



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA**  
**PPGMUS—PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**PAULO RIOS FILHO**

**UM COMPOR-EMARANHADO: COMPOSIÇÃO,  
TEORIA E ANÁLISE AO LONGO DE LINHAS**

Salvador, BA

2015

**PAULO RIOS FILHO**

**UM COMPOR-EMARANHADO: COMPOSIÇÃO,  
TEORIA E ANÁLISE AO LONGO DE LINHAS**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador, BA

2015

R586 Rios Filho, Paulo

Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas  
/ Paulo Rios Filho. \_ Salvador, 2015.

311 f. : il. (algumas color.)


Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica,  
Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito  
parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.


Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

1. Composição (Música). I. Título. II. Lima, Paulo Costa.

CDD 781.3

A Tese de Paulo Oliveira Rios Filho foi aprovada

  
Paulo Costa Lima  
Orientador

  
Wandelson Silva de Miranda

  
Marcos Vinício Cunha Nogueira

  
Guilherme Bertisolo

  
Lucas Robatto

Salvador, 08 de junho de 2015

# AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Léa e Paulo, pelo amor e incentivo constantes, desde o início de tudo; e aos meus irmãos, Gigito e Tantão, por serem quem são e por estarem em minha vida (agradecimento este que se estende a toda a família).

A Luiza, minha companheira, pelo amor, pelo cuidado e por toda ajuda e paciência ao longo desses quatro anos de trabalho. A Fátima, minha sogra, por me acolher em sua família como um filho. A Dianinha, pela paciência e companhia, nessa reta final... por esperar horas a fio para poder brincar ou passear, sem latir, sem uivar ou chorar (não muito).

Ao Prof. Paulo Costa Lima, pela orientação certa, pela amizade, por me instigar sempre a dar um passo além, e por seguir me ensinando tanto, após doze anos de relação mestre/aprendiz.

Aos professores, colegas e funcionários do PPGMUS/UFBA.

Aos membros convidados da banca de defesa desta tese—Prof. Guilherme Bertissolo, Prof. Lucas Robatto, Prof. Marcos Nogueira e Prof. Wandêilson Miranda—, por doarem seu tempo a este trabalho e pelas valorosas contribuições. Agradeço, particularmente, no caso dos dois primeiros, pelas colaborações feitas ainda na altura qualificação, quando também estiveram na banca, e no caso do último, pela oportuna apresentação da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari e pela generosa ajuda com alguns de seus conceitos-chave.

Aos meus queridos amigos da OCA—Alex Pochat, Alexandre Espinheira, Alisson Gonçalves, Danniell Ferraz, Joélio Santos, Lia Sfoggia, Túlio Augusto e Vinícius Amaro—, pela parceria de sempre e por seguirem firmes na luta pela música contemporânea. Aos camaradas do Camará Ensemble—Flávio Hamaoka, Gueber Santos, Pedro Robatto, Davysson Lima, Vitor Rios, Gilson Santana, Vladimir Bomfim, Humberto Monteiro, Edson Lima, Samuel Dias, Suzana Kato, Fernanda Monteiro e muitos outros colaboradores—, pela confiança e por fazerem música sempre em um clima de muito companheirismo e extremo comprometimento.

Aos meus caríssimos amigos de Parnaíba e colegas de UFMA—Alina, Camila, Cristiano, Fernanda, Fran, Leonardo, Maria, Maurício e Tedson—, pela amizade e companheirismo, por toda a força que nos deram desde a nossa mudança. Aos alunos da UFMA participantes da equipe do projeto aCoMuMa—Ação de Composição Musical na UFMA, pelo envolvimento com o projeto e com a gravação da *‘Obranálise’ Rossianas III*, que integra esta tese.

Ao CNPq, pelo provimento da bolsa que financiou esta pesquisa.

*“Que nos perdoem uma frase dessas: deveria ser musical, escrever-se em música, o que fazem os músicos.” (Deleuze e Guattari, Mil Platôs)*

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

## RESUMO

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

**Palavras-chaves:** Composição musical. Teoria do compor. Linhas.

RIOS FILHO, P. A **composing-meshwork**: music composition, theory and analysis along lines. Doctorate Thesis – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2015.

## ABSTRACT

This work raised, at first, along a course of interest, observation and monitoring of my own creative process, through the use of certain ethnographic strategies and tools (i.e., journaling, recordings, interviews, sketch and annotation revision, etc) intending the analysis of this process and the reflexion/transformation of (my) writing music itself. The trailed path ended up by indicating on the direction of other trails which were then also traced: a) a revision of the statute of research on the field of music composition, in terms of the existence of an incessant circuit of theory with practice; b) the reflection on composition theory seen by the perspective of this circuit, as ‘theory of a composition with the world’—an effort of contemplation and speech done along lines of creation which integrate the vital processes not only of writing music, but also of the meshwork of trajectories, forces and fluxes of the world; c) a straighter discussion about this course of interest, observation and monitoring of the creative process, in order to associating this track to a practice of ‘attentive travel’ done along the lines and forces of a music-making (of a ‘work’, a free improvisation session, of a composition, etc); and d) what finally led to the creation of the (anti-)analyzes of this thesis, which from that attention and monitoring travel done with the analyzed process and ‘work’ are themselves the extension of the pursued fluxes of creation, as a continuation of this ‘mesh/work-process’ which is under investigation. First, in relation to the research in music composition and the theory/practice circuit, what is drafted is a kind of composition metatheory, considered around the Paulo Costa Lima’s notion of composicionality as well as taking into consideration some recent studies in the area of ‘artistic research’ and ‘practice as research’. Then, in relation to the weaving of the idea of a theory made ‘with a composition with the world’, is the British anthropologist Tim Ingold and the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, who help to illuminate the path of this movement of ‘speech and contemplation’ along a composition. The now multi-tracked way led to a revision of the role of analysis in the filed of research in music composition, in the sense of proposing/creating another paradigmatic horizon to ‘compositional analysis’, one that is focused on following the lines in movement of that ‘meshworked-composition’ or that music-making under study. Finally, all that turned out to being actualized along the analytic texts launched on the last chapter, with the (anti-)analyzes of works written during the doctorate course, mainly based on the use of methodological attitudes and tools borrowed from the field of (auto-)ethnography, what by its turn affects the proper composition in circuit with these texts’ production.

**Key-words:** Music composition. Composition theory. Lines.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ciclo de Vida Composicional, Otto Laske (1991) . . . . .	17
Figura 2 – Dois esquemas diferentes para tratar do mesmo modelo <i>material-método-forma</i> , em Reynolds . . . . .	19
Figura 3 – O extensivo e o intensivo em um simples fragmento musical . . . . .	74
Figura 4 – ‘Gesto A’ e ‘Gesto B’, linhas de singularidades, seus percursos e atualizações. . . . .	80
Figura 5 – Linha de singularidade, contraste, contraponto e contração. . . . .	83
Figura 6 – Linhas molares: força de massa “transformando” uma linha em ponto . . . . .	88
Figura 7 – Linhas moleculares: força de bando e o ‘esquecimento’ das coisas; a ‘involução’ e desterritorialização do ponto . . . . .	92
Figura 8 – <i>Partiels</i> (1975), de Gérard Grisey – p. 1 . . . . .	97
Figura 9 – <i>Partiels</i> (1975), de Gérard Grisey – pp. 4, 6 e 8 . . . . .	98
Figura 10 – <i>GHIA TIN ORA</i> (1975), de Anestis Logothetis. . . . .	106
Figura 11 – Rascunho: Manuscrito (c/ anotações) . . . . .	166
Figura 12 – Rascunho: Manuscrito digital . . . . .	167
Figura 13 – Rascunho: Planejamento (c/ anotações) . . . . .	168
Figura 14 – <i>Répéter</i> , cc. 9–14 . . . . .	183
Figura 15 – A fala como coisa inusitada . . . . .	184
Figura 16 – <i>Rascunho</i> de planejamento da forma . . . . .	185
Figura 17 – Alomorfia em repetições da parte A . . . . .	185
Figura 18 – <i>Linha de repetição</i> na costura nuclear reiterativa das partes internas de A (e reparações). . . . .	187
Figura 19 – <i>Linha de repetição</i> e a construção dos pequenos gestos e células de um âmbito mais microscópico forma. . . . .	187
Figura 20 – Subseções de A construídas a partir da movimentação de uma única fôrma da M.E. . . . .	189
Figura 21 – Rascunho com vários trechos de diferentes partes de <i>Répéter</i> , feitos também em momentos distintos da composição. . . . .	195
Figura 22 – <i>Linha de sono</i> e alguns exemplos de <i>gestos-despertador</i> em <i>Répéter</i> . . . . .	196
Figura 23 – Justaposição de passagens de sons harmônicos (preto) e sons percussivos (cinza) na seção A de <i>Répéter</i> . . . . .	199
Figura 24 – Três pautas independentes na seção B . . . . .	201
Figura 25 – <i>Linha de tonalidade</i> em <i>Répéter</i> . . . . .	204
Figura 26 – Primeiros dez compassos da sequência de acordes (alusões a sétimas de dominante) . . . . .	205
Figura 27 – ‘Obranálise’ <i>Rossianas III: Patch e subpatch</i> em Pd . . . . .	207

Figura 28 – PHX: frequency shift de subconjunto do modo dórico em Dó . . . . .	226
Figura 29 – PHY e a transformação de fragmento da série harmônica do Dó 2 em um <i>cluster</i> de tons inteiros . . . . .	227
Figura 30 – Rascunho de <i>Abesana</i> : os ritmos do processo . . . . .	229
Figura 31 – Gestos de um aboio fantástico. . . . .	230

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Aproximação dos tipos de trabalho autoetnográfico nos textos das (anti-)análises . . . . .	160
Tabela 2 – Exemplos de ‘narrativa conceitual’ (ou ‘filosófica’) e de ‘narrativa analítica tradicional’, ao longo dos textos das (anti-)análises. . . . .	161
Tabela 3 – Gestos e células de <i>Rua das Pedras</i> (2014) emprestados/citados em <i>Répéter</i> . . . . .	198

# SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO . . . . .	13
1	<b>O <i>CIRCUITO</i> E UMA TEORIA IMANENTE DO COMPOR</b>	<b>27</b>
1.1	PRÁTICA <i>COM</i> TEORIA . . . . .	30
1.1.1	Pensamento e ação . . . . .	32
1.1.2	Prática artística e pesquisa . . . . .	37
1.2	UMA SOMENTE PRÁTICA . . . . .	43
1.3	TEORIA <i>COM UM</i> COMPOR . . . . .	45
1.3.1	<i>com</i> : sistemas experimentais e uma reunião de coisas . . . . .	47
1.3.2	<i>um</i> : sistema-obra e uma vida . . . . .	52
2	<b>UM COMPOR-EMARANHADO . . . . .</b>	<b>58</b>
2.1	UM COMPOR <i>COM</i> O MUNDO . . . . .	61
2.1.1	O mundo... . . . .	61
2.1.2	Um compor <i>com</i> . . . . .	65
2.2	LINHAS <i>COM UM</i> COMPOR . . . . .	70
2.2.1	linhas de temporalidade: extensiva e intensiva . . . . .	73
2.2.2	linhas de corporalidade: singularidades e trajetórias . . . . .	76
2.2.3	linhas de territorialidade: molares, moleculares e de fuga . . . . .	86
2.3	LUGAR DE CRIAÇÃO MUSICAL . . . . .	102
2.4	O COMPOSITOR . . . . .	109
2.5	‘OBRA’ E PROCESSO . . . . .	114
3	<b>FAZER-ANÁLISE ENQUANTO VIAGEM . . . . .</b>	<b>121</b>
3.1	MODO-EXPLICITAÇÃO DE <i>UM</i> COMPOR . . . . .	124
3.1.1	Coagulação . . . . .	128
3.1.2	Coceira . . . . .	131
3.2	A CONSTRUÇÃO DAS ANÁLISES DA TESE . . . . .	136
3.2.1	(Anti-)análise e emaranhado . . . . .	138
3.2.2	Rigor, vigor, umor . . . . .	141
3.2.3	Viagem atenta, narrativa e conhecimento . . . . .	149
3.2.4	Autoetnografia . . . . .	153
3.2.5	Aparelhagem metodológica, dados e estórias colhidos . . . . .	159
3.2.5.1	<i>Diários de campo</i> . . . . .	159
3.2.5.1.1	Notas gravadas . . . . .	162
3.2.5.1.2	Notas escritas . . . . .	163

3.2.5.2	<i>Rascunhos</i> . . . . .	164
3.2.5.2.1	Manuscritos e anotações . . . . .	165
3.2.5.2.2	Planejamento . . . . .	165
3.2.5.2.3	Gravações em áudio . . . . .	167
3.2.5.3	<i>Amostras de encontros</i> . . . . .	167
3.2.5.3.1	Amostras em vídeo . . . . .	169
3.2.5.3.2	Gravação de ensaios e performances . . . . .	170
3.2.5.3.3	Troca de mensagens, registro de conversas . . . . .	170
3.2.5.4	<i>Entrevistas</i> . . . . .	171
3.3	<b>SOBRE O TEXTO E OS FORMATOS DAS (ANTI-)ANÁLISES</b> . . . . .	171
4	<b>AO LONGO DO (MEU) COMPOR-EMARANHADO</b> . . . . .	173
4.1	<b>CRIAÇÃO MUSICAL DURANTE O DOUTORADO</b> . . . . .	175
4.1.1	<b>Lista de obras compostas e estreias</b> . . . . .	175
4.2	<b>AS (ANTI-)ANÁLISES</b> . . . . .	180
4.2.1	<b>Répéter</b> . . . . .	180
4.2.2	<b>Rossianas III</b> . . . . .	206
4.2.3	<b>Abesana</b> . . . . .	225
4.3	<b>PARTITURAS</b> . . . . .	231
4.3.1	<b>14 peças escritas entre 2011 e 2014 (primeiras páginas)</b> . . . . .	231
4.3.2	<b>Partituras completas das peças analisadas</b> . . . . .	246
4.3.2.1	<i>Répéter</i> . . . . .	246
4.3.2.2	<i>Rossianas III</i> . . . . .	267
4.3.2.3	<i>Abesana</i> . . . . .	279
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> . . . . .	289
	<b>Referências</b> . . . . .	294
	<b>APÊNDICE A – CD DE DADOS COM GRAVAÇÕES DAS OBRAS ANALISADAS</b> . . . . .	302

# INTRODUÇÃO

“Quais são, enfim, as suas justificativas pessoais para este trabalho? O que lhe levou a desejar pesquisar isto ou aquilo?” Esse foi talvez o comentário que mais tenha me marcado ao longo de uma série de defesas de dissertações de mestrado e teses de doutorado a que, desde o início de minha graduação em composição, tive a oportunidade de assistir, sempre no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Não me lembro exatamente qual foi o trabalho, nesta ocasião; nem o autor... nem sequer mesmo o responsável pela questão, lançada de forma muito elegante, e somente após alguns elogios merecidos, acerca de pontos do trabalho ora avaliado, tais quais sua estrutura, metodologia, arcabouço teórico e justificação acadêmica. Uma interrogação tão óbvia e natural! Mas que causou certo desconforto—como se todos, inclusive o autor do trabalho, de fato estivessem pela primeira vez a se questionar: “Por que isto, mesmo?”

Desde então, para mim, uma tese de doutorado—ou qualquer outro trabalho acadêmico (e mesmo artístico)—requer, antes de tudo, uma revisão de percursos. Para abrir o presente texto, sinto primeiro a necessidade de voltar o meu olhar para as trilhas que me trouxeram até aqui, neste ponto. Mas não quero ser nem enfadonho, nem biográfico e, para tanto, o que vou fazer é riscar um traço-trajetória que, julgo eu, dará conta do que é de fato importante de se iluminar, nesse caminho de vários becos, idas, voltas e saídas, para falar em concreto do contexto específico do surgimento e construção desta tese—o que, de fato, irei fazer durante todo o restante desta introdução.

A minha graduação foi como uma sequência de choques: o contexto anterior a ela foi o de um distanciamento grande com relação a toda uma tradição de música de concerto, que era uma das principais fontes de referência e balizamento do bacharelado em composição. Não me lembro ao certo, mas acho que imaginava, àquela altura, que sairia da graduação empregado em algum estúdio, produzindo os discos de alguma banda ou cantor. E poderia ter sido assim, se não tivesse sido fígado pela composição—que descobri rapidamente não depender necessariamente do treinamento conservatorial clássico que me faltava, quer dizer, havia também outras possibilidades de caminhos.<sup>1</sup>

O maior dos choques foi, assim, o da descoberta da música contemporânea, da performance, da composição coletiva, da improvisação livre, da música experimental. A composição com material musical de origem cultural diversa, compor música com base

<sup>1</sup> Por exemplo, no caso daquela turma de primeiro ano do curso de composição de 2003, o caminho proposto pelo professor da turma—Paulo Costa Lima—, que foi desembocar na criação do grupo de compositores, mais tarde transformado em associação civil, *OCA – Oficina de Composição Agora*. Em paralelo à composição de peças para clarinete solo e para quarteto de cordas com clarinete, coisa prevista na ementa da disciplina Composição III, o grupo trabalhou com a criação coletiva de performances e instalações musicais, utilizando sobretudo o recurso da fala (e outros usos musicais não convencionais da voz). Por exemplo, em certa feita a missão do grupo era produzir uma série de composições baseadas em falas recolhidas de moradores de rua sobre o que eles pensavam sobre o Brasil. Todas as performances, que eram criadas e interpretadas pelo próprio grupo, eram apresentadas dentro da série de concertos organizada pelo Prof. Paulo, na Reitoria da UFBA (a “Série Brasil”), que não raramente envolvia os alunos do grupo também na própria produção do evento.

num diálogo entre forma/design experimental e material de referência cultural (étnica ou *pop*) foi para mim, desde o início, uma estratégia para lidar com o choque. Dentro de um ano após o início da graduação, começava a minha iniciação científica, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Costa Lima, sobre as estratégias de ensino de composição dos compositores ligados ao Grupo de Compositores da Bahia (1966), a saber, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira e Fernando Cerqueira. Como, no cerne da pesquisa, estava a hipótese de que, nos casos desses compositores, havia uma forte interpenetração entre estratégias pedagógicas (a criação em sala de aula), artísticas (a criação de música) e teóricas (a criação de textos e ensaios críticos), logo o meu plano de trabalho se voltou a esse tipo de atitude criativa relacionada à construção de uma interface entre composição e cultura, aos meandros da composição musical de música de concerto contemporânea com bases inter-trans-culturais.

E foi esse interesse de pesquisa, aprofundado ainda muito incipientemente na graduação, que me levou ao trabalho do mestrado, com a dissertação *Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Composição de Música Contemporânea*.<sup>2</sup> Mas o mais importante de se ressaltar, aqui, é que esse interesse, antes mesmo de ser um interesse de pesquisa ligado à plataforma da IC ou do próprio mestrado, era já um interesse artístico, um interesse composicional, de criação musical. Na verdade, a minha pesquisa já havia iniciado ali, na estratégia (de vida, antes de ser de criação) tecida ao longo da série de choques de início da graduação, com o que Lindembergue Cardoso chamaria de ‘mão-na-massa’.<sup>3</sup>

No mestrado, o que fiz foi estabelecer um quadro de estratégias e procedimentos composicionais relativos a esse tipo de diálogo com material musical referencial, que, em última instância, aprofundou esse meu interesse artístico e estendeu a sua aplicação também à área da análise. Nesse sentido, o que a dissertação proporcionou foi um esforço de categorização do processo de criar música a partir do paradigma da hibridação cultural. No entanto, ao relacionar esse quadro de categorias com estudos da área da teoria da composição—a saber, Reynolds (2002) e Laske (1991)—e, sobretudo, ao engajar essas categorias em aplicações empíricas—em um continuum análise-criação—, surgiu, dentro do trabalho, a necessidade de bosquejar uma abordagem mais geral do compor, que me levou a tocar em pontos e aspectos de um horizonte de investigação mais amplo, a projetar um enlace daquela ‘pequena teoria’ com um campo mais global da composição, indo para além das categorias de hibridação cultural em música e sua aplicação.

Esse ‘esforço de teoria’ advindo do pensamento sobre criação musical e hibridação cultural, esse traçado teórico ali somente rascunhado, indicado como uma direção possível a ser seguida a partir da dissertação, abria uma trilha que apontava em vários sentidos para além (e aquém) da noção de obra, ou melhor, da noção de composição como um processo

<sup>2</sup> Ver (RIOS FILHO, 2010).

<sup>3</sup> Algumas obras da graduação com essa interface são *Pula e Chuta a Minha Cabeça*, de 2003, *O Contrariador*, de 2007, e *Tripa da Terra*, de 2008.



teleológico, guiado em direção à construção de obras (e ponto). E isso foi o que me conduziu às primeiras ideias do projeto de tese do doutorado e também à ideia derradeira, que nos leva, por sua vez, ao presente trabalho: a) investigar a ideia de ‘processo composicional’, em sua dupla acepção ‘percurso criativo/série de eventos e transformações musicais’; b) micro-políticas de um compor ‘holístico’, composição como criação musical e administração da saúde do ‘mundo’ das obras criadas—arregimentação de performances, interpretação das próprias obras, elaboração de projetos e captação de recursos, etc.; e c) teoria e prática de um compor vivo, enxergado enquanto um fenômeno de linhas que atravessam processo, obra e mundo. Esta última, vista como uma espécie mesmo de consequência ou síntese das outras, é ‘a que ficou,’ o projeto que fundamenta os caminhos traçados nesta tese.

O fio condutor de toda essa trajetória—desde a iniciação científica, o interesse pelos diálogos entre composição e cultura, passando pela interface entre hibridação cultural e composição, e pelo alvitramento de uma abordagem teórica do compor—tem sido, entretanto, sempre o da minha própria prática, o meu ‘fazer-música’, o meu compor. O meu interesse nunca saiu dessa seara. Todo o percurso na academia acabou sendo, por uma via ou outra, guiada por esse norte; os interesses de reflexão e pesquisa perseguem, andam junto dos interesses criativos. Pensar a composição *com* a composição—principal intento deste trabalho—é o que sempre tem me interessado, e, acredito, é o que deve, mais do que qualquer outro princípio, nortear a configuração da área de pesquisa em composição musical.

Enquanto inserida no âmbito da ‘teoria da composição’—ou, como eu prefiro: enquanto construída como ‘um esforço de teorização feito com um compor’—, esta tese portanto se relaciona com um punhado de outros ‘esforços de teoria’, aproximando-se de alguns e se distanciando de muitos outros aspectos desses estudos a que se arrola. Quando me refiro a ‘esforço de teorização’ para falar deste e dos outros trabalhos referidos, opto por não abordá-los—pois eles mesmos evitam tomar este tom—como uma Teoria, um tratado; e sim muito mais como, de fato, diligências pontuais, por mais que abrangentes, que tentam tocar em questões gerais ou em uma gama considerável de assuntos relativos ao compor e ao processo de criação musical, sem no entanto formatar modelos, sem estabelecer percursos procedimentais a priori para a composição e/ou análise.<sup>4</sup>

No caso de [Laske \(1991\)](#), o que de fato o aproxima do esforço de teoria aqui tecido é, até mesmo mais do que o seu “ciclo de vida composicional” (ver [Figura 1](#)), principalmente a sua abordagem do compor enquanto—pondo nos termos de [Lima \(2012, p. 26\)](#)—um processo de *reciprocidade* compositor/composição. Laske, que se refere à composição

<sup>4</sup> Ou seja, são estudos que se distanciam, neste aspecto, de formulações como as ligadas à *Teoria Pós-Tonal*, ou *Teoria dos Contornos*, que apesar de terem sido lançadas principalmente como ferramenta de análise musicológica, também muito servem à própria criação musical (e, até mesmo por extensão, ao ensino de composição musical). Ver, por exemplo, os trabalhos de [Espinheira \(2011\)](#) e [Sampaio \(2011\)](#), nas áreas citadas.

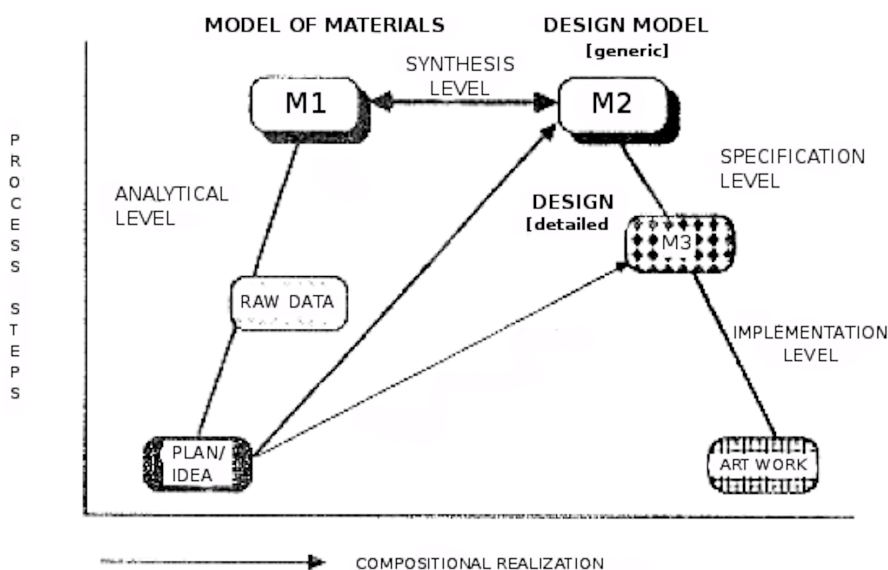


Figura 1 – Ciclo de Vida Composicional, Otto Laske (1991)

musical por *design* e que estende o mesmo tipo de tratamento para a criação em quaisquer outras linguagens artísticas, nos fala de duas abordagens distintas de processo criativo: uma que envolve a ideia *dualística* de design, que é “concebida como uma ação humana exercida sobre um ambiente (de trabalho) externo;” e a outra, uma noção *holística*, onde o “design é uma disposição relacional entre o designer e seu ambiente” e onde “os limites entre o eu-designer e objeto-ambiente estão em constante fluxo.” Segundo o autor, no caso da abordagem holística (que é a que ele admite adotar para a construção do ciclo de vida composicional), “o design cria o designer tanto quanto o designer cria o design.” (LASKE, 1991, p. 243)

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

Primeiro, a reciprocidade compositor/criação não é vetor simples, uno; não é simplesmente uma linha de conexão entre compositor e obra pois compositor e obra são, já eles próprios, multiplicidades de linhas, forças e fluxos. Então, essa reciprocidade ‘simples’ compositor/obra—sujeito/objeto, designer/design—é já ela múltipla, um complexo processo de transdução e transcodificação entre corpos<sup>5</sup> que são eles próprios co-formados,

<sup>5</sup> A obra vista enquanto corpo é algo recorrente na literatura em teoria da composição. O próprio Laske põe compositor e composição na mesma categoria de ‘formas complementares’, sem fazer distinção de ordem material entre sujeito e objeto, ou entre organismo-humano e organismo-obra. (LASKE, 1991, p. 243-4) Aliás, a ideia de obra enquanto organismo, que também surge no texto de Laske (1991, item

ou seja, imagens em movimento de processos insaciáveis de reciprocidade, fluxos constantes entre coisas, substâncias, energias, informações.

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

Apesar de não ser algo de todo negligenciado **no texto** de Laske, é esse processo complexo de reciprocidade radical que acaba muito reduzido justamente **no esquema** apresentado com o ciclo de vida composicional, que ele esboça para responder a todo esse aspecto de uma relação mais horizontal e difusa entre compositor e obra. Ao falar dessa abordagem holística, Laske toma o cuidado de se referir à relação entre sujeito e *ambiente de trabalho*—ao invés de sujeito/obra—, o que para mim parece algo bastante acertado, e que remete à minha noção de *lugar de criação musical*, apresentada na [seção 2.3](#). Se esse ‘ambiente’ a que Laske faz referência for algo que inclua todo esse traçado complexo de uma reciprocidade radical e imanente, envolvendo as linhas, fluxos e forças que compõem os corpos que integram um compor, as nossas visões ficam, assim, realmente muito afinadas. Mas a impressão que o seu ciclo de vida composicional me passa é, em muitos aspectos, a de um esquema reducionista e que acaba dando conta tão somente do nível da obra/design controlada pelo sujeito/designer, o que seria mais do âmbito da relação dualística—uma ideia, uma intenção primeira proposta por um sujeito-compositor, levando, passo-a-passo, à forma-final, à obra—, do que da noção holística.

Aliás, este é um outro ponto a ser ressaltado: como sinalizo com a ‘definição rápida’ da figura do compositor, feita na [seção 2.4](#), penso que essas duas noções (dualística e holística)—que nesta tese poderiam estar relacionadas à *lógica do ponto* e à *lógica da linha*, ou *sistema-ponto* e *sistema-linha*, de [Deleuze e Guattari \(1995c\)](#)—são muito mais como duas faces coalescentes do processo composicional, do que opções mutuamente exclusivas. A noção dualística (*sistema-ponto*) é muito mais como uma contraparte integrante da noção holística (*sistema-linha*)—e vice-versa. Na verdade, apesar da separação entre esses dois caminhos, esse tipo de relação é algo que até mesmo o próprio [Laske \(1991\)](#) parece apontar, ao descrever a noção holística: “Representações internas do ambiente”—o que para mim soa como uma definição precisa de um aspecto da noção dualística—“refletem a interação entre designer e design.”<sup>6</sup> ([LASKE, 1991](#), p. 243)

IV.3), ou de organicidade em composição, é algo bastante discutido.

<sup>6</sup> “Internal representations of the environment reflect the interaction between designer and design.”

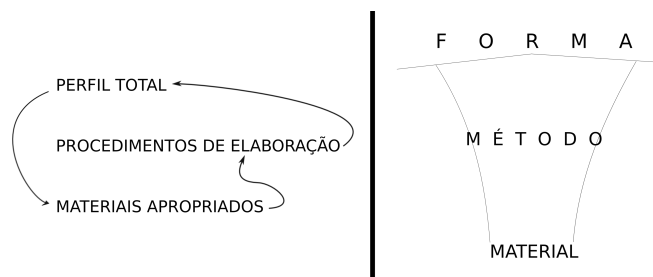


Figura 2 – Dois esquemas diferentes para tratar do mesmo modelo *material-método-forma*, em Reynolds

Ou seja: a noção holística envolve as representações feitas por um sujeito, que somente se percebe enquanto sujeito—portanto, um corpo separado do ambiente—por causa justamente dessa capacidade que tem de criar representações a partir de sua interação com “o seu próprio de-fora” (com a sua imagem subjetiva de ambiente, tudo o que não é ‘si-mesmo’ para um determinado sujeito). Enfim, o texto de Laske aponta toda essa ambiguidade até mesmo entre as duas próprias noções, à primeira vista antagônicas. Mas o ciclo de vida—e a própria continuação do seu texto—não parece dar seguimento a essa abertura, a esse viés de problematização, e o tema da reciprocidade não ganha maior seguimento.

Já o compositor norte-americano Roger Reynolds (2002), apesar de também oferecer um esquema interpretativo do compor bastante reducionista, a saber, o modelo *material-método-forma*, *top-down/bottom-up*—bem mais reducionista do que o de Laske, por sinal—, apresenta e discute uma série de vetores-conceitos de composição, todos eles a partir da vivência particular do próprio Reynolds—ou como ele mesmo diz, a partir do “lugar privilegiado de compositor” que ele assume ao afirmar que o que ele está elaborando é um conjunto de práticas, ou de modos de fazer, ao invés de uma teoria. (REYNOLDS, 2002, p. 2) São mais de sessenta conceitos, dentre os quais pode-se destacar: inteireza, sensação de pertencimento, integridade e coerência;<sup>7</sup> intenção expressiva e ímpeto;<sup>8</sup> dimensionalidade e profundidade;<sup>9</sup> consistência estética e ajustamento sensitivo.<sup>10</sup>

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

Reciprocidade sim, afinal, apesar de o texto de Reynolds não privilegiar esse

<sup>7</sup> “Wholeness,” “sense of belonging,” “integrity” e “coherence.”

<sup>8</sup> “Expressive intent” e “impetus.”

<sup>9</sup> “Dimensionality” e “depth.”

<sup>10</sup> “Aesthetic consistency” e “sensitive adjustment.”

aspecto (o da reciprocidade), dando mesmo a impressão de que (nos termos de Laske) a sua abordagem penderia muito mais para a noção dualística de design, vetores como ‘coerência’, ‘inteireza’, ‘dimensionalidade’, ‘profundidade’ e ‘pertencimento’ são, na verdade, relativos tanto à capacidade crítica do sujeito que cria, quanto à capacidade imanente do material manipulado e da forma desenhada. Ao compositor (ou analista) deve ser permitido enxergar a coerência ou a profundidade da forma. Mais ou menos nos mesmo termos colocados pelo cientista social Bruno Latour (2012, p. 211), em seu livro *Reagregando o Social*,<sup>11</sup> o que estou tentando dizer é que, se o compositor consegue criar uma forma coerente e profunda, é somente porque o material (e a forma-*tomando-forma*) tem a capacidade de ser coerente e profundo. Em outras palavras, é porque o material é altamente complexo, intrincado e *objetivamente* profundo e coerente que, ao compositor (ou ao analista), é permitido conseguir enxergar coerência, profundidade e intrincamento no próprio material que vai sendo posto junto (ou na forma composta).

A sensação que fica é que, para Reynolds, forças como as relacionadas à ‘coerência’, ‘integridade’, ‘dimensionalidade’ e ‘consistência’, por exemplo, não são movimentadas ao longo de um circuito entre sujeito e objeto, mas empregadas quase que unilateralmente, desde o compositor até a obra, a partir do tratamento do material, pela via do método, até chegar à forma (*bottom/up*)—ou, ao contrário, a partir do planejamento da forma e de sua implementação material cada vez mais localizada e específica (*top/down*). (Ver Figura 2) O único momento em que algo diferente disso é apontado é com uma rápida confissão de que composição pode ser “parte descoberta” ou até mesmo, *talvez*, “parte puro tateamento indireto.”<sup>12</sup> (REYNOLDS, 2002, p. 4) Como se especialmente este último, único conceito que dá espaço efetivo às forças e vetores relativos ao próprio material enquanto este vai se arranjando numa forma, não fosse um traço constante ao longo de todo o percurso criativo—um dos mais importantes traços do processo, por sinal.

Uma alternativa muito oportuna a esses dois esforços de teoria da composição surge com as ideias de *organicidade* e *relativização* (ou inclusividade), do compositor suíço-baiiano Ernst Widmer. Widmer lança esses conceitos, tratados por ele como *leis*, no âmbito do ensino de composição musical—e seus desdobramentos no ensino de música, em termos gerais—, em um curto ensaio de 1988, intitulado “A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na Educação Musical.” (WIDMER, 1988) As ideias de Widmer se fazem muito relevantes dentro do contexto desta tese—e levando em consideração as contingências advindas da leitura de Laske e Reynolds, feitas acima—principalmente por duas razões.

<sup>11</sup> “Você tem vários pontos de vista de uma estátua porque a própria estátua é tridimensional e lhe permite—sim, *permite*—girar em torno dela. Uma coisa suporta diversos pontos de vista quando é bastante complexa, intrincada, bem organizada e bela—*objetivamente* bela.”

<sup>12</sup> “...part discovery, part construction, even, admittedly, part contrivance (and, if poet John Ashbery’s *Self-Portrait in a Convex Mirror* is to be believed, also part sheer undirected bumbling).”

Primeiro, a sua abordagem se dá no tocante a toda uma lida com *forças de criação*—as leis da organicidade e da relativização—, ao invés de se concentrar em esquemas de representação de estágios de um passo-a-passo do percurso criativo em música. Focar em forças, e não em representações de etapas que de fato ou não existem ou não se apresentam objetivamente enquanto *etapas*, traz a teorização acerca do compor de volta a todo um campo bem mais tangível do processo de criação—um campo feito dos acontecimentos que são atualizados ao longo desse processo, bem como das intensidades que os acompanham ao longo de sua atualização—e não (exclusivamente) às imagens subjetivas (representações, metáforas) desses acontecimentos e intensidades. Trata-se de buscar entender as forças, mesmo que sem abrir totalmente mão dos efeitos da representação (do sujeito), mas ainda assim buscar acessar as trajetórias dessas forças, que são pré-subjetivas, e dar espaço a elas no empenho teórico.

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

A primeira lei tem a ver com o ato criador [...]: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer—portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente.” (WIDMER, 1988 apud LIMA, 2014b, p. 25)

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

1. Trata-se de ‘conceber’—alguém que concebe algo—, mas conceber não é tudo e tem-se que ‘fazer nascer’.
2. ‘Fazer nascer’ é diferente de criar, de montar. Fazer nascer é manipular, administrar o curso de determinadas forças e fluxos de surgimento que estão postos já pelo material e pela ideia (o que foi concebido). Fazer nascer é abrir alguns caminhos, iluminar alguns aspectos, limpar a área, empurrar. Fazer nascer não é tomar o poder da invenção para si (e para as representações que cria para si mesmo). Mas sim muito mais empoderar o nascente, estimular e dar espaço à sua própria capacidade de ser inventado e de surgir (e isso muito claramente vale tanto para a composição, quanto para o ensino).
3. Com ‘deixar brotar’ temos um quadro bastante semelhante. Ninguém brota algo. Uma planta é algo que brota por si, mas somente em sua interação com a terra, o ar, a luz, a água e, a depender do caso, com a mão do sujeito que vira o regador sobre

suas folhas e raízes. Então, fazer brotar é participar dessa reunião de corpos e fluxos materiais que permite que algo brote. O mesmo vale para ‘deixar vingar’, ‘deixar vicejar’ e ‘amadurecer’.

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

Segundo, as duas leis de Widmer—e as forças a elas relacionadas (e.g., *fazer nascer*, *deixar brotar*, *vicejar*)—não se limitam a um único âmbito criativo da vida do compositor. Ao falar do ensino de composição, Widmer aborda aspectos que são da própria criação musical, mas também estratégias de ensino, bem como ainda pontua questões acerca da atuação e papel do compositor na área mais ampla da Educação Musical e mesmo em seu contexto social mais abrangente, em sua comunidade. Indo ainda um pouco mais além, como o próprio Lima (1999, p. 334) sugere, “é impossível não entender a inclusividade [relativização] como tendo relação direta com a experiência de diversidade cultural vivida por Widmer,” que migrou da Suíça para Salvador, para lecionar composição musical na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, a convite de Koellreutter, experiência que aponta para a “convivência de opostos, a mistura de verdades culturais distintas...”<sup>13</sup>

Mas é importante alertar para o fato de que não se trata exatamente de enxergar a obra *como* organismo. Ao fazer isso, estamos novamente no campo da metáfora, das representações. E o meu desejo, com este trabalho, é retornar à ‘mão-na-massa’, de Lindembergue Cardoso, para compreender, por fim, que os níveis do ‘por quê?’, ‘para quê?’, ‘com o quê?’ e ‘como’ não acontecem fora, separados daquele nível prático-háptico.<sup>14</sup> A obra tampouco é um organismo. A música, a composição, a obra não é uma planta, nem muito menos é *como* uma planta ou imita um vegetal ou qualquer outro ser-com-órgãos.

Claro, este paralelo pode ser traçado sem maiores prejuízos, a título de ilustração. Fazemos isso a todo tempo. Mas o que é de fato importante nesse traçado é entender a

<sup>13</sup> Ver exemplo de reconhecimento desse traço apontado por Lima no discurso do próprio Ernst Widmer, em entrevista ao jornalista Marcos Gusmão, em 1988: “Por exemplo, fazer uma entrevista com Mauricio Kagel, que é um argentino que agora virou alemão. É o contrário da minha situação. Então ele virou assim um super erudito e eu, por assim dizer, tentei tirar de mim essa casca... esse... é, uma espécie de casca do eruditismo.” (WIDMER, 1987)

<sup>14</sup> Ver Lima (2012, p. ).

música (e a composição) como uma *coisa viva*. E que ela não precisa ser orgânica para estar viva. Nem precisa ter órgãos. Nem precisa morrer, muito menos. Há todo um campo de vitalidade não orgânica que atravessa organismos e coisas e que as põe em uma relação horizontal, uma zona de reciprocidade total. Intensidades, forças, fluxos e linhas: um esforço de teoria em composição tem que abrir-se a toda essa malha de vitalidade para poder abarcar um compor. Então, o que é muito relevante, no ensaio de Widmer, é muito mais o interesse nesse fenômeno, nesse processo-força que ele chama de ‘fazer nascer’ ou ‘deixar brotar’, do que a comparação com o organismo. Em última instância, é uma *linha de nascimento*—uma natalidade, capacidade de nascer—que parece interessar a Widmer; uma *força de brotação*, antes de ser rebento, um ‘deixar brotar’ pré-subjetivo e pré-individual; um *vicejamento* antes de *ser viçoso* ou *ter viço*.

E é somente por isso que a metáfora composição/planta é tão persuasiva: as obras, as músicas, a criação ou a ideia musical... as frases e os gestos são atravessados por um fazer-nascer, fazer-brotar, fazer-vicejar, fluxos de vingação e amadurecimento, toda uma série de forças que também atravessa os vegetais. Por conta também disso que Widmer evita proferir a metáfora, efetuá-la. Os leitores traçamos esse paralelo... mas o que Widmer faz é somente inserir, ao longo das linhas de seu próprio texto, *linhas de planta e linhas de um compor* (do seu próprio compor), e dessa forma deixa tudo assim meio avizinizado: texto teórico e música e planta e educação e... e... e...<sup>15</sup>

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

Para tentar responder a essas inquietações é que o presente trabalho surge, num primeiro momento, ao longo de um percurso de interesse, observação e acompanhamento de meu próprio processo criativo, através do emprego de certas estratégias e ferramentas etnográficas (e.g., diário de campo, gravações, entrevistas, rascunhos, anotações, etc), buscando a análise desse processo e, por fim, a reflexão/transformação do (meu) próprio compor.

Esse interesse inicial é o que acaba fundamentando as duas premissas fundamentais

<sup>15</sup> Quando Widmer afirma, por exemplo, que ‘composição e educação são uma redundância’ ele não está falando que compor é educar, mas sim pondo ambas as atividades em uma zona de avizinamento, uma zona de ambiguidade, de comunicabilidade, transdução e troca de fluxos (de sentidos, de ações, de ideias, de calores e coceiras). Ver também, a observação de Lima (2012, p. ), sobre como o ensaio de Widmer, aqui analisado, se aproxima formalmente de um pensamento/estruturação musical. Ou, ainda, num nível mais extensivo, as linhas de texto e planta se encontram na datilografia feita pelo autor em folha de papel, etc.



desta pesquisa:

1. *Somente é possível pensar uma teoria do compor feita em circuito com a prática.*

Da mesma forma, a prática de composição musical não existe sem este circuito com a teoria. (Ver [seção 1.1](#)) E isso remete a uma premissa de ordem cognitiva ainda mais básica: pensamento e ação são duas faces de um mesmo fenômeno, de uma mesma experiência; um mesmo circuito entre ‘mundo interior’ e ‘mundo exterior’, mundos que se limitam não fisicamente, mas pelos tipos idiossincráticos de processamento de energia e informação fora e dentro do corpo. (Ver [subseção 1.1.1](#))

2. *Uma teoria do compor deve ser tecida com base em um paradigma de criação.*

Ou seja, um esforço de teoria do compor deve focar sempre no processo e encarar a obra como parte desse processo, como surgida ao longo dele. Trata-se de enxergar o processo criativo em si e não voltado a um ponto de chegada, aquele da partitura ou da forma “final.” E isso simplesmente porque não existe algo como a “partitura” ou a “forma final”—partitura e forma seguem sempre se refazendo, ao longo de uma série de revisões, ao longo de uma série de performances, análises, audições. A obra não é uma forma, objeto auto-contido; não é uma partitura, não é um produto ou o resultado do processo criativo que se desenrolou atrás, na história de formação do seu corpo. Nem o processo criativo, por outro lado, é um percurso administrado pelo sujeito criador, que imprime suas escolhas de forma cumulativa até a chegada da “forma final,” do “produto,” a “obra,” a linha do horizonte de vida da criação em movimento, a morte do processo criativo. Quer dizer, a obra também é processual: segue sempre se refazendo e é composta por linhas internas que são puro movimento (os processos de transformação, desenvolvimento, variação, os gestos, etc.). Começa com a primeira fagulha de ideia, com o primeiro motivo, com a encomenda, com o encontro compositor/performer, de onde surge a oportunidade de escrever a nova peça... Tirar o foco da ‘explicação da obra,’ evitar ‘generalizações sobre o processo,’ entender a obra como um *ainda-processo* e o seu percurso criativo como um *já-obra*, teorizar para criar, para seguir criando, muito mais do que para explicar: esses devem ser, em meu entendimento, os principais objetivos de uma teoria do compor. (Ver [seção 2.5](#)) E fazer teoria iluminado por um paradigma de criação, significa também mudar o foco das análises—instrumento de teoria que tanto tem servido à área de pesquisa em composição musical. Outras formas de análise musical são necessárias para preencher os intentos desse outro paradigma. (Ver [seção 3.2](#) e [Capítulo 4](#))

O caminho trilhado, com essa série inicial de observação e acompanhamento do processo criativo, acaba apontando na direção da lida com três níveis temáticos complementares, que são o que, de fato, compõe a estrutura da presente pesquisa:

(a) *Metateoria da composição* (Capítulo 1)

Uma revisão do estatuto de pesquisa em composição musical, nos termos da existência de um circuito incessante (e de velocidades e ritmos variados) da teoria com a prática. Ou seja: um esforço de fala teórica acerca do próprio fazer-teoria em composição, o que envolve efetivamente a discussão acerca do estatuto de pesquisa em composição musical e sobre como uma teoria do compor deveria ser alvitada enquanto *teoria com um compor*, levando em consideração as ideias do *Circuito*. O que é rascunhado, neste âmbito, é portanto uma espécie de *metateoria* do compor, considerada em torno da noção de *composicionalidade*, de Paulo Costa Lima, (ver a [seção 1.1](#) e a [seção 1.3](#)) bem como de alguns estudos recentes na área da ‘*pesquisa artística*’ e da ‘*prática como pesquisa*’. (Ver a [subseção 1.1.2](#) e a [subseção 1.3.1](#))

(b) *Teoria de um compor com o mundo* (Capítulo 2)

Uma reflexão acerca de uma ‘teoria de um compor com o mundo’ (ver a [seção 2.1](#))—esforço de contemplação e fala feito ao longo de linhas de criação que integram os processos vitais não somente de um compor, mas também do emaranhado de trajetórias, forças, e fluxos do mundo. (ver a [seção 2.2](#)) De fato, levando em consideração as ideias do *Circuito* de indissociabilidade entre teoria e prática, este nível estrutural diz respeito, mais precisamente, ao tecimento da ideia de uma ‘teoria feita *com um compor com o mundo*.’ Para tanto, é a leitura particular dos textos do antropólogo britânico Tim Ingold—em seus escritos sobre linha, emaranhado, viagem e lugar—e dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari—em alguns de seus conceitos em torno da noção de ‘vida enquanto um fenômeno de linhas’—que ajuda a iluminar o percurso disso que chamo de ‘um esforço de teoria’, um movimento de ‘contemplação e fala’ *ao longo* de um compor.

(c) *Análise composicional como um instrumento de fala dessa teoria* (Capítulo 3 e Capítulo 4)

Uma discussão mais direta sobre esse percurso de interesse, observação e acompanhamento do processo criativo, no sentido de associar esse trajeto a uma prática de ‘viagem atenta’ feita ao longo das linhas e forças de um fazer-música (de uma ‘obra’, de uma sessão de improvisação, de um compor, etc), o que inclui uma revisão do papel da análise dentro da pesquisa em composição musical, no sentido de propor/criar para a ‘análise composicional’ um outro horizonte paradigmático, focado não somente em explicar o “ser” da obra, mas muito mais em perseguir os seus “devires,” as linhas em movimento do ‘compor-emaranhado’ ou do fazer-música investigado. Tal discussão foi o que, por fim, acabou resultando na criação das (anti-)análises da tese, que, a partir dessa viagem de atenção e acompanhamento feita com o processo e com a ‘obra’ analisados, são elas próprias a extensão dos fluxos de criação perseguidos, como uma continuação desse emaranhado ‘obra-processo’ investigado. Tais textos

analíticos, em sua lida com posturas e ferramentas metodológicas (auto-)etnográficas (a ‘viagem atenta’), afetam, por sua vez, o próprio compor em circuito com a sua feitura, ponto onde toda essa trajetória encontra a sua capacidade de *fazer-ser* novamente—e seguir se refazendo em ciclos.

Ao longo desse trajeto-estrutura, a presente pesquisa oferece uma forma de enxergar a composição musical enquanto um fenômeno de linhas, enquanto emaranhado que se faz com as linhas de uma vida, que se entretetece com o Emaranhado total do mundo. Por outro lado, acaba sendo em grande medida um trabalho que pensa e enxerga a teoria do compor enquanto feita em um circuito de indissociabilidade com a prática, nos termos de uma ‘teoria *com um compor com o mundo*.’ Composição e teoria, criação e análise, pensamento e ação, planejamento e implementação: duas faces de um mesmo *lugar de criação musical*, que vai sendo tecido por linhas e fluxos de-dentro e de-fora, intensidades e extensidades que atravessam compositor *e sons e ideias e sensações e obra e intérprete e ouvinte e...*

É nesse sentido que esta tese pode ser encarada como um estudo de ‘composição e reciprocidade.’ Mas é um estudo de reciprocidade somente na medida em que seguir os fluxos, atentar-se às linhas, acompanhar os fios de um compor, acabam sendo ações que necessariamente iluminam o aspecto mais importante a ser levado em consideração por um esforço de teoria em composição musical: compor é *virar-outro...* envolve sempre, em algum nível, *um devir-outro* do compositor. (Ver [seção 2.4](#))

# 1 O *CIRCUITO* E UMA TEORIA IMANENTE DO COMPOR

Neste capítulo que aqui se inicia, trato de traçar o desenho de algo que poderia ser chamado de uma metateoria do compor, pois o meu texto, nessa parte do trabalho, debruça-se sobre uma forma de abordar o *fazer-teoria* na área de composição musical, sem no entanto dar margens à tentadora—mas não, em meu caso, desejosa—ideia de construir uma Teoria (ou metaTeoria). Para ser franco, acho que é mais razoável tratar o texto desta seção como composição de ‘um conjunto de falas’ acerca do próprio ‘falar-sobre-música’.

Essa metateoria não é a ‘teoria que vem depois,’ quer dizer, ela não é fundamentada sobre as estruturas e discursos de teorias particulares da composição. Não é uma teoria comparativa entre a fala de fulano e a de sicrano, mas sim justamente um modo de pensar todo *um falar-sobre-composição*, uma forma de se juntar à malha da *prática de fazer-teoria* em música, mais especificamente, no âmbito do compor. Nesse sentido, não se trata absolutamente de uma análise da história da teoria em composição musical, mas sim do desenho de um traçado a-histórico que se emaranhe com a malha das teorias que estão sendo fiadas algures. Não é uma metateoria que se põe a observar, de fora, a reunião de teorias acontecendo. Mas, antes, uma que se junta à reunião, através de análise e sugestão de posturas e atitudes teóricas.<sup>1</sup>

Ao se concentrar nas posturas diante de um fazer-teoria, nas formas de desenhar um traçado teórico, não deixa de ser, portanto, uma metateoria que se traça *com* quaisquer teorias da composição. E, dessa forma, não há esforço teórico nesta área que não se corresponda—ou que não possa se corresponder, se comunicar—com esse traçado e, portanto, não se trata, aqui, em nenhum momento, de uma metateoria que acolha determinados modos de *fazer-teoria*, *ao invés de* outros, nem que se faça como um modelo superior a ser repetido, ‘fotocopiado’ em suas aplicações ‘reais’. Isso não significa que o discurso que desenvolvo nesta seção prescindia de fazer algumas conclamações ou ser, de alguma forma, mais propositivo do que analítico, mais heurístico do que hermenêutico. No entanto, o que aqui se afere é tão somente com relação ao grau de ênfase que uma teoria do compor pode colocar sobre os aspectos delineados pelo modo de fazer-teoria apresentado e discutido, pela tomada de consciência desses aspectos, e não com relação à natureza, ela própria, de uma atividade teórica sistematizada/formalizada específica. Quando o meu texto conclama é para que a tal prática de fazer-teoria em composição seja menos ingênua<sup>2</sup> (ou cínica) com relação a certos mecanismos e epistemes que considero muito pertinentes para esta prática, tome ela a forma que tomar, tenha esta forma o objeto e o objetivo que tiver, seja ela explicitada da maneira e no estilo que mais se julgar conveniente. Ou seja: essa espécie de metateoria pensada ao longo deste capítulo, pode servir a quem bem dela souber fazer proveito, não faz muita diferença qual for o quadro teórico empregado, qual a ideologia envolvida—apesar de, naturalmente, reconhecer que algumas abordagens e

<sup>1</sup> Cf. Ingold (2012b).

<sup>2</sup> Ver *A obra musical enquanto sistema*—seção “Sistema-obra *versus* inocência do compositor”—, de Fernando Cerqueira (2014).

alguns indivíduos podem ter mais resistência, do que outros, às ideias aqui lançadas.

Na realidade, essa construção é resultado de uma forte impressão de que o campo da teoria do compor se constitui, ele mesmo, enquanto uma metateoria, no sentido mais próximo ao de uma teoria transcendental ou uma supra-teoria, ao longo da qual esforços de teorização do compor—lugares de fala do compor—acontecem. Esses esforços ou traçados teóricos são imanentes a esta metateoria que compõe, assim, o emaranhar-se total sempre em movimento dessas falas sobre os processos, procedimentos, metodologias, filosofias e ideologias da composição musical; e que é, ao mesmo tempo, a imagem virtual dessas formulações que, historicamente acumuladas (as ‘teorias’) ou localmente designadas (as análises individuais de obras, por exemplo), acontecem no plano do dado, atualizado em estudos, em tratados, em ensaios e escritos, em compêndios e em análises.<sup>3</sup>

Assim, na mesma medida em que há um distanciamento da noção tradicional de Teoria, enquanto um lugar de formular modelos—advinda em parte das ciências duras—, há uma afinidade forte com a ideia de teoria em vertentes atuais das ciências humanas,<sup>4</sup> bem como, principalmente, da noção de *sistemas experimentais*, tal qual discutida no campo da filosofia da ciência e, bem mais recentemente—e influenciado por esta—, no âmbito da *pesquisa artística*. Então, falas mais ou menos formalizadas, mais ou menos generalizadas, de energia e conhecimento mais ou menos acumulados, apesar de poderem ser, cada uma delas, consideradas teorias individuais, são, independente disso, fios que, emaranhando-se entre si, compõem a malha de uma metateoria do compor—uma teoria imanente a esta própria malha de “pequenas teorias atualizadas” e imanente à imanência, no sentido de que implica inclusive na co-participação de teorias que não são feitas, que não chegam a ser feitas, teorias impensáveis e indizíveis.

Porém, não tenho a intenção de prosseguir muito a diante com essas considerações, para não incorrer em algo como uma “meta-metateoria.” Todo esse assunto vai ficar mais claro, espero, no decorrer do próprio capítulo, no texto traçado em suas seções.

Antes de seguir em frente, entretanto, duas últimas observações precisam ser feitas: primeiro, é importante tomar nota de que essa prática de fazer-teoria em composição musical, sobre a qual me debruço, envolve—fazendo aqui referência a Milton Babbitt—tanto questões de uma teoria enquanto construção puramente lógica feita a partir de atos empíricos de examinação de composições individuais, quanto a forma e as maneiras de formulação e significação de enunciados feitos acerca de obras individuais. (BABBITT, 1972, p. 10) Isso vai ser importante principalmente para a parte do trabalho iniciada já no [Capítulo 2](#), que envolve a construção de um *patchwork* ou de uma costura conceitual que tanto ajuda a traçar quanto ilumina os caminhos abertos e trilhados pelas análises de

<sup>3</sup> Ver a [seção 1.3](#).

<sup>4</sup> Por exemplo, uma *Teoria Queer* ou a *Teoria Crítica*, que abrigam uma diversidade de pontos de vista, de processos de investigação, de ‘teorias menores’.

obras criadas durante o doutorado, no [Capítulo 4](#).

Segundo, preciso apresentar sucintamente o que segue em cada subparte deste capítulo. Começando pelo conceito de *composicionalidade*, de Paulo Costa Lima, foco no que entendo ser seu principal atributo, a existência de um circuito teoria/prática—que gera, mais tarde, a noção de *Circuito*, uma prática de uma outra ordem—, para, inicialmente, propor uma radicalização da composicionalidade, e, após, ampliar então o escopo da discussão ao longo das interfaces pensamento/ação e pesquisa acadêmica/prática artística. Nesta primeira subseção, as engrenagens do ‘pensamento *com* o mundo’ são confrontadas ou refletidas às da prática de artistas na academia, registrando a existência paralela de micro e macro-burocracias, respectivamente da mente e da instituição acadêmica, para enfrentar a ‘realidade’ do Circuito, composta de velocidades rápidas demais para a nossa necessidade de mapear o território caótico (no sentido batesoniano), em busca da mínima ordem.

Por fim, na [seção 1.3](#), defendo que a teoria da composição (ou do compor) é tão mais bem abordada quanto se aproxime de uma ‘teoria *com* uma composição.’ Tal escolha é justificada com a ajuda de conceitos e ideias emprestados (e cruzados entre si) das áreas de filosofia (Deleuze e Guattari), filosofia das ciências (Rheinberger), antropologia (Ingold) e composição musical (Cerqueira, além do próprio Lima e a sua composicionalidade). Tal defesa abre alas para o ‘esforço teórico’ feito na [Capítulo 2](#), que, como já foi sinalizado, é o tecimento de uma malha de conceitos que funda trilhas e orienta o caminho e as viagens ‘analíticas’ feitas no [Capítulo 4](#).

## 1.1 PRÁTICA *COM* TEORIA

Após elencar uma série de conceitos relacionados ao compor—mais de setenta, segundo [Lima \(2012, 28\)](#)—, destrinchar noções de forma, método e material, dissecar as abordagens estruturais e processuais, *top/down* e *bottom/up*, da composição musical, o compositor norte-americano Roger Reynolds, em seu livro *Form and Method: composing music*, afirma: “o que eu tenho é uma prática ao invés de uma teoria.” ([REYNOLDS, 2002, 83](#))

Não é o que pensam Nicholas Cook e Paulo Costa Lima, comentando o livro. Para o primeiro, o que Reynolds apresenta é uma resposta à “distância que agora existe entre a teoria da música, tal como institucionalizada, e a prática composicional.” ([COOK, 2004](#) apud [LIMA, 2012, 14](#)) Com isso, o que Cook acaba ressaltando é que pode até mesmo ser uma prática o que é apresentado em *Form and Method*, mas uma prática compensatória da própria distância com a teoria e que, desta forma, não aparece sozinha. A própria construção da assertiva de Reynolds acaba por denunciar as bases dessa impressão: ‘o que eu tenho é uma prática, mas parece tanto uma teoria que eu preciso afirmar que é mesmo

uma prática ao invés de uma teoria;’ é isso o que Reynolds parece querer realmente dizer.

Já Lima, seguindo nessa mesma trilha, sugere que o que Reynolds demonstra, no decorrer do livro, é exatamente o contrário de sua afirmação. Segundo ele, “seus conceitos dizem outra coisa, estão em plena teoria composicional, na medida em que esta não se intimida ao defrontar a complexidade do fazer.” (LIMA, 2012, 28)

Este não-afrontamento da teoria do compor perante o fazer é justamente a tônica do artigo *Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade*, de autoria do próprio Paulo Costa Lima (2012). Composicionalidade, define o autor, é “um convite para repensar o entrelaçamento da prática e da teoria,” (LIMA, 2012, 35) convite este articulado através da reunião de cinco vetores temáticos—diferentes ‘ângulos de visão’ ou perspectivas—, a saber: a) a própria indissociabilidade entre teoria e prática; b) criação de mundos; c) criticidade; d) reciprocidade; e e) fluxo e refluxo entre ideias e passos. (LIMA, 2012, 23–7)

Antes disso, Lima inicia o seu discurso sobre a composicionalidade com uma reflexão sobre os “outros” da teoria—a relação entre sujeito e objeto, a prática, o seu enraizamento institucional e as relações de poder aí envolvidas—, para dar corpo à ideia de que não se deve tentar “reduzir o compor a uma prática,” (LIMA, 2012, 23) ou representá-lo “como se a teoria estivesse apenas do lado de fora.” (LIMA, 2012, 15) Se a teoria é através de sua relação com os seus ‘outros,’ a sua lógica é a da *indissociabilidade*, conceito que é a principal tônica do artigo.

Apresentada como um dos cinco vetores temáticos que articulam o conceito de *composicionalidade*, *indissociabilidade* na verdade funciona como força fundante, reverberada sempre nos outros quatro vetores. Pois que: 1) compor é *criar um mundo* (de sentidos, de afectos, de personagens e ritmos) dentro do mundo (campo amplo da experiência prática); 2) envolve, assim, uma postura de *criticidade* enquanto poder de reflexão, portanto auto-crítica, para, por outro lado, escolher caminhos e tomar decisões, coisas pragmáticas; 3) compor também é um processo marcado por *reciprocidade* entre criador e criatura, que implica um circuito poderoso entre *vita activa* e *vita contemplativa*; 4) e, por fim, compor é lidar com ideias que levam a passos, direções, decisões, escolhas, que por sua vez podem levar a novas ideias. (LIMA, 2012, 23–7)

É interessante notar que Lima, ao contrário da acusação mais corriqueiramente feita, na área da composição musical, de uma hegemonia do pensamento teórico em detrimento da prática, coloca o peso de uma suposta primazia no lado justamente desta segunda, para justificar, então, a inevitabilidade do primeiro—claro, conformado com o fazer, com a “mão na massa”, para usar os termos de Lindembergue Cardoso. Nesse sentido, o seu artigo comunica um certo rearranjo, uma flexibilização da afirmação de Reynolds: ‘o que *temos*<sup>5</sup> é uma teoria, apesar da prática,’ ou melhor, ‘*temos* uma prática e, apesar disso,

<sup>5</sup> Como Paulo Lima, nesse trabalho específico, fala do ponto de vista da composição e não do seu



uma teoria.’ Esta é a provocação que o autor faz subjazer em seu texto.<sup>6</sup>

Na verdade, encontramos aí já a ideia plena da *indissociabilidade*, a partir do ponto de vista do argumento de uma prática que é incapaz de se fazer sozinha, impossível de se ter ‘ao invés de’ uma teoria. Lima finaliza o texto ressaltando que a *indissociabilidade* não é amálgama, mas sim “vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos (sejam regras, idéias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações.” (LIMA, 2012, 23–4) Com isso, a sua mensagem é bem clara: existe, apesar de tudo, um limite entre teoria e prática; a *composicionalidade* não é um híbrido, mas um circuito.

Seguindo a discussão apresentada por Lima, fica claro que, quando ele trata de teoria, a sua abordagem dá conta de duas ondas separadas: primeiro, ele fala da teoria enquanto disciplina da área da música; em um segundo momento, ele amplia o espectro e aborda a teoria não como disciplina—apesar de condição disciplinar (no contexto acadêmico)—, mas sim enquanto processo mental, como a contraparte interna, subjetiva, da prática externa, administradora tátil de coisas em termos materiais (*mão-na-massa*). Desejo, a partir disso, abrir dois caminhos que são um prolongamento ou intensificação das ideias apresentadas por Lima. O que proponho, percorrendo esses dois caminhos, é radicalizar a *indissociabilidade* para levar a *composicionalidade* para perto de sua potência máxima. No lugar de ‘ao invés’ ou de ‘apesar’, reformulo a frase de Reynolds, inspirado em Lima, para: ‘o que se *se tem*<sup>7</sup> é uma prática-com-teoria’, e por outro lado, ‘tudo o que *se tem* é somente uma prática’.

No primeiro trajeto, que chamarei de *ontológico*, concentro-me nessa segunda abordagem (a mais geral) que ele faz da teoria, para falar justamente sobre processos mentais enquanto componentes de um complexo circuito feito com a prática, circuito formado por interações que ocorrem a velocidades tão rápidas quanto o necessário para atingir limites de percepção, zonas de ambiguidade entre o nível da experiência e o da imagem mental da experiência. No segundo, que chamarei de *acadêmico*, discuto a primeira aproximação, feita por Lima, aquela da teoria enquanto disciplina, no contexto acadêmico institucionalizado, ampliando um pouco os horizontes para discutir, inclusive, a questão mais geral das artes na academia, no tocante a esse atrito fundamental teoria/prática.

### 1.1.1 Pensamento e ação

Se a *indissociabilidade* é circuito ao invés de amálgama, então deve haver limites entre prática e teoria (*lato sensu*), a despeito do ‘delírio de realidade’ daqueles que estamos envolvidos até o pescoço com a atividade criativa em música—e mesmo com qualquer

---

eu-compositor, como o faz Reynolds, a primeira pessoa do plural parece mais adequada, aqui.

<sup>6</sup> Essa provocação, numa versão repleta de ironia, já aparece de cara no início do texto, com a citação do poema de Jorge de Lima: “E a vida vai desconexa, completando o que é teoria...”

<sup>7</sup> A partícula apassivadora, por sua vez, cai melhor na presente proposta.

outra atividade criativa que envolva uma relação entre habilidade e atenção.<sup>8</sup> Esse ‘delírio de realidade’<sup>9</sup> é justamente a percepção do amálgama, ao invés de um circuito. Onde estão os limites entre teoria e prática, pensamento e ação, se estes âmbitos parecem, antes, compor a experiência de uma zona amorfa, misturada e, portanto, a-limítrofe?

Voltando o olhar para o meu próprio processo criativo, como faço bastante na construção desta tese, eu não tenho a capacidade de perceber e distinguir com clareza essas duas pontas do circuito teoria/prática, nem mesmo se me voltar para o processo de uma sessão de criação específica, logo após interrompê-la, quando a experiência ainda está fresca em meu corpo. Não há como dizer quando ideia vira implementação, para usar termos de Laske (1991), ou então qual fase do planejamento pré-composicional *ainda não é pura prática*. E apesar deste ser um exemplo particular, pessoal, essa incapacidade é reverberada no discurso de e sobre outros criadores, inclusive em outras áreas que não a música. Uma experimentação, uma vivência sempre acontece *com* (e reverberando) todo um plano de historicidades, um acúmulo de outras experiências guardadas na memória ou em resmas encadernadas, formuladas como teorias, ou ensaios teóricos. Da mesma forma, todo e qualquer processo de criação envolve um movimento entre o não-conhecido e o, em alguma medida, (mais) conhecido; e qualquer prática criativa somente se faz *com* reflexão, ao longo de uma dimensão crítica, de reavaliação constante dos passos tomados, à medida em que estes são tomados e não somente a posteriori.

Um bom exemplo é o de Tim Ingold (2007) que, comentando o hábito que têm os arquitetos de estarem sempre de lápis e papel em punho, rascunhando desenhos à mão livre, observa que o que eles rascunham não são ilustrações, representações de suas obras; ao contrário, os rascunhos que eles desenhavam são as próprias obras que eles criam. Ou seja: o planejamento não se priva de ser pura criação nem, portanto, de ser (já) a própria obra. Ingold ressalta ainda que o ato de rascunhar articula a própria criação: “eles desenhavam enquanto pensam e pensam enquanto desenhavam, deixando um traço ou uma trilha na memória e no papel.”<sup>10</sup> (INGOLD, 2007, 162) A sincronia dos processos—desenhar e pensar—está mais próxima, assim, da imagem de uma superposição—ou amálgama—do que de uma justaposição (vai-e-vem), ou circuito.

Processos internos/mentais (teoria) aparentemente amalgamados a processos externos/físicos (prática) é algo que pode ser identificado em uma série de discursos de/sobre compositores, acerca de seus processos criativos. É o caso de Igor Stravinsky (1996), em seu *Poética musical*, ao discorrer sobre a intuição—que ele, curiosamente, categoriza como um “distúrbio emotivo.” Para o compositor russo, a intuição seria uma reação do compositor, enquanto este está lidando com uma entidade desconhecida que ainda há de tornar-se, um

<sup>8</sup> Sobre essa relação entre criação, atenção e habilidade, cf. Ingold (2011), Ingold (2000).

<sup>9</sup> As aspas não serão necessárias, mais à frente.

<sup>10</sup> “They draw as they think, and think as they draw, leaving a trace or trail both in memory and on paper.”

dia, obra de arte, ao custo do empenho sempre alerta de uma técnica. Nas palavras do próprio Stravinsky: “não consigo separar o esforço espiritual do esforço físico e fisiológico; eles me aparecem no mesmo nível, e não se apresentam numa hierarquia.” (STRAVINSKY, 1996, 54) A inexistência de uma hierarquia não é exatamente indicativo de uma experiência da amálgama, mas reforça a primeira ideia, a da impossibilidade de separação entre os esforços espirituais (teóricos?) e físicos (práticos), dentro do processo composicional de Stravinsky. Outro exemplo dentre muitos, também na área de composição, seria a ideia de “compromisso com o imaginário,” do compositor baiano Fernando Cerqueira (2007), que aponta para uma obstinação prática proposital de um processo abstrato, sendo que o próprio compromisso é também uma ideia, algo relativo à mente de quem nele se engaja.

Então, se os limites entre teoria e prática existem, por que será que eles não parecem ser experimentados na vida? Talvez seja necessário inverter a ordem das coisas e trazer de volta a possibilidade, antes descartada, do amálgama ao invés do circuito—o que, por sua vez, tornaria sem sentido falar de limites. Por outro lado, não é porque os limites não se deixam experimentar que eles simplesmente não existem. Fronteiras podem se apresentar tanto feito muralhas quanto como espuma, porém, estão lá para que as coisas sempre deslizem entre elas, para que as fugas e trocas aconteçam por entre suas fissuras, ranhuras, crateras.

O antropólogo Gregory Bateson, em seu clássico livro *Steps to an ecology of mind*, de 1972, afirma que “o mundo mental—a mente—o mundo do processamento de informação—não está limitado pela pele.”<sup>11</sup> (BATESON, 1972, 322) É nesse mesmo sentido que avançam Andy Clark e Edwin Hutchins, em suas considerações sobre “sistemas distribuídos de cognição, nos quais esta reside tanto em objetos externos distribuídos quanto nos próprios agentes cognitivos humanos.”<sup>12</sup> (LENOIR, 2010, p. xvi) Para Bateson (e também para Clark e Hutchins), a mente vaza para fora do crânio, é um só conjunto de caminhos interligados a zonas de dentro e de fora do corpo. Complementa a sua ideia indicando que há, no entanto, “um importante contraste entre a maioria dos caminhos da informação dentro do corpo e a maioria dos caminhos fora dele,”<sup>13</sup> (BATESON, 1972, 321) e que esse contraste na codificação e transmissão de informações dentro e fora do organismo, o que envolve inclusive diferentes formas de relações de energia e atuação de forças, é que é a razão para o pensamento corriqueiro de divisão entre um ‘mundo físico/externo’ e um ‘mundo interno/mental.’

Assim, o que Bateson parece fazer, num primeiro momento, é extinguir os limites entre mundo mental e mundo físico. Mas, na verdade, o que ele faz é desaprisionar a mente

<sup>11</sup> “The mental world—the mind—the world of information processing—is not limited by the skin.”

<sup>12</sup> “...systems of cognition in which cognition resides as much in distributed external objects as in the human cognitive agents themselves.”

<sup>13</sup> There is, however, an important contrast between most of the pathways of information inside the body and most of the pathways outside it.

destes limites, que, entretanto, existem. A mente vaza através dos limites entre mundo mental e mundo físico, mas funciona através de processos diferentes em cada um desses domínios—o que quer dizer que os limites entre esses dois mundos existem, mas a mente não se atém a eles, e percorre caminhos de-dentro e de-fora do corpo.

É nesse sentido, inclusive, que o autor fala de um processo de retroalimentação da mente entre o interno e o externo, que envolve: a) o recebimento de vários tipos de informação, a partir do mundo externo; b) que resulta na construção de *mapas* que são a imagem da *diferença* de um *território* caótico impossível de ser totalmente capturado; c) mapeamento, este, que provoca uma ação; d) ação que é, por sua vez, um *transforme* das diferenças no próprio mapa recebido; e) e que alimenta novamente uma entrada de dados; f) dados que, seguindo o ciclo, são *transformes* daquelas ações. O que se tem, ao final, é “um quadro do mundo mental que, de alguma forma, é *mal reajambrado* [jumped loose] a partir da nossa pintura convencional do mundo físico.”<sup>14</sup> (BATESON, 1972, 322)

Ora, o que Bateson descreve é justamente um circuito, um *vai-e-vem* entre pensamento e ação, interior e exterior. Para o antropólogo inglês, a Mente, da qual a *mente individual* é um subsistema, é composta pela interação do total desses circuitos, integrados entre si em diversos níveis. “Freud expandiu a mente para-dentro,” afirma Bateson, “o que eu estou dizendo expande a mente para-fora.”<sup>15,16</sup> (BATESON, 1972, 326)

Essa expansão da mente para-fora corresponde, no âmbito da linguagem, da expressão, do enunciado, a uma “desvalorização da metáfora,” onde os mapas e as imagens não são mais a explicação de um objeto real ou motivo original (a metáfora, o significado inerente, o verdadeiro sentido por detrás do enunciado), mas sim camadas “proliferantes de trajetórias imprevisíveis.” (ZOURABICHVILI, 2004, 21) A crítica da metáfora—aquí abordada nos termos propostos por Deleuze—vem acompanhada necessariamente de uma apologia do literal, não entendido como adesão a um atual puro, mas sim enquanto um “atual inseparável de um virtual que lhe é co-originário.” (ZOURABICHVILI, 2004, 22) A literalidade (a realidade) é isso: o intercambiamento (circuito) de um objeto ou paisagem “real” (atual) e de sua própria imagem virtual, um correndo atrás do outro (indissociabilidade). O que há é...

<sup>14</sup> “...a picture of the mental world which has some-how jumped loose from our conventional picture of the physical world.”

<sup>15</sup> “Freud expanded the mind in-wards; what I am saying expands the mind out-wards”.

<sup>16</sup> Essa interpretação da psicanálise, e a sua antítese, é praticamente a mesma coisa dita por Deleuze, em *Crítica e Clínica*, quando este traça a oposição entre uma concepção arqueológica e outra cartográfica do inconsciente. A primeira, relacionada à psicanálise, vincula fortemente inconsciente e memória, tratando-se de “uma flecha que vai de cima para baixo,” afundando cada vez mais, em busca de uma origem. Já com a segunda concepção, relacionada ao que Félix Guattari chama de esquizoanálise, não se trata mais da busca de uma origem, mas sim de uma “avaliação dos deslocamentos,” da maneira como os mapas, superpostos em camadas, encontram um no outro não a escavação de uma explicação original enterrada, mas o próprio trajeto dos remanejamentos de mobilização e abertura, um inconsciente cujos objetos “*levantam voo*” [grifo do autor] ao invés de “permanecerem afundados na terra.” (DELEUZE, 1997, 75)

...coalescência e cisão, ou, antes, oscilação, troca perpétua entre o objeto atual e sua imagem virtual; a imagem virtual torna-se, continuamente, atual, como em um espelho que se apodera do personagem, tragando-o, e deixa para ele, por sua vez, apenas uma virtualidade (...) Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, e sim indiscernibilidade entre os dois termos que se permutam. (DELEUZE; PARNET, 1998, 123)

Ou seja: há assinalabilidade, há limites, há vai-e-vem—mas não se pode discerni-los. E esse jogo entre um virtual e um atual coalescentes, em Deleuze, também corresponde a todo um jogo entre as imagens do pensamento e o ato de pensar, entre memória e percepção, entre pensamento e ação, entre enunciado e acontecimento. Virtual e atual como ampla extensão, ou melhor, como função originária da lógica do circuito teoria/prática. E o próprio Lima (2012, p. 14–5) também aponta na direção virtual/atual, quando fala da relação entre o compositor e seu protagonista, “instância ficcional [virtual] que o representa [ao compositor] no próprio âmbito da obra.” Com efeito, está claro que a existência de um protagonista do compositor é de fato a sua imagem dupla refletida na criação da obra (e na própria obra, ao longo de suas linhas internas)—ou seja, mais do que representar o compositor, o protagonista, como o próprio Lima afirma, é a imagem/movimento (“emblema”) da indissociabilidade teoria/prática—e, mais do que isso, da reciprocidade compositor/obra—em curso *com* o compor.

Avançando em sentido parecido, é razoável assumir que a *indissociabilidade* é, em seu zig-zague, como um tricô de caminhos de processamento de impulsos tecidos dentro e fora do corpo, e, portanto, a *composicionalidade* (a realidade, a totalidade) é uma malha.<sup>17</sup> Uma malha composta de linhas costuradas a velocidades incansavelmente rápidas, uma malha de (re)tecimento insaciável, de retroalimentação sempre novamente esfomeada. Este é o delírio de realidade. A sensação de amálgama pensamento/ação é uma visão—um vulto—, estabelecimento fugaz, cristalização momentânea de um processo incansável de intercambiamento, quase sempre feito em velocidades frenéticas, de processos distintos, ou de processos articulados em campos distintos. O delírio de realidade sobre o qual estou falando é efeito estroboscópico: a hélice gira tão rapidamente quanto necessário para parecer imóvel.

E é assim que Deleuze (1997, 74–5) fala do entrelaçamento de trajetórias composto pelos aborígenes da Austrália, que “unem itinerários nômades e viagens em sonho,” como modalidade de experiência disso que estou chamando de delírio de realidade—a viagem em terra perseguindo e sendo perseguida, completando e sendo completada, pela viagem astral. É assim também que Ingold, fazendo referência a Leclercq (1961 apud INGOLD, 2007), comenta o fato de que a separação entre a palavra e seu som (entre a substância física e a representação ideal da linguagem) é uma invenção moderna e que, por exemplo, na Idade Média, o ato da leitura era algo inseparável da sua performance: “ler era, [...] a

<sup>17</sup> Ver o conceito de *meshwork* de Ingold (2008; 2011; 2012b).

um só e mesmo tempo, tanto um ‘atuar’ [acting out] quanto um ‘compreender’ [taking in],”<sup>18</sup> performance e cognição. (INGOLD, 2007, 17)

Por fim, é, também devido à questão das rápidas velocidades do circuito, que Bateson (1972) abstém-se de entender, à maneira da Evolução, a unidade de sobrevivência como sendo o organismo—o sujeito cujo corpo contém dentro de seus limites a mente que se identifica como separada do que está fora—, para lançar a ideia de que “a unidade de sobrevivência é um flexível organismo-no-seu-ambiente,”<sup>19,20</sup> (BATESON, 1972, 320) fazendo reverberar, no interior de seu discurso, relações não-concorrentes interespecie (mutualismo, por exemplo) e a noção mais ampla de *evolução a-paralela*, de Rémy Chauvin, que reverbera, por sua vez, o conceito de *ritornelo*, de Deleuze: “o livro não é a imagem do mundo,” afirma o filósofo francês, “o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode).” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 19) Tal movimento é do âmbito do circuito; é zigzague fundamental, e cola sempre o pensamento à ação, e vice-versa, o virtual ao atual, e vice-versa, a teoria à prática, e vice-versa. O que existe, assim, é uma grande prática, a prática do *Circuito*.<sup>21</sup>

Como a velocidade do zigzague é muito alta; como o circuito da composicionalidade é uma malha tecida por linhas de pensamento e de ação; como uma prática composicional não se faz fora da teoria; e como uma teoria da composição se faz junto com a prática criativa, ao invés de servi-la virtualmente para um decalque no campo da ‘realidade’; proponho, então, inspirado em Ingold (2007; 2011), falar, no âmbito da criação musical, não de um circuito entre teoria e prática, mas sim de um Circuito, reiterado em vários níveis sobrepostos (fractal), de **teoria com prática**.

### 1.1.2 Prática artística e pesquisa

Essa noção acelerada da indissociabilidade entre ação e pensamento, versão pré-subjetiva (território antes de virar mapa) do circuito de teoria *com* prática (Circuito com maiúscula), é algo que ajuda a constituir a relação entre o conhecimento maquinado na pesquisa científica e aquele engendrado no âmbito da emergente disciplina da *pesquisa artística*, relação esta que, por sua vez, está no cerne do estado atual das discussões acerca da prática de artistas-pesquisadores tal como inserida, historicamente, no contexto acadêmico. Isso porque a pesquisa na área das artes tem se visto impelida a lidar com modos de produção de conhecimento que, argumenta-se, não dão conta de abarcar “a arte a partir do ponto de vista da prática criativa—a visão ‘de dentro’—deixando de fora, assim,

<sup>18</sup> Thus reading was, at one and the same time, both and ‘acting out’ and a ‘taking in.’

<sup>19</sup> The unit of survival is a flexible organism-in-its-environment.”

<sup>20</sup> Ideia que se corresponde muito intimamente à noção de *lugar de criação musical*, lançada nesta tese, na [seção 2.3](#).

<sup>21</sup> Cf. a noção grega de teoria como prática de uma ordem superior. (LIMA, 2012, 17) Ou então o conceito de *empirismo transcendental*, do próprio Deleuze. (DELEUZE, 1988, 207)

aspectos importantes da experiência artística.”<sup>22</sup> (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 42)

Tal impelimento—em alguns casos escancarada coação—é delineado por restrições institucionais que representam grande dificuldade para o desenvolvimento de um ambiente de investigação acadêmica onde o artista seja o próprio pesquisador, além de tema de pesquisa, e onde dimensões inerentes e aparentemente escondidas da criação artística, tais como aspectos de idiosincrasia, sensibilidade, temperamento e imaginação, ajudem a validar o percurso da pesquisa, ao invés de comprometê-lo. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 9) Essas restrições manifestam-se de variadas formas, desde a separação entre lugar-da-teoria e lugar-da-prática (universidades *vs.* conservatórios, ou programas de pós-graduação acadêmica *vs.* programas de pós-graduação profissional, por exemplo), passando pela replicação dessa mesma cisura entre teoria e prática em diversos outros níveis, até chegar naqueles casos onde há a existência de normas de programas de pesquisa em artes que delimitam o traçado dos seus trabalhos ao horizonte do ‘método científico,’ nestes termos.

Essa fricção, que é uma fricção nomeadamente entre prática científica e prática artística na academia, é a encarnação de uma diferença mais fundamental, aquela existente entre as três formas básicas de pensamento, a da ciência, a da filosofia e a das artes, tais como apresentadas por Deleuze e Guattari (1992). Para os filósofos, tanto o pensamento científico quanto o pensamento artístico e o filosófico são armas com as quais o cérebro enfrenta o caos. Ciência, filosofia e arte mexem, todas elas, com o infinito, nele se traçam, dele fogem na mesma medida em que por ele sempre inevitavelmente se atraem, rasgando o firmamento para mergulhar no caos, mas somente para que, assim, possam vencê-lo. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 83)

Apesar de serem como as três filhas do caos (*Caóides*), estas disciplinas, ou formas de pensamento, se diferenciam justamente na maneira com que o enfrentam ou como o cortam. A ciência renuncia ao infinito, definindo estados de coisas ou funções através de um traçado de coordenadas; a filosofia, ao contrário, ‘quer salvar o infinito,’ dar consistência a ele, através da criação de conceitos densos; e a terceira via, a da arte, por outro lado, cria monumentos, um ‘finito que restitua o infinito,’ através da emergência de compostos de sensações (*affectos* e *perceptos*), que tomam os materiais de assalto em seu seio. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 82)

Para que a comparação fique mais clara, é bom tomar, em termos mais focados, essas características distintas do pensamento científico e do pensamento artístico. Para Deleuze, os ‘atos fundamentais da faculdade científica de conhecer’ são:

Colocar limites que marcam uma renúncia às velocidades infinitas, e

<sup>22</sup> “[...] [address] art from the point of view of artistic practice—the ‘inside’ view—and therefore [...] left[ing] out important aspects of artistic experience.”

traçam um plano de referência; determinar variáveis que se organizam em séries tendendo no sentido desses limites; coordenar as variáveis independentes, de modo a estabelecer, entre elas ou seus limites, relações necessárias das quais dependem funções distintas, o plano de referência sendo uma coordenação em ato; determinar as misturas ou estados de coisas que se relacionam com as coordenadas, e às quais as funções se referem. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89)

Já os atos fundamentais da faculdade artística do pensamento...

...abre[m] uma fenda no guarda-sol [de opiniões fabricados pelo homem para proteger do abismo], rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda [...] O artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião [que pretende nos proteger do caos]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 84)

Ora, aí está a vibração fundamental do atrito entre prática científica e prática artística na academia: a ciência tende à *desaceleração*, do caos até o finito do plano de referência, estados de coisas instituídos através de funções; a arte, por outro lado, tende à *aceleração*, desde o finito do material até o infinito do plano de composição, para restituir o caos através do monumento. Fazer ciência e fazer arte são, assim, formas diferentes de traçar um plano de realidade sobre o caos. A ciência busca a constituição de um mapa, enquanto a arte procura pela restituição do território.<sup>23</sup> A primeira tenta uma coagulação das coisas e ideias, que estão fugindo a todo instante, ao mesmo tempo em que a segunda, na outra mão, lança os coágulos das coisas—as substâncias—e das ideias—os enunciados—para o núcleo das percepções e afecções de velocidade infinita, para enfim montar blocos ou seres de sensações (os monumentos: afectos e perceptos). E, apesar de não haver, dentre os três tipos de pensamento (voltando a incluir, aqui, o filosófico), um que seja mais ‘plenamente pensado’ que os outros, como bem alertam Deleuze e Guattari (1992, p. 82), há forças históricas de poder no âmbito acadêmico que sustentam a primazia muitas vezes absoluta do pensamento científico, em detrimento dos outros dois tipos, submetendo a prática artística e os seus modos-de-conhecer a abordagens, metodologias e fins alienígenas à própria arte.

Obviamente, não é que não seja adequado realizar uma pesquisa científica sobre a prática artística. Há vários exemplos bem sucedidos. Mas há de haver, na academia, uma terceira via que, consolidada institucionalmente, afine-se mais propriamente com a prática artística, articulada em circuito com uma forma de pensar própria, com um modo de conhecer específico, traçado, portanto, em percursos distintos daqueles dos métodos científico ou filosófico, apesar de aberto a se relacionar com eles. Essa terceira via é a

<sup>23</sup> Mapa e território, aqui, usados no sentido dado por Bateson de ‘território de realidade caótica’ e ‘mapa de representação limitada dessa realidade.’



proposta da *pesquisa artística*. E a principal justificativa para essa proposta tem como base a identificação de certas dissonâncias (além de algumas ressonâncias, é bem verdade) entre a prática das ciências e a prática das artes.

Um bom exemplo dessa distância é a necessidade e dependência do ‘problema de pesquisa’ ou da hipótese, no caso da prática científica, cujo equivalente, no reino das artes, estaria mais para algo relacionado ao pressentimento ou à intuição. Na pesquisa acadêmica feita nos moldes científicos, o percurso é traçado como que de trás para frente, “da resposta para a pergunta,”<sup>24</sup> o que significa que o trajeto é guiado por uma hipótese, ou então por algo que foi experimentado no início do percurso e que levanta questões cujas respostas se tornam o *corpus* da pesquisa. Na prática artística (e na *pesquisa artística*), o processo, por sua vez, parece não ter fim; “o ponto final é incerto ou até mesmo ilusório,”<sup>25</sup> (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 54) o que quer dizer que o processo não é guiado por uma pergunta, mas sim que o próprio caminho percorrido é que dá corpo ao trabalho, e que as questões que eventualmente venham a surgir, pululam de dentro do percurso e não o contrário.

Coessens, Crispin e Douglas (2009) falam ainda desse surgimento de questões de dentro da pesquisa artística, mais especificamente, como um processo de “questionamento ‘orgânico’,” cujas questões e problemas, apesar de poderem se relacionar, em diversos aspectos, com uma meta mais abrangente—como na pesquisa convencional ou feita nos moldes científicos—“crescem e se desenvolvem em resposta ao movimento [dos artistas-pesquisadores] pelos seus ambientes.”<sup>26,27</sup> A pesquisa artística, focada “internamente,” na dinâmica do processo do próprio criador, desenvolve-se, assim, sempre “através de movimento e interação com o mundo.”<sup>28</sup> (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 61–2) Para os autores de *The Artistic Turn*, a pesquisa convencional cria “uma hierarquia na qual o método se subordina às questões” e onde “o processo é focado por e nas metas finais,”<sup>29</sup> enquanto o ato de criação artística “toma ideias e ações conjuntamente em um só momento, evento ou artefato.”<sup>30</sup> (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 12)

Entretanto, antes de se configurar como um problema de metodologias diferentes, a distância entre a pesquisa científica e a pesquisa artística é fundada principalmente—até mesmo seguindo o discurso apontado com as citações de Deleuze, mais acima—numa pauta de epistemes diferenciadas, guiada por modos-de-saber de naturezas muito distintas. Em curtas palavras, o saber científico é mobilizado através de representação e comparação de dados, pautado em um valor de continuidade, refutação e prova de fatos e teorias. O

<sup>24</sup> “...from answer to question...”

<sup>25</sup> “...the end point is uncertain or even illusory.”

<sup>26</sup> “[grow and develop] in response to their movement through their environment.”

<sup>27</sup> Outra noção que muito se afina com a ideia, proposta na [seção 2.3](#), de *lugar de criação musical*.

<sup>28</sup> “...through movement and interaction to the world.”

<sup>29</sup> “The process is focused by, and on, the end goals.”

<sup>30</sup> “...draws ideas and action together within a single moment, event or artefact.”

saber artístico, por sua vez, é aberto e processual, pautado em valores de originalidade, multiplicidade de abordagens e indefinição dos pontos de chegada, que, muitas vezes, não são conhecidos a priori, nem sequer imaginados/desejados ou ligados às experiências de outros sujeitos e investidas anteriores—coisa que, quando acontece, é ainda assim sob o jugo de uma abordagem individual do artista-criador e de suas paixões. É nesse sentido que Jones, mais uma vez reforçando Deleuze, define a *pesquisa artística* como algo que...

...move-se, simultaneamente, para fora, em dois sentidos opostos, em direção a dois casos-limite—o vazio interior da alma e o vazio exterior da possibilidade absoluta, ao invés de se mover para dentro, em direção a um terreno ou senso de conhecimento universal.<sup>31</sup> (ALLEGUE et al., 2009, p. 25)

Mas essa fronteira, na verdade, não aparece assim tão estanque. Afinal, como tem sido observado e discutido tanto em uma série de trabalhos recentes de gente da área de pesquisa em artes,<sup>32</sup> quanto em alguns trabalhos de filosofia e sociologia da ciência,<sup>33</sup> apesar da prática artística e prática científica percorrerem caminhos muito distintos, elas guardam e preservam muitos paralelos entre si. A prática científica, o fazer pesquisa, também lida, mesmo em suas formas mais tradicionais, com a improvisação e com a intuição. Isso é o que bem demonstra o biólogo e filósofo da ciência Hans-Jörg Rheinberger (1992; 2010), em alguns de seus trabalhos sobre as ciências experimentais, ao afirmar que estas, ao contrário da noção mais corriqueira acerca do método científico, atribuem sim uma valorização do percurso em si, trajetória que é marcada por tentativa e erro, improvisação e intuição, nada muito distante de aspectos do processo criativo nas artes. Para Rheinberger, a investigação científica lança-se sempre sobre uma trajetória onde criação, experimentação, inspiração e reflexão são parte tão fundamental do processo quanto a assunção de uma hipótese, a reprodutibilidade do fenômeno ou a confiabilidade de dados e funções. E Deleuze e Guattari, engrossando o caldo, dão um reforço a esse tipo de fala: “...a ciência não pode impedir-se de experimentar uma profunda atração pelo caos que combate. Se a desaceleração é a fina borda que nos separa do caos oceânico, a ciência se aproxima tanto quanto ela pode das ondas mais próximas...” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 85) Ou, ainda: “Mas também há tanta criação em ciência quanto na filosofia ou nas artes,” e, completam, “nenhuma criação existe sem experiência.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 52) Por fim, na mão inversa, indo do campo da arte para o da ciência ou da filosofia, comentam: “A sensação não é menos cérebro que o conceito [ou a função].” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 87)

Então, o problema das artes na academia não está na ciência. Nada contra a ciência ou o pensamento científico. O problema é do âmbito do estatuto institucional da

<sup>31</sup> “...moves outwards in two opposing directions simultaneously, towards two limit cases—the interior void of soul and the exterior void of absolute possibility, rather than inwards toward a common ground or sense of knowing.”

<sup>32</sup> Cf. Biggs e Buchler (2008), Coessens, Crispin e Douglas (2009), Schwab (2013) e Nelson (2013).

<sup>33</sup> Cf. Latour e Woolgar (1997), Ingold (2000), Rheinberger (2010) e Latour (2012).

pesquisa em artes na academia, o que envolve, em muitos casos, a insistência em modelos de investigação próprios das ciências—duras ou moles—que, para completar, são muitas vezes mal entendidos, mal aplicados ou mal interpretados, nesse contexto. Portanto, não se trata de abrir mão de toda uma forma hegemônica de fazer pesquisa dentro da academia, a das ciências, somente porque a tal forma calhou de se vestir com a violência que veste qualquer tipo de hegemonia. Como bem frisa Fleishman (2012, p. 4), ao mesmo tempo em que uma narrativa contestadora—que, ele reconhece, já teve uma importância política em outros momentos—“tanto complica quanto clarifica um entendimento sobre os binários descritos acima [prática/teoria, corpo/mente, etc.], ela tende perversamente a reforçar e propagar os mesmos binários e dualidades que o seu projeto político tenta jogar para longe.”<sup>34</sup> O autor finaliza sugerindo, como alternativa para esse caminho indesejado, uma postura de ‘sincera aceitação’ do princípio da compostibilidade, ou, citando Jones (2009 apud FLEISHMAN, 2012, p. 30), “a materialização de ‘impossibilidades,’ paradoxos em ação, a mistura de ideias e coisas anômalas umas às outras.”<sup>35</sup>

É exatamente nesse mesmo sentido que Nelson (2013), ao apresentar os princípios, os protocolos e as resistências da Prática como Pesquisa (*PaR*), propõe uma pesquisa artística que fomente e abrace a “ação recíproca entre fazer-pensar e modos de conhecimento mais abstratos, onde conceitos são articulados verbalmente em termos de proposições.”<sup>36</sup> (NELSON, 2013, p. 59) Para o pesquisador, três tipos de conhecimentos básicos devem entrar em ressonância na prática da pesquisa artística: a) *saber-como* [know-how]—o saber relacionado à ‘ação inteligente’ e de caráter performático, ao saber-em-ação e a um ‘conhecimento tácito’; b) *saber-o-quê* [know-what]—o modo próprio das ciências humanas, articulado principalmente através da reflexão crítica e da observação; e c) *saber-aquilo* [know-that]—o tipo de conhecimento mais propriamente articulado na pesquisa acadêmica tradicional, de ‘discurso proposicional,’ orientado verbalmente e numericamente.

Se a criação, ato fundante das três disciplinas, depende, ao mesmo tempo, de um nível da experiência e de um nível do pensamento (em suas três grandes formas); e se sensação e conceito reúnem-se, ambos, nos processos do cérebro-pensamento, é porque estamos, novamente, de volta ao lugar de fala da indissociabilidade, estamos tratando, uma vez mais, da ideia de circuito.

<sup>34</sup> “...while both complicating and clarifying an understanding of the workings of the binary described above, tends perversely to reinforce and propagate the very binaries and dualities that the political project is trying to do away with.”

<sup>35</sup> “...the materializing of ‘impossibilities,’ paradoxes at play, the mixing of ideas and things anomalous to each other’s paradigms.”

<sup>36</sup> “...the interplay between doint-thinking and more abstract modes of knowing where concepts are articulated verbally in terms of propositions.”

## 1.2 UMA SOMENTE PRÁTICA

Para o percurso que está sendo traçado nesta pesquisa, o que fica de mais valioso da discussão apresentada acima é a abordagem da composição musical sob um ponto de vista acelerado da *composicionalidade* apresentada por Lima (2012), e mais especificamente, a partir da indissociabilidade teoria/prática e pensamento/ação, o que estendeu o âmbito do discurso, nas subseções anteriores, até um campo povoado por algumas implicações *ontológicas* e *acadêmicas* desses binômios, estando pensamento e teoria, de um lado, e ação e prática, do outro. Por fim, fica a noção de que tais binômios, interagindo em um vai-e-vem, fazem parte de uma prática maior, a prática do *Circuito*, uma prática de um outro plano, a partir da qual mapeia-se, na cognição e na instituição acadêmica, por um lado, a percepção de um amálgama entre pensamento e ação e, por outro, exatamente o movimento oposto, o da separação entre teoria e prática.

No primeiro caso, a indissociabilidade *parece* operar uma amálgama, mas é um circuito percorrido tão veloz e reiteradamente que a mente individual o atualiza como mistura, borrando os limites entre pensamento e ação. No segundo, essa mesma busca desesperada por ordem tende, por fim, a enfatizar os limites deste circuito, ao invés do ziguezague estonteante, e congela a teoria enquanto uma disciplina que se faz fora da prática. A aparelhagem cognitiva opera um sistema burocrático parecido com o que opera também a aparelhagem institucional (acadêmica, por exemplo), em busca de um controle ou desaceleração das velocidades inoperáveis do caos, através da maquinação de regras, clichês e opiniões. É isto que cria o que chamei de delírio de realidade, mas um delírio de realidade duplo que, por um lado, pinta uma mistura e borra os limites, e que, por outro, tende a pôr concreto nestes limites para desacelerar as velocidades do circuito.<sup>37</sup>

Porém, como vimos, o pensamento é imanente. E assim também o é a teoria. A teoria não se faz fora do circuito com a prática, como se esta fosse produto de um estêncil ou decalque da primeira, da mesma forma que o pensamento não é algo que vem de lá de um outro plano, qualquer que seja, e se imprime, aqui, na ação. Está tudo *aqui* e *agora*, tudo tangível, apesar de escapando sempre para fora dos limites; e a tudo é possível pegar com as mãos: quando mesmo começa a *mão-na-massa*, de Lindembergue? Quando terminam as ‘fases’ do *porquê* e do *para quê*, apontadas por ele, para que a tatilidade dos agenciamentos materiais da composição entre em cena? Qual mesmo a diferença, em termos hápticos, entre colocar algumas notas na pauta e pensá-las? (afinal, o que se sente nas mãos não são as notas, mas o lápis—ou o mouse!)

O quadro inverso, da prática atualizando a teoria, também parece ser uma pintura

<sup>37</sup> A noção de ‘delírio de realidade’, além de muito influenciada pela ideia de ‘mapa *vs.* território’, de Bateson, também encontra eco na ideia de ilusão subjetiva ou de ilusão objetiva subjetivamente amplificada, apresentada por DeLanda (2005, pp. 62; 68–70), assim como também na relação entre percepção e alucinação, feita por Berthoz (2000). (Ver a página 103, desta tese)

um tanto problemática. Afinal, por sua vez, a prática também não se faz fora de uma teoria—e esse é o principal argumento de Lima (2012), para lançar o conceito de *composicionalidade*. Pois, mesmo que não prescindia de algum conhecimento expressado verbalmente, documentado e acumulado através da história, toda prática constitui uma teorização, a mobilização e articulação de postura reflexiva (*criticidade*) e a articulação de algum tipo de conhecimento, mesmo que este jamais venha a ser expressado ou documentado—uma teoria ou um certo movimento entre o não-conhecido e o (mais-)conhecido fica, ainda assim, como que embutida nos ‘produtos’ dessa prática.

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

Assim, pensamento não se discerne de ação, nem teoria de prática—mesmo havendo limites entre eles. Ambos são do domínio da experiência do sensível. Como bem aponta Miranda (2008), em seu trabalho sobre a ‘estética da intensidade’ de Deleuze:

O pensamento não é uma interioridade que acolhe as forças [...] [da] pura exterioridade sensível: antes, ele próprio é um produto dela. Não que pensemos determinados por um estado de coisas, pois só há pensamento a partir do sensível e com ele. O pensamento tem uma gênese num encontro que o força a pensar. (MIRANDA, 2008, p. 127)

O próprio Miranda (2008, pp. 20–1) bate novamente nesta tecla, ao afirmar que “refletir é refletir *com*” e “contemplar é contemplar *com*,” ressaltando tratar-se de um processo que permite que aquele que pensa não possa mais se diferenciar daquilo que é pensado (devir), processo através do qual o pensamento, enfim, torna-se uma experimentação. Deleuze e Guattari, por sua vez, vão ainda mais direto ao ponto, e dão um exemplo bem concreto dessa conflagração:

Não são Ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, e se preenche a si mesma com cores e odores que qualificam sempre sua variedade, sua composição: é a sensação em si... (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 272)

É também nessa mesma direção que Nelson (2013, p. 56) contrapõe, ao argumento da existência de um ‘conhecimento corporificado’ [*embodied knowledge*]—que seria um modo-de-conhecer prático, anterior e para além das palavras, intimamente ligado ao

conhecimento que é mobilizado pela e na prática artística—, a feliz constatação de que, no entanto, “todo pensamento é inexoravelmente corporificado.”<sup>38</sup>

Ou seja, o pensamento é imanente ao corpo, à sensação, à ação percebida, ao domínio “externo” da prática. Não existe um pensamento mais corporificado ou mais teórico que outro. A ação não pertence mais ao “real” do que o pensamento, pois este também é um processo que se estende para fora, assim como aquele se prolonga para dentro. O pensamento é imanente ao seu exterior, ao seu *de-fora*, na mesma medida em que é imanente também ao próprio pensar—e o mesmo vale para a teoria. Isto é o *Circuito*: o pensamento/teoria que se estende à ação/prática e que nela deixa um rastro tão somente de pensamento/teoria puro—e vice-versa.<sup>39</sup>

### 1.3 TEORIA COM UM COMPOR

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

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

Mas estas são apenas inclinações do Circuito, que nunca faz exatamente uma coisa ou outra, independente do modo em que opera, ou do fim que pretensamente se mire—um produto-obra (do lado do modo de implicitação) ou um produto-análise (do lado do modo de explicitação), por exemplo. Isto porque a atualização do Circuito é de caráter processual

<sup>38</sup> “...all thinking is inexorably embodied.”

<sup>39</sup> Este é um processo que se relaciona, claramente, com o jogo entre virtual e atual de Deleuze, como demonstrado em alguns momentos, na seção [subseção 1.1.1](#). Apesar disso, o jogo do Circuito não corresponde ao jogo virtual/atual, pois pensamento/teoria, como já foi falado tantas vezes, são expressões de quem pensa e de quem teoriza, portanto, já resultado de um processo de **atualização** de um **virtual** no campo do dado.

e não teleológico. A sua prática inaugura e sustenta um processo incansável, sem fim, e não orientado para a chegada de um produto final, mais ou menos estável—apesar de coagulações momentâneas surgirem frequentemente como *output* desses processos, sem jamais demarcarem um fim mais sólido, no entanto. Uma obra musical e uma análise são alguns exemplos dessas coagulações—coágulos efêmeros que se atualizam numa partitura, numa performance, numa gravação, em um texto acadêmico ou uma conferência, mas que não são, porém, exatamente um fim em si mesmo, ou um produto, segundo o prisma do Circuito.

Ambos os modos de indissociabilidade teoria/prática operam uma engrenagem de tradução que dá vida ao circuito. O modo de implicitação engendra a tradução de pensamentos (enunciados) e pensamentos articulados historicamente (teorias) para uma linguagem fora da linguagem, a linguagem do som e da sensação, marcando, em seus *outputs*—em suas coagulações—, traços e fios de pensamento e de teoria, e por isso este é o modo principal do compor, da prática artística. Já o de explicitação, que é o modo principal da análise e da crítica, operacionaliza a tradução de um fazer música, de uma composição, em *outputs* articulados pela linguagem e pelo pensamento, o que, de forma histórica e sistematicamente articulada (e acumulada), pode resultar em formulações teóricas (ou teorias)—outra espécie de coágulo.

Ou seja, o que importa, para a constituição da distinção entre esses dois modos de ziguezague do Circuito, não é a diferença entre os seus *outputs*, pois estes não são definitivos, por mais estáveis que pareçam, nem guardam uma identidade fixa com aqueles. Também não é uma questão de distância entre as engrenagens específicas de cada modo, que integram, em ambos, uma mesma malha; nem uma questão de diferença em suas naturezas ou propriedades. Tal distinção é constituída, outrossim, principalmente através da diferença dos processos de criação de cada engrenagem: um fazer música, numa das mãos, e um falar/pensar sobre música, na outra. Ou um criar música, numa das mãos, e um pensar/falar sobre criação, na outra.<sup>40</sup>

Então, o que limita um modo do outro é o funcionamento da engrenagem de suas máquinas, uma diferença no processamento das linhas da malha da composicionalidade em cada uma dessas duas instâncias, e não uma barreira física, uma diferença de natureza, ou uma geração de *outputs* desiguais—uma situação bastante análoga à distinção entre mundo interno e externo, feita por Bateson (1972). Fazer música e pensar/falar sobre música não são coisas distintas, em si. Simplesmente, são ações de modalidades diferentes de um

<sup>40</sup> Como, para mim, no caso deste trabalho, não é tão importante nem o ente nem o Ser da música ou da composição, prefiro, portanto, além de não abordar o tema teleologicamente, não tratar também nem de um onticismo nem de uma ontologia do compor. Igualmente, apesar de até parecer um pouco tentador relacionar o modo-implicitação e o modo-explicitação aos pontos de vista poético e estético, respectivamente, prefiro pensá-los como processos que independem do tipo de posição que um sujeito pensa ter frente a um objeto. O Circuito é sempre um processo criativo e, vale lembrar novamente o texto original de Lima (2012), a reciprocidade é também uma de suas principais marcas.

mesmo processo criativo, de onde surgem alguns produtos-coágulos—suas modulações—, ligados a estes modos, mas não identificados exclusivamente, ou como causa final, a cada um deles. Modo-implicitação e modo-explicitação se diferenciam entre si como uma padaria, que eventualmente produz pães, se diferencia de uma confeitaria que, por acaso, fabrica tortas—quer dizer, diferenciam-se através dos seus processos de funcionamento, de seus procedimentos, e não pelos pães e pelas tortas que produzem. Ou melhor, diferenciam-se entre si como o tolo se diferencia do louco: não há diferença em si, mas sim uma disjunção procedural da tolice e da loucura, que fabricam, em alguns pontos dentro de seus processos, algumas falas tolas e outras feituas loucas: ‘falar sobre música é uma tolice; fazê-la, uma loucura,’ já dizia Smetak...

É a máquina formada da troca incessante de energia e informação entre os nós desses dois modos que tece a malha do circuito da composicionalidade, numa retroalimentação incansável, de ritmos variados: um pensamento que alimenta uma ação que alimenta um outro pensamento, etc.; uma obra que alimenta uma análise que inspira outra obra alhures, etc.; uma tolice que reverbera em uma loucura; e assim por diante.

A teoria do compor que eu quero para mim e sobre a qual eu acho necessário pensar é a que valoriza essa máquina, essa malha... que põe a ênfase na complexidade do Circuito, ao invés de tentar amenizá-la. Estou com Smetak: tem que ser uma teoria que seja *tola* e *louca*! E, tendo em vista tudo o que foi falado até aqui, acho que esta teoria deve ser não exatamente ‘da composição,’ ou ‘do compor’—muito menos uma Teoria. Proponho que, enquanto parte do Circuito, ela seja, antes, **teoria com um compor**. Tentarei, a seguir, explicar melhor a minha proposta e justificar a minha escolha—da conjunção *com* ao invés de *de*; mas, sobretudo, do artigo indefinido *um* ao invés do definido *o*—, a partir da relação dessa proposta com três conceitos, tomados, aqui, como complementares: ‘sistemas experimentais,’ do biólogo e filósofo da ciência alemão Hans-Jörg Rheinberger; ‘sistema-obra,’ do compositor baiano Fernando Cerqueira; e ‘uma vida,’ de Gilles Deleuze.

### 1.3.1 *com*: sistemas experimentais e uma reunião de coisas

Filósofo e historiador das ciências biológicas, Rheinberger começou a figurar como um dos nomes mais importantes nessas áreas a partir, sobretudo, do final da primeira década do século XXI, anos após o lançamento de alguns trabalhos seminais mais especificamente voltados à prática científica experimental, como é o caso do seu importante livro *Toward a History of Epistemic Thing: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, de 1997. (RHEINBERGER, 1997) Os trabalhos de autoria do biólogo e filósofo alemão são responsáveis por uma abertura de caminhos de alto impacto em campos que vão além da filosofia e história da ciência, desde a antropologia até os estudos literários. Na verdade, a causa, ela própria, de seu trabalho acabar tendo uma importância para esta tese, está em um livro da *Orpheus Institute Series*, chamado *Experimental Systems: Future Knowledge*



in *Artistic Research* e editado por Michael Schwab, em 2013, (SCHWAB, 2013) uma publicação que reúne ensaios e artigos de mais de uma dezena de autores, todos eles voltados à prática de pesquisa em artes.

O livro é uma reflexão acerca de como determinados conceitos e engrenagens da pesquisa científica, sobretudo na forma como apresentados e discutidos por Rheinberger, encontram conceitos e engrenagens mais ou menos análogos no campo da criação artística e, mais especificamente, como estes podem ser aplicados, replicados e transformados na prática da pesquisa em e sobre artes. Segundo o próprio Schwab, no prefácio da publicação,

Rheinberger é particularmente relevante [para as artes] porque ele tem sugerido alguma forma de proximidade-em-diferença entre pesquisa científica e artística [...] uma abordagem que é reforçada por um limitado conjunto de literatura secundária na qual se pode encontrar referências ao seu trabalho.”<sup>41</sup> (SCHWAB, 2013, p. 6)

Schwab enfatiza que tal aproximação (em diferença) se dá através de um avizinhamo entre as práticas da pesquisa científica, tal qual apontada por Rheinberger, e pesquisa artística, aproximação que se dá ao longo de fios de experimentação, intuição, materiais e de conceitos, com os quais ambas as práticas acontecem, bem como por meio da projeção de um reflexo crítico ou imagem crítica de um fazer no outro.<sup>42</sup> Essa proximidade fica mais clara principalmente no tocante à sua investigação acerca da noção de ‘sistemas experimentais’ (SCHWAB, 2013, p. 5–6) e ‘coisas epistêmicas,’ conceitos fundantes da ciência experimental, tal qual analisada historicamente pelo biólogo alemão.

E são justamente esses dois conceitos que também me interessam na construção desta tese, na medida em que eles fornecem a estrutura lógica de funcionamento de um fazer científico baseado na prática, ou melhor, onde a interface prática/teoria, pensamento/ação, substância/conceito é reconfigurada, de maneira semelhante ao que venho propondo desde a seção 1.1, com a reflexão acerca dos processos da composicionalidade e do Circuito, até a construção das ‘análises’ feitas no Capítulo 4.

Experimentos são tradicionalmente vistos, na história das ciências, como meios pelos quais uma hipótese ou função é testada empiricamente, processos aplicados para corroborar com ou refutar uma teoria. Não obstante, Rheinberger alerta para a importância do experimento na fabricação de fenômenos e fatos que não são esperados, nem antecipados,

<sup>41</sup> “Rheinberger is particularly relevant because he has suggested some form of proximity-in-difference between artistic and scientific research [...] an approach that is supported by a limited set of secondary literature in which reference to his work is made.”

<sup>42</sup> Apesar de este campo de relação entre as duas práticas investigativas estar se desenvolvendo muito mais como uma reverberação feita no campo da pesquisa artística, quase sem investida análoga do lado das ciências, esse avizinhamo é algo que já vinha sendo assumido e discutido pelo próprio Rheinberger, em alguns de seus trabalhos e entrevistas. Ver, por exemplo, o seu *paper* de 2012, *Experiment, Forschung, Kunst*, apresentado durante a *Conferência Anual da Sociedade de Dramaturgia*, na Alemanha. (RHEINBERGER, 2012) Ou, ainda, a sua entrevista concedida a Schwab, em 2013 (RHEINBERGER, 2013).

ou seja, para o papel criativo e proposicional do experimento; e é aí neste ponto que surge a sua ideia do sistema experimental enquanto método de uma ciência que se faz no percurso, uma ciência da descoberta feita na prática e baseada em um mundo de imprevisibilidade, tentativa e erro. Mas a máquina dos processos experimentais não é somente o mecanismo de um método científico. Além disso e, talvez mais importante, ela é a própria condição material, por um lado, e discursiva, por outro, para o emprego de um método, uma espécie de hiper-laboratório que engendra a criação de métodos, além da própria produção de conhecimento, ao invés de, como entendido pela filosofia tradicional da ciência, mera ferramenta verificadora de um saber alvitado ou estipulado com antecedência.

Essas montagens, construídas a partir da interação de um aparato técnico com objetos científicos, são o que Rheinberger chama de *sistemas experimentais*: dispositivos que servem não somente para gerar respostas, mas sim para—e mesmo como um pré-requisito de sua própria existência—dar forma às próprias “questões que serão respondidas,”<sup>43</sup> além de co-fornecer “os fenômenos ou entidades materiais e os conceitos que eles encorpam.”<sup>44</sup> (RHEINBERGER, 1992, p. 309) Segundo Rheinberger:

Ao inspecionar um sistema experimental mais de perto, duas estruturas ou componentes diferentes, apesar de inseparáveis, podem ser discernidos. O primeiro pode ser chamado de *objeto científico* investigado, ou a ‘coisa epistêmica.’ O segundo pode ser referido às condições de identidade tecnológica, ou *objeto(s) tecnológico(s)*.<sup>45</sup> (RHEINBERGER, 1992, p. 310)

Em suma, sistemas experimentais são processos técnico-epistêmicos, por meio dos quais a pesquisa científica performa o desenho de um traçado através das fronteiras entre o conhecido e o não-conhecido, noção que, por um lado, rompe com a ideia de uma construção do saber alicerçada em um “chão referencial de representações científicas pré-existente” (LENOIR, 2010, p. xiii) e em um ambiente dominado pela teoria; e que, por outro, constitui, em si, “as unidades materiais e funcionais da produção de conhecimento.”<sup>46</sup> (LENOIR, 2010, p. xiv) É assim que, em sua prática de inscrever um movimento entre o conhecido e o não-conhecido, os sistemas experimentais são como verdadeiras ‘máquinas de futuro,’ pois trabalham principalmente com a produção daquilo sobre o que ainda não se sabe, precisamente o que Rheinberger chama de ‘coisas epistêmicas.’

*Coisas epistêmicas*, por sua vez, são ‘entidades conceituais-fenomenais,’ que, trazidas à tona por um sistema experimental, encontram-se “situadas na interface entre os aspectos

<sup>43</sup> “...questions that are going to be answered...”

<sup>44</sup> “[co-generates] [...] the phenomena or material entities *and* the concepts they embody.”

<sup>45</sup> “In inspecting an experimental system more closely, two different yet inseparable structures or components can be discerned. The first can be called the scientific object under investigation, or the ‘epistemic thing’. The second can be referred as to the technological identity conditions, or the technological object(s).”

<sup>46</sup> “...the material, functional units of knowledge.”

materiais e conceituais da ciência.”<sup>47</sup> (RHEINBERGER, 2010, p. 244) Constituída como “aquilo que ainda não se sabe,”<sup>48</sup> (LENOIR, 2010, p. xiv), a coisa epistêmica é o que alimenta a geração da máquina de futuro engendrada no sistema experimental e, em seu traçado duplo entre o campo do fenômeno e o campo do conceito, é a materialização constante de respostas que estão sempre fugindo, pois as questões às quais respondem estão sempre a *tornarem-se*, sem cristalizar. “Nós não sabemos exatamente o que nós ainda não sabemos,”<sup>49</sup> diz Rheinberger (2006 apud BORGDORFF, 2013, p. 116) sobre a coisa epistêmica. Ela se encontra precisamente—indo e voltando—entre o pensamento e as coisas, na *experiência* desse intercruzamento. (BORGDORFF, 2013, p. 115) A coisa epistêmica é, assim, a experiência do circuito do material *com* o conceito, na passagem entre conhecido e não-conhecido, dentro de um processo de construção de saber, que se dá ao longo do sistema experimental.

A escolha do termo *coisa* para tratar daquilo que o sistema experimental produz é muito astuta. Apesar de Rheinberger frequentemente utilizar o termo *objeto* para tratar daquilo que é integrado ao processo da construção de saber científico, a noção de *coisa* é que é determinante para a sua teoria da história das ciências experimentais. Uma pesquisa lida com coisas, ao invés de objetos. Mas o que isso significa afinal? Qual a diferença entre estes e aqueles?

O próprio Rheinberger responde vagamente a esta pergunta, em uma entrevista concedida a Michael Schwab. Para ele, “enquanto o termo ‘objeto’ carrega consigo alguma definibilidade, existe algo de indefinido sobre o termo ‘coisa’ [...] [e] a escolha da noção de *coisa* epistêmica está fortemente atrelada a essa vaguidão constitutiva...”<sup>50</sup> (RHEINBERGER, 2013, p. 206) Complementa afirmando que a opção por ‘objeto,’ para tratar da parte técnica envolvida na construção do conhecimento científico (objeto técnico *vs.* coisa epistêmica), é devido ao fato de um ‘objeto’ ser algo “mais ou menos claramente delineado.”<sup>51</sup> (RHEINBERGER, 2013, p. 206)

O antropólogo britânico Tim Ingold, confessadamente influenciado por Heidegger (mas, em muitos aspectos posteriores, bastante afinado com Deleuze), fornece-nos uma distinção que me parece bem clara e apropriada, dentro do ambiente pintado por Rheinberger:

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra [...] A coisa, por sua vez, é um ‘acontecer,’ ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. (INGOLD, 2012b, p. 29)

<sup>47</sup> “...situated at the interface between the material and conceptual aspects of science;”

<sup>48</sup> “...‘epistemic things’ are what one does not yet know...”

<sup>49</sup> “We don’t know exactly what we don’t yet know.”

<sup>50</sup> “While the term ‘object’ carries some definiteness with it, there is something indefinite about ‘thing.’ For me, the choice of the notion of epistemic *thing* is tightly bound to this constitutive vagueness...”

<sup>51</sup> “...being more or less delineated.”

Quer dizer, um objeto é tudo aquilo que a coisa epistêmica não é, pois esta trata da construção do que ainda não se sabe, portanto, de algo que não se estabelece jamais à nossa inspeção, mas sim que, pelo contrário, foge dela constantemente. É nessa fuga incessante que a coisa epistêmica se apresenta e ‘se forma,’ e é através deste processo que ela produz as perguntas que traçam o percurso da pesquisa. Mas Ingold vai um pouco além. Não trata, como coisa, um fenômeno específico, ou um processo próprio da pesquisa científica ou dependente desta e daquela disciplina. Antes, a noção de coisa está relacionada ao aspecto material do mundo, à natureza de um mundo entendido como *ambiente sem objetos* (ASO). (INGOLD, 2012b, p. 31) Para Ingold, uma árvore, por exemplo, “não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais,” ou seja, uma reunião de aconteceres, um ‘*parlamento de fios*,’ uma coisa. (INGOLD, 2012b, p. 29)

Já mesmo no caso de Rheinberger, na verdade, o próprio objeto técnico não aparece assim tão fechado, tão consumado, dentro do sistema experimental. Quando ele fala deste como sendo algo com um delineamento ‘mais ou menos claro’—duas expressões que na verdade ajudam a flexibilizar a consumação e o fechamento atribuídos ao objeto—, ele está reforçando a sua visão, reproduzida em vários de seus trabalhos, de que a diferença entre ambos, objeto técnico e coisa epistêmica, é funcional e não substancial. Rheinberger é bastante enfático em seu entendimento dessa separação como sendo não marcada por uma diferença propriamente de natureza (substancial), mas sim uma diferença de procedimento (funcional)—distinção pouco ascética entre o âmbito do técnico (mais estável, delineado) e do epistêmico (mais indefinido, vago), que não só dialogam entre si, mas que também trocam de posições frequentemente: “Existe uma **interação irreduzível** entre identidade (o técnico) e diferença (o epistêmico) em nossos processos de aquisição de conhecimento;”<sup>52</sup> (RHEINBERGER, 2013, p. 206) e mais: “É essa **dialética** entre o epistêmico e o técnico que [...] ainda parece, para mim, ser o cerne do processo científico de experimentação.”<sup>53</sup> (RHEINBERGER, 2013, p. 202)

Por fim, e talvez mais importante, está o entendimento de que objeto técnico e coisa epistêmica são, na realidade, atualizações momentâneas, ‘materialização’ (para usar os termos de Rheinberger) de duas forças, que, segundo o autor, são o que “mantém o processo experimental intrinsecamente aberto para o futuro,”<sup>54</sup> (RHEINBERGER, 2013, p. 202) a saber, *estabilidade* e *mudança*: ambas são o que de fato constitui o sistema experimental e nenhuma delas é mais coisa ou mais objeto, mais fechada ou mais aberta que a outra. Os *outputs*, mais ou menos efêmeros, dos encontros travados entre elas, é que o são.

<sup>52</sup> “there is an irreducible interplay between identity (the technical) and difference (the epistemic) in our processes of knowledge-acquisition.”

<sup>53</sup> “It was [is] this dialectic between the epistemic and the technical that [...] still appears to me to be the core of the scientific process of experimentation.”

<sup>54</sup> “...which keeps the experimental process intrinsically open to the future.”

As forças que fazem as coisas acontecerem, ou melhor, que produzem os acontecimentos de que as coisas são compostas, não diferenciam-se, assim, das próprias coisas. E, uma vez que cada coisa é uma reunião, um parlamento de fios (de forças) vitais, observá-las “não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião.” (INGOLD, 2012b, p. 29)

Como já mencionei, não sou o primeiro a aproximar a noção de sistemas experimentais a processos criativos em artes (processos composicionais, mais especificamente, no meu caso). Porém, particularmente, prefiro evitar uma relação paralela, estabelecida por analogias, entre esses processos científico e artístico, por isso não vou começar a traçar equivalentes da coisa epistêmica ou do objeto técnico no campo da prática ou pesquisa artística. De toda forma, acredito que a afinidade entre os sistemas pode ser *sentida* e, portanto, espero justificar a minha proposta, satisfatoriamente, com esse discurso aparentemente alienígena às artes—mas pertinente ao funcionamento das coisas, num nível anterior ao das modalidades específicas de subjetivação do mundo, como uma hermenêutica das ciências ou das artes.

Sob os termos de tudo que venho mostrando até então, avento enxergar a teoria não como *de*, ou *no*, ou *sobre* o processo composicional, mas sim como uma teoria que se faz *com* este processo que, por sua vez, é uma reunião de coisas, de fios e de forças criativas, e de onde, eventualmente, surgem produtos, ou seja, coagulações de um ponto ou outro, de um nível ou outro do processo, resultados às vezes mais, às vezes menos estáveis, que conferem uma certa identidade ao processo, mas que não representam a sua linha final. A teoria *com* um compor é, assim, não somente a teoria feita com uma obra, mas, sobretudo, com um processo de composição.

### 1.3.2 *um*: sistema-obra e uma vida

Após justificar a escolha da expressão ‘teoria com’ no lugar de ‘teoria de’ (ou ‘em/na’, ou ainda ‘sobre’), parto agora para apresentar o sentido de se falar da teoria com **um** compor (ou com *uma* composição), utilizando o artigo indefinido ao invés, como é mais comum, do definido (ex.: teoria **da** composição; ou teoria **do** compor). Para tanto, começo esclarecendo que, aqui, o termo *um* (ou *uma*) tem, na verdade, duas funções gramaticais, dois sentidos simultâneos; e que a relação entre ambos é do que trata, exatamente, a proposta que faço (ou a teoria sobre a qual falo) nesta tese. O primeiro sentido é o do *artigo indefinido*—*um* compor que é pré-subjetivo, pura virtualidade. O segundo sentido é o do *numeral*—*um* (1) compor individuado, subjetivado, pura atualidade (ou, talvez mais apropriado, pura atualização). O primeiro é sobre uma quiddidade—tenta responder à pergunta ‘o quê?’ O segundo é sobre uma hecceidade—tenta responder à pergunta ‘o que é isso?’

O mais importante, para capturar a força e o sentido dessa escolha, é, no entanto, lembrar o que diz Deleuze (e Guattari), no tocante à relação entre virtual e atual, virtua-

lidade e atualidade: o atual “tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou um reflexo,” formando uma “imagem bifacial, atual e virtual,” uma “coalescência entre os dois.” (DELEUZE, 2005, pp. 87–8) Ou ainda: “Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis [...] ‘imagens mútuas,’ como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca.” (DELEUZE, 2005, p. 89) As duas faces de *um*, apesar de serem assinaláveis, em sua mutualidade constitutiva, não são passíveis de claro discernimento, pois uma se faz tão somente ao longo da outra. Há, entre o artigo indefinido e o numeral, uma ‘pressuposição recíproca,’ uma caçada dupla hiperativa que não resolve bem os papéis de presa e de predador; uma relação que constitui um nível bastante curto do Circuito, um nível interior ao termo *um*, onde estão reunidas, nessa aderência recíproca, os seus dois sentidos, as suas duas imagens coalescentes.

Além do circuito virtual-atual, visto acima e também na [subseção 1.1.1](#), as ideias de obra musical enquanto sistema (sistema-obra), de Fernando Cerqueira, e *uma* vida como imanência, de Gilles Deleuze, ajudam a melhor compreender a utilização do artigo indefinido (que é, ao mesmo tempo, numeral cardinal), pois, na verdade, essas duas noções compõem o campo de sentido aberto pelo *um* compor desta teoria de que estou tratando, nos termos em que esta está sendo abordada.

A primeira dessas noções, o sistema-obra, é uma (re-)definição do conceito de obra musical, apresentada por Cerqueira—compositor baiano, membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966)—, em seu ensaio de 1992, intitulado “Técnicas composicionais e atualização,” republicado em coletânea de 2007. Segundo o autor: “No instante em que uma obra é criada um novo sistema de certo modo nasce—o sistema *obra* [grifo do autor]—incorporando e re-funcionalizando em seu eixo outros macro e micro-sistemas.” (CERQUEIRA, 2007, p. 149) Em um texto mais recente, apresentado em conferência durante o *I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*, Cerqueira enfatiza que “a obra musical é sempre concebida como um sistema [...] cuja virtude principal é atrair e capturar outros sistemas.” (CERQUEIRA, 2014, slide n. 2)

Com essa ideia, o compositor arcabuza a construção teleológica da ideia de obra musical, onde esta seria o fim mesmo do processo criativo, que, por sua vez, remeteria, como tradicionalmente faz, à aplicação de sistemas (tonal, dodecafônico, etc.), ou identificação com eles, para a confecção da obra-produto. Na realidade, a sua medida parece ainda um pouco mais forte do que alguns tiros de carabina: Cerqueira tenta já é dinamitar essa construção da obra enquanto um fim engendrado por um sistema. Pois, como bem demonstra o autor, o sistema-obra, um sistema aberto e inclusivo, acolhe a tudo em seus tentáculos, inclusive os processos sistemáticos de criação que participam do seu compor, e a obra deixa, assim, de ser o fim de um processo guiado por determinados elementos, princípios, regras e mecanismos, para torná-los nada mais do que coisas imanentes à própria

obra. Ou seja: o sistema não é *em si mesmo*, ou somente *no* processo de criação, mas também *na* obra composta e *com* ela, já que esta nunca deixa de se co-formar com outros sistemas. A regra, o elemento, o princípio e o mecanismo que compõem o sistema existem e acontecem na própria peça criada, em conjunção com uma série de outros elementos, comunhão singular feita ainda ao longo de um outro infinito de relações possíveis com sujeitos, coisas, forças, sensibilidades e etc. Nos termos do próprio Cerqueira:

Um “sistema de ideias musicais” (relação conteúdo-forma, gênero-estilo, texto poético ou não) agregador de subsistemas (acústica e sistema temperado ou não, instrumentação, texturas) reunidos para a tarefa de solução metodológica de “problemas” (estruturação dos elementos sonoros para a criação de linearidades-verticalidades no âmbito das gramáticas), por alguém (compositor) que em algum ponto desse processo meteu a “mão na massa.” (CERQUEIRA, 2014, slide n. 4)

Então, a obra não é mais a mera “resultante concreta [...] de uma escolha complexa.” (CERQUEIRA, 2014, slide n. 4) De fato, ela mesma já é sistema complexo puro, que envolve, atrai e se apodera inclusive daquelas máquinas-de-criar-música, sistemas-estilos, sistemas-culturais, ou sistemas-de-escolhas, dentre outros, que por ventura venham a participar da cristalização da obra. O poder deste conceito para a opção feita pelo artigo indefinido/numeral *um* está aí: o sistema-obra é o processo de individuação de uma reunião de coisas, inclusive sistemas diversos (*1* compor—*esse* compor); e, ao mesmo tempo, o sistema-obra é sempre abertura, algo de um processo que não cessa de se espalhar, em sua captura insaciável de outras coisas e outros sistemas—uma coisa que tem, assim, o poder de se associar a toda e qualquer coisa e que, por isso mesmo, é tudo aquilo que *1* obra não é mas pode tornar-se, ao longo de acontecimentos múltiplos (*um* compor—pré individual, pré-subjetivo e pré-objetivo). Como ressalta Cerqueira: “a obra artística [...] será sempre metalinguagem denunciadora de ‘algo’ diverso, maior (ou menor) do que a soma de suas partes.” (CERQUEIRA, 2007, p. 157) O sistema-obra é essa denúncia de uma multiplicidade que o ajuda a se (in)formar e a ser (de)formado só para que se (in)forme uma vez mais e ciclicamente. Ele é puro *devoir* de uma composição.

E, aqui então, temos mais uma vez Smetak: “Tudo azul. Escrevo com lápis azul num céu azul.” (LIMA, 2012, p. 29) *Devoir-imperceptível* do compor: “as marcas que [o compositor] não deixa são a sua insígnia.” (LIMA, 2012, p. 29, *grifo meu*) Portanto, um compor que se invisibiliza com o mundo mas que ganha as suas marcas particulares ao longo dessa invisibilização... Não se torna invisível porque imita o mundo (escrever azul para imitar o azul do céu), mas sim porque o pinta com a sua própria cor e com ele se perde. O sistema-obra, um compor, é acontecimento e, como tal, tem uma ocorrência ambígua, onde, por um lado, há uma parte que “se realiza e se cumpre” (algo é escrito com um lápis azul...) e, por outro, há uma parte “cujo cumprimento não se pode realizar” (...azul num céu azul). (DELEUZE, 1994, p. 126) (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, Platô 10)

“Você está dizendo que, ao mesmo tempo, desafiando lógica-destino-mundo, essa imagem preserva o ato de criação, em sua invisibilidade?” (LIMA, 2008) Estou! Ou melhor: Smetak (e Deleuze, e o próprio Lima) está. E digo mais: este *um* compor precisa de uma teoria que o valorize enquanto *acontecimento*, enquanto parte do circuito virtual-atual e que, além de tentar defini-lo, cercá-lo, dizê-lo, traga-o ao mesmo tempo para perto dessa invisibilidade que lhe é própria, para perto do que ele tem de imperceptível, indiscernível e impessoal. Pois, se é um compor que se inscreve ‘azul num céu azul’ é para que se conserve aberto àquilo que não pode ser, com o que dele não se pode definir, cercar ou dizer.

A ideia de *uma* vida como pura imanência, de Gilles Deleuze, está também já bastante próxima dessa interpretação da obra enquanto sistema e é, de fato, a principal justificativa para a escolha do artigo indefinido (que é também numeral), nessa proposta de abordagem de uma teoria da composição que seja ‘teoria *com uma* composição.’ Além disso, a despeito da ordem de aparição dos dois temas discutidos nesta seção, essa ideia de Deleuze é o que fundamenta a própria interpretação da noção de sistema-obra, de Cerqueira, que aqui apresento. O princípio de funcionamento da fórmula exposta em *A imanência: uma vida...*, texto emblemático e derradeiro de Deleuze, é da mesma natureza da engrenagem básica do circuito artigo indefinido/numeral (1/*um*) do sistema-obra: coalescência entre o individual-em-co-formação (atualidade) e um pré-individual (virtualidade) nele grudado. Então, peço já desculpas, a quem me lê, pela tórrida tautologia que, espero, não se torne cansativa. E, caso o texto venha de fato a se tornar monótono, em alguns momentos, é certamente efeito sincero do esforço atlético<sup>55</sup> que este trabalho faz para tentar corresponder ao seu principal critério, o do *vigor*.

Para Deleuze, o atleta—digo, filósofo—da repetição, “a imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo [...] ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito.” (DELEUZE, 2002, p. 12) Azul intensivo, pré-subjetivo e pré-objetivo: ‘tudo azul’—e ainda: um-todo-azul. Segundo ele, o transcendental—que não é o transcendente, pois a toda e qualquer transcendência (tanto do sujeito quanto do objeto) ele escapa—definir-se-ia como um puro plano de imanência. E, afinal: “o que é a imanência? ***uma vida***.” [grifo meu] (DELEUZE, 2002, p.12)

*Uma* vida é diferente de *a* vida do indivíduo, do sujeito. O artigo indefinido, neste caso, é uma espécie de índice do transcendental. Ele “não assinala uma indeterminação empírica,” diz Deleuze, “mas uma determinação de imanência ou uma determinabilidade transcendental.” (DELEUZE, 2002, p. 14) *Uma* vida não se relaciona, assim, ao vivido, e sim tão somente àquilo que não se pode viver mas que existe como potência completa, uma virtualidade plena. Tudo azul. *Uma* vida = imanência: um puro devir, ao invés de história; um invivível ao invés do vivido. (DIAS, 2014) Assim, “o artigo *uma*, em *uma* vida, não particulariza.” Pelo contrário, ele “marca justamente a impessoalidade e a individualidade

<sup>55</sup> Ver ‘atletismo afetivo’ em Deleuze e Guattari (1992, p. 224) e Deleuze (1997, p. 12).



da vida imanente, da vida como imanência.” (DIAS, 2014, p. 184)

No entanto, da mesma forma como o que foi alertado no caso do sistema-obra, essa *uma* vida sem lances, composta somente de entre-momentos, entre-tempos, que não sucede e que só apresenta a ‘imensidão do tempo vazio,’ onde passado e presente se coadunam no átimo de um instante; essa *uma* vida imanente se corresponde, apesar disso, com *a* vida particular equivalente. As virtualidades constitutivas de *uma* vida “coexistem com os acidentes d’*a* vida correspondente,” e, apesar do fato de que essas virtualidades da vida imanente e os acidentes da vida vivida “se comunicam entre si de uma maneira completamente diferente da dos indivíduos,” eles compõem, ainda assim, um circuito feito da interação de uns com os outros. O invivível é, todavia, o que se vive. (DIAS, 2014, p. 186) Melhor: o invivível está, todavia, irremediavelmente ligado ao que se vive. Isso é o plano de imanência: vida não-orgânica, virtualidade plena que atravessa corpos e organismos, em sua atualização no dado. *Uma* vida, ‘poder imanente de criação’ (DIAS, 2014, p. 184) agindo em um circuito que, entretanto, cria (efetua a criação; atualiza-se enquanto expressão da consciência de um sujeito)—ao invés de ficar lá parado no campo do transcendental, ‘de boa’, só *imanando*.

Escrever azul no céu azul é compor uma música feita de silêncio. É o Silêncio absoluto. Absoluto e aterrorizante, pois nele está gravado todo e qualquer som, dele tende a sair toda e qualquer coisa. Smetak, o tolo; John Cage, o louco: é isso que acontece em *4’33”*; silêncio gravado no silêncio, de onde qualquer e todo som ameaça irromper—e, de fato, irrompe toda sorte de coisa. E isso não é atributo somente do grande *TACET* de Cage. Toda composição musical é sempre algo de um azul pintado sobre o azul, e dela sempre surge qualquer sonoridade inesperada, tudo irrompe inadvertidamente. Isso somente deixaria de ser verdade no caso de uma música em que todos os sons do universo soassem ao mesmo tempo, onde o Todo cantasse a um só e mesmo instante: Ruído absoluto, onde nada mais faltaria. O lugar onde tudo resta a acontecer é equivalente ao lugar onde nada mais resta para acontecer: lá, todos os aconteceres acontecem. Silêncio absoluto = Ruído absoluto. Esse silêncio-ruído é o correspondente à *uma* vida da composição, ele é ***um compor***. Como bem intui Lima (2008), isso tudo tem muito a ver com ‘A pergunta não respondida’<sup>56</sup> de Charles Ives: será que não seria ‘pergunta *não respondível*’? Smetak, mais uma vez ele, fala que ‘compor é criar o incrível.’ Mas não é só isso que ele quer dizer, como também ‘compor é criar o *incriável*.’ *Um* compor é compor o incomponível de uma composição que se efetua. O incomponível de uma composição está lá e é, paradoxalmente, o que a torna possível, o que permite que cada coisa aconteça, que cada novo som irrompa do Silêncio absoluto, da imensidão azul. Uma teoria e uma análise que se faça com esse *um compor* é tanto melhor e mais importante quanto consiga assumir esse seu próprio alcance, quanto se arrisque a pensar o impensável, a exprimir o inefável. Já tem se tentado

<sup>56</sup> *The Unanswered Question* (Ives, 1935)

bastante dizer o que a música é ou o que ela é para alguém. Há de se tentar, mais e mais, responder também o que a música não pode ser, perseguir o rastro de suas fugas de si mesma, para senti-la e compreendê-la em toda a sua impossibilidade criativa, síntese disjuntiva.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Talvez seja essa necessidade que esteja também por detrás do discurso de Cone (1967), para muito além da rixa histórica entre as tendências interna (formalista) e externa (contextual) da musicologia (musicologia tradicional *vs.* nova musicologia), nas décadas de 1980 e 1990. Bem como, nesta última, dos trabalhos acerca de teoria da composição de Otto Laske.

## 2 UM COMPOR-EMARANHADO

Na medida em que, com a seção anterior, o que é apresentado é uma visão acerca do ‘falar sobre composição musical’—em outras palavras, uma visão sobre um fazer-teoria, em composição—, nesta seção que aqui se inicia o objetivo é apresentar uma visão mais direta acerca do próprio compor—ou seja, um esforço de teoria, em si. Não que ambas as coisas se diferenciem assim. Como foi visto na [seção 1.3](#), compor e falar sobre compor são dois *modos* de um mesmo processo criativo, *modo-implicação* (ou *modo de implicação*) e *modo-explicação* (ou *modo de explicação*). Um se desenha como extensão (e intensão) do outro, ao longo das mesmas linhas, das mesmas ideias, das mesmas forças. Assim, uma teoria e uma metateoria—uma tolice e uma metatolice, fazendo referência a Smetak e à ideia de teoria como um conjunto de falas—são, esta e aquela, ações operadas por uma mesma engrenagem, a do *modo-explicação*, e ambas, em última instância, pensam e falam *com um compor*—bem como uma composição, na outra mão, torna falas, pensamentos, percepções, teorias, afectos... enfim, como um compor torna audível todo um conjunto de forças que, como nos diz Deleuze, em sua poderosa definição de música, “são não audíveis por si mesmas.” (DELEUZE, 2003) O que então justifica a separação entre estas duas seções, uma relacionada ao que poderia se chamar de uma metateoria e a outra a uma teoria (um esforço de teoria, volto a afirmar) do compor, nesta tese?

A diferença entre fala e meta-fala, para mim, é de grau, não de natureza—ou melhor, é mais de latitude do que de longitude. Tratam-se ambas de **uma fala, uma teoria**, tendo o artigo indefinido o mesmo sentido ambivalente que em *um compor*.<sup>1</sup> É a mesma forma de relação: *uma* teoria imanente ao circuito teoria-prática de um *esse-compor*, individuado, amarrado em uma trama subjetiva; *uma* teoria, por outro lado, imanente à imanência, integradora do Circuito de *um compor* transcendental, o *silêncio-ruído* pré-individual, sobre o qual já falava na [subseção 1.3.2](#). Aqui, o prefixo ‘meta’, de metateoria, tem uma função e sentido semelhantes ao que tem em *metafísica*. Mas uma metafísica do transcendental e não do transcendente, uma que seja mais próxima de uma metafísica deleuziana e não da aristotélica ou platônica—ou mesmo heideggeriana—, baseada na primazia da identidade e na suposição de uma relação sujeito/objeto como ponto de partida e como condicionadora dessa identidade. Isso é tudo que a ‘(meta)teoria *com um compor*’ aqui discutida tenta deixar de ser. Para ela, os efeitos da unidade, da identidade, que não são de forma alguma desconsiderados, são mais um engenho de fatores dentre vários outros e não ‘o fim’, nem o ‘em-si-mesmo’. Ao se fazer enquanto uma teoria imanente, ela está, antes, relacionada a um movimento de briga irresoluta—*Agon*—entre identidade e diferença, caçada que não determina nem uma presa nem um predador, entre a teoria de um *esse-compor* que segue sempre se constituindo, e a teoria de *um compor* inindividual, a-subjetivo que, no entanto, participa da constituição daquele.

Então, o que começo nesta seção é um esforço por traçar ‘*uma teoria com um*

---

<sup>1</sup> Ver a [subseção 1.3.2](#).

compor’ **individuada**, em sua coalescência à própria imagem **inindividual** de ‘*uma metateoria*’, tal qual delineada na seção anterior. Trata-se de um jogo entre dois níveis entrelaçados que reverbera as ideias, por um lado, de virtual/real, extensivo/intensivo, de Gilles Deleuze, e, por outro, a própria noção do Circuito, indissociabilidade teoria/prática, de Paulo Costa Lima.<sup>2</sup> Nada garante uma adequação perfeita daquela a esta, no entanto, pois trata-se de uma relação cujo movimento é impulsionado, também, pela produção de diferenças e não somente por semelhanças e pontos de coincidência. Ou seja, a metateoria não é condicionadora da teoria, mas sua contraparte. Não se trata, pois, de um conjunto maior de ‘possíveis’ que engloba e condiciona o ‘real’ dessa *uma* teoria que agora é tecida—ou um modelo a ser aplicado em uma teoria específica. Mas sim de um único plano de ‘realidade’ que envolve duas faces coalescentes, sem uma hierarquia propriamente dita entre elas. Ao mesmo tempo nada impede e é provável que essa *uma teoria* vire *meta-alguma-coisa* de alguma outra coisa, além e aquém desta, e acho que isso é propriamente o que acontece com as (anti-)análises das peças compostas durante o doutorado, apresentadas no [Capítulo 4](#). Neste caso, essa *uma* teoria do compor, que é aqui cristalizada em algum nível, se transforma numa espécie de meta-análise, contra-face da análise de cada *um* compor relativo à criação das citadas peças. A trajetória de teoria traçada aqui é portanto, em última instância, um emaranhado de linhas que vão e que voltam, de itinerários que se constituem ao longo de riscos e fios traçados, na expressão do pensamento e no próprio ato criativo, uns por cima dos outros e em seus ciclos de repetição e de diferença.

Essa *uma* teoria é justamente aquela feita *com* ‘*um compor emaranhado*’, um percurso vivido ao longo de linhas (de vários tipos) e pontos, em co-formação entre si, com a ‘obra’ (ou outro *output*) e *com* o mundo. Portanto, nesta seção, tais conceitos—‘mundo’, ‘linha’, ‘obra’, etc.—serão discutidos a partir de uma literatura primária, sobretudo numa leitura particular de Ingold e de Deleuze/Guattari, engendrados e relacionados com o modo através do qual as (anti-)análises do [Capítulo 4](#) são feitas e expressadas textualmente—com o seu tipo de narrativa, principalmente.

Na [seção 2.1](#), assumo a necessidade de me comprometer com uma definição de ‘mundo’, (ver [subseção 2.1.1](#)) para poder tratar de ‘um compor-emaranhado’ ou, em outras palavras, de ‘um compor *com* o mundo.’ (Ver [subseção 2.1.2](#)) Para tanto, vou buscar em Ingold (2000a; 2000b; 2007; 2008; 2011; 2012), com sua noção de *meshwork* e *ambiente sem objetos*; em Deleuze/Guattari (1987; 1992; 1988; 1997; 1995a–e; 2002), com suas ideias de *sistema-ponto* e *sistema-linha*; e em Bateson (1972), com sua discussão sobre a relação entre *mente* e *ambiente*, as ideias fundamentais para desenhar um quadro onde o mundo—e, portanto, também um compor que se faz *com* ele—seja enxergado enquanto um *fenômeno de linhas*, um grande e complexo emaranhado de linhas em co-formação com as linhas dos seres e coisas que o *habitam*, em seu movimento e transformação incessantes.

<sup>2</sup> Ver a [seção 1.1](#) e a [seção 1.3](#).

Logo após, na [seção 2.2](#), faço a atribuição de três tipos de linhas (e subtipos) que integram o emaranhado do mundo e de um compor, fundamentado principalmente nas ideias de ‘tempo extensivo’ e ‘tempo intensivo’, ‘des-re-territorialização’, ‘linha molar’, ‘linha molecular’ e ‘linha de fuga’, de Deleuze e Guattari (1995a–e). Cada tipo de linha é apresentado de forma bastante abrangente, respondendo à necessidade de tecer uma fala sobre mundo, para poder falar de composição, o que é feito, mais diretamente, sobretudo com os ‘quadros de exemplificação’ que acompanham as exposições de mais amplo escopo.

Finalizando o capítulo, descrevo as ideias de *lugar de criação musical*, ([seção 2.3](#)) *compositor* ([seção 2.4](#)) e *obra-processo*, ([seção 2.5](#)) noções da mais profunda relevância para as trilhas traçadas com este trabalho e que, mutuamente complementares, funcionam como um arremate e ajustamento da discussão acerca das ‘linhas *com um compor*’, no sentido de revisar e discutir o estatuto de coisas, atores e situações que são muito caras à atividade da composição musical, sob o viço da ideia de linha e de emaranhado.

## 2.1 UM COMPOR *COM* O MUNDO

Ao tratar de *um compor com o mundo*, estou preocupado, naturalmente, em definir ‘um compor’ e não ‘o mundo’, tarefa grande demais não só para este trabalho, mas grande demais para mim. Na verdade, a tarefa que assumo, a de definir ‘um compor’, já é demasiada intensa e sinto as dores decorrentes de ter que fazê-la. Não obstante, vou precisar de algo como uma definição de mundo, mesmo que seja uma emprestada, e não posso nem mesmo fingir que esta necessidade não existe, pois a noção de compor sobre a qual estou falando vai de encontro justamente à ideia de algo que acontece em um mundo dado, que está aí para que as coisas o *ocupem* e para que a vida aconteça *nele*. Ou seja, a noção de mundo que preciso para definir ‘um compor’ não é aquela que toma o mundo como *o que está já aí*, o simplesmente *dado*, já lá desde antes, para as coisas o povoarem. Ao invés disso, o mundo é algo que está em constante formação. Ou melhor: co-formação. Mas co-formação pressupõe um formar-se com outro algo. Com o que o mundo se forma? Preciso começar a defini-lo—mais cedo do que imaginava...

### 2.1.1 O mundo...

O mundo se forma justamente *com* as coisas que o habitam, em seu complexo movimento—ou complexo de movimentos. Os trajetos percorridos pelas coisas e seres, o total das linhas por eles desenhadas, em seu movimento multidirecional e incessante, é o que compõe a superfície do mundo que sempre se forma, mas nunca está, assim, completamente formado. Então, o mundo é uma reunião de coisas, desde a terra que encontra o céu e que com ele se costura, até a árvore que se reúne com partículas de terra, céu, formiga, esquilo, limo, serra, mãos, trem, hidróxido de sódio, hidrossulfeto de sódio,

ozônio, mãos e tinta. Se esse tipo de trama é que compõe a textura do mundo; se este, por sua vez, nada mais é do que sua própria textura em tecimento, abertura ao invés de uma forma fechada, em que consiste mesmo a identidade atribuída às coisas que tecem essa textura e que a ela se juntam? E a ‘identidade’ do mundo? Em outras palavras: como as coisas se diferenciam umas das outras nesse corpo “mal-formado,” composto de nenhuma outra coisa além de fios embolados?<sup>3</sup>

Ao se perguntar onde estaria a diferença entre uma árvore e uma folha de papel, Bateson (1972, p. 320) afirma que esta não reside nem na árvore nem no papel, muito menos no espaço entre um e outro. A diferença entre os dois é justamente aquilo que a nossa aparelhagem cognitiva cria e processa a partir de uma ‘realidade’ caótica, a criação de um mapa (informação, representação) a partir do território (diferença plena, infinitude de singularidades):

Existem [no plano do território] diferenças entre o giz [ou o papel] e o resto do universo, entre o giz e o sol ou a lua. E, no interior do pedaço de giz, existe, para cada molécula, um número infinito de diferenças entre sua localização e as localizações nas quais ela poderia ter estado. Dessa infinitude, nós selecionamos um número bastante limitado, que vem a-ser informação [já no plano do mapa].<sup>4</sup>

Esse mapeamento cerca as coisas, fornece-lhes a aparência de objetos autocontidos, separados de seu exterior, das outras coisas, do mundo. Nesse mundo, que é o mundo da representação e da informação, povoado por objetos e organismos auto-contidos, as coisas se relacionam *entre si*, e conservam acima de tudo as suas identidades—de Papel, de Árvore, de Esquilo, de Céu e de Terra. Este mundo é, assim, um plano dado (ou: *plano do dado, campo do dado*), superfície através da qual as coisas vivem e se relacionam de uma forma *arborescente*—ou seja, principalmente através de filiação, identificação, causalidade—, em contraposição ao quadro que comecei a pintar já no início da seção, de um mundo em co-formação constante, onde as coisas se atravessam, se cruzam e se expandem *rizomaticamente*—ou seja, principalmente através de associação e experimentação.<sup>5</sup>

Para Deleuze e Guattari, esta diferença entre a árvore e o rizoma é que marca também a distinção entre o que eles chamam de *sistema-ponto* e *sistema-linha*. Enquanto

<sup>3</sup> Certamente, definir a particularidade de algo é falar sobre o que o diferencia de outro algo, o que o torna singular, o que lhe atribui uma identidade. Essa é uma questão à qual a filosofia tenta responder desde a antiguidade. Mas, ao invés de fazer um apanhado histórico, prefiro ir mais diretamente à versão que mais se adéqua à visão de mundo que preciso para tecer o emaranhado dessa *uma* teoria que é alvitrada na presente seção.

<sup>4</sup> “There are differences between the chalk and the rest of the universe, between the chalk and the sun or the moon. And within the piece of chalk, there is for every molecule an infinite number of differences between its location and the locations in which it might have been. Of this infinitude, we select a very limited number, which be-come information.”

<sup>5</sup> Ver Deleuze e Guattari (1995a, p. 36): “A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser,’ mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.”

o ponto (ou sistema-ponto) opera através da memória, ou seja, enquanto o ponto constrói toda uma identidade—ou melhor, é o fundamento da identidade ele próprio—, a linha (ou sistema-linha) é, antes, “*anti-memória*,” (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 80) um devir puro, operando diferenças. Certamente o sistema pontual envolve também a atuação de linhas, mas são linhas que estão submetidas ao protagonismo dos pontos: linhas que dão as coordenadas do ponto em um plano do tempo, linhas que ligam dois pontos distantes, ou linhas formadas elas próprias por pontos contíguos. Na outra mão, o sistema-linha opera pela emancipação da linha e não pela sua submissão ao ponto. Nas palavras dos autores franceses: “uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa entre os pontos, ela só cresce pelo meio, e corre numa direção perpendicular aos pontos que distinguimos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 79) Enfim, o ponto é coordenada da memória e cria um objeto por identidade, enquanto a linha é puro devir, um entre-pontos que os arrasta para uma região fronteira de indiscernibilidade, que os põe a vazar para fora de si próprios. Arranca fora seus órgãos, sua identidade e memória; os decompõe.

Tim Ingold dá um bom exemplo para tratar da linha de devir em contraposição ao sistema pontual:

Imagine um rio, escoando ao longo de, e entre as margens, localizadas em ambos os seus lados. Considere que as margens do rio estão conectadas por meio de uma ponte. Nós poderíamos, então, atravessar pela ponte de um lugar em uma das margens para um lugar qualquer na outra. Assim, a ponte estabelece uma conexão transitiva entre os dois lugares. Mas o rio, correndo embaixo da ponte em uma direção ortogonal a ela, não faz conexão de nada com nada. Ao invés disso, ele somente corre, sem início nem fim, escorando as margens de cada lado e ganhando velocidade no meio.<sup>6</sup> (INGOLD, 2011, p. 14)

Ingold leva a ideia de linhas de Deleuze ainda bastante adiante, para poder então traçar as bases do principal conceito de sua filosofia-antropológica, a ideia de *meshwork*—malha ou, como prefiro, **emaranhado**—, construída em grande medida como uma contraposição ou alternativa à noção de *network*—rede—, bastante difundida nas áreas da comunicação, engenharia do transporte, tecnologia da informação, bem como no campo de investigação de cunho social e antropológico de práticas científicas em laboratório.<sup>7</sup> A

<sup>6</sup> “Imagine a river, flowing along between banks on either side. Suppose that the banks of the river are connected by means of a road-bridge. We could then cross by road from a location on one side to a location on the other. Thus the bridge establishes a transitive connection between the two locations. But the river, running under the bridge in a direction orthogonal to the road, does not connect anything to anything else. Rather, it just flows, without beginning or end, scouring the banks on each side and picking up speed in the middle.”

<sup>7</sup> O autor britânico foca a sua crítica à noção de rede, inicialmente, sobretudo no tocante aos trabalhos dedicados ao desenvolvimento e aplicação da *Teoria Ator-Rede (ANT)*, área de estudos que tem, como principal expoente, o também antropólogo Bruno Latour. (LATOURE, 1994; ??) Mais tarde, Ingold (2012b, p. 40) admite que o problema e as controvérsias acerca da ideia de rede da ANT têm uma origem dupla: 1) uma má tradução feita do original em francês, *acteur réseau*, sendo que ‘*réseau*’



diferença, para o antropólogo, é consequência justamente dessa distinção do mundo dos pontos e do mundo das linhas, de que fala Deleuze: enquanto as linhas da rede (*network*) servem meramente para conectar objetos, limitados interna e externamente, as linhas da malha/emaranhado (*meshwork*) são, em seus fluxos e contra-fluxos, elas mesmas as próprias coisas em constante formação, em seu puro devir.

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha (...) são extensões do [seu] próprio ser (...) à medida que ela vai trilhando o ambiente. [E] embora o valor da teia para a aranha esteja no fato de ela capturar moscas, o fio da teia não liga a aranha à mosca, assim como a “linha de fuga” da mosca tampouco a liga à aranha. Essas duas linhas se desenrolam em contraponto: uma serve de refrão [ritornelo] à outra. (INGOLD, 2012b, pp. 40–1)

Assim, do mesmo jeito que o rio estabelece uma relação de vizinhança ao longo das suas duas margens, sem no entanto conectar um ponto de uma margem a um ponto da outra—como faz a ponte; e, assim como os fios da teia de aranha estabelecem as condições de possibilidade de interação entre esta e a sua presa, sem exatamente constituir, entretanto, uma ligação entre ambas; da mesma maneira, as linhas do emaranhado são a corrente e fluxo de seu próprio movimento, de sua constante transformação sempre em uma outra coisa, um algo vizinho, uma relação de avizinhamento com as coisas que estão do outro lado, que a ambos torna indiscerníveis, os do lado de cá e os do lado de lá, sem memória nem identidade e, por isso mesmo, seres desprovidos de autocontenção, organismos que vazam para fora de si, formando-se ao longo de uma condição de *sempre-vizinhança* (com outras coisas), *jamaís-endereço* (consigo mesmo)—o rio de Ingold, o rio de Deleuze, o rio de Heráclito.

As ideias de Ingold relacionadas ao conceito de *meshwork* são muito caras a esta tese, pois fornecem tanto a definição de mundo de que precisava, quanto um caminho, consistente com essa definição, para trilhar a apresentação do *um* compor que se faz com esse mundo-textura. Portanto, antes de partir para o quadro da composição musical nesse contexto, é importante apresentar mais duas distinções, estabelecidas pelo antropólogo, entre a rede e o emaranhado. Na primeira, o autor nos aponta que este mundo em formação—ou mundo-emaranhado—é um ambiente *habitado* por *coisas* e não *ocupado* por *objetos*. A diferença entre habitar e ocupar, para ele, está justamente nessa coparticipação

---

tanto pode se referir a ‘rede’ (*network*) quando a ‘tecer’ (*netting*); 2) os estudos feitos a partir dessa interpretação equivocada da teoria de Latour, sobretudo em língua inglesa. Apesar de ter, em algumas ocasiões, chegado a se posicionar de forma irreverente e criticamente (bastante) aberta com relação à ANT, (INGOLD, 2011, pp. 89–94) Ingold, por fim, reconhece, ao identificar as causas citadas de má interpretação da teoria de Latour, que a ideia de linha lançada por este, também muito influenciada pela linha de devir de Deleuze, aproxima-se bastante da noção de linha do próprio Ingold (2012b, pp. 40–1). A crítica aberta permanece, porém, com relação à noção de rede difundida nas outras áreas, citadas acima.

criativa, ao invés de disposição sobre um espaço já demarcado, um território dado *a priori*. (INGOLD, 2007, p. 81; 2011, pp. 145–9; 2012b, pp. 30–1) Esta é a mesma base que sustenta a separação, em seu modo de ver, entre o caminhante, ou viajante (*wayfarer*), e o passageiro—ou entre a lógica da viagem e do transporte: enquanto para este último o que importa é o itinerário, as paradas do itinerário, para o primeiro o mais importante é o próprio caminho percorrido, ou melhor, o trilhar que se faz no percurso. (INGOLD, 2011, pp. 150–5; 2007, pp. 75–83) Ou seja, mais uma vez, o que está em jogo é a limitação entre os modos de operar do sistema-ponto e os modos de operação do sistema-linha: no primeiro, acomodadas na estrutura de uma rede, as linhas só servem para conectar os pontos (de chegada)—percorrer essas linhas (geralmente linhas as mais retas possíveis) dura virtualmente um instante; no segundo, espalhando-se no emaranhado da malha, as linhas são a própria viagem que é feita—o que importa, antes de tudo, é percorrê-las, ou ainda, traçá-las, inaugurar as suas próprias rotas, abrir novas linhas-caminhos, etc.<sup>8</sup>

### 2.1.2 Um compor *com*

Onde e como a composição musical se afina a esta visão aberta de mundo? Como um compor se emaranha nessa espécie de textura-total? Como fica a noção de obra musical nessa história? E o processo composicional?

Como vimos, o mundo se forma *com* as coisas que o habitam. E as coisas elas próprias são formadas *com* as linhas que, assim, compõem o mundo justamente ao compor as próprias coisas e as suas trajetórias. Por isso, para tentar achar algumas respostas para essas perguntas e, com isso, desenhar uma definição do *um compor* que se faz *com* o mundo, penso que é necessário, antes, voltar a falar, brevemente, sobre a relação sistema-ponto/sistema-linha, alertando para a não exclusividade mútua e para a possibilidade de co-existência dos dois sistemas, mas ainda assim somente para poder reafirmar, em última instância, a visão aberta de mundo-textura e a necessidade de se pensar o conceito de malha/emaranhado, dentro de uma teoria da composição.

Então, se ‘estamos aqui para tentar,’ como dizia o cineasta Edgard Navarro,<sup>9</sup> é para tentar desenhar um compor que liberte ou que tome de volta as forças vitais que o constituem, que são suas forças de direito. Estamos aqui para tentar recuperar, dentro da composição e dentro da teoria que se faz com ela, a imagem de um compor que *habita* o mundo, que se faz *com* ele; um compor nômade, onde os destinos são assentamentos mais ou menos temporários, marcas do movimento que impulsiona a criação, coágulos desse movimento, mas coágulos que são, ainda assim, pontos de chegada, aos quais são dadas

<sup>8</sup> Cf. Ingold (2007, p. 83): “Enquanto na trilha, o caminhante está sempre em algum lugar, e ainda ‘algum lugar’ está sempre no caminho para algum outro lugar.” [“While on the trail the wayfarer is always somewhere, yet every ‘somewhere’ is on the way to somewhere else.”]

<sup>9</sup> In: Lima (2012).

às vezes mais, às vezes menos importância, onde se passa às vezes mais, às vezes menos tempo, e, principalmente, onde novas viagens são fundadas.

E é importante observar, para evitar mal-entendidos que chegam a ser previsíveis, que a tentativa de recuperar esse *um* compor não é a tentativa de estabelecer uma nova música ou um novo modo de fazer música; nem uma forma de olhar e compreender, unicamente, vertentes mais recentes, um momento particular na história da música, ou essa profusão de distensões da ideia de música, no contexto da (pós-)modernidade. Apesar desse ser um quadro, dentro da teoria traçada neste trabalho, a que se chegue com facilidade—o quadro de uma outra música, um outro fazer-música, cada vez mais distante ou “independente” do curso da história—, esse *um compor* aqui perseguido não se resume a isto e nem mesmo propõe isto. Por mais que a afinidade com esse fazer-música citado seja forte, a perspectiva buscada é, outrossim, essencialmente a-histórica: não se preocupa em empreender revoluções, apesar de ser dotada de uma espessa força transformadora, revolucionária. Esse compor-emaranhado deve ser recuperado seja lá para qual Música for: de Beethoven a Varèse, de Bach a Ligeti, de Mahler a Lindenbergue, de Bartók a Widmer, de Des Prés a Pedro Filho, ou o pessoal do NME,<sup>10</sup> da OCA<sup>11</sup> ou do Ibrasotope.<sup>12,13</sup>

A afirmação desse *um compor* emaranhado aqui se faz, então, em busca do desvelamento de uma face da atividade criativa que é refreada tacitamente por força da *doxa*. Ou melhor, uma busca pela re-enfatização dessa face que é boicotada e omitida inadvertidamente pelos atributos e extensões de nossas faculdades percepto-cognitivas.<sup>14</sup> Aliás, boicote ao qual poucas investidas em contrário são lançadas—sem que por ele ou contra ele se faça muita revolução—, em favor da opinião, do conforto da visão comum, que opera sobretudo através de uma hegemonia da identidade—uma imagem de mundo feita com o *Mesmo*. Esse tipo de imagem e de noção de mundo é que governa a maior parte das investidas teóricas, justamente por serem *teóricas*—ou seja, é algo que molda a própria concepção do que deve ser teoria—, deixando, às margens, muitas vezes justamente o que há de *loucura* na atividade criativa: a ‘vassoura da bruxa’ (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 238) que compõe o indizível e o essencial de qualquer arte, o incapturável sem

<sup>10</sup> *Nova Música Eletroacústica*: <<http://www.nmelindo.com/>>

<sup>11</sup> *Oficina de Composição Agora*: <<http://www.oacaocaoca.com/>>

<sup>12</sup> <<http://www.ibrasotope.com.br/>>

<sup>13</sup> Ainda assim, não escapo de fazer uma lista (r)estrita, para falar da irrestrição dessa teoria, veja só...

<sup>14</sup> Este é um argumento que encontra forte eco no texto de Zourabichvili (2004, p. 53) sobre o conceito de *rizoma*, de Deleuze e Guattari: “Decerto quem espera pensar deve consentir em uma parte de tateamento cego e sem apoio, em uma ‘aventura do involuntário;’ e, apesar da aparência ou do discurso de nossos mestres, esse *tato* [*grifo do autor*] é **a aptidão menos partilhada**, [*grifo meu*] pois sofremos de excesso de consciência e excesso de domínio—não consentimos de forma nenhuma no rizoma. A vigilância do pensamento nem por isso permanece menos requisitada... (...) O rizoma é tão benevolente quanto seletivo: ele tem a crueldade do real, e só cresce onde efeitos determinados têm lugar.” Outra reverberação pode ser encontrada no texto “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mudo de materiais,” de Ingold 2012b. Ele fala não de atribuir vida às coisas, nem de acoplar um ponto de vista vitalista por sobre as coisas e o mundo, mas sim de trazê-los de volta ao campo da vida, examiná-las sem as destituir deste campo vital.

o qual a composição musical viraria, por um lado, ou fábrica de músicas pasteurizadas em saquinhos (muito do que é produzido pela indústria cultural, mas também pela frieza absoluta de alguns processos ascéticos dentro da música que se faz fora dessa máquina) ou, por outro, coleção de técnicas e métodos segundo um modelo, em última instância, universalizante (muito da hermenêutica musical praticada pela academia, mas também pelo abraço a fórmulas eficazes para se atingir um determinado público, por exemplo).

E, se é necessário contrapor um compor-emaranhado a um compor-rede, não é porque aquele condiciona uma impossibilidade de coexistência com este. Tal contraposição é mais agonística—combate que não busca a vitória de um dos lados, mas apenas o combate—do que antagônica. A visão do emaranhado não exclui os efeitos das operações em rede. É exatamente o oposto o que acontece, mas também sem transformá-los em sinônimos ou correspondentes. Este mundo-emaranhado é um mundo que se faz *com* o seu contrário, e que surge apenas desse *combate*. Afinal, um compor aberto, um compor-emaranhado, que valorize a abertura do processo e a abertura do mundo, não trabalha por exclusão, mas sim com ‘e... e... e...’ Um ‘e...’ de contrários, inclusive. Variação cromática.<sup>15</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 35)

Dessa forma, ponto e linha têm, cada um, os seus próprios momentos dentro da vida; ou melhor: a vida—e, portanto, o mundo e, ainda, o compor—opera em ambos os modos, o dos pontos e o das linhas. E um sistema se faz sem prescindir do outro, exatamente ao longo do conflito que marca essa relação. O agonismo da convivência desses dois mundos como propulsor de seu próprio movimento. Uma dinâmica de territorialização, desterritorialização e reterritorialização<sup>17</sup> é o que marca a interação entre essas duas lógicas. Sistema-ponto, enquanto modo de (re)territorialização e sistema-linha enquanto modo de desterritorialização. Ao passo em que a linha tende a desterritorializar o ponto, o ponto, enquanto simulacro de uma ‘realidade imanente’, mas não por isso menos ‘realidade’, desterritorializa o empírico-transcendental da linha, enquadrando-a num certo arranjo de coordenadas (expressão subjetiva), domesticando-a tentativamente.<sup>18</sup> A minha ferida existia

<sup>15</sup> É nesse ponto que o filósofo português Rui Magalhães (2001) fundamenta a sua ‘crítica’<sup>16</sup> ao pensamento de Deleuze com o argumento de que este, apesar de toda crítica à lógica da representação e da gênese que faz, ainda assim explora “a metafísica em modo metafísico” e que, desta forma, acaba “[lutando] contra si mesmo,” (MAGALHÃES, 2001, p. 6) batalha da qual, diz Magalhães, inspirado em Badiou (2007 apud MAGALHÃES, 2001, p. 6), não sai vitorioso. Segundo o autor, ao opor a pluralidade à unidade, o par ‘virtual-atual’ ao ‘possível/atual’, Deleuze claramente opta por um dos lados, o da pluralidade, opção que, nessas circunstâncias, pode significar justamente “uma negação da pluralidade,” que, enquanto tal, implica em não refutar os efeitos da unidade, da mesma forma que “pensar a diferença implica não recalcar os efeitos da identidade.” Não está no escopo deste trabalho traçar uma história crítica da filosofia—julgar se a crítica ao pensamento de Deleuze brevemente apresentada acima é válida ou não. Por isso, não vou me alongar nesse ponto. Mas entendo que o discurso de Magalhães é muito pertinente ao *um compor com* o mundo, esforço teórico traçado nesta seção e que ilumina os caminhos das (auto- e anti-)análises do Capítulo 4. (MAGALHÃES, 2001, p. 9)

<sup>17</sup> Território, a partir daqui, não mais no sentido dado por Bateson, de realidade caótica imanente, mas sim em sua acepção deleuze-guattariana, de série de códigos e descodificações.

<sup>18</sup> Ver a discussão do conceito de *vitalidade não-orgânica*, de Deleuze, feita por Zourabichvili (2004, p. 62): “O que aqui é chamado ‘vida’ não depende da natureza dos elementos (formação material, psíquica,

antes de ser encarnada em mim, mas ainda assim ela *teve* de ser *encarnada*. (DELEUZE, 2002, p. 16) A ferida virtual é atravessada por uma “força de desterritorialização” que a faz atualizar-se, quando de sua encarnação no corpo.

Portanto, *um* compor que se faz *com* o mundo, é um compor que se traça por linhas (pois o mundo se faz ao longo de linhas) e nem por isso exclui o ponto (pois os efeitos do ponto, da unidade, identidade, também participam desse emaranhado). Ou melhor: nem por isso exclui aquelas linhas que são dependentes ou que existem enquanto efeitos, consequências, extensões de um sistema de pontos. Em outras palavras, e trazendo para mais perto do caso específico da composição musical: é um compor-processo, mas que, exatamente por isso, não desconsidera totalmente a estrutura e a forma. Em sua co-formação irremediavelmente processual, forma e estrutura podem ser ideias muito importantes para uma certa noção de processo. Como exemplo, basta tomar os casos das formas abertas, das peças compostas com *móviles*, ou ainda a própria ideia de motivo—uma estrutura operada por transformação e desenvolvimento—, ou de *Grundgestalt*; a aplicação da série, ou mesmo do tema, quando é o caso.

‘Um compor feito *com*’ opera um sistema de linhas que não exclui um outro modo de mundo, o do sistema-ponto, por mais que este lance e relance distúrbios no fluxo linear do emaranhado, vinculando uma determinada configuração específica da malha a uma forma, abordada, percebida e interpretada como tal—os tais coágulos que surgem de dentro do processo, seus *outputs*.<sup>19</sup>

É também nesses termos que Bergson fala da vida: não-contida nas coisas, puro movimento, onde cada organismo aparece, na forma como nós os vemos, através de uma interrupção desse fluxo linear incessante e criativo. Para ele, “a permanência, ela mesma, da (...) forma [de uma coisa], é somente o contorno [congelado] de um movimento,” o movimento de uma linha que se espirala, que se dobra sobre si mesma—e, assim, dá luz à sua própria forma, tal qual a percebemos. (BERGSON, 1983 apud INGOLD, 2011, p. 13)

E o que é, enfim, *um* compor? *Um* compor = *uma* vida; vitalidade não-orgânica, essa dinâmica de que fala Bergson, que atravessa as coisas e que as põe em movimento, que leva as linhas das coisas para um passeio, como com a linha livre de Paul Klee. (KLEE, 1961 apud INGOLD, 2007, p. 73) Mas a vitalidade de *um* compor é *uma* vida em modo-música. Movimento linear, feixe de linhas configuradas de alguma forma específica que constituem, em uma última instância, um *lugar de criação musical*.<sup>20</sup> São linhas traçadas por sons, por sujeitos que criam (em sentido *lato*: compõem, estudam, tocam, escutam, interpretam, analisam, teorizam sobre), por ‘obras’, processos, procedimentos, análises, pensamentos, pensamentos-musicais, ideias, seres ou blocos de sensação, monumentos, afectos e perceptos,

---

artística etc.), mas da *relação de desterritorialização* mútua que os arrasta para limiares inéditos (a organização, por exemplo, é um limiar transposto pela matéria...”

<sup>19</sup> Ver a discussão lançada na [Item 1](#) e na [subseção 3.1.1](#).

<sup>20</sup> Ver a [seção 2.3](#).

estruturas e formas; linhas de papel, lápis, máquinas, *softwares*, instrumento, mesa e códigos de escritura; salas, poltronas, elementos acústicos ambientais; mas também linhas de sono, de noite, de dia, de calor e frio, de coragem, criatividade, insegurança, precipício.<sup>21</sup> Linhas que se encontram, formando *nós* que, juntos, constituem um fazer-música, um compor, um lugar próprio de criação musical, um *emaranhado-música* ou um *compor-emaranhado*. Ao invés de ‘a Arte imita a Vida’: a arte é *ao longo* das linhas de *uma* vida—mas um lugar específico da vida, composto de alguns *nós* específicos, que podem ser cristalizados em pontos com uma identidade mais ou menos fixa (e.g. ‘obra’, compositor, análise/*paper*, rascunho, planejamento, performance, gravação, intérprete, etc). Tais pontos são essenciais enquanto caracterizadores de um *lugar de criação musical*, lugar engendrado por um tipo de pensamento específico,<sup>22</sup> e que afinal é também, em um outro nível, uma cristalização ele mesmo (efeito de uma operação feita também ao longo de pontos, com coordenadas e alguma identidade). Existiria um *lugar de criação musical* sem um pensamento-musical? Sem sujeito-compositor? Sem ‘obra’ (*lato sensu*)?<sup>23</sup>

Parece-me, no entanto, que, mais importante do que descrever este *um* compor, ou seus elementos pontuais, para não incorrer no risco de aprisioná-los no cerco geográfico das coordenadas, é falar deles a partir do meio, construir entre-falas que surgem nas bordas da descrição, às margens de uma geografia do compor, e que montem, assim, assentamentos verbais, teóricos, ao longo do próprio emaranhado. Para tanto, preciso discorrer acerca de alguns pontos importantes para a caracterização do *lugar* desse *um* compor *com* o mundo, enquanto tal.

São eles: 1) linhas (*com um* compor *com* o mundo); 2) lugar de criação (e nós); 3) compositor; 4) ‘obra’ e processo. E farei isso tomando a liberdade de inserir, nessas seções, um outro formato de texto: o das *descrições rápidas*, que são como resumos sucintos e objetivos de cada tópico; *entre-falas*, que são o esmiuçamento daquele tópico e seu aprofundamento, mas através de falas que se fazem ‘a partir do meio,’ evitando, de certa forma, encarcerar a ideia desenvolvida em um argumento clássico (“se A, se B, então C”); e por fim, com *exemplificações* detalhadas, de cada tópico discutido, em situações pertinentes à área da composição musical. A arrumação desses componentes estruturais do texto supracitados, depende muito do tópico e do tipo de fenômeno sobre o qual se está falando, como veremos a partir da [seção 2.2](#).

<sup>21</sup> Ver [Stravinsky \(1996, pp. 63–5\)](#), sobre o terror-abismo frente à eventual sensação de que “tudo é possível, (...) o melhor e o pior,” ao compor.

<sup>22</sup> Ver [Deleuze e Guattari \(1992, Conclusão – cap. II\)](#).

<sup>23</sup> A partir daqui, sempre que me referir a ‘obra’, entre aspas simples, estarei me referindo a qualquer *output* de um fazer-música: uma obra (uma partitura/performance/gravação), uma sessão de improvisação livre, uma instalação sonora, etc. ‘Obra’ também serve para lembrar que, dentro do contexto deste trabalho, *output* e processo não se separam.

## 2.2 LINHAS *COM UM* COMPOR

Até então, tenho falado do emaranhado do mundo enquanto algo em constante formação, um processo envolvendo linhas que são ou a inscrição material de um movimento—trajetórias, rastros, trilhas, desenho, escrita—, ou um fluxo (pré-)subjetivo de impulsos e relações instáveis, a relação conformativa das coisas no tempo (identidade e devir, linha-ponto e linha-linha). Com efeito, essas duas ideias de linhas, tratadas até aqui de uma forma abrangente, são fundamentais para o entendimento do processo de tecimento do emaranhado do mundo e, portanto, de um *compor*. Mas esses não são os únicos tipos de linhas que o compõem. Há mais e variadas linhas nessa grande tecelagem, variedade que será sintetizada, apresentada e discutida a seguir, fazendo eco na linguagem historicamente pertinente à música e à teoria musical, mas reagindo simultaneamente ao pensamento filosófico sobre mundo e à malha de nós entrelaçados do *lugar de criação musical*, enquanto processo específico de *um* *compor*.

Nesse sentido, para falar sobre os tipos de linhas que compõem o emaranhado do mundo, os quadros pintados por Bateson, Deleuze e Ingold se sobrepõem, convenientemente. Afinal, não são quadros muito díspares—um se adequa ao outro sem dificuldades; na verdade, é um cruzamento de onde, acredito, não há risco de sair nenhum monstro que comprometa este trabalho. De fato, nem sei se chega a haver cruzamento algum. Talvez seja o caso de, mais apropriadamente, falar de reverberações entre os mundos pintados pelos três, de zonas consonantes aqui e ali. Ou então de ‘micro-cruzamentos’ conceituais surgindo em determinados momentos, dando uma forma vaga, mas vigorosa, ao ‘monstro’ que não nasce, mas nem por isso deixa de estar lá (ou aqui), assombrando com a sua (não-)presença.

Para este trabalho como um todo e, mais especificamente, para a construção desta seção, sobre as linhas que amarram o emaranhado de um *compor* com o mundo, é importante notar, antes de tudo, que: do primeiro deles (Bateson), vem principalmente a ideia da construção de um mapa de diferenças, na percepção de mundo, a partir de um território caótico de diferenciação constante e infinita, em um mundo ante-percepção. Essa ideia encontra um campo de relação fértil na filosofia do segundo (juntamente a Guattari), em conceitos como os de ‘singularidades pré-individuais,’ ‘acontecimento’ e ‘devir’, por exemplo. Essas duas direções, juntas, é que abrem o caminho para uma antropologia da linha, desenvolvida pelo último, a partir da análise da produção de linhas de variados tipos em diversos povos e períodos. Os três autores apresentam e desenvolvem uma visão bastante aberta de mundo, co-formado e em constante movimento, habitado por coisas cujas relações são marcadas pela reciprocidade—tendendo à indiscernibilidade—entre sujeito e objeto, quando não pertencentes de fato a um reino extra-subjetivo, de uma realidade bruta que independe, por um lado, da consciência e dos sentidos, e, por outro (até mesmo como consequência do anterior), da posição relativa de ‘objeto’. Uma perspectiva

plural que, em sua construção, tem a ideia de linha ocupando um lugar de importância nuclear.

Apresento abaixo, então, os sete principais tipos de linhas que participam do emaranhado de *um* compor *com* o mundo: *linhas de temporalidade* e seus dois subtipos—*extensiva* e *intensiva*; *linhas de corporalidade* e seus dois subtipos—*singularidades* e *trajetórias*; *linhas de territorialidade* e seus três subtipos—*molares*, *moleculares* e *de-fuga*. Apesar dessas ideias serem em última instância trabalhadas, definitivamente, à minha própria maneira, os tipos de linha e até as relações entre eles são, em grande medida, criações deleuze-guattarianas. Na verdade, a filosofia de Deleuze e Guattari é que é, propriamente, a fonte desses conceitos de linha, tanto em boa parte de sua terminologia, como em suas próprias ideias e nas relações traçadas entre eles. Neste quadro, Bateson aparece como uma zona de reverberação talvez inadvertida das ideias dos autores franceses; e já Ingold, por sua vez, assim o é, admitidamente.

É importante, antes de falar de cada um desses tipos isoladamente, ressaltar que as linhas, na verdade, não se isolam umas das outras. Com efeito, como já vimos com Ingold—e como veremos novamente com Deleuze e Guattari, mais a frente—cada linha é já uma multiplicidade de linhas. Não existe linha que não seja traçada em sua própria capacidade de interação mútua, e cada uma delas se compõe justamente nessa zona de indiscernibilidade com uma série de outras linhas, moventes e comunicantes por natureza.

Outro ponto importante de destacar é que as linhas não são a representação de algo. Uma linha de corporalidade não representa a propriedade de alguma coisa, nem a trajetória de um corpo que se moveu dali para cá. São antes, propriedade e trajetória, elas mesmas, linhas que traçam as coisas e seus movimentos. E isso desde o nível das células do corpo de um ser vivo—que estão sempre em comunicação, interagindo e em movimento—, até o da própria inscrição, no ar ou na terra, do deslocamento deste ser. Tudo não passa de uma questão de corpos, maiores e menores, se deslocando *ao longo* de linhas uns dos outros.

São portanto dois níveis principais de composição dessas linhas de corporalidade, muito relacionados entre si: o *nível do movimento* e o *nível da interação* (comunicação entre corpos e trajetórias diversos). O primeiro é resultado da ação de uma linha de temporalidade que, em sua ambivalência *extensiva/intensiva*, possui as linhas de corporalidade e as põe em movimento. A linha de temporalidade é que faz com que singularidades e corpos tracem-se justamente enquanto linhas, ao longo do tempo, uma linha de movimento e transformação. O segundo, o nível da interação, é resultado da ação de linhas de territorialidade que modulam o encontro de linhas—de corpos e de trajetórias—fazendo desses encontros acontecimentos (ou corpos, ou trajetórias) mais coesos ou mais dispersos, mais estáveis ou menos estáveis, mais ou menos codificados. São as linhas de territorialidade, seus três subtipos interagindo entre si, que criam um território (feito de uma linha molar) a partir



da reunião de corpos e forças, que desestabilizam um território (feito de uma linha molecular) ou que o fazem fugir (de uma linha de fuga).<sup>24</sup>

Isso é o emaranhado: interação complexa de corpos em movimento, ao longo de um plano sempre ambíguo de temporalidade e de um campo de forças de des-re-territorialização. Corpos estes que são, com efeito, formados pela interação de outros corpos se deslocando, em um nível abaixo e um nível acima deles, e cujas linhas individuais são já, elas próprias, entrelaçadas com outras linhas de corporalidade, possuídas pelas mesmas linhas de temporalidade e moduladas pelas linhas de territorialidade que participam da movimentação e interação de corpos e linhas em diversos outros níveis, dando consistência aos fenômenos e aos acontecimentos.

Os tipos de linha introduzidos acima são, nesse caminho, resultado de uma confusão positiva entre interpretação e criação—se é que a primeira não já pressupõe absolutamente esta última—, tendo em vista o percorrimento de um percurso de volta<sup>25</sup> com relação ao trajeto criativo da filosofia de Deleuze, que intuiu sobre muitos de seus conceitos a partir de e com a música: o quadro que eu pinto aqui, na outra mão, intui composição musical (e teoria do compor) a partir de um mergulho exploratório em uma piscina de conceitos (aquilo que a filosofia cria)—ou melhor, um passeio exploratório dentro dos emaranhados desses conceitos, que também traçam, dobram e cruzam seus trajetos e linhas—, para criar ressonâncias com eles.<sup>26</sup>

De toda forma, como se trata de uma composição musical e de uma teoria do compor que se faz *com* o mundo, a trajetória de lida com esses conceitos não se resume àquilo que, supostamente, seria de caráter interno à “própria” música e, mais especificamente, à composição musical “em si.” Não existe um dentro e um fora, neste caso. Então, talvez eu estivesse mesmo redondamente enganado ao tentar não me comprometer com a criação de uma visão de mundo. Para não comprometer, outrossim, a própria visão de *um* compor que aqui apresento, devo assumir um compromisso, em grau considerável, com a ideia de mundo. Ao falar de ‘linhas *com um* compor’, tenho que tratar, necessariamente, de ‘linhas-*com-um-compor-com-o-mundo*’ e, por isso, de certo modo, tão somente de ‘linhas

<sup>24</sup> É no âmbito dessa dimensão da interação de linhas, fenômeno modulado por linhas de territorialidade, que se localiza justamente a ideia de *ritornelo*, tão cara ao pensamento de Deleuze e Guattari sobre música e motivador de uma série de estudos da área relacionados à sua filosofia.

<sup>25</sup> Sobre essa questão, ver Ferraz (1998, p. 114): “É importante lembrar que existe um pensamento composicional e que ele não é, de forma alguma, uma aplicação das visões da filosofia, da matemática, ou do que quer que seja.” Concordo, ainda, plenamente com este, quando afirma: “Não se fazendo da filosofia uma metalinguagem para uma análise musical, nem da música um objeto de conhecimento da filosofia, buscaremos aqui pôr os conceitos—o espaço da criação da filosofia—em ressonância com a música e vice-versa.” (FERRAZ, 1998, p. 114)

<sup>26</sup> Esta definição, na verdade, vale para toda a tese, acredito eu. Mas, especialmente nesta seção, há uma transição zigzagueante, incompleta, entre revisão e criação de conceitos, em um ponto tão nuclear para a teoria *com um* compor aqui desenvolvida, e tão importante para a construção das análises do último capítulo, o que me faz vê-la como de fato uma transição entre definição de termos (da teoria alvitrada) feita por revisão de literatura e definição de termos feita por vias da criação “livre” de conceitos, o erigimento de um mundo próprio, que se remete àquele anterior.

*com* o mundo.’ O contrário também certamente não é verdade. Falar sobre *um* compor *com* o mundo não significa falar exatamente do mundo em torno da composição, ou das relações sociais ou construções (auto-)biográficas e culturais de um determinado contexto ‘social’ desse *um* compor—pois, seguindo por este caminho, estaria não menos reforçando uma vez mais a distinção plena entre um dentro e um fora da música, entre a música e o mundo, que é justamente o que procuro superar, aqui. Por outro lado, não está no escopo desta tese abordar uma visão englobante de mundo, ou seja, estender conceitos e ideias até um horizonte de explicação total das coisas, mas sim atravessar a ideia de um mundo de linhas em pequenas porções, embolar-se nos fios de curtos emaranhados, mas fazer isso com ‘o vigor de um mundo.’

Tanto melhor seria classificar esse esforço de teoria que aqui é feito como, antes, uma ‘sociologia’ das durações, frequência, gestos, planejamentos, modulações métricas, rascunhos, feita *com* uma ‘análise motívica’ dos afetos, das sensações, das relações compositor/instrumentista/ouvinte; ou uma ‘antropologia’ das ideias musicais, das estruturas, das variações de um tema, feita *com* uma ‘análise formal’ das notas de campo e descrições das sessões de criação, das motivações e desmotivações envolvidas num compor, das apresentações da ‘obra’ criada e de seus tantos pedaços que foram ao lixo (por que, mesmo?). Essa é uma direção que será efetuada de fato nas análises do [Capítulo 4](#). Por enquanto, voltemos aos tipos de linhas...

### 2.2.1 linhas de temporalidade: extensiva e intensiva

#### descrição rápida:

As *linhas de temporalidade* são de dois tipos: temporalidade *extensiva* e *intensiva*. Tais linhas, que guardam entre si, necessariamente, uma relação de interdependência, referem-se às duas expressões do Tempo, *Chronos* e *Aion*, respectivamente. A temporalidade condicional, de maneira quase sempre instável, os estados das mais diversas linhas, os seus modos de constituição, desdobramento no Tempo e “tecelagem” próprios. Enquanto a linha-extensiva está mais relacionada ao *sistema-ponto*—à quantidade, memória e identidade das coisas—, a linha-intensiva, por sua vez, está mais relacionada ao *sistema-linha*—à qualidade, ‘*anti-memória*’ e a um *devir-outro* das coisas.

#### entre-falas/definição:

1.

Primeiramente, é importante destacar que as linhas de temporalidade não são “personagens,” singularidades, linhas individuais, como se as linhas de uma determinada porção de um emaranhado, digamos, uma *linha de verdejamento* e uma *linha de atraso*, pudessem encontrar, em seus percursos, a linha-extensiva de Chronos e, assim, um ‘verdejar’ conhe-

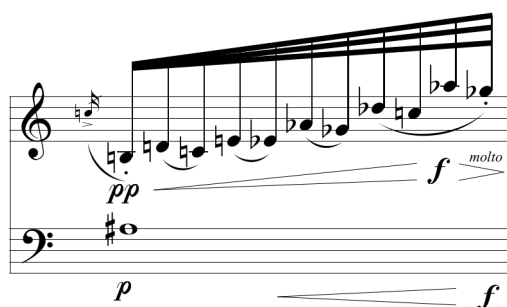


Figura 3 – O extensivo e o intensivo em um simples fragmento musical

cesse uma sucessão de presentes subjetivados, articulados pela memória, e incorporasse, a partir de tal encontro, o ‘verde’ de algum ser, ou o seu ‘atraso’.

2.

As linhas de temporalidade são, muito mais apropriadamente, *estados de linha*, condicionantes, do que exatamente linhas de algum modo localizáveis, apontáveis ou de caráter acontecimental—daquelas que se encontram com as outras. Também não são *linhas de tempo*, mas sim os modos de Tempo (por isso *temporalidades*) pelos quais as mais diversas linhas se realizam, ao longo dos quais elas se desenham de uma maneira específica. Elas se apoderam dessas outras linhas e ao longo delas se empoderam, é uma verdadeira possessão, condicionadora das próprias linhas, que só se fazem através desse arrebatamento, só se fazem *no e com* o Tempo.

### Exemplificação A:

[As notas de rodapé inseridas nos Quadros de Exemplificação, durante este capítulo, serão marcadas com os numerais típicos ao final do texto de cada quadro, seguindo a ordem da contagem do próprio capítulo, mas reunindo, em uma única nota, todas as marcações individuais feitas internamente, durante cada exemplificação, com letras do alfabeto grego ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ , etc)].

Consideremos o exemplo musical da [Figura 3](#). Com efeito, pode-se falar que há, na voz superior, uma *linha* melódica composta de alturas sucessivas e, ainda, que há um certo padrão no contorno [0, 2, 1], que repete-se de três em três notas, dentro de um âmbito que vai de um  $Si_2$  a um  $Solb_4$ . Claro, pode-se dizer, também, que a distância entre o ataque de cada nota fica cada vez menor, desde a primeira até a última nota deste gesto, o que é, propriamente, um *accelerando* escrito. Essas são preocupações de extensão, ou localizações de extensividade, enfim, a identificação de uma *temporalidade extensiva* do/no fragmento.

Por outro lado, o que se pode dizer da *ascensão* nesse gesto? Aqui, não estou mais falando exatamente do efetivo ‘deslocamento’ desde uma nota mais grave até outra mais aguda, movimento reforçado pela crescente dinâmica, de um *p* a um *f*, e pelo

já citado *accelerando*. Outrossim, desejo saber mais é sobre a *linha de ascensão*, ela própria, que coexiste com essa efetuação de um certo arranjo ascendente de alturas, durações relativas e dinâmica. Como esta força que ‘faz ascender’ opera nos outros âmbitos desse *lugar de criação musical* específico? Quer dizer: com quais outras linhas a *linha de ascensão* cruza? Que outros “efeitos” podem ser atribuídos a ela, além de determinadas cristalizações locais na ‘obra’?

E mais: poderia me perguntar ainda sobre o que de fato há entre o Si e o Lá $\sharp$ , da voz inferior. Com certeza, um intervalo harmônico de 2<sup>a</sup> menor. Mas, o que é mesmo ‘harmonia’, essa coisa que não está lá, mas que se faz ouvir e que vem movimentando séculos e séculos de música? O que é esse terceiro termo que surge entre uma nota e outra e que acaba por roubar boa parte da cena? O mesmo se estende à relação entre esse Lá $\sharp$  “imóvel” e todas as outras notas do ‘gesto de ascensão,’ e, ainda, entre essa relação *peer-to-peer*—ou ponto-contraponto—atual e a lembrança do fantasma da relação *peer-to-peer* imediatamente anterior—por exemplo, a co-presença da harmonia Lá $\sharp$ –Ré com a lembrança da harmonia anterior, Lá $\sharp$ –Si.

Todas essas, por sua vez, são preocupações muito mais de intensão, ou intuições acerca de uma certa intensividade, enfim, a sinalização de uma *temporalidade intensiva* do/no fragmento.

3.

A temporalidade própria de Chronos é a da sucessão de pontos contíguos, de presentes que se tornam passado a cada presente novo que chega. O presente passa e, assim, não é nada mais que passado, mas um passado relativo, relativamente a um novo presente, que a ele se segue.

4.

Dessa forma, o presente de Chronos não existe se não como a efetuação (na percepção) da ‘memória desse passado crescente.’ É essa memória extensiva que envolve as coisas, que lhes fornece uma identidade e que instaura o presente enquanto um estado experimentado de coisas, inclusive de lembranças. A linha-extensiva é, portanto, relativa à *atualização* em um campo do dado—os códigos na partitura, os agrupamentos de notas, as estruturas ou até mesmo os próprios sons produzidos pelo instrumento, em sua materialidade durante uma performance, por exemplo.

5.

Por sua vez, a temporalidade de Aion é, ela mesma, a própria linha: faz-se linha, fluxo, não através de uma sucessão de pontos, um *storyboard* de presentes vividos ao longo de lembranças de presentes anteriores sendo experimentadas, mas sim através de uma cesura

infinitesimal que produz, incessantemente, um “ainda por vir” e um “já chegado,” um passado/futuro em direções opostas. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 204)

6.

Então, no caso de Aion, não é o passado que se faz relativamente a um presente, mas sim, muito mais, um presente que se faz relativamente ao *seu* passado—que coexiste com ele. O presente é, assim, um instante inextensivo, pura intensão, corte de lembranças e vibrações acumuladas em um átimo (*zup! já passou...*), que possibilita as bifurcações, a produção incessante de novidade, inaugurando a todo tempo um futuro, ao mesmo tempo em que contrai o passado. A linha-intensiva é, portanto, relativa à *virtualidade* pura, forças impessoais e devir.

### **Exemplificação B:**

Imaginemos uma nota longa. Uma que não serve de cantochão para um contraponto, nem de pedal para uma coda. Velha, sozinha e longa. Certamente ela (o)corre horizontalmente, se esparrama no tempo em direção a um presente/futuro. Mas, à medida em que ela dura, tanto mais ela resiste em se transformar em outra coisa. Há, em si, toda capacidade para isto, outras sonoridades que parecem brotar aqui e ali, sons ‘fantasmas’ arrodando seu corpo, toda uma população de sonoridades querendo vazar para fora dela, que nem sequer parece ameaçar sair dali; continua velha, longa e sozinha. Uma vagarosidade que guarda a mais ágil coreografia de esquives em todas as direções, a linha desse som contínuo é tomada, assim, por um circuito de temporalidades, um contraponto de durações distintas, muitas vezes antagônicas: quanto mais a nota repete as suas batidas internas, mais lenta ela fica em Chronos, e mas veloz ela fica em Aion.

## **2.2.2 linhas de corporalidade: singularidades e trajetórias**

### **descrição rápida:**

Em um outro nível, há *linhas de corporalidade*, que são também de dois tipos: *singularidades* pré-individuais e *trajetórias* de corpos. Enquanto as linhas de temporalidade são ‘estados de linha’, ou seja, o modo pelo qual as diversas linhas se tecem no Tempo—temporalidade de Chronos ou de Aion, sucessão de pontos contíguos ligados ou linha livre bidirecional—, as *linhas de corporalidade* são, de fato, linhas traçadas, relativas às duas faces coalescentes da “realidade,” a saber, *atual* e *virtual*. Portanto, estão intimamente relacionadas à bivalência do *acontecimento*: “dizer que ‘o punhal corta a carne’ é exprimir uma transformação *incorporal* [acontecimento puro, virtual] que difere em natureza da *mistura de corpos* correspondente (quando o punhal corta efetivamente, materialmente a carne) [acontecimento encarnado, atual].” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 6, *grifos do autor*) Linhas de corporalidade dizem respeito, por um lado, às unidades e forças virtuais que

integram o acontecimento puro, e, por outro, à formação de corpos atuais—sejam eles ‘materiais’ ou ‘abstratos’—, bem como às trajetórias e encontros por eles efetuados.

### entre-falas/definição:

1.

As linhas de corporalidade do primeiro tipo, *singularidades*, são aquelas forças inindividuais, qualidades impessoais que compõem o acontecimento puro: singularidades traçadas no plano de tempo do ‘passado absoluto’—onde ‘o punhal *já* encontrou a carne e, ao mesmo tempo, *ainda* a encontrará.’ São linhas pré-individuais, diferenças singulares antes mesmo destas virem a predicar e a compor um sujeito ou objeto, e ao mesmo tempo em que há, eventualmente, a sua efetuação: ‘Verdejar,’ antes de ‘ser verde’. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 54)

2.

Essas são as linhas ao longo das quais as identidades das coisas e os seus devires se compõem e se mobilizam. Uma *linha de verdejamento* **faz** verdejar um termo que, ao longo desta linha, faz-se—é—verde, fica verde, ou entra em um devir-verde, ou um devir-planta, por exemplo. “Antes do ser, há a política.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, Platô 8) A prática precede a instalação dos termos, um ‘verdejar’ antes de *ser* ‘Incrível Hulk’.

3.

Uma linha de singularidade é um puro *fazer-“ser”* virtual que não depende de atualização, mas que em última instância é o que, no entanto, *faz-uma-coisa-“ser.”* É, assim, a linha ao longo da qual uma coisa ganha, por um lado, alguma consistência e identidade (pois ela a *faz-ser*), e, por outro, entra em devir (pois ela a **faz-ser**).

#### Exemplificação A:

Nesse ponto, convém retomar o exemplo da linha de temporalidade apresentada na página 76, acerca da Figura 3. A *linha de ascensão*, que *faz* o gesto *ascender*—subir em espaço e em intensidade, decolar, emergir—, é não uma *linha-intensiva*, pois as linhas de temporalidade não exatamente *são*, mas tão somente possuem as outras linhas e lhes dão vida. A linha de ascensão *com* o gesto musical do exemplo é, ao invés disso, a força singular ao longo da qual o próprio gesto *se faz*. E *é*, ela mesma, já puro acontecimento: subir! uma ascensão não precisa de nada, é um imperativo gritado ao léu: ‘subir, crescer, emergir!’ Não depende que algo ‘realmente’ suba, pois ela é já igualmente ‘real’. É o ‘nós estamos aqui para tentar,’ de Edgard Navarro: simplesmente ‘para tentar’, não para tentar ‘isso’ ou ‘aquilo’. É uma linha de tentativa do homem (ou de um devir-pterodáctilo do homem, já que ele batia os braços enquanto professava a famigerada frase).

Mas isso não equivale a dizer, então, que tal gesto, mostrado no exemplo, pudesse ser qualquer uma outra frase musical ascensível, uma escala de Si Maior ascendente, por exemplo. Não: de forma alguma a linha de singularidade é uma generalidade,

um genérico que se especifica no corpo atualizado. Muito pelo contrário, ela mesma é o *específico* das coisas, que são, por sua vez, a convergência de um certo número de predicados singulares (que formam os seus corpos), bem como, ainda, o arranjo e movimento conjunto de outros corpos “pré-formados.” A linha desse gesto-subida bosqueja, então, um desenho específico, o *seu* próprio caminho, não o de qualquer subida: uma linha de ascensão + micro-corpos harmônicos de cada altura específica (Si-Ré-Dó-Mi-Mib...) + os agregados tríplexes de contorno [0,2,1] + inchaço de uma linha de tensão + durações que se espremam + volume crescente. É assim que os corpos se formam: um certo número de singularidades que “penetram umas nas outras através de uma infinidade de graus...”<sup>α</sup> (DELEUZE, 1994, p. 244)

Portanto, uma singularidade—móvel e comunicante por natureza—é, por outro lado, como se já fosse sempre várias; uma linha de singularidade nunca é *qualquer-uma*, é sempre *essa*—uma *hecceidade*: arranjo comunicante muito específico, “...intensidade que retorna sobre si mesma através de todas as outras,” (DELEUZE, 1994, p. 50, 244) colada ao corpo, tal qual este se oferece à nossa percepção, atualizado ao longo das linhas de um sem-número de outras singularidades e outros cachos de singularidades, bem como também com as linhas de outros corpos que com ele estão em co-formação. “A construção da Sonata K310 de Mozart e os seus espinhos cromáticos de trágica dramaticidade em movimento.” (LIMA, 2014a, p. 137)<sup>27</sup>

4.

Por sua vez, o segundo tipo de linha de corporalidade, o das *trajetórias*, diz respeito ao acontecimento *atual*, em três aspectos: (1) a efetuação de corpos, (2) os encontros entre estes, (3) bem como os seus movimentos e viagens feitos *com* e *ao longo de* outro corpos.

5.

O corpo é um coágulo instável da convergência específica de um certo número de singularidades e predicados em um instante. Relembrando Ingold (2012b, p. 29), uma coisa é, já ela, um parlamento de linhas: um ‘verdejamento-térreo-aéreo-crescimento-solar...’ = planta, corpo marcado pela diferenciação infinita de “suas” singularidades entre si, e com relação às singularidades “das” outras coisas. Corpos distintos, cada um uma reunião distinta de singularidades específicas: um ‘verdejamento-térreo-aéreo...’ da planta e um ‘verdejamento-colérico-monstruoso...’ do Hulk. Ou ainda: um ‘verdejamento-térreo-aéreo...telúrico-generoso-pequeno...’ da erva e um ‘verdejamento-térreo-aéreo...monstruoso-sonífero-abdução-faminto...’ do Velho Homem-Salgueiro, de Tolkien (2001, pp. 120–3). E etc, etc...

<sup>27</sup> α: “...penetran unas en otras a través de una infinidad de grados...”



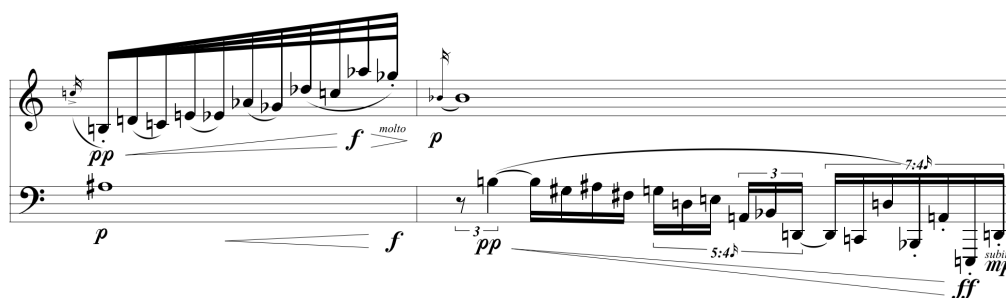


Figura 4 – ‘Gesto A’ e ‘Gesto B’, linhas de singularidades, seus percursos e atualizações.

6.

Essa característica singular de cada corpo, a capacidade que cada corpo tem de coagular singularidades em uma forma apreensível, em graus variados de dureza e de tempo, é certamente uma de suas principais marcas enquanto corpo. Mas não é a única: um corpo é também as relações que ele trava com outros corpos, cada corpo é um encontro de corpos. Então, a nossa planta, já tão usada como exemplo, é não só esse coágulo de linhas de singularidades, mas também o seu encontro com outros coágulos: ‘planta e terra e ar e água e sol e abelha e... e... e...’ Os corpos, que são formados de linhas que vazam para “fora de si,” também traçam suas próprias linhas, seus próprios trajetos, que se entrecruzam com as linhas vazadas e os trajetos traçados de outros corpos.

7.

E aqui chegamos ao terceiro aspecto da linha de trajetória: movimento e viagem. Uma determinada trilha aberta pelo viajante; um trajeto rotineiro entre um cômodo e outro da casa, entre uma rua e outra do bairro ou entre uma cidade e outra; um rastro deixado pelo movimento dos pés ou o desenho inscrito pelo movimento da mão, quando o corpo do lápis encontra o corpo do papel; a linha-feromônio-comida de formigas em excursão do lado de fora do formigueiro, ou as próprias linhas-corredores e filamentos de sua casa embaixo do chão; os caminhos percorridos pelos gases e nutrientes distribuídos pelo corpo de um animal qualquer através dos trajetos venosos, dos fios dos tecidos e órgãos; e assim por diante. São, todas elas, as linhas dos movimentos, das trajetórias das viagens de corpos *ao longo* de outros corpos que, neste caso, se definem relativamente aos primeiros, como ‘território’, ‘superfície’ ou ‘paisagem’.

#### Exemplificação B:

Que outros predicados puros atravessam e se coagulam *com* a linha de ascensão no exemplo da página 74? Quais deles estão presentes também em outros gestos ao longo da ‘obra’ à qual ele, hipoteticamente, faz parte? Que qualidades virtuais continuam a se atualizar em cada transforme de uma célula rítmica específica variada ao longo de uma peça qualquer? Ou mesmo numa sessão inteira de improvisação livre?

Um ‘florescimento-solitário-delicado-circularidade-ritual...’ dos/nos compassos iniciais de *A Sagração da Primavera*: por onde mais anda cada um desses termos disparados pelo fagote—depois, pouco a pouco, acoplados a clarones, clarinetes, flautas—durante o restante da obra? E nas próprias canções tradicionais russas que a Stravinsky serviram como combustível de uma ‘máquina de hibridação’ entre saber-ancestral e imaginário-pessoal? *A Sagração* e os seus segredos, que também são linhas...<sup>α</sup> Ou a *linha-ritual*, por exemplo, que está lá no solo da abertura: de que forma ela atravessava o ‘corporeamento’, o ‘corpo-sensação’ do compositor-compondo?<sup>β</sup> Que nós seguíamos, a partir daquele gesto inicial, sendo cortados ou amarrados pela linha de florescimento, “dentro” e “fora” da obra?

Tomemos novamente o gesto da [Figura 3](#). Bom, na verdade, chega por enquanto de falar desse gesto assim solitariamente. É hora de se perguntar o que vem depois dele, nessa composição hipotética. O exemplo da [Figura 4](#) apresenta uma continuação do gesto apresentado anteriormente. Como podemos notar, a voz inferior abre mão de sua estaticidade, transfere-a à voz superior e se engaja num movimento que se assemelha ao feito no compasso anterior, por aquela. A pergunta que eu gostaria de fazer é: ‘o que se passa?’ ([DELEUZE; GUATTARI, 1995c](#), Platô 8) Onde foi ‘parar’ a *linha de ascensão* tão presente no compasso anterior, uma vez que, claramente, esse segundo gesto (doravante ‘gesto B’) desenha uma queda, ao invés de uma subida?

Há três modos de enxergar esta cláusula musical, relativamente à *linha de ascensão*. Chamar-los-ei de os ‘3-contra’: *contraste*; *contraponto*; e *contração*. Na verdade, são formas básicas de lidar com o ‘contrário’ em música, mas aplicadas sob o ponto de vista dessa coexistência de uma realidade musical composta de virtualidades (linhas de singularidade) e de um estado de coisas atualizadas ou em atualização (linhas de trajetória). Não há modo mais verdadeiro do que outro, ou um que guarde, como fim, uma explicação original, a gênese da composição. São modos de ver, portanto interpretações. De tal modo que, fundamentar a sua escolha, por um ou outro, é que é serviço do analista.

→ *Contraste*: causa/efeito, pergunta/resposta—O ‘gesto A’ sobe (pergunta, causa), o ‘gesto B’ desce (resposta, efeito). A *linha de ascensão* é um segmento que é interrompido pela clara descida do ‘gesto B’, uma célula contrastante que não parece guardar relação alguma com uma força de subida, com uma linha que faz ascender. (Ver [Figura 5a](#))

→ *Contraponto*: coabitação e interação de diferenças e temporalidades—O ‘gesto A’ sobe (linha de ascensão), o ‘gesto B’ desce (linha de queda). O que há, aqui, não é pergunta e resposta, mas convivência e contraponto: a linha de ascensão continua fazendo subir, como efeito da memória recente: uma ‘linha-lembrança’ sobe (continua subindo a partir do gesto anterior) e uma ‘linha-atual’ desce, no ‘gesto B’. Além

disso, apesar de as alturas de fato quedarem (irem em direção cada vez a uma nota mais grave), no segundo gesto, há ali ainda a movimentação de partículas de ascensão e de subidas explícitas, em outros níveis que não o (sempre posto em maior evidência, na teoria musical do ocidente) das alturas: o *accelerando* escrito com ritmo ‘determinado’, no nível das durações; a intensidade em crescente progressivo; ou até mesmo a gestualidade corporal ascendente, em intensidade e movimentação, do intérprete, no caso de uma performance do trecho do exemplo—o que é (ou pode/deveria ser) um parâmetro musical, como altura, intensidade e timbre.<sup>7</sup> Há uma convivência das forças gravitacionais (linha de queda) e anti-gravitacionais (linha de ascensão) em jogo, um contraponto de contrários através de manifestações temporais distintas. (Ver Figura 5b)

→ Contração: até onde uma linha/força pode ser dobrada, flexionada? Até que ponto ela aguenta? Um forte paradoxo no exemplo da Figura 4: considerando que o ‘gesto B’ *crece* em direção ao grave, que ele traça um movimento progressivamente *cada vez mais grave*, o que de fato o coloca de fora da ascensão, como uma força contrária a esta? Até que ponto não é a representação gráfica de música que condiciona a maneira como escutamos os eventos musicais—ou melhor, a criação de imagens desses eventos e de cada som, durante a escuta? O gesto ascende até a sua nota mais grave, no ‘B’, da mesma forma que ascende até a sua nota mais aguda, no ‘A’. Mas esta está longe de ser uma afirmação arbitrária: uma série de outros parâmetros no trecho reforçam uma subida, há ainda uma ascensão no tocante ao acúmulo de tensão de energia acústica, e a “queda” das alturas do agudo ao grave não compromete, mas sim reforça isso. Esse modo de enxergar o ‘gesto B’ e, por extensão, o deslocamento da *linha de ascensão* na “composição” do fragmento analisado, é um bom exemplo da manifestação de uma linha de singularidade em sua virtualidade estourada: ela se dobra sobre si mesma, atravessando um mar de diferenças que se tornam “intrínsecas,” as *suas* próprias diferenças, o *seu* de-fora. (Ver Figura 5c)<sup>28</sup>

8.

Retomando as entre-falas, a partir do ponto em que paramos: as viagens são o movimento de um *corpo-personagem*—ou *corpo-indivíduo*—, ao longo de um *corpo-paisagem*, *corpo-superfície* ou um *plano territorial*, que também se movimenta, com relação àquele, e que

<sup>28</sup>  $\alpha$ : Ver artigo de Taruskin (1980) sobre a influência de um cancionista do folclore camponês russo, cujas canções serviram de ponto de partida para a composição de diversos trechos e frases de *A Sagração de Primavera*, procedimentos sobre os quais Stravinsky mantinha exagerada discricção, para não dizer postura omissiva. Ver, ainda, artigo de Gharaibeh (1996, p. 40).

$\beta$ : Copeland (1982, p. 565), por exemplo, fala sobre o costume do compositor russo, apontado por Robert Craft, de orar sempre antes e depois de escrever música.

$\gamma$ : A esse respeito, cf. a dissertação de mestrado de Barros (2010), *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*.

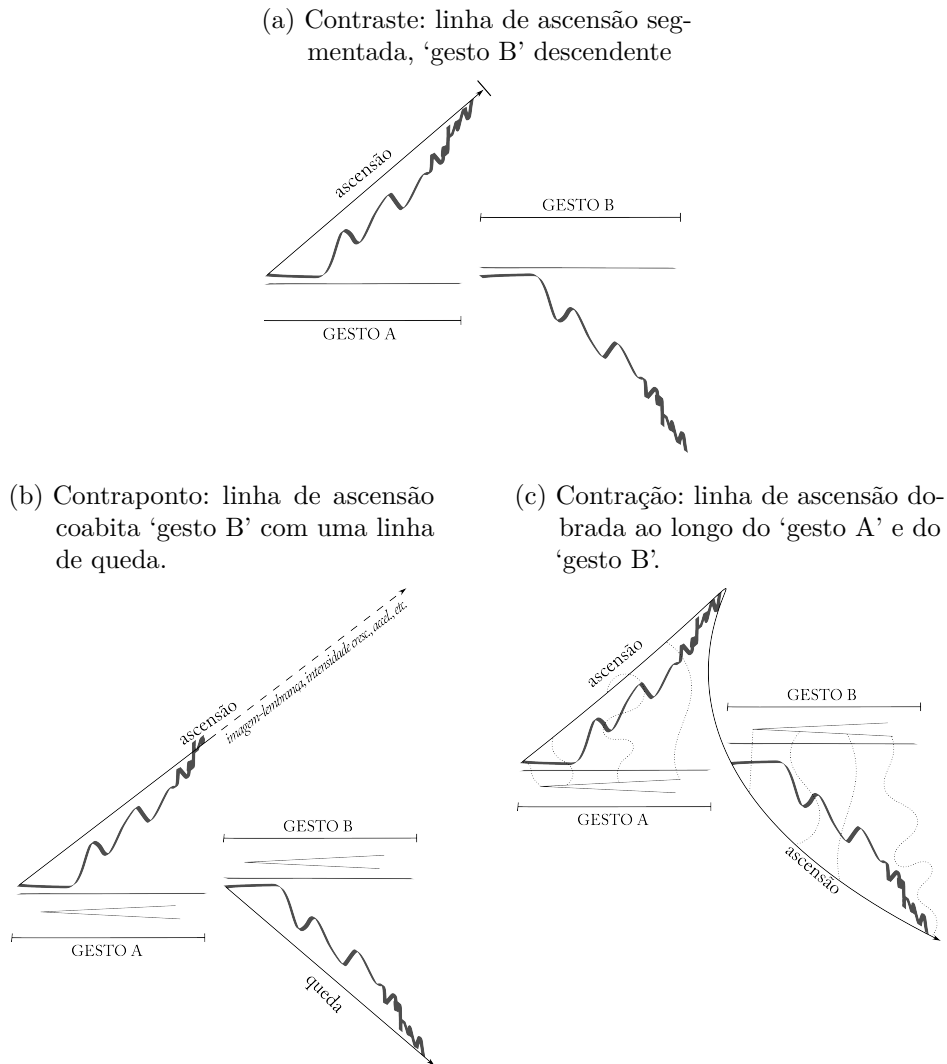


Figura 5 – Linha de singularidade, contraste, contraponto e contração.

condiciona, em maior ou menor grau, a viagem. Esses são os ‘os outros corpos,’ citados acima, ao longo dos quais as coisas viajam. O que afinal desprovê concretamente o ar e a brisa de sua corporeidade plena, relativamente ao pássaro ou ao mosquito que neles inscrevem os traços de seus movimentos?

9.

São corpos de um outro grau de magnitude, comparadamente aos corpos-personagens, e que com eles traçam uma relação muito específica: algo como *hiper-corpos* que podem, também, ser de natureza abstrata ou material, e que são, justamente, os *corpos-superfícies* ao longo dos quais e através dos quais as viagens dos *corpos-indivíduos* se dão. O peixe se movimenta ao longo da água, que é o seu *meio*. Porém, com efeito, esse meio é também um corpo que viaja ‘ao longo’ do peixe. Que estranha corporeidade há nesse baile! Este parece ser o mesmo caso da terra, da estrada ou trilha aberta, do ar, da casa, do bairro, da cidade ou do papel—nos casos apresentados mais acima.

10.

Todo corpo é, de certa forma, um emaranhado de fios traçados pelo movimento-viagem de outros corpos. Corpo-humano: o emaranhado plano territorial da viagem de hemácias, células de toda sorte, bactérias de toda sorte, sinais elétricos, vermes, moléculas de uma infinidade de gases, líquidos, vírus. Corpo-música: o emaranhado plano territorial aberto à viagem de ideias, partículas de som, pensamentos-musicais, afectos, notas, ruídos, células, motivos, frases, gestos. *Lugar de composição*: o ‘emaranhado plano territorial’ da viagem de um corpo-música, de corpos-humanos (compositor/performer/ouvinte/analista/etc), corpo-instrumento, cada corpo o território da viagem de outros corpos e singularidades, diversos planos de uma vida em modo criação.

### Exemplificação C:

Há linhas de singularidade que atravessam compositor-obra-intérprete-ouvinte como um raio. Quando isso acontece, algo de mágico ocorre, uma sensação de um entendimento mútuo e reciprocidade entre os elementos, que não significa necessariamente uma simetria e correspondência ‘lógica’ formal—ou seja: não significa que todos ‘perceberam’ a forma da música do mesmo jeito, do jeito ‘verdadeiro’. Não é exatamente esse tipo de acontecimento ou de propriedade que está em jogo quando o compositor americano Morton Feldman diz que ‘se torna Xenakis’ quando ‘ouve Xenakis’? (FELDMAN; XENAKIS, 1986, p. 3) Pura reciprocidade ‘ouvinte/compositor’—ou, neste caso, compositor-ouvinte/compositor-compositor, se se supõe que compositores tenham uma experiência estética diferente da de não-compositores.<sup>α</sup>

Mas, levando em conta que ele diz isso em uma conversação com o próprio Iannis Xenakis, e levando em consideração a transcrição literal de sua fala, a sua afirmação leva ainda além: “eu me torno **você**, quando escuto *Xenakis*”<sup>β</sup> [grifo meu]. É como se aquele sujeito ali na sua frente fosse de alguma maneira diferente dos traços-de-sujeito deixados ao longo da ‘obra’. Há um corpo-organismo-sujeito (‘me torno *você*’)—ali, materialmente, em sua frente—, que se limita de alguma forma dos rastros desse próprio corpo—uma *linha-compositor* (“linha-Xenakis”) que atravessou/atraversa a ‘obra’ (‘quando escuto *Xenakis*’—no sentido de ‘obra de Xenakis’).

E o próprio ouvinte também lança-se em estilhaços, seus segmentos lineares instáveis, ao emaranhado daquele bolo de fios a que chamamos de ‘obra’: “O ouvinte não apenas ouve um complexo sonoro, mas se torna partícula do tecido sonoro [...] se transfigura passo a passo em som, para [...] percorrer os entremeios deste som.” (FERRAZ, 1998, p. 153) Feldman vira Xenakis que vira sua própria obra que vira Feldman. Um bacanal de reciprocidade.

Vale lembrar a fagulha inspiradora de uma visão de reciprocidade compositor/obra dada pelo inglês Brian Ferneyhough, ao ser questionado sobre processos envolvendo um

balanço entre ‘escolhas subjetivas internas’ e ‘procedimentos randômicos’ de geração de material:

É muito importante que *eu aprenda* sobre os *desejos das coisas* nelas mesmas, que eu possa *me dobrar aos seus desejos* ou que eu possa *subvertê-los a meu modo*. De certa maneira é como *criar alteregos* com os quais eu possa *dialogar* em um nível local. Se eu os crio de acordo com algum procedimento simbólico global ou se eu os crio inteiramente de maneira randômica não interessa, desde que eu *leve à sério* aquela *constelação particular de contingências*. (RIBEIRO; CORREA; DOMENICI, 2013, p. 12, *grifo meu*)

Quer dizer, mesmo a reciprocidade compositor/obra é já um processo que envolve toda uma multiplicidade: que *eu aprenda* + *subvertê-los a meu modo* + *alter-egos* + que *eu leve a sério*, ‘do lado do compositor’; *desejos das coisas* + *me dobrar a eles* + *alter-egos* + *di-álogo* + *constelação de contingências*, ‘do lado da obra.’

Ferneyhough tece em miúdos essa relação sujeito-objeto horizontalizada. O compositor, segundo sua fala, cria objetos-musicais que, apesar de carregar partículas do seu criador, de ser atravessado por seus traços (pois são como que seus ‘alteregos’), têm desejos próprios, necessidades interiores,<sup>γ</sup> uma vida própria. E o compositor tem que aprender<sup>δ</sup> a lidar com eles, a dialogar com eles, a se virar com eles—o que, em última instância, também equivale a dizer que ele tem que se virar consigo mesmo, com a sua imagem fragmentada e os estilhaços encarnados nesses objetos. Isso é *compor*. É uma relação planificada compositor/obra, fundamentada em uma espécie de respeito mútuo—‘levar à sério os desejos próprios das coisas criadas,’ apesar delas ‘nos deverem a sua própria criação’—, só é possível pois há algo de fundamental em comum entre esses dois termos: a tal ‘constelação particular de contingências’ que está na obra mas que é também o que nos compõe. Fragmentos da nossa constelação que se derramam e se recompõem nas constelações das coisas que compõem a música—gestos, notas, frases, células rítmicas, blocos, seções, etc. E o que é essa constelação, afinal? Para mim, um parlamento de fios, de virtualidades,<sup>ε</sup> pequenos emaranhados de um compor, os arranjos comunicantes de singularidades que compõem os corpos, mas também outros corpos em co-formação com aqueles. Se compor é fazer escolhas, e se as escolhas são feitas com base nesse diálogo com o próprio material de que fala Ferneyhough, cada caminho escolhido é já um traço de reciprocidade: escolher as singularidades que atravessam compositor e obra, os põem em uma zona de troca e de transposição de fronteiras. É a linha, um circuito de linhas, que é o fundamento da reciprocidade.<sup>ζ</sup> <sup>29</sup>

<sup>29</sup> α: A esse respeito, cf. (MADSEN et al., 1993) e (GERINGER; MADSEN, 1995).

β: “In other words, I become you when I listen to Xenakis.”

γ: Ingold (2012a, p. 50), em seu artigo *Looking for lines in Nature*, comenta o tipo de linha que ele nomeia de *linha abstrata*, tomando emprestado as ideias sobre abstração de Kandinsky: “...abstração não quer dizer drenar o conteúdo de uma obra para deixar somente um contorno vazio ou uma forma

### 2.2.3 linhas de territorialidade: molares, moleculares e de fuga

#### descrição rápida:

Por fim, há ainda as *linhas de territorialidade*, que são de três tipos: *linha molar*, *linha molecular* e *linha de fuga*. De forma diferente das linhas de corporalidade, que *fazem-ser* (“per se”), e das linhas de temporalidade, que *possuem* estas primeiras, as linhas de territorialidade *modulam* a ambas, corporalidade e temporalidade, interferindo na maneira como elas se comportam. Com relação à primeira, as linhas de territorialidade operam diretamente sobre a sua dureza e flexibilidade, tornando as linhas de singularidade, os corpos e as trajetórias mais duros ou menos duros, ou ainda totalmente flexíveis, bem como também mais ou menos compactados, auto-contidos; já com relação à segunda, ajudam a definir a velocidade do circuito entre as dimensões extensiva e intensiva do Tempo e, por consequência, a constituir momentos instáveis de predominância de uma dimensão sobre a outra, de um sistema sobre o outro (pontos/linhas, identidade/devir), sempre com relação a uma determinada linha ou arranjo de linhas de corporalidade por elas energizadas. Ao modular as velocidades do circuito entre os tempos extensivo e intensivo, e a dureza/flexibilidade das forças singulares, corpos e trajetórias, as linhas de territorialidade são agentes de desterritorialização e reterritorialização presentes nos encontros e relações travados entre as diversas linhas num determinado plano de ‘realidade’.

---

geométrica pura. Pelo contrário, significa remover todos aqueles elementos figurativos que referem não somente às externalidades das coisas, em favor de revelar o que ele [Kandinsky] chama de sua ‘necessidade interior’ [das coisas] [...] a força vital que as anima e que, uma vez que ela também nos anima a nós, nos permite juntar-se a elas e experienciar seus afetos e pulsações a partir *de dentro*.” [...abstraction does not mean draining a work of content so as to leave only an empty outline or a pure geometrical form. On the contrary, it means removing all those figurative elements that refer only to the externalities of things – that is, to their outward appearances – in order to reveal what he called their ‘inner necessity’ [...] the life force that animates them and that, since it animates us too, allows us to join with them and experience their affects and pulsations from within.]

**δ:** Se eu discordo de algo na expressão ‘constelação de contingências’ usada por Ferneyhough é justamente deste último termo. Não acho que se trate de um conjunto de contingentes, pois não se trata de um arranjo de possibilidades, mas sim de virtualidades. Uma constelação de *incompossíveis* em lugar de uma constelação de *possíveis*.

**ε:** Lembrando a máxima do compositor suíço-baiiano Ernst Widmer: ‘compor e ensinar são a mesma coisa.’ (BARRETO, 2013, p. 122) A começar pelo próprio compositor que aprende a compor *aquela* obra (se não não chegaria ‘ao fim’) e esse é também um processo de auto-aprendizado, de auto-conhecimento.

**ζ:** São geralmente linhas de singularidades que o analista persegue, ao mergulhar no emaranhado de *um* compor, ao se embolar com esses fios para elaborar a análise. No caso das análises do [Capítulo 4](#), são necessariamente estas linhas que são perseguidas e uma ênfase especial é dada àquelas que atravessam compositor/obra, ou compositor/performer, obra/performer, compositor/obra/ouvinte, ou ainda compositor/ferramenta/obra, etc e etc. Ou seja, as análises das obras criadas durante o doutorado, que compõem o ponto culminante, a meu ver, desta tese, são, em última instância, estudos de reciprocidade.

## entre-falas/definição:

1.

Primeiramente, há de se esclarecer que as *linhas de territorialidade* não necessariamente dizem respeito a um território, no sentido de espaço ou lugar geográficos. Territorialidade, aqui, tem o sentido deleuze-guattariano de um certo movimento de des-re-territorialização—constituição, saída e recriação de ‘territórios existenciais.’

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscribe, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material [...] e afetiva. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23)

2.

As próprias linhas ‘molares’, ‘moleculares’ e ‘de fuga’ são largamente discutidas pelos filósofos franceses, sobretudo na análise de alguns exemplos da literatura moderna, mas sempre, como é de se esperar, em toda sua literalidade mundana, ou seja, não como linhas de uma imaginação romanesca, linhas abstratas no sentido de inventadas ou imaginadas, pertencentes a um mundo de fantasia literária, mas sim como as próprias linhas de uma vida, imanentes à ‘realidade’. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, Platô 8)

...essas linhas não querem dizer nada. É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Certamente *não têm nada a ver com a linguagem*, é ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas entre suas próprias linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 77)

Pode ser que a novela possua sua maneira própria de fazer surgir e de combinar essas linhas que pertencem, entretanto, a todo mundo e a qualquer gênero. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 66)

3.

As linhas molares são as ‘segmentaridades duras’ que atravessam a política, as relações pessoais instituídas (pai/mãe, filha/pai, filho/mãe, ou entre uma determinada pessoa e outra), as identidades, as coisas como nos são dadas, as instituições, enfim, os fundantes efeitos subjetivos dos grandes binários (homem/mulher, adulto/criança, racional/animal, etc).

Pode-se dizer, antes de tudo, que a vida não para de se engajar em uma segmentaridade cada vez mais dura e ressecada. [...] “*Grandes impulsos súbitos que vêm ou parecem vir de fora*” e que atuam por *cortes* demasiadamente significantes, fazendo-nos passar de um termo a outro, em “escolhas” binárias sucessivas: rico-pobre... [...] Eis uma linha de segmentaridade dura [*linha molar*], que põe em jogo grandes massas, mesmo se era, no início, maleável. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 71)



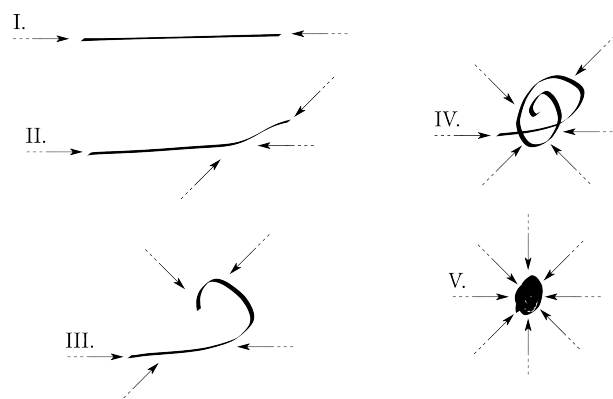


Figura 6 – Linhas molares: força de massa “transformando” uma linha em ponto

4.

Tais linhas são ‘forças de massa’: concentram os elementos de uma determinada coletividade (micro ou macro) em torno—e tanto mais próximas quanto for possível—de um núcleo, de um centro de poder. Uma força molar age sobre uma linha (ou um feixe de linhas) de singularidade e o resultado é, ou o endurecimento desse segmento, ou a sua compactação até o ‘ponto’. (Figura 6) Então, por um lado, as linhas molares são as linhas que dão nome às coisas, que as fazem circunscreverem-se a si próprias, que coagulam um estado de coisas—as trajetórias que traço entre minha casa e a padaria, a padaria e o barbeiro, o barbeiro e a casa lotérica e, então, de volta para casa, são compactadas, congeladas, e viram, assim, ‘Meu Bairro’.

5.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, as linhas molares são também as que conectam esses ‘coágulos’ entre si, num determinado sistema, conferindo-lhes suas identidades, através de uma relação de filiação ou de contraste, bem como determinando as suas funções. Minha casa, que se conecta com meu bairro, que se conecta com a minha cidade e meu país: um endereço, com CEP e com localização cada vez mais precisa, uma identidade. Claro, a fundação de um território tem a ver com esses cortes de movimento (casa→padaria→barbearia→lotérica→casa...), os trajetos rotineiros, mas, em última instância, principalmente com a repetição desses mapas, desses percursos.

#### **Exemplificação A:**

Acho que temos um exemplo bem simples da atividade da linha molar na música com as próprias notas musicais, esses imensos mundos movediços hiper-condensados e congelados em ‘pequenos’ pontos. É isso que são as notas: um Dó, um Ré, um Sol, têm, todas elas, uma Terra e um Céu. Seus espectros compõem-se de parciais que, em graus variados, afetam-se pela força gravitacional de um centro. Há os parciais térreos, que são puxados para perto do centro e que compõem, com ele, a identidade da nota, que dão o seu nome. Dó, Ré, Sol, C, D, G, A, *Ni*, *Pa*, *Sa*, etc. E há os parciais

aéreos, que em muitos casos muito pouco ou nada parecem ser atraídos por esta força nuclear e alçam voo, “livres” da fundamental. Nesse sentido, toda nota tem um pouco de planta, sobretudo as notas verdes.<sup>α</sup> Mas não é só isso. Todos os parciais, sejam eles os mais térreos (8<sup>va</sup>, 5<sup>a</sup>, etc) ou os mais aéreos, antes de serem componentes mornos da identidade da nota, são pura atividade, traçam seus micro-movimentos, ‘desafinam’, ‘re-afinam’, às vezes não são nem ‘naturais’ nem ‘bemóis’, outras não se encaixam, não fazem sentido. Como podemos dar **um** nome a todo esse movimento imprevisível de parciais se entrecruzando a alturas cada vez mais imperceptíveis? Há ainda que se levar em conta: os sons inarmônicos que aparecem nesse bolo, como bactérias que “prejudicam o sistema;” os ruídos próprios da emissão de som em cada instrumento (o ar que sobra, a unha na corda, o arco arranhando a tripa), como flatulências que sempre escapam apesar dos esforços em evitá-las (ou em dar uma disfarçada). Sem falar nas próprias diferenças de timbre de um instrumento para outro, de uma embocadura para outra; ou ainda, os timbres dos instrumentos nas diferentes salas de concerto, ao ar livre, nos teatros, nas casas noturnas e câmaras de estúdios, que são resultado da forma como cada uma dessas linhas da série harmônica são refletidas pelas estruturas e objetos desses/nesses espaços.

Com efeito, a identidade e nomeação das notas—bem como a consciência que se tem delas ao fazer música ou, ainda mais evidente, a notação gráfica das alturas—é resultado da ação de uma linha molar incidente sobre este feixe de linhas sonoras instáveis e em movimento, todo um mundo de singularidades comprimido em um ponto. Mas há outros efeitos, até mesmo muito ligados a este. Por exemplo, os acordes. Tríades e tétrades nada mais são do que cortes verticais nas vozes independentes do contraponto. É assim que eles surgem, como fruto de uma progressiva atenção dada à identidade do baixo, à fundamental, a partir do século XVI até o século XVIII, com o *Traité de l’harmonie*, de Rameau (2012, original de 1722), quando a lida com entidades harmônicas de três e quatro vozes e a condução cordal (pensada em termos de acordes maiores e menores) dessas vozes se firma em detrimento da polifonia interválica baseada no tenor, prática vigente numa era anterior. (LESTER, 1994, p. 49–50, 175–192) (GROUT; PALISCA; MAMES, 2004, p. 434) Os acordes são, numa primeira instância, a imagem abstrata, representação atemporal, de certas configurações momentâneas e instáveis de vozes independentes em movimento. É claro que, a partir de um ponto, quando a teoria dá a volta por detrás da prática geral para fazer-lhe um filho, há toda uma produção composicional que parte dessas identidades abstratas, notadamente, a homofonia do tipo melodia-acompanhamento, a partir da segunda metade do século XVIII.<sup>β</sup>

Por fim, o tonalismo, um outro efeito dessa linha molar—somente possível, inclusive, justamente por causa dessa coagulação de notas e acordes. Um mapa com as conexões possíveis entre pontos-acordes e, nesse sentido, também um ponto, mas de uma outra

dimensão. O corpo, a casa, o bairro: a nota, o acorde, a tonalidade. Nesse mesmo sentido, atravessados por essa ‘força de massa’, vão a série, as estruturas em geral, o motivo, *Grundgestalt*, bem como a notação musical tradicional, a confecção da partitura, em si, e a própria noção de obra.

Não obstante, a nota, o acorde, a estrutura, o motivo, todos esses são corpos a partir dos quais inauguram-se pequenos e médios vazamentos, filamentos, desfiares, *zonas velozes de retomada da linha*. Ao mapa da tonalidade, por exemplo, são adicionados desvios, trilhas de errância são nele inauguradas e depois, sem apego, às vezes até mesmo apagadas, esquecidas, mas quase sempre acumuladas numa “prática comum” cada vez mais cromática. A história da música prova isso com o tonalismo expandido do romantismo tardio e, ainda mais expandido, da música moderna da primeira metade do século XX. Mesmo ainda antes, em pleno classicismo: sempre houve, em meio a toda convenção formal e harmônica, no século XVIII, aqueles “pedacinhos que não eram,” sobre o qual nos fala Ferneyhough.<sup>7</sup> A tonalidade é desterritorializada com esses ‘pedacinhos’ aqui e ali, cada vez mais, a partir de si mesma, da constituição de seu próprio mapa que já admitia esses desvios, afinal cada tríade é já um mundo (e cada nota da tríade, um mundo dentro de outro). A questão, portanto, não é: ‘o que é possível fazer dentro do tonalismo?’ A pergunta mais apropriada—inclusive, historicamente—seria: ‘até onde esse território-tonalismo aguenta? Até onde ele pode contra suas próprias fronteiras?’ E isso vale também para os territórios das notas, das estruturas musicais, os motivos. Porém, aqui certamente já estamos tratando de outra linha, que não a molar. Esses pequenos agenciamentos *desterritorializantes* são, outrossim, dos domínios da *linha molecular*—mais adiante, num outro grau, também da *linha de fuga*.<sup>30</sup>

6.

As linhas moleculares são as ‘segmentaridades flexíveis’ que disparam micropolíticas, que atravessam “relacionamentos menos localizáveis, sempre exteriores a eles mesmos,” (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 68) que dizem respeito não ao dado das coisas, às

<sup>30</sup>  $\alpha$ : Para saber mais sobre sinestesia, ver Cytowic e Wood (1982), Marks (1975) e, ainda, Antunes (1982).

$\beta$ : Obviamente, os compositores da época não faziam música com ‘nomes de acordes’, mas com os efeitos que eles emitem quando encadeados, levando mesmo em consideração ainda todo o aspecto horizontal, de natureza contrapontística, da condução de vozes. Mas o pensamento de criação deixou de se dar ao longo do desenho de *linhas* que, coabitando um mesmo espaço, criavam um determinado efeito (consonante *vs.* dissonante, consonância perfeita *vs.* consonância imperfeita), para se fazer através de *pontos* conectados entre si, para estabelecer, em última instância, uma forma sólida, racional e coerente. Toda uma molaridade.

$\gamma$ : “Quando as pessoas falam, ‘Mozart era um gênio, ele podia ouvir uma peça apenas uma vez e ir para casa escrevê-la!’ Mas é claro! Isto se dá pelo fato de que quase tudo naquela música era extremamente convencional. Ele apenas precisava daqueles pedacinhos que não eram!” (RIBEIRO; CORREA; DOMENICI, 2013, p. 5)

instituições e às fundações binárias, mas antes a ‘pequenos fluxos e partículas’, que deles ‘escapam’, e aos seus movimentos puros, à caminhada das coisas ao invés de seu transporte entre pontos fixos, sendo já as próprias coisas um movimento puro.

...todo ser [e toda coisa] é instanciado no mundo não como uma entidade limitada mas como trânsito [*thoroughfare*], ao longo da linha de seu próprio movimento e atividade. Não se trata de um movimento lateral ‘ponto a ponto’, como no transporte, mas de um ‘deslocamento’ ou um ir e vir recorrentes, tal qual na caminhada, vianda [*wayfaring*].<sup>31</sup> (INGOLD, 2007, p. 117)

7.

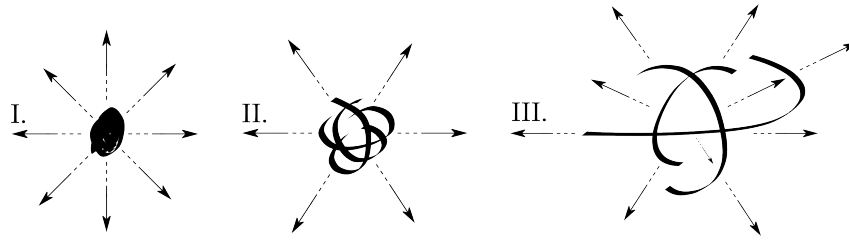
Tais linhas são ‘forças de bando’: apesar de também se relacionarem com um centro de poder, fazem isso de maneira pouco ou quase nada endurecida. São linhas que também integram uma determinada coletividade (micro ou macro), mas, ao contrário do tipo molar, não se concentram no núcleo, mas sim nos seus ‘de-fora’, na sua fissura e expansão, circulam o centro pelo exterior e com relativa independência, driblando velozmente o vetor de gravidade nuclear. Uma força molecular age sobre um ponto ou segmento duro e o resultado é a ‘involução’ do ponto em linhas (Figura 7a), o desbando de singularidades ali circunscritas ou coaguladas (Figura 7b, ii.), a criação de finas fissuras ao longo das quais essas linhas de singularidade se (re-)independentizam (Figura 7b, i.), ou o considerável enfraquecimento e *reabertura* daquele território-corpo (Figura 7b, iv.), bem como a iluminação de filamentos micélicos em torno de uma linha dura de relação entre binários diametricamente opostos—e.g., homem razoável/animal irracional. (Figura 7b, iii.)

8.

Então, por um lado, as linhas moleculares são as lupas e os holofotes de Aion sobre as micro-relações entre múltiplas singularidades, entre pequenos corpos e partículas que se encontram “dentro” de corpos mais lentos; são os microscópicos grãos de identidade, as nomeações menores e identidades esfareladas em movimento. O ‘Meu Bairro’, apesar dos maiúsculos, é o conjunto das trajetórias percorridas, ou melhor, é o próprio *movimento de percorrer essas trajetórias* entre a minha casa, a padaria, o barbeiro, e etc, e não apenas a simples conexão espacial entre essas paragens. Ou seja, a minha própria errância e o seu encontro com a errância de uma infinidade de outros seres, coisas, partículas, sem ênfase nos destinos, que são somente transitórios... está tudo lá: os passeios com meu cão por volta dos quarteirões, os vizinhos-pedestres que mudam de calçada por causa da fera, as pequenas trilhas de caçada a gatos (e os puxões arrebatadores na corrente), o dinheiro devido ao homem da oficina de bicicletas e a própria bicicleta, cuja câmara estourada do pneu traseiro tem dimensões difíceis de se encontrar no meu próprio bairro, o que me levará, algum dia desses, a zonas mais distantes da cidade, ou talvez a uma compra online,

<sup>31</sup> “...every being is instantiated in the world not as a bounded entity but as a thoroughfare, along the line of its own movement and activity. This is not a lateral movement ‘point to point’, as in transport, but a continual ‘moving around’ or coming and going, as in wayfaring.”

(a) Um ponto ‘involuindo’ até um arranjo de linhas, uma identidade fragmentada e posta em fluxos.



(b) Fissuras (i.), desbando (ii.) e reabertura do ponto-corpo-identidade (iv.); filamentos micélicos “amolecendo” uma linha de conexão entre pontos ou formada por pontos contíguos (iii.).

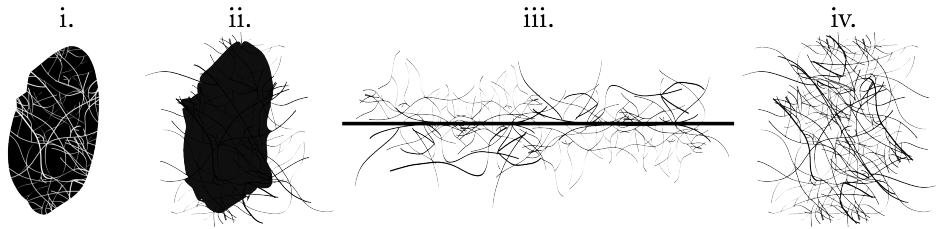


Figura 7 – Linhas moleculares: força de bando e o ‘esquecimento’ das coisas; a ‘involução’ e desterritorialização do ponto

o que muito desagradava o homem da oficina, segundo o que o próprio me disse recentemente, muito desconfiado, ao sair para uma pedalada na praia. Ou ainda a anedota do muro do Vizinho A que vem sendo construído em um nível acima ao dos aparatos de segurança da casa do Vizinho B, fato que facilita, “e muito!,” a ação de ladrões de galinha—e veja que há mesmo um galinheiro no quintal deste, que olha sempre em silêncio para aquele, enquanto põe uma fileira a mais de tijolos na parede ainda frágil que vai sendo levantada, aos domingos, pelo próprio, quem tem certeza que o olhar desconfiado do outro é como um carimbo de ‘ladrão’ em sua testa, o que lhe ofende tão profundamente que a melhor reação encontrada é a de ensaiar uma expressão facial que comunique, nas entrelinhas, a vingança da provocação de um “sou mesmo um larápio e já sei qual galinha levarei primeiro: tremei!” São linhas moleculares que compõem esses diálogos vazios, de comunicação impossível, uma guerra feita em silêncio, um segredo, dois segredos, ou uma relação ao mesmo tempo de muita proximidade e distância.

9.

Além de pôr luz sobre essas linhas de singularidades que entrecortam o corpo-molar, de fazer com que essas singularidades extrapolem as fronteiras desse corpo e das conexões duras entre este e outros corpos, maleabilizando e dinamizando essas relações; por outro lado, e ao mesmo tempo, a força de bando das linhas moleculares é esquecimento dos nomes das coisas, o que as torna (novamente) incapazes de serem nomeadas, já que se tratam de múltiplas linhas e mais rápidas do que o que a sua própria identidade leva para ser engendrada, percebida, subjetivada (Figura 7a e Figura 7b, iv.)—apesar dessa

velocidade molecular sempre coexistir, em algum nível, com forças desaceleradoras (linhas molares) de um centro.

...linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como *quanta de desterritorialização*. É nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a *matéria inapreensível* desse algo está inteiramente molecularizada, em *velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção*. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 68, *grifos meus*)

### Exemplificação B:

O que se passou com o tonalismo entre o século XVIII e meados do século XX? Um território cada vez mais distendido por forças moleculares de bando próprias ao território, mas flexíveis o suficiente para desterritorializá-lo. Certamente uma desterritorialização relativa, tendo em vista que a relação com um centro (tonal) e toda uma forma específica de lidar com ele continuava subsistindo, ainda assim. Uma *linha molecular* traçada a partir do próprio *território molar* e com ele: ameaçar a tonalidade, sem dela se desfazer por completo, sair do tonalismo através do próprio tonalismo, esticar suas fronteiras, criar segmentos exteriores aqui e ali, ataques de partículas alienígenas acolá. Foi ao longo de linhas moleculares que o tonalismo encontrou sua máxima expansão a partir de Wagner e por todo o romantismo tardio, no início do século XX. Um sistema tonal amplamente desterritorializado que se reterritorializa em outra coisa, na série de doze sons, tudo isso ao longo da relação ambivalente, da disputa entre linhas duras e flexíveis, forças molares—de compressão e identidade—e forças moleculares—de distensão e devir. Em termos avizinados à explicação de Schoenberg, ‘o que se passou’ com a tonalidade foi uma progressiva aproximação, ‘familiarização’ dos sujeitos com os parciais superiores mais distantes da série harmônica, todo aquele espectro aéreo (o Céu) de singularidades entremeadas de cada nota, “ampliando o conceito de ‘som eufônico suscetível de fazer arte,’ possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais” tivessem “um lugar no conjunto.” (SCHOENBERG, 2001, p. 58–9)

É, ainda, o próprio Schoenberg (2001, p. 196) quem traça a expansão do tonalismo em termos de toda uma *moralidade* (não por acaso, anagrama de *molaridade*) prospectivamente em vias de ser substituída por outra, a seguir. E fala disso em termos de rebelião de asseclas, o insurgimento da força dos comandados com relação ao seu mestre, ao centro de poder constituidor de unidade/identidade. Segundo o compositor austríaco, a tonalidade seria “o aproveitamento unilateral” de “particularidades naturais,” tendo em vista “meramente a execução regular e mecânica de um artifício que possibilita conferir às ideias musicais uma aparência de unidade.”

Continua:

O componentes mais importantes dessas estruturas [que ‘nascem’ dos primeiros parciais da fundamental de uma determinada tonalidade] [...] são, por assim dizer, os seus sátrapas [dessa fundamental], seus procuradores, à maneira de Napoleão, que sentou nos tronos da Europa seus parentes e amigos. Acredito que isso basta para explicar por que se justifica obedecer a vontade da fundamental: é a gratidão para com o progenitor e a dependência dele. Ele é o alfa e o ômega. Isto é moral enquanto uma outra moral não passe a ser válida. Portanto, as coisas podem vir a ser outras! Por exemplo, se o senhor supremo se enfraquecer e os submetidos se fortalecerem. (SCHOENBERG, 2001, p. 196)

E ainda:

...salta aos olhos que o surgimento, em grande número, de acordes afastados da tonalidade favorece uma nova *concepção de unidade*: a escala cromática. Não se deve ocultar que, pelo acúmulo de tais acontecimentos, a sólida estrutura da tonalidade poderia ir pelos ares. Mas é fácil esconjurar este perigo se sempre se consegue, continuamente, uma nova consolidação. E se, contudo, acontecesse uma ruptura, não seria motivo para que, necessariamente, resultasse a dissolução e a carência formal. Pois a escala cromática também é uma forma. Também possui um princípio formal... (SCHOENBERG, 2001, p. 355)

Não à toa, Schoenberg não demonstrava simpatia ao termo ‘música atonal’ ou ‘atonalidade’, para tratar da sua produção e de seus companheiros do início do século XX. De alguma forma, como é raro para quem se encontra no seio do processo histórico, ele percebeu que os caminhos tomados eram de continuação do tonalismo, mas continuação não no sentido de sua persistência, nem no sentido de evolução, o próximo passo, a fase seguinte da tonalidade; mas sim como um movimento ‘natural’ de desterritorialização do tonal que encaminharia a sua reterritorialização em alguma outra coisa, outro sistema. Então, a hipótese de que Schoenberg era demasiado estruturalista e estudioso dos procedimentos dos mestres do passado para se deixar envolver naquele ‘atonalismo livre’ do início do século, sem culminar no engendramento posterior de um método formal—problema que teria sido então solucionado com a invenção do dodecafonismo—, parece imprecisa em um aspecto fundamental: esta necessidade do método, de organização, classificação, compartimentalização, não é particularidade de Schoenberg, mas propriedade inclusiva de nossos sentidos e percepção, é aquilo que nos constitui enquanto sujeitos: uma redução/reprodução de mundo (territorialização) da qual somente se escapa através de desterritorializações moleculares relativas (que dão sempre numa reterritorialização), ou de situações especiais de desterritorialização absoluta, como é próprio do sonho, da patologia e da arte.

Já com relação ao corpo-nota... desterritorializá-lo é trazer de volta à superfície, fazer saltar aos olhos as singularidades agitadas e errantes, as moléculas e outros corpos menores que compõem aquele corpo. Para um cantor mongol, praticante do *Sygyt*, um dos três principais estilos de canto gutural tradicional tuvano, o conceito de nota

é tão inútil e fraco quanto o é para um mosquito zumbindo à noite no ouvido da gente. O problema do cantor bifônico não é ‘quais notas usar numa melodia,’ mas sim ‘que linhas superiores móveis fazer soar, pôr em fluxo, juntamente a uma linha mais grave inerte, através de uma determinada disposição da cavidade bucal, lábios, tensão na garganta e emissão vocal específica, e de acordo com uma determinada intenção espiritual.’ A sua música é feita com as partículas e corpos que traçam e compõem a nota-ponto, que, nesse caso, apenas por uma eventualidade é *aquela* que ele entoa inicialmente, como ‘fundamental’. Os harmônicos de sua voz não são mais o bloco de identidade de uma nota específica, mas um mundo de singularidades audíveis (e musicais, seja lá o que isso queira dizer para alguém ou para o cantor) ‘em si’.

Uma larga fatia da produção musical contemporânea, após a Segunda Guerra Mundial, também envereda por caminhos parecidos. Desde o advento da música concreta e eletrônica, que há uma retomada do som, enquanto puro fenômeno acústico, como matéria mesma da composição musical. Nesse ínterim, não há mais grandes distinções entre o que é uma nota, som harmônico, e outro som qualquer, um ruído. É o fenômeno sonoro que importa cada vez mais, nesse contexto, e as condições acústicas de produção (e propagação) de som adquirem um status cujo acesso foi quase sempre estranhamente a elas negado na música. Os compositores ligados ao que comumente se chama de ‘espectralismo’, por exemplo, colocam para si, essencialmente, um problema bastante claro: esquecer a nota, desterritorializar a nota a partir de e com ela própria. Observemos *Partiels*, emblemática peça de 1975, escrita por um dos mais emblemáticos representantes da ‘música espectral’, Gerard Grisey: o que há é, primeiramente, a explosão suave daquele mundo-Mi<sub>0</sub>, o vazamento daquele corpo para fora de si próprio (a ‘involução’ do corpo em mundo), quase como se estivéssemos participando de sua exumação, a autópsia de sua memória, de todo um universo que compõe aquele ponto, que é apresentado, no início da peça, pelo contrabaixo (e dobrado pelo trombone). (Ver a [Figura 8](#)) Aqui, nessa apresentação do Mi<sub>0</sub>, já há algo notável, com relação ao tratamento acústico da nota, da sua equiparação ao mais básico fenômeno sonoro: a amplificação dos ruídos residuais, efeitos da produção da nota no instrumento—o arco roçando na corda deixa de ser um “segredinho sujo,” escondido a toda custa pela técnica instrumental clássica, e salta à frente de forma “imoral.” Depois, toda a exposição das moléculas daquela nota quase que—como diria Schoenberg—esquecendo-se de seu papel pressuposto de meros procuradores daquela força central, do território daquela nota. Na sequência, essas singularidades ‘naturais’ que integram a citada nota ganham força e provocam uma rebelião. Entre o início da peça e a página 8 (Ver [Figura 9a](#), [b](#) e [c](#)), os sons do espectro da nota perfuram de fato as paredes daquele território, e o desestabilizam para fora de si próprio, desconstituem sua identidade, pois eles próprios se transformam em outros sons, ganham suas próprias rugosidades; cada



um deles engendra uma personalidade própria, deixam aquela aparência aplainada e discreta da primeira página, e então rebelam-se; aos poucos tornam-se, às vezes mais, às vezes menos, mas certamente se tornam selvagens; não só saltam para outras frequências (e.g., um  $G\sharp_3$  que vira  $G\flat_3$ ), como também esquecem-se, por exemplo, daquela atribuição ‘natural’ de volumes organizados proporcionalmente à ordem que ocupavam na série (quanto mais alto o parcial, menor volume).

Mas eu não estou, absolutamente, falando nada de muita novidade. É o próprio Tristan Murail, outro nome emblemático ligado à música espectral, quem diz, num texto de 1980:

Os novos recursos de análise [espectral e acústica do som] [...] permitem que ao mesmo tempo possamos olhar diferentemente para os sons, viajar no interior deles e observar sua estrutura interna. Descobre-se então imediatamente, que um som não é uma entidade estável e permanentemente idêntica a ela mesma [...] mas que todo som é na verdade essencialmente variável, não somente a cada vez em que é “tocado,” evidentemente, mas também no interior de sua própria duração.

Em vez de descrever os sons através de “parâmetros” (timbre, altura, intensidade, duração) seria mais realista, mais conforme à realidade física e da percepção, considerá-lo como um campo de *forças*, cada força tendo sua própria evolução. (MURAIL, 1992, p. 57)

Há, ainda nesse tópico da desterritorialização da nota, casos como os de algumas obras do norte-americano La Monte Young, por exemplo, *Composition 1960 #7*, para instrumentação livre, cuja partitura indica apenas duas notas, um  $Si_2$  e um  $F\sharp_3$ , acompanhadas da seguinte indicação: “Para ser sustentado por um longo tempo.”<sup>α</sup>

Obviamente, “um longo tempo” varia bastante, mas é um longo tempo: algumas performances da peça chegam a quase uma hora de duração.<sup>β</sup> O que Young nos oferece com a sua *drone music* é a chance de se envolver com aquele som ou com aquele pequeno grupo de sons emitidos simultaneamente, sem função, sem contexto, sem a analogia de uma sociedade própria de sons, como se aquela sonoridade não existisse enquanto corpo, enquanto ‘nota’, que é um conceito, dando à nossa percepção uma amostra da vivacidade e abertura de seu mundo, como se o compositor nos quisesse dizer: ‘ouçam bem esta nota, vejam-na com esse microscópio, telescópio, deixe-me alongá-la bastante, dar a ela a proporção de um pequeno planeta, para ver se finalmente você consegue se entrelaçar em seus fios e, assim, perceber toda a música que há lá, ‘internamente’, e assim poder esquecê-la.’ Além disso, como em *4'33"*, de Cage, a inexistência de sintaxes, justamente a desnecessidade de construir uma ‘sociedade de sons’ a que me referia acima, faz com que, na música de La Monte Young, os sons produzidos pelos instrumentos não se distingam mais dos sons da sala, do ambiente, dos outros corpos envolvidos naquele espaço audível. Vinte e cinco minutos de um Ré é fazer do Ré um algo imperceptível, um *Ré-todo-mundo*; é se perder em suas partículas, dobrar a sua

**PARTIELS** pour 18 musiciens

← ————  $\frac{3}{4}$  ———— →  $\frac{1}{40}$  à  $\frac{1}{80}$  Sans rupture, comme surgissant du Trbn ←

Figura 8 – Partiels (1975), de Gérard Grisey – p. 1

linha sobre si mesma, criar um sem número de invaginações, buracos no ponto e fazer fugir um mundo, a partir desse território. Estamos, aqui, já nos limites com o terceiro tipo de linha de territorialidade, *linha de fuga*, desterritorialização absoluta.<sup>32</sup>

10.

Por último, mas não de menor importância—pois seria até mesmo o contrário disso—, há a *linha de fuga*, que é uma espécie de *quantum maximum*, (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 71) linha ao longo da qual é maquinado todo tipo de desterritorialização absoluta.

<sup>32</sup>  $\alpha$ : “To be held for a long time.”

$\beta$ : Para Young, no entanto, essas e outras peças compostas por um som ou por um cacho de sons sustentados ininterruptamente não têm início nem fim, independem portanto da situação específica de cada performance e, assim, do que viria a ser ‘um longo tempo’ para este ou para aquele intérprete.

(a) p. 4

(b) p. 6

(c) p. 8

Figura 9 – Partiels (1975), de Gérard Grisey – pp. 4, 6 e 8

Absoluta por que não é mais um movimento engendrado a partir de e com um território, nem implica necessariamente numa reterritorialização, como é o caso da linha molecular.

11.

A linha de fuga não foge, nem é o que eventualmente foge do território, do ponto e da identidade. Ela, ao invés disso, é o que os faz (ponto, identidade, território) fugir, “como se estoura um cano.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 78) Este é um aspecto da linha de fuga: explode as outras, as segmentaridades duras e as flexíveis. Um outro aspecto é o de sua primazia: ‘antes do ser, a política’. Antes do ponto, há a linha convertida em ponto. Esta linha livre, intensiva, pura virtualidade, as linhas de singularidade, as trajetórias nômade, são modulações das linhas de fuga, que as condicionam à temporalidade de Aion, a um tempo de intensidades, afectos e devires. É o território que é sempre constituído a partir do endurecimento ou contração da linha de fuga, ou conjunto de linhas de fuga—o que dá no mesmo, já que uma linha é sempre uma multiplicidade. A linha de fuga como estado primitivo (e selvagem) das duas outras: “...a linha de fuga primeira, de borda ou de fronteira, que se relativiza na segunda linha [molecular], que se deixa parar ou cortar, na

terceira [molar].” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 160)

12.

O que acontece então, nesse âmbito das linhas de territorialidade, é que os seus três tipos—molar, molecular e de-fuga—convivem, entrelaçam-se, tecem seu próprio emaranhado, que modula um coletivo de linhas de corporalidade e as temporalidades que nestas encarnam. As linhas de territorialidade, como as linhas em geral, são imanentes umas às outras:

→ Uma linha molar que compacta, contrai, ajunta singularidades e corpos, tende a criar para esses ajuntamentos uma identidade, uma memória, um território; a linha molar dá ênfase à temporalidade extensiva, é própria de Chronos; as trajetórias tendem a se fixar nas paragens, é a linha do sedentarismo, da residência fixa e do transporte.

→ Uma linha de fuga que é uma força diametralmente oposta a essa, que disjunta, explode, faz fugir as singularidades e os corpos de um território, que o desterritorializa, desconstitui os corpos, o ponto, a identidade e a memória e entra em pleno devir; a linha de fuga dá ênfase total à temporalidade intensiva, é a linha própria de Aion; as trajetórias são absolutamente nômades, pois esta é a linha da peregrinação, do viandar sem destino, do esquecimento absoluto.

→ Uma linha molecular que faz uma mediação entre as duas anteriores, ora pendendo para uma, ora para a outra, que constitui uma micropolítica própria das singularidades e corpos ajuntados, que os flexibiliza e às suas relações entre si, quase sempre distensionando o corpo, o ponto, a identidade e a memória, criando micro-devires revolucionários, desterritorializações relativas que podem facilmente se reterritorializar em um novo corpo, ponto, identidade ou memória; a linha molecular dá ênfase à temporalidade intensiva, mas retorna sempre de alguma forma à extensiva, de Aion a Chronos, virtual atualizando-se; as trajetórias tendem a ser trajetórias de migrantes, nômades com micro-sedentarismos, que dão ênfase à caminhada, mas que podem facilmente fixar novas residências.

### **Exemplificação C:**

Aqui, nós temos, certamente, um exemplo notável com *4'33"*, de John Cage. Uma música que se faz com silêncio, para denunciar a sua impossibilidade, para abrir-se a todo um mundo de sonoridades que povoam o espaço de um fazer música: os incontroláveis sons do ambiente, da plateia, o ranger das coisas.

Mas também com *I am sitting in a room*, composta em 1969, pelo também norte-americano Alvin Lucier. Sentado numa cadeira, no meio da sala de concerto (ou uma sala qualquer), o performer—muitas vezes, na linha da história dessa música, o próprio Lucier—declama um texto que descreve o próprio processo da performance da peça:

Estou sentado em uma sala diferente da que você está agora. Eu estou gravando o som da minha voz falada e vou fazer a gravação ser tocada

repetidas vezes dentro da sala até que as frequências ressonantes da sala se reforcem a si próprias de forma que qualquer aparência da minha fala, talvez com exceção do ritmo, é destruída. O que você vai ouvir, então, são as frequências ressonantes naturais da sala, articuladas pela fala. Eu considero essa atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas mais como uma forma de suavizar quaisquer irregularidades que minha fala possa vir a ter.<sup>α</sup>

O texto falado ao microfone é gravado e então reproduzido em caixas de som, logo após o performer declamá-lo. O microfone faz o registro do texto novamente, desta vez a partir do som projetado pelo sistema de alto-falantes e assim continua a fazer, a gravação da gravação da gravação, até que o que resta é a sonoridade do reflexo, da reverberação da sala, o seu próprio timbre. A voz do intérprete se transforma gradualmente na voz da sala, o texto fica ininteligível, a voz desconfigurada, é um outro idioma que está sendo usado a partir de então, é uma voz sem rosto, sem identidade e uma música cujas linhas atravessam as desenhadas pelo arquiteto, mestre de obras, linhas de carpete, vigas, a disposição da plateia e dos objetos na sala, e todas essas coisas participam de forma ativa na performance. A voz do artista vira música, mas somente através de e com a voz da sala. “A música é primeiro uma desterritorialização da voz, que se torna cada vez menos linguagem...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 103) Esse caminho sem volta, a errância, o nomadismo, a fuga da estrutura, do motivo, da noção de obra, é efeito da linha de fuga, que é, não obstante, ‘combatida’ a todo tempo pela força de massa e relativizada pela força de bando. Não fosse isso e o que teríamos seria uma música-morte ou a morte da música, overdose. Não à toa, em Cage e em Lucier, toda a vassoura da bruxa ainda se reúne, paradoxalmente, à Ideia, à formulação subjetiva de um corpo-mente criador, à forma molar do compositor, aquele que previu a maior das loucuras. Um exemplo de paradoxo radical, nesse sentido, seria a *Composition 1960 #10*, de La Monte Young: “O músico deve preparar qualquer composição e então tocá-la tão bem quanto puder.”<sup>β</sup> Mas e quanto às forças que atravessaram Cage, Lucier e Young durante a composição dessas peças? E que atravessam músicos ao fazer as suas performances? E ouvintes ao escutá-las? E as linhas que vão com a música independente desses atores? Com qualquer música, não somente com aquelas que se dizem indeterminadas, aleatórias... Toda música se faz com indeterminações determinadas e determinações aleatórias. A forma, se calha dela ser almejada, é o equilíbrio entre esses dois movimentos—e a sua construção é não só top/down, ou bottom-up, mas principalmente *sheer undirected bumblng*.<sup>γ</sup> A música é a placenta cósmica de que nos fala Lima (2013). Faz nascer, fluir, faz fugir: “A cândida esperança humana de dar sentido às coisas encontra um desafio à sua altura, o *coisa-fluir*.” (LIMA, 2013)

A linha de fuga (1) faz a obra fugir, faz a música fugir—a voz do homem vira voz da sala, sem deixar de ser voz, é o seu próprio de-fora, o seu exterior interno; na mesma

medida em que (2) a música faz fugir o mundo—as intensidades e os afectos disparados por essa misteriosa voz, por esta ‘caosonância’, como diria Smetak, da voz-sentido-rostro do homem e da voz-segredo-força do próprio som se debatendo contra paredes, vigas e objetos. Por isso, a linha de fuga é a linha determinante da música, a sua linha de direito. A música, o seu exterior-interno e o seu interior-externo: traçar uma linha de fuga, assim como a doença e o devir. “O resto é garatujas, de Schakespeare a Joyce, ou então, dito de outra forma, o resto, quando presta alguma coisa, é porque tem um jeito e um trejeito de música, uma aspiração à transcendência da palavra, à flutuação do sentido.” (LIMA, 2005, p. 7)

“Se a música parasse o mundo se moveria? É desse fluxo da música que vem uma certa garantia para a imobilidade da pedra? Do ser?” (LIMA, 2013)

Nesse sentido, Cage e Lucier não estão muito distantes de Bach, Mozart ou Beethoven, por exemplo. Há o duro, o mole, o que foge e o que faz fugir em todos eles.<sup>δ</sup> É a forma como esse emaranhado age com suas próprias linhas e sobre os emaranhados das linhas de corporalidade e os circuitos das linhas de temporalidade que é o mais importante, que é de fato interessante, e que vale ser investigado, analisado. “Que espécie de consolo inconsolável deseja João [Gilberto]?” (LIMA, 2013) Essa é o tipo de pergunta que aquele que deseja se amaranhar na música através de uma análise escrita deve fazer.<sup>ε</sup> O analista, assim como o compositor, o intérprete, o ouvinte e a própria ‘obra’, também deve traçar suas próprias linhas de fuga.<sup>33</sup>

<sup>33</sup>  $\alpha$ : “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.”

$\beta$ : “The performer should prepare any composition and then perform it as well as he can.”

$\gamma$ : Cf. Reynolds (2002, p. 4).

$\delta$ : Como diz (LIMA, 2014a, p. 133), sobre a música de Mozart: “Saber ‘de dentro’ da existência do que está ‘lá fora.’ Nos melhores momentos Mozart consegue que esse espaço (exterior) reverbere no domínio interior (sublinhando dessa forma esse limite criado pela subjetividade moderna)... Essa alteridade inconhecível pode até ser convocada, mas apenas tocada en passant, nunca possuída.”

$\epsilon$ : Obviamente, há outras formas de se emaranhar nela, formas primeiras, mais interessantes, menos ou mais trabalhosas, a começar por compor a música, ou por apresentá-la, ou escutá-la.

## 2.3 LUGAR DE CRIAÇÃO MUSICAL

### entre-falas/definição:

1.

Como vimos, *um* compor, enquanto emaranhado que se faz com o mundo, é o conjunto dos fluxos lineares de uma vida em *modo-criação*. Em outras palavras, é todo o movimento de linhas e de feixes de linhas articulados no âmbito do *lugar de criação musical* de uma vida. O que nos leva à pergunta: ‘mas o que é exatamente um lugar?’

2.

*Lugar* é um conjunto específico de *nós*. Portanto, mais vale, antes, procurar definir um *nó* e descobrir, no caminho, o que é um *lugar*. Mas esta é uma seara de definições bastante ambíguas. Nós e lugares não são conceitos diferentes, de fato, como veremos a seguir.

3.

Nós são o encontro de linhas de corporalidade. Um coletivo de linhas de singularidade ou de trajetória que, como vimos, são possuídas pelas linhas de temporalidade e moduladas pelas linhas de territorialidade, linhas que, dessa forma, também participam do ‘encontro’. Os nós propiciam aqueles momentos-chave de individuação, de atualização e encarnação das coisas, quando elas eventualmente se apresentam à nossa percepção. Uma planta!: um verdejamento-térreo-aéreo...generosidade-luminosa e abelha e chão e ar e água e... Pronto, “chegou a hora,” aí está: uma planta.

4.

O ponto, uma identidade, sempre tende, assim, a se configurar a partir do nó. Um encontro de corpos, um lugar: “eu me sinto seguro o suficiente, aqui, posso ficar.” Está aí todo um emaranhado—complexo de nós, linhas de toda sorte em movimento—modulado por uma *linha molar*.

5.

Por outro lado, são também *nós* que, feitos e desfeitos em velocidades muito rápidas (em uma velocidade infinita), compõem o campo do virtual puro, todo um plano de puro devir, aquilo que inevitavelmente nos escapa à percepção, bem como o imperceptível e/ou o ambíguo e problemático das coisas.

6.

Ou seja: o nó é, ao mesmo tempo, o que dá aparência às linhas, “a porção instantânea que sempre realça um aspecto das linhas que nele se cruzam,” (FERRAZ, 2012b, p. 216) bem como um encontro que transforma as linhas ou que dispara novas linhas a partir dali, o “ponto de dúvida,” de que fala o compositor Silvio Ferraz, “o lugar de quebra a partir do qual não se sabe se a porção de linha que segue será [a] mesma [...] se a fusão de duas ou mais linhas cruzadas ou, se uma nova linha.” (FERRAZ, 2012b, p. 217)

7.

*Um nó é já um lugar.* Mas, se vários nós formam entre si um determinado arranjo, com a mesma capacidade de ‘pontuação’, de construção de uma identidade que um nó “individual” tem—ou seja, um coletivo de nós que é atravessado por uma linha molar—então esse arranjo é, assim, também um lugar: a ‘linha rítmica’ desenhada por nós contíguos ou, uma vez distantes, conectados sob um certo padrão.<sup>34</sup> Um corpo é um lugar: ‘ponto-de-encontro’ de vários encontros entre singularidades, coisas e seres andarilhos, entre linhas em fluxo. “*Em que lugar que dói? Aqui ou ali?*” Nós nos referimos assim ao nosso corpo. Não falamos nos órgãos, a não ser como rótulo, o *nome* de um lugar, ou um ponto de referência. É assim também com a nota musical, um pequeno corpo, um nó de sonoridades, encontro de certas ‘moléculas de som,’ um lugar... e a mesma coisa com um acorde: um lugar formado de outros lugares.

8.

Mas, aqui, é importante ressaltar que o lugar não é aquele ‘cercadinho’ auto-contido, não é o que está entre quatro paredes, ou o ponto marcado no mapa. O ponto, a identidade, o ‘cercadinho’, é certamente efeito de certas forças naturais de estabilidade e ordem—como por exemplo a especialização de células neutras embrionárias, ou regiões da Terra em estado de equilíbrio termodinâmico—sobre processos intensivos de pequenos desequilíbrios. Mas ele surge principalmente com a coagulação, na percepção de um sujeito, das tendências médias desses processos inconclusivos de busca por equilíbrio e homogeneidade. A identidade, a estaticidade, o equilíbrio, os efeitos da linha molar são, assim, processos de ilusão (ou alucinação) sobretudo de ordem subjetiva.<sup>35,36,37</sup>

<sup>34</sup> Cf. Ferraz (2012b, p. 221, *grifo meu*): “Os nódulos, cruzamento entre feixes, podem dar nascimento a outro feixe ou a um feixe de fiapos. A sequência de nódulos, por sua vez, também desenha uma linha, a *linha rítmica do intervalo entre nódulos*.”

<sup>35</sup> Sobre percepção e ilusão, ver Berthoz (2000 apud PLOTNITSKY, 2012, p. 269): “soluções inventadas pelo cérebro para lidar com mensagens sensoriais que são ambíguas ou que tanto se contradizem entre si quanto contradizem as assunções internas que o cérebro faz acerca do mundo externo [...] ilusão não é um erro ou má solução, mas ao invés disso a melhor hipótese possível.” [“perceptual illusions are solutions devised by the brain to deal with the sensory message sthat are ambiguous, or that contradict either each other or the internal assumptions that the brain makes about the external worls [...] illusion is not an error or a bad solution, but rather the best possible hypothesis.”]

<sup>36</sup> Sobre a inconclusividade da busca dos sistemas naturais por equilíbrio, ver Gleiser (2010, p. 250): “Na Natureza, as coisas mudam para não mudar. De um modo ou de outro, tudo que ocorre é uma busca pelo equilíbrio [...] é o desequilíbrio que leva a mudanças. [...] o clima da Terra ou o mercado de capitais estão sempre fora de equilíbrio [...] Seres vivos também... [...] Para continuar a viver, organismos precisam absorver nutrientes e energia do ambiente externo [...] Para a vida, equilíbrio é sinônimo de morte.” Ou ainda DeLanda (2005), sobre a capacidade de sistemas experimentais da ‘termodinâmica de não equilíbrio’ demonstrarem “todo o potencial da matéria-energia para a auto-organização.” [“...display the full potential of matter-energy for self-organization.”] (DELANDA, 2005, p. 199) Ou seja, o equilíbrio absoluto corresponde, na maioria dos casos, a uma força virtual que atrai toda uma série de micro-instabilidades, intensidades e diferenças, para um estado assintótico de equilíbrio médio, relativo, metastável.

<sup>37</sup> Sobre a ideia de *ilusão objetiva*, em contraposição à *ilusão subjetiva*, ou ‘subjetivamente amplificada’, ver DeLanda (2005, pp. 62; 68–70).



9.

Fica assim marcada uma distinção importante entre o caráter imanente e o caráter subjetivo do lugar: ele é, por um lado, o encontro efetivo de linhas (os nós enquanto ‘indivíduos’) e, por outro, a projeção subjetiva de uma certa afinidade entre nós dispersos, às vezes até mesmo entre nós divergentes (o lugar, no sentido de *lugar de criação*, por exemplo). Essa distinção precisa ser feita para que a relação entre o domínio subjetivo e imanente não carregue traumas nem de uma conformação ao modo reducionista e tipológico de enxergar a composição musical ou a prática musical mais ampla, nem de uma abordagem topológica ou intensiva demasiadamente radical, ao ponto de desconsiderar os efeitos do sujeito sobre uma série de ações nas quais ele se insere em grande parte justamente sob a perspectiva subjetiva de sujeito, como é o caso, por exemplo, do compositor, na composição musical.<sup>38</sup>

10.

Justiça feita ao sujeito, temos que pôr em relevo, mais uma vez, o fato inexorável de que o lugar, não obstante, é sempre o movimento puro das coisas, dinamismo incapturável, ao longo do qual os trajetos e as singularidades se encontram, mas nem por isso se estagnam, a não ser aproximadamente, como foi falado acima, na imagem do pensamento, numa imagem-lembrança, com a percepção e a memória.

11.

É Ingold quem formula uma teoria do *lugar* que vai no sentido de uma crítica àquela noção em que os lugares são compartimentos que se englobam uns aos outros em níveis ‘mais baixos’ e ‘mais altos’ de um espaço abstrato: meu quarto, que está englobado pela minha casa, que está inserida no meu bairro, na minha cidade, no meu país. Para Ingold, ‘eu não estou no meu bairro quando me sento na poltrona de minha sala de estar;’ tal noção seria fruto do “funcionamento de uma ‘lógica de inversão’, que converte o ‘caminho traçado’ da trilha na contenção do lugar-no-espaço.”<sup>39</sup> (INGOLD, 2011, p. 148)

Ao invés disso...

...a casa ou apartamento [um lugar, em termos gerais] é processualmente revelada, como uma série temporal de prospectos, oclusões e transições desdobrando-se ao longo de uma miríade de caminhos [...] de cômodo a cômodo e dentro e fora das portas...<sup>40</sup>

E ainda:

<sup>38</sup> Essa relação entre o nó e um arranjo de nós (lugar) é muito parecida com a forma como o modo de explicação evolucionista conhecido como ‘pensamento de população’ (DELANDA, 2005, p. 52) enxerga a relação entre espécie e indivíduo, em contraposição à maneira clássica essencialista: “Para o tipologista [essencialismo] o tipo (eidos) [espécie] é real e a variação [indivíduo] uma ilusão, enquanto para o populacionista, o tipo (a média) é uma *abstração* e somente a *variação é real*.” [“For the typologist the type (eidos) is real and the variation an illusion, while for the populationist, the type (the average) is an abstraction and only the variation is real.”] (MAYR, 1997, p. 28, *grifo meu*)

<sup>39</sup> “...logic of inversion at work, turning the ‘way through’ of the trail into the containment of the place-in-space.”

<sup>40</sup> “the house or apartment is disclosed processionally, as a temporal series of vistas, oclusions and transitions unfolding along the myriad of pathways [...] from room to room and in and out of doors...”

Procedendo ao longo de um caminho, todo habitante lança uma trilha. Onde os habitantes se encontram, as trilhas se entrelaçam, na medida em que a vida de cada um deles vem a ser atada à do outro. Todo entrelaçamento é um *nó*, e quanto mais as linhas-de-vida são entrelaçadas, maior a densidade do nó.<sup>41</sup>

12.

Compor acontece em um **lugar** específico do plano aberto emaranhado de *uma* vida. *Lugar de criação musical*, pois relaciona uma certa coletividade de **nós**, pontos de encontro de *linhas* (de coisas e suas trajetórias), a um fazer-música, o que confere a essa coletividade-trajetória, uma certa identidade, ao menos no plano de uma “realidade subjetiva”: linhas de compor *e* linhas de prazer *e* linhas de papel *e* linhas de lápis *e* linhas de sons *e* linhas de instrumento *e* frases/gestos musicais que inscrevem linhas *e* linhas de sorte *e* linhas de precipício *e* linhas de criatividade *e* pensamentos-musicais que são linhas—os  *fios* (da meada)—*e* linhas de ensino (e aprendizagem) *e* linhas de forças que soam *com* as linhas de uma (micro-)polifonia e que compõem uma textura de linhas múltiplas *e* linhas de variação *e* linhas de afectos e perceptos *e* linhas de criação *e...* um *lugar de criação musical* se inaugura, ou melhor, vai a descobrir-se enquanto segue os trajetos percorridos por cada uma dessas linhas, nos diferentes nós formados pelo caminho.

13.

Não há linhas de corporalidade essenciais a *um* compor. Quaisquer linhas podem integrar esse lugar de criação. Mas há certos coágulos, nós específicos que, operando num nível intermediário entre a linha-livre e o ponto-coordenada, entre o devir e o ser, são marcas geralmente típicas deste lugar: compositor, processo, obra, som (e silêncio), produtos de escritura (partituras), rascunhos (proto-partituras), instrumento, análise (publicada num artigo), ou fragmentos analítico-interpretativos (projetados no pensamento), etc. São alguns exemplos; certamente existem outros...

14.

Num nível bem básico, um compor específico envolve, por exemplo, nós compostos pelo encontro entre trajetórias de um lápis e de uma folha de papel, dentre outras coisas, onde aquele grava linhas e signos na superfície deste, onde o gesto-movimento desenhado pelo primeiro (*com* a mão de alguém), encontra a linha geralmente mais tímida do plano do papel sobre uma ainda mais tímida mesa. Estas são todas proximidades extensivas—encontros extensivos, por assim dizer. Mas essa timidez relativa da folha de papel, em sua trajetória feita de velocidades lentas ou de forma passiva (dependente da ação de outro indivíduo, e.g., o lápis ou a mão), esconde uma certa espessura de sua linha, uma capacidade de afetar e de ser afetada que, em um outro nível de realidade, faz com que a timidez não seja um bom adjetivo para ela, esta infame lixa destruidora de grafites, árvore

<sup>41</sup> “Proceeding along a path, every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other. Every entwining is a knot, and the more that lifelines are entwined, the greater the density of the knot.”

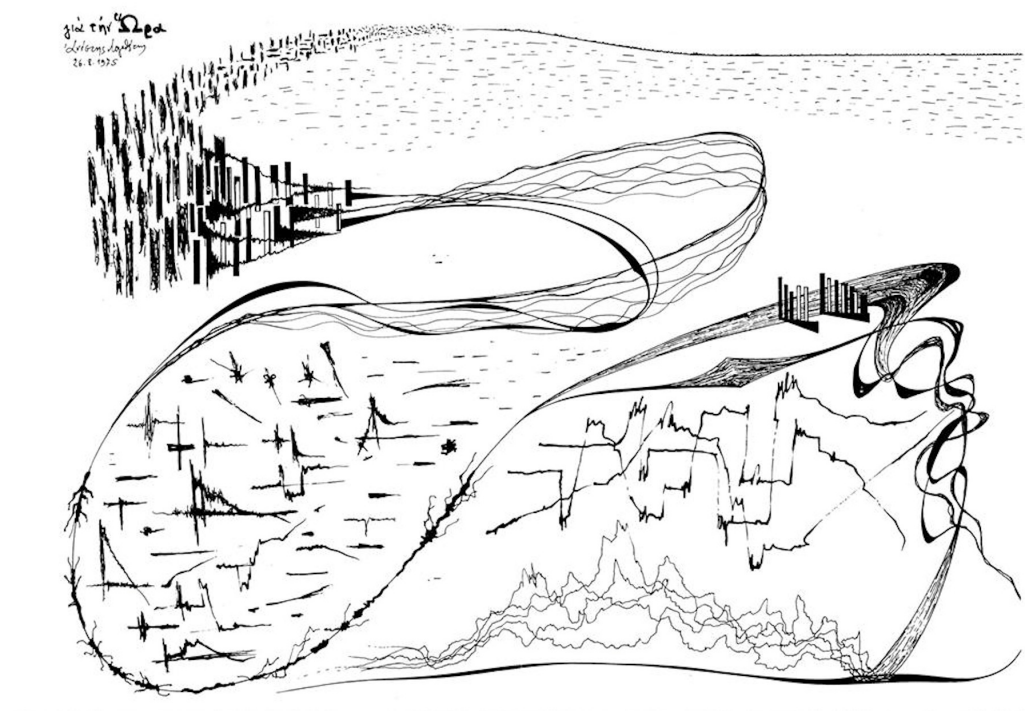


Figura 10 – *GHIA TIN ORA* (1975), de Anestis Logothetis.

refinada, incorruptível gravadora de marcas erráticas de baixo-relevo que insistem em não ser apagadas, e que se rasga em caso de teimosa insistência... ou a mesa e a sua capacidade de virar alimento para insetos, de maquiagem de roxo as coxas, ou fazer escorregar o lápis, com seus pequenos desníveis. O intensivo dos encontros envolve a participação de linhas de fuga de sujeitos e objetos: uma linha-cão invade este nó-compor da caneta com o papel, cruza selvagememente com estes corpos e põe a caneta a riscar traços que não transmitem códigos mas que são a pura expressão do pensamento e das ideias de um devir-cão do compositor. A notação gráfica, por exemplo, de Anestis Logothetis (1921–94), compositor de ascendência grega, nascido na Bulgária e naturalizado austríaco. (Ver [Figura 10](#)) Se restava, à música, alguma esperança de linguagem, o cão que atravessa Logothetis a arrastou para ainda mais longe, fazendo a notação grunhir, ranger. Essa linha é intensidade pura, não se avizinha das coisas nem extensivamente (pois seu tempo é outro que não o cronológico), nem espacialmente (afinal um espaço destacado de um tempo é um espaço *dado*, também extensivo). A sua vizinhança acontece nos entre-tempos, na sensação pura e desestabiliza qualquer sujeito, objeto ou nó; faz tremer qualquer identidade, qualquer ponto, é topologia ao invés de geografia. As linhas moduladas pela fuga são o tipo de linha mais fundamental para qualquer lugar que seja **lugar de criação** (sobretudo musical). Pois é ela que liberta a criação da tarefa de representar o mundo, é esse tipo de linha que leva as coisas para além de suas fronteiras e reconfigura os nós, o *lugar*; é ela que inaugura mundos.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Heidegger...

15.

Se o cruzamento da linha-trajetória de um compositor com quaisquer outras trajetórias, digamos, com os fios de espaguete do almoço de intervalo de um determinado fazer-música, são relevantes ou não para este fazer-música, não é uma pergunta que cabe aqui. Esse é um problema do analista, se for o caso de um vir a se debruçar sobre este processo; ele tem que decidir se um nó é importante ou não, se ele amarra este nó ao lugar de criação musical daquele fazer-música ou não. E é importante notar que, de certa forma, os fios de pensamento e as linhas de raciocínio envolvidos nesse tipo de decisão, ao compor uma análise, também acabam se emaranhando às próprias linhas do processo analisado. Por exemplo, no caso de uma abordagem positiva, no que diz respeito à “inclusão” desse nó compositor-macarrão no lugar de criação musical desse processo, as linhas criadas pelo próprio analista, bem como as linhas do texto da análise, também se emaranham com este nó. Essa falta de isenção, esse engajamento inevitável com o próprio processo analisado é o que constitui grande parte dos perigos de uma análise—neste caso específico, por exemplo, o eminente perigo de, com uma abordagem inclusiva do nó compositor-espaguete no lugar de criação daquele fazer-música, o sujeito acabar tecendo uma análise ‘macarrônica’ (o que pode ser evitado se as linhas da análise forem bem traçadas).<sup>43</sup>

16.

Não é algo como o desenho de um lugar de criação musical que é de fato esboçado, quando Paulo Costa Lima (1999; 2012; citeyearpclima2014) persegue, no contexto do Grupo de Compositores da Bahia, todo um traçado de linhas de criação que atravessam tanto o compor de alguns de seus membros (especialmente, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Jmary Oliveira), quanto também a sua produção teórica e, ainda, a sua postura pedagógica, enquanto professores de composição? Ver, por exemplo, o caso da ‘organicidade e relativização’, de Widmer, linhas-forças motrizes de criação do compositor suíço-baiano que movimentavam a composição de obras, de artigos, um possível tratado de composição (que não chegou a se concretizar) e uma série de atitudes pedagógicas, em sala de aula. (LIMA, 2014b, pp. 21–34) Lugar de criação musical como emaranhado de um compor que se faz em reciprocidade com o seu *de-fora*—com a análise, com a teoria, com o ensino...

17.

Há ainda uma última consideração sobre o *lugar de criação musical* de uma vida que vale a pena lançar, antes de seguir a diante. Falei há pouco, na página 103, sobre como um determinado corpo é um lugar composto *com* nós, *com* outros lugares, e retomei, naquele ponto, os exemplos do corpo-nota e do corpo-acorde. Vale lembrar, ainda nessa mesma direção, da ideia de coisa como um ‘parlamento de coisas’, ou de fio como ‘parlamento de fios’, de (INGOLD, 2012b), e a ideia de linhas musicais compostas *com* outras linhas,

<sup>43</sup> Esse tipo de situação e problema será melhor abordado na [seção 3.2](#), e no próprio [Capítulo 4](#).

com fiapos e com feixes de linhas, apresentada por Ferraz (2012b). Todo corpo é uma reunião de corpos, toda linha, uma reunião de linhas. Porém, levando em consideração a importância da posição específica de um sujeito para a construção de lugar, é urgente notar que, antes de tudo, o *lugar* é que é um *corpo*: um corpo que precisa ser inventado por um organismo, para viver *com* ele, para viver *ao longo* dele.

18.

Nesse sentido, a noção de lugar aqui construída se aproxima bastante do conceito de ‘Corpo sem Órgãos’ (CsO), de Deleuze e Guattari (1995c), em pelo menos três de seus aspectos: ‘um conjunto de práticas’, ‘adjacente ao organismo’ e ‘continuamente no processo de construir-se a si próprio.’ (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 9; 27) Apontando esses aspectos, Hansen (2000) fala do CsO, primeiro, como sendo uma espécie de variante da noção de ‘nicho’ ou ‘milieu’, tal qual compreendida pelo biólogo e neurocientista Francisco Varela, a saber, como “a parte do ambiente que, em contínua mudança, tem um significado existencial para um organismo.”<sup>44</sup> Para o autor, nessa acepção particular, o CsO seria uma espécie de acoplamento “constitutivo” do organismo (lembrando a noção biológica de ‘acoplamento estrutural’), ou melhor, como que um meio ou *background* em “fluida interconexão” com o organismo, e dele inseparável. (HANSEN, 2000, tópicos 30–1)

19.

Ao mesmo tempo, é o CsO que leva o organismo de volta ao campo do molecular. O Corpo sem Órgãos restitui o gérmen do organismo e o dá de volta a ele, sem no entanto fazê-lo regredir, ele próprio, ao ovo; é célula-tronco no lugar do órgão—ou célula-tronco *contemporânea* ao órgão—, em tudo pode se transformar e a tudo se pode conectar. Essa outra acepção—que é até mesmo criticada por Hansen, em sua revisão biológica da filosofia de Deleuze e Guattari—, marca a constante troca molecular, intensiva, entre o corpo do organismo e o *seu* CsO (lugar), e entre um CsO e outro (entre um lugar e outro).

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio *meio de experimentação*, [*grifo meu*] seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. (DELEUZE; GUATTARI, 1995c, p. 27)

20.

Um lugar de criação musical = CsO do compositor. Do compositor? Essa aproximação entre os dois conceitos (ambos um conjunto de práticas experimentais), CsO e lugar, é tão preciosa para uma teoria que se faz *com* um-compor-*com*-o-mundo, justamente porque enfatiza, de alguma forma, a condição de reciprocidade radical envolvida em um fazer-música: um organismo-sujeito tem que inventar seu CsO-lugar para poder, ao longo dele, se desfazer enquanto sujeito-organismo e se tornar novamente pura viagem entre linhas e nós, e *com* outras linhas e outros organismos (estes também sob as mesmas

<sup>44</sup> “...the continually-shifting part of the environment which has existential meaning for an organism.”

condições), ou até mesmo *com* uma infinidade de coisas (inorgânicas). Qual é afinal, nesse movimento-viagem-descoberta, o organismo que se faz ‘adjacente ao nicho’ de um lugar de criação musical específico? O compositor? o analista? a ‘obra’? o ouvinte? Quem, nesse emaranhado, assume a posição privilegiada de criar um lugar para si e fazer desse lugar um reflexo dessa própria relação? Um lugar (de criação musical) é CsO feito por um sujeito que, a partir de e *com* ele, se desfaz enquanto sujeito, ‘tateando como um cego’, ‘correndo como um louco,’ uma ‘miríade de caminhos, prospectos, oclusões e transições’... Esse meio de experimentação que se cria para si é a condição mais profunda de toda uma reciprocidade (compositor/obra, compositor/ouvinte, obra/ouvinte, obra/intérprete, compositor/analista, etc) que dá vida a uma música e a um compor.

## 2.4 O COMPOSITOR

### entre-falas/definição:

1.

Até chegar neste ponto, já muito foi falado sobre o compositor, mesmo que de forma tangente. O texto sobre o lugar de criação musical, por exemplo, já nos dá muitas pistas sobre essa figura. Compositor-fios de reciprocidade; que inventa um *lugar de criação musical* para si; que vira um cachorro sem se tornar cachorro; sujeito que condiciona, dentro do processo de um compor, uma perspectiva subjetiva de sujeito para si; indivíduo dominante, que faz escolhas e que atribui uma identidade às coisas; iludido e ilusionista a um só tempo; come espaguete...

2.

Contudo, ainda assim não cabe deixar de buscar uma definição sucinta e razoavelmente abrangente para ele. É o que tentarei fazer, a seguir, ou melhor: proponho buscarmos não uma, mas duas *descrições rápidas* levemente diferentes para o compositor, o que vai, logo após, na continuação das *entre-falas*, melhor guiar a abordagem que dele será feita.

### descrição rápida: \_\_\_\_\_

→ *Segundo a lógica do ponto*, o compositor é um sujeito que, *no* mundo, cria um *objeto-obra*, que é interpretado por um músico, que o “transforma em sons,” que são interpretados, por sua vez, por uma audiência, enquanto música.

→ *Segundo a lógica da linha*, o compositor é um ser que se faz engajado com o mundo ao longo de um compor, processo no qual se emaranha outra infinidade de coisas, inclusive intérpretes e ouvintes, e de onde pululam certos ‘outputs’, coágulos mais ou menos estáveis (a ‘obra’, por exemplo) de determinadas configurações fugidias de coisas, pensamentos,

seres, sons, sensações e palavras, surgidos em diversos momentos desse ‘um compor’.

---

3.

O compositor é a figura mutante ao longo do circuito entre essas duas imagens: a linha da identidade de um sujeito e a linha de um devir do corpo. Um compositor que cria, mas que também come seus filhos, um Chronos/Cronos, criador molar/molecular, atravessado sobretudo pelas linhas de fazer fugir, as ‘vassouras-da-bruxa’ que ele mesmo dispara ao inventar, para si, o seu CsO.

4.

Em um sentido bem material, é ao longo da disputa inconclusiva com seu duplo, puro agonismo, circuito entre a linha-linha e a linha-ponto, viagem e transporte, é nessa dinâmica, um tanto violenta, que ele se faz e segue se fazendo. Dessa perspectiva mais ampla, ele não se distingue muito de qualquer outro ser ou coisa, um composto de linhas de corporalidade em movimento e emaranhado com outras linhas, outros segmentos e outros corpos, a não ser justamente pela criação desse ‘milieu’ específico, desse meio de experimentação ao longo do qual ele se arrasta.

5.

Esse circuito sistema-ponto/sistema-linha do compositor lembra o caso, discutido por Ingold, de um grupo de cientistas russos que freta um helicóptero para recolher amostras de terreno de uma quinzena de pontos específicos de uma região no norte da Rússia, com o fim de investigar as causas de alterações na ecologia e hidrologia da tundra do Ártico, naquelas plagas. Os cientistas têm todo um itinerário traçado no mapa, baseado em pontos muito específicos, onde, um a um, o helicóptero deve pousar, para que as amostras sejam recolhidas, arquivadas, comparadas entre si e a outras amostras de outros estudos similares, para que então os dados sejam classificados, tabulados, integrados verticalmente, em categorias que permitam achar resultados de sólida confiabilidade, “na medida em que são alimentados dentro de um quadro progressivamente mais amplo e, em última instância, de escopo universal.”<sup>45</sup> (INGOLD, 2011, p. 153)

6.

Ingold contrapõe esta ‘forma de saber’ dos cientistas—baseada numa rede de conexões ponto-a-ponto, no que tange a viagem pelo transecto, e na agregação taxonômica e divisão de base de dados, no que diz respeito à classificação das coisas-dadas, dos fatos lá encontradas—, ao que ele chama de ‘conhecimento de habitante’ do piloto do helicóptero, que seria forjado, por sua vez, a partir do movimento, ele próprio, ao longo de “uma história de voos prévios, de decolagens e pousos, e de incidentes e encontros *en route*.”<sup>46</sup> (INGOLD, 2011, p. 154)

---

<sup>45</sup> “...as they are fed into frameworks of progressively wider and ultimately universal scope.”

<sup>46</sup> “...a history of previous flights, of take-offs and landings, and of incidents and encounters *en route*.”

Habitantes, desta forma, conhecem à medida que vão, à medida em que viajam através do mundo, ao longo de trilhas de viagem. Longe de ser subordinado à coleta de dados, ponto-a-ponto, para posterior processamento em um saber, *movimento* é que é, ele próprio, o modo de conhecer do habitante.<sup>47</sup> (INGOLD, 2011, p. 154, *grifo meu*)

7.

Por fim, o autor alerta que, a despeito de uma certa ‘visão oficial’ da produção de conhecimento científico, nos termos apresentados acima, a ciência também é feita, em grande medida, ao modo do habitante, “num campo de práticas constituídas pelos movimentos dos praticantes, instrumentos, escalas e resultados de um laboratório a outro.”<sup>48</sup> (INGOLD, 2011, p. 154)

8.

Também com relação ao piloto, eu adicionaria, pode-se afirmar algo na mesma direção: não é somente através desse livre movimento, ao longo das trilhas e histórias vividas nos percursos, que ele integra seu conhecimento do território viajado e, principalmente, da pilotagem no trecho, do manuseamento da máquina ao longo das correntes de ar. Certamente há aí, em algum ponto, todo um ‘manual’, o mais técnico e ‘sedentário’ dos estudos, horas a fio entendendo os pontos, as juntas de funcionamento da máquina, das correntes de vento e dos tipos de terreno, para tirar a sua licença de direção—o brevê—, uma *permissão para voar*. E mesmo sob um ponto de vista mais sutil, ele conhece, sim, o vento e o terreno, ‘à medida em que viaja,’ mas não como um grão de areia que é velozmente levado daqui à atmosfera, de onde cai de volta à terra, numa precipitação acolá. Há, sobretudo, toda uma memória que, apesar de jamais se nos render, é sempre desejosamente sedentária, passageira do tempo, do passado lembrado, ou melhor, da imagem-lembrança de um sujeito: a imagem da memória, a lembrança da viagem da linha, é que funda o ponto, uma identidade e, portanto, o que de certa forma permite em boa medida, ao compositor, construir o seu *lugar* de experimentação.

9.

É desse circuito, dessa dupla face transiente e constitutiva do compositor, que estamos falando. Aquele mais rigoroso, o mais planejado, é sempre traído pela música: “O compositor planeja, a música ri,”<sup>49</sup> já dizia Feldman (2000, p. 111), parafraseando o conhecido provérbio<sup>50</sup> e, de forma bem interessante, trocando as posições entre compositor/criador/deus e obra/criatura/indivíduo. Por outro lado, também o mais “experimental” dos compositores *assina* suas obras-abertas, instalações sonoras, peças aleatórias, plásticas sonoras, lances

<sup>47</sup> “Inhabitants, then, know as they go, as they journey through the world along paths of travel. Far from being ancillary to the point-to-point collection of data to be passed up for subsequent processing into knowledge, movement is itself the inhabitant’s way of knowing.”

<sup>48</sup> “...in a field of practices constituted by the movements of practitioners, devices, measures and results from one laboratory to another.”

<sup>49</sup> “The composer makes plans, music laughs.”

<sup>50</sup> “O homem faz planos, Deus ri.”



de dados; ou, ainda, há os casos em que são ‘muito influenciados pelo estudo sistemático da obra de tal ou tal filósofo, essa ou aquela corrente da física...’ como alerta Berio, em seu *Remembering the future*, “sempre carregando uma correspondência significativa à consciência do [próprio] compositor ou compositora, ao seu instinto e imaginação.”<sup>51</sup> (BERIO, 2006, p. 84)

10.

O compositor, assim, é tanto menos alguém que cria ‘obras’ (ou situações, instalações, jogos-musicais, etc), do que alguém que inventa um *lugar de criação musical* para si. Lugar que, como vimos, é antes um lugar-processo, ao longo do qual “surgem” coágulos de um fazer-música—dentre os quais se inclui o que chamamos de ‘obra’, mas também rascunhos, “lixo”-composicional (os resíduos das peças que muitas vezes viram “luxo” num projeto futuro), análises-escritas (feitas pelo próprio compositor ou quando um analista lança suas próprias linhas para dentro desse *lugar*), performances, gravações...

11.

É claro que as aspas no verbo *surgir*, acima, são muito significativas. As ‘obras’ não aparecem num passe de mágica, não estou tentando diminuir a participação do compositor nesse surgimento, mas repensar o seu estatuto. A intenção, aqui, não é negar o organismo-compositor, mas sim “chegar a um entendimento mais compreensivo” dessa figura, “ao situá-lo dentro de um campo mais amplo de forças, intensidades e durações que dão origem a ele e que não cessam de envolver um jogo entre vida não-orgânica [intensidades] e estratificada [extensidades],”<sup>52</sup> (PEARSON, 1999 apud HANSEN, 2000, tópico 31) enfim, entre sistema-linha e sistema-ponto.

12.

Eis a figura do compositor para Herbert Brün (2004, p. 77): aquele que põe junto coisas que, de outra forma, *até onde ele saiba*, ‘não se conectariam por si mesmas,’ alguém que ‘*deseja* causar algo’ que nunca aconteceria sem ele. É uma definição bem simples, direta e, ao mesmo tempo, muito incisiva. Mas não conclusiva, obviamente, e nem devia ser mesmo esta a intenção. Todo o problema se apresenta justamente nesse *desejo* de causar algo e de pôr coisas junto. Em que exatamente consiste esse desejo e como ele é produzido?

13.

“À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor,” diz Stravinsky (1996, p. 65). “Que porra de voz é essa? Estamos no hospício?,” é o que pergunta Lima, sugerindo, a seguir, que essa voz seria uma “reverberação do ‘outro’ que habita a composição,” de um jogo entre uma voz ética (que ordena criar) e outra êmica (que se envolve no processo)

<sup>51</sup> “...always bearing a significant correspondence to the composer’s conscience, to his or her instinct and imagination.”

<sup>52</sup> “...is not to negate the organism but to arrive at a more comprehensive understanding of it by situating it within the wider field of forces, intensities, and durations that give rise to it and which do not cease to involve a play between nonorganic and stratified life.”

do compositor. (LIMA, 2005, p. 293) O desejo no âmbito da composição musical, aliás, é tema recorrente para o compositor baiano que, em outro texto, de 2003, afirma que “para dar conta da invenção [...] não podemos escapular do nível do desejo,” tratando o tema especialmente sob uma ótica da psicanálise lacaniana, fundamentada no desejo enquanto a lida com um ‘conjunto abrangente de significações’ específicas que envolvem a criação de música. (LIMA, 2012, pp. 126–132)

14.

Compor como resposta a um desejo ordenador e desejo como produção/resposta a uma cadeia de significações. Neste ponto, convém lembrar como o próprio Brün encerra a sua fala:

...e se ela [a pessoa que deseja causar algo] as conecta [as coisas] de uma forma que elas tenham agora um significado e sentido que sem essas conexões elas não teriam tido, então essa pessoa é um compositor.<sup>53</sup>  
(BRÜN, 2004, p. 77)

15.

Ora: então se o desejo de pôr-junto (compor)—segundo Lima—é efeito de uma cadeia de significações que, por sua vez—segundo Brün—, é produzida justamente pela conexão entre coisas disjuntas (pôr-junto) promovida por um compositor, estamos diante de um paradoxo, de um enigma ovo e galinha, ou ouroboros. Compor envolve a lida com uma cadeia de significações que produz desejo de compor. O que vem primeiro? De onde vem, afinal, essa força constitutiva da figura de compositor (o desejo de compor)? Continua a indagação de Lima... ‘que voz é essa que manda criar?’—apenas talvez com a adição de mais uma ou duas *badwords*.

16.

Um primeiro palpite, que eu gostaria de lançar neste tema, está muito relacionado à visão de Lima da ‘voz do outro’, o que implica a existência de um duplo do compositor, de duas faces criadoras coalescentes desse indivíduo, mas não exatamente nos mesmos termos. Ao invés de tratar do jogo entre voz êmica e voz ética, acho mais apropriado falar, no caso específico desse trabalho, de uma face extensiva e outra face intensiva do compositor. Diferente do que fala Stravinsky, elas não ordenam nada, mas se atravessam com violência e se respondem entre si. Esse circuito produz desejo—que gera excitação, muito mais do que o prazer, e jamais leva ao Gozo, a não ser ao reino dos, por assim dizer, prazeres moleculares, os pequenos gozos forjados com os coágulos-obras, coágulos-pensamentos, coágulos-ideias, -análises, -performances, etc.

17.

---

<sup>53</sup> “...and if he connects them in such a way that they now have a meaning and sense that without these connections they did not have, then he is a composer.”

Um segundo palpite, complementar ao primeiro, tem a ver justamente com a invenção, pelo compositor, de um *lugar de criação musical* para si. Segundo Oksanen (2013, p. 61), em seu artigo *Deleuze and the Theory of Adiction*, a produção de desejo opera através do campo de intensidades do CsO, “um corpo sem significação, fantasia e subjetificação,”<sup>54</sup> ou melhor, um corpo onde “não há representação interna e coerente de um *self* corporal.”<sup>55</sup> Nesse sentido, o desejo de pôr-junto (compor) é produzido no próprio pôr-junto da composição e ao longo de todo um acoplamento de linhas, forças e corporalidades que compõem *um lugar de criação musical*. É a descoberta/invenção incessante de seu próprio *lugar de experimentação*, a experimentação desse pequeno emaranhado atravessado por linhas de todo tipo, que produz o desejo que movimenta todo um compor desse indivíduo.

18.

Em suma: o compositor é alguém biface que cria toda uma ecologia intensiva (e extensiva, o circuito entre essas duas faces) para si, para que nela possa se mover, (re)fazer, e para que ao longo desse ecossistema de linhas, dessa experiência-lugar ou lugar de experimentação, “criar” ou “causar” coisas (inclusive ‘obras’) que cujas linhas, uma vez parte desse ‘milieu’, também refazem constantemente a si e ao próprio compositor, através dos encontros de suas forças e trajetórias. O estatuto do compositor—se é que existe um—é, assim, o da reciprocidade radical e indiscernibilidade relativamente ao seu próprio lugar de criação. Sujeito-molar, corpo-molecular, um compor-fugir; compositor-ponto, compositor-linha, compositor-fuga: a pessoa que cria é povoada não por uma, mas, inevitavelmente, por essas três forças em convívio, em disputa, uma ouvindo e reagindo às vozes das outras... e esse corpo-circuito se faz em conexão, por sua vez, com uma série de outras coisas e outros corpos.

“Um compositor é sempre um campo problemático..., [talvez estejamos, enfim, parafraseando Cerqueira (2007; 2014) e falando aqui de um *sistema-compositor*] ...compor é buscar solucionar tais problemas.” (FERRAZ, 2012a, p. 300) É chegada, assim, a hora de falar da ‘obra’.

## 2.5 ‘OBRA’ E PROCESSO

### descrição rápida:

Em primeiro lugar, como tenho repetido aqui e ali, a ‘obra’ é *coágulo*. Composto instável de linhas e forças, de sons e corpos, que resiste a toda forma de estagnação, a todo código e sobredeterminação que, no entanto, por outro lado também o compõem. Coágulo, no sentido de um certo amontoado e solidificação momentânea de fluxos em um determinado fazer-música: uma situação musical, uma partitura, um rascunho, uma performance, uma

<sup>54</sup> “...a body without signification, fantasy and subjectification.”

<sup>55</sup> “...there is no inner and coherent representation of the bodily self.”

síntese de escuta—todos estes, coágulos de uma determinada configuração momentânea de linhas em movimento. Depois, a ‘obra’ é o próprio processo e não o fim de um processo. O que equivale a dizer que a ‘obra’ é movimento e abertura e não o produto final de um passo-a-passo, da aplicação sequencial de um método. E é por isso mesmo que, se ela pretende ser forma, só pode ser como coágulo, fazendo-se e desfazendo-se, segundo algumas forças, segundo a ação de algumas linhas específicas. Por fim, a ‘obra’ não é necessariamente obra. Pode ser uma situação musical, um *happening*-música, uma sessão de improvisação livre, uma instalação sonora, *soundart*, enfim, um *fazer-música*. Tendo em vista que é coágulo, que é processo e que é, também, puro causar-algo (musical ou musicalmente), então obra é tudo aquilo que uma ‘obra’ menos é. Como se pode notar, assim como o compositor, ela também é circuito, e faz-se ao longo de um estatuto ambíguo.

### entre-inter-falas/definições sintético-disjuntivas:<sup>56</sup>

1.

Coagulação e composição, nada mais inter-relacionado que estes dois termos... Coagular, do Latim *coagulare*: *co* (significando ‘junto’, como em ‘composição’) + *agere* (significando ‘fazer’, ‘levar a’, ‘colocar em movimento’). Uma ‘obra’, uma ‘composição’, um ‘coágulo’; não apenas algo posto junto, mas algo posto junto em movimento, colocado em movimento junto, ou ainda: ‘movimento posto junto.’ Uma manobra de solidificação não mais do que relativa, já que é ainda movimento—toda uma dinâmica dos fatores e inibidores das proteases; além disso, um coágulo está, a todo tempo, sempre se desfazendo a partir de si próprio—as fibrinólises.

2.

Dizia Berio: “A obra musical *nunca pode realmente estar ‘já lá’*.”<sup>57</sup> (BERIO, 2006, pp. 79–80, *grifo meu*) Ela “nunca está sozinha—tem sempre uma grande família para com a qual lidar e tem de ser capaz de viver muitas vidas...”<sup>58</sup> (BERIO, 2006, p. 71) “Música é performada [...] constantemente em movimento, sempre ‘*in progress*’...”<sup>59</sup> (BERIO, 2006, p. 62)

3.

<sup>56</sup> Aqui, especialmente, as entre-falas se dão de um modo levemente diferente das anteriores. São falas formadas como um *ping-pong* entre citações diversas acerca das noções de obra musical e—mais como uma consequência da visão particular construída nesta tese, exposta sucintamente acima—também de processo composicional. O movimento de tentativa de definição destes conceitos, aqui, dá-se portanto como uma espécie de disputa produtiva entre uma força de síntese e uma força de disjunção—o que remete, ainda, oportunamente, também à ideia de *síntese-disjuntiva*, de Gilles Deleuze.

<sup>57</sup> “A musical work can never really be ‘already there.’”

<sup>58</sup> “A musical work is never alone—it always has a big family to cope with, and it must be capable of living many lives...”

<sup>59</sup> “Music is performed [...] constantly in motion, forever ‘in progress’...”

A ‘obra’ não é uma forma, ou objeto auto-contido; não é uma partitura, não é um produto, nem o resultado de um processo criativo que se desenrolou atrás, em sua própria história. Nem o processo criativo, por outro lado, é um percurso administrado por um sujeito criador auto-contido, que simplesmente imprime suas escolhas de forma cumulativa até a chegada da forma final, do produto, a obra, a linha do horizonte de vida do processo de criação, que “enfim se encerra.” O processo não se desenrola “atrás” na linha do tempo de criação da obra. Processo é já-obra e obra é ainda-processo, ao mesmo tempo e a um só tempo.

4.

‘Obra’ musical como parte de um *fazer-música*. E fazer-música como composto de *meios*, ou, na terminologia presente nesta tese, de *nós*: “Cada meio [nó] é codificado [...] mas cada código é um estado perpétuo de *transcodificação* ou de *transdução*. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro [...] se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995d, p. 118, *grifo meu*)

5.

Portanto, trata-se da ‘obra’ enquanto entrelaçamento flutuante de nós—pontos-de-encontro de linhas e forças, convergências localizadas de corpos e trajetórias. E, uma vez composta *com nós*, a existência da obra acontece em algum momento entre o ponto e a linha, a identidade e o devir: “Seu fechamento enquanto um todo funcional [...] é, ao mesmo tempo, abertura correlativa frente ao mundo [e com ele]; sua separatividade condiciona uma capacidade de comunicação; sua segregação do todo é a condição de sua integração com o todo...”<sup>60</sup> (JONAS, 1973 apud HANSEN, 2000, tópico 9)

6.

Obra e processo, um só *continuum* de linhas comunicantes e emaranhadas: um composto de forças, de singularidades pré-individuais... forças que surgem do encontro de seres com outros seres, seres com coisas, coisas com outras coisas, seres com ideias, coisas com ideias e ideias com outras ideias, mas forças que também levam esses encontros a acontecer, em torno de um fazer-música. Na outra mão, e ao mesmo tempo, um composto de forças, afectos que são atualizados por este fazer-música, ou seja, forças invocadas por rascunhos, partituras, performances, etc, que surgem também de encontros e que os levam a acontecer. “A música [a ‘obra’] torna audíveis forças não-audíveis por si mesmas.” (DELEUZE, 2003, p. 5)

7.

---

<sup>60</sup> “Its closure as a functional whole [...] is, at the same time, correlative openness toward the world; its very separateness entails the faculty of communication; its segregation from the whole is the condition of its integration with the whole...”

Os sons como as linhas fundamentais da obra-processo—mesmo que o sonoro não esteja exatamente envolvido no processo, senão como manifestação particular de um espaço-tempo: “Pacotes de sons que vão e vêm, [...] e que sobrepostos acabam por desenhar uma música.” (FERRAZ, 2012a, p. 298) “O som é o espaço-tempo em que a música [a ‘obra’] se dá. Com ele desenhamos um espaço-tempo. E quase como a cobra que morde o próprio rabo, o som é e está no espaço-tempo que ele mesmo desenha.” (FERRAZ, 2012a, p. 287)

8.

Ora, essa ideia do som enquanto ‘sendo e estando no espaço-tempo que ele mesmo desenha,’ encontra um forte eco na própria definição de lugar de criação musical, mas, no caso deste último, com relação ao compositor. A ‘obra’ é um *lugar* (espaço-tempo) inventado, pelos sons que a compõem, para nele e com ele se moverem, traçarem as suas linhas; quanto que o compositor é e está no espaço-tempo (lugar) que ele mesmo desenha. Está-se falando, portanto, de coisas muito parecidas, como que ecos de um mesmo fenômeno multiplicando-se em diversos níveis—mais uma vez, estamos no campo da reciprocidade radical.

9.

Agnaldo Ribeiro, sobre *Praefixus*:<sup>61</sup> “...fragmentos variados e contínuos que aparecem não como ‘forma/variação’ e sim como um todo complementar de um momento formado, o que está por vir. Os fragmentos se misturam, se combinam, se superpõem, formando um só complexo. [...] Diversidade de cores, de climas, e o jogo tenso [...] de comportamentos sonoros.” Chega um ponto em que fica difícil saber se o que se descreve é uma composição ou uma coagulação...

10.

A ‘obra’ é “incontida, na medida em que um número surpreendente de questões e camadas de sentido estão envolvidas,” ao longo de variados tempos, que são, “eles próprios, incontidos e entretidos uns com os outros,” às vezes suspensos, às vezes desenvolvidos. E, ainda assim, a ‘obra’ é, na outra mão, “tão concluída quanto são as catedrais.” (BERIO, 2006, p. 89)

11.

A ‘obra’ “[dá] espaço, através do som, para que certas coisas se conectem<sup>62</sup> com outras, para que algumas coisas não se conectem [...], para que as coisas se conectem rápido ou

<sup>61</sup> *In*: (LIMA, 2012, p. 101).

<sup>62</sup> Preciso fazer uma ressalva com relação ao uso do termo ‘conexão’, que não acho exatamente apropriado para abordar a relação entre as linhas, forças e coisas participantes e integrantes de um compor, nem de uma ‘obra’, tal qual o percurso que vem sendo desenhado neste trabalho. Já discutimos isso ao falar do sistema-ponto (onde coisas auto-contidas se *conectam* entre si) e do sistema-linha (onde as coisas são incontidas, vazam para fora de seus próprios corpos e se entrelaçam, tecem um emaranhado puro de linhas livres). Não obstante, a ideia exposta neste tópico continua forte para o traçado feito na tese, na medida em que explícita de forma interessante a capacidade que têm as linhas, forças e corpos que compõem a obra, que criam um certo eixo de gravidade e identidade, de se por para fora, se relacionar com os seus ‘de-fora’.

lentamente, [...] coisas distantes e próximas.” “O compositor brinca de delimitar um espaço” que deixa, contudo, “passar linhas que ele sequer imaginava.” (FERRAZ, 2012a, p. 287)

12.

Cerqueira e o ‘sistema-obra’ (CERQUEIRA, 2007; CERQUEIRA, 2014): “...ângulo de visão privilegiado, que incorpora e re-funcionaliza em seu eixo outros macros e microssistemas.” “Olhar ‘para dentro’ e ‘para fora’, mantendo, todavia, a identidade desse olhar.” (LIMA, 2012, p. 61)

13.

Na outra mão: ‘compor como criação de mundos.’ (LASKE, 1991; LIMA, 2012; OLIVEIRA FILHO, 2014) De sistema-obra a mundo-obra, o que exatamente muda de quadro? Há dois cortes poderosos que podem ser feitos aqui: primeiro, o mundo como um grande ecossistema, o que leva à noção de obra não como organismo, mas como a reunião total dos “organismos” nela viventes,<sup>63</sup> as relações e os encontros entre eles, bem como as suas trajetórias individuais; segundo, o mundo enquanto ponto no espaço, a grande e espessa *linha molar* que “esconde” todos aqueles micro-sistemas das relações moleculares de seus indivíduos, sob o seu núcleo larval de gravidade, a que tudo ajunta, comprime e desacelera. Uma vez mais, agora no nível da obra-processo, o que temos é: circuito entre identidade e devir, entre o ponto e a linha—toda uma “des-re-coagulação.”

14.

Portanto, o mundo-obra é emaranhado que se entretece com e ao longo do emaranhado do Mundo. Enquanto mundo, exerce uma força poderosa de centralização das coisas e dos movimentos ao redor de seu centro. Por outro lado, uma vez constituído enquanto entrocamento de linhas errantes, é um grande coágulo movente, cujas linhas aparecem, desaparecem, se transformam, se reconfiguram, por vezes endurecem e depois se (re-)flexibilizam.<sup>64</sup>

‘Obra’ = um mundo. Mas um mundo que (assim como o Mundo) se estabelece e se dissolve, uma e outra vez mais; e é lembrado e é esquecido, ora coça aqui, ora acolá, ora é silêncio... um emaranhado de sons, de seres, de (trans)códigos, de forças e de sensações—sobretudo de sensações. Ser ‘obra’ é: “Instalar um mundo...” (HEIDEGGER, 2010) “...de coceiras sonoras.” (LIMA, 2012, p. 7)

15.

Aliás, a ‘coceira’ parece mesmo ser uma contraparte muito adequada ao ‘coágulo’, dentro do âmbito de um compor e, mais especificamente, do surgimento da ‘obra’. A relação entre prurido e desejo—ato-de-coçar/excitação—é bastante direta, como sugere Lima (2012,

<sup>63</sup> Cf. Berio (2006, p. 83): “...uma cidade animada por uma vida complexa e inexaustiva.” [“...a city animated by a complex and inexhaustible life.”]

<sup>64</sup> Esse quadro de ‘um mundo com o Mundo’—abordado aqui de uma forma peculiar, como bifacialidade da ‘obra’—remonta, de certa forma, às ideias complementares de Terra e Mundo, velamento e desvelamento, de Heidegger (2010), no tocante ao Ser da obra de arte.

p. 7). A ciclicidade do comichão, o efeito “bola-de-neve” engendrado com esse processo de sensação/reflexo, acaba por tocar no mesmo ponto discutido ainda na página 114, sobre ‘desejo de compor’ e ‘compor como produção de desejo.’ Quanto mais o indivíduo se arranha, mas a coceira aumenta...

16.

Essa é uma vereda muito interessante, dentro do quadro específico de um compor tal qual pintado nesta tese, e, justamente por isto, merece ser aberta, mesmo que sob a pena de interromper, por aqui, a salada de ‘definições sintético-disjuntivas’ que vinha sendo fabricada nesta subseção. A partir deste ponto, voltamos ao “modelo padrão” das ‘entre-falas/definições’.

17.

O verbo ‘coçar’ tem suas raízes no latim *coquere*, que significa ‘cozer’, ‘cozinhar’, ou simplesmente ‘pôr sob ação de fogo’. Menos corriqueiramente, ‘coquere’ também conotava ‘maquinar, planejar’, e ainda ‘atormentar’. Talvez esteja por aí uma explicação para a nossa necessidade histórica (muitos compositores são ‘atormentados’ por ela) de planejamento e de sistemas formais—receitas para compor já quase completamente dadas, no caso dos últimos, ou receitas maquinadas ‘do zero’ para cada composição, no caso do primeiro. Planejamento-receita cuja intenção é, obviamente, saber ‘o quê pôr-junto’, ‘como pôr junto’ e ‘quando pôr-junto’ cada coisa—estamos, aqui, de volta aos domínios do ‘campo de escolhas’ e da ‘criticidade’, de que também nos fala Lima (2012), por vias da comparação, bastante comum, entre compor e cozinhar, mas esticando a corda até os menus e os “pê-éfes” da composição algorítmica, dos sistemas geradores de material compositivo, dos sistemas composicionais mais abrangentes, ou mesmo de hiper-sistemas musiculturais, por exemplo.

18.

Sinônimo de ‘coceira’, o termo ‘comichão’ vem do latim *comedere*, que significa ‘comer’. Cozinhar pelo prazer de comer: parece, por fim, que jamais sairemos dos domínios da lida com uma espécie de ‘economia libidinal’.<sup>65</sup> Já ‘prurido’ (outro sinônimo), que vem do latim *prurire* (‘coçar’), é, por esta via, aparentado ao germânico *friosan*, que deu origem, por sua vez, ao inglês *freezer*, que significa ‘congelador’, ou simplesmente ‘aquilo que congela’. Neste ponto, após este breve e descompromissado passeio etimológico, estamos prontos de volta ao ‘coágulo’—*congelare* e *coagulare* como duas acepções de *concreocere*, ‘tornar-se sólido’.

19.

A noção de ‘coceira’ aparece, assim, como dimensão essencial de um compor. Além de, primeiro, remontar ao nível do pôr-junto—‘campo de escolhas’—, e, segundo, de reforçar o nível da coagulação—movimento posto junto—, a dimensão da ‘coceira’ está relacionada,

<sup>65</sup> Ver, mais uma vez, Lima (2012).



sobretudo, à abordagem da prática composicional e da noção de ‘obra’, enquanto um processo desenrolado ao longo, principalmente, de um **plano de sensações e reflexos**. Nesse sentido, o compositor não é tanto mais aquela figura que decide os rumos a partir de si—“por meio da razão”, como diz [Laske \(1991\)](#). O sujeito-compositor é, outrossim, *mais um* feixe de linhas interlaçando-se com o contraponto da obra-processo, ele próprio desenhando uma linha específica, disparando o surgimento e a oclusão, ou ainda a transformação, de outras linhas diversas.

20.

Todo esse papo abre caminho para outros temas que podem vir a contribuir muito com todo o pensamento acerca de um compor-emaranhado: a intuição enquanto método (o mais rigoroso deles, diria Bergson); a linha de temporalidade de *Kairós* em um fazer-música (nem Chronos, nem Aion: Kairós, o tempo da oportunidade, do ‘momento certo’, *ímpeto, inspired inflection*<sup>66</sup>); além de um aprofundamento do tema da produção de desejo e excitação, na prática de composição musical, análise, performance, e etc.

---

<sup>66</sup> Cf. [Reynolds \(2002\)](#)

### **3 FAZER-ANÁLISE ENQUANTO VIAGEM**

Existe um sentido, uma direção bastante reta guiando a estrutura deste trabalho. A forma de tal percurso poderia ser razoavelmente representada pela imagem de um funil. Há, de alguma maneira, um gesto que parte objetivamente de uma discussão mais ampla e que leva, de forma progressiva, a uma área de atenção mais e mais localizada, desde o segundo capítulo até o último, quando volto o olhar para as obras compostas por mim durante o período de construção da trajetória completa do doutorado.

Primeiramente, no [Capítulo 1](#), a preocupação é com o estatuto de uma teoria do compor que se faz *ao longo* de um circuito *com* a prática e que, desta forma, desenha a si própria, portanto, como uma teoria imanente, em um duplo sentido: imanente à prática que se faz com ela—pequenos circuitos de indissociabilidade pensamento/ação, teoria/prática—, e imanente ao campo virtual de uma prática de “ordem superior”—grande *Circuito*, coalescência entre dimensões virtual e atual dos circuitos menores. Esse primeiro esforço teórico, enquanto um conjunto de falas acerca de ‘um pensar/falar sobre composição musical,’ é como uma espécie de *metateoria*, meta-fala de um compor, em seus aspectos ‘ontológicos’—com a proposta de uma forma de enxergar o fazer-teoria da composição com bases conceituais e habitado por “formas de vida” específicas—e ‘acadêmicos’—com a discussão do estatuto desse esforço teórico na atual conjuntura acadêmica de pesquisa em artes.

Depois, no [Capítulo 2](#), o caminho percorrido é o do investimento de um esforço teórico mais diretamente acerca do compor, do ato e prática da composição musical, ela mesma. Ou seja, ao invés de ‘uma fala sobre *um falar* sobre composição’, como é o caso do [Capítulo 1](#), o que ocorre ali é toda ‘uma fala sobre o compor,’ ele próprio, construção a partir da qual se desenha a ideia de ‘*um compor com* o mundo’—noção de suma importância para a elaboração das (anti-)análises da [seção 4.2](#), que é parte do que poderia ser chamado de ‘o coração’ da tese (a composição e análise das obras). O que é apresentado e detalhadamente discutido, nesse capítulo, é *um compor-emaranhado* sempre em constante movimento, que acontece ao longo da atividade de uma malha integrada por *linhas* de temporalidade, corporalidade e territorialidade, marcando os domínios de um *lugar de criação musical*—que o compositor cria (ou deve criar) para si—, instância intensiva, de reciprocidade radical entre seus elementos, aonde são desenhados e de onde surgem coágulos de um determinado *fazer-música* específico (a ‘obra’, por exemplo).

O presente capítulo, por sua feita, funciona principalmente como uma grande introdução às (anti-)análises já citadas acima. De uma forma bem direta, o que é discutido aqui é uma forma de *fazer-análise* que se afine com o ‘esforço de teoria’ rascunhado no capítulo anterior, uma teoria que se faz *com um compor-emaranhado*, com *um compor com* o mundo, que, apesar de não simplesmente descartar todo avanço feito em décadas de caminhos analíticos já percorridos aqui e ali, valorize sobretudo os atributos iluminados por essa forma específica de olhar para um determinado compor—alguns aspectos específicos

que, acredito, têm sido negligenciados, em maior ou menor grau, ao longo dos anos de estudos em musicologia e mesmo em teoria da composição.

Para tanto, o fazer-analítico específico aqui visionado e proposto—tal qual iluminado pelo exemplo específico das análises que compõem esta tese—será discutido, num primeiro momento, enquanto parte do conjunto de engrenagens de um modo específico de funcionamento da indissociabilidade entre teoria e prática (e pensamento e ação), ao longo de um determinado lugar de criação musical—a saber, o maquinário de linhas e nós daquilo que tenho chamado de *modo-explicitação* de um compor que se faz com o mundo. (seção 3.1) O modo-explicitação diz respeito, em uma definição sucinta, à maneira de operar de um conjunto de nós (pontos de encontro entre linhas) de um compor, no sentido de fazer uma tradução, para um meio explícito, de todo um conjunto de relações, forças, estruturas, sintaxes (não verbais) e ritmos (velocidades, temporalidades) embutidos ou velados ao longo de um fazer-música, movimento de explicitação geralmente articulada por meio da linguagem. Nesse sentido é que alguns acontecimentos, relacionados às noções de obra e de processo criativo, serão apresentados e debatidos, à guisa de exemplificação de situações onde o fazer analítico deve lidar com esse circuito construído entre modo-explicitação e a sua face co-irmã, modo-implicitação, afrontando-se de forma clara (e até mesmo honesta) com essa necessária tarefa de tradução, dentro de um determinado fazer-música. (subseção 3.1.1 e subseção 3.1.2)

Em seguida, é a própria elaboração das análises do [Capítulo 4](#) que é discutida, sobretudo a partir dos enunciados próprios a uma série de pontos relevantes para sua validação e de seus esforços, enquanto inseridos num contexto de produção acadêmica. (seção 3.2) Primeiro, tal elaboração é debatida sob o viés de uma prática analítica que lida com movimentos de des-re-territorialização do próprio campo da análise musical—no espírito do que decidi chamar de (anti-)análises—, levando em conta toda uma série de considerações acerca de um fazer-análise que seja mais como que uma extensão de um compor, ou de um fazer-música, do que uma tentativa de explicação ou expressão lógico-estrutural—ou seja, fazer-análise enquanto todo um feixe de linhas ao longo do emaranhado do próprio fazer-música investigado. (subseção 3.2.1) Depois, são apresentados três vetores de ‘validação’—rigor, vigor, umor—empenhados durante a feitura das citadas análises, no sentido de alcançar ou, antes, de desenhar um horizonte de qualidade acadêmica, pautado na reverberação entre valores tradicionais e outros mais recentes, relacionados à prática da pesquisa. (subseção 3.2.2) Tal discussão, por sua vez, aponta num sentido que envolve, também, toda uma zona de ressonância entre distintas formas-de-saber e que privilegia, no caso das citadas análises, um conhecimento construído ao longo de movimentos de *viagem e atenção*, e através da articulação *narrativa* (subseção 3.2.3)—o que nos leva, enfim, a uma breve revisão acerca das metodologias auto-etnográficas (subseção 3.2.4) e suas ferramentas estratégicas de investigação. (subseção 3.2.5)

### 3.1 MODO-EXPLICITAÇÃO DE *UM* COMPOR

Como bem demonstrado por Lima (2012), quando da introdução do conceito-chave da ‘composicionalidade’, a indissociabilidade constitutiva entre teoria e prática tanto vale para um pensar/falar sobre composição musical, quanto para um compor, propriamente dito: não há prática sem teoria, não há, no âmbito de um compor, ação que aconteça fora de um circuito com o pensamento sistemático. Teoria e prática se interpenetram nesse processo, assinaláveis e indiscerníveis, o que quer dizer que há limites entre ambas, mas que tais limites são vazados, escapam de si próprios, e que há fuga do material energético do campo de um para o campo do outro, das forças de um para o outro, troca veloz e infinita entre pensamento e ação, entre as dimensões da ‘mão-na-massa’ e as do ‘por quê’, ‘para quê’, ‘com o quê’ e ‘como’, de que nos fala Lindembergue Cardoso. (LIMA, 2012, p. )

O que quero lembrar afinal, com o parágrafo acima, é que a indissociabilidade é um atributo tanto do âmbito da prática composicional, quanto do âmbito do falar/pensar sobre composição, da teoria que se faz *com um* compor. Esses dois âmbitos, no entanto, não são necessariamente espaços ou lugares de fala separados espacial ou temporalmente. Nem são âmbitos cujas diferenças são marcadas pelo tipo de produto que se engendra em cada um deles (uma obra e uma análise, por exemplo), nem muito menos pelo tipo de agente protagonista de seus enredos (um compositor e um analista).

Não se aguarda a ‘finalização da obra,’ a ‘chegada do analista,’ a ‘morte do processo’ ou ‘do compositor’,<sup>1</sup> para se pensar sobre um fazer-música, uma ‘obra’, ou sobre o seu percurso de feitura. Nem tampouco se tem que aguardar a ‘confecção de um ‘produto’ para ocorrer a análise, para que sejam feitas (e registradas) as falas sobre um determinado processo. Pensamento refletivo, análise e falas—esforços de teorização—são instâncias alcançadas e erigidas dentro do próprio processo háptico, dentro do nível da ‘mão-na-massa’, que, afinal, sob os termos da indissociabilidade, não acontece separadamente dos ‘por quês’, dos problemas e das teorias levantados com um compor.

Ver, por exemplo, a noção de *criticidade*, em Lima (2012), a *etapa analítica* do ciclo de vida composicional de Laske (1991), ou ainda a propriedade “inspecionadora” e capacidade refletiva do *ímpeto* e as instâncias da *dimensionalidade* e *profundidade*, de Roger Reynolds (2002). Ou mesmo a noção de composição como proposição e solução de *problemas*, de Jmary Oliveira (1992). Cada uma destas é uma dimensão que abarca todo um processo de análise, pensamento, esforço de problematização e teorização feitos *com* um compor, *ao longo* de um determinado processo criativo.

Na verdade, o vetor da indissociabilidade trata mesmo é de duas faces coalescentes de um compor. Independentes mas inseparáveis, distintas mas indiscerníveis, ambas as

<sup>1</sup> Afinal, como vimos na seção seção 2.3, o compositor é mesmo a interação do sujeito-ponto com um amplo processo de criação, criado por ele, espalhado nos tempos de uma vida ao longo da qual ele desenha seus percursos—o CsO do compositor; ou o seu *lugar de criação musical*.

faces são, ademais, dois *modos* de operação de um mesmo fazer-música ou de um mesmo lugar de criação musical. Cada face é engendrada ao longo de porções do emaranhado de um compor que travam relações específicas entre si, no sentido da existência de canais de comunicabilidade e troca abertos entre essas séries de linha e de nós específicos. São ‘engrenagens de tradução’ que maquinam o próprio funcionamento do circuito teoria/prática e pensamento/ação de um compor—elas dão vida ao circuito!—, engrenagens que, aqui, são abordadas sob a alcunha de *modos*.

Como já foi visto na seção [seção 1.3](#), o *modo-implicitação* (ou *modo de implicitação*), é a engrenagem específica de um compor—as porções do emaranhado de um compor e o conjunto de relações travadas entre elas—, ao longo da qual se dá um processo de tradução de pensamentos e teorias,<sup>2</sup> em um determinado fazer-música. É tradução no sentido em que há certos feixes de linhas e nós que, uma vez atualizados pela linguagem (através do pensamento, da escrita e da fala), atravessam, a partir de um determinado momento, os termos de uma prática musical, portanto, os reinos de um outro tipo de linguagem—estando este tipo, de fato, ‘fora da linguagem,’ nos domínios das sonoridades, das imagens de sons, corpos, sensações e afectos específicos que participam de um fazer-música. A grosso modo, pode-se dizer que o movimento, neste caso, é feito da teoria para a prática, do pensamento para a ação.

O *modo-explicitação* (ou *modo de explicitação*), por sua vez, é a engrenagem específica de um compor, ao longo da qual se dá um processo de tradução de um determinado fazer-música em pensamentos, falas ou teorias. Tradução, no sentido em que há certos feixes de linhas que, uma vez atualizados pela ‘obra’ (ou qualquer outro *coágulo* de um fazer-música), atravessam a percepção de um sujeito, quando do encontro entre estes dois termos (‘linhas-com-um-compor específico’ e ‘percepção do indivíduo’), dando origem a pensamentos, falas e, eventualmente, a ‘formulações teóricas’ ou ‘teorias’, bem como também a determinados *outputs* fabricados ao longo e a partir desse encontro—e.g., uma análise desse fazer-música, de *um* compor ou de uma ‘obra’.

Como já foi enfatizado anteriormente, não são os *outputs* relacionados a estes dois modos da indissociabilidade teoria/prática que são determinantes para a sua configuração, para a caracterização de suas engrenagens. Há o mesmo tanto de ‘modo-explicitação’ durante a composição de uma ‘obra’, quanto pode haver de ‘modo-implicitação’ durante a composição de uma análise. Não é o ponto de chegada ilusório (pois que não há de fato ‘uma chegada’ em um processo feito de linhas em movimento) que determina isso, mas o caminho percorrido, cujo movimento incessante procede, afinal, das trocas constantes entre essas duas faces.

Há, nesta altura, de se fazer uma reparação importante: talvez ‘tradução’ não seja

<sup>2</sup> Estas últimas vistas também como pensamentos (e como falas, pensamento articulado verbalmente), só que pensamentos historicamente acumulados e sistematicamente relacionados entre si.

o termo mais adequado para descrever o que acontece nesse circuito entre os modos da indissociabilidade. Com efeito, como discutido por autores como Schwab (2013) e Coessens, Crispin e Douglas (2009), a escrita de textos acadêmicos, na área da criação artística, frequentemente envolve a “tradução” de um conhecimento tácito, embutido no processo criativo (e também no ‘produto’), para um conhecimento explícito, articulado através da linguagem. Certamente, como já foi falado acima, é também desse tipo de movimento que estou tratando, situação quando, na elaboração de uma análise ou memorial compositivo, por exemplo, o sujeito tem que tentar externar em palavras uma série de decisões muitas vezes tomadas sem uma razão clara ou caminhos trilhados sem que se saiba, aparentemente, o porquê ou como.

Mas, além desses estudos citados acima não darem ênfase ao ‘gesto de volta’, ou seja, à contraparte do processo de “tradução” apresentado acima—a saber, o movimento de implicitação, quando ‘conhecimento explícito’ ajuda a conformar um ‘conhecimento tácito’ embutido na criação artística, ou nos casos em que uma série de sensações são buscadas por caminhos documentados ou explorados anteriormente; além disso, este movimento descrito, de tradução de todo um domínio inefável e imperceptível da criação para a escrita de textos acadêmicos (e o seu ‘caminho de volta’), é somente um dos níveis do circuito entre esses dois ‘modos’. Trata-se de um gesto amplo de saída de um ponto a outro, com a meta específica de traduzir, de pôr em palavras algo que delas não é dependente ou que com elas trava uma relação diferente da língua—e vice-versa. Há uma linha molar que põe as coisas nesses termos: ou se produz uma ‘obra’ ou se produz uma ‘análise’; faz-se a análise, a partir da “obra finalizada,” e, na outra mão, escreve-se a obra a partir de um conhecimento teórico estabelecido ou sistema composicional engendrado teoricamente. Nesses casos, há um grande gesto de explicitação ou de implicitação, uma curva de tradutibilidade que é muito clara e que se apoia justamente nessas pontuações, nessa lida com pontos, conexões e coordenadas; é como a ponte que liga um ponto, numa margem do rio, a outro ponto, na outra.

Com a ideia das engrenagens dos dois modos de indissociabilidade teoria/prática, eu tento com certeza abarcar este gesto mais amplo de tradução. Mas é principalmente de algo que está além disso que estou falando, aqui: sobretudo, está-se tratando, com os modos da indissociabilidade, de dar conta também dos pequenos movimentos, dos circuitos menores entre o domínio do pensar e do fazer música, durante e ao longo de suas efetuações no tempo, em seus ‘aqui-e-agora’, enquanto acontecem; as pequenas e rápidas trocas que se fazem *com* e ao longo dessas grandes traduções, que estão, por sua feita, como que em um nível acima delas (tal qual em uma imagem fractal). Pois que essa linha molar, que modula a linha de tradução entre ‘obra’ e análise, “esconde” todo um ziguezague estonteante de pequenas implicitações e pequenas explicitações, que são como fiapos flexibilizando esse segmento duro, movimentos ambíguos que não ligam um ponto a outro, mas que passam sempre entre as duas pontas (composição e análise, pensamento e ação, planejamento

e implementação, estrutura e processo, *top/down* e *bottom/up*, estratégia e tateamento, mão-na-massa e ‘porquês-comos’).

Nesse sentido, as engrenagens dos dois modos, implicitação e explicitação, são menos mecanismos de tradução do que de **transdução**, acompanhando a linha de pensamento de [Deleuze e Guattari \(1995d, p. 118\)](#) (ver página 116 desta tese), por sua vez muito atrelada, ela mesma, a estes conceitos tais quais desenrolados, originalmente, nas áreas da biologia celular e genética—mas também nas ciências da mente e psicanálise, como por exemplo na ‘teoria da transdução’, de [Rossi \(1993; 1996\)](#).<sup>3</sup>

A ideia de transdução (no lugar de tradução) é muito útil, no presente contexto, também devido às suas implicações imanentes—físicas, corpóreas (e corporais). Como tenho falado, é importante que todo esse processo comunicativo do circuito seja entendido para além de uma comunicabilidade de signos, linguagem ou cognição, enquanto vistos como propriedades de uma mente-cérebro desligada (ou destacada) do corpo, do ambiente, enfim, das coisas a ela entrelaçadas.<sup>4</sup> Neste sentido, a comunicação envolvida nos processos desses modos de tra(ns)dução de um compor acontece com base na capacidade que têm, coisas e seres, de serem afetados e de afetarem, bem como com os trajetos de linhas, de forças que, ao encontrarem outras linhas e outras forças, ou disparam novas linhas, ou mudam de sentido e direção, acoplam-se entre si ou se extinguem, segmentam-se.<sup>5</sup>

Quer dizer: todo esse domínio imanente é importante para abarcar de forma aberta essa parcela de ‘conhecimento tácito’ (na falta de termo melhor) envolvida na prática artística e na criação musical. Relembrando [Rheinberger \(2006 apud BORG DORFF, 2013, p. 116\)](#): não há como saber direito o que ainda não sabemos. Aquilo que Edward Cone chama de abordagem prescritiva, dentro do âmbito da análise musical, em contraposição

<sup>3</sup> A partir desse ponto todo um leque de temas se abre, todos eles muito relacionados, de forma mais ou menos tangente, ao processo de transdução aqui discutido: desde hipnose (composição e transe?) e somatização (...e musicoterapia?), passando pela psicanálise junguiana, análise de sonhos, sonhos lúcidos (visualização de ideias e processos?), transferência de material genético, mutação e mais uma série de temas relacionados à biologia e ao estudo da mente. A esse respeito, cf. [Ramos \(1994\)](#), [Jung \(2014\)](#), [Griffiths et al. \(2011\)](#) e [Alberts et al. \(2011\)](#).

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, como já muito discutido nos capítulos anteriores deste próprio trabalho, as ideias do antropólogo e biólogo (dentre outras coisas) Gregory [Bateson \(1987\)](#) e do filósofo Andy [Clark \(1997\)](#).

<sup>5</sup> Esses tipos de interação entre linhas, forças, feixes de linhas e nós, remetem à comunicação extracelular, mais especificamente (e de forma muito apropriada à trilha feita aqui) aos processos de transdução genética e também de transdução de sinais: “...muitas células requerem sinais múltiplos para sobreviver, [...] sinais adicionais [...] para se dividir e ainda outros sinais [...] para se diferenciar.” ([ALBERTS et al., 2011, p. 536](#)) As células, neste caso, são corpos que traçam determinados percursos e que são modulados por sinais decorrentes de sua confluência com outras células, gases e substâncias (forças), encontros que disparam um determinado agenciamento, que pode ser molar (no sentido de aquela célula receptora responder de acordo com um determinado tipo de agremiação celular, por exemplo, um órgão e sua função) ou molecular (no sentido, por exemplo, da distribuição de sinal por mais de uma via de sinalização intracelular, criando ramificações do fluxo de informações e provocando, assim, uma resposta de tipo complexa, ou no sentido da própria transdução genética, explicada acima, que envolve mutações de pequenos corpos bacterianos), para usar os termos acolhidos nesta tese—que, neste caso, não coincidem exatamente com os termos adequados ao exemplo do processo biológico descrito. ([ALBERTS et al., 2011, pp. 532–544](#))



a uma abordagem descritiva, é algo que acontece em larga escala não somente após o término da ‘obra’, quando então sobre ela se debruça o analista. Mas sim também—e principalmente—durante o próprio processo composicional, durante o “*sheer undirected bumbling*” (REYNOLDS, 2002) do compositor-compondo; o tateamento cego, de que fala Reynolds, é todo o processo de examinação “desconfiada,” o desvelamento paulatino daquilo que aquele material ali posto-junto (e a forma que vai crescendo) parece saber antes da nossa aparelhagem cognitiva, ou, em outras palavras, que prescreve uma lógica a partir da análise daqueles fragmentos e que tem tudo a ver, por um lado, com “a insistência sobre a validade de relações que não estão explícitas nos textos,” (CONE, 1989 apud LIMA, 2012, p. 28–9) e, por outro, com a necessidade de aprender com as coisas (com o material e com a forma crescente) os ‘seus desejos internos,’ de acordo com o que nos conta Ferneyhough (RIBEIRO; CORREA; DOMENICI, 2013, p. 12). Retomando o que nos diz o cientista social Bruno Latour (2012, p. ), uma estátua pode ser observada de vários ângulos diferentes e, para cada ângulo, há com efeito uma forma diferente de enxergá-la, uma nova perspectiva; mas esse atributo do subjetivo só acontece porque a estátua, em sua materialidade, *permite* ser observada de diversos ângulos, é a própria estátua, “em si,” que *tem* essa *capacidade*.

Uma vez discutidos os pormenores dos modos da indissociabilidade de um compor, elenco, abaixo, dois aspectos ou dimensões do lugar de criação, relacionados especificamente ao modo-explicitação, entrando mais certeira, agora, no clima da proposta do presente capítulo, que é discutir o contexto e o hipertexto das (anti-)análises apresentadas no capítulo seguinte. As dimensões apresentadas e abordadas de forma sucinta, a seguir, têm a ver com pontos sinalizados ainda na [seção 2.3](#), [seção 2.4](#) e [seção 2.5](#), a saber: a) linhas em movimento, afectos e *coagulação*; b) *coceira*, sensação e reflexo.

### 3.1.1 Coagulação

Como vimos na [seção 2.5](#), a ‘obra’ é coágulo: uma certa cristalização de determinados arranjos momentâneos de linhas, forças e corpos com um compor. Aliás, uma definição mais precisa seria: a ‘obra’ é *coagulação*, todo um processo de relativa solidificação e dissolução, aqui e ali, ao longo do qual incidem movimentos de cristalização de determinados arranjos de linhas, forças e corpos, em uma série de momentos específicos de um compor e de um fazer-música. A ‘obra’ não existe, então, enquanto corpo autocontido, enquanto objeto, mas sim como coisa: um parlamento de linhas em movimento, sobre o qual atua uma *linha molar*, ‘força de massa’ que lhe levanta um território, lançando sobre ela vetores de contração e identidade.

Quando o compositor elabora um rascunho, cristaliza uma determinada configuração de linhas de ideia, de sensações, de trajetória e de sons. O mesmo ocorre com a partitura “final,” enquanto coagulação feita *com* outros coágulos, por exemplo, os dos rascunhos,

que vão sendo constantemente dissolvidos e restituídos, até que se chegue ao ‘coágulo-forma’, o ‘rascunho final’, de acordo com o discernimento do compositor (e alguns outros fatores catalisadores). O processo é o mesmo com um (dois, três, quatro...) ensaios e as suas diversas performances; com as análises da partitura, bem como com suas eventuais gravações. Quando a ‘obra’ se (re)efetua na memória de quem a escutou, isso também envolve uma coagulação do mesmo processo, iniciado ainda lá no primeiro rascunho, ou melhor, na primeira ideia, na expressão da imagem de um *overall shape* (REYNOLDS, 2002) na cabeça do compositor—que também é uma espécie de rascunho, portanto, também um coágulo.

O que garante uma identidade de ‘obra’ a esse fazer-música específico é, assim, o seu próprio processo e não uma ‘opus-essência,’ por assim dizer, que não existe, de fato. O poder de identidade dessa força de massa, a espessura e influência dessa linha molar sobre esse bando de linhas, postas juntas ao longo de um fazer-música, depende justamente da relação entre esses *pontos* contíguos, entre essas instâncias de coagulação: quanto mais coágulos feitos no percurso e relacionados entre si, mais e mais espessa tende a ser a linha molar que garante uma identidade à ‘obra’.

Um caso exemplar é o da performance: quanto mais se ensaia e apresenta aquele coágulo-partitura, menos “desvios” são prováveis de acontecer, mais se mantém íntegra uma identidade de ‘obra’ daquela prática, tal qual desenhada através de um punhado de traços e códigos na folha de papel. Cada ensaio, um coágulo integrando um processo através do qual fica, cada vez mais espessa, a linha molar que atravessa todo um conjunto de práticas, imprimindo-lhes uma identidade subjetiva de “obra.” Se não houvesse desvios, variáveis e variantes, a ideia de uma essência de obra estaria mais próxima de realmente existir (como a espécie para a biologia essencialista) e cada performance (como os indivíduos da espécie) seria mera repetição-nua, reprodução dessa ‘performance original’, que é a essência da obra na partitura.

Não obstante, o que de fato ocorre é que os coágulos da obra-performance seguem se dissolvendo e se reconfigurando uma e outra vez mais, eles (nesse jogo de coagular e dissolver) são parte do puro movimento “interno” da obra, são de fato esse próprio movimento. Parafraseando Deleuze: cada ensaio, cada performance, cada escuta não repete uma primeira, segunda, terceira e mais vezes a ‘obra’. Trata-se, antes, de a ‘obra’, ela própria, ser elevada à enésima potência. Como diz o próprio Deleuze (1988, p. 11), fazendo referência a Charles Péguy, “não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações.” Quer dizer, a ‘obra’, enquanto ‘movimento de linhas posto junto’ (ver página 115), é uma potência singular de coagulação infinita (solidificação/dissolvimento/resolidificação...), enquanto cada performance (*lato sensu*) é como o “eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição [...] mais profunda no singular que a alma.” (DELEUZE,

1988, p. 11)

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

De uma forma geral, são esses coágulos “internos” que o analista persegue e/ou arquiteta, com a análise tradicional. Colocando em termos ligeiramente diferentes, talvez seja razoável afirmar que, dessa maneira, o objetivo principal da musicologia formal é sempre, de algum jeito, encontrar o quê há de Obra na ‘obra’ analisada—e as demandas daí decorrentes, como, por exemplo, investigar as maneiras pelas quais esse status é alcançado (o ‘como’ da história). Ou seja, a preocupação final da musicologia é sempre, de um jeito ou de outro, com o Ser da ‘obra’—mesmo que seja um ‘ser’ em mudança constante, um ‘ser’ que se faz através do fenômeno e da experiência. Os seus objetivos estão, em um último nível, todos em torno de uma ontologia da prática criativa em música, simbolizada pela culminação de um processo no produto final, que é o que calha de ser, por fim, seu objeto de estudo.<sup>6</sup>

A proposta de abordagem analítica que segue, nesta tese, junto às análises das obras do Capítulo 4, mas comentada de forma sucinta já a partir do presente capítulo, é a de uma análise musical que se volte, mormente, a toda essa ‘vibração mais secreta’ da obra-processo—de um fazer-música *com* um compor—, que se concentre em perseguir não somente estruturas e outros catalisadores molares de uma coerência formal, como também as linhas zigzagueantes, tresloucadas, submergidas pelos coágulos que, naturalmente, tendem a chamar sempre a maior parte de nossa atenção para si próprios, pois esta (a atenção) também participa efetivamente de sua atualização (dos coágulos), do efeito principal de uma ‘força de massa’ de reterritorialização (os coágulos como objetos cocriados pela percepção do sujeito—*ilusão subjetiva* ou *subjetivamente amplificada*). Ao dividir a

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, as considerações de DeLanda (2005, loc. 1601) acerca da prática científica e da filosofia, que muito servem para um paralelo com a questão aqui colocada acerca da análise tradicional em contraposição às (anti-)análises propostas neste trabalho: “Diferente da abordagem linear e de *equilibrium* feita com relação à ciência, que se concentra no produto final, ou na melhor das hipóteses no processo de atualização, mas sempre na direção do produto final, filosofia deveria mover-se na direção oposta: das qualidades e extensidades, aos processos intensivos que as produzem...” [“...unlike the linear and equilibrium approach to science which concentrates on the final product, or at best on the process of actualization but always in the direction of the final product, philosophy should move in the opposite direction: from qualities and extensities, to the intensive processes which produce them...”]

atenção entre as velocidades mais lentas e as mais rápidas de um processo-obra; ao investigar os caminhos das linhas de singularidade em sua força germinativa de multiplicidades; ao perseguir os sinais dos corpos e trajetórias tais quais possuídos pela temporalidade de Aion; ao desconfiar dos coágulos-territórios e escarafunchar as forças de flexibilização e desterritorialização absoluta com eles em insaciável (e produtivo) conflito; ao lançar, assim, esse esforço-visão, o analista se abre ao mundo de linhas, forças, sensações e afectos que são o próprio fluxo de vida ao longo do qual a ‘obra’ acontece... ele se abre à vitalidade de todo um processo marcado, sobretudo, por algo de inefável, e o seu problema é, dessa maneira, tentar explicitar essa força e esse movimento além e aquém das coagulações, da forma e da estrutura.

### 3.1.2 Coceira

A ideia de coceira, aplicada aqui a um compor, a partir de uma provocação feita por Lima (2012, p. 7)—“[nós, compositores,] vivemos num mundo de coceiras sonoras”—, abarca três conotações simultâneas, que dão conta, de forma bastante completa, de uma certa face de um compor, relacionada, por um lado, a um processo de amadurecimento de decisões tomadas *a priori*—bem como também com a lida com o ‘campo de escolhas’, durante o percurso criativo—e, por outro, à coagulação de afectos e perceptos *com* a ‘obra’—à sua existência, enquanto um ‘ser de sensações’.

Primeiro, temos coceira como maquinação, planejamento, toda uma maturação, previsão e acomodamento de decisões; pôr ideias e escolhas sob ação de fogo, cozinha-las em banho-maria, a formulação ou adoção de uma espécie de receituário do percurso criativo. Planejar é tomar decisões *a priori*, antes do ‘agora’ da decisão a ser de fato tomada; é uma espécie de esforço-de-vidente do compositor. É construir o algoritmo de um fazer-música, de uma ‘obra’, ou seja, elaborar a receita daquela composição, tentar prever os caminhos que serão seguidos durante o processo, os melhores e mais efetivos caminhos para alcançar a forma que, em última instância, é o que de fato se está sempre tentando prever: o design total da obra, seu *overall shape*.

A busca da receita perfeita, o amadurecimento das ideias ‘por meio da razão’ (LASKE, 1991), a antevisão da forma: nada mais **sentido!** ‘Eu sinto que deveria ir por este ou aquele caminho...’ Mais do que isso: ‘Eu tenho convicção que devo ir por este caminho.’ Mesmo sem consultar o material, as estruturas, os gestos em vias de serem postos juntos. No planejamento, o compositor, mais do que nunca, está no campo da imaginação: imagina possibilidades, imagina caminhos, atitudes e posturas criativas, novas ideias e variações de ideias passadas. Não há a concretude do material tomando forma, da passagem escrita sendo testada ao instrumento ou no *playback* do software de notação ou de edição de som. Há razão... e há imaginação. E qual mesmo o sentido em manter esses dois processos mentais separados? Um não é mais real que o outro. A imaginação, coceira

que se espalha e à qual se reage coçando, é tão validada quanto a razão. A razão, por sua vez, é tão concreta quanto um comichão difuso. Então, é assim que funciona: o compositor planeja como quem coça, ou melhor, planejar é coçar. Como diz Lima (2012, p. 7), “falta música no mundo,” ou, de forma mais precisa, “falta aquela música que [o compositor] está a imaginar, ou que está apenas coçando.” Complementa: “as músicas têm um estágio em que são coceiras.”

Um ponto importante no tópico do planejamento, que mais ainda o aproxima da ideia de coceira—ou seja, da ação criativa por sensação e reflexo—, é que, diferente do que é comumente entendido, essa necessidade e estratégia de antevisão, de antecipação de decisões e percursos, dentro de um fazer-música, não integra precisamente um estágio, uma fase ou um nível da composição—ou pelo menos não fica a ele restrito. Quero dizer, o compositor não é um assaltante de bancos, não precisa planejar e não planeja toda a ação antes dela ocorrer, a não ser que a sua consciência seja uma polícia militar—o que de fato ocorre com muitos estudantes de composição, ao depositar, numa fase “pré-composicional” (planejamento), toda uma busca por coerência lógica,<sup>7</sup> que, uma vez tendo as suas bases firmadas, e se seguida à risca, garantiria o sucesso da empreitada composicional. Essa previsão da forma (e do processo) é, outrossim, constantemente atualizada durante todo o processo. Às vezes nem se inicia a compor com ela. Planejamento não só é revisto e alterado durante o pôr-junto do material, como acontece todo fragmentado, a partir do que cada pedacinho de material posto-junto tem a contar, tem a acrescentar, ele próprio, à visão que se constrói da forma nascendo. E tudo isso depende de onde coça e de qual coceira mais mantém o compositor-ouvinte excitado e com maior vontade de roçar (a pele-som da composição).

A segunda conotação de coceira, dentro dessa lógica de um compor, tem a ver também com coagulação, já que o comichão vem e vai, aqui e ali, é movimento posto junto, formigamento difuso mas concentrado. Com coceira/coçar, estou como que dando um apelido à ideia de sensação/reflexo. Mas não se trata somente de um apelido engraçadinho. Além da forte carga de interesse e sentido etimológico, demonstrada na página 119, o termo ‘coceira’ traz toda uma dimensão imanente, corpórea e corporal—bem como libidinal—ao jogo de um compor que, de outra forma, sensação e reflexo não abarcariam tão diretamente, ou, pelo menos, não de forma a deixar claro que uma separação mente/corpo não nos interessa de todo. Mas, enfim, estou, ainda assim, falando sim de sensações.

“Sentir é contrair, e a contração é o que preserva e é preservado [...] a sensação contrai e preserva vibrações. É nessa força de contração que a sensação é preservada nela mesma, e se torna qualidade ou variedade.” (NABAIS, 2008, p. 10) Em outras palavras, a sensação é um coágulo. Cristalização momentânea de vibrações, de linhas e forças que

<sup>7</sup> Muitas vezes, não exatamente uma lógica-musical, aquela que se faz com o material-tomando-forma, as suas próprias lógicas “internas,” a sua “vida própria.” Cf. Lima (2014b, p. 62–5) e Ribeiro, Correa e Domenici (2013)

se cruzam e que são capturadas (e contraídas) em seu movimento. O que permanece é a contração, é a coagulação. Todo o restante, as trajetórias das linhas e pequenos corpos que *fazem-sentir* (linhas de corporalidade, portanto), é movente e segue viagem. No entanto, esse coágulo de sensação é, a partir do momento em que se contrai e que permanece, também um corpo. É nesses termos que Deleuze—de forma curiosa, se contrapomos a sua solução à visão heideggeriana de ‘obra’ enquanto instalação de mundos—enxerga a ‘obra de arte’ como a instalação (coagulação) de seres (ou blocos) de sensações—o que ele chama de monumento: um conjunto de perceptos e afectos, a saber, aquilo que é arrancado, respectivamente, “das percepções dos objetos e os estados de um sujeito percipiente,” e “das afecções, como passagem de um estado a outro.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

A coceira, enquanto coágulo, é, portanto, a preservação da coceira, a independência do comichão, a pura coceira que se mantém sem carne e sem sujeito, arrancada do prurido e arrancada da necessidade de coçar e que, ao se encontrar com outros seres, com outras coceiras, dispara novos formigamentos alhures.<sup>8</sup> Neste ponto, vale, enfim, citar a passagem (quase) completa do pequeno texto (“epígrafe da epígrafe”) de Lima, sobre coceira e composição:

As músicas têm um estágio em que são coceiras; daí pode ser que passe e nenhuma música precise nascer; do contrário, nasce a música e morre a coceira; morre é maneira de falar, se transforma; donde, vivemos num mundo de coceiras sonoras; de Bach, de Debussy, de Cage e Caymmi... Coceiras que os intérpretes têm que reaprender a coçar; e sutilmente vão introduzindo as suas próprias por entre dedilhados e articulações... E, como todo ouvinte que gosta de alguma música torna-se parceiro de sua criação, [...] podemos afirmar que o mesmo vale para o nível estésico, o nível da recepção—coceira pura... (LIMA, 2012, p. 7)

As coceiras que um dia o compositor coçou, que coçam eventualmente nos intérpretes e que são também arranhadas pelo ouvinte: estes pruridos são arrancados dos corpos e viram um corpo eles próprios; tornam-se independentes e viajam com a ‘obra’... eles são os coágulos de sensações, eles são a própria obra.

Por fim, a terceira noção, tal qual aqui abordada, está, assim como no caso do planejamento, também relacionada ao que Lima chama frequentemente de ‘campo de escolhas’, mas menos ‘por meio da razão’, como nos fala Laske (1991), do que por vias de todo um processo de sensação e reflexo, escolhas que são como que “feitas com o corpo”—o que envolve todo um processo de tomada de decisões ao longo de caminhos percorridos à revelia de uma relação dura entre sujeito e objeto, criador e ‘obra’. É a ideia de coceira em sua acepção mais direta: jogo entre sensação e reflexo.

<sup>8</sup> O que tem tudo a ver, por sua vez, também com o lugar de criação musical, enquanto CsO do compositor: coceira sem pele, sem sangue e que, não obstante, ainda assim coça e movimenta, põe em movimento e criação, dá um corpo ao longo do qual o compositor pode se arrastar-compondo.

Nesse sentido é que Widmer, tal qual aponta Lima (2014b), recomenda, dentre uma série de outros pontos, que o compositor deve sempre procurar “ligar antenas e aguçar o faro.” (WIDMER, 1988 apud LIMA, 2014b, p. 28) Este é um dos caminhos apontados em seu artigo de 1988, intitulado “A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na Educação Musical,” texto no qual descreve o que chama de ‘lei da organicidade’ e ‘lei da relativização’ (ou ‘inclusividade’), parte importante do pensamento criativo de Widmer, como compositor, pensador, agitador cultural e compositor. Nessa mesma altura, Widmer faz referência a Nietzsche, para tratar da necessidade de faro e antenas sempre aguçados e alertas, do compositor: “a pesquisa começa por algum pormenor secundário até enxergarmos com outros olhos toda a base sobre a qual nos encontramos.” (WIDMER, 1988 apud LIMA, 2014b, p. 28) Paulo Costa Lima, comentando o artigo, arremata com uma asserção que nos leva, definitivamente, desde a construção de Widmer, até, de forma mais direta, ao âmbito da sensação/reflexo: “o fenômeno [da composição] vai depender de canais de percepção que vão além do visível, além do que está aparentemente posto. Os compositores precisam da astúcia dos insetos e dos cães farejadores.” (LIMA, 2014b, p. 29)

Está aí: sentir como uma formiga; pensar feito um cachorro. A maneira como Widmer põe as cartas na mesa é, ao meu ver, libertadora, para a área da composição. Trata-se de trazer de volta, a todo um compor, o que há de animal na composição. Uma solução, por um lado, às tendências demasiadamente formalizadoras—uma aproximação, muitas vezes forçada, com as ciências, que insiste demais em categorizar e estabelecer hierarquias de relação entre as categorias, o que, em última instância, só contribui em aumentar a distância e o desligamento ente teoria e prática—; e, por outro, tendências que são excessivamente humano-cerebrais—o entronamento da razão, mesmo quando se fala de uma ‘percepção corporal’, ou de um ‘entendimento incorporado’, por exemplo.

Este último parece ser o caso de estudos como, por exemplo, o de Brown e Dillon (2012), que, apesar de apresentar um conceito muito poderoso para a criação musical, relacionado ao que estamos chamando de ‘coceira’—a saber, *sensitividade*—, traça uma abordagem que é sempre muito direcionada, ainda assim, às “intenções conscientes” do sujeito-compositor. Até mesmo os ‘acidentes de percurso’ são submetidos à esteira crítica quase-externa desse indivíduo, que tem o total controle da caminhada, até mesmo quando parece ser exatamente o contrário, por exemplo, quando a ‘sensitividade’ é uma qualidade ativa (e predominante), em determinados processos de tomada de decisão, de escolhas feitas “por reflexo.”

Segundo os autores: “Compositores sensitivos podem *discernir* sobre possibilidades e selecionar materiais para desenvolvimento que se alinhem com os *seus objetivos musicais* e se encaixem com as possibilidades dadas por seus contextos.”<sup>9</sup> Mais ou menos na mesma

<sup>9</sup> “Sensitive composers [...] can discern possibilities, and select materials for development that align with their musical aims and match the possibilities afforded by their contexts.”

direção, Brown e Dillon alertam ainda que “um compositor sensível *sabe* do que ele ou ela gosta e não gosta, e está *consciente* sobre como agir *em resposta à sua percepção* acerca do estado atual da composição e do seu contexto.”<sup>10</sup> (BROWN; DILLON, 2012, pp. 102–3, *grifos meus*) Mais controle impossível... (ao ponto de considerar até mesmo a percepção como objeto a ser domado, compreendido, dominado, ‘respondido à altura’ pelo sujeito-compositor.)

Quer dizer, na versão dos autores australianos, até nas situações onde o compositor não parece dominar as rédeas do processo, em uma determinada etapa de um compor, ele ainda assim parece ter ‘todo o controle’ de suas escolhas, das direções a serem seguidas e das metas composicionais a serem alcançadas. Ou talvez seja mesmo o contrário o mais apropriado: até nas situações onde o compositor não tem o controle de suas escolhas, de decisões pontuais, ainda assim ele tem o domínio das rédeas do processo, como se soubesse até mesmo onde o seu faro e suas antenas devem levar. E mais: os autores sugerem, ainda, que o fato de ter controle consciente do processo composicional (saber quais suas metas, saber como responder às percepções, saber quais acidentes de percurso incluir e quais excluir, mesmo quando ‘saber’ não parece ser determinante ou mesmo necessário) seria, ainda, algo diretamente relacionado ao grau de experiência e habilidade do compositor e, logo, à qualidade do “produto” criado—nessa visão, compositor bom é aquele que ‘sabe o que está fazendo,’ mesmo quando não sabe.

Vale ainda um último apontamento sobre essa ideia de sensibilidade e composição: em um determinado momento do texto, os autores relacionam o que chamam de “sensibilidade incorporada”<sup>11</sup> com a noção de ‘conhecimento tácito’, tal qual lançada por Polanyi (2012), relacionada, segundo os autores, a uma ênfase no “entendimento intuitivo, construído a partir da experiência” e, desta forma, muito ligado à vivência e habilidade. (BROWN; DILLON, 2012, p. 102) A tal abordagem, acho que vale a fala do compositor Paul Lansky, citada no próprio texto, quando perguntado sobre como ele julga sua própria obra: “Eu a escuto.” (BROWN; DILLON, 2012, p. 102) A resposta curta abre duas direções interessantes, que são, ao meu ver, complementares: a) ‘eu escuto e, ao escutar, a minha “auto-consciência e habilidade de perceber o efeito que [a minha] música pode ter sobre os outros”<sup>12</sup> (BROWN; DILLON, 2012, p. 102) me permitem fazer um bom julgamento da qualidade da minha obra’; e b) ‘eu escuto (e ponto)’ – [O resto que se incorpore...] Nesse mesmo sentido, vale lembrar Rheinberger (2013, p. 200), sobre a noção de ‘conhecimento tácito’, de Polanyi: “Ele, basicamente, trata conhecimento tácito como uma categoria residual; mas nós deveríamos, também, admitir o seu potencial prospectivo.”<sup>13</sup> Ou seja: o

<sup>10</sup> “A sensitive composer knows what he or she likes and does not like, and is aware of how to act in response to their perceptions about the current state of the composition and its context.”

<sup>11</sup> “Embodied knowledge.”

<sup>12</sup> “...self-awareness and the ability to perceive the effect music may have on others...”

<sup>13</sup> “He basically treats tacit knowledge as a residual category; but we should also acknowledge its prospective potential.”



conhecimento tácito embutido na escuta não é o que “ficou lá,” o que ‘não conseguimos decifrar’, apesar da tentativa. Ele é, antes, o que está sempre aqui e agora e apontando para o que segue. O compositor ‘escuta’. Escutar é julgar; não apenas uma etapa do processo de discernimento que ficou para trás, guardando seus segredos.

Por fim, tenho ainda que observar que, de maneira alguma, estou tentando tirar a importância (e a factualidade) do controle do compositor sobre o processo de criação. O controle, a razão, a criticidade, o julgamento... em maior ou em menor grau, todos fazem parte do processo, são linhas importantes disparadas com o emaranhado. O meu ponto é, outrossim, tentar trazer esse quadro de, a meu ver, demasiado controle de um sujeito sobre o objeto, de volta a um plano de realidade imanente, onde as coisas se entretecem, se interlaçam... só há como tecer um plano que seja horizontal, há somente rizoma em um plano horizontal, e a vida acontece ao longo de rizomas, de configurações miceliformes, de linhas postas-juntas (muitas vezes sem que se saiba o porquê). Por isso a noção trazida por Widmer é tão importante. Não dá para pôr até mesmo o que foge—o que não se percebe, o que é ambíguo com relação à percepção ou com relação ao que se espera do mundo dentro de um compor—sob a sombra da linha molar, sempre alerta, de um sujeito-racional-consciente. Isso é mais ou menos como admitir que o mundo é (ou deva ser), de fato, ‘homem e macho e adulto e racional’. É como enxergar esse tipo de movimento, de interpretação, de modo de vida e achar que ‘tudo bem, não há mesmo o que se possa fazer.’

Dessa forma, ao longo desses caminhos, é que a ‘coceira’ é, também, uma dimensão “silenciosa” de um fazer-música. ‘Estou *me coçando* para escrever essa peça.’ Ou para fazer essa análise... Certamente, a confecção da análise também tem suas zonas tácitas. Mas, sobretudo, tem que identificar as zonas tácitas do processo analisado, tem que estendê-los por sobre a análise, o que vai dar em todo um investimento de tradução: do faro, do som, das decisões-reflexos de animal → à linguagem escrita do texto (explícito) da análise—que também pode ter, obviamente, as suas fugas animais, as suas linhas ou forças de in-ou des-tradução, as suas ‘vassouras-da-bruxa’, bem como também os seus próprios gestos de implicação relativa, molecular.

## 3.2 A CONSTRUÇÃO DAS ANÁLISES DA TESE

Ao afirmar que o coração desta tese se encontra no [Capítulo 4](#), preciso me resguardar de ser mal compreendido, em um aspecto ou outro. A impressão que esse tipo de assunção passa é a de que tal parte do corpo do trabalho é aquela que “realmente interessa,” subordinando todo o restante à sua (suposta) maior importância declarada. Levando a coisa nessa direção, é como se o que está no [Capítulo 4](#) fosse o produto de toda uma construção teórica anterior—presente nos capítulos de um a quatro—, o que seria até mesmo reforçado pela própria direção-funil escolhida para a estrutura geral do texto da

tese. E é, da previsão desse tipo de visada equivocada, que surge a necessidade de explicar melhor como eu enxergo este trabalho e como eu acho que a estrutura de seu texto deve ser realmente abordada e entendida.

Para ser mais direto e para evitar me alongar demasiado neste ponto, que é muito importante, mas que não carece de muita demora, acredito que possa lançar duas alegações bastante objetivas, que serão, logo após, sucintamente desenvolvidas.

1. *Todo o esforço de teoria desenvolvido neste capítulo e no [Capítulo 2](#) e [Capítulo 1](#), **não** serve para constituir uma justificativa das obras compostas durante o doutorado, nem das análises das três obras específicas. Complementarmente, tampouco serve como uma espécie de arcabouço ou fundação teórica para o que vem a seguir.*

Como vimos com a ideia de circuito da composicionalidade, a criação musical não precisa construir um alicerce teórico para só então, sobre ele, levantar-se a si própria. Por isso a ideia de construção, para falar de composição, não me parece muito apropriada. O que parece fazer muito mais sentido, nesse caso, e de acordo justamente com tudo que foi falado até aqui, é a imagem da tecelagem, um esforço de desenhar algo com um emaranhado de fios de todo tipo, inclusive fios de teoria, de pensamento, de criticidade, reflexão... se há um alicerce, ele é montado—ou ajuntado à montagem do prédio—, ao mesmo tempo em que paredes são levantadas, e janelas são enquadradas, e que a decoração da sala de estar é feita, sem que às vezes haja sequer ainda chão—imagine sustentáculo.

2. *No mesmo sentido é que temos, então, que todo esse esforço de teoria de um compor **não** é como um percurso feito a priori, uma fase anterior à criação de obras e análises, como as que integram o [Capítulo 4](#).*

De maneira muito intrincada à assunção anterior, as obras e suas análises não são como o produto de um percurso teórico percorrido *antes* de sua ‘finalização’. Não acredito que, à composição musical, por mais que ela de fato lide com o lançamento e solução de problemas, reste jamais a *função* de ser a prova de hipóteses externas a ela própria, de enunciados articulados pela linguagem. É a linguagem que deve perseguir (e que persegue) a composição, e não o contrário. No caso específico desse meu percurso ao longo do doutorado, a totalidade das obras compostas e a maior parte das análises elaboradas foram feitas antes da contração e formalização de pensamentos e ideias sobre um compor (o tal do esforço teórico dos outros capítulos)... (1) a composição das obras, (2) a elaboração das análises e, claro, (3) o estudo da literatura utilizada na pesquisa, funcionaram realmente em conjunto para amarrar as ideias, para aguçar os faros, ligar as antenas teóricas, acender desconfianças e amadurecer hipóteses e intuições. Todo o esforço teórico construído agora, com estes capítulos, é que seriam mais como um produto do [Capítulo 4](#): poder-se-ia encara-los como uma grande

análise da minha produção composicional e das análises feitas durante e—mais apropriadamente—*com* a tese.

Nesse sentido, desejo propor que as composições anexadas a este trabalho, brevemente apresentadas no capítulo seguinte, e as análises das três obras específicas, lá também alocadas, sejam enxergadas, todas elas, como coágulos diferentes de um mesmo projeto criativo, como cortes feitos no *lugar de criação musical* que venho criando para mim, para que eu possa nele me mover-criar. Como veremos a seguir, as (anti-)análises são mesmo vistas como continuação de um esforço de experimentação e vitalidade criativa, que envolve, claro, os próprios percursos de criação musical, a composição de ‘obras’. Por isso tenho insistido no prefixo ‘anti’. Também serviria razoavelmente bem o prefixo ‘ante’ (ante-análises), já que o esforço de teoria (e metateoria) feita com um compor, discutido nos capítulos anteriores, é que são, de fato, como uma grande análise do emaranhado feito *com* os fios de três vetores de ação citados acima—composição das obras, composição das (anti-)análises e estudo da literatura “científica.” Um fazer-música, não raro, funciona mesmo dessa forma: os “produtos” muitas vezes chegam desavisadamente antes do “percurso” ou da “fundação”—pelo menos no tocante ao modo de explicitação de um compor.

Nesta seção, descrevo, especificamente, os percursos traçados pelas análises que compõem o [Capítulo 4](#), do presente trabalho. Num primeiro momento, introduzo o tema de como essas análises (a sua criação + o texto resultante) são integrantes do emaranhado de um compor que se faz com o mundo, essa visão já rapidamente apresentada, no parágrafo acima, da análise de um fazer-música como continuação desse próprio fazer-música—em outras palavras, a análise da ‘obra’ como extensão da própria ‘obra’. Logo após, discuto alguns aspectos relativos à validação dessas análises, dentro do contexto acadêmico, sobretudo ao traçar uma relação entre aspectos de rigor (o que envolve a lida com um campo de critérios e dureza), de vigor (o que envolve a lida com um campo de conceitos e vitalidade) e também aspectos de umor (o que envolve a lida com um campo de crateras e liquididade), todos eles relativos ao levantamento de um horizonte metodológico, bem como à fabricação dos textos (lato sensu), das narrativas, dos gestos e dos percursos das análises. Por fim, discorro brevemente sobre os formatos das três análises apresentadas no próximo capítulo, ou seja, sobre o design escolhido para cada uma delas, variando desde a narrativa textual (em formato de ensaio ou artigo), até a análise-música, composição musical que analisa uma outra, fazer-música que analisa um outro fazer-música.

### 3.2.1 (Anti-)análise e emaranhado

Desde o início deste trabalho, venho me referindo às análises do [Capítulo 4](#) pela alcunha de (anti-)análises. Basta uma interpretação rápida desse gesto, e o que temos é que, por um lado, parece haver a tentativa de negação da análise, ou pelo menos da

noção tradicional do que venha a ser análise musical; por outro lado, tanto a adição entre parêntese do prefixo ‘anti’, quanto a insistência sutil no termo, que é imbuído de uma carga significativa relacionada a toda uma *praxis* tradicional—com suas (in)variâncias—, sugerem que tal gesto (a adição do prefixo de negação) não apontaria para um outro lugar, para um Plutão musicológico: estamos, apesar de tudo, ainda no terreno da análise musical; não faço questão de sair desse terreno... Aliás: a ideia é, antes, muito mais flexibilizar e fazer fugir; maleabilizar as linhas da análise—ou sair a procura de suas linhas flexíveis—e fazer vaziar o seu território—escapar toda sua fluidez, fazer com que as linhas da análise fujam (para outros mundos... ou não importa tanto para onde). Portanto, tratam-se de (anti-)análises, pois se mantém um pé dentro e outro fora desse terreiro (cheio de porteiros e guardiões). Ou melhor: a ordem, aqui, é meter os dois pés nessa jaca, transformar o território em movimento-viagem—como alguns já fazem, por outros caminhos—, e se emaranhar *com* a caminhada, para poder—parafraseando Ingold (2012b)—trazer a composição (tal qual vista pela análise) de volta à vida (que lhe é própria, que é sua de direito).

Trazer a composição de volta à vida é (também) enxergá-la como composta por linhas e, ela própria, como um bolo de fios que tecem, em conjunto, a malha emaranhada do mundo. É recuperar o sentido de ‘composição’ enquanto ‘processo criativo’ e ‘obra musical’, os dois uma só trajetória (obra-processo e processo-obra) e não etapas diferentes da atividade criativa (processo-percurso que resulta em produto-moral da história). É reinsserir a composição—que é movimento—na dinâmica da vida (vitalidade não-orgânica, virtualidade em atualização constante) e não injetar uma alma na obra ou sugerir a existência de uma energia vital (ou *elã vital*) que é transferida de sujeito para objeto. Não se trata, muito menos, de identificar estruturas ou gestos, “dentro” da ‘obra’ musical, que seriam análogos à vida de algum ser, ou tampouco, de simplesmente analisar as obras de um sujeito dentro de seu contexto biográfico, ou dentro do contexto histórico ou sócio-cultural de sua criação. Trazer a composição de volta à vida é, na verdade, evitar retirar-lhe do campo de vitalidade intensiva que lhe atravessa, deixar seguir as linhas que entretecem o emaranhado de um compor, e de um lugar de criação musical, ao emaranhado totalizante da vida. Investigar um compor com o mundo significa buscar *uma* análise que se faz *ao longo de um compor com* o mundo, ou ainda, em última instância: *um* ‘fazer-análise’ *com* o mundo. Usando os termos de Ferraz (2014, p. 191): para uma ‘música viva’, uma ‘análise viva’. A invenção da análise como abertura aos impasses de um fazer-música e não como encerramento em uma explicação, na comprovação de hipóteses. Nessa sempre (re)abertura de impasses, desimpasses e reimpasses, é que mora a vitalidade da composição e do fazer analítico.

Analisar uma ‘obra’ é, portanto, descrever uma ação; acompanhar os traços esboçados em seus movimentos, juntar-se a ela no trajeto, participar do emaranhamento de seus fios com os fios de outras coisas, seres e ideias, ser afetado e, de dentro do cometimento do ato (e após), contar a história. Qualquer análise faz isso. Este não é um esforço exclusivista

de teorização de um compor—a “minha análise é melhor que a sua!” ou “este modo de fazer é mais verdadeiro que aquele!” O ponto que é necessário ressaltar, dentro desse enredo, é o grau de ênfase dado a esse aspecto do processo analítico, a esse emaranhar-se com as linhas de um compor ao longo da criação da análise, tenha ela o formato que for.<sup>14</sup>

Para tanto, o impulso determinante, aqui, reside no fato de que, ao examinar a composição sem, para isto, retirar-lhe da vida (e do mundo), ou seja, evitando ou atenuando a preponderância dos procedimentos de abstração ou representação em dados, categorias, relações de causa-efeito, comparações taxonômicas ou raio-x lógico-estruturais—o que, a rigor, desconstitui, descaracteriza e até mesmo contraria a Análise—, o *verbo em ação* torna-se mais importante do que o *substantivo congelante*. Assim, o presente discurso, acerca dos trajetos analíticos perseguidos nesta tese, é mais como uma exposição de *modos de viajar* e de *relatar a viagem*, a partir de uma caminhada atenta, do que a tentativa de erigir algo próximo de um modelo; bem como, de certa maneira, é justamente por essas vias que este percurso, que aqui descrevo, é muito mais um percurso de *anti-análise*, do que exatamente *analítico*. Fazer anti-análise é fazer análise viva.

O que tenho chamado frequentemente de ‘caminhada atenta’ tem a ver com a noção ingoldiana de viagem, tal qual contraposta a transporte, bem como com a lida com um modo-de-saber específico (ou modos de saber...) articulado ao longo da caminhada, da viandança, do viajar. (subseção 3.2.3) Viagem atenta que, por fim, é documentada e transformada em texto (*lato sensu*), processo que encontra um campo de ressonância muito poderoso nas metodologias etnográficas e auto-etnográficas, tais quais desenvolvidas em diversas disciplinas das ciências humanas, mais notadamente (e originalmente) na antropologia (subseção 3.2.4). Tal aproximação, por sua vez, explica inclusive muito das próprias referências deste trabalho, sobretudo a importância que os escritos do antropólogo britânico Tim Ingold têm encontrado durante este percurso, assim como, principalmente, a adoção das ferramentas metodológicas de colhimento e análise de dados, estórias, depoimentos e sinais, para o tecimento das análises feitas no capítulo seguinte. (subseção 3.2.5)

Antes de tudo isso, porém, está o fato de que a produção dessas análises trata, em última instância, da criação de textos acadêmicos, o que imprime a necessidade, por uma via ou outra, de que alguns critérios, ou melhor, de que alguns caminhos ou recursos de validação iluminem/guie a viagem e, sobretudo, a produção textual que se faz *com* ela—lembrando da vontade generalizada de quebrar, ao máximo, com o itinerário teleológico-positivista que separa, a todo custo, não somente sujeito e objeto, mas também processo e produto, construção e edifício. Nesse sentido é que apresento a estratégia de levantar um horizonte de validação/valoração (acadêmica) baseado em, por assim dizer,

<sup>14</sup> É claro que, contudo, a ênfase nesse aspecto emaranhado de um fazer-análise tensiona o surgimento ou a exploração de outros formatos analíticos. Mas isso já é outra história... (Ver seção 3.3)

três lanternas conceituais-metodológicas, que, entrelaçando-se entre si, compõem um campo de força de validação, articulado por linhas de *rigor*, *vigor* e *umor*, vetores que, agindo em conjunto, podem ser de muita valia para a área da pesquisa artística, sobretudo na área específica da composição musical. (subseção 3.2.2)

### 3.2.2 Rigor, vigor, umor

Como já sinalizei anteriormente, a criação das (anti-)análises do capítulo seguinte envolve a proposta e utilização de três formatos diversos de texto: primeiro, no caso da obra *Répéter*, para violão solo, um texto verbal típico, uma análise em formato de ensaio acadêmico tradicional, textual propriamente dito; segundo, no caso da peça *A vinte dias do fim*, para flauta e clarineta, uma análise que, além do texto verbal (utilizado, aqui, de forma mais solta, poética inclusive), encontra apoio principalmente em grafismos, em um texto marcado por representações ou extensões gráficas do processo-obra analisado; e terceiro, no caso da música *Rossianas III*, uma composição-análise, uma outra música que analisa a composição citada, também neste caso com o suporte de texto (verbal), desta vez integrado completamente na malha da ‘obranálise’ composta (cantado, falado, narrado...).

Mesmo se um único formato texto-verbal-acadêmico (uma análise-artigo) tivesse sido escolhido para compor as três (anti-)análises, talvez a presente seção desta tese fosse, ainda assim, tão indispensável quanto o é, ao abarcar textos mais heterodoxos. Como a tendência é sempre desconfiar daquilo que não estamos acostumados e como uma tese de doutorado inclui necessariamente uma etapa de avaliação, ou seja, de valoração e validação por parte dos meus pares, onde se deve ganhar confiança no trabalho proposto, naturalmente sinto a necessidade de me explicar quanto a esses “desvios” de formato de texto das (anti-)análises e demonstrar com base em que orientações o percurso de sua criação foi percorrido.

Contudo, mesmo muito antes dessa questão levantada, há o fato de que todo o olhar de análise que lanço sobre as ‘obras’ investigadas está afinado sempre com o esforço de teoria levantado nos capítulos anteriores deste trabalho, com a ideia de um compor com o mundo, um complexo emaranhado, um verdadeiro bolo de fios em movimento, integrado ao longo de linhas de toda sorte. Como a todo tempo o que procuro é levantar um texto que seja, em última instância, sempre relevante e adequado para a minha área, uma preocupação de valor e de validade acompanha todo o percurso de fabricação das (anti-)análises e segue se fazendo após, ao longo de estilhaços ou marcas no próprio texto. Essa preocupação pode ser resumida em uma pergunta: como me achar em meio a esse complexo de linhas e forças alucinadamente entretecidas, sem incorrer no risco, combatido neste trabalho, de cair em reduções, esquemas representativos, atalhos ‘descomplexificadores’, metáforas explicativas? Como bem observa Latour (2012, p. 180), “os mestres zen podem ruminar os incontáveis enigmas de sua austera disciplina, mas não os autores de tratados

sociológicos”—ou os autores de análises musicais, adiciono eu, por afinidade. Segundo o sociólogo, ou eles “propõem um projeto viável e manuseável,” ou devem ser processados por desinformação. Apesar de não ser afeito a ações judiciais, devo, ainda assim, enfrentar júri marcado para após a conclusão deste trabalho.

Antes de prosseguir, é importante ressaltar que a área a que me refiro e dentro da qual esta tese se insere, a da composição musical, não pode ser confundida, por conta de seu percurso analítico, com a da musicologia. Atualmente esta confusão pode ser detectada em altos níveis, dentro do círculo acadêmico. Muitas vezes, o que tem diferenciado um trabalho da área de composição de um trabalho da área de musicologia é tão somente o foco historial da análise feita: se for música contemporânea europeia e se for um compositor quem esteja a escrever, trata-se então de um trabalho da área de composição—como se pesquisa, na área, fosse simplesmente voltar as antenas musicológicas para os “medalhões” deste ou daquele movimento de vanguarda pós metade do século XX, na Europa ou nos EUA; se for música composta antes da década de 1930 a ser analisada, então os comitês de avaliação e pareceristas passam o trabalho, sumariamente, para a mesa da musicologia.<sup>15,16</sup> Se esta tese e, sobretudo, as análises nela apresentadas relacionam-se de alguma forma à área da musicologia, é sob a forma de um outro paradigma musicológico, o da criação musical, mais ou menos no mesmo sentido posto por Laske (1991, p. 235)—“Na medida em que a musicologia não adotar também a Composição como um paradigma e tópico de pesquisa, baseando-se inteiramente em assunções acerca da Escuta [...] as chances da musicologia amadurecer enquanto ciência não são muito boas”<sup>17</sup>—, sem no entanto aderir totalmente ao argumento, afinal, compor envolve tanta (ou mais) ‘escuta’ quanto análise (não dá muito para fugir da escuta, enfim).

Então, vamos pôr nesses termos, são três vetores de valoração que integram as orientações de validação acadêmica que guiam os caminhos de criação de cada uma das análises desta tese. Esses vetores de valoração, que poderiam ainda ser chamados simplesmente de valores, também guiam, de uma maneira ou de outra, todo o percurso

<sup>15</sup> Tal confusão é brilhantemente sinalizada por Bertissolo (2010), ao fazer um levantamento dos trabalhos apresentados, na área da composição musical, dentro do contexto dos congressos anuais da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

<sup>16</sup> O compositor Silvio Ferraz (2014) estabelece uma distinção muito interessante entre a análise que é como “um modo de verificar se um modelo qualquer foi seguido à risca” (FERRAZ, 2014, p. 190) e a análise “como recurso para simplesmente se inventar outras músicas.” (FERRAZ, 2014, p. 194) Neste caso, a distinção entre análise musicológica e análise composicional não está exatamente no interesse específico de repertório histórico, como na prática corriqueira comentada, mas sim na base epistemológica, ou melhor, no interesse íntimo do fazer analítico, o que, naturalmente, acaba guiando os percursos, as ferramentas e a atitude do analista-analisando. Esta é um outro aspecto, muito valioso, para o mesmo problema tal qual eu o coloco: a análise musicológica tende a buscar/formular uma visão ontológica da obra, enquanto a análise composicional tende (ou deveria tender) a olhar para os processos da ‘obra’, a sua de-ontologização, de alguma forma.

<sup>17</sup> “As long as musicology does not also adopt Composition as a paradigm and topic of research, basing itself entirely on assumptions about Listening [...] the chances for musicology to mature as science are not very good.”

teórico percorrido no restante do trabalho. Mas é com as análises—quando definitivamente volto o olhar sob minha própria produção criativa (como na verdade penso que deve ser com qualquer trabalho na área de composição); quando abduco quase que completamente, portanto, de toda uma literatura teórica (pelo menos no corpo do texto, onde não há a preocupação em fazer citações e referências que reforcem minha “tese criativas” e “criadoras”; e quando as preocupações são mais da ordem da própria criação artística (análise como extensão de um compor) do que da ordem da busca da verdade, da comprovação ou da construção de um fato—que esses três vetores ganham força máxima e vigilância constante.

O primeiro desses vetores, o do *rigor*, é o que mais aproxima cada uma das análises—mesmo aquela com um formato mais distante do texto-artigo—do fazer analítico tradicional, bem como também, de certa forma por extensão, da própria pesquisa científica, do trabalho acadêmico típico. Rigor diz respeito sobretudo ao método, à metodologia envolvida na construção da análise. Apesar de poder se relacionar a ele, não estamos tratando aqui, absolutamente, de ‘rigor científico’. Antes, a direção para a qual o rigor aponta é a de todo um padrão de orientação metodológica baseado na administração de *critérios* e de *dureza*, tanto com relação ao colhimento de dados e informação, quanto para com a sua análise e expressão narrativa (ou gráfica).

Por *critério*, quero dizer muito mais ‘autoridade e capacidade de crítica’ do que ‘faculdade de discernir o verdadeiro do falso.’<sup>18</sup> Com efeito, critério, nesse viés específico, acaba também tocando em discernimento, no poder de separar o ‘joio do trigo’, por assim dizer. É através de um investimento crítico (e autocrítico) constante que o analista desenvolve a capacidade de discernir não sobre o que é mais ou menos verdade, mais ou menos factível, mas sim sobre o que é e o que não é importante de se perseguir na análise, qual linha merece mais ou menos atenção e a quais porções ou momentos do emaranhado de um compor devem ser dados vazão na escrita, na narrativa a ser construída ao longo da análise: “...nem tanto proferir verdades ou estabelecer fatos, mas distinguir, dentre à larga população de fatos verdadeiros aqueles que são importantes e relevantes daqueles que não são. *Importância e relevância*, não a verdade...”<sup>19</sup>, é o que nos fala o filósofo da ciência DeLanda (2005, loc. 160).

Já por *dureza*, refiro-me à construção de um caminho analítico guiado por objetividade e pela solidificação de ferramentas metodológicas, uma interrelacionada à outra, sem assumir, no entanto, o pressuposto positivista da objetividade como “produto de um método correto.”<sup>20</sup> (MEGILL, 1994, p. 9) Na verdade, objetividade e solidificação do método

<sup>18</sup> Ver <<http://www.priberam.pt/dlpo/critério>>.

<sup>19</sup> “...not so much to utter truths or establish facts, but to distinguish among the large population of true facts those that are important and relevant from those that are not. Importance and relevance, not truth...”

<sup>20</sup> “...objectivity is a product of correct method;”



são coisas que se constroem mutuamente, uma respondendo à outra, em procedimentos de redução, simplificação, representação, classificação e categorização.

É nesse sentido—e no tocante à sua busca por estabilização de pontos de interesse e retidão/clareza metodológica e da narrativa analítica—que o vetor de valoração do *rigor* é o que mais aproxima as análises desta tese do fazer analítico tradicional. Rigor metodológico, em seu investimento criterioso e rijo, em sua fidelidade aos dados e aos fenômenos que se apresentam mais estavelmente à percepção, bem como em seu próprio investimento de estabilização e representação dos diversos fenômenos, é uma força de massa, linha molar do ‘fazer-análise com um compor com o mundo’ e, dessa forma, tende a voltar sempre a concentração do analista para os coágulos que surgem ao longo processo analisado—as estruturas, os rascunhos, as partituras, identidade e unidade, coerência, inteireza, lógicas e forma. Rigor faz um território para a análise.

Enquanto o rigor diz respeito, portanto, sobretudo ao método, o segundo dos vetores—o do *vigor*—, por sua vez, está relacionado aos efeitos do emprego de um horizonte conceitual ligado a um fazer-análise, bem como também a uma dimensão vital, a todo um campo de forças imanente à observação dos fenômenos investigados e à elaboração do texto analítico. É claro que na pesquisa científica e na análise tradicional também pode haver (e há) insígnias de vigor, de todo um esforço conceitual reflexivo, de criação e implementação de conceitos, bem como de experimentação e vivência, ao longo da identificação ou prescrição de unidade entre as partes e o todo, de coerência formal, em suma, paralelamente à tentativa de explicar ou dissecar a lógica, ou a ‘verdade’ da obra.

Contudo, estou aqui, com este valor da vigorosidade, referindo-me mais certamente ao próprio alargamento do horizonte de existência da ‘obra’ analisada: todo um poder de não-explicação, ou melhor, capacidade de complicação—para ser mais preciso, uma viagem de perseguição, acompanhamento e mergulho, de respeito, interesse e entrelaçamento simultâneos à complicação/problematização inerente à ‘obra’ ou ao fazer-música analisado.<sup>21</sup> Essa capacidade de não-explicação é acompanhada, ainda, também pelo domínio da vivência e da afecção, no sentido etológico do termo, de uma pré-semiologia, pré-subjetividade da experimentação... ‘ser afetado’ pelas coisas e processos analisados, pelas forças e linhas que os conformam, ao invés de (ou além de) ‘ser informado’ por elas. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159) Tal alargamento existencial (esse poder amplificado de não-explicação) é administrado, sob a marca do vigor, ao longo da lida com *conceitos* e através da encarnação de *vitalidade*, em um determinado fazer-análise, um processo analítico (as forças e linhas ao longo do fazer, do percurso, bem como imanentes ao próprio texto).

<sup>21</sup> Ver, por exemplo, o comentário de Lima (2005, p. 161), sobre o nível de problematização “êmica” de um fazer-música, o que traria a problematização da pesquisa sobre música a um plano na verdade de meta-problematização.

Por *conceito*, abarco muito mais a noção deleuziana de corte criativo no caos, a invenção de uma coisa-ideia que dá consistência às forças e às linhas do plano de imanência, mas sempre se aproximando do estado caótico de onde vêm, do que a ideia de conceito enquanto síntese, explicação sintética. Conceito, aqui, é mesmo como um pequeno coágulo de emaranhado, de realidade caótica; é presença, muito mais do que representação—“antes de haver representação, deve haver presença.”<sup>22</sup> (MEGILL, 1994, p. 9)

Dentro do contexto desta tese, os conceitos são resultado das engrenagens do modo-explicitação de um compor, tal qual articulado ao longo do fazer-análise apresentado no [Capítulo 4](#). É no corpo das (anti-)análises que todo o esforço teórico desta tese—que em grande medida é conceitual—é incorporada. E é assim que as (anti-)análises não se dedicam a elucidar, explicar ou apontar os conceitos—“esta é uma linha de singularidade, aquela é uma linha molar, etc.” O que elas fazem neste terreno é, outrossim, esticar e alargar, através da incorporação de conceitos (sobretudo os trabalhados nos capítulos anteriores), o horizonte de existência da ‘obra’ analisada até perto de sua incapacidade de ser explicada, até o seu ponto máximo de complicação, até bem perto do estado caótico a que pertencem as linhas de seu emaranhado e de seu emaranhar-se com o mundo. Como bem apontam [Adler, Bush e Pantell \(2012, p. 1\)](#), uma atitude importante na investigação de um fenômeno ou questão de pesquisa deve ser a de “capturar sua complexidade e maximizar a validade ecológica.”<sup>23</sup> Esse é o rumo do vigor dentro do contexto das análises deste trabalho: apegar-se “obstinadamente à [...] decisão de alimentar incertezas.” ([LATOUR, 2012, p. 180](#)) É o fazer-análise como ‘invenção que se inventa com a ‘obra’ analisada,’ a partir da valorização e (re)abertura de impasses, tal qual nos conta [Ferraz \(2014\)](#).

Assim como o balizamento feito com critérios depende, de certa forma, de um enrijecimento do discurso, através do jogo entre objetividade e solidificação metodológica, o alargamento conceitual do plano de existência da ‘obra’, feito com a análise, requer concentração e investimento no nível das forças e da *vitalidade*. Como contraparte para a objetividade, portanto, o vigor oferece não o viés de sujeito, pois aquela não deixa de ser já como que um fruto deste—objetividade enquanto um processo que envolve, por si, já a interação de sujeitos, ou a ação de intersubjetividades.<sup>24</sup>

Como contraponto da objetividade, ofereço sim, no campo do vigor, é o valoroso emprego de vitalidade, enquanto movimento de flexibilização relativa e reflorescimento para com a dureza do método e do discurso explicativo, interpretativo do rigor, bem como amolecimento das escolhas tomadas, destrambelhamento criativo e problematizador das decisões e categorizações feitas, a partir daí. A vitalidade vem preencher um espaço

<sup>22</sup> “...before there is representation, there must be presence.”

<sup>23</sup> “Vigorous [research] designs aim to capture this complexity and maximize ecological validity...”

<sup>24</sup> Cf. ([FABIAN, 1994, p. 84](#)): “Objetividade é processual porque envolve, ela própria, as ações de sujeitos (intersubjetividades).” [“Objectivity is processual because it involves the actions of subjects (intersubjectivities).”]

quase sempre deixado em branco até mesmo pela mais amplamente intencionada análise musicológica—e.g, as análises da chamada ‘Nova Musicologia’: o espaço de um plano de forças, o espaço do emaranhado de linhas de um compor, do *ainda-processo* de toda ‘obra’ e do *já-obra* de todo ‘processo’. Como bem observa Lima (2012, p. 53), “a ocupação criativa do compositor transcende a metodologia palpável, transcende a relação entre os elementos e suas ‘provas verdades’.” É preciso ir além (e aquém) do método!

Ao longo do vetor vigor—e ainda concordando com Lima na sua afirmação citada acima—é que o analista acessa essa transposição, esse imano-transcendentalismo<sup>25</sup> da metodologia de um compor—tudo o que está além e aquém do ‘método’, de Reynolds (2002), ou do ‘nível da implementação’, de Laske (1991). Mas, ao mesmo tempo em que se mira essa outra dimensão, que transcende o palpável passo-a-passo da tomada de “decisões conscientes” e do planejamento, aproxima-se não somente de uma zona de fantasia, imaginação não-palpável, nem tampouco de uma zona, digamos, social ou histórica, contextual. Pelo contrário, essa outra dimensão que transborda o “método palpável” arrasta os olhos e os ouvidos da análise para muito mais próximo de tudo aquilo que se sente, para próximo da ‘coceira’ da música, daquilo que é sentido ao longo da experiência musical—as tais das ‘forças tornadas audíveis’ com a música, de que nos fala Deleuze (2003).

Após constatar que, “em nossa tradição, a paixão [e eu amplio: a afecção, em seu sentido etológico] tem sido sempre denunciada como um impedimento para a razão,”<sup>26</sup> o antropólogo alemão Johannes Fabian lança uma questão muito pertinente—sobretudo à área da antropologia—, relativa justamente ao parâmetro de vigor na pesquisa acadêmica: “De que outra forma, além de dando espaço à paixão [afecção]—i.e., terror ou tortura—, em nossas teorias do conhecimento, podemos esperar lidar objetivamente com os povos e as culturas que o imperialismo ocidental tornou sujeitos de dominação brutal, bem como de pesquisa etnográfica?”<sup>27</sup> (FABIAN, 1994, p. 100)

Acho que, descontadas as diferentes proporções políticas (macro e micro-política, respectivamente), essa é uma questão que tem muito a ver—talvez variando apenas os sujeitos (povos e culturas), os processos (dominação brutal e tortura) e o tipo de pesquisa (antropológico-etnográfica)—com um ponto fundamental da pesquisa e produção de conhecimento em composição musical: de que outra forma podemos fazer pesquisa em composição, sem dar espaço à sensação, aos afectos e às forças (linhas) que integram um

<sup>25</sup> Imano-transcendentalismo, sim, já que é ao mesmo tempo uma zona externa e interna, maior e menor que a forma, ou que o método, como observa Cerqueira (2007), sobre o sistema-obra. Lembrar ainda da noção de *empirismo transcendental* de Deleuze (2002).

<sup>26</sup> “In our tradition, passion has always been denounced as an impediment to reason...”

<sup>27</sup> “Yet, how else than by giving room in our theories of knowledge to passion—terror or torture, i.e.—can we hope to deal objectively with the peoples and cultures whom Western imperialism made the subjects of brutal domination as well as ethnographic inquiry?”

compor? Linhas de terror, linhas de tortura,<sup>28</sup> linhas de sofrimento, linhas de fé e linhas de sono, todas elas podem vir (e vêm) a se interlaçar com as linhas de um compor.

É com vigor que se acessa o campo das forças, das sensações, a própria vitalidade não-orgânica da ‘obra’ e de um compor. Vigor é como a linha intermediária, a força de bando ou linha molecular de um fazer-análise com um compor com o mundo: flexibiliza as decisões firmes e dinamiza os ‘métodos co-retos’ do rigor.

Por fim, há também o vetor de valoração do *umor*, que é o que mais distancia as (anti-)análises do [Capítulo 4](#) da prática e produto analíticos tradicionais, mesmo no caso em que o formato texto-verbal típico (ensaio/artigo) foi o escolhido, na análise de *Répéter*. Não se trata, aqui, exatamente de um neologismo. *Umor* é uma recursão às origens latinas da palavra humor, feita para evitar confusões quanto à ambiguidade da palavra iniciada com a letra ‘h’, que significa tanto ‘fluido líquido, umidade’, quanto ‘temperamento’ ou ainda algo relativo a ‘chiste’ (fazer humor, ou um texto humorístico). Na abordagem desta tese, apesar de não descartar absolutamente o recurso textual da graça, o sentido desejado é o primeiro, referente a ‘fluido líquido’, ‘líquido contido nos corpos’ e, ainda, ‘umidade’. Por isso, opto por cortar o ‘h’ fora e trabalhar com a ideia de ‘umor’.

Enquanto rigor diz respeito à administração de critérios e objetividade (ou dureza), e vigor está relacionado ao trabalho com conceitos e vitalidade (ou flexibilização), umor, tal qual manifesto ao longo dos percursos das análises da tese, é o valor que permite uma maior aproximação entre o texto analítico e o fazer-música investigado, e faz isso também a partir de dois dispositivos, que chamo de *crateras* e *liquididade*.

*Crateras* são, no âmbito do texto das (anti-)análises, a capacidade de criação de canais de vazamento das linhas e forças que somente são tocadas, estimuladas, provocadas e relativamente agitadas pelo vigor. As crateras são zonas narrativas ou grafológicas de fuga. Mas, assim como as próprias ‘linhas de fuga’, as crateras não são aquilo que foge, ao longo da análise, mas sim aquilo que dela ‘faz fugir’ algo. Nesse sentido, a conotação sugerida para o termo é mesmo a dos buracos de vulcões, espaços de ausência que somente comportam ou a ‘inatividade total’—a morte do vulcão, quando todos ao redor se estabilizam, podem viver suas vidas em paz, sem as sombras de Pompeia...—, ou a ‘falta de solidez’, o terror da instabilidade, a iminência da morte em sua pura atividade, puro movimento, fluidez e líquido. São as crateras que fogem a lava, são os buracos que fogem a água dos canos, são as ranhuras e úlceras que fogem os humores dos órgãos; e é ao longo de crateras que fogem, da análise, as forças imanentes a um fazer-música, o que há de mais real e palpável em um compor: as linhas de criação.

*Liquididade*, por sua vez, como condição da efetivação das crateras enquanto tal (enquanto buraco, vazamento), é, muito diferente de um estado de liquidez de algo, a

<sup>28</sup> Ver, por exemplo, o oratório *A Geladeira*, do compositor baiano radicado nos EUA, Paulo C. Chagas.

capacidade desse algo se liquefazer a se próprio, de se tornar fluido. As singularidades e forças que fogem não são líquidas—pois não se trata de ‘ser’. Antes, são linhas que têm a ‘capacidade de fugir’, ou melhor, a capacidade de ‘serem fugidas’ (já que não há exatamente o que foge, mas sim aquilo que faz-fugir). Em outras palavras, são linhas que têm a ‘capacidade de líquido,’ ou seja: liquididade. Liquididade é a potência de fios de caos vazando por furos (crateras) na lona do guarda-chuva da opinião e do senso comum, bem como na dura pele dos critérios e mesmo na consistência dos conceitos; liquididade é puro movimento.

É ao longo dessa lógica de movimento e fuga do umor que o fazer-análise de fato acontece em extensão a um compor, como criação. O analista e as suas linhas enquanto presença, participando do embate e cruzamento dos rumos e percursos das linhas de corporalidade, do circuito de intensidades de possessão das linhas de temporalidade e da interação cambiante das linhas modulatórias de territorialidade, para criar suas próprias fugas, para fazer-fugir as linhas da análise e do ‘um compor’ observado, investigado. Com umor, o valor da análise tem de olhar de frente para o valor da ‘obra’—ambas são ‘criação’, ambas instâncias de um mesmo ‘fazer-música’ (se, no final das contas, o que a análise pretende, assim como o compor, não for de alguma forma fazer-música, talvez seja mais apropriado, enfim, observar outros fenômenos).

Como as análises que integram este trabalho têm, todas elas, uma ligação com a etnografia, é relevante o fato de que essa questão posta pelo vetor do umor é algo correntemente debatido também por lá, na área da pesquisa em ciências humanas. Como diz Fabian (1994): “O único meio que [...] tanto constitui quanto articula [...] o processo de conhecimento etnográfico é a *linguagem* [...] em suas formas mais duráveis e mais fugidas.”<sup>29</sup> E ainda: “...a *poiese* deveria ser seriamente considerada como envolvida na produção de conhecimento [etnográfico].”<sup>30</sup>

Já na área da pesquisa em música (mais especificamente educação musical, de onde podemos certamente estender o laço para a composição), temos Lima (2005, p. 163):

...criar implica [em] aprender a desconstruir estruturas e significações. Isso que é princípio fundante do fazer arte—e para alguns, também do fazer ciência—, ressignifica as *responsabilidades filosófica e metodológica em responsabilidade poietica*.

Vale ressaltar que essa tríade de responsabilidades da pesquisa em música,<sup>31</sup> proposta por Lima, encontra, na verdade, um forte paralelo com os vetores de valoração aqui apresentados (propostos?). Responsabilidade filosófica, relativa ao vigor; responsabilidade

<sup>29</sup> “The one medium which [...] both constitutes and articulates [...] the ethnographic knowledge process is *language* [...] [in] its lasting as well as its fleeting forms.”

<sup>30</sup> “...*poiesis* should be seriously considered as being involved in [ethnographic] knowledge production”

<sup>31</sup> Mais tarde, ainda no mesmo texto, as três responsabilidades vêm a se juntar com uma quarta, a *responsabilidade social*. (LIMA, 2005, p. 163)

metodológica, relativa ao vetor rigor; responsabilidade poética, relativa ao umor. Com relação a esta última, Lima (2005, p. 163) fala ainda de “saltos quânticos” que se aprendem a ser saltados, ao longo do percurso de pesquisa—e, no nosso caso, de análise. Saltos quânticos, explosões e vazamentos vulcânicos, um cano que faz fugir... são todos aspectos de umor no fazer-análise com um compor.

### 3.2.3 Viagem atenta, narrativa e conhecimento

Partindo da visada sobre os três vetores de valoração, penso que é necessário ter, também, todo um detalhamento de cada um de seus meandros: é preciso dissecar os corpos metodológicos de rigor, explorar as selvas conceituais de vigor e mergulhar nos (ou fugir, participar da fuga lávica dos) vulcões poéticos de umor. Antes disso, duas observações devem ser feitas, no entanto, já que na verdade elas alteram o próprio curso a ser seguido, tal qual sinalizado na sentença anterior.

Primeiro, é necessário alertar para o fato de que nada mais do que vigor é que foi o assunto investigado—e para cujas questões foram rascunhadas respostas—já durante os capítulos [Capítulo 1](#) e [Capítulo 2](#). Todo o esforço de teoria levantado por lá é, em grande medida, um empreendimento de (re)criação de conceitos que é o que torna viçosa a linha de vigorosidade que se emaranha ao longo das (anti-)análises do [Capítulo 4](#). Além disso, como já foi comentado, foi ao longo do próprio fazer-análise que muitos dos conceitos foram tomando corpo.

Da mesma forma, o vetor do umor é manifestado diretamente nas (anti-)análises. Esta, a sua expressão direta no jogo de palavras e forças do texto analítico, é a sua melhor forma de expressão e entendimento. Não quero dizer, com isso, que não seja possível ou que não se deva tentar falar sobre o que há de fuga em análise, sobre a liquididade do fazer analítico. Afinal, se se admite a possibilidade e se encara a necessidade (e o valor) de se falar sobre música, ela própria a rainha das fugas, o que mais deveria ser temido nessa seara? Contudo, dedicar uma seção, ou mesmo todo um capítulo a este tema não seria ainda suficiente. No caso da escrita desta tese, em um momento em que ainda muito pouco foi falado sobre o domínio da poiese do fazer-análise, eu teria que, certamente, fazer uma nova análise de cada análise feita, um novo levantamento bibliográfico, conceitual e, quiçá, metodológico (os vetores se entrecruzam!), para iniciar uma discussão do assunto. Por enquanto, acho que não penalizo o umor ao calar-me diante de seu puro acontecimento nas e com as próprias análises do capítulo seguinte. Penso que a provocação feita na [subseção 3.2.2](#) seja suficiente, a esta altura; fica aberto o tema para uma investigação seguinte.

Segundo, nada custa ressaltar que os vetores de valoração, assim como as linhas de territorialidade, não são parâmetros mutuamente exclusivos. Em todas as análises desta tese, da mais tradicional à mais atípica, há sempre a atuação simultânea e conflituosa,

agonística, dessas três forças. Como dá para se notar, a relação entre os vetores de valoração das análises e as linhas de territorialidade é mesmo muito apropriada. De fato, os vetores de valoração, enquanto forças predicativas pré-individuais, são, mais propriamente, três faces de uma única linha de singularidade que, como qualquer outra, é modulada por forças molares, moleculares e de-fuga, entremeadamente, ao longo de um acontecimento, e dentro do contexto de um fazer-análise, neste caso específico. Essa linha—vou chamá-la de *linha de valoração*—muda de face, se transfigura sutilmente à medida em que é modulada pelas linhas de territorialidade que incidem nela e sobre ela, em seu percurso, e a depender de qual dessas forças de des-re-territorialização mais se avulta, aqui e ali. No caso da linha molar se sobressair, a linha de valoração toma a face de um vetor de rigorosidade; no caso da linha molecular, a face vira a de um vetor de vigorosidade; no caso da linha de fuga, um vetor de umorosidade.

Como a ação das linhas de territorialidade não é exclusiva, a linha de valoração (de cobrança, de defesa, de validação) nunca é modulada somente por uma delas, ou preponderantemente por uma delas durante todo o conjunto de acontecimentos, de nós e lugares de um fazer-análise. E é por isso que as análises não são *ou* rigorosas, *ou* vigorosas, *ou* umorosas... estas são, outrossim, as três faces coexistentes de uma mesma linha de valoração, com a qual se tem que lidar dentro da prática analítico-musical tal qual conformada historicamente em seu berço, na academia—este fato, por sua vez, é ele sim um fenômeno do domínio de uma força de massa institucional, de uma molaridade que compõe qualquer instituição; mas isso não diz respeito diretamente à linha de valoração, senão à necessidade que dela se tem, ou melhor, a necessidade que se tem de se preocupar com ela e com os seus assuntos: é a instituição academia que dispara uma linha de valoração na análise.<sup>32</sup>

Esse é um terreno a que muito se acrescenta com a visão de mundo enquanto um fenômeno de linhas em movimento. É de sua (das linhas) natureza e direito entretecerem-se, emaranharem-se, e assim não há mais porque observar que as coisas ‘não são mutuamente exclusivas’—como se faz a todo tempo em um instinto de recuperar a consistência complexa da realidade—, pois nada de fato o é. Enxergar as linhas nas coisas, nas forças e nos acontecimentos é enxergar essa capacidade do “isso *e* aquilo” do mundo (e de um compor, e de um fazer-análise), ao invés do “isso *ou* aquilo.”<sup>33</sup>

Dito isto, temos que: ao longo de todo o esforço de teoria feito nos capítulos iniciais, muito já foi discutido não só sobre o vigor, mas também sobre os outros dois vetores de valoração. Assim, o que será feito, nesta e nas duas próximas subseções, antes

<sup>32</sup> Ferraz (2014, p. 195) distingue três lugares para o fazer analítico, que muito se aproximam e podem dialogar com essas três faces de um fazer-análise, relacionadas neste trabalho às linhas de territorialidade: “o lugar da análise na academia musical, como disciplina [linha molar/rigor]; a análise como lugar de inventar escutas, como uma ética coletiva [linha molecular/vigor]; a análise como modo de reinventar uma música, como poética [linha de fuga/umor].”

<sup>33</sup> Ver Widmer, in Lima (2012, p. ).

de seguirmos finalmente para o [Capítulo 4](#), é a breve discussão de algumas questões pertinentes ao método maquinado neste trabalho para a criação das (anti-)análises, bem como a exposição e descrição de ferramentas ou estratégias metodológicas utilizadas. Para tanto, inicio discutindo noções muito valorosas para a sua melhor compreensão, a saber: *viagem atenta, narrativa e conhecimento*.

É o antropólogo britânico Tim Ingold quem traça uma abordagem do movimento a partir da ideia do viajante/caminhante, contrapondo (como já visto na [subseção 2.1.1](#) desta tese) a lógica da caminhada—da viagem ‘feita à pé’, da errância, do nomadismo—à lógica do transporte—do passageiro, do itinerário, da viagem feita entre pontos determinados e com determinados fins. A lógica da viagem é a de um traço em movimento, enquanto a do transporte é a da simples conexão entre pontos de um itinerário.

A condição do passageiro (que é transportado) é completamente diferente da do viajante (que viaja pelos seus próprios meios). Para o primeiro, o movimento é uma forma de chegar ao ponto desejado no espaço. Já o segundo é o próprio movimento. A principal distinção levantada para compreender melhor o próximo tópico, o da narrativa—e, conseqüentemente, a próxima seção, sobre autoetnografia—, é que, enquanto a lógica do transporte opera para que o deslocamento entre um ponto e outro seja virtualmente instantâneo, sem duração, a lógica da viagem, por outro lado, acontece essencialmente no próprio caminho, enquanto este é percorrido, enquanto se caminha—inclusive ao longo de memórias da jornada e como elas permanecem e condicionam a compreensão de lugar (da trilha aberta ou feita, enfim, do próprio percurso), para o viajante.

A partir dessa abordagem do movimento, feita em termos da lógica da viagem/caminhada, Ingold realiza uma revisão da epistemologia do fazer científico, comparando-a com uma outra forma de conhecimento ou saber, a qual ele se refere por “conhecimento de habitante,” aquela que valoriza a viagem, o percurso viajado, mais do que os próprios destinos, os locais de chegada e assentamento. Para Ingold, este último tipo de conhecimento é o que estamos acostumados a chamar de ‘cultura’, uma forma de conhecer que “não é forjada através da acomodação de dados de observação em compartimentos de uma classificação recebida,” como na ciência, “mas sim através de histórias de viagem.” (, p. ) Trata-se de um conhecimento que é integrado ‘ao longo de’—no lugar de ‘através de’—e que não opera a classificação de fatos, ou a tabulação de dados, mas sim a narração de histórias. Habitantes, portanto, *conhecem* à medida que *vão*. E esse saber construído *com* a viagem é transmitido ao longo de narrativas, da prática de se ‘contar as histórias vividas’ (*storytelling*).

O antropólogo britânico ressalta, no entanto, que esta bifurcação do conhecimento em ciência e cultura é fruto de uma inversão lógica moderna mais abrangente, inversão que ajuda a montar as bases institucionais da ciência, mas que é mais responsável por uma série de mitificações da prática de pesquisa, do que constituidora, de fato, dessa prática. Nesse sentido é que ele observa que, na verdade, também o saber científico é articulado



com a viagem, com a caminhada e que, por mais que se tente evitar, o puro movimento daqueles que fazem a “ciência oficial,” a passagem de lugar a lugar e os horizontes mutáveis ao longo do caminho, também ajudam a forjar o conhecimento produzido e administrado com esse modo-de-saber.<sup>34</sup>

Aquele que se aventura a escrever uma análise se encontra, definitivamente, no terreno da criação de narrativas. Uma vez que fazer-análise é emaranhar-se com o processo, além de todo o movimento de explicitação das forças (e dos saberes) integrados ao fazer-música analisado, o que também se tenta explicitar, com o texto analítico, são as forças (e os pequenos saberes) articulados ao longo do próprio fazer-análise, da viagem feita com a análise. Em outras palavras: ao assumir a missão de compor textos (analíticos) com os processos de um lugar de criação musical por ele observado e vivido, o analista assume também a tarefa de narrar a própria viagem feita *com* esses processos, além de somente falar *sobre* eles. A ideia é, como sugere Latour, “simplesmente trazer para o primeiro plano o próprio ato de compor relatos.” (LATOURE, 2012, p. 180)

Ou seja: o que deve ser explicitado, com o texto analítico, é nem tanto a música analisada, mas sim o próprio fazer-análise, o viajar-analisar. Isso ajuda a resolver muito dos problemas de uma análise disposta a se abrir ao emaranhado de um compor, a perseguir as linhas, as forças, as intensidades, ao invés de somente buscar explicar as qualidades extensivas do fenômeno analisado, as estruturas, as lógicas, os mecanismos de unidade. Ir *ter* com a vitalidade da ‘obra’, ao invés de buscar encontrar a sua alma, é algo que exige viajar: juntar-se à ‘obra’ em seus percursos, seguir seus fluxos materiais. Neste ponto, vale lembrar Deleuze e Guattari (1995e, p. 91–2):

...essa matéria-fluxo só pode ser seguida. Sem dúvida, essa operação que consiste em seguir pode ser realizada num mesmo lugar: um artesão que aplaina segue a madeira, e as fibras da madeira, sem mudar de lugar. Mas esta maneira de seguir não passa de uma seqüência particular de um processo mais geral, pois o artesão, na verdade, é forçado a seguir também de uma outra maneira, isto é, a ir buscar a madeira lá onde ela está, e não qualquer uma, mas a madeira que tem as fibras adequadas. Ou, então, fazê-la chegar: é apenas porque o comerciante se encarrega de uma parte do trajeto em sentido inverso que o artesão pode poupar-se de fazê-lo pessoalmente. Mas o artesão só é completo se for também prospectador; e a organização que separa o prospectador, o comerciante e o artesão já mutila o artesão para dele fazer um “trabalhador.” O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *phylum maquínico*. É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato.

Um fazer-análise que é pura extensão de um fazer-música analisado: a itinerância, a viagem, a (per)ambulância—‘intuição em ato’—é, assim, aquilo que define, ao mesmo tempo, tanto um compositor quanto um analista. A diferença está no *modo* pelo qual

<sup>34</sup> Sobre essa questão do saber científico e do saber ‘de habitante’ (ou ‘cultural’), cf. discussão feita a partir da página 110.

cada um deles ‘conta a viagem feita,’ como cada qual traduz a (e como transduzem-se os fluxos e contra-fluxos da) viandança, a descoberta progressiva e movente de um *lugar de criação*.<sup>35</sup>

### 3.2.4 Autoetnografia

Fazer análise é viajar. Lançar os fios de análise ao longo das linhas, nós, coágulos e coceiras de um fazer música, e, com as engrenagens de fiar do modo-explicitação de um compor-emaranhado, deixar surgir também seus próprios coágulos e coceiras. Viagem feita com uma atenção peculiar, para que haja a capacidade, por fim, de contar a estória, de narrar o percurso caminhado, explicitar as interações, transduções e transcódificações, contempladas no caminho, entre as linhas de criação da análise e as linhas de criação de um compor analisado—circuito do modo-implicitação com o modo-explicitação.

Essa caminhada—pelo menos tal qual modulada de forma determinante pelas forças molares da instituição acadêmica—tem a sua trilha iluminada, a todo tempo, pela perspectiva de uma linha de valoração, que se insere e ondula o percurso, vigia as interações, as tra(ns)duções, os gestos de explicitação do fazer-análise em curso. “É preciso ter as cinco assinaturas.” É preciso, pois, balizar as minhas análises. Que estejam vivas não é tudo. Não nesse estágio, não neste trabalho. Aí neste ponto que entram os vetores ou valores do rigor, vigor e umor, buscando nutrir, de critérios e objetividade, conceitos e vitalidade, crateras e liquididade, as análises que faço nesta tese.

Considero que os dois últimos pares já estão bem contemplados até aqui. ‘Conceitos e vitalidade’ é sobre o que esta tese tem tratado em maior grau nos capítulos anteriores. ‘Crateras e liquididade’ encontram sua “explicação plena” na própria ocorrência dessas forças poéticas, ao longo das análises do capítulo a seguir. Falta falar, um pouco mais, sobre como o rigor, este atributo do método, encontra, ou como ele próprio ajuda a montar um território para as (anti-)análises deste trabalho.

A ideia de análise enquanto ‘viagem atenta’ já sinaliza um caminho: o método é ‘viajar com a obra’, seguir as suas ‘matérias-fluxos’, ser movimento *com* os seus movimentos, fazer-análise como extensão do ‘um compor’ analisado. O analista é alguém que também tem antenas a ligar e faro para aguçar durante a viagem—por isso mesmo se trata de uma viagem *atenta*. Agora: como acentuar essa capacidade de atenção? Como fazer com que toda essa energia de atenção à complexidade do processo investigado não se torne, antes, o próprio algoz do fazer-análise? O mestre zen pode ruminar todo esse enxame de abelhas, onde cada abelha é já ela própria um novo enxame... o analista, por sua vez, deve buscar suas ferramentas de atenção, escolher que coceiras coçar, que linhas perseguir, a qual força dar maior ou menor importância, durante seu investimento de explicitação dos fluxos. Em outras palavras: como fazer da atenção um método rigoroso?

<sup>35</sup> Ver [seção 3.1](#).

No meu caso, descobri na etnografia as ferramentas que mais se adequam ao tipo de análise com o qual gostaria de me relacionar: um fazer-análise vivo e que acompanhe os fluxos da música, extensão, ele próprio, das linhas da ‘obra’ analisada. Ora, é já há muito tempo que a antropologia—mas não somente ela como toda disciplina e prática de pesquisa que se utilize dos diversos caminhos metodológicos da etnografia—vem discutindo uma mudança de postura do etnógrafo em seu campo de pesquisa. Essa mudança de postura, que é também uma mudança de paradigma, toca em uma série de pontos muito importantes para a prática etnográfica, desde a questão da interferência do pesquisador na comunidade e fenômeno pesquisados, até a do lugar e estatuto da voz do informante, a voz êmica do ‘outro’ analisado, passando ainda pela problemática da relação entre proximidade do pesquisador com o contexto investigado e necessidade de se buscar uma visão imparcial do objeto etnográfico. Dentro desse cenário é que se apresentam dois caminhos que, muito relacionados entre si, fundam o interesse que tenho, para a construção das análises da tese, nas ferramentas metodológicas etnográficas: o caminho da *simetrização*, tal qual exemplificado pelo clássico etnográfico de Favret-Saada (2005), em sua ‘metodologia do ser-afetado’; e a abordagem mais ampla da *autoetnografia*.

Antes de revisar esses dois caminhos, que se tornam apenas um, no tocante ao meu pequeno arsenal metodológico, sinto que preciso fazer duas rápidas observações. Primeiro, as (anti-)análises não são nem tendem a ser ‘etnografias de um compor.’ Não há compromisso algum com o gênero e estilo etnográfico. Apesar de muito da narrativa construída (sobretudo na análise de *Répéter* e de *Abesana*, mais fundamentadas de fato em um texto verbal) se aproximar ou entrar numa zona de vizinhança com os textos etnográficos de algumas correntes mais recentes, sobretudo as ligadas à autoetnografia, o seu tecimento diz respeito ao campo da análise musical, no que dele mais se aproxima e mais se distancia.<sup>36</sup>

Segundo, a inclinação à etnografia não sinaliza necessariamente, dentro de um fazer-música, os objetos de interesse na chamada Nova Musicologia: não estou falando de uma análise etnográfica no sentido de fazer uma sociologia do compor, ou uma antropologia do compor, ou, de fato, uma etnografia do compor. Não é somente uma questão de estilos narrativos distintos. A análise, o corpo da investigação, a preocupação, o olhar não é etnográfico. Muito menos o lugar para onde se olha. É claro que tudo pode estar relacionado, tudo pode ter a ver (e de fato tem a ver) com a cultura, com o contexto, e nesse sentido esses lugares também podem entrar e entram no campo de fluxos perseguidos. Não estou levantando a bandeira da música absoluta. Muito longe disso. Acho que, na verdade, o

<sup>36</sup> No tocante a esta relação com o campo da análise, lembrar que se trata de um esforço analítico composicional e não musicológico. É um texto ‘analítico de criação’, de extensão da composição analisada. Por isso *anti*-análise. Os parêntese somente estão lá para acolher a possibilidade, que não me parece impossível, de a análise musicológica, mesmo que ainda em busca ontologizar um fazer-música, também faça jus a todo o movimento de linhas e forças intensivas conduzidas abaixo e acima da forma. Ainda sobre este ponto, ver discussão na página 130 e na página 142.

contrário até faz mais sentido: o absoluto do mundo é música... olhar para a música é olhar para o todo do mundo, enxergar o seu (da música) *de-dentro* e o seu *de-fora* a um só tempo. Essa é a ideia de ‘um fazer-análise com um compor com o mundo.’ Se abordamos a questão a partir dessa perspectiva, o próprio ato de compor é já um fazer-sociologia, um fazer-antropologia; mas não só: também um fazer-etologia, fazer-ecologia, fazer-mundo: emaranhar-se com a sociedade, com o humano, com o animal, com o vegetal, tempestade, fogo, mineral, terra, ar e seus métodos, sua metodologias.<sup>37</sup>

O importante, por conseguinte, é deixar bem claro que, da etnografia, interessa-me fundamentalmente o método. Aliás, é um pouco menos do que isso. São algumas ferramentas metodológicas e algumas posturas de pesquisa que de fato me interessam na etnografia, para fabricar as minhas (anti-)análises. As primeiras, as ferramentas, serão muito brevemente discutidas na [subseção 3.2.5](#). Já as segundas, as posturas, é o que será brevemente apresentado já agora, no parágrafo seguinte.

Em primeiro lugar, está a postura do pensamento do princípio da simetria, tal qual exemplificado em um estudo clássico da antropóloga [Favret-Saada \(2005\)](#), em seu trabalho sobre a feitiçaria no Bocage francês. Favret-Saada repensa a antropologia a partir do que, segundo a autora, é uma “dimensão central do trabalho de campo:” a modalidade de *ser afetado*. ([FAVRET-SAADA, 2005](#), p. 155) Para a antropóloga, esse dispositivo de pesquisa etnográfica, em sua concentração em deixar-se afetar pelos mesmo afetos que atravessam o ‘outro’ analisado, distancia-se tanto daqueles mecanismos tradicionais da ‘observação participante’, quanto dos da ‘empatia’ (imaginar-se no lugar do outro) ([FAVRET-SAADA, 2005](#), p. 155) O trabalho de campo que tem, portanto, o pesquisador posto a experienciar de fato os fenômenos que ele investiga, envolve assim não ‘se informar sobre os afetos dos outros,’ mas sim afetar-se com essas ‘intensidades específicas’, ao ocupar determinados lugares da experiência dentro da situação ou fenômeno pesquisado, e ao abrir-se, durante a pesquisa, a toda uma gama de ‘comunicação sem intencionalidade’ (verbal ou não) com o os nativos. ([FAVRET-SAADA, 2005](#), p. 159) O problema, ela aponta, estaria então em estabelecer todo um procedimento metodológico que permita construir, posteriormente à experiência—e com base nas notas feitas em campo—, um determinado saber. Ou seja, a questão principal desse dispositivo de pesquisa é como articular um saber ao longo dessa vivência de ser-afetado, como “conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional.” ([FAVRET-SAADA, 2005](#), p. 160) Favret-Saada finaliza seu texto falando da ‘opacidade subjetiva’, em contraposição a uma esperada transparência do sujeito-pesquisador, postulada sobretudo pela escola antropológica anglo-saxã, dispendo etnógrafo e etnografados em “uma relação recíproca de transformação,” com toda a capacidade, criada nesse contexto, de descreverem-se mutuamente um ao outro, enquanto situados “num mesmo ‘plano de imanência.’” ([NETO,](#)

<sup>37</sup> Cf. estudos de ‘etnometodologia’, sobretudo os primeiros trabalhos de Garfinkel ([2005; 1996](#)), na área.

, p. 235)

Um segundo ponto de vista importante para a construção das (anti-)análises desta tese é o da autoetnografia. Muito dos pontos norteadores da autoetnografia está já sinalizado na postura do ‘ser afetado’, de Favret-Saada: deixar-se afetar, ao invés de informar-se, é, de certa forma, falar do ‘outro’ a partir de si mesmo. Quer dizer, qualquer etnografia faz isso, obviamente, em algum nível; e, nesse sentido, toda etnografia tem em si uma dimensão do *self* do pesquisador, uma capacidade de autoetnografia.<sup>38</sup> A diferença é que, no caso de Favret-Saada, essa capacidade é assumida de forma aberta e ajuda a moldar diretamente o texto etnográfico, o documento que será publicado e divulgado, ao invés de ser responsável pelas notas e trechos inteiros que são descartados pelo seu teor “pessoal,” “íntimo” ou “anedótico.” O que a autora propõe é viver *com* o ‘outro’, experienciar os mesmos fenômenos que atravessam a vida do ‘outro’, para compor o seu relato a partir ‘de dentro’. E, ao assumir essa capacidade, o que o etnógrafo faz é tornar sem efeito uma clara determinação dos lugares de falaêmica e ética, noções fundantes para a etnografia tradicional. A sua postura envolve falar sobre o outro ao tornar-se outro e envolve assim, necessariamente, falar, em algum grau, sobre um *devoir-outro* ‘de si mesmo.’ Dessa maneira é que a etnografia do pesquisador que mais ‘se deixa afetar’ do que ‘procura se informar’, observar ou se imaginar no lugar do ‘outro’ é, afinal, uma espécie de *esquizoetnografia*. E as (anti-)análises que integram esta tese vão por um caminho parecido, rascunhando algo como que uma ‘esquizoanálise musical’.

Com efeito, o que mais aproxima as (anti-)análises desta tese da autoetnografia é o fato de eu me voltar ao meu próprio processo e ‘obra’ para compor esses textos. Ou seja, diferentemente de Favret-Saada, eu não preciso procurar afetar-me pelas intensidades que afetam o ‘outro’ analisado, já que eu é quem sou este ‘outro’. Não obstante, há alguns pontos cruciais que devem ser discernidos, nesta relação:

1. A autoetnografia não é necessariamente sobre investigar a si mesmo. Há, na verdade, *autoetnografias*, no plural, como bem demonstra Ellis (2004; 1996), e geralmente os seus diversos tipos se entrelaçam entre si na pesquisa e na composição dos textos decorrentes dela. O âmbito desse ramo etnográfico abrange, segundo a autora, desde a examinação profunda das “interações entre o pesquisador e o outro” analisado, até os estudos que incluem de maneira aberta “as posicionalidades, políticas, valores e história do pesquisador,” (ELLIS, 2004, p. 38) bem como ainda, por exemplo, a autobiografia ou o “estudo de grupos dos quais o pesquisador é nativo.” (ELLIS, 2004, p. 38) Ou seja, de uma maneira geral, a autoetnografia é o ramo dos estudos

<sup>38</sup> Ver, por exemplo, os diários de campo de Malinowsky, publicados em 1966, por sua viúva, Valetta Malinowska. (MALINOWSKI, 1997) Ou ainda os casos de pesquisadores—como Bowen (1964) e Cesara e Lidl (1982)—que lançam, às vezes sob pseudônimo (para não perder credibilidade acadêmica), “contos confessionais” a partir das notas de caráter mais pessoal e íntimo dos diários de campo, que acabam sendo eventualmente excluídas do texto etnográfico publicado. (ELLIS, 2004, p. 50)

etnográficos que se refere a “escrever sobre o *peçoal* e sua relação à *cultura*”<sup>39</sup> (ELLIS, 2004, p. 37) ou ao ‘cultural’. Não é necessariamente pesquisar a si mesmo, mas sim dar voz ao ‘peçoal’ do pesquisador. De toda forma, no entanto, ter a si próprio como objeto de pesquisa, assim como as diversas gradações dessa situação—e.g., ter como objeto de pesquisa um grupo do qual o próprio pesquisador faça parte ou com o qual tenha imensa familiaridade—, inclui-se naturalmente nessa linha...

2. Ao analisar o meu próprio processo, entro em contato, também, com todo o contexto e personagens do percurso. Essa é uma prerrogativa frequente inclusive da própria autoetnografia: não existe ‘pesquisar a si mesmo’ sem que haja, junto, fatores sociais e culturais a serem também analisados. (MYKHALOVSKIY, 1996) (OKELY; CALLAWAY, 1992 apud ELLIS, 2004) (BOCHNER; ELLIS, 2002) “Escrever sobre si é escrever sobre experiência social.”<sup>40</sup> (ELLIS, 2004, p. 34)
3. De forma parecida, quando investigo o meu processo e a minha ‘obra’ não estou de todo pesquisando a mim mesmo, senão a minha relação com as intensidades dessa ‘obra’ e desse processo, toda uma ecologia de ideias, de sons e sensações, um pequeno contexto cultural de coisas humanas e não humanas. Essa ‘esquizoanálise musical’ tem a ver, portanto, mais com uma etnografia das ideias, dos fluxos-decisões, das ‘obras’ e rascunhos (coágulos) e das sensações-reflexos (coceiras)—personagens musicais e criativos—, do que com uma etnografia do compositor, simplesmente. O compositor, dentro desse contexto de um compor-emaranhado, é mais uma ‘carta no baralho’, mais uma linha na malha complexa do fazer-música analisado. Então, ao invés de olhar para si mesmo, trata-se, antes, de olhar para o compor, a partir de sua própria vivência e experiência, a partir dos fatos e situações de criação observados pela perspectiva subjetiva privilegiada de compositor.

As ferramentas etnográficas utilizadas, unidas ao fato de eu me voltar ao meu próprio processo criativo, ou melhor, ao meu próprio lugar de criação musical, certamente são o que de fato mais me aproxima da autoetnografia, o que mais me estimula a traçar este breve paralelo, sinalizar uma possível correlação entre esses dois pontos, aqui. Mas há ainda um outro importante aspecto, relacionado à construção narrativa dos textos das (anti-)análises, que as aproxima do campo da autoetnografia.

Segundo Ellis (2004, p. 27), a autoetnografia—assim como, para alguns, já até mesmo a própria etnografia—está inserida no continuum entre ciência e literatura—o que faz reverberar, em um outro sentido e direção, a questão mais fundamental da tensão entre o ‘si mesmo’ (auto) e o ‘cultural’ (etno), comentada acima. Para a autora:

<sup>39</sup> “*Autoethnography* refers to writing about the personal and its relationship to culture.”

<sup>40</sup> “To write about the self is to write about social experience.”

O [...] projeto autoetnográfico tem as seguintes propriedades distinguidoras: o autor usualmente escreve em primeira pessoa. O texto narrativo foca na generalização dentro de um único caso estendido sobre o tempo. O texto é apresentado como uma história repleta com um narrador, caracterização e trama, de caráter similar a formas de escrita associadas com o romance ou a biografia. A história frequentemente revela detalhes escondidos da vida privada e dá ênfase na experiência emocional. O fluxo e refluxo da experiência relacional é descrita numa forma episódica [...] Uma conexão reflexiva existe entre as vidas dos participantes e a dos pesquisadores que precisa ser explorada. E a relação entre os escritores e os leitores dos textos é marcada por envolvimento e participação.<sup>41</sup> (ELLIS, 2004, p. 30)

Complementarmente, Ellis (2004, p. 45–52) lista e exemplifica sete tipos de trabalhos de autoetnografia: 1. *Narrativa pessoal*, “onde cientistas sociais veem a si mesmos como o fenômeno e escrevem histórias evocativas especialmente focadas em suas vidas pessoais;”<sup>42</sup> 2. *Etnografia do nativo*, “escrita por pesquisadores que compartilham uma história de colonialismo ou subordinação econômica [...] tais quais um insider/outsider bicultural e que constroem sua própria história cultural para descrever um modo de vida;”<sup>43</sup> 3. *Etnografia narrativa ou reflexiva*, “onde as experiências do etnógrafo são incorporadas dentro da descrição e análise etnográfica dos outros e a ênfase está no diálogo etnográfico ou encontro entre o narrador e membros do grupo a ser estudado;”<sup>44</sup> 4. *Empirismo radical*, que “inclui as experiências do etnógrafo e sua interação com outros participantes como uma parte vital do que está sendo estudado;”<sup>45</sup> 5. *Pesquisadores membros do grupo*, no caso de pesquisas onde os autores estão “completamente compromissados com e imersos no grupo que eles estudam” de maneira que “durante o processo de pesquisa, o pesquisador ‘convertido’ se identifica com o grupo e ‘torna-se o fenômeno’ a ser estudado;”<sup>46</sup> 6. *Etnografia confessional*, “na qual o etnógrafo, que é o foco da história, conta um conto confessional sobre o que aconteceu no backstage do passo-a-passo de um projeto de pesquisa”<sup>47</sup> (*ethnographic*

<sup>41</sup> “The [...] autoethnographic project has the following distinguishing features: the author usually writes in the first person. The narrative text focuses on generalization within a single case extended over time. The text is presented as a story replete with a narrator, characterization, and plot line, akin to forms of writing associated with the novel or biography. The story often discloses hidden details of private life and highlights emotional experience. The ebb and flow of relationship experience is depicted in an episodic form [...] A reflexive connection exists between the lives of participants and researchers that must be explored. And the relationship between writers and readers of the texts is one of involvement and participation.”

<sup>42</sup> “...where social scientists view themselves as the phenomenon and write evocative stories specifically focused on their personal lives.”

<sup>43</sup> “...written by researchers who share a history of colonialism or economic subordination [...] as a bicultural insider/outsider and [who] construct [their] own cultural story to depict a way of life.”

<sup>44</sup> “...where the ethnographer’s experiences are incorporated into the ethnographic description and analysis of others and the emphasis is on the *ethnographic dialogue or encounter* between the narrator and members of the group being studied.”

<sup>45</sup> “...includes the ethnographer’s experiences and interaction with other participants as vital parts of what is being studied.”

<sup>46</sup> “...fully committed to and immersed in the group they study [...] During the research process, the ‘convert’ researcher identifies with the group and ‘becomes the phenomenon’ being studied.”

<sup>47</sup> “...in which the ethnographer, who is the focus of the story, tells a personal tale of what went on in

*memoirs*); 7. *Autoetnografia contingente*, “onde um autor escreve sobre outros, na maioria das vezes sem planejar estudar nada sobre si próprio [e], no processo, [...] descobre sua conexão com o material e o mundo estudado [e] então [talvez] reescreve sua própria história de vida, como resultado;”<sup>48</sup>.

Os meus textos, enquanto produtos ligados ao ramo não da etnografia (ou autoetnografia), mas sim da análise musical, não se alinham exatamente a nenhum desses tipos, mas há determinados momentos e elementos das minhas (anti-)análises que podem ser muito relacionados a alguns deles. Esses momentos, situações narrativas e elementos do texto das análises mais próximos da autoetnografia, são justamente aqueles mais ligados, por exemplo, às notas de ‘diário de campo’, ou seja, aos dados e caminhos identificados através da utilização das ferramentas de cunho etnográfico. São fragmentos de texto onde aparece a minha voz enquanto reagindo à voz da própria peça tomando forma, às inflexões de fluxos de ideia ou ainda às forças e linhas relativas a outros personagens e/ou coisas—tudo isso, é importante frisar, feito ao cargo de estratégias e procedimentos de pesquisa, ou seja, sob a intermediação das ferramentas, dos dispositivos de investigação e atravessado por um vetor de valoração. (Ver a [Tabela 1](#))

Dentro desse entrecho, a construção narrativa das (anti-)análises é guiada, ainda, por dois outros tipos ou estilos de escrita: um bastante relacionado à análise musical tradicional, fundamentado na identificação e acompanhamento do uso de determinadas técnicas de composição (e análise)—sobretudo através da observação de rascunhos ou de arquivos digitais do software de notação musical, mas também das próprias notas de diário de campo e ainda, em grande medida, na própria experiência da ‘obra’ (por vias da memória e escuta); e um outro tipo de escrita, por sua vez, relativo a uma espécie de ‘digressão filosófica’, discorrimento acerca de conceitos e ideias mais abrangentes, relacionados a determinados fenômenos da obra-processo e de seu lugar de criação, uma narrativa conceitual que ajuda a montar as bases, ou melhor, a estender os caminhos e ampliar os horizontes das falas específicas dos fenômenos musicais e criativos. (Ver [Tabela 2](#))

### 3.2.5 Aparelhagem metodológica, dados e histórias colhidos

#### 3.2.5.1 Diários de campo

Os *diários de campo* elaborados para a criação das (anti-)análises têm duas modalidades: ‘notas gravadas em áudio’ e ‘notas escritas’. Os diários foram confeccionados ao longo de todo o processo de criação das ‘obras’ analisadas, ou melhor, ao longo das linhas

---

the backstage of doing a research project.”

<sup>48</sup> “...where an author writes about others, most likely not planning to study anything about the self [and] in the process [...] the researcher discovers his or her connection to the material and to the world studied [and] then [perhaps] rewrites her own life story as a result.”



Tipos de autoetnografia	Exemplos de aproximação
<i>Etnografia confessional</i>	<p>“Era este trecho que eu vinha tocando ao violão quando, após o arpejo <i>sforzato</i> do fim do c. 13, hesitei em prosseguir com o que viria a ser o c. 16 da partitura ‘final’ (sol suspenso na sexta corda do violão) e fiz um comentário—em voz alta, pois estava gravando que refletia uma ideia ainda bastante fresca, mas que já havia aparecido em algum momento antes daquele.” (Análise de <i>Répéter</i>, p. 182)</p> <p>“Desde que comecei a pensar mais consistentemente na composição, [...] as primeiras fabulações giravam em torno de uma ideia sobre um tipo de escrita específico que isolasse as indicações dadas às mãos esquerda e direita do músico em pautas separadas, desenhando as suas cartografias em traçados independentes, não mais definidos de uma só vez pela dupla nota-ritmo. Mas, como dizem, é a ideia que escolhe a gente e não o contrário. E, em meio a muita pesquisa, [...] essa ideia-guia ficou de molho após eu ter sido arrebatado por outra, que fez o favor de me escolher—aquele gesto da nota Lá na sexta corda atacada com a mão esquerda seguida de um rompante ascendente com as cordas abafadas, que é o que acabou compondo o início da música.” (Análise de <i>Répéter</i>, p. 200)</p>
<i>Narrativa pessoal</i>	<p>“Esse conflito reside na ocorrência de uma desestabilização da normalidade [...] e, mais do que isso, no estremecimento da normalidade [...] dos meus próprios planos [...]. Um <i>devenir-noite</i> que me atravessa e me tira de curso. Uma <i>linha de fuga</i> que [...] dá espessura e intensidade à <i>linha de sono</i> que está sempre atravessando tudo [...] de maneira imperceptível. Mas quando eu digo que prefiro a manhã, [...] não falo de qualquer hora da manhã, mas daquele momento que por vezes acabo tentando alcançar através da noite insone para não correr o risco de perdê-lo por não acordar: [...] o nascimento da Aurora. O conflito consiste, então, em toda essa trama paradoxal de <i>devenir-noite</i> para matar a Noite.” (Análise <i>Répéter</i>, p. 191)</p> <p>“Um dos principais vetores desse processo [...] diz respeito [...] a uma metodologia que noto que é lançada frequentemente comigo, ao compor música. As ideias são fluxos de pensamento perseguidos pelo compositor enquanto compõe; perseguidas por mim, enquanto escrevia a terceira das Rossianas, ciclo de obras feito em homenagem [a] Reginaldo Rossi.” (Análise <i>Rossianas III</i>, p. 206)</p>
<i>Etnografia narrativa / Empirismo radical</i>	<p>“Tais ações automáticas, até muito úteis quando se trata de escrever uma partitura mais convencional [...] acabam interferindo tanto no sentido de o programa assumir com muita dureza um papel de mediador frio da escrituração [...] e, assim, retornar determinados resultados-padrão em sua interface visual; como nos casos dos inconvenientes re-espaçamentos de notas e compassos e outras re-formatações automáticas, quase sempre destruidoras de um arranjo visual alcançado a muito custo, [...] enganando o algoritmo com alguns ‘truques sujos’: ‘No [programa de edição musical] eu acabo me batendo muito para conseguir ajeitar as coisas e deixar elas do jeito que editei. No <i>Inkscape</i> é mais fácil, pois não tenho que brigar com vontades próprias do [primeiro]’” (Análise <i>Répéter</i>, p. 202)</p>

Tabela 1 – Exemplos de **aproximação**, relativa aos tipos de trabalho autoetnográfico citados por Ellis (2004), encontrados ao longo dos textos das (anti-)análises.

Narrativa conceitual	Análise tradicional
<p>“A esse aspecto da <i>linha de sono</i> apresentado acima, relativo ao tempo cronológico, entrecruza-se um outro tempo de natureza diversa, tempo relacionado às intensidades, à violência das sensações e dos afetos. O tempo intensivo é o meio pelo qual de fato passam, no emaranhado da composição, as linhas desse lugar de conflito relacionado ao sono e a uma rotina de sono e de trabalho. Trata-se do campo onde ocorre o conflito. É o par <i>virtual</i> do meio <i>atual</i> do tempo cronológico, meio este onde o conflito é manifestado em dormir, acordar e resistir ao sono, madrugada após madrugada, numa sucessão de presentes.” (Análise <i>Répéter</i>, p. 191)</p>	<p>“A figura [...] mostra uma redução da voz do baixo na parte A da música (que é repetida três vezes no início da peça e mais uma, parcialmente, ao final). Há uma implicação tonal muito clara na construção dessa linha, onde, se o Lá for considerado como uma espécie de tônica, há uma movimentação que, sob o ponto de vista da tonalidade, seria análoga à progressão I, VI, IIb, V<sub>6</sub>, V e I.” (Análise <i>Répéter</i>, 204)</p>
<p>“...composição, assim como análise, também é sobre perseguir linhas, fios indomáveis de criação, fios de ideias que fogem, pequenos filetes de iluminação em movimento. Seguir e somente seguir o fluxo-ideia, sem conseguir agarrar ou capturá-lo: talvez essa seja a graça e o sentido da história...” (Análise <i>Rossianas III</i>, 206)</p>	<p>“Esse fluxo-ideia tem a ver com uma espécie de fórmula cíclica de pequenos caminhos tomados e percorridos, um levando ao outro, geralmente – mas não necessariamente – na ordem descrita: a) improvisação (mental ou ao instrumento); b) tomada de notas, rascunhamento, rabiscação dos gestos improvisados – o que às vezes já passa direto para a edição em software de notação musical, no computador; c) testagem, no instrumento ou outro recurso; d) ‘análise’ do material ‘definido’ (aprender a forma com o próprio material). Aqui, volta-se ao início (ou a qualquer outro ponto do percurso).” (Análise <i>Rossianas III</i>, p. 206)</p>

Tabela 2 – Exemplos de ‘narrativa conceitual’ (ou ‘filosófica’) e de ‘narrativa analítica tradicional’, ao longo dos textos das (anti-)análises.

e nós específicos do lugar de criação musical de onde essas ‘obras’ surgem, lembrando que o seu processo criativo segue a tecer-se mesmo após a “finalização” da partitura, com as performances, escutas e com a própria análise. Esse é um detalhe importante, pois, em muitos casos—como o da análise da *Rossianas III*—, os diários de campo seguiram sendo feitos com relação à performance e gravação das obras, ou seja, após o envio das partitura “finalizada” aos músicos. Isso é algo que está, inclusive, implícito já na previsão de uso de algumas das ferramentas aqui listadas, como por exemplo as entrevistas, conversas e trocas de mensagens (feitas com músicos, ouvintes, etc.) e as gravações de performances das ‘obras’. (Ver [subseção 3.2.5.4](#), [subseção 3.2.5.3.2](#) e [subseção 3.2.5.3.3](#))

Durante o período de composição, propriamente dito, das ‘obras’ que são alvo das (anti-)análises aqui publicadas, as notas eram quase sempre tomadas logo após uma seção de criação, depois de uma fatia considerável de tempo a imaginar, pensar, escrever, ouvir, testar a composição que ia abrindo seus caminhos e tomando forma. Acontecia também de, em algumas ocasiões, as notas serem tomadas no dia seguinte à composição, ou após duas ou três seções distintas—e.g., uma pela tarde e a outra pela noite do mesmo dia. Os diários são uma forma de registro de acontecimentos, ações, impressões, sensações,

imagens e ideias do sujeito compositor-analista. Em casos como esses, em que as notas não eram tomadas *logo após* a seção de criação, por mais que os acontecimentos e ações não pudessem, dessa forma, ser evocados em detalhes, ainda assim todo um punhado de informações relevantes sempre aparecia ao longo da tomada de notas. Relevantes no sentido de apontar pistas, sinalizar traços, linhas e forças envolvidas com a criação da peça e com o meu próprio processo de criação mais abrangente.

Ou seja, a definição da relevância de se tomar notas neste ou naquele momento não estava quase nunca baseada numa preocupação de alcançar uma certa riqueza de detalhes ou em ter um padrão de fidelidade a uma série ordenada de ações, ao passo-a-passo da criação. Essa relevância estava, outrossim, quase sempre muito atrelada a uma *necessidade* de se tomar notas. A preocupação, com a feitura dos diários de campo, sempre foi mais tentar captar, em um determinado momento, o status subjetivo do meu relacionamento com o processo-obra em curso, do que meramente registrar uma série de ações, ou uma série de decisões feitas tão conscientemente que estavam ali prontas para serem transferidas da memória para o papel—ou para a fala gravada em áudio. Para uma análise que se preocupa mais em ser extensão do emaranhado de criação investigado do que uma tábua de explicação, as notas tomadas por um impulso (quase) criativo, conduzidas ao longo de sensações e ideias, assumem um papel mais relevante do que aquelas que são como um inventário de passos e decisões criativos.

As notas dos diários de campo, em geral, serviram para posteriormente fundamentar a composição dos textos das (anti-)análises, de forma indireta—ou seja, servindo de material primário para o texto analítico. Não obstante, em diversas situações, essas falas registradas em áudio ou na escrita são também citadas *ipsis litteris* ao longo das análises, para exemplificar um tópico ou outro. No caso da (anti-)análise da *Rossianas III*, mais especificamente, várias notas de diário, feitas em áudio, foram editadas e inseridas na parte eletrônica da ‘obranálise’, ajudando a compor de forma direta o discurso de narração analítica nela empregado.

O emprego de duas modalidades distintas de diário de campo é algo que merece bastante atenção. Cada método de registro de notas guarda uma capacidade própria, uma série de ritmos e velocidades muito específica e idiossincrática. As notas gravadas em áudio geralmente têm um caráter totalmente distinto das escritas; os conteúdos também mudam; bem como a forma de falar e o lugar para onde se volta a atenção das falas registradas.

### 3.2.5.1.1 Notas gravadas

Tenho que registrar aqui a sensação de que eu tenho três eventos, que por enquanto são discretos, mas que vão emergir para pequenas seções surpreendentes. Um deles é uma harmonia ruidosa, com a variação irregular de pressão de ar e de embocadura;; depois são aqueles ruídos de ‘tkt,’ ‘s’ e sopro, que também pode virar um bloco de ruído, um outro

bloco de ruído, numa outra seção. E também as notinhas agudas, com apogiatura, que começaram a surgir depois do refrão; elas podem ser cada vez mais frequentes, até chegar o momento em que você tenha várias notinhas daquelas... e na verdade isso pode ser um momento culminante só onde essas três coisas existam criando algo muito surpreendente, ruidoso e violento ao mesmo tempo. (Nota em áudio do diário de campo da *Rossianas III*, em 04/01/2014)

As *notas gravadas em áudio*, no caso dos meus diários, são sempre as maiores e mais detalhadas. Para a elaboração dos textos das (anti-)análises, o áudio das notas foi todo transcrito e indexado por termos-chave. As notas quase sempre eram tomadas logo após as seções de composição das ‘obras’ e em um local diferente do de trabalho, geralmente deitado na cama ou no sofá, ou sentado numa cadeira de balanço, na área externa de minha casa.

As notas em áudio revelam sempre mais do que o que está-se de fato gravando, do que o texto da fala registrada. Todo o caráter da fala fica também registrado—por exemplo, na maioria das notas de *Répéter*, nota-se um evidente cansaço, discurso hesitante, respiração forte, suspiros agonizantes... Há, ainda, toda uma série de sons do ambiente, que pode vir a ter uma relevância em algum ponto específico; e as interferências de atores que estão próximos também são explicitadas—‘Peraí, Luiza, estou gravando!’ ‘Diana, passa pra lá!’

A importância dessas interferências para a imersão e acompanhamento do emaranhado do processo-obra está na medida em que elas simplesmente existem, aparecem e ficam guardadas com as notas. Não há atribuição de valor com as ferramentas etnográficas: tudo tem importância na medida em que acontece. Já as consequências disso, para os rumos do texto da análise, é uma outra história e depende, dentre outros aspectos, além da própria inserção (por acidental que seja) nas notas, das linhas da malha do próprio texto que é tecido pelo analista, e envolve, obviamente, decisões feitas por este sujeito, como aquela comentada na página 107.

Por fim, o conteúdo, nessa modalidade gravada em áudio, tende sempre a ser mais “espontâneo,” as sentenças são menos refletidas, as palavras menos escolhidas, as frases não são revisadas.

### 3.2.5.1.2 Notas escritas

Madrugada de quarta p/ quinta: trabalhei feito louco, a partir de umas 00:00. Forcei a barra do sono até concluir a notação de todo o trecho “com baixo em si bemol.” Acabou aparecendo uma série de novas elaborações (ao instrumento) neste excerto, que foi incorporada na partitura. Quinta e sexta: São Bernardo. Acordo tarde (na quinta por ter trabalhado na composição até o amanhecer e na sexta pelo cansaço da quinta); arrumo as coisas, almoço e vou para a UFMA dar as aulas e cumprir com outras obrigações docentes (reunião, extensão, etc.). Volto muito cansado e ou

durmo logo, ou fico passando o tempo até cair de sono. Sábado: ainda resta um pouco do cansaço da quinta e sexta — corpo meio quebrado, continuo acordando tarde. Hoje fui na feirinha. Fumei um cachimbo com Luiza. Passei um pouco mal pois estava de barriga vazia — e só fui aprender a fumar este negócio hoje, o que aumentou o efeito da erva (Erva de São João). O chá da tal erva havia, noutro dia (segunda ou terça desta semana), me causado um estado forte de concentração e criatividade. Hoje, por conta da situação, fuma-la no cachimbo me deixou alto, meio grogue, também criativo, mas muito relaxado. E, como passei um pouco mal, com a barriga vazia, me dediquei um tempo a preparar uma comida, um suco, comer alguma outra coisa e voltei para o doutorado. Não usei o tempo como planejado. Só fui pegar na composição após as 23h. Até concentrar no trabalho, leva um tempo. E continua aquele processo de mini-fugas que, penso, atrapalham muito e estragam a forma como uso meu tempo para compor. [...] acabo ficando ansioso demais com o rendimento das horas de trabalho... Sinto que a leitura de Deleuze tem ajudado a amadurecer em mim uma vontade de compor; uma visão mais amadurecida enquanto compositor. (Nota escrita de diário de campo de *Répéter*, em 30/03/2014)

Já com as *notas escritas*, temos geralmente menos detalhes e textos menores. No caso dos diários feitos para compor as (anti-)análises desta tese, as notas nem sempre eram tomadas logo após as seções de criação, mas principalmente um dia após, na manhã ou tarde seguinte. Estas também foram indexadas por termos-chave e foram todas feitas ao computador.

Diferente das notas em áudio, o caráter dos textos registrados nessa modalidade não é tão explícito. As interferências “externas” não aparecem nessa modalidade, a não ser quando têm a dimensão de um tópico, por si só—como um fator, por exemplo, de distração, ou um problema frequente no curso de criação das obras (e.g., som dos vizinhos em volume alto, etc). O conteúdo das notas escritas tende sempre a ser mais refletido, algumas vezes as frases chegaram a ser de fato reelaboradas, durante a escrita, e as palavras sempre acabavam sendo mais pensadas do que nas notas em áudio.

### 3.2.5.2 *Rascunhos*

Ao longo de um compor, surgem vários coágulos que, em seu movimento de fazer-se e desfazer-se, ajudam a conformar o desenho mais amplo da peça que vai sendo criada, o seu design total, antes mesmo da implementação material de frases, gestos e estruturas locais. Esses coágulos específicos são os rascunhos, que, da maneira abordada nesta tese, não se resumem aos “ensaios de partitura,” às partituras manuscritas e incompletas feitas no processo, antes da chegada da “edição final.” Os rascunhos, aqui, são de três tipos: além dos já citados *manuscritos* (que unem-se a *anotações* verbais, e.g., ‘anotações de canto de folha’), há também rascunhos com função de *planejamento*—e.g., gráficos, textos descrevendo gestos, estruturas e formas, números e operações matemáticas, desenhos e esquemas formais—e rascunhamentos sonoros, *gravados em áudio*, conduzidos ao instrumento, ou através de recursos como os do solfejo.

Assim como no caso das notas dos diários de campo, cada uma dessas modalidades de rascunho tem um tipo distinto de conteúdo, relacionado a um nível ou etapa específica do processo composicional e com uma capacidade de acompanhamento e interpretação, para a análise, que são únicas.

### 3.2.5.2.1 Manuscritos e anotações

Os *manuscritos* são versões incompletas e versões inacabadas de gestos, seções ou de toda a forma da ‘obra’, geralmente feitas à mão, mas, ao menos no caso desta tese, também ao computador—neste último caso, principalmente na forma de versões “abandonadas” de arquivos digitais de composição e edição de partitura (em softwares de notação musical), bem como, em alguns casos, na forma de *patches* e plataformas de geração e análise de material compositivo (em softwares como o OpenMusic, por exemplo). (Ver [Figura 11](#) e [Figura 12](#), nas páginas 166 e 167)

Ao longo dos processos analisados, esse tipo de rascunho geralmente vem acompanhado de anotações, pequenas marcas textuais que complementam alguma informação, alguma ideia e que, às vezes, tomam mesmo a forma de um *brainstorm*, sinalizando, rascunhando as formas de algum gesto ou seção da música que está sendo composta. (Ver anotações da [Figura 13](#))

### 3.2.5.2.2 Planejamento

Um outro tipo de rascunho é aquele que envolve o *planejamento* das formas (gestos, seções, design) da composição, através do emprego conjunto de gráficos, desenhos, textos descritivos, números, operações e esquemas. Essa modalidade de rascunho não está atrelada necessariamente a uma etapa particular da composição. Quero dizer que o planejamento não diz respeito ao que comumente se chama de ‘trabalho pré-composicional’, a uma investitura criativa que se dá fatalmente antes das decisões mais locais, no nível das alturas e das durações, por exemplo.

Planejamento é, antes, um esforço de antevisão, de previsão de certas decisões ou caminhos de criação relativos às formas (micro e macro) da música—ou seja, é pensar, de maneira pouco específica, sobre pontos e seções da composição que se está criando, antes de lidar mais especificamente com os materiais localizados nesses pontos e seções. E isso é algo que se faz (e se desfaz) ao longo de todo o processo, em maior e menor grau e amplitude. O esboço material das previsões, os coágulos desse ‘esforço de antevisão’ é que compõem essa modalidade de rascunho do planejamento. (Ver a [Figura 13](#), na página 168 e as anotações da [Figura 11](#), na página 166)

MARCA DO RÍO  
 TEMPO É MÉTRICO  
 OU PELA POSICIONAMENTO  
 MÉTRICO/S. N. MÉTRICO  
 (MAIS FORTES QUE  
 NO CASO POSTERIORE)

ENTRADA UM NOVO CLIMA (MAS NAO ENCERRA A SEÇÃO)...

SING 5  
 etc.

Figura 11 – Rascunho: Manuscrito (c/ anotações) relativo aos cc. 42-44 (acima, em tinta azul) da partitura “final” da *Rossianas III*. Observar que as anotações dizem respeito ao trecho circulado, propondo uma continuação do que está escrito, a partir dali: “Entrar num novo clima (mas não encerra a seção)... marcado pelo tempo não métrico ou pela densidade métrica vs. não métrico (mais forte do que no caso dos ‘tkts’)”. A ideia da anotação não foi levada a diante. Mas isso não é de todo verdadeiro—considerando que o que foi escrito no lugar disso conserva a ideia de algo não métrico, de uma ‘nova atmosfera’ que, no entanto, ainda faz parte do que acabou de acontecer nos compassos anteriores, etc. Tal anotação, aliás, é muito mais relativa à modalidade do *planejamento*. (Ver subseção 3.2.5.2.2)

The image shows a digital musical score for three instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Tenor Saxophone (T. Sx.). The score is divided into three sections: *molto più mosso*, *tempo primo*, and *molto più mosso*. The Flute part includes lyrics: "Nes - se'a - mor nes - sa pai" and "Shh!". Dynamics range from *p* to *f*. Performance instructions include "sing (in the most comfortable range): grotesque romantic" and "mostly air". The B♭ Clarinet and Tenor Saxophone parts also feature dynamics and performance markings.

Figura 12 – Rascunho: Manuscrito digital (versão abandonada de arquivo de software de notação) da *Rossianas III*.

### 3.2.5.2.3 Gravações em áudio

A terceira modalidade de rascunhos é a da *gravação em áudio* de improvisação, transformação e testagem de ideias ao instrumento ou outros recursos, como por exemplo, no caso de *Répéter*, o solfejo. Essas gravações, assim como as das notas em áudio dos diários de campo, também acabam dando conta de uma série de outros tipos de informação, relacionados ao contexto do local de criação, as interferências, distrações, comentários espontâneos ou propositais sobre o que se estava a improvisar/testar/transformar ao instrumento. Muitas vezes, durante um ou outro rascunhamento em áudio, dessa modalidade, alguma ideia nova surgia fora do âmbito da relação compositor/instrumento, como um ‘lampejo de consciência’ mesmo, e eu acabava tomando nota da ideia (como se estivesse gravando uma nota de diário de campo), às vezes com o claro intuito de não esquecer-la, de ter como voltar a ela no futuro.

Esse tipo de registro sempre é feito como resposta imediata a uma excitação, uma sensação de que aquele lampejo sinaliza de fato algo de muito valioso para os rumos da composição. É muito dessas sensações somente vêm como resposta às sensações provocadas, por sua vez, pelo envolvimento háptico com o instrumento e com os manejos de digitação, a mão deslizando sobre as cordas, pincelando as teclas, o ato de cantar uma frase ou de solfejar determinados efeitos de técnica expandida dos sopros, e a imagem do som esculpida na mente, a vivência de toda essa situação de **performance** que o compositor cria para si enquanto compõe e que movimenta a obra-processo. (Ver narrativa descrevendo uma dessas situações, na análise de *Répéter*, na página [seção 4.2.1](#))

### 3.2.5.3 Amostras de encontros

As *amostras de encontros* são o registro de talhadas de situações onde há um movimento constante de comunicação não intencional entre o compositor/analista e outros



# INSERIR  
 NOTA AGUDÍSSIMA  
 NA FLAUTA, COMP.  
 25-27-28  
 AS ABOJATURAR  
 DA LE SEFATO  
 TRANSFORMAR-SE  
 NAS NOTAS  
 AGUDÍSSIMAS DO  
 REFERIDO [QUE NUNCA,  
 INCLUSIVE, P/ OS OUTROS  
 2. INSTRUMENTOS].  
 Accel. → c. 43  
 Rit. → c. 44  
 Filtr. na fl. 1º tempo  
 c. 44 (A##)

Figura 13 – Rascunho: Planejamento dos conjuntos de notas utilizados entre os cc. 1–23, da *Rossianas III.*, derivados de ‘séries inarmônicas’ de cada nota dos acordes da seção A da canção de referência “Corção em Fogo,” de Reginaldo Rossi. As anotações textuais, feitas na parte inferior da figura, de caráter bastante específico e local, são anotações relativas à modalidade *manuscrito* de rascunhos. (Ver subseção 3.2.5.2.1)

sujeitos ou coisas, ao longo do lugar de criação associado ao surgimento de uma determinada ‘obra’ analisada. Por ‘comunicação não intencional’, refiro-me aos encontros entre seres, coisas e ideias que não acontecem com a finalidade de colher ou gerar dados e histórias para a análise que será composta posteriormente. Então, o encontro em si quase sempre é proposital (ninguém faz uma performance “sem querer”), mas sem a intenção de gerar dados de análise, como é o caso dos diários de campo e das entrevistas, por exemplo.

Neste ponto, vale fazer uma distinção entre as ferramentas de amostra e as de rascunho, já que estes últimos também envolvem nós feitos ao longo das confluências de seres com ideias e coisas e também são conduzidos sem a intenção de gerar dados e histórias para análise. O que diferencia as amostras de encontros dos rascunhos é o fato de que estes últimos são produtos diretos de determinados processos ocorridos ao longo da composição de uma música, enquanto as primeiras, com exceção da gravação de performances, não são exatamente um produto e nem são atreladas a uma determinada trilha, nível ou etapa, dentro desse processo.

Para ser um pouco mais claro:

1. Um gráfico de planejamento não é produzido para que, ao analisar o processo composicional, o analista o tome como um dado—um gráfico de planejamento é feito para compor;
2. Um manuscrito de uma determinada seção não é feito para que suas rasuras e anotações adjuntas sirvam, no futuro, para compor análises—os manuscritos são ferramenta de composição, antes de serem ferramentas analíticas;
3. Uma seção de improvisação ao instrumento, gravada em áudio, é uma *seção de improvisação* gravada em áudio—os registros não iam além desse momento de rascunhamento feito com o instrumento (ao invés de com o papel e a caneta, como é o caso do manuscrito);

[continua abaixo, nas respectivas subseções...]

### 3.2.5.3.1 Amostras em vídeo

4. Uma *amostra do processo criativo registrada em vídeo* pode, por outro lado, ser feita ao longo de qualquer etapa, de qualquer tipo de procedimento, situação ou momento, dentro de uma seção de composição de uma determinada ‘obra’. Pode captar, inclusive, situações de digressão, de distração ou de desânimo com o processo, quando o compositor navega indesejavelmente por outras ondas (Ver, por exemplo, o *lugar de digressão*, na análise de *Répéter*, quando faço referência a uma amostra em vídeo, na página 193);

### 3.2.5.3.2 Gravação de ensaios e performances

5. A *gravação de ensaios* se enquadra no mesmo caso das amostras em vídeo, explicadas acima. Já a *gravação de performances*, por sua vez, é feita muito mais como um fim em si mesmo do que como uma ferramenta de análise e, nesse sentido, aproxima-se de fato da ferramenta dos rascunhos. Não obstante, há uma clara e corrente distinção entre as categorias de performance e de rascunho (e mesmo entre as categorias de performance e composição) contra a qual não vale a pena ir de encontro na mera confecção de um quadro de tipologia de ferramentas etnográficas para a criação de análises musicais—o que justifica a ligação da performance, enquanto ainda-criação, à ferramenta de amostras de encontros (neste caso, entre músicos, compositor, ‘obra’, partitura, instrumento, sala, alguém-na-plateia, etc).

### 3.2.5.3.3 Troca de mensagens, registro de conversas

**Intérprete:**

Fala meu velho, tudo bem? (...) Eu queria perguntar mais algumas coisas. Vou do começo pq algumas coisas passaram batido por mim:

Pag 2, compasso 7 - na ultima quiáltera tem 2 semicolcheias tocadas com a sexta corda abafada e em cada umas delas tem uma seta. O que elas significam? Vc utiliza a mesma seta novamente na sexta corda na pág 5 compassos 39 e 40, mas aí com pizz. bartok.

(...) Pag 5 compasso 39 - No final do compasso, tem 2 apogiaturas que são harmônicos e depois o dó com vibrato exagerado. Esses harmônicos tem de continuar soando enquanto o dó vibra ou tenho de apagá los quando toco a nota dó? Mesma pergunta para a página 10 compasso 70.

(...) Outra questão é com relação ao texto. Pq vc escolheu francês?

Falta ainda muito para terminar a peça? Estou bastante preocupado pq faltam (...) [poucas] semanas para o concerto. Fico no aguardo. Grande abraço!

**Eu:**

(...) Vamos nessa, vou te responder na ordem:

1. As "setas" são, na verdade, staccatissimo. Esqueci de indicar o pizz. bartok (nas duas notas). Então o resultado é: 2 notas com a 6ª corda abafada, som estalado, agressivo e muito seco.

(...) 4. Deixa os harm. soando.

(...) Táí, não sei muito bem porque escolhi o francês. Mas acho que tem a ver com duas coisas: 1. tenho lido muito filosofia francesa pro meu doutorado. Esta peça, em especial, acho que foi muito inspirada por essas leituras... essa coisa da repetição, da recriação de outra(s) música minhas, dentro dessa música nova, etc e etc. 2. acho que tem também uma questão timbrística. Essa coisa do francês sussurrado ficou meio ruidoso e acho que se funde bem com o efeito arranhado que acompanha, quase sempre, as partes com texto. Não te falei, mas há a possibilidade de o texto ser opcional. Não estou decidido ainda quanto a isso... (...) ainda vou julgar se ela funcionaria sem o texto... acho que perde um pouco da alma, mas é só uma desconfiança, ainda. O que você acha? Tá rolando pra vc?

Cara, não falta quase nada. Você já está com 95% dela na mão. Só mais alguns compassos e já foi.

**Intérprete:**

Fala meu velho! Muito obrigado pelos esclarecimentos! Quanto ao francês,

fiquei uns 40 min praticando com o meu prof (que vive na França há mais de 20 anos) para falar o texto corretamente. Ainda não está 100% mas vai estar em breve.

(Amostra de reunião: troca de mensagens entre compositor e intérprete da obra *Répéter*. A peça ainda não havia sido finalizada [segundo relato, em torno de 95%], mas a partitura incompleta já estava na mão do intérprete, que ia preparando o que já estava escrito.)

6. Por fim, os *registros de conversas* são como as amostras feitas em vídeos, mas envolvem necessariamente a comunicação verbal feita entre dois sujeitos (e.g., compositor e intérprete, compositor e ouvinte, intérprete e ouvinte, etc) ligada de alguma forma ao lugar de criação associado à ‘obra’ analisada. Tratam-se de emails trocados entre esses sujeitos, de conversas sobre a música gravadas intencionalmente. No caso da troca de mensagens (email, rede social), por exemplo, entre compositor e intérprete, durante a composição (e.g., dúvidas técnicas ou idiomáticas acerca da escrita para determinado instrumento), ou durante a montagem de uma performance (basicamente, o caminho inverso), obviamente, as mensagens não são trocadas para fornecer dados de análise, a posteriori. Neste caso, é a catalogação e a indexação dessas conversas que inscrevem uma intenção de análise e que as transformam propriamente em ‘amostras’—algo que é colhido com um fim analítico.

#### 3.2.5.4 Entrevistas

As **entrevistas** foram o único tipo de ferramenta que não foi efetivamente utilizado para compor as (anti-)análises desta tese. Portanto, essa ferramenta e as suas diferentes modalidades figuram aqui no sentido de integrarem um quadro de ferramentas metodológicas o mais completo possível, sinalizando novos caminhos a serem percorridos e experimentados em trabalhos futuros.

São três, as suas modalidades: (1) **auto-entrevistas**, (2) **entrevistas** feitas com atores do processo e (3) **formulários** de opinião.

### 3.3 SOBRE O TEXTO E OS FORMATOS DAS (ANTI-)ANÁLISES

A presente tese, como já foi ressaltado algumas vezes até aqui, inclui em seu cerne a criação e apresentação de três (anti-)análises de ‘obras’ compostas por mim ao longo dos quatro anos de trabalho com o doutorado. As ‘obras’ foram escritas em momentos distintos deste percurso, assim como os seus respectivos textos analíticos:

- *Abesana* (2012), para flauta solo – (anti-)análise composta em 2013 [publicada, em uma versão um pouco menor, juntamente com a sua partitura, na Revista *Vórtex* ([RIOS FILHO, 2013](#))];

- *Rossianas III* (2013–14), para flauta, clarinete e saxofone tenor – (anti-)análise composta no início de 2015;
- *Répéter* (2014), para violão solo – (anti-)análise composta em 2014.

Na [subseção 3.2.4](#), falei sobre os três tipos de narrativa que integram os textos das (anti-)análises presentes nesta tese. São eles: uma *narrativa autoetnográfica*—de caráter reflexivo, pessoal, empírico e/ou confessional—, uma *narrativa conceitual* ou filosófica—que estica os fios de conceitos e ideias relativos a um compor com o mundo, tais quais introduzidos no [Capítulo 2](#), até os domínios dos textos analíticos—, e uma *narrativa musicológica*, mais ligada ao campo da análise musical tradicional. Tais linhas narrativas tecem textos que são integrados sob diversos formatos.

No caso da presente pesquisa, foram dois os formatos escolhidos para a criação das (anti-)análises: 1. o formato texto-verbal de *ensaio*, onde as narrativas analíticas citadas acima são apresentadas como um texto acadêmico (mais ou menos) típico; 2. o formato da *composição-análise*, onde essas mesmas narrativas são unidas a gestos, linhas e estruturas sonoras, articulados ao longo de uma forma musical—ou seja, uma análise que é, ela própria, uma nova composição, uma ‘obranálise’.

Dentro desses dois formatos, mesmo no caso da análise que é também composição musical, há sempre, de alguma forma, a lida e o trabalho com o texto verbal. Por sua feita, temos que os tipos aproximados de texto empregados, na composição dessas (anti-)análises, são três: no caso da análise de *Abesana*, o texto se aproxima de um memorial descritivo da peça, em termos mais tradicionais, mas ainda assim fortemente marcado por uma narrativa de caráter pessoal/reflexivo; no caso da análise de *Répéter*, o texto se aproxima de um misto de memorial descritivo, autoetnografia e narrativa literária; já no caso da análise da *Rossianas III*, o texto, gravado em áudio e presente na parte da eletroacústica, surge de duas maneiras, dentro do ambiente sonoro da composição-análise—como uma fala analítico-reflexiva feita por um narrador, uma fala que é meio narrativa pessoal, meio descrição analítica, e também como citação direta de notas de diário de campo gravadas em áudio, decupadas e editadas.

Tratam-se, portanto, de três tipos de narrativa (etnográfica, conceitual e musicológica), que articulam três tipos de texto (memorial, memorial/autoetnografia/literatura e analítico-reflexivo/citação de notas de diário), que ajudam a bosquejar, por sua vez, o formato geral das (anti-)análises (ou ensaio acadêmico, ou composição-análise).

## 4 AO LONGO DO (MEU PRÓPRIO) COMPOR- EMARANHADO...

Enquanto compositor, o que tenho feito—com as composições que escrevo, com as performances que arranjo, com os projetos que toco e dos quais participo, com os contatos que eu levanto, com as gravações que eu faço e divulgo—é criar um *lugar de criação musical* para poder nele me arrastar e, ao longo de todo esse movimento, seguir criando. Esta tese faz parte disso, é articulada *com* esse lugar.

Toda a leitura que fiz, todo texto que escrevi, toda análise que inventei surge somente *a partir de e com* as linhas e forças desse *um* compor-emaranhado que posso (que tento!) chamar de ‘meu’. Portanto, não faz sentido nenhum dizer, aqui neste pródromo do capítulo em que apresento mais diretamente as minhas criações musicais experimentadas ao longo do percurso do doutorado, que ‘finalmente me debruçarei sobre a minha própria prática composicional.’ De maneira alguma! Estou, desde a primeira linha desta tese—como bem tento explicar em profundidade já no [Capítulo 1](#)—, falando da prática e *com* ela. Todo o percurso conceitual dos capítulos anteriores diz respeito diretamente à minha prática, me identifico, me afino e me atraio por todo este percurso não de maneira filosófica, mas artisticamente, criativamente. Ou ainda melhor: todo o percurso conceitual (e metodológico) dos capítulos anteriores está em *circuito* com a minha prática, acontece *com* ela, *ao longo* de ‘um (meu) compor’.

Porém, se até então o que eu tenho feito é falar sobre todo um campo de forças e vetores relativos a este *lugar de criação musical* que venho tecendo para mim e para a minha música—bem como sobre a própria natureza da indissociabilidade ‘teoria/prática’ desse emaranhado—, no presente capítulo o que eu faço é partir dos produtos desse movimento de tecer e rastejar—ou seja, partir da clara perspectiva das ‘obras’ e dos processos a elas associados, para falar desse *lugar*.

Essa mudança de perspectiva é o que, por exemplo, dá abertura à(s) modalidade(s) de análise musical que desenvolvo e apresento aqui: as (anti-)análises. Mas não parto das ‘obras’ para falar sobre as ‘obras’: o meu tema continua sendo *um* compor-emaranhado, *um* compor com o mundo. As obras-processos apresentados e investigados são efetivos exemplificadores, organizadores da agenda discutida; um bom fechamento, sobretudo, como se fossem estudos de caso, ou “prova”<sup>1</sup> de existência da prática—um crachá, que legitima e apresenta; ou uma balança, que equilibra as duas (ou as várias) pontas do Circuito, tais quais introduzidas neste documento publicável, que, por sua própria natureza textual, acaba privilegiando o modo-explicitação em detrimento do modo-implicitação, as *falas* em detrimento dos sons (mesmo que eles estejam representados graficamente).

Nesse sentido é que os anexos revelam toda a sua imensa importância: partituras (primeiras páginas e *links* para *download* da partitura completa) das obras referidas na

<sup>1</sup> Prova **não** no sentido de “vamos agora testar tudo isso que foi dito.” Mas de comprovação mesmo, como ‘mostrar as originais de documentos ao se inscrever num concurso público’ ou os ‘títulos comprobatórios de publicações e realizações profissionais constantes do currículo.’ Enfim...

subseção 4.1.1 + partituras completas das obras analisadas na seção 4.2 + CD com gravações das mesmas (quando se aplica) e da ‘Obranálise’ *Rossianas III*.

## 4.1 CRIAÇÃO MUSICAL DURANTE O DOUTORADO

Durante todo o doutorado—ao longo das leituras de meu referencial teórico e da escrita da tese—a criação musical e o envolvimento com um fazer-música em seu modo-implicitação sempre foi algo muito presente. Desde o início deste percurso, em 2011, foram compostas dezessete novas peças (dezoito, contando com a ‘obranálise’ da subseção 4.2.2), sendo que quinze delas foram estreadas e mais da metade foi tocada duas ou mais vezes—em situações distintas e, em algumas dessas vezes, por grupos e músicos diversos—, em oito estados brasileiros e em países como Argentina, Holanda, Estados Unidos e Suíça.<sup>2</sup>

A seguir, apresento uma lista das obras referidas, com breves informações sobre suas estreias.

### 4.1.1 Lista de obras compostas e estreias

- ***nav tirs nekadus hibridus n° 1 (2011)***

flauta, clarinete, trompete, violino e violoncelo

Estreia: GIMBA, em 2012 – concerto realizado dentro da programação do projeto MAB (1ª edição) – Teatro Vila Velha, Salvador (BA)

NOTA PROGRAMA:

‘nav tirs nekadus hibridus’ significa ‘nem puro nem híbrido’ em letão. A música é toda construída baseada em uma escala inferida a partir de uma canção indiana; e o seu tecido dramático é costurado por ondulações que formam ciclos de aproximação e distanciamento de uma sonoridade mais reconhecível como típica da Índia – ou ao menos do Oriente. Viajamos, durante toda a peça por uma espécie de limbo fantástico, entre a atmosfera daquela região deste nosso conhecido mundo e a atmosfera de um outro lugar que sequer existe, senão apenas dentro da cabeça de cada um, no universo de coisas possíveis em seu próprio mundinho. A resolução dessa queda de braço é uma quebra abrupta do jogo estabelecido, num sopro breve que propõe a reflexão antes da morte.

- ***nav tirs nekadus hibridus n° 2 (2011)***

conjunto misto

Estreia: Camará Ensemble, em 2011 – concerto “Música Baiana?” – Reitoria da UFBA, Salvador (BA)

---

<sup>2</sup> Algumas dessas performances foram gravadas e estão inclusas no CD anexado a esta tese.



## NOTA PROGRAMA:

“Nem puro, nem híbrido.” Esse é o significado do título da música, em letão. Trata-se da imaginação de um anti-mundo, onde as coisas não são coisas, e da percepção de uma viagem ou trajetória travada pelos, ao mesmo tempo, nativos e criadores desse mundo. De um lado, uma entidade musical familiar (uma escala dórica) segue um caminho de autotransformação, numa viagem alucinante em direção à sua própria figura deformada – quando deixa de parecer familiar. Do outro, uma entidade musical da natureza (a série harmônica) se artificializa à medida que se aproxima de um ponto no futuro (e vira uma escala de tons inteiros). Ambas as personagens viajam no mesmo sentido, o da transformação, e os seus percursos se misturam, se entrelaçam, se esfregam e friccionam; se acariciam. Ouça, pois esse outro mundo somente pode ser ouvido. As imagens ficam por conta de cada um.

- ***nav tirs nekadus hibridus n° 3 (2012)***

duo de percussão

Encomenda do Duo Sacramento p/ turnê nos EUA Estreia: Duo Sacramento, em 2011 – Turner Hall, Brethel University, St. Paul (EUA)

- ***nav tirs nekadus hibridus n° 4 (2012)***

flauta e violão

Estreia: Maria Carolina Cavalcante e Gabriel Rosário, em 2012 – Concerto “Quinze” (Sérgio Roberto de Oliveira) – CCJB, Rio de Janeiro (RJ)

## NOTA PROGRAMA:

The fourth piece of the nav tirs cycle, whose title means “not pure nor hybrid,” in Latvian, *nav tirs nekadus hibridus no 4* undertakes the conviviality of two divergent harmonic forces which goes through time on searching for a balance which is never reached. Two harmonic progressions that reflect different stories which lie behind the agency of each of the instruments/performers: flute/flutist and guitar/guitarist.

- ***Música Peba N° 2 (2011)***

conjunto misto

Encomenda do Nieuw Ensemble p/ festival de música brasileira Estreia: Nieuw Ensemble (regente: Arie Van Beek), em 2011 – Concertgebouw, Amsterdã (HOL)

## NOTA PROGRAMA:

Música Peba N° 2 é uma consequência da impressão de que aquela que é comumente considerada como sendo a “boa música brasileira” é, na verdade, uma impossibilidade. Primeiro, porque ser “a boa música” nada mais é que arrogância. E depois, porque ser “a música brasileira” nada mais é que ingenuidade (se é que não é exatamente o oposto, ou seja, arrogância mais uma vez). A primeira peça da série Música Peba constrói um diálogo entre uma música de Anton Webern (Drei Lieder... Op. 18, n.

1) e *Você não vale nada...*, do compositor Dorgival Dantas. Ambas as músicas são usadas/citadas/transformadas de diversas modos para dar forma à nova composição. Ao final, a questão geral é: qual das obras deve ser considerada uma música peba? A de Webern, a de Dantas, ou a minha? Peba pra quem? Em que contexto? Música Peba Nº 2 faz uso de *Partiels*, do compositor francês Gerard Grisey, e de *Águas de Março*, de Tom Jobim, para lançar uma questão similar, impondo vários níveis de abordagem irônica sobre essas músicas de referência, às vezes tomando-as como meras fontes de clichê, às vezes as deformando/camuflando/escondendo, em busca de uma expressão menos referencialista. Tecnicamente, a obra pode ser considerada como uma espécie de ambiente para a coabitação controlada de fragmentos moleculares de ambas as citadas peças musicais, em termos da livre utilização e modificação de blocos inteiros e/ou motivos e células, bem como em termos de duas correntes de acordes que se movem gradualmente uma por sobre a outra, durante toda a música.

- ***Boiada* (2011)**

miniatura p/ piano solo

Estreia: Halley Kallenberg, em 2011 – Concerto Bafrik Nº 2 – Reitoria da UFBA, Salvador (BA)

- ***Abesana* (2012)**

flauta solo

Encomenda do flautista Lucas Robatto Estreia: Lucas Robatto, em 2012 – concerto dentro da programação do projeto MAB (1ª ed.) – Museu de Arte Sacra, Salvador (BA)

NOTA PROGRAMA:

I don't remember, in Coité — the city where I was raised —, of seeing someday a herdsman singing the aboio. Nevertheless, it is not difficult to me to imagine or even to intonate it. Where is it kept with me this sensation of familiarity to the inflections, the contours and the gestures of this chant, I do not know exactly. But something makes my current universe close to the echoes of a universe which is not distant, somewhere there. An answer that I give, to this what I don't know, is Abesana.

- ***Hino Transnacional* (2004-2012)**

grupo de percussão, voz solista e atriz

Estreia: Percantos (regente: Paulo Rios Filho), em 2012 – Festival BNB Instrumental – Centro Cultural do BNB, Sousa (PB)

- ***paîé 'y* (2012)**

bouzouki, eletrônica e vídeo

Estreia: Vitor Rios, em 2012 – em concerto do Camará Ensemble – Teatro Eva Herz, Salvador (BA)

NOTA PROGRAMA:

Quem teria sido Luiz Gonzaga, não fosse o êxodo? E Elvis Presley? E Roberto Carlos? “Meu Pajeú” canta as dores de ter deixado a terra e a vontade de voltar. paíê 'y é um eco distorcido da diáspora; uma resposta aos próprios ecos de uma lógica cruel do sucesso, baseada em sua escassez. É tão absurdo quanto natural, que um jovem saia de sua terra para cantar com dor sobre a falta que ela faz.

- ***TransColonização (2013)***

conjunto misto e voz solista

Encomenda da America's Society Estreia: ICE (International Contemporary Ensemble), em 2013 – concerto Codex Trujillo del Perú – America's Society, Nova Iorque (EUA)

NOTA PROGRAMA:

TransColonização é uma alusão à geografia do Peru (selva, montanhas e costa), tão bem como o resultado de minha própria fascinação com a história do Codex Trujillo del Peru, escrito no século XVIII por um bispo espanhol chamado Dom Martínez Compañón. Num nível mais fantástico, é um ensaio sobre linguagens, rituais e liberdades violadas. Postumamente, é a alegoria de uma violência positiva de expansão de ideias multivalentes sob a forma da coabitação de micro-colonizações múltiplas, experienciadas de uma forma não-traumática, dentro da mente e capacidade criativa de cada um dos participantes de sua performance: compositor, músicos, audiência e som.

- ***Quem vem lá?! (2013)***

conjunto misto

Encomenda do Orpheus Ensemble Estreia: Orpheus Ensemble (regente: Jack Fortner), em 2013 – UCLA Fresno State University, Fresno (EUA)

NOTA PROGRAMA:

Eu nasci em 2013. Todo compositor nasce junto com a sua música. Quem vem lá?! é um ensaio sobre o nascimento – do autor, da obra e de um pelas entranhas do outro. É o esboço de um roteiro fantástico que inclui, em seu núcleo, o criador (reflexivo por natureza) virando-lhe a própria pele ao avesso, renascendo-se a si próprio, na medida em que pare, também, a criatura. É a exposição deste autor virado ao avesso, de suas influências e afluências. Mas não só, pois é também a exposição da própria obra que nasce junto, as suas demandas e a sua indisciplina autoral, a sua teimosia em desobedecer o pai: “Eu não sou você! Eu sou Ravel! Eu sou Wagner! Corelli!” Criar a sua música é convencê-la, então, de que ela é você e não outro,

fazê-la 'vestir a camisa' de sua própria ideia seminal. Mas este é um processo cheio de multivalência e surrealismo, através do qual o conceito de autoria pode ir para o espaço. O discurso musical de *Quem vem lá?!*, impregnado de agonismo, sofre da convivência com iguais-estranhos e da interferência de outras obras e outros mundos, que parecem querer desabar as suas estruturas. Finalmente, o ciclo de criação da peça é encerrado com a descoberta apaziguadora, quase um conselho, de uma obra não musical. "You, who was born for Poetry's creation..." da poetisa russa Anna Akhmatova, funciona como a resolução desse processo confuso de nascimento duplo, um sinal de que não há por que se preocupar com a indisciplina autoral da obra recém-nascida, uma vez que esta inventa o seu criador na mesma medida em que é por ele inventada: "Tu, que nasceste para criação Não repitas os dizeres dos antigos Muito embora talvez a nossa própria poesia Seja tão somente uma bonita citação."

- ***Xique-Xique Chic! (2013)***

flauta, clarinete, violão e percussão

Encomenda do Janela Brasileira Estreia: Janela Brasileira, em 2013 – concerto no SESC Partituras – Teatro SESC Casa do Comércio, Salvador (BA)

- ***O Gigante do Pé de Feijão (2013)***

instrumentação livre

Estreia: OCA, em 2013 – OCA no Vila – Cabaré dos Novos/Teatro Vila-Velha, Salvador (BA)

- ***Rossianas III (2014)***

flauta, clarinete e sax tenor

Estreia: Camará Ensemble, em 2014 – III Virtuosi Séc. XXI – Teatro da Livraria Cultura, Recife (PE)

NOTA PROGRAMA:

Rossianas III é a derradeira peça de uma série composta em homenagem ao Rei do Brega, o recifense Reginaldo Rossi. Nas Rossianas, cada peça faz referência e é baseada em uma ou mais de suas canções. No caso da terceira da série, escrita para flauta, clarinete e saxofone, o que está em jogo é a elaboração radical de passagens filtradas, de células musicais amplificadas, esticadas, retalhadas, ecos deformados da canção "Coração em fogo", de 1983, que se deita virtualmente (e na íntegra), por detrás de toda a superfície da peça. Forças de um romantismo escrachado, piada e clichê – marcas da música do Rei – chocam-se com outras linhas de reverência e pesar, pela morte de Rossi, ocorrida quando da composição da obra.

- ***Rua das Pedras (2014)***

violão solo

Encomenda do violonista Cristiano Braga Não foi estreada até o momento

- ***Répéter* (2014)**

violão solo

Encomenda do violonista João Carlos Victor Estreia: João Carlos Victor, em 2014 – Recital de Mestrado – Basileia (SWI)

NOTA PROGRAMA:

From a harmonic viewpoint, *Répéter* comes, in a first moment, more from a empirical relation between the performer’s body and his instrument, mainly from the repetition and variation of one position of the left hand, than from an abstraction of the pitches which guarantees a logical development during the piece. Nevertheless, the result of the modulation of this fix position of the left hand across the guitar’s fingerboard, together with the opportune use of the open strings in the creation of small and very local gestures, ends up to being the basis for all the harmonic progression of the piece — even when the initial purpose of the moving frozen left hand is abandoned. In the aspect related to its form, the work is a collection of small gestures woven by percussive commentaries and rapid vocal interventions. Such these gestures are over-repeated in an imperfect form, putting together, each time on, new commentaries, elongations, diminution, inner reiterations, variations and omissions. Sections are attempts whose achievement is not mandatory at all.

- ***A vinte dias do fim* (2014)**

flauta e clarinete

Encomenda da FUNARTE/Eleição XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea Estreia marcada para Novembro de 2015, durante a XXI BMBC, Rio de Janeiro (RJ)

- ***‘Obranálise’ Rossianas III* (2015)**

(anti-)análise escrita para voz, guitarra, violão, percussão, teclado e eletrônica

## 4.2 AS (ANTI-)ANÁLISES

### 4.2.1 Répéter

A análise que aqui se inicia é um relato de ‘viagem atenta’ feita com a ‘obra’ *Répéter*,<sup>3</sup> a partir e ao longo da vivência do processo pelo seu próprio compositor (que é

<sup>3</sup> *Répéter* foi escrita especialmente para João Carlos Victor, violonista baiano radicado na Suíça, que a estreou no dia 4 de Junho de 2014, durante o seu recital de mestrado pela *Musik Akademie Basel*, naquele país. A música começou a ser escrita apenas duas semanas após entregar a partitura de uma outra obra para violão solo, *Rua das Pedras*, a um outro intérprete—detalhe importante para compreender algumas linhas atuantes na composição da própria *Répéter*, e que será abordado adiante.

também o autor desta análise), durante o período específico que vai de Março a Agosto de 2014. Tal relato, uma narrativa que é como que extensão dos fluxos criativos da própria ‘obra’ analisada, é guiada pela noção de um fazer-análise que é movimento de linhas e forças diversas ao longo dos nós e do emaranhado de um compor com o mundo. A ideia é que o analista seja alguém que, mais do que olhar para a composição, tente enxergar *com* ela, ao longo de suas linhas, forças e fluxos materiais.

Abraçando tal direção, esta análise é tecida, em grande medida, como uma história de viagem atenta que se fez (e que se faz) junto à composição, contada por alguém, neste caso o compositor, que se relaciona com a música enquanto esta vai sendo criada, dentro do processo (que já é obra) e, também, após a chegada da ‘obra’ (que ainda é processo)—a música sempre segue sendo criada. Para tanto, para que o percurso da caminhada seja de fato iluminado por vitalidade e atenção, alguns fluxos, linhas e nós (encontro de fios e de forças) tiveram que ser, primeiro, sentidos, intuídos e localizados, a partir de todo um movimento de coleta de dados, feito ao longo da viagem, com o uso de algumas ferramentas metodológicas oriundas da prática da pesquisa etnográfica, a saber: **diários de campo**—anotações orais ou escritas feitas sempre após uma seção de criação da música ou com o fim específico de tomar nota de um *insight*, registrar um grito de *eureka!*; **rascunhos**—material manuscrito e digital com registros de trechos da música ou de esquemas de planejamento formal, bem como gravações em áudio de ideias, improvisações e checagens feitas ao instrumento; e **amostras de reunião**—emails e mensagens trocadas com o intérprete da estreia da música, bem como amostras videográficas (de entre 20 e 40 minutos de duração) de seções de criação, além da própria partitura “final” da peça.

A posterior consulta ao material gerado pelas ferramentas supracitadas, em conjunto com a recursão dinâmica à *estesis*, memória e invenção, desemboca em um texto analítico que sinaliza *linhas*, *percursos* e *nós*, que reflete sobre a existência e o movimento mais íntimo desses elementos, ao longo de um compor, que estende o horizonte imanente dessas linhas até próximo de seu limite, e que narra trajetos percorridos e encontros protagonizados por coisas, seres e ideias, bem como a ação de forças e acontecimentos emaranhados à malha do ‘um compor’ investigado.

Neste texto, dou ênfase a algumas *linhas* e *feixes de linhas* integrados com a composição de *Répéter*. São eles: **linha de repetição**, **linha de sono**, **linha de tonalidade** e **linha de escrituração**. Ao tratar de algumas delas, outras linhas e outros feixes, outros nós e lugares surgirão—e serão, naturalmente, também abarcados.

## LINHA DE REPETIÇÃO <sup>1</sup>

Não é difícil prever: *Répéter*, em francês, quer dizer “repetir.” E não é a toa que a *linha de repetição* é a primeira a aparecer nesta análise: uma intensidade de redundância

atravessa a composição do início ao fim, nos mais diversos âmbitos e níveis de obra-processo e também de processo-obra—ou seja, das linhas e forças que se encontram e se atualizam na composição e que, por outro lado, são por ela atualizadas. Repetir é tanto causa quanto efeito, caminho e caminhada da obra ora analisada.

O próprio fato de eu ter sentido uma necessidade, a princípio inexplicável, de pôr o título em língua francesa, e não na minha língua materna, denuncia parte da complexa trama costurada, com a ‘obra’, pelo fio robusto da reiteração: primeiro, o período de composição de *Répéter* coincidiu com um período de estudos de uma parte da literatura teórica do meu trabalho de doutorado—aliás, do qual esta própria análise faz parte—, aquela sobre a *philosophie de la différence* de Gilles Deleuze, filósofo moderno que era francês e que escrevia em francês. Segundo, a ‘obra’ sempre teve, desde o início do processo de criação, data e local para ser estreada, em um concerto feito na Suíça, país onde aproximadamente 21% da população é francófalante.

Além disso, batizar a música com o verbo “repetir” é fazer essa que é linha motriz da composição acontecer igualmente no âmbito do enunciado do título, com todas as consequências que pôr um nome na obra pode trazer para, por exemplo, a experiência da escuta. Por fim, estendendo a corda desse pródromo, tem-se que: pensar o batismo numa língua e efetuar-lo traduzido em uma outra é, já e ainda, fruto da mesmíssima *linha de repetição* que dá vida à ‘obra’. Traduzir é como repetir o mesmo em outra língua, com toda diferença que isto implica.

Após este esforço de introduzir a repetição em *Répéter* de maneira bem repetitiva, apresento os aspectos da citada composição relativos a esta *linha-criação*: a) fala; b) forma; c) fôrma e harmonia; d) intertextualidade; e) justaposição obsessiva entre sons percussivos e sons harmônicos; e f) tatibitate do compositor compondo ao instrumento.

No texto, estes aspectos são abordados de forma intercambiada com alguns tópicos relativos a outras linhas e lugares. Quando os tópicos desta *linha-criação* retornam, assim o fazem aninhados sob sua marca parental—o que explica os números sobrescritos nos títulos de algumas seções.

## fala

A figura 14 é relativa ao trecho compreendido entre os compassos 9 e 14 da partitura de *Répéter*. Era este trecho que eu vinha tocando ao violão<sup>4</sup> quando, após o arpejo *sforzato* do fim do c. 13, hesitei em prosseguir com o que viria a ser o c. 16 da partitura “final” (sol sustenido na sexta corda do violão) e fiz um comentário—em voz alta, pois estava

<sup>4</sup> Este foi todo um percurso de modelagem de ideias ao instrumento, bem como de desenvolvimento de gestos musicais por improvisação e de fixação de ideias anteriores surgidas desta interação com o violão. Ver a seção 4.2.1.

Figura 14 – *Répéter*, cc. 9–14

gravando<sup>5</sup>—que refletia uma ideia ainda bastante fresca, mas que já havia aparecido em algum momento antes daquele. Tratava-se da possibilidade (portanto, uma ideia vaga, que podia ou não ser efetuada) de inserir, naquele ponto da música, uma interferência rápida de algo inusitado. Àquela altura, o encarnamento de *forças de repetição*, no processo composicional que se iniciava, era algo já alvo de minha atenção<sup>6</sup>, e até mesmo a ideia do nome da composição, ainda sem a transposição para o francês, já existia.

A solução do problema da “interferência inusitada” veio pelas vias do cruzamento dessa necessidade expressiva (inserir algo que não é esperado) com um recurso que foi, em meio a um punhado de troca de mensagens sobre possibilidades técnicas ao violão e sobre o contexto planejado para o concerto de estreia, propositadamente omitido<sup>7</sup> do músico para quem a ‘obra’ foi escrita, a saber: o uso da voz, o recurso da **fala** do intérprete. Assim, a coisa inusitada, que acabou mesmo sendo inserida entre os compassos 14 e 16, foi justamente uma interferência da voz falada; um curto texto, de minha autoria, na verdade uma única frase, que diz, em francês, “não me pergunte porque repetir”—com um corte de cunho dramático que isola a palavra *répéter* alguns compassos após a primeira parte da oração (ver figura 15).

A frase é repetida três vezes durante toda a peça, sempre com a mesma intenção (recitando) e timbre (sussurrado e quase-sussurrado) e a sua aparição marca pontos estruturais importantes: o fim da primeira seção, que é reiterada logo depois, marcando a primeira grande repetição da música a nível formal; a chegada de uma parte central contrastante; e o fim da peça. Num nível mais local da forma, a interferência da fala também marca pontos estruturais, separando subseções específicas, mas nunca os mesmos blocos são separados pela mesma metade da frase (que, lembrando, está dividida em duas).<sup>8</sup>

<sup>5</sup> *Rascunho* ao instrumento, gravado em áudio no dia 26/3/2014, às 21:56, em minha casa, na cidade de Parnaíba, Piauí.

<sup>6</sup> Ver o *rascunho* de planejamento formal datado de 19/03/14, na figura 16.

<sup>7</sup> Nota de *diário de campo* do dia 18/3/2014, gravada em áudio, às 12:38.

<sup>8</sup> Estes aspectos estruturais da forma são abordados nos tópicos “**forma**” e “**fôrma e harmonia**” desta análise.



Figura 15 – A fala como coisa inusitada

Finalmente, o emprego do recurso da voz falada do músico-instrumentista é, em si, outro nível de repetição do aspecto da **fala**, dessa vez na relação desta ‘obra’ com outras composições escritas por mim. Quero dizer: colocar o intérprete (não-cantor) numa situação onde a ele é pedido que utilize a voz falada (às vezes cantada) na performance, de certa forma como uma extensão das possibilidades técnicas do próprio instrumento (que afinal se confunde com o seu corpo), é algo que acontece em mais da metade da minha produção composicional, até agora. Mais especificamente, a reprodução deste artifício, na música ora analisada, tem a ver com uma forte relação guardada entre *Répéter* e a sua antecessora, *Rua das Pedras*, bem como, de maneira menos incisiva, com uma outra composição, escrita em 2013—chamada *Quem vem lá?!—*, que é, nada mais apropriado, uma espécie de ensaio sobre a intertextualidade em música (Cf. a seção 4.2.1).

## forma

“E hoje passei mais ou menos setenta por cento do tempo de trabalho na composição, até agora, (...) com o violão na mão, firmando essas ideias, que vieram ontem, dando forma a ela[s], ou seja, construindo a forma da música a partir dessas ideias, em um nível bem localizado. E a partir dessas ideias também começam a vir, ao instrumento (...) variações. Então, (...) vem essa coisa da continuação da elaboração das ideias num nível mais microscópico ainda [e isso traz] novas ideias pra forma inclusive. O restante do tempo, hoje, foi rascunhando o que seria a forma, pensado em seções mesmo”.<sup>9</sup>

Se me perguntam ‘Bottom/Up ou Top/Down?’, respondo ‘sheer undirected bum-bling’.<sup>10</sup> Explico: a construção da forma, em *Répéter*, começa com uma fagulha-ideia, um gesto local que leva a outro; é uma dinâmica de criação regada a improviso (mental e instrumental), tentativa e errância; processo que é, de um lado, atravessado por um planejamento

<sup>9</sup> Nota de *diário de campo*, gravada em áudio em 19/3/2014, às 10:50.

<sup>10</sup> Cf. Reynolds 2002.

1'30"  
A  
50"  
BAIXO EM G#  
LK  
3'10"  
A  
LK  
SOL#  
REC.  
B  
PICOS VALES  
30"  
S'40"  
A  
EMENDADO  
DESUMIDO

APROVEITA OS MUTES DO ÚLTIMO DO PICO DO B' E JA COMEÇA DO A CORDE COM BAIXO EM G#. QUER DIZER, FAZ ANTES AS FIGURAS DA PARADA, MAS SEM SOAR O CA DO BAIXO.

PICOS DE MUTE SEGUIDOS DE VALES LÍRICOS  
FRASES "FRIDAS"  
NERVOSO  
GESTOS CORTOS  
UMA INTENÇÃO DE ACCELERANDO

MELODIAS +- DRAMÁTICAS  
BU ENTRO + CONTEMPLATIVA  
TRANQUILO  
UMA INTENÇÃO DE RALL.

Figura 16 – Rascunho de planejamento da forma

(a) cc. 2-4

(b) cc. 24-30

Figura 17 – Alomorfia em repetições da parte A – As células da original (em cima) são desenvolvidas, inchadas pela injeção de material e têm, em alguns casos, a sua ordem invertida (embaixo).

formal em termos de prognóstico de seções-contêiner (figura 16), esboçando uma estrutura que é, por outro lado, constantemente desafiada por insaciáveis micro-reelaborações do material—alomorfa e variação constantes de frases e gestos em nível microscópico. A forma, dentro dessa moldura, é um movimento contínuo de des-re-territorialização: um material caótico que fabrica territórios-gestos (estruturas) que, por sua vez, são desterritorializados por forças de transformação-em-outro (variação), o que conduz, por fim, a um fluxo de reterritorialização em seções ou partes (macro-forma). Ou seja: a forma é sempre contemporânea dos materiais. (FERRAZ, 2012b)

Apesar de o movimento narrado acima ser da ordem dos encontros e fluxos que atualizam/coagulam a forma, há também um outro aspecto, dessa dinâmica de fabricação e demolição de territórios, que é, por sua vez, aquele pelo qual a forma torna audíveis esses encontros e fluxos, como ela atualiza no tempo essas linhas de alomorfa e variação que participam de seu próprio engendramento. Esse outro aspecto é maquinado através do encontro dessas linhas de variação com a *linha de repetição*, que aqui é abordada.

O planejamento da macro-forma, visto na figura 16, somente começou a ser esboçado já após o início da escrituração da partitura. Desde o primeiro momento desse processo, eu imaginava que aquilo que estava sendo criado—que corresponde exatamente ao trecho entre os cc. 1–21—seria uma seção A que deveria ser repetida algumas vezes, com modificações, antes de levar a uma seção contrastante. Como a figura mostra, ela de fato é repetida três vezes, cada vez com uma duração diferente. Essa anotação das durações dos três ‘A’ foi feita posteriormente, após ter escrito a sua primeira aparição, mas os pequenos cones e espirais desenhados dentro daquela coisa meio amorfa que representa a citada seção e as suas reiterações já sinalizavam os momentos onde agiriam as transformações. Ao fim, nem as previsões de duração de cada reaparição da seção A, nem os pontos de variação planejados foram seguidos, mas a macro-forma de *Répéter* é, como planejado, definida justamente pela aparição tripla de uma parte A que a cada repetição é invadida por uma movimentação de partículas de metamorfose; velocidade moleculares que ampliam curtos gestos, cortam outros pela metade, reordenam algumas células e desenvolvem pequenas ideias que numa aparição anterior pareciam secundárias ou adornos de menor importância. (Ver a figura 17)

Considerando, por fim, âmbitos mais locais da forma, temos que:

1. Há cinco subseções em cada aparição da parte A. (Ver a figura 18) Cada uma delas é fortemente marcada pela repetição de uma célula-motivo ou frase—como no caso dos itens (a), (b) e (d); ou por um desenho rítmico de caráter cíclico e harmonia redundante, que também são resultado da operação de uma *linha de repetição*—como no caso dos itens (c) e (e).
2. Em um nível ainda mais microscópico da forma, *Répéter* é carregada de pequenos

(a) c. 1

(b) c. 5

(c) cc. 9–11

(d) c. 16

(e) cc. 18–20

Figura 18 – *Linha de repetição* na costura nuclear reiterativa das partes internas de A (e reaparições).

(a)

(b)

(c)

(d)

Figura 19 – *Linha de repetição* e a construção dos pequenos gestos e células de um âmbito mais microscópico forma.

gestos e células baseadas em pelo menos uma repetição de um mesmo. (Ver os exemplos da figura 19)

## fôrma e harmonia

“Sob o ponto de vista harmônico, *Répéter* parte, num primeiro momento, mais de uma relação prática entre o corpo do intérprete e o instrumento, a partir principalmente da repetição e variação de uma mesma posição

da mão esquerda, do que de uma abstração das alturas que garanta um desenvolvimento lógico ao longo da peça. No entanto, o resultado da modulação desta posição fixa da mão esquerda (...) juntamente com o oportuno aproveitamento das cordas soltas (...) acaba sendo a base para toda digressão harmônica da música...”<sup>11</sup>

De maneira indireta, a harmonia acaba sendo outro aspecto atravessado pela *linha de repetição*, na composição de *Répéter*. De forma indireta porque a harmonia da ‘obra’ não é resultado de um processo exatamente harmônico, seja ele lógico ou intuitivo, mas sim, como aponta a mensagem ao intérprete acima, fruto da utilização reiterada de uma **fôrma** fixa na mão esquerda, caminhando por variadas regiões do braço do instrumento. Especificamente, cada subseção (exceto a primeira) que compõe a seção A (e repetições) é baseada numa mesma fôrma montada em casas diferentes, sempre a partir da sexta corda do violão. (Ver figura 20)

Essa maneira de arrumar o campo das alturas, no caso particular desta música, não deve ser abordada sem que se faça duas observações importantes. A primeira delas é sobre o fato de haver, a despeito do protagonismo deste processo da fôrma fixa, ainda assim uma zona de escolhas essencialmente harmônica, que é a das decisões sobre em que casa da sexta corda a fôrma seria montada a cada subseção, ou seja, o contorno da voz mais grave e as implicações harmônicas decorrentes deste desenho. A segunda observação tem a ver, inicialmente, com a configuração intervalar dos acordes que são resultantes desta modulação de uma só fôrma fixa. Analisando a figura 20, nota-se que, apesar de todas as quatro posições demonstradas terem o mesmo molde (abertura grande do dedo 1 para o dedo 3 e abertura pequena deste último para o dedo 4, cada dedo uma corda abaixo do outro), as configurações intervalares são diferentes entre os dois primeiros acordes (cc.4–5/9–13) e os dois últimos (cc.16–7/18–20). Enquanto os dois primeiros têm um conteúdo intervalar formado por sexta menor, nona maior e trítano, os dois últimos apresentam sexta maior, décima menor e trítano. A essas qualidades intervalares carregadas pela fôrma, em suas duas versões, soma-se o valor absoluto das três primeiras cordas soltas do violão, que ajudam a compor a coloração harmônica de cada uma das citadas subseções. Então, grande parte das emulações harmônicas de *Répéter* é composta por este conteúdo intervalar **repetido** em diversas transposições, somado a um conjunto de notas fixo que é **repetidamente** sobreposto a cada uma dessas transposições—alterando, assim, o conteúdo intervalar total de cada uma delas.

<sup>11</sup> Amostra de Reunião: mensagem enviada ao intérprete da estreia, que precisava de uma nota sobre a composição para incluir em seu trabalho de mestrado, no dia 9/4/2014.

The figure shows a musical score for guitar with four fretboard diagrams. The diagrams are labeled with measure ranges: c. 4-5, c. 9-13, c. 16-7, and c. 18-20. Each diagram shows a specific fingering pattern on the fretboard, with fingers 1, 3, and 4 indicated. The musical score below includes dynamics such as *f*, *sfz*, *mp*, and *p*, and markings for 'tambora' and 'ord.'. The score is written in a complex rhythmic style with various time signatures and accidentals.

Figura 20 – Subseções de A construídas a partir da movimentação, em diversos pontos do braço do violão, de uma única fôrma na mão esquerda do intérprete.

## LINHA DE SONO <sup>1</sup>

A *linha de sono* atravessa qualquer aspecto da vida de algo que durma e acorde. Nesse sentido óbvio, rotineiro, não deve haver maior interesse em acompanhar o seu traçado sem que se corra o risco de sentir sono—essa é a sua especialidade. Mas o aspecto do sono, em si, não é o que geralmente faz a atenção de alguém se voltar a ela. *Linha de sono* compõe dormir e acordar, mas também resistir ao sono; atravessa, assim, toda uma relação com o tempo cronológico, com os ciclos de dia e noite, bem como com um outro tempo, de caráter intensivo. É quando alguém falta ao encontro por ter dormido mais do que devia ou quando se lava o rosto para aguentar aceso até o final do filme que essa linha escapa à sua própria fronteira e o sono arrebenta a ordem das coisas. É aí que ela chama atenção.

Dentro do mundo-criação de *Répéter*, o sono é uma linha contumaz e violenta. Revisitando as anotações do *diário de campo* que confeccionei enquanto lidava com a ‘obra’ nascendo, encontro palavras como “acordar,” “dormir” e “sono,” em cinquenta por cento das notas escritas, sempre em um enunciado de conflito. A *linha de sono*, assim como a de repetição, é uma das linhas de vitalidade em *Répéter*. Faz-se protagonista da composição, a todo tempo; caminhou com os meus caminhos escrevendo a música e caminha com os próprios caminhos da ‘obra’, sem nunca adormecer. Ela jamais sequer cochila.

## notas e horários

É engraçado que hoje, no exato momento em que eu escrevo esta linha, às sete horas da manhã, esteja sentindo um rejúbilo acerca do sono muito semelhante ao dos dias 18 e 19 de Março,<sup>12</sup> quando começava a trabalhar com a composição. Falo de uma sensação de mestria sobre o sono, de conseguir domar a sua agenda selvagem, que ora se

<sup>12</sup> Notas de *diário de campo* gravadas em 18/3/2014 (às 12:38) e 19/3/2014 (às 10:50).

impunha, em favor do estabelecimento de uma organização planejada por mim, que inclui essa espécie de tentativa de domesticação. Não raramente passo por isso: ao lidar com o trabalho criativo—seja no caso de uma música, como em *Répéter*, ou seja no caso de um trabalho acadêmico, como nesta análise—, acabo me deixando dominar por uma costura que tece o avanço descontrolado das horas profícuas de trabalho sobre a madrugada, então resisto algumas vezes à modorra, até que me vejo novamente trocando o dia pela noite. Acontece que essa rotina prepóstera quase nunca é desejada por mim. Dormir de dia não é exatamente a minha preferência e acordar cedo da manhã é o que me faz sentir realmente bem e até mesmo produzir mais. Que tipo de *nó*-conflito amarra, portanto, a *linha de sono* que se traça com minha trajetória de criação?

Os horários em que foram produzidos o *diário de campo* e os *rascunhos* e que foram colhidas as *amostras de reunião*<sup>13</sup> só não contam mais sobre esse processo de inversão da rotina de sono do que o conteúdo de algumas anotações feitas por mim durante a composição:

- “Hoje é 18 de Março: comecei o trabalho com a composição as 10 horas da manhã, após finalmente conseguir [reverter] novamente meu ciclo de sono, dormir à noite e trabalhar durante o dia.” (Nota de *diário de campo* gravada no dia 18/3/2014, às 12:38)
- “...finalmente consegui, parece e espero, (...) estabelecer essa rotina de trabalho pela manhã, cedo... acordando de manhã cedo.” (Nota de *diário de campo* gravada no dia 19/3/2014, às 10:50)
- “Madrugada de quarta p/ quinta: trabalhei feito louco, a partir de umas 00:00. Forcei a barra do sono até concluir a notação de todo o trecho...” (Nota de *diário de campo* escrita no dia 30/3/2014, às 3:24)
- “Ontem foi um dia difícil (...) Talvez tenha sido por conta de ter me forçado a acordar cedo tendo dormido muito tarde.” (Nota de *diário de campo* escrita no dia 14/5/2014, às 15:39)
- “Quinta e sexta complica pra mim pois estou em outra cidade o dia inteiro, trabalhando. Hoje vou ver se aguento ficar de *virote*.” (*Amostra de reunião*: mensagem enviada ao intérprete em 16/5/2014; nota tomada no dia 20/5, às 2:23)

<sup>13</sup> Aquelas criadas após o horário da meia noite representam 40% das notas feitas durante a composição de *Répéter*. Essas anotações feitas na madrugada começam a aparecer somente ao final do primeiro mês de trabalho, no dia 30/3/2014. Antes disso, há diversas notas criadas no horário da manhã. Após essa data, há somente notas criadas ou de madrugada ou pela tarde—o que, por sua vez, sinaliza o horário de sono na parte da manhã e, conseqüentemente, o horário de trabalho avançando pela madrugada anterior.

## prazos, tempo intensivo e *devir-noite*

A esse aspecto da *linha de sono* apresentado acima, relativo ao tempo cronológico, entrecruza-se um outro tempo de natureza diversa, tempo relacionado às intensidades, à violência das sensações e dos afetos. O tempo intensivo é o meio pelo qual de fato passam, no emaranhado da composição, as linhas desse lugar de conflito relacionado ao sono e a uma rotina de sono e de trabalho. Trata-se do campo onde ocorre o conflito. É o par *virtual* do meio *atual* do tempo cronológico, meio este onde o conflito é manifestado em dormir, acordar e resistir ao sono, madrugada após madrugada, numa sucessão de presentes.

Enquanto o campo do tempo atual (*Cronos*) está relacionado ao estabelecimento de um prazo no futuro, definido em conjunto com o intérprete quando a composição começou a existir, em sua primeira faísca,<sup>14</sup> o campo do tempo virtual (*Aion*), instante infinitesimal que divide o presente incessantemente em ainda-passado e já-futuro, é marcado por zonas de encontro entre linhas que geram intensidades. Por isso mesmo, este é um tempo intensivo, ao invés de extensivo como é o cronológico; enquanto os horários das notas do *diário de campo* (de caráter quantitativo) dizem respeito mais a este último, as falas citadas (qualitativas), retiradas dessas mesmas notas, revelam aspectos relativos ao primeiro. É aí, no campo intensivo dessas falas, onde se pode capturar o conflito, ele próprio, da *linha de sono* na composição de *Répéter*.

Esse conflito reside na ocorrência de uma desestabilização da normalidade (dormir à noite e trabalhar pela manhã) e, mais do que isso, no estremecimento da normalidade da minha preferência, dos meus próprios planos e organização. Um *devir-noite* que me atravessa e me tira de curso. Uma *linha de fuga* que se choca e que dá espessura e intensidade à *linha de sono* que está sempre atravessando tudo, muitas vezes de maneira imperceptível. Mas quando eu digo que prefiro a manhã, que os meus planos e organização mais produtivos apontam para o turno matutino, não falo de qualquer hora da manhã, mas daquele momento que por vezes acabo tentando alcançar através da noite insone para não correr o risco de perdê-lo por não acordar: o primeiro raio de sol, o nascimento da Aurora. O conflito consiste, então, em toda essa trama paradoxal de *devir-noite* para matar a Noite.

## LINHA DE ESCRITURAÇÃO<sup>1</sup>

“...a escrituração, por estar separada desse processo de imersão com as ideias e com o desenvolvimento das ideias ao instrumento, e sendo [feita] ao computador, por questão de tempo, para ser mais rápido, tem me causado uma potencial dispersão. É como se aquela não fosse a atividade que me prende concentrado na criação, apesar de eu cada vez mais estar convencido de que aquilo é criação também (...) mas o que acontece é que é uma sensação de desmotivação, essa coisa do prazo estar

<sup>14</sup> *Amostra de Reunião*: Mensagem trocada com o intérprete em 18/12/2013, quando a ideia de fazer uma música inédita surgiu—quando é composição? O processo começa no começo!



chegando e você ter que escrever ideias que parecem se completar já na sua cabeça, que eu poderia narrar em um texto em dez minutos (...) Isso me desmotiva muito quando falta um tempo mais espaçado para lidar com esmero com essa questão, e acabo não fazendo nada (...) não me organizo, dá essa sensação de ansiedade, e isso gera mais ansiedade, que gera menos comprometimento nessa investida da escrituração.”<sup>15</sup>

Uma linha é, já ela, como que um feixe de linhas. Está sempre entretecendo-se com outras linhas e fluxos, cada uma delas se fazendo ao longo das outras. As linhas de singularidade são, com efeito, pura multiplicidade e, mesmo quando tomadas em si—tarefa difícil—, ainda assim estão em relação, a todo tempo, com o circuito das linhas de temporalidade que a possuem, e com o trançado-conflito das linhas de territorialidade que a modulam, em sua ‘capacidade de coletivo’. Um fio é, ao longo de seu próprio emaranhar-se, um feixe de fios. Toda linha carrega consigo a capacidade de *nó*.

Na composição, há inúmeras linhas de toda natureza se entretecendo com uma linha de escrituração: a linha da mesa de meu escritório, que é, ela mesma, também a linha do MDF e do carpinteiro; as linhas das canetas que escreveram os rascunhos, que ajudaram a desenhar as formas da música; a linha do papel, que é também a linha da madeira (que poderia ter virado mesa, afinal, mas que virou celulose); as linhas traçadas elas próprias no papel; a linha do meu computador e do software de notação musical, que é também a linha de energia elétrica que corre através dos cabos de força; as linhas traçadas elas próprias no espelho virtual do monitor, que desenharam os códigos que muitas vezes nos são tão caros; as linhas musicais engendradas nesses códigos; mas também linhas de ideias, de ímpeto, de memórias, forças... trajetórias de intensidades.

A linha de escrituração é o trajeto de um corpo-ação: o *corpus* de todo um movimento de escritura/escrita/rabisco/notação e as forças, singularidades, e os outros pequenos corpos ligados a essa linha-corpo-trajetória. A discussão deste *fio de escrituração* em *Répéter* será, assim, feita principalmente com a abordagem de outros fios, a partir de um traçado envolvendo, de forma especial, uma *linha de ansiedade* e uma *linha de desencantamento*—que passam e que levam, da mesma forma, também a outros caminhos, por exemplo, aos trajetos de uma *linha de digressão*, que também será abarcada neste tópico.

## linha de ansiedade e desencantamento

A *linha de ansiedade* que atua em *Répéter* é mais um dos sintomas dessa dinâmica entre os dois domínios do tempo—extensivo e intensivo—sobre os quais falei no tópico “[linha de sono](#) <sup>1</sup>.” O tempo medido me faz lidar com a contagem regressiva de um prazo de entrega da ‘obra’ ao intérprete, enquanto, por outra via, o tempo vivido (flutuante) me envolve em uma atmosfera composta por velocidades virtuais muito diversas e variando sem

<sup>15</sup> Nota do *diário de campo*, gravada em 18/4/2014, às 3:33.

cessar, no processo. A partir dessa tensão é que esta *linha de ansiedade* é relacionada, em um primeiro aspecto, a um caminho mais amplo, dentro do meu compor, de alongamento da escrita e intensificação dos detalhes notados, num trajeto que é de escrituração e também de edição da partitura.<sup>16</sup> A essa velocidade mais lenta do *lugar de escrituração*, soma-se o fato de este ser um lugar que se constitui em meio ao surgimento e elaboração borbulhantes de ideias (ao instrumento, em improvisos mentais, ou mesmo no esboço de rascunhos rápidos), que são, por sua vez, parte de outros *lugares-criação* compostos de velocidades mais rápidas, em geral. É essa quebra de ritmo da escrituração/edição, entremeada no processo, que funda a *linha de ansiedade*.

Em que medida criação e escrituração são uma coisa só?<sup>17</sup> Essa é uma pergunta que me faço de dentro da composição, após constatar—seguindo o tom apontado pela epígrafe desta seção—que eu desenhava um movimento constante de fuga do *lugar de escrituração*; todo um esquivar-se daquele lugar de velocidades alongadas que quebrava, em suas reaparições picotadas, um ciclo de concentração e excitação alcançado em outros *lugares-criação* de ritmo intensivo mais acelerado—mesmo sendo, tais lugares, muitas vezes imbuídos de processos consideravelmente demorados, do ponto de vista de um tempo extensivo, cronológico. Assim, a pergunta que inicia este parágrafo na verdade arremata, com uma interrogação reticente, a desconfiança anterior de que esta fuga da escrituração pudesse refletir ou levar a um **desencantamento** com o compor, em si, a um desânimo com a composição. Essa foi uma questão-abismo que me assombrou durante boa parte da composição de *Répéter*.

## escritura e lugar de digressão

A *linha de ansiedade* e a *linha de desencantamento*, disparadas pela escrituração, levam com frequência a um outro lugar, *lugar de digressão*, que é onde pertence a atitude de fuga citada acima, marcada por pequenas e longas distrações infiltradas dentro do processo de escrita e edição da composição. Este é um lugar intimamente ligado ao *lugar de escrituração* e onde as duas linhas citadas ganham em espessura, onde elas são intensificadas. É nele que o ciclo de concentração se transforma em um ciclo de distração.<sup>18</sup>

O fato de optar, na maior parte do tempo, por escrever a partitura diretamente no computador, ainda mais acompanhada de uma edição que poderia ser considerada precoce, talvez tenha grande parcela de responsabilidade nessa série de ansiedade, desencantamento e digressão. É por escrever ao computador que sinto que há essa necessidade de editar a partitura quando, penso eu, deveria estar somente tomando nota das ideias elaboradas,

<sup>16</sup> Nota do *diário de campo*, gravada em 18/3/2014, às 12:38.

<sup>17</sup> Nota de *diário de campo*, escrita em 23/3/2014, às 23:19.

<sup>18</sup> *Amostra de reunião*: vídeos gravados em 11/5 e 15/5/2014. Quarenta e seis por cento do tempo total das amostras (67 minutos), que foram feitas durante sessões de criação da música, representam momentos de distração, distribuídos entre conversas e navegação em páginas da internet.

notando ritmos e alturas e outras informações básicas, sem deixar a peteca de ritmo intenso da concentração cair. Mas há algo além disso.

A opção de escrever a partitura ao computador tem a ver principalmente com a necessidade prática de comunicar claramente ao intérprete o que deve ser feito para que ele transforme a música novamente em sons, sem para isto ter que superar problemas de caligrafia ou perder bastante tempo acertando a mão na produção de uma edição manuscrita inteligível e fácil. Como acontece em muitos casos, talvez na maioria, a edição ao computador é algo feito a partir de uma versão manuscrita da partitura, por um copista ou pelo próprio compositor. Isto é uma coisa. Outra coisa totalmente diferente, penso eu, é esta escrituração feita *diretamente* ao computador—prescindindo de um manuscrito—e, mais especificamente, conduzida dentro da quentura do processo criativo, como foi o caso em *Répéter*.

Essa foi uma opção escolhida com base no curto prazo que tive para a composição da ‘obra’. Escrevia, assim, para registrar elaborações de ideias (feitas ao instrumento, mentalmente ou em um rápido rascunho no papel) e, já que estava fazendo isso diretamente ao computador, procedia de maneira que o resultado comunicasse de uma forma bastante clara ao intérprete, cuidando de cada detalhe da notação e também do aspecto visual—uma edição, propriamente dita. Mas, conduzida dessa forma, acho que a escrituração perde uma força muito importante que ela exerce no compor, que é a de, muito além de representar sons previamente arrumados ou confeccionar uma partitura com indicações claras, participar do arranjo da ideia em movimento, da perseguição da intuição sempre em fuga, da centelha escapando de ser apreendida com exatidão e, através desse movimento, inaugurar outros rumos e novas ideias a serem perseguidas. Nessa conjuntura, a mão não comunica; ela inscreve gestos no papel, desenha o próprio movimento dessa perseguição, numa situação que é composta de velocidades mais rápidas do que a da escrituração/edição ao computador—que, por sua vez, ao invés de inscrever o movimento de um gesto, comanda uma tipografia que é feita ponto-a-ponto e de maneira intermediada, visando de uma forma mais estreita a representação de sons em signos. Essa escrituração *com* o papel é algo que eu gosto de fazer e que me envolve;<sup>19</sup> não inaugura linhas de ansiedade e desencantamento e, respondendo a questão feita lá atrás, é quando *escrever é criar*, para mim. (Ver rascunho com diversos trechos manuscritos, na figura 21)

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- System 1:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating natural harmonics.
- System 2:** A treble clef staff with a 7/8 time signature, showing a melodic line with a slur and a '2' below it, followed by a '2 1/2' and a '3'.
- System 3:** A treble clef staff with a 7/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '2' below it.
- System 4:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '5' below it.
- System 5:** A treble clef staff with a 5:4P time signature, featuring a melodic line with a slur and a '5' below it.
- System 6:** A treble clef staff with a 5/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '3' below it.
- System 7:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '4-5' below it.
- System 8:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '1 1/2' below it.
- System 9:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '1 1/2' below it.
- System 10:** A treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a slur and a '1' below it.

Handwritten annotations include:

- "OWN THE HOLE AROUND 7-8-9-10" written vertically on the left side of the 7th system.
- "1st fret" written vertically on the left side of the 7th system.
- "etc." written at the end of the 6th system.
- "etc." written at the end of the 10th system.
- "Printed at www.blanksheetmusic.net" at the bottom right.

Figura 21 – Rascunho com vários trechos de diferentes partes de *Répéter*, feitos também em momentos distintos da composição.

(a) c. 1: *mp* to *ff*, *f*

(b) c. 3: *mf*, *sim.*, *ff*, *left hand:*

(c) c. 6: *molto sul pont.*, *molto vib. sul tasto*, *molto ppp sul tasto*, *p*, *f*, *l.v.*

(d) c. 7: *mp*, *f*

(e) c. 14: *tambora*, *ppp*, *sfz*

(f) c. 21: *a tempo*, *mp*, *f*, *ff*

(g) cc. 26-7: *f*, *near bridge*, *near board*, *ppp*, *molto*, *sfz*

(h) c. 46: *poco accel.*, *p*, *ff*, *poco*

(i) c. 65: *mp*, *sfz*, *f possibile\**

(j) c. 66: *staccato sempre*, *f possibile\**

(k) c. 74: *p*, *cresc. poco a poco*, *ff*

(l) c. 116: *molto sul tasto*, *ord.*, *p*, *f*

(m) c. 72: *tranquilo quasi cantabile subito*, *poco accel.*, *p*, *mf*, *sub. mp*, *f*, *ff*, *n*, *8va (start it lento and accel. poco a poco)*

Figura 22 – Linha de sono e alguns exemplos de gestos-despertador em *Rápeter*.

## LINHA DE SONO <sup>2</sup>

### gestos-despertador

Como foi visto no tópico “[linha de sono](#) <sup>1</sup>” desta análise, *Répéter* é atravessada por uma *linha de sono* que é uma linha de dormir e acordar, mas também de resistir à modorra. Uma força relativa ao sono que envolve a angústia de viver o tempo em suas duas dimensões e relacionada a um *devoir-noite* que deseja matar a Noite. Ou seja: há, na composição, relacionada a esta linha, toda uma intensidade não somente de acordar, mas de **fazer acordar**, de forçar o avivamento. Isso fica bem claro, na partitura, com a justaposição obstinada de *gestos-despertador*, células marcadas por um furor contra a gravidade, um levante forçado, um espertamento acelerado. Ao mesmo tempo, trata-se de um acordar obsessivamente repetido—como se algo nunca realmente acordasse, mas sempre estivesse acordando, gesto após gesto. (Ver figura 22)

## LINHA DE REPETIÇÃO <sup>2</sup>

### repetição e intertextualidade

*Répéter* é uma composição irmã da sua antecessora, também escrita para violão, a música *Rua das Pedras*. Ambas fazem parte de um processo criativo praticamente ininterrupto e de *lugares- e linhas-criação* compartilhados. Há, na primeira, a clara reutilização de textos da segunda, através de empréstimo e citação direta. Na verdade, talvez seja mais apropriado falar não em termos de um trabalho com textos (discurso da intertextualidade), mas sim com alguns traços formadores de uma outra ‘obra’. São pequenos fios contíguos, gestos-trapos de linha da composição de uma que reaparecem na outra. No entanto, não vamos nos alongar numa revisão da intertextualidade (ou *intertraçalidade*). Mais importante, neste trabalho, é sinalizar algumas dessas relações entre textos (entre traços), como mais um aspecto da *linha de repetição* que compõe *Répéter*—este aspecto relativo ao fato de uma composição *se repetir* na outra.<sup>20</sup>

*Répéter* bisa *Rua das Pedras* em diversos pontos: ambas as composições são cruzadas pelo uso constante do violão na criação e elaboração das ideias; ambas são atravessadas, também, por uma *linha de sono*, em um nível similar de conflito; considere seriamente deixar a primeira (a que foi escrita antes) inacabada, concluí-la somente após, para poder cumprir o prazo combinado para a segunda, que já tinha uma data de estreia—e a decisão contrária ao adiamento teve consequências, sobretudo no tocante ao vazamento de um estado de espírito de um composição sobre os domínios da outra; essa *stimmung* transbordando e todo um circuito de uma ‘obra’ devindo a outra é algo que é atualizado e

<sup>19</sup> Notas de *diário de campo*, gravada em áudio no dia 27/4/2014, às 20:05; e escrita no dia 23/3/2014, às 23:19.

<sup>20</sup> Notas de *diário de campo* gravadas nos dias 18/3 e 27/4/2014, às 12:38 e às 20:05, respectivamente.

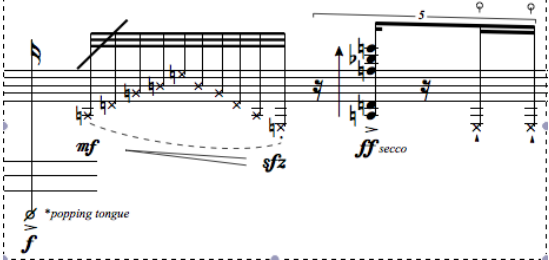
Rua das Pedras	Répéter
	
	
	
	
Rua das Pedras	
Répéter	

Tabela 3 – Gestos e células de *Rua das Pedras* (2014) emprestados/citados em *Répéter*.

que fica muito claro na partitura, com as repetições de células e gestos muito (dis)similares entre as duas peças.<sup>21</sup> (Ver tabela 3)

## sons percussivos X sons harmônicos

Outra fórmula da repetição, em jogo na ‘obra’, é a da aposição entre passagens compostas por sons harmônicos e sons percussivos. Esse jogo entre os dois tipos de sons ocorre em diversos níveis e projeta graus diferentes de densidade ao longo da peça. Há momentos em que sons harmônicos e percussivos realizam um movimento de revezamento mais rápido e outros em que essa dinâmica é mais lenta, mais alongada. Da mesma maneira,

<sup>21</sup> Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, às 0:20.

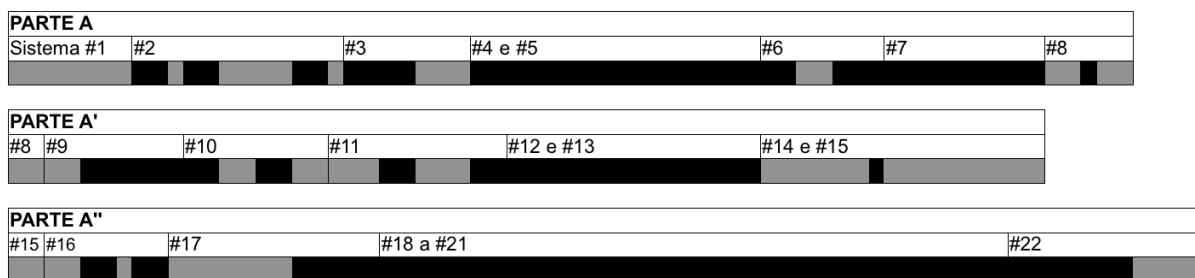


Figura 23 – Justaposição de passagens de sons harmônicos (preto) e sons percussivos (cinza) na seção A de *Répéter*.

há situações de predominância de um tipo de som ou do outro, quando o diferente aparece de forma menos acirrada, tecendo comentários curtos em pontos específicos do discurso do prevaiente.

Esse não é exatamente o caso da seção A que, apesar de ser composta mais como um mesmo fluxo harmônico picotado por comentários percussivos, tem a insistência desses comentários como marca de um jogo mais denso entre essas duas espécies de sons. (Ver a figura 23) A seção B, por sua vez, é composta principalmente de longas passagens de sons percussivos, com interferências de curtos trechos de sons harmônicos em momentos bem precisos. Já a parte C, que é mais como uma transição para a breve volta do A, ao final da peça, é um caminho feito de sons harmônicos, pontuado ao fim por uma reparição de material percussivo da seção anterior, ao longo de alguns compassos.

Há também a repetição desta fórmula, em um nível mais microscópico, na construção de alguns gestos, como é o caso daqueles mostrados na terceira linha/segunda coluna da tabela 3, nas letras ‘a’, ‘f’ e ‘g’ da figura 22, bem como no gesto marcado com um quadrado na letra ‘a’ da figura 17. São casos localizados desse jogo de sons harmônicos/percussivos, no nível do gesto curto e pontual, eventos que, em sua maioria, repetem-se através de toda a composição.

Por fim, há ainda uma outra dimensão desse aspecto da *linha de repetição*, que é o de certas técnicas, ao violão, que envolvem o ressaltamento de um ruído residual de ataque e decaimento curtos, portanto de caráter percussivo.<sup>22</sup> Está claro que não se trata, neste caso, da ocorrência seguida e variada desses dois tipos de som. Mas sim da ambigüização desta fórmula, pois a coincidência de eventos, a sua superposição, é também um âmbito da justaposição—é uma justaposição em nível atômico, por assim dizer. A reiteração da fórmula acontece, aqui, por vias um tanto mais radicais que as outras, através da amplificação de um aspecto da própria natureza do instrumento para o qual a ‘obra’ foi escrita—no que diz respeito à forma como regularmente se produz som com ele (unhas

<sup>22</sup> São exemplos dessas técnicas, em *Répéter*: *tambora*, *pizzicato a la Bartók* (ou *slap*), *tapping* e *rasgueado*.



pinçando cordas não deixa de ser algo “percussivo”).

## LINHA DE ESCRITURAÇÃO <sup>2</sup>

### a parte b

Desde que comecei a pensar mais consistentemente na composição, no início do mês de Março, as primeiras fabulações giravam em torno de uma ideia sobre um tipo de escrita específico que isolasse as indicações dadas às mãos esquerda e direita do músico em pautas separadas, desenhando as suas cartografias em traçados independentes, não mais definidos de uma só vez pela dupla nota-ritmo.<sup>23</sup> Mas, como dizem, é a ideia que escolhe a gente e não o contrário. E, em meio a muita pesquisa, algumas considerações racionais e uma série de devaneios ao instrumento, essa ideia-guia ficou de molho após eu ter sido arrebatado por outra, que fez o favor de me escolher—aquele gesto da nota Lá na sexta corda atacada com a mão esquerda seguida de um rompante ascendente com as cordas abafadas, que é o que acabou compondo o início da música. (Ver letra ‘a’ da figura 18) É o caso típico da ideia-prima traída... mas não abandonada!: a história das pautas independentes para cada mão foi, mais tarde, definidora para a composição da parte B, por mais que tenha sido efetuada de uma maneira bem mais simples do que a que foi imaginada num primeiro momento.<sup>24</sup> (Ver a figura 24)

A criação dessa grande seção central—que acaba reverberando o gesto marcante do início da música, como se fosse mesmo uma zona de proliferação radical daquele material—representou um momento de grande desafio, com relação àquela conjuntura problemática da composição envolvendo a *linha de ansiedade e desencantamento*, e no tocante ao *lugar-escrituração*. A escrita da parte B, mesmo não estando desligada da arrumação de detalhes de edição da partitura, foi muito mais rápida e mais bem resolvida. Essa guinada na maneira com que o *lugar de escrituração* foi vivenciado, na composição dessa parte específica da música, tem a ver sobretudo com dois fatores.<sup>25</sup>

1. *Elaboração constante de rascunho manuscrito para cada gesto/frase criado, antes de partir para o computador.*

A construção da seção B, diferentemente de todo o restante da peça, passou constantemente pela confecção de manuscritos que precediam a edição ao computador,

<sup>23</sup> Nota de *diário de campo* gravada em 18/3/2014, às 12:38. Na nota, cito alguns trabalhos do compositor norte-americano Aron Cassidy nessa mesma direção.

<sup>24</sup> Parte B que, de acordo com nota de *diário de campo* gravada no dia 18/4/2014, às 0:20, chegou a ser cogitada como seção final da música, quando originalmente deveria conduzir, por afinidade gestual, a um retorno do A—o que acabou acontecendo não diretamente, mas através da aparição de uma seção C transitória.

<sup>25</sup> Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, às 0:20.

Figura 24 – Três pautas independentes na seção B: a de cima serve, a depender do caso, para a notação nota/ritmo tradicional e para a indicação de ritmo e corda a ser pinçada; a do meio indica a movimentação que deve ser feita pela mão esquerda sobre o braço do instrumento (geralmente abafando as cordas); e a de baixo, como no restante da partitura, serve para a notação específica dos efeitos e gestos percussivos (no tampo, no braço ou sobre as cordas do instrumento).

de forma bem fragmentada mas igualmente consistente: “Depois que sinto que está fixo, que eu consigo memorizar aquele fraseado, aquele gesto, aquela subseção, eu paro para anotar no papel, interpretar exatamente esses ritmos que não são métricos nessa seção, quase nunca são métricos, e após isso eu faço a contagem dos tempos que vão ser usados para poder escrever no [software de notação]...”

Como foi apontado na seção 4.2.1, escrever e rascunhar ao papel, ao invés de quebrar o ritmo composto de velocidades rápidas do processo criativo, como acontece com a escrituração/edição diretamente ao computador, corrobora com ele e se integra ao ciclo de concentração. *Lugar-escrituração* e *lugar-digressão* deixam, assim, de ser vizinhos.

2. Edição feita quase integralmente fora do software de notação musical utilizado para escrever a peça.

O procedimento de escritura dessa parte da composição foi operado quase que

integralmente com a ferramenta do *Inkscape*, programa (*software livre*) de edição de imagens e vetores. O processo exato, quando a escrituração passava ao computador, consistia em: escrever as notas sem se preocupar com arrumação visual, formatação e outras indicações, no *software* de notação musical; exportar o trecho escrito para um arquivo PDF, que permitisse ser editado no *Inkscape*; montagem, neste último, da edição da partitura, página à página, com a cópia/colagem, duplicação, transformação, redimensionamento, deslocamento, poda e outras ações, a partir do material exportado do programa de notação musical. Trata-se, então, do uso combinado dos dois *softwares*—o programa de música fornecendo o material bruto de cada frase ou subseção a ser montada, desenhada e editada no programa de imagens e vetores.

O funcionamento do *Inkscape* se aproxima, em muitos pontos, da escrita com papel e caneta—sobretudo no que diz respeito a todo um gestual da mão ao operar o *trackpad* do computador, que tem muito pouco uso no *software* de música. Mas talvez a principal diferença entre os dois programas, no que se refere à escrituração, seja mesmo relativa às problemáticas automatizações algorítmicas do programa de edição musical que foi utilizado por mim, durante a composição. Tais ações automáticas, até muito úteis quando se trata de escrever uma partitura mais convencional ou um trabalho técnico de edição, acabam interferindo tanto no sentido de o programa assumir com muita dureza um papel de mediador frio da escrituração, que responde a cliques e atalhos de teclado para disparar funções pré-programadas e, assim, retornar determinados resultados-padrão em sua interface visual; como nos casos dos inconvenientes re-espacamentos de notas e compassos e outras re-formatações automáticas, quase sempre destruidoras de um arranjo visual alcançado a muito custo, arrastando nota daqui para ali, diminuindo hastes ou enganando o algoritmo com alguns ‘truques sujos’: “No [programa de edição musical] eu acabo me batendo muito para conseguir ajustar as coisas e deixar elas do jeito que editei. No *Inkscape* é mais fácil, pois não tenho que brigar com vontades próprias do [primeiro]”.<sup>26</sup>

## LINHA DE REPETIÇÃO <sup>3</sup>

### compondo *com* o instrumento

“...eu pego o violão, começo a reproduzir certos improvisos que vem na minha mente, e muitas vezes eu começo também simplesmente a tocar e aí fixo em algum gesto, alguma frase, **repito, repito** e adiciono alguma coisa, quando acho que fechei uma subseção, quando acho que fechei um fraseado, eu toco novamente para fixar. Nesse processo de fixação na minha cabeça, muita coisa acaba se transformando, algumas coisas muito boas eu sinto que se perdem, ou da outra vez que toco já não

<sup>26</sup> O nome do programa de notação musical utilizado, um *software* proprietário, foi omitido propositalmente, nesta análise.

são tão boas quanto pareciam. E a composição vai se moldando nesse processo, vai nascendo desse processo de envolvimento com ela própria nascendo.”<sup>27</sup>

*Répéter* é uma música que foi composta com o instrumento.<sup>28</sup> Não há um traço mais presente no tecido de sua composição do que a linha que cruza a minha relação constante com o violão—essa força que nos impelia um a atravessar o outro, não resultando em um híbrido homem-violão, mas sim em algo que atuava entre os dois corpos, a relação propriamente dita, um *devoir-violão* do compositor e um *devoir-compositor* do violão. Mas não é porque esta foi uma relação contínua, na composição de *Répéter*, que este aspecto é abordado aqui, no âmbito da *linha de repetição*. Isso se deve, antes, ao fato de essa interação acabar delineando toda uma situação de performance dentro do trabalho criativo, um choque entre mundos.<sup>29</sup>

São duas as fórmulas de repetição referentes a esta relação com o violão, a este fator-performance da composição de *Répéter*: *fórmula da repetição sistemática* e *fórmula do tatibitate*.

A primeira, que aparece na fala acima, retirada do *meu querido diário*, é a repetição metódica de uma ideia ao instrumento, que se confunde com o próprio processo de brotamento criativo dessa ideia—na verdade, um irrompimento radical descontrolado (as ervas-daninhas de que fala Boulez<sup>30</sup>) sobre o qual algum tipo de domínio é tentativamente lançado. A performance **repetitiva** de ideias-que-fogem é o sistema composicional de *Répéter*, o seu principal método de criação. Como já falei, em algum momento neste texto, não é a toa que ele tenha sido iniciado com uma narrativa sobre a *linha de repetição*...

Mas este método está relacionado de maneira intensa com a outra fórmula de repetição citada, que é a do *tatibitate* ao instrumento, tendo em vista as minhas limitações técnicas enquanto violonista frustrado.<sup>31</sup> Da mesma maneira que compor é performance—e não é nem preciso que haja uma relação com o instrumento enquanto se cria, como é o caso aqui, já que há sempre uma performance interna em jogo—, há um outro âmbito da criação, muito relacionado à apreciação, que diz: compor é, antes de tudo, escutar. O compositor procura ouvir o que irá pôr-junto (compor) e está sempre projetando uma audição do que junto já está posto (composto). Então, minha relação com o instrumento

<sup>27</sup> Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, às 0:20.

<sup>28</sup> Rascunhos de *ideias ao instrumento* gravados em 18/3, 26/3, 5/4, 18/4 e 2/5/2014; *Amostra de reunião*: vídeos gravados em 11/5 e 15/5/2014.

<sup>29</sup> Essa relação entre compositor e instrumento, dentro do processo criativo, inaugura uma perspectiva da composição enquanto performance que re-embebeda os domínios/situações de um fazer-música e pode indicar caminhos futuros de investigação muito interessantes.

<sup>30</sup> Cf. Boulez (1975).

<sup>31</sup> Nos idos de 2003, até cheguei a aventar a possibilidade de ter o violão como instrumento principal, me dedicar ao seu estudo. Foi após me apresentar em um recital da disciplina *Instrumento Suplementar - Violão*, na UFBA, que desisti da empreitada. Vale ressaltar que a trompa também figura, até com grau um pouco menor de frustração, na minha extensa lista de instrumentos indômitos.



Figura 25 – *Linha de tonalidade* em *Répéter*: alusão a uma progressão em Lá menor, na linha de baixo da parte A (que compõe, com suas reiterações, quase cinquenta por cento da duração total da peça).

dentro do processo criativo da ‘obra’ tanto tinha a ver com essa caça/elaboração da ideia, quanto com a necessidade de ouvir o que havia sido maquinado. E a *linha de repetição* trespassa esses dois trajetos: repetia exaustivamente, por um lado, por não conseguir controlar as ideias em conformação, e, por outro, por ser incapaz de tocar, para ouvir o que já havia sido conformado.

Assim, compor com o instrumento envolve, seja pela via da perseguição das ideias ou pela via do compor-escutar, tanto uma repetição-método quanto uma repetição-gagueira, apontando uma para a outra, retroalimentado-se na trajetória de criação de *Répéter*. Sistema gago (método imperfeito) e gagueira sistemática (imperfeição como método) são duas faces não só deste aspecto da *linha de repetição* aqui tratada, mas de toda a composição, em termos gerais.

## linha de tonalidade

A *coda* deste texto gira em torno de uma repetição fundamental, carregada com a *linha de tonalidade*. No tópico “[fôrma e harmonia](#),” falei sobre como a harmonia da composição aqui analisada foi montada não exatamente a partir de um pensamento harmônico, mas sim como resultado da movimentação de uma mesma fôrma da mão esquerda do instrumentista sobre o braço do violão. No mesmo trecho, aponto que, a despeito desse método indireto de pensar a arrumação vertical das alturas, na música, algumas decisões dentro desse âmbito harmônico tiveram ainda assim que ser tomadas—como, por exemplo, a decisão sobre em quais casas o molde da mão esquerda deveria ser montado, dentro de cada sub-seção da parte A. Ou seja: a voz mais grave da harmonia foi pensada harmonicamente.

A figura 25 mostra uma redução da voz do baixo na parte A da música (que é repetida três vezes no início da peça e mais uma, parcialmente, ao final). Há uma implicação tonal muito clara na construção dessa linha, onde, se o Lá for considerado como uma espécie de tônica, há uma movimentação que, sob o ponto de vista da tonalidade, seria análoga à progressão I, VI, II $\flat$ , V $_6$ , V e I.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Considerando a aparição do acorde napolitano, mesmo não estando, como mais tradicionalmente encontrado, na primeira inversão, poderíamos imaginar a passagem como análoga à tonalidade de Lá menor, onde o II $\flat$  seria uma escolha mais típica—neste caso, o VI seria um acorde de F $\sharp$ º.

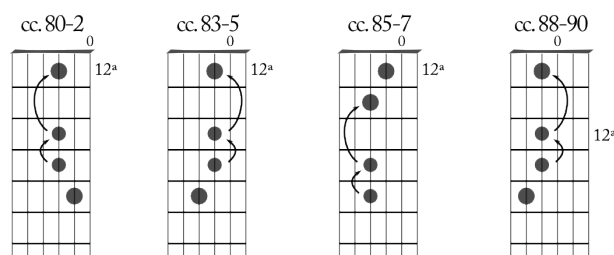


Figura 26 – Primeiros dez compassos da sequência de acordes pontuada por alusões a sétimas de dominante com resolução ‘tonal’ do trítano, representados no braço do violão. A movimentação da posição da mão esquerda, de acorde para acorde, guarda clara relação com a fôrma fixa que é a base da construção harmônica da parte A: abertura longa + abertura curta + corda solta.

Essa mesma linha também opera entre os compassos 77 e 112, quando uma série de acordes de três sons é costurada pela aparição frequente de um trítano, sempre resolvido ao modo tonal, com a 5ª dim. descendo por grau conjunto. O esboço desse grande movimento harmônico—o único movimento propriamente harmônico, em termos mais tradicionais, da peça—é o de uma sequência modulatória amarrada por acordes de sétima de dominante que guarda, ao mesmo tempo, uma relação com aquela mesma fôrma da mão esquerda que organizou as alturas na parte A, no início da composição, e com o emaranhado de intertextualidade que *Répéter* traça com a sua antecessora, *Rua das Pedras*, como foi mostrado de forma sucinta na seção “[repetição e intertextualidade](#),” desta análise. (Ver figura 26)

\* \* \* \* \*

Tecer uma malha de múltiplas linhas não é uma particularidade dessa composição. *Répéter* é, como qualquer música que exista, composta de forças; pujanças que se atualizam na ‘obra’ e que são por ela atualizadas. Mas é este emaranhado inapreensível o que lhe garante, paradoxalmente, uma singularidade. Assim como há uma *linha de repetição* que faz repetir, uma *linha de sono* que faz dormir/acordar/resistir, uma *linha de ansiedade* que faz angustiar, uma *linha de tonalidade* que faz tonicizar; há linhas, traçadas por sons, que compõem gestos musicais de acordar, formas cíclicas, pequenas células redundantes, frases ansiosas (precocemente interrompidas) e passagens mais espessas, compostas de um *lirismo-máquina-do-tempo* quase romântico. E há ainda outras centenas de linhas, as que não foram expressadas e as que não foram sequer percebidas.

Os objetivos desta análise não incluem exatamente explicar a composição ou apresentar um discurso elucidativo acerca de alguns de seus aspectos. Antes, o seu principal propósito talvez seja complicá-la, ou melhor, tentar andar lado a lado à sua complicação imanente. Transformar o ‘emaranhar-se natural’ do compositor, ao traçado miceliforme da composição, em um ‘emaranhar-se atento’. Essa forma de fazer-análise abre toda uma capacidade de experimentação transformadora ao longo da malha complexa de um compor.

## 4.2.2 Rossianas III

*Rossianas III* foi escrita entre o final de 2013 e o início 2014, para flauta, clarinete e saxofone tenor. A oportunidade de compor a peça surgiu com a proeminente visita a Salvador, do ICE (*International Contemporary Ensemble*)—grupo de música contemporânea baseado em Nova Iorque—, para integrar a programação do projeto MAB—*Música de Agora na Bahia*—projeto organizado pela OCA—*Oficina de Composição Agora*—ainda no primeiro semestre de 2014. Como a viagem do grupo acabou sendo cancelada, a obra foi concluída sem previsão de estreia, o que acabou finalmente acontecendo ainda em outubro de 2014, pelo *Camará Ensemble*,<sup>33</sup> em concerto dentro da programação do *III Virtuosi Século XXI*, na cidade de Recife.

Antes disso, no entanto, a peça havia sido gravada em estúdio,<sup>34</sup> também pelo *Camará Ensemble*,<sup>35</sup> gravação esta que segue, inclusive, em CD anexo a este trabalho.

Como já expliquei anteriormente, a (anti-)análise do processo-obra de *Rossianas III* é, na realidade, uma ‘obranálise’: uma composição tecida ao longo do emaranhado de outra, mas que sobretudo, antes de qualquer coisa, utiliza *outputs* textuais do fazer-música associado à ‘obra’ analisada (*modo-explicitação* desse ‘um compor’), como uma de suas fontes de material composicional.

Esses *outputs* textuais, cujas linhas são integradas à malha da composição-análise, aparecem nela sob três formas distintas: citação direta de notas de diário de campo gravadas em áudio, quando da composição da peça analisada (áudio original editado, inserido na parte da eletrônica); ‘falas de análise’, que são uma narrativa analítica construída a posteriori, com base nos dados e estórias articulados com o uso das diversas ferramentas metodológicas de análise, bem como também, em alguns casos, em fragmentos citados de outros autores (gravadas pelo compositor-analista e inseridas, também, na parte da eletrônica); ‘textos do público’, que são ou transcrições de fragmentos de notas de diário de campo gravadas em áudio, ou ‘falas de análise’ elaboradas a posteriori, que, presentes no anexo da ‘obranálise’—e em caso de performance pública—, devem ser lidas pela audiência—de acordo com o combinado pelo regente do grupo, antes da execução da música.

Na partitura, esse material textual-analítico é indicado, sempre na linha da ‘eletrônica’, com os rótulos de ‘Fala’, ‘Diário’ e ‘Público - Leitura’. Todos os textos, exceto os das notas de diário de campo, estão dispostos no ‘anexo à partitura’, logo após a capa da ‘obranálise’—documento este que deve ser impresso e entregue à plateia, em caso de performance.

<sup>33</sup> Flávio Hamaoka (flauta), Gueber Santos (clarinete) e Davysson Lima (saxofone)

<sup>34</sup> Estúdio do grupo de pesquisa GENOSLab, na EMUS/UFBA.

<sup>35</sup> Nesta feita, com Pedro Robatto, no clarinete—Alexandre Espinheira (captação) e Paulo Rios Filho (direção, regência, edição e mixagem).





Portanto, sonoridades ‘de vento’, sussurros, sons “soprosos” (como o raspar da palheta na corda da guitarra, ou os arpejos das cordas abafadas em glissando, no violão, ou ainda as próprias intervenções vocais sussurradas feitas pelos músicos).

- (b) *Empréstimo de frases, gestos e fragmentos da ‘obra’ analisada*—como é o caso da melodia repetida obstinadamente pela voz.
- (c) *Utilização de estruturas e motivos utilizados na ‘obra’ analisada*—como, por exemplo, os *clusters* do teclado, ou as harmonias dos ataques curtos e violentos da guitarra e violão, que advêm da coleção de alturas derivadas da canção de Reginaldo Rossi, que é a base da composição de *Rossianas III*. (Ver [Figura 13](#))
- (d) *Citação direta ou camuflada de certos eventos da própria canção de referência de Rossi*—como no caso da sequência harmônica, feita em célula rítmica típica do gênero ‘brega’, pelo violão (partitura da ‘obranálise’, *II. Fluxo-Ideia*).

A performance da ‘composição-análise’ deve contar, ainda, com a projeção em vídeo de exemplos confeccionados a partir da partitura da obra analisada e ligados às ‘falas de análise’ e às citações de ‘diário de campo.’

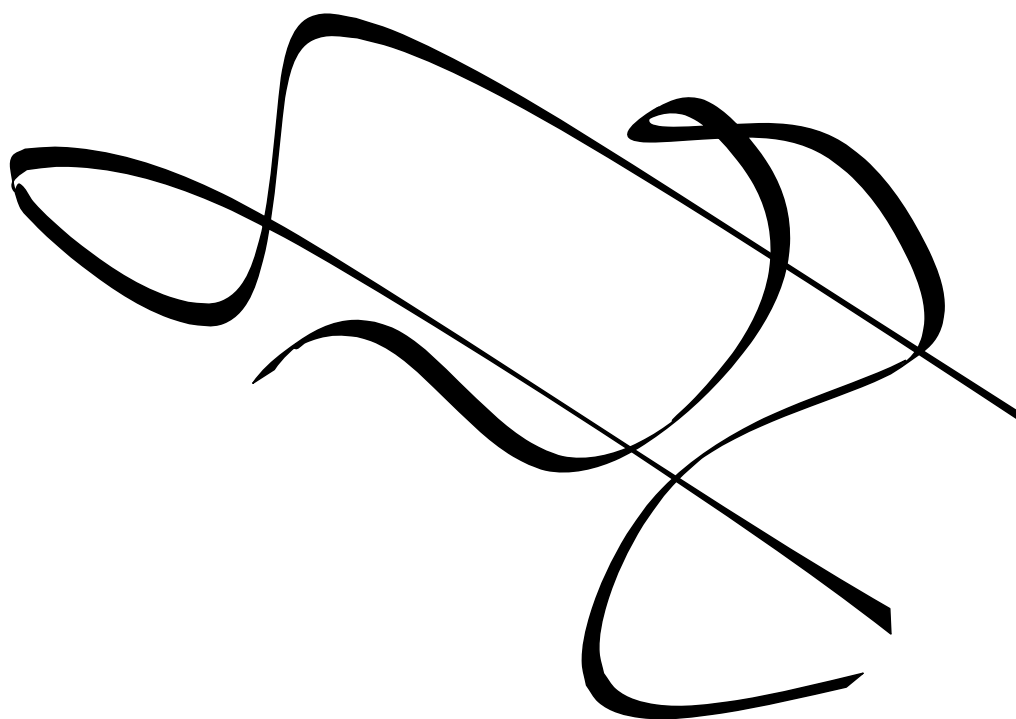
A (anti-)análise foi ensaiada e gravada (gravação inclusa em CD anexo a este trabalho) com os discentes bolsistas e voluntários do projeto de extensão *aCoMuMa – Ação de Composição Musical na UFMA*,<sup>36</sup> coordenado por mim e realizado no Campus São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão—no âmbito do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos (Habilitação em Música)—, e de maneira parcialmente integrada às disciplinas *Fundamentos da Regência*<sup>37</sup> e *Percepção Musical II*.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Projeto que tem oferecido uma série de atividades artísticas e pedagógicas na região do Baixo Delta do Parnaíba, principalmente nas cidades de São Bernardo (MA) e Parnaíba (PI), e sobretudo na área de música eletroacústica e educação musical. Os discentes participantes da gravação foram: Thais Luana (voz e teclados), Nathana Diniz (teclados), Orlanildo Cavalcante (guitarra), Dioberg Viana (violão e baixo elétrico), Aurélio Almeida (percussão), Juliana Liharte, Wélida Quirino e Leonardo Ferreira (eletrônica).

<sup>37</sup> Cada aluno ficou responsável pela direção dos ensaios e regência de um a dois módulos da ‘obranálise’.

<sup>38</sup> O grupo responsável pela performance gravada foi integrado, além dos membros da equipe do projeto, por alunos da disciplina.

paulo Rios Filho  
2015



(anti-)análise composta para:  
**voz, guitarra, violão/contrabaixo elétrico,  
percussão, sintetizador/teclado e  
eletrônica**

(Obranálise)

*Rossianas III*

## 'OBRANÁLISE' *ROSSIANAS III*

### ANEXO À PARTITURA

(p/ ser impresso e entregue ao público, em caso de performance)

#### FALAS DE ANÁLISE

#### FLUXO-IDEIA (I, II e III)

##### **Fala 1.**

*Rossianas III*, escrita para flauta, clarinete e saxofone tenor. Entre Novembro de 2013 e Fevereiro de 2014, persegui atentamente suas linhas, que também são minhas, enquanto navegava ao longo dos seus fluxos e trilhas. Eu, compositor-analista, tomando nota do processo, para compor esta (anti-)análise.

##### **Fala 2.**

Um dos principais vetores desse processo na verdade diz respeito a um acontecimento frequente, a uma metodologia que noto que é lançada frequentemente comigo, ao compor música. As ideias são fluxos de pensamento perseguidos pelo compositor enquanto compõe; perseguidas por mim, enquanto pensava/escrevia a terceira das *Rossianas*, ciclo de obras feito em homenagem e sempre a partir de canções do Rei do Brega, Reginaldo Rossi.

Esse fluxo-ideia tem a ver com uma espécie de fórmula cíclica de pequenos caminhos tomados e percorridos, um levando ao outro, geralmente – mas não necessariamente – na ordem descrita: a) improvisação (mental ou ao instrumento); b) tomada de notas, rascunhamento, rabiscação dos gestos improvisados – o que às vezes já passa direto para a edição em software de notação musical, no computador; c) testagem, no instrumento ou outro recurso; d) “análise” do material “definido” (aprender a forma com o próprio material). Aqui, volta-se ao início (ou a qualquer outro ponto do percurso).

##### **Fala 3.**

Às vezes o caminho 'a' acontece sob a forma do que chamo de “iluminação”: o que se dá é não a improvisação de gestos, nem a ideia de um evento ou objeto sonoro após o outro, mas a sensação de toda uma porção de tempo da música, assim, vinda de uma só vez. Nas trilhas de 'b' (tomada de notas, rascunhamento, escrituração), muito da sensação se perde... Nesse sentido, composição, assim como análise, também é sobre perseguir linhas, fios indomáveis de criação, fios de ideias que fogem, pequenos filetes de iluminação em movimento. Seguir e somente seguir o fluxo-ideia, sem conseguir agarrar ou capturá-lo: talvez essa seja a graça e o sentido da história...

## LINHA DE HIBRIDAÇÃO (I, II e III)

### Fala 1.

Uma linha de hibridação atravessa processo e obra, na Rossianas III, desde a primeira fagulha de ideia, desde o seu primeiro impulso criativo. Todos os caminhos perseguidos, durante sua criação, sempre partiram da manipulação da superfície, do corpo da canção “Coração em fogo”: torcer, contorcer, re-tecer, quebrar, expandir, alongar, esticar, comprimir, ondular as linhas da canção de referência, para fazer-surgir, ao longo daquele emaranhado, um outro fazer-música, uma outra 'obra'. Rossianas III não é, assim, um 'híbrido' entre a canção de Rossi e a minha imaginação criadora... Não: ao invés disso, Rossianas III é a própria 'hibridação em curso', o processo de avizinhamento entre as linhas da canção e as linhas inventadas por mim durante o processo-relacionamento travado com ela, como dois ímãs que se chocam com as faces equivalentes e que permanecem ali, travando aquele choque impossível enquanto movimentam e equilibram um trem bala, todo um movimento e força que segue pelo meio, nos entre-tempos.

### Fala 2.

Acabamos de ouvir, com a colagem da canção original sobre a obra derivada, o exemplo de um primeiro aspecto dessa linha de hibridação que fica muito evidente já numa primeira escuta: a hibridação em Rossianas III é uma força temporal – envolve o convívio de muitos tempos, de velocidades e ritmos diferentes. Esse tema do encontro da linha de hibridação com uma infinidade de forças relativas ao tempo (expressadas em ritmos e velocidades) é apenas um dos nós marcantes de sua trajetória dentro desse processo-obra, desse 'um compor' ao longo do qual está-se, agora, viajando.

[ *Se houver uma plateia acompanhando a performance desta 'obranálise', pede-se para que cada indivíduo leia, em voz alta, um dos trechos retirados do diário de composição (escolher o trecho A, B ou C), abaixo, ao sinal do regente (que também regerá a interrupção da resultante caótica da leitura conjunta do público, entre 30" e 45" a partir de seu início):*

#### *Trecho A:*

*“Minha tentativa foi fazer uma heterofonia da melodia original, [o que daria] em um pastiche da canção, com [o seu] acompanhamento, inclusive. Mas isso [seria somente] por um momento muito breve (...) logo iria [tudo] se derretendo na nova harmonia. Ontem eu criei uma nova harmonia, equivalente ao refrão [da canção], que segue o mesmo algoritmo, basicamente, com algumas alterações, do primeiro verso [o que resultou na harmonia dos cc. 1–23]. Pensei que essa poderia ser uma boa: cair em um pastiche bem brega, e essa coisa iria se diluindo, se dissolvendo, até se transformar novamente numa textura abstrata (...) e ficaria esse jogo entre esses três tipos de textura e três tipos de referência [à canção de Rossi]: uma referência direta, mas “entronchada” [variada, deformada]; uma referência ainda mais direta e “escrachada” [escancarada]; e uma*

referência mais abstrata, usando a harmonia que eu obtive com o [algoritmo] do OpenMusic.” (Nota gravada em áudio no dia 05/12/2013)

**Trecho B:**

“Eu comecei a compor, certo? E logo após [escrever] esse trecho onde a flauta é proeminente [cc. 34–38] (...) ali eu notei que o que eu estava fazendo era pegando as melodias da canção, [d]o refrão da canção, e fazendo, uma [primeira] vez, uma referência mais direta [citação], e, uma segunda vez, numa segunda frase, eu dilato ela no tempo, eu faço uma reinterpretação [da melodia original], [com] a harmonia abstraída da canção [via algoritmo OpenMusic]. Então [naquele ponto], identifiquei esse padrão, que não era um padrão ainda; [eu o] tornei padrão quando notei que estava acontecendo essa relação: uma primeira frase mais direta [ver c. 32]; e a segunda frase, uma coisa mais dilatada, como se fosse a nossa memória da canção [de referência] sendo reconstruída, visualizada [musicalmente]... eu acho que esse vai ser o padrão dessa seção do refrão [conferir o reemprego desse “modelo” nos cc. 39–40 (clarinete) e cc. 42–45 (flauta)].” (Nota gravada em áudio no dia 04/01/2014)

**Trecho C:**

Hoje [3 de Dezembro] dá pra resumir [o trabalho] basicamente na seguinte sensação: uma dúvida entre partir agora para uma citação mais descarada, e dar um tom de ironia mesmo; e o medo disso acabar distorcendo muito o caminho mais lírico que eu construí até agora. [falando basicamente do momento após escrever todo o trecho entre os cc. 1–23] Eu preciso de um pouco mais de tempo para digerir melhor esse embate entre fazer uma citação mais radicalmente irônica ou continuar numa linguagem mais lírica e abstrata (...). Já tem uma pitada de ironia que talvez já seja suficiente... não escancarar demais [pode ser] muito banal e [de repente é mesmo uma] besteira ficar com esse medo assim, e “se jogar” [fique] mais interessante e mais engraçado ao mesmo tempo. Então, talvez uma [solução] seja fazer uma citação descarada e às vezes ir derretendo, como se passasse uma neblina que embaçasse a visão, [retornando, depois,] a visão mais pura da ironia da “citação barata”...” (Nota gravada em áudio no dia 03/12/2013) ]

**Fala 3.**

O 'trecho A', lido por alguns agora há pouco, diz respeito a um aspecto da linha de hibridação que tem a ver com todo um movimento de **aproximação e distanciamento** feito com relação à canção de referência. Ora esta linha faz a canção fugir, ora tece uma malha transparente sobre os vales e cumes da melodia cantada por Rossi; ora a abordagem é mais referencialista, ora *deformista*, ora se dá com uma referência estrutural ou abstrata, ou até mesmo inexistente, como se um fiapo da canção fosse arrancado, da mesma forma que se arranca para fora um fio do tecido da roupa, e transformado em linha-livre, errando por outras paragens e teias. E esses três tempos de hibridação, esses três ritmos de referência convivem, interagem entre si.

Exemplos 1–4:

[ Ouvir – Exemplo 1, 'referência direta' (escrachada): c. 8 | Exemplo 2, 'referência direta' (escrachada): cc. 82–84 | Exemplo 3, 'referência direta' (deformada): cc. 34–38 | Exemplo 4, 'referência abstrata': cc. 1–7. ]

*[ Se houver uma plateia acompanhando a performance desta 'obranálise', pede-se para que cada indivíduo leia, em silêncio, o texto abaixo, ao sinal do regente (que também rege a interrupção da leitura silenciosa do público, entre 45" e 60" a partir de seu início), logo após a apresentação dos exemplos em áudio: ]*

#### *Texto Público I*

Enquanto o 'trecho B', extraído das notas gravadas em áudio e lido acima por alguns outros, fala sobre os tempos distintos e inter-relacionados correspondentes aos ritmos e velocidades da canção e às durações da minha própria imaginação e percepção, o 'trecho C' faz referência a um conflito criativo envolvendo forças como: a) 'necessidade de humor'; b) 'ironia latente no material de referência'; e c) um certo vetor de 'previsão de reações possíveis por parte da plateia'. Que tipo de monstro estava eu criando, enfim? Qual a sua cara? Por que o fato de usar a canção de Rossi, para compor a peça, parecia trazer consigo uma potência de humor e ironia? Por que este tipo de referência, dentro desse contexto composicional específico, 'tem de' trazer a abordagem do sarcasmo para dentro do processo? Qual o limite entre sarcasmo e desrespeito? Entre 'fazer graça' e 'fazer pouco'? O próprio Rossi não alimentava esse viés humorístico em sua carreira e obra? Quem disse que ele fugia da estigma de humor do brega? Olhem o exemplo de Falcão... O que espera, enfim, alguém na plateia de um concerto que sabe que há programada, para aquela noite, uma 'obra' escrita em homenagem a um compositor como Reginaldo Rossi? Todas essas questões fazem parte da crise; e os sinais de respeito à memória do compositor – falecido durante o processo de criação da Rossianas III – são dados, à revelia das citações humorosas e “escrachadas”, em frases faladas pelos instrumentistas (e.g., c. 60), e em seções onde se emaranham, à malha da música, linhas de pesar (e.g., cc. 61–3) e de dor (e.g., cc. 65–71). ]

TRABALHO, TEMPO, TRANSE, FORMA (I, II, III e IV)

**Fala 1.**

Diz Rodolfo Caesar (2012, p. 262):

*[FRASES ALEATÓRIAS X FALA 1]:*

“Se tudo na academia é tão complicado e apocalíptico, por que me mantenho nela? Porque ela ainda provê o melhor lugar para refletir, inclusive sobre si mesma, através do acesso bibliográfico, da discussão, da pesquisa, da publicação e mesmo da feitura de trabalhos artísticos, pois esses também "refletem".

O que em minha experiência pessoal sustenta essa noção? Ou melhor, o que foi que eu "descobri" conceitualmente, depois de entrar para a academia, que tenha resultado em música? Ou, inversamente: o que foi que, pensado em música, contribuiu de algum modo para o conhecimento?”

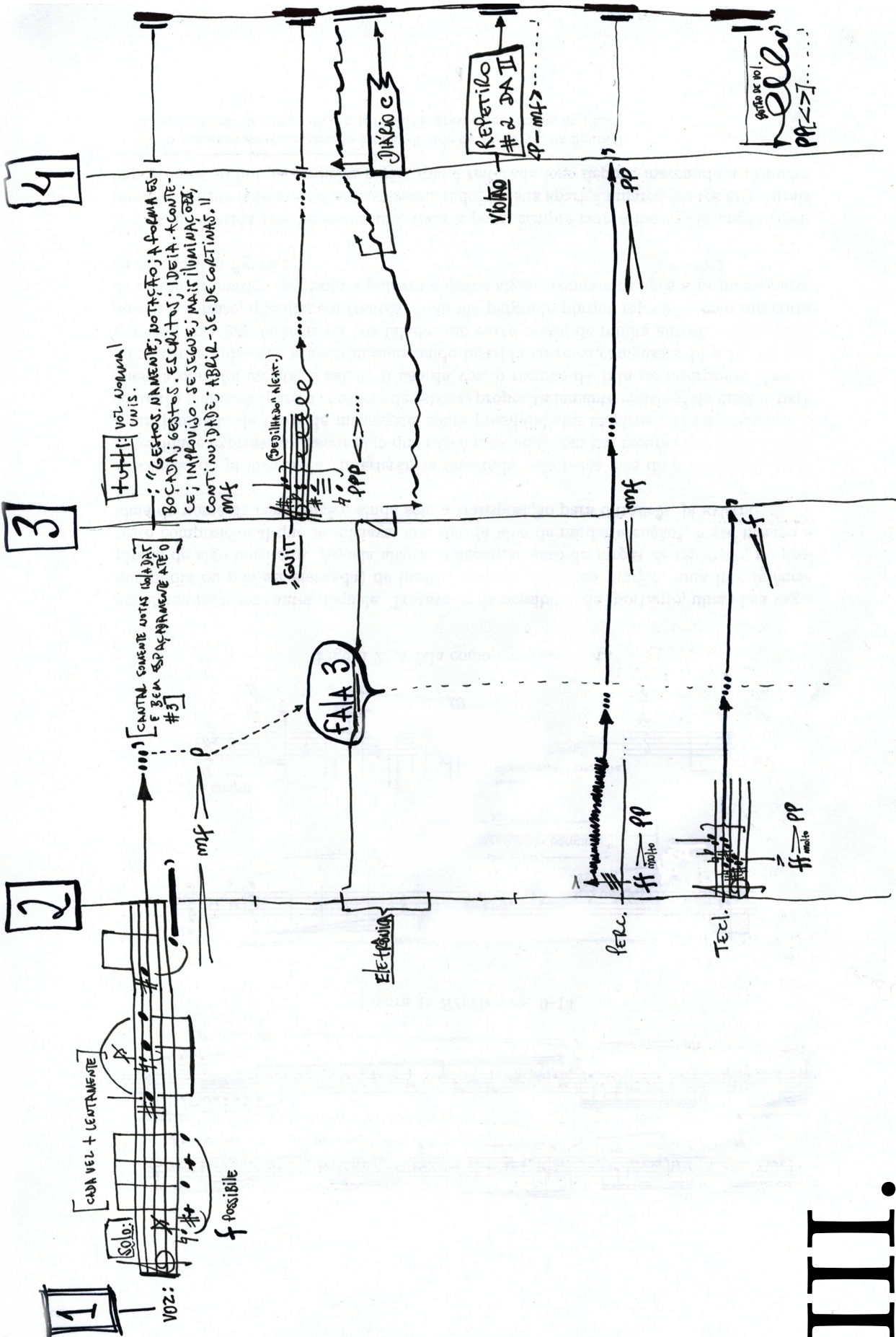
**Fala 2.**

“Resumindo: meu ofício é o da dúvida, que se manifesta tanto nas obras compostas quanto nos textos em que tento dar forma verbal a ela.” (CAESAR, 2012, p. 265)



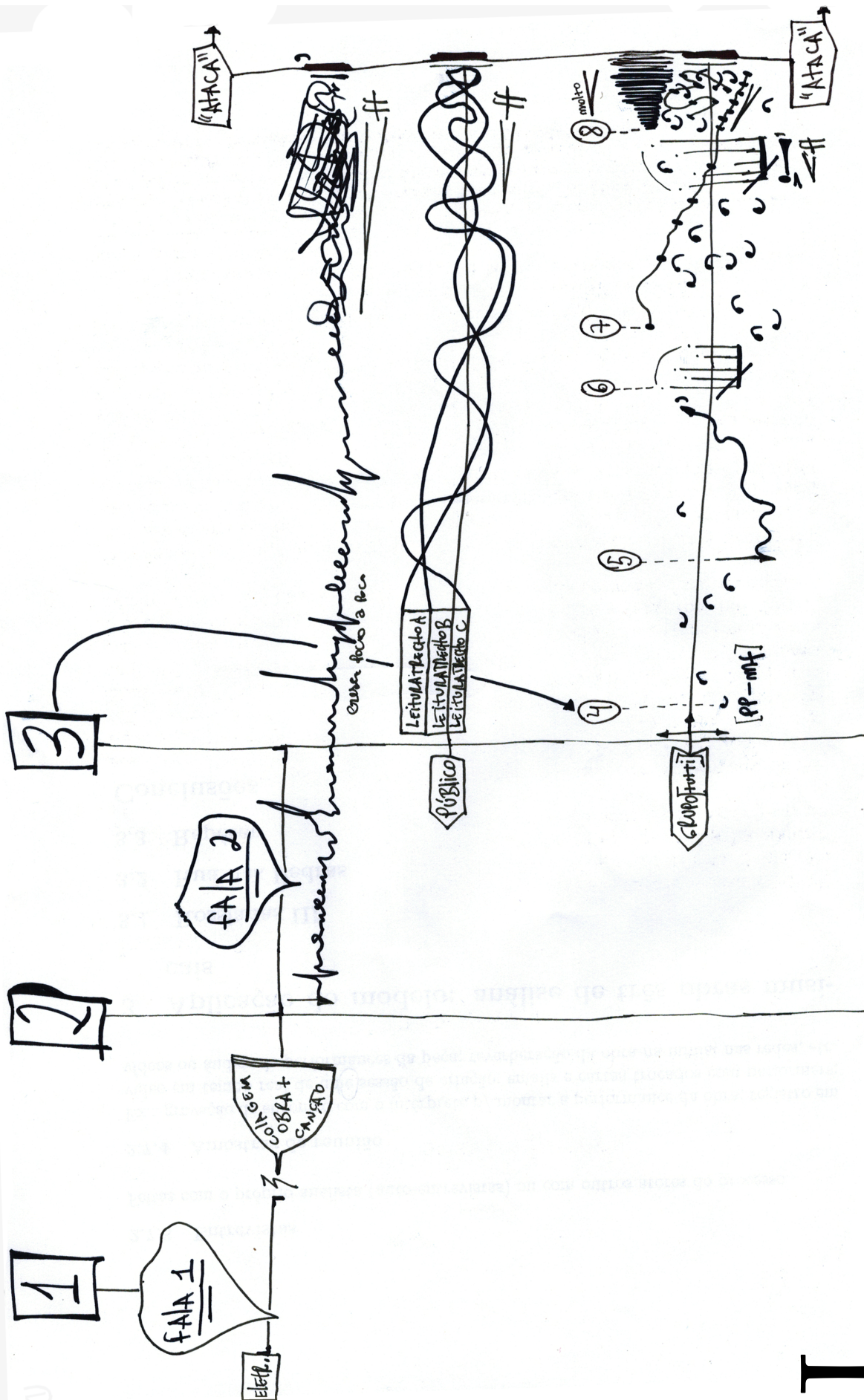






# III.

FLUXO-IDEIA



# I.

LINHA HIBRIDACÃO

The image shows a handwritten musical score for a hybrid line, organized into five numbered measures (1 to 5) across five staves. The staves are labeled as follows:

- Voc(es):** Features a vocal line with dynamics like *mp* and *mf*, and a section marked *sol.* (solo).
- Guit.:** Includes guitar notation with dynamics *fp* and *sfz*. Performance instructions include "raspa a palheta" (scratch the pick) and "na corda" (on the string).
- Eletr.:** Shows an electric instrument part with a dynamic of *pp*.
- Vão.:** Features a section with a dynamic of *pp* and a circled instruction "FAIA 3".
- Perc.:** Includes percussion notation with dynamics *pp* and *pp<>*.
- Tec.:** Shows a keyboard or technical instrument part with dynamics *pp* and *pp<>*.

Additional markings include "Bouso" in brackets, various slurs, and dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, and *sfz*. The score is written in a sketchy, expressive style.

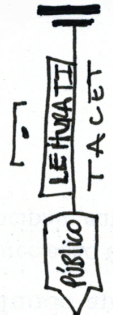
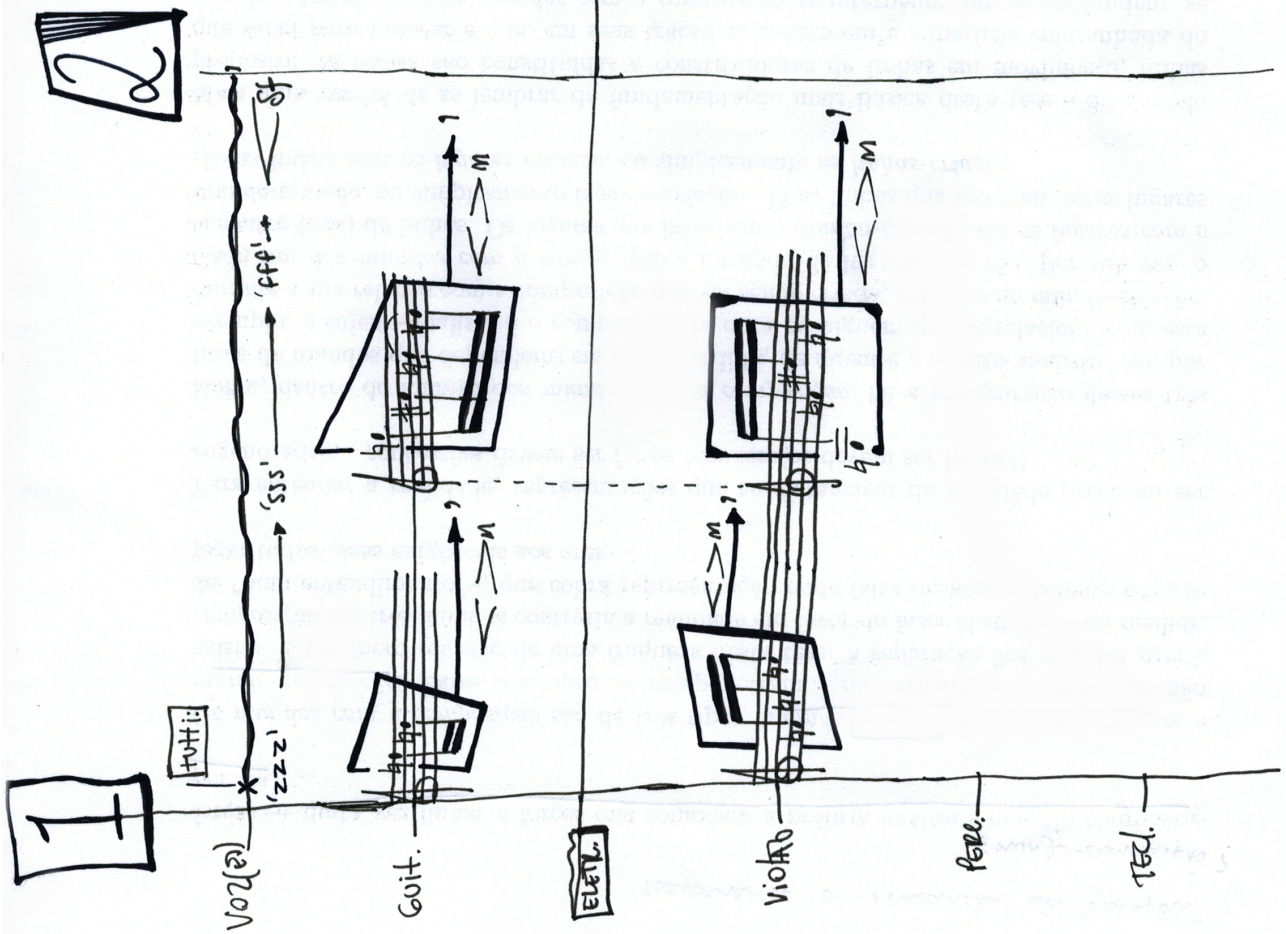
# II.

LINHA HIBRIDACÃO

# III.

LINHA HIBRIDADAÇÃO

EXEMPLOS 1-4



# I.

TRABALHO TEMPO  
TRANSE FORMA

1

REPETIR 1X (ax total)

VOZ (f)

GUIT.

ESTRUC

VIOLA

TEPE.

TECLADO

mf

3

(NA 25 VEC. TOCADO É FORUMADO)  
ATAQUE → I.V. → SÓCILLANDO ALEXTELLO

DIÁRIO D<sub>1</sub> 2

POSSÍMMS

4

QUE. GÊTI. → Pic. SUSS.

Tutti; (Capricio)  
FAVENCHEIROS X

f

p

[pp - mp]

DIÁRIO D<sub>2</sub>

2

# III

TRABALHO TEMPO  
TRANSE FORMA

1

Voz (es)

Guit.

Eletro piano

B.NIKO [bato]

Tape.

Tecn.

DINAMO E<sup>1</sup>

FAIA 1<sup>a</sup>

DINAMO E<sup>2</sup>

FAIA 1<sup>b</sup>

DINAMO E<sup>3</sup>

FAIA 1<sup>c</sup>

DINAMO E<sup>4</sup>

FAIA 1<sup>d</sup>

DINAMO E<sup>5</sup>

FAIA 1<sup>e</sup>

pp

pp

pp

# III.

TRABALHO TEMPO  
TRANSE FORMA

1

2

3

VOZ (es) **SUSS.**  
 FRASES NARRATIVAS  
 + LIT. (CAD. TR.)  
 [p - mf]

Guit.  $f$   $sfz$

ELETROGUITA DIK RIO E F

Violão  $f$   $mf$   $mfz$   $mfz$

Bateria  $f$   $mf$   $mfz$

Perc.  $f$   $mf$   $mfz$

PAIA 2 (mf)

m



# IV.

TRABALHO TEMPO  
TRANSE FORMA

**1**

Vocals: Solo: p, f, pp

Guitar: mf, p

Bass: mf, p

Violin: mf, p, pp

Percussion: mf, p, pp

Drums: mf, p, pp

**2**

Vocals: p, f, pp

Guitar: p, pp

Bass: p, pp

Violin: p, pp

Percussion: p, pp

Drums: p, pp

**INSTRUCTION BOX:**  
TOCARE PERDI DAS VEZES ANATA PE /  
EM QUALQUER OITAVA E SEGUINDO  
A DINÂMICA DA VEZ SOLO. —>

pp, f, ppp

pp, m

PAULO RIOS FILHO  
PAROAIÇA - RJ  
12/4/15

### 4.2.3 Abesana

#### INTRODUÇÃO

Sou um sujeito vindo do interior frustrado quanto a esta condição, uma vez que o romantismo da saudade de um passado bucólico bem típico me é privado, juntamente à capacidade que eu teria de fazer música a partir de um saber arraigado do sertão—isso porque fui criado numa casa da área urbana, tendo a ‘roça’ como o destino das visitas esporádicas dos feriados, bem como qualquer outra pessoa de uma capital.

De qualquer forma, há ainda assim um sentimento de autoridade sobre assuntos caros ao lugar onde cresci, no sertão da Bahia, talvez por conta da impregnação dos costumes no ar, que se dilui antes de chegar a à capital do estado, talvez por conta do convívio imenso com ecos mais próximos do que seria a vida daqueles que compartilham da mesma terra que eu e a ela sempre estiveram mais ligados.

Não me lembro, em Coité—a cidade em que me criei—, de ter visto um dia boiadeiro algum cantar o aboio. Não obstante, não é difícil, para mim, imaginar um ou até mesmo entoá-lo. Onde estaria guardada em mim essa sensação de familiaridade com as inflexões, com os contornos e com o gestual deste canto, eu não sei. Mas algo aproxima meu universo atual dos ecos de um universo que não está distante, ali em algum lugar. Uma resposta que dou a isso, que não sei o quê, é *Abesana*.

*Abesana*—que significa ‘boiada’—foi composta entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012. Escrita para flauta solo, foi encomendada pelo flautista Lucas Robatto, a quem a peça é dedicada e por quem foi estreada em junho daquele ano, dentro da programação do MAB – Música de Agora na Bahia, em Salvador.

Para traçar esta (anti-)análise, persigo as trilhas e fios relacionados a três aspectos do emaranhado do ‘um compor’ de *Abesana*: 1. a geração de material assistida por computador; 2. a forma enquanto elaboração rítmica do material; 3. os gestos de um aboio impossível.

#### GERAÇÃO DE MATERIAL ASSISTIDA POR COMPUTADOR

O material utilizado na composição de *Abesana* foi sintetizado com o auxílio do *OpenMusic*,<sup>39</sup> de maneira tal que um esboço de sua própria elaboração composicional, no sentido do desenvolvimento do design geral (forma) da peça, estava já incluído em seu bojo.

Basicamente, este design geral foi traçado por sobre a convivência/embate de duas progressões harmônicas disjuntas (uma com cinco e a outra com nove acordes),

<sup>39</sup> Software desenvolvido pelo IRCAM, baseado em *Common Lisp*, principalmente usado como ferramenta de composição musical assistida por computador.

controladas por algoritmo, cada uma construída a partir de transformações de um acorde básico originário, e cada uma traçando uma linha/trajetória própria, mas muito sensível e reagente aos choques e encontros com a linha/trajetória da outra.

A primeira progressão advém de uma escala dórica em Dó, de onde o pentacorde 02479 é extraído e submetido à função *frequency shift* (dentro do *patch* interno *omloop*), que opera, progressivamente, a soma (e mais tarde a subtração) de 100hz à frequência de cada nota do citado acorde, de acordo com os valores indicados nas entradas da função *arithmetic series*, a saber, desde mais 200hz até menos 1200hz. (Ver Figura 28)

Apesar de esta operação render, assim, 14 acordes—com o conjunto originário tomando a terceira posição da série resultante—, somente os cinco iniciais foram considerados para compor a primeira (doravante **PHX**) das duas progressões harmônicas delineadoras da forma de *Abesana*. Os acordes restantes, no entanto, protagonizam aparições fugazes dentro da malha harmônica da música.

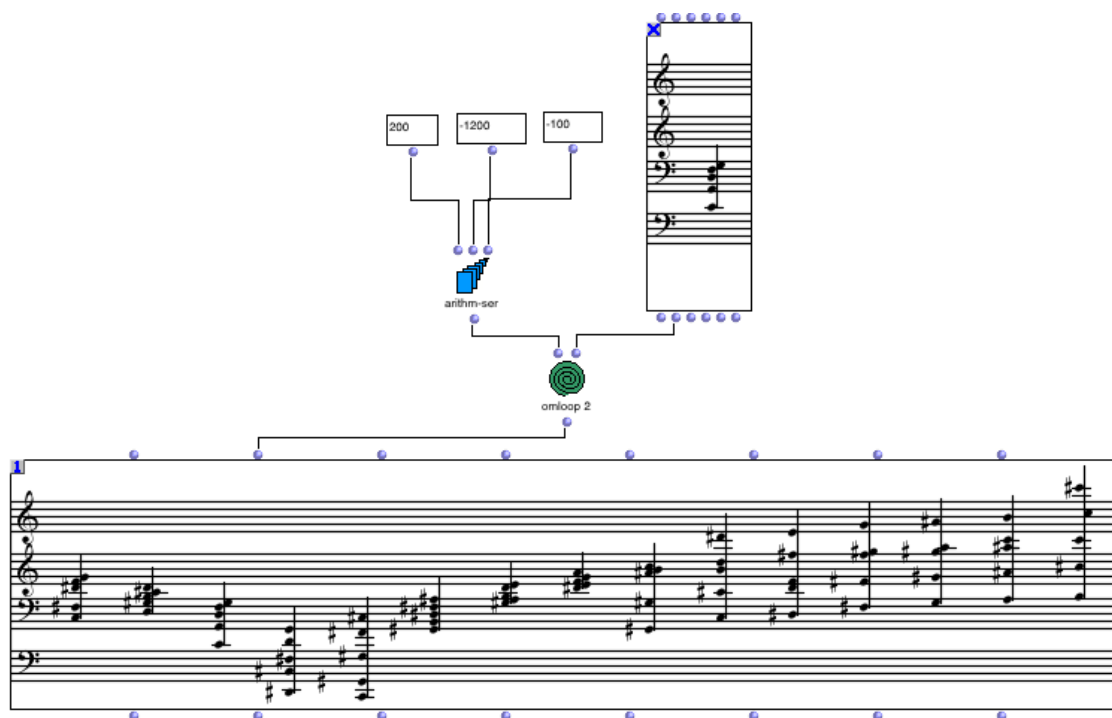


Figura 28 – PHX: frequency shift de subconjunto do modo dórico em Dó

Aos cinco acordes da PHX, foram acrescentadas as duas notas (Mi $\flat$  e Si $\flat$ ), do modo dórico em Dó, que ficaram de fora na redução feita ao se eleger o subconjunto 02479 para encabeçar o algoritmo ilustrado.

A segunda progressão harmônica (doravante **PHY**), por sua vez, é formada a partir da aplicação de outras funções sobre um outro conjunto. Na PHY, um novo pentacorde, fabricado com os parciais de número 1, 3, 5, 7 e 11 da série harmônica de Dó $_2$ , é transformado através de uma condução de vozes controladamente parcimoniosa, até alcançar um *cluster* de tons inteiros, entre o Mi $_5$  e o Dó $_6$ .

Tais transformações foram alcançadas através do emprego das funções *nth* (para a separação das notas de cada acorde, o inicial e o final) *mc-f* e *f-mc* (para a transformação de *midicents* em frequência e vice-versa), *arithmetic series* (para fazer com que a primeira nota do acorde inicial mova-se através de um número ‘x,’ medido em hertz, até alcançar a primeira nota do acorde final da progressão, e assim sucessivamente com cada nota destes acordes), *x-append* (para ordenar as notas), *group list* (para integrá-las em conjuntos ordenados) e *matrix transposition* (para distribuir cada nota em sete acordes de cinco sons—que somados aos outros dois, o ponto de chegada e o de saída originários, integram a PHY, com nove acordes no total) – conferir a [Figura 29](#).

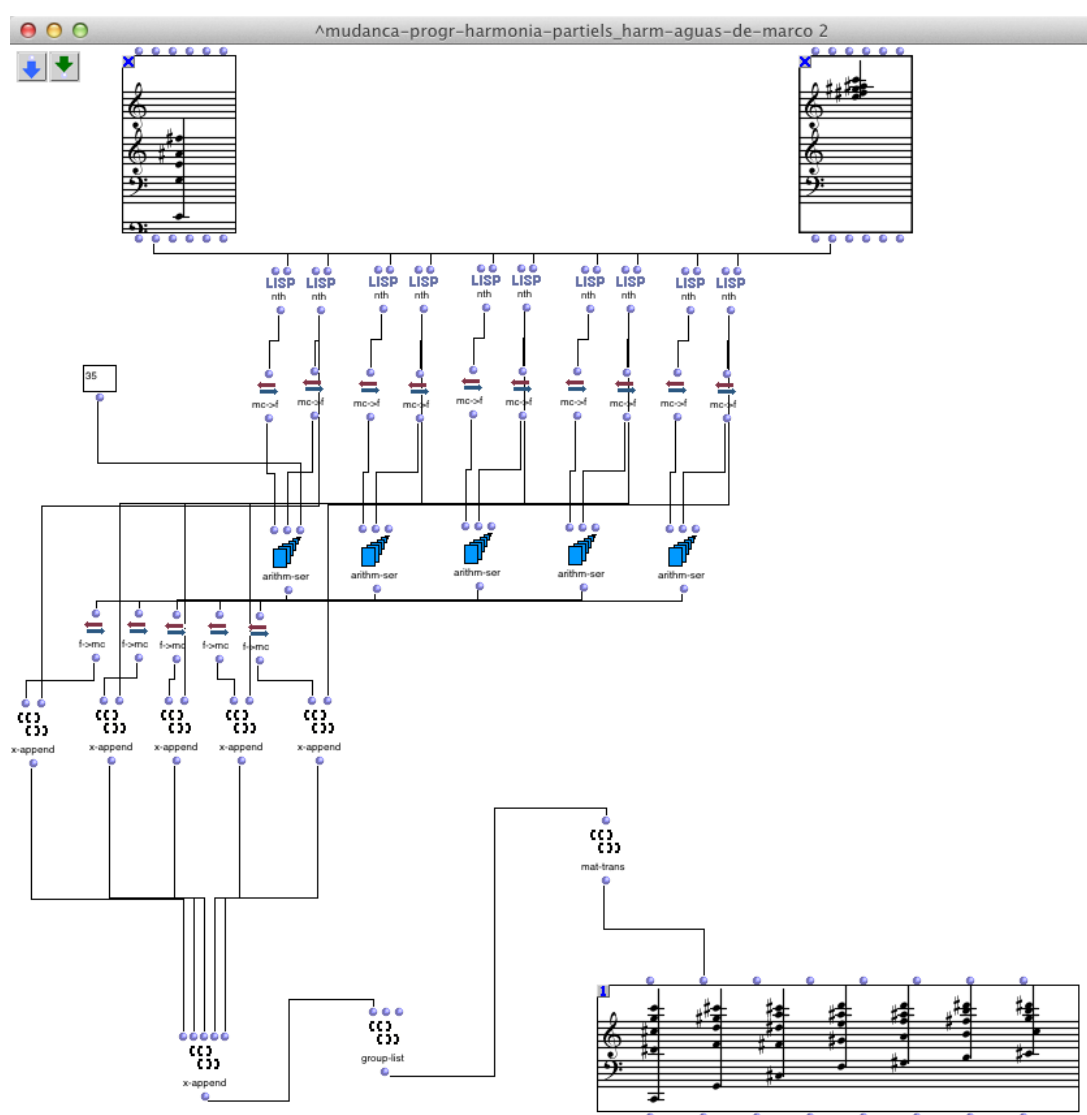


Figura 29 – PHY e a transformação de fragmento da série harmônica do Dó 2 em um *cluster* de tons inteiros

## FORMA ENQUANTO ELABORAÇÃO RÍTMICA DO MATERIAL

Na medida em que o material da composição, ele próprio, inclui em seu bojo o processo de transformação de um punhado de sons (com a PHX e a PHY), traça também um rascunho do design global da peça—em suma, os idos e vindos de dois acordes por sobre os caminhos de sua própria metamorfose, emaranhados um ao longo do outro. A forma da música é, então, nada mais nada menos que o desenrolar da elaboração rítmica do material, construindo gestos que apresentam graus variados de afinidade entre si, mas que não inauguram núcleos centralizadores de unidades ou lógicas estruturais, como grandes seções ou compartimentos-formais.

Assim, como não houve planejamento fora do nível do material—que foi sintetizado, analisado e filtrado previamente—, a própria experiência da escritura é que tornou-se decisiva para o desenho da forma.

A criação da partitura de *Abesana* foi iniciada à mão, numa dinâmica quase improvisatória—onde o desafio era fazer a caneta acompanhar as linhas musicais traçadas na mente. Por volta do que viria a ser o fim da segunda página da edição “final” da partitura, gestos começaram a ser identificados, tipificados, reproduzidos, variados ou justapostos com gestos contrastantes. Falar do ritmo de processos como este é o que é mais apropriado, ao se tratar da construção do design geral e da forma da peça.

De fato, ainda mais adequado seria falar de um emaranhado de ritmos diversos: o do trajeto harmônico percorrido com a PHX e a PHY; o dos nós formados pelos choques e encontros entres essas duas trajetórias; o da aparição de gestos análogos—que se reiteram—e contrastantes—que se chocam ou se respondem; o das relações motivicas; o ritmo em si, das relações de tempo entre um som e outro, uma nota e outra; os ritmos do próprio processo criativo.

No caso destes últimos, analisando o exemplo da [Figura 30](#) (uma página de rascunho de *Abesana*), pode-se observar: até por volta da metade da folha, o material é elaborado em um nível bastante detalhado, num processo de captura das imagens sonoras, construídas ao longo de improvisações mentais (e algumas vezes ao piano). Logo após a aparição dos *key clicks*, no quarto sistema, há um pedaço do pentagrama vazio entre colchetes, com a indicação “+ ou – o retrógrado”: a elaboração sai do nível da captura de imagens sonoras improvisadas, para o da (re)modelagem dos gestos já confeccionados—com isto, muda o ritmo da relação entre própria criação (improviso→testagem→solfejo→escuta→firmação de ideias, frases e gestos) e de sua representação (escritura).

Logo após, a sugestão de um caminho contrastante (“começa melodia mais lírica”) é o primeiro indício do processo de identificação de gestos (ou seções) individuais, marcados, então, com as letras X, Y, Z, etc., mas tão somente após uma análise retroativa, feita posteriormente à criação dos tais gestos. A, B, C, D e E referem-se aos pentacordes da



Figura 30 – Rascunho de *Abesana*: os ritmos do processo

PHX, enquanto 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, aos da PHY.

Após a confecção dos rabiscos que ocupam o espaço até o quarto sistema da folha de rascunho mostrada acima, criação e escrituração partem para o computador, diretamente no software de notação musical. O ritmo é, então, já outro: envolve a escuta do *playback* do software, somada às testagens feitas ao piano; envolve ainda o recorte e a duplicação de motivos ou de trechos inteiros e a sua rápida transformação; ou ainda a necessidade ‘plástica’ de arrumar o aspecto visual da partitura no decorrer da própria elaboração das ideias musicais.

Não obstante, no sexto sistema da folha de rascunho do Exemplo 3, nota-se um rápido retorno ao papel, num momento de claro registro de improvisação—referida ao gesto marcado com “coda do X em 4,” dois sistemas acima. No último sistema, enfim, o registro de ideias-respostas ao motivo mais sobressalente da peça (as apojaturas formadoras de falsa polifonia), arregimentando já os últimos passos antes de seu final—a sugestão de uma seção inteira que seria, logo mais, desenvolvida diretamente no software de notação musical, ao computador.

A forma da peça é, desta maneira, o resultado da coexistência entre camadas de ritmos de naturezas diversas, que faz relacionarem-se, em termos de duração, tanto acontecimentos locais e designs globais, quanto motivos diversos transformados, progressões harmônicas disjuntas de caráter estrutural, e, por fim, eventos sonoros e forças não sonoras—todas por fim audíveis, todavia.

## GESTOS DE UM ABOIO IMPOSSÍVEL

(a) *Abesana*: gesto final, penúltimo sistema

(b) *Abesana*: página 6, quinto sistema

(c) *Abesana*: página 5, primeiro sistema

Figura 31 – Gestos de um aboio fantástico.

Para muito além da presença do modo dórico—tomado como sonoridade básica das transformações da PHX—, frequentemente associado, juntamente ao lídio e ao mixolídio, com a música e a cultura nordestinas, *Abesana* acontece como um dédalo de forças esfumadamente relacionadas ao sertão do Nordeste brasileiro. De forma esfumada, pois tais forças e relações não operam necessariamente no âmbito da analogia ou mimese. Mas sim ligadas à expansão de uma energia expressiva, inaugurada durante o relacionamento travado entre criador e obra criada, quando esta última começava a nascer.

Essa energia movimentada, na peça, forças relacionadas ao sertão não em sua secura, calor, ou em sua mitologia. Mas sim através do lirismo do canto dos vaqueiros, de certas inflexões vocais e de melismas típicos dos aboios. Em um outro nível, movimentada forças relativas aos sentimentos confusos do compositor, ao criar uma música que fala da terra com a qual tem uma relação também ambivalente, a de um estranho-nativo.

A música é, então, por vias do canto de aboiador, a neblina em noites de frio no sertão da Bahia, em situações que antecedem a viagem de volta de um sujeito para a sua nova terra; o gosto da folha fibrosa da cajazeira, antes que esta fosse possuída por hordas de lagartas vermelho-douradas que queimam. Os gestos musicais da composição, alguns deles demonstrados na [Figura 31](#), tornam audíveis, através da manipulação de sons,

“forças que não são audíveis por si mesmas” (DELEUZE, 2003, p. 146). Trata-se, portanto, de um insólito e complexo aboio inventado; uma quimera.

A neblina, a terra, o lirismo, o gosto da folha e a lagarta: *Abesana* não carrega referências ao sertão esperado, mas a essência de um sertão impossível.

## 4.3 PARTITURAS

### 4.3.1 14 peças escritas entre 2011 e 2014 (primeiras páginas)



dedicada ao GIMBA

Partitura em C  
Score in C

# nav tirs nekadus hibridus nº 1

Paulo Rios Filho

♩ ~ 92

~4'

*forte, acuto e dinamico*

Flauta  
Clarinete em B $\flat$   
Trompete em C  
Violino  
Violoncelo

*ff* *violento*  
*ff* *violento*  
*molto potente*  
*f*  
*ff* *violento*  
*ff* *violento*

7:6 4:3

## A

Fl.  
B $\flat$  Cl.  
Tpt.  
Vln.  
Vlc.

*ffp*  
*molto* *sfz* *ffp*  
*molto espressivo*  
*f*  
*mp* *molto* *sfz*  
*f*  
*ffp*  
*molto* *sfz* *ffp*  
*ffp*  
*molto* *sfz* *ffp*

7 7:6 7:6 7:6

# Boiada

dedicated to Haley Kallenberg

Paulo Rios Filho  
~ 50"

♩ ~ 102  
*con fuoco*

Musical score for the first system of 'Boiada'. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a triplet of eighth notes (3:5:4) and a triplet of sixteenth notes (3). The second staff contains a triplet of eighth notes (3) and a triplet of sixteenth notes (3). The piece is marked *molto rit.* and *esagerato*. The dynamic changes to *sub:pp* and then *pp*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

Musical score for the second system of 'Boiada'. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a triplet of eighth notes (3:2) and a triplet of sixteenth notes (3:2). The second staff contains a triplet of eighth notes (3) and a triplet of sixteenth notes (3). The piece is marked *molto rit.* and *molto*. The dynamic changes to *p* *liscio* and then *f*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

# O Gigante do Pé de Feijão

Paulo Rios Filho

1. Para, pelo menos, 4 instrumentos: ad libitum, dentre os quais:

-- mínimo de 2 de altura definida

-- mínimo de 1 de percussão (s/ altura definida, preferencialmente membranofone)

2. Todos os músicos devem executar a parte "Vozes faladas" – exceto nos casos óbvios onde há a competição de atribuições p/ a boca (ex.: clarinete no compasso 13).

3. A parte da percussão indica apenas a sugestão de diferenciação entre duas alturas. O músico deve usar seus próprios critérios para desenvolver a base sugerida, respeitando em absoluto a sua estrutura rítmica.

4. Sugestão de instrumentação básica: guitarra, teclado/piano, baixo elétrico, bateria e percussão.

5. Cada compasso com ritornelo deve ser executado a quantidade total de vezes indicada em seu Nordeste.

6. Células escritas com duas notas na parte de instrumentos de alt. definida são sugestão de uso de acordes (com duas ou mais notas).

78 *f* muito bem articulado, seco

3x *f* *grito staccato* sempre

7x

Vozes faladas: Oh, Gur-gel, Ex - me - pli - que bes - ta PEC

Instr. Altura Definida: *f* (dim. a cada repetição até o pp)

Percussão: *f* *(sim.)*

To - go Ver - man - ha!

5x *f* *grito staccato*

7x

Vozes faladas: Fi - fá Fo - fá Fu - fá Fa - fá Fe - fá

Instr. Altura Definida: *f* *(sim.)*

Percussão: *p* (cresc. até o *f*)

To - go Ver - man - ha!

dedicada a Paulo Costa Lima  
**Hino Transnacional**  
 Paulo Rios Filho ~ 6'

♩ ~ 52

*lamúria imperial cheia de pompa, ironia, pesar e piada*

Soprano *\*cabeça baixa*

Atriz *\*vestida como um mordomo imperial; ereta, c/ o braço esquerdo rente ao corpo e o braço direito dobrado em "L" à altura do peito segurando a baqueta de gongo; com um certo tom arrogante, comedidamente simpático e hospitaleiro.*

Gongo (à altura da mão direita, à sua frente)

*L.v.*

*\* permanecer sempre imutável, inabalável; f quase imóvel. sempre contida.*

I

II

Perc.

III

IV

*poco rubato*

*accel. poco a poco*

S *\*erguendo a cabeça paulatinamente* *pp tranquilo* *mp* *breve* *p* *\*fixar a plateia* *mf*

Ou - vi - ram um gri - to e'o sol bri - lhou nes-se'ins -

A - "Bem vindo"

I *Marimba w/ fingertips* *pp dolcissimo* *mp* *p* *pp* *mf*

II *maracas (mãos abaixo da cintura)* *mf*

III *pto. susp. soft mallets* *pp*

IV *Vibrafone soft mallets* *Ped.* *p* *mp* *pp* *mp* *mf* *p* *bombo vib. mallets* *ppp* *mp* *mf* *f*

# TransColonização

**\*\* ao Peru, sua história e seus povos \*\***  
[obra comissionada pela Americas Society em 2012]  
[dedicada ao ICE]

**Paulo Rios Filho**

composta entre a primavera  
de 2012 e o verão de 2013

~ 20'

## I La Selva

**A** *nervous, angry; unstable;  
wild, rough and thick – primitive*

**1**  
13''

Oboe  
Clarinet in Bb  
Violin  
Guitar  
Voice  
Perc.

Whenever the music is written without expressed metrics and time signature,  
through the use of blocks of seconds (like this one), the traditional figures of rhythm  
(quaver, sixteenths, five-tuplets, etc) and rests are merely of suggestive character.

**2**  
6''

Oboe  
Cl.  
Vln.  
Gtr.  
V  
Perc.

dedicada ao Janela Brasileira  
**Xique-Xique Chic**

Paulo Rios Filho

Flauta *f*

Clarinete em B $\flat$  *f*

Violão *f*  
*pandeiro*

Percussão

\* Pandeiro: *sf p sf p sf p* *simile (sf para notas acentuadas e p para notas não acentuadas)*

- a) sons necessariamente mais agudos (ex.: ponta dos dedos, slap) são notados no terceiro espaço do pentagrama.
- b) sons necessariamente mais graves (ex.: polegar no centro da pela solta) são notados no segundo espaço.
- c) as notas da terceira linha indicam meramente ritmo; os timbres e modos de tocar específicos devem ser escolhidos de acordo com o seu próprio julgamento, levando em consideração o o estilo/gênero samba.

Fl. *p* *f*

Cl. *p* *f*

VI. *p sub.*

Perc.



dedicada a Cristiano Braga

# Rua das Pedras

Paulo Rios Filho  
~ 6'30"

com texto (adaptado) de Wandellson Miranda

*expressive; unstable, fluid and profound*

♩ ~ 68

musical score for the first system of 'Rua das Pedras'. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *sf*, *ff*, *pp*, *sfpp*, and *sfpppp*. There are also performance instructions like *rit.*, *sim.*, *molto*, and *f.h.*. Fingerings are indicated with circled numbers 1-3. A bracket labeled '5:4' spans a group of notes. A box at the bottom contains the instruction: [below the hole (r./l.h.)] [tap the strings anywhere against fingerboard (r./l.h.)] [above the hole (r.h. thumb)].

*meno mosso accel.----- tempo primo*

musical score for the second system of 'Rua das Pedras'. It continues from the first system with a treble clef and 4/4 time signature. Dynamics include *sfpp*, *sf*, *mf*, *ff*, and *sf mp*. Performance markings include *rit.*, *sim.*, and *f.h.*. Fingerings are shown with circled numbers. A bracket labeled '5:4' is present. A box at the bottom contains the instruction: [below the hole (r./l.h.)] [tap the strings anywhere against fingerboard (r./l.h.)] [above the hole (r.h. thumb)].

*meno mosso accel.----- tempo primo*

musical score for the third system of 'Rua das Pedras'. It continues with a treble clef and 4/4 time signature. Dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. Performance markings include *rall.*, *sim.*, and *f.h.*. Fingerings are shown with circled numbers. A bracket labeled '5:4' is present. A box at the bottom contains the instruction: [below the hole (r./l.h.)] [tap the strings anywhere against fingerboard (r./l.h.)] [above the hole (r.h. thumb)].





paté 'y

**A**  
**a**

Musical score for section A, featuring three staves with various dynamics and repeat signs. The first staff has a *sfz* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The second staff has a *sf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The third staff has a *mf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times.

Musical score for section C, featuring two staves with various dynamics and repeat signs. The first staff has a *sfz* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The second staff has a *sf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times.

Musical score for section B, featuring two staves with various dynamics and repeat signs. The first staff has a *sfz* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The second staff has a *sf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times.

Musical score for section D, featuring two staves with various dynamics and repeat signs. The first staff has a *sfz* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The second staff has a *mf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times.

Musical score for section E, featuring two staves with various dynamics and repeat signs. The first staff has a *sfz* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times. The second staff has a *sf* dynamic and a repeat sign for 1 or 2 times.

# Árido, seco.

Arid, dry.

Os módulos devem ser interpretados com muita força e vigor. Nos momentos de maior rispidez, ressaltar o ruído da palheta de maneira exagerada, ao pinçar as cordas. Energia de enxadadas. O barro racha. Urubu come o olho de um boi morto na porta de minha casa.

Each module should be performed with much power and vigor. When the music gets more rispid, you should highlight the noise of the pick on the strings exaggeratedly. Hoeing energy. Clay cracks. Vulture bites the eye of an ox dead in front of my house.

dedicada a Jorge Santos e Carol Cavalcanti (Duo Américas)  
**nav tirs nekadus hibridus nº 4**  
*p/ flauta e clarinete*

Paulo Rios Filho

♩. ~ 92

~ 6'

*ritmico e deciso*

Flute

Guitar

*f*

0 0 *sim.*

*f*

Fl.

Gtr.

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*sim.*

Fl.

Gtr.

*mp*

0 *sim.*

*p*

dedicada ao Duo Sacramento  
**nav tirs nekadus hibridus n° 3**

*p/ dois percussionistas*

**Paulo Rios Filho**

~ 5'20"

♩ ~ 108

*mecanico, preciso, decidido e fluido*

3 tambores graves

Marimba

Bateria

*rod or brush sticks*

*p* *f* *p* *f* *mp* *p*

*p* *f* *p* *f* *mp*

*p* *f* *p* *f* *mp*

**A**

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

**B**

*sub.f* *p*

*sub.f* *p*

Score in C

a Luiza  
nav tirs nekadus hibridus n. 2

Paulo Rios Filho  
~ 10'

♩ ~ 82

*molto sonoro; incisivo e acuto;  
firme e decidido; tempo giusto*

(♩=♩) *sempre*

Flauta

Clarinete em B♭

Sax. Tenor

Banjo

Violão

Percussão

Violino 1

Violino 2

Violoncelo 1

Violoncelo 2

*f molto sonoro*

*sfz*

*mp*

*p*

*sfz*

*f*

*sfz*

*ord.*

*vib.*

*molto vib.*

*esagerato*

*sf*

*sub pp*

*f*

*(damp II-string)*

*sf*

*sf*

*sim.*

*alto sul pont.*

*sul pont.*

*ord.*

*f molto sonoro*

*sfz*

*f molto sonoro*

*sfz*

*sul D*

*f molto sonoro*

*sul A*

*s/ dim.*

*3*

*sul A*

*al talone sul tasto*

*ord.*

*sul pont.*

*f molto sonoro*

*sfz*

Score in C

dedicated to the Nieuw Ensemble

# Música Peba Nº 2

PAULO RIOS FILHO

(1985 b.)

-8'30"

♩ ~ 76

*acuto e violento; pesante e forte; talora con ironia*

The score is for a chamber ensemble and includes the following parts:

- Flauta:** Flute part with dynamics *fff*, *sfz*, *f*, *mf*, and *p*. Includes markings for *flicc.* and *ord.*
- Oboé:** Oboe part with dynamics *fff*, *sfz*, *f*, *mf*, and *p*.
- Clarinete em B:** Clarinet in B part with dynamics *fff*, *sfz*, *f*, *mf*, and *p*.
- Bandolim:** Bandolim part with *harm.* and *lv.* markings.
- Violão:** Guitar part with *snap*, *molto secco*, *fff*, *violento*, and *sub.mf* markings.
- Piano:** Piano part with *molto secco* and *fff* markings.
- I Percussionista:** Percussion part featuring *glockenspiel* (undamped, glock. mallets), *vibraphone* (glock. mallets), and *vib. mallets*. Dynamics range from *fff* to *p*. Includes *Ped. ^* marking.
- Violino:** Violin part with *harm.* and *lv.* markings. Dynamics include *pp*, *mf*, *pp*, and *fff*. Includes *subito* marking.
- Viola:** Viola part with *sul pont. sempre molto secco*, *fff*, *violento*, *pizz.*, and *arco* markings.
- Violoncello:** Cello part with *sul pont. sempre molto secco*, *violento*, *pizz.*, and *arco* markings.
- Contrabaixo:** Bass part with *sul pont. sempre molto secco*, *fff*, *violento*, *pizz.*, and *arco* markings.

## 4.3.2 Partituras completas das peças analisadas

### 4.3.2.1 *Répéter*

Paulo Rios Filho's

# Répéter

*written for solo guitar*

*dedicated to João Carlos Victor*

w/ texts (barely) written in French by the composer himself

na, nana (punch) written in French by the composer himself

repetição do João Carlos Victor

escrito por João Carlos Victor

# Répéter

Paulo Rios Filho's



# NOTAS DE PERFORMANCE

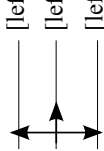
## PERFORMANCE NOTES

### Pauta de efeitos percussivos / *percussion line*:



[below the hole (r./l.h.)] [embaixo do buraco de ressonância (m.d/m.e.)]  
 [tap the strings anywhere against fingerboard (r./l.h.)] [nas cordas, em qualquer ponto do braço (m.d/m.e.)]  
 [above the hole (r.h. thumb)] [acima do buraco de ressonância (polegar direito)]

### Pauta de mão esquerda móvel / *moving left hand line*:

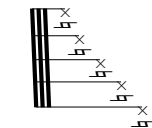


[left hand near the hole] [mão esquerda próxima à boca do instrumento]  
 [left hand around 7th and 12th frets] [mão esquerda em torno da 7ª e da 12ª casas]  
 [left hand up to the 1st fret] [mão esquerda na altura da primeira casa]

cabeça de nota com retângulo ou mão espalmada: efeito percussivo no corpo ou no braço do instrumento (sobre as cordas). Retângulo = usar um ou dois dedos ou as pontas dos dedos da mão juntos, para fazer a percussão; Mão espalmada = bater com a mão espalmada (dedos juntos ou separados). Haste para cima: mão direita; hastes para baixo: mão esquerda. *///* *rectangled and mini-hand notebook: percussion effect on the body either the fingerboard (on strings). Rectangle = use separate fingers or fingertips altogether; Mini-hand = use the opened hand (fingers either separate or together). Up stems: right hand's fingers; down stems: left hand's fingers.*



♀ pizz. barrók  
 tocar realmente sobre o cavalete (somente ruído). | *actually on the bridge (only noise).*

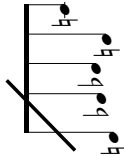


cabeça de nota x: abafar as cordas com a mão esquerda – evitar harmônicos – somente ruído; a notação pode se dar de duas formas: com indicação de uma casa específica para pôr o dedo e abafar a corda ou, no caso de cordas soltas estarem escritas, o abafamento pode se dar em qualquer lugar do braço do instrumento. | *x-shopped notebook: damp the strings w/ left hand – avoid harmonics – release no actual tones – only a plucky noise; there are two ways of notating it: w/ indication of a specific fret where to damp a specific string, or in the case of written open strings, when the damping can be done anywhere on the fingerboard.*



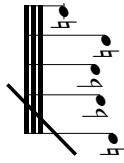
abafar as cordas com a mão esquerda e arranha-las de maneira nervosa com a as unhas da mão direita, para cima e para baixo, na 4ª, 5ª e 6ª cordas. | *damp the strings w/ your left hand and nervously scrap your right hand's fingernails up and down on the 4th, 5th and 6th strings.*

ligadura técnica de execução | *technical slur*



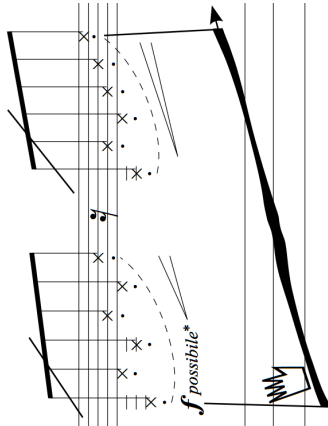
+ = tapping com a mão esquerda | + = *left hand tapping*  
 muito rápido | *as fast as possible*

ligadura de fraseado e de gesto | *phrasing and gesturing slur*



tão rápido quanto possível | *as fast as possible*

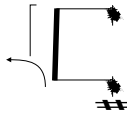
[Pauta de mão esquerda móvel] Exemplo: as cordas indicadas na pauta ordinária são atacadas enquanto a mão esquerda, que abafa as cordas, desloca-se de em torno da 1ª casa até próximo da boca do violão. | *[Moving left hand line] Example: the strings indicated on the ordinary staff line are to be plucked while the left hand, which damp the strings, moves from around the first fret down to near (or above) the guitar's hole.*



(*pp*—*f*)

variar a intensidade aleatoriamente, dentro do âmbito indicado | *randomly vary dynamics within the marked range*

cresc. e dim. aleatoriamente, a partir da dinâmica indicada | *random cresc. and dim. from the indicated dynamic.*



*molto sul tasto*  
*sul tasto*  
*ord.*  
*poco sul pont.*  
*sul pont.*  
*molto sul pont.*

som de caixa-clara: puxar a corda para "fora" do braço. | *snare's sound: bend the string and pull it "out" of the f-board*

to João Carlos Victor

# Répéter

for solo guitar

Paulo Rios Filho  
2014

♩ ~ 52

*firm and decided; dynamic and fluent*

The first system of musical notation consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a *ff* (fortissimo) hairpin. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with an asterisk (\*). The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

The second system of musical notation continues the piece and includes a *tambora* part. It features complex rhythmic patterns with 3:2 and 5:4 time signatures. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *sfz* (sforzando). The *tambora* part is marked *mf mp*. A *sim.* (sostenuto) marking is present. The system concludes with a *smfz* (smezzo-fortissimo) dynamic marking.

**left hand:**  
keep the index finger damping the strings;  
do the arpeggiato w/ the ring finger.

2 *poco accel.* *molto rit.* *a tempo* getting nervous

5 *sul tasto* *3* *6:4* *6:4* *sul pont.* *molto sul pont.* *molto vib. sul tasto* *mp* *pp* *ppp* *l.v.* *f* *ff* *f* *mp* *f* *5:4* *molto vib.*

8 *p* *sfz* *3:2* *ord.* *3:2* *3* *mp* *f* *mp* *p* *pp* *mf* *f* *3:2* *mp* *f*

12 *mf* *3* *5:4* *5* *ff* *fff* *p* *f* *fffz*

14 *tambora* *ppp* *sfz* *mf* *poco*

[no more than 3 sec.]

fingerboard

\* mute the strings w/ your left hand | nervously scrap your right hand's fingernails up and down on the 4th, 5th and 6th strings

hole

*ord.*

*ppp* *f* *pp* *p* *pp* *f*

*recite: whisper.*  
— "Ne me demandez pas pourquoi..."

*mf* *very well articulated*

*molto sul tasto*

*~2"*

17 *mf* *molto vib.* *ord.* *p* *fff*

*accel. poco a poco*

*ord.*

*5:4♭* *6:4♭* *7:4♭*

*XII*

*L.V.*

21 *a tempo* *mp* *f* *fff* *f* *mp* *f*

*recite: almost whisper. | conclusive*  
— "...répéter."

*mf*

*ord.*

*3:2)*

*poco accel.*

24

*p*  
*grot. vib.*  
*f*  
*ff*  
*f*  
*ff*  
*p*  
*grot. vib.*

5:4 3:2 5:4 5:4 5:4 3:2 5:4

*molto rit.* *a tempo*

26

*f*  
*ff*  
*f*

3:2 5:4 5:4

XIX  
XII

near bridge  
near f. board

*ppp*  
*molto*  
*sfz*

29

*p*  
*liscio*  
*f*  
*ff*  
*mp*

short

*molto vib.* ord.

3:2 3:2 5:4 3:2 5:4 6:4

*meno mosso accel.* \_\_\_\_\_ *tempo primo* 5

32 *p* *ff* *p* *ff*

35 *molto vib.* *mf* *f* *p* *ff* *ord.* *mp* *ff*

39 *grooving* *ff secco* *f* *sfz* *mp* *f* *vib. esagerato* *mf* *poco* *ff secco* *f* *sfz* *mp* *f*

41 *accel.* *fff* *[no more than 3 sec.]* *hole* *fingerboard* *a tempo* *mp* *fff* *recite: whisper.* *(kinf of rall.)* *f* *— "Ne me demandez pas pourquoi..."* *mf* *very well articulated* *poco* *sfz*

6

*poco accel.*

44

45

46

*a tempo*

47

48

49

50

*molto rubato*

51

51

52

53





*molto dinamico e nervoso*

65

*mp* *sfz* *sf* *f possibile\** *f* *sfz*

**left hand:**  
 near hole  
 found 7<sup>th</sup> & 12<sup>th</sup> fret  
 up to 1<sup>st</sup> fret

**perc.**

\* keep that general dynamic and fluctuate close around it when cresc. and dim. appear  
 a new dynamic mark cancels this rule until this *f* possible marked w/ *star* happens again

66

*ff* *sfz* *ff secco* *sfz* *f possibile\** *staccato sempre*

*tranquilo  
quasi cantabile subito*

67 *ff* *pp* *~3'''* *mf dolce* *pp* *sul tasto* *3:2*

68 *f possibile\** *pp*

*molto dinamico  
e nervoso*

68 *sub. fff* *pp* *sffz* *fff* *fff* *5:4* *5:4* *3* *3* *3*

69 *p* *p cresc. poco a poco*

*tranquilo  
quasi cantabile subito*

69

*poco sul pont.*

*rit.*

*molto sul tasto*

*f*

*sff*

*f possibile\**

70

*vib. esagerato*

*ord.*

*sf*

*p*

*ff*

*5*

*3*

*5:4b*

*3:2*

*ff*

*sffz*

*f possibile\**

70

71

71 *mf < ff*

*f possibile \**

*ff*

*f possibile \**

*~1"*

72

*tranquilo*  
*quasi cantabile subito*

*poco accel.*

*p*

*mf*

*sub. mp*

*f*

*S<sup>ma</sup>*

*(start it lento and accel. poco a poco)*

*ff*

*n*

72

*molto dinamico e nervoso*

73 *mp* *sfz*

74 *sfz*

75 *sf*

76 *sf possibile\**

*sf possibile\**

74 *ff*

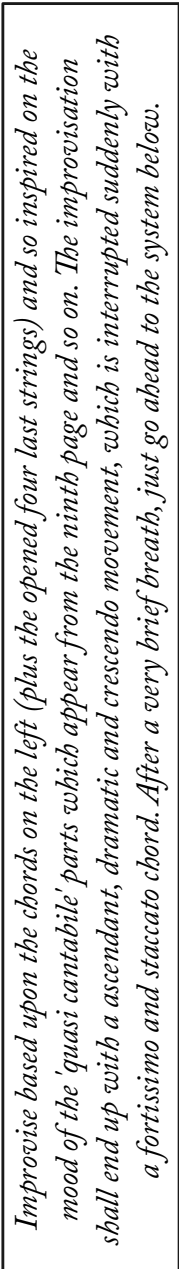
75 *f* *sfz*

76 *sfz*

77 *p* *cresc. poco a poco*

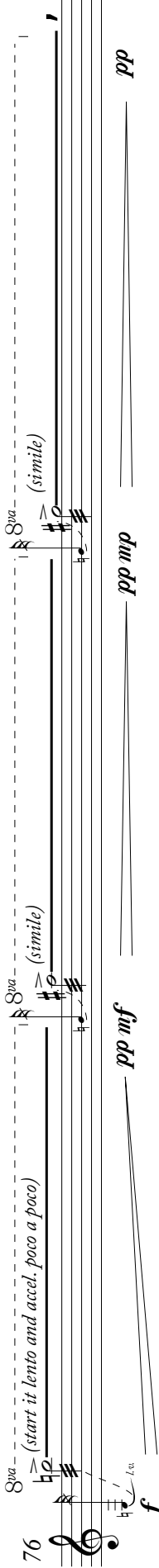
*tranquilo  
quasi cantabile subito*

*poco sul pont.* → *molto sul tasto* — 10" ~ 15"



75

*S<sup>va</sup>* (start it lento and accel. poco a poco)

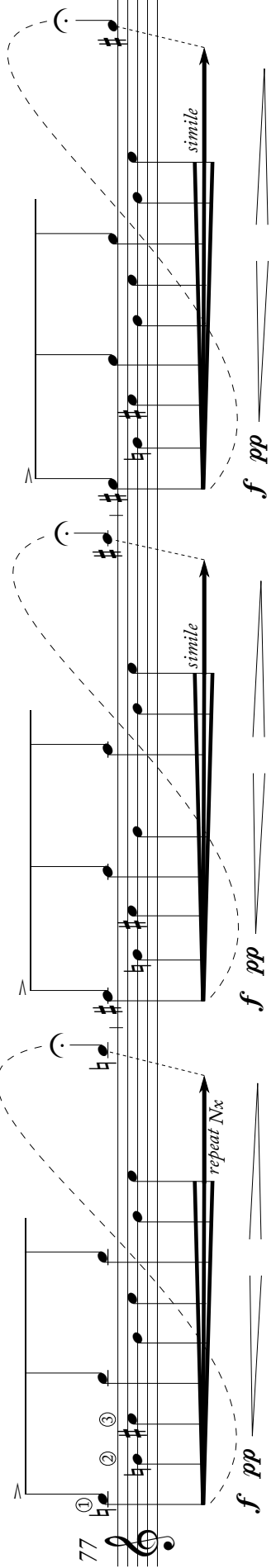


76

*pp mf*

*pp mp*

*f pp* — repeat Nx

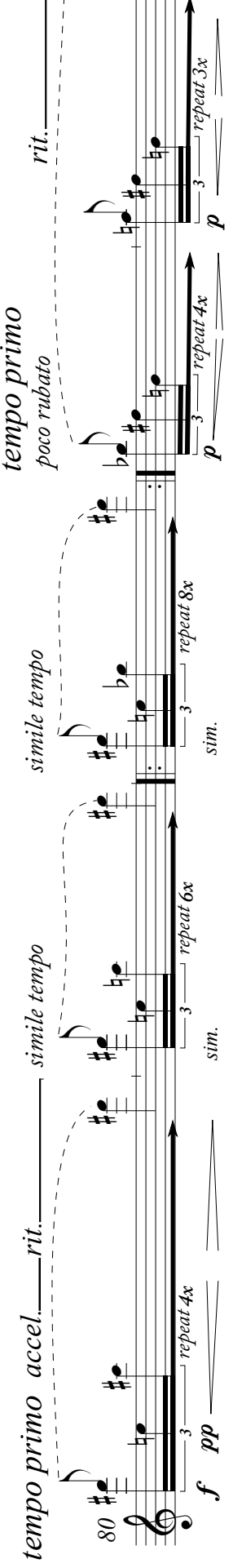


77

*f pp*

*simile*

*tempo primo accel. rit.*



78

*tempo primo*

*poco rubato*

*simile tempo*

*f pp*

*repeat 4x*

*repeat 6x*

*repeat 8x*

*rit.*

*p*

tempo primo accel. rit. a tempo molto rit. a tempo

85 *f* *pp* *mf* *ppp* *pp* *p*

91 *p* *mf* *pp*

rit. a tempo rit. poco lento accel. tempo primo rubato

97 *f* *pp* *mf* *pp* *mp* *ppp* *pp* *f*

sim. sempre (fingering) p cresc. poco a poco

102 *pp* *mf*

*lento*  
*rubato*

*rall.*

107

*mp* *p* *ppp* *pp*

*repeat 3x*

*ff dim. poco a poco (thru repet.)*

*più lento accel. poco a poco*

113

*ppp* *mp* *fff*

*repeat 3x*

*\* stop it very dry*

*molto velocemente/con fuoco*

*ancora più lento accel.* *tempo primo*

116

*p* *f* *pp*

*ord.* *molto sul tasto* *sim. sempre (triplets)* *l.v.*

*tempo primo*

*rall.*

119

*f* *p* *mf* *pp* *ppp* *pppp*

*rall.*



*molto dinamico  
122 e nervoso*

left hand:  
 near hole  
 near hole  
 found 7<sup>th</sup> & 12<sup>th</sup> fret  
 up to 1<sup>o</sup> fret  
 perc.  
*p molto*  
*sfz*  
*f possibile\**  
*f*  
*ff*  
*sf*  
*short*

*stacc. sempre*  
 hole  
 fingerboard  
*f*  
*fff*  
*(pp-f)*  
 recite: whisper.  
 (king of rail.)  
 — "Ne me demandez pas pourquoi..."  
*mf* very well articulated  
*poco*  
*p cresc. poco a poco*

124 *f* possibile\* *very short* *very short* *very short* *17* *~1'* *l.b.: near the bridge*

125 *tempo primo mp* *ff* *p* *ff* *f* *grottesq.* *vib.* *mp* *sfz*

*a piacere* *a tempo* *molto rit.* *a piacere* *pp* *f* *f*

126 *mf p* *f* *f*

*a tempo* *poco accel.* *piu mosso* *8va* *recite: normal intonation / firm* *ff* *mf* *molto secco*

130 *p* *cresc.* *mp* *sfz*

*133* *S<sup>vo</sup>* *fff secco* *mf* *mf* *fff* *mf* *pp* *sim.* *ff*

*poco lento accel.*

- "You, who was born..." *mf*

- "You, who was born for poetry's creation..." *pp*

*136* *tempo precedente* *poco rall.* *molto rall.* *molto sul pont.*

*sul tasto* *f* *mp* *mp* *mp* *pp* *p* *pp* *p* *mf* *mf* *ff*

*whisper: répéter!*

*on the bridge itself only noise*

- "Ne pas répéter!" *mf*

- "Ne pas répéter!" *ff*

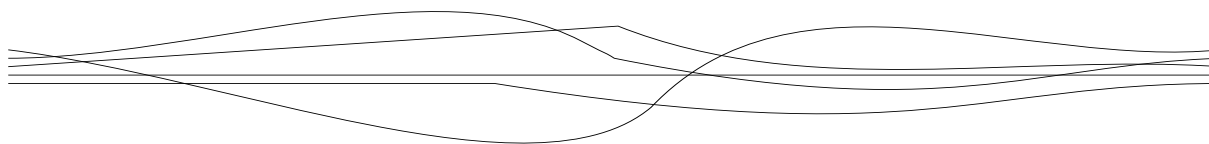
Parnaíba,  
maio de 2014

#### 4.3.2.2 *Rossianas III*

# Rossianas III

by Paulo Rios Filho

fevereiro de 2014 | phb, pi



# notas de performance/performance notes

*sing.* círculo nas hastes das notas + indicação textual: cantar qualquer nota enquanto toca | *small circle on the notes' stems + text: singing or humming any tone while playing*

acento na cabeça da nota: key click | *accent-notehead: key click*

cabeça de nota em x, sem indicação textual: slap tongue | *x-notehead, without text: slap tongue*

cabeça de nota em x + acento sobre a haste da nota: slap tongue + key click | *x-notehead + accent on note's stem: slap tongue + key click*

trinado de key clicks | *key click's trill*

*bisb.* bisbigliando trinado colorístico | *key color trill bisbigliando*

múltiplos key clicks (caótico) | *multiple and irregular key clicks*

*bisb.* bisbigliando: grupo de notas ligadas - variar o timbre na nota marcada com + e retornar à cor anterior na próxima nota do grupo sem marcação (a variação de timbre deve ser feita com mudança de digitação, ou mesmo através de mudança na embocadura) | *bisbigliando: group of slurred notes in which timbre must varies on the + marked note and come back normal on the unmarked one (can be done with alternative fingerings or even changing embouchure).*

As fast as possible  
Very short or as short as possible

T.R. cabeça de nota em x + nota entre parêntese e indicação textual: tongue ram; a nota em x é a que deve ser tocada; a entre parêntese é a resultante | *x-notehead + parenthesized note + text: tongue ram; the x note is the one to be played; the note bellow is how it sounds.*

*sing (in the most comfortable range):*

Nes - se'a - mor

cabeça de nota em x + indicação textual e letra embaixo das notas: cantar o texto indicado, nas alturas indicadas, na oitava que for mais confortável | *x-notehead + textual indication + lyrics: sing actual lyrics and actual tones in the most comfortable octave, however.*

*voice:* cabeça de nota em x + indicação textual: ruído (indicado abaixo da nota) com a voz | *x-notehead + textual indication: noise (as indicated bellow the note) with the voice*  
Sss..

*only air* cabeça de nota quadrada + indicação textual: soprar no instrumento sem produzir nota, somente o ruído do ar | *square-notehead + textual indication: blow into the instrument with no tone production, but only the air (white) noise.*

cresc. e dim. aleatoriamente | *random cresc. and dim.*

articular 'tkt' sem produzir nota (somente o ruído); pode ser feito no instrumento ou fora dele | *'tkt' done on or off the instrument (may be reinforced by a few random key clicks).*

som de 's' curto (no instrumento ou fora dele) | *short sound of 's' (on of off the instrument)*

**(pp - mf)**

variar entre as dinâmicas indicadas | *randomly vary through the indicated dynamics.*

repetir os eventos do ritornelo até o fim da seta | *repeat ritornelo's content until the end of the arrow.*



pressão de ar/embocadura muito irregular e/ou vibrato mto. irregular | *very irregular air/lip pressure and/or vibrato.*

qualquer multifônico baseado na nota mais grave | *any multiphonic based on the lower note.*

da esq. p/ dir.: 1. inalar o ar ruidosamente; 2. estalo de língua (fora do instrumento) | *from left to right: 1. sounding inhalation; 2. popping tongue (off the instrument).*

pressão de ar/embocadura irregular e/ou vibrato irregular | *just irregular air/lip press. and/or vibrato.*

Quarter-tones:

fingering, alternative fingerings or lip adjustments.

Air amount scale:

ord. → *much air* → *mostly air* → *only air*

Vibrato scale:

ord. → *vib.* → *molto vib.* → *vib. esagerato*

Score in C

dedicada ao ICE  
**Rossianas III**  
À memória de Reginaldo Rossi

Paulo Rios Filho  
~ 5'30"

♩ ~ 54

walking in circles throughout remaining shadows  
of romantic forces which are present in a brega pop song

Flute

Clarinet in B $\flat$

Tenor Sax

*mp > pp* *mp* *mp > pp* *mp* *f* *mp > pp* *smfz*

*p* *pp* *f* *mp* *pp*

*mp > pp* *mf* *pp* *fpp* *pp* *smfz*

5:4J 5:4J

sing. ord. bisb. air sound

liberamente, agitato; veloce

(four complete 4/4 measures)

only air

\* don't follow the written metrics; try not to establish any other (regular) one; 'kt' can be done on or off the instrument; same for 's'; 'kt' may be reinforced by a few alleatorial key clicks; be sure you're audible by a few alleatorial key clicks; be sure you're audible

Fl.

B $\flat$  Cl.

T. Sx.

*fp* *smfz* *mf* *p* *f* *p* *mf* *mf > p*

*mp* *pp* *p* *f* *p* *mp* *pp* *mf*

*sf mp* *f* *ppp* *smfz* *mf* *mp* *pp* *mp* *p*

7:6J 7:6J

sing. ord.

irregular lip/air pressure

bisb. ord.

liberamente, agitato; veloce

(three complete 4/4 measures)

\* don't follow the written metrics; try not to establish any other (regular) one; 'kt' can be done on or off the instrument; same for 's'; 'kt' may be reinforced by a few alleatorial key clicks; be sure you're audible

Fl.

B $\flat$  Cl.

T. Sx.

*mp* *f* *mf* *p* *only air* *T.R.*

*f* *p* *vib. esagerato* *vib. ord.* *s/ vib.*

*fp* *shh...* *sfz*

5:4J 5:4J

flt. only air

(two complete 4/4 measures)

\* return to the previous ritornello module

14

Fl. *mf* *ord.* *sim.* *f* *harm.* *mp* *p* *pp* *p*

B♭ Cl. *vib. esagerato* *mf* *ppp* *f* *vib. ord. sing.* *bend* *mp* *p*

T. Sx. *molto vib. (esagerato)* *bend* *ord.* *flt.* *ord.* *sf p* *f* *p*

(two 4/4 measures plus a dotted half note)

17

Fl. *mf* *f* *T.R.* *sfz* *irregular vib.* *5:4* *f*

B♭ Cl. *mf* *f* *flt.* *ord.* *bisb.* *only air* *ord.* *ff* *f* *mf*

T. Sx. *irregular lip/air pressure* *ord.* *mf* *mp* *f* *f* *mp* *f*

*molto più mosso*

*tempo primo*

21

Fl. *irregular vib.* *mf* *mf* *p* *mostly air* *vib. ord.* *f* *mp*

B♭ Cl. *mf* *mf* *p* *only air* *sfz p*

T. Sx. *mf* *mf* *p* *voice:* *Shh!* *sfz p*

*sing (in the most comfortable range): grotesque romantic*  
 Nes - se'a - mor nes - sa pai



24 voice: vary intonation - (thru changing mouth openness) *n* poco a poco *molto sfz*

Fl. *f* secco *ffmp* only air *n*

B♭ Cl. recite, calmly: *mf* key clicks (multiple and irregular) *pp* (<< >>) *sfz mp* recite, bit more stressed: *mf* only air *f* sonoro *n*

T. Sx. *espressivo esagerato* *molto vib.* *p* < *f* > *n* *pp* *molto* *sfz distorted* *smfz mp* *pp* *mf* *ff* *ppp*

+ key clicks (multiple and irregular)

take your time + flz. + sing.

very irr. air / lip press. (nervous) *bisb.*

recite the text below compulsively / nervously  
 random order of phrases w/ repetition encouraged (including words/syllables repetition)  
 whispering — sometimes, pick up one syllable to sound normal speaking

accel. ----- a tempo

28

Fl. a) When you kiss me love it burns. *pp - mf* almost scream. *mf* (<< >>)

b) Me kiss you 'sss...' lo-lo-lov'it

c) Me me-me-mee, bu-bu-bu-burns kiss me, burns

B♭ Cl. a) Your body has a flame and I want to burn myself. almost scream. *mf* (<< >>)

b) Bo-bo-body burn has flame.

c) My burn-self flame want your body-dy-dy-dy

T. Sx. ord. *sf f* > *pp* *sfz* only air + key clicks (multiple and irregular)

recite the text below compulsively / nervously  
 random order of phrases w/ repetition encouraged (including words/syllables repetition)  
 whispering — sometimes, pick up one syllable to sound normal speaking

32 ~ 64

Fl. mostly air - 5:4 ord. *p* < *mf* > *mp* *f* secco *p* < *smfz* > *mf* *p* *mp* *p* mostly air → ord. *molto espressivo*

B♭ Cl. much air → ord. *pp* *p* *mp* only air *pp* < *smfz* > *f* secco ord. *p* < *pp* > much air - 3

T. Sx. *molto rubato* much air "too romantic!" (vib., port., etc) *p* < *pp* > *mp* *ppp* 5:4 *mp* a tempo ord. (normal sound - "no air") *molto vib.*

*poco accel.*

*rit.*

35

Fl. *mp* *molto vib.* *mf* *quasi sub.* *f* *più f* *p*

B♭ Cl. *ord.* *pp dolce* *gliss.* *ord.* *f arrabbiato* *sf* *much air* *mostly air* *flt.* *ord.* *mp*

T. Sx. *ord.* *pp* *p* *smfz* *mp* *n*

38

Fl. *a tempo* *molto vib.* *bisb.* *ord.* *much air* *mostly air* *ord.* *7:4* *f secco* *mf* *(pp - mp)* *\* whistle tones*

B♭ Cl. *only air* *ord.* *key clicks* *espressivo* *3* *p* *mf* *molto*

T. Sx. *very well articulated speak: mp (almost whisper.)* *f* *play* *mf* *pp* *p* *mp* *mf* *(pp - mp)* *\* short glissandi in the altissimo region, beginning with the highest note of the instrument.* *\* free dynamics within the marked range*

Burn my - self!

41

Fl. *very well articulated speak: p (almost whisper.)* *f* *irr. lip/air press.* *ord.* *irregular vibrato espressivo* *3* *f possibile* *poco accel.*

B♭ Cl. *Sings (any low constant tone)* *(pp - mf)* *irr. lip/air press.* *ord.* *very irr. air/lip press. (nervous)* *\* let the flute be heard* *ppp*

T. Sx. *8va* *much air* *mostly air* *gliss.* *ord.* *f secco* *p* *mf* *sf* *pp* *mp* *p* *pp* *(pp - mf)*

Your mou(th) has a tas-te

*rit.* *a tempo*

*much air* *mostly air* *only air*

Fl. *flt.* *ord.* *p* *sf* *p* *mf* *mp* *smfz* *p* *f* *T.R.* *5*

B♭ Cl. *pp* *smfz* *(pp - mp)* *sfz* *voice (off the instr.): continuous modulating 'sss' sound mouth opened/closed*

T. Sx. *sfz* *sfpp* *sfz* *f*

*rall.*

Fl. *sfz*

B♭ Cl.

T. Sx. *mp* *mf* *f* *sfpp* *mf* *sfz* *mp*

*tempo primo* *poco accel.*

*very irr. lip/air press.* *bisb.* *ord.*

Fl. *f* *p* *sf* *f* *3* *irr. lip/air press.* *sing.* *ord.* *mp* *pp* *ord.* *pp*

B♭ Cl. *mf* *pp* *mf* *f* *mp* *pp* *only air* *ord.* *p* *f secco* *sfz*

T. Sx. *liberamente, agitato; veloce* *(four complete 4/4 measures)* *only air* *mf* *p* *only 1st time* *f* *sf* *mp* *mf* *f* *fpp* *smfz* *n*

*rit.* ..... *poco più mosso* ..... *rit.* ..... *poco accel.* ..... *rit.*

54

Fl. *pp* *f secco* *mf* *f*

B♭ Cl. *p* *f* *mf* *p* *f* *ff secco* *sf* *only air*

T. Sx. *f secco* *p* *f* *sf* *mf* *pp* *mp* *p* *f* *mp* *p*

*8va* *3* *5:4* *3* *sing.* *ord.*

*string.* ..... *subito lento* (♩ ~ 48) ..... *molto più mosso*

57

Fl. *p* *smfz* *p* *f* *ff* *sub. p* *sing. mf* Nes - sa pai

B♭ Cl. *f* *pp* *mf* *ff* *ord.* *sing. mf* *sub. p* Nes - sa pai

T. Sx. *p* *smfz* *p* *sfz* *f* *ff* *sub. p* *sing. mf* Nes - sa pai

*3* *3* *3* *3* *5:4* *very irr. lip/air press.* *ord.*

~ 6" *whistle tones* *molto rit.* ..... **G.P.**

60 *speak.:* (serious and respectfully) *mf* - "This piece of music is in honor of the king, who's gone."

Fl. *(pp - mp)*

B♭ Cl. *voice:* *Shh!* *sfz p* *k. click* *(pp - mf)* *f* *possible*

T. Sx. *only air* *sfz p* *poco rubatto* *lip whistle* *with portamento* *mf*

*\*although rit. is marked do not slow down the values of the fast key clicks' figures*

*\*you can do this melody in the most comfortable tonality for your whistling register, although written one is preferred.*

65

Fl. *sing.* *ord.* *harm.* *very irr. air/lip press. and vib.* *sing.* *ord.* *sing.* *flt. ord. (non-sing.)*  
*ff* *mf < ff* *> mf* *(f-fff)* *ff sempre*

B♭ Cl. *irr. lip/air press. and vib.* *sing.* *ord.* *very irr. air/lip press. and vib.*  
*ff* *mf* *ff sempre* *molto*

T. Sx. *flt.* *ord.* *sing.* *molto vib.* *normal vib.* *bend* *sing.*  
*ff sempre*

68

Fl. *ff sempre*

B♭ Cl. *irr. lip/air press. and vib.* *molto vib.* *vib. esagerato* *ord.* *sing.*  
*mp* *ff sempre*

T. Sx. *sing.* *ord.* *ff* *senza dim.*

*poco meno mosso*

71

Fl. *much air* *grotesque* *fff secco* *mp* *p* *smfz*

B♭ Cl. *grotesque* *fff secco* *recite: quite slowly and in a descending contour*  
 - "The flame that burns..." *f*

T. Sx. *only air* *fff secco* *only air* *k. clicks*  
*ffmp* *sffz* *sf* *mf*

\*Just take care for not stopping from one high notes bar to an effect/text other and so. The transitions in this section are supposed to be connected and fluid as it is possible.

*grottesque*

Fl. *fff secco*

B♭ Cl. *grottesque* *fff secco*

T. Sx. *grottesque* *fff secco*

*rall.*

recite the text below compulsively / nervously  
 random order of phrases w/ repetition if needed  
 whispering — sometimes, pick up one syllable to sound normal speaking

a) When you kiss me love it burns. + *k. clicks*

b) Me kiss you 'sss...' lo-lo-low'it

c) Me me-me-mee, bu-bu-bu-burns, kiss me, burns

(*pp - mf*)

normal voice → whisper.  
 recite: bit slower and in a even more descendent contour

— "... will never get to fade." *f* → *p*

recite the text below compulsively / nervously  
 random order of phrases w/ repetition if needed  
 whispering — sometimes, pick up one syllable to sound normal speaking

a) Your body has a flame and I want to burn myself. + *k. clicks*

b) Bo-bo-body burn has flame.

c) My burn-self flame want your body-dy-dy-dy

(*pp - mf*)

*a tempo* ~ 13"

Fl. *fff secco*

B♭ Cl. *fff secco*

T. Sx. *fff secco*

recite: happy; bit slowly; saying for everyone can hear *f*

whisper. (suddenly) *s/ dim.*

— "For you is mine... the whole piece... my love!"

flute's cue: (my love)

(*pp - mf*)

flute's cue: (my love)

(*pp - mf*)

*grottesque*

Fl. *fff secco*

B♭ Cl. *grottesque* *fff secco*

T. Sx. *grottesque* *fff secco*

*meno mosso*

*molto rall.*

80

Fl. *s/ dim.* *much air* *pp* *mp* *mostly air* *p* *mf* *ord.*

B♭ Cl. *s/ dim.* *p cresc. poco a poco*

T. Sx. *s/ dim.* *5:4* *pp* *mp* *smfz* *mp*

*a tempo*

83

Fl. *much air* *only air* *whistle tones* *p* *f* *sf* *(pp - mp)*

B♭ Cl. *sing. a la Sinatra* *(you may choose english or portuguese lyrics)* *mf* *f* *sf* *whisper. marcato; incisive* *Meu bem.* *f*

T. Sx. *mp* *p* *f* *smfz* *only air* *fp* *sf* *whisper. marcato; incisive* *Meu bem.* *f*

*(rapid anyway)*

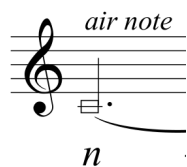
*Parnaíba, Piauí*  
02/02/2014

#### 4.3.2.3 *Abesana*

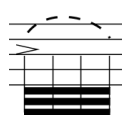
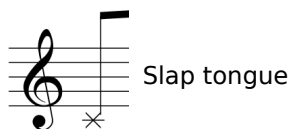


**paulo Rios Filho**  
**ABESANA**  
2012

## NOTAS DE PERFORMANCE/performance notes



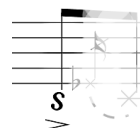
Soprar no instrumento sem produzir nota. / to blow into the instrument, producing no tones.



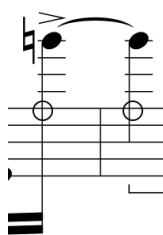
Cliques de chave (as chaves envolvidas não são determinadas - devem ser escolhidas com base na eficácia sonora e naturalidade do gesto do instrumentista) / key click (although the key's are not specified, they must be chosen due to their volume and to a performer's flowing gestures)



Slap tongue + clique de chaves / slap tongue + key click



Produzir um som de 'sss' dentro do instrumento / producing a 'sss' sound into the instrument



Cantar qualquer nota - seguindo o contorno da melodia tocada (preferencialmente, deve-se cantar as mesmas notas que estão sendo tocadas, em qualquer oitava) / sing any tones - following the melodic contour - preferably, the sung tones should be the same which are being played, in any register, however).

dedicada a Lucas Robatto

# Abesana

*p/ flauta solo*

Paulo Rios Filho

♩ ~ 56

*nervoso e dinamico*

The musical score is written for flute solo and consists of four staves. The tempo is marked as quarter note = 56. The mood is *nervoso e dinamico*.

**Staff 1:** Starts with an *air note* (indicated by a square box) and a *ord.* (order) instruction. Dynamics include *n* (pianissimo), *pp sfz-pp*, *sfz-pp simile*, and a *bend* instruction.

**Staff 2:** Features triplets and *bend* instructions. Dynamics include *sfz-p sfz-p simile* and *sfz-mp simile*. A note with an arrow above it is marked *flz.* (flautissimo). A legend indicates: *\* arrow means to gradually change from one kind of sound to another (ord. to flz., etc.)*

**Staff 3:** Includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic, a triplet, and a crescendo leading to *sfz* (sforzando) and *f* (forte). It also features an *air note* and a *key click* (indicated by a dashed line).

**Staff 4:** Starts with *ord.* and *sfz* (sforzando). Dynamics include *f* (forte), *sfz* (sforzando), *sfz* (sforzando), *molto f* (molto forte), and *sfz* (sforzando). It includes a *harm.* (harmonic) instruction and a triplet.

*stringendo* ----- *a tempo*

*bisb.* → *air note*

*fpp* *sfz* *nervoso* *f* *p* *molto*

3 5:4 3 7:4 3

*stringendo* ----- *a tempo poco accel.*

*bisb.* → *air note*

*bend*

*fpp* *sfz* *nervoso* *mfmp* *f* *nervoso*

6:4 3

*rit.* ----- *presto - con fuoco*

*flt.* *ord.*

*mp* *pp* *sfz*

*molto*

*a tempo* ----- *stringendo* -----

*bisb.* *flt.* *ord.*

*sfp* *mf* *p* *sf*

3 3 5 6:4 5:4

*largo* ----- *a tempo string.* -----

*ff* *violento* *sfz*

3 3 5:4 6:4

→ *air note*

*tranquilo*  
*liberamente*

First musical staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes *p* and *molto espressivo*.

Second musical staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes *p*, *smfpp*, and *mf*.

Third musical staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes *sub. p* and *f*.

*a tempo*      *poco accel.* ..... *molto rit.* .....

Fourth musical staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes *pp* and a *bend* instruction.

*a tempo*      *string.* .....

Fifth musical staff with notes, slurs, triplets, and dynamic markings. Includes *p*, *mp*, and *flz.* (flautissimo). Includes *bend* instructions.

*a tempo*      *rall.* ..... *string.* .....

Sixth musical staff with notes, slurs, triplets, and dynamic markings. Includes *mf*, *sfpp*, *f*, *p*, and *f*. Includes *air note* and *key click* annotations.

*a tempo*

*mp* *mf*

*accel.* -----

*f* *sfpp* *sfz nervoso*

*poco meno mosso*

*rall.* -----

*f sonoro* *pp* *p suave*

*tempo primo*

*poco accel.* -----

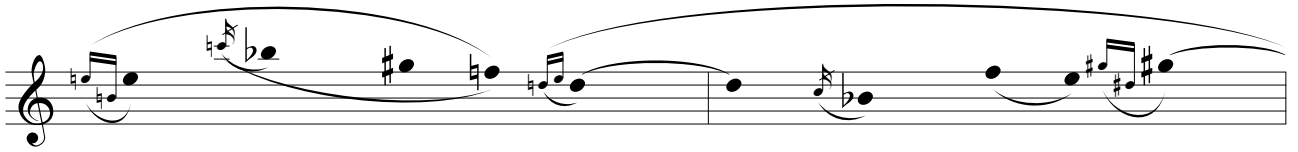
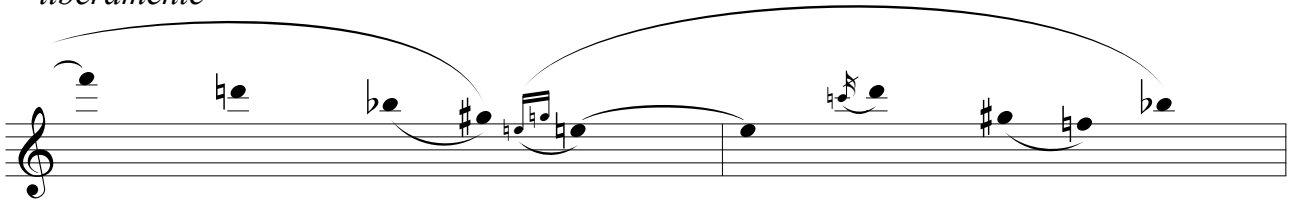
*p* *mf*

*rall.* -----

*molto rall.* -----

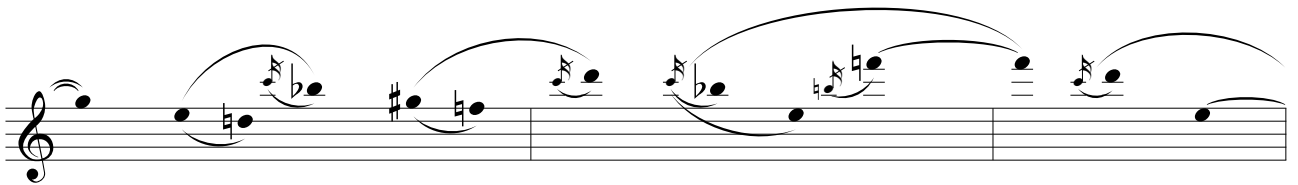
*pp* *mf* *sub.p* *f*

*tranquilo ma fluido*  
*liberamente*

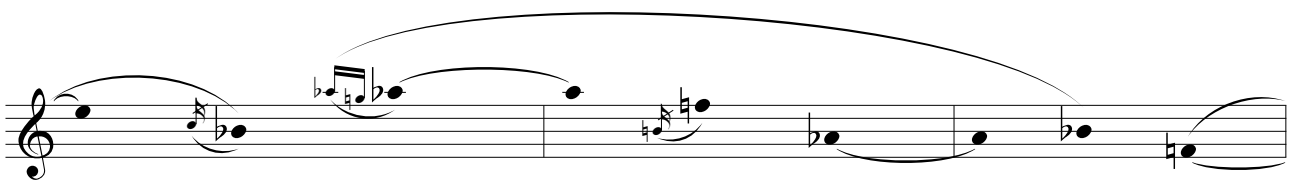


*mf*

*accel.* ----- *molto rall.* -----



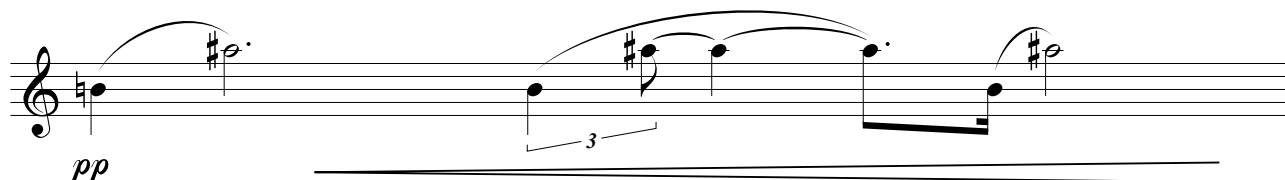
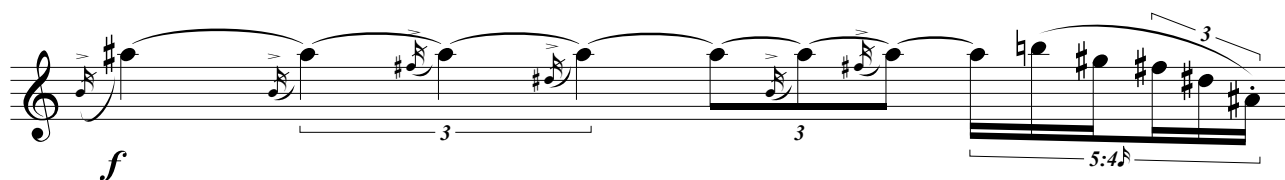
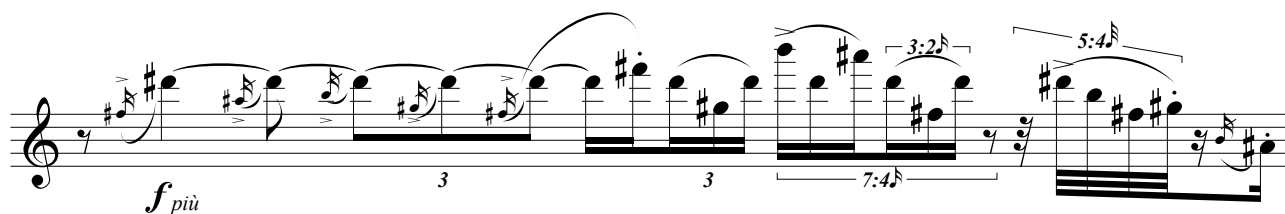
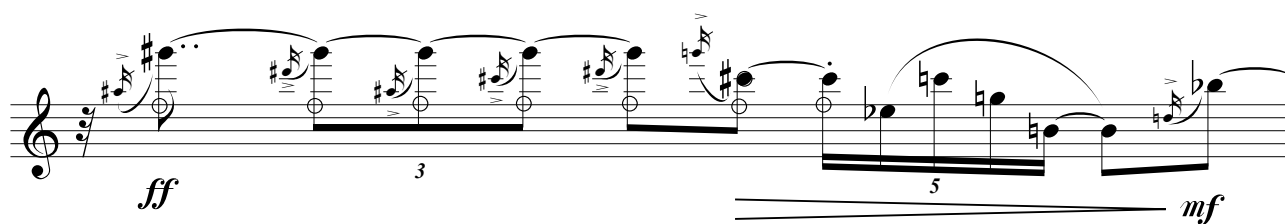
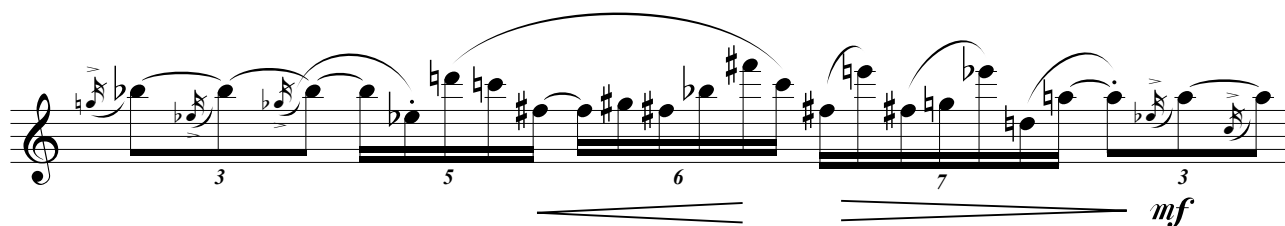
*f*



*p*

*poco più tranquillo*



*molto rit.**mf**pp**f**f più**ff**mf**mf*



*p* *molto* *f* *ff* *flz.*

*ord.* *bend* *rit.* *mf*

*f* *sffz* *ff* *ord. presto possibile* *air note*

*p* *sff-p* *simile* *bend*

*rall.* *sff-p* *simile* *air note*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ponto da tese, finalmente discorro, à guisa de conclusão, sobre alguns pontos importantes do presente trabalho, traçando mesmo uma espécie de sùmula das discussões tecidas em profundidade durante os capítulos anteriores. Para tanto, são três os tópicos que guiam estas ‘considerações finais’: (1) síntese, (2) avaliação e (3) prescrição.

Por *síntese*, quero dizer exatamente a ‘recapitulação resumida’ dos assuntos mais amplos abordados em cada capítulo. Não há a necessidade—e seria até mesmo um tanto incongruente com o caminho aqui traçado e com as referências teóricas visitadas durante o percurso—de apontar uma resolução de conflitos e problemas (síntese no sentido de uma dialética): as questões aqui discutidas, espero, estão em funcionamento muito mais proveitosamente na medida em que mantêm-se produtivas enquanto problematização-em-curso, enquanto processo.

Com a *avaliação*, falo sucintamente sobre como foi compor o texto desta tese e sobre como a sua redação projetou investidas transformadoras na minha maneira de pensar e fazer composição musical.

Por fim, com a *prescrição*, faço um esforço no sentido de imaginar e apontar qual o lugar de colaboração deste trabalho para o ramo da *teoria da composição* e que tipo de estudos poderiam ser realizados a partir do caminho aqui trilhado. No entanto, não se trata absolutamente de designar rumos, de estabelecer posicionamentos firmes ou de rascunhar um modelo disso ou daquilo, mas sim de somente imaginar o que poderia vir a seguir, a partir deste ponto.

## Síntese

- Esta tese, enquanto inserida na área de pesquisa em composição musical, traça um esforço de teoria—mais bem definida como uma ‘teoria *com um compor com o mundo*’—que, em suma, enxerga a composição como um fenômeno de linhas—forças e trajetórias tecidas ao longo de corpos, seus movimentos e interação. Tal visão fundamenta, mais propriamente, a ideia de um compor-emaranhado, processo e dinâmica incessantes de onde surgem coágulos de um fazer-música—por exemplo, a ‘obra’, a performance, a partitura, as gravações de performances, as análises, etc.
- Ao longo da estrutura de seu texto, há um gesto bastante claro de “afunilamento temático,” que é resultado, na verdade, de uma teia pensada em níveis de grandes e pequenos circuitos, grandes e pequenos círculos. Cada nível reproduz, em suas próprias velocidades, em seus próprios ritmos, a lógica, apresentada já no primeiro capítulo, da indissociabilidade teoria/prática em composição—o que, de fato acaba tecendo a estrutura/gesto que chamo de *Círcuito* (com maiúscula), ainda na página 37, ideia associada à noção de ‘uma somente prática’, apresentada na [seção 1.2](#).

- No [Capítulo 1](#), trato do que seria o grande círculo do Circuito: um esforço de fala no âmbito de uma espécie de *metateoria da composição*, onde o que é abordado é a prática de ‘falar sobre o compor’, ou seja, onde é tecida uma ‘fala sobre o falar sobre o compor’—o que envolve, inclusive, a discussão sobre o estatuto da pesquisa em composição musical, no contexto acadêmico. Esse esforço de metateoria é fundamentado, principalmente, pela noção de *composicionalidade*, de Paulo Costa Lima (2012), e aponta para uma abordagem feita nos termos de um circuito de ‘teoria com prática’—ao invés de ‘teoria e prática’—, e relativamente a ‘um compor’—com o artigo indefinido (que exerce também função de numeral) no lugar da preposição ‘de’ (e.g., em ‘teoria do compor’ ou ‘...da composição’).
- Com o círculo desenhado um nível abaixo, no [Capítulo 2](#), discuto propriamente o tema da *teoria da composição*; ou seja, o que teço ali naquele capítulo é, mais diretamente, uma fala sobre o próprio compor. Tal fala, feita na direção de um esforço de ‘teoria com um compor com o mundo,’ é justamente o que rascunha a ideia—baseada principalmente em Ingold e Deleuze/Guattari—de ‘um compor-emaranhado’, da composição enquanto um fenômeno de linhas (emaranhando-se entre si) que atravessam não só um compor (e seus atores e objetos), mas também o próprio mundo em co-formação com os seres e coisas que o habitam.
- Indo adiante, com o [Capítulo 3](#), o que é desenhado é todo um modo de fazer análise que seja guiado por um paradigma da composição musical, ao invés da(s) musicologia(s). A análise composicional vista enquanto viagem feita ao longo das linhas de um compor-emaranhado e como extensão desse processo de criação. No caso específico desta tese, um método fundamentado em práticas (auto-)etnográficas é que é utilizado para compor as análises (aqui encaradas como [anti-]análises), que integram parte importante do trabalho.
- Por fim, no que seria o nível mais inferior/imediato/interno do Circuito, apresento a minha produção compositiva conduzida ao longo dos quatro anos de doutorado, bem como as (anti-)análises de três das obras compostas nesse período. ([Capítulo 4](#))

## Avaliação

- O tecimento do presente texto se deu em um processo fiado ao longo da revisitação constante da prática criativa *com* ele conduzida, e da concomitante revisão da literatura utilizada na lida com suas ideias e conceitos. Os círculos/níveis do Circuito, citados acima, não se englobam necessariamente uns nos outros—quer dizer, os círculos maiores não condicionam absolutamente a existência e os processos dos círculos menores—, mas sim conectam-se uns aos outros, estando em constante estado de troca e flexibilização mútua. A composição do texto desta tese acompanha

essa lógica... a maior parte das composições ora analisadas foi escrita ao longo de processos iniciados antes da formalização dos esforços de teorização dos primeiros capítulos da tese. Não obstante, esse esforço de teoria, em circuito com a prática empenhada, começou antes mesmo de sua formalização textual, do amarramento sistemático de suas ideias em uma narrativa teórica. E o mesmo vale para algumas das análises presentes no [Capítulo 4](#), feitas antes dessa formalização, mas já parte integrante disso que chamo de um ‘esforço de teorização’.

- A composição do texto da tese não somente reflete atitudes e posturas criativas: a produção teórica apontou e aponta para a revisão constante das (minhas) práticas musicais. Sinto, por exemplo, que a visão de análise composicional feita como viagem ao longo das linhas de um compor, baseado principalmente na reflexão sobre os meus processos e colhimento de dados feitos em tempo real, abriu para mim uma dimensão criativa inédita, caminhos de criação que geram excitação, que ajudam a me manter criando, tanto no sentido de permitir um aprofundamento e reavaliação constantes de ideias, convicções, problemas e posturas, quanto no sentido de a própria reflexão e dados recolhidos se transformarem também em material musical, para a composição de outros e novos nós do *lugar de criação musical* que venho inventando para mim.

## Prescrição

- Acredito que todo esse esforço de teoria de um compor-emaranhado, aqui apresentado e discutido, abre caminhos de muito interesse para a área de pesquisa em composição musical como, por exemplo, os apontados em interfaces como: composição e desejo; composição e inconsciente; composição e corporalidade; inspiração e criatividade em música; performance e escuta enquanto fenômenos de linhas; composição, performance, escuta e agenciamento; composição musical e etnografia.
- Além disso, a presente tese representa, em um nível considerável, mais um esforço, dentre tantos outros, de pensar a música e, mais especificamente, a composição musical, em seus diálogos (incom)possíveis com a filosofia de Deleuze e Guattari, bem como também abre ainda caminhos de interação com a antropologia de Tim Ingold e com algumas correntes de diversas disciplinas, como a sociologia—por exemplo, a *Teoria Ator-Rede*, de Bruno Latour (como é sinalizado em alguns momentos pontuais do trabalho)—, que podem certamente dar em desdobramentos e trabalhos futuros.

Nesta tese, priorizo a linha livre, a linha que é o próprio tempo em movimento possuindo e condicionando a existência de cada força, cada corpo e cada trajeto por eles traçado. Os pontos de chegada não são tão importantes, o que torna a redação de qualquer conclusão ou consideração final um verdadeiro desafio. Mas, se for preciso escolher, de

fato, um “ponto de chegada” relevante para este trabalho, este é a descoberta de que, na realidade, o compositor não é tanto alguém que cria obras musicais, mas muito mais um sujeito que inventa, para si, um lugar de criação, um pequeno emaranhado de linhas que, em co-formação com o mundo, converte-se sempre em *milieu* desse sujeito, o corpus de experimentação ao longo do qual viaja o compositor criando. (Ver [seção 2.3](#)) É o tateamento, a descoberta e a construção desse lugar—que é um lugar de reciprocidade radical entre seres, coisas, ideias e forças, e de onde surgem também, claro, as ‘obras’—que mantêm os fluxos materiais de um compor (e os fluxos de desejo e excitação do compositor) em movimento. O principal ponto de chegada desta tese é alcançado, assim admitidamente, muito mais como o reconhecimento de um renitente ponto de partida. E enfim, após fazer toda a viagem, estou convencido de que um trabalho acadêmico na área de composição musical deve mesmo se atentar sobretudo a isso: movimento, vida, criação.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, N.; BUSH, N. R.; PANTELL, M. S. Rigor, vigor, and the study of health disparities. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, National Acad Sciences, v. 109, n. Supplement 2, p. 17154–17159, 2012.
- ALBERTS, B. et al. **Fundamentos da biologia celular**. 3<sup>a</sup>. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- ALLEGUE, L. et al. (Ed.). **Practice-as-Research in performance and screen**. Basingstoke: Palgrave Macmilliam, 2009.
- ANTUNES, J. **A correspondência entre os sons e as cores: bases teóricas para uma "música cromofônica"**. Brasília: Thesaurus, 1982. v. 5.
- BABBITT, M. The structure and function os musical theory. In: BORETZ, B.; CONE, E. T. (Ed.). **Perspectives on contemporary music theory**. Nova Iorque: WW Norton & Company, 1972. cap. II.
- BADIOU, A. **La clameur de l'Être**. Paris: Hachette, 2007.
- BARRETO, E. d. O. **O ensino de composição do curso de graduação da Universidade Federal da Bahia: uma visão panorâmica de práticas e Processos**. Dissertação de Mestrado – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2013.
- BARROS, B. **Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical**. Dissertação de Mestrado – USP, 2010.
- BATESON, G. **Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology**. Northvale: Jason Aronson Inc., 1987.
- BERGSON, H. **Creative evolution**. Lanham: University Press of America, 1983.
- BERIO, L. **Remembering the Future**. London: Harvard University Press, 2006.
- BERTHOZ, A. The brain's sense of movement. Harvard University Press, Cambridge, 2000.
- BERTISSOLO, G. Compondo o campo de estudo: perspectivas sobre o compor nos três últimos congressos da ANPPOM. **Anais do Vigésimo Congresso da ANPPOM**, 2010.
- BIGGS, M.; BUCHLER, D. Eight criteria for practice-based research in the creative and cultural industries. **Art, Design & Communication in Higher Education**, Intellect, v. 7, n. 1, p. 5–18, 2008.
- BOCHNER, A. P.; ELLIS, C. **Ethnographically speaking: Autoethnography, literature, and aesthetics**. [S.l.]: Rowman Altamira, 2002. v. 9.

- BORGDORFF, H. Artistic Practices and Epistemic Things. In: SCHWAB, M. (Editor). **Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research**. [S.l.]: Leuven University Press, 2013.
- BOWEN, E. S. **Return to laughter**: An anthropological novel. [S.l.]: Anchor Books New York, 1964.
- BROWN, A. R.; DILLON, S. C. Meaningful engagement with music composition. In: COLLINS, D. (Ed.). **The Act of Musical Composition**: Studies in the Creative Process. Farnham: Ashgate, 2012. p. 79–110.
- BRÛN, H. **When music resists meaning**: the major writings of Herbert Brün. [S.l.]: Wesleyan University Press, 2004.
- CERQUEIRA, F. **Artimanhas do compor e do pensar**: percurso criativo através de textos. Salvador: Quarteto, 2007. 228 p.
- \_\_\_\_\_. **A obra musical enquanto sistema**. Salvador: I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - TeMA, 2014.
- CESARA, M.; LIDL, R. **Reflections of a woman anthropologist**: No hiding place. [S.l.]: Academic Press London, 1982.
- CLARK, A. **Being there**: Putting brain, body, and world together again. [S.l.]: MIT press, 1997.
- COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The artistic turn**: a manifesto. Leuven: Leuven University Press., 2009.
- CONE, E. T. Beyond analysis. **Perspectives of New Music**, JSTOR, p. 33–51, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Music**: A View from Delft. Selected Essays. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- COOK, N. Review of Form and Method: Composing Music (The Rothschild Lectures) by Roger Reynolds. **Music Perception**, JSTOR, v. 22, n. 2, p. 357–364, 2004.
- COPELAND, R. M. The Christian Message of Igor Stravinsky. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, v. 68, n. 4, p. pp. 563–579, 1982. ISSN 00274631. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742158>>.
- CYTOWIC, R. E.; WOOD, F. B. Synesthesia: I. A review of major theories and their brain basis. **Brain and cognition**, Elsevier, v. 1, n. 1, p. 23–35, 1982.
- DELANDA, M. **Intensive science and virtual philosophy**. New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. [S.l.]: Editora 34, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Lógica del sentido**. [S.l.]: Paidós Barcelona, 1994.



- \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. A imanência: uma Vida. **Revista de Educação & Realidade**, v. 27, n. 2, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas**. 2003. Disponível em: <[http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/deleuze\\_v%C3%A1rios.pdf](http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/deleuze_v%C3%A1rios.pdf)>. Acesso em: 11/02/2015 às 19:06.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995c. v. 3.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995d. v. 4.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995e. v. 5.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DIAS, S. A última fórmula de Deleuze. **Revista da Faculdade de Letras-Série de Filosofia (Segunda Série)**, v. 18, n. 1, 2014.
- ELLIS, C. **The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004. v. 13.
- ELLIS, C.; BOCHNER, A. P. **Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing**. Walnut Creek: AltaMira Press, 1996. v. 1.
- ESPINHEIRA, A. **A teoria pós-tonal aplicada à composição: um guia de sugestões compositivas**. Tese, 2011.
- FABIAN, J. Ethnographic objectivity revisited: from rigor to vigor. In: MEGILL, A. (Ed.). **Rethinking objectivity**. Durham: Duke University Press, 1994. p. 81–108.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155–161, 2005.
- FELDMAN, M. **Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings**. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FELDMAN, M.; XENAKIS, I. Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation. **Master-class given by Morton Feldman during the Festival Nieuwe Muziek**, De Kloveniersdoelen, Middelburg, 1986.
- FERRAZ, S. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.
- \_\_\_\_\_. Escutas e reescritas. In: TRAGTENBERG, L. (Ed.). **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 285–306.

\_\_\_\_\_. Litania (2011), para Quarteto de Cordas (à Memória de JA Almeida Prado): gênese composicional e poética. **Música Hodie**, v. 12, n. 1, 2012.

\_\_\_\_\_. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. **Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina – EnCom**, UEL, Londrina, 2014.

FLEISHMAN, M. The difference of performance as research. **Theatre Research International**, Cambridge Univ Press, v. 37, n. 01, p. 28–37, 2012.

GARFINKEL, H. Ethnomethodology's program. **Social Psychology Quarterly**, JSTOR, p. 5–21, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ethnomethodological studies of work**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

GERINGER, J. M.; MADSEN, C. K. Focus of attention to elements: Listening patterns of musicians and nonmusicians. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, JSTOR, p. 80–87, 1995.

GHARAIBEH, D. The Compositional Process of Igor Stravinsky's The Rite of Spring. **Undergraduate Review**, v. 9, n. 1, 1996.

GLEISER, M. **Criação Imperfeita**. Rio de Janeiro: Editora Record: Record, 2010.

GRIFFITHS, A. J. et al. **Introdução à genética**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2011.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.; MAMES, L. **Historia de la música occidental, 1**. [S.l.]: Alianza Editorial, 2004.

HANSEN, M. **Becoming as Creative Involution?: Contextualizing Deleuze and Guattari's Biophilosophy**. 2000. Disponível em: <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.900/11.1hansen.txt>>. Acesso em: 27/02/2015 às 02:05.

HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. Edições 70, São Paulo, 2010.

INGOLD, T. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. [S.l.]: Psychology Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Lines: a brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. **Lines. A Brief Story**. [S.l.]: Oxon: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. **Being alive: Essays on movement, knowledge and description**. [S.l.]: Taylor & Francis, 2011.

\_\_\_\_\_. Looking for lines in nature. **Earthlines**, v. 3, p. 48–51, 2012.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, SciELO Brasil, v. 18, n. 37, p. 25–44, 2012.

JONAS, H. Spinoza and the Theory of the Organism. In: GRENE, M. G. (Ed.). **Spinoza: a collection of critical essays**. Garden City: Anchor Books, 1973.

- JONES, S. The courage of complementarity: Practice-as-research as a paradigm shift in performance studies. In: ALLEGUE, L. et al. (Ed.). **Practice-as-Research in Performance and Screen**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 18–32.
- JUNG, C. G. **Collected Works of Carl G. Jung**. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- KLEE, P. **Paul Klee notebooks: volume 1, the thinking eye**. Londres: Lund Humphries, 1961.
- LASKE, O. E. Toward an Epistemology of Composition. **Interface — Journal of New Music Research**, v. 20, n. n. 3–4, p. 235–269, 1991.
- LATOURE, B. **Jamais fomos modernos**. [S.l.]: Editora 34, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012.
- LATOURE, B.; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LECLERCQ, J. **The Love of Learning and the Desire for God**. New York: Fordham University Press, 1961.
- LENOIR, T. Epistemology Historicized: Making Epistemic Things. In: RHEINBERGER, HANS-JÖRG. **An epistemology of the concrete: Twentieth-century histories of life**. [S.l.]: Duke University Press, 2010. cap. Prefácio.
- LESTER, J. **Compositional theory in the eighteenth century**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- LIMA, P. C. **Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia**. Salvador: FazCultura/Copene, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Invenção e Memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências**. Salvador: EDUFBA, 2005. 312 p.
- \_\_\_\_\_. **Tudo azul**. 2008. Disponível em: <<http://entretenimentoar.terra.com.ar/oscar/2009/interna/0,,OI2735940-EI8214,00.html>>. Acesso em: 13/01/2015 às 04:12.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Composição e corpo: a música é uma placenta cósmica**. 2013. Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/artigos/5/7318-composicao-e-corpo-a-musica-e-uma-placenta-cosmica-por-paulo-lima>>. Acesso em: 22/02/2015 às 21:00.
- \_\_\_\_\_. 128 twitters sobre Mozart, música e psicanálise. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, n. 52, p. 123–138, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2014.

- MADSEN, C. K. et al. Aesthetic response to music: Musicians versus nonmusicians. **Journal of Music Therapy**, Oxford University Press, v. 30, n. 3, p. 174–191, 1993.
- MAGALHÃES, R. Deleuze: a pluralidade metafísica. **Ciberkiosk**, Aveiro, 2001.
- MALINOWSKI, B. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MARKS, L. E. On colored-hearing synesthesia. **Psychological bulletin**, American Psychological Association, v. 82, n. 3, p. 303, 1975.
- MAYR, E. **Evolution and the diversity of life: selected essays**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- MEGILL, A. Introduction:: Four senses of objectivity. In: MEGILL, A. (Ed.). **Rethinking objectivity**. Durham: Duke University Press, 1994. p. 1–21.
- MIRANDA, W. S. de. **O Plano Aberto do Pensamento: A Estética da Intensidade em Gilles Deleuze**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- MURAIL, T. A revolução dos sons complexos. **Cadernos de estudo: Análise musical**, n. 5, p. 55–72, 1992.
- MYKHALOVSKIY, E. Reconsidering Table Talk. **Qualitative Sociology**, v. 19, n. 1, 1996.
- NABAIS, C. P. **Affect, Percept and Mmicro-brains: Art according to Gilles Deleuze**. 2008. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/affectperceptmicrobrains.pdf>>. Acesso em: 13/03/2015 às 21:52.
- NELSON, R. **Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances**. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 2013.
- NETO, E. R. O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em “Les mots, la mort, les sorts”. **Horizontes Antropológicos**, SciELO Brasil, v. 18, n. 37.
- OKELY, J.; CALLAWAY, H. **Anthropology and autobiography**. [S.l.]: Psychology Press, 1992. v. 29.
- OKSANEN, A. Deleuze and the theory of addiction. **Journal of psychoactive drugs**, Taylor & Francis, v. 45, n. 1, p. 57–67, 2013.
- OLIVEIRA FILHO, P. A. **Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas**. Tese, 2014.
- OLIVEIRA, J. A respeito do compor: questões e desafios. **Revista da Escola de Música UFBA**, p. p. 59–63, 1992.
- PEARSON, K. A. **Germinal life: The difference and repetition of Deleuze**. [S.l.]: Cambridge Univ Press, 1999.
- PLOTNITSKY, A. The Image of Thought and the Sciences of the Brain after *What is Philosophy?* In: GAFFNEY, P. (Ed.). **The Force of the Virtual: Deleuze, Science and Philosophy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. p. 255–276.

- POLANYI, M. **Personal knowledge: Towards a post-critical philosophy**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- RAMEAU, J.-P. **Treatise on harmony**. [S.l.]: Courier Corporation, 2012.
- RAMOS, D. G. **A psique do corpo: uma compreensão simbólica da doença**. [S.l.]: Summus Editorial, 1994.
- REYNOLDS, R. **Form and method: composing music—the Rothschild essays**. Oxford: Routledge, 2002. v. 22. (Contemporary Music Studies, v. 22).
- RHEINBERGER, H.-J. Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis. **Studies in History and Philosophy of Science Part A**, Elsevier, v. 23, n. 2, p. 305–331, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube (Writing Science)**. Stanford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen**. [S.l.]: Cogito Foundation, 2006.
- \_\_\_\_\_. **An epistemology of the concrete: Twentieth-century histories of life**. [S.l.]: Duke University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. Experiment, Forschung, Kunst. **Dramaturgie**, v. 2/12, n. 01, p. 11–14, 2012.
- \_\_\_\_\_. Forming and Being Informed: Has-Jörg Rheinberger in conversation with Michael Schwab. In: SCHWAB, M. (Editor). **Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research**. [S.l.]: Leuven University Press, 2013.
- RIBEIRO, F.; CORREA, J.; DOMENICI, C. Entrevista com Brian Ferneyhough. **Revista do Conservatório de Música**, n. 2, 2013.
- RIOS FILHO, P. **Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea**. Dissertação de Mestrado – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2010.
- \_\_\_\_\_. Abesana. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 1, n. 2, 2013.
- ROSSI, E. L. **The psychobiology of mind-body healing: New concepts of therapeutic hypnosis**. [S.l.]: WW Norton & Company, 1993.
- \_\_\_\_\_. The psychobiology of mind-body communication: The complex, self-organizing field of information transduction. **BioSystems**, Elsevier, v. 38, n. 2, p. 199–206, 1996.
- SAMPAIO, M. **A teoria de relações de contornos musicais: inconsistências, soluções e ferramentas**. Tese de Doutorado, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- SCHWAB, M. **Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- STRAVINSKY, I. **Poética musical: Em seis lições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

TARUSKIN, R. Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”. **Journal of the American Musicological Society**, v. 33, n. 3, p. 501–543, 1980.

TOLKIEN, J. R. R. **O senhor dos anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GUSMAO, M. (Ed.). **Entrevista com o compositor Ernst Widmer**. Salvador: [s.n.], 1987.

WIDMER, E. A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na Educação Musical. Datilografado com anotações à caneta. 1988.

ZOURABICHVILI, F. O vocabulário de Gilles Deleuze. **IFCH-Unicamp (Digitalização e disponibilização eletrônica)**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004.

**APÊNDICE A – CD DE DADOS COM  
GRAVAÇÕES DAS OBRAS ANALISADAS**