ainda que não-absoluto do significado musical, mesmo no repertório contemporâneo. Todavia, este não é um conhecimento meramente intelectual, que pode ser exaurido em palavras; é um conhecimento vivo, vivido, um conhecimento praticado em ações; é, enfim, um conhecimento ético.

¹⁷³ DELEUZE, 2000, p. 272.

Capítulo 3 – A ética da performance musical

3. 1. O *ethos* da performance musical

“Disse Deus: Haja luz. E houve luz. Deus viu que a luz era boa”¹⁷⁴. Estes versos revelam o primeiro ato discursivo de Deus, o *fiat lux*. Os versos, no entanto, não mostram apenas esse ato discursivo, mas, em primeiro lugar, definem a indissociabilidade implicada em tal ato, entre o decreto e sua realização, entre a enunciação e sua performance; Deus disse e houve. Os versos ensinam também um segundo ponto, que continuará a ser padrão poético no texto, que é a consideração que Deus faz do produto de sua criação: a luz era *boa*. A luz é feita e em existir lhe é atribuída um *ethos*, um estado de existência. Um simples termo, o *tôb* (טוֹב) no hebraico, de tão simples que é, acaba por abarcar uma miríade de conceitos aos fragmentados ouvidos modernos. O termo não considera que Deus apenas realizou um bom trabalho, mas que Ele “imbuiu”¹⁷⁵ a criação com sua própria bondade, atributo seu. A luz não foi avaliada como bela, útil ou correta, ou boa, bela e justa, como preferiria o neoplatonismo escolástico. Ela *era* boa; continha a suma daquilo que é adequado ao Deus que a criou.

Quando trata-se da produção artística, sobretudo a musical, atribuir-se a um discurso a predicação de bom ou ruim, certo ou errado, parece temerário. Diante de qual padrão pode-se qualificar um conjunto de ações? Ou qual a referência para se avaliar o nível de beleza ou bondade de um discurso musical? Trazer à discussão qualquer tipo de qualificação ética à música logo traz consigo um elemento que parece atrelado a um moralismo, que, por sua vez, não proporciona boas recordações a nenhum músico, muito menos no contexto contemporâneo.

Entretanto, a ética deveria ser de total interesse dos performers; isso porque ela é definida pelo próprio Aristóteles, em seu seminal tratado, *Ética a Nicômaco*, como o exame da “natureza dos atos” a partir de sua prática¹⁷⁶. A prática musical, sendo assim, constitui em seu conjunto de ações uma realidade passível de exame pela ética. Não apenas isso, mas a ética visa o exame da prática enquanto hábito e caráter ou, para o usar o termo grego original, em seu *ethos*. Se, na retórica, Aristóteles parece se preocupar mais com a dimensão em que o discurso outorga um valor ético a quem o pronuncia, persuadindo o ouvinte devido à

¹⁷⁴ Genesis 1: 3-4.

¹⁷⁵ WALTKE, p. 70.

¹⁷⁶ ARISTÓTELES, 1893, p. 35.

autoridade ou credibilidade do enunciador, no tratado dirigido a seu filho Nicômaco faz parecer que o exame se refere mais ao valor ontológico das ações do sujeito. Todavia, as duas aplicações não estão tão desconectadas quanto parece. Isso por conta da questão: de que afinal se constitui um caráter? Ou, no presente caso, o que constitui a natureza daquilo que faz-se quando interpreta-se música: apenas notas pretas em um papel? Apenas oscilações de ar jogadas no tempo e no espaço?

Embora *ethos* provenha de dois termos com grafias distintas, *éthos* e *êthos* (ἔθος e ἦθος), Aristóteles trabalha com o conceito mais como um modo de ser, um hábito, mas não tanto no sentido de repetições, e sim como um conjunto de ações que produzem ou manifestam um valor. Todavia o *êthos* com *eta* foi mais traduzido pelos latinos como Lucrécio e Cícero com um termo que lhe outorgava sentido não apenas prático, mas de valor intrinsecamente antecedente, o conhecido *mores*: a moral. A moral é não mais um conjunto de ações que constrói um valor, mas é um valor em si, uma virtude onde a manifestação do bem é o único propósito. O que acontece então é uma inversão nos papéis de causa e efeito, de processo e produto; a virtude não é mais consequência, mas passa ser fundamento da própria ação¹⁷⁷.

Michel Meyer acrescenta que o *ethos* é o ponto básico de conflito e resolução dentro da condição humana de ter que ser individual e ao mesmo tempo coletiva. O homem está fadado a ser um e, ao mesmo, estar corporativizado em uma comunidade, lidando assim com a questão da distância. Em se conectar a outros e a outras coisas, finalmente o homem constitui seu próprio estado de existência, seu próprio *ethos*¹⁷⁸. A moral nada mais seria que uma fixação reduzida dos agenciamentos dentro dessa relação de distâncias. É a simplificação e normatização de uma rede maior e mais complexa de conexões entre corpos.

Por definição, a moral tenta ser uma ética; mas a ética não é uma moral. Deleuze deixa claro em sua leitura da *Ética de Spinoza*, ao entender que “a *Ética*, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a *Moral*, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentos”¹⁷⁹. Não que se afirme a inexistência de padrões metafísicos, pelo contrário, a própria força de atração e repulsa do afeto transborda o material. Mas, antes, afirma-se uma visão local das ações, antes de buscar-se um totalitarismo que atribua significado a todo ato, criando assim a possibilidade da análise mais profunda, talvez mais

¹⁷⁷ SPINELLI, 2009

¹⁷⁸ MEYER, 2013, p. 92

¹⁷⁹ DELEUZE, 2002, p. 29

bela e boa inclusive, mas que o faz em buscar o adequado de uma configuração afetiva específica.

Contudo, para que seja possível compreender de maneira mais aplicada como a dimensão ética pode ser desenvolvida na música, é necessário resgatar algumas proposições já abordadas para que se possa prosseguir nas implicações éticas da performance. Primeiramente, define-se a própria ontologia da música eticamente quando, frente à infinidade de definições já cunhadas na história, assume-se como sendo música “o que pessoas fazem ao realizarem ações musicais”. Enquanto ética, a música supera assim a categoria de objeto ou produto e encontra sua própria existência no fato de que ela é *feita*. Pessoas fazem música e, portanto, pessoas agem adequadamente ou não. Enquanto ação, a música passa assim a ser passível de exame por meio de seu aspecto ético ou de seu *ethos*. Como um conjunto de ações, a música encontra seu significado menos em uma referencialidade linguística e mais naquela categoria denominada pelo filósofo da ciência Michael Polanyi como “significado existencial”¹⁸⁰; retomando a Ética de Spinoza, esse significado talvez não possa ser exaurido em análises ou papers, como costuma-se tentar em esforços acadêmicos, mas é possível se ter um “conhecimento adequado” do significado musical e de seus afetos quando ele é feito; não porque a música seja a performance, como queria John Cage¹⁸¹, mas porque quando a música é feita o significado finalmente se atualiza, adentra o plano do real; quando a música é feita, ela é.

Um aspecto final da ontologia da música que necessita ser retomado aqui, devido a sua implicação ética, é sua própria natureza, como aquilo que os filósofos Paul Ricoeur e Nicholas Wolterstorff entendem como uma “arte de dois tempos”, que a faz única, guardando semelhança, talvez unicamente ao teatro dentre todas outras artes. A própria natureza da música implica uma partição, essa divisão entre sua concepção e sua realização ou entre sua composição e sua performance. Seja por meio de um ritual, uma transmissão oral, uma linguagem de improvisação ou até mesmo uma partitura, a música demanda como tal um meio que transmita o registro normativo necessário para que ela se realize e para que ela seja a e não b, em uma ocasião x e também em uma ocasião y.

Igor Stravinsky coloca essa questão de maneira semelhante na sexta e última de suas palestras em Harvard, quando fala desses dois tempos enquanto “música potencial” e “música

¹⁸⁰ POLANYI, 1962, p. 60.

¹⁸¹ CAGE; DUFFIE, 1987.

atualizada” ou “real”¹⁸². Sendo assim, Stravinsky mostra a conclusão básica da própria natureza da música: é necessário um performer. Ou colocando a asserção eticamente: o performer é necessário para a existência da música. Todavia, continua ele, o performer encontra nessa necessidade uma responsabilidade: não lhe basta ser um executor, mas mais que isso, ele necessita ser verdadeiramente um intérprete. Coloca-se assim a implicação retórica própria da ontologia do discurso musical, sua dupla interpretação. O performer é responsável não apenas por reproduzir uma informação musical qualquer, mas necessita interpretar essa informação, compreender-fazendo esta interpretação para que, posteriormente, a audiência faça sua própria interpretação da música. E é nesse ponto que Stravinsky afirma residir uma diferença de ordem ética.

O performer começa, assim, a ter mais definido seu *ethos*. Há um significado na música? É possível ter acesso a um significado no discurso musical? Como? Essas são perguntas que devem ser respondidas para que o performer conheça mais claramente seu conjunto determinante de valores. Ou não. Na verdade, essas perguntas são inevitavelmente respondidas em cada ocasião em que fazemos música, a cada performance. A natureza ética da música acaba por evidenciar se interpreta-se algum significado advindo do texto ou se desaba-se em um dos extremos do espectro interpretativo: apenas executando notas assumindo que não há nada além delas, ou, por outro lado, criando um novo significado, como que ignorando aquele escrito e prescrito pelo compositor.

¹⁸² *potential music e actual music*, no original (STRAVINSKY, 1947, p. 121)

3. 2. Do gosto ao gesto: uma ética da responsabilidade

A ética é uma necessidade para a vida humana, como apontado acima, mas poucos se interessam por discursos acerca dela; falar sobre ética parece necessariamente ter de se fazer uma pregação normativa, onde o objetivo é afirmar um conjunto de ações corretas para, assim, atribuir a outro conjunto o estatuto do erro. Tratando-se do âmbito da música, essa relação se agrava, pois seria o mesmo que possibilitar falar em acerto e erro, duas categorias absolutamente presentes na cabeça de qualquer músico em suas horas diárias de estudo e no próprio ambiente didático dentro da prática instrumental. Entre a *Árvore da Vida* e a *Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*, parece vir da segunda o fruto que mais abunda na prática musical atual.

Nunca se falou tanto em relatividade e tolerância quanto no século XX, mas talvez também nunca tanto se falou acerca de uma performance boa ou ruim. Se não há o gosto da Igreja, da nobreza ou de uma escola interpretativa unívoca, o que referencia o debate sobre o dilema de ordem ética? A imposição de um espectro ético se afasta da ordem do razoável e cede seu trono a um relativismo que transveste-se de tolerante, mas que não se sustenta frente à realidade; professores de música continuam a apontar caminhos interpretativos em detrimento de outros e instrumentistas continuam a gastar horas em busca de uma certa interpretação. E assim são erigidos novos altares institucionais, da banca de concurso ao gosto do mercado, sorrateiramente tomando para si um caráter normativo das decisões musicais.

Este problema é especialmente notável no contexto musical, mas não é sua exclusividade. Nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, um teólogo alemão chamado Dietrich Bonhoeffer (1906-1945) regressa dos Estados Unidos a seu país, justamente por se ver responsável em trazer à tona essa discussão: se a autoria das ações pode ser finalmente imputada a um partido ou uma ideologia, o que sobraria do indivíduo? O teólogo realiza então uma série de palestras e conferências, postumamente publicadas, em 1949, como a *Ética*, sua grande obra do período, discutindo o papel da escolha individual como o movimento básico e intencionado da ação humana. O próprio Bonhoeffer seria executado alguns anos antes da publicação, devido a seu envolvimento com a Operação Valquíria, um famoso plano elaborado para assassinar Hitler; sua vida e obra foram, assim, testemunhas e profecias do que anos mais tarde seria a análise que Hannah Arendt faria da condição ética do homem, a partir do julgamento de Eichmann, em Israel.

Bonhoeffer (2008) pensa a *Ética* como uma configuração existencial (*Gestaltung*), um estado de ser no mundo em construção, não por padrões absolutos – ideais –, mas pela prática

das ações no mundo. A ética é o processo de construção do *ethos* individual que, finalmente, leva à construção de um *ethos* comunitário. Como estudo da prática, a Ética só pode ser feita na prática, portanto. Não faz sentido uma ética teórica, uma etologia, tendo em vista o ser único que é o homem, além de qualquer dualidade platônica: em ser o homem age. *Ecce homo*: eis o homem, a encarnação da vontade no agir em um ser único, indiviso¹⁸³. É nesse sentido que a ética não é nada menos que um valor figurando-se; é a configuração final no *logos* e do *logos*, por meio da escolha, da agência voluntária.

O problema da moral é que ela não é o que se propõe a ser: auto-evidente. A bondade ou a justiça não emanam das situações que nos são apresentadas em forma de ação. Pessoas têm que agir. E por essa razão a moral se torna mais uma restrição do pensamento, do que um guia que orienta ações mais adequadas a uma determinada posição no tempo e no espaço. Qualquer tentativa de agir por um *telos* de bondade acaba se tornando realmente arbitrária, pois a bondade transcendente só pode cegar quem lhe fitar fixamente. É no ouvir o outro que há, finalmente, espaço para a escolha, pois ninguém dá o que não tem.

Os fins apenas justificam os meios em uma “idolatria do êxito”¹⁸⁴, uma ética mais facilmente mercantilizável ou, no caso da didática musical, mais ensinável. No final das contas, uma ética mais confortável, onde a responsabilidade é diluída pela burocracia. O que norteia escolhas são a expectativa de um júri, aquilo que uma banca quer ou o professor prefere. Todas as escolhas são tomadas a partir de um êxito pontual e assim a música segue sendo, uma sucessão de pontos, uma linha de utilitarismo onde nunca há tempo para a escolha própria baseada no próprio discurso e seu agente criativo. Ou ainda de maneira sutil, quando determinada interpretação ‘funciona’, cabe em um padrão técnico de habilidades já possuídas, uma “escola”, não se abrindo a uma extensão da própria técnica. Diante disso, uma ética que escolha valores anteriores ou interiores a uma peça ao realizá-la só pode ser o contrário, uma ética do fracasso. Talvez seja essa a figura da configuração, a do *logos* fracassado, sem a exuberância que se esperaria de uma interpretação orientada para gostos mais imediatos, mas que luta e vence as dificuldades da realidade sem atalhos, muito distante da figura do solista, a encarnação do gênio romântico na performance.

Um colega de Bonhoeffer, o também teólogo Karl Barth, sintetiza a questão ética da seguinte maneira:

¹⁸³ BONHOEFFER, 2008, p. 82.

¹⁸⁴ Ibid., p. 101.

A questão ética é a questão que baseia e possibilita o fato de que na multidão e multiplicidade de ações humanas existem certos modos de ação, isto é, certas constantes, certas leis, regras, usos ou continuidades. É a questão da correção dessas constantes, a adequação dessas leis. É a questão do valor que dá a qualquer ação a reivindicação de ser a verdadeira expressão de um modo de ação, o cumprimento de uma lei; o direito a ser repetido e, em virtude do seu caráter normativo, servir de exemplo para as ações dos outros. Qual é a verdadeira e genuína continuidade em todas as chamadas continuidades da ação humana? O que realmente dá força a todas essas leis reconhecidas? Qual é o bem dentro e fora de cada bem chamado ação humana? Isto é - aproximadamente - a questão ética, e - mais ou menos novamente - a resposta é o que geralmente é chamado de 'ética'. (BARTH, 1957, p. 513)

Um das mais relevantes sistematizações desse conflito ético para a atualidade e a mais facilmente aplicável a nosso caso, na música, talvez seja aquela do filósofo Søren Kierkegaard (1813-1855), quando separa a condição humana entre um estágio estético e um estágio ético. Segundo Kierkegaard (1988), o estágio estético é aquele que estamos mais habituados a vermos nós mesmos quando fazemos música de maneira irrefletida; um estado onde o que move a ação e a existência é o mero gosto ou preferência. Essas coisas não são más em si mesmas, mas uma vida ou uma performance pautadas unicamente nesses parâmetros pode se achar livre, mas vê-se, finalmente, presa em um enlace de volatilidade. Gostos e sentimentos mudam e assim as preferências. Sendo assim, a liberdade é enganosa; o que controla tal performance são as contingências, as circunstâncias, pois sempre há algo ou alguém no controle das ações. Uma performance guiada unicamente pela estética produz assim uma ética individualista, onde o valor implícito é apenas um: o eu.

A única maneira de se encontrar verdadeira liberdade interpretativa é colocar-se preso ou, mais precisamente, *aliançado* a uma responsabilidade. É o pacto interpretativo que tem-se com uma obra que dá a liberdade de ser novo a cada execução, buscando um novo aspecto até então desconhecido, da obra e de si mesmo. A performance ética é assim um exercício de alteridade; não se trata de uma performance egoísta, mas antes uma oportunidade de ver-se o outro na peça e de ver-se a si mesmo no outro. Assumir que há um significado na obra musical que deva ser interpretado na performance musical é um comprometimento que, ao contrário de prender, liberta para a multiplicidade de interpretações potencializadas no texto. Em negar-se momentaneamente o eu, ganha-se a oportunidade de conhecer um eu antes desconhecido e que agora se atualiza a partir de um potencial que só o outro poderia oferecer.

Esse estágio ético é, finalmente, uma aliança com o outro que ouve e vive o discurso musical; o intérprete coloca-se, assim, a serviço do discurso, entendendo o discurso musical como *o ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado*. O performer assume a responsabilidade de mediar a existência da música entre o compositor e o auditório.

Todavia esse estágio não faz parte da natureza da ação humana. Antes, coloca Kierkegaard, deve ser objeto da Vontade; deve ser escolhido. Sendo assim, define-se a ética não como um moralismo, que procura o certo ou o errado na performance musical, mas como a responsabilidade ou as responsabilidades implicadas no fazer musical. Antes de parecer um fardo, essas responsabilidades deveriam engrandecer essa atividade. A performance musical é parte do que faz da música ser música. Parte da própria existência da música e, dessa maneira, da própria existência.

É claro que essa postura implica em um comprometimento muito maior com a música em suas manifestações individuais do que pareceria possível a, por exemplo, um músico de orquestra, que deve executar uma hora e meia de repertório novo a cada semana. Sem dúvida não é possível exigir esse senso de responsabilidade para com cada instante de música nesse tipo de situação. Mas a realidade das coisas não deve isentar a necessidade de se analisar essa realidade e questionar se essa é a melhor ou a única maneira de se fazer e viver a música. Essa ética utilitarista entra em jogo quando o que importa é o resultado, ou pior, o produto, muito mais do que o processo. Infelizmente, essa ética se torna padrão quando forma-se o músico para atender uma banca e não a identidade da própria obra. Quando ele é condicionado a obedecer mestres possuidores de um conhecimento gnóstico, mas que, como demiurgos de um tradição inventada, o mantém distante do rosto oculto do compositor que subjaz na obra e que anseia ser apresentado em seu discurso.

A performance musical não possui um imperativo categórico, um dever que pode condicioná-la a necessariamente atender aos preceitos do compositor e a cumprir com essa responsabilidade diante do Auditório. Quando se encara a ética não como um senso de dever, mas de responsabilidade, é outorgado ao intérprete exatamente o que o termo fala, a capacidade de responder (ao outro). É nesse sentido que a liberdade interpretativa pode coexistir e, na verdade, é necessária para a manutenção da identidade autoral. É nesse sentido também que podem ser reunidas as acepções do *ethos* em Aristóteles e se integrar nesse conjunto de valores pactuados todas as instâncias lógicas e emocionais do ser, todas elas incluídas na resposta do intérprete às presenças que lhe antecedem e lhe sucedem, o compositor e o público. Não há espaço para uma interpretação puramente racional ou “fria”, presa ao texto, orientada somente pelo papel ou pela história, como não há espaço para uma interpretação emocionalmente inflamada ou teoricamente direcionada, mas sem fidelidade ao discurso em seu registro de uma intenção autoral. O gesto musical encarnado no performer é, finalmente, o significado tomando corpo na performance.

Frente a uma realidade distópica, a música parece habitar uma realidade utópica, de contemplação e entretenimento, à parte da gravidade dos acontecimentos. Muitos veem em uma ação militante a solução para que músicos se façam ouvidos em seu papel social. Mas a música em si parece permanecer aética, fora do campo da realidade eticamente percebida. Mais do que música de protesto, talvez seja o próprio fazer musical um ato de resistência, quando encarado como a incorporação de um conjunto de valores, pelos quais intérpretes e performers norteiam-se e escolhem lutar arcada após arcada, som após som, constituindo assim o seu *ethos*, a partir não de um *mythos* eminentemente social ou material, mas de uma construção própria a partir de seu lugar de existência. Kevin Vanhoozer apresenta assim o dilema das escolhas interpretativas:

Pensar a estética e a ética em conjunto ao longo das linhas sugeridas acima conduzem a consideração da arte como uma instância de ação responsável, mas também ação como um trabalho de beleza na arte. Na verdade, pode-se dizer que a ética lida com ‘projetos de vida’. Todavia, tal noção pode ser entendida de duas formas muito diferentes, que podemos abreviar perguntando: Nietzsche ou Kierkegaard? (VANHOOZER, 2004, p. 119, tradução nossa)¹⁸⁵

A flecha das responsabilidades separa uma visão da música e da vida entre Nietzsche e Kierkegaard. Ambos consideram a existência como a formação de um *ethos*, mas para onde essa existência se direciona? Em se fazer o homem se torna em arte ou em fazer arte o homem se torna? No final ambos depositam suas crenças em que, de algum modo, o homem age; e mais, o homem cria. Em agir, o homem imagina, projeta um mundo, mas como criador que é, faz-se responsável por esse mundo, constituindo uma ética particular em sua própria configuração afetiva. Este é o dilema que colapsa a existência, pois entre o ser e o não ser, há sempre uma direção, um gesto que se esvai, esperando a decisão daquele que o realiza em atribuir-lhe o *ethos* da continuidade ou do corte final.

¹⁸⁵ No original: “To think aesthetics and ethics together along the lines suggested above leads one to consider art as an instance of responsible action, but also action as a work of beautiful art. Indeed, one might say that ethics is all about ‘designs for living’, though such a notion can be understood in two very different ways which we can abbreviate by asking: Nietzsche or Kierkegaard?”

3. 3. Improvisando a tradição, construindo um *ethos*

Decisões interpretativas são tomadas e *ethoi* são construídos. Conscientes ou inconscientes de sua responsabilidade, performers acumulam escolhas, pontuais e contingentes, mais ainda assim frutos de sua resposta às situações musicais que lhes são postas, incluindo nessas situações até mesmo a presença de um compositor por meio de um registro normativo de ações musicais. Nesse ponto uma solução apresentada por muitos ao dilema instituído é simplesmente reconhecer que, se o conflito ético estabelece-se a partir do reconhecimento da presença da intenção de um outro no discurso musical, basta não haver o outro. A é sugerida então como uma possibilidade de existência *no-tempo* onde o discurso independe de qualquer coisa que não de si mesmo, muito menos de qualquer conjunto informal de informações, como a tradição. Improvisação e tradição parecem ser, assim, polos opostos na situação histórica do intérprete, onde um mantém seus olhos para trás enquanto o outro só vê o que lhe vem pela frente. Todavia, se Agostinho tem razão, a superação do tempo não vem nem do passado e nem do futuro, mas de um constante estado de presente, de presença intensiva; é a eternidade tocando o tempo .

Na verdade, essa noção da improvisação deve-se muito a sua própria etimologia, que, vinda do latim *improvisus* significa realmente algo não previsto. Bruce Ellis Benson vai cunhar pelo menos onze acepções da improvisação dentro de contextos musicais¹⁸⁶ e Jeremy Begbie relembra Pierre Boulez, quando, ao desconsiderar a validade dessa prática por sua limitação afetiva, afirma que “a improvisação é um psicodrama pessoal”¹⁸⁷. A dificuldade em defini-la vem justamente da reflexão sobre qual é o limite de realmente criar-se algo *ex nihilo* sem qualquer vínculo com uma estrutura prévia ou mesmo simultânea. A improvisação, quando encarada conceitualmente, já apresenta suas primeiras limitações quanto à realidade de ser realmente nova e não demandar nenhuma presença do outro.

Kevin Vanhoozer, tomando tanto a improvisação musical quanto a teatral como referência, imagina sua natureza como um caminhar a partir do roteiro, e não simplesmente sobre ele, em direção a ele ou contra ele. Tal performance toma, assim, o registro normativo não como uma jaula, mas como uma mola propulsora, que lhe impulsiona para onde sua própria constituição o direcionar. Espontaneidade é parte do que a improvisação é, mas nenhum individuo pode facilmente abrir mão de tudo que é, sabe ou conhece sobre seu

¹⁸⁶ BENSON, 2003, pp. 26-29.

¹⁸⁷ BOULEZ apud. BEGBIE, 2000, p. 180.

ambiente e sobre o outro. Sendo assim, há sempre um trilho cultural que guia subterraneamente os passos daquele que improvisa¹⁸⁸.

A improvisação não é, tampouco, a falta de preparo ou uma solução provisória para problemas estruturais, como faz parecer a acepção brasileira do termo. Sua situação, em meio à composição e à performance, ou dentro da ambas, a coloca, ora à serviço de um discurso político libertário, ora como um mecanismo paradigmático servindo ingenuamente a uma tentativa de inovação pura e simples¹⁸⁹. Antes, a improvisação e o bom improvisador parecem ser aqueles que jogam o jogo no máximo de suas regras, originando novas interpretações e novas combinações, expandindo suas possibilidades, não sendo tanto aquele que desiste do jogo ou ignora suas normas. Como Gary Peters demonstra, ao jogar coletivamente, a improvisação corre o risco de parecer um jogo surdo, onde por um lado pode negar-se a tudo indiscriminadamente ou, por outro, pode aceitar-se tudo que é apresentado. Sendo assim, o próprio convívio e a possibilidade de uma afetação livre parece ser limitada em um jogo *aparentemente* sem regras, mas que no final possui a mão invisível da cultura em seu comando, ou mais, a mão invisível das individualidades e de uma configuração afetiva que se sobrepõe às demais em sua força¹⁹⁰.

Provavelmente Derek Bailey (1993) esteja correto em afirmar que boa parte daqueles que improvisam não denominam como tal suas ações; aquele que toca flamenco crê estar tocando flamenco, e não improvisando. A questão conceitual parece preocupar muito mais o pensamento teórico, do que aqueles que de fato praticam a improvisação. Para esses, é impensável adentrar o círculo dos que tocam sem antes conhecer as regras, as convenções e os atributos essenciais do gênero, sob o risco de ‘errarem’ em sua improvisação; ou mais basicamente, de não tocarem a música que supostamente iriam tocar¹⁹¹. E assim, do instrumentista barroco em suas ornamentações até o jazzista em suas linguagens, todos necessitam conhecer um certo cânone para adentrar a comunidade interpretativa.

Berliner (1994), aliás, faz uma varredura completa na formação dos grandes jazzistas dos Estados Unidos e traça diversos caminhos educacionais na formação de um ‘vocabulário’ para a improvisação, desde igrejas, até a audição de discos, culminando no ‘ensino superior’ que tocar em grupos significa para todos os músicos investigados, já que consideram haver uma maneira ‘correta’ de tocarem este tipo específico de música. Perlman e Greenblatt (1994)

¹⁸⁸ VANHOOZER, 2016[a], p. 352.

¹⁸⁹ PETERS, 2009, p. 22.

¹⁹⁰ Ibid. p. 40.

¹⁹¹ BAILEY, 1993, xii.

examinam outro tipo de relação, entre as linguagens de improvisação e a linguagem verbal, concluindo que ambas compartilham de regras muito rígidas em sua comunidade de usuários. A própria ideia de um estilo pessoal surge mais da repetição de determinados padrões de alturas e ritmos em contextos diversos do que de uma extensão infinita das combinações possíveis desses dois aspectos.

Mesmo uma música tradicional, comunicada oralmente, possui seu próprio conjunto de ações musicais e, conseqüentemente, estruturas musicais, que são adequadas a determinado uso. John Blacking deixa isso claro quando, ao analisar canções infantis da tribo africana dos Venda, mostra que, por se tratar de uma canção infantil, o membro da tribo sabe que para realizar esta música e não outra deve seguir um padrão específico de execução percussiva:

em cada batida de meio tempo, um dedo é pressionado e contado, do dedinho da mão esquerda até o polegar, e depois do polegar direito até o quarto dedo, com um tapa com a mão inteira na décima batida de meio tempo. (BLACKING, 1973, p. 117)

Esse é o registro normativo desse tipo específico de música: um padrão gestual. Existe uma ética própria para que tal discurso seja o que ele é e não uma música de caça ou de cerimônia fúnebre. Não é a ausência de um registro normativo escrito, portanto, que torna a música mais ou menos improvisada. Na realidade esse tipo de registro é o mais efetivo para a constituição desse discurso musical em específico. Não existe um evolucionismo onde a complexidade do registro escrito equivalha à complexidade do discurso, mas unicamente uma adequação aos aspectos musicais que outorgam identidade a um determinado discurso musical.

Mesmo a improvisação chamada livre, vai acrescentar Bailey, está circunscrita dentro das idiossincrasias dos gêneros, além dos próprios instrumentos e daqueles que os tocam, via toda a formação do instrumentista e da própria tradição técnica¹⁹². E mesmo quando se busca expandir tais possibilidades, elas ainda permanecem restritas ao conjunto de possibilidades do próprio meio material, além de se verem condicionadas a um dado básico: a improvisação é feita por pessoas. E pessoas se afetam, por atração e repulsão, e assim toda a intertextualidade transcultural e transpessoal segue produzindo um discurso regido por normas¹⁹³.

Fica claro que a improvisação ainda resguarda dificuldades semelhantes às daquelas da interpretação de registros escritos; compartilhando de sua natureza, compartilha também de

¹⁹² *ibid.*, p. 141.

¹⁹³ Para maiores desdobramentos da improvisação livre, ver: COSTA, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. Campinas: Editora Perspectiva, 2016.

seus conflitos éticos. Bruce Benson inclui a improvisação dentro desta reflexão, contando que improvisação é um modo de ação, mais que uma ação em si mesma. Isso, na medida em que um compositor realiza sua arte improvisando sobre o papel ou sobre um instrumento e, empiricamente, escolhendo sons, ouvindo, mudando; ou mesmo improvisando algoritmos, conjuntos, permutações, enfim, experimentando e aplicando estruturas que já existiam antes, mas que nunca se figuraram naquele contexto específico e, portanto, naquele corpo. Performers improvisam dedilhados, arcadas, inflexões agógicas, respirações, conduções de frases e, mesmo que seguindo uma partitura, estão sempre respondendo espontaneamente a estímulos. Essa é a condição humana agindo frente a normas, mas não sendo reprimida por elas. Uma atitude improvisativa que resguarda em sua ética a intenção do compositor, resultando na afirmação de que “o fazer musical é *fundamentalmente* improvisativo”¹⁹⁴.

Benson faz uma analogia interessante, comparando as escolas interpretativas ‘historicamente informadas’ à epistemologia racionalista e a interpretação romantizada pelo performer ao empirismo, que busca na experiência imediata seu resultado. O primeiro crê ser possível um conhecimento ascético da ‘ideia original’, ignorando a tradição interpretativa constituída desde a primeira composição. Os segundos, ignoram totalmente tal ideia, se é que ela existe, e encaram o dado performático em sua superfície, fazendo-o ‘soar bem’. A questão é clara, e já foi discutida: ambos os extremos são impossíveis e, no fim das contas, indesejáveis. Benson denomina como “ingratidão”¹⁹⁵ essa atitude interpretativa que faz uso de ferramentas interpretativas outorgadas pela tradição, mas que insiste em vitimar e suprimir seu papel na compreensão prática do significado de um discurso. A solução, ele sugere, é uma ética interpretativa que responda algo a todas as instâncias presentes no discurso, uma “ética responsável”.

Dessa maneira a limitação sempre regressa, em diferentes formas, mas relembrando a própria finitude da existência humana em seus atos. Respeitar a ação do outro e responder adequadamente a ela parece ser a melhor e mais possível solução diante da realidade. O respeito não é medo, nem submissão cega, mas uma atitude crítica de levar em consideração as proposições do outro ao agir; a responsabilidade também não é a obediência irrefletida ou a mímica surda, mas a resposta com suas próprias palavras (notas, atos, gestos) às questões levantadas pelo outro. Esta é uma ética possível, mas mais que isso, necessária. É uma ética onde indivíduos suspendem seu pré-julgamento *a priori* e se abrem ao outro. Em o fazer,

¹⁹⁴ BENSON, 2003, xii.

¹⁹⁵ Ibid., p. 122.

colocam o próprio estatuto de indivíduo em jogo; não porque se anulem, mas porque se colocam como atributo de um todo do discurso musical. A configuração ética assim pode acontecer, com todos seus elementos agindo em respeito e responsabilidade aos demais, cada qual em seu próprio conjunto de ações operando em seus níveis próprios de responsabilidade. O indivíduo existe, como a sociedade e o coletivo existem. Mas suspendem a luta temporariamente (“kairóticamente”) para se tornarem membros de um corpo maior, servindo a um propósito único.

Warren (2014) também assume a ética musical como responsabilidade, sobretudo a partir da noção de Emmanuel Levinas (1906-1995), onde “refere-se à responsabilidade a outras pessoas que surge quando as encontramos no mundo”¹⁹⁶. Sendo assim, Warren preocupa-se eminentemente com a relação entre indivíduos, coincidindo com um interesse da presente abordagem, mas deixa de lado a preocupação com as ações musicais dos indivíduos, que mais ênfase tem aqui. Vanhoozer identifica bem esse limite da ética de Levinas, quando aplicada ao fazer musical, pois se o indivíduo possui uma responsabilidade infinita com outro em seu papel social, a única maneira de ‘ser ético’ é utilizando a música como um meio político a ser ideologizado¹⁹⁷. O ponto é que a ênfase não está em atender ao gosto interpretativo ou político do compositor, mas em responder aos afetos e gestos de seu discurso musical. É nesse sentido que a presente acepção da ética se coloca criticamente como uma escolha dentro do espectro interpretativo e não como servidão cega.

Vanhoozer prossegue definindo a improvisação não apenas pela espontaneidade, mas também por sua demanda intrínseca pela capacidade da memória. O improvisador olha para frente, mas buscando com sua memória respostas já dadas, de maneira a reincorporá-las às novas questões do presente. Nesse sentido, uma improvisação bem sucedida faz uso de ações anteriores criticamente, pois novas questões demandam novas respostas. Ora, é justamente aqui que os vetores interpretativos se encontram, pois é exatamente disso que consiste a tradição: em respostas dadas no passado para questões apresentadas historicamente. Improvisação e tradição andam de mãos dadas como partes fundamentais do pacto interpretativo. Tradição, nesse sentido, possui uma conotação muito diferente de tradicionalismo: tradicionalismo é responder questões do agora, com respostas do passado. Um olhar saudável para a tradição busca compreender a lógica por trás das respostas dadas no passado à luz daquelas perguntas, resgatando essa lógica e reincorporando-as em novas

¹⁹⁶ WARREN, 2014, p. 30.

¹⁹⁷ VANHOOZER, 2004, p. 113.

respostas para novas perguntas. É por essa razão que a tradição nada mais é do que a história da improvisação, uma série de respostas locais para questões locais vistas sob perspectiva posterior. E é nesse sentido que ao responder a novas questões o intérprete constrói a tradição e dá sua própria contribuição para a constituição do *ethos* de sua comunidade interpretativa¹⁹⁸.

“A tradição ‘passa adiante’ (*tradere*) o que deve ser feito”¹⁹⁹ e por isso é um dado fundamental na interpretação musical. Analisar e tocar uma peça deve incluir, necessariamente, a leitura não só do registro normativo mas da história da interpretação daquele registro, pois o registro normativo não é a música. Em olhar para essas indicações do que foi feito, o intérprete vai além da partitura e enxerga respostas que outros deram a questões interpretativas que lhe são também apresentadas. Uma leitura crítica da tradição, entretanto, não faz uso indiscriminadamente dessas soluções, mas as coloca sob o crivo do registro normativo. Essa relação constitui então um método interpretativo que improvisa suas próprias respostas e, assim, constitui seu próprio *ethos*.

É por esses motivos que Luciano Berio vai pronunciar sua importante afirmação, de que “o instrumento musical é ele mesmo uma parte da linguagem musical”. Isso devido às propriedades físicas particulares à emissão sonora de instrumento, mas também graças a toda história de uso desse instrumento, toda sua tradição técnica acumulada, de respostas e mais respostas dadas a tantas questões musicais que lhe foram apresentadas. É por essa razão que um performer – e, segundo Berio, um compositor – não pode ignorar a tradição ou as tradições interpretativas em seu próprio instrumento ou nos gêneros musicais dos quais vem a fazer parte. Tampouco ele deve se prender às respostas do passado, mas deve conhecer as lógicas que possibilitaram a sobrevivência desse instrumento e dessa música. O violoncelo, por exemplo, não continua existindo por possuir belas formas, mas porque pessoas continuam tocando-o e pessoas continuam a escrever música para ele. O instrumento e sua tradição continuam assim se fazendo e, dessa maneira, se fazem vivos a cada nova performance e a cada nova peça escrita.

Bernd Alois Zimmermann vai dialogar com essa tradição do violoncelo para pensar sua própria contribuição para aquilo que chama de “a nova significação do violoncelo na música nova”²⁰⁰. O compositor leva em conta não apenas a tradição interpretativa, mas a própria constituição física do instrumento, da energia para ele produzir som, enfim, todo o

¹⁹⁸ VANHOOZER, 2016[a], p. 355.

¹⁹⁹ Ibid. p. 168.

²⁰⁰ ZIMMERMANN, 2010 [1968], p. 241.

ethos contido naquela entidade que se torna o instrumento musical. Zimmermann lembra que sua primeira composição para um violoncelo solista, *Canto di speranza*, foi enviada para a Editora Schott, que, por sua vez, a encaminhou para cinco instrumentistas. Apenas um respondeu ao chamado, que foi Siegfried Palm, pois foi o único que aceitou repensar sua própria técnica para resolver questões interpretativas daquela peça, já que os outros a consideraram impraticável. O compositor define bem o que é essa verdadeira ética da performance musical: “É especialmente o espírito aberto do intérprete que determina em que medida ele consegue encontrar estratégias adequadas para a interpretação da música nova”²⁰¹. O interesse de Zimmermann no instrumento aumentou graças à abertura de Palm e lhe concedeu um conhecimento cada vez mais profundo de suas possibilidades, sobretudo as diferentes sonoridades que as mesmas notas poderiam possuir se produzidas em cordas distintas do instrumento, como ele aplica no exemplo seguinte (Fig. 12) de sua *Sonata*:



Fig. 12: Zimmermann, Sonata, p. 1, linha 1. Um si bemol é tocado em três cordas distintas, respectivamente, Sol, Dó e Ré, sendo que o local onde é mais facilmente e usualmente tocado é a corda Lá. (Fonte: manuscrito do compositor)

A Sonata para violoncelo é ela mesma uma expressão da relação de Zimmermann com o instrumento. O seu nome, o compositor relata, já é devido a sua vontade em enfatizar ação performativa, o ‘tocar’, que *suonare* significa em primeiro lugar. Sua intenção é compor técnicas de execução, mais do que sons e notas²⁰². A colaboração com Palm foi restrita a poucos comentários deste e inserções posteriores à conclusão da escrita, como dedilhados que não deveriam alterar o cerne do discurso; isso porque, segundo Zimmermann, “cabe ao compositor definir a função musical e técnica de um instrumento”²⁰³.

A construção de um *ethos* interpretativo se apresenta, então, como fundamental e inevitável. O performer carrega esse *ethos* consigo já em seu primeiro passo no palco, carregando junto ao instrumento toda sua história e, inclusive, toda a história da escuta que o

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibid. p. 247.

²⁰³ Ibidem.

auditório já possui desse instrumento e daquela música. Essa é a dimensão profundamente retórica que o *ethos* agrega ao discurso musical e que jamais pode ser esquecida em uma prática interpretativa. A tradição é uma ferramenta fundamental para subsidiar a improvisação de respostas do performer frente às novas questões que novos repertórios trazem, mas ele nunca pode eclipsar a intenção composicional fixada no registro normativo, seja ele qual for. Kevin Vanhoozer imagina uma metáfora muito adequada para essa tensão interpretativa: o registro normativo está para a tradição interpretativa tal qual o sol está para a lua; em uma noite bem iluminada pela lua, pode-se andar tranquilamente, enxergando-se o caminho e tendo segurança em cada passo dado; todavia, em última instância essa luz não veio de outro lugar, que não do próprio sol²⁰⁴. A tradição pode ser um guia confiável para a interpretação musical, naquilo que reflete fielmente as direções afetivas prescritas pelo compositor em seu ato de escrita. Examinar essa relação, contudo, é responsabilidade do performer: frente ao público, ao compositor e a toda a tradição interpretativa que o precede.

²⁰⁴ VANHOOZER, 2016[b], p. 139.

3. 4. Descrevendo a música eticamente

A tensão entre obediência e liberdade parece vislumbrar uma solução na visão ética da performance musical, quando compreendida como a construção de um *ethos*. A vida ou a performance adquirem assim uma configuração definida por Bonhoeffer como a *estrutura de uma vida responsável*, uma estrutura em formação e em atualização. Ele esclarece de que forma essa estrutura em formação dialoga com as tensões práticas da vida:

Na responsabilidade tanto a obediência como a liberdade tornam reais [*realisieren sich*]. A responsabilidade tem essa tensão interna. Qualquer tentativa de fazer uma independente da outra seria o fim da responsabilidade. A ação responsável é limitada e ainda criativa. Tornar a obediência independente levaria à ética do dever de Kant; tornando a liberdade independente, a uma ética romântica do gênio. A pessoa limitada pelo dever, bem como o gênio, tem sua justificativa dentro de si. Os seres humanos responsáveis, que estão entre a obrigação [*Bindung*] e a liberdade e que, enquanto estão ligados, devem, no entanto, se atreverem a agir livremente, não encontrando justificção nem em sua limitação nem em sua liberdade, mas somente naquele que os colocou em uma situação humanamente impossível e que exige que eles ajam. (BONHOEFFER, 2008, p. 288)

Essa afirmação significa que a primeira responsabilidade no agir é diante daquele que chama o indivíduo à ação. Como Palm atendeu a um primeiro chamado de Zimmermann para se abrir a seu discurso, performers são chamados à uma ação ética a cada nova peça e situação musical que são apresentados. Responsabilidade é, assim, responder a uma chamado. Embora Bakhtin elabore uma distinção entre responsabilidade e respondibilidade, parece mais correto, frente à história do conceito e pelas razões já apresentadas, manter o uso etimológico e filosófico do termo. A performance ética assim o é não porque se arrogue uma virtude moral superior a outros modos de ação, mas porque seu resultado constitui um *ethos* responsável. Não se trata de uma oposição entre virtude e responsabilidade, mas de uma ênfase; em responder ao outro age-se de maneira virtuosa; a virtude é assim mais o resultado de um modo de existência, um atributo, do que uma propriedade.

Entretanto parece difícil elaborar um método de ação que seja capaz de possibilitar a compreensão prática diante de uma multiplicidade de discursos musicais que são postos à prática. Mas não é assim, afinal, a vida? Tudo o que o performer tem em mãos, no final das contas, são os dois princípios materiais básicos da música: movimento e som. Contudo, raramente o primeiro tem sido lembrado em análises e mesmo nas próprias interpretações que performers fazem do texto musical. Como bem discute Catarina Domenici, o intérprete foi, no

Romantismo, reduzido a um porta-voz, que quanto mais próximo de um psicógrafo melhor seria²⁰⁵. Compositor e performer foram colocados como figuras quase que antagônicas, tendo o discurso musical como campo de batalha: ora com o compositor ignorando o corpo daquele que toca e a fisicalidade do devir musical, ora com o performer arrogando-se ao papel de criador e ignorando as instruções que compõem o significado fixado no texto.

É, pelo contrário, na compreensão da duplicidade material que o performer pode ser responsável em relação ao fluxo discursivo intencionado pelo compositor e, ao mesmo tempo, seguir tal direcionalidade pelos seus próprios passos (ou dedilhados). Essa discussão conduziria, com certeza, à reflexão sobre uma ética da composição musical, mas este não é o objetivo aqui. O ponto em questão é compreender os *níveis de responsabilidade* que estão em jogo na performance: com o compositor, o público, os outros músicos que juntos interpretam; e mesmo a ética interna de uma peça, suas próprias gradações e adequações internas, isto é, o significado que o próprio discurso atribui a sua notação.

Talvez a grande dificuldade da reflexão atual sobre essa tensão seja justamente porque ela parte de uma divisão estanque entre composição e performance como entidades objetivas e subjetivas, respectivamente, mesmo que ambicione vias médias entre os dois âmbitos. A responsabilidade por criar e notar *Kottos* para o violoncelo solo é de Iannis Xenakis; a do violoncelista é tocar *Kottos* a partir da partitura criada pelo compositor; entretanto em nenhum momento um pôde existir a despeito do outro. O compositor escreve *em respeito e a respeito* do performer; a partitura não é a obra, mas a fixação de um diálogo com a entidade interpretativa, parte de seu devir. Da mesma forma, o violoncelista não toca quaisquer sons, mas aqueles prescritos pelo compositor; o gesto musical escrito traz em si uma realização potencial, uma *kinesis* própria que dirige os movimentos do performer e se realiza em sua própria gestualidade. É a união entre o técnico e o mágico, dando origem à obra de arte²⁰⁶.

O fazer musical se torna, assim, um campo onde diversos vetores de responsabilidade se atravessam; mas nem todos são iguais em sua direcionalidade e, sobretudo, em sua agência. Isso significa que embora a performance musical seja composta por um conjunto de ações, nem todas implicam em graus iguais de responsabilidade sobre essas ações. Aqui, mais uma vez, a Teoria dos Atos de Fala é de grande auxílio para a definição desses níveis de responsabilidade. Recordando os conceitos de força ilocucionária, locucionaria e perlocucionária é possível uma descrição de como esses níveis se apresentam na performance.

²⁰⁵ DOMENICI, 2012, p. 69

²⁰⁶ SIMONDON, 1988, p. 212

O performer executa uma ação básica, isto é, ele move seu corpo. Aqui reside uma afirmação que já demanda uma justificativa. Isso porque quando se afirma que a primeira ação do performer no fazer musical é o movimento, assume-se uma definição antropológica holística, onde o indivíduo é o todo em movimento. Pode se objetar que houve uma racionalização anterior ao movimento, um “preparo mental”; mas, finalmente, o indivíduo é o corpo e mesmo sua racionalização faz parte do devir do movimento, ou seja, ele poderia racionalizar e se preparar, mas se tais ações não conduzissem ao movimento, elas configurariam outro conjunto de ações, mas não uma ação musical. É a ação que define a própria existência de um processo cognitivo e seus atributos qualitativos.

Todavia o movimento não é a performance. O movimento é a primeira ação básica da performance, mas se não conduzisse a um objetivo específico, que é a produção de som, poderia ser apenas uma mímica sem sentido, por sua vez. O movimento é passível de análise, aliás, ele necessita de análise para poder ser realizado adequadamente, mas essa análise também é parcial, pois limita-se a uma ação dentre outras do conjunto que compõe a performance. O movimento produz som; mas o som não é a música. O som pode ser analisado em suas propriedades psicoacústicas e, novamente, é necessário que ele o seja, mas essa análise, afinal, é parcial. Esse som não é a música, pois música é o que pessoas fazem em realizar ações musicais. Portanto, uma compreensão adequada das ações fundamentais do fazer musical demanda que movimento e som sejam ambos parte do afeto daquele que as realiza em contato com o mundo; em estar em um mundo, um estado particular de existência, um indivíduo escolhe responder com um determinado e limitado conjunto de ações. Essa talvez seja a questão mais fascinante da música: que pessoas, em existirem, resolvem em serem afetadas pelo mundo afetarem esse mundo por meio de um conjunto de ações que produz música. Pessoas são afetadas por partituras, cerimônias religiosas, ou até mesmo pelo mar e os pássaros. E em todos casos resolvem, por alguma razão, responder com movimento e som musicalmente orientados.

Esse ciclo de ações básicas pode ser ele mesmo decomposto nos níveis de responsabilidade que o performer possui sobre cada ação. Em ser afetado pelos meios acima sugeridos ele *escolhe* responder e essa escolha é, dentro das possibilidades de gradação da responsabilidade, a ação pela qual o performer é mais intensa e inevitavelmente responsável. Mas é claro, a escolha não é nada se não possuir um corpo por meio do qual possa ser conhecida. Note-se que a escolha não é uma parte do corpo e nem pode existir à parte do corpo; a escolha não é o corpo. A força ilocucionária só pode ser conhecida através de uma força locucionária, isto é, através do meio material pelo qual ela existe, no caso da

performance, movimento e som. O som produzido pode ser analisado acusticamente ou, nos casos em que isso é possível, em sua representação gráfica com toda lógica interna – harmônica –, mas essa análise, se atém-se apenas a tais elementos, não vai além da força locucionária e portanto é limitada em seu acesso ao significado. Pelo movimento e pelo som o performer é indubitavelmente responsável, mas o meio material possui sua própria resistência, sua própria organização orgânica que limita a ação do performer por maior que seja sua força, isto é, sua habilidade técnica. Em uma gradação de níveis de responsabilidade, vê-se o performer enormemente responsável por seu movimento e som que dele provém, mas ainda em menor grau do que pela escolha afetiva interior.

Por meio da força perlocucionária entende-se que o performer não apenas escolhe responder ao mundo com movimento e som – musicalmente –, mas ele afeta o outro com isso. Em afetar o outro, ele escolhe não apenas agir musicalmente, mas em direcionar essa ação ao outro, aos outros, ou a um ambiente. Agindo no outro, é claro, o performer torna-se responsável por essa ação, aquilo que não apenas ele *faz*, mas *faz no outro*. Note-se também que não se implica aqui o que o outro pensa, sente ou quer do performer; essas são respostas do outro. O que está em questão é que aquilo que o performer faz, por exemplo, visa a persuasão, a pregnância, enfim, a escuta. Essas são as ações básicas no outro, independentemente de como outro escolhe a elas responder. Não que o performer também não tenha seu grau de responsabilidade na ação do outro, mas apenas que sua força de ação é extremamente menor e, assim também sua responsabilidade. Sendo assim, o performer vê-se em meio a inúmeras ações e com elas sua proveniente responsabilidade, mas em diferentes níveis, pois sua agência também não é a mesma em todas.

É por isso que diferentes tipos de análise são possíveis e desejáveis, mas nem todas dizem respeito aquilo que efetivamente um performer faz quando faz a música. E a música demanda ontologicamente sua atualização através do performer. Ou seja, nem toda descrição conduz a um conhecimento adequado da realidade musical e, conseqüentemente, não *faz* música. Assim, se uma descrição não contempla a ação interpretativa em seu conjunto elementar dificilmente ela será capaz de fazer o que se propõe. Pode-se afirmar assim a seriedade, ou mais, a gravidade da dimensão ética que a música possui e, é claro, que o músico toma para si como tal. Descrições sociológicas, simbólicas, históricas, enfim, advindas de todos os saberes, são essenciais para uma compreensão mais ampla do fazer musical, mas quanto mais distantes estão do raio de ações elementares daquele que faz música, mais distantes estão de explicar o que é que efetivamente uma música significa, isto é, o que ela faz no mundo.

Pensando na questão da multiplicidade de implicações que a performance traz consigo, Laurence Dreyfus (2007) conduz uma reflexão sobre a relação entre performance e interpretação por meio de uma revisão histórica do uso de ambos os termos, acrescentando a ideia de realização, como a simples reprodução das informações registradas. É especialmente interessante a ideia que Dreyfus estabelece a partir do termo *performance*, no inglês, e seu uso em textos do século XV, onde há um profundo vínculo entre performance e promessa. Quando alguém realiza uma promessa, tal ato demanda uma realização, um cumprimento, ou uma performance. Nesse sentido, uma composição escrita ou um registro normativo qualquer constituem uma promessa, um ato que demanda uma aliança com a outra parte de modo a ser realizada.

Realizando uma belíssima revisão histórico-bibliográfica do conceito de execução musical desde C. P. E. Bach até as escolas atuais de interpretação histórica, passando pelos românticos, Dreyfus mostra a dificuldade que a própria ideia de interpretação possui hoje, quando os ouvidos atuais atribuem uma ideia essencialmente subjetiva quando escutam o termo – “interpretação, cada um tem a sua”. Dreyfus propõe então uma ideia muito satisfatória, o resgate da execução como imaginação, uma proposição não tão distante para os falantes de língua inglesa ou francesa, que possuem termos equivalentes para a execução musical e para a brincadeira (*play* e *jouer*). A imaginação projeta um mundo *a partir* do mundo dado; brinca com a estrutura do real, mas mantendo a possibilidade de atribuir uma relação de verossimilhança a ele. A performance supera, assim, a belicosidade entre os que ambicionam a ocultação do performer ou os que buscam seu empoderamento a qualquer custo – até mesmo da música.

Dreyfus conclui com uma proposta ousada; performance ou ato de realizar música, pode significar, como significou historicamente, diversas imagens distintas:

(1) como um jogo; (2) como esporte; (3) como ferramenta; (4) como magia; (5) como representação; (6) como imitação; (7) como dança; (8) como sedução; (9) como fazer amor; (10) como contemplação; (11) como devoção; (12) como profecia; (13) como uma tábua Ouija; (14) como ministério; (15) como paliativo; (16) como poesia; (17) como drama; (18) como composição; (19) como criação; ou (20) como uma mera brincadeira. (DREYFUS, 2007, p. 272)

A descrição desses ato de tornar a música realidade, portanto, deve lidar com a multiplicidade de ênfases que a ação traz consigo; entende-la sob apenas uma visão – uma teoria – não resulta necessariamente em uma visão equivocada da realidade, mas,

provavelmente, em uma visão limitada e parcial dela, sobretudo quando colocada sob a perspectiva ética de seus diferentes níveis de responsabilidade.

É entendendo essa complexa cadeia de relações na constituição do significado que o filósofo inglês Gilbert Ryle (1900-1976) propõe em um ensaio de 1966 a ideia de uma *descrição densa* da realidade. A descrição densa busca tratar justamente da ação elementar da existência e não buscar por uma ligação simbólico-denotativa de um signo. Não ela não exista ou não seja possível de ser conhecida, mas porque ela consiste em um grau de agência posterior à própria ação executada²⁰⁷.

O significado, Ryle irá completar, possui limitações intrínsecas em tentar ser conhecido à distância, separado de suas ações primordiais, como ele aponta de maneira irônica, diante de outras possibilidades que poderiam ser igualmente, senão mais válidas no conhecimento de um significado:

A palavra ‘análise’ traz, de fato, a sonoridade de um bom laboratório ou da Scotland Yard; contrasta bem com expressões como ‘especulação’, ‘hipótese’, ‘construção de sistemas’ ou até ‘pregação’ e ‘escrita de poesia’. (RYLE, 1971[1966], p. 385)

Ryle inicia então sua proposição notando que pensamentos não podem ser reduzidos à linguagem verbal, pois não obedecem à sintaxe demandada por uma linguagem. O objeto de análise do filósofo é a escultura *O Pensador*, de Rodin. Ryle compara a ação executada pelo Pensador com diversas ações das mais às menos cotidianas e ressalta o fato de que a figura da estátua parece não apenas pensar como qualquer outro indivíduo pensa em suas ações, mas parece *somente* pensar, ou o que Ryle chama de refletir. Em discutir diversas instâncias do agir, ele sugere que pessoas podem executar diversas ações simultaneamente, mas só um número determinado e limitado delas é executado por inteiro, ou seja, por todo o indivíduo, pensamento e ação, como a reflexão o é quando alguém somente pensa.

Segue esse raciocínio que uma ação pode ser reduzida a uma operação racional – mental –, mas essa operação é apenas uma descrição tênue dessa ação. Da mesma forma, poderia se descrever a ação física, a gestualidade de uma pessoa, mas se tal movimento não fosse conectado com sua razão de ser, seria uma descrição igualmente tênue da realidade. Uma descrição densa exige que a ação seja interpretada diante de sua intenção intrínseca e extrínseca, suas forças ilocucionárias e perlocucionárias para que seu significado seja eficazmente compreendido e, principalmente, *feito*. Só assim é possível de fato fazer o

²⁰⁷ RYLE, 1971

significado em uma realização humana, incluindo a musical. Sobre isso, o próprio Ryle oferece uma sugestão de aplicação, neste longo, mas preciso trecho:

Suponha que o Pensador é um compositor que está tentando compor uma Rapsódia húngara ou seja lá o que for. Ontem ele sentou-se em um piano, testando notas e sequências de notas nas teclas. As notas do piano que ele produziu "tenuamente", ele produziu, 'densamente' como cancelamentos, modificações, montagens, reagrupamentos, ensaios, etc. As quais futuros trompetistas e violinistas estarão, ele espera, tocando. Hoje, devido à limpeza de primavera em sua casa, ele está sentado em uma rocha na encosta, meio que murmurando notas e sequências de notas, cancelando-as e modificando-as, ensaiando-as, etc. Hoje, ao contrário de ontem, ele não usa nenhum instrumento e ele nem sequer precisa se preocupar com o fato de acordar o bebê. Amanhã, talvez ele continue compondo sua Rapsódia e faz isso sem sequer murmurar nada. Ele apenas "escuta em sua cabeça" suas ainda tentativas, toques e trechos de música. Agora, as sequências de notas que ele tenta, rejeita, modifica, monta, ensaia, etc., estão quase totalmente desconectadas das circunstâncias e totalmente livres de equipamento. Elas são 100% suas 'voluntárias'. (RYLE, 1971 [1966], p. 491)

Dessa maneira, uma peça não pode ser entendida se afastada de seu processo de vir a ser. O discurso é o processo. O discurso musical só pode ser feito a partir de um registro normativo, mas desde que entendido como a fixação de um processo de diálogo, ao qual o intérprete necessita conhecer em sua totalidade para que de fato possa comunicar o significado intentado pelo compositor no diálogo com o performer. De outra forma, uma pessoa sentada poderia estar fazendo qualquer coisa que não compor música; ela só está compondo graças ao devir de seu pensamento, que é tornar-se música em toda sua complexidade de situações implicadas.

O gênero musical do *estudo* é um exemplo interessante desse âmbito processual da música. Antecipando brevemente uma questão que será aprofundada no capítulo 5, esse gênero consiste justamente em uma peça que prepara algo, seja um preparo técnico para o performer poder enfrentar dificuldades técnicas posteriormente, seja para o compositor experimentar possibilidades e combinações de materiais na escrita. O compositor Roberto Victório lida com o gênero nesse sentido, compondo seus *Quatro estudos para violoncelo solo*. Os estudos são peças que funcionam musicalmente por si mesmas, mas que foram pensadas como preparação para outras peças que o compositor escreveu ou escreveria para o instrumento.

Como exemplo dessa relação, pode ser elencada uma importante figura (Fig. 13) do quarto estudo, construída sobre a ideia básica de um acorde arpejado rapidamente nas quatro cordas do violoncelo:

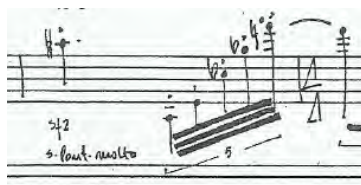


Fig. 13: Victório, Estudo IV, c. 5²⁰⁸ (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

A figura é bastante simples sob o ponto de vista harmônico, resultando na sonoridade de um Lá meio diminuto com nona na primeira inversão. Todavia é na maneira que o compositor retrabalha as apresentações gestuais da figura que reside seu interesse. No caso acima, o gesto atua como um corte após um Dó sustenido em *sul ponticello* que soou quase que como uma filtragem eletrônica. Por utilizar cordas soltas, o gesto mantém todas as notas soando simultaneamente, restando um lá final que se prolonga. No exemplo a seguir (Fig. 14) a mesma ideia é mantida, todavia com uma respiração antes do lá final que suspende o completar do gesto e, conseqüentemente, a energia do movimento:

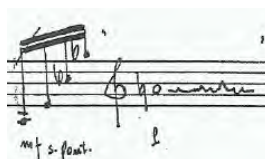


Fig. 14: Victório, Estudo IV, c. 8 (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

Começa a ficar mais claro a identidade dessa figura, constituída não apenas pelas notas mencionadas, mas por um padrão gestual de rápido movimento de arco e um salto abrupto de mudança de posição. Na próxima ocorrência (Fig. 15), a figura é modificada, mas mantendo seu atributo de ser um gesto de corte com o pronunciado ataque de todas as cordas e a ressonância plena do instrumento:



Fig. 15: Victório, Estudo IV, c. 10 (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

²⁰⁸ Todos os exemplos a seguir no capítulo estão em clave de fá quando não indicados por clave de sol ocorrente.

Mais uma vez a figura mantém seu padrão identitário, sendo que na próxima ocorrência (Fig. 16) o contexto de uma textura quase que de filtragem se repete e o gesto atua como um corte, dessa vez demandando uma gestualidade mais complexa por implicar em uma rápida troca de corda para que o Ré seja tocado.

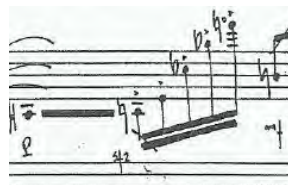


Fig. 16: Victório, Estudo IV, c. 14 (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

O ponto nesses exemplos é que não apenas é fundamental a compreensão dos gestos em seu próprio discurso e em sua própria realidade de demanda motora, mas que eles conduzam ao aprendizado de uma gestualidade, que finalmente é o aspecto maior de identidade da figura. Notas mudam, trocas de corda acontecem ou não, mas o gesto de corte sempre ocorre por conta da energia de seu movimento.

Retomando a ideia de estudo, essa leitura se fortalece ainda mais, pois quando volta-se a atenção a *Tetragrammaton XVI*, peça escrita por Roberto quatro anos após os estudos, o mesmo padrão gestual se repete com alturas distintas, contextos distintos, mas sempre mantendo a gestualidade de trocas rápidas de cordas em meio a um contexto de continuidade cortada pelo gesto, como fica evidente no caso a seguir (Fig. 17):



Fig. 17: Victório, Tetragrammaton XVI, cc. 6-7 (Fonte: edição do compositor, 2013)

Sendo assim, o gesto é mais plenamente ou densamente descrito, quando compreendido à luz de seu ou seus contextos e levando em conta sua efetivação completa, não considerando apenas aspectos figurativos advindos da escrita. Dessa forma, uma descrição densa mostra-se possível, desde que parta do discurso inteiro como objeto de análise, obtendo assim um conhecimento mais adequado da música no que ela realmente é e faz.

3. 5. Por uma performance musical fronética

Uma descrição densa da realidade musical leva o significado a ser conhecido o que, a princípio, poderia resultar na tautologia de novamente se propor uma outra teoria, uma nova visão que se arroga como a visão. Todavia prática e teoria não são os únicos simulacros do conhecimento humano. Entre a Verdade Absoluta e a mera Opinião há o mundo da Sabedoria. Essa é a visão de Heidegger sobre possibilidade de uma filosofia prática capaz de interpretar e produzir ações. O projeto pode ser resumido como “a *kinesis* da vida fáctica, a *phronesis* e sua relação com o *kairos* e a situação concreta, a urgência da *praxis* frente ao mundo teórico”²⁰⁹.

Heidegger resgata então o conceito aristotélico de *phronesis* (φρόνησις), ou frônese no português, definido pelo grego como a razão prática ou o “conhecimento na prática”²¹⁰. A ética da performance musical atinge sua consumação enquanto frônese e o conhecimento musical deveria objetivar exatamente este propósito. A frônese não busca um conhecimento geral, uma teoria totalitária que explique tudo e todos. Antes, entende cada pedaço da realidade como único e, portanto, busca a ação mais adequada diante desta realidade, ainda que imersa em um todo. A frônese é, assim, um conhecimento liberto, uma teoria improvisada, constantemente, caso a caso, de peça em peça do repertório. Talvez essa não seja a maneira mais persuasiva de se encerrar uma proposta a sobre ética na performance musical, mas esse é o melhor que ética pode fazer pela música: demonstrar a complexidade da realidade e, ao invés de simplificá-la ou reduzi-la, tornar clara a riqueza da música e do processo de compartilhá-la, ou melhor, de torná-la real.

Isso não implica a negação da tradição ou de qualquer conjunto de conhecimento previamente construído, mas de uma atitude aberta em um movimento de expansão deste conhecimento técnico. “Não se trata, portanto, da mera particularidade no momento da ação e sim uma apreensão da situação concreta que sempre se ultrapassa essa mesma particularidade”²¹¹. Cada nova peça composta e cada nova interpretação se integram ao todo da existência e ao todo do *ethos* interpretativo, ou seja, de um repertório e uma tradição, por meio de suas ações musicais, pois, como afirmado, em existir o ser se move e em fazer música o ser existe, do compositor ao ouvinte, passando pelo performer. A performance fronética não pode, por definição, ser apenas técnica, nem no sentido motor e nem no sentido

²⁰⁹ WU, 2011, p. 96. A apresentação do conceito de frônese e a comparação entre as noções de Aristóteles e Heidegger é brilhantemente realizada em WU, 2011, artigo que referencia todo o presente desenvolvimento.

²¹⁰ ARISTÓTELES, 1893, p. 187.

²¹¹ WU, 2011, p. 100

de um modo de realização pré-existente; em abriremos nosso ser para a presença de um significado na peça, não nos abrimos para a peça apenas, mas a nós mesmos em nosso estado de ser-no-mundo.

A performance fonética não se preocupa exatamente com o erro ou o acerto, mas com o adequado a cada situação. É isso que, para Heidegger, diferencia a frônese da técnica; enquanto a segunda opera por tentativa e erro, a primeira compreende que a situação nunca se repete e, portanto, sua resposta é sempre única. Antes de parecer denotar uma irresponsabilidade interpretativa, essa noção leva ao contrário, à impossibilidade de repetição na “seriedade da decisão definida”²¹². É também por isso que, dentro do pensamento aristotélico, a frônese não constitui uma virtude, mas um modo de existência. A frônese não constitui, portanto, uma verdade, pois não produz conhecimento permanente, mas é mais que isso, é a escolha situacional que atravessa passado e futuro transbordando o presente.

A frônese do discurso musical toma o dado da performance como a encarnação do conhecimento musical e, portanto, parte dela como a realidade a ser interpretada. O gesto musical e sua *kinesis*, seu movimento e vida, são a realidade da qual trata a música. Aliás, é esse o princípio material da música, som é movimento. Como intérpretes somos desafiados peça a peça a encontrar as maneiras mais adequadas a conhecer de qual realidade ela trata e de que maneira podemos acessá-la para fazê-la conhecida em nossa performance. Não há apenas um vibrato, um dedilhado, assim como não há um sistema harmônico, uma fraseologia ou uma abordagem formal. Devemos atualizar, tornar real a música nos abrindo para seu vibrato, seu dedilhado; sua harmonia e sua forma. Nos abrir ao outro que está lá e *responder* a ele; isto é, sermos responsáveis. E assim oferecermos ao público talvez não a melhor, a mais afinada ou mais bela; mas, com certeza, a performance mais responsável.

Esse foi o primeiro dia²¹³ e com ele a primeira parte deste estudo. A performance retórica pode assim ser descrita como o *significado conhecido em ação*, a suma metafísica, epistemológica e ética da música tomando corpo no gesto musical. O gesto, entretanto é móvel, construído e reconstruído peça a peça, discurso após discurso. *Logos*, *pathos* e *ethos* constituem o fundamento de uma performance retórica da música contemporânea, mas que por definição só se realiza frente ao fazer responsável, onde o performer coloca-se aliado à intenção composicional registrada, o que será descrito na próxima parte em seus dois capítulos. Contudo, ainda restam cinco dias até a criação do homem no relato da Criação e

²¹² HEIDEGGER, 2003, p. 38.

²¹³ Gênesis, 1: 5.

somente pessoas fazem música. Aliás, o termo pessoa vem do latim *persona*, junção dos termos *per sonare*, soar através de. O ser humano traz em sua existência o atributo de ser-no-mundo através do som. Em existir o ser humano afeta sonoramente a si, aos outros e ao mundo por meio da ação, do *gestus*; em existir faz música.

PARTE II – A prática da teoria

Aqueles que sustentam que tudo isso pode ser realizado sem o gesto (Gebhrden) terão de se retratar de suas palavras quando, devido à sua própria insensibilidade, eles se virem obrigados a sentar-se como uma estátua diante de seu instrumento. Gestos exagerados são, obviamente, inadequados e prejudiciais; mas as expressões adequadas ajudam o ouvinte a entender nossas intenções (Absichten). (BACH, C. P. E., 1753, p. 122-123, tradução nossa)²¹⁴

Igualmente, instrumentos sem vida produzem som, seja uma flauta (aulos) ou uma harpa (cítara). A menos que seja feita uma distinção nos sons, como será conhecido o que está sendo tocado na flauta ou na harpa? (1Co 14. 7, tradução nossa)²¹⁵

²¹⁴ No original: “Dass alles dieses ohne die geringsten Gebhrden abgehen föhne, wird derjenige bloss läughen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnisstes Bild vor dem Instrument zu fissen. So unanständig und schädlich hessliche Gebährden sind: so nüsslich sind die guten, indem sie unsern Ablichten ben den Zuhörern zu Hülfe lommen”.

²¹⁵ No original: “ὅμως τὰ ἄψυχα φωνὴν διδόντα, εἴτε αὐλὸς εἴτε κιθάρα, ἐὰν διαστολὴν τοῖς φθόγγοις μὴ δῶ, πῶς γνωσθήσεται τὸ αὐλούμενον ἢ τὸ κιθαριζόμενον”. (The Greek New Testament. 3ª edição. Londres: United Bible Societies, 1975).

Capítulo 4 – O som em movimento

4. 1. Dos sons da casa às imagens do palácio

“No princípio”. O mito fundante, onde, acreditava Agostinho de maneira incipiente, são instituídos o espaço e a matéria²¹⁶. Ambos criados no templo primordial, o princípio. Esta então a primeira criação, o princípio: o tempo. Na realidade, a locução adverbial “no princípio” é no hebraico antigo um único termo, *bereshít* (בראשית), a primeira palavra das Escrituras Sagradas, com a primeira letra delas, *bet* (ב), que possui a mesma pronúncia do termo para ‘casa’, razão pela qual, junto ao próprio formato da grafia da letra, os rabinos entendiam na Midrash o tempo como a “casa da criação”²¹⁷.

Na casa de todas as coisas o cosmos encontra sua existência, incluindo a música. A música acontece no tempo como o mundo todo somente nele pode existir, mas de alguma maneira parece tocar mais intensivamente nessa dimensão da realidade do que o restante da criação. Se, junto com Agostinho, parece necessário se reconhecer a impossibilidade de acesso pleno à compreensão do que seja essa casa, o que dela conhece-se só é possível a partir de uma de suas antessalas, ou, como ele preferira, por um de seus palácios, o Palácio da Memória²¹⁸.

Tempo e Memória são binômios de uma mesma realidade, conceitos separados talvez mais por perspectiva do que por seu lugar na existência. Ora, se o primeiro parece tratar mais de realidades físicas e o segundo daquelas cognitivas, pode ser que apenas tratem de níveis distintos de duração dos movimentos da realidade, como sugeriria Henri Bergson (1859-1941). De qualquer forma, a tais conceitos estão restritas a ação e a interpretação humana, por isso delas não é possível eximir-se um exame sobre sua natureza, ou minimamente sobre a possibilidade de conhecimento e relacionamento com ela.

Se para a retórica antiga a filosofia grega concedera sua terceira acepção de tempo, o *kairós*, como a dimensão qualitativa onde o discurso acontece, sobretudo na *dispositio*, sua etapa de elaboração formal²¹⁹, a memória recebe na quarta parte da retórica, a *memoratio*,

²¹⁶ AGOSTINHO, 2017, p. 306 (Confissões, Livro XI, III, 5).

²¹⁷ OGREN, 2016, p. 129.

²¹⁸ AGOSTINHO, 2017, p. 258 (Confissões, Livro X, VIII, 12).

²¹⁹ Para um exame mais aprofundado da relação entre a música contemporânea e o *kairós* retórico, ver: TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea. *Viso: cadernos de estética aplicada*. No 16, 2015, pp. 119-133.

espaço próprio para sua investigação e prática dentro do fazer discursivo. Embora em suas três primeiras partes (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*) a retórica já lide com a questão do tempo e do lugar de um discurso no que se refere à sua concepção e estruturação, nas duas últimas partes (*memoratio* e *actio*), dedicadas à enunciação ou à performance do discurso, essa dimensão recebe sobremaneira maior atenção e importância.

A *memoratio*, como indica o termo, surge de maneira sistematizada com os latinos em sua retomada da retórica não apenas como estudo dos processos argumentativos, mas como arte oratória. Contudo, mesmo em seu desenvolvimento na Grécia Antiga ela era um aspecto bem presente nas discussões acerca dos meios de persuasão do discurso, como creditam os próprios Cícero e Quintiliano, sobretudo a Simonides, o poeta inventor da arte de se memorizar coisas e palavras. O mais antigo fragmento acerca da memória enquanto habilidade discursiva ainda é o *Dialexeis*, de 400 a. C., que parece já conter a suma daquilo que os latinos sofisticariam e sistematizariam, como segue:

Uma ótima e maravilhosa invenção é a memória, sempre útil para aprender e para a vida.

Esta é a primeira coisa: se você prestar atenção (direcionar sua mente), o julgamento perceberá melhor as coisas que o atravessam (a mente).

Em segundo lugar, repita novamente o que você ouve; pois muitas vezes ouvindo e dizendo o mesmo, o que você aprendeu vem completamente a sua memória.

Em terceiro lugar, o que você ouve, coloque no que você conhece. Por exemplo, Χρύσιππος (*Chrysippus*) deve ser lembrado; colocamo-lo em χρυσό (ouro) e Ἴππος (cavalo). Outro exemplo: colocamos πυγολαμπίδα (vagalume) em πυρ (fogo) e λάμψη (brilho).

Assim para os nomes.

Para esses (faça) assim: para a coragem (coloque) em Marte e Aquiles; para trabalho em metal, em Vulcano; para covardia, em Epeus

(ANÔNIMO apud. YATES, 1966, pp. 29-30, tradução nossa)²²⁰

Esses primeiros dizeres dentro do pensamento grego parecem prenunciar não apenas as sementes daquilo que constituiria a arte da memória dentro da retórica latina, mas mesmo o conhecimento descritivo que a neurociência alcançaria no século XX sobre o funcionamento cognitivo dos mecanismos neurais em seus diferentes níveis de retenção, sobretudo a partir da

²²⁰ (ANÔNIMO apud. YATES, 1966, pp. 29-30). No inglês: “A great and beautiful invention is memory, always useful both for learning and for life. This is the first thing: if you pay attention (direct your mind), the judgment will better perceive the things going through it (the mind). Secondly, repeat again what you hear; for by often hearing and saying the same things, what you have learned comes complete into your memory. Thirdly, what you hear, place on what you know. For example, Χρύσιππος (*Chrysippus*) is to be remembered; we place it on χρυσό (gold) and Ἴππος (horse). Another example: we place πυγολαμπίδα (glow-worm) on πυρ (fire) and λάμψη (shine). So much for names. For things (do) thus: for courage (place it) on Mars and Achilles; for metal-working, on Vulcan; for cowardice, on Epeus”.

prática do conteúdo memorizado²²¹. A memorização começa assim a ganhar ares de técnica, a partir de seu processo de associação a imagens que comportariam as palavras e coisas a serem lembradas, resultando em sua consideração pelo autor anônimo do tratado destinado a Herênio (c. 80 d. C.) como “o tesouro das coisas inventadas”²²².

Essa memória artificial, como era distinguida da memória natural a memória constituída pela técnica, não era, entretanto, um mero conjunto de mecanismos mnemônicos que objetivavam o registro de um discurso já concebido, mas parte do próprio processo de invenção, pois ao agrupar informações em novas imagens e lugares reconfigura-se assim o próprio discurso. Além disso, esses processos lidavam muito mais com lugares e palavras-chave do que com a plenitude sintática de um discurso, agindo como um guia de improvisação e não uma regra de execução. Sendo assim, foi enfatizada principalmente na Idade Média a prática da composição memorial, fora do suporte escrito, que criava discursos a partir de um conjunto prévio de estruturas já conhecidas, remodelando-as e reconfigurando-as²²³. Na verdade, os tópicos retóricos surgem mais como uma reunião desses lugares do que como um grupo de estruturas de significado puramente referencial.

É claro que a mesma prática pode já ser imaginada dentro do discurso musical, como de fato ocorreu. Na música a *memoratio* também assumia esse duplo papel, tanto de dispositivo mnemônico quanto de padrão de invenção musical. Ainda na Grécia Antiga tal relação se delinea de maneira bastante semelhante. Basta lembrar que as Musas, de onde vem o termo ‘música’, são filhas de Zeus com Mnemosyne, a titânide filha de Urano e Gaia, personificação da Memória – música: a filha de deus com a memória²²⁴.

Aristóteles avança na reflexão sobre a memória em sua *Parva naturalia*, compreendendo-a como a capacidade de formar *phantasmatos*, isto é, imagens, sobretudo a partir de outras imagens anteriores. Mas não basta apenas formar tais imagens, pois é necessário também atribuir uma duração temporal para essa imagem, sabendo seu antes e depois, ou seja, relacionando-a temporalmente com a realidade. Não que essa relação seja métrica, mas que ela possa relacionar proporcionalmente o mais distante do mais próximo, mesmo que não se saiba o quanto distante uma imagem está da outra²²⁵.

²²¹ LENT, 2002, p. 648.

²²² CÍCERO [Pseudo], 2005, p. 83.

²²³ CROWLEY; HAHWEE, 2004, p. 318.

²²⁴ GUSMÃO, 2016, p. 10.

²²⁵ Ibid., p. 18.

O filósofo dá o exemplo de dois triângulos (Fig. 18), onde ambos possuem um vértice A em comum. Tendo A como certo, sabe-se que a razão de A:E é igual de E:B e que do mesmo modo ocorre o raciocínio no segundo triângulo, possibilitando também a passagem de um para o outro. A esse raciocínio Aristóteles dá o nome de movimento (*kinesis*), esse esforço para conectar duas imagens a partir de um ponto e para conectar tal imagem e o presente²²⁶.

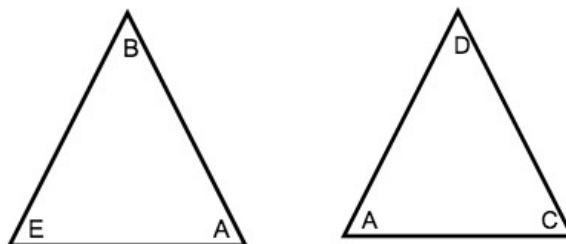


Fig. 18: Representação da proposta de Aristóteles do movimento a partir da memória. (Fonte: elaborado pelo autor)

Gusmão (2016) apresenta uma importante consequência desse pensamento aristotélico para a música a partir da contribuição de seu discípulo Aristoxeno, quando este leva a ideia de um *phantasmatos* não apenas para a imagem visual, mas também para o *melos*, “a imagem da sensação” (της αἰσθησεως φαντασιαν)²²⁷. A partir desse ponto, Aristoxeno prossegue seu desenvolvimento já conhecido dentro da teoria musical grega, mas não é impróprio lembrar que o termo *melos* não possui um significado unicamente associado ao aspecto melódico da música, mas primeiramente designa a parte de um corpo. O *melos* está para um membro, tal qual o *harmos* está para uma junta articulatória. Sendo assim, não é forçoso sugerir que a ideia aristotélica das forças da memória agindo na própria apreensão de um movimento não depende, na música, de estruturas melódicas para existirem, mas simplesmente de uma parte da música, quer sejam sonoridades ou gestos.

Durante a Idade Média, a *memoratio* é praticada na música de maneira equivalente ao discurso verbal. Suas técnicas mnemônicas se fazem presentes como meios de se registrar e recriar a música a partir da sucessão dos lugares nos quais habitam certas cláusulas musicais. Talvez a prática tenha atingido seu ápice técnico na música da Escola de Notre Dame, nos séculos XI e XII, onde, se por um lado lembra-se dos grandes nomes de Leonin e Perotin, isso se dá mais pelas falhas dos alunos em seu processo de memorização, do que por uma vontade

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibid., p. 19

ou necessidade dos mesmos de escreverem a própria música²²⁸. Ora, é difícil não associar a criação polifônica para dezenas de vozes dos franceses, realizada quase que improvisativamente a partir dos lugares inventivo-mnemônicos, àquela feita pela tribo africana dos Banda Linda, como pesquisada pelo etnomusicólogo Simha Aron no século passado, dada sua semelhante complexidade e semelhante presença de aspectos normativos conduzidos por registros mnemônicos e gestuais.

A própria mão guidoniana surge na Alta Idade Média como um dispositivo para memorização das alturas musicais e sua organização, como tantas outras mãos serviam de suporte para o registro de informações musicais como claves ou regras de prosódia, da mesma maneira que até hoje utiliza-se a mão para se recordar quantos dias possuem os meses do ano²²⁹. Na Renascença o acesso mais farto à impressão ou minimamente ao papel faz com que a escrita musical possa se desenvolver mais rapidamente e mais dependente do suporte material²³⁰. Mesmo assim, era esperado que os padrões de diminuição dos muitos tratados sobre o assunto fossem decorados, permitindo sua aplicação nas mais distintas situações musicais, como prosseguiu sendo no Barroco em relação à ornamentação.

No Romantismo, a escrita se emancipa como a instância criativa por excelência, sendo o simulacro da genialidade inspirada do compositor, mas simultaneamente o performer intenta para si esse posto de gênio inspirado, que cria magicamente o discurso musical que executa. Se outrora Beethoven utilizava a partitura para tocar suas próprias sonatas, alguns anos mais tarde Clara Wieck Schumann e Franz Liszt abriam mão dela para instituir uma nova dimensão à performance musical, interpretando música escrita por outro sem a escrita do outro. A presença do compositor na partitura dá lugar à interpretação dessa partitura, como memorizada pelo performer, criando assim uma prática que se sedimentaria na tradição musical.

Não há como negar, evidentemente, que a performance de cor possui grande efeito na audiência e, por essa razão, possui uma efetividade oratória notável. Entretanto, pode-se questionar a qual tipo de ética pertence esse conjunto de efeitos produzidos e, eventualmente, pretendidos por esse tipo de performance. A maior parte dos estudos a respeito²³¹, quando favoráveis a tal prática, argumentam que ela liberta o performer e lhe dá condição de se concentrar em outros aspectos da performance. A questão, todavia, é do que ela o liberta? É

²²⁸ BERGER, 2005.

²²⁹ BERGER, 1981.

²³⁰ LORENZETTI, 2016.

²³¹ Refere-se aqui ao levantamento bibliográfico e à análise quantitativa realizados em WILLIAMON, 2002.

claro que não se considera aqui como contrapartida uma leitura à primeira vista, nem mesmo à segunda ou poucas vistas, mas um estágio de preparo que outorgue ao intérprete um conhecimento adequado do discurso musical do qual ele se fará performer, mas reconhecendo a imensa quantidade de prescrições que o meio traz consigo.

Sendo assim, Tempo e Memória chegam ao século XX como as duas faces de uma questão viva e essencial para a música. A *memoratio* retórica auxilia na compreensão conjunta de ambos na medida em que relaciona o ato de memorizar um discurso à própria ação da memória demandada pela escuta. O discurso musical é um fluxo discursivo eminentemente temporal e, por essa razão, dispara diversos níveis de memória em sua ação. Por um lado, vê-se atualmente na performance musical um descrédito da memorização enquanto prática necessária, devido à ampliação do reconhecimento de suas limitações²³². Por outro, nota-se que a questão do tempo e a possibilidade da memória estão mais presentes do que nunca na concepção da música atual e, por essa razão, faz-se necessário investigar seus limites e definições para se compreender como a memória atua na temporalidade da performance além da mera memorização.

²³² Como mostra matéria recente do The New York Times, a importância da performance memorizada tem sido reduzida drasticamente nas maiores salas de concerto do mundo, principalmente por conta do reconhecimento de sua limitação como ‘memorização de uma leitura’ em relação à liberdade que a partitura oferece ao intérprete de ter contato com a presença do outro materializada, no caso, do compositor. Cf: TOMMASINI, Anthony. Playing by Heart, With or Without a Score. *The New York Times*, Nova Iorque, 1º de janeiro de 2013, p. C1.

4. 2. A síntese dos tempos na performance (ou a dilatação do presente)

O século XX assistiu à conquista humana do espaço em tantos âmbitos quanto tenha sido possível, da consolidação de estruturas geopolíticas até explorações celestes, passando pela própria consumação e superação da mecânica clássica na nova era quântica que se iniciava. A conquista do espaço, que moveu milhares à descoberta de novos continentes e territórios, dá lugar então a um maior anseio, a conquista do tempo. O homem atinge a liberdade de viver onde quer, mas pode alçar igual libertação para viver quando e o quanto quer? Se a Física deu importantes passos para a compreensão e o controle da matéria e do espaço, seus postulados em relação ao tempo mais demonstraram o quão distante o homem está de poder afirmar qualquer coisa sobre ele, quem dirá controlá-lo ou operá-lo. Céus e terra têm sido recriados, mas o princípio permanece.

O espaço também foi a grande conquista musical do início do século XX, principalmente quando Anton Webern propõe o domínio do espaço musical por meios das partes (*Sätze*) da música, reconhecendo que a síntese de partes resulta na expansão do espaço e que “somente a união de partes pode expressar uma ideia completamente”²³³. O espaço da partitura torna-se ele mesmo um território e, por essa razão, exige sua política econômica própria para que as partes não se destruam, mas construam uma resultante, nesse caso, musical.

Se a música serial parece ser a consumação da compreensão sobre o espaço da música, de modo semelhante à Física ela expôs uma dificuldade ainda maior, que é compreender e operar o tempo musical. Foi diante dessa situação que Olivier Messiaen começa a cunhar seu famigerado entendimento acerca do tempo musical a partir das categorias de Tempo e Eternidade de Tomás de Aquino, articuladas junto ao conceito bergsoniano de duração, que aqui não tem-se a intenção de mais uma vez se revisar²³⁴, mas que inicia, se não uma corrida espacial, uma corrida temporal pelo domínio político dessa dimensão da música, ainda que conceitualmente. A título de contextualização pode-se listar resumidamente (Tab. 2) as

²³³ WEBERN, 1963, p. 19. Tradução nossa da edição em inglês. Nesta: “only the union of parts can completely express the idea”.

²³⁴ Para uma compreensão mais pormenorizada das discussões sobre o tempo musical no século XX, ver: FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme; et al(org.). *A música dos séculos XX e XXI*. Série Diálogos com os sons. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014.

principais proposições sobre o tempo musical na segunda metade do século XX, em sua maioria influenciadas em maior ou menor grau pelos postulados de Messiaen:

Principais conceitos de tempo na música do século XX			
Autoria	Base teórica	Conceito	Descrição genérica
Desconhecida; adotados no âmbito da música eletroacústica	Difusão radiofônica do final do século XIX (BARKATI, 2012, p. 8)	Tempo real	Tempo relativo à prática musical realizada simultaneamente à sua emissão sonora (e.g. performance, improvisação, processamento em tempo real).
		Tempo diferido	Tempo relativo à prática musical realizada extemporaneamente à sua emissão sonora (e. g. composição, análise, <i>tape</i>).
Pierre Boulez (1963)	Louis Rougier; Gisèle Brelet	Tempo liso (estatístico, progressivo ou estático)	Fluxo temporal contínuo.
		Tempo estriado (reto ou curvo)	Fluxo temporal cortado por pulsos.
Iannis Xenakis (1962; 1967; 1988)	Heráclito; Parmênides; Estocástica	Fora-do-tempo	Tempo das abstrações musicais <i>a priori</i> (e. g. escalas, modos, estruturas formais).
		Temporal	Tempo da atualização da música na emissão sonora (e. g. performance, difusão sonora).
		No-tempo	Tempo da estrutura musical atribuída a um fluxo energético (e. g. séries, melodias).
		“Tempo irreversível” (1988)	Tempo em constante fragmentação e estado de desaparecimento (e. g. processos de micro-modulação).
Gerard Grisey (1980)	Abraham Moles (engenharia acústica)	Esqueleto do tempo	Tempo musical da estrutura rítmica elementar de uma peça.
		Carne do tempo	Tempo musical do material sonoro de uma peça.
		Pele do tempo	Tempo musical percebido na escuta de uma peça.

Karlheinz Stockhausen (1955; 1957)	Webern	Tempo experiencial	Acepção de tempo similar ao tempo vivido em oposição ao tempo real; ideia de um tempo experimentado pelo ouvinte a partir de diferentes níveis de densidade material.
B. A. Zimmermann (1957)	Ezra Pound; Husserl; Heidegger	Tempo efetivo	Duração do intervalo entre dois corpos, não apenas no âmbito das alturas, mas dentro de seus aspectos acústico e gestual.
		Tempo esférico	Tempo global que considera a experiência humana na história como uma unidade.

Tabela 2: Glossário dos principais conceitos de tempo musical na segunda metade do século XX (Fonte: elaborado pelo autor)

Obviamente assume-se o risco da superficialidade ao se apresentar tão breve panorama para uma discussão tão profunda, mas incorre-se a tal temeridade apenas para que seja possível um olhar unificador a perspectivas que, quando estudadas individualmente, parecem ter dificuldade de se reunir em um pensamento um pouco mais sistematizado. Além disso, por sua natureza, grande parte dessas discussões nasce no âmbito da composição musical e por isso lidam com uma leitura do tempo que promove não apenas a compreensão, mas a possibilidade de escrita desse tempo. Dessa maneira, o interesse dos conceitos difere do objetivo aqui investigado, de compreender não apenas como o tempo é percebido na escuta ou como é possível fazê-lo percebido na escrita, mas em como pode a performance agir na instituição do tempo a partir de um dado escrito frente à escuta.

Essa é uma diferença eminentemente perspectiva, mas é uma consequência importante a ser apontada, pois, embora os conceitos acima listados ofereçam eles mesmos pontos de vista distintos acerca do tempo musical, em sua maioria eles não se preocupam com a situação do performer e com a tecno-estética do discurso musical. O lugar daquele que executa não pode ser simplesmente do tempo real, pois a performance traz consigo em seu momentum uma série de outras informações previamente estudadas e que vem conscientemente à tona a partir da afetação da partitura nos movimentos daquele que toca, além do fato dele estar totalmente envolvido em uma ação física e ao mesmo tempo ter que se relacionar com sons que acabou de produzir, já antecipando movimentos que ainda virão.

Ao mesmo tempo a energia física colocada na execução cria um gasto em cada nota longa, cada mudança de arco, cada respiração; não existe tempo puramente liso para aquele que interpreta música, pela simples razão de que ele lida com informação já prescrita (e pré-

escrita), a qual ele deve organizar dentro de conjuntos de ações que vão efetivamente transformá-las em um som que, esse sim, pode vir a soar como um tempo-espaço liso. E mesmo a estria da performance, talvez não seja tanto aquela do pulso musical, mas a de cada novo dedilhado ou mudança de posição que pontua e guia a flecha do tempo na performance.

Em Xenakis, essa realidade é contemplada, de alguma forma, em seu conceito de tempo musical *Temporal*, entretanto, esse mesmo é um tempo que o compositor pouco desenvolve em sua leitura e que, quando o faz, aproxima-o da definição de *no-tempo* para propor estratégias composicionais a partir das cadeias de Markov, produzindo processos estocásticos como que em tempo real. Mesmo a ideia de um tempo irreversível, parece ter algo de reversível para o intérprete que tanto repete uma estrutura em seu estudo ou que, como dito, está se antecipando para o próximo movimento enquanto produz um som que relacionou ao anterior.

Grisey, semelhantemente, preocupa-se ainda que a divisão entre sujeito e objeto, entendendo que há pouco da pele do tempo que possa ser controlado, pois é da ordem subjetiva da percepção, restando a carne e o esqueleto para serem trabalhadas objetivamente na composição. Talvez possa afirmar-se que o esqueleto do tempo é, em grande parte, o tipo de tempo no qual a performance acontece, não que ela não adquira sua carne, mas porque são os pontos de referência utilizados pelo performer em sua ordem de planejamento, quer seja o tempo do metrônomo estudado, quer seja os grupos internos de figuras e gestos que, por mais agrupados que estejam em uma ideia maior, ainda persistem em ser eles mesmos como que personagens individuais de movimento e som.

A noção de Stockhausen talvez seja uma das que mais ignora o performer em sua concepção, aliás, era essa mesmo a intenção do compositor naquele ponto onde, a partir da experiência eletrônica, propunha micro-divisões rítmicas em um escala impraticável sob o ponto de vista humano, ainda que afirme serem elas perceptíveis. Curioso é estar esse conceito próximo da definição de Zimmermann, geográfica e historicamente, mas considerando direções distintas da produção do tempo musical; Stockhausen ignorou uma instância que para Zimmermann era cara, que era o conjunto físico de ações colocadas em prática na produção sonora. E também se coloca de maneira antagônica à consideração positiva que o segundo conceito de Zimmermann afere ao tempo, onde é proposta uma relação histórica integrada com a tradição musical, naquilo que Stockhausen mais perto estava de propor a superação radical.

Para um performer que coloca lado a lado em sua estante de partituras Frescobaldi, Bach e Berio, realmente a história possui um aspecto de simultaneidade pouco usual na vida;

repentinamente ele se vê trazendo à existência discursos com origens temporais distintas, mas que adentram agora o tempo conjuntamente. Como parte da ontologia bitemporal da música, realmente não parece fazer sentido para o performer um tempo para a música que não considere, em alguma medida, a sincronia (e sincronicidade) que todo o repertório possui. Talvez isso faça da performance uma entidade musical inevitavelmente conservadora, naquilo que a composição busca progresso e a ruptura. É possível, ainda mais quando lembra-se de exemplos históricos como o violoncelista Bernhard Romberg (1767-1841), que recusou um concerto para violoncelo que Beethoven lhe oferecera escrever, devido ao fato de não apreciar as inovações de sua escrita e de poder o próprio violoncelista escrever seus concertos ele mesmo, em estilo, é claro, bastante anterior²³⁵. Porém, essa tensão é justamente o que mantém a música como música, em seu movimento de avançar por novos caminhos, sem abrir mão daquilo que já foi, pois, inevitavelmente, é esse também o caminho humano de fazer sua existência sempre nova, mesmo que carregando em si marcas dos caminhos antigos.

Com a notada lacuna conceitual de um tempo musical para a performance, parece sempre necessário voltar àquele do qual essa discussão sempre tem início. Agostinho, ao questionar-se sobre a possibilidade de uma memória frente à volatilidade do tempo, começa a entender que o presente é o tempo no qual tanto passado quanto futuro encontram sua síntese. A memória é a possibilidade do passado se fazer presente, ainda que passado, mas um passado “impelido” pelo futuro, como que atraído por ele. Ora, mesmo a eternidade, finalmente, seria esse presente, só que um presente sem passado nem futuro, mas em constante estado de plenitude. Pois reside no presente, então, a chave para se entender como passado e futuro se fazem presentes na performance²³⁶.

Essa ideia parece ter dificuldade de ser concebida pelo fato do pensamento musical já estar habituado a se estruturar na metáfora do espaço, com a forma da partitura, onde é possível se ver a sucessão como sobreposição de momentos. Entretanto, do ponto de vista da performance, talvez uma reexposição na região de Tônica possa ser algo tão novo quanto uma nova seção qualquer. E pode sugerir-se que eventualmente mesmo a escuta pode comportar-se dessa maneira. Edward Cone propõe algo semelhante ao afirmar que a performance musical é essencialmente rítmica, entendendo que “ela não é, como gostaria a análise convencional, temática, nem, *pace* Schenker, harmônica. Ambos esses aspectos são importantes, mas o

²³⁵ CAMPBELL, 1999, p. 59.

²³⁶ AGOSTINHO, 2017, pp. 315-317 (Confissões, Livro XI, XV).

ritmo é básico”²³⁷. A performance é um constante agenciamento de gestos realizados no tempo, que escolhem conjuntos de alturas distintas para se agruparem, mas que só adentram a realidade ao serem atacadas no-tempo. Por isso o tempo musical possui um atributo transiente como o próprio envelope sonoro em sua identidade. Sendo assim, Cone vai propor que, na interpretação, o performer é desafiado a tornar real e sonora a estrutura temporal proposta pelo compositor.

Noske (1976) retoma uma questão importante apresentada no primeiro capítulo desta tese, que é o fato de que, historicamente, a música deixou de ser compreendida como uma ação, levando a uma concepção de música como objeto e, como todo objeto, que possui forma. Ações possuem categorias de avaliação e estruturação, mas dificilmente formas visíveis e valoráveis. Assim, a forma musical nasce, por definição, de uma música que não é ação e que, portanto, pouco ou nada se relaciona com sua performance. Noske apresenta, então, sua tese, que pode ser facilmente transposta do processo composicional ao processo interpretativo:

Aqui chegamos ao ponto vital. A forma da obra musical completa nos diz muito pouco sobre o processo de composição. O fato indiscutível de que a música realmente não existe, a menos que seja produzida em som, implica ‘seu caráter de ser sempre generativa’. A música é, por definição, um partícipio presente. O que ouvimos, o que cantamos ou o que tocamos não é a forma formada, ou a *forma formata*, mas a forma que se forma, ou a *forma formans*. (NOSKE, 1976, p. 45, tradução nossa)²³⁸

Entender o tempo da performance implica, assim, em superar uma descrição espacial e paramétrica da música e assumi-la como movimentos tomando corpo em fatores estruturais reais no tempo. O som em movimento é a música tomando forma e, portanto, a forma da performance. Noske propõe três conceitos básicos e autoexplicativos para a compreensão dessa forma em movimento: *aceleração*, *retardo* e *estabilização*²³⁹. A partir desses movimentos básicos a experiência do tempo se dilata, mas mais que isso, o próprio tempo se reconfigura na realidade, quando considera-se a unidade da realidade.

²³⁷ CONE, 1985, p. 149, tradução nossa. No original: "It is not, as conventional analysis would have it, thematic, nor, *pace* Schenker, harmonic. Both of these aspects are important, but rhythm is basic".

²³⁸ No original: "Here we arrive at the vital point. The form of the completed musical work tells us very little about the process of composing. The indisputable fact that music does not really exist unless it is produced in sound implies 'its character of being always generative'. Music is 'by definition a present participle. What we hear, what we sing, or what we play is not the formed form, or the *forma formata*, but the form forming itself, or the *forma formans*".

²³⁹ NOSKE, 1976, p. 47. No original: acceleration, retardation and stabilization.

Essa proposta traz algumas consequências radicais e nem todas possuem espaço adequado para serem tratadas aqui, como aquelas de cunho mais sociocultural. O próprio Noske sugere que a desobjetificação da música é um processo doloroso onde muito do que o músico traz consigo em sua formação nos últimos séculos tenha que ser reavaliado. Ele considera, frente à sua análise da música medieval, que a música do século XX possui o mérito de resgatar a noção de música como uma atividade que estrutura o tempo e que, como movimento, lida mais com o tempo do que com o espaço; mais com a ética do que com a etiqueta da sala de concerto.

Considerar a música como ação envolve retirá-la do âmbito meramente gráfico e mesmo do sonoro, e lidar com o fato humano que, como tal, é íntegro em suas faculdades físicas e mentais. Esse é o ponto já discutido e que precisa ser demarcado na leitura de Noske e, sobretudo, atualizado na proposição do musicólogo russo Boris Asafiev²⁴⁰ (1884-1949) em seu influente livro *Forma musical como processo*. Embora a teoria de Asafiev venha ao encontro das questões já defendidas aqui sobre o tempo da performance, é necessário pontuar que seu conceito de *movimento musical* leva em conta mais os movimentos das partes musicais do que da ação musical propriamente dita²⁴¹.

Pontuada essa questão inicial, a proposição de Asafiev contribui muito com a viabilidade de uma leitura do tempo musical sob o ponto de vista do tempo da performance aqui defendido, ou o *presente estendido*. O musicólogo russo propõe uma teoria geral baseada na premissa de que a forma musical é a percepção das entoações musicais por parte do Auditório, que em sua teoria de viés Marxista ele chama de sociedade. Formas musicais estabelecidas nada mais são do que padrões de entoação sedimentados socialmente pelo mecanismo da repetição. Uma ideia proposta por Asafiev que ajuda na descrição da temporalidade da performance musical é falar em *formação*²⁴² ao invés de *forma*, entendendo assim a música como um processo do todo vindo a ser ou um devir estrutural. É um processo alagmático como o proposto por Simondon, onde a massa do tijolo é liberada gradativamente, tomando forma no tempo.

As entoações são uma espécie de transdução energética, que fazem uma energia inicial do compositor ser entoada na escrita, onde essa energia fica em estado potencial até sua atualização em energia cinética na performance, resultando em energia sonora. Esta energia é

²⁴⁰ Transliteração possível para Борís Асáфьев

²⁴¹ ASAFIEV apud. TULL, 1977

²⁴² Proposta aqui mais no sentido de *Gestaltung* do que *Entstehung*

a força implicada em cada conexão, seja entre sons, notas ou harmônicas, mas toda essa energia potencial só se realiza a partir de um *impulso inicial*, isto é, a fricção do arco, o soprar do bocal ou o apertar da tecla. Esse impulso se relaciona com um outro conceito de Cone, o de “acento do peso”²⁴³, sendo que ambos referem-se a pontos de articulação do tempo da performance, onde movimentos – e podemos aqui utilizar as três categorias de Noske – recebem uma nova descarga de energia. Para Asafiev, as entoações são agenciadas em três momentos básicos: *impulso*, *movimento* e *término*. Dentro da ideia de formação, um impulso não é apenas o impulso inicial, mas pode durar segundos, ou até mesmo minutos, quando todo um fluxo é feito com o intuito de acumular energia suficiente para se alcançar uma certa resultante tempo; isso pode ser uma abertura lenta de um primeiro movimento, ou um compasso de *levare*, o ponto é haver segundos e mais segundos “anacrúsicos”, que conduzem a um ponto de fuga. Levando às últimas instâncias o conceito de entoação, Asafiev conclui que ela é a manifestação básica da consciência humana, seja em um fluxo sonoro instrumental, seja em um fluxo sonoro verbal, ou até mesmo na somatória de ambos dentro da canção.

A partir das proposições de Cone, Noske e Asafiev parece haver repertório conceitual suficiente para se empreender em uma tentativa de leitura aplicada do tempo musical a partir do dado performático, onde o intérprete coloca-se de fato como o “senhor do tempo”²⁴⁴. A viabilidade existe não apenas nos âmbitos filosóficos e musicológicos, mas também no que diz respeito à própria compreensão dos processos cognitivos implicados na performance, que têm demonstrado serem da ordem não apenas das memórias de longo e curto prazo, além de todo o complexo neural periférico, mas também recrutando áreas da ordem do planejamento, ou seja, que dizem respeito a uma tentativa de conhecimento do futuro²⁴⁵.

A performance musical demanda assim uma acepção do tempo outra, um *presente estendido* onde o ser inteiro está aplicado na realização de uma ação musical entre movimento e som e, ao mesmo tempo conecta esses movimentos e sons àqueles que acabou de produzir, já se antecipando e planejando o próximo passo técnico, ouvindo e solfejando internamente a próxima altura ou o próximo ataque. Mas é claro, mesmo essa descrição já é fora-do-tempo. Todos esses movimentos acontecem simultaneamente, como uma energia só que a

²⁴³ CONE, 1985, p. 150. No original: “accent of weight”.

²⁴⁴ FERRAZ, 2016, p. 11

²⁴⁵ Considera-se aqui principalmente a pesquisa de Caroline Palmer, da Universidade McGill, em trabalhos como PALMER, C. The nature of memory for music performance skills. In: ALTENMÜLLER, et al (Eds.), *Music, Motor Control and the Brain*, pp 39-53. Oxford: Oxford University Press, 2006 e PALMER, C. Sequence memory in music performance. *Current Directions in Psychological Science*, 14, 247-250. 2005.

racionalização não pode comportar. É de fato uma dilatação do presente que promove a síntese de passado e futuro no ato performático; das horas de estudo, aos afetos antigos e as tradições técnicas, tudo isso se unindo à imagem do próximo movimento, o gasto energético para a próxima produção sonora.

O performer opera, assim, se não um domínio, minimamente um controle do tempo, ainda que temporário. Ele se torna senhor daquele território temporal, não apenas moldando sua experiência, mas o próprio tempo. A territorialização supera o espacial e controla o tempo do intervalo, mas também o da esfera única da história, para usar as categorias de B. A. Zimmermann. A performance executa a reterritorialização daquele território já demarcado pela escrita e que é desterritorializado pelo lapso temporal, ou mesmo pelo lapso comunicativo entre compositor e performer²⁴⁶. Finalmente, se o performer é o senhor do tempo, pode-se dizer que deveria exercer um tipo diferente de senhorio, onde serve àquele com o qual ele estabeleceu uma aliança – o discurso -, mesmo que não recebendo nada em troca, mas entendendo sua responsabilidade frente ao chamado que, no contrário, apenas ecoaria vazio nas galerias do palácio.

²⁴⁶ FERRAZ, 1998, p. 110.

4. 3. A performance do tempo: três leituras fonéticas

Partindo da ideia já defendida da consumação ética da música em sua frônese, torna-se um desafio sugerir representações analíticas do repertório contemporâneo que não recaiam nos vícios anteriormente detectados. Uma leitura fonética, de certa forma, não se assume como definitiva, mas tampouco interessa-se em ser mais uma opinião. Como frônese, ambiciona as decisões mais sábias em um contexto a partir de decisões tomadas em situações anteriores, influenciando assim os novos desafios do porvir. Sendo ambos práticos, o tempo da frônese corresponde ao próprio tempo da performance.

William Rothstein, em seu capítulo *Analysis and the act of performance* [Análise e o ato da performance]²⁴⁷, reconhece esse risco dentro da prática analítica quando associada à performance e lança seu foco sobre uma problemática essencial e pouco discutida: como realizar a passagem entre a análise de uma música e a performance dessa música? Uma resposta normalmente dada a esse tipo de questionamento é a que os elementos de continuidade e desenvolvimento encontrados através da análise deveriam ser enfatizados na performance. Rothstein relembra, por exemplo, de que maneira Schenker propunha que essa passagem fosse feita, a partir de uma de suas notas não publicadas, quando diz que “Toda verdadeira obra de arte tem apenas uma performance (*Vortrag*) verdadeira, que lhe é própria e especial (...) A mão não pode mentir; deve seguir o significado da condução da voz (*Stimmführung*)”²⁴⁸.

Schenker intenta a performance *verdadeira*, naquilo que o performer seguindo pressupostos românticos busca a *sua* interpretação. Como dito, a leitura fonética se esforça para não se isolar em nenhum dos extremos. Rothstein propõe uma saída interessante, considerando o caminho de Schenker como uma “perigosa meia-verdade”²⁴⁹. Sua própria tese é que o método schenkeriano é ótimo em oferecer conhecimento de uma instância de significado da peça, mas a diferença está em o que fazer com tal conhecimento. No caso de uma fuga de Bach, por exemplo, a análise provavelmente iria auxiliar no reconhecimento dos sujeitos em suas muitas variações e recontextualizações dentro da peça. Uma performance

²⁴⁷ ROTHSTEIN, 1995

²⁴⁸ SCHENKER apud. ROTHSTEIN, 1995, p. 217, tradução nossa do original em alemão. Neste: “Jedes wahre Kunstwerk hat nur einen wahren Vortrag, seinen eigenen und besonderen (...) Die Hand darf nicht lügen, sie muss dem Sinn der Stimmführung folgen.”

²⁴⁹ Ibid., p. 218, tradução nossa. No original: “a dangerous half-truth”.

convencional faria uso de tais informações para reforçar essas ocorrências por mais escondidas que estivessem. Rothstein propõe o inverso: que a performance “atue” junto ao compositor em seu script, que é a partitura, em ocultar essa estrutura temática, afinal, a fuga é uma trama de vozes que justamente esconde tais vozes. A comparação que Rothstein faz é muito feliz quando associa essa atitude a um ator que mesmo sabendo o final de uma peça, atua como se fosse surpreendido a cada nova cena, por mais que saiba onde está o fio condutor dessa peça. Isso significa que a performance não é tanto *da* peça, mas *com* a peça, acontecendo em *seu* tempo. Adentrar o tempo da peça significa conhecer profundamente suas estruturas temporais, de modo que o performer de fato as incorpore, seja o corpo desse fluxo temporal discursivo, mas não como um ator que sabota seu próprio enredo por meio de uma performance *spoiler*. O performer deve “conhecer a ‘verdade’ apenas para obscurecê-la novamente”²⁵⁰.

Sendo assim, uma descrição densa do tempo musical não possui o objetivo de ser um discurso normativo a respeito de como uma forma deve ser interpretada, mas em como a performance *forma* a forma em seu processo de formação. Dentro disso, a analogia do drama feita por Rothstein parece ser mais do que uma simples metáfora, dizendo respeito à própria natureza da performance. Kevin Vanhoozer resgata as três categorias clássicas de conhecimento como uma maneira de se compreender perspectivas diferentes da interpretação²⁵¹. Em primeiro lugar, tem-se o gênero épico, onde o conhecimento só pode ser obtido a partir de processos “propositivo-cognitivistas”, ou seja, a partir da sistematização e sua proposição. Entretanto, já se apontou suficientemente os limites proposicionais da música e quão parciais são as compreensões de seu significado quando restritas a esse âmbito. O gênero *épico* é, por definição, aquele onde uma única voz possui o conhecimento e narra os feitos de outrem de uma perspectiva superior, como um narrador onipotente – como um deus –, e esse é o risco ao qual incorre o discurso analítico que se arroga o conhecimento de uma obra musical, e, portanto, a interpretação dela. Por outro lado, tem-se em um gênero *lírico* uma alternativa onde o discurso não é enunciado do alto de um conhecimento geral e unívoco, mas apenas como um depoimento pessoal a respeito de uma experiência particular frente à realidade. É o canto de amor que não pretende retratar o amor, mas apenas *um* amor. Sendo assim, o conhecimento musical só poderia ser conhecido como um conhecimento individual narrado por mais um dos muitos personagens da realidade ou por apenas mais um performer

²⁵⁰ Ibid., p. 229, tradução nossa. No original: “one is discovering the 'truth' only to obscure it again”.

²⁵¹ VANHOOZER, 2016[a], pp. 98-114

em sua própria parcialidade e limitação. A terceira alternativa é o gênero do *drama*, onde o significado não está na autoridade da voz e nem na visão contingente dela, mas na ação de enunciar, em *fazer* o significado, como o termo *dráo* (δρᾶω) indica, por referir-se ao agir e ao fazer. É atuando o significado de um discurso musical e, portanto, tendo de conhecê-lo profundamente e pessoalmente, que a performance é a incorporação de um discurso, como drama e, conseqüentemente, como retórica, se entendida em seu escopo total e não apenas em sua oratória.

Dessa maneira, serão apresentadas três leituras da formação da forma em três peças distintas e que, para isso, investigarão como cada compositor direcionou sua composição da forma, buscando entender como a performance de cada uma difere em sua própria formação, não apenas na escrita, mas na realização desses discursos.

4. 3. 1. Tempo e formação em Kottos, de Xenakis

Kottos, como já apresentada no segundo capítulo, é uma peça de Iannis Xenakis composta em 1977 por encomenda do violoncelista Mstislav Rostropovich para seu Concurso Internacional de Violoncelo daquele ano, como peça contemporânea de confronto. Embora Harvey²⁵² contraponha esse fato às situações prévias em que Xenakis escrevia objetivando um certo intérprete de alto nível técnico, pode-se dizer que em *Kottos* ele não só prosseguiu com o mesmo grau de exigência do instrumentista, como pôde superar esse nível, já que esse era o maior concurso de violoncelo do mundo naquele ponto e contou com a elite técnica do instrumento.

Dito isso, é importante situar a peça em seu contexto dentro da obra de Xenakis, já que 1977 marcava um ano de transição da escrita simbólica com formas direcionadas por uma montagem de mosaico para uma escrita de solfejo livre, com formas construídas por transições e transformações do material sonoro. Sendo assim, tem-se um foco nas estruturas no-tempo que nascem e se degeneram de maneira instantânea, já apontando para o que seria a consolidação desse processo de ‘tempo irreversível’ no final dos anos de 1980.

Desse mesmo ano é a peça *Jonchaies*, para orquestra de 109 músicos, analisada por Xenakis em seu texto *Determinacy and indeterminacy*²⁵³, que interessa aqui por suas grandes

²⁵² HARVEY, 2004, p. 98

²⁵³ XENAKIS, 1996[b].

similaridades com *Kottos* em sua sucessão de eventos. Um procedimento básico descrito por Xenakis envolve os mecanismos de *repetição* e *variação*, mecanismos que, segundo ele, são básicos por atravessarem toda a história da escrita musical ao colocarem em questão a identidade de uma estrutura musical. Em outras palavras, o que se afasta mais da identidade original de uma estrutura musical, duas interpretações distintas de uma mesma estrutura ou uma variação rítmica dessa mesma estrutura? Isso fica evidente nas estruturas fora-do-tempo, por exemplo onde a identidade está na estrutura e não da disposição temporal dela, o que lhe concede maior uma estabilidade identitária. Essas estruturas fora-do-tempo, como alturas, ritmos e intensidades são passíveis de sistematização e por isso podem constituir tal categoria temporal, mas o mesmo não acontece com o timbre em sua constituição espectral, razão para constituir, historicamente, a camada mais indeterminada da música, levando à compreensão da indeterminação na música como a irregularidade das repetições de categorias de atributos do som.

A partir desses mecanismos é possível entender de que maneira a sucessão de eventos dentro de composições de Xenakis como *Kottos* e *Jonchaies* sugerem uma forma em sua escuta. Por meio da repetição de um padrão figurativo que, ainda que variado, mantém-se em grau suficiente de regularidade para manter também a previsibilidade de sua recorrência, definindo as quebras de seção justamente pelo corte da regularidade e, conseqüentemente, da previsibilidade, iniciando um novo evento com seus novos atributos figurativos. Isso fica ainda mais evidente em *Kottos*, já que por contar com apenas um instrumento enquanto força de produção sonora limita-se também em sua possibilidade sobreposição temporal de camadas, o que é feito apenas por meio de justaposição de grupos figurativos. O tempo, finalmente, é operado por meio da presença simultânea dos atributos do som, resultando em níveis mais ou menos elevados de densidade do material.

Com o conhecimento desses pressupostos composicionais é possível sugerir uma leitura da morfologia da peça tendo em vista seu desenvolvimento figurativo. Na verdade, tais figuras são definidas por seus atributos gestuais resultando assim nos diferentes momentos de variação brusca dos níveis de saturação espectral do som e conseqüentemente, nos diferentes momentos formais da peça. A cada nova figura um maior grau de imprevisibilidade é instituído após um trecho anterior de pequenas variação figurativas que, literalmente, não desfiguraram a identidade sonora de uma entidade, o que, reforça-se, é garantida pela repetição de um certo padrão gestual. É possível, assim, que sejam listadas as principais figuras da peça, definidas gestualmente (Tab. 3):

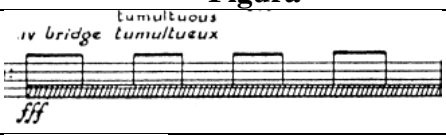
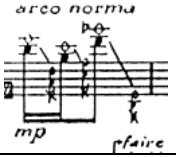








#	Figura	Descrição gestual
α		Som longo com <i>overpressure</i> , sonoridade ruidosa produzida pela pressão excessiva do arco sobre a corda.
β		Harmônicos artificiais de quarta com <i>glissandi</i> descendentes ou ascendentes, com ritmo definido.
γ		Cordas duplas com sons naturais, seja corda solta ou harmônico natural.
δ		Cordas duplas em legato com movimento rítmico independente entre as vozes.
ε		Cordas duplas em legato com <i>glissandi</i> independentes.
ζ		Ataques curtos com preponderância rítmica em registros distantes.
η		<i>Glissandi</i> métricos em legato.
θ		Cordas duplas em com ruidoso com altura definida obtidos, com sentido do arco para baixo na região do talão.
ι		Notas repetidas em registro agudo, com pronunciada acentuação.
κ		Cordas duplas com ritmo definido e repetido, com pronunciada acentuação.

Tabela 3²⁵⁴: Material figurativo de *Kottos* (Fonte: elaborada pelo autor a partir de excertos gentilmente cedidos por © Editions Salabert)

²⁵⁴ Todos os exemplos estão em clave de fá, quando não indicados com claves de Sol ou Dó ocorrentes.

Essas estruturas não se configuram tanto pela individualidade de seu padrão gestual, mas pela estabilidade que recebem dentro do desenvolvimento morfológico da peça, tendo sua identidade repetida ainda que com variações em atributos secundários. Todavia, tão importante quanto compreender as estruturas fundamentais é entender de que maneira elas surgem no-tempo, através de mecanismos de transição entre os atributos gestuais primários, que, finalmente, resultam na forma fluída, como de um fluxo de energia único (Tab. 4):


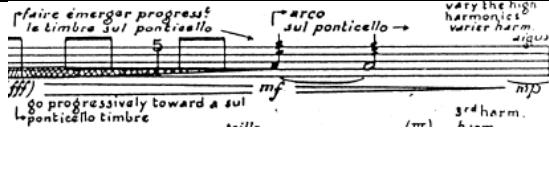
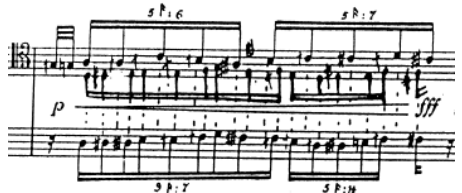



#	Figuras de transição	Procedimento de transição gestual
$\alpha \rightarrow \beta$ $\beta \rightarrow \alpha$		Transição feita por meio de longo <i>glissando</i> de harmônico artificial com saturação de ruído por meio de <i>tremolo</i> .
$\alpha \rightarrow \gamma$		Transição de ruído para som natural por meio da diminuição da pressão e acréscimo de tremolo em sul ponticello, filtrando o parcial harmônico que será produzido por meio do harmônico natural.
$\varepsilon \rightarrow \zeta$		Transição por meio da metrificação e encurtamento do ataque em figuras cromática com efeito de <i>glissando</i> em cordas duplas.
$\eta \rightarrow \theta$		Transição por meio da manutenção do padrão cromático de <i>glissando</i> com o acréscimo dos golpes de arco para baixo em ritmo irregular.
$\theta \rightarrow \iota$		Transição por meio de mudança de arcos para baixo para arcos alternados, decrescendo e acúmulo de sons em registro agudo.
$\iota \rightarrow \kappa$		Transição por meio de alternância irregular de notas de registro médio em cordas duplas.

Tabela 4: Material e procedimentos de transição figurativa em *Kottos* (Fonte: elaborada pelo autor a partir de excertos gentilmente cedidos por © Editions Salabert)

Tendo-se listado os principais materiais figurativos da peça e os mecanismos de transição entre aqueles que não sofrem mera justaposição, torna-se possível apresentar uma representação do fluxo do desenvolvimento morfológico da peça, como segue (Fig. 19):



Fig. 19: Linha temporal de *Kottos* demarcada pelos momentos figurativos (Fonte: elaborado pelo autor)

Entretanto, se a proposição de Xenakis está correta, não basta que se entenda a disposição temporal dos materiais, pois é necessário saber como a densidade do material dilata o tempo em que ele está inserido, o que nesse caso realmente acontece, já que a densidade do material que faz uso da figuração do tipo θ , por exemplo, de fato toma mais tempo para ser realizada devido ao grande número de notas e mudanças de posição exigidas. O espectrograma de *Kottos* (Fig. 20) ajuda a visualizar a alternância entre esses momentos e torna possível ver a densidade da resultante sonora, na maneira em preenche a carne da estrutura temporal, modulando assim o próprio tempo:

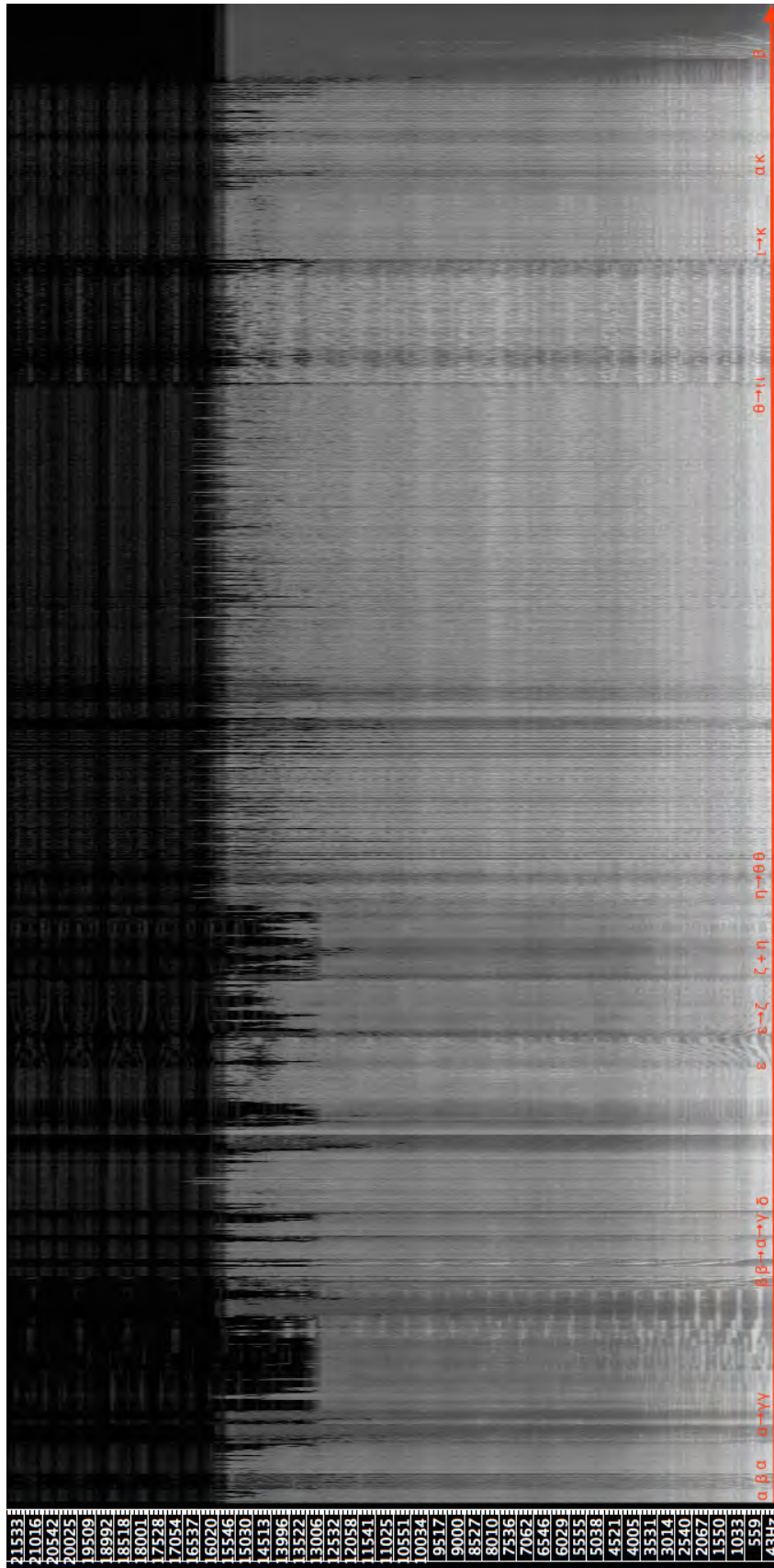


Fig 20: Espectrograma de *Kottos* com os pontos de transição figurativa e a densidade de cada uma (Fonte: Sonic Visualizer, a partir de gravação de Roham de Saram)

Da resultante sonora em sua representação espectral provém um conhecimento mais preciso dessa densidade que Xenakis propõe em sua disposição temporal do material. Contudo, a lacuna entre os tempos ontológicos da música permanece aberta. Se é possível descrever a disposição temporal do material (Fig. 19) e a resultante perceptiva dessa disposição (Fig. 20), ainda resta, todavia, apresentar uma descrição densa da formação de *Kottos* em seu devir na performance, onde de fato há a encarnação da escrita nos movimentos do intérprete. Equivaler as representações e suas perspectivas seria tão insensato quanto entender que o quarto movimento da primeira sinfonia de Beethoven expõe seu processo composicional ao galgar uma escala de Sol Maior de nota a nota, que finalmente decepciona a expectativa tonal por se mostrar apenas como um Sol Mixolídio. Embora esse seja o caminho que Beethoven constrói para a escuta de seu discurso, longe ele está de retratar um processo composicional que iniciou-se cinco anos antes de completar a obra final, justamente com o tema desse quarto movimento, antes mesmo de qualquer introdução ou sequer um primeiro movimento²⁵⁵. Se o tempo da escuta está distante do tempo da composição, mais ainda está de ser capaz de descrever a formação do tempo do performer, que já sabe o ‘fim da história’ e desenvolve uma interpretação baseada em produzir gestos claros que favoreçam o efeito pretendido.

De fato, a formação de *Kottos* obedece a poucas ou nenhuma estrutura fora-do-tempo de alta complexidade e talvez essa seja uma de suas maiores dificuldades ao levá-la à performance. Irvine Arditti complementa isso afirmando que “Xenakis não é um tradicional compositor para músicos”²⁵⁶, argumentando que as dificuldades técnicas altamente exigentes de Xenakis vêm acompanhadas de um relativo desinteresse do compositor em como intérprete vai resolver as dificuldade implicadas em sua escrita. Sendo assim, cabe ao performer fazer-se senhor do tempo ao executar esse tipo de música.

Para a descrição da formação do tempo real da performance em sua extensão do presente não basta, entretanto, que vejam-se os níveis de densidade em sua saturação espectral, pois eles pouco se relacionam com a energia colocado pelo performer em cada impulso, para utilizar o conceito de Asafiev. Mas no caso de *Kottos*, tampouco pode aferir-se a energia e o nível de esforço e dilatação temporal por meio da quantificação de ataques, pois, por exemplo, em sons *overpressure*, a quantidade de energia dispendida é muito maior do que em um som limpo de igual duração. Sendo assim, uma representação dessa energia cinética,

²⁵⁵ GROVE, 1898, p. 2.

²⁵⁶ ARDITTI, 2002, p. 89.

deve abarcar tanto a energia dos ataques quanto aquela recrutada para a manutenção ou construção da sustentação de um envelope sonoro. Mais apropriada para essa peça, portanto, é um descritor de áudio como o desenvolvido em Monteiro (2012) para a descrição da energia do envelope sonoro a partir da análise de um sinal gravado²⁵⁷. Este modelo realiza a leitura dos níveis de energia média aplicados na produção sonora a partir do delineamento de seu fluxo, demonstrando que a homogeneidade temporal seccionada de maneira clara, que indicam as análises anteriores, na verdade é constituída por um fluxo irregular de gasto energético, que ainda que possua zonas mais ou menos concentradas permanece em intensa variação mesmo dentro desses momentos (Fig. 21).

²⁵⁷ MONTEIRO, 2012, p. 31: “Este descritor calcula a média quadrática da variação da intensidade do sinal amostrado. (RMS é a sigla para Root Mean Square que corresponde ao termo ‘média quadrática’ em português). Este é um descritor calculado com os valores amostrados no domínio do tempo e em janelas de mesmo número de amostras e consecutivas sobre o sinal $x[n]$. Os valores de RMS extraídos de um evento sonoro descrevem o contorno de seu envelope de energia. O cálculo do RMS é definido na equação:”

$$RMS_i = \sqrt{\frac{\sum_{n=0}^{N-1} x_i[n]^2}{N}}$$

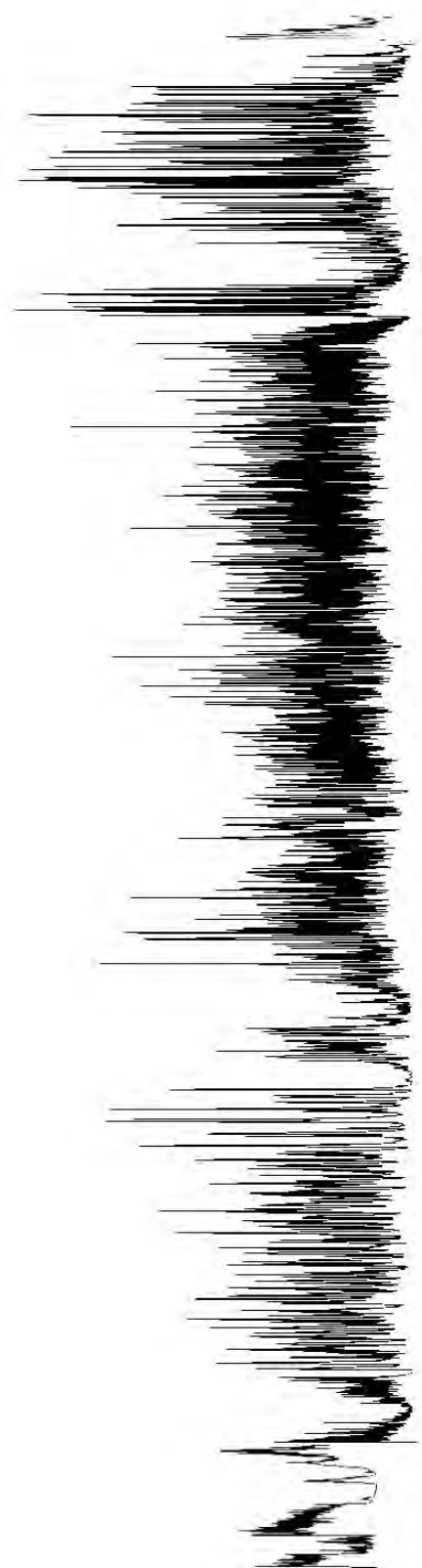


Fig. 21: Média de energia calculada a partir da Raíz quadrada média. (Fonte: MONTEIRO, 2010, Energy Mean (RMS), Descritor de áudio para PureData, a partir de gravação de Roham de Saram)

Essa é uma possibilidade de representação dos níveis de energia aplicados na execução da peça em questão, que refere-se não apenas a energia em si, mas, em sua crista, à própria dilatação temporal por ela causada. Contudo, por mais precisa que seja em relação às representações anteriores, essa ainda resguarda os limites de uma tentativa de espacialização do tempo, que perde muito ou quase tudo da própria sensação de ser-no-tempo e, portanto, do próprio significado da música. Os olhos resvalam em um gráfico, mas dificilmente aplicam a intensidade que viver a música em seu tempo proporciona. Sendo assim, o tempo da performance pode sugerir novos caminhos analíticos, mas ainda necessita dos meios materiais fundamentais para ser o que é: movimento e som.

3. 2. Tempo e formação nos Estudos de Roberto Victório

O tempo é a questão fundamental na música da segunda metade do século XX e essa problemática parece se manter já nas primeiras décadas do século XXI, o que não é diferente no Brasil. O compositor Roberto Victório tem na reflexão sobre o tempo um dos grandes impulsos criativos de sua música, sobretudo a partir de sua conhecida relação com a etnia Bororo, um agrupamento indígena do Centro-Oeste brasileiro. Contudo, não deve-se cair na temeridade de se entender a música de Victório unicamente como uma orquestração ocidentalizada da música dos Bororo ou mesmo como uma gentrificação daquele modo de vida. O resultado dessa relação tem muito mais a ver com os afetos e sensações vividos por Victório em suas longas estadias nas aldeias dos Bororo e em sua reflexão posterior acerca deles, reflexão essa instrumentalizada pelo conceitual filosófico ocidental, que auxilia no processo de síntese de tais vivências em sua escrita musical (VICTÓRIO, 2003).

Diante da aparentemente dicotomia entre uma música de orientação predominantemente espacial, com um discurso eminentemente baseado nas alturas musicais e uma música orientada para sua temporalidade, como a tradição pós-serial da segunda metade do século XX em sua ênfase no ritmo, Roberto Victório apresenta o timbre como uma possibilidade de confluência criativa entre esses extremos, lidando com o espaço-tempo enquanto entidade única. O próprio espaço acontece no tempo constituindo essa temporalidade uma dimensão inseparável das demais, interagindo com elas.

É no enlace entre ambas que o timbre atua como aspecto unificador entre a mensurabilidade da altura e da duração na nota. Não que modos de ataque não possam ser notados, mas porque a resultante espectral da somatória entre altura, duração e modo de

ataque – que é o timbre – essa sim não o pode. Além disso, o acúmulo dessas resultantes forma ele mesmo uma percepção transmodal como que textural, a incorporação dessa conexão com uma atmosfera afetiva. Victório salienta, contudo, que é no tempo da performance que essas relações de efetivam, em uma espiral onde o tempo do discurso se conecta ao tempo do performer e da performance, direcionando-se ambas em um *continuum* espaço-temporal. A forma, conclui o compositor, é esse devir em movimento naquilo que é percebido, mas não restringido-se finalmente ao perceptível.

A partir das proposições do semioticista musical Eero Tarasti, Victório assume dois níveis de temporalidade aos quais denomina como micro e macro-temporalidade, guardando ambas grandes similaridade com os conceitos de B. A. Zimmermann: onde a micro-temporalidade corresponde ao tempo efetivo de Zimmermann em sua formação energética a macro-temporalidade relaciona-se ao tempo esférico em sua unidade histórica, ou egrégora, como denominada por Victório essa somatória de forças espirituais.

A proposição de Victório resulta, afinal, em uma espécie de síntese desses dois tempos, onde o individual está integrado ao espírito histórico, unindo-se ambos em uma totalidade una. Isso é demonstrado na maneira como um devir aparentemente desconexo (Fig. 22), como o modelo de Tarasti baseado na semiótica greimasiana, pode ser redefinido a partir de uma concepção ritual da ação musical, onde na performance os tempos se unem e se integram no todo do discurso musical (Fig. 23):

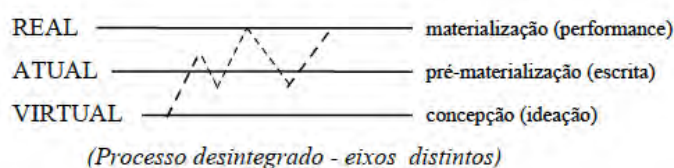


Fig. 22: Níveis temporais em Tarasti/Greimas (Fonte: VICTÓRIO, 2003, p. 25)

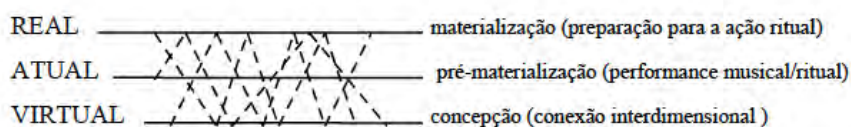


Fig. 23: Níveis temporais propostos por Victório a partir do ritual Bororo (Fonte: VICTÓRIO, 2003, p. 25)

A preocupação de Roberto Victório com a plenitude do discurso musical, da concepção à materialização, é notável desde o primeiro contato com sua música, onde os gestos facilmente emergem de sua escrita. Acrescido ao fato de o próprio compositor tocar o instrumento, seus *Quatro Estudos para violoncelo* são um exemplo claro dessas questões em sua aplicação criativa. Ora, tendo ele composto até hoje pelo menos cinco grandes peças para o violoncelo como protagonista, pode parecer simplório falar justamente de seus pequenos estudos. Entretanto, esse gênero, o estudo, resguarda em sua limitação formal importantes informações acerca da concepção de um compositor sobre o tempo e o gesto musical.

Os estudos, de 2009, retrabalham com uma proposta obviamente didática pontos de emergência técnica de obras anteriores como *Aztlán* para violoncelo (1986), *Suite IV* para octeto de violoncelos (1993), *Chronus III* para violoncelo solo (1998) e *Chronus IX* para dois violoncelos (2000), além de antecipar estruturas que seriam aplicadas na escrita de *Tetragrammaton XVI*, para violoncelo e orquestra sinfônica (2014).

No que tange a formação do tempo nessas pequenas peças, a escrita de Victório é transparente não apenas em sua gestualidade, mas também em suas articulações rítmicas, com profícuo uso de fórmulas de compasso alternadas. As rápidas alterações para fórmulas muitas vezes complexas tornam a partitura em um gatilho afetivo muito intenso, onde a cada novo compasso o intérprete é surpreendido por um novo mundo de durações, alturas e timbres, mas todas essas estruturas unidas em único fluxo gestual. A título de exemplo, é uma boa antecipação do controle temporal que Victório possui da performance listar a dinâmica dessas alterações, pelo menos em seu primeiro estudo (Fig. 24):

The figure displays three staves of musical notation, each representing a different time signature used in the first study. The notation is presented as a sequence of measures with their respective time signatures written above the notes. The first staff begins with a 5/8 time signature and includes measures with 2/4, 9/16, 2/4, 6/16, 7/16, 6/16, 12/16, 2/4, and 9/16. The second staff, starting at measure 14, uses a 9/16 time signature and features measures with 7/16, 5/16, 3/8, 9/16, 6/16, 3/32, and 5/16. The third staff, starting at measure 25, continues with a 9/16 time signature and includes measures with 3/32, 6/16, 2/4, 4/32, 11/32, 6/16, and 3/32.

Fig. 24: Fórmulas de compasso do Estudo I (Fonte: elaborado pelo autor)

Essas rápidas alternâncias não resultam em um fluxo quebrado, muito menos em uma execução dura, mas são uma recordação do mundo de cada gesto em sua própria aceleração ou retardo dentro da elasticidade do tempo. Na escrita de Victório o performer é de fato tragado para o mundo de cada gesto e se vê como uma máquina para manter a precisão

rítmica e, ao mesmo tempo, como um organismo vivo junto de seu instrumento dentro desse ritual de um constante presente, que, contudo, demanda sempre a antecipação do próximo gesto em suas particularidades. A escrita torna-se provocadora e ao mesmo tempo afeta o intérprete como que em uma ansiedade, amplificada ainda mais pelos pontos de impulso que vários dos gestos recebem por meio de pausas no tempo forte (Fig. 25):

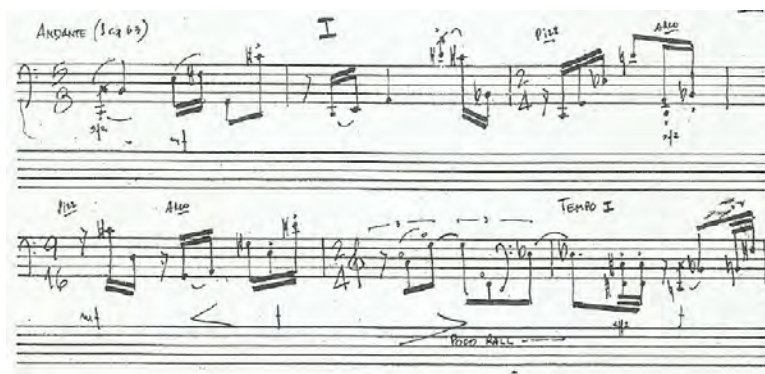


Fig. 25: Victório, Estudo I, cc. 1-6, com pausas na cabeça dos compassos 2-5. (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

Os movimentos de aceleração e retardo propostos por Noske encontram aqui um exemplo claro e mesmo com a repetição de certas figuras mais recorrentes, nunca há previsibilidade, pois a posição dentro do gesto é outra, as notas são outras e o contexto faz que a própria localização espacial das mãos esquerda e direita do instrumentista não seja igual a outra ocorrência. O compositor trabalha assim com um certo nível de memória do performer, que ao mesmo tempo se reconstrói a cada novo momento, como em um constante estado de incredulidade frente a um *déjà vu*.

Se o movimento de estabilização não parece estar presente dentro da escrita temporal do primeiro estudo, a linearidade figurativa do segundo aparenta denotar esse tipo de elemento em sua sucessão de semicolcheias, quase que em *ostinato* (Fig. 26):



Fig. 26: Victório, Estudo II, cc. 1-4. (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

Essa estabilidade da duração das notas aparenta sofrer ranhuras em sua regularidade através de dois elementos básicos que são as notas ligadas em oposição as notas separadas em *staccato*. Resulta-se em jogo binário onde as fórmulas de compassos dizem respeito a estruturas como o impulso de Asafiev, onde em cada um está a totalidade de uma grande anacruse que se consuma na decepção do ataque no tempo forte que nunca chega, levando o fluxo linear sempre à frente – e dificultando a manutenção do andamento pelo performer, que deve resistir ao ímpeto de acelerar.

Os estudos são encerrados por gestos de fechamento muito incisivos, mas que pontuam mais o encerramento de uma ideia encurtada pelos limites do gênero, do que por completarem qualquer simetria formal ou outra noção abstrata de estrutura. Por isso o estado de formação dos estudos é de um fluxo muito intenso de energia, que repentinamente se esvai, deixando suas marcas no tempo.

Essas dimensões encontram sua manifestação mais complexa no quarto estudo, onde a partir da noção de *despercepção*, Victório justapõe estruturas de notação proporcional a outras de duração indefinida, criando um jogo de elasticidade não só do tempo, mas de sua percepção, se é que ambas não se equivalham²⁵⁸. Aqui o tríplice movimento de Noske encontra manifestações claras e imediatas, onde o compositor supera os limites do instrumento através de uma escrita muito polifônica, que por vezes sobrepõe movimentos temporais simultaneamente. Essas forças demandam uma flexibilidade instantânea também do performer em se mover junto à música. Uma leitura aproximada dessas afetações no performer e do performer no tempo podem ser exemplificadas a partir da atribuição dos movimentos de Noske ao estudo (Fig. 27 e 28):

²⁵⁸ Cf: VICTÓRIO, Roberto. *Chronos III: Notação e Performance*. Disponível em <http://www.robertovictorio.com.br/wp-content/uploads/2014/03/Chronos.pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2017.

Fig. 28: Victório, Estudo IV, p. 8, com a indicação dos movimentos de Noske (Fonte: elaborado pelo autor com base no manuscrito do compositor, 2009)

Nesse estudo, Roberto Victório não concede ao violoncelista apenas a oportunidade de adentrar sua particularidade estilística e gestual, mas também oferece uma iniciação em sua imagem própria do tempo, quando o intérprete se abre para tanto. Embora não se trate de uma das peças mais intrinsecamente ligadas à temática Bororo, não parece despropositado sugerir que o tempo ritual é demarcado mesmo nesses estudos e, a partir de uma notação aparentemente tradicional, a performance conduz aquele que a realiza pouco a pouco a um estado de absorção em seu mundo próprio, onde:

O tempo-entidade redefine-se a cada performance-invocação pela competência do condutor do ritual, não só pela destreza na condução do mesmo mas também pela capacidade improvisatória que imprime durante o processo de atualização do tempo em instâncias sonoras. (VICTÓRIO, 2016[c], p. 51)

4. 3. 3. Tempo e formação na Sonata, de B. A. Zimmermann

“...há tempo para todas as coisas debaixo do céu”. De fato muitas são as interpretações do que quer que seja essa entidade ou dimensão que conhecemos por tempo, mas o fato é que todas elas produzem sua marca própria através da realidade do tempo musical. Há tempo para todos os tempos musicais debaixo do céu. Entretanto, poucos compositores ou musicólogos pensaram em suas proposições na possibilidade de que a ética musical é menos uma questão de certo e errado e mais uma relação de ou-ou. Há tempo para todos os tempos musicais serem feitos em música, pois a música traz em si um atributo católico, ou seja, universal: pessoas fazem música. A partir desse universal antropológico, é natural que a condição plural da humanidade promova diversidade de interpretação a partir de um dado, desde que assumasse a realidade dele. O tempo é uma realidade, ora cronometrável, ora imponderável, pois “Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todas as coisas debaixo céu”²⁵⁹.

A segunda parte do primeiro versículo do terceiro capítulo do livro bíblico de Eclesiastes é justamente o subtítulo da Sonata para violoncelo solo de Bernd Alois Zimmermann, em sua tradução latina “...*et suis spatiis transeunt universa sub caelo*”. O versículo abre uma nova seção do livro conhecida como o ‘Poema do Tempo’, um conjunto de oito versos paralelísticos onde a ideia de um tempo certo é sempre contraposta a outra relativa a um tempo incerto²⁶⁰. O texto trata de uma confiança no tempo mesmo em meio às incertezas temporais. Como um agricultor, na acepção orgânica da profissão, pode confiar no tempo da colheita? O agricultor não sabe a hora, nem o dia, mas resguarda a confiança de que haverá a colheita. Esse tipo de certeza parece razoavelmente incerta aos ouvidos modernos, que se decepcionam por minutos de atraso, pois refere-se a uma concepção cíclica do tempo, típica do Oriente de onde provém o texto bíblico. Essa relação é esclarecida ainda mais ao olhar a tradução feita pelos rabinos da Septuaginta, quando traduziram o original hebraico para o grego como “*τοῖς πᾶσιν χρόνος καὶ καιρὸς τῷ παντὶ πράγματι ὑπὸ τὸν οὐρανόν*”: tudo tem seu *chronos* e há *kairós* para todas as coisas debaixo do céu.

Se é difícil pensar em uma vida guiada pela mera certeza do tempo sem que se possa controlá-lo ou medi-lo, quem dirá imaginar uma música baseada na certeza do tempo, mas que ignora a metrificação deste tempo. Pois é exatamente dessa realidade, ou dessa dualidade, que trata a sonata de Zimmermann em sua tentativa de traduzir em música uma questão que

²⁵⁹ Eclesiastes 3: 1.

²⁶⁰ BARTHOLOMEW, 2009.

talvez outros tipos de discurso não dariam conta de tratar. Essa dualidade pode levar a duas atitudes frente a tal antinomia: por um lado regozijo na certeza, por outro o desespero da incerteza. Zimmermann pessoalmente viveu pela segunda leitura, uma imagem muito presente em sua música, onde seis peças trazem trechos do mesmo livro bíblico enquanto tema²⁶¹, mas que finalmente o levou à profunda depressão que culminou em seu trágico suicídio.

Pessoas fazem música enquanto há vida, porque a vida só há no tempo. Sendo assim, das ondas gravitacionais às mudanças de posição no instrumento musical, energia vital só encontra sua plenitude no afeto corporificado no *logos*, em si e no outro. Zimmermann propõe no discurso de sua sonata um conflito entre os tempos que no fim são um só, aquele vinculado às micro-articulações energéticas e outro que diz respeito à história das realizações humanas.

Essa proposição nasce de maneira mais consolidada em seu influente artigo *Interval und Zeit* [Intervalo e Tempo], de 1957²⁶². O artigo é ele mesmo fruto de um conflituoso diálogo com Stockhausen, que nos mesmos anos desenvolvia sua própria leitura do tempo musical, cuja resultante era bastante antagônica à sua²⁶³. Para Zimmermann a unidade básica do tempo não estava na nota e sua duração, como sugeriria Stockhausen em sua Teoria da Unidade do Tempo, mas na conexão entre as notas e sons, no *intervalo*. No intervalo, a energia do devir sonoro-musical está aplicada na conexão a uma próxima atualização e por isso é aqui que o próprio tempo se atualiza. O intervalo assume ele mesmo duas tipologias, *sucessivo* em configurações musicais horizontais (melódicas) e *simultâneo* em configurações musicais verticais (harmônicas), resultando ambas acepções na malha temporal básica da música, ou sua forma fundamental (*Grund-form*). Se o tempo musical encontra seu devir no intervalo, tanto sucessivo quanto simultâneo, isso significa uma elasticidade do tempo onde na realidade o que acontece é uma dilatação do presente, como propusera Agostinho. Zimmermann une a proposta agostiniana ao conceito cunhado pelo poeta Ezra Pound (1885-1972) de *tempo real* (*Wirkliche Zeit*), a ideia de um tempo efetivado, um presente contínuo, onde o que separa o passado do futuro são níveis de agência e não a realidade da ação. Sendo assim, de Bach a Zimmermann a distância reside em agências temporais distintas que se fizeram em tempo na mesma malha única, ou na mesma *esfera* do tempo.

²⁶¹ *Omnina tempus habent*, *Antiphonen*, *Requiem*, sonata para flauta *Tempus loquendi*, além da própria sonata para violoncelo e a última peça escrita antes de sua morte, a Ação eclesiástica para orquestra sinfônica e baixo.

²⁶² ZIMMERMANN, 2010, pp. 147-150. O artigo encontra-se traduzido para o português no Anexo A.

²⁶³ Embora KONOLD (1992, 88-92) descreva diversos conflitos que justificariam uma leitura belicosa da relação entre Zimmermann e Stockhausen, MISCH (2015) faz uma análise aprofundada da relação a partir de farta documentação epistolar de ambos, concluindo que tal leitura deve-se mais a mal-entendidos posteriores à morte de Zimmermann. O conteúdo das cartas mostra uma relação amistosa e até expansiva, especialmente em ambiente familiar, apesar da conhecida timidez de Zimmermann.

A música permanece com suas duas unidades básicas, som e movimento, e as ações musicais tem-nas somente como meio material para tecer o tempo. Entre Palestrina, os Beatles ou a etnia Bororo, a distância está na maneira como cada um agencia tais meios materiais na sua própria fábrica da realidade, que finalmente estão integradas na mesma esfera sempiterna do tempo, que teve um princípio, mas não um fim. É claro, pode objetar-se as distâncias socioculturais entre elas, mas recorda-se a *ethos* da música, onde o que pessoas fazem primordialmente são ações musicais, ainda que associadas a ações cúltricas, estéticas ou mesmo mercadológicas. Desse modo, a ação musical modula o tempo por meio de suas “*durações temporais efetivas*, a porção de tempo que necessita a execução de uma obra musical”²⁶⁴, não como uma duração cronométrica, mas como a energia do movimento da realização musical encontrando seu devir no Tempo.

Embora Zimmermann não objetivasse o “monopólio no tema do ‘Tempo’”²⁶⁵, sua proposição é sem dúvida a que propõe a compreensão mais abrangente do tempo musical da composição à performance. Por essa razão seu discurso dialoga de maneira plena com o intérprete, constituindo uma relação direta de afetações performáticas e, conseqüentemente, de um tempo da performance alinhado com o tempo prescrito pelo compositor, o que é especialmente notável na sonata para violoncelo onde o conceito de Tempo é explicitamente a grande questão criativa.

A sonata possui cinco seções principais, sendo que cada uma é composta por sistemas desconectados e independentes, como descreve a lista a seguir²⁶⁶:

Movimento	Quantidade de sistemas
Rappresentazione	8
Fase	12
Tropi	12
Spazi	8
Versetto	6

Tabela 5: Lista de seções da Sonata de Zimmermann com a respectiva quantidade de sistemas (Fonte: INGENHÜTT, 1983)

²⁶⁴ ZIMMERMANN, 2010, p. 150.

²⁶⁵ ZIMMERMANN, 1958. A carta de Zimmermann a Stockhausen tratando da questão do tempo foi obtida na Akademie der Künste, em Berlim, e encontra-se traduzida para o português no Anexo B.

²⁶⁶ Esta análise possui grande débito com aquela conduzida em INGENHÜTT, 1983, não tanto em suas conclusões, mas pelo material de rascunhos a que este teve acesso e que não mais está disponível na Coleção B. A. Zimmermann da Akademie der Künste de Berlim, consultada em dezembro de 2015.

Cada sistema é justaposto graficamente próximo ao outro sem qualquer causalidade entre as estruturas figurativas de cada um, devendo o performer executá-los como entidades realmente individuais, separando cada nova ideia com uma pausa *ad libitum*, segundo as próprias anotações de Zimmermann. Talvez a proposta mais notável e importante para esta análise seja a anotação de Zimmermann onde ele instrui o performer a executar os sistemas sem nenhuma ordem numérica, alterando a ordem entre os sistemas como caixas de execução aleatória²⁶⁷. Embora essa proposta tenha sido abandonada nos manuscritos posteriores essa é sem dúvida uma informação fundamental para validar a afirmação de que não há nenhuma causalidade estrutural dentro da disposição musical da Sonata. Mesmo assim, Zimmermann mantém um fluxo temporal quase que improvisado, uma das dimensões que ele mais admirava no jazz norte-americano em sua capacidade de atualização flexível do tempo musical

Além da leitura da efetividade temporal do gesto musical proposta no primeiro capítulo, é possível sugerir uma leitura das dilatações do tempo não apenas em intervalos sucessivos de igual duração escrita, mas também a partir das dilatações escritas pelo compositor em estruturas que não demandam tamanha variabilidade energética como era o caso do sexto sistema da *Rappresentazione*. Na segunda seção, *Fase*, há uma sucessão de gestos cuja própria duração escrita já sugere esses fluxos simultâneos de dilatações (Fig. 29):

²⁶⁷ INGENHÜTT, 1983[a], p. 11.

The image shows a page of musical notation for Zimmermann's Sonata, page 2, system 2. The score is annotated with red and blue arrows. Red arrows indicate macro-articulation, and blue arrows indicate micro-articulation. Blue arrows also indicate Noske's movements: stabilization (—), acceleration (→), and deceleration (←). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp sempre* and *ff sempre e cresc.*. The text at the bottom of the page reads: "L'is (scus) tempo", "sul pont. I ord.", "pp sempre II", and "non cresc.".

Fig. 29: Zimmermann, Sonata, p. 2, s. 2. Linhas superiores (vermelho): macro-articulação gesto-temporal; Linhas inferiores (azul): micro-articulação gesto-temporal. Com a indicação dos movimentos de Noske, onde — = estabilização, → = aceleração e ← = retardo (Fonte: elaborado pelo autor sobre edição da Editions Modern, 1961)

O que ocorre no tempo da performance dentro desse sistema é primeiramente um Lá bemol grave de muita estabilidade que começa a dilatar o tempo ao ser sucedido pelo intervalo simultâneo entre o Lá natural e o Si bemol. Logo em seguida se inicia a profusão de gestos em articulações simultâneas aqui distinguidas em micro e macro onde, por um lado se tem uma grande divisão do pulso e, ao mesmo tempo, espécies de ranhuras nessas macro-divisões que ondulam a micro-articulação do tempo em pequenos movimentos muitas vezes opostos entre os níveis. Destacam-se grupos como as últimas semifusas do sistema onde, por mais que se mantenha a mesma duração rítmica, há de se notar a mudança de impulsos por meio do arco, outorgando uma espécie de acelerando motor, ainda que a duração das notas permaneça a mesma.

Esse tipo de sobreposição é muito comum no decorrer das seções da sonata, mas talvez valha mencionar um caso onde no próprio manuscrito Zimmermann aponta a elasticidade temporal promovida pela sucessão que ao mesmo tempo que é estável em suas durações, produz retardos e acelerações em sua troca de modos de ataque (Fig. 30):



Fig. 30: Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 4, linha superior (vermelho): harmônico natural em *pizzicato*; linha intermediária (preto): notas produzidas apenas pelo impacto dos dedos da mão esquerda em *tapping*; linha inferior (verde): *pizzicati* de mão esquerda, suprimidos da edição final. (Fonte: Manuscrito do compositor/Akademie der Künste Berlin)

Talvez o exemplo mais notável da efetivação temporal na performance da dilatação do presente onde o futuro toca o agora por meio de suas antecipações, seja um trecho da seção *Fase* da Sonata, onde em seu nono sistema (Fig. 31) há apenas um Si bemol, tocado por diversos modos de jogo distintos. O interessante é que por mais que a altura seja a mesma, Sigfried Palm delinea um caminho, talvez o mais possível, para se realizar o trecho, onde ele todo é uma antecipação para o próximo sistema. Isso porque o primeiro Si bemol é feito com o dedo 3 na corda Lá, o mais facilmente alcançável por conta de sua proximidade ao Lá harmônico. Em seguida o dedo 3 é substituído pelo polegar em capotasto, que por sua vez torna possível o acesso ao mesmo Si bemol com o terceiro dedo na corda Ré, que também

será substituído pelo capotasto. Essa grande quantidade de movimentos pareceria inútil, mas na verdade já antecipa o próximo sistema em suas demandas. No sistema 10 (Fig. 32), o fato de o polegar já estar no Si bemol da corda Ré permitirá o acesso seguro ao Ré acima desse Si bemol e o posicionamento do polegar em mesma posição, mas na corda Sol. Esse é um exemplo evidente daquilo que se afirma sobre a temporalidade da performance, onde passado e futuro estão embutidos no presente.



Fig. 31: Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 9. (Fonte: Editions Modern, 1961)

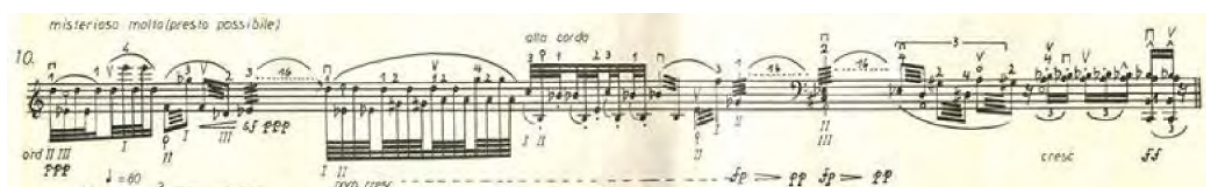


Fig. 32: Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 10. (Fonte: Editions Modern, 1961)

Por meios desses exemplos torna-se um pouco mais claro os mecanismos de modulação temporal que Zimmermann aplica em sua escrita, que mostram que sua concepção de tempo vai muito além da mera especulação teórica, desdobrando-se em uma prática absolutamente sofisticada. Ao mesmo tempo é fundamental entender que esses níveis de articulação do tempo modulam o discurso em sua totalidade em níveis ainda mais complexos do que a simultaneidade do sistema. Uma mesma seção ou movimento possui diversas dessas sobreposições que criam, por sua vez, uma sucessão dessas dilatações. Já na primeira página, na seção *Rappresentazione* (Fig. 33) é possível notar a individualidade das sobreposições de um sistema, mas ao mesmo tempo notar que sua seção, agora determinada na edição final, cria ela mesma um grande movimento de dilatações em um nível ainda mais macro:

em um grande arco, mas essa relação parece habitar um plano perceptível de difícil aplicação dentro do processo performático. Sendo assim, torna-se um pouco mais detectável de que maneira Zimmermann lida com a antinomia do tempo certo contra um tempo incerto e como modula o performer nessa escrita técnica dos tempos. Evidentemente o resultado é uma peça de altíssima complexidade, que demanda uma grande abertura do intérprete para que sejam construídas todas as camadas aqui escritas, processo esse de desenvolvimento lento e gradual. Felizmente, há tempo para todas as coisas debaixo do céu.

4. 4. O fim do tempo

Muito foi dito acerca do tempo, todavia ele parece se manter indecifrável, como que alheio às elucubrações humanas acerca de sua existência ou funcionamento. Essa malha das durações continua em tecelagem, em um fiar progressivo onde o tear é o próprio presente em sua energia e intensidade. Contudo, dentre tantas ações temporais e fazedoras do tempo, a música permanece em lugar de honra, talvez por ser algo próximo de uma arte de fazer sonoro o tempo. O fato é que se realmente existe o tempo, talvez não haja instância mais adequada para o homem conhecê-lo que a música.

A memória, por sua vez, como o caminho do lado de cá para o lado de lá, permanece conectando e reconectando processos neurais, lembranças, enfim, os tempos. Mesmo frente a uma partitura o performer da música de concerto está em intensa atividade de recuperar memórias de níveis distintos e, ao mesmo tempo, planejando e antecipando o que virá em um estado de presente estendido. O imponderável parece estar em outro nível na performance, não tanto como quem não sabe o que virá, mas como quem não sabe o como virá.

Talvez Paul Ricoeur tenha razão em sugerir um certo atributo de *monstração*²⁶⁸ ao fazer artístico, uma superação do tempo histórico que outorga a ações como as musicais um estado sempiterno, como dos anjos. Como sempiterna a música pode ser conhecida, mas apenas naquilo que ela escolhe se mostrar, talvez revelando de si faces distintas em tempos distintos, mas sempre ministrando os afetos nela inscritos.

Diante disso resta-se apenas aguardar junto com Messiaen a vinda do Anjo do Apocalipse, a quem ele dedicou sua *Quarteto para o fim do tempo*, que finalmente pronunciará que “não haverá mais tempo”. Essa citação, que encontra-se no capítulo dez,

²⁶⁸ RICOEUR, 1996, p. 2. No original francês: monstration.

versículo sexto do Livro do Apocalipse, o livros das revelações, diz literalmente no grego tais palavras, embora em nenhuma tradução para o português assim ocorra²⁶⁹. Talvez por temores teológicos em imaginar um tempo sem tempo, já que somente Deus poderia habitar a Eternidade e ser Eterno, traduções escolhem interpretar o texto como “não haverá mais demora”, mas não é o que o texto diz. O original afirma ὅτι χρόνος οὐκέτι ἔσται, ou “não haverá mais *chronos*”. Provavelmente o tempo do *escathon* não seja de fato eterno, mas tampouco necessita ser imanentizado para ser compreendido. Pode ser um constante estado de agora, a plenitude do presente que, pleno que é, não se vê em outro tempo que não aquele. Todas as menções posteriores ao tempo no Apocalipse referem-se a ele como *kairós*, o tempo cheio de significado, onde o eterno toca o temporal²⁷⁰; o quase nada que torna-se em quase tudo, tendo na música aqui um vislumbre do mundo do fim dos tempos, onde o tempo não tem fim.

²⁶⁹ LIMA, 2015, p. 48.

²⁷⁰ Conclusão encontrada por este autor a partir de cotejamento do original, porém não encontrada em nenhum comentário exegético do texto grego.

Capítulo 5 - A ação musical

“E o *logos* tornou-se carne”²⁷¹. Finalmente completa-se o ciclo retórico: a metafísica, a epistemologia e a ética da performance musical têm sua consumação temporalmente situada em um devir particular, tornando-se carne. Esse movimento parece abrir um vórtice, cuja energia impulsiona para a mesma direção toda a realidade. Assim como palavras não acompanhadas por ações situam-se em um limiar entre o inócuo e o iníquo, a possibilidade de um significado do discurso musical que possa ser conhecido e praticado no tempo depende desse movimento do *tornar-se*, um devir onde o transcendente imana-se ao encarnar-se em uma instância material de movimento: o gesto.

5. 1. A carne da música

Mesmo dentro do âmbito do discurso verbal, a dimensão gestual da enunciação é desde há muito reconhecida, sendo parte integrante daquilo que se entendia por um ato comunicativo bem sucedido. Aristóteles não se dedicou a esse estudo em sua Retórica, já que o tratado direciona-se mais à questão dos valores que subjazem uma argumentação bem sucedida do que seus meios de enunciação, mas essa expansão aguardou os romanos em sua abordagem posterior de viés mais prático, na transição da arte retórica para uma arte da eloquência.

Assim mesmo é possível ver na Grécia Antiga traços dessa ligação intrínseca entre a concepção e a enunciação de um discurso. O termo grego para essa performance discursiva é conhecido, *hypokrisis* (ὑπόκρισις), latinizado e moralizado como um termo que refere-se à desconexão entre a performance e a veracidade do discurso, mas originalmente denotando apenas a agência de um discurso, como o poderia ser por um ator, por exemplo²⁷². Plutarco narra um evento onde o maior orador grego, Demóstenes, é desafiado por Satyrus, o ator, a pronunciar alguma passagem de Eurípides ou Sófocles. Ele o faz, mas logo em seguida o ator pronuncia as mesmas palavras acrescidas de uma entoação e um gestual apropriado ao sentido das palavras, demonstrando-lhe que a beleza e veracidade das palavras possuem pouco efeito na efetividade final de um discurso se não acompanhadas pela inteireza do ser que as

²⁷¹ João 1: 14.

²⁷² CROWLEY; HAWHEE, 2004, p. 331

pronuncia²⁷³. Talvez seja por isso que, posteriormente, Cícero recorda outro evento de Demóstenes, quando esse fora questionado sobre qual o aspecto mais importante da retórica, respondendo que em primeiro lugar a pronúncia; e em segundo e terceiro lugares também²⁷⁴.

Existe certa inconsistência terminológica entre os latinos já que alguns denominam essa etapa do fazer discursivo simplesmente como *actio* enquanto outros a dividem em duas, a *pronuntiatio*, onde trabalha-se com a entoação e articulação das palavras, restando à *actio* apenas a prática das gestualidades empregadas na enunciação. De qualquer maneira, partindo da inteireza do ser demandada por uma enunciação afetivamente consistente, não é despropositado tratar ambas as ações como parte única da ação retórica, que no caso do discurso musical se configura como ações que, semelhantemente, produzem som a partir do movimento.

Dentro da *actio* um elemento principal se destaca, que é o *gesto*. Entretanto, segundo Cícero, trata-se não da mesma ordem de gesto do ator, mas um gesto emanado pela própria força ilocucionária do ato comunicativo. A retórica lida com o gesto enquanto ação real e não como imitação da realidade²⁷⁵, como o romano faz questão de salientar:

mas todas essas emoções devem ser acompanhadas de um gesto [*gestus*] - não esse gesto cênico que reproduz as palavras, mas um gesto que transmite a situação geral e a ideia, não por mímica, mas por sugestões (...). (CÍCERO, p. 177 [III, lix], tradução nossa)²⁷⁶

Gestus é um termo latino que significa carregar ou transportar algo, originalmente mais próximo do termo ‘gestação’, mas que designa o meio de transporte ou de movimento de qualquer coisa. Pode-se dizer, então, que o conceito de gesto nasce como *um meio de transferir fisicamente ou materialmente afetos a outros*. É por essa razão que o autor do tratado a Herênio afirma ser o gesto responsável por tornar o discurso mais provável e, portanto, aceitável²⁷⁷.

O gesto é entendido não como um *a posteriore* do discurso proposicional, mas como parte da própria energia do ser em ir além de si, seja por palavras, sons ou movimentos. Agostinho, outro ilustre professor de retórica, enfatiza o gesto como um movimento primitivo

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ CÍCERO, p. 168 (III, lvi).

²⁷⁵ Ibid., 170 (III, lvi).

²⁷⁶ Na tradução inglesa: “But all these emotions must be accompanied by gesture – not this stagy gesture reproducing the words but one conveying the general situation and idea (...)”.

²⁷⁷ CÍCERO (Pseudo), p. 82.

de conexão com o outro, possibilitando uma ação comunicativa. Ao recordar de sua própria aprendizagem da linguagem verbal, ele destaca a preeminência de uma espécie de gesto linguístico como unidade primitiva e universal:

Com efeito, os adultos não me mostraram as palavras segundo um programa determinado de instrução, como um pouco mais tarde o alfabeto, mas eu mesmo, com a mente que tu me desde, meu Deus, com gemidos e sons variados e gestos variados dos membros queria manifestar os sentimentos do meu coração. (...) Mas, esse querer, eles o revelavam pelos movimentos corporais que são como a linguagem natural de todos os povos, e que se manifestam no rosto, nos movimentos dos olhos, na ação de outros membros e no tom da voz, indicando a afeição da alma (...) (AGOSTINHO, 2017, p. 43 [Livro I, VIII, 13])

Os gregos sugeriram a importância do gesto no discurso e os romanos exaltaram seu uso à nível de proeminência, mas a sistematização de sua prática iria atingir seu ápice apenas no resgate do conhecimento greco-romano feito pela Renascença. Ainda assim, somente em 1644 que a obra *Chirologia ou a linguagem natural da mão*, de John Bwler, trataria do estudo da *chironomia*, ou a ‘arte das mãos’, onde são desenvolvidos os usos retóricos da gesticulação. Bwler desenvolve praticamente um código gestual, onde são longamente listadas, de maneira pretensamente exaustiva, todas as maneiras pelas quais as mãos e os dedos poderiam significar coisas, amplificando a capacidade de persuasão de um discurso ou, como ele próprio denomina, por meio do *gesto discursivo*²⁷⁸. Ele pretende desenvolver uma espécie de gramática das mãos, buscando encontrar padrões entre as gesticulações, criando categorias de movimentos e posicionamentos, como o seguinte:

²⁷⁸ BUWLER, 1644, p. 2.



Fig. 34: Proposta de alfabeto gestual de Bowler. (Fonte: BUWLER, 1644, p. 147)

O tratado de Bowler torna-se referência a todos que praticavam o discurso público do século XVII em diante, funcionando como um guia oratório que se adequaria a cada intenção persuasiva e a cada ambiente. Esse esforço só seria superado em termos de sistematização pela obra *Chironomia ou um tratado sobre a ação retórica*, lançada pelo pastor inglês Gilbert Austin em 1806. Realizando ele também uma minuciosa revisão das proposições clássicas sobre o tópico, destaca-se na obra de Austin a identificação do problema da notação do gesto discursivo, que para o teólogo deveria ser realizada de maneira similar à notação musical, já que “a linguagem do gesto guarda maior analogia àquela da música do que à linguagem das ideias gerais”²⁷⁹, propondo ele que os movimentos sejam anotados acima do texto falado, como uma notação de cifras. Austin entende que o orador deve ocupar um território espacial com sua movimentação, dando vida às palavras, como demonstra sua ilustração de seu raio de ação do orador (Fig. 35).

²⁷⁹ AUSTIN, 1806, p. 276, tradução nossa. No original: “The language of gesture bears more analogy to that of music than to the language of general ideas”.

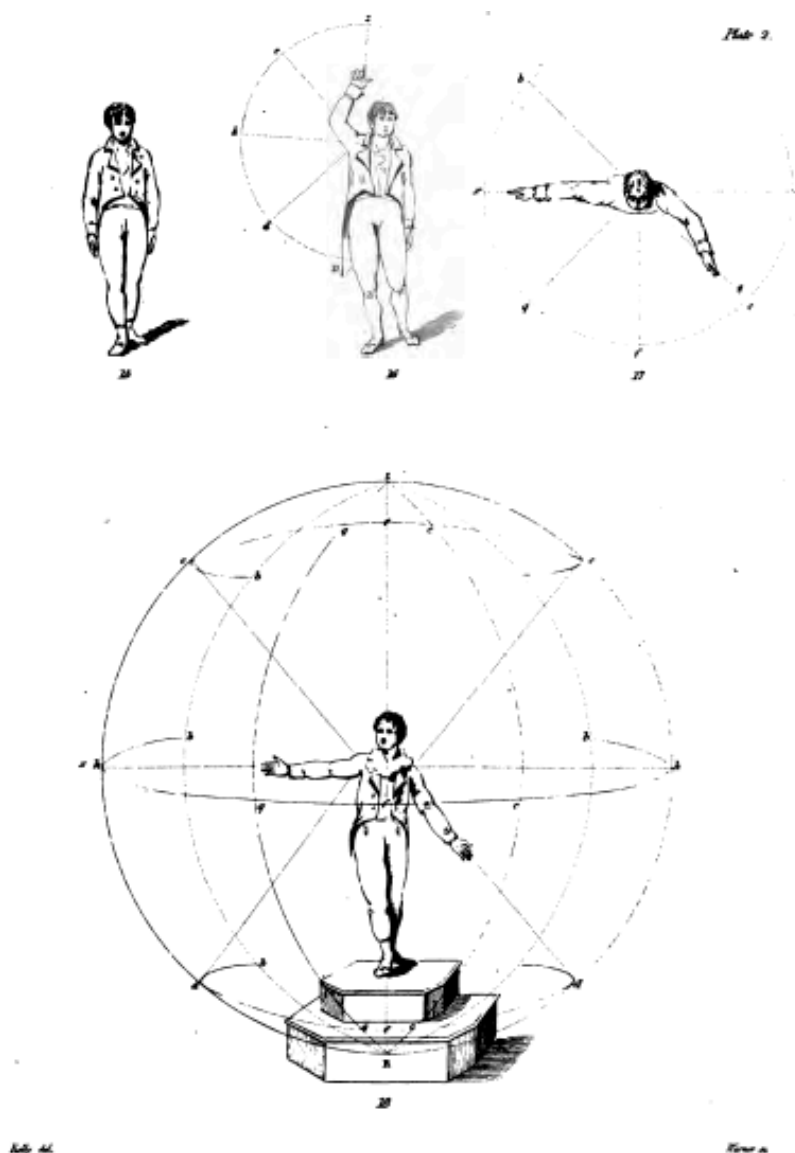


Fig. 35: Raio de ação do orador. (Fonte: AUSTIN, 1806, p. 619)

Um rápido panorama histórico já é capaz de mostrar as tensões nas quais situam-se o gesto discursivo. Ele deve ser concebido em um ponto médio entre a enunciação estática e a gesticulação exacerbada. Também é objeto de divisão entre visões argumentativas da retórica e outras de viés mais oratório, que visam a eloquência acima de tudo. Por isso é importante destacar desde agora que uma performance retórica não é uma performance oratória, onde o movimento é um dado extrínseco ao discurso que lhe outorga um significado, e não é ou não parte de seu próprio significado.

O eminente musicólogo Dietrich Bartel chama o tipo de gesto retórico dentro do discurso musical de um “gesto ético”. Isso porque na aplicação da retórica clássica feita pelos músicos e tratadistas dentro do Barroco, frisa Bartel, a retórica musical é em primeiro lugar uma arte orientada à performance, mais do que uma ferramenta de composição ou de análise

estética. Por mais teóricos que muitos desses tratados pareçam, ele reforça que apenas a sua prática na execução musical poderia levar à uma compreensão verdadeira e adequada. Bartel (2003) pontua ainda que a definição de discurso para todo o humanismo europeu não se relacionada ao romance escrito ou ao texto normativo, mas ao discurso falado enquanto *forma dicendi*, isto é, enquanto discurso no ato de ser dito.

É dentro dessa tensão entre o gesto retórico e o gesto oratório que define-se uma das diferenças mais significativas entre a retórica musical alemã e a italiana. Enquanto a primeira busca subsídio na tratadização latina para formular sua prática retórica, a segunda nasce muito mais dentro da tradição oratória, buscando não a sistematização, mas a atuação dramática, como que teatral, do gesto musical, sobretudo devido ao papel central da ópera dentro da música italiana²⁸⁰. Johann Mattheson, dentro de seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* [O Mestre de Capela perfeito], de 1739, propõe no capítulo intitulado *Von der Geberden-Kunst* [Sobre a arte do gesto] que a gestualidade mais importante dentro de uma retórica musical deveria ser aquela emanada pela própria execução, sempre atendo-se de movimentações desnecessárias para tal.

Um exemplo disso poderia ser o que acontece no *Preludio da Suíte no. 3* para violoncelo solo de J. S. Bach. O trecho a seguir (Fig. 36) poderia ser lido a partir de um ponto de visto harmônico, no encadeamento contrapontístico da resolução de um ciclo de quintas ou mesmo como sucessões de figuras retórico-musicais. Entretanto, no final das contas, o que outorga significado ao trecho? Por que tais resoluções figurativas e não outras? A organização deste discurso não só obedece a padrões retóricos de organização do material, como é próprio a Bach, como faz uso de uma gestualidade instrumental para identificar as figuras empregadas em sua particularidade e direcionalidade no contexto, nesse caso, uma *gradatio* que conduz a uma grande seção em pedal. Há um caminhar da mão esquerda de maneira simétrica onde ora o baixo do acorde está na corda Sol (A) e ora está na corda Dó (B), sempre realizado com o primeiro dedo. Quando se considera a gestualidade emanada desse gesto musical, torna-se mais simples a resolução do problema interpretativo da peça quando, escolhendo tal opção de dedilhado²⁸¹, influenciando toda a agógica e dinâmica produzida. Não apenas o contraponto constitui a resolução da figura retórica, mas é parte de sua natureza o componente gestual que, conjuntamente, cresce em igual gradação ao caminhar no espelho do instrumento.

²⁸⁰ BARTEL, 1996, p. 59.

²⁸¹ FERRAZ, 2014.



Fig. 36: J. S. Bach, Suite para violoncelo solo, no. 3, Prelude, cc. 28-37a; A refere-se a gestos com apoio na corda Sol e B a gestos apoiados na corda Dó. (Fonte: manuscrito de Ana Magdalena Bach, c. 1720)

Os pressupostos românticos que até hoje inundam a performance instrumental necessitam, assim, serem suspensos, para que não apenas sob o argumento histórico, mas mesmo epistemológico, seja possível uma compreensão mais plena do gesto musical, como poderia ser ilustrado quanto a esse excerto por meio da comparação de interpretações. Paul Tortelier (1914-1990), violoncelista francês de abordagem romântica, revisou e alterou toda a partitura de Bach, de modo a evidenciar o caráter figurativo das Suítes, outorgando-lhe uma dimensionalidade mais horizontal do que seu atributo contrapontístico indica, trocando as ligaduras que delimitam as figuras por grandes ligaduras de frase (Fig. 37 e 38). Combatendo essa tradição legitimada pela música da primeira metade do século XX, um outro violoncelista, o holandês Anner Bylisma (1934), a partir de sua análise gestual que levava em conta o teor do texto original, bem como os tratados teóricos que lhe eram contemporâneos, construiu uma interpretação que se afastava da anterior não apenas por razões subjetivas, mas porque partia de elementos textuais antes deixados de lado. Sendo assim, torna-se possível um início de compreensão das implicações interpretativas, tanto no sentido analítico quanto performático, do gesto musical.



Fig. 37: J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 1, Prelude, cc. 1-6a. (Fonte: manuscrito C, Anônimo, c. 1750)



Fig. 38: J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 1, Prelude, cc. 1-4 (Fonte: edição de Paul Tortelier, 1966)

Uma outra ocorrência desse tipo de relação pode ser vista posteriormente na escrita de Luigi Boccherini. Compositor hoje menosprezado, Boccherini proporcionou grande inovação a seu instrumento, o violoncelo, principalmente por pesquisar a expansão de suas possibilidades expressivas, tornando plausível seu estabelecimento como instrumento solista. Entretanto, esse desenvolvimento não foi apenas técnico, mas incluiu a adaptação do discurso musical às particularidades desse novo idiomatismo em surgimento. Uma delas é a exploração do capotasto, que é o uso do polegar da mão esquerda como dedo efetivo na produção de notas. Ao dar esse passo, Boccherini precisou encontrar novas maneiras de organizar e registrar sua ocorrência figurativamente, fazendo uso, por exemplo, das claves móveis do alaúde que, advindas da tablatura, eram alteradas conforme a posição de colocação da mão esquerda no braço do instrumento. Mas Boccherini ia além, fazendo com que a aplicação de determinada posição correspondesse exatamente a um período fraseológico, sendo que ao término da seção fosse mais ergonômica a mudança de posição²⁸². Neste trecho (Fig. 39), o capotasto, quando usado compasso a compasso, possibilita uma estruturação coerente da figuração empregada:

²⁸² MICHELETTI, 2014, p. 47.



Fig. 39.: L. Boccherini, Sonata para violoncelo e contínuo em Lá maior. cc. 53-61 (Fonte [com dedilhados]: MICHELETTI, 2014)

Novamente, harmonia e fraseologia possibilitam leituras válidas do discurso musical, mas ainda são descrições tênues frente ao que o compositor faz, que é um amplo agenciamento de gestos musicais. Esses dois exemplos mostram como mesmo em dois casos do repertório tradicional, a análise imanente de elementos intrínsecos a escrita musical pode direcionar a execução musical, considerando-a não apenas como um fenômeno subjetivo, mas como um prosseguimento do aspecto discursivo inerente ao texto em sua própria ética.

É a partir de Boccherini que Elizabeth Le Guin (2005) propõe sua visão acerca do papel do gesto dentro da musicologia. Como o *logos* consuma-se na encarnação, Le Guin entende que a música consuma-se no gesto, resultando seu estudo naquilo que ela denomina de *musicologia carnal*. Trata-se não de uma análise puramente dos aspectos físicos do fazer musical, mas partindo também deles ao considerar o ser humano integralmente. Resulta-se assim em uma expansão da musicologia sistemática incluindo o dado performático e o ponto de vista do performer como dados intrínsecos ao discurso.

Essa relação deve considerar ainda a própria extensão física que o instrumento promulga ao performer e dos mecanismos de adequação dessa nova entidade que se torna o acoplamento instrumentista e instrumento. O performer opera em um nível cinestésico, segundo Le Guin, sub-verbal e sub-intelectual. Os conjuntos estruturais obedeceriam a uma ordem mais próxima de uma descrição densa do discurso musical, como no caso do violoncelo, se fossem contabilizadas categorias fundamentais como as seguintes, não a despeito, mas conjuntamente a outros parâmetros analíticos:

fixação vs. mobilidade (braços, dedos)
 grupos musculares concorrentes (mãos, braços, costas)
 extensão e contração musculares
 extensão, contração e rotação das juntas
 movimento de membros ou dedos para dentro ou para longe do centro do corpo
 fricção e liberação de fricção (dedos da mão esquerda na corda; crina na corda; entre grupos musculares)
 Uso ou resistência ao peso, gravidade
 (LE GUIN, 2005, p.17-18, tradução nossa)²⁸³

Por meio de tais categorias descritivas, passa a ser possível uma terminologia que não apenas resvale no conteúdo afetivo de uma peça musical, mas que trate dos mecanismos efetivos de afetação. Le Guin antecipa uma consequência desse pensamento integral na própria percepção tida pelo auditório em sua empatia com o performer. É uma empatia da sensação, onde o ouvinte se projeta no corpo do complexo instrumento/instrumentista, sentido as vibrações e movimentos como em seu próprio corpo. Isso será desenvolvido posteriormente a partir da ideia de transmodalismo, mas já aqui Le Guin faz uma interessante e importante menção:

Em uma performance ao vivo (e até certo ponto em uma gravada), não só o artista sentirá coisas como as que descrevi, mas o ouvinte-observador sentirá ele também, ou sentirá pelo menos o que o artista sente, através da identificação física sutil que vem com proximidade e atenção a outro ser humano. Tais assuntos se comunicam inteiramente sem o benefício de uma exegese verbal, e são uma parte apropriada, embora sempre contingente, da obra de arte realizada. Nenhuma dessas associações cinestésicas pode ser realmente livre, devido à compreensão poderosamente normativa, poderosamente tácita da corporificação da cultura ocidental; portanto, grande parte da verificabilidade e transferibilidade dessa abordagem carnal para a musicologia deve resultar na desconstrução e discussão dessas normas. (LE GUIN, 2005, p. 24, tradução nossa)²⁸⁴

²⁸³ No original: “fixity vs. mobility (arms, fingers)
 competing muscle groups (hands, arms, back)
 muscular extension and contraction
 joint extension, contraction, and rotation
 motion of limbs or digits toward or away from the center of the body
 friction and the release of friction (left-hand fingers on string; bow hair
 on string; between muscle groups)
 use of or resistance to weight, gravity”.

²⁸⁴ No original: “In a live performance (and to some extent in a recorded one) not only will the performer feel things such as those I have described, but the listener-observer will feel them too, or will at least feel that the performer feels them, through the subtle physical identification that comes with proximity and close attention to another human being. Such matters communicate themselves entirely without the benefit of a verbal exegesis, and are a proper, if always only contingent, part of the performed work of art. None of these kinesthetic associations can ever be really free, on account of Western culture’s powerfully normative, powerfully tacit understandings of embodiment; hence, much of the verifiability and transferability of this carnal approach to musicology must rest upon unpacking and discussing those norms”.

Essa abordagem holística expande sua consideração do discurso musical, porque expande a própria consideração que tem do indivíduo. O gesto é esse complexo material que torna a ação musical real, fazendo real, finalmente, seu próprio autor. O performer é uma entidade viva, mas não como se a vida pudesse possuir em si um estatuto estático; é antes um presente contínuo, uma entidade *vivendo*, e portanto em movimento. Le Guin acrescenta que essa compreensão altera não apenas a noção de uma *actio* retórica, mas a própria *inventio* e *dispositio* do discurso, na medida em que a própria concepção do discurso conta, quer queira quer não, com a expectativa do movimento que atualizará a estrutura concebida²⁸⁵. Ainda falando de Boccherini, é impactante quando em uma carta o compositor e violoncelista defende-se de ataques de que sua música seria inconstante e fragmentada, dizendo “Não, meu amigo, eu sou o mesmo para tudo”²⁸⁶. Ele assim reagia, pois considerava que era um com sua música; em fazer sua música ele se fazia e, por essa razão, qualquer julgamento sobre suas ações era finalmente um julgamento sobre ele mesmo.

5. 2. Desobjetificações

Dos séculos XVIII ao XX muita música aconteceu e, conseqüentemente, muitas visões diversas sobre o gesto musical foram formadas. Historicamente esse caminho se desenha de maneira paralela àquela mudança de paradigma narrada no primeiro capítulo desta tese, de uma música como ação para uma música enquanto produto ou objeto. Entretanto, no que tange o gesto, dois são os pontos mais críticos em sua descreditação enquanto componente intrínseco do discurso musical, ambos resultados de movimentos no pensamento e na prática musical em transformação desde o final do século XIX.

Pode-se destacar em primeiro lugar a ascensão da figuração musical enquanto estrutura fundamental por excelência. Com a emergência de uma composição formalizada que opera a genialidade por meio de suas regras tonais, a música passa a ver nessa instância unicamente aquilo que há por ser conhecido em uma obra musical, agora alçada ao estatuto de obra com objeto e não mais como trabalho, como o termo originalmente significaria. Trata-se não mais do trabalho e da dinâmica criativa, mas de um produto final, simulacro da vontade divina de seu criador. Assim, a figuração escrita deixa de ser parte da comunicação entre compositor e performer e passa a ser a obra em si, ainda que, como já argumentado, a

²⁸⁵ Ibid., p. 34.

²⁸⁶ BOCCHERINI, apud. LE GUIN, 2005, p. 38.

realidade sempre tenha mostrado a impossibilidade de uma prática musical coerente com esse credo. Desse modo, o gesto musical torna-se quase que um mal necessário, uma contingência cultural, distante de ser parte da identidade e do significado do discurso.

Da ideia de uma objetificação da música, segue a própria objetificação do som, como segunda causa para o declínio do gesto. Com o advento da radiofonia e, posteriormente, da fonografia, o aspecto sonoro da música pôde finalmente ser isolado dos demais, incluindo sua ‘inconveniente’ gestualidade. O objeto sonoro é uma entidade emancipada de sua fonte sonora e que ao gozar de tal autonomia pode usufruir de total liberdade, inclusive do significado. O responsável por transformar um objeto sonoro em um objeto musical é a própria percepção daquele que escuta e lhe outorga significado. O máximo que o performer poderia fazer, nesse caso, é dar um sentido ao som, mas que em última instância seria externo a ele²⁸⁷.

Embora essas mudanças possam ser conceitualmente creditadas a autores que as levaram a um alto grau de sistematização e prática, como Boulez e Schaeffer, ambas tornam-se práticas tão sedimentadas culturalmente no Ocidente, que o ônus da prova de qualquer questionamento a esse *establishment* parece ficar com aquele que questiona. Do *sampler* ao aplicativo móvel de *streaming*, toda uma cultura do fazer musical figurativo-sonológico é constituída. Porém o gesto ainda respira.

Se não aliviado, ofegantemente o gesto respira como o ilustre sobrevivente de uma tragédia: o desabamento das estruturas formais, no século XX. Sob a perspectiva histórica, esse parece ter sido um hiato breve, mas seus frutos ainda persistem em brotar impedindo que o gesto musical se insira definitivamente como instância analítica e interpretativa de uma maneira geral. Na verdade, o gesto já tem sido elevado a uma situação de bastante destaque pela pesquisa recente, mas o lapso de seu estudo parece ser responsável pela produção de respostas difusas às questões deixadas em branco pelo objeto sonoro e pelo estruturalismo composicional.

Apollinaire Kululuka (2001) nota que o objeto sonoro é uma realidade, mas não tanto porque se configura como entidade definitiva e sim porque se configura em um objetivo, um ponto de fuga para onde gestualidades convergem quando o músico a ele direciona sua energia e esforço. O objeto sonoro torna-se objeto musical justamente por conta da direção do gesto que torna o som em música. Kululuka denomina “gesto primário”²⁸⁸ as ações básicas do fazer musical, aqueles movimentos que produzem o som musical, à semelhança do que aqui já

²⁸⁷ Cf. SCHAEFFER, 1966, pp. 262-272.

²⁸⁸ KULULUKA, 2001, p. 3.

foi proposto como ações básicas dentro de uma gradação ética. O autor compara o gesto musical ao gesto de chutar uma bola, por exemplo, na medida em que ambos possuem objetivos estabelecidos que definem o que é este gesto, seja um gesto musical ou um gesto esportivo. Não é o ato de chutar que se define, mas o chutar a bola para o gol, de maneira que a direcionalidade de um gesto é parte fundamental de sua própria ontologia. Finalmente, pode-se endossar a definição preliminar de Kululuka quanto este diz que “Um gesto é um mecanismo vivo e inteligível impulsionado por uma energia dentro de um ser”²⁸⁹.

A figura também não assume o estatuto de estrutura musical por excelência porque possa conter as dimensões essenciais do som musical, mas porque afeta aquele que faz tais dimensões. O som musical possui, no mínimo, altura, duração, intensidade e timbre definidos, porque gestos podem definir alturas, durações, intensidades e timbres. Portanto, mais do que propor uma gestualidade que é emanada pelo figura ou pelo objeto musical, entende-se que o caminho é contrário, já que é o gesto é que emite e gera o som e cria uma realidade a ser escrita e descrita.

Nesse sentido, é possível propor algumas respostas para a questão do gesto musical frente ao primado da estrutura no século XX. Embora centenas ou talvez milhares de proposições acerca do gesto venham sendo cunhadas na musicologia atual, a maior parte delas parece orbitar ao redor de categorias como aqui propostas, de modo que é possível sistematizá-las dentro destas três abordagens. Contudo, é importante antes pontuar uma discriminação terminológica que pode-se adotar na língua portuguesa, entre o complexo conceitual do *gesto* e sua manifestação em movimento visível, a *gestualidade*²⁹⁰. Um gesto não necessariamente é definido por sua gestualidade, já que o ato de falar e o ato de cantar, por exemplo, podem demandar movimentos físicos idênticos e mesmo assim divergirem em seu significado, pois possuem propósitos distintos. Sendo assim, o que explica boa parte das diferenças entre cada umas das três abordagens aqui expostas é justamente a consideração que cada uma faz da relação entre gesto e gestualidade.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Embora o francês e o alemão possuam termos correlatos, no inglês tem-se usado *gesture* para ambos os sentidos, ainda que a distinção possa ser feita por meio do particípio *gesturing*, o que não é prática comum, ou mesmo com a noção de *ancillary gesture* (gesto acessório), como em WANDERLEY, M; VINES, B. Origins and Functions of Clarinettist's Ancillary Gestures. In: GRITTEN, A; KING, E. (ed.). *Music and Gesture*. Londres: Ashgate, 2006. Talvez essa possa ser uma das razões para a dificuldade de sistematização conceitual e porque em muitos casos o gesto é reduzido à gestualidade apenas, como para Luke Windsor, por exemplo, quando este define que “Gestos são os movimentos feitos pelo músico” (WINDSOR, W. Luke. Gestures in Music-making: Actions, Information and Perception, p. 45 In: GRITTEN, A; KING, E. (ed.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Londres: Ashgate, 2011)

5. 2. 1. O significado em movimento

Uma primeira abordagem que tem sido usada como resposta para as barreiras impostas pela objetificação musical é a proposta da gestualidade como produtora de significado para o gesto musical. Dentro dessa abordagem, não importa tanto que a gestualidade seja um evento externo e posterior à figura, mas caberá inevitavelmente a ela a realização dessa figuração em som, ainda que um som musical objetificado. A partir dessa inevitabilidade surge o componente semântico do gesto musical, pois ainda que a figura e objeto sonoro possam se emancipar de significado, a gestualidade não pode. Sendo assim, cabe a ela a produção de um significado para o discurso musical que, em última instância, é agenciado na performance em seu contato direto com o público, em quem os processos cognitivos de significação efetivariam o intento semântico.

Lawrence Zbikowski (2011) propõe que o que torna musical o gesto é o fato de sua fisicalidade produzir sequências de sons. Partindo de uma leitura da semiótica Peirciana, Zbikowski entende o gesto enquanto índice, sempre apontando para o outro ou para outra coisa, de maneira que o gesto musical *acrescenta* algo ao discurso proposicional que são as figurações. Sendo assim, não se contende com o esvaziamento das estruturas, mas outorga-se à performance e à percepção a capacidade de negociarem significados em um dado discurso musical, resultando em uma acepção de significado que nunca se estabiliza, devido à dinâmica sempre móvel das duas instâncias individuais. Ao performer cabe *usar* seu corpo de maneira significativa, já que o aspecto visual dialoga intersemióticamente com o objeto musical que produz, sendo o movimento puro e simples um estímulo de grande força, provocando conexões sinápticas naquele que vê. Mesmo com essa força, Zbikowski (2012) reconhece que o significado motor conecta-se ao som unicamente por meio de mecanismos de analogia e metáfora.

Jane Davidson (2012[b]) prossegue essa abordagem, dividindo a significação gestual em quatro tipos de utilizações: 1) Estudos em programação corporal, que lidam com os movimentos diretamente aplicados na execução instrumental; 2) Estudo em afeto musical, que em seu uso possui acepção diversa da presente tese, referindo-se aos efeitos da movimentação do performer no público; 3) Estudo em treinamento, que diz respeito ao uso deliberado dos aspectos da etapa anterior; 4) Estudos em colaboração musical, que exploram a comunicabilidade que o movimento pode ter entre músicos na prática coletiva. Embora os quatro campos possam abarcar uma infinidade de investigações e aplicações, Davidson ambiciona uma utilização sistemática das quatro instâncias. Ainda assim, sua ênfase está na

terceira categoria, já que considera ser o tipo de movimento mais diretamente responsável pela resposta do auditório, direcionando a prática dos demais. Essa é uma escolha advinda da importância que a percepção do auditório possui em sua pesquisa, mas deve-se pontuar que na abordagem desta tese objetiva-se uma descrição densa da ação musical e, portanto, destaca-se a primeira dessas quatro categorias como manifestação motora da força ilocucionária do fazer musical, sendo as outras três ações perlocucionárias consequentes da ação primária do fazer musical.

Uma consequência importante dessa ênfase é o âmbito didático que tal epistemologia possui. No final das contas, escolas interpretativas, métodos técnicos, abordagens analíticas, nada disso tem valor se não levar à sensação do aprendizado. Os conceitos são meios necessários para intermediar a comunicação entre indivíduos, mas o dado musical só é de fato aprendido e apreendido quando o estudante sente na mão, no lábio, ou seja, em seu corpo a instrução dada. Em sua prática diária ele deve buscar não tanto se recordar dos conceitos ministrados pelo professor, mas da sensação que teve ao realizar da maneira que na aula sentiu-se satisfeito em fazer. A aprendizagem tem as palavras como ferramentas, mas a sensação como catarse.

Um breve exemplo da aplicação dessa abordagem orientada pela ação discursiva encontra-se na *Sequenza XIV*, de Luciano Berio, compositor que, aliás, foi quem propôs mais claramente a terminologia aqui adotada, discriminando em seu texto “Du geste et de Piazza Carità” o gesto musical da gestualidade, o manejo instrumental que realiza fisicamente o gesto. Neste trecho (Fig. 40), que é o início de uma seção polifônica da peça, há a manutenção de um nível dinâmico bastante baixo, que é entrecortado por *pizzicatti Bartók* em meio às sobreposições de camadas. O problema interpretativo desse gesto é que esses cortes devem, de fato, trazer consigo esse afeto, o que seria totalmente prejudicado se o movimento para a realização dessas notas antecipasse o aumento abrupto de energia. Por isso, tão importante quanto a clara realização sonora desse gesto é a maneira como o ato performático o produzirá, conduzindo a uma amplificação do afeto de corte frente à continuidade polifônica, devendo ser mecanicamente tão abrupto quanto sua função no discurso musical.



Fig. 40: Luciano Berio, Sequenza XIV, p. 2, linha 1 (Fonte: Universal Edition, 2002)

Uma ideia semelhante pode ser vista no quarto estudo de Roberto Victório, onde é fundamental para o fluxo discursivo um constante agenciamento entre continuidade e cortes. No caso do estudo, esse movimento é produzido pelo aumento de energia que se acumula em um som longo e que quando finalmente vai atingir seu ápice em um gesto rápido e forte tem seu clímax suspenso ou por uma pausa ou por uma vírgula de respiração (Fig. 41). Semelhantemente ao exemplo de Berio, nestas ocorrências o performer deve manter sua gestualidade no-tempo, evitando antecipações que seriam desejáveis no ponto de vista técnico, mas desastrosas enquanto adequação ao gesto musical:

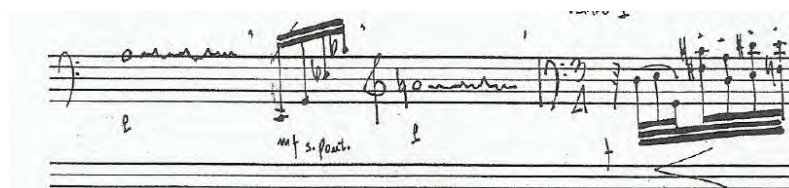


Fig. 41: VICTÓRIO, Estudo IV, cc. 8-9. (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

Desse modo, fica claro que a ideia de um performance instrumental que parte do estudo da retórica está menos interessada nas dimensões teatrais ou da performance artística, e mais focada em descobrir os aspectos gestuais emanados pela própria escrita e em como essas estruturas estão ligadas à continuidade da peça. O estudo sistemático dessa dimensão na música contemporânea proporciona assim uma abordagem que, embora ainda imanente, seja capaz de descobrir mais daquilo que a peça pode oferecer às entidades receptoras enquanto obra artística.

5. 2. 2. O gesto integrado: perspectivas multimodais

A primeira resposta à obliteração do gesto musical em função da estruturalização da música baseia-se no poder significativo que a gestualidade possui, podendo ela partir de um significado latente, como propõe-se aqui, mas também podendo constituir uma nova gestualidade que não aquela figurada na escrita, estabelecendo uma conotação de significado instável e com uma dinâmica dependente do ato da percepção para se realizar ontologicamente. Uma segunda forma de responder a esse questionamento é entender que o som, a visão, o movimento, enfim, todas as instâncias envolvidas no fazer musical, são apenas manifestações de faculdades motoras distintas frente a um mesmo estímulo e intenção. Sendo assim, a energia colocada pelo indivíduo para ir além de si por meio de ações musicais

demanda mais do que apenas o som e, por essa razão, sua recepção também exige uma percepção que vá além da escuta isolada. A essa ideia de uma ação que recruta as diversas modalidades sensoriais em sua produção e percepção dá-se o nome de *multimodalidade*.

David McNeill (2012) entende a multimodalidade com um processo evolutivo onde o ser humano atinge seu estado autoconsciente, e portanto racional, justamente por atribuir palavras a gestos. Todavia a palavra não é o gesto e dificilmente pode se separar dele em sua ontogênese. Por isso, gestos e palavras compõem instâncias inseparáveis, não só por um hábito cultural, mas porque “gestos são componentes da fala; não acompanhamentos, mas partes integrais dela”²⁹¹. Essa síntese resulta naquilo que McNeill denomina como “ponto de crescimento”²⁹², um complexo energético que eclode em diversas modalidades em intensidades distintas, mas preservando um processo dinâmico de comunicação. Ele pontua um dado importante, que é o fato de a sincronia não ser uma fator necessário para a atribuição de um gesto a uma palavra, ou a uma estrutura proposicional, de maneira geral. O ponto de crescimento acontece no tempo, mas como a energia não é regular, pode ora eclodir com mais força no gesto, ora na fala, como a pessoa que gesticula ansiosa por não conseguir dizer a palavra que está ‘na ponta da língua’.

À título de contextualização, parece interessante mencionar quais são, portanto, as modalidades sensoriais próprias do ser humano e que em maior ou menor grau são operadas pelo gesto musical:

Modalidade	Submodalidade	Estímulo Específico	Órgão Receptor	Tipo Funcional	Tipo Morfológico
Visão	Todas	Luz	Olho	Fotoceptores	Cones e bastonetes
Audição	Todas	Vibrações mecânicas do ar	Ouvido	Mecanoceptores auditivos	Células estereociliadas
Somestesia	Tato	Estímulos mecânicos	-	Mecanoceptores	Neurônios ganglionares da raiz dorsal
	Sensibilidade térmica	Calor e frio	-	Termoceptores	Neurônios ganglionares da raiz dorsal
	Dor	Estímulos mecânicos, térmicos e químicos intensos	-	Nociceptores	Neurônios ganglionares da raiz dorsal

²⁹¹ MCNEILL, 2012, p. 2, tradução nossa. No original: “Gestures are components of speech, not accompaniments but actually integral parts of it”.

²⁹² Ibid., p. 19. No original, “growth point”.

	Propriocepção	Movimentos e posição estática do corpo	Fuso muscular, órgão tendinoso	Todos	Neurônios ganglionares da raiz dorsal
	Interocepção	Múltiplos estímulos	-	Quimioceptores	Neurônios ganglionares da raiz dorsal
Olfato	-	Substâncias químicas voláteis	Nariz	Quimioceptores	Neurônios da mucosa olfatória
Paladar	Todas	Substâncias químicas	Boca		Células das papilas gustativas

Tabela 6: Os sistemas sensoriais humanos e seus receptores. (Fonte: LENT, 2010, p. 189)

A visão anterior do gesto musical parece possibilitar sua compreensão como um processo fragmentado, onde cada ação é sucedida por outra, movimento por som, por exemplo, correspondendo a uma leitura ampliada da estrutura musical, mas ainda assim uma leitura unimodal, onde o sinal motor pode ser lido com instância autônoma. Essa visão corresponde a uma descrição tênue do fazer musical, enquanto uma perspectiva multimodal estaria mais próxima de uma descrição densa, por entender a ação musical como um pacote multissensorial.

Entretanto, não basta afirmar que o ser humano possui a capacidade de perceber estímulos modalmente distintos simultaneamente; a questão reside no fato dessas percepções de alguma maneira se integrarem, como a cena vista que é recordada não tanto por sua imagem quanto pelo aroma que vinha do restaurante que havia ao lado do local. Assim, o significado das coisas nunca atém-se a uma unimodalidade propositivo-cognitiva, mas ao conjunto de estímulos reunidos por um *efeito superaditivo de integração multissensória*, uma compreensão gestáltica que considera o todo maior do que a soma das partes, ou seja, um significado maior que a interpretação isolada de cada aspecto modal²⁹³.

Dentro dessa acepção multimodal, o gesto é a emergência motora integrada à própria consciência e, no ponto de vista daquele que recebe o discurso musical, é um complexo percebido paralelamente por todos os receptores sensoriais, que são da mesma forma integrados no córtex cerebral. Nessa direção criativa o gesto multimodal é um conceito central, pois orienta a operação das diversas ações no tempo. Fornari, Manzolli e Shellard (2009) propõem uma visão interessante, considerando o gesto como o processo de formação no tempo. Sendo assim, figuras, imagens, objetos sonoros, são todos fixações ou registros de

²⁹³ LACHS, 2017

um impacto, mas não exaurem a trajetória daquela energia material²⁹⁴. Sendo assim, esse complexo motor que é o gesto constitui-se como um conjunto de ações distintas em natureza física, mas integradas em sua unidade comunicativa, podendo-se definir o gesto como “o conjunto de movimentos corporais unidos por uma intenção específica”²⁹⁵ ou em sua aplicação em ações artísticas, como as musicais, sendo “uma expressão artística (...) vista como movimentos e ações que corporificam a intenção artística”²⁹⁶.

Marc Leman (2008) relembra que a necessidade da defesa da multimodalidade só se justifica frente ao impasse contemporâneo Ocidental, já que em qualquer outra cultura a música abarcaria por definição uma diversidade de práticas além da produção sonora. Na multimodalidade, a visualidade da gestualidade é tão importante quanto sua sonoridade e motricidade, sendo que cada modalidade sensorial possui seu receptor adequado e são finalmente parte daquilo que é a percepção musical. Dessa premissa, Leman propõe um processo interpretativo interessante: é papel do performer codificar o gesto em som e do auditório decodificar esse som em um comportamento de ressonância corpórea²⁹⁷.

Isso remete a passagens musicais como a seguinte do *Estudo IV* de Roberto Victório (Fig. 42), onde além de uma sonoridade riquíssima, obtida a partir da rápida alteração de modos de jogo, que por sua vez produzem uma textura rugosa e irregular em seus ritmos instáveis, também cria-se uma camada de gestualidade igualmente pregnante, que captura para si a percepção, como que em um encantamento ritual, um transe onde a dança do gesto musical corre parametricamente paralela a todas as outras modalidades sensoriais:



Fig. 42: Victório, Estudo IV, c. 14. (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

²⁹⁴ FORNARI; MANZOLLI; SHELLARD, 2009, p. 69.

²⁹⁵ FORNARI; SHELLARD, MANZOLLI, 2011, p. 134.

²⁹⁶ FORNARI; SHELLARD, MANZOLLI, 2011, p. 140.

²⁹⁷ LEMAN, 2008, p. 142.

5. 2. 3. O gesto integral: uma abordagem transmodal

Nesse ponto já parece bem estabelecido que o resgate do gesto como aspecto significante da música não só é possível teoricamente, como em alguma medida nunca deixou a prática. Em um primeiro momento, é possível entender o gesto como *fragmento*, como ação que constrói ou reconstrói o significado a partir do alicerce da estrutura figurativa, resultando no objeto construído, que é tão estrutura quanto o alicerce, mas que tem sua funcionalidade definida pelo projeto em sua execução. Essa execução é um processo dinâmico e, portanto, depende da percepção situada temporalmente para que essa veja sua construção, ou não será capaz de ter acesso ao significado. Essa aceção resulta, assim, em um entendimento possível do discurso musical, mas onde esse se dá com interrupções, com fragmentações sensoriais a cada etapa.

Essa fragmentação proporciona conclusões válidas e úteis, mas pode ser refinada em uma compreensão mais abrangente do gesto musical, que não se atenta para cada ação individualmente, mas busca uma visão ampliada considerando o gesto como *parte* de um conjunto de impulsos. Essas partes são agenciadas simultaneamente e obtém sua definição enquanto conjunto, mas permanecem como partes, no sentido em que percorrem a produção e a percepção como feixes energéticos individuais e paralelos. Eles podem variar de força, mas correm juntos, sendo processados cada um por seu tipo funcional específico de receptor sensorial.

A proposta multimodal talvez tenha sido a mais generosa sob o ponto de vista de sua aplicabilidade criativa, tanto na criação musical e artística, quanto na análise das gestualidades e sua relação na significação do gesto musical. Entretanto, quando regressamos para o objeto sonoro, ou minimamente para uma escuta fenomenológica, ainda parecem haver algumas lacunas não preenchidas. Embora o gesto musical seja uma entidade multimodal, será possível que apenas a escuta de uma peça musical não ‘sugira’ movimento à percepção, como se fosse possível ver a forma do gesto? Em tempos de fones de ouvidos, pés continuam a bater e mãos a gesticular, mas serão essas respostas apenas culturalmente aprendidas ou será que de alguma maneira cada parte, ou modalidade, não possui em si a marca de um *todo*?

Essa possibilidade não pode ser facilmente descartada por várias razões. A primeira poderia ser o fato de que o próprio desenvolvimento humano verifica um intenso cruzamento entre recepções e percepções distintas já em sua fase intrauterina. Como bem reúne Parncutt (2016), um grande número de pesquisas tem consolidado a afirmação de que o estímulo auditivo é responsável por modulações na plasticidade neural de fetos ainda nas primeiras

semanas de gestação. Além disso, a percepção musical é um evento tão global que interfere na maneira como a mãe estimula hormonalmente o desenvolvimento sensorial do filho. A própria recepção do bebê na primeira metade da gestação só pode acontecer por meio da transmissão da vibração via caixa craniana ao ouvido interno, já que este ainda está cheio de fluido, impedindo sua recepção direta. Sendo assim, há fortes indícios que um cruzamento sensorial receptivo e perceptivo anteceda qualquer dado cultural.

Para Zbikowski (2009) essa comunicabilidade de “trans-domínios” constitui uma espécie de metáfora, onde a percepção de uma modalidade configura-se à de outra. Uma ocorrência evidente desse evento estaria na associação entre cinética musical (agógica) e a cinética motora, por exemplo, onde o contorno de uma linha melódica se modaliza por meio da relação com a propriocepção.

Entretanto, essas associações vão muito além da metáfora. Estruturas cerebrais como o sulco temporal superior, por exemplo, que responde a estímulos tanto auditivos quanto visuais, resultam em uma zona de convergência multissensorial. Outro exemplo é o colículo superior, que não apenas recebe e processa sinais de neurônios distintos por meio da sobreposição de campos receptores, como é também responsável por produzir respostas a eles, provocando, sim, respostas visuais a estímulos visuais, mas também respostas auditivas para estímulos visuais, ainda que em menor intensidade. Por essas razões é possível afirmar que estímulos unimodais são processados conjuntamente e transversalmente, completando um ciclo integral de produção e percepção gestual, que poder denominado de *transmodal*²⁹⁸. Lachs prossegue definindo com clareza o mecanismo pelo qual transmodalidade torna-se possível:

Quando a informação de modalidades separadas é proveniente desses campos receptivos sobrepostos, então é tratada como tendo vindo da mesma localização - e o neurônio responde com uma resposta superaditiva (aprimorada). Assim, parte da informação utilizada pelo cérebro para combinar entradas multimodais é a localização espacial a partir da qual os estímulos vieram. Esse padrão é comum em muitos neurônios multissensoriais em várias regiões do cérebro. Por isso, os pesquisadores definiram o *princípio espacial da integração multissensorial*: o aprimoramento multissensorial é observado quando as fontes de estimulação estão espacialmente relacionadas umas com as outras. Um fenômeno relacionado diz respeito ao *timing* dos estímulos transmodais. Os efeitos de aprimoramento são observados em neurônios multissensoriais somente quando as entradas de diferentes sentidos chegam dentro de pouco tempo umas das outras. (LACHS, 2017, tradução nossa²⁹⁹)

²⁹⁸ LACHS, 2017. Opta-se por traduzir o prefixo inglês *cross* de *cross-modal* para *trans* em *transmodal*, já que o primeiro não existe na língua portuguesa. Ambos, todavia, compartilham o significado de cruzamento e atravessamento sensorial.

²⁹⁹ No original: “When the information from the separate modalities is coming from within these overlapping receptive fields, then it is treated as having come from the same location—and the neuron responds with a superadditive (enhanced) response. So, part of the information that is used by the brain to combine multimodal

Se a imagem da abordagem fragmentada do gesto musical era uma construção e, da abordagem multimodal, partes ou linhas que seguem paralelas da produção à percepção, ainda que juntas, a imagem do gesto transmodal assemelha-se mais ao experimento do feixe de luz de Newton, quando este fez a luz solar passar por um prisma, provocando a dispersão da luz de maneira que seus raios componentes pudessem ser visto separadamente, como as cores habitualmente vistas em um arco-íris. As cores já estavam no feixe branco original; o que o prisma e, semelhantemente, a percepção fazem é tornar cada componente mais nítido, mas ainda assim cada um preserva traços do feixe original. Não tratam-se de sete cores exatamente separadas, mas de sete níveis de intensidade mais definidas, que ainda assim possuem zonas de transição de uma para outra. Da mesma forma, a energia da performance é uma, que se desdobra em movimentos distintos com intensidades energéticas distintas, mas que permanece como um gesto integral. A percepção é capaz de distinguir cada uma das modalidades sensoriais, mas essas ainda carregam em si uma espécie de herança genética da totalidade que as produziram. Contudo, não deve-se confundir esse fenômeno sensorial com uma sinestesia pura e simples, pois ela está, na verdade, mais próxima de um endereçamento multimodal equivocado, do que de um princípio espacial da integração multissensorial³⁰⁰.

Na prática, a transmodalidade funciona de maneira muito sutil, como que uma sombra da multimodalidade, mas uma sombra que outorga profundidade e contorno ao significado final do gesto. Mesmo assim, há exemplos de interação transmodal na experiência musical que são muito notáveis, como é o caso do *efeito ventríloquo*, que é quando atribui-se um som ao movimento de um terceiro por este parece possuir uma energia gestual mais semelhante àquela ouvida³⁰¹. Essa não é uma prática incomum dentro da escrita musical, como pode ser visto em um exemplo, no *Responsório de Domingo de Ramos*, de Silvio Ferraz, onde o compositor escreve em determinado trecho um gesto de muita energia para o violoncelo solista, que toca notas rápidas com arco *getato*, porém resultando em um volume de som de baixa intensidade. Todavia, simultaneamente, há uma dobra de tam-tam onde são tocados os

inputs is the location in space from which the stimuli came. This pattern is common across many multisensory neurons in multiple regions of the brain. Because of this, researchers have defined the spatial principle of multisensory integration: Multisensory enhancement is observed when the sources of stimulation are spatially related to one another. A related phenomenon concerns the timing of crossmodal stimuli. Enhancement effects are observed in multisensory neurons only when the inputs from different senses arrive within a short time of one another”.

³⁰⁰ De alguma maneira, isso parece responder à suspeita levantada por Fornari, Manzolli e Shellard (2009, p. 71), quando estes propõem que “os sentidos nos passam informação incompleta e é a interação entre sensações multimodais que talvez permita à mente estruturar um significado mais abrangente sobre um fenômeno externo”.

³⁰¹ VINES et al, 2006

mesmos ritmos escritos, com a baqueta de triângulo, mas nesse caso resultando em um volume sonoro de alta intensidade, ainda que a dinâmica escrita seja oposta. Embora seja possível compreender a dobra pela partitura (Fig. 43), o efeito só pode ser compreendido na performance no palco, onde o violoncelista está à frente da orquestra e realiza uma movimentação de grande amplitude e energia, e o percussionista, no fundo da orquestra, executa os mesmos ritmos com movimentos mínimos, resultando para o público em uma espécie de amplificação do som produzido pelo violoncelo, a partir da operação de uma transdução local³⁰², como tantas que acontecem no decorrer da peça.

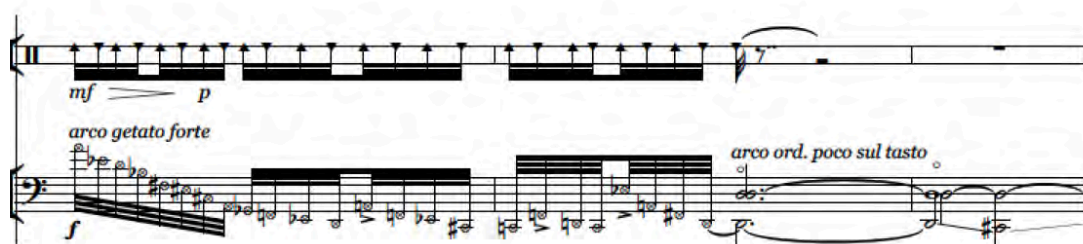


Fig. 43: Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, cc. 81-83 (Fonte: edição do compositor, 2016)³⁰³

Um outro tipo de interação transmodal facilmente verificável é o conhecido *efeito McGurk*, nomeado a partir de seu descobridor, o cientista Harry McGurk. O que acontece nesse efeito é a modificação da percepção auditiva por meio modulação de um sinal visual. As maneiras de operar esse efeito são inúmeras: pode-se apresentar uma ação audiovisual e, mantendo o sinal visual e modificando o auditivo, mantém-se percebendo o mesmo sinal sonoro anterior. Na verdade, o que acontece é que com a simultaneidade entre um sinal sonoro diverso do sinal visual, o cérebro produz um terceiro som, que é uma espécie de média entre o som esperado do estímulo visual em relação ao sinal efetivamente ouvido, quase como que uma nota de Tartini transmodal. Esse tipo de trabalho na gestualidade instrumental pode ser obtido por meio da reconstrução do envelope sonoro de um instrumento em outro, como faz Ligeti em seu concerto para violoncelo, onde o instrumento solista tem a

³⁰² FERRAZ, 2015, p. 49.

³⁰³ O mesmo trecho pode ser visto aos 6:54 minutos no vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ii5ZqZ_iaBE

morfologia sonora alterada de acordo com o outro instrumento da orquestra que toca ou tocará simultaneamente³⁰⁴.

Esse excursão pela cognição musical pode soar duro a alguns, mas é necessário, pois conduz ao objetivo do presente projeto, que é expandir a Nova Retórica fazendo uso de seus postulados ao pesquisar os modos como o estudo e a atualização das duas últimas etapas do trabalho retórico podem contribuir para a construção de uma performance musical do repertório contemporâneo. Essa contribuição amplificaria os significados do discurso de maneira imanente, partindo dos próprios dados intradiscursivos, como fica claro acontecer no esquema clássico e, além disso, ofereceria elementos para uma das grandes dificuldades da música hoje, que é a territorialização da performance, por parte do performer, ou seja, como manter seu próprio interesse e o da audiência na obra a ser interpretada.

Mais do que uma ideia de persuasão sentimental, ou uma compreensão referencialista do significado musical, entende-se o propósito da retórica como uma sistemática que defende os limites territoriais do discurso, mantendo o vínculo com a audiência por meio de uma constante negociação de forças, problema esse que parece não apenas afastar o público do repertório atual, mas mesmo os intérpretes. Para que as complexidades características à música atual sejam abordadas de maneira legítima, o referencial teórico também deve ser revisto, para que seja coerente com os pressupostos artísticos contemporâneos. Além do mais, tais referências justificam a tese até aqui defendida que os movimentos e gestualidades propostos não são opiniões subjetivas de apenas mais um performer, mas são consequências diretas do próprio texto musical.

O gesto transmodal reconhece, portanto, a validade da primeira alternativa em atribuir à gestualidade o poder de significar uma estrutura musical, mas propõe que essa significação seja apenas uma atualização do fluxo integral do discurso. Também admite que o gesto musical é um complexo multissensorial que atinge sua máxima comunicabilidade quando apresentado em sua integralidade, mas considera possível que mesmo a escuta isolada do gesto traga consigo traços das demais modalidades sensoriais, além de qualquer associação com memórias ou culturas. Sendo assim, trata-se não de uma oposição ou superação das

³⁰⁴ Por se tratar de um textura construída durante páginas e que possui maior efetividade quando vista, recomenda-se assistir o vídeo de sua performance, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=x6JTX-jiY1A>

demais acepções do gesto musical, mas uma complementação que expande a compreensão de seu papel na constituição do significado na música³⁰⁵.

Parece impressionante o filósofo Nicholas Wolterstorff propor uma abordagem muito similar a esta ainda no final dos anos de 1970, antes da atual quantidade de pesquisas científicas sobre os mecanismos cognitivos de sensorialidade. A hipótese de Wolterstorff (1980[b]) é que o fazer artístico traz em sua natureza um elemento transmodal de *adequação*, conceito já definido no segundo capítulo, mas que aqui assume a ênfase na transdução sensória de um ser para um processo material. Assim, os processos de adequação funcionam como traduções modais de gradações, como leve/pesado pode ser transposto para pequeno/grande. Wolterstorff esforça-se para manter esses polos distantes de quaisquer moralizações, como minimamente a atribuição de uma categoria negativo/positivo já denotaria. Uma outra manifestação dessa polarização modal poderia ser notada mesmo na disposição de linhas como as seguintes (Fig. 44):



Fig. 44: Polarização de linhas (Fonte: WOLTERSTORFF, 1980[b], p. 97)

O trabalho artístico, que no caso da música pode ser entendido tanto nos processos composicionais quanto interpretativos, visa uma ética onde produz-se gestos adequados à força afetiva que move à ação seu agente. Ou como definiu o discípulo de Heidegger, Giorgio Agamben:

O gesto é a exibição de uma medialidade: é o processo de fazer um meio visível como tal. Ele permite o surgimento do ser-em-um-meio de seres humanos e, assim, abre a dimensão ética para eles. (AGAMBEN, 2000, p. 58)

Pessoas fazem coisas com gestos, abrindo-se ao mundo além delas, estabelecendo conexões com outras coisas ou pessoas, produzindo assim novas responsabilidades para com esse outro. A proposição de um gesto integral realmente soa custosa, pois gostaríamos de ser responsáveis apenas pelo “o quê” fazemos e não também pelo “como” ou o “porquê”. Admitir o gesto como uma ação integral leva à necessidade lógica de um agente íntegro, pois este assume responsabilidades, ainda que em níveis distintos, frente à integralidade da ação. O

³⁰⁵ Reconhece-se aqui a contribuição para o tópico presente em CAZNOK, Yara. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. Entretanto, a argumentação aqui desenvolvida busca guarida mais na *actio* retórica e na cognição musical do que em uma abordagem estética do tema.

hipócrita, no sentido moderno do termo, não age de maneira distinta à sua fala; finalmente, ele apenas constrói um complexo de ações adequado aquilo que ele realmente é.

Face a esse conceito integral do gesto musical, é possível elaborar de maneira sistemática os mecanismos através dos quais camadas distintas de ações podem se cruzar concomitantemente. Propõe-se, junto ao compositor Brian Ferneyhough, três perspectivas analíticas – e não partes – da atividade dentro da estrutura musical que se agenciam de maneira transversal e cruzada na constituição do significado na música, a saber, a textura, a figura e o gesto³⁰⁶.

5. 2. 3. 1. Textura

A textura é a camada mais imediata da resultante sonora da música, podendo ser definida como “a sensação gestáltica produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos sonoros presentes em um determinado fluxo sonoro”³⁰⁷. A textura é o aspecto transmodalmente mais próximo do háptico, sendo responsável pela sensação quase que tátil do som. Para tal, ela precisa de permanência temporal, sendo por essa razão o aspecto mais global do som musical.

Deve-se atentar que a textura é uma resultante perceptiva do som musical e por isso não pode ser confundida com a *configuração musical*. Músicos produzem configurações, mas percebem texturas, justamente por conta da dilatação temporal da performance, que opera em uma ordem temporal distinta da percepção por sempre lidar com eventos locais, ainda que no presente estendido. Como Zimmermann (1957) bem sistematiza, as configurações podem ser *simultâneas* ou *sucessórias*, no primeiro caso quando sons são sobrepostos no tempo e no segundo quando são justapostos no tempo. A grande proposta de Zimmermann é compreender a efetividade do tempo enquanto níveis energéticos de formação; sendo assim, em alguma medida a sucessão nada mais é que uma simultaneidade esticada e a simultaneidade uma sucessão comprida.

Dessas relações de concentração e rarefação energéticas produzidas pelo agrupamento de estruturas musicais resulta a maleabilidade da percepção textural. Tomando a polifonia como exemplo, pode-se falar que um *Ricercar* da *Oferenda Musical*, de Bach, é tão polifonia quanto o *Lamento de Ariana*, de Monteverdi, entretanto dificilmente alguém afirmaria que

³⁰⁶ FERNEYHOUGH; BOROS, 1990, p. 21. Cf. FERRAZ, 1994.

³⁰⁷ FERRAZ, 1990, p. 4.

ambas possuem a mesma textura, ou seja, a mesma sensação diante da configuração das partes musicais.

Aliás, pode ser devido a um problema de tradução que tal mal-entendido terminológico é perpetuado, já que uma das primeiras aplicações sistemáticas do termo acontece a partir da ideia de composição textural proposta conceitualmente por Webern em seu livro *Caminho para a nova música*. No original em alemão é dito “*Das Fortschreiten der einzelnen Stimmen im polyphonen Satz geschah im Sinne der Chromatik und nicht mehr im Sinne der Dur- und Molltonarten*”³⁰⁸, para aquilo que foi traduzido no inglês como “*Individual parts in a polyphonic texture no longer moved in accordance with major and minor, but with chromaticism*”³⁰⁹. O termo *Satz*, traduzido como textura, na verdade está semanticamente e etimologicamente mais próximo de um termo inglês como *setting*, ou configuração³¹⁰. A propósito, o termo passa a ser adotado em música justamente a partir da prática da resolução de baixos cifrados, ou figurados, no Barroco alemão, ou seja, na configuração de partes ou linhas musicais. Desse modo, uma tradução mais correta do trecho poderia corresponder a algo como “As vozes individuais em uma configuração polifônica não mais se movem em relação aos modos maior ou menor, mas ao cromatismo”.

Para se exemplificar esse aspecto da atividade musical pode-se resgatar um trecho da primeira página de Zimmermann já visto anteriormente. A proficuidade de modos de ataque, à maneira de uma *Klangfarbenmelodie*, produz uma sonoridade resultante repleta de ranhuras, uma textura granular, devido à velocidade do excerto e a persistência das rápidas alternâncias. Talvez vendo a figura menor, como que de longe, seja um pouco mais possível se ter visualmente a sensação descrita (Fig. 45):



Fig. 45: Zimmermann. Sonata para Violoncelo, p. 1, sistema 6. (Fonte: manuscrito do compositor, disponibilizado pela Akademie der Künste de Berlim)

³⁰⁸ WEBERN, 1960, p. 55.

³⁰⁹ WEBERN, 1963, p. 51, tradução de Willi Reich.

³¹⁰ DRABKIN, William; PFINGSTEN, Ingeborg. Satz. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Acesso em 12 de agosto de 2017.

5. 2. 3. 2. Figura

A figura é, possivelmente, a entidade mais facilmente definível das três, já que é a estrutura musical por excelência a qual todos estão habituados em seu aprendizado teórico da música; é a formalização do som em uma entidade estática, mais próxima do visual. A figura é necessária, pois é o único meio possível pelo qual pessoas podem compartilhar informações, sobretudo a figura escrita, simbolicamente associada a uma emissão sonora. O nível figurativo da música diz respeito a sua organização estrutural portanto, quer sejam escalas, tonalidades, séries, enfim, abstrações que criam um código interpretativo.

Como dito, no processo de configuração a figura conflui com o impulso afetivo de seu criador e passa a ser o recipiente daquela energia, expectando a atualização no gesto. A música baseia-se em constantes agenciamentos de estruturas, mas de uma realidade única, refigurada em estruturas distintas mesmo quando realidades equivalentes, já que a sensação se altera e, portanto, sua marca figurativa.

O mesmo trecho da Sonata de Zimmermann já fora descrito em sua dimensão figurativa no primeiro capítulo, quando teve seu desenvolvimento serial detalhado, todavia, seria possível acrescentar de que maneira a série possui sua organização interna estruturada. Primeiramente, é possível ver um eixo de simetria que possibilita um ciclo de trítonos (Fig. 46), constituindo a configuração simultânea do trecho sob uma perspectiva mais ampla:

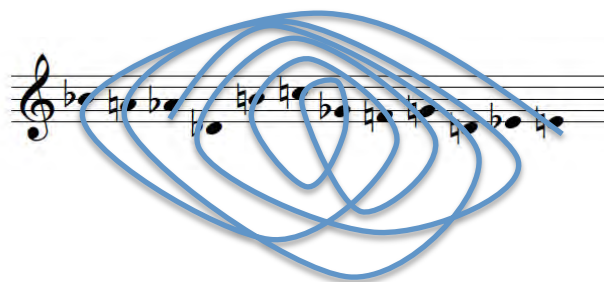


Fig. 46: Simetrias de trítonos na série principal do sexto sistema da primeira página. (Fonte: TEIXEIRA; FERRAZ, 2017)

A série ainda poderia ser analisada em seus grupos de sucessão, que nesse caso seguem uma estrutura como a proposta por Josef Matthias Hauer em seus cursos de Darmstadt, onde Zimmermann participou junto com Stockhausen. A série da Sonata, na verdade, é a décima primeira permutação da série original em *Os Soldados*, ópera de Zimmermann, obtida justamente com processos de permutação entre quatro grupos de três

notas (Fig. 47), que, segundo Ingenhütt, é a forma mais “forte e ‘bela’” do desenvolvimento serial da ópera³¹¹:



Fig. 47: Grupos de permutação da série de Zimmermann. (Fonte: TEIXEIRA; FERRAZ, 2017)

Ingenhütt (1983) ainda demonstra que a mesma forma da série foi transposta por Zimmermann e utilizada como forma fundamental da série em mais outras três peças, *Antiphonem*, o *Concerto para violoncelo em forma de Pas de Trois* e na música incidental para a peça *Die Befristeten*, de Elias Canetti. Entretanto, é importante considerar o que o próprio Zimmermann pensava e dizia sobre a disposição serial das alturas em sua música. O compositor entendia que o serialismo promovia a “evolução ulterior do material sonoro”³¹² ou seja, dizia respeito não à constituição interior da música, mas a seu desenvolvimento temporal no discurso. Além disso, considerava o processo como uma “economia intelectual”, que fornecia um “conjunto que visa uma ordem sonora”³¹³, constituindo o material de trabalho para seu processo composicional de operar o intervalo e o tempo por meio do gesto musical.

5. 2. 3. 3. Gesto

O gesto, finalmente, é a consumação integral do fazer musical, constituindo uma espécie de complexo afetivo que anseia pela atualização na performance, de modo que, por meio da figura, possa ser estendido temporalmente como textura. Embora seja a dimensão mais proprioceptiva da ação musical, devido à cineticidade da gestualidade, o gesto é a entidade integral que corporifica o devir musical tanto enquanto figura quanto em textura, resultando em uma ação transmodal por excelência.

Por possuir essa propriedade de ‘apontar’, como a *chironomia* do passado bem entendera, o gesto musical se estabelece como a dimensão simbólica da ação musical, apontando para fora de si e transcendendo a mera fisicalidade sonora da música. Mas isso não significa que o gesto é o apontar ou o apontado; efetivamente, ele é a energia do movimento

³¹¹ INGENHÜTT, 1983, p. 12.

³¹² ZIMMERMANN, 2010 (1950), p. 183.

³¹³ Ibidem.

apontando, uma conexão entre vontades, objetos e indivíduos. Como demonstrado no primeiro capítulo, o gesto não é o conjunto de notas do trecho acima analisado de Zimmermann, mas é a conexão entre as notas no intervalo, no acúmulo de energia do ir em direção a. A figura em si é uma marca desse movimento, um ponto de parada ou referência de um fluxo contínuo. Ou ainda pode ser o jazigo do movimento em um gesto de corte, que interrompe o fluxo discursivo. Parafraseando Shakespeare, pode-se afirmar que o gesto é a coisa³¹⁴.

O gesto é a força fundamental da música e não pode ser objetificado, razão pela qual é impossível referir-se a ele se não por figuras musicais, ou de linguagem, enfim, por meio de fixações formais do movimento. Ele é “escritura corporal”³¹⁵ de uma intenção autoral e por isso mantém a tensão de possuir atributos figurativos e texturais, mas de não ser a figura e a textura. Ivanka Stoianova parece definir bem essa questão:

A partitura não representa processos sonoros relativamente inequívocos. É apenas uma das correntes - nem a primeira, nem a última, nem a verdadeira, nem a falsa - no circuito descontínuo da prática artística. O enunciado musical, sempre diferente, é inventado e jogado fora. A obra-objeto, conhecida pela prática tradicional, abdica a cena de sua produção e, ao mesmo tempo, o mito da ‘subjectividade criativa’ recita seu poder fascinante. (STOIANOVA, 1978, p. 195, tradução nossa)³¹⁶

Essa acepção integral demanda a consideração integral do agente, o que torna inadequada a ideia de que seja apenas a materialização física, mesmo que multimodal. Não trata-se de um dualismo onde a mente torna-se movimento e a percepção do corpo leve à mente. Antes, considera-se a música uma atividade holística que lida com a integralidade do ser, portanto. Nesse sentido, uma música que objetive unicamente a mente de um ouvinte

³¹⁴ Hamlet, Ato 2, cena 2:

May be the devil, and the devil hath power
T' assume a pleasing shape. Yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. *The play's the thing*
Wherein I'll catch the conscience of the king.
(SHAKESPEARE, 2005 [1601], grifo nosso)

³¹⁵ STOIANOVA, 1978, p. 201.

³¹⁶ No original: “La partition ne représente pas de processus sonores relativement univoques. Elle n'est qu'un des chaînons - ni le premier, ni le dernier, ni le vrai, ni le faux - dans le circuit discontinu de la pratique artistique. L'énoncé musical, toujours différent, s'invente, se joue. L'oeuvre-objet, connue de la pratique traditionnelle, abdique la scène de sa production et, simultanément, le myth de la 'subjectivité créatrice' reconce à son pouvoir fascinateur”.

corre o risco de ser tão reducionista quanto uma música que apenas queira afetar o corpo da entidade receptora: ambas falham em adequar-se à realidade humana integral.

O gesto musical é ação e por isso define o raio de ação do performer. A questão interpretativa reside em qual ética interpretativa esse performer abre-se a servir: a uma interpretação puramente figurativa e estrutural ou à globalidade do gesto que, ainda que preserve os aspectos figurativos, vai além deles em uma comunicação afetiva mais fiel ao texto musical e sua intenção autoral. Notas e sons são resultados de movimentos em sua energia de tocar um material resistente, criando sobre esse instrumento uma pressão. As marcas do gesto podem ser encaradas como objeto, mas um objeto irregular cujas ranhuras trazem consigo vislumbres da pressão imperfeita do gesto³¹⁷. O mesmo acontece na escrita, que transforma gestos em figuras, mas ainda permitindo um olhar que atravesse a estaticidade estrutural.

A partir da perspectiva performática é possível decompor um gesto em suas ações elementares, como pode ser feito com o mesmo trecho de Zimmermann. De acordo com as grandezas energética propostas no primeiro capítulo poderia descrever-se o processo de execução tanto da mão esquerda (Fig. 48) quanto a esquerda (Fig. 49):



Fig. 48: Variações de energia demandada pela mão esquerda na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6. (Fonte: elaborado pelo autor)

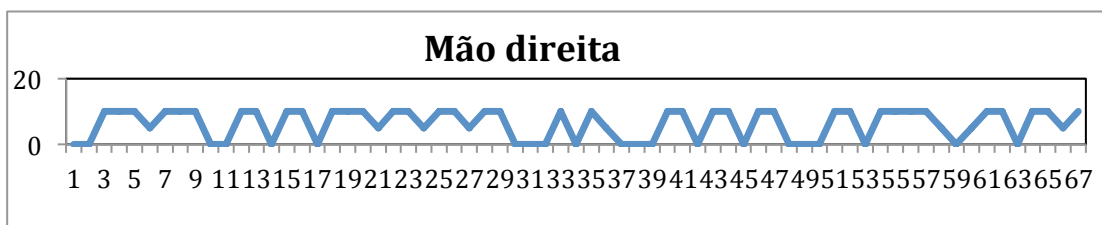


Fig. 49: Variações de energia demandada pela mão direita na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6. (Fonte: elaborado pelo autor)

³¹⁷ FERRAZ, 2015 e 2017.

Mesmo que com um olhar performático sobre a questão do gesto, se esse não for encarado em sua integralidade, as leituras não fazem-se coerentes à realidade única da energia colocada pelo performer, como a dos distúrbios energético-temporais parece melhor descrever, obtida como produto das duas grandezas anteriores (Fig. 50):

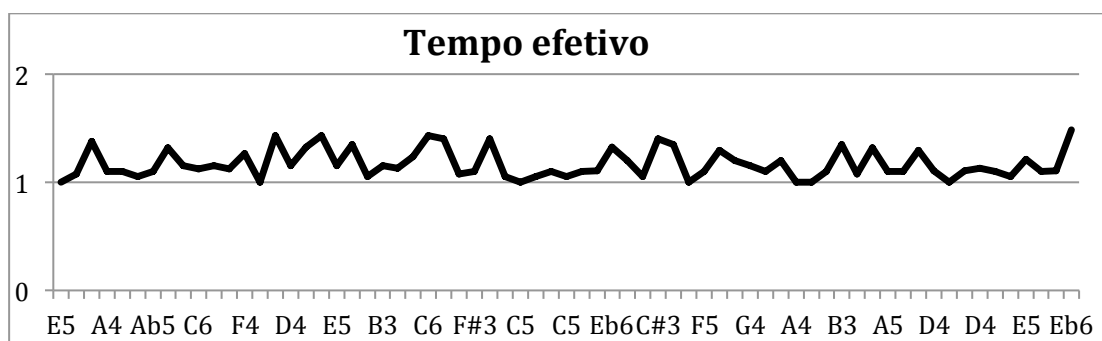


Fig. 50: Variações de energia demandada pelo gesto integral na performance da Sonata de Zimmermann, p. 1, sistema 6. (Fonte: elaborado pelo autor)

Textura, figura e gesto são aspectos concomitantes da ação musical, mas que diferem em sua possibilidade de modulação por cada instância do discurso musical. Compositores concebem texturas e gestos, mas finalmente só possuem a figura como meio de fixar tais ideias. Semelhantemente, o intérprete pode possuir acesso às dimensões estruturais da figuração escrita por um compositor, mas, em última instância, tudo o que ele pode fazer é se movimentar, produzindo som. Sendo assim, o gesto é o único meio que o performer tem de acessar a dimensão figurativo-sonora da música. Em o fazer, suas ações se acumulam e se sucedem no tempo, produzindo texturas; mas o performer não toca a textura, ele toca o gesto. Por um lado, sim, ele toca a textura, mas como uma resultante daquilo que ele densamente faz, que é o gesto. Por essa razão, a ética da performance musical íntegra é eminentemente uma ética gestualmente orientada.

5. 3. Possibilidades (ou necessidades) interpretativas do gesto musical

A compreensão do gesto musical como entidade holística parece possuir respaldo não apenas pela filosofia e pela ciência atuais, mas mais importante, arrisca-se dizer, pelo próprio repertório musical contemporâneo. Se Marc Leman propusera que é papel do performer codificar o gesto em som e do auditório decodificar esse som em um comportamento de ressonância corpórea³¹⁸, talvez pudesse ser acrescentada a essa relação hermenêutica que *é papel do compositor codificar o afeto em figuras escritas e do performer decodificar essas figuras em gestos*.

Quando afirma-se uma epistemologia da sensação, como é o caso aqui, afirma-se que não pode haver aquisição de conhecimento que não passe pelo ser todo; ou seja, trata-se não de preterir a racionalidade ou a experimentalidade, mas antes de propor sua reunião em um conceito integral. Com a música é o mesmo, não apenas em um sentido de julgamento da experiência artística, mas também em processos didáticos, se é que é possível separar ambos os âmbitos. Para o performer, a diferença entre aprender uma peça e apresentar essa peça tem mais relação como a presença de um auditório e um lugar específico do que com a natureza da própria ação. A aprendizagem de uma peça musical é uma busca pela melhor sensação de adequação entre corpo, instrumento e discurso, objetivando aquela satisfação denominada por Simondon como tecno-estética, onde a beleza une-se ao funcionamento de um mecanismo. Dessa maneira, propõe-se aqui o *gesto como chave hermenêutica do discurso musical*; o aprendizado e a consumação da performance convergem na ação de ter o discurso analiticamente, ou seja, intelectualmente compreendido, mas ao mesmo tempo o ter fisicamente e sensorialmente apropriado ou, para usar uma expressão coloquial, ‘na mão’.

De alguma maneira, o gesto como chave hermenêutica é uma proposta interpretativa integral para uma noção integral de discurso que, em sua gênese, traz a ambivalência no processo criativo entre procedimentos mais abstratos e outros mais concretos. Isso é bem exemplificado na carta de Beethoven, onde o compositor prescreve ao Arquiduque Rudolph como possuir um processo composicional pleno:

³¹⁸ LEMAN, 2008, p. 142.

Ao Arquiduque Rudolph: Viena, 1 de junho de 1823,
 Permita Sua Alteza continuar a praticar de modo particular, quando no teclado, anotando imediatamente aquelas inspirações fugazes que possam lhe vir. Para isso, uma pequena mesa deve estar ao lado do teclado. Assim, não só a imaginação é fortalecida, mas também se aprende a registrar instantaneamente as ideias mais remotas. Também é necessário escrever sem um teclado, e às vezes desenvolver uma melodia coral simples, com várias figuras ou, novamente, com figuras simples, dependendo do contraponto, e mesmo além disso, certamente dará a Sua Alteza não dor de cabeça, mas ao contrário, quando se encontrar tão absorvido no meio da arte, uma grande satisfação. (BEETHOVEN apud. LE GUIN, 2005, p. 278, tradução nossa)³¹⁹

Essa ambivalência torna necessário que o performer adentre os mecanismos de gênese e proliferação gestual de um discurso, de modo que possa realizar a partir da exegese do texto musical uma espécie de caminho de volta ao gesto intencionado, ainda que não em forma, mas em sua energia.

Na realidade, esse é o mesmo caminho para o aprendizado de um instrumento, onde busca-se não a compreensão exaustiva de uma estrutura musical, mas o simples posicionamento e acoplamento físico entre instrumentista e instrumento³²⁰. Assim, o trabalho interpretativo lança mão de todos os recursos analíticos, teóricos e técnicos que possui para produzir padrões gestuais que estruturam a performance em sua cadeia de movimentos, ou, para usar o conceito cunhado por During (2001), em sua sucessão de “quiromorfemas”³²¹.

Assim, são propostas aqui quatro categorias de mecanismos de gênese e proliferação gestual para o estudo, que não ambicionam a exaustão sistemática, mas apenas uma compreensão *do e para* o processo interpretativo em sua função de lidar com figuras musicais e decodificá-las em movimento. Mantém-se unidas a gênese e proliferação, pois faz parte da natureza do gesto sua efemeridade: cada gesto é um novo gesto, ainda que seja a reinterpretação de uma mesma figura. Sendo assim, há uma linha tênue entre o nascimento e o prosseguimento da vida de um determinado atributo gestual. As categorias não são, é claro, excludentes, sendo mecanismos que convivem, sobrepõem-se e justapõem-se, resultando, sobretudo no contexto contemporâneo, em um tipo de discurso musical às vezes complexo, mas de grande riqueza e pregnância gestual.

³¹⁹ No original: “An Erzherzog Rudolph: Wien, am 1. Juni 1823

Fahren E.K.H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Clavier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben. Hiezu gehört ein kleines Tischchen ans Clavier. Durch dergleichen wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten. Ohne Clavier zu schreiben ist ebenfalls nothing und manchmal eine einfache Melodie Choral mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Contrapunten und auch darüber hinaus durchführen, wird J.K.H. sicher kein Kopfweh verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein großes Vergnügen”.

³²⁰ DURING, 2001, p. 2.

³²¹ Ibid., p. 18.

5. 3. 1. Idiotismo

O primeiro mecanismo de gênese e proliferação gestual refere-se às possibilidades humanas frente à natureza física de um instrumento musical. Essa “interface homem-máquina”³²² possui uma adaptabilidade com possibilidades cujos limites são ainda desconhecidos, mas que pela natureza material do sistema inevitavelmente possui limites. A luta por territórios de possibilidades dentro da performance de um instrumento musical define o desenvolvimento histórico das tradições técnicas em cada um deles, todavia cada um teve mecanismos gestuais mais ressaltados, que em outros não seria possível ou, minimamente, não seria possível tornar-se parte da prática comum.

A interface é agenciada através de “interações entre a morfologia do instrumento e o sistema sensorio-motor humano”³²³ e recruta todas as modalidades em sua prática. Esse complexo multissensorial é integral e, portanto, sua constituição dificilmente pode ser descrita com efetividade em termos de partes separadas, como poderia ser feito se fosse proposta uma ‘técnica de mão esquerda’, ignorando a ação de mão direita e de outros aspectos musicais e sensoriais nessa ação. O gesto musical como unidade só pode ser descrito densamente se a relação total entre os dois componentes da interface for contemplada e ambos plenamente considerados.

“Mas e quanto ao intérprete? Como ele conceitua a interface entre ele e seu instrumento?”. Bailey propõe alternativas interessantes, sugerindo um ponto de vista da “cognição da interpretação” que descreva “o pensamento espaço-motriz da interpretação musical”³²⁴. Esse pensamento está sempre em expansão, como a própria condição humana, o que faz com que algumas possibilidades de acoplamento se consagrem mais que outras dentro das tradições interpretativas. Ainda assim, há um movimento de constante sedimentação, onde alguns mecanismos motores são emancipados levando eles próprios ao descobrimento de novos territórios dentro de seus instrumentos, mesmo que às vezes sejam parte de uma tradição secular. Isso também leva a uma expansão da própria linguagem analítica, já que é impossível referir-se ao que uma música *faz* gestualmente e afetivamente se não tem-se conhecimento de seus mecanismos gestuais. Poderia ser objetado que isso produz terminologias muito restritas ou específicas, mas talvez da mesma forma o façam teorias e

³²² BAILEY, 2001, p. 1.

³²³ Ibid., p. 5.

³²⁴ Ibid., p. 12.

metodologias analíticas ao produzirem terminologias próprias as quais desconhecem aqueles que nelas não são iniciados. Sendo assim, opta-se dentro dessa cognição da interpretação em descrever o que a música faz a partir de como o intérprete conceitua tal interface.

Esse movimento gera um conjunto de interações mais adequadas à interface que pode-se denominar de *idiotismo*. Embora o termo soe excêntrico, devido ao falso cognato da língua portuguesa de conotação ofensiva, ele significa aquilo que é próprio a um determinado código linguístico. Isso não apenas em seu dado proposicional, mas também em sua força ilocucionária, ou seja, resultando em um gesto onde não apenas sua forma figurativo-sonora é particular, mas também em seu quiromorfismo, sendo impossível que tal configuração possa ser transposta para qualquer outro meio. É comum o uso do termo *idiomatismo* em um sentido semelhante, todavia o termo diverge desta proposta por designar originalmente apenas uma estrutura sintática particular e não necessariamente uma semântica intransponível, dependendo de sistemas linguístico-referenciais para ser identificado³²⁵.

O *idiotismo* é praticado quando gestos musicais são gerados a partir da própria natureza física da interface instrumento-instrumentista e não apenas como resoluções de figuras musicais. É interessante que mesmo quiromorfemas como ‘arco para baixo’ e ‘arco para cima’ nascem com significados específicos. Quando o alemão Georg Muffat (1653-1704) propõe seu sistema de notas *nobile* e notas *vilis*, esse binômio é produzido a partir da interação entre uma possibilidade física do dispositivo de fricção, o arco, de apenas ser puxado e empurrado, originando de suas iniciais *n* e *v* os símbolos atuais para os dois sentidos do arco. Mas os símbolos não referem-se apenas aos sentidos, dizendo respeito também ao fato de que uma nota puxada possui maior qualidade e quantidade sonora do que uma nota empurrada, por conta da natureza física do arco, Muffat propõe quase que uma gramática musical a partir dessa característica, sugerindo gestos próprios ao violino que agenciassem musicalmente essa propriedade em diversos contextos musicais. Essa prática não possui correspondência em instrumentos de tecla ou de sopro e por isso diversas questões práticas da performance do repertório são dificilmente entendidas por aqueles que não possuem a sensação do acoplamento com o arco³²⁶.

Outra relação muito presente dentro da construção gestual por *idiotismos* é a pesquisa pela ampliação das possibilidades do conjunto conhecido de sonoridades de um instrumento musical. Nem sempre essa pesquisa demanda necessariamente um conjunto de ações diversas

³²⁵ LE GUIN, 2006, p. 131.

³²⁶ CYR, 2016.

daquelas já conhecidas, como poderia ser exemplificado pelo gesto de bater a mão esquerda no espelho do instrumento, como demandado por Roberto Victório no quarto estudo (Fig. 42), ou mesmo um trecho tocado em *sul ponticello*, que mesmo sendo uma sonoridade fora da habitual não demanda um meio técnico substancialmente distinto do usual. O oposto também é verdadeiro e nem sempre sonoridades já conhecidas podem ser produzidas pelos meios já conhecidos, necessitando de uma extensão da técnica conhecida para poderem ser atualizadas, como será exemplificado em seguida. Afirma-se, assim, uma distinção entre uma *técnica estendida* e uma *sonoridade estendida* onde ambas podem coincidir eventualmente, mas que divergem quanto a qual modalidade sensorial mais intensamente é estendida em seu repertório já adquirido.

No excerto a seguir (Fig.51), por exemplo, Xenakis requer em uma passagem em alta velocidade um intervalo de décima primeira na região do violoncelo, o que é fisicamente quase impossível, demandando uma extensão da técnica tradicional, liberando a pressão da nota superior para ser possível tocar a inferior, mesmo embora a sonoridade requerida seja ela mesmo um som convencional do instrumento.



Fig 51: Xenakis, Kottos, c. 60. (Fonte: © Gentilmente cedido por Editions Salabert, 1977)

No trecho seguinte, da sonata de Zimmermann (Fig. 52), há um caso semelhante. Embora não se trate apenas de sons naturais, havendo presença também de harmônicos artificiais, esses já estão presentes no repertório de cordas há pelo menos dois séculos, não podendo ser considerados como uma sonoridade estendida. Mesmo assim, a rápida e intrincada alternância entre sons naturais, cordas duplas e harmônicos artificiais criam nessa gestualidade tridimensional uma grande extensão da técnica tradicional de mão esquerda.

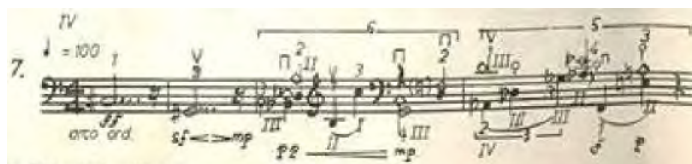


Fig. 52: Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 7. (Fonte: Editions Modern, 1961)

Para mencionar dois exemplos onde sonoridades estendidas também ocorrem, é possível trazer trechos do *Responsório de Domingo de Ramos*, de Silvio Ferraz, onde, no

primeiro caso (Fig. 53), um multifônico na corda Dó exige não apenas uma posição muito precisa em local pouco acima do Lá sustenido como também demanda uma ação rápida e leve do arco para que o som seja emitido, isto é, uma sonoridade estendida requerendo uma extensão técnica. No exemplo seguinte (Fig. 54), um rápido crescendo dentro de uma corda dupla exige não apenas um controle pouco usual do arco, como tem sua ação complexificada com a rápida alternância para um gesto de trilo de pressão, onde um dedo em mesma posição altera entre o som da nota apertada e do harmônico natural.



Fig. 53: Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, cc. 31-32. (Fonte: edição do compositor, 2016)



Fig. 54: Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, c. 45. (Fonte: edição do compositor, 2016)

Exemplos de idiotismo podem ser vistos em toda a história do repertório de cada instrumento musical, mas parece ser um campo de especial interesse dentro da prática musical atual. Um tipo de mecanismo que se enquadra como prática cada vez mais comum dentro do repertório do violoncelo, por exemplo, é a extensão de um pensamento técnico bidimensional onde o arco só é encarado em suas capacidades de empurrar ou puxar e a mão esquerda em ir para posições altas ou baixas do espelho para um pensamento tridimensional, onde níveis de pressão longitudinal são também agenciadas.

Essa é uma ideia fartamente usada por Roberto Victório em seus *Estudos*, onde grandes saltos no âmbito das alturas são obtidos com a mão imóvel em sua posição, apenas alterando a pressão para pressão de harmônico, o que produz uma textura complexa ainda que uma movimentação simples (Fig. 55):

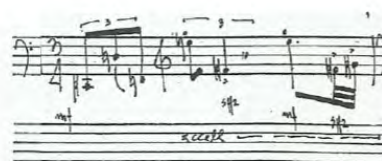


Fig. 55: Victório, Estudo IV, c. 12 (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

O mesmo processo é utilizado em ambas as mãos por Xenakis para produzir um efeito de filtragem (Fig. 56), onde o dedo da mão esquerda permanece na mesma posição no instrumento com a mão direita tocando em *tremolo* em *sul ponticello*, produzindo uma textura granular. Em seguida, o compositor demanda que a pressão da mão esquerda seja progressivamente menor e que o arco caminhe gradualmente para a posição *ordinaria*. Isso faz com que o som, antes filtrado pelo posicionamento do arco, agora tenha a textura granular dissipada, sobrando apenas a filtragem espectral:

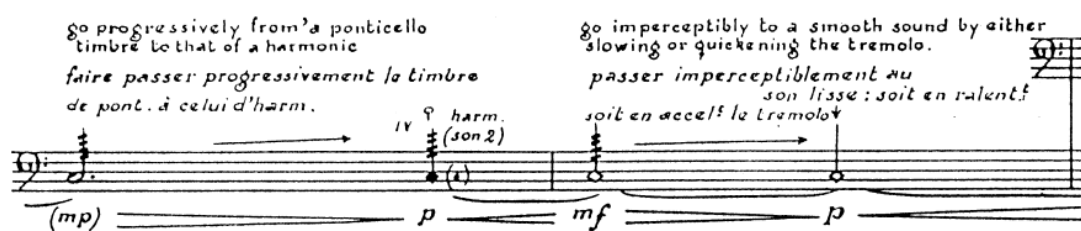


Fig. 56: Xenakis, Kottos, cc. 6-7 (Fonte: © Gentilmente cedido por Editions Salabert, 1977)

Isso também acontece de maneira muito interessante em uma rápida passagem da sonata de Zimmermann, onde o compositor alterna harmônicos naturais com harmônicos artificiais, produzindo uma movimentação intensa de mão esquerda nas três dimensões espaciais. Enfatiza-se a rápida alternância entre um Dó na corda Lá e um Si com pressão de harmônico, onde essa movimentação lateral e de profundidade ainda preserva continuidade por meio da corda Ré solta que funciona como uma espécie de eixo intervalar (Fig. 57).



Fig. 57: Zimmermann, Sonata, p. 2, s. 2. (Fonte: Editions Modern, 1961)

Essa gestualidade que lida com a profundidade tem sido material composicional de farta oferta de possibilidade sonoras e gestuais. Um exemplo pode ser o *Quarto dueto*, de Silvio Ferraz, onde em uma de suas seções possui o trabalho composicional inteiramente direcionado a alternância de pressões entre som real e harmônico, obtendo diversidade de alturas ainda que com a mão mantida em mesma posição no instrumento (Fig. 58):

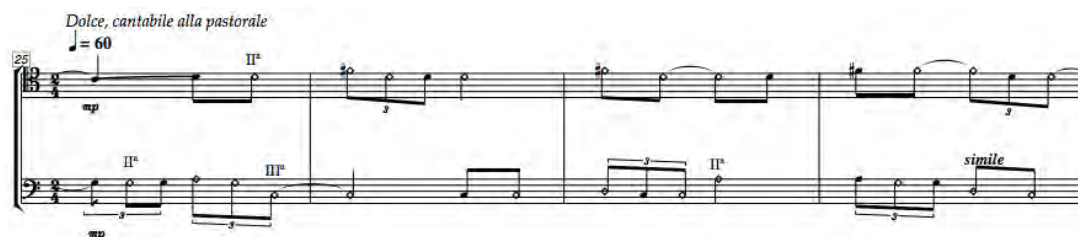


Fig. 58: Silvio Ferraz, Quarto dueto, cc. 25-28 (Fonte: edição do compositor, 2013)

Um último exemplo de criação gestual a partir do aspecto tridimensional da técnica poderia ser o Prelúdio do *Estudo sobre materiais resistentes no. 1*, de Rodolfo Valente, peça estreada por este autor, onde as profundidades são agenciadas, na mão esquerda, com alternância entre pressão de som real, som harmônico e meia pressão em posição sem harmônico natural, que produz um tipo de sonoridade abafada daquela altura real. Paralelamente ele alterna níveis de pressão com o arco, que vai de pianíssimo para um som distorcido de *overpressure* (Fig. 59).

Fig. 59: Rodolfo Valente, Estudo sobre materiais resistentes no. 1: Prelúdio, cc. 17-24. (Fonte: edição do compositor, 2016)

Além dessa abordagem tridimensional da técnica instrumental do violoncelo, outros mecanismos produzem gestos dentro de uma perspectiva do idiotismo. A primeira nota da *Sonata* de Zimmermann já faz uso dessa ideia, que muito atraía o compositor, de o violoncelo possuir suas possibilidades próprias de emitir uma mesma altura em diferentes cordas, sendo que cada uma possuía sua sonoridade particular (Fig. 60). O compositor concebe uma sequência longa, dando importância à sonoridade, para a dimensão textural, mas incluindo

pontos de ruptura, cortes, que são os saltos de cordas. A importância do timbre não é apenas como cor, mas também como gerador de gestos e gerador de gestualidades instrumentais, uma vez que exige um dedilhado muito específico, cruzando três cordas.



Fig. 60: Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 1. (Fonte: manuscrito do compositor)

A mesma ideia é aplicada no gesto seguinte (Fig. 61), onde um mesmo Sol é executado na corda Ré e em seguida a um *glissando* na corda Lá, criando um gesto muito intenso, ainda que com apenas duas alturas definidas:



Fig. 61: Zimmermann, Sonata, p. 1, s. 5. (Fonte: Editions Modern, 1961)

O último gesto da *Sonata* de Zimmermann que parece interessante destacar está em uma seção em que são alternados três modos de ataque (Fig. 62): 1) na linha superior, harmônicos naturais em *pizzicato*; 2) na linha do meio, notas produzidas apenas com o impacto dos dedos da mão esquerda, sem arco; 3) na linha inferior, *pizzicati* de cordas soltas com a mão esquerda. Este é um típico trecho onde o compositor é claro em sua escrita gestual, mas que se a ética interpretativa busca apenas a clareza das alturas e a facilidade da execução, rapidamente os *pizzicati* de mão esquerda, por exemplo, seriam feitos de maneira regular com a mão direita. A construção e a identidade do gesto estão exatamente nessa alternância gestual e em sua textura resultante. As alternâncias criam um constante redesenho do gesto, sempre quebrando o padrão anterior, proibindo a estabilidade de uma possível textura. Este é um trecho de difícil execução e, se a performance não se preocupa com os gestos emanados por essas figuras intrincadas e específicas, resultaria em uma textura contínua e homogênea.

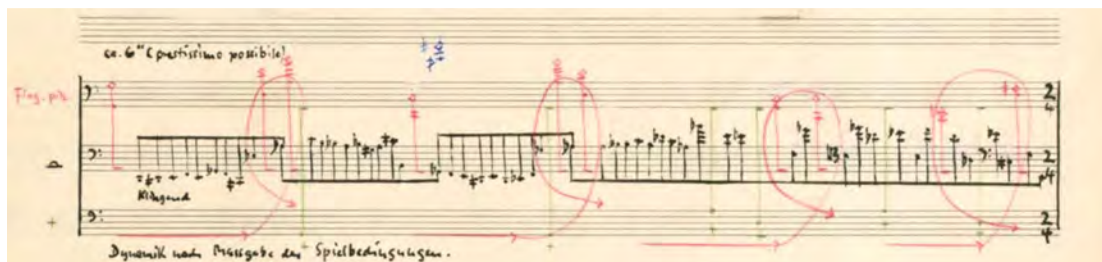


Fig. 62: Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 4. (Fonte: manuscrito do compositor)

Os exemplos acima não buscam exaurir as ocorrências de idiotismos nas peças em questão, mas apenas pontuar os casos em que esse mecanismo é mais notável e é o único meio capaz de explicar a complexidade gestual em questão. Também não se tem a ambição de exemplificar a totalidade das manifestações desse mecanismo de produção gestual no repertório do violoncelo, já que se a música é um processo humano e, como tal, está em constante expansão. Felizmente, como a cada dia uma nova vida é gerada, novos gestos também são.

5. 3. 2. Tradução gestual

Se o idiotismo define-se como o conjunto de possibilidades *naturalmente* emanadas pela interação física entre instrumento e instrumentista, a tradução gestual caracteriza-se por ser o conjunto de possibilidades *artificialmente* produzidas pela interface. A tradução gestual nasce da possibilidade de se considerar separadamente gesto e gestualidade, extraindo a segunda do primeiro. Sendo assim, um gesto x é a soma de n a uma gestualidade y . Em extrair a gestualidade do gesto não é possível reproduzir esse gesto em outra interface. Tudo o que é possível é somar essa gestualidade y a um novo conjunto de possibilidades gestuais de uma outra interface, resultando em um novo gesto $z + y$. Nesse mecanismo, portanto, amplia-se o conjunto de potencialidades gestuais a partir de gestualidades externas ao instrumento e ao instrumentista em suas possibilidades naturais e tradicionais.

Ainda mais que o mecanismo anteriormente descrito, a tradução gestual talvez seja histórica, quantitativa e qualitativamente o mecanismo responsável por maiores graus de expansão no conjunto de possibilidades de interação homem-máquina na música. Isso se deve, sobretudo, ao mimetismo inerente à própria ontologia do gesto. Em uma espécie de intergestualidade, para parafrasear a intertextualidade bakhtiniana, pessoas absorvem gestualidades umas das outras, sobretudo devido à funcionalidade observada. No anseio de comunicarem-se, indivíduos usam aquilo que têm em mãos e em que vêem outros obtendo

sucesso usando para também conseguirem ir além de si mesmos em suas necessidades e desejos particulares. Essa ideia pode ser encarada como um mecanismo evolutivo ou pedagógico, na aquisição de linguagem, mas não importa, na medida em que é um processo notado tanto na experiência, quanto em todos os tratados retóricos anteriormente examinados, os quais destacam a observação e imitação como procedimentos básicos para o aprendizado do gesto. Contudo, ainda que essa hipótese já tenha sido descartada nos capítulos anteriores, vale salientar que *não propõe-se uma referencialidade do gesto para com a gestualidade de origem*. Antes, o que acontece é apenas uma reapropriação desse quiromorfema em uma nova estrutura e, conseqüentemente, em um novo gesto, que ainda que possa resguardar o afeto do movimento, pouco retém de sua funcionalidade e efetividade originais.

Como prática humana, a imitação logicamente está inserida também na música. Marc Leman (2008) entende o “processo de espelhamento”³²⁷ como mecanismo básico de interação humana e assim também nas práticas musicais. A partir de Aristóteles, Leman compreende a eficácia da imitação por algumas razões dentre as quais pode-se destacar quatro principais: 1) a imitação é inata nos animais e é o processo mais elementar de desenvolvimento em todas suas capacidades, sobretudo de adaptabilidade; 2) a imitação é uma capacidade mais sensivelmente sofisticada em humanos; 3) a imitação é o mais poderoso processo de aprendizagem; 4) pessoas têm prazer em imitar; pessoas sentem-se satisfeitas quando notam terem conseguido imitar o movimento ou a voz do outro, em um nível lúdico, mas também quando seguindo os passos do outro podem receber igual compensação positiva. Essas quatro razões se comunicam, mas é interessante notar que a imitação da gestualidade da performance musical parece ser tão satisfatória e adequada à realidade do que a própria reprodução de seu resultado sonoro, como banalmente prova a empolgação de um adolescente ao praticar *air guitar* ou mesmo da definição que leigos fazem de um instrumento imitando a gestualidade de sua execução. Leman é preciso ao definir essa relação:

As articulações corpóreas foram definidas como expressões da atribuição de intencionalidade à música. São indícios de processos relevantes para a ação sinestésica e cinestésica, com caráter preditivo e antecipado. (LEMAN, 2008, p. 103-104, tradução nossa)³²⁸

³²⁷ LEMAN, 2008, p. 103.

³²⁸ No original: “Corporeal articulations have been defined as expressions of the attribution of intentionality to music. They are indications of synesthetic and kinesthetic action-relevant processes, having a predictive and anticipatory character”.

Entende-se, assim, que a tradução gestual é um mecanismo próprio à transmodalidade do gesto musical e cuja prática está presente em níveis dos mais aos menos conscientes. Embora a transcrição seja uma prática antiga e das mais responsáveis por possibilitar a existência da música instrumental, em geral, ela é o oposto da tradução gestual, já que apenas traduz figurações, demandando do instrumentista sua adaptação própria para realizar tais figuras dentro de seu próprio idiotismo. Ainda assim, alguns exemplos históricos são dignos de nota, como a colocação na pernas, como nas violas da gamba, do instrumento grave da família das *viola da braccio*, o violoncelo, ou a pegada por cima do arco, como no violino, nos arcos de instrumentos graves que antes utilizavam a pegada por baixo, como até hoje utilizam gambistas e alguns contrabaixistas de tradição alemã³²⁹. Outras estruturas já absorvidas na escrita musical também tem seu significado ligado à movimentação física, como é o caso da expressão afetivo-temporal *Andante*.

Desse modo, propõe-se aqui a listagem de alguns tipos de tradução gestual a partir de sua origem e em como sua gestualidade é aplicada na produção de novos gestos, que com exceção dos casos especificados, dizem respeito a aplicações ao violoncelo. Mais uma vez, não pretende-se a exaustão sistemática, mas apenas oferecer uma melhor compreensão desse processo de modo a elaborar ferramentas interpretativas mais efetivas.

5. 3. 2. 1. Gestualidades vocais

Os gestos vocais possivelmente sejam os primeiros a adentrarem a prática instrumental graças aos primórdios da música instrumental enquanto transcrição do repertório vocal. Entretanto, como já mencionado, nem toda transcrição consiste em uma tradução gestual, já que na maior parte das vezes a única dimensão levada de um meio instrumental a outro é seu aspecto de alturas, ou seja, uma dimensão figurativa. Mesmo assim são muitos os casos em que a passagem da voz para o instrumento envolveu aspectos gestuais.

No caso da voz, a gestualidade levada ao gesto instrumental, é claro, não pode ser tão facilmente vista em uma performatividade espacial. Todavia, ainda que mitigadas as gestualidades acessórias de uma performance mais histriônica, é possível notar a tradução de movimentos realizados nos mecanismo internos da produção vocal para a externalidade da

³²⁹ Esses mecanismos de transferência gestual são parte da pesquisa em andamento do Prof. Dr. Marc Vanscheeuwijck, mas alguns dos primeiros resultados estão presentes em VANSCHEEUWIJCK, Marc. The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practice Review*. Vol. 9: No. 1, Artigo 7, 1996.

gestualidade instrumental. Exemplos disso são figuras como a *messa di voce*, onde o cantor estressa o interior de uma nota longa, levadas ao gesto instrumental como um aumento de pressão na região mediana do arco, ou seja, no interior do som.

A relação entre voz e instrumento deve à retórica grande parte de suas transferências gestuais, sobretudo a partir da aplicação da *pronuntiatio* dentro da retórica musical barroca. É consenso entre todos os tratadistas do período colocar não apenas a voz cantada como parâmetro para os instrumentos, mas muito mais enfaticamente a voz falada. Requeria-se mais que instrumentistas falassem com seus instrumentos do que cantassem, o que gradualmente inverteu-se até ao Romantismo. Como demonstrado em trabalho anterior, essa relação foi responsável pela própria origem das articulações musicais, como *stacatto*, *legato*, entre outras, que, em última instância, deveriam produzir nos instrumentos a mesma variedade de sons que os fonemas da linguagem verbal, como consoantes e vogais³³⁰.

Dentro do repertório contemporâneo alguns exemplos destacam-se por sua aplicação desses movimentos vocais da voz falada. Um deles pode ser visto em *Gihon* (Fig. 63), de Eduardo Frigatti, onde uma espécie de murmúrio, como o garatujar de uma criança que balbucia as primeiras palavras interage com um *ostinato* rítmico percutido no tampo do instrumento³³¹:



Fig. 63: Eduardo Frigatti, *Gihon*, cc. 5-7. (Fonte: edição do compositor, 2014)

Um exemplo semelhante encontra-se na *Sonata* de Zimmermann (Fig. 64), onde em um trecho de alternância igualmente rápida entre notas de alturas próximas com surdina, o compositor complementa as figuras com a indicação de “*immer sehr flüchtig u huschend*”, algo como “sempre muito fugaz e correndo”, resultando em uma sonoridade entre o murmúrio e o resmungo.

³³⁰ TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2011, p. 3.

³³¹ A gravação em vídeo da peça feita por este autor esta disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17RUUCRpIo4>.

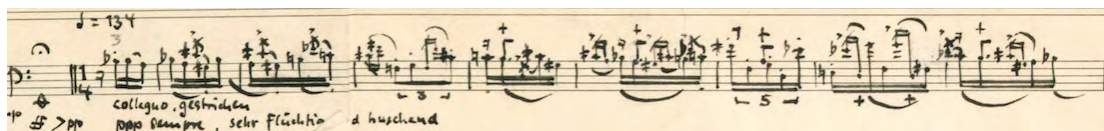


Fig. 64: Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 1 (Fonte: manuscrito do compositor)

Outro exemplo (Fig. 65), talvez o mais evidente e com efeitos mais salientes na constituição de um gesto musical, esteja em *Les Mots sont Allés...*, de Luciano Berio, onde o compositor, incumbido de escrever uma peça para violoncelo solo sobre a pseudo-série eSACHERe (Mi bemol, Lá, Dó, Si natural, Mi natural e Ré) faz uso não apenas das alturas dadas, mas dos fonemas do nome, decompondo seu som e recompondo-o com notações de articulação, modo de jogo e dinâmica.



Fig. 65: Forma fundamental da série de *Les Mots sont Allés...*, de Luciano Berio (Fonte: Universal Editions, 1978)

5. 3. 2. 2. Gestualidades instrumentais

Seguindo à voz, talvez a tradução de gestualidades originais de outros meios instrumentais possivelmente seja o mecanismo de produção gestual de maior presença na gênese de diversas possibilidades da técnica instrumental. Desde a introdução do *pizzicato* nos instrumentos de cordas friccionadas, antes parte exclusiva da técnica de instrumentos dedilhados, diversas técnicas que hoje figuram dentro da prática comum outrora foram extensões técnicas a partir da tradução gestual.

Vários são os exemplos no repertório antigo, como um da *Sonata para violoncelo e piano, op. 65*, de Frédéric Chopin, onde o compositor, em parceria com o violoncelista Auguste Franchomme, produz um gesto incomum na escrita violoncelística (Fig. 66). Embora presente na escrita para o piano, a sequência cromática com repetição de notas é produzida por meio da substituição de dedos em meio à repetição de notas, o que passa a ser demandado do violoncelista para executar a grande sequência de notas:

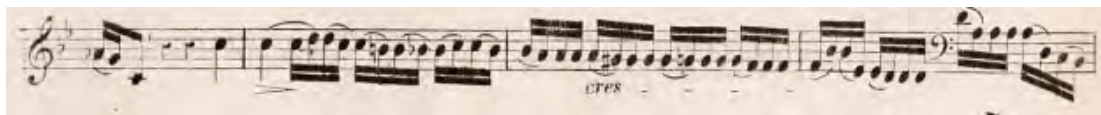


Fig. 66: F. Chopin, Sonata para violoncelo e piano: I – Allegro Moderato, cc. 99-102. (Fonte: Edição Brandus, 1847)

O mesmo mecanismo de tradução é aplicado por Luciano Berio em sua *Sequenza XIV*, onde ele reproduz a gestualidade do tambor Kandian, instrumento do Sri Lanka, originalmente tocado por 2 dedos de cada mão, produzindo quatro alturas distintas. Berio reconstrói essa gestualidade no violoncelo, refigurando-a em quatro alturas distintas tocadas por quatro dedos distintos da mão direita no tampo do violoncelo. Ao mesmo tempo, ele que constrói por meio de uma síntese aditiva a ressonância do som, a partir de um *tapping* com *glissando* feito pela mão esquerda, originando o grande gesto da peça e construindo polifonicamente uma configuração monofônica (Fig. 67).



Fig. 67: Berio, Sequenza XIV, p. 1, s. 2 (Fonte: Universal Editions, 2002)

Também oriunda da percussão é o componente gestual que Roberto Victório aplica em um dos mais belos gestos de seu Estudo IV, onde dentre outros modos de jogo são demandadas batidas no tampo e no espelho do instrumento (Fig. 68).



Fig. 68: Victório, Estudo IV, c. 14 (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

Zimmermann aplica um processo de tradução gestual em sua Sonata, em um trecho (Fig. 69), único da peça, em que demanda que simultaneamente a mão direita faça um *tremolo* da corda Lá solta com o arco e a mão esquerda faça um *bisbigliando*, que é uma gestualidade advinda da técnica do violão, onde realiza-se rapidamente notas com três ou mais dedos dedilhando.



Fig. 69: Zimmermann, Sonata, p. 3, s. 8 (Fonte: Editions Modern, 1961)

Roberto Victório realiza uma tradução gestual em seu *Estudo I*, também oriunda do violão, instrumento no qual é um grande performer. A principal instância a partir da qual ele aplica uma gestualidade do violão por meio da sobreposição de intervalos de quintas justas em todas as cordas do instrumento, gestualidade apropriada ao violão por possuir escala reta, possibilitando a execução por meio da pestana. No violoncelo, devido ao formato curvo de seu espelho, há de se fazer uma rotação na distribuição do peso do braço nos dedos, de modo a tornar efetiva sua execução, originando essa gestualidade por ele utilizada em diversos gestos no decorrer dos Estudos (Fig. 70)

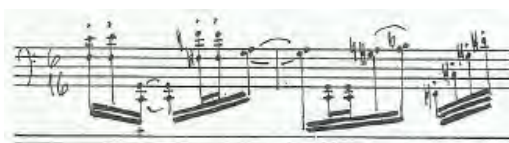


Fig. 70: Roberto Victório, Estudo 1, cc. 10-11. (Fonte: manuscrito do compositor)

5. 3. 2. 3. Gestualidades eletrônicas

A experiência em estúdio que o século XX proporcionou a grande parte dos compositores modificou não apenas sua compreensão do som, mas produziu novas possibilidades gestuais que também foram transpostas à escrita instrumental. Falando novamente de Berio, é notável em *Les Mots sont Allés...* a presença de gestos de fitas como rebobinar e avançar, criando um efeito de constante aceleração e retardo, junto à crescendos e diminuendos, ainda que a estrutura serial permaneça intacta (Fig. 71).



Fig. 71: Berio, Les Mots sont Allés..., p. 2 (Fonte: Universal Editions, 1978)

Outra gestualidade advinda da fita é a simulação feita por Silvio Ferraz de uma rápida rebobinação, resultando em uma complexa sonoridade dentro de um contexto de duas vozes simultâneas (Fig. 72).



Fig. 72: Silvio Ferraz, Responsório de Domingo de Ramos, c. 41 (Fonte: edição do compositor, 2016)

Talvez o compositor da segunda metade do século XX mais pródigo em expandir a escrita instrumental a partir da síntese sonora eletrônica seja Xenakis, que no início de Kottos cria gestos oriundos do ruído de saturação espectral por meio de *overpressure* e a partir do sexto compasso realiza a já mencionada filtragem do espectro de Dó (Fig. 73). A importância dessa abordagem de Xenakis foi tão grande, que possivelmente foi ela que influenciou o próprio Luciano Berio, que estava na banca do concurso Rostropovich daquele ano, a adotar esse tipo de sonoridade a partir de então, como em sua *Sequenza XIV*³³².

Fig. 73: Xenakis, Kottos, cc. 1-8 (Fonte: © Gentilmente cedido por Editions Salabert, 1977)

Ainda no século XXI é possível ver traduções gestuais de igual origem, mas bastante mais sofisticadas, devido ao desenvolvimento tecnológico dos descritores de áudio, que permitem uma melhor compreensão do fenômeno acústico e, principalmente, um maior poder de controle dos materiais sonoros. Em sua peça *Desdobramentos do contínuo*, para violoncelo e eletrônica em tempo real, Danilo Rossetti realizou um processo composicional onde, após escrever a primeira metade da peça, este autor gravou o material para que fosse analisado e dele gerados novos materiais. Dessa relação foram produzidos gestos ora baseados na linha do

³³² TEIXEIRA; SARAM, 2014. Sugestão feita por Rohan de Saram em entrevista inédita.

tape que acompanha o violoncelo processado por *vocoder* (Fig. 74), ora no próprio processamento de saturação espectral que gera diferentes níveis de *overpressure* na escrita instrumental (Fig. 75)³³³.



Fig. 74: Danilo Rossetti, *Desdobramentos do contínuo*, cc. 51-54. (Fonte: edição do compositor, 2016)

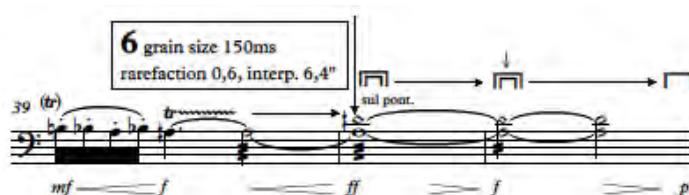


Fig. 75: Danilo Rossetti, *Desdobramentos do contínuo*, cc. 39-41 (Fonte: edição do compositor, 2016)

5. 3. 2. 4. Gestualidades etológicas

Esta categoria de tradução gestual talvez seja das mais incomuns, por conta da origem do gesto original. Tratam-se de gestos concebidos a partir da gestualidade ou, para ser mais preciso, da biomecânica dos animais. Embora uma certa origem afetiva de peças musicais a partir da ideia que se tem sobre os animais não seja algo novo, elas partem muito mais de antropomorfizações deles do que de seus atributos naturais, como poderia ser exemplificado pelo *Carnaval dos Animais*, de Camille Saint-Saens. Uma certa proto-tradução pode ser vista em inúmeras tentativas de imitação dos sons produzidos pelos animais, como o cachorro das *Quatro Estações* de Vivaldi, o cuco da *Sexta Sinfonia* de Beethoven, ou mesmo as precisas transcrições de pássaros feitas por Olivier Messiaen em seu *Catálogo dos Pássaros*.

Entretanto, tem-se em mente aqui os gestos derivados da própria movimentação dos animais, algo mais raramente encontrado. Um exemplo dos mais notáveis sem dúvida está nos *7 Papillons*, de Kaija Saariaho, onde diversas traduções dos movimentos da borboleta são feitas na gestualidade do instrumentistas, dando vida a um novo tipo de gesto musical, como que por consequência do aspecto primários, que nesses casos é a essa gestualidade (Fig. 76).

³³³ ROSSETTI; TEIXEIRA; MANZOLLI, 2017. A gravação da peça feita por este autor esta disponível em: <https://soundcloud.com/danilorossetti/desdobramentos-do-continuo>.

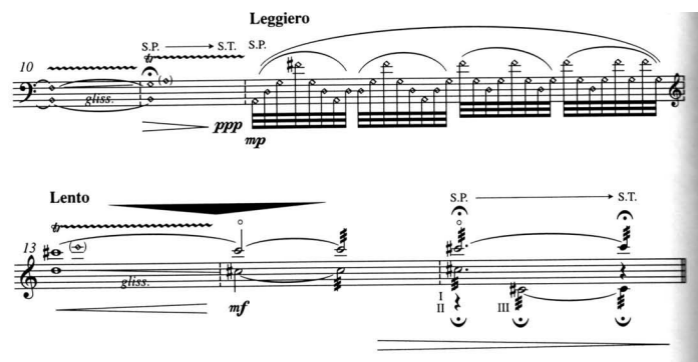


Fig. 76: Kaija Saariaho, Papillon 1, cc. 10-15. (Fonte: Chester Music, 2000)

Uma ocorrência interessante desse tipo de tradução é aquela feita por André Micheletti em sua abordagem técnica do violoncelo. A partir da observação da biomecânica de lesmas, ele cunhou seu sistema de expansão técnica da mão esquerda, onde as mudanças de posição são feitas a partir da aproximação e extensão dos dedos, assim como esses animais, por possuírem um único feixe muscular, contraem e estendem essa estrutura em sua locomoção³³⁴.

5. 3. 2. 5. Gestualidades plásticas

A relação da música com as artes plásticas é muito conhecida e similaridades entre ambos os fazerem artísticos não cessam de ser propostas. Neste caso, quando propõe-se uma tradução gestual a partir de gestos das artes plásticas, entende-se aquelas gestualidades oriundas do próprio fazer técnico e não da resultante material. Um exemplo muito preciso desse tipo de tradução gestual encontra-se na série *Vertical Thoughts*, de Morton Feldman (Fig. 77), onde dentre inúmeras transposições da pintura para a composição musical, destaca-se a tradução que ele faz da gestualidade da pincelada expressionista de Jackson Pollock para a gestualidade do piano, que esparrama as notas pelo teclado, como propõe Tsaregradskaya³³⁵.



Fig. 77: Morton Feldman, Vertical Thoughts 4 (Fonte: Peters Editions, 1963)

³³⁴ Abordagem tetemunhada em aulas com o professor de 2009 a 2016.

³³⁵ TSAREGRADSKAYA, 2016.

5. 3. 2. 6. Gestualidades cênicas

A influência da gestualidade cênica é das mais difíceis de ser traçada, devido à íntima relação que historicamente sempre tiveram teatro e música, sobretudo na ópera. Se por um lado a proposta de um gesto transmodal aqui feita visa resgatar o valor do gesto enquanto instância interpretativa para a música, por outro um resgate parecido foi realizado no início do Barroco, quando também buscava-se legitimar uma prática musical integral frente à dessensibilização promulgada pela música medieval. A *musica rappresentativa* de Monteverdi surge justamente com o objetivo de ir além do som, além do produto sonoro de uma peça, o que o compositor efetua quando a distingue do *canti senza gesti*³³⁶. Em uma peça como *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, não só a música expressava uma conexão vívida com o texto, mas a performance também tinha o dever de fazer parte desse conjunto musical holístico. É desnecessário apontar a influência da música de Monteverdi sobre toda a música ocidental, mas o que torna essa mudança irreversível é o fato de ter colocado o performer de mãos dadas com o compositor, como partes da entidade oratória, compartilhando a presença metafísica do devir, aquele que atualiza uma mensagem.

De qualquer maneira, é possível fazer distinção entre o movimento que apenas serve como atuação cênica daqueles que de alguma maneira interferem também na produção sonora do gesto musical. Um exemplo já consagrado disso são os modos de jogo do início da *Sequenza V* para trombone solo, de Luciano Berio, onde o trombonista, atuando como palhaço, faz uma espécie de brincadeira de esconder, modificando os ataques e as ressonâncias das notas tocadas (Fig. 78):

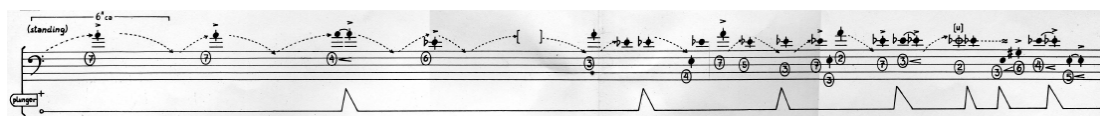


Fig. 78: Berio, Sequenza V, l. 1 (Fonte: Universal Edition, 1966)

³³⁶ OSSI, 2003, p. 196

5. 3. 2. 7. Gestualidades coreográficas

De maneira semelhante à gestualidade oriunda do teatro, há um tipo de construção gestual baseada nas gestualidade da dança. Essa tradução foi igualmente importante na história para possibilitar a formação de um discurso musical eminentemente instrumental.

Isso fica especialmente claro no gênero das suítes, que obtém todas as relações cinéticas de cada uma das danças das quais são originárias, ainda que não compostas com o intuito real de serem dançadas.

Esse é exatamente o caso das Suítes para violoncelo solo, de J. S. Bach, que foram escritas na cidade de Köthen com o intuito principal de serem apenas assistidas na capela do príncipe. Sendo assim, a gestualidade da dança está presente como aspecto de construção retórica das peças, garantindo-lhes continuidade além do mero contraponto.

Uma dança como a *Allemande*, por exemplo, tem seu gênero definido por uma passo leve duplo que conduz a dois apoios no início da dança chamados de *ballance*³³⁷. Ora, é exatamente assim que Bach estrutura seu discurso na *Allemande*, escrevendo duas notas de *levare* sucedidas por um compasso *alla breve*, com apoios harmônicos em ambos os tempos fortes, o que seria arruinado se fossem executados apoios que subdividissem o compasso em quatro partes (Fig. 79).



Fig. 79: J. S. Bach, Suite para violoncelo solo no. 2: Allemande, cc. 1-3a. (Fonte: manuscrito de Anna Magdalena Bach, c.1720)

Rodolfo Valente, ao propor uma reescrita da mesma *Allemande* em seu *Estudo sobre materiais resistentes no. 1*, parte da ideia do gesto característico do gênero para construir uma textura mais rarefeita através da eliminação de material, como que em uma ruína onde o que resta são as colunas de sustentação danificadas (Fig. 80).



Fig. 80: Rodolfo Valente, Estudo sobre materiais resistentes no. 1: Allemande, cc. 1-3. (Fonte: edição do compositor, 2016)

³³⁷ LITTLE; CUSICK, 2017

5. 3. 2. 8. Gestualidades caligráficas

Se as gestualidades cênica e cenográfica possuem presença imensa e inquestionável na prática musical atual, esta categoria está mais próxima de uma sugestão, sem tanto o que possa justificá-la. Trata-se de um gesto composto a partir da gestualidade da escrita física, com a caneta, a pena ou o nanquim. Curioso na era digital serem essas gestualidades pouco comuns, mas, mesmo assim, é possível propor que certos gestos musicais tenham em sua cineticidade o próprio movimento do escrever. Em estruturas de escrita como barras finais, esse cuidado com o movimento da caneta é evidente (Fig. 81):

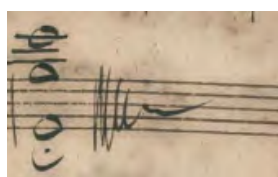


Fig. 81: J. S. Bach, Suite para violoncelo no. 1: Prelúdio, último compasso (Fonte: manuscrito de Anna Magdalena Bach, c.1720)

A caligrafia de Roberto Victório também possui esse poder de afetar o gesto, como se o movimento de sua linha sugerisse o próprio movimento do arco em sua gestualidade. Esse encerramento do *Estudo IV* parece ilustrar bem o desvanecer do som proposto:

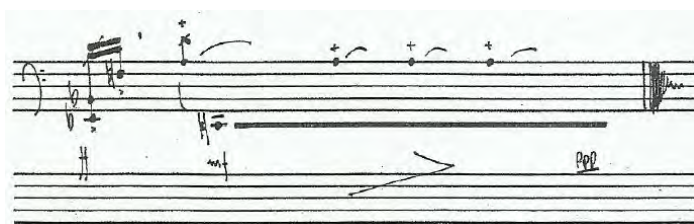


Fig. 82: Roberto Victório, Estudo IV, último compasso (Fonte: manuscrito do compositor. 2009)

5. 3. 2. 9. Gestualidades desportivas

Esta última categoria também busca a gestualidade em um tipo de ação pouco esperada, que é o esporte. Embora seja um tipo de ação humana totalmente baseada na movimentação são escassos os exemplos que de fato baseiem-se na ação em si para formarem gestos musicais. A grande parte dos discursos que de alguma maneira tentam partir de uma temática desportiva o fazem mais como um enredo programático do que de fato de sua gestualidade para a constituição do material musical. Um caso raro é a peça *Match*, de Maurício Kagel, para dois violoncelos e um percussionista. Ainda que Kagel tenha sua música

inserida no gênero conhecido como *Teatro musical instrumental*, as gestualidades dessa peça especificamente são oriundas do tênis, esporte narrado por Kagel, não sendo parte de um mero roteiro dramático. Os gestos são construídos a partir da gestualidade da raquete, primeiro em uma troca intensa de *pizzicati Bartók*, onde cada violoncelista atira a nota, já que o movimento natural de puxar a corda faz com que a mão vá para frente. Em seguida, no final do sistema, é possível ver a raquetada errada, que desliza pela corda com arco (Fig. 83).

Fig. 83: Mauricio Kagel, Match, p. 1, s.1. (Fonte: Universal Edition, 1966)

Uma outra proposta nessa categoria é aquele do violoncelista Anner Bylsma (1998), que sugere que a gestualidade de arco das suítes de Bach tenham relação com golpes de florim da esgrima. Todavia, ainda que essa abordagem possua uma aplicabilidade didática e de fato produza uma atitude para com o arco de maior abertura, o próprio Bylsma admite que essa é só uma elucubração, sem qualquer pretensão de sustentação histórica. Ainda assim, esse palpite provoca uma reflexão interessante, quando pensa-se em todo um tipo de elegância que caracterizava as gestualidades do tempo de Bach: será possível entender o gesto como *Zeitgeist*? Será que épocas distintas possuem gestos característicos emanados pelo seu própria forma de ser-no-mundo? Essas parecem ser perguntas sem resposta, tão intuitivas quanto a proposta de Bylsma, mas que nos fazem refletir sobre quais seriam então os gestos de nosso tempo.

5. 3. 3. Processos quiromórficos

No primeiro mecanismo de gênese e proliferação gestual, o idiotismo, foi visto que são empreendidas pesquisas dentro das possibilidades técnicas na prática de um instrumento objetivando o aumento de suas possibilidades musicais; nesse caso, o gesto é oriundo de uma gestualidade eminentemente adequada à natureza física do instrumento. Já no segundo mecanismo, a tradução gestual, a gestualidade da prática de um outro instrumento ou mesmo de uma outra atividade qualquer é transposta na produção de um novo gesto musical e, nesse caso, o gesto é oriundo de uma gestualidade externa à natureza física de um instrumento,

adequando-se finalmente a ele. Em ambos os casos, as gestualidades são elementos cuja formação se dá em resposta ao outro material, seja o instrumento, seja a atividade da qual foi oriunda. Neste terceiro mecanismo, a gestualidade funciona como elemento fundamental ela mesma, de maneira que o movimento precede em importância a própria organização da resultante sonora de seu toque no instrumento. A este tipo de *forma puramente gestual*, como já sugerido, Jean During (2001) cunha o conceito de *quiromorfema*.

During pensa esse tipo de estrutura de movimento a partir da ideia de “*de proche en proche*”, conceito fundamental em Deleuze e Simondon, podendo ser entendida como uma “conexão gradual”³³⁸, passo a passo. Da mesma maneira, o quiromorfema é uma espécie de padrão gestual que ao ser repetido permanece enquanto forma gestual, mas reconfigura a si e à totalidade musical dele emanada, podendo ser também entendido como aquilo que Penha (2017) denomina de *solfejo maquínico-instrumental*. Se nos outros processos gestuais é visto de que maneira som é gerado por movimento, aqui o vetor energético dirige-se mais para um movimento que gera som.

Quando o gesto é construído a partir de um processo quiromórfico a energia do movimento, háptica e visual, parece sempre anteceder a própria energia do som. O quiromorfema é uma das mais poderosas evidências da aceção transmodal aqui defendida, pois sua resultante sonora parece carregar consigo a energia do fluxo motor que repete-se e repete-se, como que abrindo um vórtice próprio. Igualmente, parece que a mera visão ou, do ponto de vista do performer, o simples movimento, mesmo que sem som, produzem um afeto hipnótico, como que um transe. Aliás, esse tipo de estrutura é aquele que é mais responsável por aquela espécie de encantamento que caracteriza o *virtuose*. Ainda que uma figura central no Romantismo, o *virtuose* é uma entidade musical quase que universal, habitando tribos, épocas e instrumentos distintos³³⁹. Ele cria seu próprio ritual, onde o encantamento gestual capta pra si a atenção de todos, repetindo e repetindo o anti-mantra das digitações que não cessam.

Embora as línguas antigas costumem atribuir ao ato de executar um instrumento musical o mesmo termo da operação de uma ferramenta qualquer e as línguas ocidentais modernas utilizarem termos equivalentes ao ato de jogar um jogo em sua ludicidade, a língua portuguesa possui no seu termo vigente, *tocar*, um significado de muito valor. Pessoas tocam instrumentos; pessoas tocam música; pessoas tocam pessoas. Esse afeto tátil amplia e

³³⁸ PELBART, 2015.

³³⁹ DURING, 2001, p. 18.

dissemina o toque, como se a energia colocada em cada impacto de um dedo na corda fosse multiplicada e atingisse a cada um que experimenta daquele toque transmodalmente.

Na música feita a partir desse tipo de processo, mesmo que em parte, a gestualidade é a grande chave hermenêutica para a decodificação do gesto musical. O dedilhado adequado, a posição do arco adequada, a quantidade adequada de crina; cada detalhe altera totalmente a natureza da gestualidade e, conseqüentemente, do gesto. Desse modo, a maior parte do ato de decifrar um texto musical é buscar a qual realidade gestual ele corresponde, adentrando assim a intenção autoral e encontrando a identidade cinética do gesto.

O processo quiromórfico está próximo do idiotismo na medida em que ambos parecem resultar em adequações ergonômicas ao instrumento, mas, por um lado, isso nem sempre é verdade no idiotismo e, por outro, o quiromorfema vai além da mera facilidade técnica. Mesmo na música mais antiga esse tipo de processo já estava presente, adentrando pouco a pouco a escrita instrumental naquilo que a música suportava a extensão causada. Isso pode ser notado em diversos excertos do repertório, mas para listar dois casos, é interessante ver que gestualidades simétricas e repetíveis são padrões comuns, adequando-se no violoncelo e uma estrutura musical de atributo igualmente simétrico que é a escala diminuta, como no exemplo do *Concerto para violoncelo no. 1*, de Camille Saint-Saens (Fig 84):



Fig. 84: C. Saint-Saens, *Concerto para violoncelo no. 1*, em Lá menor: I – Allegro non troppo, c. 14. (Fonte: Edição Urtext, dedilhados do autor)

Outro tipo de estrutura musical que permite facilmente gestos quiromórficos é o cromatismo, sobretudo nas ocasiões em que um mesmo padrão gestual se repete em constante movimento ascendente ou descendente, como é o caso neste exemplo (Fig. 85):



Fig. 85: C. Saint-Saens, *Concerto para violoncelo no. 1*, em Lá menor: II – Allegretto con moto, cadência a partir de c. 297. (Fonte: Edição Urtext)

Em estruturas cromáticas esse tipo quiromorfismo fica ainda mais evidente quando o movimento cromático é tão rápido, que o movimento da mão esquerda é de um grande *glissando*, cabendo apenas ao arco pontuar e fixar as notas escritas as seguintes (Fig. 86 e 87)



Fig. 86: P. I. Tchaikovsky, Variações sobre um tema rococó, Variação 5, cc. 23-28. (Fonte: Edição Muzgiz, 1956)



Fig. 87: P. I. Tchaikovsky, Variações sobre um tema rococó, Variação 5, cc. 35-36. (Fonte: Edição Muzgiz, 1956)

No repertório contemporâneo os limites em termos de organização harmônica podem ser mais facilmente transpostos e isso permite uma ocorrência cada vez maior de gestos oriundos de processos quiromórficos. Um tipo de sonoridade bastante utilizada é o *seagull effect*, onde a mão esquerda faz um *glissando* enquanto os dedos permanecem em pressão de harmônico artificial, mas em abertura igual, fazendo que os harmônicos produzidos nunca sejam os mesmos, resultando em uma sonoridade que parece sempre se reiniciar (Fig. 88):



Fig. 88: Felipe de Almeida Ribeiro, “...das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre”, cc. 53-56. (Fonte: edição do compositor, 2010)³⁴⁰

³⁴⁰Gravação em vídeo do autor, acompanhado de Gustavo Penha, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9A7PU-DyYhE>

Muitos são os gestos na peça de Felipe de Almeida Ribeiro que poderiam servir como exemplo desse tipo de mecanismo de gênese gestual, mas este parece ser interessante por basear-se em uma rápida alternância entre um movimento ascendente e outro descendente, todos em pressão de harmônico, resultando em uma gestualidade muito interessante e em uma sonoridade que parece alternar bandas de filtragem (Fig. 89):

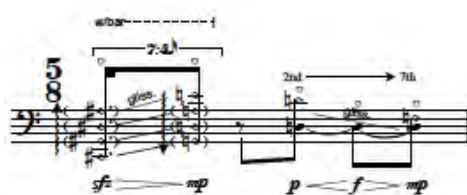


Fig. 89: Felipe de Almeida Ribeiro, “...das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre”, c. 12. (Fonte: edição do compositor, 2010)

Gesto semelhante há em *Kottos*, onde Xenakis também adota uma grande gestualidade cromática descendente, articulada em quartos de tom apenas pelo arco enquanto a mão esquerda desliza sobre o espelho do violoncelo (Fig. 90):

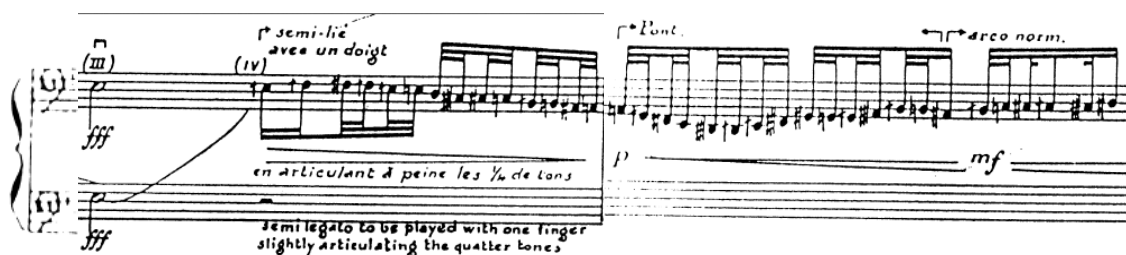


Fig. 90: Xenakis, *Kottos*, cc. 41-42 (Fonte: © Gentilmente cedido por Editions Salabert, 1977)

Zimmermann cria um quiromorfema que constitui uma técnica estendida, não porque resulte em uma sonoridade nova, mas porque demanda uma gestualidade não usual no violoncelo, de realizar nonas paralelas, como nestes trechos destacados da Sonata (Fig. 91):

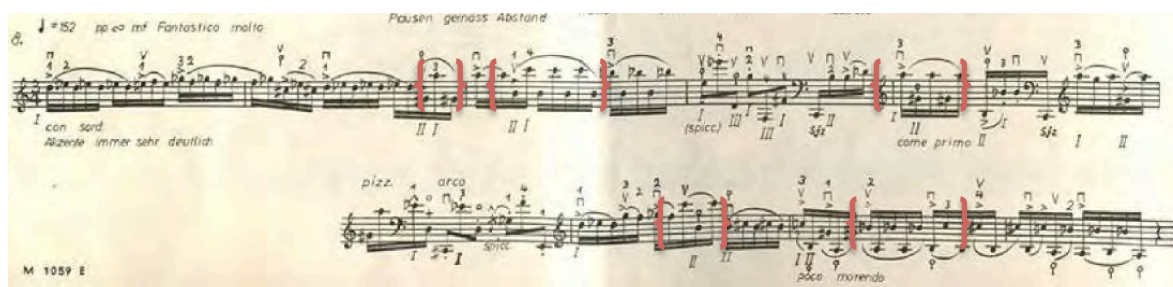


Fig. 91: Zimmermann, Sonata, p. 4, s. 8. (Fonte: Editions Modern, 1961)

A decisão analítico-interpretativa parece residir em uma escolha, que neste caso em que se entende tais estruturas como quiromorfemas, baseia-se mais na sensação tátil do toque do que em uma possível categorização de alturas devido a amplitude das aplicações da mesma estrutura de simetria quiromórfica, a despeito de organizações simétricas de altura. Este caso acontece amplamente no *Estudo I* de Roberto Victório, último exemplo, onde sétimas maiores são utilizadas constantemente, desde progressões cromáticas até espaços intervalares maiores. Sendo assim, parece haver muito mais uma permanência da gestualidade de extensão do que a adoção de uma categoria definida de alturas (Fig. 92).

The image displays a handwritten musical score for 'Estudo I' by Roberto Victório. The score is written on six systems of staves, each with a treble clef and a 9/8 time signature. The tempo is marked 'Andante (109 bpm)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz', 'all', 'pizz. rall.', and 'pizz.'. Red brackets are drawn over several instances of intervals, specifically highlighting major seventh intervals. The score is divided into sections labeled 'I', 'TEMPO I', and 'TEMPO'. The handwriting is in black ink on white paper.

Fig. 92: Ocorrências da gestualidade de extensão/sétima maior no Estudo I, de Roberto Victório (Fonte: manuscrito do compositor, 2009)

5. 3. 4. Extensões temporais do gesto

O último processo de produção gestual seja possivelmente o de maior dificuldade em definição conceitual e o de sensação mais intensa para o performer. Quando se fala em uma extensão temporal do gesto tem-se em mente os processos de dilatação que um gesto pode sofrer no tempo e que, em última instância, resulta em um novo gesto. No mundo das figuras, uma mesma estrutura pode ser aumentada ou diminuída e ela provavelmente continuará sendo identificada como a figura original devido a seus atributos de altura e duração. Todavia, isso não vale para o mundo do gesto. Uma mesma figura com pulso diferente ou outra dinâmica já não é o mesmo gesto. A energia do devir motor altera-se totalmente, assim como sua resultante sonora. Sendo assim, a mera realocação de um quiromorfema em outro contexto faz com que novos gestos emergjam.

Esse é um ponto essencial para o aprendizado musical, já que no tempo diferido do estudo é comum que partes de uma peça sejam executadas em menor andamento, para assegurar limpeza de som. Entretanto, ao praticar-se um trecho em outro andamento ou com outro som que não aquele que objetiva-se tocar, logo, está se tocando um outro gesto que não aquele final. É por essa razão que Jensen e Chung (2017) frisam o papel do estudo da gestualidade final desde o início do preparo. Isso não significa abrir mão de um estudo lento que purifica a afinação, mas de paralelamente manter o corpo ativo para a energia que será demandada pela trajetória final da gestualidade em sua própria aceleração e velocidade. Como bem define Xavier Gagnepain (2003), “não existe uma técnica instrumental que não esteja ligada ao tempo. Um gesto que causa uma distorção da duração esperada deve ser considerado como falho”³⁴¹.

³⁴¹ GAGNEPAIN, 2003, p. 27

5. 4. A liturgia da música

Finalmente, encaminha-se para o final deste capítulo e, conseqüentemente, desta tese. O gesto de encerramento, que encerra essa discussão sobre a ontologia do fazer musical e sua consumação do gesto, parece estabelecer seu ciclo próprio de movimento, que não encontra repouso, afinal. Se, por um lado, uma analogia possível para a reunião de todas as acepções de gesto musical até aqui elencadas possa ser a dança, onde a coreografia da performance age musicalmente, por outro, parece que essa comparação é inadequada, no sentido em que foi defendida até aqui uma imanência da gestualidade dentro do significado do discurso musical. Uma outra analogia possível deveria contemplar o fluxo discursivo como parte de um ritual onde som, imagem, movimento, enfim, todas as modalidades sensoriais estão imbuídas na comunicação de um afeto; o que parece coincidir com a ideia de uma liturgia.

Liturgia vem de *leitourgia* (λειτουργία), termo grego que significa literalmente ‘trabalho de pessoas’. Se, na presente acepção, música é o que pessoas fazem ao realizarem ações musicais, não é despropositado sugerir que tais ações constituam o trabalho de pessoas, um esforço de indivíduos em se fazerem comunidade por meio de ações musicais. Entretanto, a liturgia é um conjunto de ações com profundidade maior que um trabalho humano cotidiano. Ela envolve uma sequência de ações comunicativas, onde gestos litúrgicos são os fios condutores de um fluxo discursivo que leva outros a comungarem daquele espírito afetivo ministrado.

Na liturgia da música, não apenas um clérigo encena seus gestos, mas toda a assembleia coloca-se em conjunto para entregar algo de si ao outro e à razão por ali estarem reunidos. Entradas no palco, aplausos: são gestos acessórios da celebração que ali acontecerá de um afeto humano que vai além de si. A liturgia é o drama integral, onde as realidades histórica e escatológica se reúnem e tocam o presente através do gesto³⁴². A performance acontece no tempo com sua sequência de movimentos e sons que se articulam na ação, em si e no outro.

Como uma sequência de ações a liturgia da música se apresenta, mas a partir de uma perspectiva mais ampla vê-se a integridade da ação que aparenta a totalidade. Uma textura de movimentos forma-se passo a passo, gesto a gesto. “Textura vem de têxtil, de tecer; e o que

³⁴² VANHOOZER, 2016[c], p. 424.

gera o tecido é o gesto do tecelão que repete uma figura”³⁴³. Assim, o gesto musical vai além da vã repetição e torna-se a manifestação mais legítima da integralidade do ser em música. Dentro da liturgia, o gesto musical é um gesto ético, com um autor responsável por seu significado.

Todavia, a ação musical é uma liturgia frágil, pronta a se quebrar e ser interrompida a qualquer momento pelos devaneios e disparates do caos. Essa liturgia, portanto, tem sua estabilidade não na permanência do autor, mas na própria vida que não cessa e por isso se move. A fragilidade dessa cadeia de ações está sempre suspensa por um fio de prata pronto a se romper, como uma liturgia de cristal, onde o canto improvisado de um sabiá corta sozinho o silêncio da madrugada, buscando sempre em seu espectro qual será o próximo som, sem saber qual será o último³⁴⁴.

Frente a tal estado de desvanecimento, Messiaen (1941) propõe a busca pela permanência no único que poderia ser eterno e no qual o refrigério seria possível. Por isso louva a eternidade do *logos*, Jesus, já que no princípio era o *logos*, o *logos* estava com Deus e era Deus³⁴⁵. Entretanto isso não é o bastante, já que não há contato real e possível entre o Eterno e o Tempo, por constituírem ordens distintas da realidade. Isso só seria possível se de alguma maneira a própria Eternidade pudesse tocar o Tempo, se a própria transcendência se imanasse em um gesto de amor. Por essa razão Messiaen vê ser necessário mais um louvor, não apenas porque o *logos* é eterno, mas porque é imortal. O *logos* tornou-se carne, mas carne imortal que não se extingue no final. Assim sendo, talvez possa-se concluir este trabalho com a justificativa do compositor para um segundo louvor, com ele fazendo coro:

[O louvor] é especialmente dirigido ao segundo aspecto de Jesus, a Jesus-Homem, *ao Verbo feito carne*, ressuscitado imortal para nos comunicar sua vida. Ele é todo amor. Sua lenta ascensão para o extremo alto é a ascensão do homem ao seu Deus, do filho de Deus até seu Pai, da criatura santificada para o Paraíso. (MESSIAEN, 1941, p. II, grifo e tradução nossa)³⁴⁶

³⁴³ FERRAZ; TEIXEIRA, 2016.

³⁴⁴ MESSIAEN, 1941, p. II, prefácio a *Liturgie de Crystal*.

³⁴⁵ MESSIAEN, 1941, p. II, prefácio a *Louange à l'Eternité de Jésus*.

³⁴⁶ No original: “Elle s’adresse plus spécialement au second aspect de Jésus, à Jésus-Homme, au Verbe fait chair, ressuscité immortel pour nous communiquer sa vie. Elle est tout amour. Sa lente montée vers l’extrême-aigu, c’est l’ascension de l’homme vers son Dieu, de l’enfant de Dieu vers son Père, de la créature divinisée vers le Paradis”.

Considerações finais

Até aqui foram colhidos alguns argumentos que parecem razoáveis para que se afirme tal coisa como a viabilidade de uma performance retórica da música contemporânea. Esse tipo de performance não se basta em uma interpretação precisa da partitura, embora o faça. Também não é meramente um conjunto de gestualidades expressivas, ainda que igualmente as contenha. A performance retórica assume antes de qualquer coisa que (1) *há um significado no discurso musical que* (2) *pode ser conhecido em* (3) *ser praticado*. Dessa maneira, uma interpretação baseada nessas premissas vai muito além de unicamente uma execução musical e constitui uma ética da performance musical.

Conhecer o significado de um discurso musical é, em primeiro lugar, corporificar esse significado em ações, temporalmente, em gestos musicais. Ainda que o repertório contemporâneo possa parecer complexo e obscuro em seu texto, talvez estejamos vivendo um momento dos mais frutíferos em sua produção musical para que o performer repense sua função de mero reprodutor de sons. Entretanto, o novo estatuto da performance musical não é um paraíso de gostos pessoais; antes, consiste em uma política onde indivíduos, partes musicais, enfim, afetos distintos agenciam-se de maneira responsável, assumindo compromissos e cumprindo promessas interpretativas assumidas a cada novo discurso. Esse tipo de prática musical não corresponde mais a uma prática conservatorial, onde cada entidade se vê como parte, como engrenagem de um todo. Esses elementos são o todo. Uma performance retórica concebe e realiza *música integral para um ser integral*.

Essa prática holística tampouco é utópica, uma metáfora idealizada que ignora as vicissitudes das instituições musicais e seus integrantes. Pelo contrário, ao basear-se na noção de responsabilidade, a performance retórica exige um comprometimento total para com o discurso musical e, conseqüentemente, para com o outro que a esse discurso também integra. Não apregoa-se a prática pela prática, um obscurantismo empírico que desconsidera o valor da pesquisa e do método. Longe disso, afirma-se a necessidade de estudos e pesquisas de ainda maior profundidade, que lidem com o texto musical em sua densidade própria.

Mas esse estudo não cabe em uma disciplina, onde inevitavelmente é necessário lidar com a limitação de um compartimento de conhecimento. Disciplina, aliás, vem do latim *discipulus*, denominando a prática de um discípulo. Desse modo, tem-se menos preocupação com a precisão metodológica de uma teoria e mais com a integridade daquele que a pratica. Não desconsidera-se os ganhos da disciplinaridade para a vida humana, mas talvez se sugira que é tempo, e a música atual corrobora com isso, de superar essa fragmentação do saber que

como consequência fragmenta o indivíduo, caminhando em direção a um novo tipo de estudo, que atravessa os corpos e consume-se em uma *sabedoria pós-disciplinar*.

As ciências musicais, por assim dizer, são as ferramentas básicas para a prática de ações musicais: harmonia, fraseologia, rítmica; enfim, cada componente do estudo da música é fundamental para que a música seja música, isto é, aquilo que pessoas fazem ao realizarem ações musicais. Assumir responsabilidades dentro do fazer musical é, assim, um ato de resistência, onde esforça-se por não sucumbir a uma normatização dessas ações básicas, ou muito menos queira-se negar sua fundamentalidade, o que resultaria na diluição de ações musicais como qualquer outra ação, extinguindo assim o primordial do que faz a música ser um ato humano por excelência.

Sendo assim, a performance retórica é uma prática de resistência, onde o discípulo é colocado à frente da disciplina; o humano à frente do produto. Por essa razão, a presente tese ambiciona estimular a prática musical do discipulado, onde o discípulo não replica cegamente – não *mimetiza* – as ações de seu mestre e seu ensino, mas que dessas ações aprende padrões para dar suas próprias respostas frente a realidades distintas. É uma prática fiel e ao mesmo tempo criativa³⁴⁷.

Dessa maneira, a performance retórica está distante de uma impressão equivocada de persuasão vazia ou de uma formulação oratória. Na verdade, essa performance lida com o disparate como evento inevitável e busca a resposta mais adequada a cada nova configuração na qual se vê incluída. Ela não teme o fracasso e traduz o temor do *kairós* em energia criativa. Finalmente, essa ética interpretativa é baseada não em um imperativo categórico, mas em um imperativo sapiencial, de conexões graduais, onde ‘basta a cada dia seu próprio mal’.

Esta pesquisa se encerra, não como se não houvesse um amanhã para ela, mas entendendo que, havendo o amanhã, lá ela já está. Contudo, espera-se disseminar no lugar da ética do gosto, o gosto pela ética; ou a ética do gesto. É difícil escrever aqui um ponto final, pois a retórica é a arte da abertura, que outorga ao que ouve a responsabilidade da decisão derradeira. Portanto, é mais adequado finalizar esta tese como que com dois pontos, listando possíveis desdobramentos que parecem emanar dos postulados aqui feitos, com a esperança que quem os ler seja encorajado a estes caminhos também trilhar.

A performance retórica exige e manifesta a integralidade do ser, sustentando portanto a proposição do estudo de uma *cognição integral da performance musical*. Ela também

³⁴⁷ VANHOOZER, 2016[c], pp. 245-267.

considera o discurso musical em seu ciclo completo, proporcionando ferramentas para sua interpretação integral e dando bases para a fundação de uma nova acepção de *hermenêutica musical*. Finalmente, ela exige um significado; por essa razão ela acessa aquele momento humano denominado por Gilbert Simondon como “mágico”³⁴⁸. Essa epifania circunstancial possui mecanismos técnicos ou religiosos de agenciamento, mas só pode ser consumada integralmente no fazer artístico. Por isso, ela pode lidar em um nível imanente com aquele momento primordial, constituindo não como que por analogia ou apenas uma relação entre componentes, mas verdadeira e factualmente um tipo de *teologia da música*.

³⁴⁸ SIMONDON, 1981, p. 201.

Bibliografia

- ADLER, Guido; MUGGLESTONE, Eica. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, pp. 1-21, 1981.
- AGAMBEN, Giorgio. Notes on Gesture. In: *Means Without End: Notes on Politics*. Tradução de Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. pp. 49-60. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- AGOSTINHO. De Musica. Tradução de R.C. Taliaferro. In: DRESSLER, Hermgild et al (eds.). *The Fathers of the Church: A New Translation*. Volume 4. Washington DC: The Catholic University of America Press, 2002. pp. 153-379.
- _____. *A Doutrina Cristã*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.
- _____. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ARDITTI, Irvine. Reflections on performing the string music of Iannis Xenakis. *Contemporary Music Review*, 21:2-3, 85-89, 2002.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.
- _____. *Tópicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2007.
- _____. *Nichomachean Ethics*. Tradução de F. H. Peters. Oxford: Clarendon Press, 1893.
- _____. *Da Interpretação*. Tradução de José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. *Metaphysics*. Aristotle in 23 Volumes, Vols.17, 18, Tradução de Hugh Tredennick. Cambridge: Harvard University Press, 1933.
- AQUINO, Tomás de. *De Veritas*. Disponível em <http://dhspriority.org/thomas/QDdeVer1.htm>. Acesso em 22 de abril de 2017.
- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Londres: Oxford University Press, 1962.
- BACH, C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge: Da Capo Press, 1993.

- BAILEY, John. L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualization. *Cahiers d'ethnomusicologie*. 14, 2001.
- BARKATI, Karim. *Entre temps réel et temps différé: Pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine*. Tese de doutorado: Universidade Paris 8, 2009.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- _____. Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1885 (Winter, 2003), pp. 15-19
- BARTH, Karl. *The Church Dogmatics*. Volume II,1 (§§ 25-31). Edimburgo: T&T Clark, 1957
- BARTHOLOMEW, Craig. *Ecclesiastes*. Baker Commentary on Old Testament Wisdom and Psalms. Grand Rapids: Baker, 2009.
- BARTHES, Roland. *How to Live Together*. Traduzido por Kate Briggs. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- BEGBIE, Jeremy. *Theology, Music and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BENSON, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: a Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1988.
- BERGER, Anna Maria Busse. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BERGER, Carol. The Hand and the Art of Memory. *Musica Disciplina*. Vol. 35 (1981), pp. 87-120.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BERIO, Luciano. *Contrechamps*. Vol. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.
- BERIO, Luciano; DALMONTE, Rossana; VARGA, Bálint András. *Two Interviews*, translated and edited by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.
- BERIO, Luciano; DUFFIE, Bruce. *Composer Luciano Berio: A Conversation with Bruce Duffie*. Disponível em <http://www.bruceduffie.com/berio.html>. Entrevista realizada em 1993.

- BÍBLIA SAGRADA ALMEIDA SÉCULO 21. Antigo e Novo Testamentos. Coordenação das revisões exegéticas e de estilo da versão de Luiz Alberto Teixeira Sayão. São Paulo: Vida Nova, 2013.
- BYLSMA, Anner. *Bach, The Fencing Master: Reading aloud from the First Three Cello Suites*. Basel: Bylsma Fencing Mail, 1998.
- BLACKING, John. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 14 (1982), pp. 15-23
- _____. *How Musical is Man?* Washington: Washington University Press, 1974.
- _____. *A Commonsense View on All Music: Reflection on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, v. 16, p. 201-218, 2007.
- BOHM, David. *On Creativity*. Londres: Routledge, 1996.
- BOHR, Niels. *Discussions with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics. 1949* Disponível em <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/dk/bohr.htm>. Acesso em 19 de dezembro de 2016.
- BONDUKI, Said; MONTEIRO, Adriano. Compositional Influences in Jonchaies From La Légende D'Eer. *Anais do Xenakis International Symposium*. Paris, 2012.
- BONHOEFFER, Dietrich. *Ethics*. Tradução de Reinhard Krauss et al. Minneapolis: Fortress Press, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Conversations*. Editado por Richard Burgin. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genebra: Editions Gonthier, 1963.
- BURNETT, Philip. *Augustine in Music; Augustine and Music: Bridging the Gap*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Bristol, 2011.
- CAGE, John; DUFFIE, Bruce. *Composer John Cage: a conversation with Bruce Duffie*. Disponível em <http://www.bruceduffie.com/cage.html>. Entrevista feita em 1987.
- CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CALVINO, João. *Commentary on Genesis*. Disponível em <https://www.ccel.org/ccel/calvin/calcom01.i.html>. Acesso em 22 de abril de 2017.
- CAMPBELL, Margaret. Masters of the Baroque and Classical Eras. In: STOWELL, Robin (org.). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958.
- CARSON, D. A. *The Gospel According to John*. Pillar New Testament Commentary. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1991.
- CÍCERO (Pseudo). *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- CLARKE, Eric. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CONARD, Nicholas J.; MALINA, Maria; Münzel, Suzanne C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*. Edição 460, 737-740, de Agosto de 2009.
- CONE, Edward T. Musical Form and Musical Performance Reconsidered. *Music Theory Spectrum*, Vol. 7, Time and Rhythm in Music (Spring, 1985), pp.149-158.
- COKER, Wilson. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. Nova Iorque: The Free Press, 1972.
- CROWLEY, Sharon; HAHWEE, Debra. *Ancient Rhetorics for Contemporary Students*. 3ª edição. Nova Iorque: Pearson Longman, 2004.
- CURTIS, Robin. An Introduction to Einfühlung. *Art in Translation*, Volume 6, Edição 4, pp. 353–376, 2014.
- CYR, Mary. *Performing Baroque Music*. Londres: Routledge, 2016.
- DAL POZ, Irene. The Concept of Ethos: Aristotle and the Contemporary Ethical Debate. *Ethics & Politics*. XVII, 2015, 2, pp. 252-282.
- D'ANGOUR, Armand. Intimations of the Classical in Early Greek Mousiké. In: PORTER, James I. (Org.). *Classical Pasts: The Classical Traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- DAVIDSON, Jane; BROUGHTON, Mary. Bodily Mediated Coordination, Collaboration, and Communication in Music Performance. In: HALLAM et al. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- DAVIDSON, Jane. The Role of Bodily Movement in Learning and Performing Music: Applications for Education. In: MCPHERSON, Gary; WELCH, Graham (ed.). *The Oxford Handbook of Music Education*. Volume 1. Oxford: Oxford University Press, 2012[a].
-
- _____. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, 40, pp. 595–633, 2012[b].

- DELALANDE, François. *‘Il faut être constamment un immigré’*: Entretiens avec Xenakis. Paris: INA-Buchet/Chastel, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Traduzido por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: Éric Alliez. *Deleuze Filosofia Virtual*. Tradução de Heloísa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, pp.47-57, 1996.
- _____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução de Daniel e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris: Aux éditions de la différence, 1981 (Texto digitalizado).
- _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- DOMENICI, Catarina. His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, No.5, 2012 p. 65-97.
- DRABKIN, William; PFINGSTEN, Ingeborg. Satz. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Acesso em 12 de agosto de 2017.
- DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*. Volume 12, no. 3, 2007, pp. 253-271.
- DUCROT, Oswald; ANSCOMBRE, J. C. L'argumentation dans la langue. *Langages*. Volume 10, No. 42 pp. 5-27, 1976.
- DUCROT, Oswald. Logique et linguistique. *Langages*. Volume 1, Numéro 2 pp. 3 – 30, 1966.
- DURING, Jean. Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical. *Cahiers d'ethnomusicologie*. 14, 2001.
- EDWARDS, Jonathan. *A Treatise Concerning Religious Affections*. 1746. Disponível em <http://www.jonathan-edwards.org/ReligiousAffections.pdf>. Acesso em 22 de abril de 2017

- FERNEYHOUGH, Brian; BOROS, James. Shattering the Vessels of Received Wisdom. *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2 (Summer, 1990), pp. 6-50
- FERRAZ, Silvio. Análise e percepção textural: Peça VII, de 10 Peças para sopros de Gyorgy Ligeti. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* - 3, pp.68-79. São Paulo: Através, 1990.
- _____. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. *Opus*. v. 4, n. 4, pp. 62-79, 1994.
- _____. *Música e Repetição*: aspectos da diferença na música do século XX. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998.
- _____. *Livro das Sonoridades*: notas dispersas sobre composição. São Paulo: 7 Letras, 2005.
- _____. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme; et al (org.). *A música dos séculos XX e XXI*. Série Diálogos com os sons. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014.
- _____. Kairos-ponto de ruptura. *Ouvirouver*, v. 11, n. 1, pp. 34-52, 2015.
- _____. Prefácio. In: PRESGRAVE, Fábio; et al (org.). *Ensaio sobre a Música dos Séculos XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: Editora da UFRN, 2016.
- _____. Entretempo, a escuta no ponto cego da música. *Viso*: Cadernos de estética aplicada, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 114-134.
- FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Musical Gesture: From Composition to Performance. In: *Porto International Conference on Musical Gesture*. Porto: Universidade Católica do Porto, 2016.
- FITZGERALD, John T. *Passions and Moral Progress in Greco-Roman Thought*. Londres: Routledge, 2008.
- FLORES, Valdir N.; TEIXEIRA, Marlene. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. In: *Revista Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-164, 2o sem. 2009.
- FORNARI, José; MANZOLLI, Jônatas; SHELLARD, Mariana. O mapeamento sinestésico do gesto artístico em objeto sonoro. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 69-84, jun. 2009.
- FORNARI, José; SHELLARD, Mariana; MANZOLLI, Jônatas. Evolutionary Sound Synthesis Controlled by Gestural Data. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 133-153, jun. 2011.
- GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien en general... au violoncelliste en particulier*. Paris: Cité de la musique, 2003.

- GOMES, Davi Charles. A suposta morte da epistemologia e o colapso do fundacionalismo clássico. *Fides Reformata*. 5/2. 2000.
- GORDON, Donald E. *Expressionism: Art and Idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- GRIFFIN, David R. *Physics and the Ultimate Significance of Time: Bohm, Prigogine and Process Philosophy*. Nova Iorque: State of New York University Press, 1986.
- GRISEY, Gerard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time [1980]. *Contemporary Music Review*. Vol. 2 pp . 239-275, 1987.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GROVE, George. *Beethoven and his Nine Symphonies*. Nova Iorque: Dover, 1898.
- GUSMÃO, Cynthia. Musas e música nos planos epistêmicos da memória na Antiga Grécia. *Revista Música*. Vol. 16, Nº 1, pp. 9-24, 2016.
- HARLEY, James. *Xenakis: his life in music*. Londres: Routledge, 2004.
- _____. Nonlinear Mosaic Form: Kraanerg by Iannis Xenakis. *Anais do Xenakis International Symposium*. Londres, 2011.
- HARNONCOURT, Nikolaus. Harnoncourt und Concentus Musicus: Mit Feingefühl zur symphonischen Freiheit. *Der Standard*. 11 de maio de 2015. Disponível em: derstandard.at/2000015613010/Harnoncourt-und-Concentus-Musicus-Eine-Stimmung-von-Abschied. Entrevista concedida a Stefan Ender.
- HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Basic Concepts of Aristotelian Philosophy*. Tradução de Robert Metcalf e Mark Tanzer. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- _____. *Plato's Sophist*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- HEISENBERG, Werner. *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*. Nova Iorque: Harper & Brothers Publishers, 1958.
- HENRIQUES, Fernando Meireles Monegalha. *O atual e o virtual em Bergson e Deleuze*. Tese de doutorado: UFSCAR, 2016.
- INGENHÜTT, Martin. Sonate für solo cello (1959-1960): eine Analyse. *Feedback Papers*, Vol. 31, pp. 9-32, 1983[a].
- _____. Sonate für solo cello (1959-1960): eine Analyse. *Feedback Papers*, Vol. 32, pp. 20-35, 1983[b].
- JENSEN, Hans; CHUNG, Minna. *CelloMind*. Chicago: Ovation Press, 2017.

- KEMP, J. A. Professional Musicians in Ancient Greece. In: *Greece & Rome*. Vol. 13, No. 2 (Oct., 1966), pp. 213-222.
- KIERKEGAARD, S. A. *Either/Or*. Parte II. Tradução de Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- _____. *Stages of Life's Way*. Tradução de Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- KONOLD, Wulf. *Bernd Alois Zimmermann*. Traduzido por Silke Hass e Marc Giannésini. Normandie: Michel de Maule, 1998.
- KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- KUHN, Thomas. *A função do dogma na investigação científica*. Tradução de Jorge Dias de Deus. Curitiba: UFPR, 2012.
- KULULUKA, Apollinaire. Du fait gestuel à l’empreinte sonore. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 14, 2001.
- LACHS, Lorin. Multi-modal perception. In BISWAS-DIENER, R; DIENER, E. (Ed.). *Noba textbook series: Psychology*. Champaign: DEF Publishers, 2017
- LEBLER, Cristiane Dall Cortivo. Pressupostos e subentendidos segundo a Teoria da Argumentação na Língua. Gragoatá, Niterói, n. 40, p. 295-316, 1. sem. 2016.
- LEITE, Thiago Soares. *Tomás de Aquino e o conceito de Adaequatio*. Dissertação de mestrado: PUC/RS, 2007.
- LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios? Conceitos fundamentais de neurociência*. 2ª edição. São Paulo: Atheneu, 2002.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray S. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- LEWIS, C. S. Language and Human Nature. VII. Volume 27, pp. 25-28. 2010.
- LIMA, Leandro. *Exposição do Apocalipse: capítulos 8-14*. Volume 2. São Paulo: Agathos, 2015.
- LITTLE, Meredith; CUSICK, Suzannre. Allemande. In: *Grove Music Online*. Acesso em 27 de março de 2017.

- LORENZETTI, Stefano. Memoria, Pronunciatio and the Art of Composing in the Mind. *Revista Música*. Vol. 16, Nº 1, pp. 41-67, 2016.
- LORTAT-JACOB, Bernard. Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression Musicale. *Cahiers d'ethnomusicologie*. No. 10. pp. 10-28. 2010.
- MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1983.
- MAMMI, Lorenzo. *Canticum Novum*. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. *Estudos Avançados*. vol.14 no.38 São Paulo, 2000.
- MCDERMOTT, Gerald. The Affections and the Human Person: Edwards on Religious Experience. *Theologica Wratislaviensia*. t. 7. pp. 175-184. 2012
- MCNEILL, David. *How Language Began: Gesture and Speech in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- MCKAY, Kathryn Fiona. *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and and application of concepts to his Sonata for solo viola*. Dissertação de mestrado: Edith Cowan University, 2015.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MEYER, Michel (Org.). *De la Métaphysique à la Rhétorique*. Bruxelas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1986.
- _____. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Isis Borges da Fonseca. São Paulo, Martins Fontes, 2000a.
- _____. *Philosophy and the Passions: Toward a History of Human Nature*. Tradução de Robert Barsky. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2000b.
- _____. *Meaning and Reading: A Philosophical Essay on Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1983.
- _____. *La Rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- _____. *Principia Moralia*. Paris: Fayard, 2013.
- MISCH, Imke. "Leute unseres Geistes": Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen. *Archiv für Musikwissenschaft*, 72. Jahrg., H. 1. (2015), pp. 19-35.
- MONTEIRO, Adriano Claro. *Criação e performance musical no contexto dos instrumentos musicais digitais*. Dissertação de mestrado: UNICAMP, 2012.
- MORAIS, Fernando Luís Barreto de. *Livro III do Tratado Da Musica de Aristides Quintiliano: Introdução, tradução e comentários*. Dissertação de mestrado UFPR. 2016.

- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Traduzido por Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NAUGLE, David. *Worldview: The History of a Concept*. Grand Rapids: William Eerdmans Publishing Company, 2002.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
- NIEBUHR, Richard. *Experiential Religion*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2004 [1972].
- NOGUERA, Carolina. Música para un gigante: Análisis de Kottos, para violonchelo solo, de Iannis Xenakis. *cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. 3 (1): 27–45, 2007.
- NOSKE, Fritz. Forma Formans. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 7, No. 1 (Jun.,1976), pp. 43-62.
- OGREN, Brian. The Beginning of the World in Renaissance Jewish Thought: Ma'aseh Bereshit. In: *Italian Jewish Philosophy and Kabbalah, 1492-1535*. Boston: Brill, 2016.
- OSSI, Massimo. *Divining Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- PALM, Siegfried. *Pro Musica Nova: Studien zum spielen neuer Musik für Violoncello*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.
- PARNCUTT, Richard. Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of musical behavior. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2a edição. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- PELBART, Peter Pál. Da polinização em filosofia. In: *Deleuze International: International Deleuze Studies*, 2015. Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/07/26/da-polinizacao-em-filosofia-peter-pal-pelbart/>. Acesso em 14 de maio de 2017.
- PENHA, Gustavo. Solfejo maquínico instrumental: pensando e praticando a composição musical a partir da gestualidade físico-corporal. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. pp. 267-278.
- PERELMAN, Chaïm. *O Império Retórico: retórica e argumentação*. Porto: Edições ASA, 1993.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. Traduzido por Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- PERLMAN, Alan; GREENBLATT, Daniel. Miles Davis Meets Noam Chomsky: Some Observation and Language Structure. In: STEINER, Wendy (org.). *The Sign in Music and Literature*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- PETERS, Gary. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- POLANYI, Michael. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge, 1962.
- _____. *The Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- _____; PROSCH, Harry. *Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1975
- RATCLIFFE, Matthew. Why mood matters? In: WRATHALL, Mark. A. *The Cambridge Companion to Martin Heidegger's Being and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Arts, langage et herméneutique esthétique*: Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl. Entrevista realizada em 20 de setembro de 1996. Disponível em <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>. Acessado em 11 de setembro de 2016.
- _____. *La critique et la conviction*: Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay. Paris: Hachette, 2001.
- RIEDEL, Friedlind. Music as atmosphere: lines of becoming in congregational worship. *Lebenswelt*. Volume 6, 2015. 80-111pp.
- ROBLIN, Catherine. *La Littérature pour violoncelle seul au XXème siècle: entre tradition et modernité*. Tese de Doutorado: Université Lyon 2, 2000.
- ROSSETTI, Danilo. *O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis*. Dissertação de mestrado: UNESP, 2012.
- ROSSETTI, Danilo; TEIXEIRA, William; MANZOLLI, Jônatas. An Analysis of Desdobramentos do Continuo for Violoncello and Live-Electronics Performed by Audio Descriptors. *Musica Hodie*. v. 17, n. 1, 2017.
- ROSTROPOVICH, Mstislav. *Cellist/Conductor Mstislav Rostropovich: A Conversation with Bruce Duffie*. Maio de 2004. Disponível em: <http://www.bruceduffie.com/rostopovich.html>. Entrevista concedida a Bruce Duffie.
- ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, John (org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. In: Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 9. [1764].

- RUPRECHT, Lucia. Introduction: Towards an Ethics of Gesture. *Performance Philosophy*. Vol. 3, no. 1 (2017), pp. 4-22.
- RYLE, Gilbert. *Collected Essays: 1929-1968*. Volume 2. Londres: Routledge, 1971.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Volume 1. Nova Iorque: Charles Boni, 1952.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____. *Harmonielehre*. Viena: Universal Edition, 1922.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: Crowther, John (ed.). *No Fear Hamlet*. SparkNotes.com. SparkNotes LLC, 2005.
- SILVA, Sérgio Eduardo Lima da. *Hermenêutica existencial em Agostinho de Hipona e Martin Heidegger*. Tese de doutorado: UFRN, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. On Techno-Aesthetics. *Parrhesia*. Tradução de Arne De Boever. n. 14, pp. 1-8. 2012.
- _____. *Du mode d'existence des objets techniques*. Normandie: Aubier, 1989.
- SNYDER, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- SPINELLI, Miguel. Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta. *Trans/Form/Ação*, v. 32, n. 2, p. 9-44, 2009.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Roberto Brandão. Disponível em <http://www.andre.brochieri.nom.br/livros/filos/Baruch-Spinoza-Etica-Demonstrada-a-maneira-dos-Geometras-PT-BR.pdf>. Acesso em 22 de abril de 2017. [1677]
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Structure and Experiential Time. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 2: Anton Webern*. Bryn Mawr: Theodore Presser Company, 1958 [1955].
- _____. ...how time passes... In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 3: Musical Craftmanship*. Bryn Mawr: Theodore Presser Company, 1959 [1957].
- STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1978.
- STRAVISNKY, Igor. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

- STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through the Romantic Era*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1950.
- TARQUINIO, Daniel Junqueira. *A teoria da entoação de B. Asafiev e a execução musical: concepções analíticas para a interpretação das Cirandas de Villa-Lobos*. Tese de doutorado: UFRGS, 2012.
- TEIXEIRA, William. *Uma nova retórica para a música contemporânea*. Dissertação de mestrado: UNICAMP, 2014.
- TEIXEIRA, William; NOGUEIRA, Marcos Pupo. O papel do aspecto articulatório na prática do repertório instrumental dos séculos XVII e XVIII. In: XXIII Congresso de Iniciação Científica da Unesp, 2011, São Paulo. *Anais do XXIII Congresso de Iniciação Científica da UNESP*, 2011.
- TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. B.A. Zimmermann's Solo Cello Sonata, page 1, system 6: A Thick Description. In: *Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. Anais... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- TEIXEIRA, William; SARAM, Rohan de. *Aula e entrevista com Rohan de Saram*, Londres, gravação audiovisual inédita. Janeiro 2014.
- TOLKIEN, J. R. R. *Silmarillion*. Crown's Nest: George Allen & Unwin, 1977.
- TOMMASINI, Anthony. Playing by Heart, With or Without a Score. *The New York Times*, Nova Iorque, 1º de janeiro de 2013, p. C1.
- TSAREGRADSKAYA, Tatiana. At the Cradle of the Sound: the Mode of Attack and its Meaning in Morton Feldman's Piano Music. In: *XIII International Congress on Musical Signification*. Canterbury, 2016.
- TULL, James Robert. *B. V. Asaf'ev's Musical Form as Process: Translation and Commentary*. Dissertação de doutorado: The Ohio State University, 1977.
- VANHOOZER, Kevin. *Is There a Meaning in this Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*. Grand Rapids: Zondervan, 1998.
- _____. *First Theology: God, Scripture & Hermeneutics*. Downer Grove: IVP Academic, 2002.
- _____. Praising in Song: Beauty and the Arts In. HAUERWAS, Stanley; WELLS, Samuel. *The Blackwell Companion to Christian Ethics*. Londres: Blackwell, 2004.
- _____. *Remythologizing Theology: Divine Action, Passion and Authorship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. *O Drama da doutrina: uma abordagem canônico-linguística da teologia cristã*. Tradução de Daniel de Oliveira. São Paulo: Vida Nova, 2016[a].

- _____. *Biblical Authority After Babel: Retrieving the Solas in the Spirit of Mere Protestant Christianity*. Grand Rapids: Baker, 2016[b].
- _____. *Encenando o drama da doutrina: teologia à serviço da igreja*. Tradução de A. G. Mendes. São Paulo: Vida Nova, 2016[c].
- VAN TIL, Cornelius. *Articles from 1940–1949*. Disponível em <https://presupp101.files.wordpress.com/2012/02/van-til-collection-of-articles-from-1940-1949.pdf>. Acesso em 24 de agosto de 2016.
- VARÈSE, Edgar; WEN-CHUNG, Chou. *The Liberation of Sound*. Perspectives of New Music. Vol. 5, No. 1, 1966, pp. 11-19.
- VICTÓRIO, Roberto. Timbre e espaço-tempo musical. In: VICTÓRIO, Roberto. *Tempo e Despercepção: Triologia e Música Ritual Bororo*. Tese, Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. Ouspensky e o espaço-tempo (musical). In: NASCIMENTO, Guilherme; et al(org.). *A música dos séculos XX e XXI*. Série Diálogos com os sons. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014.
- _____. *O paradigma holístico e a reinterpretação da totalidade*. Disponível em <http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/paradigma-holistico-e-a-reinterpretacao-da-totalidade/>. Acesso em 11 de dezembro de 2016[a].
- _____. *Aroe Maiwu: duas leituras intercambiantes*. Disponível em <http://www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/aoe-maiwu-duas-leituras-intercambiantes/>. Acesso em 11 de dezembro de 2016[b].
- _____. Chronos: música ritual e as possibilidades interpolativas da performance. In: PRESGRAVE, Fábio; et al (org.). *Ensaio sobre a Música dos Séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Natal: Editora da UFRN, 2016[c].
- _____. *Chronos III: Notação e Performance*. Disponível em <http://www.robertovictorio.com.br/wp-content/uploads/2014/03/Chronos.pdf>. Acessado em 13 de agosto de 2017.
- VINES, B; KRUMHANSL, C; WANDERLEY, M; LEVITIN, D. Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, 101, 2006, pp. 80-113
- VISCHER, Robert. On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics. In: MALLGRAVE, H. F.; IKONOMOU, E. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.
- _____. *Trois Poles de Condensation (1962)*. In: XENAKIS, Iannis. *Musique et Architecture*, Tournai: Casterman, 1971.

- _____. Sur le temps (1988). In: Xenakis, Iannis. *Musique et Originalité*, Paris: Séguier. 1996[a].
- _____. Determinacy and indeterminacy. *Organised Sound*. Volume 1, edição 03, Dezembro de 1996[b], pp 143 – 155.
- WALTKE, Bruce. *Genesis*. Tradução de Valter Graciano Martins. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2003.
- WARREN, Jeff. *Music and Ethical Responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- WEBERN, Anton. *Der Weg Zur Neuen Musik*. Viena: Universal Edition, 1960.
- _____. *The Path to New Music*. Tradução de Willi Reich. Bryn Mawr: Theodor Presser Company, 1963.
- WENHAM, Gordon J. *Genesis 1-15*. World Biblical Commentary. Dallas: Word Books, 1986.
- WILLIAMON, Aaron. Memorising Music. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges: A Life*. Nova Iorque: Viking, 2004.
- WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1980[a].
- _____. *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1980[b].
- _____. *Divine Discourse: Philosophical reflections on the claim that God speaks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. Dwelling with Music. *Arts Education Policy Review*. 99: 1, 2pp. 2-8, 1997.
- _____. *Thomas Reid and the Story of Epistemology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- _____. *Art Rethought: The Social Practices of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- WÖRRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. Tradução de Michael Bullock. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997 [1907].
- WU, Roberto. A ontologia da phronesis: a leitura heideggeriana da ética de Aristóteles. *Veritas*. Porto Alegre, v. 56, n. 1 jan./abr, 2011, p. 95-110.
- YATES, Frances A. *The Art of Memory*. Londres: Routledge, 1966.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach. In: GRITTEN, A; KING, E. (ed.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Londres: Ashgate, 2011.

_____. Music and Movement: A View from Cognitive Musicology. In: SCHROEDTER, Stephanie. *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012

_____. Music, Language, and Multimodal Metapho. In: FORCEVILLE, C. URIOS-APARISI, E. *Multimodal Metaphor*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2009

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Écrits*. Editados por Philippe Albèra. Tradução de Marc-Ariel Friedemann. Genebra: Editions Contrechamps, 2010.

_____. [Carta] 14 de março de 1958 [para] STOCKHAUSEN, K. Colônia. 2f. Sobre o tempo.

_____. Intervall und Zeit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Mainz: Schott-Music, 1957.

Partituras

BACH, J. S. *6 Suites a Violoncello Solo senza basso*. Manuscrito de Anna Magdalena Bach. Disponível em http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP07437-Bach_Suites_Manuscripts.pdf. Acesso em 18 de outubro de 2017.

_____. *Suiten und Preluden für das Violoncello*. Manuscrito Anônimo C. Disponível em http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP75795-PMLP04291-Bach_-_Cello_Suites_source_C.pdf. Acesso em 18 de outubro de 2017.

_____. *Six suites: solo cello*. Edição de Paul Tortelier. Londres: Augener Edition, 1966.

BERIO, Luciano. *Sequenza XIV*. Viena: Universal Editions, 2002

_____. *Les mots sont allés...* Viena: Universal Editions, 1978.

_____. *Sequenza V*. Viena: Universal Editions, 1966.

CHOPIN, Frédéric. *Sonate pour piano et violoncelle, op. 67*. Paris: Brandus, 1847.

FELDMAN, Morton. *Vertical Thoughts 4*. Nova Iorque: C. F. Peters, 1963.

FERRAZ, Silvio. *Responsório de Domingo de Ramos: em memória de Eduardo Álvares*. São Paulo: Edição do compositor, 2016.

_____. *Sei duetti*. São Paulo: Edição do compositor, 2013.

FRIGATTI, Eduardo. *Gihon*: sonata para violoncelo solo. São Paulo: Edição do compositor, 2014.

GABRIELLI, Domenico. *Ricercari, canone e sonate per violoncello*. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Ricercari,_canone_e_sonate_per_violoncello_\(Gabrielli,_Domenico\)](http://imslp.org/wiki/Ricercari,_canone_e_sonate_per_violoncello_(Gabrielli,_Domenico)). Manuscrito de 1689. Acesso em 18 de outubro de 2016.

KAGEL, Mauricio. *Match*: for 3 players. Viena: Universal Editions, 1966.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. *Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre*. Buffalo: Edição do compositor, 2010.

ROSSETTI, Danilo. *Desdobramentos do contínuo*. São Paulo: Edição do compositor, 2016.

SAARIAHO, Kaija. *Sept Papillons*. Nova Iorque: Chester Music, 2000.

SAINT-SAENS, Camille. *Concert pour violoncelle et orchestra, op. 33*. Paris: Durand, 1874,

TCHAIKOVSKY, P. I. *Variations in a Rococo Theme, op.33*. Moscou: Muzgiz, 1962.

VALENTE, Rodolfo. *Estudo sobre materiais resistentes no. 1*. São Paulo: Edição do compositor, 2016.

VICTÓRIO, Roberto. *Quatro estudos para violoncelo*. Cuiabá: manuscrito do compositor, 2009.

_____. *Tetragrammaton XVI*. Cuiabá: Edição do compositor, 2013.

XENAKIS, Iannis. *Kottos*. Paris: Editions Salabert, 1977.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Sonate für Cello-solo: ...et suis spatiss transeunte universa sub caelo (Eccl. III. 1)*. Munique: Editions Modern, 1961.

_____. *Manuscritos da Sonata para violoncelo solo*. Consultados pelo autor entre 14 e 18 de dezembro de 2015, na Akademie der Künste, em Berlim.

Gravações

FERRAZ, Silvio. *Responsório de Domingo de Ramos*. William Teixeira, violoncelo; Gil Jardim, maestro; Orquestra de Câmara da USP. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Ii5ZqZ_iaBE

FRIGATTI, Eduardo. *Gihon*. William Teixeira, violoncelo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=17RUUCRpIo4>

LIGETI, Gyorgy. *Cello concerto*. Alexis Descharmes, violoncelo; Ensemble C barré.
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x6JTX-jiY1A>.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. *Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre*.
William Teixeira, violoncelo; Gustavo Penha, eletrônica em tempo real. Disponível
em <https://www.youtube.com/watch?v=9A7PU-DyYhE>

ROSSETTI, Danilo. *Desdobramentos do contínuo*. William Teixeira, violoncelo; Danilo
Rossetti, eletrônica em tempo real. Disponível em
<https://soundcloud.com/danilorossetti/desdobramentos-do-continuo>.

XENAKIS, Iannis. *Kottos*. Roham de Saram, violoncelo. Paris: Naïve classique, 2000.

ANEXO A - Intervalo e tempo³⁴⁹

B. A. Zimmermann

Quando se examina o que é o som musical (*Ton*), há basicamente duas maneiras de examinar a questão: a física e a musical. No sentido *físico*, os sons aparecem como vibrações periódicas de um meio material. Acontece que o que costumamos descrever como um som musical é algo totalmente composto. Mais precisamente, trata-se de um som (*Klang*), ou seja, uma soma de vários fenômenos vibratórios que determinam o “som musical” em função de condições acústicas específicas. O som puro, que não é acompanhado de elementos semelhantes de mesma qualidade, é representado na física acústica por uma curva senoidal. Chamamos isso de "som senoidal". Em sentido estrito, a natureza não conhece sons puros desse tipo.

A configuração (*Gestalt*) musical do som, por outro lado, é obviamente mais do que a soma de suas vibrações e as características físicas associadas a ela. De uma maneira muito geral, distinguimos os sons segundo sua altura, duração, intensidade e timbre. Um dos fenômenos mais notáveis da audição é a nossa capacidade de perceber a distância entre diferentes sons: o *intervalo*. Graças a ele, de uma vez, é criado um vasto sistema de relações que confere uma primeira ordem sobre a natureza sonora. Este é principalmente o significado do intervalo. E nós conhecemos isso sob duas manifestações distintas: a *sucessão* de notas e a *simultaneidade* de um acorde onde o som, no sentido acústico já descrito, é novamente um som complexo (harmônicos, combinações de notas e outros). É assim que a percepção de um único som musical atua como um múltiplo de relações intervalares. O intervalo pode, portanto, existir tanto na dimensão vertical quanto horizontal e isso só é possível dentro do tempo. E assim, o significado do tempo como forma fundamental (*Grundform*) na percepção do intervalo e da música geral torna-se explícito.

Se o intervalo pode ser projetado verticalmente e horizontalmente, o mesmo vale para o tempo, em virtude da relação elementar que liga intervalo e tempo. Assim, percebemos uma

³⁴⁹ Tradução deste autor do texto originalmente publicado sob o título “Intervall und Zeit” In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1957, e posteriormente sob o título “Moderne Aspekte des musikalischen Zeitbegriffs” In: *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 2/1958. Esta tradução foi feita com cotejamento junto à tradução do francês de Marc-Ariel Friedemann para o volume editado por Philippe Albèra, ZIMMERMANN, B. A. *Écrits*. Lausanne: Editions Contrechamps, 2010. Agradece-se à colaboração de Adrielly Oliveira. © SCHOTT MUSIC, Mainz .

sonoridade (*Klang*) como uma "sucessão" de sons (*Töne*) no Intervalo temporal zero e um conjunto de sons (*Tonfolge*) como uma "simultaneidade" deslocada no tempo: permutação de dimensões musicais, identidade do que parece diferente.

Desse ponto de vista, a ideia da unidade do tempo como unidade do presente, do passado e do futuro - assim como Agostinho a concebeu pela natureza da alma humana, que invade o momento efêmero em uma distensão do espírito e integra o passado e o futuro em um presente contínuo - essa noção tão moderna e ao mesmo tempo antiga adquire novas perspectivas na música concebidas como "arte do tempo", como uma arte de ordem temporal integrada ao presente contínuo que compreende a estrutura musical básica, que consideramos como princípio de ordem de todas as relações dentro de uma composição. Esta ideia do presente contínuo, dominante na poesia moderna tanto quanto na pintura moderna, encontra em Ezra Pound a seguinte formulação: "O amanhecer se levanta em Jerusalém quando é meia-noite nas Colunas de Hércules. Todos os tempos são contemporâneos (...) O futuro está presente nas mentes de algumas pessoas (...) Isto é particularmente verdadeiro na literatura, onde o tempo real não depende da cronologia, onde muitos homens já mortos são contemporâneos de nossos netos"³⁵⁰.

A música é essencialmente determinada pela ordem da sequência temporal na qual ela é *apresentada* (*darstellt*) e na qual ela está *configurada* (*hineingestellt*). Nela reside ao mesmo tempo a antinomia mais profunda, porque mesmo como uma organização suprema do tempo, esta é ultrapassada e ampliada por uma ordem que tem a aparência do eterno. O tempo "real" (no sentido de Ezra Pound) é realizado somente na música, ordenando o desdobramento do tempo "aparente". Mas aqui é necessário distinguir entre os significados musicais e filosóficos do tempo.

Em sua acepção filosófica, o tempo parece antes de tudo como uma dimensão irreversível e insubstituível, orientada ao ser-no-mundo e à permanência. Como uma medida de movimento, o tempo, em Platão e Aristóteles, está relacionado à transformação de coisas físicas e, portanto, é concebido com a conotação de um tempo *objetivo*, que é representado como um conjunto contínuo de pontos de tempo. Seguindo Leibniz e Newton, o tempo objetivo adquire uma realidade *absoluta*, análoga ao espaço. Mas desde a concepção mecanicista-racionalista do tempo até a sucessão externamente mensurável, optamos desde Bergson pela representação de um tempo *interior* e *intrínseco*, o tempo do movimento puro,

³⁵⁰ Prefácio de *L'Esprit des littératures romaines* (Praefatio ad lectorem electum), Paris, Chistian Bourgois, 1966, p. 9.

do fluxo e da duração, que desde Heráclito não cessa de fascinar o pensamento ocidental. A ideia de um fluxo perpétuo, em movimento e mudança, era bastante familiar para Leibniz, e parece quase uma "consideração intempestiva" quando ele diz: "Todos os corpos estão em um fluxo perpétuo como os rios".

Husserl desenvolveu a noção de *consciência interna do vivido*, que mais tarde se tornou tão importante para a concepção do tempo na manifestação musical e que, como forma unitária de todas as experiências no fluxo da experiência vivida, se distingue do tempo cósmico mensurável. (Esta distinção, agora descrita pelos termos "tempo real" e "tempo vivido", é de grande importância quando se considera a forma da experiência musical nas suas relações com o tempo. A compreensão estrutural do que se chama tempo vivido, bem como os fatores concomitantes de incerteza quanto aos padrões de comportamento de quem percebe - e, portanto, do ouvinte - já foram expressos na pesquisa de jovens compositores sobre a música de Webern, portanto as poucas indicações dadas aqui devem ser suficientes)³⁵¹. A temporalidade, a historicidade como condição essencial do ser humano, o fato de que as decisões não podem ser repetidas, a liberdade aberta no futuro: tudo isso é agora decisivo - especialmente desde Heidegger - para a concepção do tempo na filosofia moderna. Nossa visão das diferentes concepções filosóficas do tempo deve, naturalmente, ser limitada aqui às principais correntes.

Em suma, pode-se dizer que o intervalo e o tempo não se apresentam como determinações objetivas inerentes aos sons. Essas noções constituem, no sentido kantiano, uma forma de intuição (*Anschauungsform*) *a priori* do sujeito e, mais precisamente, de sua percepção interior. É por isso que a matéria sensível, aquela da audição, é assim trazida a uma primeira ordem que possibilitará a experiência e, mais estritamente, a experiência musical.

Como o tempo se apresenta na música? Em primeiro lugar, como tempo objetivo em uma dimensão física mensurável. O tempo percorrido, aquela parcela de tempo necessária para realizar uma obra musical, nós chamamos de *duração efetiva*. Esta duração temporal, no entanto, não é constante, no sentido de que permaneceria ali, mesmo com cada interpretação. Em outras palavras, as condições sempre em mudança da performance musical também causam as mesmas variações na duração, mesmo as mais sutis, em uma determinada composição; por outro lado, a proporção de todas as relações métricas e rítmicas – ou seja,

³⁵¹ Zimmermann refere-se a STOCKHAUSEN, Karlheinz. Structure and Experiential Time. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 2: Anton Webern*. Bryn Mawr: Theodore Presser Company, 1958 [1955].

temporais - permanece inalterada dentro da duração efetiva e variável. Assim, o tempo é estruturado de duas maneiras dentro de uma composição: pela escolha de um determinado padrão temporal (*efetivo*) na função do tempo musical de uma parte e, por outro lado, por outro padrão (*interno*) como princípio organizador das relações entre intervalo e tempo. Esses padrões temporais internos e efetivos são ambos definidos na consciência temporal interna que temos em música, consciência à qual devemos afirmar, neste sentido, um papel regulador para a experiência e a vivência do tempo na música. E, desse ponto de vista, a noção de tempo não pode ser mantida como a categoria musical do movimento. Uma correspondência perfeita entre as normas e os números temporais interiores é concebível apenas em uma música que ordena o tempo, dentro da consciência temporal interna, de modo a cancelar as diferenças entre esses dois padrões, e isso ancorando todos os relacionamentos musicais em uma estrutura básica que os sintetizam. Assim, o simultâneo e o sucessivo, os metros, os ritmos, as distâncias entre os ataques, todos tornam-se expressão de uma única e mesma coisa: a relação proporcional entre o intervalo e o tempo a ser estabelecida em cada obra.

Que tipo de ordem a música estabelece entre o homem e o tempo? De uma maneira muito geral, é uma ordem do movimento que, de maneira particular, traz a temporalidade à consciência do homem e o faz viver internamente um tempo ordenado; essa ordem, porque se comunica com as formas básicas da experiência humana, abrange o ser humano em todo o seu ser, e lhe torna consciente do tempo como uma unidade global, além das aparências do tempo em sua manifestação (*Ablauf*) na música.

ANEXO B – Carta de B. A. Zimmermann a K. Stockhausen sobre o tempo musical³⁵²

Colônia, 14.3.58

Caro Karl-Heinz!

Aqui estão alguns exemplos de literatura para o nosso tema comum: o tempo. Além dos pré-socráticos, de Platão, de Aristóteles, dos escolásticos, Descartes, Leibniz, Newton, Kant, Bergson, etc., sem esquecer as "confissões" de Agostinho – adicionaria ao material para se tomar ciência Windelband-Heimseeth, "Lehrbuch der Geschichte der Philosophie"³⁵³ (1935).

Na literatura moderna sobre o tema segue:

Volkelt: Fenomenologia e Metafísica do Tempo (1925)

Heidegger: O Ser e o Tempo [1927]

Husserl: Palestras sobre a Fenomenologia da Consciência do Tempo Interior (editado por Heidegger em 1928)

Weizsäcker: Forma e Tempo (1942)

Kruger: Sobre a doutrina do tempo de Kant (em "Anteile", Heideggerfestschrift, 1955)

H. Conrad-Martius: O Tempo (1954)

Então como importante "intruso": Ezra Pound "Palavras e som" (1957)

Para adicionar, seria a obra básica de Gisele Brelet: *Le Temps musical*, Presses Univ. França, 1949 (eu conheço este trabalho, é claro, apenas a partir de referências de amigos que o avaliam como uma excelente ênfase).

O material é esmagador. Pode ser um pouco decepcionante, especialmente em uma situação em que parecemos ser quase como exploradores, quando devemos perceber - e não podemos superar essa conclusão - que tudo isso que agora parece tão novo para nós e que sempre repetidamente em todos os ensaios, discursos e prefácios, é tratado com a fatídica expressão "pela primeira vez", foi visto antes de nós, independentemente de nós e, ao mesmo

³⁵² Tradução deste autor de carta obtida na Akademie der Künste, de Berlim.

³⁵³ "Livro-texto de História da Filosofia", obra sem tradução em língua portuguesa.

tempo, conosco pensado. Não há monopólio sobre o tema do "tempo", e ainda não temos motivos para ir além do que foi encontrado e pensado até agora. Talvez tenhamos encontrado algumas formulações práticas que podem ser mais úteis no uso musical diário do que terminologias filosóficas e investigações. O ponto de vista da série, que nos levou ao contato com o problema do tempo - o problema do tempo existe na música desde o início - é coletivo e os resultados que foram encontrados até agora também são de tipo coletivo e, portanto, estão no lugar não do "eu", mas do "nós". Tudo isso, é claro, não importa na realidade com a qual nos preocupamos com o problema do tempo. Desse modo, pode ficar claro que não há prioridade diante do pensamento e do pensamento que até agora foi concebido pelos filósofos, e foi encontrado nesta questão, mas uma razão suficiente para a modéstia em próximas orientações.

Eu penso que seria bom antes de entrarmos na situação ridícula de querer encontrar coisas "novas" que já foram encontradas antes de nós, tornar nossos estudos tão completos que podemos fazer um esclarecimento adicional com responsabilidade. Nada seria mais perigoso do que a "fama" infundada e o sentido de prioridade, onde não há prioridade. Há também, de acordo com a minha opinião na arte, um desenvolvimento, mas nenhum progresso. Parece ser um paradoxo, mas em vista da sobreposição da arte no passado, no presente e no futuro, esse paradoxo se torna conhecimento e segurança. Deixemo-nos, portanto, que questões desnecessárias e seus resultados finais sejam distinguidos apenas pelas pessoas cujo lucro o compositor pode menos se permitir.

Seu,

P. S.: Por uma questão de clareza, Metzger escreve em seu ensaio "Schönberg e Webern" aquilo que você me deixou consciente da "Distância efetiva zero", enquanto escrevo sobre o "Intervalo temporal zero". (É o mesmo, mas a genealogia dos dois conceitos é fundamentalmente diferente. Além disso, Metzger realmente não traz qualquer novo ponto de vista além dos já conhecidos há anos, compare Ezra Pound).

