

VALÉRIO FIEL DA COSTA

DA INDETERMINAÇÃO À INVARIÂNCIA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE MORFOLOGIA MUSICAL A
PARTIR DE PEÇAS DE CARÁTER ABERTO

Tese apresentada ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em
Música. Área de concentração: Processos Criativos.

Orientadora: Prof^a Dr^a Denise Hortência Lopes Garcia.

CAMPINAS
2009

VALÉRIO FIEL DA COSTA ✓

DA INDETERMINAÇÃO À INVARIÂNCIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE MORFOLOGIA MUSICAL A PARTIR DE PEÇAS DE CARÁTER ABERTO ✓

Tese apresentada ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em
Música. Área de concentração: Processos Criativos. ✓

Orientadora: Profª Drª Denise Hortência Lopes Garcia. ✓

Este exemplar é a redação final da Tese
defendida pelo Sr. Valério Fiel da Costa e
aprovada pela Comissão Julgadora em
03/07/2009. ✓

Profª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

Denise H. Lopes Garcia
Orientadora

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C823d	Costa, Valério Fiel da. Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. / Valério Fiel da Costa. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.
Orientador: Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Indeterminação. 2. Invariância. 3. Análise Musical. 4. Morfologia Musical. I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.	

Título em inglês: “From Indeterminacy to Invariance: Considerations about Musical Morphology from Open Form Works.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): : Indeterminacy ; Invariance ; Musical Analysis ; Musical Morphology.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof. Dr. José Augusto Mannis.

Prof. Dr. Jonatas Manzolli.

Prof^ª. Dra. Carole Gubernikoff.

Prof^ª. Dra. Rosângela Tugny.

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Leonardo Aldrovandi.

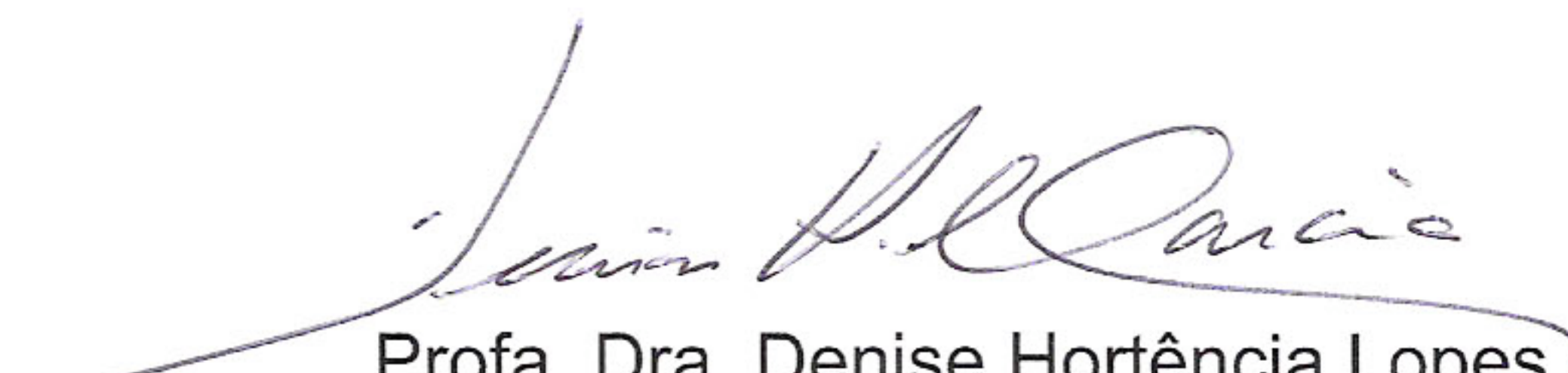
Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

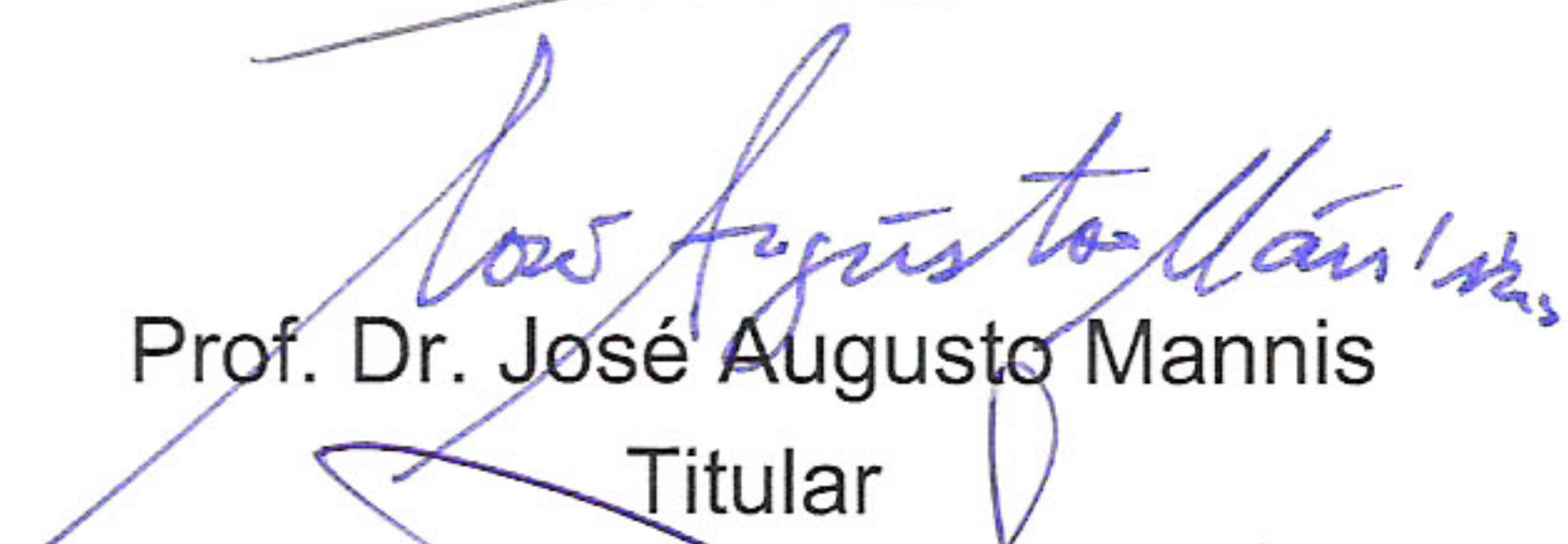
Data da Defesa: 03-07-2009

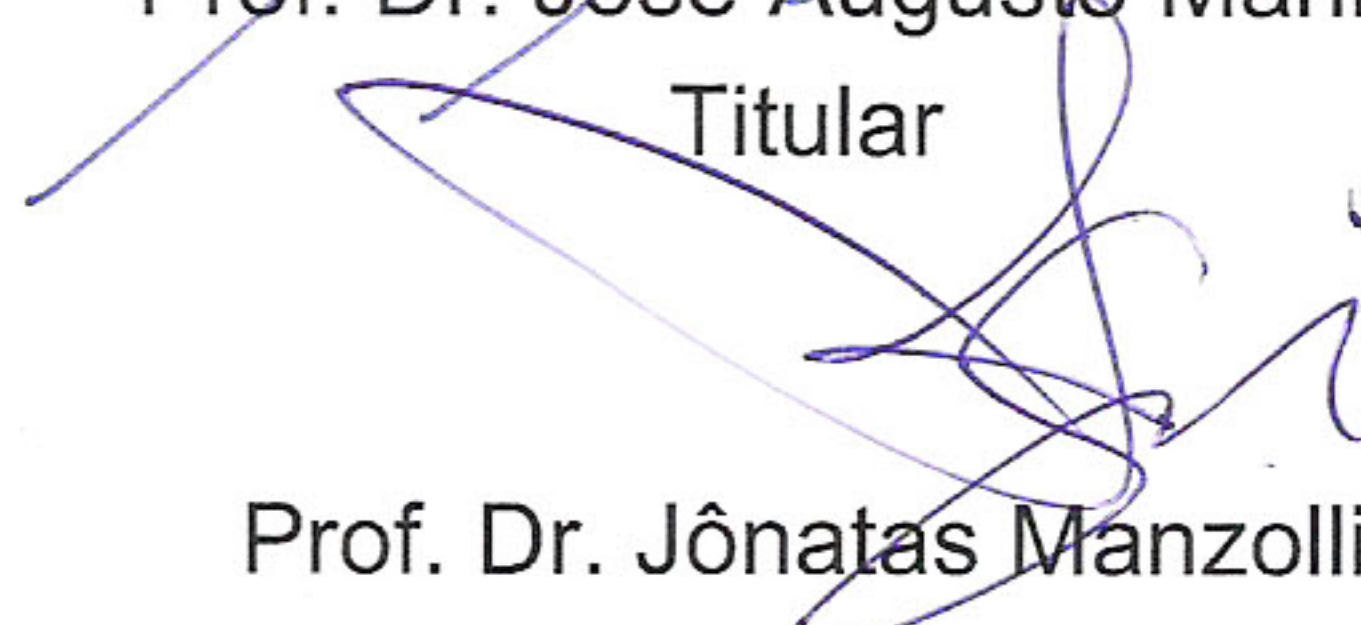
Programa de Pós-Graduação: Música.

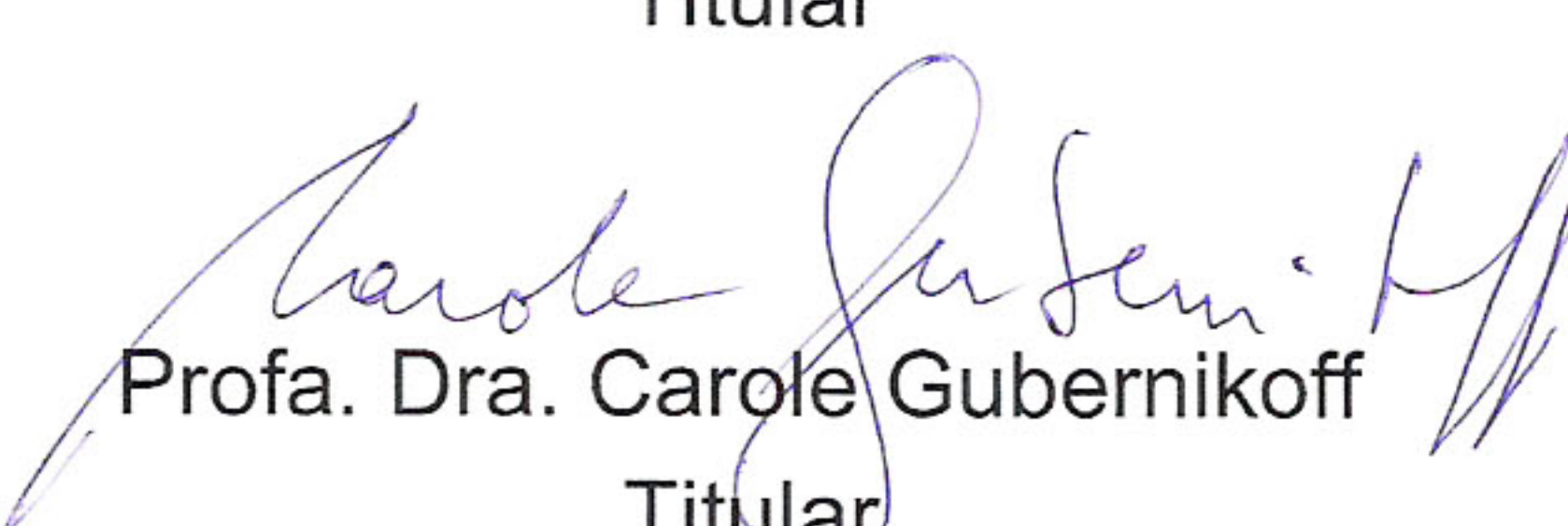
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Valério Fiel da Costa - RA 951652 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Presidente


Prof. Dr. José Augusto Mannis
Titular


Prof. Dr. Jônatas Manzolli
Titular


Profa. Dra. Carole Gubernikoff
Titular


Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
Titular

a L. C. Vinholes

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Denise Garcia que caminha junto comigo desde a minha graduação, quando, pela primeira vez decidi investigar formalmente este tema, que me orientou no mestrado sobre John Cage, e que, com admirável paciência e amabilidade soube lidar com meus “sumiços” e crises no decorrer de todo o processo sempre acreditando que algo dali sairia, por me acalmar em véspera de prazos, por ser minha amiga acima de tudo.

À minha esposa e amiga de todas as horas, Tânia pelo apoio, pela generosidade, paciência e carinho preenchendo com o calor da sua presença e incentivo nessa fase complicada de imersão onde sente-se a solidão de viver em uma cidade como São Paulo, por ser uma das pessoas mais amáveis e humanas que conheço, por ter relevado meus defeitos e seguido comigo até hoje.

A meus pais (Maria de Lourdes, Benedito, Marta e Nazareno) pelo apoio de todas as horas, pela torcida incondicional, pelo suporte na hora dos apertos, por terem feito a loucura de adquirir o Macbook para que eu pudesse trabalhar sem falhas de sistema, perda de arquivos ou viroses, pelo amor e carinho, pela paciência e pela disponibilidade em ajudar sem saber muito bem o que eu andava aprontando.

A meus irmãos (Arlindo, Diana, Danilo, Mônica) pela torcida, pela admiração expressa, pelo acolhimento, por lutarem contra nossa tendência genética comum pelo eremitério e buscarem viver em conjunto valorizando a idéia de família e me fazendo pensar seriamente em dar a vocês um sobrinho ou dois.

À minha família paulista (brasiliense, baiana, européia, etc.) dos Neiva e agregados (Nena, Augusto, Joanna, Júlia, Sara, Lucas, Cleide, Lino, Nega, Sergio, Guga, Elder, Daniel, Andrea, Fleury, Ivany, Ana, Bruna) por terem me ensinado o que significa ter uma família, pela admiração, pelas mãos de todas

as horas, pelas noites de natal, pelos reveillons em Maranduba, por acreditarem em mim e me acolherem.

Aos amigos da iniciativa Ibrasotope de incremento e difusão da cena da música experimental brasileira (Henrique Iwao e Mario Del Nunzio), por terem me resgatado num dos piores momentos de minha estada em São Paulo acreditando no meu trabalho, me incentivando, me convidando para tocar com eles, me apoiando nas minhas primeiras empreitadas solo como *performer*, acolhendo e divulgando minhas músicas, etc, etc, etc. Não estaria aqui hoje se não fosse por eles.

A Alexandre Fenerich por sua amizade, sua disponibilidade, sua humanidade, por ter vindo quando precisei falar, por ter falado a mim quando precisou, por dividir comigo minhas primeiras memórias desde que saí de casa.

Aos amigos Fábio, Lila e Mauri, por tornar Belém um lugar mais acolhedor, por me mostrar Ourém (experiência que me ensinou muito sobre ecologia, civilização, musicologia, história, antropologia, pesquisa de campo e iniciativas sociais sem pieguismos), por terem me escolhido para ser compadre apesar de ateu, pela intensa amizade, pela cumplicidade, pelas empreitadas musicais conjuntas, por serem pessoas incríveis.

Aos meus pequenos deuses cariocas Jean-Pierre Caron e Gabriela Nobre por me adotarem como a um irmão e tornar o Rio de Janeiro como que uma terceira casa. Pelo incentivo, pela força quando precisei, por gostarem de minhas músicas, por me lembrarem dos livros que ainda preciso ler, por serem interlocutores tão ricos.

Aos amigos de Belém: Sandro Simões pelas orientações da tese, pela generosidade com que disponibiliza suas idéias, por ser um exemplo de pesquisador, pela amabilidade e incentivo; pelos debates acalorados sobre arte, pelos desabafos, pela cumplicidade e amizade: Beto (obrigado pelos livros sobre Cage, pelos conselhos de irmão, pela profundidade de nossa amizade que atravessa o tempo), Cássio, Rogério, Marcia; aos demais colegas do Artesanato Furioso: Alan Fonseca, Allan Carvalho, Renato Torres, Claudio Costa por acreditarem nas minhas maluquices e caírem de cabeça; Paulo

Murilo, Suzane e Jonas Arraes.

Aos amigos do Rio de Janeiro (Claudinha, Marcos, Paulo, Sarpa, Ana) por serem calorosos e incondicionais companheiros de todas as horas, por acreditarem no meu trabalho, por me manterem em movimento.

Aos amigos de São Paulo com os quais discuti o andamento da tese no momento em que eles próprios andavam preocupados com as suas e de onde surgiram inúmeros insights: Michelle., Andrei, Lilian, Fernando, Porres, Luquinhas, Gregory, Rebecchi, Bernardo, Fernanda, Giuliano e Fabinho (grande salvador de todas as horas por saber conversar com as máquinas e convencê-las a funcionar corretamente).

Aos amigos da Revista Polichinello (Nilson, Dayse, Marcelo) pelos debates de boteco sobre literatura, filosofia, arte, música, por me aproximarem de Bergson, Nietzsche, Deleuze, Blanchot, Baudrillard, etc. por acreditarem no meu trabalho, pelas parcerias na revista, pela amizade, pela cumplicidade.

A L. C. Vinholes, José Augusto Mannis e Jonatas Manzoli por terem acompanhado o processo de escritura da tese e dado sugestões valiosíssimas sem as quais o trabalho jamais teria adquirido o formato atual.

A Theremin e Frida por alegrarem o ambiente e serem gatos educados.

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade propor a transferência da questão da indeterminação em música para o campo da morfologia musical. Avaliando obras classificadas como indeterminadas quanto à sua abertura a interpretações variadas, constatamos que a definição de uma obra enquanto flexível ou estrita depende sobremaneira de como foi encaminhado seu processo de conformação morfológica levando em consideração não apenas a relação mais ou menos direta entre partitura e resultado sonoro, mas todas as escolhas realizadas, pelo autor e/ou pelos intérpretes, considerando-as como parte essencial da definição morfológica de qualquer proposta. A obra evolui ao adaptar-se a irritações externas adquirindo formas compatíveis com o contexto em que é executada independentemente da forma como é proposta. Ao identificarmos a obra musical como essencialmente flexível – uma vez que presta-se a todo tipo de interpretação se desconsiderarmos casos ideais – passamos a enfatizar, enquanto mote de análise morfológica, as estratégias de invariância que permitem que determinado resultado musical faça sentido mesmo que sua proposição inicial seja vaga: essa noção nos permite entender o resultado musical como fruto de leituras mais ou menos disciplinadas de propostas composicionais cujos objetos teriam uma chance maior de retornarem a cada performance na medida em que as estratégias de invariância se apresentarem suficientemente robustas. Parte relevante das estratégias de invariância surge no trabalho de direção de performance e conta com o reforço de relações intersubjetivas de poder e da mediação e influência do contexto musical, sendo, portanto, ativas para além do paradigma notacional. Levamos em consideração tais características e estudamos como se dão as relações subjetivas que corroboram para que a obra adquira formatos estáveis a despeito de sua manifesta abertura. Pareceres sobre a noção de colaboração entre intérprete e compositor e sobre o papel da escuta e da memória como fatores de deriva morfológica foram também discutidos neste trabalho.

Palavras-chave: Indeterminação, Invariância, Análise musical, Morfologia musical.

ABSTRACT

The aim of this research was to propose a transference of the indeterminacy issue to the musical morphology field. By evaluating musical works classified as indeterminated in respect of their openness to varied interpretations, we realized that the definition of a musical work in the terms of flexibility or strictness highly depends on how its morphological conformation processes was taken, considering not only the relation, more or less direct, between the music notation and the sound result, but all the choices made by the authors and/or performers, understanding them as essential parts of the morphological definition for any proposal. The musical work evolves when adapting to external irritations, acquiring compatible forms with the context in which it is executed, independently on how it was previously proposed. When we identify the musical work as essentially flexible – when it is opened to all kind of interpretations, not considering ideal situations – we emphasize, as a morphological subject analysis, the invariability strategies that allow that a specific musical result can make sense even if its first proposition was vague: this notion allows us to understand the musical result as a product of more or less disciplined readings of composition proposals in which the objects would have a better chance to reappear in each performance, once the invariability strategies are strong enough. A relevant aspect of the invariability strategies comes out with the performance direction job and counts with the support of intersubjective relations of power and the mediation and influence of the musical context, therefore, the invariability strategies act beyond the notation paradigm. We considered those characteristics and researched the subjective relations that corroborate for the musical work to acquire stable formats, in spite of its obvious openness. Statements about the notion of the collaboration between performers and composers and about the function of hearing and memory as factors of morphological drift, were also discussed in this research.

Key-words: Indeterminacy, Invariability, Musical Analysis, Musical Morphology.

Lista de Ilustrações

CAPÍTULO I:

Fig.1 – <i>estruturação rítmica</i> da peça <i>Fisrt Construction (in metal)</i>	35
Fig. 2 – fragmento da partitura de <i>Winter Music</i> para de 1 a 20 pianos (1947).....	38
Fig. 3 – Uma das notações usadas na parte de piano do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> (1958).....	39

CAPÍTULO II:

Fig.4 - fragmento da <i>Sonata em dó maior</i> de Wolfgang Amadeus Mozart.....	51
Fig.5 - fragmento de partitura de execução da peça <i>Concert for Piano and Orchestra</i> (1958) de John Cage.....	51
Fig.6 - . fragmento da peça <i>Makrokosmos II</i> (1973) para piano amplificado de George Crumb.....	53
Fig.7 – fragmento da partitura da peça <i>The Banshee</i> (1923).....	54
Fig. 8 - diagrama do primeiro módulo de <i>Vai-e-Vem</i>	60
Fig. 9 - Acorde proposto para o módulo I.....	61
Fig.10 - Figura rítmica de bongôs pré-gravados.....	61
Fig. 11 - melodia de soprano.....	61
Fig. 12 - partitura de execução do módulo 1 de <i>Vai e Vem</i>	62
Fig.13 - Fragmento onomatopaico simulando som de trem.....	63

CAPÍTULO V:

Fig. 14 . uma das matrizes de <i>Campo Minado</i>	116
Fig. 15 - exemplo retirado do <i>Concert</i> do modo <i>BE</i>	121
Fig. 16 - possível partitura de execução de trecho de <i>Music Walk</i> (1958).....	123
Fig. 17 - modelos para os cartões da peça <i>Instruções 61</i> (posição vertical).....	119
Fig. 18 - desenho de relógio nas instruções de <i>Blirium C9</i>	128
Fig. 19 - exemplo de <i>grupo</i>	128
Fig. 20 - Exemplo de partitura tipo <i>number piece</i>	138

CAPÍTULO VII:

Fig. 21.....	154
Fig. 22.....	154
Fig. 23 - fragmento da peça onde vemos diversos objetos re-territorializados via modelagem.....	155
Fig. 24 - momento especial no qual devem ocorrer duas intervenções textuais na peça..	156
Fig. 25 - módulo 9 da parte de violão com sugestão de digitação ao lado.....	159
Fig. 26 - módulo 27 da parte de vozes.....	160
Fig. 27 - módulos 12, respectivamente da parte de violões e da parte de vozes.....	160
Fig. 28 - partitura final da versão realizada em 2007 da peça.....	161
Fig. 29 - partitura gráfica de <i>Madrigal</i>	166
Fig. 30 - desenho da posição dos dados coloridos no chão de lajotas.....	168
Fig. 31 - acrescentados os respectivos sinais de dinâmica.....	168

Fig. 32 - acrescentadas as linhas coloridas.....	169
Fig 33 - parte de violino do Quarteto Mínimo.....	172
Fig. 34 - exemplo de módulo do cello.....	175
Fig. 35 - exemplo de módulo do piano.....	175
Fig. 36 - módulo estêncil da parte de piano	176
Fig. 37 - módulo estêncil da parte de cello.....	176
Fig. 38 - fragmento de Jogos Noturnos	181
Fig. 39 - momento de perplexidade.....	183
Fig. 40 - risada.....	183
Fig. 41 - ralhada.....	183

Sumário

1 - INTRODUÇÃO.....	01
1.1 - Em busca de uma metodologia adequada.....	04
1.2 - Definindo o objeto.....	06
1.3 - Estrutura da tese	10
2 - CAPÍTULO I:.....	15
INDETERMINAÇÃO.....	15
2.1 - Introdução à Noção de Acaso e Indeterminação em Música.....	16
2.2 - Breve contextualização histórica.....	17
2.3 - Acaso, Indeterminação, Aleatório.....	21
2.4 - Zen como expressão de não-alinhamento com o status quo.....	23
2.5 - Cageanismo.....	26
2.6 - Leitura pragmática do acaso em Cage.....	29
2.7 - Caminho de Cage em direção ao acaso e à indeterminação.....	32
3 - CAPÍTULO II.....	43
INVARIÂNCIA.....	43
3.1 - Objetos e Invariância.....	44
3.2 - Objeto Musical.....	45
3.3 - Invariância.....	47
3.4 - Estrito/Flexível – Invariante/Variante.....	50
3.5 - Limites da Notação convencional.....	52
3.6 - Relação entre Projeto e Resultado.....	55
3.7 - Âmbito de Imprecisão.....	58
3.8 - Análise Morfológica de um fragmento de Vai-e-Vem.....	60
3.9 - Hierarquias de Invariância.....	64
4 - CAPÍTULO III.....	67
SISTÊMICA, ADAPTAÇÃO, AUTO-ORGANIZAÇÃO.....	67
4.1 - Obra como entidade movente.....	68
4.2 - Teoria de Sistemas ou de Todos Organizados.....	70
4.3 - Sistemas Abertos, Adaptação, Auto-Organização.....	72
4.4 - Excedente de Possibilidades de Produção.....	75
4.5 - Estrutura e Processo.....	78
5 - CAPÍTULO IV.....	83
SUBJETIVIDADE, PODER, TERRITÓRIO.....	83
5.1 - Stockhausen - Intuição.....	89
5.2 - Cage – Não-obstrução.....	94
5.3 - Luhmann - Poder.....	100
5.4 - Deleuze & Guattari - Território.....	106
6 - CAPÍTULO V.....	111
CO-LABORAÇÃO.....	111
6.1 - Obra enquanto resultado e não como proposta inicial.....	113

6.2 - Campo Minado (2002) e Co-laboração.....	115
6.3 - Ferramenta composicional enquanto obra.....	118
6.3.1 - Ferramenta Algorítmica.....	119
6.3.2 - Music Walk (1958) – John Cage.....	121
6.3.3 - Instruções 61 (1961) – L. C. Vinholes.....	124
6.3.4 - Blirium C9 (1965) – Gilberto Mendes.....	127
6.4 - Socialização do projeto composicional.....	131
6.4.1 - A aula de composição.....	131
6.4.2 - A esgrima do clichê.....	132
6.5 - Dinâmica do processo de elaboração da obra.....	134
6.5.1 - Aquém da obra.....	136
7 - CAPÍTULO VI.....	141
ESCUTA E MEMÓRIA COMO LIMITES MORFOLÓGICOS.....	141
7.1 - Mecanismos da memória	142
7.2 - A escuta que compõe.....	145
8 - CAPÍTULO VII.....	151
COMPOSIÇÕES.....	151
8.1 - PALAVRA MÁSCARA (2003).....	152
8.1.1 - Personagens tipográficos.....	153
8.1.2 - Acaso-modelagem.....	153
8.1.3 - Palavra mágica.....	155
8.1.4 - Escuta.....	157
8.2 - MATINAIS (2004).....	159
8.2.1 - Uma pré-partitura.....	160
8.2.2 - Escolha do texto.....	162
8.2.3 - Nome da peça.....	164
8.2.4 - Repetição.....	164
8.2.5 - Pedágios que matinais pagaria a violões e vozes.....	165
8.3 - MADRIGAL (2004).....	166
8.3.1 - Madrigal doméstico.....	167
8.3.2 - Pré- partituras.....	167
8.3.3 - Breve análise morfológica.....	170
8.4 - QUARTETO MÍNIMO (2003).....	171
8.4.1 - Simplicidade gerando complexidade.....	171
8.4.2 - Imitando a forma quarteto.....	172
8.4.3 - Texturas e invariância.....	173
8.5 - SILÊNCIOS, PEIXES E ASSOMBRAÇÕES SUB-AQUÁTICAS (2003).....	174
8.5.1 - Acaso-modelagem em performance.....	175
8.5.2 - Camadas de acaso e modelagem.....	176
8.5.3 - Emergências.....	177
8.6 - MÚSICAS CONGELADAS (2003).....	178
8.6.1 - Corpo sonoro e invariância.....	179
8.7 - JOGOS NOTURNOS (2003).....	180

8.7.1 – Esquema Elástico.....	180
8.7.2 - Textos Livres e Situações Especiais.....	182
9 - CONCLUSÃO.....	185
9.1 - Obra e autonomia.....	186
9.2 - Obra enquanto acontecimento.....	186
9.3 - Morfologia musical como estudo geral	189
9.4 - Morfologia enquanto disciplina.....	191
10 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193

1 - INTRODUÇÃO

Esta tese, no seu processo de configuração passou por muitas etapas e seu objeto veio sendo constantemente reformulado de acordo com as circunstâncias da pesquisa. No início, nosso interesse era realizar um estudo sobre a utilização da indeterminação em música considerando o trabalho de alguns compositores brasileiros. Como tenho um trabalho de composição voltado para aquilo que John Cage se referia como indeterminação em música, e como já havia realizado algumas análises de obras “abertas” de compositores brasileiros como L. C. Vinholes e Gilberto Mendes, tal objeto nos pareceu amplamente viável. A metodologia inicial baseou-se na coleta e análise de partituras com tal perfil, em conversas sobre o assunto com alguns compositores brasileiros representativos do gênero e na leitura de textos.

Já havíamos, graças aos nossos trabalhos de iniciação científica e mestrado sobre John Cage, realizados junto à Universidade de Campinas, tido acesso a um vasto material de reflexão acerca do tema. Como se sabe, Cage escreveu diversos e significativos textos sobre sua metodologia de composição, a partir do anos 40, que foram reunidos em vários livros, a partir de 1961. Trata-se de registros de palestras, textos publicados originalmente em revistas e jornais, ensaios, conversações sobre todo tipo de assunto: desde reflexões sobre o futuro da música até receitas para preparação de comida macrobiótica, passando por descrições minuciosas sobre modelos de estruturação musical e falas inspiradas em escritos zen-budistas. Para os estudiosos de Cage, tal bibliografia é bastante conhecida e obrigatória: foi através dela que o compositor buscou esclarecer a lógica que sustentaria suas escolhas composicionais.

O estudo da indeterminação em música a partir de tal fonte se deveu a sua proeminência enquanto mote de reflexão para uma nova maneira de conceber a prática musical a partir do Pós-Guerra, focada principalmente no trabalho de autores estadunidenses, mas que reverberou para diversos outros países, na qual se propunha a música como um vir a ser, mais que como algo estável enquanto proposta: uma prática musical que focalizasse o processo e não a obra em si. O processo como dado socializante que permitiria ao autor tornar-se um intérprete novamente, mas sobretudo, tornar-se um

ouvinte capaz de surpreender-se com suas próprias obras graças ao papel efetivo do intérprete frente ao seu processo de configuração morfológica que, para prosseguir com as analogias, tornar-se-ia como que um segundo autor. É na defesa desse formato que os textos de Cage se lançam e as críticas positivas ou negativas que recebeu geraram um grande repertório de escritos que contribuíram para marcar a segunda metade do Século XX como um campo de tensão no qual os limites conceituais daquilo que chamamos música estiveram constantemente em cheque.

Estávamos a par da influência que os Cursos de Verão de Darmstadt, no fim dos anos 50, haviam exercido sobre alguns dos compositores brasileiros de nossa lista de casos e da proeminência de nomes como Karlheinz Stockhausen e John Cage como referências para uma série de iniciativas de produção experimental no Brasil, em especial, e de forma evidente, os trabalhos do “Grupo Música Nova” de São Paulo a partir do início dos anos 60. Esta iniciativa transportara para a música brasileira, de forma marcante, a questão da utilização do acaso e da indeterminação e colocou na ordem do dia novas reflexões acerca do fazer musical expressas em concertos, textos de jornal, *happenings* e num manifesto. A seu lado o compositor pelotense L. C. Vinholes, de modo pioneiro e sem recorrer aos modelos darmstadtianos, seguindo uma tendência expressa em seu método de estruturação baseado em pequenas estruturas rítmico-melódicas, havia proposto na mesma época obras baseadas na intervenção direta do intérprete e do público frente ao resultado sonoro; o paulista Aylton Escobar realizou experiências de inserção do intérprete no processo de configuração da obra, a partir dos anos 60, convidando-o explicitamente a figurar como co-autor; autores como Jocy de Oliveira, Luiz Carlos Cseko e Jorge Antunes investiram em uma escrita partitural aproximativa que parecia dar margem a diversas interpretações. Todos esses exemplos, entre muitos outros, nos animaram a iniciar uma investigação acerca da influência das idéias de Cage na música brasileira. O caminho parecia o mais adequado uma vez que mesmo a dita música aleatória européia devia ao compositor estadunidense seus primeiros *insights*.

Havia na escolha pelo modelo cageano, além disso, um viés ético: nos parecia que por trás da rejeição de alguns teóricos aos métodos composicionais de Cage, havia um

conservadorismo que seria a expressão de uma “resistência tradicional européia” contra a possibilidade de redefinição dos papéis de autor, intérprete e ouvinte dentro do jogo musical. Tal conservadorismo havia sido sugerido pelo trabalho de autores como Michael Nyman em seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) e estava presente em diversos comentários do próprio Cage. Víamos, influenciados pelos modelos de raciocínio propostos pelos simpatizantes da chamada “escola experimental estadunidense”, tal resistência como reacionária e como fator de restrição ao entendimento do repertório de música indeterminada naquilo que a justificaria enquanto fenômeno musical estrito: incapacitados de enxergar objetos morfologicamente estáveis em tais propostas alguns críticos teriam optado por entendê-las exclusivamente do ponto de vista conceitual negligenciando a importância do esforço de Cage e de outros em pensar um modo de fazer música no qual as relações entre autor e intérprete não fossem coercitivas, no qual um coletivo pudesse ficar a cargo do resultado musical, no qual, enfim, a noção de obra, diante do dado do processo se tornasse prescindível.

1.1 - Em busca de uma metodologia adequada

Uma abordagem mais pragmática foi-nos oferecida pelo trabalho do musicólogo James Pritchett através de suas análises de obras de Cage, nas quais buscou-se enfatizar os processos composicionais que respaldariam os resultados musicais de obras de caráter indeterminado, no livro *The Music of John Cage* (1993). Outra rica fonte de informação foram os trabalhos de uma nova safra de teóricos americanos, de diversas áreas, que haviam produzido textos sobre o compositor nos quais procurava-se desmistificar alguns princípios que haviam sido usados como base para o entendimento das suas obras. São exemplos de tal esforço as coletâneas de artigos: *John Cage at Seventy-Five* (1989) editado por Richard Flemming e William Duckworth, por ocasião do aniversário de 75 anos do compositor, *John Cage Composed in America* (1993) editado por Marjorie Perloff e Charles Junkermann e *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950* (2002), editada por David Patterson, além do já citado trabalho de James Pritchett: *The Music of John Cage* (1993).

Vários fatores nos chamaram atenção nesses escritos: o rigor no trato com fontes primárias, a disponibilidade de falar sobre assuntos pouco explorados tais como a homossexualidade em Cage, a iniciativa de confrontar os escritos do compositor com a sua obra de modo a verificar até que ponto aquilo que foi dito por ele fazia sentido em termos concretos, a discussão sobre o papel de questões estético-estilísticas dentro de uma obra pautada pela efemeridade de seus objetos e, principalmente, o modo isento como se propunham as temáticas, sem proporem, como *de praxis*, posicionamentos contra ou a favor das idéias do compositor, o que representava, para nós, um esforço de viabilização de sua obra para fins científicos.

Acercando-nos de tais referenciais teóricos nos pusemos a analisar partituras de compositores brasileiros buscando encontrar, nestas, camadas de indeterminação que justificariam sua classificação no nosso campo de estudo. Ao mesmo tempo, com o intuito de experimentar tais processos, foram escritas diversas obras que requeriam dos intérpretes algum nível de interação criativa e lancei-me à prática da performance buscando extrair resultados satisfatórios¹. Logo percebemos que haviam muitas ambiguidades no repertório no que dizia respeito à classificação de uma peça ou parâmetro como indeterminado e que, dependendo do intérprete, a adição de regras durante o processo de montagem da obra, se tornaria imprescindível para que se conseguisse um bom resultado. O termo aparentemente bem assentado: indeterminação, começava a revelar seus limites diante de questões concretas e já não conseguíamos apreendê-lo muito bem mesmo diante de uma partitura de perfil grafista ou de instruções diretas.

Escolhemos a obra de Gilberto Mendes para coro, sons gravados e solistas, *Vai e Vem* (1972), cuja notação é baseada em gráficos e instruções diretas, para saber até que ponto esta variaria a cada execução e nos deparamos com um caso em que a abertura era apenas aparente: ao realizarmos a preparação da obra para fins de performance, fomos obrigados a escrever uma partitura, seguindo as regras da bula, cuja margem para interpretações era, em muitos aspectos, tão restrita quanto uma partitura clássica. O nosso estudo de indeterminação passou a adquirir contornos mais específicos a partir desta

¹ As partituras destas obras fazem parte do anexo 1 desta tese.

descoberta. Decidimos entender, antes de mais nada, o que significaria exatamente um parâmetro possuir caráter indeterminado: é quando não é possível prever um resultado a partir da partitura? Quando para o mesmo estímulo visual são possíveis diversos resultados? Quando o intérprete tiver autonomia para escolher objetos?

1.2 - Definindo o objeto

Transferimos o estudo da indeterminação segundo o caso brasileiro para uma investigação mais geral capaz de fornecer subsídios a uma teoria da forma que compreendesse, como parte de seu *corpus*, a flexibilização morfológica de objetos. Algo como um “solfejo da abertura” que nos permitisse hierarquizar casos de indeterminação e analisá-los segundo diretrizes definidas e que pudesse ser útil, inclusive, para abordarmos, num momento posterior, o repertório de música de caráter indeterminado brasileira.

Ao mesmo tempo passamos a substituir sistematicamente o termo *indeterminado* (aquilo que não se pode determinar, definir), pelo termo *impreciso* – aquilo que não se pode definir com exatidão. A razão de tal escolha é a natureza dos objetos musicais que vínhamos analisando que podiam, dependendo das demandas da partitura, possuir em si alguma margem de oscilação formal. Um cluster pode soar como se espera sem que nuances internas, imprecisas, contem como fator relevante no resultado musical: mesmo oscilante, o cluster soaria como cluster e, por isso, não poderia ser classificado como indeterminado.

A pesquisa havia definitivamente migrado para o estudo da forma e sentimos a necessidade de desfazer-mo-nos do pacto até então obrigatório, no qual estávamos implicados, graças a nosso vínculo com as idéias de Cage, com a noção de indeterminação. Optamos por verificar como se daria, numa determinada proposta que possuísse uma forma de apresentação específica, o jogo entre estabilidade e mudança levando em consideração, entre outras coisas, a contribuição de questões subjetivas, tais como a influência do meio, a necessidade de imitar um modelo, a autoridade expressa pelo compositor, etc.

Baseados em tal programa, nos lançamos em busca de um modelo geral de análise morfológica que nutriu-se, num primeiro momento, das conclusões retiradas da análise de

repertório preliminar de onde surgiram espontaneamente as questões que nos motivaram a adotar uma postura mais cautelosa frente ao estudo da indeterminação.

Primeiramente estudamos peças que, de alguma maneira e em algum nível, conservavam contornos morfológicos que nos permitiam identificá-las como fruto de determinado projeto. Observamos que para que isso aconteça é necessário que dentro do processo uma série de sinais sejam elaborados para garantir que o fluxo adquira determinados contornos. Posteriormente abordamos propostas nas quais o autor buscava isentar-se da tarefa de reger os contornos morfológicos da obra em favor da livre modelagem do intérprete e acabamos sendo obrigados a reconhecer que, mesmo nesses casos, ainda seria possível delimitarmos com exatidão a noção de projeto: na ausência do autor, são escalados imediatamente, como para preencher um espaço vazio, outros operadores (intérpretes, co-autores) cujas escolhas fazem convergir a obra para um formato específico que pode ou não manter-se como proposta mais ou menos estável a cada execução, podem ou não requerer partituras próprias, dependendo das intenções de quem se lança à tarefa.

Como mesmo uma partitura estrita (tradicional) está sujeita a interpretações que não necessariamente estariam previstas no seu projeto original, pensamos que seria conveniente estabelecer como princípio básico de uma abordagem morfológica da obra musical a idéia de que a relação entre proposta e resultado depende, necessariamente, daquilo que ocorre até o ato da interpretação: o modo como o intérprete entende e/ou segue a partitura, mas também as demais contingências do entorno que podem forçá-lo a escolhas mais ou menos excêntricas. A esses fatores indutivos do processo de conformação morfológica de uma obra chamamos *estratégias de invariância*. Ao invés de estudarmos a obra do ponto de vista de sua abertura ou fechamento, optamos por entender qualquer proposta musical como processos nos quais a relação entre proposta e resultado depende de escolhas, acaso e contingências externas e a partitura entraria num campo de objetos qualificados como estratégias de invariância deixando de figurar como única via direta de acesso do intérprete ao processo de configuração da obra.

A obra musical poderia ser entendida como um *nexo* cujos limites morfológicos

oscilariam em função da observância das regras de seu projeto, intervenções externas e fatores temporais, e como um *todo* cuja organização interna, bem como as zonas de imprecisão ao redor de cada objeto musical, forneceria-nos um modelo sistêmico: um todo formado por elementos e que é definido não pela simples somatória destes, mas pelo modo como está definido seu comportamento; comportamento que serviria para diferenciar o sistema/obra de um entorno de comportamento diverso e que se articularia a este graças a diferenças de complexidade e função. O responsável por tal *insight* foi o amigo advogado, professor e especialista em teoria de sistemas, o paraense Sandro Simões numa conversa casual. Vimos que tal modelo poderia servir como ponto de partida para o estudo de desdobramentos morfológicos de uma obra pois fornecia de imediato não apenas um molde mínimo para a obra, mas também uma teorização básica sobre sua dinâmica de adaptação às influências do meio externo bem como um parecer a respeito da evolução morfológica da obra considerando um tempo irreversível. A idéia seria enxergar a obra musical e seu funcionamento abstratamente antes de estudarmos seus demais fatores de deriva morfológica. Usamos como base para entender estas questões os trabalhos de Ludwig von Bertalanffy, um dos principais enunciadores da teoria geral dos sistemas, e do pensador alemão Niklas Luhmann que havia colaborado para estabelecer novas bases para a generalização da teoria assumindo a sociedade como um sistema cujos elementos internos seriam, não indivíduos, mas comunicações.

O acesso aos escritos de Luhmann revelaram outras ferramentas teóricas interessantes tais como sua teoria do Poder e influência. Para Luhmann, o poder seria um tipo específico de comunicação operando para além da prerrogativa de compreensibilidade intersubjetiva da linguagem uma vez que possuiria uma função de motivação, na qual a seleção de um indivíduo poderia servir como motivação na seleção de outro. O poder manifestar-se-ia, segundo Luhmann, enquanto operação intersubjetiva e dependente de que ambos os sujeitos (*alter* e *ego*) tenham condições de escolha (seleção): isso implica que o poder possui uma função diferente da coerção. A influência seria a capacidade de determinado enunciado, comportamento, ou seleção realizada num determinado espaço e tempo servir como mote de diminuição de capacidade seletiva de indivíduos. Esses

elementos foram usados para entender os mecanismos de convencimento do autor e/ou do contexto frente às demandas subjetivas de músicas cujo projeto demande participação ativa dos intérpretes no processo de escolha de eventos e desdobramentos. Nos propomos analisar de que forma estes elementos influenciam resultados em exemplos extremos do repertório, do ponto de vista da estabilidade da forma, tais como a música intuitiva stockhauseniana e o musicircus cageano.

Consideramos, após estas várias ponderações a respeito da relação entre projeto e resultado sonoro, que faltava lidar com casos em que o autor exercesse um mínimo de influência sobre o projeto. Achávamos que não bastaria dizer que uma razão morfológica pairaria sobre qualquer projeto musical devido à influência do autor: consideramos, pelo contrário, que, dependendo do perfil dos intérpretes envolvidos no projeto, ou mesmo do grau de desapego do autor frente aos resultados, este poderia desvincular-se de tais premissas e assumir-se enquanto coisa à deriva que poderia ser desterritorializada e reterritorializada a qualquer momento graças a procedimentos autorais realizados a posteriori. Nesse caso poderíamos evocar a figura do co-autor como aquele que co-labora (trabalha em conjunto) com o autor levando a termo e/ou dando acabamento um processo que este apenas esboçou: surgiu-nos a noção de socialização do projeto composicional que motivou uma reflexão sobre a arbitrariedade da definição do projeto enquanto obra e do valor do processo anterior ao estabelecimento da assinatura do autor sobre a obra com suas múltiplas possibilidades de desdobramento que vão convergindo para um formato considerado adequado.

Para fins deste trabalho optamos por utilizar a divisão proposta pelo filósofo francês Michel Guérin, em seu livro “O Que é uma Obra”, entre *trabalho* e *obra*: para o autor, ao passo em que toda obra demandaria trabalho, nem todo trabalho implicaria em produção, pois grande parte das modalidades de trabalho estaria fechada dentro do ciclo de reprodução e consumo dentro do qual desempenha funções alheias ao processo criativo. Assim, não poderíamos falar em obra como simples fruto do trabalho de alguém, mas antes como resultado de decisões de alguém ou de algum grupo que levaria à produção de novos objetos (Guérin: 1995, p.18-19). O autor se referia à obra de modo geral como qualquer

coisa criada a partir de atos de decisão, não necessariamente se referindo à obra de arte ou mais especificamente à obra musical.

No presente estudo quando nos referirmos à obra musical levamos em consideração que esta, além de representar um eterno vir-a-ser, depende de que alguém, de alguma maneira, a recrie a cada execução dentro de determinados limites. Não que, no caso da música, não exista a atitude meramente gregária na qual o indivíduo abra mão de sua prerrogativa de imprimir ao processo suas próprias decisões assumindo uma postura crítica: isso não é impossível, nem mesmo raro, mas, tendo como foco que a obra seria aquilo que surge como resultado de um processo e que seus contornos seriam fruto de ações específicas capazes de singularizá-la a cada execução, experimentamos inserir no nosso estudo não apenas atitudes consideradas criativas ou alienadas em relação às finalidades do projeto, mas também posturas desviantes motivadas por deficiências técnicas que gerassem o erro ou por determinados eventos sonoros produzidos pelo acaso.

À guisa de adendo, fizemos constar na tese uma pequena reflexão sobre o papel da escuta e da memória frente ao processo de configuração morfológica da obra. A premissa, retirada de nossas leituras do *livro Matéria e Memória* do filósofo francês Henri Bergson, era a de que apreendemos apenas uma parte do fenômeno percebido graças a uma filtragem operada pelo sistema nervoso central e de que a imagem memória que evocamos ao referirmo-nos a uma lembrança trata-se de objeto não apenas idealizado, mas, em grande parte, inventado, pois requer de nossa imaginação que esta complete os espaços em branco com objetos criados no ato da lembrança. Um estudo mais aprofundado dessas questões poderia servir como mote para teses futuras a respeito do comportamento da obra no tempo e no espaço em termos morfológicos levando em consideração a deriva da escuta e a filtragem natural da percepção.

1.3 - Estrutura da tese

Discutimos no Capítulo I, *Indeterminação*, os termos acaso e indeterminação, do modo como foram enunciados e utilizados por John Cage a partir dos anos 50, porém relevando-os enquanto ferramentas de composição implicadas num processo de busca por

resultados musicais de outro modo inalcançáveis. Discute-se brevemente o papel de questões extra-musicais na definição do termo, com destaque para a filosofia zen-budista, releva-se a polêmica que se instaurou no campo da crítica musical a partir das propostas cageanas e de como isso contribuiu para a formação de uma dicotomia entre os que aceitavam o acaso e a indeterminação e os que eram contra a sua utilização. O objetivo deste capítulo, além do óbvio caráter introdutório, é o de re-inserir a obra de Cage ao estudo da forma argumentando que a sua obra de caráter indeterminado ainda é objeto de expectativas quanto ao resultado sonoro e, portanto, deve possuir limites morfológicos que, mesmo não expressos de forma clara nas propostas notacionais do autor, estariam presentes em outras fases ou camadas do processo.

Tal premissa serve-nos como mote para realizar no Capítulo II, *Invariância*, uma introdução ao estudo formal daquilo que chamamos, oportunamente, de morfologia musical: o estudo da forma em música levando em consideração não a relação abstrata entre partitura e idéia, nem entre partitura e resultado, mas tudo o que ocorre dentro do processo de conformação morfológica da obra musical que contribui para que esta adquira determinados formatos. A obra, aquilo que é fruto do trabalho criativo de alguém, se pronuncia através de escolhas que podem ser guiadas por estratégias de invariância que podem ou não prosperar. Estas estratégias, sinais que visam garantir a estabilidade formal da obra a cada execução, funcionariam para além da partitura e cumpririam um papel fundamental na definição da forma, principalmente no que diz respeito a propostas musicais cuja apresentação em partitura não prescreva com detalhes o resultado musical mas leve o intérprete a realizar escolhas relevantes para a definição do resultado sonoro.

Nesse capítulo realizamos uma pequena análise morfológica de um fragmento da peça *Vai-E-Vem* (1972) para coro, sons gravados e solistas, de Gilberto Mendes na qual demonstramos a noção de hierarquia de invariância: num mesmo momento podemos fazer concorrer objetos propostos a partir de estratégias de invariância com robustez diversa.

No Capítulo III, *Sistêmica, Adaptação, Auto-organização*, buscamos entender o funcionamento da obra musical enquanto entidade sistêmica que, articulada com um entorno de feição distinta, possui limites morfológicos e evolui no tempo reagindo, por

meio de adaptação, a estímulos externos hora assimilando novos elementos, hora rejeitando-os, hora ignorando-os.

Ao Capítulo IV, *Subjetividade, Poder, Território*, coube realizar um estudo de caso focando na música intuitiva de Stockhausen e no Musicircus de John Cage, o modo como se articulam as noções de poder e influência que permitem que obras de caráter aparentemente aberto convirjam para resultados estritos. Ao final do capítulo achamos por bem acrescentar a noção de Território à maneira como foi apresentada por Deleuze e Guattari no 4º Volume do *Mil Platôs*, como modo de pensar a função estabilizadora da assinatura do autor frente às demandas da obra funcionando como uma demarcação territorial que contribui para manter, mesmo em casos extremos de liberdade legada ao intérprete, a ascendência do autor e suas idiossincrasias em relação à proposta.

Discutimos no Capítulo V, *Co-laboração*, propostas onde o autor se omite ou busca evitar exercer influência sobre o resultado musical, legando aos intérpretes não apenas a tarefa de executar a obra de acordo com suas idiossincrasias, mas de cumprir etapas composicionais deixadas em aberto. É o que chamamos de socialização do projeto composicional e que permite entendermos o intérprete como um co-laborador, como co-autor, como alguém que opera realizando escolhas composicionais altamente relevantes do ponto de vista morfológico. A obra nesse caso não poderia ser entendida como aquilo que é deixado em aberto pelo autor original, mas como algo que só adquiriria substância depois de ter cumprido todas as etapas de conformação morfológica exigidas pelos sujeitos envolvidos. Em outras palavras, a obra seria aquilo que resultaria como fruto de um processo e não o que seria proposto como possibilidade preliminar.

Uma última reflexão sobre o processo de deriva morfológica da obra musical foi o objeto do Capítulo VI: *Escuta e Memória como Limites Morfológicos*. Nele sugerimos, como proposta para estudos posteriores, que a *percepção* do evento musical, contingenciada pela intenção, foco, interesse e/ou capacidade de apreensão de detalhes, e a *memória* ou capacidade de reter o evento musical fruído para posterior análise e o modo como tal processo é realizado, desempenham papel relevante no processo de conformação morfológica da obra. Não se trata de um capítulo no sentido estrito, e sim de um ensaio.

Sete peças musicais escritas entre 2003 e 2004 foram analisadas no Capítulo VII: *Composições*. Tais obras foram selecionadas de acordo com singularidades do ato composição, de características notacionais especiais e da necessidade de uma relação qualificada entre autor e intérprete. Aqui buscou-se enfatizar as etapas do processo criativo que levaram as obras a adquirir determinados formatos e discutir o papel dos intérpretes enquanto operadores relevantes na conformação morfológica de tais propostas.

Um CD com as partituras escritas durante o período de doutoramento foi anexado como forma de contemplar a linha de pesquisa de processos criativos a qual a pesquisa está vinculada e serve como testemunho do trabalho realizado no decorrer do curso. Em sua maioria estes trabalhos seriam representativos daquilo que, até poucos anos atrás, classificaríamos como casos claros de indeterminação em música.

2 - CAPÍTULO I:

INDETERMINAÇÃO

2.1 - Introdução à Noção de Acaso e Indeterminação em Música

Neste capítulo tratamos do termo música indeterminada ou aleatória relevando o debate que se instaurou a partir das proposições de John Cage a respeito do tema. Realizamos uma breve contextualização histórica, discutimos algumas correntes dicotômicas que trataram o assunto e que, segundo pensamos, contribuíram para estabelecê-lo como mote de uma disputa ideológica. Questionamos aqui se tal encaminhamento não tornou o tema pouco permeável à análise musical justamente por insistir em realizar-se quase exclusivamente no campo conceitual legando ao repertório, no que diz respeito à questão da forma, um papel secundário. Ao realizar a crítica a tal disputa, relevando algumas contradições, defendemos um olhar sobre a obra de caráter indeterminado de Cage que leve em consideração as escolhas do autor como fator de conformação morfológica. Tal introdução servirá para recolocar a questão da forma para o repertório de música de caráter indeterminado, mote que será aprofundado nos capítulos subsequentes.

O termo indeterminação foi usado formalmente em música, durante a segunda metade do século XX, como referência terminológica para descrever e compreender a poética de alguns compositores, principalmente vinculados à chamada Escola de Nova York, grupo de compositores do qual John Cage (1912-1992) fazia parte. Segundo tal poética a busca pela cristalização de um objeto de referência morfológica, perfeitamente repetível a cada execução, cederia lugar, ou pelo menos seria considerado secundário, em relação ao seu próprio processo de configuração. Naquilo que chamou-se música indeterminada os compositores propunham, via de regra, não um texto (partitura) imediatamente materializável em uma forma sonora específica, mas algo cuja conformação final dependeria, em grande medida, de escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes. Não haveria nesse repertório uma relação imediata entre a notação e o resultado musical. A idéia

de que nesses casos o compositor abriria mão do resultado sonoro em favor de uma expectativa subjetiva em relação ao intérprete, esteve por trás dos principais debates e críticas acerca do assunto. O que aconteceria com a noção de obra uma vez que proposta nesses termos? E a noção de autoria? Como entender, analisar e emitir juízo de valor sobre tal repertório uma vez que este parece evitar sistematicamente qualquer conformação morfológica? Como lidar com uma partitura que não expressa claramente o resultado a que estaria (ou deveria estar) supostamente vinculada?

Apresentaremos aqui um breve resumo da reflexão do musicólogo belga Celestin Delège acerca do tema tendo como objetivo principal preparar terreno para podermos seguir discutindo a opção de John Cage pela instabilidade formal que a noção de indeterminação parece conter. Apesar de sabermos que a questão da indeterminação propagou-se para a obra de vários autores tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e além e que cada compositor a encara de forma particular, a escolha por tal caminho nos pareceu a mais frutífera tendo em vista que Cage, além de propor formalmente o termo e escrever várias obras musicais baseadas nessa idéia, o defendeu em diversas ocasiões gerando importantes debates, motivando a redação de alguns dos principais textos sobre o assunto e servindo como referência poético-ideológica para diversos compositores.

2.2 - Breve contextualização histórica

Uma das melhores introduções à questão do acaso e da indeterminação em música, a nosso ver, por evitar, na medida do possível, os posicionamentos estético-ideológicos que têm dividido o campo da musicologia entre *contrários* e *a favor* dessa opção, talvez seja o texto do musicólogo belga Celestin Delège intitulado *Indetermination et Improvisation* (1971). Nele o autor fornece um resumo histórico dos termos *indeterminação* (enquanto “estado da linguagem ou da forma”) e *improvisação* (considerada como um “tipo de prática musical”) (Delège:1971, p.155) – levando em consideração que estes termos sempre estiveram presentes, de alguma forma, na prática musical européia. Sua análise visa, porém, demonstrar que a figura do intérprete enquanto co-autor ou colaborador “formal” frente ao

projeto composicional, condição básica para a existência daquilo que chamamos “indeterminação” em música, foi uma legítima contribuição do século XX.

É importante definir de cara que entre os termos indeterminação e improvisação há diferenças de natureza pois existe uma tendência a confundir-se um com o outro. Em ambos a música parece prescindir da idéia de autoria e o resultado final parece em aberto. Ocorre que, dependendo da maneira como é proposto o jogo improvisatório, de como são estabelecidas as regras de tal jogo, tendemos para resultados que não expressam bem a idéia de indeterminação ao passo em que nem toda música proposta enquanto indeterminada pressupõe improvisação ou mesmo arbítrio da parte do intérprete. Veremos mais adiante que tal confusão se deve à maneira como se cultivou a prática de improvisação, principalmente na Europa dos anos 60, como atividade afim com os preceitos da música estadunidense de caráter indeterminado.

Segundo Deliège, a música européia anterior ao século XVIII se caracterizava por uma certa liberdade de interpretação devido à maneira aproximativa como era notada, procedimento que, por sua vez, se devia ao fato de que as performances, via de regra, eram realizadas com a participação do próprio compositor que, nesta época, costumava acumular o papel de intérprete de suas obras. Este tipo de música, porém, obedecia sempre a normas bem precisas e, a despeito das aparentes liberdades estilísticas, suas bases morfológicas, sintáticas e formais representavam limites que não podiam ser desrespeitados.

Sem dúvida a música européia anterior ao século XVIII conheceu várias formas inacabadas mas que não eram menos determinadas. Esse acabamento é virtual, sempre implícito e obedece a normas bem precisas. Se alguma liberdade estilística subsiste no responsável pela execução, jamais isto porá em causa a base morfológica e sintática e nem mesmo a infra-estrutura formal (Deliège:1971, p.156).

Tal argumento de que, por maior que seja a liberdade do intérprete frente à proposta musical, há sempre uma tendência a seguir um padrão, é expandido para o caso das músicas não européias que são transmitidas via oral e à música popular de modo geral mesmo que esta seja, como no caso do jazz, baseada na improvisação. A prática, muito empregada

durante o classicismo, de legar ao intérprete a composição das cadências dos concertos instrumentais é considerada pelo autor mais como uma mera oportunidade de demonstrar virtuosismo técnico do que de mostrar capacidade criativa, visto que “através da improvisação não se visa a nenhuma poética particular”; e que o contexto no qual tal prática é corrente “é, por excelência, aquele da reprodução do conhecido” (Deliège:1971, p. 156).

Não são as idiossincrasias dos intérpretes que definem uma obra como “em aberto”, para Deliège, pois estas podem estar a serviço de um resultado mais ou menos *invariável*. O autor reserva para a noção de *indeterminação* em música a idéia de *co-autoria*, ou seja, considera apenas os casos em que o autor parece abrir mão de um resultado específico em favor do arbítrio do intérprete. Esta idéia será melhor aprofundada no capítulo seguinte quando estudarmos propostas musicais de *feição indeterminada* mas que visam a resultados previsíveis do ponto de vista morfológico.

Continuando a contextualização de Deliège, temos que durante o século XIX ocorreu um processo de separação cada vez maior das funções de compositor e intérprete. Isso se deveu ao generalizado e crescente processo de divisão do trabalho ocorrido após a Revolução Industrial e à penetração do pensamento liberal em todos os níveis da sociedade europeia que levou o compositor à condição de profissional liberal, dependente de um agente. Os intérpretes, considerados agora como mão-de-obra qualificada, passavam a ser treinados sistematicamente em instituições especializadas, os conservatórios, e a notação tornou-se cada vez mais precisa para dar conta da transmissão da idéia musical entre dois sujeitos agora apartados no tempo e no espaço. O intérprete, em busca de espaço no mercado dedicou-se cada vez mais ao aperfeiçoamento técnico, processo que levou ao aumento de complexidade formal do repertório que, por sua vez, implicou num maior rigor na escrita. Esse processo espiral em busca de precisão e complexidade ao passo em que contribuiu para o aperfeiçoamento técnico do intérprete, o alienou cada vez mais do campo da criação; com o intuito de corresponder a demandas cada vez mais objetivas e desafiadoras, ele se tornou cada vez mais funcional e a prática da improvisação perdeu um terreno considerável com isso.

No início do Século XX surgiu uma nova fase de especialização profissional no campo da música, desta vez pautada nos avanços tecnológicos relacionados à reprodução e difusão sonora e à descentralização, por assim dizer, da prática musical, graças à opção da indústria pela produção de música ligeira. Ocorreu também uma proliferação de gêneros musicais de vanguarda que se propunham a ocupar o espaço da antiga música romântica do Século XIX, nesse momento considerada algo a ser superado como vinha sendo postulado pelas diversas facetas do modernismo nascente. Deliège sugere que tais acontecimentos influenciaram um novo tipo de especialização, que teria como característica o vínculo de determinados intérpretes a poéticas específicas escolhidas e cultivadas dentro do novo e multifacetado campo musical dessa época. O autor completa:

Esta especialização recriou formas novas de colaboração entre compositor e intérprete, reduzindo fortemente, em certos casos, as distâncias que lhes tinha separado durante um tempo. Deliège: 1971, p.159).

A prática de improvisação voltou a ganhar espaço na cena musical do século XX. Seu reflexo na música estadunidense do pós-guerra se deu através da invenção de inúmeros modos de relacionamento entre proposta musical e interpretação. Além desses circuitos, havia ainda grupos dedicados à improvisação livre, surgida em paralelo aos grupos de *free jazz*, que reivindicavam uma prática musical coletiva desvinculada de preceitos musicais convencionais.

Os anos 60, fortemente marcados pelos eventos que culminariam no Maio de 68, favoreceram o surgimento de algumas iniciativas de improvisação coletiva na Europa, de caráter pedagógico ou terapêutico, realizadas por indivíduos não especialistas (não-músicos) com alguma direção (Deliège:1971, p.179). No *mainstream*, compositores como Stockhausen aderiram fortemente à prática da improvisação livre; o *Stockhausen Ensemble*, grupo de intérpretes dedicados à execução da obra do compositor, realizou diversas performances durante esse período tendo como mote o aproveitamento do potencial inventivo do intérprete como parte do processo de composição. Em 1967 este grupo iniciou suas atividades dentro do campo da chamada *música intuitiva*, modalidade de performance

coletiva que buscou através de estímulos poéticos, desvincular o resultado sonoro de qualquer *referência musical a priori*. Nos EUA, Cage criou, entre outras propostas nesse sentido, a prática do *Musicircus*: situações sonoras constituídas pela superposição no mesmo tempo e espaço de diversos grupos musicais autônomos, cada um tocando seu próprio repertório sem preocupar-se com os demais, e que visava a experiência daquilo que o compositor chamava de *desobstrução e interpenetração*².

A mais expressiva tentativa de encaminhamento conceitual de tais contribuições à música do século XX e que serviu de referência para os debates acerca do tema, foram as afirmações de John Cage, que enfocaremos no próximo item. Quando me referi ao texto de Deliège como uma tentativa de discutir o tema de forma isenta, me referia à quase irresistível tendência de se escolher um *lado* naquilo que se configurou como uma disputa ideológica entre cageanos e anti-cageanos tendo como centro a questão da indeterminação e seu impacto para as noções de obra e autoria.

2.3 - Acaso, Indeterminação, Aleatório

A definição cageana dos termos acaso e indeterminação nas palavras do musicólogo estadunidense James Pritchett especialista na obra de Cage:

acaso se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição.

(...)

indeterminação, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça de ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras únicas de tocá-la (Pritchett: 1999, p.108).

Para Cage os termos *acaso* e *indeterminação* deveriam ser distinguidos conceitualmente: o primeiro significaria que uma operação de acaso (jogo de dados, consulta ao I-Ching, etc.) foi realizada para *fixar* uma proposta musical em uma partitura; o segundo significaria que ao intérprete é legado um nível de liberdade para re-modelar o resultado sonoro e que “mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele”.

2 - Discutiremos tal modalidade, assim como a noção de *música intuitiva* de Stockhausen, com mais detalhes no capítulo IV.

Esta proposição a respeito do papel aparentemente passivo do compositor de música indeterminada frente ao resultado musical foi tema central das divergências entre Cage e alguns de seus colegas europeus a respeito da utilização do acaso e da indeterminação em música. A proposição cageana foi sugerida formalmente durante a palestra *Indeterminacy* que ministrou em Darmstadt em 1958 a convite de Karlheinz Stockhausen. Nela, o compositor apresentou uma série de exemplos musicais como representativos ou não do caso da indeterminação em música, elencando, além da sua *Music of Changes* (1952), obras de Feldman, Stockhausen, Brown e J. S. Bach, explicando de que modo cada peça podia ser enquadrada nesse tema. Esta palestra foi publicada na coletânea de escritos *Silence*, publicada em 1961 e tem servido como referência sobre o assunto.

Outros autores publicaram reflexões sobre o tema com enfoques totalmente diferentes: Pierre Boulez utilizou o termo *aleatório* para se referir à tendência de se liberar o intérprete para que este intervenha criativamente sobre a obra. Sua visão sobre o assunto é diversa da cageana, no que diz respeito ao papel do autor frente à obra, pois, ao passo que entende o recurso como fértil para se pensar no cultivo de um intérprete diferenciado e de uma música nova, Boulez não admitia que a perda do controle sobre os resultados finais de uma obra, fosse utilizando métodos randômicos *a priori*, fosse liberando o intérprete *a posteriori*, pudesse ser usado em música em proveito da arte. O compositor afirma em seu célebre texto *Alea* (1964):

A mais elementar forma de transmutação, o acaso, repousa na adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional.

(...)

Chamarei tal experimento de *acaso por negligência*. (Boulez: 1964, p.42)

A opção pelo acaso, da parte de alguns compositores, segundo Boulez, representaria uma armadilha que poderia levar a música a um beco sem saída. A única maneira de evitar isso seria não abrir mão de uma disciplina composicional: independentemente do recurso usado, não poderia o compositor desviar-se da responsabilidade de fazer soar a contento resultados. Para o compositor francês, a opção pelo acaso nos moldes cageanos (insistimos:

à maneira como Cage a formulara) só podia ser reflexo de despreparo técnico: ao não entender muito bem o que fazer com a matéria sonora, o compositor que usa o acaso optaria por esquivar-se do problema acionando uma “cortina de fumaça” filosófica que tornaria sua música algo difícil de apreender objetivamente. Na dúvida, se optaria por entender a obra e seu valor artístico como algo justificável exclusivamente em termos conceituais.

2.4 - Zen como expressão de não-alinhamento com o status quo

Cage, em suas entrevistas, escritos e conferências fez diversas referências ao seu envolvimento com filosofia oriental e, do início dos anos 50 em diante, seus estudos de Zen Budismo são frequentemente usados como fonte de inspiração e referência teórica para seu trabalho. Cage declarou numa entrevista cedida em 1966 para Irving Sandler:

A doutrina que estamos expressando é a de que cada ser e cada corpo, ou seja, cada ser não-senciente e cada ser senciente, é Buda. Esses Budas estão todos, cada um deles, no centro do Universo. Eles estão em interpenetração, eles não se obstruem uns aos outros. Essa doutrina, à qual eu verdadeiramente aderi, foi o que me fez avançar da maneira como avancei. E isso trouxe adesões e conflitos e tornou possível para mim usar o trabalho das pessoas de maneiras que elas não tinham a intenção de usar. Essa doutrina da não obstrução significa que eu não queria impor meus sentimentos a outras pessoas. Daí o uso de operações de acaso, indeterminação, etc, não definição de padrões, ou de qualquer idéias ou sentimentos de minha parte, para que estes centros sejam livres para ser os centros. (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.211)

Em Cage é comum a referência a uma prática musical ideal na qual não seja necessário dar ordens e que mesmo assim funcione a contento. Dos ensinamentos do zen budismo e sua influência no trabalho do compositor temos o seu apreço pelo modo como os sons apresentam-se na natureza desvinculados de qualquer projeto musical *racional*. Essa experiência *imediata* do mundo, expressa na obra de Cage, não somente pela diminuição do poder do autor mas também pela sua opção por uma escuta criativa do silêncio, possui precedente nos escritos zen, mas tem a ver com questões composicionais, como veremos com mais profundidade no próximo item.

A opção pelo acaso era proposta como forma de evitar a reprodução, em música, de uma atitude autoritária. *Propor* situações musicais ao invés de *impor* músicas aos

intérpretes. Enquanto Cage declarava tais princípios, entretanto, muito pouco era dito objetivamente no sentido de orientar o intérprete para que este se tornasse apto a realizar de forma adequada sua música. Parecia, pelo contrário, que o compositor havia de fato aberto mão de qualquer diretriz morfológica em seus trabalhos. No entanto, haviam contradições entre o modo como o compositor conduzia suas performances, o modo como as avaliava e sua retórica pautada na noção de não obstrução.

James Pritchett nota que, mais do que usar preceitos Zen para compor, Cage “conectou seu mundo musical de sons e silêncios aos conceitos Zen de 'desobstrução' e 'interpenetração’” (Pritchett:1999, p.74). Convém enxergar nas entrelinhas do discurso do compositor e realizar uma análise mais apurada focada em suas obras. Entendemos que a atitude de Cage de usar o Zen Budismo como reforço retórico para legitimar seu trabalho, em certo sentido, reverteu-se contra ele pois a crítica, graças a isso, relutou em leva-lo a sério como compositor.

Na sua “Obra Aberta”, no capítulo intitulado “O Zen e o Ocidente”, Umberto Eco discorre longamente sobre o impacto da filosofia Zen principalmente nos EUA, realiza uma severa crítica à maneira como tal filosofia é usada para justificar a “vagabundagem dos beatniks” e cita Cage, buscando isenta-lo de culpa, como um bem humorado guru que se expressa através de *koans*³ e arrisca: “não é impossível que seu budismo nada mais seja que uma escolha metodológica para qualificar sua aventura musical”. (Eco:2003, p.214).

É compreensível que Cage tenha buscado em referências religiosas e políticas consideradas desviantes – porque representavam uma antítese ao clima de censura e perseguição macartista da Guerra Fria – elementos teóricos para falar de sua música. O compositor era homossexual assumido num dos períodos mais conservadores da história recente dos EUA, quando ainda se tratava homossexualidade como síndrome – segundo Jonathan Katz: “a American Psychological Association não havia removido a homossexualidade de sua lista de patologias até 1973” (Katz: 1999, p.1) – ou, como qualquer outro comportamento desviante nessa época, como sinônimo de *comunismo*.

3 o termo refere-se ao método zen de ensino baseado em perguntas de caráter paradoxal e aparentemente sem sentido para as quais os discípulos tinham que buscar uma resposta. O processo de reflexão sobre o assunto visava conduzir o estudante à iluminação (N.P.).

Ainda segundo Katz⁴:

Não admira que o macartismo entendesse cada homossexual como um comunista em potencial: o mais perigoso inimigo é aquele que você não pode ver, a mais perigosa ameaça é aquela que é invisível. E o silêncio – os muitos tipos diferentes de silêncio – permitem que esses perigos floresçam. (Katz: 1999, p.1).

Ao mesmo tempo, por outro lado, os EUA, tinham adquirido, depois da Segunda Guerra Mundial, graças à intensa migração de artistas e pensadores para os EUA durante o conflito, o *status* de patronos das artes e da vanguarda mundial. Observa o historiador Eric Hobsbawn:

Que a “Europa” (...) não era mais a magna casa das grandes artes, tornara-se uma observação corriqueira. Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam produtos de mais alto preço (Hobsbawn: 2003, p.485)

Havia, portanto uma certa tensão entre uma euforia criativa e a necessidade de recolhimento e vigilância que o *status quo* impunha. Celestin Deliège trata esse assunto ao analisar o fenômeno da não contingência e informalidade nas artes dos EUA, em termos da necessidade de re-fundação de um mito original. Buscando prescindir da tradição musical européia os artistas estadunidenses criaram para si um terreno supostamente virgem para experimentações, desprovido de pré-concepções limitadoras, no qual qualquer elemento, por mais banal que fosse, pudesse servir como objeto potencial de fruição artística. Esta opção pela ausência de história fortalecida pelo conflito na Europa que proporcionou aos EUA um status de patrono oficial das artes, contribuiu para a difusão de uma retórica de caráter místico que veio reforçar a noção de Novo Mundo e predestinação atribuída à

4 Jonathan Katz publicou em 1999 um excelente ensaio sobre a questão da homossexualidade em Cage, *John Cage's Queer Silence or how to avoid making matters worse. GLQ, Duke University Press, April, 1999*; relevando sua opção pelo silêncio como um ato de resistência, mesmo que velado, à atmosfera homofóbica da Guerra Fria. Este texto é muito importante não só por ser um dos únicos textos a tratar da homossexualidade de Cage, mas por permitir um melhor entendimento sobre a situação sócio-política do compositor; sua opção pela austeridade no convívio social, o horror ao autoritarismo, pelo silêncio *prenhe de sons* que, na acepção de Katz, representaria uma metáfora do enrustimento (closetness) que, em Cage, teria adquirido contornos de manifesto. (N.P.)

América do Norte. (Deliège:1971, p.171-172). Tal situação favoreceu o surgimento de uma arte pautada no *naturalismo*, no *acaso*, e na *simplicidade*. Forjou-se uma retórica anti-tradicionista baseada numa dicotomia, um tanto excêntrica, entre *filosófico* x *conceitual*.

Para o compositor estadunidense Morton Feldman, um dos principais nomes da Escola de Nova York, por exemplo, a música estadunidense seria “mais filosófica” que a européia; com isso o compositor queria dizer que, ao passo que os americanos haviam feito uma opção pelo “vivencial”, ou seja, por uma relação espiritual direta com as coisas tais como elas se apresentam (referência ao Zen), os europeus atinham-se ao teórico, ao abstrato, ao relacional, ao mediado, e, portanto, tendiam a apreender o mundo apenas como um reflexo distorcido (Deliège:1971, p.171 e 174): uma explícita rejeição de um transcendentalismo que estaria por trás e mesmo respaldaria a arte européia.

Esse naturalismo estava presente na retórica cageana que previa, como item essencial para o fazer musical, a superação da influência do compositor sobre a matéria sonora. A ênfase na não-contingência está explícita na sua opção por “deixar os sons serem eles mesmos”, e representa um ponto de convergência entre diversas iniciativas artísticas estadunidenses do pós-guerra. É a partir dessa necessidade que o acaso torna-se uma ferramenta interessante, pois possui a virtude de gerar situações sonoras aparentemente livres de distorções subjetivas além de configurar-se como ruptura com paradigmas musicais vigentes o que permite alinhar-se enquanto proposta ideológica afim com a noção de liberdade ou superação do estado de repressão presente durante os anos de censura macartista.

2.5 - Cagianismo

Tal panorama cultural surgido no pós-guerra estendeu-se para o plano teórico e pretendeu-se, como vimos acima, definir uma oposição entre uma arte praticada nos EUA e outra praticada na Europa. O compositor inglês Michael Nyman contribuiu para esse debate ao buscar em seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond* definir uma fronteira entre tais tendências reivindicando para a música americana (ou experimental) certas características consideradas exclusivas em oposição às da música européia:

1) uma nova notação mais adequada a uma música baseada não em objetos fixos, mas em processos organizativos;

2) a obra enquanto *processo*:

Os compositores experimentais não estão preocupados com um *objeto-tempo* definido cujos materiais e relações sejam calculadas e arranjadas mais adiante, mas estão mais motivados pela possibilidade de delimitar uma *situação* na qual os sons ocorrerão, um *processo* de geração de ação (...) um *campo* delineado por certas regras composicionais (Nyman:1981, p.3);

3) decisões tomadas a partir de operações de acaso;

4) sobreposição de eventos espontâneos e autônomos chamados de *people processes*;

5) efemeridade da obra: “o compositor experimental está interessado não na singularidade da permanência, mas na singularidade do momento” (Nyman:1981, p.8);

6) a perda da identidade da obra;

7) o tempo tomado como referencial concreto: “o tempo não é nada mais que uma moldura a ser preenchida” (Nyman:1981, p.10);

8) a exigência de atitude criativa por parte dos intérpretes: “envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade de uma maneira que nenhuma outra forma musical realiza” (Nyman:1981, p.13) que leva-os a exigências disciplinares também singulares;

9) o recurso ao jogo como prática interpretativa;

10) a exigência de uma escuta criativa: a *fusão* entre música e vida sugerida por Cage com sua proposta de escuta de sons ambientais (Nyman:1981, p.22).

Além disso, esse trabalho apresenta, a todo momento, comparações do modo de pensar de compositores experimentalistas estadunidenses em oposição aos ditos compositores vanguardistas europeus, principalmente Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, que, durante suas carreiras, notadamente durante os anos 60, também desenvolveram obras baseadas em critérios de abertura à intervenção dos intérpretes,

notação baseada em gráficos ou instruções diretas, improvisação livre ou *música intuitiva*. O autor busca através de sua análise, porém, enquadrá-los como autores comprometidos com uma lógica de composição tradicionalista, preocupada com a obtenção de resultados, com o controle sobre a matéria sonora, com o rigor formal, enfim, com uma série de preceitos vinculados à noção de autoritarismo: “Os compositores da vanguarda européia desejam congelar o momento para fazer de sua singularidade artificial uma posse conservada de forma ciumenta” (Nyman:1981, p.8); ou “a despeito de sua eventual conversão à uma música-processo, ele (Stockhausen) de fato mudou muito pouco – uma vez um compositor europeu, sempre um compositor europeu” (Nyman:1981, p.25). Isso, mesmo levando-se em consideração obras do compositor alemão consideradas extremas do ponto de vista da liberdade legada ao intérprete tais como *Aus den Sieben Tagen* (1967).

A defesa da música européia, como vimos na citação do texto *Alea* de Pierre Boulez, se dá pela crítica ao descontrole sobre os elementos estruturais da obra. O compositor desconfia de um discurso filosófico cuja função seja a de respaldar uma realização artística de fato inócua. Boulez se refere, como vimos, “ao acaso por negligência” em seu texto e propõe uma utilização responsável do acaso. Outro teórico do assunto é Umberto Eco: em sua *Obra Aberta*, livro cujo objeto principal é o estudo de estratégias de flexibilização da obra de arte, realiza a sua crítica à utilização de eventos randômicos e ruidísticos apelando para a noção de limites de compreensibilidade dos eventos musicais. A música, deixada ao acaso e admitindo todo tipo de som como parte de seu *corpus* tenderia, segundo o autor, a um bloco indiferenciado cuja complexidade serviria como barreira à transmissão do que quer que seja. No mesmo texto reivindica o zelo pela obra como essencial “equilíbrio dialético entre a livre multipolaridade e a permanência” (Eco:2003, p.128).

Tal declaração soa como uma reação à proposta cageana, também expressa por Nyman, de substituição da noção de obra pela noção de processo que pressupunha uma aparente desobrigação do autor em relação ao resultado. O abandono da idéia de resultado válido, do fruto do trabalho artístico, em função de uma opção pelo efêmero e casual.

Nos vemos diante de uma dicotomia aparentemente bem enquadrada que visa opor uma atitude libertária a outra autoritária, a ênfase no processo à ênfase na obra, o vivencial

ao transcendental, o ocidente ao oriente, o tradicional ao moderno, o americano ao europeu.

2.6 - Leitura pragmática do acaso em Cage

Considero válido pensar o Zen Budismo como referencia, reforço retórico ou influência estético-ideológica na opção de Cage pelo acaso e pela indeterminação. No entanto, isso não significa que a questão da forma em Cage esteja completamente resolvida. Não haveria por trás das escolhas do compositor diretriz formal nenhuma? Não estaria ele preocupado em, pelo menos, garantir que sua música seria de fato representativa em termos estéticos de seus preceitos poéticos?

James Pritchett empenhou-se em seu livro *The Music of John Cage* na defesa de um Cage-Compositor – em oposição à idéia de um Cage-Filósofo – alvo permanente de críticas severas devido ao seu uso do acaso como ferramenta composicional. Segundo o autor a crítica oficial considerava as obras de Cage, graças ao seu método de organização sonora, como meras variações estatísticas do mesmo princípio randômico e o cobrava pela sua tentativa de eliminação da ascendência da autoria sobre a obra. Segundo Pritchett:

Diante de peças produzidas usando acaso, os críticos sofrem um branco. Como alguém pode entender uma composição feita randomicamente? O que se pode dizer sobre uma coisa dessas? Criticar isso seria criticar um ato randômico; como se julga um lance de dados? A saída para esse dilema é ignorar a música e lidar com *as idéias por trás dela* (Pritchett: 1999, p.2).

É uma abordagem bastante difundida esta a de legar as motivações e métodos composicionais cageanos ao nível de uma opção filosófica que nada teria a dizer sobre questões musicais. Umberto Eco, em sua *Obra Aberta*, depois de discorrer longamente sobre os mecanismos de apreensão da informação refere-se veladamente à obra de Cage como algo incompreensível:

O problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua e, por isso mesmo, difícil de decodificar. É um problema que já individuíamos: ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, na qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis resultam inorganizáveis.

Evidentemente, este é o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a escala utilizável, permitir a intervenção do acaso no processo da composição. (Eco: 2003, p.127).

É digno de nota que Eco critique nessa declaração não somente a opção de Cage pelo acaso, mas mesmo o recurso ao *ruído* considerado aqui como fator de desestruturação do discurso musical capaz de levá-lo a um estado de indiscernimento total. Logo em seguida o autor apresenta-nos, o seu ponto de vista sobre o comportamento esperado, para a constituição daquilo que chama de *obra*: “um equilíbrio entre forças de desagregação e forças de organização” (Eco: 2003, p.128).

Ao julgar que as obras de Cage seriam apenas oportunidades de liberar as forças do caos, como o próprio compositor parece afirmar, não parece útil buscar nestas um ímpeto criativo, um movimento em direção à ordem, uma vontade de que determinados parâmetros se comportem de forma mais ou menos invariável.

É contra essa tese que o musicólogo James Pritchett se posiciona em seu trabalho. Nele o autor se empenha em abordar o repertório cageano buscando enxergar no processo criativo de Cage as escolhas que fazem de suas músicas objetos singulares. O que faz, por exemplo, com que obras para piano solo escritas usando operações de acaso, tais como *Music of Changes* (1952), *Music for Piano* (1952-56), *Winter Music* (1957), *Cheap Imitation* (1969) e *One* (1987), soem tão diferentes (Pritchett: 1999, p.2). Para Pritchett a chave para a análise de Cage residiria na maneira como este seleciona suas questões composicionais para depois submetê-las à escolha do acaso.

Tais questões não são, é claro, as mesmas definidas como prioritárias no texto *Alea* de Boulez mas estão, curiosamente, ancoradas em um princípio pedagógico exposto pelo mestre austríaco Arnold Schoenberg em uma de suas aulas de contraponto ministradas à classe de Cage durante os anos 30: “a possibilidade de responder de inúmeras formas a um mesmo problema composicional”. Segundo Cage relatou a David Cope em 1980:

Ele nos mandou ir ao quadro negro resolver um problema de contraponto (...). Ele disse, “Quando vocês tiverem uma solução, deixe-me vê-la”. Fiz isso. Ele disse: *Agora, outra*

solução, por favor. Eu dei outra e outra até que finalmente, tendo feito 7 ou 8, refleti um momento e disse com alguma certeza: Não há mais soluções. Ele disse: Ok. Qual é o princípio por trás de todas as soluções? (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.215)

Para Schoenberg, uma vez realizado o exercício de buscar de formas diferentes o mesmo objetivo, cercado-o, seria possível deduzir um princípio lógico que permearia todas as respostas, que funcionaria como um *nexo* para a apreensão da técnica. Do mesmo modo havia em Schoenberg a noção de que a *inspiração* requeria uma resposta técnica para tornar-se obra. Cada compositor, tocado por uma determinada inspiração alcançaria à sua maneira seus objetivos. Desse modo, para a mesma demanda artística haveria sempre muitas respostas possíveis. Uma questão, muitas respostas.

Isso é importante para a obra de Cage na medida em que este utiliza o acaso para tomar decisões. Uma vez definido que o autor não deve interferir no resultado final da obra e que o acaso deve decidir como as coisas se configurarão, convém saber fazer perguntas adequadas: “as respostas tem a questão em comum. Portanto as questões vem antes das respostas” (Cage, apud Kostelanetz: 1991, p.215).

Pritchett, ao chamar atenção para o caráter pragmático das escolhas de Cage, abriu caminho para que, de posse de mais informações a respeito do processo criativo por trás de suas propostas, pudéssemos dar um passo além na investigação acerca dos limites formais de sua obra. Passo agora a discutir a opção de Cage pela utilização do acaso enquanto ferramenta composicional e a indeterminação enquanto proposta poética procurando relevar as necessidades técnico-composicionais que, penso, estariam por trás de tais escolhas. Tal introdução se faz necessária para que possamos entender os limites morfológicos de sua obra, ou seja, aquilo que Cage busca conservar de resultado sonoro em relação àquilo que opta por deixar à deriva ou ao arbítrio dos intérpretes e de que modo consegue compensar a aparente ausência de um projeto musical fechado no que diz respeito à garantia de um resultado sonoro considerado válido.

2.7 - Caminho de Cage em direção ao acaso e à indeterminação

Entre 1935-38 Cage manteve contato com o célebre compositor austríaco, refugiado nos EUA, Arnold Schoenberg (1874-1951) como aluno de teoria e composição. Da relação entre os dois surgiram alguns debates cujos temas, pensamos, nos ajudarão a entender melhor uma série de preceitos metodológicos desenvolvidos por Cage e que moldaram sua música nos anos subsequentes à separação dos dois.

O próprio Cage relata em diversas oportunidades histórias de como se dava sua relação com o mestre austríaco. Usaremos, porém, no presente trabalho, com o intuito de elaborar uma visão em perspectiva, o texto do musicólogo David Bernstein *John Cage, Arnold Schoenberg, and The Musical Idea*, publicado em 2002, no qual se estuda com extrema competência a relação entre os dois compositores enfatizando a atração e a influência das idéias de Schoenberg na obra do compositor estadunidense.

Para David Bernstein, haveria uma série de divergências importantes entre os dois compositores, a saber: 1) a preferência cageana pela *conectividade* de material sonoro ao invés da *continuidade* valorizada por Schoenberg (Bernstein: 2002, p.35). O aspecto *conectividade* se expressava numa situação na qual elementos sonoros simplesmente se sucederiam uns aos outros sem preocupação com desenvolvimento motivico. Este aspecto estrutural só veio a ser plenamente desenvolvido por Cage muito depois do fim de seu contato com Schoenberg, pouco antes de assumir o *acaso* como método de disposição de material sonoro; 2) Enquanto Schoenberg criticava a *repetição literal* como um procedimento estéril, incapaz de gerar novas formas e pregava a *variação* como norma, Cage valorizava esta mesma repetição justificando-se com uma imagem do próprio Schoenberg a respeito da variação: de que esta seria nada mais que uma “repetição não-literal” (Bernstein: 2002, p.29); 3) O interesse de Cage por uma música baseada não em material escalar ou serial, mas no *total sonoro*. É a partir desta idéia que Cage passa a elaborar suas primeiras propostas de organização musical tendo como parâmetro primordial

o *rítmo*, tomado como único elemento realmente indispensável para a concepção de qualquer música.

Schoenberg defendia em suas aulas que música trata, essencialmente, de *repetição*. Sempre repete-se algo. Um motivo deve ser reafirmado logo após exposto e não pode ser simplesmente descartado no decorrer da peça. A repetição literal, porém, era considerada por ele monótona e deveria ser evitada. Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. “A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação” (Schoenberg:1993, p.35). Assim, o motivo re-apresentado deve sofrer alguma mudança. Tal mudança deve levar em consideração que, a menos que haja um equilíbrio entre elementos cambiantes e elementos estáveis, corremos o risco de perder o fio da meada, o discurso. Não se pode repetir literalmente nem fazer do contraste total um mote sob o risco de tornar a música incompreensível. Deve-se saber desenvolver coerentemente aquilo que se apresenta buscando manter o interesse e coesão a todo momento. Toda apresentação de material tem consequências e o compositor deve estar apto a enfrentá-las:

Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento (Schoenberg:1993, p.35).

O desenvolvimento do aspecto *conectividade* em Cage está ligado à opção do compositor pelo *total sonoro* como matéria da composição e à criação de uma estruturação baseada no parâmetro duração.

Cage estava interessado na utilização do *ruído* em música, durante os anos 30, e empenhou-se em desenvolver uma *estruturação rítmica* capaz de abrigar tal entidade sonora. O *silêncio*, em um primeiro momento, ainda era considerado um item entre outros na paleta que o compositor pretendia utilizar. Rompendo com uma estruturação baseada em alturas, Cage podia conceber a música, ou *organização sonora* nos seguintes termos: *material* sonoro disposto, de acordo com um *método*, dentro de *estruturas* pré-concebidas,

configurando-se com isso uma *forma*. Cage, durante sua carreira, sempre se referirá a esta estruturação baseada em durações como chave para suas composições, mesmo quando estiver em questão a ruptura com algum dos conceitos⁵.

Os termos *forma* e *estrutura* significam, para Cage, respectivamente, *conteúdo* e *forma*. *Forma* seria a disposição no tempo de tudo aquilo que soa dentro de uma peça e *estrutura*, a divisão temporal definida pelo compositor previamente, dentro da qual a *forma* se desenrola.

Os anos 40 foram caracterizados, nos termos da *estruturação rítmica* cageana, por uma ênfase muito grande nos parâmetros *material* e *estrutura*. Constatam desse período seus trabalhos envolvendo grupos de percussão e piano preparado. A maioria destas peças foram compostas tendo como mote o acompanhamento de dança.

Desde fins da década de 30, Cage colaborava com grupos de dança compondo e tocando. O que tinha à mão: uma paleta de sonoridades (seu grupo de percussão ou preparações de piano) e um esquema rítmico, elaborado muitas vezes pelos próprios dançarinos, para compor a parte musical. Esse modelo foi adotado como base para sua *estruturação rítmica* (Cage, apud Kostelanetz: 2000, p.34). Em peças de concerto, sem dança, Cage experimentou criar relações mais abstratas usando o chamado *princípio micro-macrocósmico* de organização rítmica, no qual as pequenas partes da peça possuíam entre si as mesmas relações que as grandes partes como em *First Construction (in metal)* (1939) (Cage, apud Kostelanetz: 2000, p.35).

5 O parâmetro cageano *estrutura* foi questionado pelo compositor ainda nos anos 50, quando começou a escrever obras onde tal referencial torna-se prescindível ou mesmo inexistente. É o caso de obras como *Winter Music* (1957) para de 1 a 20 pianos e *Concert for Piano and Orchestra* (1958), onde a total autonomia entre as partes e a possibilidade destas serem tocadas em qualquer quantidade dentro dos limites da partitura faz com que não seja mais possível identificar suas *balizas temporais* (N.P.).

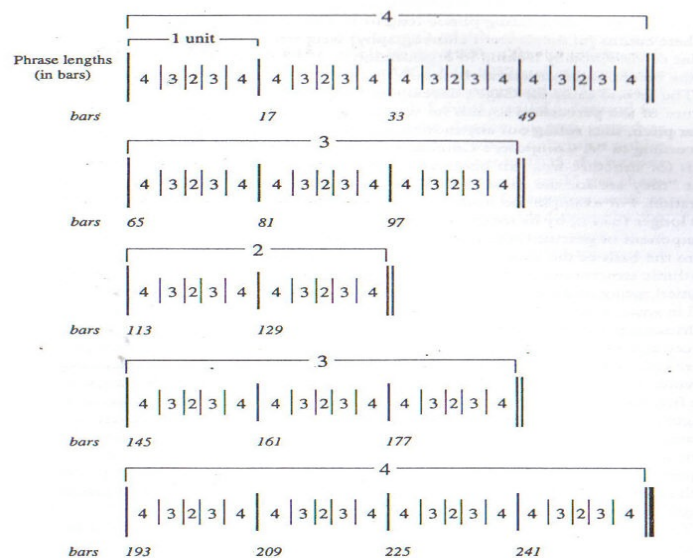


Fig.1 – estruturação rítmica da peça *First Construction (in metal)*⁶

Em artigo de 1944, chamado *Grace and Clarity*, Cage chama atenção para a relação entre forma e estrutura, afirmando que “os músicos, dançarinos e audiência gostam de ouvir e ver as leis da estrutura rítmica hora obedecidas, hora ignoradas” (Cage: 1995, 92). De fato, a música de Cage do final dos anos 30 caracterizava-se pela total sujeição da *forma* à *estrutura*. A sequência métrica da coreografia ou do esquema abstrato de concerto regulava de forma bastante marcante o desenrolar dos eventos sonoros no tempo: para cada barra dupla na partitura, havia uma mudança de textura correspondente. É a essa abordagem que se deve o aspecto de *colcha de retalhos* de peças como *First Construction (in metal)* (1939), *And the Earth Shall Bear Again* (1942) e *Daughters of the Lonesome Isle* (1945).

Os aspectos da *forma* e do *método* (a sequência de eventos sonoros da peça e a maneira como estes são organizados) não adquiririam uma sistematização abstrata *in loco* mantendo-se objeto de escolhas intuitivas. Num primeiro momento eram objetos de improvisação; num segundo, frutos de escolhas realizadas dentro de séries de objetos ou quadros de material sonoro e, finalmente, tornaram-se produto de operações de acaso.

Em obras como o *String Quartet in Four Parts* (1950), ao invés de preencher

6 PRITCHETT, JAMES. The Music of John Cage. New York: Cambridge University Press, 1995. p17.

os espaços de tempo da peça com material improvisado, técnica usada até então, Cage escolhe seqüências de fragmentos melódico-harmônicos dentro de uma série pré-concebida de objetos mais ou menos complexos (notas, acordes, fragmentos melódicos, vinculados ou não a modos de articulação). Com tal técnica o compositor alcançava um efeito no qual a noção de conectividade se apresentava de forma clara, pois ao lidar com objetos previamente elaborados postos em sequência, a percepção de um discurso linear se perdia.

A idéia de *repetição literal* foi amplamente explorada em suas obras para percussão a partir de 1939 e para piano preparado entre 1940 e 1948, constituindo-se numa marca do período imediatamente anterior à produção das suas primeiras obras baseadas em séries de objetos sonoros e quadros de material gestual melódico-harmônico. Com o uso do acaso para determinar a continuidade dos sons no tempo, a partir do último movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), porém, o aspecto da repetição literal, bem como o controle sobre a conectividade dos sons, deixaram de figurar como centrais na obra do compositor.

Cage sai em busca de uma nova ferramenta de composição capaz de livrar a *forma* da influência da *estrutura* no final da década de 40. A desobrigação pura e simples da disposição dos sons dentro da estrutura não podia ser levada à cabo sem um mecanismo de estruturação que permitisse à forma fugir de uma auto-referencialidade, ou seja, que ao ignorar a estrutura enquanto referência rítmica, não se recaísse numa solução improvisatória que não tivesse outra saída que apelar para uma certa linearidade.

As músicas de Cage desse período (fins da década de 40), quase podem ser classificadas como grandes improvisações escritas (*Music for Marcel Duchamp* – 1947, *Sonatas & Interludes* – 1946-48). A adoção de uma *estrutura* racional como referência tinha papel importante na construção de uma música de caráter não-linear pois a lógica por trás do comportamento e sequência de eventos era um dado à parte da forma. Uma vez que a forma ignora a estrutura, a sequência de eventos ouvida se torna a única forma de apoio a partir da qual vão sendo conectados novos eventos. É essa característica que leva a música de Cage de volta a uma linearidade schoenberguiana 10 anos depois de romper com o

mestre austríaco.

Quando a referência à estrutura deixa de existir como consequência natural de uma busca de Cage por uma maior flexibilidade entre *forma* e *estrutura*, torna-se necessário utilizar, ao invés do puro arbítrio da improvisação, as séries e os quadros de material gestual para organização da *forma*. Para Cage havia a necessidade de criar uma saída para o impasse *liberdade* versus *lei*, expresso pela relação entre *forma* e *estrutura*, sem com isso sacrificar a noção de *descontinuidade* na concepção da *forma*. As séries de *objetos sonoros* e os quadros de material gestual significaram um passo importante neste sentido, uma vez que a escolha dos detalhes era realizada *a priori* na elaboração dos quadros ou séries e o compositor podia operar mais livremente, na escolha de seus blocos de construção, correndo menos riscos de recair em soluções lineares. Mas a flexibilização total só viria quando Cage resolveu usar o *acaso* como *método* para organizar a *forma* dentro da *estrutura*. O acaso surgiria neste momento como forma prática de resolver o problema do arbítrio e seus sotaques dentro da composição devolvendo à obra de Cage um importante aspecto de sua poética: a descontinuidade.

Em 1951, enquanto trabalhava no *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, o compositor Christian Wolf, o presenteou com o *I-Ching, ou Livro das Mutações* (Pritchett: 1995, 70). O uso oracular do I-Ching consiste no sorteio, usando varetas ou moedas, de *trigramas* formados pela combinação de linhas *yin* – vazadas e *yang* – compactas. Tais *trigramas* possuem entre si uma relação dinâmica de perpétua transitoriedade ou *mutação* e, combinados entre si, compõem signos mais complexos chamados de *hexagramas*. Ao todo existem 64. Cage usou o I-Ching como *método* para organizar a *forma*, em suas peças desse período. Com isso conseguiu obter tanto um discurso musical baseado na *descontinuidade* – fruto da não interferência do gosto estético do compositor sobre o resultado – quanto uma relação de desobstrução entre *estrutura* e *forma*, neste momento, definitivamente *desobrigadas*. A característica básica das peças desse período é a *fixação* de elementos, escolhidos via operações de acaso, que deviam ser obedecidos à risca pelo intérprete.

Até 1957, Cage trabalhou quase exclusivamente com esse princípio e criou diversas

obras nas quais o intérprete esteve sempre a serviço de escolhas feitas através de operações de acaso tais como uso oracular do I-Ching: *Music of Changes* para piano, *Imaginary Landscape N°4* para 12 rádios, *William Mix* para tape, *Two Pastorales* para piano preparado, todas produzidas em 1952; observação de imperfeições gráficas em folhas de papel a partir das quais notas eram definidas: *Music for Carillon N°2* (1954), *Music for piano 1-84* (1952-56), ou ambas as técnicas: *26'1.1499" For a String Player* (1955).

As obras envolvendo *indeterminação*, ou seja, a participação efetiva do intérprete no seu formato final, começam a surgir na segunda metade dos anos 50 em obras como *Winter Music* (1957), para de 1 a 20 pianos, na qual o compositor usa partes autônomas e em número variável. Tal autonomia entre as partes faz com que se perca definitivamente a noção de *estrutura*. No *Concert for Piano and Orchestra* (1958), há o mesmo princípio de autonomia entre as partes e, além disso, o solista deve escolher, dentro de um livro com 84 tipos diferentes de notações de caráter indeterminado, sua linha de performance⁷.

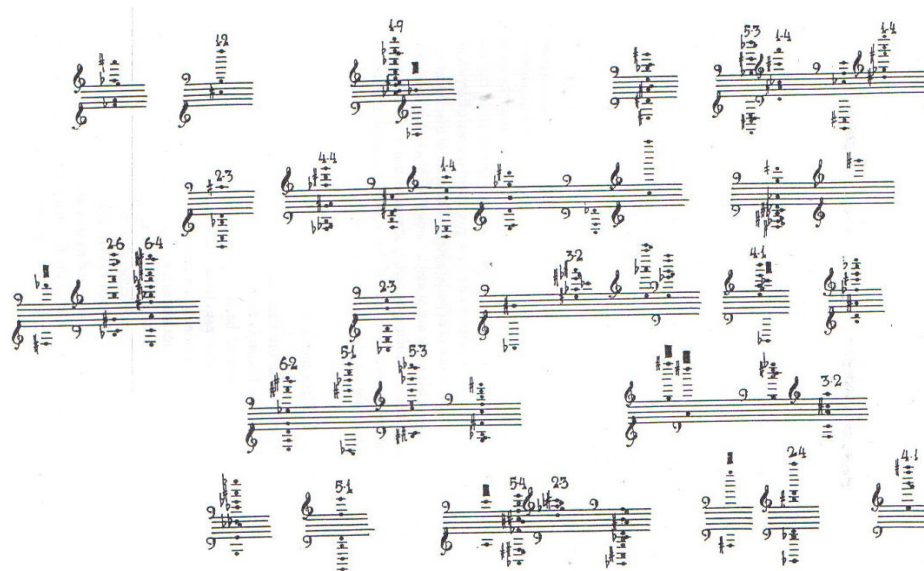


Fig. 2 – fragmento da partitura de *Winter Music* para de 1 a 20 pianos (1947)⁸.

7 Na estréia deste trabalho, no Concerto de Comemoração dos 25 anos de carreira do compositor, na Town Hall em Nova York, em 1958, o coreógrafo e companheiro de Cage, Merce Cunningham, ficou responsável pela *performance de regência* (N.P.).

8 Pritchett, James. *The Music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1995, p.111

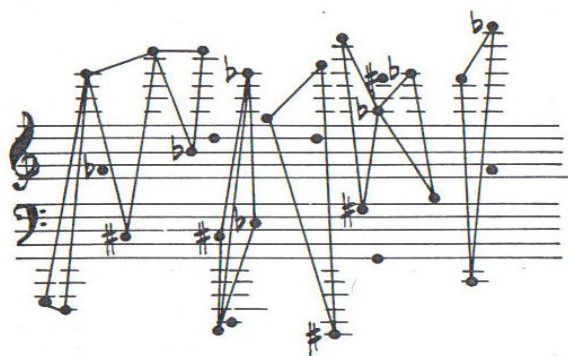


Fig. 3 – Uma das notações usadas na parte de piano do *Concert for Piano and Orchestra* (1958)⁹

Existe nesta escolha de Cage pela cessão de liberdades ao intérprete uma vontade de fazer com que as fronteiras entre este e o compositor sejam diluídas. Cage, no texto *Experimental Music*, de 1958, ao referir-se à sua música de caráter indeterminado, explica: “O que houve comigo é que me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido” (Cage: 1995, p.7). Nesse momento está se operando no trabalho de Cage tal *diluição*, uma vez que o compositor já não representa mais aquele sujeito que possui o controle total sobre o que vai ocorrer no palco. Ele próprio está à mercê do que pode ocorrer. Ele próprio é um ouvinte apesar de ser o propositos da situação sonora dentro da qual estão todos imersos.

Tais liberdades cedidas ao intérprete acabaram, porém, cobrando o seu preço. Cage logo percebeu que nem todo intérprete tinha condições de realizar os objetivos daquele tipo de proposta, seja por uma questão de despreparo técnico, seja por uma questão de ignorância em relação ao procedimento, seja por má-fé. Ao referir-se a isso em entrevista cedida a Hans G. Helms em 1972, desabafa:

Dar liberdade ao intérprete individual me interessa cada vez mais. (esta liberdade) Dada a indivíduos como David Tudor, claro, gera resultados que são extraordinariamente belos. Quando essa liberdade é dada a indivíduos sem disciplina e que não partem – como digo em vários textos – do *zero* (por *zero* entendo a abstenção em relação aos seus gostos e desgostos), que não são, em outras palavras, indivíduos mudados, mas que permanecem como indivíduos com seus gostos e desgostos, daí, claro, dar liberdade não tem interesse nenhum (Cage apud. Kostelanetz: 1991, 67) .

9 Pritchett, James. *The Music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1995, p.118.

Uma boa ilustração para o que se entende por indisciplina em performance seria a sabotagem sofrida por Cage em 1961, em pleno palco, pela Filarmônica de Nova York, sob a regência de Leonard Bernstein, na estréia da peça *Atlas Eclipticalis* (1961). Os músicos retiraram os microfones de seus instrumentos e começaram a bater neles em protesto. Nos bastidores, disseram a Cage: “Volte daqui a 10 anos, que talvez nós o levemos a sério” (Cage, apud Kostelanetz: 1991, 69).

Para Cage a questão da indeterminação em música não era meramente técnica. Envolvia uma disciplina de busca em direção ao inaudito. Ao discutir o tema na sua conferência *Indeterminacy* em Darmstadt em 1958, o compositor realiza um parecer sobre Stockhausen sob esse ponto de vista e releva que, em obras como *Klavierstück XI* (peça para piano 11), caracterizada pela permutação de fragmentos musicais, mesmo experimentando ceder ao intérprete parte do processo de materialização da obra, o resultado sonoro seria garantido. De fato, uma vez conhecidas as possibilidades de permutação da peça – e isso não é muito difícil devido à pequena quantidade de módulos propostos –, podemos cultivar uma expectativa quanto ao resultado sonoro que jamais será frustrada. Caberia aqui definir, portanto, não exatamente qual seria a parte *indeterminada* da peça, mas sim que recorte devemos realizar para entender de que modo Stockhausen garante seu resultado musical mesmo permitindo ao intérprete relativa autonomia. Mesmo que sugira a continuidade dos módulos como elemento móvel, se considerarmos a obra como um todo perceberemos que se trata de um *bloco* formado pelos mesmos objetos, em si inalteráveis. Ampliando a nossa visão e procurando enxergar o objeto musical prioritário no projeto stockhauseano, descobrimos a essência rígida de uma obra aparentemente aberta.

Quando Cage afirma ter se *tornado um ouvinte e a música algo a ser ouvido* (Cage:1973, p.7), se refere, na realidade, a uma escolha pessoal por uma conduta disciplinada em relação ao fato sonoro refletida na maneira como busca apreendê-lo. Durante as execuções de suas peças de caráter indeterminado, porém, surgiam problemas, desta vez por conta da intencionalidade dos intérpretes que acabavam re-contextualizando o sonoro de acordo com suas referências. Cage buscava evitar esse efeito indesejável criando situações nas quais o intérprete não tinha outra saída a não ser afrouxar suas referências

idiomáticas, seja devido à inutilidade delas dentro de um contexto sonoro saturado de informação, seja obedecendo regras de performance que o levassem a isso.

Havia em jogo, portanto, não apenas uma referência à forma correta de comportar-se diante do sonoro, mas uma *expectativa quanto ao resultado*. Isso nos leva a constatar uma extrapolação dos objetivos de Cage de uma dimensão *poética* – voltada para uma maneira de proceder considerada correta e que tornaria irrelevante qualquer menção ao resultado sonoro, principal foco de sua retórica – em direção a uma dimensão *estética* – voltada para resultados sonoros que possibilitam testemunhar e julgar se a obra foi levada a bom termo diante da atuação do intérprete. A irritação de Cage frente a interpretações equivocadas de obras suas são o testemunho concreto de que por trás de uma retórica pautada na liberdade do intérprete existem limites. Na coletânea de textos *How to Pass, Kick, Fall and Run*, depois de descrever o fracasso de duas execuções de seu *Concerto for Piano and Orchestra*, em Nova York e Colonia, desabafa: “Eu preciso encontrar um jeito de dar liberdade às pessoas sem que elas se tornem idiotas, de modo que esta liberdade as enobreça. Como farei isso?” (Cage:1967, p.136).

Ao refletir sobre os limites formais da música de caráter indeterminado, Deliège pondera: “não se pode conceber uma arte ou mesmo uma anti-arte que não se funde sobre uma ética” (Deliège: 1971, p186). Esse “como fazer” e “porque fazer”, sempre estarão contando como fatores de definição de limites dentro da obra musical seja lá qual for sua proposta original.

Os muitos comentários de Cage respeito de performances mal sucedidas de peças suas parecem confirmar a tese de Pritchett a respeito dos limites morfológicos de suas obras. Veremos no capítulo IV deste trabalho, quando tratarmos a questão da influência do autor sobre a obra como forma de compensar a ausência de uma partitura fechada, a maneira como este problema é encaminhado tanto em Cage quanto em Stockhausen, no que diz respeito à suas obras de *música intuitiva*, nas quais a questão se põe de maneira semelhante. Para ambos a emergência de clichês, por exemplo, seria um indício de que o intérprete não está em sintonia com suas propostas.

Vimos no presente capítulo a questão da indeterminação em música do ponto de vista de algumas das várias facetas da crítica que foram postas em movimento pelo posicionamento de Cage a respeito de sua opção pelo acaso enquanto ferramenta de composição e da indeterminação enquanto proposta poética. Notamos que existe uma tendência geral entre os autores dedicados ao tema a posicionar-se de um lado ou do outro da questão pautados na necessidade de estabelecer limites para aquilo que consideram razoável ser entendido como fazer musical. Vimos, por outro lado, na prática, que estamos diante não de conceitos muito bem estabelecidos, mas de maneiras de pensar a composição, cujo progresso no tempo demonstra-nos a cada experiência, novos limites a serem considerados.

A partir de tais constatações, novas dúvidas surgem e, com elas, a necessidade de manter um olhar em perspectiva capaz de enxergar que limites existe no que chamamos de música de caráter indeterminado. Uma providência preliminar seria transferir o nosso objeto da situação dicotômica entre *obra musical* (estrita) e *composição enquanto processo* (flexível) para o terreno geral da morfologia musical.

Realizada tal transferência, interessa-nos entender principalmente, o comportamento dos objetos musicais no tempo levando em consideração sua manipulação definida a partir de estratégias de invariância formal: *objetivas*, *subjetivas* ou *intersubjetivas* propostas pelo autor ou pelos intérpretes e que, supomos, sejam capazes de desvendar as razões por trás de determinada configuração morfológica numa dada situação independentemente daquilo que se afirme a priori como proposta musical.

3 - CAPÍTULO II

INVARIÂNCIA

3.1 - Objetos e Invariância

No presente capítulo introduziremos o termo "invariância": aquilo que, do ponto de vista do projeto composicional, deve ser repetido na obra a cada execução, e pretendemos usá-lo como ferramenta auxiliar para análise de propostas de caráter indeterminado. Como metodologia, abordaremos peças nas quais os compositores utilizaram estratégias de notação diferentes do padrão de escrita musical europeu tradicional e que poderiam supor abertura (grafismos, instruções diretas, etc.) mas que também podem gerar resultados relativamente invariáveis. Tal estratégia exigirá a substituição da referência a *objetos* específicos pela de *regiões* de tolerância morfológica. O pressuposto é o de que os objetos musicais de uma obra podem assumir formas complexas nas quais detalhes podem ser substituídos ou flexibilizados sem prejuízo para o projeto composicional.

A definição de indeterminação em música, segundo Cage, dependia de que o compositor abrisse mão de parte das decisões que levariam a obra à sua conformação morfológica. Não haveria para a obra, naquilo que nela é proposto como objeto de modelagem posterior, prescrição alguma e o próprio compositor deveria surpreender-se com o resultado. Vimos, porém, que, mesmo em propostas desse tipo, há atitudes consideradas inadequadas e que prejudicam o projeto e despertam a reprovação do autor. Dessas aparentes contradições surgem algumas questões importantes: onde estaria o limite de modelagem uma vez que este não está expresso na partitura? Como falar em “erro” quando a relação entre notação e resultado não é imediata?

Pensamos que tal contradição não seja *ainda* motivo para descartarmos definitivamente a premissa do descontrole consciente do autor em relação aos desdobramentos morfológicos da proposta como medida de distinção. Vamos, no presente capítulo, usar tal precedente para supor que por trás de propostas declaradamente *em aberto*, podem haver limites morfológicos que as re-insiram no contexto da especulação da forma. Mesmo sem definirmos com precisão absoluta os limites entre "aquilo que se espera ouvir" e o "erro", nos parece razoável considerar que exista, para algumas peças, regiões de

tolerância morfológica capazes de servir como substitutos à figura do objeto musical estrito e como balizas para diferenciar uma obra de caráter invariável de outra, de caráter variável, independentemente da forma como esta é proposta pelo autor.

Preferi não descartar premissa cageana a respeito do termo indeterminação como estágio em que o compositor perde o controle do que vai de fato soar, porque há na literatura vários casos de obras propostas nesses termos: nos quais o compositor lega ao intérprete decisões sem impor restrições claras. No capítulo V desta tese discutiremos estes casos limite nos quais o compositor propõe a suas peças uma espécie de deriva morfológica na qual não são mais considerados necessários limites a priori e as suas opiniões não exercem (ou não devem exercer) tanta influência a não ser como estímulo à liberdade de interpretação. Nesses casos poderemos falar de indeterminação nos moldes cageanos mas, como veremos, apenas no que diz respeito à interpretação do elo entre *proposta autoral* e *resultado*.

3.2 - Objeto Musical

Um dos elementos principais do estudo a que nos propomos neste capítulo são os objetos musicais. É a partir deles que buscaremos verificar em que medida estamos falando em peças morfológicamente estáveis ou “postas à deriva” (deixadas para ser definidas pelo arbítrio do intérprete) pelo autor. Convém, definir o que entendemos por objeto musical antes de seguir em frente.

O termo foi proposto pelo compositor, pesquisador e criador da música concreta, Pierre Schaeffer em seu *Traité des Objets Musicaux* (1966). Esta obra representa um esforço de delimitação do campo de ação do compositor frente ao total-sonoro, tendo como objetivo a utilização deste para fins musicais. No intuito de conectar o mundo da música ao mundo do sonoro, Schaeffer criou diversos conceitos fundamentais para se entender a música do século XX. Entre eles, o binômio *objeto sonoro* - *escuta reduzida* - o som

reduzido a suas qualidades puramente sonoras (energéticas), desvinculado, no ato da percepção, de qualquer referência ao corpo sonoro que o gerou:

Chama-se objeto sonoro todo fenômeno ou acontecimento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e entendido dentro de uma *escuta reduzida* que o visa por ele mesmo, independentemente de sua proveniência ou de sua significação (Chion: 1995, p.34)

Schaeffer desejava criar um *solfejo*¹⁰ dos objetos sonoros tal que pudesse ser usado na prática musical. Porém, a complexidade do sonoro impedia o desenvolvimento de um solfejo pleno. Os sons ditos *evolutivos*, que representam o comportamento sonoro de uma situação *natural*, são aglomerados de casos de câmbio entre *forma* (a evolução dinâmica do som no tempo) e *matéria* (sua constituição espectral) em constante mutação e, por isso, praticamente impossíveis de exprimir dentro de uma tipo-morfologia que se queria genérica. Assim, seu *solfejo* restringe-se a alguns casos mais simples a partir dos quais seria possível entendermos e analisarmos, mesmo que de modo aproximado, um dado comportamento sonoro.

A transposição do objeto sonoro ao objeto musical, ou seja, a utilização de um som de qualquer natureza para o contexto de uma obra musical deveria seguir critérios de escolha que passariam pelo que o autor chamava de *escuta musicista* ou *profissional* de onde surgiria a noção de *conveniência*.

Abordaremos agora os objetos sonoros em sua generalidade ao menos naquilo que nos parece conveniente. Ou seja, que vamos escutar os objetos sonoros com um ouvido musical, fazer dos objetos sonoros algo conveniente, fazê-los, em consequência, extrair-se de seus contextos naturais: é a *invenção musicista* que revela a *criação artística*. (Schaeffer:1966, p.358)

10 Aqui o termo *solfejo* significa algo como parametrização e escalonamento (classificação por graus) do campo musical e não a simples leitura de partituras (o nosso *solfejo*). (N.P.)

Para fins de análise de obras, o que chamamos de objeto coerente, seria aquele capaz de ser identificado como possuindo um comportamento ou fatura capazes de enquadrá-lo dentro de nossas necessidades: se estudo perfis, por exemplo, ficarei atento a objetos musicais que emergjam de um fundo estático, mais do que me ater ao próprio fundo. Schaeffer chama atenção para isso quando observa que, dependendo do olhar do músico, uma nota pode se configurar tanto como *elemento* quanto como *estrutura*:

Dada melodia forma um todo – uma estrutura, pois – do qual as notas são as partes. No interior desse todo elas são percebidas como unidades simples, elementos constituintes.

Mas cada nota, vista atentamente, pode se configurar como estrutura e possuir, por sua vez, uma organização interna (Schaeffer: 1966, 275).

Assim, o interesse em determinado objeto e o grau de precisão do recorte definem se será a melodia ou a nota, nesse caso considerando sua complexidade espectral, tomados como *forma*. No nosso caso, o objeto musical é conveniente para análise na medida em que este se destaca do contexto da composição, em relação à sua vizinhança (ou fundo), em termos de possibilidades, previstas pelo projeto composicional, de remodelagem e/ou substituição por parte do intérprete.

3.3 - Invariância

O termo foi tomado emprestado do estudo de *evolução* em biologia e, na sua acepção original, significa o mecanismo pelo qual os seres-vivos se reproduzem gerando indivíduos de características genéticas idênticas aos de seus pais. Segundo Jacques Monod:

o poder de reproduzir e transmitir *ne varietur* a informação correspondente a sua própria estrutura. Informação bastante rica pois descreve uma organização excessivamente complexa, mas integralmente conservada de uma geração à seguinte. (Monod: 1971, p.30).

Não é minha intenção aqui realizar paralelos estritos entre a obra musical e a estrutura

dos seres-vivos como se se tratassem de estruturas similares. Aproprio-me do termo mais como uma metáfora do mistério da estabilidade morfológica dos seres-vivos que se observa, de geração a geração, a despeito do potencial quase ilimitado de reformulação ou recombinação genética disponível na natureza.

No caso da música ocorre *mistério* semelhante pois há muito mais forças de desagregação morfológica operando sobre a obra musical do que forças de conservação: nada impede um indivíduo de tocar uma obra de modo a frustrar as expectativas do autor ou de seu projeto, seja por incapacidade técnica, seja por um ímpeto de desafio à ordem estabelecida, seja por simples negligência ou distração. Todo um sistema ético teve que ser estabelecido para diminuir tal perigo legando a um indivíduo ou grupo precedência sobre os outros e constituindo-se como referência capaz de impor a ordem mantendo a obra musical nos eixos. Tal exame do impacto das relações subjetivas de poder sobre o processo de remodelagem e/ou conservação morfológicos é objeto do capítulo IV desta tese.

Assim como o ser-vivo monodiano, a obra permanece, a cada execução (a cada geração), mantendo-se mais ou menos íntegra, graças às suas estratégias de invariância, sendo possível definir, depois de uma série mais ou menos extensa de audições, aqueles aspectos cuja presença define um espaço, o espaço próprio da obra em questão e que não necessariamente se confundiria com aquilo que eventualmente soa ou mesmo com o projeto que a desencadeou, mas seria algo como um “mínimo denominador comum” da obra: o seu “campo de essencialidade”.

Mesmo considerando determinados objetos musicais como fugidios, convém verificar no tempo o seu papel no processo de acomodação morfológica que é a obra. Pode ser que, graças à maneira como se lida habitualmente com estes, descubra-se o seu papel no contexto como elementos invariáveis. Por exemplo, uma peça originalmente executada ao cravo de Johann Sebastian Bach torna-se “peça para teclado” depois que popularizou-se sua execução ao piano durante o século XIX.

Resumindo: tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que chamo de *estratégia de invariância*. O estudo de tais

estratégias visa relevar, dentre os vários elementos de uma peça, aqueles prioritários no processo de definição da mesma. Toda peça possui, e se caracteriza por, um conjunto de elementos ou comportamentos mais ou menos invariáveis: uma malha de eventos invariantes seria aquilo que a singulariza, justamente por estar presente sempre (ou quase sempre) que a obra é apresentada. Tal princípio independeria do grau de liberdade legado aos intérpretes no seu processo de modelagem em performance, pois não se restringe a escolhas explícitas presentes no projeto enquanto instruções ou regras, mas se reflete também em questões subjetivas. Por exemplo: um compositor pode definir na partitura pouquíssimas regras de conduta legando ao intérprete uma boa margem de manobra para interferir no resultado – as estratégias de invariância se farão sentir nas eventuais opiniões e recomendações que ocorrerem durante os ensaios. Elas funcionarão como substitutas do texto musical e contribuirão para definir limites ao resultado geral: o projeto composicional mesmo não explícito, mantém-se presente influenciando no resultado. As placas de advertência “faça isso”, “evite aquilo”, são estratégias de invariância cuja função é a mesma das notas escritas numa pauta: garantir que aquele objeto considerado essencial, estará sempre presente a cada execução da obra e que soará da melhor forma possível.

Do mesmo modo algumas estratégias de invariância podem ser desrespeitadas pelo intérprete. Vimos que a obra é bastante vulnerável a intervenções externas. Isso se deve ao fato de que aquilo que o autor busca expressar através da invariância, especificamente quando lida com intérpretes humanos não se confunde com a obra em si: trata-se somente de seu desejo de que determinados objetos musicais surjam e se comportem de determinada maneira. Uma vez expresso tal desejo, há uma chance de que as coisas ocorram conforme se espera. É a esse desejo que se reportam os intérpretes e não à obra em si. A obra seria um produto *a posteriori* dependente da interação do intérprete com os sinais de invariância propostos pelo autor. A eficácia de tais estratégias poderia ser verificada com o tempo depois de várias execuções da mesma peça a partir do que poderíamos constatar que, de um modo geral, as restrições propostas pelo autor são usadas como referência prioritária. Tais referências se agregariam à obra legando a esta um perfil de estabilidade morfológica. O estudo de tal processo de conformação morfológica no tempo será realizado no capítulo

seguinte quando discutirmos o perfil sistêmico da obra musical.

Buscaremos enxergar em algumas obras essas estratégias de invariância para tentar, num primeiro momento, separar aqueles objetos propostos como invariáveis daqueles deixados à modelagem posterior buscando elaborar uma teoria que agrupe num mesmo corpo nossa definição de “objeto musical”, de “estratégia de invariância” e de “âmbito de imprecisão”. Este último item será explicado mais adiante.

3.4 - Estrito/Flexível – Invariante/Variante

Em música, quando lidamos com o caso da música indeterminada, as denominações *estrito* e *flexível* podem ser utilizadas quando busca-se distinguir um suposto comportamento invariável, proposto a determinado elemento sonoro, de outro variável. No presente capítulo estes termos serão vinculados a objetos musicais específicos quando apresentarem, do ponto de vista do projeto composicional, ou seja, do grupo de instruções abstratas ou concretas que os definem morfológicamente, possibilidade ou não de variar a cada performance.

Lembro que aqui o nosso foco está no exame dos limites de tais termos no que diz respeito à sua utilidade como referencial para se definir um dado objeto musical do ponto de vista de sua estabilidade morfológica. Para tanto partiremos da idéia corrente de que há ou pelo menos deveria haver entre a partitura e o resultado sonoro, um parentesco claro para que um dado resultado possa ser considerado estrito. A dicotomização aqui proposta servirá apenas para uma reflexão preliminar sobre os limites de categorização das obras enquanto estritas ou flexíveis.

Seriam *estritos* aqueles elementos do discurso musical cujo *retorno* na obra, a cada performance, é dado como certo considerando o projeto composicional; seriam, portanto, elementos vinculados a alguma estratégia de invariância clara presente na obra – soam (ou espera-se que soem) da mesma forma e no mesmo ponto específico toda vez que a peça for tocada; em outras palavras, haveria, nesse caso, uma relação imediata entre a proposta de notação ou instrução e o resultado sonoro.

São objetos *flexíveis* aqueles que têm a sua remodelagem prevista ou mesmo exigida

pelo esquema composicional. Aqui o resultado sonoro depende de decisões *a posteriori* que podem escapar ou não da intenção do autor. A relação entre partitura e resultado sonoro, pelo menos aparentemente, não é imediata.

Uma partitura de Mozart seria um exemplo de esquema *prescritivo-descritivo* (que informa sobre o modo correto de tocar para se chegar num determinado resultado sonoro) apto a levar os elementos internos à obra a soar de maneira invariável; seus objetos são considerados *estritos*.

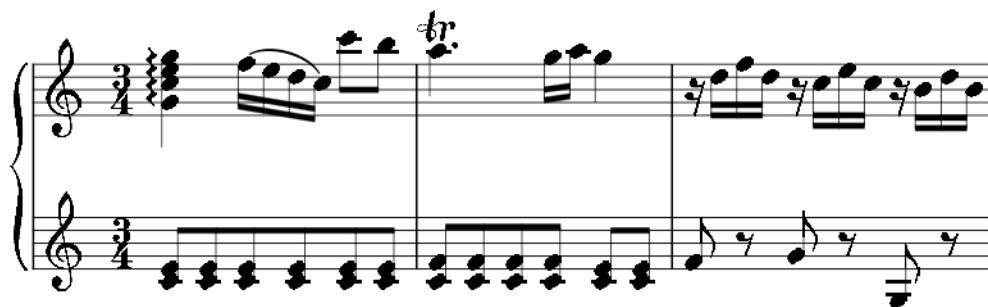


Fig.4 - fragmento da *Sonata em dó maior* de Wolfgang Amadeus Mozart¹¹

Um esquema de múltipla escolha de John Cage levaria a uma situação outra, *aberta*, na qual muitos resultados seriam igualmente possíveis; seus objetos seriam *flexíveis*.

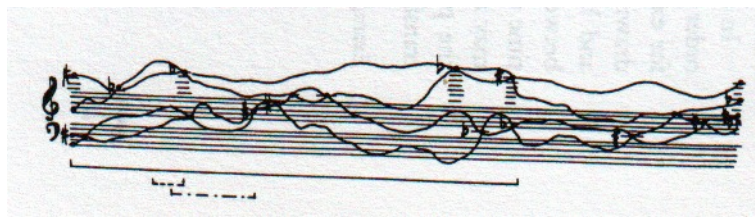


Fig.5 - fragmento de partitura de execução da peça *Concert for Piano and Orchestra* (1958) de John Cage¹²:

O perfil excêntrico de uma proposta de notação como esta de John Cage parece apontar para uma situação de deriva morfológica e seria um bom exemplo de música de caráter indeterminado. Há no repertório, porém, casos de escrita não convencional que não

¹¹ <http://www.mutopiaproject.org/cgi-bin/make-table.cgi?searchingfor=mozart>

¹² Pritchett, James. *The Music of John Cage*. p.115.

têm este paradigma como referência. Às vezes, em busca de um resultado específico, o compositor resolve inventar uma estratégia de notação diferente do que se está acostumado a entender como invariante: notação aproximada, gráfica, roteiros, etc., não são, necessariamente, suporte para propostas de caráter aberto, como veremos.

3.5 - Limites da Notação convencional

A notação musical tradicional europeia é utilizada, via de regra, como condição para a produção de uma música de caráter estrito. Modelo de notação universalizado graças à forte presença da cultura europeia no mundo, nela estão claramente definidos critérios de invariância para se proceder adequadamente com o intuito de alcançar um resultado sonoro *estrito*.

Se, na aurora da notação musical, a relação entre resultado sonoro e notação era ainda relativamente flexível, com o gradual aumento de relevância do repertório de música instrumental houve, acompanhando o crescente processo de especialização técnica (que separou quase definitivamente o compositor do intérprete), um crescente e progressivo aumento do rigor notacional. O compositor não era mais responsável pela performance de suas obras e foi preciso que suas estratégias de invariância dessem conta dos detalhes que ele considerava indispensáveis para que o seu projeto fosse levado a bom termo. O musicólogo belga Celestin Deliège, como vimos no capítulo anterior, descreveu tal processo de especialização relacionando-o à crescente divisão do trabalho, potencializada pelos desdobramentos da Revolução Industrial, durante o século XIX.

Tal sistema notacional, entretanto, ao passo em que se mostra bastante adequado no que diz respeito à conservação e transmissão de obras de natureza melódico-harmônica, apresenta severas limitações ao ser utilizado para representar sons cujas características espectrais ou gestuais escapem de tal paradigma. Um simples adendo como tocar diretamente as cordas de determinada região do piano *varrendo-as* com um gesto amplo de *glissando*, exige do autor a criação de novas estratégias de notação. Para resolvermos este problema de notação, como exemplo, poderíamos escrever uma grande linha de *glissando* entre duas notas extremas num pentagrama adicional “para notas tocadas diretamente nas

cordas do piano” ou simplesmente escrever sobre tais notas que estas devem ser articuladas diretamente nas cordas. Tal estratégia foi utilizada por compositores como o estadunidense George Crumb (1929 -) cuja sintaxe, apesar de contar com diversos recursos de expansão dos sons do piano, via de regra é constituída de sons codificáveis do ponto de vista da notação convencional.

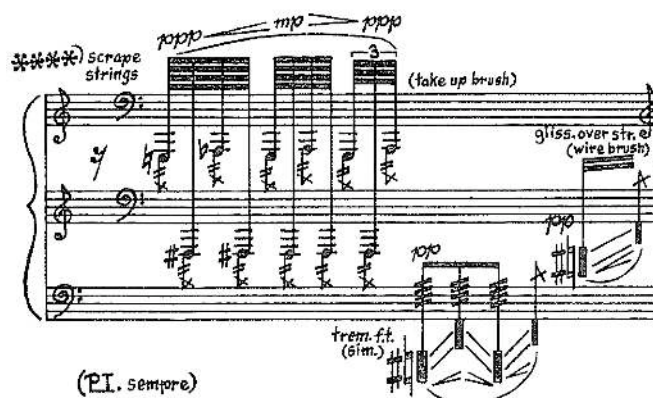


Fig.6 - fragmento da peça Makrokosmos II (1973) para piano amplificado de George Crumb com indicações para articulação direta nas cordas¹³.

Mas como proceder quando o que se espera como resultado não é tanto um glissando entre duas notas extremas, gesto presente na notação convencional para harpa, mas um *efeito glissante* baseado nos sons de um piano articulado diretamente nas cordas? É o que ocorre, por exemplo, com a peça *The Banshee* (1925) de outro compositor estadunidense, Henry Cowell (1897-1965), que consta como a primeira peça escrita cujo material sonoro é produzido exclusivamente a partir da articulação direta das cordas do piano. A natureza dos objetos sonoros dessa peça (glissandos de formatos diferentes realizados diretamente nas cordas, às vezes usando as unhas, às vezes usando a polpa dos dedos) exigiu que o compositor formulasse novos símbolos notacionais que permitissem que ela, mesmo tocada por outros intérpretes, soasse de forma inequívoca. Sua partitura foi amparada numa série de instruções diretas (ou bula) vinculada à uma partitura geral aproximativa, através de uma série de tópicos identificados por letras. Cada letra se referia

13 - copyright © 1973 by C. F. Peters Corporation

a um caso específico de intervenção ao piano e estavam inscritas na partitura nos pontos nos quais deveriam ser utilizadas.

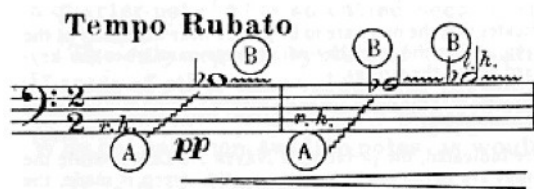


Fig..7 – fragmento da partitura da peça *The Banshee* (1923). A letra “A” significa movimento de *varredura transversal* realizado diretamente sobre as cordas do piano usando a polpa do dedo e a letra “B” um movimento longitudinal sobre a corda usando a polpa do dedo.

Esse simples exemplo ilustra como diante de um gesto deslocado para dentro do piano somos obrigados a rever os limites da notação convencional. Uma vez redefinida a estratégia de comunicação com o intérprete, convém escrever uma série de instruções para deixar claro o que se quer como resultado sonoro. A notação nem sempre dá conta, como fazia anteriormente com objetos abstratos, de descrever com precisão um resultado sonoro esperado. Às vezes se torna necessário explicar através de uma bula detalhes não cobertos pela estratégia notacional. Graças à essa imprecisão aparente, alguns tendem a considerar tais peças como primeiros exemplos de música de caráter indeterminado ou, pelo menos, como obras que contam com uma participação ativa do intérprete no processo de definição dos objetos musicais. A questão que me parece pertinente diante desse quadro é: “notação aproximada implica necessariamente em resultado flexível?”

Abdica-se da notação convencional, surgem elementos *imprecisos* na partitura, mas pode ser que este não se trate de um caso de *indeterminação*, nem mesmo de *flexibilização*, por mais sutil que seja. Pode trata-se de uma opção notacional considerada eficaz para garantir que se alcançará um resultado específico que, de outra maneira, não se alcançaria. Para tanto é necessário compreender que há objetos que, por não acomodarem-se dentro dos padrões notacionais que herdamos da tradição musical européia, exigem formas alternativas de notação para manterem-se *estritos*.

3.6 - Relação entre Projeto e Resultado

Antes de nos lançarmos à análise de uma peça na qual resultados sonoros são propostos a variar pela intervenção dos intérpretes, característica básica da música de caráter indeterminado, devemos averiguar de que modo tal flexibilidade se articula com as intenções do autor. Se este utiliza de uma escrita aproximativa ao invés da segurança de uma partitura convencional, isto se deve a quê? Significa o quê em termos de resultado sonoro?

O compositor inglês Michael Nyman, ao propor seu *glossário* de termos conectáveis à idéia de *música experimental*, apresentado no capítulo anterior, elencou a técnica do *people process* como exemplo de procedimento no qual um esquema aberto é usado para se alcançar um resultado estrito: “processos que permitem aos intérpretes se moverem dentro de um material sugerido, cada qual em sua velocidade” (Nyman:1981, p.5). O compositor “em busca de uma resultante sonora específica”, faz com que um grupo de indivíduos, seguindo partituras autônomas ou simplesmente não escutando uns aos outros, desempenhe uma certa atividade sonora. Pode-se pedir, como exemplo, a um grupo de pessoas que apenas converse dentro de uma sala, captar a resultante sonora com um microfone e difundi-la numa sala anexa numa situação de performance acusmática. Nesse caso não é necessário definir com precisão o texto que cada pessoa deve usar; quanto mais despreocupado o intérprete quanto ao resultado, quanto mais natural sua conversa, mais próxima será a resultante sonora do que se espera. Flexibilidade, neste caso não implica na existência de eventos *inesperados*; o compositor pode usar tal recurso para obter um objeto que não poderia vir à tona de outra maneira.

Estratégias desse tipo, guardadas suas especificidades, foram levadas à cabo por compositores dentro do âmbito da música estocástica européia. O compositor Iannis Xenakis (1922-2001), a partir da sua obra *Metastasis* (1953-54) para orquestra, desenvolveu diversas propostas de estruturação de massas sonoras baseadas na utilização de equações matemáticas que controlavam o comportamento de eventos sonoros simples (notas, vetores, pequenos gestos, etc.) gerados randomicamente, cuja sobreposição assumia perfis e densidades que podiam ser modelados a critério do compositor. Um bom exemplo

de tal procedimento é a peça *Pithoprakta* (1955-56) para orquestra de cordas. Nesta peça o compositor estabelece uma analogia entre o movimento de um gás no espaço e o movimento de agrupamentos de objetos musicais (*pizzicatos* e *glissandos* de tamanhos e velocidades diferentes). Para controlar tais massas sonoras, Xenakis utilizou como referência a lei de *Maxwell-Boltzmann* que mede a velocidade das moléculas de um gás dada uma mudança específica de temperatura e pressão. Aqui, temos um caso de obra musical elaborada a partir de eventos aleatórios mas que, graças a uma *filtragem* dada pela equação utilizada, adquire um formato específico. No caso do *people process* de Nyman o *filtro* é mais simples – e o resultado final é garantido sem que seja preciso calcular com precisão comportamentos locais; estes podem ser obtidos por uma simples indicação do tipo *conversem!*

É claro que no que diz respeito à abertura, as duas propostas são muito diferentes. A geração e filtragem de eventos aleatórios no caso de Xenakis é realizada *a priori* e fixada definitivamente numa partitura o que evidencia o seu caráter estrito; no caso de Nyman a cada performance uma nova configuração local (molecular) de *feição caótica* será gerada pela sobreposição de muitos eventos arbitrários, não comprometendo, no entanto, um perfil geral esperado. Em ambas as propostas temos a busca por um resultado sonoro inequívoco cujos limites são dados pelo projeto composicional particular de cada um.

Analisemos agora um outro caso muito comum: a articulação de um *cluster* em determinado momento de uma peça. Faz sentido definir tal objeto musical como indeterminado apenas porque o autor decidiu não detalhar o grupo de notas que deveriam fazer parte dele? Minha resposta é que, uma vez definido que em determinado ponto da peça o *cluster* deve soar, não resta dúvida de que se trata de objeto estrito. O conteúdo do *cluster* é irrelevante nesse caso contanto que ele soe *como um cluster*. Do mesmo modo consideramos irrelevante discutir os detalhes da configuração espectral de uma nota *dó* a ser executada por um violino em uma partitura tradicional. Grosso modo não há dúvida quanto ao objeto nesse caso, independentemente das flutuações que possam existir na configuração espectral de tal nota.

O estudo da indeterminação em obras musicais, a investigação de *como* e *quando*

determinado trecho ou obra pode ser tocado de formas diversas a cada execução, encontra como obstáculo, portanto, a *interpretação* dos próprios objetos no que diz respeito à sua abertura. Não podemos ser taxativos ao classificar uma situação de acordo com os *termos flexível* ou *estrito*: uma nota em fermata em Mozart poderá ter duração bastante precisa se levarmos em consideração uma determinada tradição de performance, apesar de sabermos que o sinal de fermata sugere um prolongamento mais ou menos indeterminado. Do mesmo modo, um fragmento musical constituído de partículas (notas) de comportamento caótico, como no caso dos processos composicionais de Xenakis, pode ser considerado indeterminado em relação a tal comportamento, porém estrito se focalizarmos a textura resultante, bem como seu comportamento, como objeto prioritário do projeto composicional; enfim, uma obra musical proposta em notação tradicional pode ser considerada estrita por indicar diretamente as ações do intérprete que levarão a determinados resultados, ou flexível quanto às suas possíveis nuances interpretativas.

Há critérios para averiguar se determinado objeto ou comportamento satisfaz os objetivos do projeto composicional independentemente do nível de abertura da obra à distorções. Tais critérios podem ser definidos caso a caso. Sua leitura pode variar dependendo do rigor com que se aborda determinada obra, mas, via de regra, quando estamos diante de uma proposta musical suficientemente familiar, somos capazes de opinar sobre o resultado com alguma propriedade. Isso ocorre até mesmo quando estamos diante de algumas obras de caráter indeterminado. Podemos dizer com certeza, caso estejamos suficientemente familiarizados com o repertório e seus desdobramentos, que determinado trecho de música clássica está soando desafinado, do mesmo modo que podemos julgar que determinado resultado sonoro não condiz com o esperado na performance de uma obra de John Cage. Se isso é verdade, como funciona?

3.7 - Âmbito de Imprecisão

A premissa básica é a de que qualquer objeto, *estrito* ou *flexível*, admite *imprecisão*¹⁴ em torno de si. Tal *imprecisão* definiria os limites dentro dos quais o projeto composicional se realiza satisfatoriamente em determinado momento considerando um universo de fruidores atentos.

Por exemplo: um pianista toca um *lá*, escrito numa partitura, baixando uma tecla específica do instrumento tendo como objetivo articular, via martelo de feltro, a respectiva corda. Esta corda, ao ser posta em vibração, gera um som característico que satisfaz a demanda proposta pela partitura, que, por sua vez, atende a uma fórmula anterior, cujo enunciado pode ter sido este: “nota lá 440Hz articulada forte no primeiro tempo do terceiro compasso, com duração de semi-colcheia, obedecendo a um andamento de 60 semínimas por minuto, com timbre de piano”. Nenhum parâmetro dessa formulação descreve exatamente a natureza sonora do objeto esperado, porém, a partir dessas especificações pouco concretas, o compositor espera do intérprete uma ação tal que o objeto musical almejado surja, invariavelmente, como resultado.

Sabe-se que o mesmo lá 440Hz, tocado em ocasiões diversas soará, a despeito de um rigor absoluto na observância dos itens da partitura, diferente em termos de sua constituição espectral, andamento e intensidade. Esse tipo de estratégia de comunicação (partitura) funciona, não só porque existe uma tradição que determina o comportamento do intérprete, o que daria ao compositor uma idéia precisa de como proceder no momento de sua elaboração, mas, principalmente, porque aqui a demanda pelo objeto musical satisfaz-se ignorando nuances do fenômeno sonoro que fazem com que cada som, independentemente da forma como se faz soar, seja irrepetível na sua concretude.

Há uma margem de *imprecisão* em torno do objeto sugerido, dentro da qual este

14 Optamos por utilizar o termo *imprecisão*, cujo significado que nos interessa aqui é o de não-exatidão, como substituto a *indeterminação*. Enquanto faz sentido falar em *imprecisão* como termo geral aplicável a toda e qualquer peça, devido às particularidades da interpretação mesmo diante de notação estrita, o mesmo não se dá com termo *indeterminado* que não representa uma realidade praticável uma vez que não existe indeterminação real (impossibilidade de prever o que ocorrerá) quando flexibilizamos a noção de resultado sonoro esperado (N.P.)

pode variar sem prejuízo do projeto composicional. Dito de outra forma, em torno de um *objeto musical ideal*, expresso pela partitura, existem **regiões de tolerância** – de medida subjetiva – que definem os limites dentro dos quais a apresentação do objeto *satisfaz* um projeto. Desse modo podem ocorrer sutis flutuações de frequência da ordem de poucos *hertz*s, a dosagem de energia para determinada articulação também pode oscilar, digamos, entre um *mp* e um *p*, o mesmo para o andamento, que pode sofrer pequenas mudanças sem que com isso a integridade do projeto composicional seja destruída. Esse limite é subjetivo, porém perfeitamente perceptível na prática musical. Torna-se patente no repertório clássico, por exemplo, diante de uma desafinação, da articulação de uma nota não esperada, de uma mudança indesejável de andamento ou de um exagero na dinâmica. Quando isso ocorre, há uma transgressão do limite de imprecisão estipulado pelo compositor e/ou pela prática musical corrente: uma transgressão da zona de tolerância definida subjetivamente para cada caso. O resultado não mais está de acordo com o esperado; trata-se de um “erro”.

Diante dessas observações podemos agora partir, ao abordar determinado objeto musical, de uma questão básica do tipo: “esse objeto que ora ouço é de fato inesperado”? Retornando ao caso *cluster* como exemplo: este deve ser lido como um bloco de frequências indeterminadas ou como um objeto complexo, e determinado “de tipo *cluster*”? Faz sentido afirmar que uma peça, baseada em *clusters*, é indeterminada quanto às suas frequências? Ou seria mais coerente com os objetivos da própria obra reconhecer que os objetos musicais propostos são determinados uma vez que se tratam de *objetos-clusters*, *sonoridades-clusters* dispostas de tal ou tal maneira dentro de um âmbito de frequências determinado pela noção de zona de tolerância?

Um objeto musical não precisa necessariamente ser de natureza melódico-harmônica, estreitamente vinculado aos parâmetros dinâmica, articulação, duração e timbre, para ser considerado estrito. Um grito de mulher de duração definida pode ser um objeto estrito. Aqui não se trata de esperar que uma variedade de notas surja em decorrência da liberdade dada ao intérprete para executar tal trecho: trata-se do grito, ou do *objeto-grito* a soar naquele ponto da peça. Qual a natureza dos objetos utilizados numa peça de caráter indeterminado? Suas flutuações interferem no resultado sonoro prescrito pela partitura? Há

de fato flexibilidade de resultados ocasionada pela excentricidade de um objeto, digamos, não convencional?

3.8 - Análise Morfológica de um fragmento de *Vai-e-Vem*

Para exemplificar tal processo escolhemos no repertório de *música aleatória* brasileira uma peça do compositor santista Gilberto Mendes (1922-) que se caracteriza por uma aparente abertura a resultados variados. Em peças como *Vai e Vem* (1972), seguindo o modelo de peças como *The Banshee* de Henry Cowell, ao invés de termos uma partitura convencional, são propostos de um lado *diagramas formais* nos quais figuram diversos códigos como combinações de letras, pontos em sequência, retas e setas e, de outro, quadros com informações diretas sobre a leitura daqueles códigos. A partir de um *diagrama* macro-formal da peça, de *instruções* sobre como proceder e que objetos musicais utilizar para preencher tal diagrama, o intérprete ou regente compõe uma partitura de execução. Desse primeiro re-arranjo já é possível constatar que a peça não possui, na realidade, um caráter tão impreciso quanto a leitura do diagrama-partitura poderia sugerir.

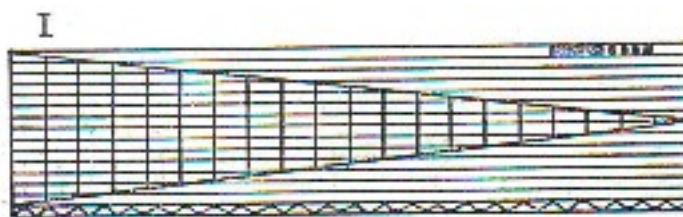


Fig. 8 - diagrama do primeiro módulo da peça

Vai e Vem é uma obra para coro e sons gravados e o compositor criou para este trabalho uma organização formal de 15 módulos separados por pausas de aproximadamente 4 segundos. Os sons gravados, que iniciam antes da primeira entrada do coro, devem continuar soando mesmo entre módulos. Dentro de alguns módulos podem ocorrer eventos especiais nos quais o fluxo coral e dos sons gravados são interrompidos momentaneamente. O *cone* convergente expresso na Fig.8 significa que o módulo inicia-se com um acorde cantado pelo coral em *ffff* que decresce durante toda a sua duração até atingir um *pppp*.

Cada linha vertical representa um marco de contagem temporal que deve ser mantido pelo regente. O compositor indica que cada módulo deve durar entre 25 e 30 segundos. A linha ondulada abaixo representa um som gravado, em *looping*, de bongôs tocando um ritmo pré determinado, em andamento de 152 semínimas por minuto, que pode modular sua intensidade de acordo com o decrescendo do coro ou manter-se em *mf* (Fig. 9).



Fig. 9 - Acorde proposto para o módulo I



Fig.10 - Figura rítmica de bongôs pré-gravados

A figura composta (linha cheia + linha pontilhada) que surge na primeira voz (primeira linha horizontal no topo do diagrama) representa uma melodia que possui duas partes separadas na figura abaixo por colchetes (Fig. 11).



Fig.. 11 - melodia de soprano

A primeira parte desta melodia é representada no diagrama pela linha cheia e a segunda, pela linha pontilhada. Deve ser cantada *legato*, em *mf*, *destacada* no módulo I, e as notas devem ser cantadas *desafinadamente*.

O compositor permite que dois instrumentos sejam adicionados ao fluxo coral caso se considere interessante ou necessário: um cello ou contrabaixo para sustentar as notas graves do coro e um piano para tocar o acorde proposto em qualquer posição ou registro. Essas indicações nos dão a seguinte partitura de execução para o módulo I (Fig. 12).

Fig. 12 - partitura de execução do módulo 1 de *Vai e Vem*.

A análise desse primeiro fragmento de *Vai e Vem*, nos mostra que uma peça aparentemente aberta à modelagem do intérprete, com apresentação diagramática e baseada em instruções verbais, não necessariamente permite leituras variadas. Aqui, pelo contrário, ao passo em que se busca um diálogo com o intérprete, permitindo alguma influência no

resultado final, o compositor ocupa-se de modo sistemático com um tratamento mais rigoroso da distorção dos mesmos objetos. Em alguns casos propõe *limites fixos para a imprecisão*, dentro dos quais se permite que os objetos musicais oscilem.

Se nos pusermos a comparar esse tipo de partitura com partituras convencionais, verificaremos que determinados parâmetros se comportam de modo mais flexível no caso convencional. Numa partitura clássica o andamento, mesmo determinado por uma indicação do tipo *Andante* ou *Allegro*, não possui uma duração definida em termos absolutos, e, quanto à imprecisão, esta se apresenta móvel de acordo com as diferentes visões que por ventura venham a abordar (nuanças de intérprete para intérprete e de época para época). Em Mendes temos uma prescrição que leva em consideração a imprecisão buscando *controlá-la*: os limites para a duração da execução dos módulos de *Vai e Vem* permanecerão fixos independentemente da época em que seja tocada, enquanto que os de uma obra *clássica* continuarão sendo modificados de acordo com a prática corrente.

Os objetos de *Vai e Vem* permanecerão fixos não devido a um conservadorismo por parte do compositor, mas devido às características sonoras da peça que exigem uma *dinâmica* específica – imitando uma *locomotiva* (de fato, em alguns momentos da obra há referências explícitas a isso, como vemos no fragmento abaixo):

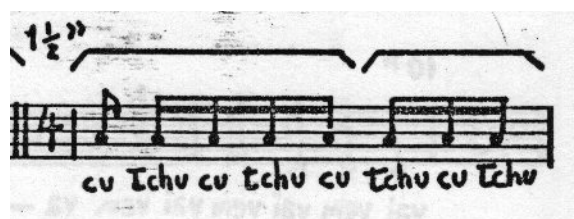


Fig.13 - Fragmento onomatopaico simulando som de trem

O objeto musical que Mendes escolheu: sons fixos em suporte, resultantes timbrísticas, imitação de maria-fumaça é, ironicamente, mais exigente em termos de tolerância que o de um compositor clássico: relações entre notas, funcionalismo tonal, valores proporcionais, etc.

No fragmento analisado acima (Fig. 12) esses elementos se apresentam de formas distintas: escolha entre dois modos de elaboração, re-arranjo e desafinação proposital.

Soma-se a estes casos, ainda, um caso de estratégia de invariância padrão: o acorde cantado em *ffff*. Além disso, pela ausência de compassos com andamento ou de uma linha temporal em segundos, substituídos por uma sequência de linhas de regência, optou-se por definir um *teto* para a duração dos módulos, expresso pela indicação *entre 25" e 30"*. A parte de sons gravados, no que diz respeito ao material sonoro, desconsiderando as duas opções de dinâmica, é fixa.

Em *Vai e Vem* a concepção do *re-arranjo prescrito*, ou seja, da possibilidade de utilizar um cello, contrabaixo ou piano para reforçar a parte de coro, segue o mesmo princípio de imprecisão sob controle. Enquanto uma sinfonia clássica pode, sem prejuízo da idéia musical, ser reduzida a outras formações, o mesmo não pode ocorrer em uma peça como *Vai e Vem* para a qual o compositor limita as possibilidades de re-arranjo da obra, a partir das instruções da partitura, à adição de dois instrumentos específicos produzindo material sonoro prescrito. Ocorre que aqui se lida com um tipo de material sonoro de natureza concreta, implicado num discurso no qual esta concretude tem função estrutural. Isso faz com que obras como *Vai e Vem*, no que diz respeito à definição e distorção de objetos musicais, pressuponha tal caráter aparentemente restritivo. O objeto *cello-piano* proposto satisfaz, enquanto re-arranjo, as exigências sonoras específicas da obra. Outro tipo de adendo não programado não cumpriria estas exigências e, portanto, poderia, se configurar como *incorreto*.

Temos no fragmento analisado a predominância de objetos musicais baseados em claras estratégias de invariância, ou seja, que devem soar necessariamente a cada execução. Propõe-se aqui que tais objetos sejam submetidos a *modelagens*.

3.9 - Hierarquias de Invariância

Do ponto de vista do projeto podemos dizer que existe entre seus elementos sonoros uma hierarquia mais ou menos delimitada. Alguns objetos musicais, de acordo com o projeto de Mendes, possuem, do ponto de vista de sua estabilidade morfológica, mais proeminência que outros. Em *Vai e Vem* tal princípio é patente uma vez que Mendes optou por sobrepor objetos musicais hierarquicamente diferentes, do ponto de vista de sua

conservação morfológica, num mesmo fragmento de música. Alguns objetos devem soar sempre no mesmo momento da mesma forma, outros possuem um *locus* estabelecido mas podem ser alterados, alguns mais alterados que outros, etc.

A importância disso para o estudo a que nos propomos é a de constatar que as estratégias de invariância podem ser particularizadas no nível dos objetos musicais de acordo com nuances na noção de tolerância: cada objeto pode ser considerado mais ou menos essencial e motivar a elaboração de sua própria estratégia de invariância. Ao invés de discutir-se se uma peça ou parâmetro é estrito ou flexível, convém considerar tal desequilíbrio e analisá-la buscando esses limites internos: neles pode estar a chave para se entender a relação entre proposta composicional e resultado sonoro, pois alguns elementos sempre tenderão a flexibilizar-se mais que outros e isso, no longo prazo, acabará ajudando a definir os limites morfológicos da proposta.

A obra definida como um fluxo sonoro constituído por objetos musicais cuja morfologia variará mais ou menos no tempo dependendo da eficácia com que foram propostas suas respectivas estratégias de invariância. Trata-se de um todo pulsante constituído pelo produto de múltiplos ritmos mais ou menos estênceis cuja razão é função da hierarquização operada pelas escolhas do autor e/ou daqueles que lidam com a proposta imprimindo nela suas idiossincrasias gestuais.

A obra musical é frágil em termos morfológicos como afirmamos: bastaria um repentino acesso de tosse para que a linha melódica de um cantor solista virasse algo completamente diferente daquilo que se esperava do ponto de vista do projeto do autor. Ela, no entanto, resiste a intervenções externas, recompõe-se fazendo valer seus limites frente às forças do caos que a cercam: no dia seguinte, a melodia drasticamente remodelada pelo acaso da tosse é retomada de forma impecável. Podemos dizer que a obra musical possui uma certa autonomia morfológica em relação às suas prescrições autorais e que, ao mesmo tempo, é capaz de manter-se mais ou menos íntegra a cada execução a despeito de sua fragilidade.

A obra possuiria vida própria? Como se comporta quando migra para longe do seu autor no tempo e no espaço? Como garante sua integridade morfológica? Como se adapta,

como muda no tempo, em que ritmo se transforma? Proporemos no capítulo seguinte um esquema de visualização da obra musical segundo esta perspectiva.

4 - CAPÍTULO III

SISTÊMICA, ADAPTAÇÃO, AUTO-ORGANIZAÇÃO

O objeto-obra que emerge do raciocínio exposto no capítulo anterior, caracterizado por uma rede de imprecisões cujos limites morfológicos são dados pela relação entre leitura e sinais de invariância numa cumplicidade entre projeto e interpretação, será vinculado neste capítulo à noção de *sistema*. Percebemos nesse modelo características, tais como: referência à noção de totalidade – o *todo*, a obra, é mais do que a sobreposição de suas partes se constituindo pelo modo como estas se inter-relacionam; este todo sendo *organizado* segundo um projeto e uma função; possuindo *limites* morfológicos capazes de marcar uma diferença entre si e um *entorno* de feição distinta, aquilo que não é a obra; tal alteridade sendo um dado da diferença de *complexidade* entre ambos os meios. Estas características nos chamaram a atenção para a possibilidade de pensar a obra, considerando seu processo de conformação morfológica no tempo, como entidade sistêmica.

4.1 - Obra como entidade movente

De acordo com o seu projeto composicional, a obra apresenta-se como um apanhado de objetos mais ou menos invariáveis; uma malha de invariância em torno da qual paira uma zona de imprecisão de extensão variável. Se há estratégias de invariância, existe a chance de que se formem, para a obra, limites morfológicos que a diferenciem de um entorno distinto. Invariância significa, dentro de nosso raciocínio, a expressão da expectativa do autor por estabilidade morfológica e teria como complemento subsequente a realização de esforço, da parte do intérprete, para satisfazer a esta expectativa. Havendo tal conexão, intérprete-projeto, teríamos como objeto de estudo algo definível em termos morfológicos. Contra a obra se insinuam forças de desagregação, irritações externas que a impelem a novas conformações morfológicas: um gesto que contrarie as prescrições de uma partitura, um momento de distração por parte do intérprete que acrescenta itens inesperados ao contexto, os diversos modos de articulação informais da obra cujo caráter restrito possibilita re-arranjos mais ou menos desregrados, etc. A obra musical não é rígida e lida com tais irritações adaptando-se incorporando ou enjeitando elementos.

Toda música tende a sofrer distorções e re-modelagens; não somente devido às

idiossincrasias interpretativas, mas também pelos seus potenciais usos "desviantes" e pela forma particular como é fruída no ato da escuta individual. Há muito mais fatores de desvio do que de coesão atuando na trajetória da obra musical; uma partitura de Mozart pode ser executada num ambiente reservado, sem preocupação com um público ou com a afinação dos instrumentos, e ainda assim remeter à música original. Pode-se tocar apenas um fragmento, assobia-lo despreocupadamente, re-arranjá-lo, e ainda conseguiremos identificar sua referência. Estamos diante dos limites do projeto morfológico de uma obra cuja coesão é função de uma prescrição partitural que atua como fator de limitação morfológica para o gesto instrumental e da memória da escuta individual que, por sua vez, é alimentada pelos aspectos de invariância perceptíveis a cada execução da obra.

Postulamos que é a essa invariância – os aspectos morfológicos que nos parecem próprios a determinada obra – que o ouvinte se remete quando a reconhece. Esta invariância, por sua vez, muda seguindo tendências evolutivas e, com ela, muda o próprio objeto que atualiza-se constantemente. Desse modo a obra musical possuiria uma certa autonomia morfológica frente ao seu autor e mesmo ao seu projeto original, pois pode mudar adquirindo formas imprevistas dentro de seu processo evolutivo.

O tempo deve ser levado em consideração quando buscarmos esquadriñar aspectos morfológicos da obra. O *quando* da obra: em que circunstâncias determinada proposta é posta em curso? Quem a está executando? Baseado em que preceitos de conservação morfológica? Qual sua relação com as estratégias de invariância propostas pelo autor? Quanto delas pretende conservar? Quanto delas pretende descartar ou substituir?

Existe um universo vasto de possibilidades de reconfiguração morfológica de uma obra e não é nossa intenção aqui elencá-las para um caso específico. Não dispomos de um quadro que ponha o tempo em função dos aspectos morfológicos de uma determinada obra consideradas suas várias execuções. Basta, por enquanto, um olhar que nos permita entendê-la como algo cuja morfologia evolui no tempo adaptando-se a irritações externas.

No presente capítulo, partiremos de um modelo em que os intérpretes empenham-se em obedecer às regras do projeto composicional, com o objetivo de visualizar como se dá, em termos ideais, o processo de acomodação morfológica de uma obra considerando

apenas as estratégias de invariância expressas no seu programa, o modo como estas são encaminhadas por intérpretes dedicados e sua consequente evolução considerando um tempo irreversível.

4.2 - Teoria de Sistemas ou de *Todos Organizados*

A teoria de sistemas surgiu e fortaleceu-se durante o século XX ao configurar-se como espécie de denominador comum entre diversas áreas do conhecimento que à época sofriam mudanças importantes de paradigma. A física e a química estavam propensas a redefinir seus objetos mudando seu enfoque voltado, até então, para o entendimento do mundo, do micro para o macro, a partir dos objetos que o compõe e a compreensão do todo como algo construído da superposição de partículas descrevendo relações causais umas com as outras. Desse atomismo original, migrava-se para a noção de *organização*, de *totalidade* (wholeness). Segundo o formulador da Teoria de Sistemas, Ludwid von Bertalanffy (1901-1972):

Era o objetivo da física clássica eventualmente resolver os fenômenos naturais num jogo de unidades elementares governadas pelas *leis invisíveis* da natureza. Isso foi expresso pelo espírito Laplaceano no qual, a partir da posição e do *momentum* das partículas, prediz-se o estado do universo em qualquer ponto no tempo. (Bertalanffy:1968, p.30)

Tal percepção atomista e causal do mundo não se dava somente na física; na biologia, na psicologia e na sociologia haviam concepções semelhantes. Segundo o autor:

A biologia, na concepção mecanicista, via seu objetivo na resolução dos fenômenos vivos em entidades atômicas e processos parciais. O organismo vivo foi resolvido em células, suas atividades em processos fisiológicos e, no limite, psiquímicos, comportamento em reflexos condicionados ou não, o substrato da hereditariedade em genes particulares, e assim por diante.
(...)

Enquanto a associação psicológica clássica tentava resolver o fenômeno mental em unidades elementares – átomos psicológicos a seu modo – como sensações elementares ou coisa parecida, a psicologia da *gestalt* mostrou a existência e primazia das *totalidades psicológicas* que não são a soma de unidades elementares e que são governados por leis

dinâmicas. Finalmente, nas ciências sociais o conceito de sociedade como a soma de indivíduos como átomos sociais, por exemplo o modelo do Homem Econômico, foi substituído pela tendência de conceber a sociedade, a economia, a nação como um todo super-organizado em suas partes (Bertalanffy:1968, p.31).

Em música temos uma adesão explícita a essa mudança paradigmática, no que diz respeito à estruturação, nas obras de música estocástica, especificamente no trabalho de Iannis Xenakis. Na sua obra temos exemplos bem resolvidos de uma opção estrutural sistêmica. Vimos no capítulo anterior como o compositor organizava suas massas sonoras de acordo com preceitos estatísticos regidos por equações que definiam para cada elemento um comportamento dentro do todo e como da soma de comportamentos internos surgia a noção de massa. Os cálculos realizados pelo compositor ao estruturar suas peças visavam dar forma a macroestruturas operando diretamente no comportamento das suas partículas internas.

Xenakis não faz menção especial ao formato sistêmico de suas obras mas sua retórica vai ao encontro das caracterizações de Bertalanffy a esse respeito ao postular, em seu livro *Formalized Music*, o formato estocástico como solução para o impasse formal do serialismo integral:

A polifonia linear se destrói pela sua grande complexidade; o que se ouve na realidade não é nada além de uma massa de notas em vários registros. A enorme complexidade evita que o ouvinte siga a trama das linhas e dá como efeito macroscópico uma irracional e fortuita dispersão sonora por toda a extensão do espectro sonoro. Há em consequência uma contradição entre o sistema polifônico linear e o resultado audível, que é uma superfície ou massa. Essa contradição inerente à polifonia desaparecerá quando a independência dos sons for total. De fato, quando as combinações lineares e suas superposições polifônicas não operam mais, o que conta é o significado estatístico dos estados e transformações isoladas de componentes sônicos num dado momento. O efeito macroscópico pode ser então controlado por meio dos movimentos dos elementos que selecionamos. O resultado é a introdução da noção de probabilidade, que implica, nesse caso particular, em cálculo combinatório. Aqui, em poucas palavras, a possível rota de fuga da *categoria linear* no pensamento musical. (Xenakis: 1971, p. 8)

A preocupação dos serialistas com o rigor na elaboração de sequências lineares de objetos sonoros sobrepostas é considerada, por Xenakis, inócua uma vez que o resultado musical de suas obras seria impossível de ser apreendido pela percepção nesses termos.

Dependendo da complexidade da trama, a escuta estaria apta a captar apenas perfis. Seria conveniente, portanto, elaborar uma nova forma de estruturação que controlasse diretamente esses perfis. A uma maneira de estruturar a música focada nos objetos que a constituem, Xenakis opõe, tal qual os teóricos da sistêmica, uma saída baseada na noção de totalidade.

O modelo proposto por Xenakis possui, em si, feição sistêmica. Trata-se de um exemplo de procedimento composicional pautado pela noção de totalidade. Seus aspectos morfológicos, porém, são definidos por estratégias de invariância padrão (partituras), assim como no repertório tradicional, e as consideraremos aqui, uma vez que nos interessam os aspectos sistêmicos de sua evolução morfológica no tempo enquanto forma que se adapta a irritações externas, como casos semelhantes, ou seja, que possuem limites de imprecisão dados pela robustez de suas estratégias de invariância e cujos resultados são produto aparente de prescrições partiturasais.

4.3 - Sistemas Abertos, Adaptação, Auto-Organização

O sistema está definido em relação com um meio-ambiente externo cuja complexidade permite que este se diferencie em relação ao sistema, ou seja, a forma como o sistema está organizado estabelece uma diferença entre ele e outras entidades organizadas de formas diversas. De acordo com sua permeabilidade, ou capacidade de sofrer influências externas, um sistema pode ser *fechado* ou *aberto*.

Um sistema fechado não troca informação com um meio ambiente externo, não sofre irritações inesperadas nem aportes de energia. Graças a isso sua capacidade de engendrar novas configurações, ou seja, de sofrer alterações de estado é zero. O teórico da auto-organização Henri Atlan discute esta característica definindo o funcionamento de um sistema como uma função de um conjunto de *estados* “E” e de entradas, *inputs*, (informação externa) “I”, definida por $f = I \times E$ em E , chamando atenção para a impossibilidade de um sistema fechado, sem *inputs*, por exemplo uma máquina hipotética, engendrar partir de si mesmo novos estados, figurando-se como sistema auto-organizativo:

Falamos em auto-organização, no sentido estrito, quando a própria máquina é capaz de modificar a função f sem nenhuma intervenção do ambiente, de tal maneira que esteja sempre mais bem adaptada para aquilo que faz. Se fosse possível, isso significaria que f modificaria a si mesma como consequência apenas de E . Mas isso é absurdo, pois, se pudéssemos definir determinada mudança de f como consequência de E , essa própria mudança não seria nada além de parte de uma outra lei de *projeção* f' . Isso significaria que a organização da máquina seria regida por uma função f' , a qual, por sua vez, seria constante. (Atlan: 1992, p.40)

Sem aportes externos teríamos um sistema em estado inerte incapaz de desempenhar papéis diversos daquilo para que foi programado. Tal caso não pode ser aplicado à obra musical na prática quando discutimos sua morfologia a não ser dentro de uma visão idealista de que a obra existiria imutável, em algum lugar, enquanto aguarda iniciativas de re-leitura dos intérpretes. Vimos que a partitura não esgota, enquanto estratégia de invariância, as possibilidades de configuração morfológica de uma obra: assim, um leitor treinado em solfejo, diante dela, com o intuito de ouvi-la internamente, acaba interpretando-a a sua maneira mais do que apenas ouvindo-a passivamente. Do mesmo modo, quando gravamos uma obra ao vivo, acabamos, no ato de fixação em suporte, criando uma variação do produto original que, sempre que for executada, será difundida por aparelhos diferentes em situações acústicas diferentes. Finalmente, mesmo diante da obra em execução a percepção do ouvinte, sua atenção, sua memória, servem como filtros num processo de redefinição morfológica. Resumindo, a obra musical só existe enquanto percebida por ouvintes, ou seja, só existe enquanto fruto de intervenção externa e, portanto, não pode ser comparada a um sistema fechado mesmo em termos ideais.

No caso dos *sistemas abertos*, caso que interessa à nossa comparação, que são sistemas capazes de trocar informação com o meio-ambiente externo, a situação muda: aqui é possível ao sistema adquirir capacidade de adaptação graças aos aportes de energia externos através dos quais este pode evoluir para estados de maior complexidade e organização. É o caso dos seres-vivos, sua capacidade de reprodução, evolução e de manter-se em estados estacionários. Tal processo de reposição e remodelagem energética, nesse caso, é chamado de *metabolismo*. Apenas sistemas abertos possuem essa

característica de evoluir e adaptar-se como resposta a irritações ou investidas externas. Atlan explica-nos que um sistema pode sofrer influência externa de duas maneiras: uma a partir de re-programação, outra a partir de ruído:

Ou um programa preciso, injetado no sistema por um programador, determina mudanças sucessivas de *f*, ou então estas continuam a ser determinadas do exterior, mas por fatores aleatórios nos quais é impossível estabelecer um *pattern* que permita discernir um programa. Esse é o momento em que podemos falar em auto-organização mesmo que não seja no sentido estrito. (Atlan: 1992, p.40)

Ou ocorre uma re-definição de regras, ou o próprio acaso força uma re-acomodação. Uma obra, ou aspectos de uma obra, podem ser re-programados durante o seu processo de execução de acordo com decisões locais, o que não define para a versão final uma nova estabilidade: o ato de interpretação trará o acaso de volta ao contexto inserindo elementos imprevistos, novas nuances não programadas, erros de interpretação, etc. Esses eventos inesperados, não mapeáveis do ponto de vista do projeto, e que ocorrem dentro do processo de re-configuração do sistema, acabam contribuindo para que o mesmo evolua. É o processo que Atlan chama de *organização a partir do ruído* e que estaria por trás da capacidade do sistema de adaptar-se a irritações externas.

Não é mau ter ruído no sistema. Quando um sistema se fixa num estado particular, ele fica inadaptável, e esse estado final pode ser igualmente ruim. Ele será incapaz de se ajustar a alguma coisa que constitua uma situação inadequada. (Schrödinger, Apud Atlan: 1992, p.38)

É bom que o sistema lide com o ruído no seu processo de acomodação, pois, ao fazer isso, vai adquirindo um repertório crescente de novas possibilidades adaptativas. Em música teríamos casos de obras com maior ou menor tolerância à interferência de ruídos externos e isto estaria relacionado com os limites de imprecisão de cada evento que seriam, via de regra, definidos a priori pelo projeto composicional. Uma estratégia de invariância exigente demais e que seja tomada em abstrato (que não venha acompanhada de maiores chaves de execução) pode ser burlada mais facilmente que outra mais permeável, que

permita imediatamente, ao intérprete, a possibilidade de realizar escolhas locais. O que é considerado erro para o primeiro caso, pode servir para o segundo porque este admite mais desdobramentos considerados corretos.

A obra musical, concluindo, teria o aspecto de um sistema aberto que, devido a troca contínua com um meio-ambiente externo – interpretação – é capaz de sofrer adaptação e evoluir. Não queremos dizer com isso que a obra teria uma vivência autônoma absoluta (ideal), mas que, em relação ao impulso inicial que a engendrou, ela pode, graças à sua acessibilidade e flexibilidade diante de investidas externas, adquirir novos aspectos independentemente deste. A obra musical não é um ser vivo ou se comporta como um ser vivo: a obra musical é inerte até que algo aconteça com ela tirando-a de seu estado de repouso. Diríamos que é através dela que se engendra nova complexidade, novas possibilidades de conexão e novos formatos e que seu *moto* é a atividade humana que se ocupa especificamente em fazer derivar dela mais elementos. A obra não é auto-poiética, no sentido em que engendraria espontaneamente seus próprios desdobramentos morfológicos, mas seria um *veículo poiético*, no sentido em que permite que tais desdobramentos ocorram a partir de si. Podemos, porém considerá-la, seguindo o ponto de vista de Atlan, como um sistema auto-organizável não estrito, uma vez que seu comportamento, considerando sua dinâmica evolutiva, remete ao funcionamento de um sistema dessa natureza.

4.4 - Excedente de Possibilidades de Produção

A possibilidade de execução de uma peça de acordo com critérios locais – ação que se busca regradar ao estabelecer estratégias de invariância – dependendo do contexto, pode ser vista como bem-vinda. O intérprete de música do período clássico, por exemplo, pode ser avaliado tanto do ponto de vista de seu rigor e obediência à partitura, quanto pelos traços singulares que é capaz de imprimir sobre esta. Poderíamos dizer ainda que espera-se de uma obra, independentemente de suas estratégias de invariância, que esta permita que os resultados finais reflitam o modo como cada intérprete a entende desde que esta flexibilização esteja restrita a limites previamente considerados. Essa constante troca com o meio permite que a obra adquira novas modalidades de organização interna, e passe a ser

capaz de engendrar novas prioridades de invariância. Em outras palavras, se tínhamos para a obra determinados limites morfológicos, num dado momento estes podem também flexibilizar-se permitindo desdobramentos cada vez mais distantes da proposta original. Os limites de imprecisão, tais como postulados no capítulo anterior, podem ampliar-se dando espaço a novas soluções igualmente válidas.

Em obras nas quais a interferência ambiental é particularmente marcante, nas quais ao intérprete ou ao contexto couber interferir de forma pronunciada, ou seja, nas propostas musicais cujas estratégias de invariância sejam dados do processo de conformação morfológica, mais do que prescrições a priori que conectem partitura a resultado, esta evolução se manifesta de forma particularmente marcante, pois cada performance, considerada em detalhe, pode apresentar elementos bastante diferentes entre si. Num exemplo como *Winter Music* (1957) de John Cage (ver partitura na página 21), a cada performance uma nova sequência e sobreposição de eventos ocorrerá. Este seria um exemplo de música de caráter indeterminado, no sentido em que é proposta por Cage, na qual os limites estabelecidos pelas suas estratégias de invariância demandam algum tempo para se fazer ouvir. Seu *nexo* morfológico requer que ouçamos diversas versões da peça para ser apreendido. Logo percebemos, por exemplo, que esta propõe-se como uma situação sonora de *feição aleatória* constituída pela sobreposição de acordes mais ou menos recorrentes. Sua estrutura modular permite, quando mais de um intérprete a toca ao mesmo tempo, que o ritmo resultante das sobreposições adquira uma certa complexidade também de feição aleatória.

Recordemos que a partitura não representa a única estratégia de invariância de um processo como esse: se o intérprete, por exemplo, estiver ensaiando para gravar um registro de uma obra desse tipo, é natural que no seu processo alguns itens se configurem como adequados e sejam mais frequentemente repetidos, outros surjam esporadicamente como resíduo, enquanto alguns, avaliados como inadequados, sejam evitados o máximo possível. Esse meio do caminho entre a partitura e o resultado, com suas estratégias de invariância próprias, ajudam a consolidar limites morfológicos para a obra pois, além de servir ao intérprete no momento da execução, pode vir a ser usado como modelo para interpretações

futuras por parte de outros intérpretes. Atlan nos fornece uma formulação para tal comportamento sistêmico:

Tomemos um sistema exposto a um certo número de diferentes perturbações possíveis. Ele tem a sua disposição um certo número de respostas. Cada sequência perturbação-resposta coloca o sistema em determinado estado. Dentre todos os estados possíveis, apenas alguns são “aceitáveis” do ponto de vista da finalidade (...) do sistema, que pode ser sua simples sobrevivência ou a realização de uma função. A regulação consiste em escolher, dentre as respostas possíveis, as que coloquem o sistema num estado aceitável. (Atlan: 1992, p.39)

Exemplos desse tipo nos ajudam a verificar de forma mais eficaz o modo como uma obra musical evolui a cada vez que é tocada e como certas soluções acabam estabilizando-se com o tempo ao passo em que outras acabam sendo, por algum motivo, descartadas. É desse modo que postulamos que a obra possui o potencial de adaptar-se a irritações externas mesmo que o seu propositos não esteja diretamente vinculado à sua execução.

Mas como se dá o processo de ampliação do leque de possibilidades de interação dentro de uma determinada proposta na medida em que esta se põe em movimento no tempo e sofre a ação de sujeitos? O pensador da Teoria de Sistemas, Niklas Luhmann, no seu livro *Sociedade e Sistema*, fundamenta as bases para o entendimento da sociedade enquanto entidade sistêmica e discute de que modo se distribui a questão da causalidade entre um sistema e seu entorno. Para Luhmann, há *produção* (reprodução, auto-reprodução, auto-poiesis) quando, dentro do âmbito do sistema, *para se alcançar determinado efeito, não se utilizam simultaneamente todas as suas causas possíveis*, deixando para o tempo e a reincidência o papel de gerar um sempre crescente *excedente de possibilidades de produção* que, eventualmente pode compor-se com elementos do entorno do sistema de modo que este possa *adaptar-se*. (Luhmann:1997, p.58-59).

Um determinado evento dentro do sistema deve se configurar como fruto de uma ação causal, mas de modo tal, que esta relação não seja totalmente fechada, ou seja, que o resultado não seja fruto invariável de uma determinada causa, também invariável. Essa possibilidade de escolher dentre muitas possibilidades de conduta igualmente satisfatórias, segundo as regras de comportamento do sistema, admitindo o papel do acaso no processo, é

que possibilita a ele adaptar-se a situações adversas.

No caso da obra musical, sujeita à interpretação, têm-se certos objetivos e inúmeras maneiras de alcançá-los. Jamais utiliza-se para conseguir um resultado sonoro específico todas as possibilidades causais disponíveis. Cada nova leitura da peça ativará novas estratégias de aproximação aos objetos propostos. Desse modo, obedecendo sempre a determinadas normas do contexto, para realizar um ato, acaba-se criando uma rede sempre crescente de precedentes. Essa característica sistêmica da obra musical no que diz respeito à sua execução, permite que ela seja sempre objeto de *interpretação*.

Em música não somente temos que para um dado objetivo podemos lançar mão de um feixe de estratégias de aproximação, como o próprio objeto almejado pode assumir diversos formatos igualmente aceitáveis graças à maneira como está definida a invariância na peça. O âmbito de *imprecisão* definiria os limites a partir dos quais isso deixaria de funcionar. Esse feixe de estratégias de aproximação se conectaria com um outro feixe de resultados possíveis gerando um campo de probabilidades dentro do qual residiria o objeto musical real, ou melhor, no qual este teria uma chance maior de figurar. Em outras palavras, uma nota dó em Mozart não passaria de uma imagem ideal; o verdadeiro objeto de expectativa do ouvinte seria um pacote de frequências prováveis em torno de uma referência central cuja largura, por assim dizer, corresponde ao estágio atual do limite de invariância daquele objeto.

Mas quando dizemos que a obra evolui no tempo adaptando-se, devemos lembrar que esta se constitui das relações entre objetos cuja permanência a cada execução está garantida apenas até que se esgote seu papel no contexto. A obra musical, seja qual for seu modo de apresentação ou estratégias de invariância, muda com o tempo na medida em que seus componentes sofrem evolução e passam a interagir entre si de maneiras diferentes dentro de um processo de potencialização, descarte e/ou re-especialização de objetos.

4.5 - Estrutura e Processo

Complementando as noções de programação, re-programação e ruído expostas acima, vamos acrescentar uma medida de tempo irreversível como base para pensar, em

perspectiva, a obra em seu processo evolutivo considerando o modo como esta reage a irritações externas.

Quando se investe durante um tempo determinado num gesto específico tendo como objetivo cumprir determinada meta dentro do sistema, acaba-se criando nele, por conta da seletividade do processo de produção e da imprecisão dos resultados sonoros, uma sempre crescente história interna que define, aos poucos, tal gesto como parte integrante do contexto. Nesse processo pode-se, eventualmente, admitir elementos de fora que, por sua vez, podem ser assimilados tornando-se parte do sistema ou descartados devido à sua incompatibilidade com o mesmo. Concorrem na obra musical, do ponto de vista da sua dinâmica morfológica, duas lógicas complementares: uma vinculada à noção de *estrutura* e outra vinculada à noção de *processo*.

Vimos que um sistema é capaz de adaptar-se devido à sua flexibilidade de escolha seletiva entre causas possíveis para realização de determinados objetivos. Tal seletividade ocorre devido à *complexidade* do sistema. Luhmann define como *complexo* a:

um conjunto relacionado de elementos quando já não é possível que cada elemento se relacione em qualquer momento com todos os demais devido a limitações iminentes à capacidade de interconectá-los (Luhmann:1997, p.69)

Graças a essa incapacidade de interconexão total e fechada entre elementos internos, sobra espaço para proceder de forma seletiva, o que multiplica as possibilidades de interconexão e permite ao sistema adaptar-se a situações adversas. Quanto maior a complexidade do sistema, mais possibilidades de arranjos internos ele permite. É dentro do contexto da complexidade do sistema que vamos falar em *estrutura* e *processo* pois que surgem como estratégias engendradas pelo próprio sistema para potencializar as relações seletivas entre seus elementos internos gerando condições para que o mesmo responda coerentemente a estímulos cada vez mais variados. A *estrutura* representa o funcionamento interno do sistema que usa a sua complexidade para gerar soluções adequadas a todo momento; o *processo* é a imagem em perspectiva que o observa *concretamente* mudar no tempo. Existe, pois, uma relação entre a adaptabilidade sistêmica e a complexidade da obra

que é dada pela quantidade de respostas possíveis que esta é capaz de gerar no cumprimento de seus objetivos. A obra musical, ao passo em que existe enquanto bloco de relações entre elementos, relações repetíveis e vinculadas a normas pré-estabelecidas, que mudam a todo momento graças aos seus limites de imprecisão, reporta-se em sua concretude a uma noção de tempo irreversível que testemunha, a todo momento, sua atualidade. É dessa forma que entenderemos a obra musical como algo que evolui no tempo.

Obras musicais que mantêm-se sendo tocadas depois que seu autor morre, que migram para outros espaços admitindo novas estratégias de invariância, peças para cravo de Bach, por exemplo, sofrem inúmeras atualizações e adquirem, no tempo, formatos diversos. Num primeiro momento são cultivadas exclusivamente num espaço reservado, para a qual foram projetadas, com a participação do autor ao instrumento ou supervisionando a execução de um discípulo; 100 anos depois de sua morte seu estilo volta a ser valorizado, suas partituras são re-encontradas e executadas com instrumentos modernos e isso define um modelo que é seguido durante muito tempo por inúmeros intérpretes. Com a invenção da gravação no século XX, os intérpretes verificam melhor seus erros de execução e passam a esmerar-se em busca de interpretações perfeitas. Posteriormente, estudiosos de tratados de execução escritos na época em que foram escritas tais peças passam a investir em interpretações historicamente orientadas que adquirem inúmeros adeptos. Com o incremento e difusão dos meios de comunicação de massas, da internet, e o acesso às gravações e equipamentos de produção de áudio, muitos intérpretes, especialistas ou não, fazem circular suas versões das mesmas peças gerando mais desdobramentos, num processo que testemunha a aparente autonomia da obra musical.

Assim, para fins de uma análise morfológica de uma obra convém questionar-se sobre as condições estruturais e processuais que contribuem para que o resultado tenha aquele formato específico. A questão que se punha até então era do que se tratava a obra e de como o resultado sonoro final poderia ser confrontado com a partitura. Propomos que se pense o percurso entre partitura e resultado como determinante nesse processo admitindo o ruído como elemento essencial de conformação morfológica, bem como a possibilidade de

re-programação de regras preestabelecidas. Para nós o *O Quê?* da obra traduz-se-ia como aqueles elementos cuja estabilidade morfológica, considerando varias execuções é mais aparente e que é função da influência e sucesso de estratégias de invariância; o *Quando?* da obra seria o momento actual em que a obra está sendo executada considerando-se seu estágio evolutivo; o *Como?* da obra, que explicaria de que modo suas estratégias de invariância foram lidas bem como estariam estruturados os critérios de conservação e descarte de elementos; o *Onde?* da obra, representaria o lugar concreto no qual a obra é executada, a influência de questões acústicas do espaço de execução bem como a influência subjetiva da prática musical corrente do lugar.

Estas questões que consideramos altamente pertinentes no que concerne ao estudo da forma em música, poderiam servir como base para uma re-introdução do repertório de música considerada “indeterminada” no campo da análise formal. O hiato aparente entre proposta e resultado poderia ser substituído por uma série de procedimentos baseados nas noções de invariância, imprecisão, re-programação, ruído e processo e conseguiríamos avaliar de modo mais preciso os modos de articulação de uma determinada obra independentemente de seu formato inicial.

No próximo capítulo pretendemos aprofundar algumas questões, que julgamos pertinentes, acerca do papel do contexto social nas decisões de intérpretes por conservar ou descartar elementos da obra, considerando o modo como estes procedimentos se dão na prática, num contexto em que as escolhas são regradas por relações inter-subjetivas de poder e influência.

5 - CAPÍTULO IV

SUBJETIVIDADE, PODER, TERRITÓRIO

Para que as relações entre elementos dentro de uma obra musical sejam produzidas e evoluam no tempo é necessária a ação de sujeitos. Estes sujeitos, intérpretes, autores, diretores musicais, curadores, encaminham a obra pra a sua execução segundo regras de conduta gerais baseadas na tradição, no respeito à figura do autor e na imitação de referências diretas. Esse bloco de contingências é posto em funcionamento diante das demandas do projeto composicional que, por sua vez, se adaptam em função de objetivos actuais. Mesmo diante de prescrições claras, um projeto composicional pode não seguir o curso definido pelo seu autor adquirindo novas características. Vimos que o intérprete não se comporta passivamente diante da partitura mesmo que esta seja minuciosamente elaborada e que é, pelo contrário, esperado dele que, em alguns casos, interprete-a de maneira própria, contanto que isso não implique numa ruptura com os limites de imprecisão da proposta.

Vimos que a obra musical, em sua dinâmica morfológica pode adquirir diversos formatos no decorrer de sua história. As peças para cravo de Bach seriam um exemplo com suas diversas e flagrantes fases de conformação morfológica. No entanto, apesar da obra musical ser potencialmente modelável e graças a isso evoluir no tempo, não podemos saber com certeza de que modo se dará tal evolução e muito menos se se configurará como um evento linear. O mais provável é que a obra mude ao sabor de uma deriva a partir da qual seria possível compreender seu estado actual sem no entanto prever o que ocorrerá num tempo futuro. Uma peça para cravo de Bach, em determinado momento, passa a ser executada sistematicamente ao piano; isso não implica na regra de que esta peça mudará de formato seguindo a evolução tecnológica dos instrumentos de teclado num processo de substituição dos modelos antigos por novos modelos. De fato, tal música é hoje executada ao piano, mas também se presta a arranjos variados, sem necessariamente ser executada por instrumentos de teclado. Podemos dizer que a música de Bach, graças às estratégias de invariância que restaram depois de sua morte, poderão adquirir determinados desdobramentos morfológicos de acordo com a visão daqueles que, num determinado momento e segundo determinados objetivos, a executam.

Este exemplo demonstra a variabilidade de uma obra à deriva no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo nos revela algo mais interessante: a permanência no tempo e espaço dos elementos básicos definidos pelo autor por suas estratégias de invariância, o que vem a atestar o sucesso da mesma como referência de interpretação. Escolheu-se observar e respeitar da melhor forma possível os apelos por invariância deixados pelo autor. Postulamos que o mesmo ocorra com obras que apresentam estratégias de invariância mais especializadas e que demandem um expressivo trabalho de colaboração por parte do intérprete, sendo que nestes casos lidamos com marcas de invariância que surgem durante o processo graças às várias interpretações da mesma proposta. Nestes casos, um fenômeno oposto ao que verificamos no exemplo de Bach pode ocorrer: cada vez mais são definidos limites morfológicos para a obra na medida em que esta é executada. Uma prática de improvisação livre – realizada sem um apelo claro por invariância – pode, com o tempo, requerer de seus participantes a definição de contornos mais objetivos baseados em elementos que ganhem permanência devido a critérios subjetivos de afinidade da mesma maneira que uma obra proposta como *invariável* pode ser re-arranjada ou ser submetida a cortes para se adequar a determinado projeto. No primeiro caso admite-se aumento de contingência, no segundo diminuição, mas ambos seguindo critérios subjetivos que não necessariamente estavam descritos como possibilidades na proposta original.

Tal questão pode ser encaminhada sem muitas complicações caso reconheçamos que uma atividade musical não necessariamente demanda autoria individual, nem definição a priori de regras. Tais fatores, entretanto, acabam tendo um papel *a posteriori* quando, em função do tempo e da repetição, forem sendo consolidadas soluções consideradas adequadas e descartadas propostas consideradas inadequadas. Esse processo de modelagem da obra, mediado pelas preferências dos intérpretes representa a relação que tínhamos proposto anteriormente entre *adaptação* e *invariância*: não temos um projeto fornecido *a priori*, mas temos nossa visão pessoal sobre resultados sonoros válidos. Tal visão apresenta-se articulada com o meio musical dentro do qual atuamos que, por sua vez, é caracterizado por modos de operação específicos e guiado por determinadas expectativas. Não temos uma partitura, mas temos um apanhado de outras marcas de invariância capaz de nos guiarem

dentro do aparente caos de uma proposta de abertura total.

Nesse caso temos uma obra musical em processo que vai adquirindo uma forma cada vez mais clara com o passar do tempo e assim ficamos diante de um caso idêntico ao que foi estudado anteriormente: um todo, formado por relações entre elementos, limitadas por normas de invariância, e que evolui no tempo segundo padrões de repetição que se sobrepõem a uma imagem em perspectiva a partir da qual é possível notar a evolução do processo num tempo irreversível.

A obra musical é constantemente trabalhada por forças subjetivas. Sem levar em consideração esta referência seríamos forçados a aceitar que, em propostas nas quais os objetos se apresentem em aberto (pelo menos aparentemente), atingiríamos, inevitavelmente, como resultado de longo prazo, apenas um apanhado de possibilidades soltas sem um eixo formal aparente, algo que dificilmente poderíamos chamar de *obra*: entendendo obra como algo que seja fruto do trabalho de alguém e que esteja pautado num objetivo ou decisão criativa (Gérin: 1995, p.19). Um exemplo hipotético: imaginemos que máquinas fossem programadas para responder a uma demanda interpretativa de tipo “aberta”, preenchendo o tempo da obra com possibilidades crescentes. Teríamos, provavelmente, apenas um borrão representativo de todas as possibilidades de arranjo dos sons disponíveis dentro de um determinado lapso de tempo e não algo que pudesse ser considerado uma obra. Este exemplo hipotético, propositadamente exagerado, a despeito de sua improbabilidade, está presente nas discussões sobre a utilização do acaso e da indeterminação em música e é usado às vezes para desqualificá-los enquanto ferramentas composicionais. Umberto Eco, em sua *Obra Aberta*, realiza tal crítica sugerindo que:

Ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, na qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis resultam inorganizáveis. Evidentemente, este é o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a escala utilizável, permitir a intervenção do acaso no processo de composição (Eco: 2003, p.128).

Diante de um universo de possibilidades ilimitado, segundo Eco, perderíamos a

possibilidade de nos comunicarmos uns com os outros pela ausência de um código comum. Tal parecer ignora que a obra possua um desenvolvimento no tempo altamente contingenciado por decisões subjetivas capazes de forçar diretrizes formais a todo momento. Tais diretrizes podem não ser um dado do projeto composicional mas acabam sendo inseridas nele de acordo com as preferências dos indivíduos implicados.

Tal preocupação em salvaguardar a obra musical de uma má utilização do acaso pode ser encontrada em outros autores, entre eles, e com proeminência, Pierre Boulez que, em seu texto *Alea* (1964) argumenta que, apesar do aleatório não implicar necessariamente em desorganização, é necessário cuidados para que tal não ocorra. Vimos anteriormente neste trabalho que para o compositor, somente a dosagem do automatismo inerente ao acaso, tratado dentro do rigor da tradição musical européia, poderia torná-lo utilizável para fins artísticos. Algo que é deixado em aberto requer cuidados especiais, em outras palavras, o intérprete deve operar de modo a compensar tal abertura. O autor não pretende excluir da prática musical, porém, a noção de aleatório. Pelo contrário, vê nesta um enorme potencial. Verifica, porém, que uma vez admitida esta possibilidade, convém estudar modos de lidar com o material musical para evitar automatismos e negligências. Empenhado em colher exemplos de boa utilização do acaso em música, acaba percorrendo sobre a relação entre *objeto e coeficiente de risco* (Boulez: 1964. p.48); (um equivalente do *nosso objeto musical – imprecisão*). Toda modelagem aplicada sobre um contexto sonoro, sobre um objeto musical deve obedecer a regras formais de modo a evitar que tais elementos fujam do controle. Uma vez garantido tal controle, o aleatório pode ser utilizado com grande vantagem. Boulez propõe modos de lidar com isso na escrita: garantir, por exemplo, pontos de apoio na partitura para que os intérpretes possam se encontrar dentro de uma trama sonora de tempo flutuante ou autonomia entre partes (Boulez: 1964. p.49). O acaso assim utilizado mereceria ser defendido daqueles que o vêem como uma insanidade. Seria uma “loucura útil à música” (Boulez: 1964. p.46). Aqui este põe o compositor novamente dentro da noção de criação musical: “novamente dentro das demandas da escritura”. Complementa, criticando os depreciadores de tais abordagens no que diz respeito à função do intérprete:

o que ventilamos aqui é, de fato, uma glorificação do intérprete! De jeito nenhum um intérprete-robô de terrível precisão, mas um intérprete que está envolvido com o que faz e é livre para realizar suas próprias escolhas. (Boulez: 1964. p.53).

Veremos que os modelos musicais da tradição musical européia, a despeito da opção de alguns compositores por operarem dentro desse campo de instabilidade formal, acaba servindo como referência útil para que, mesmo sem normas claras, seja ainda possível, independentemente da situação, trazer à tona resultados *musicalmente válidos*, ou seja, que estejam de acordo com o projeto composicional expresso nas estratégias de invariância que vão sendo propostas para além do texto musical.

Não é necessário o rigor na notação musical quando o autor acumula a função de intérprete de sua própria obra, ou quando escreve para intérpretes cuja proximidade o permite dirigir ensaios e discutir com eles diretamente. Do mesmo modo quanto mais tempo o autor trabalhar com um grupo específico menos necessária a mediação abstrata de um esquema. Quando, por outro lado, escreve-se para uma situação espaço-temporal em que não seja possível interferir diretamente, opta-se naturalmente por maior rigor na definição de sinais de invariância. Mais adiante voltaremos a esse tema ao abordarmos os vetores estilísticos presentes nas execuções das peças de *música intuitiva* de Karlheinz Stockhausen.

Existem, como vimos, formas de encaminhamento da obra que podem ver o próprio descontrole parcial ou total sobre os resultados sonoros como um princípio interessante. Ao intérprete de Cage, por exemplo, é oferecida a liberdade de elaborar determinados trechos por conta própria num nível em que o próprio compositor, sugere-nos Cage, deve surpreender-se com o resultado. Ocorre que, para decepção do autor, o intérprete, acostumado com um repertório e uma prática específicos, tende a preencher os *espaços em branco*, deixados pelo esquema, com soluções sonoro-gestuais que nem sempre correspondem à idéia do compositor quanto a um resultado musical representativo da noção de descontrole. Uma *atitude imprevisível* por parte dos intérpretes não garantirá um resultado que *soe imprevisível*. Quando Cage propõe uma música na qual *os sons sejam*

eles mesmos rejeitando qualquer traço autoral à obra e ao mesmo tempo evitando conduzir o intérprete a determinado resultado contando com que tal emergência naturalmente da execução, acaba gerando uma situação paradoxal. Via de regra, por não estar acostumado com demandas desse tipo, o intérprete optará provavelmente pela segurança do clichê ou, ao tentar *desligar a mente* para executar os sons contando que estes surgirão como se tivessem vida própria, tornar-se-á presa fácil do mesmo automatismo justamente por deixar-se levar pelo instinto. A solução para resolver tal impasse, ironicamente, é acrescentar mais regras: fazer o intérprete escolher seus objetos baseando-se em operações de acaso previamente elaboradas,¹⁵ escolher criteriosamente aqueles intérpretes capazes de responder satisfatoriamente às suas demandas ou ainda fazer soar num mesmo espaço uma grande quantidade de eventos musicais díspares.

5.1 - Stockhausen - Intuição

Na *música intuitiva* proposta por Stockhausen durante os anos 60 em peças como *Aus den Sieben Tagen*, temos uma situação de performance sem prévia referência a objetos musicais e que, teoricamente, não deve ser apoiada em modelos estético-estilísticos *a priori*. O compositor fornece aos intérpretes apenas umas poucas instruções de caráter poético que enfatizam, ao invés do material sonoro, estados mentais a serem alcançados por auto-sugestão no ato da performance. No texto *Es*¹⁶ do ciclo de 12 peças de música intuitiva *Aus den Sieben Tagen* temos um exemplo:

Pense em NADA

Espere até que isto esteja absolutamente tranquilo dentro de você

Quando você tiver alcançado isto

Comece a tocar.

Tão logo você comece a pensar, pare

E tente retomar

¹⁵ ver análise da peça *Music Walk* (1958) de John Cage no capítulo VI deste trabalho.

¹⁶ pronome pessoal neutro da terceira pessoa do singular na língua alemã, equivalente ao *it* inglês (N.P.)

O estado de NÃO-PENSAR

Daí continue tocando.

Aqui o que teoricamente se espera do intérprete para que surja como resultado sonoro algo aceitável é sua total dedicação às instruções textuais. No caso de *Es* Stockhausen percorreu, durante uma palestra sobre o tema, chamada *Live Electronic and Intuitive Music* realizada em 15 de novembro de 1971 no *Institute of Contemporary Arts* em Londres, sobre os seus prováveis resultados sonoros¹⁷:

Todas as versões que tocamos começaram com pequenos sons e ações fragmentárias. Daí, gradualmente sons mais longos começam a surgir aqui e ali, tão logo alguém começa, seu predecessor para imediatamente, desse modo os sons cortam uns aos outros. Em toda as versões a superposição de sons longos aumenta.

(...)

Isso acontece muito rapidamente. Em toda as versões que eu ouvi, não há nunca uma transição suave: de repente se alcança uma situação na qual os intérpretes estão obviamente fascinados pelos sons que estão no ar.

(...)

até que há um momento em que um dos músicos toca alguma coisa fora de contexto. Daí, abruptamente, ocorrem longos silêncios. (Stockhausen: 1971, p.1)

O processo de tentar *pensar em nada* faz com que emirjam, de um longo período de silêncio, primeiramente eventos curtos. Depois de um tempo experimentando a situação, as pessoas se sentem mais à vontade para deixar os eventos sonoros fluírem um pouco mais. Estes eventos podem ser executados sem que se requeira atenção especial por parte dos intérpretes, mas quando alguém acrescenta algo muito diferente, é inevitável que isso chame a atenção e, se chamou atenção: “pare e tente retomar o estado de não pensar”. Silêncios abruptos e prolongados seguem-se a informações sonoras extravagantes. Este seria o molde mínimo esperado de uma bem sucedida performance de *Es*.

Tais performances *bem sucedidas* do ponto de vista dos objetivos da obra foram levadas à cabo de um grupo de intérpretes que vinha trabalhando improvisação com Stockhausen durante os anos 60, o *Stockhausen Ensemble* e, graças à proximidade e

¹⁷ a transcrição da referida palestra está disponível no site www.stockhausen.org/intuitive_music.html

proeminência do autor em relação a ele, havia como contornar resultados insatisfatórios de forma efetiva. Ocorre que a maioria dos intérpretes têm dificuldade em alcançar tal disponibilidade e/ou concentração e isso pode, eventualmente, levá-los a executar a peça de maneira inapropriada. De fato, os estados mentais a que Stockhausen se refere não são tão simples de se alcançar como pode parecer a uma primeira vista. Não se trata, no caso de *Es*, de deixar o *inconsciente* falar; muito pelo contrário. O compositor considera indesejável tal abordagem justamente porque tende a permitir automatismos que trariam, inevitavelmente, os *clichês* à execução. O projeto máximo dessa música reside na idéia de que, a partir de textos como esse, o intérprete não teria outra saída senão passar ao largo de todo e qualquer sistema pré-estabelecido. Isso significa que a mínima referência a algo conhecido pode ser considerada *inválida*. “Isso não tem nada a ver com o subconsciente ou com o inconsciente. Os músicos devem ser influenciados pelo supra-consciente” (Stockhausen: 1971 p.1). Ou seja, “pensar em nada” não significa, necessariamente, entregar-se a impulsos inconscientes; significa algo como, num estado de concentração extremo, buscar identificar a norma e reagir a ela sem, no entanto, racionalizá-la. Tocar no limiar da consciência do que se executa.

Desse modo é necessário tomar uma série de precauções durante o processo de montagem da peça que vão desde a escolha precisa dos intérpretes, passando por *workshops*, ensaios dirigidos, até finalmente arriscar-se a performance final. Veremos que esse processo lega ao resultado sonoro um formato que, a despeito de oscilações e liberdades concedidas aos intérpretes, vincula-se à estética do compositor.

O musicólogo Martin Iddon analisou, num artigo de 2004¹⁸, a montagem de uma obra de música intuitiva coletiva dirigida por Stockhausen chamada *Musik für ein Haus*, executada no Festival de Darmstadt em 1968, que consistia na distribuição de grupos de intérpretes pelos cômodos de uma casa, executando *música intuitiva* baseada em textos, escritos pelos próprios executantes. Apesar de estar claro que a peça não seria de autoria de Stockhausen e que cada compositor convidado deveria compor à sua maneira, analisa

18 IDDON, Martin. *The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968*

Iddon, a simples presença do compositor, seus critérios de escolha dos executantes – todos compositores, intérpretes que tocavam no seu grupo ou que já haviam sido dirigidos por ele –, a série de orientações preliminares ao evento, a recorrente atitude do compositor de dar a última palavra em decisões importantes, acabou compensando a ausência de uma partitura ou instruções rígidas na elaboração do resultado final que, de qualquer modo, soaria satisfatoriamente segundo seus critérios musicais. A influência que Stockhausen exercia sobre os seus convidados, segundo Iddon, foi não somente capaz de compensar a aparente total flexibilidade de sua proposta, como fez com que as obras escritas convergissem em termos estéticos à sua própria idéia de resultado musical.

Nesse caso a influência do autor sobre seus convidados e que são efetivamente postos em ação, tornam, para a concepção da obra, prescindível qualquer esquema estrito de obtenção de resultados invariáveis. Stockhausen convidou diversos compositores e intérpretes que já haviam trabalhado com ele anteriormente para elaborar peças de música intuitiva para soarem em conjunto; escolheu pessoalmente os participantes e o seu grupo pessoal de intérpretes, treinados extensivamente em sua poética, foi usado como base para os grupos; realizou um *workshop* sobre o assunto durante uma semana e, como resultado inevitável, diante da demanda de conceber um roteiro de música intuitiva para tocar durante a obra *Music Für ein Haus*, como nos relata Iddon, os compositores convidados acabaram por elaborar instruções que pareciam ter sido feitas de mesmo punho:

O grau de consistência interna entre os textos é tal que fica-se com a impressão inevitável de que o estilo de escrita e a nomenclatura usada tinham sido fortemente ditadas por alguém. (Iddon: 2004, p.98).

Assim, podemos descrever, para o caso em questão, o âmbito de influência na relação entre compositor e intérpretes elencando alguns itens de relevância que nos ajudarão a entender por que a sua resposta interpretativa não se desgarra do projeto stockhauseniano mesmo quando tem a chance: Stockhausen era reconhecido pelos músicos participantes do projeto *Music Für Ein Haus* como uma das maiores referências da música contemporânea da época; para cada decisão dentro dos trabalhos, o compositor tinha que ser ouvido na

elaboração dos mínimos detalhes; o compositor servia como única referência poética uma vez que naquele momento (1968) ainda se estava começando a experimentar a noção de música intuitiva e o único grupo a praticá-la extensivamente ainda era o *Stockhausen Ensemble*; O festival de Darmstadt era considerado um dos grandes pontos de encontro da música contemporânea européia desde o pós-guerra e Stockhausen ainda detinha poder sobre ele ao ponto de poder escolher entre os compositores disponíveis aqueles que considerava mais adequados a apresentar-se; além disso devemos levar em consideração questões mais gerais referentes à elaboração musical considerada adequada não somente para executar aquela música intuitiva, mas todo o repertório das vanguardas européias, as soluções de continuidade e equilíbrio retiradas diretamente da tradição musical do ocidente que poderiam ser resumidas em muitos casos à fórmula schoenberguiana: “Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação” (Schoenberg: 1993, p.35). Evitar a monotonia, evitar o caos, não chegar rápido demais a um termo, precauções necessárias mesmo para uma atividade musical apenas nascente.

Deliège discute o caráter impositivo da presença do compositor na performance de música intuitiva observando que Stockhausen funciona ao mesmo tempo como disparador de processos, catalisador e inibidor, ou seja, como um *filtro estetizante* e como *presença censurante* (Deliège: 1971, p.167). Para o próprio compositor esta questão representa uma espécie de ponto pacífico:

Enquanto nome, eu sou um mito. Há um corpo, e esse corpo tem uma etiqueta: um nome. Quando este corpo não existir mais, o nome se tornará completamente mito junto com todas as coisas que se cristalizarem em torno dele, incluindo as muitas opiniões e convicções sobre aquilo que deve ser feito.

(...)

Portanto, não importa o que eu faça, certas coisas deverão estar exatamente do jeito que eu acho correto: há uma certa integridade que se manifesta através de mim.

(...)

E os músicos que trabalharam comigo mesmo aqueles que apenas leram uma partitura ou artigo meu sentem algo disso e empenham-se em alcançá-lo. Mesmo que eu apenas diga *toque*, Eu o diria em oposição à maneira que *Mr. X* o diria, o que representa uma diferença decisiva. (Stockhausen: 1971, p.6)

E quanto ao processo de transmissão de resultados seletivos sem necessidade de recorrer a referências musicais precisas ou palavras de ordem, Deliège evoca a existência de forças irracionais: “Ele não dirige a autoridade da empreitada, ele não a governa, mas, longe de se anular nela, ele 'reina'” (Deliège: 1971, p.167). Stockhausen invocará a presença de forças irracionais para explicar tal processo:

eu não faço MINHA música, mas/ eu transmito as vibrações que capto/ funciono como um tradutor,/ sou um poste de rádio. (Deliège: 1971, p.166).

O compositor seria um *incitador*: propõe uma determinada atividade musical baseada em determinados critérios mesmo que muito vagos; é um *catalisador*: faz com que todos os possíveis desdobramentos do projeto passem por sua vista buscando garantir uma certa convergência afim com suas preocupações estéticas; é por isso um *inibidor*: busca filtrar através da censura direta, determinados comportamentos; é um *filtro estetizante*: pois buscará recolher como resultados válidos aqueles que forem mais representativos da maneira como concebe cada proposta que, longe de estarem em aberto como pensávamos no início, encontram-se altamente contingenciadas por todos esses fatores.

5.2 - Cage - Não-obstrução

Podemos dizer que uma conduta semelhante, pautada nas noções de *incitamento*, *catalização* e *filtragem* ocorre no caso de Cage mesmo relevando a questão metodológica no usufruto de tais recursos diretivos. Aqui, para evitar tornar-se uma presença censurante, Cage procura abster-se da direção de suas peças ou, pelo menos, de interferir dizendo aos intérpretes o que fazer. A escolha pessoal por executantes adequados resolve tal questão num primeiro momento enquanto ainda se opera num âmbito muito restrito e, digamos, *familiar*. Vimos que suas obras que requerem grande participação criativa por parte dos intérpretes são sempre levadas a cabo por indivíduos de sua confiança tais como o pianista David Tudor, sendo, por outro lado, comum em Cage a crítica a intérpretes que não foram

capazes de entender suas propostas ou de usufruir da liberdade da qual dispunham no ato de execução. Mesmo que não possamos afirmar categoricamente que Cage de fato não possuía um projeto estético absolutamente determinado, podemos, sem dúvida dizer que possuía, ao menos, um projeto *poético* vinculado à noção de *movimento* cuja apresentação coincidia muitas vezes com resultados sonoros específicos. A despeito disso, é comum em Cage declarações em que as escolhas dos intérpretes são consideradas secundárias, do ponto de vista do resultado sonoro, em detrimento de uma *postura* considerada ideal.

Quando está claro que a pessoa que está fazendo o trabalho o está fazendo não apenas no espírito da composição, mas de maneira a libertar-se de suas escolhas, aí eu acho que não há diferença quanto ao que seja o resultado, porque não estamos realmente interessados em resultados. Resultados são como mortes. O que nos interessa são as coisas acontecendo, e mudando, não tornando-se fixas (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.102).

Chamamos atenção para o fato de que estes resultados, que “são como mortes”, só podem ser averiguados enquanto resultado musical e que as “coisas acontecendo e mudando” descrevem um certo comportamento sonoro mais do que uma consequência natural de um desprendimento da parte do intérprete no ato da execução. O compositor, *performer* e crítico americano Tom Johnson, em seu artigo “Intentionality and Nonintentionality in the performance of music by John Cage”, analisa a execução de uma obra do compositor pelo grupo Les Percussions de Strasbourg¹⁹ discutindo o que para o intérprete significaria agir de modo não intencional.

Como em todas as boas performances de obras de Cage a música deve transportar-se de uma idéia a outra descrevendo um efeito não proposital e não intencional.

(...)

Numa partitura como essa, por exemplo, cada músico deve interpretar sua parte como se ele estivesse sozinho, sem ser empurrado ou puxado pelo que os outros intérpretes estejam fazendo. A idéia é deixar sua parte tocar por ela mesma, não ser afetada pelo que os outros músico fazem, e, acima de tudo, nunca coordenar-se propositadamente com os outros músicos. Simultaneidades organizadas destroem a deriva não intencional desse tipo de música, simplesmente porque se poderia ouvir demais a manipulação humana. (Johnson: 1989, p.267)

¹⁹ trata-se da peça: *But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of “papiers froissés” or tearing up paper to make “papiers déchirés”?* Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests.(N.P.)

A esse respeito vimos, no capítulo II desta tese, que Cage passou a utilizar o acaso como ferramenta de composição para desobrigar *estrutura* (divisão do todo em partes) e a *forma* (morfologia da continuidade) ao mesmo tempo que para evitar as soluções lineares e causais praticamente inevitáveis numa época em que a improvisação era a sua única maneira de elaborar a sequência de eventos dentro da estrutura. O resultado sonoro, de perfil a-linear, alcançado graças a tal procedimento é perseguido por Cage mesmo quando ao intérprete cabe decidir como a peça soará. Da mesma forma que o compositor conseguiu resolver o problema da continuidade, espera que os seus intérpretes tomem semelhante iniciativa. Busca compor em parceria com os intérpretes situações sonoras julgadas representativas de uma maneira de proceder que levaria naturalmente o resultado musical a um formato válido de perfil a-causal. A sobreposição de partes autônomas tal qual ocorre na performance descrita por Johnson para o caso do Les Percussions de Strasbourg, tende a potencializar tal efeito apenas se for estritamente observado que cada uma delas deve ser executada como se os intérpretes ignorassem uns aos outros.

Uma tentativa extrema de eliminar do resultado sonoro traços de individualismo no momento da performance foi a criação da prática do *Musicircus* em 1967. Nela são postos num mesmo espaço diversos grupos musicais autônomos que devem tocar seus respectivos repertórios sem preocupar-se com o que os demais grupos estão tocando ou com o resultado geral. Cada um deve concentrar-se em simplesmente tocar da melhor forma possível suas peças ensaiadas. Cage usa o *musicircus* como recurso para gerar um resultado sonoro desvinculado da idéia de *projeto composicional*. Ele busca aqui evitar o efeito que considera indesejável da modelagem individual dos intérpretes criando situações nas quais estes não tem outra saída a não ser afrouxar suas referências idiomáticas devido à inutilidade destas dentro de um contexto sonoro saturado de informação. Numa situação de *musicircus* os intérpretes, ao passo em que tocam sons intencionais pré-programados, acaba articulando, por acidente, sons que fogem dessa lógica. Estes representariam uma fatia do sonoro que possui comportamento autônomo (*sons sendo eles mesmos*, portanto).

Ocorre que, mesmo o *musicircus* requer alto nível de disciplina para cumprir sua

função. Dentro de uma situação como essa não é impossível que determinados indivíduos resolvam, por razões musicais, interagir com seus colegas ao lado; ou pode acontecer que, depois de determinado tempo, o resultado sonoro se torne pouco representativo da idéia *de interpenetrabilidade e desobstrução* que estão na base de tal experiência: isso pode ocorrer quando vários grupos, por coincidência, começam a tocar coisas parecidas ou quando, pelo contrário, a situação se torna tão caótica que não seja mais possível identificar as fontes individuais dentro do fluxo. Qualquer uma dessas situações destruiriam o *musicircus* naquilo a que se propõe como objetivo maior: fornecer ao ouvinte um modelo viável de convivência *anárquica*: “Nós temos o modelo; tudo o que precisamos é de otimismo para pô-lo em movimento 'from failUre/ to faiLure/ right up to the finAl/ vicTory’”²⁰(Cage, apud Junkermann:1994, p.61) e, acrescentamos, naquilo que musicalmente é almejado. Para evitar que o *musicircus* se torne algo pouco representativo daquilo que se espera, são necessários diversos regentes (chamados de *utilities*) para garantir que o todo soe como o esperado (Junkermann:1994, p.40). Aqui são necessários os regentes porque o que está em jogo é o bom funcionamento da atividade musical proposta. Para Cage, a despeito do que declarara sobre o resultado sonoro não ser tão importante quanto a postura do intérprete, não é suficiente apenas juntar eventos díspares num mesmo espaço sem que se consiga vivenciar a noção de interpenetração de tais propostas e sem que cada indivíduo participante experimente a sensação de liberdade que seu mergulho na multidão permitiria.

A fórmula da proximidade física do autor frente à performance como meio de economia de estratégias de invariância é especialmente marcante em Cage. Como vimos, a escolha de intérpretes confiáveis sempre foi uma das mais importantes etapas de seu trabalho de performance: durante os anos 40, enquanto foi o principal executante de suas próprias peças, e durante os anos 50, quando grande parte de suas peças foram executadas por intérpretes de seu ciclo de influência. Quando suas músicas ganharam maior projeção,

20 Uma tradução literal (sem as letras em caixa alta) seria: “de erro/ em erro/ até a vitória/ final”. Fragmento extraído do *mesóstico* (poema que gera, com a sobreposição dos seus versos, no meio da página, uma palavra em sentido vertical destacada pela utilização de letras em caixa alta) “Overpopulation and Art” lido em Stanford no ano da morte do compositor (1992). As letras em caixa alta do poema fazem parte da palavra “overpopULATION”. (N.P.)

em fins dos anos 50, e passaram a ser mais executadas fora de seu ciclo de influências, tornou-se necessário falar sobre seus aspectos de execução de forma mais cuidadosa. Há muitas conferências proferidas por Cage cujo objeto central é sua poética e nas quais se enfatiza que a chave para obter-se bons resultados em sua música estaria exclusivamente numa conduta disciplinada por parte dos intérpretes.

Na conferência *Composition As Process*, proferida em 1958 durante o Festival de Darmstadt o texto impresso foi escrito dentro de 4 estreitas colunas verticais cujas linhas deviam ser lidas dentro de um tempo definido e os espaços em branco ser interpretados como momentos de silêncio; no momento em que Cage calava, ouvia-se no fundo uma execução da sua peça *Music of Changes* (1952). A conferência é um relato de produção que versa sobre diversos aspectos da composição cageana, analisa um apanhado geral de obras no qual o compositor busca ilustrar sua idéia de relacionamento desejável entre *estrutura* e *método* (critérios de disposição de elementos sonoros dentro da *estrutura*) (Cage:1973, p.18-34). As frases dispostas aleatoriamente dentro das 4 colunas representam a independência entre a estrutura racional imposta pelo autor e os sons que a preenchem. A música que surge, sempre que o conferencista cala, ilustra o papel do silêncio na poética cageana: “aqueles sons não anotados aparecem na música como silêncios, abrindo o caminho para a música dos sons ambientais” (Cage:1973, p.7) marcando sua posição poética de fazer coincidir num mesmo plano “a arte e a vida” a partir de uma atitude de escuta “que seja um receptáculo virtuoso da experiência” (Cage:1973, p.32).

Essa forma sutil e peculiar de expressar suas idéias ao circuito musical, muitas vezes penetrada por anedotas selecionadas pelo próprio autor e textos extraídos de fatos extra-musicais, bem como a sua defesa da música enquanto modelo de sociedade anárquica no qual ninguém daria ordens a ninguém, requereram do circuito musical um longo tempo de digestão e, nesse ínterim, uma série de mal-entendidos se deram. A, muitas vezes declarada, renúncia cageana da autoria parecia ser um limite definitivo para se pensar sua obra. James Pritchett em sua defesa do *Compositor-Cage* contra o estigma *Cage-filósofo* na introdução de seu livro sobre o autor, delimita, como mote das críticas incessantes dirigidas a ele durante os anos 50, a sua opção pelo acaso como ferramenta de composição: “Como

alguém pode entender uma composição feita randomicamente? O que se pode dizer sobre uma coisa dessas? Criticar isso seria criticar um ato randômico” (Pritchett: 1999, p.2). Para a crítica nada havia que se discutir sobre as obras de Cage após 1952 uma vez que, por terem sido geradas randomicamente, só poderiam existir enquanto variações do mesmo resultado sonoro. Cada peça se distinguiria da outra tanto quanto “um número randômico se distingue de outro” (Pritchett: 1999, p.2). O foco do livro de Pritchett é exatamente a dimensão poética de Cage, suas estratégias de composição, suas referências, suas motivações, o papel das decisões dentro do processo de construção de uma obra e o impacto musical disso.

Há em Cage um compromisso com uma certa visão de invariância. Porém, resta ainda discutir de que modo e em que casos essa escolha por estabilidade se dá. Pritchett pretendeu responder tal questão ao descrever com detalhes o processo composicional cageano desvendando nele escolhas que fazem de cada proposta algo singular, consequente e comprometido com um fim. A premissa da liberdade ao intérprete não pode ser levada a termo de forma conveniente se não for bem elaborada. Uma sociedade anárquica (ideal) não se constituiria a partir de um ato arbitrário de cessão de liberdades incondicionais a todos. Seria necessário atingir um grau de civilidade tal que não fosse preciso nenhum ato desse tipo para que tudo passasse a funcionar perfeitamente prescindindo de palavras de ordem. Mas como se faria isso? Como garantir que as liberdades legadas seriam bem usadas? Como orientar sem conduzir? Tais seriam os desafios ideológicos que Cage se propunha enquanto compositor. O que Pritchett chamou atenção em seu livro foi o fato de que o compositor propunha soluções técnicas a tais problemas que, por sua vez, eram encarados, acima de tudo, como problemas composicionais e, acrescentamos, possuíam consistência estética e estilística.

Em ambos os casos – na música intuitiva de Stockhausen e no musicircus de Cage – temos propostas de atividade musical nas quais evita-se a referência a objetos musicais invariáveis valorizando-se a emergência de elementos inesperados, mas que, devido ao compromisso pessoal dos autores com suas poéticas, não admitem qualquer conduta interpretativa ou resultado sonoro como resposta adequada. Tal escolha poética requer que

se equilibre constantemente a liberdade legada aos intérpretes com a necessidade de se alcançar determinado resultado sem apelar para o uso da coação, ou seja, sem forçar o intérprete a assumir uma postura dura que, desse modo, tornaria todo o esforço de concepção de uma proposta nesses termos, irrelevante.

Não ditar regras, ou minimizar o número de regras, e ao mesmo tempo conseguir obter resultados válidos a cada performance. Quando o próprio compositor participa da execução este pode dirigi-la com o intuito de evitar que se desvirtue. Quando um intérprete de confiança toca a peça as chances de sair tudo bem são ampliadas. Mas, para além da influência direta do autor é possível à peça encontrar um bom termo? Ela atingiria seus objetivos espontaneamente? Ora, sendo o intérprete livre para modelar à vontade a proposta por que ele não faria isso se a respeito dela não existirem instruções precisas e nem orientações em primeira mão?

5.3 - Luhmann - Poder

O pensador da Teoria de Sistemas Niklas Luhmann elaborou uma teoria do *poder enquanto meio de comunicação* que pode nos ser útil na abordagem de tais casos. Luhmann propõe uma teoria sistêmica da sociedade capaz de concebê-la como um todo em condições de se diferenciar de um entorno e que se caracterizaria pelo comportamento de seus elementos internos. Tais elementos seriam exclusivamente *comunicações* nas quais “múltiplos processos de seleção se determinam mutuamente por antecipação e reação” (Luhmann:1975, p.6). Os meios de comunicação, com seu caráter de transmissores de resultados seletivos, segundo Luhmann, funcionariam como complementares à própria linguagem, operando para além da prerrogativa de compreensibilidade intersubjetiva desta uma vez que possui uma função de motivação, na qual a seleção de um indivíduo pode servir como motivação na seleção de outro. O poder ordenaria situações sociais com dupla seletividade, ou seja, trataria de situações nas quais tanto *Alter* quanto *Ego* possuem capacidade de escolha, se influenciam mutuamente, mas as seleções realizadas por um, apesar de alterarem, eventualmente diminuindo-as, não eliminariam as seleções realizadas pelo outro. Para Luhmann o que caracterizaria a relação de poder é justamente esse

desnível de potencial seletivo que ocorre dentro de uma relação intersubjetiva; as seleções de *Alter* diminuem (sem destruir) a seletividade de *Ego*. Graças a essa definição geral, podemos falar em poder para além de casos extremos nos quais a figura da proeminência entre sujeitos é evidente e podemos diferenciar *poder* de *coação*.

O poder gera a sua capacidade de transmissão através da aptidão de influenciar a seleção de ações diante de outras possibilidades. O poder se faz maior quando consegue se impor diante de alternativas atrativas para o agir ou omitir. Ele só é passível de aumento com o aumento das liberdades dos súditos do poder (Luhmann: 1975, p.9)

O poder de *Alter* deve pressupor uma liberdade relativa de *Ego* e deve ser operado como direcionador da seletividade do parceiro. Numa situação de coação, tal seletividade é reduzida a zero e a relação deixa de ser duplamente contingenciada para configurar-se como instrumental: *Alter* seleciona *no lugar de Ego*. Para Luhmann a coação se dá justamente como recurso à falta de poder sobre o parceiro: “O uso da coação – para muitos casos podemos dizer que, por falta de poder, a coação deve ser usada” (Luhmann: 1975, p.9).

Essa nuance dentro da teoria do poder de Luhmann que define papéis diferentes entre *poder* e *coação* pode servir para refletirmos sobre o funcionamento das relações intersubjetivas dentro da atividade musical principalmente nos casos em que não há uma mediação visível entre compositor e intérprete capaz de garantir resultados específicos que, no entanto, acabam vindo à tona. Vimos que há poder quando não é necessário minar a seletividade do parceiro em busca de uma solução unilateral. É em busca de uma prática musical capaz de realizar-se prescindindo de tal recurso à força que Cage se lança.

Música é uma arte social. Social no sentido que consiste, formalmente, em pessoas dizendo a outras pessoas o que fazer, e estas pessoas fazendo coisas para outras pessoas escutarem. Aonde eu queria chegar, acho que nunca chegarei, que eu considero que seja o ideal, é numa situação em que ninguém diz a ninguém o que fazer e na qual tudo soa perfeitamente bem mesmo assim (Cage, apud Kostelanetz: 1991, p.74).

Ou como relatou em entrevista a William Duckworth publicada em 1989 ao ser questionado se sua obra àquela altura (fim dos anos 80) já teria vida própria:

Eu não desejo ser um policial na sociedade. Eu tenho já muitas coisas para fazer para (ainda por cima) acumular a função de policial, na qual não estou, de qualquer modo, interessado. (Cage, apud Flemming and Duckworth: 1989, p.25).

Do ponto de vista do que vimos aqui sobre a teoria do poder, Cage seria bem sucedido em todo o território no qual efetivamente exerce poder: entre seus colegas compositores de Nova York, admiradores, discípulos e intérpretes dedicados ao tipo de atividade musical que propõe. Quando, ao contrário, migra para espaços ou situações nas quais não possui controle ou a convivência dos agentes envolvidos, acaba ficando à mercê de situações nas quais suas exigências poéticas acabam sendo mal interpretadas ou mesmo ignoradas. Em 1964 na tentativa de execução da sua peça para orquestra *Atlas Eclipticalis*, de escrita aproximativa, frente à Filarmônica de Nova Iorque foi severamente boicotado.

Para *Atlas Eclipticalis* eu juntei todo o equipamento, equipamento eletrônico, para eletrificar a orquestra inteira e para produzir uma situação (sonora) que nunca tinha sido ouvida antes. Oitenta e seis instrumentos amplificados e transformados por filtros para a audiência. Uma situação absolutamente incrível. O que os músicos fizeram? Retiraram os microfones dos instrumentos e os golpearam furiosamente! (Cage, apud Kostelanetz: 1991, p.68-69).

Poderíamos dizer que o que Cage lamenta, mesmo sem explicitá-lo, a sua *impotência* frente à Filarmônica, que era formada por intérpretes que viam em Cage simplesmente um mau-músico que tinha adquirido enorme prestígio. A única saída para resolver tal impasse seria o uso da coação, recurso que, segundo consta na ética pessoal do compositor, mesmo que estivesse disponível, não representaria uma saída de fato utilizável. Entretanto, tal episódio não pode ser entendido simplesmente como fruto de um mau arranjo intersubjetivo restrito às relações de poder imediatas. Existem em situações como esta elementos de *influência* que transcendem o tempo e o espaço nos quais ocorreu tal evento.

Luhmann, na sua teoria do poder trata dessa questão. Diz que há *influência* quando resultados seletivos são capazes de ser *transmitidos* para além da situação imediata e

quando pressupõem uma orientação comum de sentido. O sentido considerado nesses termos será considerado *generalizado* e será capaz de atuar em relação a outros tempos, conteúdos de vivência e a outros sujeitos de experiência (Luhmann: 1975, p.61). O pensador explica as formas de generalização da influência em termos de *autoridade*, *reputação* e *liderança*. Existe *autoridade* quando uma generalização elimina a necessidade do tempo como fator determinante. “Ego aceita influência porque já aceitara anteriormente e porque existe uma história cuja continuidade é óbvia” (Luhmann: 1975, p.61). Ela se funda na tradição, mas não necessita recorrer a esta para justificar-se, ao contrário do *hábito* que se consolidam no tempo através da repetição, adquire importância e pode eventualmente tanto estabelecer-se como padrão quanto ser substituído por contingências específicas.

Quando comunicações influentes têm êxito, por qualquer razão que seja, consolidam-se expectativas que reforçam esta probabilidade, facilitam novas tentativas e dificultam recusas. Após certo tempo de aceitação habitual, uma recusa leva a espanto, frustração, a consequências imprevisíveis e necessita, pois, de razões especiais. (Luhmann: 1975, p.62).

A *reputação*, segundo Luhmann, opera no nível da influência exercida por *enunciados* aceitos de forma relativamente *a-crítica*. Para que tal se estabeleça e se generalize é necessário que as razões por trás de decisões correlatas não sejam totalmente conhecidas. Vale, portanto para qualquer noção universalmente aceita, transmitida como verdade, contanto que não se questione o seu conteúdo. É que “a base de relação é, aqui também, uma possibilidade – a mera possibilidade de questionar de duvidar, mas que não é praticada” (Luhmann: 1975, p.62). E, finalmente, a *liderança* se dá quando a generalização tem características sociais “Ego aceita influência porque outros também aceitam” (Luhmann: 1975, p.62) e se funda basicamente sobre o ato de *imitação* de um padrão socialmente aceito.

Devo esclarecer que a utilização da teoria do poder para o caso aqui estudado é meramente aproximativa, mas, apesar de saber que tal teoria da influência foi pensada como teoria geral, que numa situação actual não é tão simples delimitar nas relações

intersubjetivas e influências correlatas um caminho linear que conecte causas e efeitos ou mesmo definir com exatidão os papéis específicos dos sujeitos dentro do processo, podemos, como exercício de reflexão, buscar uma aproximação desses conceitos para o nosso caso. Não podemos dizer categoricamente que o intérprete sofre tal influência de tal e tal maneira, que age de determinada forma graças a uma fórmula intersubjetiva dada por uma teoria por mais robusta que esta possa ser. Quando me referir aqui às figuras do compositor e do intérprete como sujeitos de uma trama intersubjetiva generalizada estou me referindo necessariamente a figuras hipotéticas. No entanto, me parece frutífero em caráter ilustrativo pensar os casos de obras propostas sem estratégia clara de invariância como contingenciados por fatores outros capazes de impedir a obra, dentro de seu processo evolutivo, de assumir, a despeito de uma grande margem para re-modelagem, resultados completamente imprevisíveis. Mesmo sem regras claras a obra pode tender a uma forma mais ou menos estável dada pela maneira como os sujeitos interagem com ela mediados pelas circunstâncias.

Não é exclusivamente por intermédio de estratégias de invariância explícitas (regras do projeto composicional) que o sistema (a obra) evolui; as forças que atuam de fora e que o forçam a adaptar-se estão impregnadas de motivações subjetivas cuja compatibilidade em função do sistema não é necessariamente disciplinada. Antes de abordar uma obra musical específica, o intérprete encontra-se em relação com um contexto musical caracterizado por determinadas noções de procedimentos e resultados considerados adequados. Tais noções são, em grande parte, fruto do hábito e estão sujeitas a contestação, mas graças a uma aceitação relativamente a-crítica das mesmas, estas podem ser utilizadas com *status* de normas naturais. Ao mesmo tempo existem indivíduos que, atuando há muito tempo em determinado circuito de performance e tendo adquirido proeminência no meio acabam sendo seguidos como referência para encaminhamento de resultados válidos. Este seria o campo de operação da influência em música no que diz respeito à performance. A performance é algo vivo, capaz de influenciar o resultado sonoro de tal forma que o próprio projeto composicional pode ser re-definido a qualquer momento ao passo que encontra-se altamente contingenciado.

Não é necessário, portanto, a presença da *coação* para que se garantam resultados satisfatórios do ponto de vista de seu projeto musical pessoal. É ao músico pensante que Stockhausen se dirige. O mesmo do parecer bouleziano citado anteriormente: um intérprete que está envolvido com o que faz e é livre para realizar suas próprias escolhas. Não interessa ao compositor um intérprete incapaz de operar dentro de suas propostas de forma criativa. A figura do indivíduo anulado na relação intersubjetiva que elimina a possibilidade de se exercer poder sobre ele uma vez que não há subjetividade a orientar numa relação meramente instrumental.

Temos um diálogo constante com diversos níveis de influência que acabam resolvendo qualquer ambiguidade quanto à adequação do resultado sonoro. A obra musical prescinde, não só da notação para configurar-se como um todo coerente, mas mesmo de normas claras pré-estabelecidas. Tais condições tendem a configurar-se espontaneamente quando os músicos se encontram diante de uma situação musical específica; na ausência de estratégias de invariância especialmente programadas, entram em ação outras que se nutrem de um repertório de referências que vão da noção de que música se faz de continuidade sonora, passando pela confiança em determinados procedimentos considerados musicais em detrimento de outros, até a necessidade do recurso ao clichê ou à imitação estilística. Teríamos aqui a aplicação da teoria do poder enquanto diminuidor da seletividade de *Ego* tanto no nível intersubjetivo direto, quanto no nível da influência indireta.

A escolha pela atitude não tutelar diferencia Cage e Stockhausen em seus respectivos projetos de música baseada nas escolhas dos intérpretes. Os impactos disso serão visíveis na maneira como se abordará a obra de cada um do ponto de vista da busca por algum resultado musical válido. No caso de Stockhausen houve um cuidado especial de orientar interpretações para evitar deslizes indesejáveis e, nesse processo, foram colhidos e registrados exemplos de inserções bem-sucedidas no terreno da música intuitiva que puderam ser usados como referência para a prática subsequente. Cage era, teoricamente, muito mais complacente que Stockhausen apesar de sofrer enormemente quando tinha uma peça sua tocada de forma indevida. Optou por guiar indiretamente seus intérpretes de modo a evitar que a palavra de ordem fosse seu único mediador.

5.4 - Deleuze & Guattari - Território

Temos discutido a obra musical como algo dado pelo autor que somente adquire mobilidade *a posteriori*, ou seja, apenas depois de ser proposta enquanto tal. Isso implica em considerarmos como fator suficiente de definição de um *marco inicial* para ela, o seu ato de *nomeação*: o momento em que se define para ela um formato – mesmo que relativamente impreciso – ou um critério de desenvolvimento, que buscará balizar a sua evolução no tempo; uma referência terminológica, uma procedência, uma autoridade subjetiva agregada. Nomear uma obra significaria, além de propô-la à execução, tomar *posse* dela, ter *ascendência* sobre ela. Esta autoridade sobre a obra contribui para que a mesma adquira uma evolução temporal que se remeta de alguma maneira a expectativas do seu autor. Mas não basta que alguém simplesmente declare a posse sobre a obra; é necessário que tal declaração seja reforçada por um gesto amplo e expressivo que torne indubitável aos demais sujeitos do circuito que aquele objeto lhe pertence. Esse pertencimento se efetivará na medida em que os materiais postos em movimento e/ou retidos pelo gesto expressivo se configurem como um *território*, ou seja, que adquiram uma estabilidade tal que os materiais originalmente desgarrados e desengajados de qualquer função específica se especializem tornando-se parte e passando mesmo a definir, graças a novos comportamentos e funções adquiridos no processo, uma apresentação estável dessa nova totalidade gerada a partir do ato expressivo original.

Em seu livro *Mil Platôs N°4*, no capítulo em que trata da definição do conceito de *ritornello*, Deleuze e Guattari definem *território* como um ato que territorializa os *meios* e os *ritmos* (Deleuze & Guattari:2002, p.120). Por *meios*, entende-se qualquer coisa que se contraponha ao caos impondo ao contexto algo de periódico, de organizado e os *ritmos* seriam os pontos de articulação entre os meios. Deve-se notar que os meios estão em constante processo de *transcodificação* passando de um a outro e o ritmo seria o ponto crítico por onde passam e onde se dão tais mudanças. O território se estabelece quando um *ato expressivo* se impõe aos meios e aos ritmos tornando-os eles mesmos expressivos e fazendo-os adquirir um caráter dimensional: “há território precisamente quando

componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos” (Deleuze & Guattari:2002, p.121).

Um ato expressivo territorializa o contexto material (meios e ritmos) impondo uma *placa* ou *cartaz*, ou *assinatura*, como vínhamos falando, que demarca os limites de um território. Uma vez territorializados, os meios e os ritmos adquirem características próprias pois estão implicados nesse *ato de assinatura*, no qual se demarcam limites e passam a funcionar de acordo com os preceitos do território. Podemos dizer que o compositor age frente aos materiais disponíveis de modo semelhante fazendo agregar neles suas marcas territoriais como que animando-os, retirando-os de sua mera potencialidade e fazendo-os compor-se com um gesto singular, próprio da maneira como ele se expressa. Estes materiais tornam-se expressivos nesse processo e passam a definir-se como marcas, ou são implicados de forma decisiva numa marca, numa assinatura. O *estilo*, entidade que substitui o *cartaz* ou a *placa* (meros indícios territoriais) e que vem dar consistência ao território, surge como resultado da maneira como seus componentes (matérias de expressão, qualidades expressivas) se relacionam entre si:

as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão 'exprimir' a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e o meio exterior das circunstâncias (Deleuze & Guattari:2002, p.124)

Não é nossa intenção (e nem temos competência para) aprofundarmo-nos em tais conceitos de modo a entender o funcionamento sutil de tais processos. Basta, por hora, entendermos que a questão da propriedade e das consequências disso para a definição do comportamento morfológico da obra no curto ou no longo prazo é função, além do impacto da presença do autor e de influências conjunturais, de aspectos da própria obra enquanto proposta de um sujeito cuja marca territorial é discernível entre outras. Propomos no capítulo precedente a obra musical enquanto entidade sistêmica considerando que ela possui uma certa autonomia que a possibilita sofrer intervenções externas adaptando-se no processo. A esta noção devemos acrescentar que a marca territorial presente na obra influencia nesse processo impondo limites subjetivos que podem compensar pendências do

projeto composicional à maneira como este foi formalmente proposto. Assim, a famosa queixa de Vinko Globokar quanto ao direito que teria à co-autoria de *Aus den Sieben Tagen*, por entender que sua participação enquanto improvisador teria feito da música, “em algum nível, também sua propriedade intelectual” (Iddon: 2004, p.94), soaria fora de contexto. Não importa o quanto o compositor interfere diretamente, enquanto intérprete de sua própria obra uma vez que esta, seja lá como se apresente, constitui-se em território pelo simples fato de ter sido proposta pelo próprio Stockhausen que, além de tudo, como vimos, orientara todas as etapas do processo.

A constituição de um território define aquilo que chamamos de obra e, para além das questões intersubjetivas apontadas pelo estudo do poder tratado no decorrer deste capítulo, haveria algo na própria obra que expressaria a presença do autor, que a definiria como um território. Mesmo que não se tenha convivido com o autor, sabe-se que a sua obra possui um funcionamento característico. Convém entender os limites disso para conseguir dialogar com ele adequadamente e levar a um bom termo seu projeto. De fato, quando estamos diante de uma obra *em movimento*, e temos a intenção de executá-la a contento, por mais imprecisos, modeláveis ou substituíveis que sejam seus objetos musicais, por mais flexíveis que sejam suas normas de funcionamento, por mais vagas que sejam suas estratégias de invariância, sempre temos a precaução de entendê-la do ponto de vista do autor, ou melhor, do território perceptível que se constituiu graças à territorialização de um determinado conjunto de objetos e procedimentos (meios e ritmos). O intérprete médio se vê como parte de uma *máquina-música* possuindo uma função específica dentro dela, e uma relação produtora com o território do compositor dentro dessa realidade é chave para desempenhar tal função de forma conveniente.

Uma vez definidos os papéis, ou seja, uma vez reconhecida a ascendência de determinada *marca territorial* sobre determinada proposta musical, convém ao intérprete buscar informações que o levem a desempenhar sua função da melhor forma possível e para isso pode colher frente ao autor diretrizes que o ajudem a lidar com aspectos em aberto da execução da obra. Com o tempo, tal intérprete pode adquirir importância frente aos demais colegas graças à relação estreita e que gozara com o autor. Tal intérprete pode tornar-se

uma referência para os demais e assim perpetuar-se uma proposta mesmo que esta não defina seus objetos musicais nem traga em si – na partitura, no roteiro, enfim, na proposta enquanto objeto determinado – normas definidas de conduta. A *marca territorial*, de forma sutil, garante um nexo para a obra e seu desenvolvimento no tempo, dentro de certos limites determinados subjetivamente, graças à influência do autor e de desdobramentos autorizados.

A obra musical, dentro do que foi estudado até agora, parece desenvolver-se ignorando a divisão dura entre aquilo que se considera estrito e aquilo que se considera flexível. Por tratar-se de atividade humana, há na relação entre compositor, obra e intérprete, sempre a possibilidade de revisão de limites e resultados. Tais revisões são contingenciadas por questões subjetivas o que impede a obra de evoluir no tempo segundo uma orientação única e/ou inequívoca. Ela tende mais a sofrer espasmos morfológicos sem desvincular-se totalmente de um centro estável. Os sujeitos que a visitam podem tanto precipitar seus desdobramentos morfológicos quanto contê-los dependendo das circunstâncias.

Determinadas propostas musicais apresentam-se mais afeitas a desdobramentos autorizados que outras. O que acontece se o indivíduo passar a ignorar a figura da autorização e impor à obra, assim trazida à luz, apropriações que passem por cima de limites estabelecidos, seja pelas regras da própria partitura, seja pela marca territorial evidente? E quando o próprio autor abre mão da sua ascendência à obra; podemos falar em socialização de projetos composicionais? Em reconfiguração de marcas territoriais, enfim, em *des-territorialização* autorizada? No próximo capítulo pretendemos tratar destas questões consideradas extremas do ponto de vista da deriva morfológica da obra uma vez que, nelas, a figura do autor se põe de forma sutil demais até mesmo para que consigamos enxergar, enquanto referência evidente, suas marcas territoriais no contexto.

6 - CAPÍTULO V

CO-LABORAÇÃO

A obra musical, no seu processo de conformação morfológica, depende, a todo momento da ação de sujeitos e nesta ação residem escolhas que podem ou não confirmar as expectativas do autor por invariância. No presente capítulo vamos buscar relevar as operações realizadas a partir de uma proposta original introduzindo a noção de colaboração. Aquilo que chamaremos doravante de obra referir-se-á àquilo que surge como produto da ação de um ou mais sujeitos, buscando entender de que modo cada um deles contribui para que determinados resultados sonoros emirjam.

O caráter mutável da obra musical é inescapável. Independentemente das prescrições da partitura, ou da expressão do desejo por invariância do autor, cabe ao intérprete ocasional, mediado pelas contingências, definir como se configurará seu resultado musical. Ao mesmo tempo, graças à influência do autor que se faz presente através de uma assinatura mais ou menos evidente, a obra tem grandes chances de conservar-se dentro de limites morfológicos. A abrangência de tais limites dependerá da robustez tanto das estratégias de invariância quanto da assinatura presentes. Tal robustez é a medida do quanto os intérpretes, de um modo geral, respeitam tais marcas proporcionando para a obra uma configuração mínima relativamente estável.

A obra musical possui uma existência espaço-temporal concreta pois seu formato actual depende do modo como suas estratégias de invariância são lidas em uma situação determinada. O esquema segundo o qual uma obra musical pode ser entendida como estrita ou flexível de acordo com a relação de causalidade que se estabeleceria entre proposta notacional e resultado sonoro deve ser revisto incluindo-se elementos não previstos no projeto inicial e cuja influência para a obtenção de um resultado específico seja essencial.

Se abrimos mão da necessidade de entender a obra como de exclusiva responsabilidade do sujeito que a assina e/ou a propõe e aceitarmos que esta depende efetivamente da participação de outros sujeitos, podemos discutir a obra, do ponto de vista das forças que contribuem para sua conformação morfológica actual, como fruto de colaboração. Não teríamos um autor e uma obra, mas diversos autores cuja importância para o

resultado final poderiam ser verificadas em processo. Tal enfoque serviria como mote de reflexão para entendermos a relação entre resultado final e processo de configuração morfológica independentemente de como uma obra é proposta: se como uma partitura convencional estrita ou se como um vago esquema de improvisação.

6.1 - Obra enquanto resultado e não como proposta inicial

Já tivemos oportunidade, no decorrer deste trabalho de discorrer sobre o termo indeterminação à maneira como seu principal proponente, John Cage, o postulava: para ele, um parâmetro ou objeto musical possui caráter indeterminado quando para cada execução da obra este possa ser apresentado de formas radicalmente diferentes, acrescentando que o próprio compositor deveria surpreender-se com o resultado. Cage não estava pensando, quando definiu tal premissa, em casos em que, a despeito da precisão notacional, resultados inesperados ocorressem, ou que, a despeito da imprecisão notacional, clichês surgissem compensando a deriva morfológica sugerida pelo enunciado. Em outras palavras, o compositor não levou em consideração que a obra, qualquer que seja sua proposição, depende, para chegar a seu objetivo, da interação com circunstâncias do mundo real cuja configuração pode redefinir sua lógica interpretativa. Indeterminação não é uma característica intrínseca à obra *x* ou *y*, naquilo que diz respeito à consciência do compositor sobre o que soará, mas um tipo de relação que pode ou não se dar de acordo com as circunstâncias.

A assertiva que define a indeterminação como fato consumado estabelecendo-a como objeto de análise suficientemente resolvido a ponto de ser comparado com outros de natureza diversa, por serem estritos, leva-nos a construir toda uma teoria da indeterminação na qual se investiga prioritariamente não o comportamento dos objetos musicais no que diz respeito à sua invariância ou capacidade de adaptação, mas uma tipologia dualista e genérica que busca classificar na obra objetos *imutáveis* separando-os daqueles *mutáveis*. Vimos que tanto a conservação plena de um objeto musical quanto sua mutabilidade ilimitada, são situações impossíveis de alcançar; a primeira porque não existe objeto musical que não sofra ação de reconfiguração morfológica com a *deriva* proporcionada

pelas idiossincrasias da performance; a segunda porque mesmo que não haja nenhuma indicação *a priori* por parte do autor para que determinado objeto seja tocado, sua própria presença ou marca territorial são suficientes para fazer com que o projeto adquira alguma direção – mesmo que não definitiva.

Tentativas de refinamento do termo que visam objetivar o papel da indeterminação numa dada proposta, definindo-a para determinados parâmetros dentro de uma peça, servem como auxiliares à compreensão daquilo que estudamos anteriormente como hierarquia de invariância – a maneira como se propõem prioridades de invariância dentro da obra que permite que determinados itens ou eventos surjam mais frequentemente que outros – e, certamente, desempenham um papel decisivo na definição morfológica da obra se vista em abstrato. Porém, uma vez posta em curso numa situação real de performance, a obra tende a adquirir os formatos que melhor convém ao contexto.

A premissa da consciência do autor a respeito do resultado musical, apesar de nossa objeção à visão de Cage a esse respeito, interessa-nos na medida em que consideramos a obra como algo cuja configuração morfológica se dá no tempo em função do modo como estratégias de invariância são lidas por sujeitos concretos. Nesse processo pode ser que o autor de fato abra mão de qualquer expectativa quanto ao resultado deixando que os intérpretes resolvam por conta própria sua configuração final. Nesse caso, propomos que se procure identificar, numa possível análise morfológica, que decisões tomadas no decorrer do processo implicaram em resultados determinados. Reconhecendo tais intérpretes como co-autores, podemos re-colocar a questão da consciência do autor, tomando como referência os sujeitos que participam do processo.

Paul Griffiths faz uma observação bastante pertinente sobre o caráter da música dita aleatória quando lembra que o ouvinte estará sempre diante de um fato musical consumado: uma música que aparentemente tem começo meio e fim e que foi de alguma maneira planejada. Não há como saber de cara se está diante de um bloco mutável ou não. Segundo Griffiths:

toda obra aleatória efetivamente apresenta uma ordem fixa: não é possível transmitir a

impressão de mobilidade formal em uma única execução, menos ainda em se tratando de reprodução gravada (Griffiths: 1994, p.164)

Somente alguém habituado ao repertório seria capaz de dizer com clareza se determinada proposta permite mais de um resultado sonoro. Vimos que tal impressão de mobilidade é dada pelo percurso da obra musical no tempo e que o autor nem sempre participa desse processo de remodelagem. No entanto estamos habituados a discutir a questão da indeterminação considerando apenas a desconexão que haveria entre “expectativa” e “resultado” por parte do autor da obra. Sabemos, porém, que durante o processo de execução de uma obra de caráter mutável, uma série de escolhas vão sendo feitas até que um resultado válido surja. Questões estético-estilísticas servem como balizas nesse processo. **A impressão de indeterminismo na obra só existe em função da necessidade de conectá-la a um modelo cuja prescrição seja insuficiente para explicá-la totalmente em termos de resultado sonoro.**

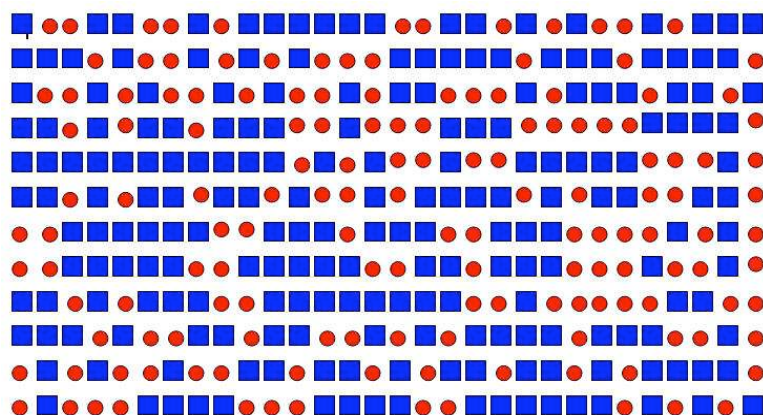
Pode-se dizer que, nesse caso, se há algo em aberto, seria o projeto composicional e não a obra. Esta se define dentro de um jogo cooperativo no qual indivíduos atuam imprimindo idéias sobre esquemas que levam a resultados mais ou menos estáveis. Desse modo é que um projeto proposto como *em aberto* gera, invariavelmente, resultados de aspecto fixo que podem, dependendo da intenção do intérprete, apresentar-se de forma mais ou menos estável a cada execução.

6.2 - Campo Minado (2002) e Co-laboração

No processo de cristalização de uma proposta inicialmente em aberto, podem ser elaborados e conservados roteiros de performance que possibilitem a execução da obra diversas vezes num espaço de tempo relativamente curto: a partitura original, que na sua feitura possibilitava diversas interpretações, pode gerar novas partituras, de caráter mais estrito, pela aderência de novas estratégias de invariância. Esse é o caso de meu projeto “Campo Minado”, cuja partitura é proposta como um roteiro de performance baseado em uma matriz de fatores 0 e 1, distribuídos aleatoriamente, representados pelos sinais

quadrado e *círculo* (ver Fig.14). É sugerido ao intérprete que invente dois gestos sonoros quaisquer (respectivos ao *quadrado* e ao *círculo*) e utilize este roteiro como partitura respeitando a sequência dada por ele. Sua configuração foi obtida copiando o padrão visual de resultados finais do *video game* “*campo minado*” que vem como parte do pacote de instalação do sistema operacional *Windows*. Trata-se de um quadro (ou matriz) no qual estão dispostos *objetos minas* e *áreas livres* além de *números* que indicam a quantidade de *minas* anexas aos quadrados. No começo do jogo tal disposição é oculta e vai sendo desvendada conforme o usuário clica com o *mouse* sobre os quadrados desvendando seu conteúdo. O jogo acaba quando o usuário clica em cima de uma *mina* e *explode* ou quando consegue desvendar todos os quadrados livres da matriz. Nesse momento o jogo mostra todas as outras *minas* ocultas bem como os *espaços livres* anexos.

A disposição final do jogo, formada por personagens *minas* e *espaços livres* foi copiada numa folha de papel e usada como *partitura* ou *roteiro de performance*. Foram copiados, por ocasião da primeira versão, 6 quadros (matrizes) diferentes, pensadas para serem executadas simultaneamente. Trata-se da disposição aleatória de dois elementos dentro de uma matriz de coordenadas pré-definidas.



Campo Minado - tabela 1

Fig. 14 . uma das matrizes de *Campo Minado*.

O perfil pouco invariante desta proposta é apenas aparente uma vez que esta foi criada para uma situação de concerto dirigida por mim na qual vários elementos não previstos pelo esquema escrito foram encaminhados *in loco*: definição do número de intérpretes, avaliação dos objetos musicais propostos por estes durante os ensaios, etc., todas estratégias de invariância não representadas na partitura. A partir de 2007, Campo Minado entrou para o repertório do grupo paulista O “Mundo” Entre Aspas²¹ que resolveu elaborar, sem mediação do compositor, uma versão da peça. Isto representou para mim uma oportunidade de verificar o comportamento morfológico da proposta fora de minha área de influência direta. O grupo optou por fazer referência à imagem do “campo minado” e elaborou uma música baseada numa massa compacta de sons agressivos tendo, fixos em suporte, sons de bateria eletrônica e um vídeo com imagens caleidoscópicas²².

A versão d'O “Mundo” Entre Aspas é fixa quanto à escolha de objetos e quanto à sua duração (a bateria eletrônica define um teto), mantendo ainda alguns parâmetros em abertos tais como o andamento e dinâmica das partes individuais. Recentemente me foram enviadas por Henrique Iwao 4 gravações diferentes desta versão de Campo Minado, executadas respectivamente nos espaços: “A Coisa”, Ribeirão Preto, dia 18/12/2006; “Bar do Zé”, Campinas, 11/04/2007; “V ENCUN”, São Paulo, 07/10/2007 e “II Mostra de Curtas do Bar do Zé”, Campinas, 26/10/2007. Esta versão de *Campo Minado* proposta pelo “Mundo” Entre Aspas foi elaborada para figurar na sua série de shows realizada em 2007. A definição de estratégias de invariância mais exigentes se deveu à necessidade de realizar ensaios, estabelecer um teto de duração para a peça e garantir um determinado resultado

21 grupo formado pelos compositores Henrique Iwao, Lucas Araújo, Mário Del Nunzio e Rafael Montorfano que esteve em atividade entre 2006 e 2007. (N.P.)

22 ver vídeo de performance de Campo Minado pelo “Mundo” Entre Aspas no endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=szcLLFGjOZ8> e que vem acompanhado da seguinte observação: *filmagem documental da canção "campo minado", composta por valério fiel da costa e tocada aqui pelo "mundo" entre aspas (henrique iwao, lucas araujo, mário del nunzio & rafael montorfano). show no cineclube barão geraldo - bar do zé, em campinas, por ocasião do lançamento do disco "dia de páscoa", 11 de abril de 2007. curiosamente, o vídeo, feito por henrique iwao, também segue a partitura de fiel da costa.* (N.P.)

sonoro. Uma vez re-definidos estes novos limites, a peça chamada “Campo Minado: versão O “Mundo” Entre Aspas” (nome pelo qual os compositores do grupo a chamaram) adquire uma considerável estabilidade morfológica e pode ser executada por outros grupos interessados no resultado alcançado por eles.

O exemplo de Campo Minado ilustra bem o aspecto co-laborativo da obra: aquilo que ouvimos é fruto de diversas camadas arbitrárias, algumas definidas pelo autor inicial, outras pelos demais agentes do processo e o resultado final é representativo dessa combinação de interesses. Nesse caso específico fui responsável pela elaboração de um critério de aplicação musical de matrizes de componentes binários e não de uma obra musical propriamente dita. Posso, eventualmente, realizar tal trabalho de elaboração de uma peça a partir de tais critérios e assumir a autoria da obra resultante, mas nem sempre isso será o caso. De qualquer modo, sem a interferência criativa de alguém sobre aquilo que é proposto como dado a priori, não acontecerá a peça musical e nem sequer poderemos concebê-la em termos sonoros. A proeminência do compositor (signatário) da proposta sobre o resultado sonoro é um dado territorial que tratamos no capítulo V desta tese.

6.3 - Ferramenta Composicional enquanto Obra

Assim como em Campo Minado, há no repertório peças nas quais a distensão entre projeto composicional e resultado sonoro ganha um contorno mais explícito. O compositor, por razões várias pode optar por ampliar de tal modo a participação do intérprete no processo de remodelagem da obra que pouca ou nenhuma relação evidente pode restar entre resultado e projeto. É para esses casos que a noção de intérprete co-laborador se aplica de forma perfeitamente visualizável: a idéia de alguém que *opera em conjunto* para que a obra chegue a determinado fim. O autor deixa uma “obra por acabar” que, por isso, pode derivar em formatos diversos.

Uma das maneiras de fazer isso é legando ao intérprete, como fiz em Campo Minado, ao invés de uma obra de caráter variável ou não, um “esquema de elaboração”

com o qual ele mesmo possa escrever a peça. O compositor pode explicar ao intérprete uma forma de alcançar, por conta própria, um resultado sonoro que já havia sido experimentado com sucesso dentro de seu próprio projeto composicional. Veremos agora algumas propostas nesse sentido nas quais tal esquema possui “aspecto pragmático” e ao mesmo tempo representa uma “síntese poética”, ou seja, nas quais o autor se sente à vontade para legar o próprio trabalho de escrever a obra a outra pessoa uma vez que é capaz de definir normas suficientemente claras e eficazes para que, independentemente de influências subjetivas, a lógica do seu trabalho não seja desfigurada. São exemplos que servem para desvelar a maneira como raciocina o compositor, pois representam um limite de tolerância poética a partir do qual não é possível mais identificá-las com seus autores (e não com uma obra específica).

6.3.1- Ferramenta Algorítmica

Na música algorítmica computacional, contexto no qual é necessário a todo momento lidar com a interface tecnológica fornecendo a ela instruções capazes de gerar convenientemente objetos musicais, encontraremos inúmeros exemplos desse tipo de raciocínio. O compositor procede explicando para o computador, através de linguagem de máquina, como ele deve proceder para alcançar seus objetivos. Para que tal ocorra, o compositor-programador deve não somente saber muito bem o que quer como resultado sonoro, mas também elaborar estratégias eficazes de comunicação com a máquina de modo que aquilo que se espera dela seja alcançado a contento. Em outras palavras, deve ser capaz de sintetizar uma idéia, traduzi-la nos termos da linguagem em questão e, uma vez obtido o algoritmo e verificado seu bom funcionamento, é possível legar ao computador por meio de seu gerador de números randômicos (se for o caso simular um comportamento não meramente instrumental) todo o resto do trabalho. Tudo aquilo que precisava ser conservado para satisfazer o projeto composicional já estaria garantido.

Tais procedimentos geralmente são utilizados no processo de definição de uma obra antes desta ser proposta formalmente. Vimos que Xenakis usava procedimentos algorítmicos na feitura de suas obras texturais modelando grandes estruturas sonoras

segundo filtragens cujos limites eram baseados em fórmulas específicas. O material gerado randomicamente era submetido a limites e acomodava-se de modo a satisfazer as exigências morfológicas do autor. Aqui o empenho maior do compositor é por definir adequadamente as regras de elaboração da obra e depois fazer com que o resultado final seja representativo destas dentro de um processo de geração e escolha de material mais ou menos espontâneo. Depois, no caso de Xenakis, o resultado era anotado em partitura para posterior execução de intérpretes.

No caso que nos interessa aqui o procedimento algorítmico se dá no momento da performance e deve ser interpretado por sujeitos capazes de interferir no processo de conformação morfológica através de escolhas subjetivas. Dependendo de como o algoritmo é formulado, porém, possíveis distorções poéticas podem ser evitadas. Verificaremos como estes procedimentos funcionam em algumas peças, não computacionais, emblemáticas nesse sentido. São elas: *Music Walk* (1958) de John Cage, *Instruções 61* (1961) de L. C. Vinholes, e *Blirium C9* (1965) de Gilberto Mendes. Aqui, ao contrário do que ocorre habitualmente na música computacional, nos casos em que as respostas ao esquema são geradas randomicamente pelo computador, não se pode esperar do intérprete uma atitude de resposta simples a estímulos dados pois, ao invés de reagir obedecendo a-criticamente às ordens definidas pelo compositor e gerar material sonoro randomicamente, ele realiza escolhas subjetivas que estão sujeitas a flutuações imprevisíveis. A atitude entre compositor e intérprete nesses casos, em outras palavras, é menos “instrumental” que “intersubjetiva”, pois o intérprete possui margem para manobrar de acordo com suas escolhas: não é um mero instrumento na mão do esquema. O oposto ocorre no caso da máquina.

Cada autor que analisaremos em seguida tem um estilo próprio de diálogo com o intérprete. Cage, por exemplo, usará esquemas em forma de jogo, bastante despojados, buscando garantir que a dimensão do acaso cumprirá o seu papel influenciando o resultado sujeitando o intérprete a ele; Vinholes utilizará procedimentos randômicos do mesmo modo, mas legará à situação de concerto a realização da peça eliminando com isso a partitura do contexto, definindo que basta aos intérpretes conhecer e seguir algumas normas de execução; Mendes ocupar-se-á de explicar com detalhes como se constrói uma peça de

caráter aberto tomando o cuidado de guiar o processo de criação etapa após etapa para garantir que a proposta soe interessante do ponto de vista de uma continuidade e de um discurso.

6.3.2 - Music Walk (1958) – John Cage

Esta peça (ou esquema) foi escrita durante a ocasião da estada de Cage em Milão a convite de Luciano Berio para produzir algumas obras eletroacústicas no Estúdio da Rádio de Milão. John Cage e David Tudor haviam acabado de chegar de Darmstadt onde realizaram uma série de concertos e conferências (entre elas a célebre *Indeterminacy*) e 1958 havia sido o ano de estréia de sua obra “de caráter indeterminado” *Concert for Piano and Orchestra*. James Pritchett analisa todas as peças do compositor escritas entre 1958 e 1961 como “diretamente ou indiretamente” influenciadas pela composição da parte de piano solo do *Concert* (Pritchett:1999, p.112). Esta peça representa a síntese de uma série de propostas de escrita de caráter indeterminado criadas por Cage durante os anos 50. O pianista do *Concert* deve escolher qualquer sequência de eventos dentro de um bloco de folhas de papel contendo 84 tipos diferentes de propostas de notação de caráter aberto identificadas por combinações de letras. *Music Walk* foi concebida logo depois de tal esforço e sua forma de apresentação ao intérprete foi extraída do *Concert*, mais especificamente dos modos AC, BD ou BE, nos quais pontos são dispostos de forma randômica sobre linhas.

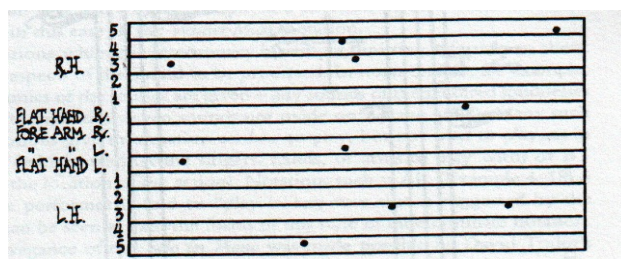


Fig. 15 - exemplo retirado do *Concert* do modo BE com instruções para uso de mãos espalmadas e antebraço para realização de clusters ao piano²³:

23 PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.121.

Durante o período em questão (1958-1961) Cage dedicou-se exclusivamente àquilo que Pritchett chamou de *Musical Tool*:

peças que não descrevem eventos nem de modo determinado nem indeterminado mas, ao invés disso, apresentam um procedimento a partir do qual se cria qualquer quantidade de descrições ou partituras. (Pritchett:1999, p.126)

E isso se deveu, segundo Pritchett, à fase imediatamente anterior de amadurecimento notacional de Cage. Depois da empreitada do *Concert* o compositor teria se sentido mais à vontade para propor ferramentas composicionais ao invés de peças, independentemente de seu caráter flexível ou estrito (Pritchett:1999, p.126). *Music Walk* seria um exemplo dessa proposta de síntese poética na qual o compositor se sente à vontade para deixar que o intérprete se expresse livremente contanto que siga algumas regras.

Trata-se de folhas transparentes contendo pontos dispersos a serem sobrepostas a outras que contém linhas. Dessa sobreposição surgem desenhos que podem servir como guias para se criar uma partitura. As sugestões são: escolher um ou mais pianos e, se quiser, adicionar pessoas tocando rádios; As regras são: os pontos representam eventos sonoros e, as linhas, diferentes categorias de apresentação destes; 4 categorias podem ser interpretadas por sons de rádio ou de piano seguindo a sequência abaixo (Pritchett:1999, p.126):

	PIANO	RÁDIO
1	pizzicato ou abafamento de cordas	“glissando de frequências”
2	notas tocadas no teclado	locução de rádio
3	ruídos externos	estática de rádio
4	ruídos internos	música de rádio
5	“sons auxiliares”*	“sons auxiliares”*

* qualquer outro som

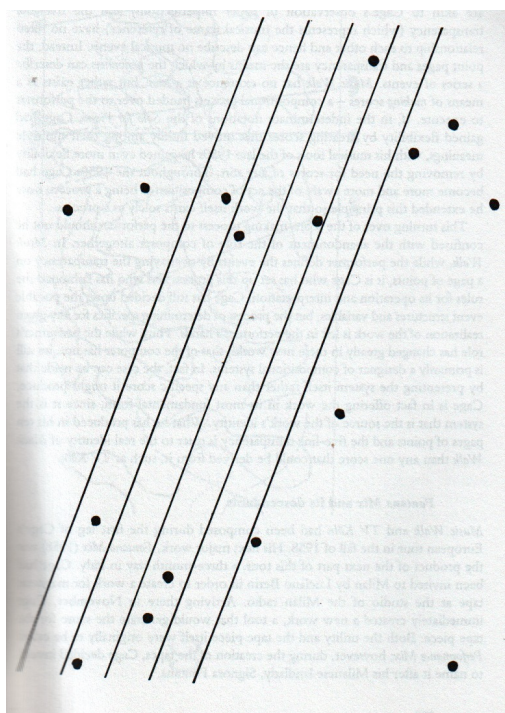


Fig. 16 - possível partitura de execução de trecho de *Music Walk* (1958)²⁴

A sobreposição aleatória de pontos escritos ao acaso a linhas fixas é suficiente para garantir que a *partitura* terá aspecto randômico, mas não para garantir que o resultado sonoro terá tal aspecto: os intérpretes poderiam, por exemplo, gerar sequências melódicas de caráter linear e causal a partir de uma proposta notacional como esta lendo a partitura como se fosse um pentagrama com notas. Daí ser necessário acrescentar que, uma vez realizada a operação de acaso inicial, cada ponto deve corresponder a um objeto específico. Nesse caso, graças ao caráter aleatório da primeira escolha, garante-se uma distribuição de objetos diversos de perfil também aleatório dificultando soluções fora de contexto. Podemos dizer que tal *ferramenta* pretende ser uma fórmula sintética (espécie de algoritmo) para alcançar um resultado sonoro que remeta à obra de John Cage desse período.

No primeiro capítulo deste trabalho vimos que a opção de Cage pelo acaso como ferramenta de composição serviu como saída para obter-se uma música não improvisatória

24 PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.127.

na qual a estrutura e a forma estivessem desobrigadas. Quando transferiu, a partir de fins dos anos 50, aos intérpretes responsabilidade de escolha de resultados sonoros, o acaso continuou servindo do mesmo modo uma vez que, estimulados a criar, os intérpretes acabavam apelando para clichês. Sobre a estréia de seu *Concert for Piano and Orchestra* em 1958, Cage comenta em entrevista a Geneviere Marcus:

Num dado momento, uma das madeiras começou a citar Stravinsky... acho que a Sagração. Você pode olhar a parte que dei a ele que nunca achará nada parecido nela. Ele estava sendo selvagem – não tocando o que estava diante dele, mas qualquer coisa que vinha à sua cabeça. Eu tentei em meu trabalho me libertar de minha própria cabeça. Eu esperava que as pessoas aproveitassem essa oportunidade para fazer o mesmo (Cage, apud Kostelanetz: 2003, p.73)

Alguma etapa de acaso é necessária dentro do processo de elaboração da peça, seja da parte do compositor, seja da parte dos intérpretes, para garantir um resultado satisfatório.

6.3.3 - Instruções 61 (1961) – L. C. Vinholes

A peça *Instrução 61*, para qualquer combinação instrumental, estreada em Tóquio em 31 de dezembro de 1961, é considerada como obra pioneira de música de caráter aberto criada por um brasileiro.

Trata-se de 4 instruções distribuídas entre 100 cartões quadrados: 1) *folha em branco*, 2) *ponto*, 3) *linha curta* e 4) *linha longa*, que são apresentadas aos intérpretes durante a performance por colaboradores escolhidos do público. A linha longa significa uma nota de longa duração, a linha curta, uma nota de curta duração, o ponto um som *puntiforme* (muito curto) e a folha em branco significa silêncio. Se o cartão for apresentado verticalmente, para linha curta temos *pequeno aglomerado de sons*, para linha longa, *grande aglomerado de sons*. Note-se que os valores de tempo e quantidade de sons são relativos. Aqui não há especificação de instrumentos ou do número de intérpretes. Uma vez entendidas as regras, não é necessário adquirir os cartões por intermédio do compositor. Qualquer um pode elaborá-los por conta própria seguindo o modelo abaixo:

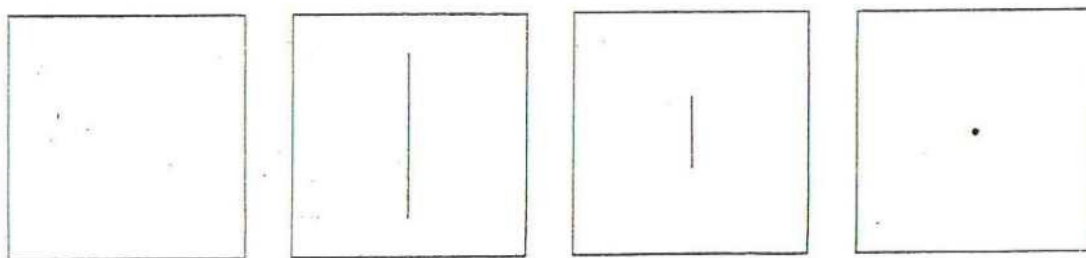


Fig. 17 - modelos para os cartões da peça *Instruções 61* (posição vertical).

Esta peça é também um caso de síntese composicional pois foi escrita como consequência de um longo processo de busca por um sistema conceitual de estruturação musical abstrato o suficiente para englobar tanto o serialismo quanto o tonalismo, as duas vertentes em debate na música brasileira de vanguarda em fins dos anos 50²⁵. Vinholes, em 1956, numa série de 3 conferências intituladas *Uma Nova Tentativa de Estruturação Musical*, expôs sua teoria de organização de células rítmico-melódico-harmônicas batizada de *Técnica Tempo-Espaço*.

Resumindo a teoria, definimos como objeto básico um intervalo melódico qualquer, chamado de “unidade espacial” e uma unidade rítmica agregada que chamamos de “unidade temporística” que, por sua vez, pode assumir diversos modos de apresentação. Pode-se agrupar várias unidades criando “unidades estruturais consecutivas” nas quais, por exemplo, o primeiro termo da unidade (a primeira nota do intervalo) seja curto e o segundo longo, ou que ambos sejam curtos admitindo um silêncio entre eles²⁶.

Vinholes escreveu diversas peças nas quais procurou aplicar tal metodologia. Sua inserção no que chamou “aleatoriedade” ocorreu como consequência da busca por

25 tal debate parecia ao compositor, que iniciou sua carreira escrevendo música serial, algo castrador. Para não ter que posicionar-se contra ou a favor de um dos lados (tonalistas x serialistas), preferiu dedicar-se à criação de um sistema de estruturação musical que não fosse passível de enquadramento estético-ideológico (N.P.)

26 Em 2005 tive a oportunidade de entrevistar o compositor em sua residência em Brasília e realizar exaustiva análise de sua metodologia de composição. O resultado desse trabalho consta em uma monografia de doutorado “Vinholes e Cage: Teorias, Indeterminação e Silêncio” escrita no mesmo ano (N.P.).

liberdade irrestrita já expressa por ocasião da criação da técnica *tempo-espço*. Num primeiro momento almejava livrar-se da necessidade de escolha semântica proposta pela querela “nacional x dodecafônico” (tonal x serial) criando uma sintaxe neutra. Num segundo momento considerou que tal processo de libertação poderia ser expandido para os intérpretes e mesmo para o público. Os “objetos” apresentados nos cartões remetem ao tipo de material usado nas primeiras peças “tempo-espço”. No caso específico de *Instruções 61* estes elementos – nota longa, nota curta, silêncio estrutural, etc. – são escolhidos ao acaso e definem a sequência e a sobreposição de material.

Ao contrário do que ocorre em Cage, faz parte da poética do compositor não apegar-se a resultados sonoros considerados válidos. Com isso não quero dizer que Vinholes não se importe com tais resultados. O compositor expressou suas preferências estéticas, em entrevista concedida a mim em 2005, da seguinte forma:

Eu nunca acreditei que para dizer as coisas seja com a linguagem que for se tenha que falar horas a fio. Não. Com pouca coisa se pode dizer bastante. Uma linha pode ser uma obra de arte, meia dúzia de palavras como se fez no concretismo. Um pequeno volume pode ter uma beleza extraordinária (Vinholes: 01/07/2005).

Apesar da abertura aparentemente irrestrita das *Instruções 61*, há uma certa expectativa a respeito do resultado. Não há, porém, no caso de Vinholes, uma *estratégia para garantia de resultados*, seja intrínseca à obra, seja dependente de questões extra-musicais, como ocorre em Cage. Um certo *desapego* à obra faz parte de sua poética.

A peça funciona como um algoritmo e remete ao contexto da música computacional. Os intérpretes estão prontos para responder a estímulos visuais sorteados por voluntários escolhidos da platéia. Cada estímulo deve ser convertido em um determinado objeto musical de acordo com regras pré-estabelecidas. Temos, portanto, as figuras do dispositivo de geração de números randômicos e dos operadores que convertem tais números em ações definidas por um programa (as normas de conversão definidas previamente pelo compositor).

Ao intérprete cabe, dentro de um ambiente sonoro altamente contingenciado pela

necessidade de responder prontamente a instruções imprevisíveis dadas em concerto, fazer das suas escolhas algo significativo e que satisfaça sua busca pessoal por resultado. É o intérprete que *faz funcionar* o contexto sonoro, independentemente de como se configure ao vivo, escolhendo determinadas estratégias de resposta capazes de dialogar com o acaso gerando resultados satisfatórios. A simplicidade das instruções e o apreço do autor por situações sonoras rarefeitas são elementos importantes na elaboração de resultados pois permitem uma maior desenvoltura instrumental ao executante ao passo que dão a ele caminhos possíveis de interpretação.

6.3.4 - Blirium C9 (1965) – Gilberto Mendes

Aqui o compositor busca a noção de autonomia do intérprete sem abrir mão do resultado musical. O compositor, à maneira de um professor de composição, através de instruções diretas, explica ao intérprete como realizar uma obra de caráter aberto na qual eventos aleatórios cumprem função relevante. Os objetos melódico-harmônicos devem ser escolhidos de acordo com a posição do ponteiro de um cronômetro que é visualizado ao acaso várias vezes durante a peça – em cada posição de ponteiro estão inscritas algumas notas específicas. Isso faz com que as combinações de notas variem de forma imprevisível.

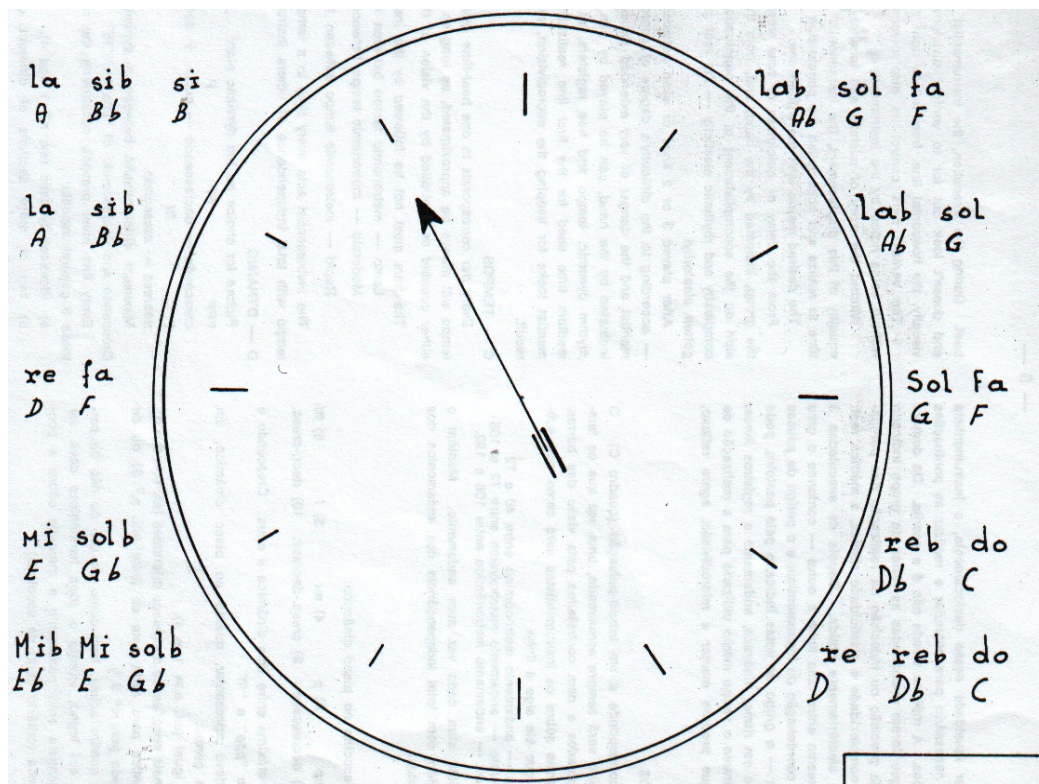


Fig. 18 - desenho de relógio nas instruções de Blirium C9, onde estão dispostas as notas respectivas a cada posição do ponteiro.

Cada grupo em *Blirium C9* é representado por uma linha horizontal com pontos inscritos sobre ela e que deve ser, no processo, convertida numa sequência de eventos melódico-harmônicos usando o grupo de notas respectivo à posição do ponteiro do cronômetro de referência.

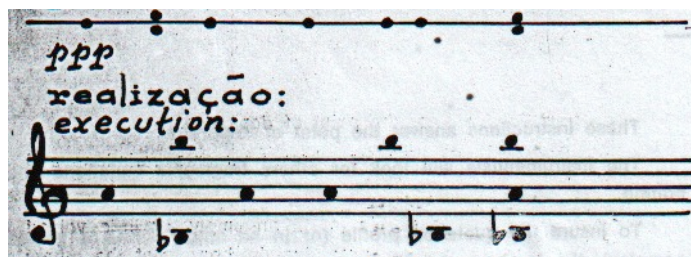


Fig. 19 - exemplo de grupo (pontos inscritos sobre linha horizontal) e de possível resolução (pentagrama abaixo) (grupo 1 – A, Bb, B).

Há uma série de recomendações quanto ao encaminhamento de tal material no

decorrer da peça para garantir que novos objetos serão acrescentados ao contexto de forma equilibrada ampliando a variedade, evitando a monotonia. Escreve Mendes nas instruções de sua obra:

Em um de cada 5 grupos a serem tocados, pode ser acrescentado, pelo instrumentista, outro grupo de notas por ele escolhido antes da indicação do ponteiro.

(...)

O instrumentista pode, ainda, acrescentar ao grupo, depois de indicado pelo ponteiro, mais uma nota, a seu critério, desde que já tenha tocado obrigatoriamente pelo menos 2 grupos sem nota acrescida.

(...)

Não utilizar a nota e os grupos escolhidos previamente antes de executar pelo menos 3 grupos de notas aleatórios (ponteiros do relógio). (Mendes: 1965, p.1)

O compositor propõe que seja acrescentado um grupo extra (não extraído da leitura do cronômetro) numa proporção de 1/5 (em cada 5 grupos, 1 alternativo); o acréscimo de uma nota ao grupo usado pode ocorrer, mas só depois que pelo menos 2 grupos tenham sido tocados sem acréscimo; qualquer um dos acréscimos só pode soar depois de tocar pelo menos 3 grupos de notas colhidas ao acaso no relógio.

Ao fim de cada *grupo* o intérprete deve olhar novamente pra o relógio para nova *escolha* de notas. Esse movimento requer um lapso de tempo. Mendes sugere que, ou o intérprete pare de tocar marcando tal lapso com um silêncio, ou deixe soando as notas que tocou por último, usando o pedal do piano, por exemplo, enquanto não retoma com as novas articulações de notas. Diante de tal contingência técnica, o compositor sugere que, pelo menos uma transição em cinco deve ser preenchida com colagem de citações de material musical recolhido do repertório clássico ou popular (inclusive arranjos). Tais citações podem ser fragmentadas livremente contanto que mantenham sua referencialidade. “Será um momento de liberdade descontrolada completa”, afirma ainda nesse item (Mendes: 1965, p.2).

A peça em sua formação original é para teclados (de 1 a 3 instrumentos) ou para de 3 a 5 instrumentos de mesma família, podendo acrescentar a qualquer uma das duas versões até 6 instrumentos adicionais de timbres diferentes dos primeiros. Para o caso de

instrumentos cuja idiomática seja incompatível com os objetos musicais sugeridos, instrumentos que gerem sons não melódico-harmônicos, por exemplo, deve-se substituir as 12 notas da escala cromática por 12 possibilidades idiomáticas respectivas a cada caso.

A disposição dos eventos sonoros na linha deve obedecer a critérios pessoais do intérprete, mas o compositor elenca na sua partitura várias sugestões de preenchimento: “distanciação (sic) a-periódica, distanciação periódica, distanciação mista, com uma ou mais notas ao mesmo tempo, para clusters”, desenhar um pequeno traço, para *glissandos*, um pequeno traço ondulado, etc. Até mesmo a disposição de tais linhas na página da partitura de execução e a quantidade de linhas por página são sugeridas para facilitar a leitura. Sugestões semelhantes são formuladas para o campo das dinâmicas e dos andamentos. Há ainda aquilo que o compositor chama de *plano de escolha livre* e que diz respeito à ornamentações eventuais a que o intérprete pode recorrer caso deseje utilizar “como válvula de escape, relaxamento, para contrabalançar o esforço geral da coordenação” (Mendes: 1965, p.6).

Blirium C9 simula uma aula de composição na qual está em jogo não somente a produção de uma obra “de caráter aleatório”, mas de uma obra estilisticamente orientada na qual o compositor, através de várias recomendações, busca um equilíbrio entre liberdade e disciplina por parte do intérprete. Se utiliza-se ao acaso, por exemplo, determinado grupo de notas, estas devem ser restritas a determinado momento no tempo; se tal rotina *grupo-pausa-grupo* ameaça o interesse da peça, deve-se revezar entre transições silenciosas e sonoras e experimentar acrescentar notas que não fazem parte do esquema bem como introduzir grupos inesperados que quebrem a rotina de “consulta ao relógio”; Se o contexto está abstrato demais, que tal acrescentar uma citação de ária de ópera ou de um rock do Beatles? Enfim, se o próprio intérprete sentir-se chateado com o resultado geral e precisar relaxar, por que não se deixar levar momentaneamente por suas próprias idiossincrasias e clichês pessoais? Tudo isso diz muito sobre o modo como Gilberto Mendes pensa o fazer musical, pelo menos na época em que este esquema foi concebido; sobre o papel do acaso enquanto jogo, da improvisação compondo-se com esse acaso, do aproveitamento das aptidões instrumentais dos executantes que reflete uma vontade de aproveitar deles suas

soluções e escolhas pessoais e o recurso à citação como fator “obrigatório”, traço característico das obras de Mendes desse período tais como *Cidades* (1964), *Vai e Vem* (1969), ou *Santos Football Music* (1969).

Em cada um dos casos analisados acima a noção de “ferramenta enquanto obra” representa uma estratégia mínima para alcançar um resultado sonoro ou uma situação musical específica cujas características satisfaçam determinada poética. Todas as peças pressupõem um trabalho por realizar no qual está implicada a produção da própria partitura de execução. Em Cage a partitura é criada aleatoriamente, por sorteio, depois fixada para execução; em Vinholes a partitura é criada ao vivo em performance; em Mendes a partitura é cuidadosamente elaborada a partir de instruções e, depois de concluída, mantém-se parcialmente aberta a elementos de improvisação.

Tratam-se de exemplos extremos daquilo que postulamos no início deste capítulo: a obra considerada enquanto resultado de um processo colaborativo e não como aquilo que é proposto preliminarmente por um autor como coisa acabada (ou mesmo por realizar). Uma partitura, por mais elaborada que seja, representa apenas uma chance de que ocorra a obra. A obra não está na partitura como um em si. A obra, quando posta em movimento, está sempre em algum lugar de alguma maneira sendo executada por alguém e todos esses itens possuem relevância no processo de definição da mesma.

6.4 - Socialização do Projeto Composicional

6.4.1 - A aula de composição

Um professor de composição que fornece à sua turma um exercício de criação baseado numa série de materiais e regras não reivindica pra si a autoria das obras que por ventura sejam produzidas em classe. Nesse caso específico não haveria o que reivindicar graças ao caráter de mero treinamento. Não há disputa territorial porque parte-se de um território considerado neutro no qual se desdobram peças também consideradas neutras. Um evento *gregário*, por assim dizer, no qual não é intenção de ninguém demarcar

territórios. O mesmo exercício proposto por um autor reconhecido adquiriria um caráter completamente outro, territorial. É o que ocorre quando algum professor decide usar, por exemplo, os textos do ciclo *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen para realizar um exercício de improvisação com os seus alunos, ignorando as preocupações de seu propositor original sobre os desdobramentos aceitáveis da peça. Muitas obras novas podem surgir de uma experiência como esta; entretanto, todas serão reconhecidas como interpretações de obra de Stockhausen mesmo que nada tenham a ver, em termos de resultado musical, com aquilo que o compositor considera ao menos razoável. Para eliminar tal problema bastaria chamar o exercício de outra coisa: “exercício de música intuitiva nº1” por exemplo, conservando o caráter dos textos. Teríamos agora obras *inspiradas* na prática de música intuitiva de Stockhausen e não mais versões de obras do compositor. Diminui-se a presença da marca territorial para poder-se operar mais livremente sobre determinada proposta.

Queremos dizer com isso que determinados procedimentos e objetos que não possuam claramente definidas sua procedência enquanto obra – enquanto fruto do trabalho de alguém – ou que tenham esta procedência atenuada num processo de re-apropriação, podem servir como base para se engendrar novas obras sem que seja necessário fazer referência a um a priori. Esses elementos disponíveis para operar podem apresentar-se de modo mais ou menos territorializado: podem remeter ou não ao estilo de um compositor específico, podem ou não ser parte de uma obra conhecida, podem ser objetos sonoros de procedência ignorada ou cuja procedência seja atribuída a um processo coletivo: acordes, certos ritmos, escalas, clichês, ruídos, enfim, qualquer material à disposição do indivíduo que pretende operar criando música.

6.4.2 - A esgrima do clichê

Sabemos que o processo de criação de uma proposta musical é impregnado de influências estéticas, de materiais sonoros conhecidos e amplamente utilizados por outros compositores, das limitações do suporte sobre o qual se propõe apoiar a execução da obra, de soluções técnicas padrão, de noções de equilíbrio e forma e de clichês. Não estamos

diante de um universo de materiais absolutamente desgarrados a serem organizados e, só a partir daí, serem implicados numa trama territorial. Há, mais do que meras partículas flutuantes, objetos mais ou menos acabados, mais ou menos territorializados, esperando para confrontar-se com o compositor.

É o que Deleuze chamou em seu livro sobre o pintor Francis Bacon, *A Lógica da Sensação, de Pintura antes de Pintar* (Deleuze: 2007, p.91) referindo-se ao duelo virtual que o autor tem que travar contra a tela, nunca vazia, impregnada de elementos, contra os quais deve impor linhas, conexões, formas, objetos desviantes de modo a criar uma tensão que gere algum canal de escoamento para que um gesto original tenha chance de surgir. Antes de começar a escrever ou definir os caminhos da obra, o compositor está diante de um universo não só de possibilidades, mas de objetos mais ou menos acabados. No entanto, a partir do ato expressivo territorial, uma relação umbilical se forma entre o autor e aquela coleção de objetos escolhida e remodelada que chamará de obra, não importa o quão provisória seja. O que define a obra é o ato expressivo: a operação que interfere nas coisas como elas eram num primeiro momento fazendo com que se comportem de uma forma diversa? Mas esse ato expressivo deverá ir além dos objetos que o precedem, ser a expressão de um esforço de superação daquilo que está dado enquanto clichê. O compositor, tal qual o pintor de Deleuze, “esgrima” o clichê para dele fazer “sangrar” uma possibilidade de existência do gesto singular.

Nesse sentido discordamos mais uma vez dos autores que vêem na obra de Cage o exemplo maior de uma atitude de descaso para com a obra. Cage, tanto quanto Stockhausen ou Pierre Boulez, buscou evitar o recurso negligente ao clichê. Um intérprete incapaz de tocar suas peças seria aquele que não parasse de recorrer a sua memória motora para engendrar material. Suas inúmeras críticas a intérpretes são testemunho disso. Mesmo quando Cage usa como material de base clichês evidentes, esses estão inseridos em contextos especiais tais como o do *musicircus*, cujo objeto prioritário seria a malha sonora definida enquanto fluxo de interpenetração de objetos acabados: sistema cujos elementos internos seriam obras acabadas que deixam-se des-territorializar dentro deste fluxo tornando-se outra coisa.

Dito isso, consideramos que o trabalho sobre a matéria, o enfrentamento do clichê, enfim, o ato expressivo territorial, é o que define uma obra enquanto de procedência delimitável. Tal definição será tão mais decisiva e influente quanto maior a evidência do ato expressivo sobre a matéria sonora.

A obra, enquanto objeto dinâmico, enquanto processo de acomodação morfológica de possibilidades infinitas, não pode ser definida a partir de um simples ato de “nascimento”: o autor a propõe, esta passa a existir, singular, a partir desse momento e, somente em seguida passaria a desdobrar-se de acordo com seu potencial de adaptação a irritações externas. Ao iniciar um processo composicional temos, como pressuposto, uma realidade sonora de alta complexidade que pode, eventualmente, simplificar-se (objetivar-se, territorializar-se) graças à interferência de alguém que realiza escolhas, remonta e remodela componentes. Há uma chance de que esse processo atinja um grau de consistência tal que a ascendência de uma autoria sobre ele se torne patente. Quanto mais evidente e consistente for esta ascendência, maior será a influência das diretrizes estético-estilísticas e ideológicas do autor sobre o modo como sua proposta se desenvolverá no tempo. Tal assinatura marcaria o pacto entre a “matéria sonora” e as “operações de modelagem” da mesma definindo regras, limites e distâncias.

Aquilo que poderíamos considerar como “indício de obra” refere-se, portanto, ao trabalho de fato realizado pelo indivíduo no processo de re-territorialização de elementos mais ou menos desgarrados dentro do fluxo de possibilidades sonoras disponíveis no ato de composição. O quanto se opera a partir desse fluxo pode servir como mote de distinção entre compositor e intérprete (como veremos no próximo item). Uma proposta pode ter diversos “operários” cujos papéis sejam mais ou menos definidos no contexto de conformação morfológica da obra. A obra musical é sempre um evento co-laborativo porque para que esta chegue a um termo é necessário que o intérprete opere, considerando suas idiossincrasias, por mais alienado que este seja em relação à sua contribuição no processo.

6.5 - Dinâmica do processo de elaboração da Obra

Vimos que a obra musical só se define enquanto resultado. Buscamos entendê-la, durante o Século XX, entretanto, como algo que estaria desde já expresso na partitura. Isso gerou a impressão de que algumas peças seriam de caráter indeterminado por não ser possível deduzir satisfatoriamente a relação que haveria entre partitura e resultado sonoro. Uma obra de caráter “estrito”, cujas estratégias de invariância definidas na partitura sejam capazes de garantir resultados sonoros invariáveis, como vimos, sofrerá irritações externas e terá seus limites morfológicos desafiados a todo momento e, para além disso, o próprio compositor, autorizado pela sua ascendência sobre a obra, pode manter-se operando sobre ela num processo que, eventualmente, pode levá-la a adquirir contornos completamente diversos do original. Esse processo nem sempre leva em consideração o momento a partir do qual a obra define-se enquanto objeto territorializado, podendo ocorrer a qualquer momento, antes ou depois de tal gesto. O processo de composição ilustraria essa abordagem na qual uma solução musical mantém-se altamente disponível para des-territorializações.

A “obra enquanto corte”, enquanto aquilo que é definido a partir de uma declaração pública, é um evento de caráter “arbitrário”: não é possível afirmar com certeza que a obra, mesmo que tomada em si, como um dado da partitura, tenha atingido um termo. É provável que esta continue evoluindo segundo necessidades contextuais e não é impossível que o seu signatário opere posteriormente sobre esta adicionando mais detalhes, eliminando partes, redefinindo funções ou mesmo descartando-a definitivamente. O compositor cessa de operar, via de regra, assim que se satisfaz com seus critérios de escolha e conservação de elementos. Tal operação pode implicar na produção de uma partitura, na gravação de um modelo, na publicação de um texto explicativo, entre outras estratégias de invariância. Uma vez proposto o objeto enquanto obra, este passaria a desdobrar-se.

Dizemos que o momento de tal corte dentro do processo de composição é arbitrário porque propõe desdobramentos para além da referência inicial. Alguém pode escrever para uma determinada formação e, conhecendo novos músicos, pode rever o que foi escrito para adequar-se a eles; uma gravação pode sofrer distorções e ser acrescentada a um contexto posterior; uma série de instruções elaboradas para um contexto podem ser usadas em outro;

uma peça escrita para piano pode ser tocada no violão e até mesmo alcançar grande sucesso de mercado²⁷. Trata-se de uma operação típica do processo criativo e que pode se dar “antes” ou “depois” da proposta ter sido apresentada formalmente como obra. Vimos que tal operação não precisa ser realizada pelo autor: indivíduos interessados em acrescentar algo à obra podem fazê-lo a qualquer momento e da maneira que bem entenderem, mesmo que à revelia deste²⁸.

6.5.1 - Aquém da obra

Dentro do processo de produção da obra há muitas possibilidades de re-definição de diretrizes pois é o período em que esta fica sob jugo exclusivo do autor. Vimos que o processo que leva à obra é mais ou menos acidentado e envolve escolhas de vários tipos até que se opte por um feixe coerente de respostas o mais representativo do que se queria dizer, da maneira que pretendia dizer e que se crie uma boa estratégia de invariância para os itens considerados essenciais. Tal processo começa muito antes de configurar formalmente uma idéia acabada na mente do compositor e, mais ainda, de sintetizar-se numa partitura, apoiado que está em idéias preliminares mais ou menos territorializadas (*a tela em branco* que nunca está em branco). Esse material inicial, apesar de muitas vezes estar focado numa meta – a obra acabada – possui um desenvolvimento que quase nunca é linear ou finalista, ou seja, como se fosse selecionado e posto em curso visando um fim único definido em termos absolutos. Este material pode gerar inúmeras versões preliminares da obra que auxiliam no processo de composição que, devido ao seu caráter provisório e oculto, não precisam obedecer às normas rígidas da música formal. Trata-se de roteiros de improvisação, jogos, técnicas de aquecimento, critérios de escolha de material, todo o repertório de normas de execução a serem levadas a termo, não pelo intérprete, mas pelo

27 trata-se do célebre caso da obra de Isaac Albeniz (1860-1909), *Asturias (Leyenda)* (1892), escrita para piano, cuja versão mais famosa é justamente a versão posterior, transcrita por Francisco Tárrega para o violão. (N.P.)

28 Não nos interessa aqui relevar as implicações *legais* ou mesmo *morais* de tais atos e sim entender o caráter arbitrário da definição da obra tomada em si (N.P.)

próprio compositor dentro do processo criativo que gerará a “obra acabada”, aquela que justificará e dará nome a todo trabalho.

Podemos ampliar essa idéia vinculando-a à noção de socialização do projeto composicional exposta anteriormente se entendermos o esquema “em aberto” como uma versão preliminar da obra que, ao invés de servir unicamente ao autor no processo de elaboração da mesma, é disponibilizada a outros sujeitos para que estes, de acordo com suas próprias diretrizes a “concluam”. Um esquema socializado, nesse sentido, poderia ser considerado uma versão preliminar em relação a todas as suas versões posteriores que a fazem convergir, como vimos, em direção a resultados cada vez mais precisos que podem ou não ter aderido a estratégias de invariância mais rigorosas²⁹.

Um exemplo do repertório de elaboração de novas estratégias de invariância para uma peça é a versão da peça de John Cage: *Thirteen* (1992), para grupo de câmara, uma de suas últimas peças, realizada pelo *Ensemble 13* grupo regido por Manfred Reichert para quem foi dedicada a composição. A peça, assim como a grande maioria das obras escritas a partir dos anos 80, faz parte do grupo de obras que James Pritchett chamou de *Number Pieces*. Cada peça tem como característica trazer no nome a quantidade de executantes da obra; *Thirteen* (treze) diz respeito à quantidade de intérpretes do *Ensemble 13*. Como todas as *number pieces* desse período, ao invés de uma partitura de caráter invariável, Cage propôs fragmentos de música escritos entre parênteses que devem ser tocados dentro de um lapso de tempo determinado. A Figura abaixo exemplifica o modo como o compositor apresenta o seu material. Temos uma parte de flauta de uma *number piece* (no caso *Two* – 1987, para flauta e piano), na qual cada nota deve ser atacada dentro de um lapso de tempo (entre 0'00” e 0'45” no caso da primeira nota deste exemplo) e deixar de soar dentro de outro (entre 0'30” e 1'15”).

No caso das *Number Pieces* a figura do regente é abolida porque pra que uma orquestra toque a peça de acordo com regras desse tipo basta que siga um cronômetro e que cada intérprete decida quando quer começar e terminar de tocar dentro daquilo que está

29 Tal como ocorre com a *peça Campo Minado*, já estudada no presente capítulo, para a qual foram definidas novas estratégias de invariância. (N.P.).

definido na parte diante de si. Essa abolição do regente, da figura da autoridade era importante para Cage dentro de sua poética e a estrutura baseada em parênteses das *number pieces* permitia isso.

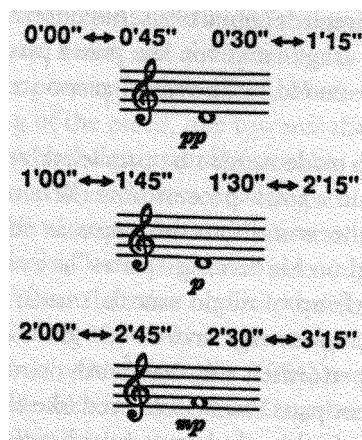


Fig. 20 - Exemplo de partitura tipo *number piece*: parte de flauta da peça *Two* para flauta e piano (1987)³⁰.

Ocorre que a versão da peça *Thirteen* realizada pelo *Ensemble 13* foi vinculada a dois esquemas adicionais que regulavam o comportamento dos intérpretes para garantir a execução de duas versões radicalmente diferentes da mesma peça e que pudessem ser regidas por Reichert em concerto.

Temos aqui duas novas “etapas” da peça, ambas acrescidas de elementos invariáveis e ambas realizadas à revelia do projeto inicial: “tenho consciência de que aqui não estou levando as coisas inteiramente ao acaso, mas John Cage há de me perdoar” (Reichert: 1993, p.19). Não importa se Cage aprova ou não tal procedimento (provavelmente não); o fato é que as versões de Reichert são mais invariáveis – permitem menos desdobramentos morfológicos de curto prazo – que a versão preliminar do compositor e foram concebidas a partir de uma partitura de base que podemos chamar, neste caso, de versão preliminar.

Thirteen, porém, não é uma peça *em aberto* como *Music Walk*, por exemplo. Trata-se de uma obra de caráter invariável que permite flutuações dentro de certos limites. As

30 PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.201

soluções de Reichert são, por isso, tão válidas quanto qualquer outra se levarmos em consideração o resultado final. A falha de interpretação nesse caso se deu mais no âmbito poético que estético. Cage diria que a peça foi mal executada pois seu projeto, ideologicamente falando, envolve a idéia de que a utilização dos parênteses torna o regente prescindível. A peça deve ser o produto das vontades individuais de cada executante. A regência tornaria tal produto inviável pois, além da evidente presença indesejável do “censor”, várias articulações que poderiam ser executadas de forma irregular acabariam regularizando-se graças à marcação do regente. A peça, em outras palavras, tende a tornar-se “dura” do ponto de vista da performance; bem diferente do resultado esperado dentro do projeto original pois não há como imitar por meio de regência o efeito de organicidade que as entradas sobrepostas ao acaso de 13 instrumentos autônomos proporcionam.

A função de uma socialização preliminar seria a de permitir que o mesmo esquema possa servir para produzir várias obras diferentes. Assim, deve-se separar a obra – o trabalho criativo – de cada um dos agentes envolvidos no processo: alguém propõe o esquema, alguém o realiza imprimindo suas próprias marcas, alguém parte da realização posterior para operar de outra maneira e assim por diante. É nesse sentido que a obra está perpetuamente em processo jamais definido-se de fato enquanto objeto estável. Não existe a obra como algo fixo, imutável. Podemos dizer, porém, que a obra (o coletivo de propostas musicais que leva o mesmo nome e exprime o mesmo território) está “de alguma maneira, em algum lugar, sendo manipulada por alguém”.

7 - CAPÍTULO VI

ESCUTA E MEMÓRIA COMO LIMITES MORFOLÓGICOS

Este capítulo, na realidade um esboço de artigo a respeito do papel da percepção e da memória na configuração morfológica da obra, pretende lançar a questão da deriva da escuta enquanto objeto de reflexão do estudo da morfologia musical. Não iremos nos aprofundar no tema aqui: julgamos pertinente, porém, à guisa de encaminhamento a discussões futuras, relevar que, a despeito de todo o esforço por invariância, mesmo calculando com precisão as consequências formais de determinado processo, ainda restaria um último estágio de filtragem cujo impacto na obra seria tão marcante quanto indefinível em termos gerais devido ao seu caráter individual: a percepção daquilo que se ouve somada à capacidade de reter na memória aquilo que se ouviu.

7.1 - Mecanismos da memória

Quando vivenciamos uma experiência musical, quando ouvimos uma música pela primeira vez, somos capazes de lembrar de trechos e mesmo remontá-los *a posteriori* caso estes tenham sido impressos na memória de forma marcante. Poderíamos dizer que tal leitura da obra, teria consequências morfológicas, pois quando a escutamos, dentro de um esforço de recordação, esta se apresenta diferente de como a escutamos anteriormente. Tal obra apresentar-se-ia deslocada de seus supostos preceitos normativos e, graças a um esforço de recriação particular contingenciado por uma capacidade de reter e re-construir experiências perceptivas através da memória, apresenta-se-ia como uma derivação da obra original, muitas vezes radicalmente alterada. O mesmo aconteceria com a memória de um músico especialista, porém de forma diferente: este possuiria em relação ao objeto um conhecimento consolidado fruto do hábito e das diversas contingências de seu *metiér* e, por isso, ao invés de lembrar daquilo que ouviu e tentar reconstruí-lo, lançaria mão de uma memória motora capaz de actualizar o objeto a qualquer momento sem precisar remontá-lo a partir de uma lembrança específica.

O filósofo francês Henri Bergson dedicou parte relevante de suas reflexões ao

estudo da memória e de seu funcionamento e nos apresentou em seu livro *Matéria e Memória* estas duas maneiras distintas de acessá-la. Uma por intermédio de *imagens-memória*, ou seja, pela lembrança de ações passadas à maneira como estas se apresentaram dentro de um tempo *actual* e que só podem ser retomadas enquanto *representações* do ocorrido onde nuances perdidas são substituídas por informação criada no ato de re-memorização;

A lembrança de determinada leitura (ao contrário da lembrança do *lido*)³¹ é uma representação e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel prazer alongar e abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez como num quadro (Bergson: 2006, p.87).

E outra, considerada como *memória motora* que se constitui da repetição de determinado estímulo até que este seja apreendido *de cor*. Nesse caso o retorno do objeto da memória não seria representacional e sim *actual*, pois o indivíduo virtualmente seria capaz de propor o objeto, a qualquer momento, reconstruindo-o nos seus mínimos detalhes.

A lição uma vez aprendida não contém nenhuma marca que revele suas origens e a classifique no passado; ela faz parte de meu presente da mesma forma que meu hábito de caminhar ou de escrever; ela é vivida, ela é “agida” mais que representada (Bergson: 2006, p.87-88).

Enquanto a memória motora representa um domínio restrito composto por raros objetos, as imagens-memória não param de acumular-se. Usamos essas dimensões da memória para armazenar e acessar nossa experiência musical quando nos convém. Podemos decorar determinado trecho de uma música estudando-a ou ouvindo determinada gravação várias vezes, mas também podemos simplesmente lembrar do dia em que a ouvimos num concerto. Entre extremos que vão da vaga lembrança de algo que ocorreu até a possibilidade de materializar determinado objeto (ouvir determinada peça) tornando-o

31 parêntese acrescentado pelo pesquisador (N.P.)

novamente actual, existe uma grande margem para flutuações da obra musical em termos morfológicos. E se considerarmos tal estado de coisas como parte da anatomia da obra musical a que nos propomos neste trabalho, teríamos que a dimensão de relacionamento entre elementos internos ao sistema que primeiramente oscilava em torno de um objeto ideal dado pelo projeto composicional passa a ser prerrogativa não só de um movimento dedicado a levar a obra a um termo, mas é também composto por elementos desestruturantes que superam em número as iniciativas de manter o sistema coeso. Para ilustrar a relevância dessa realidade para a definição morfológica da obra musical, basta lembrarmos que existem obras musicais cuja transmissão se dá exclusivamente via oral e que graças a isso, se desenvolvem ganhando novas versões conforme migram de um espaço geográfico a outro ou são perpetuadas no tempo por gerações.

Entretanto, uma melodia que seja transmitida dentro de um contexto de indivíduos dedicados às festividades de São João, por exemplo, pode conservar-se durante bastante tempo de forma relativamente estável. A lógica aqui seria a mesma que usamos para o caso da música anotada; os indivíduos dedicados à prática musical empenham-se em trazer a obra à tona da melhor forma possível dentro de suas especificidades. Isso significa que a melodia citada evoluirá pouco nesse âmbito. Já entre os não-participantes, aqueles que mantiveram uma relação ocasional com a melodia, ocorrem chances maiores de que a referência se perca ou seja distorcida.

Dentro de tal perspectiva, a obra musical assenta-se adquirindo uma existência espaço-temporal. Ela muda não apenas em função do que é proposto pelo autor ou pelo diretor de performance, ou pelo rigor de suas normas internas, mas também pelas impressões que deixa à escuta coletiva. Graças à escuta coletiva determinada música pode migrar no espaço escapando de uma existência meramente abstrata. Pessoas, literalmente, levam consigo tais impressões para onde quer que vão e estas, eventualmente, em algum lugar e de alguma maneira podem ser trazidas à tona de maneiras que transcendem seus

modos habituais de apresentação.

Dizemos que a obra musical, no que diz respeito à dimensão da escuta coletiva, experimenta um relativo estado de *deriva*³² a partir do momento em que é proposta e imprime-se de modo singular em cada ouvinte, pois é transportada no espaço e maturada no tempo adquirindo formatos finais que podem alcançar grande diferenciação em relação ao contexto original ou destruir-se no processo caso o indivíduo esqueça completamente dela. Tal deriva é relativa – e não plena –, e contingenciada – não natural – porque operam, no seu processo de transformação, aspectos subjetivos influenciados por diversos fatores externos, como já foi tratado anteriormente. Tais aspectos, porém, não são suficientes para abarcar todas as possíveis derivações que podem surgir de uma experiência musical específica.

7.2 - A escuta que compõe: a música e os sons do entorno

Nem sempre (quase nunca, diríamos) o projeto composicional corresponde perfeitamente ao que o ouvinte efetivamente capta. Este, conforme sua disponibilidade e intencionalidade acaba reconfigurando seus aspectos morfológicos. Dentro desse escopo – da escuta criativa – evocamos o célebre raciocínio de John Cage a respeito da função do silêncio na obra musical: segundo o compositor a música é composta de sons 'anotados' e sons 'não-anotados' (ou 'previstos' e 'não-previstos') (Cage: 1973, p.7). Os primeiros, intencionais, os segundos, não-intencionais, (sons do ambiente) que tendem a ser ignorados graças a uma atitude de escuta direcionada à obra que vê os demais sons que a rodeiam como *ruído* no sentido em que este é tratado na teoria da informação – como *interferência* dentro de um processo de *decodificação* de sinais. Cage reivindica tal ruído como parte

32. Termo emprestado de Maturana e Varela (*A Árvore do Conhecimento* – 2005) como *deriva natural* e que se refere, na sua origem, ao processo de mudança de determinado processo natural submetido à influência do meio. Graças ao caráter caótico de tais influências, um mesmo ascendente pode gerar descendentes completamente diversos. Tal teoria opera, portanto, prescindindo de, e mesmo eliminando, a noção de *finalidade* (N.P.).

integrante da obra argumentando que o silêncio à maneira como é proposto pela tradição musical ocidental não passa de idealização. Na realidade o silêncio não existiria – tal assertiva seria verdadeira uma vez que, mesmo numa situação de isolamento acústico total, ainda seria possível escutar o sons internos do corpo (respiração, circulação, movimentos gastro-intestinais e funcionamento do sistema nervoso).

Essa visão impõe-nos um desafio conceitual ao tentamos definir para a obra musical limites morfológicos baseados no seu projeto inicial. Vimos que a dimensão da escuta manteria a obra numa deriva natural, num estado perpétuo de instabilidade morfológica. Tal instabilidade seria função da intencionalidade de escuta dos fruidores que filtrariam da obra aqueles objetos que lhes interessam ou que conseguiram captar e de filtragens mais sutis proporcionadas pelos seus sistemas nervosos centrais. Quando Cage alerta pra a existência de sons que não estão previstos no projeto composicional e que, tampouco, seriam fruto de interpretações parciais (insuficientes) da obra por parte do ouvinte mas que simplesmente *estariam lá* no momento da performance, interfere no modo como entendemos a noção de limite morfológico da obra.

Uma dicotomia fundamental *obra x sons ambientais* seria re-problematizada: dependendo da intenção de escuta do fruidor, componentes sonoros ruidosos presentes no momento da performance fariam parte da obra. Isso nos faria rever tal dicotomia fundamental reconhecendo que a obra musical não só não poderia existir independentemente de um fruidor mas que seria na relação com tal fruidor que se estabeleceriam, definitivamente, seus limites. Além disso, tais limites valeriam apenas pra uma experiência estética particular, ou seja, a obra manter-se-ia em aberto até que alguém, de alguma maneira, a fruisse e esta *versão* da obra, graças à necessidade de tal abordagem, não poderia ser repetida.

No entanto, devemos objetar que, exatamente por causa dessa característica inescapável da fruição musical, são criados coletivamente determinados consensos em torno de situações e objetos. Um coletivo de fruidores pode eventualmente decidir uma maneira precisa de comportar-se diante de um evento sonoro de modo a extrair dele elementos considerados essenciais. Em outras palavras, o *modo de fruição* também pode ser

definido como um dado a priori.

Elege-se um sonoro preferencial (a obra) e constrói-se um arranjo ambiental (acústico) dentro do qual tal sonoro estabelece-se contundentemente como *senal*; como *informação* a ser *decodificada* por um coletivo de *receptores* atentos. Para que esta informação alcance seu objetivo é necessário que tal sinal chegue a eles com o mínimo de *ruído* de fundo; com um mínimo de *interferência*. Os sons ambientais, nesse caso, são considerados interferência e é necessário estabelecer para eles um papel marginal dentro do espaço sonoro. Como não é possível eliminar definitivamente tais ruídos, lida-se com eles ampliando a presença do sinal: ou fazendo com que o objeto de atenção preferencial soe com maior intensidade que o ruído ou chamando atenção exclusivamente para o objeto, induzindo a audiência a ignorar o ruído. Esta última estratégia funciona pois o fruidor, para perceber determinado som deve, antes de mais nada, atentar para ele conscientemente. Não basta estar diante de uma informação sonora específica; só se percebe de fato determinado objeto sonoro ou musical, a ponto de entendê-lo, se dirigimos nossa atenção para ele. Todo o resto, os sons não focados, torna-se parte do fundo ruidoso – do qual temos consciência, mas não discernimento.

Exemplo: um indivíduo que, durante uma situação de concerto passa a pensar a respeito de seu dia de trabalho, de como poderia ter retrucado ao seu chefe em determinado assunto, que fica remoendo palavras não ditas, que fica ensaiando o ato de rebeldia - dolorosamente sufocado - na tarde daquele dia, verá o contexto sonoro do concerto como um fundo indiscernível (ruidoso); é à sua própria voz que presta atenção naquele momento – sons produzidos em pensamento, imagens-lembrança sonoras recolhidas na memória e mesmo sons recém-inventados, sobre um fundo que só se deixa perceber como *musical* quando o indivíduo emerge, de vez em quando, das imagens internas de seu drama pessoal.

Cage, ao reivindicar para a obra musical que esta compreenda, além dos objetos musicais propostos a priori dentro do projeto composicional, também os sons ambientais que a envolvem, busca uma conexão fatal entre a norma musical e sua própria ruptura. Põe a obra musical em cheque usando um argumento lógico: os sons ambientais, independentemente da maneira como leva-se a cabo a situação de performance, concorrerão

com a obra musical. Tal concorrência se tornará mais marcante se a obra fornecer ao ouvinte janelas (silêncios) a partir das quais se puder perceber *seus* objetos ocultos. Não basta a tal argumento, objetamos porém, sustentar-se sobre uma evidência onipresente que pode ser ativada a qualquer momento via intencionalidade de escuta. Afirmar que há sons ambientes e que estes são audíveis e que, por isso, fazem parte da obra, não resolve completamente a questão pois não leva em consideração que, a despeito da existência de tal camada sonora anexa, o ouvinte pode simplesmente ignorá-la usando o mesmo movimento cognitivo que o compositor propõe só que no sentido inverso: pode-se considerar que, a despeito dos sons ambientais, existe algo soando que chama a atenção do indivíduo mais do que os outros sons presentes.

No entanto, a escuta ganha uma dimensão nova quando nos referimos explicitamente a ela como fator de filtragem consciente. Antes da proposta cageana de fruição dos sons ambientais, tal especificação de modo de escuta parecia sem sentido: ora, música é feita pra ser ouvida e é bom que fiquemos em silêncio para ouvir melhor. Quando alguém diz: nesta peça específica preste atenção apenas em determinado aspecto ignorando os outros ou não preste atenção em nada ou ouça apenas o ruído de fundo e, quando estas propostas são mais do que meros exercícios de escuta, estamos diante de algo novo. Uma mesma música pode admitir diversas leituras sem que precisemos alterá-la em sua materialidade; basta que a ouçamos de modo diverso (conscientemente) para que mude radicalmente.

Isso não quer dizer, porém, que a partir de tal experiência toda atividade musical *deva* seguir tal caminho. Sabemos que cada indivíduo ou grupo de indivíduos define de que maneira pretende fruir determinada obra de acordo com suas próprias convicções. Nada impede que surjam coletivos de fruidores engajados na prática da *escuta ambiental* que reivindique-a como mais autêntica ou natural. Trata-se, porém, de uma escolha equivalente à que os *fruidores tradicionais* realizaram em determinado momento da história da música quando buscaram evitar a algazarra comum das ruas e demais ambientes abertos ou mesmo determinados hábitos de intervenção social frente a um número musical, e dirigir suas realizações musicais para dentro de ambientes isolados nos quais podiam escutar melhor aquilo que consideravam essencial dentro das obras.

Cada obra traz consigo uma proto-prescrição quanto à sua dimensão frutiva não necessariamente explicitada no projeto, mas que pode ser intuída a partir de fatores contextuais (consensos culturais, prática corrente, características de repertório, etc.). Alguns autores, como Cage, sugeriram explicitamente, em seus trabalhos, modos específicos de fruição. Temos, portanto, como elemento inseparável da obra, uma prescrição (ou proto-prescrição) de um modo de fruição considerado mais adequado a ela. Tal elemento tende a aproximar o ouvinte de uma percepção morfológica mais afim com o projeto composicional.

Ocorre que uma mesma obra pode ser ouvida segundo modos de fruição diferentes, não previstos na concepção original; alguém pode concentrar-se, por motivo de análise musical, exclusivamente no comportamento harmônico de um trecho de obra sinfônica ignorando a construção timbrística; ou pode-se, como no exemplo anterior do funcionário, concentrar-se em eventos sonoros alheios aos objetivos do concerto. Temos, por isso, que a obra estabelece seus limites morfológicos, no que diz respeito à participação da escuta, apenas quando estabelece-se um comportamento frutivo preciso. Assim, um objeto sonoro estranho à obra pode ser considerado parte do seu ambiente externo e motivo de irritação se o fruidor optar por uma escuta exclusivamente atenta a ela; o mesmo objeto sonoro pode tornar-se *musical* ao optarmos por encarar tudo aquilo que soa naquele momento como parte integrante do concerto.

A escuta, mesmo que engajada em adotar os sons ambientais como parte do contexto musical, ainda assim falhará em abranger tudo o que acontece de sonoro ao seu redor. É fácil verificar tal fato posicionando um microfone omni-direcional dentro da sala de concerto na qual ocorreu a fruição e gravando tudo o que ocorre. Como o microfone é apenas uma máquina de registro objetivo e não possui, ao contrário da nossa escuta, um filtro subjetivo, acaba captando uma situação sonora muito mais ampla do que aquela que nós julgávamos ter vivido. Assim, a escuta dos sons ambientais, do mesmo modo como ocorria com a escuta dos sons do concerto, mostra-se parcial.

Na realidade a escuta vaga entre muitos modos de fruição no decorrer de uma

atividade sonora qualquer independentemente das prescrições implícitas ou explícitas que a acompanham. Do composto *obra-modo de fruição* capta-se aquilo que se queira, porém, levando em consideração mais do que outra coisa, cremos, aquilo que o autor e a prática corrente recomendam como atitude correta.

8 - CAPÍTULO VII

COMPOSIÇÕES

Reunimos algumas obras escritas nos últimos anos e apresentamos diversas abordagens onde a questão da forma, sua estabilidade ou deriva, desempenha papel relevante. São peças produzidas entre 2000 e 2004, algumas, portanto, escritas fora do período da tese. Interessa-nos relevar nestas análises alguns detalhes a respeito do seu processo criativo considerando as etapas de configuração formal anteriores ao estabelecimento da peça enquanto proposta acabada, o processo de montagem das mesmas enfatizando o relacionamento entre intérprete e proposta tendo ou não o autor como mediador e aspectos do próprio projeto no que diz respeito às minhas expectativas quanto a resultados musicais.

Como pesquisadores, temos em grande conta o acesso a material de análise a partir de fontes primárias e sabemos da necessidade de que tal material seja adequadamente acondicionado, catalogado e posto à disposição do teórico para permitir posteriores desdobramentos. Neste capítulo enfatizamos a figura do relato composicional, a descrição de procedimentos composicionais como chaves para o estabelecimento de uma base sólida de aproximação da obra em questão buscando utilizar alguns conceitos estudados na tese à maneira como estes poderiam funcionar na prática analítica formal.

8.1 - PALAVRA MÁSCARA (2003)

para violino, cello, piano, vibrafone e narrador.

Neste trabalho um narrador escolhe um texto de sua preferência e o lê seguindo uma partitura comum aos demais instrumentos. Nela estão inscritos, em forma de grossas hastes verticais, os momentos precisos nos quais ele deve dizer os fragmentos do texto. Cada fragmento deve ter o tamanho aproximado de um fôlego pra que entre um fragmento e outro sobre espaço para o silêncio. Contrastando com a parte do narrador, a parte instrumental foi notada para repetir-se tal e qual a cada execução.

8.1.1 - Personagens tipográficos

Os objetos musicais da parte instrumental foram criados modelando espaços sonoros que buscavam imitar metaforicamente caracteres tipográficos. Imagine-se um caractere, um letra “I”, por exemplo, pensada como um ataque abrupto apenas porque seu formato lembra um acorde de duração curta ou um “E” como um acorde forte seguido de uma filtragem que deixa vazar apenas 3 notas: uma grave, uma média, uma aguda. Foi esse o critério adotado para criar os objetos musicais da peça. Ocorre que ao invés de utilizar uma fonte padrão, utilizei uma fonte que possuía exclusivamente caracteres genéricos tais como “⌈” “⌊” “⌋” “⌌” “⌍” “⌎” “⌏” “⌐” “⌑” “⌒” “⌓” “⌔” “⌕” “⌖” “⌗” “⌘” “⌙” “⌚” “⌛” “⌜” “⌝” “⌞” “⌟” “⌠” “⌡” “⌢” “⌣” “⌤” “⌥” “⌦” “⌧” “⌨” “〈” “〉” “⌫” “⌬” “⌭” “⌮” “⌯” “⌰” “⌱” “⌲” “⌳” “⌴” “⌵” “⌶” “⌷” “⌸” “⌹” “⌺” “⌻” “⌼” “⌽” “⌾” “⌿” “⋀” “⋁” “⋂” “⋃” “⋄” “⋅” “⋆” “⋇” “⋈” “⋉” “⋊” “⋋” “⋌” “⋍” “⋎” “⋏” “⋐” “⋑” “⋒” “⋓” “⋔” “⋕” “⋖” “⋗” “⋘” “⋙” “⋚” “⋛” “⋜” “⋝” “⋞” “⋟” “⋠” “⋡” “⋢” “⋣” “⋤” “⋥” “⋦” “⋧” “⋨” “⋩” “⋪” “⋫” “⋬” “⋭” “⋮” “⋯” “⋰” “⋱” “⋲” “⋳” “⋴” “⋵” “⋶” “⋷” “⋸” “⋹” “⋺” “⋻” “⋼” “⋽” “⋾” “⋿” “⋀” “⋁” “⋂” “⋃” “⋄” “⋅” “⋆” “⋇” “⋈” “⋉” “⋊” “⋋” “⋌” “⋍” “⋎” “⋏” “⋐” “⋑” “⋒” “⋓” “⋔” “⋕” “⋖” “⋗” “⋘” “⋙” “⋚” “⋛” “⋜” “⋝” “⋞” “⋟” “⋠” “⋡” “⋢” “⋣” “⋤” “⋥” “⋦” “⋧” “⋨” “⋩” “⋪” “⋫” “⋬” “⋭” “⋮” “⋯” “⋰” “⋱” “⋲” “⋳” “⋴” “⋵” “⋶” “⋷” “⋸” “⋹” “⋺” “⋻” “⋼” “⋽” “⋾” “⋿” . A idéia era conservar apenas formas que pudessem ser facilmente adaptadas à regra de transferência original. Uma vez decidido o método de “tradução” de figuras tipográficas para objetos musicais úteis à peça, procedi produzindo um grande texto para posterior alteração de fonte no programa de edição de texto *Word*. Ao invés de escolher um texto normal para a “tradução”, resolvi, em busca de um resultado de feição aleatória, abrir, dentro do programa, uma foto, que foi imediatamente transformada em caracteres em sequência caótica preenchendo dezenas de páginas. Uma das vantagens desse processo foi que o programa além de embaralhar os caracteres, acrescentou silêncios (espaços aleatórios em branco na folha) que poderiam depois ser aproveitados.

8.1.2 - Acaso-modelagem

Coletei uma sequência de objetos para tradução e procedi exatamente como o descrito acima modelando os objetos que me vinham ao acaso a partir da folha de papel. Criei uma tabela de objetos musicais em sua relação com os caracteres tipográficos para facilitar seu posicionamento na partitura definitiva.

Nela, o caractere “⌊”, por exemplo, vinha acompanhado do fragmento musical abaixo:

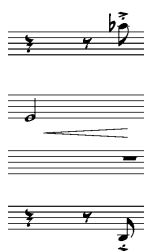


Fig. 21

O “⊥”, acompanhado deste:

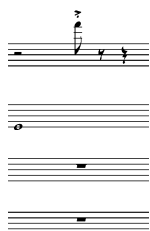


Fig. 22

E assim por diante.

O processo de escrita definitiva da partitura seguiu a sequência que havia vindo da operação de transformação da imagem em caracteres e, através da adição de sinais de dinâmica e articulação busquei potencializar os gestos que vinham nascentes de modo a conectá-los como se tivessem sido planejados para soar em conjunto desde um primeiro momento. Tal processo é o que chamo de “acaso e modelagem”. Trata-se de uma tentativa de territorialização do “som ele mesmo”, proposto por Cage, que, no meu caso, buscava “aprisioná-lo em pleno vôo” re-territorializando-o numa fotografia de si mesmo que pode ser, posteriormente retocada para fins expressivos.



Fig. 23 - fragmento da peça onde vemos diversos objetos re-territorializados via modelagem.

As coincidências foram enfatizadas, os contrastes idem. Quando o final de uma nota coincidia com um ataque, este acabava servindo como gesto conclusivo para o primeiro; quando um som prolongado coincidia com outro, breve, surgia automaticamente um gesto do tipo *ataque-ressonância*, e assim sucessivamente. Fora essas articulações dadas pelo esquema inicial, havia ainda acréscimos expressivos que não faziam parte dele, mas que acabaram compondo o resultado final. Os pedais do piano e os sons harmônicos dão-nos exemplos de tal procedimento. Nesse caso deixei-me guiar pelo ouvido buscando fazer a peça soar da maneira mais autônoma possível. Queria que a parte instrumental prescindisse totalmente da parte narrativa. A escolha das notas seguiu um procedimento simples de conservação de determinadas sonoridades buscando garantir a coerência melódico-harmônica do todo.

8.1.3 - Palavra mágica

Os pontos de intervenção textual foram escolhidos na peça a partir da sequência de personagens musicais como parte ainda do processo de modelagem da obra.

A principal característica deste trabalho é a tensão que há na sobreposição de um conteúdo literário qualquer sobre um fundo dado e em como o texto contribui para re-

significar tal fundo de modo a compor com este um estranho híbrido. Um texto amoroso entraria em relação com o fundo agressivo fazendo aflorar espontaneamente uma certa impressão de impetuosidade; um texto épico seria potencializado no início graças a essa mesma impetuosidade, depois sentiríamos que não saímos do lugar apesar da promessa de movimento; um texto dramático se nutriria desta estaticidade que poderia sugerir para a cena uma dimensão espacial, um claustro a partir do qual se fala; ou ainda um texto narrativo de conteúdo banal poderia ser colorido pelo fundo adquirindo um teor dramático que transformaria o seu relato superficial e desinteressante em um perturbador conto de mistério.

O texto muda de caráter ao ser posto sobre um fundo sonoro característico, como vimos e, além disso, um processo concomitante se dá no caminho oposto: o fundo fixo sofre uma segunda mutação pois, apesar de estático, imutável, intransigente até, parece seguir o texto como se fosse totalmente maleável e adaptável. Saber que tal operação se dá no ato da escuta quando o fruidor realiza as conexões necessárias para que se goze o momento, não elimina o fascínio de tal experiência na qual a união de um fundo estático a uma figura cujo conteúdo ninguém sabe ao certo qual será, geram a cada performance novos mundos sonoros radicalmente diferentes.

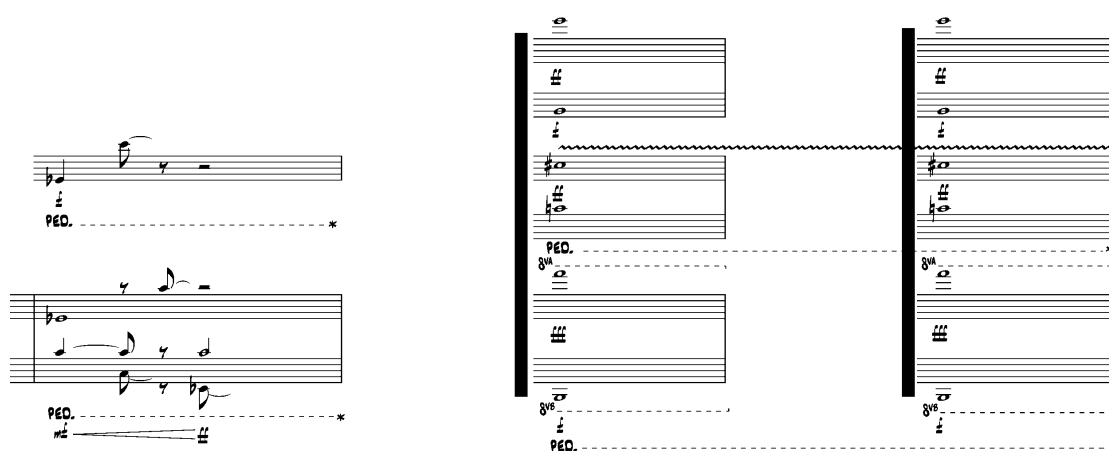


Fig. 24 - momento especial no qual devem ocorrer duas intervenções textuais na peça.

No exemplo acima fica claro o procedimento; escolhi posicionar estes fragmentos do texto no momento exato em que se dão estes violentos *tutti*. Este momento marca a coincidência entre os acordes (mais precisamente *clusters* expandidos) e os fragmentos textuais e representa o ponto de contato mais importante da peça pois neste momento ambos os personagens (figura e fundo) convergem para um mesmo plano: o plano da explosão de energia, do grito. Independentemente do que o narrador esteja dizendo neste momento, soará como a coisa mais importante do contexto ou como o ponto culminante da obra. Tal dito adquirirá importância para a audiência e, a experiência nos mostrou, acabará potencializando a atuação do narrador que, motivado pela súbita agressividade do quarteto, aumentará a amplitude sonora do texto e, em alguns casos, poderá adquirir estranhos movimentos involuntários³³.

A obra é curta (dura no total, cerca de 3'30") e possui um *ritornello* “*Da Capo ao Fim*” que impõe ao texto um novo encontro com a mesma sequência sonora de fundo, desta vez sobreposta à parte final do texto. Com isso levamos ao extremo o princípio de remodelagem sígnica re-introduzindo ao contexto elementos antigos que serão novamente re-territorializados pelo texto, mas de uma outra maneira e com outra intensidade, sugerindo novas interpretações para a mesma coisa. O final é seco e pede-se ao narrador que, seja lá o que esteja falando quando tudo cessar de soar, que ele diga-o em tom definitivo como se se tratasse de uma verdadeira conclusão de raciocínio. Aqui, do mesmo modo como ocorre com o “ponto culminante” da peça, onde narrador e fundo mesclam-se num mesmo gesto, o silêncio repentino do fundo, sua desapareição, também traz consequências expressivas. Qualquer que seja o dito, soará de fato conclusivo e adquirirá o peso de máxima ou “moral da história”.

8.1.4 - Escuta

No período em que escrevi esta peça, estava envolvido com diversas outras que requeriam do intérprete intensa colaboração junto ao projeto composicional, em outras

³³ As mãos em súplica do narrador (José Luis Bonfim) da versão de junho de 2003 em Campinas (Sala 34 – Departamento de Música – IA/ UNICAMP) e os gritos desafiadores do narrador (Renato Torres) da versão de setembro de 2005 em Belém (Canto do Patrimônio - IPHAN) (N.P.)

palavras, estava envolvido com aquilo que eu entendia na época como “indeterminação em música”. Decidi escrever uma peça com as características de *Palavra Máscara* pra servir como contraste às outras: tal contraste se daria aqui no âmbito do procedimento de escrita, pelo fato de que optei por criar um contexto instrumental totalmente sob controle no qual pouco ou nada restava aos intérpretes a não ser seguir a partitura da melhor forma possível. Tinha, na época, realizado alguns trabalhos que duravam muitos minutos e estavam apoiados numa noção de simplicidade e economia de elementos. Em *Palavra Máscara*, proponho um discurso agressivo (às vezes frenético) e denso que dura poucos minutos.

Ambos os casos relevam a maneira como se frui uma obra musical habitualmente e procuram jogar com isso de modo a levar o ouvinte a um estado de expectativa a ser frustrada por intervenções várias. Nas demais obras do período eu, normalmente, realizava um prolongamento de situações sonoras de modo a levar o ouvinte a “esquecer” o fato musical diante de si, distrair-se e, subitamente, sem aviso, eu deixava escapar um “evento especial” que o fazia “acordar” e preparar-se para apreender o próximo evento especial cuja reaparição, no entanto, não se deixa adivinhar pelo contexto. Em *Palavra Máscara*, do mesmo modo, busco criar no ouvinte a impressão de que está diante de alguém que vai contar-lhes uma história com acompanhamento musical. Com o passar do tempo, inúmeras tensões são produzidas entre os dois níveis de execução da obra e vai ficando difícil apreender as conexões entre eles. Durante o momento culminante, se o fruidor estiver atento a texto, perceberá que **na realidade está sendo levado a entendê-lo praticamente ignorando seu conteúdo**. Essa sensação paradoxal se estabelece em algum momento durante a peça, mas já é tarde demais pois ela está prestes a acabar. O ouvinte não sabe disso, nem sequer o intui devido à densidade da parte instrumental e à impressão de que tem-se muito mais a falar (inclusive para dar tempo dele entender o que está acontecendo). No entanto, a peça acaba subitamente e ele tem que se contentar com a frase final de um texto cujo significado, agora percebe, foi manipulado pelo contexto sonoro de uma maneira que ele não captou a tempo.

8.2 - MATINAIS (2004)

para dois violões amplificadas, duas vozes amplificadas e efeitos

Esta peça foi concebida para ser executada por alunos da classe da disciplina *Música de Câmara* da professora Denise Garcia em 2004 e, na época, tinha como título provisório: *Violões e Vozes*. O perfil da turma (predominantemente formada por jovens compositores com grande disponibilidade experimental) e o curto prazo de entrega da peça me fizeram optar por um formato mais aberto. Furneci à turma duas páginas com módulos de material melódico, respectivamente 32 módulos para violões e 32 para as vozes e algumas poucas instruções do que fazer com isso.

Cada violonista deveria escolher um percurso dentro da partitura, uma sequência de módulos, depois selecionar dois deles para serem tocados com efeito de *delay*. Para as vozes foi sugerido o mesmo procedimento sendo que, além de escolher dois módulos para serem tocados com efeito, deveriam ser escolhidos mais dois que deveriam ser cantados usando alguma letra selecionada pelo próprio cantor (referência à experiência com *Palavra Máscara* de deixar “aquilo que se deseja falar” em aberto).

Os módulos deveriam ser tocados, durante o tempo que o intérprete quisesse, repetindo seu conteúdo da maneira mais regular possível mantendo um mesmo andamento gerando um “clima minimalista”. Para evitar que todos os módulos soassem com o mesmo andamento, sugeri para cada módulo uma digitação alternativa que visava regular o grau de dificuldade de cada módulo. Assim, o intérprete poderia tocar “o mais rápido possível”, por exemplo, sem que isso implicasse em homogeneidade na execução; os diferentes graus de dificuldade imporiam naturalmente mudanças de andamento.

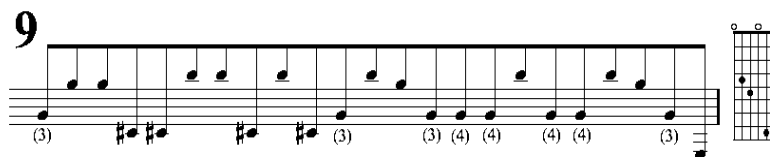


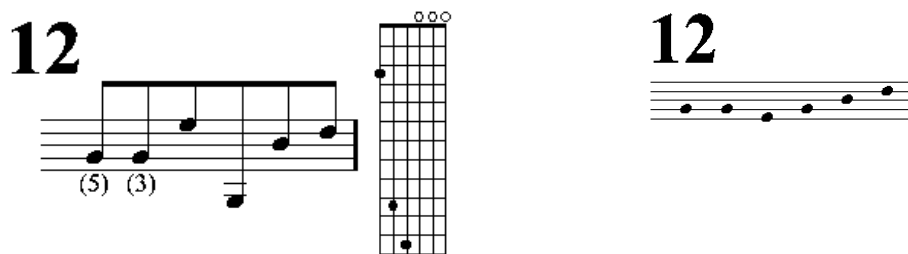
Fig. 25 - módulo 9 da parte de violão com sugestão de digitação ao lado.

27



A single musical staff containing a sequence of 20 notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The staff ends with a double bar line.

Cada módulo do violão possui um módulo correspondente nas vozes que traz sua mesma sequência de notas:



No entanto, em sua concepção original as partes de violão não tinham sido pensadas para soar conjuntamente a suas respectivas partes de vozes. O resultado geral deveria ser fruto da sobreposição ao acaso das escolhas autônomas de cada um dos quatro executantes. Algo como um efeito de difração sonora radical no qual não se conseguiria perceber claramente um nexos, porém sendo possível intuí-lo a todo momento graças às repetições. O tempo da peça poderia ser combinado previamente pois não seria necessário que todos os módulos fossem executados. Terminado o tempo estipulado, os intérpretes simplesmente parariam de tocar.

Em 2007 realizei uma performance dessa peça montando eu mesmo as partes de

violões e vozes em casa. Para tanto, uma série de mudanças foram definidas para que o resultado final ficasse de acordo com minhas atuais exigências poéticas. Defini uma partitura mais precisa, uma estrutura temporal que distribuisse de maneira equilibrada a aparição dos efeitos e textos, uma duração precisa para cada módulo de modo a obter uma duração total em torno de 30 minutos.

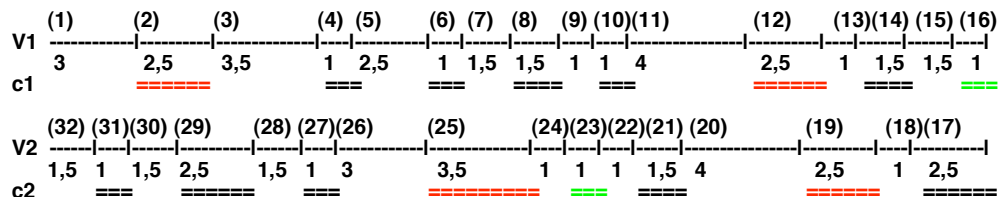


Fig. 28 - partitura final da versão realizada em 2007 da peça. V1= violão 1; c1= canto 1; V2 = violão 2; c2 = canto 2. Os números sobre as linhas representam os módulos usados; os números abaixo das linhas representam as durações em minutos; as linhas vermelhas, os módulos que soam com efeito de delay; as linhas verdes, os pontos em que usei texto.

O material notacional gerado para que eu executasse esta versão da peça, mais atualizado, fez com que a proposta de 2004 fosse considerada, em relação a esta, uma “pré-partitura”, ou seja, um desdobramento posterior de uma proposta que, naquele momento, estava mais “em aberto” do que agora. Posso usar o esquema atual para fixar definitivamente diversos aspectos da obra que em 2004 podiam ser alterados. Assim, uma versão nova dessa peça poderia manter a mesma sequência de módulos, as mesmas durações, os mesmos textos e até mesmo a mesma orientação de performance pois que esta poderia ser balizada pela gravação que fiz em casa. A estratégia de invariância foi aguçada e os objetos musicais bem como sua sequência convergiram para um esquema de repetição definido.

Em *Matinais* (2007) toca-se o grupo de notas da vez numa sequência específica que soará durante o tempo estipulado na partitura de execução. Resolvi aliar – tocar sobrepostas – as respectivas partes de violões e vozes induzindo a peça a um ambiente melódico-harmônico no qual a idéia de acompanhamento fosse evocada mesmo que desenfazada a cada momento graças à textura geral formada pelos dois violões tocando materiais diferentes. Percebe-se, porém, que, a cada vez que uma voz entra em cena, algo ocorre com

o ambiente harmônico geral, algo que facilita a entrada da voz em cena fornecendo um contexto sonoro por meio do qual ela pode soar sem tanto atrito: uma linha de fuga (de entrada) para a voz, um invólucro, um veículo, uma “morada”.

8.2.2 - Escolha do texto

Dividido em duas partes, uma no módulo 23 da segunda voz (meio da peça) e outra ao final no módulo 16 da primeira voz, acrescentei o poema *Música com Sombras* do escritor paraense Vicente Franz Cecim³⁴:

1	Porque te vestes de Sombra	
2	é que eu te espero onde os dias morrem para sempre	
4	Escuta	É a voz humana
6	essa areia sufocada em tua garganta: isso, a areia	
7	soprada por um vento	
9	é a coisa que os homens chamam a Voz humana	
10	A Nossa voz,	
11	ah	
13	Dela, nada dizer	Calar na bruma
14	Porque tu vestes de sombras	
16	a criança que trazes pela mão,	
17	torturada como um vício, branca como uma virtude	
18	triste	
19	como uma flor presa em sua Raiz	
21	Onde está o colar dos desesperos, ali	
22	puseste os pulsos das manhãs nascentes	Nenhum Anjo,
23	nenhum Anjo	
24	Estamos presos no Centro,	
26	ou livres caindo no escuro	
27	E eu não sei qual das duas portas, assim abertas, são mais	
28	terríveis são	
29	mais belas	
30	Se	
31	* só sei	
33	que te espera	

³⁴ Extraído do livro *Ó Serdespanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p.233-235. Este poema faz parte do fragmento *Música do Sangue das Estrelas*.

35 a que virá coberta pela Sombra
 36 trazendo pela mão essa criança sem Face, sem
 37 rugas também
 38 sem ter nascido

 40 Se assim escurecesse em silêncio esta paisagem
 41 onde pousamos ausentes para os olhos
 42 dos cegos,

 44 toda Serpente seria caridosa, todo encanto teria nervos
 45 azuis de pedras de fontes
 46 de lamentos não-nascidos do fundo da garganta

 48 nem a tua nem a menor que tu, a tua criança

 50 que devolves à claridade
 51 com um gesto de amargura
 52 e recuperas
 53 para o negro dia dos meus olhos
 54 com um gesto de ternura

 56 Ela, a fonte em nossas fronteiras, pensativamente está
 57 pousada,

 59 observa

 61 Paisagem de deserto, e mão cheia de pó:
 62 um sonho para olhos de vidros sonharem

 64 com torturas

 66 Ela: é a Paisagem: é o Lugar, e é o Pranto
 67 do lugar onde os dias morrem
 68 para sempre

 70 Nenhum anjo, nenhum anjo

 73 Não é a Voz humana, nem ao menos murmurando

* início da segunda parte lida durante o módulo 16 da primeira voz.

Vicente Cecim perdeu seu filho Franz e decidiu acrescentar em seu próprio nome esta palavra de modo a “levar consigo o filho para onde quer que fosse dali em diante”. Esta história, contada a mim pelo próprio poeta me inspirou a “*levar Cecim com Matinais dali em diante*”. O poema é adicionado ao contexto musical de maneira semelhante ao que já havia sido experimentado em *Palavra Máscara* (2003), no qual o texto compunha-se

com a música sem ter sido necessariamente pensado pra soar em conjunto. Na realidade só escolhi o texto depois de já ter resolvido toda a parte de estruturação musical.

8.2.3 - Nome da peça

Depois de ouvir a peça atentamente resolvi chamá-la de *Matinais* (descartando o nome anterior: *Violões e Vozes*) devido ao seu caráter meditativo que me remeteu ao clima de vigília num monastério. Os sons com “reverb” ajudaram a criar essa atmosfera. A peça passou a ter uma localização cronológica fixa: deveria ser tocada a partir das 5'30” da manhã, ao ar livre, para ter como cenário o nascer do Sol. Poderia ser tocada também em ambiente fechado com projeção de vídeo de nascer do Sol ao fundo³⁵.

Essa última decisão compõe-se com o texto de Cecim gerando belas falsas pistas sobre a essência da obra. É que quando o ouvinte se encontra diante de uma atividade sonora estranha proposta como musical, busca apoiar-se em qualquer coisa que soe familiar para tentar entender o que se passa. O texto falado – ao invés de cantado como estava previsto na versão de 2004 – parece ser esse nexo. Desse modo é possível criar relações tais como: *Escuta, é a voz humana (4)* = referência à voz que fala; *pusestes os pulsos das manhãs nascentes (22)* = referência ao cenário; *Eu não sei qual das duas portas (27)* = vozes, violões; *que devolves à claridade/ com um gesto de amargura (50-51)* = referência àquilo que trazemos à luz do Sol (a criança-música; o *devir-criança* da música), etc.

8.2.4 - Repetição

O verdadeiro protagonista da música é a *repetição*. Uma repetição que não se deixa analisar, uma repetição onipresente: as linhas melódicas que se repetem, os efeitos de *delay*, a insistência timbrística, a voz que repete a sequência melódica do violão; *Nenhum Anjo, nenhum Anjo (21-22)*. Agregado a esse personagem principal, uma série de medidas cuja função é a de dificultar o discernimento quanto à “razão” de tais repetições. Graças à sobreposição autônoma das linhas melódicas, temos a todo momento material novo mesmo que todo o contexto seja constituído de fragmentos em repetição. Assim, entende-se a todo

³⁵ Tais detalhes de execução até o presente momento ainda não haviam sido postos em prática (N.P.)

momento que algo repete, mas não se sabe exatamente o quê. Ao mesmo tempo, há eventos que se referem à repetição de forma mais explícita, tais como o efeito de *delay*. Porém, graças ainda às sobreposições livres, continuamos trafegando num terreno instável. As vozes imitam os violões a todo momento, percebemos isso, mas elas soam como indivíduos dizendo a mesma coisa sem um saber do outro como monges rezando sobre o mesmo terço em celas separadas. Uma teia repetitiva evidente que, ao mesmo tempo, não se deixa capturar pela percepção do ouvinte convidando-o a relaxar deixando-se embarçar nela.

8.2.5 - Pedágios que *matinais* pagaria a violões e vozes

Esta é a versão atual da peça. O seu esquema original, bem como suas regras, propostos em 2004, ainda podem ser usados como base para a produção de obras, mas talvez não sob o título *Matinais*. A peça *Matinais*, assim como foi encaminhada em 2007, porém, pode ser tocada de forma invariável e existe a possibilidade desta ser considerada uma referência primeira pelo fato de eu mesmo tê-la proposto nos termos em que se apresenta agora. Se outro compositor tivesse realizado tal operação, é possível que tal desdobramento continuasse funcionando como referência dependendo do sucesso da empreitada (se soou bem, se foi bem aceita). O nome da peça seria *Violões e Vozes*, porém, como tributo ao meu território, e eu acabaria, graças a isso, mesmo não interferindo diretamente no resultado sonoro, com autor da obra.

Considero que o esquema *Violões e Vozes* (2004) foi usado como base para que surgisse *Matinais* (2007), mas não deve se confundir um trabalho com o outro. O primeiro é um esquema vinculado a uma série de regras; requer, portanto, colaboração no ato composicional; o segundo é uma peça de caráter invariável, repetível por quem quer que seja dentro de limites definidos por mim. Do mesmo modo, qualquer desdobramento outro de *Violões e Vozes* pode engendrar novas obras sem que se deva considerá-las como simples soluções para o mesmo problema. Teríamos como único pedágio razoável a referência ao esquema (que não é uma peça) a partir do qual se escreveu a peça; mas a peça, a meu ver, seria fruto do trabalho criativo de quem a realizou.

8.3 - MADRIGAL (2004)

para 3 instrumentos capazes de realizar *glissandos*.

Trata-se de uma partitura gráfica a ser tocada em volta de uma mesa a partir de qualquer posição, dedicada exclusivamente a instrumentos capazes de realizar *glissandos*.

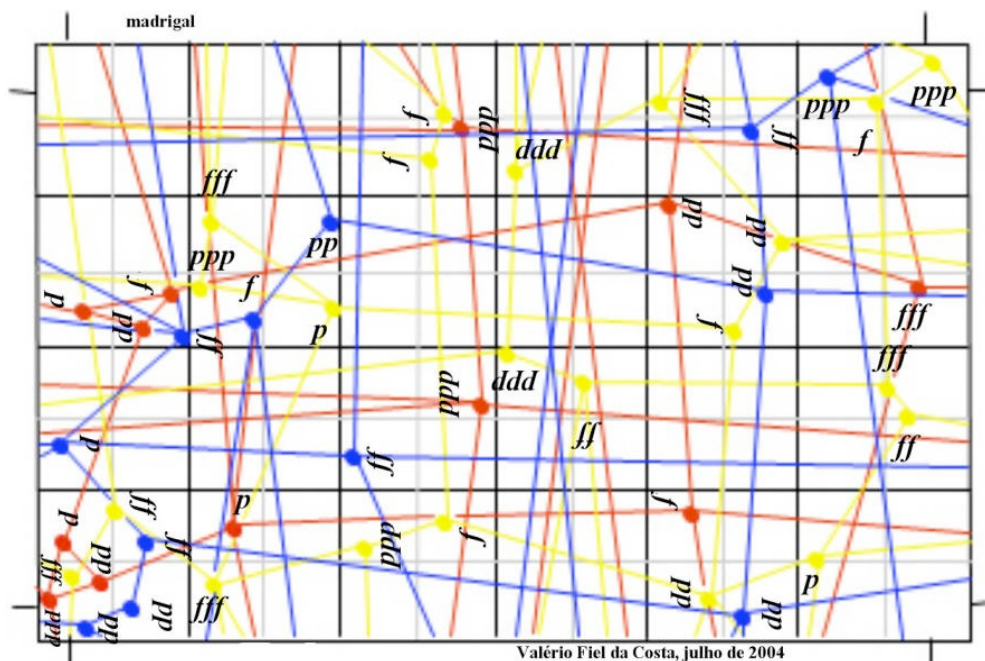


Fig. 29 - partitura gráfica de *Madrigal*.

Cada intérprete deve escolher uma linha dentre as três cores diferentes do gráfico (vermelha, amarela ou azul) e seguir, a partir de alguma extremidade do quadro, o seu percurso. Os quadrados em preto, que dividem o quadro em 24 partes iguais, servem como referência de frequência (quando lidos de baixo para cima) e temporal (quando lidos da esquerda para a direita ou vice versa). Uma vez realizada tal escolha, o intérprete passaria a realizar glissandos a partir da nota inicial de acordo com as variações relativas de frequência dadas pela posição dos respectivos pontos coloridos dentro dos quadrados. Os sinais de dinâmica, agregados aos pontos coloridos, representam a intensidade do som no

momento da chegada a eles. Pode-se tocar a peça o tempo que se quiser, alterando o sentido da linha uma vez que terminada.

8.3.1 - Madrigal doméstico

A partitura desta peça foi escrita numa folha de cartolina e deve ser fixa a uma mesa, de preferência circular, ao redor da qual os intérpretes devem sentar-se para tocar. Esta característica me remeteu à prática doméstica de execução de madrigais durante a Renascença italiana, por parte de algumas casas ricas, onde, depois da refeição costumava-se cantar alguns madrigais sentados ao redor de uma mesa para deleite de todos. Uma música reservada a ambientes domésticos nos quais não haveria a necessidade de apresentar-se como peça concertante. As três primeiras versões gravadas dessa peça foram realizadas em ambiente doméstico ao redor de uma mesa circular por um trio de *theremin*, guitarra elétrica e violino. A partir de 2008, porém, Madrigal foi executada diversas vezes por grupos diferentes em situações de concerto e deixou para trás tal exigência de performance adquirindo no processo, graças ao modo como sua textura sonora é composta (como uma somatória de sirenes caóticas), uma certa impetuosidade que acabou se tornando uma marca.

8.3.2 - Pré- partituras

Uma série de pré-partituras de *Madrigal* foram elaboradas antes de terem sido definidos os objetivos musicais da peça. O processo iniciou-se como um jogo e foi ganhando suas atuais características ao atravessar diversas etapas ou pré-partituras. Primeiramente arremessei diversos dados coloridos sobre um chão de lajotas brancas e anotei o desenho resultante.

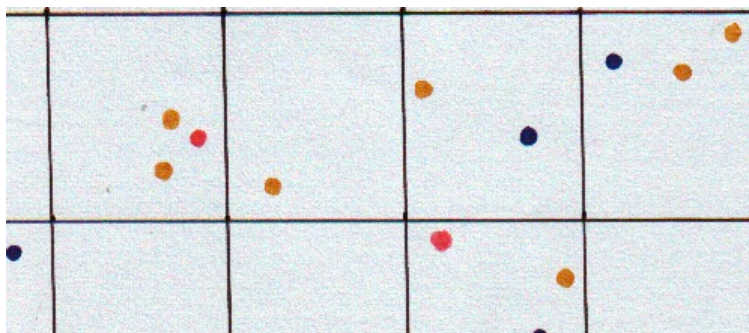


Fig. 30 - desenho da posição dos dados coloridos no chão de lajotas.

Os números de cada dado arremessado me possibilitavam a adição de nuances a cada cor. Decidi vincular cada número a um sinal de dinâmica de *ppp* até *fff* (1 = *ppp*; 2 = *pp*; 3 = *p* e assim por diante).

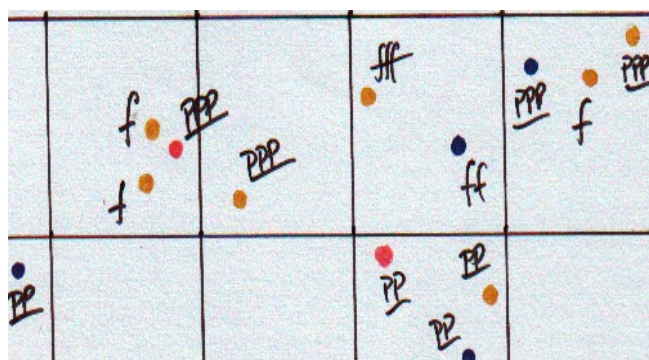


Fig. 31 - acrescentados os respectivos sinais de dinâmica

Por último foram acrescentadas as linhas coloridas. O critério de conexão, além de ligar pontos de mesma cor, foi o de realizar um caminho entre os pontos de tal modo que fosse possível a um leitor percorrer qualquer uma das linhas de uma extremidade a outra da cartolina acompanhando-a quadro a quadro sem nunca precisar desconectar-se. Tal caminho foi pensado contando os quadrados internos em sequência, da esquerda para a direita e de cima para baixo pulando para o quadrado de baixo ou de cima assim que se chegasse a uma extremidade. As linhas são traçadas como se saíssem do quadrado para retornar logo abaixo ou acima na extremidade oposta continuando o percurso.

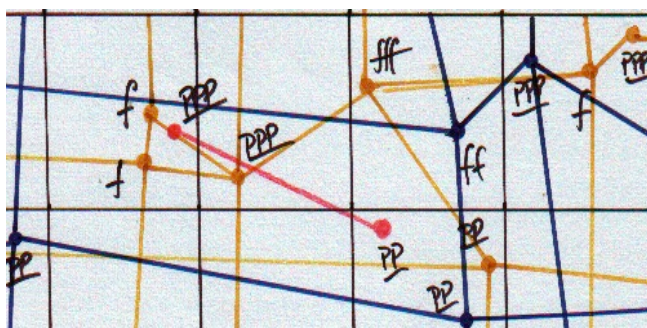


Fig. 32 - acrescentadas as linhas coloridas.

Assim que a partitura ficou pronta decidi que seria uma partitura para glissandos devido justamente aos percursos desenhados, sua conexão pensada para ir de uma extremidade a outra e pela facilidade em segui-los graças às cores usadas no trajeto. O resultado sonoro esperado, pelo menos no formato atual da peça, é justamente uma trama de glissandos que seria a representação sonora da teia desenhada. O formato final da peça, bem como suas estratégias de invariância, são fruto das observações sobre um desenho que, a princípio, não seria usado como proposta musical. A última coisa a surgir foi a música e, ainda assim, como solução para “ter o que fazer com aquele desenho interessante”. Chamo tais modelos iniciais de pré-partituras porque cada uma delas poderia ter sido proposta como tal sem que eu as tivesse desenvolvido até a malha de glissandos. Poderia, por exemplo, ter proposto o jogo em si como peça de caráter aberto:

1) *Atire sobre um chão de lajotas pequenos objetos de cores diferentes e toque-os, usando sua posição no chão como partitura, de alguma maneira como se fossem eventos sonoros;*

2) *O mesmo que o anterior sendo que jogam-se dados coloridos. Cada dado representa uma nota. Toque-as em sequência (da esquerda para a direita) usando qualquer instrumento melódico, interpretando sua posição vertical como variação de frequência, sua posição horizontal como linha do tempo e o número dos dados para leitura de intensidades entre ppp = 1 e fff = 6;*

4) *Ao invés de uma proposta exclusivamente baseada em instruções diretas, é*

fornecida uma partitura onde constam as posições e dinâmicas fixadas por meio de operações de acaso anteriores;

5) Nesta partitura fixa, acrescentar linhas conectando cada ponto de cores iguais. Cada cor deverá ser executada por um intérprete específico e as linhas representam glissandos entre uma nota e outra.

6) Use ESTA partitura específica para executar a peça nesses termos (caso atual do Madrigal).

8.3.3 - Breve análise morfológica

Textura de sons de glissando articuladas por aumentos e diminuições de velocidade de deslize e pelas várias mudanças de dinâmica para cada linha. Efeito de muitas sirenes soando em conjunto. O todo é dado pelo relacionamento, pela sobreposição, das três linhas interdependentes de glissandos que são protagonistas de uma relação tensa entre individualidade e sujeição ao efeito global. O resultado esperado é invariável e a peça é bastante adaptativa sendo, inclusive, possível substituir a própria partitura por outra se construída da mesma forma e obter o mesmo resultado. Essa característica – a garantia do resultado estético mesmo diante de fortes irritações – marca minha ascendência sobre a proposta, porque há um objeto invariável programado para soar sempre que a peça for tocada e que foi projetado por mim; tal método é uma característica de minha poética e os resultados estéticos acompanham esse movimento. O ponto de corte foi dado arbitrariamente, é claro, e as várias pré-partituras propostas acima são testemunho disso; a peça foi proposta claramente como algo em processo apesar de haver uma assinatura também evidente, minha, sobre a partitura final. Do ponto de vista da escuta e da memória, não é necessário muito esforço para acompanhar a peça pois seu objeto não está dado pelos detalhes e sim por uma teia de ocorrências que formam uma totalidade. Esta totalidade se manifesta completamente em todos os momentos da peça e sua permanência ajuda a lembrar dela como a textura de glissandos que é. Não havendo necessidade de acompanhar a trama como se fosse um discurso linear, podendo parar de prestar atenção momentaneamente sem com isso correr o risco de “deixar de entender” a peça, uma

reconstrução de memória será facilmente capaz de representá-la de maneira apropriada sem ferir o resultado sonoro global. Os ímpetos individuais citados acima, que fazem parte da trama, servirão para orientar a peça até um determinado momento, mas não servirão como referência para o resultado total pois possuem um funcionamento maquinal, obedecendo a estímulos definidos por operações de acaso. Isso faz com que logo se perceba que os gestos sucessivos não significam nada mais que eles próprios, dentro da trama, por mais exuberante que seja a sua modelagem por parte dos intérpretes. O ouvido cansa de seguir um discurso que não diz nada além dele mesmo e, em determinado momento relaxa, aceitando ser capturado pela teia.

8.4 - QUARTETO MÍNIMO (2003)

2 violinos, viola, cello

Peça composta durante um período muito fértil de produção frente ao Grupo de Compositores da Unicamp em que uma rotina de concertos mensais atingia seu auge com a realização da primeira edição do Encontro Nacional de Compositores Universitários – ENCUN em Campinas em 2003. Graças ao clima de produção de música nova vários colegas intérpretes passavam a colaborar sistematicamente com os concertos e pude realizar a experiência de escrever para esta formação tradicional.

8.4.1 - Simplicidade gerando complexidade

O Quarteto Mínimo foi escrito durante o intervalo de 1 hora, na garagem de meu sogro em São Paulo, enquanto eu aguardava minha esposa chegar. A idéia básica desta peça seria gerar uma situação sonora de características texturais que, com um mínimo de material, soassem complexa, rítmica e harmonicamente, e cuja passagem de um momento a outro se desse de forma orgânica sem que fossem necessário definir exatamente como isso ocorreria: as regras preliminares, poucas, deveriam ser suficientes para garantir isso e as exigências técnicas instrumentais deveriam ser mínimas, bastando aos intérpretes saberem

tocar afinados.

O modelo usado para obter complexidade foi a sobreposição livre de eventos autônomos: cada intérprete segue sua linha, no andamento que lhe convier, sem se preocupar com os demais e isso faz com que a cada momento surja uma nova configuração harmônica. Este princípio pode ser encontrado em Cage, como solução para o mesmo problema, em peças como *Winter Music* (1957), por exemplo, que pode ser executada com uma quantidade variável de pianos: mesmo dispondo de material pontual (acordes de constituição aleatória), a sobreposição de várias linhas autônomas gera densidade sonora, complexidade rítmica e harmônica à peça. No caso do *Quarteto* a quantidade de instrumentos é fixa, assim como a sequência de eventos, o que faz com que determinadas soluções melódico-harmônicas prevaleçam em relação a outras.



Fig 33 - parte de violino do Quarteto Mínimo

8.4.2 - Imitando a forma quarteto

Tentei aliar no *Quarteto* a noção de autonomia modular à noção de desenvolvimento linear definindo que os intérpretes deveriam retomar a sua linha assim que a concluíssem, mas sempre com um modo de articulação diferente. Como os andamentos estão a critério dos executantes, ocorre que cada um finaliza sua linha num momento específico e, dessa forma, consigo que a passagem de um “movimento” a outro ocorra suavemente (organicamente), e, caso todos resolvam concluir juntos, foram acrescentadas, ao final de cada parte, para evitar uma indesejável retomada em bloco, indicações de tempo de silêncio específicas antes do *attacca* (como no exemplo acima - Fig. 13).

Os movimentos do *Quarteto* são definidos por modos de ataque, mantendo-se o material da linha a cada movimento. Na partitura há eventos necessariamente pontiformes (notas sem prolongamento) e eventos necessariamente prolongados (notas com linha de

prolongamento) que, a cada retomada, têm seu modo de articulação re-definido da seguinte forma:

01 - **NORMAL FLAUTADO**: notas tocadas *sul tasto* (som flautado), sendo que as notas curtas devem conter um pequeno acento e um envelope dinâmico tipo *barriga* (<>) e as notas longas não devem ser tocadas com *vibrato*. O âmbito dinâmico deve ficar entre *mp* e *mf*;

02 - **SILENCIOSO RAREFEITO**: notas tocadas *sul ponticello*, sem *vibrato*, sendo que as notas curtas não devem ser acentuadas e as notas prolongadas devem durar pelo menos o *dobro* do tempo que duraram no primeiro movimento. O âmbito dinâmico deve ficar entre *ppp* e *p*;

03 - **DESTACADÃO AGRESSIVO**: notas longas tocadas com *pizzArco* ou com *sfp* < *ff* e notas curtas com *pizz* normal ou *bartok*. Inserir silêncios tensos entre um evento e outro. O âmbito dinâmico deve ficar entre *f* e *fff*;

04 - **LIGADÃO SONORO**: posição *normal* do arco, **trocar notas curtas por notas longas** e proceder com *vibratos* generosos. A articulação geral deve ser bastante *legato* podendo o intérprete realizar *glissandos* à vontade (notas curtas devem destacar-se pela duração relativa). O âmbito dinâmico é o mais amplo da peça e deve ficar entre *p* e *f*;

Esta sequência busca imitar a sequência clássica de movimentos de um quarteto: uma abertura imponente seguida de um movimento lento, depois de um movimento de dança e terminando num *finale* expressivo. Para concluir, aquele que atingir primeiro sua nota final deve esperar até que os demais façam o mesmo e todos realizam um *fade-out* até o silêncio.

8.4.3 - Texturas e invariância

Buscamos, através da definição dos modos de ataque, garantir que as texturas resultantes servissem tanto como definidoras de um espaço sonoro específico, como modo de articulação entre os movimentos. São como 4 entidades sistêmicas diferenciadas cujos contornos são um dado do comportamento de seus componentes internos. Cada uma delas cede espaço para a próxima sem que a escuta capte precisamente seu ponto de articulação, o que causa a sensação de mudança gradual de um objeto textural a outro. O objetivo do projeto composicional é garantir que as texturas sejam ouvidas, bem como sua sequência, objetivo perfeitamente alcançável segundo a estratégia de invariância escolhida: módulos autônomos + sequência de modos de articulação: não se ocupa dos detalhes rítmicos da trama nem das consequências harmônicas da defasagem entre linhas como objetos relevantes, apesar de termos operado nesse nível de forma algo criteriosa: o objeto harmônico mais evidente garantido graças a uma estratégia de invariância específica, seria o obrigatório *cluster* expandido do início da peça a partir do qual todo o discurso posterior parece derivar. Na realidade o material de cada uma das linhas deriva de um mesmo modelo baseado numa célula melódico-harmônica formada por uma terça menor sobreposta a uma terça maior e isso acaba fornecendo à escuta uma sensação de unidade. A autonomia entre os módulos nos fornece, porém, a cada retomada de linhas, novas combinações que acabam formando junto aos modos de articulação do momento, interessantes híbridos que acabam se constituindo como parte da sonoridade específica de cada movimento.

8.5 - SILÊNCIOS, PEIXES E ASSOMBRAÇÕES SUB-AQUÁTICAS (2003)

para piano preparado tocado com acessórios e cello com eco.

Peça escrita por encomenda para o cellista Arthur Alves de Belém-PA e que foi executada em setembro 2007 como parte do programa do espetáculo do Coletivo Artesanato Furioso no Auditório do Instituto de Ciências da Arte em Belém-PA, tendo o autor ao piano e Arthur Alves ao cello.

8.5.1 - Acaso-modelagem em performance

Trata-se de roteiros de improvisação baseados em módulos sucessivos, 33 para o cello e 28 para o piano, sobrepostos ao acaso em performance. A diferença em relação à sobreposição modular do Quarteto Mínimo é que aqui é exigido dos intérpretes que estes ouçam atentamente o que o outro está tocando para criar amálgamas gestuais.



Fig. 34 - exemplo de módulo do cello

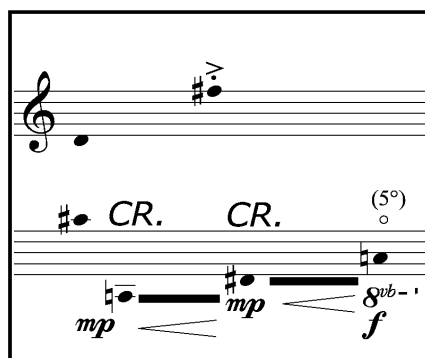


Fig. 35 - exemplo de módulo do piano. CR significa “crina”, ou seja, estas notas devem ser sustentadas usando fios de nylon e a indicação 5° significa que o intérprete deve extrair o 5° harmônico diretamente na corda.

Entre os módulos há aqueles que devem ser executados com duração estendida:



Fig. 36 - módulo estêncil da parte de piano

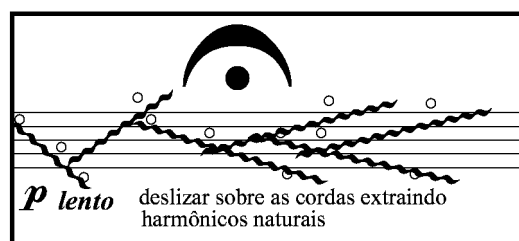


Fig. 37 - módulo estêncil da parte de cello

Estes módulos possuem grandes sinais de fermata sobre si indicando que o intérprete deve investir algum tempo no gesto.

8.5.2 - Camadas de acaso e modelagem

Esta peça foi inspirada nas histórias de assombrações amazônicas cujo mote principal são os mistérios que a hileia guardaria por trás de sua mata, de seus rios, igarapés e fenômenos naturais. Tentei gerar uma situação sonora de caráter estático que, guiada pelas imagens evocadas pelo título “peixes” “silêncios”, “assombrações sub-aquáticas”, pudesse soar como uma dessas histórias, tanto da parte de quem ouve, quanto da parte de quem a executa.

A peça é formada por diversas camadas de operações de acaso cujos resultados foram modelados a cada passo para soar como se fizessem parte de um projeto estrito desde a sua origem: cada módulo foi gerado dessa forma no que diz respeito à quantidade e a posição de notas, o mesmo para a sequência de módulos e para os momentos nos quais ocorrerão eventos estênceis. Às modelagens locais, fruto do projeto, se somam as

modelagens a serem realizadas durante a performance e que também possuem como base operações de acaso: pode-se, por exemplo, ao invés de seguir a sequência modular linearmente, embaralhá-la aleatoriamente. A postura dos intérpretes não se alterará com isso, pois estão preparados para lidar com aquilo que surgir diante de si a qualquer momento e, mesmo que se siga linearmente o fluxo, graças à liberdade de se tocar no andamento que quiser, ocorrem defasagens a todo momento capazes de garantir o clima de acausalidade.

Mesmo com as modelagens dos intérpretes o fluxo sonoro mantém-se estático como uma paisagem sonora natural com sua dinâmica interna cujo comportamento não fere a noção de totalidade. O estático como fruto da ausência de discurso: as coisas acontecem, ocorrem diálogos, mas nada é efetivamente encaminhado para o futuro, nada se desenvolve, as coisas simplesmente acontecem. A coerência do fluxo é dada pela insistência em determinados objetos que são retomados de vez em quando da mesma maneira como soaram anteriormente. A preparação do piano reforça isso, pois contribui para fixar determinados timbres a determinadas cordas que soam de maneira igual a cada articulação.

8.5.3 - Emergências

Nesse contexto estático os eventos estênceis soam como singularidades, como acontecimentos que irritam a calma do fluxo de base impelindo todo o contexto a deslocar-se para outros lugares sonoros. No entanto, logo após a conclusão de cada gesto estêncil, voltamos à estaticidade anterior aguardando a próxima situação de ruptura.

É curioso que justamente aqueles gestos programados para repetir-se longamente acabem contribuindo como elemento de articulação da peça, mas tal paradoxo foi pensado dessa forma: dependendo da duração de uma situação sonora, acabamos perdendo a expectativa sobre o que vai acontecer em seguida. Utilizamos esta falta de expectativa para ampliar a relevância de determinados eventos dentro do contexto. A metodologia é a da surpresa: quando menos se esperava, aconteceu aquilo! O que virá em seguida? E nada acontece em seguida: voltamos à situação anterior e somos levados a entender aquele acontecimento com algo cuja relação com o contexto é apenas circunstancial. Podemos,

porém, retomando as imagens da hiléia amazônica, pensar na figura de um animal arisco que se deixa visualizar apenas em momentos muito raros, porém marcantes, para logo em seguida mergulhar novamente na selva de onde veio.

8.6 - MÚSICAS CONGELADAS (2003)

estruturas arquitetônicas percutidas

Esta peça foi escrita para uma intervenção do Coletivo Artesanato Furioso sobre a ponte pênsil de 2 quilômetros, Almir Gabriel, localizada no município de Marituba-PA sobre o Rio Guamá. Trata-se da simples percussão de estruturas arquitetônicas horizontais ou verticais, tais como pontes de metal ou corrimãos de escadaria de prédios. O texto da partitura:

Versão 1

- * Atravessar uma ponte de metal com grupo de percussionistas percutindo-a livremente.*
- * Cada intérprete deve levar consigo um roi-rói que deve ser tocado, a gosto, de vez em quando.*
- * A estrutura da ponte servirá como macroforma da peça*
- * Os intérpretes andando representam a linha do tempo passando pela música.*
- * Os carros passando servem como articulações acausais que podem ou não ser levadas em consideração pelos intérpretes.*
- * A música acaba quando o grupo chegar do outro lado da ponte.*
- * Uma pessoa grava tudo acompanhando o grupo usando um microfone para revelar sons que considerar interessantes.*

Versão 2

- * Subir as escadarias de um prédio de cerca de 20 andares com um grupo de percussionistas percutindo os corrimãos das escadas, portas, paredes, extintores de*

incêndio, etc, livremente.

** Cada intérprete deve levar consigo um roi-rói que deve ser tocado, a gosto, de vez em quando.*

** Molhos de objetos devem ser pendurados em alguns lances de escada para funcionar como marcos articuladores da peça.*

** Quando o grupo chegar à metade do caminho, despejar chuva de bolas de pingue-pongue escadaria abaixo.*

** O gravador deve ficar fixo no lance de escada a $\frac{3}{4}$ do percurso.*

8.6.1 - Corpo sonoro e invariância

O nome da peça se deve à noção, ouvida de colegas e professores durante meu curso de Engenharia Civil em Belém (1990-1994), de que arquitetura seria como que “música congelada” graças ao caráter de equilíbrio ente arte e cálculo necessário a qualquer projeto arquitetônico digno do nome. A idéia seria enxergar, de fato, a música que está prestes a ser tocada intuindo o resultado sonoro a partir do corpo sonoro prestes a ser posto em vibração. Considerando que o grupo de percussionistas deve percorrê-lo de forma mais ou menos linear, espera-se que a própria estrutura, com suas articulações, delimite uma forma no tempo: esta representaria a dimensão fixa da obra a soar enquanto que os carros e demais eventos que ocorrerem no momento da performance representariam o acaso ou as emergências cujo emprego já foi discutido no item anterior.

No caso dos corrimãos de um prédio (segunda versão), busquei garantir mais elementos de articulação ao “preparar” o espaço com corpos sonoros estranhos ao local. De qualquer forma, uma vez definida a preparação, o número de lances de escada e a velocidade dos músicos em sua subida, teremos uma forma bastante bem definida dentro da qual o timbre desempenhará o papel de articulador: A cada lance de escadas, cuja resultante timbrística principal se deve ao som dos corrimãos, ouvir-se-à outro timbre de metal percutado proveniente do extintor de incêndio disposto a cada andar (supondo que seja esse o caso). Depois de algum tempo nessa rotina de grandes momentos de corrimão + breves articulações de extintor, ocorrem eventos surpresa (os molhos) de acordo com a preparação.

Os roi-róis servem como elemento de improvisação e estão implicados no esquema que cada intérprete organizou para si ao executar a peça. O despejo das bolas de pingue-pongue representam o marco de divisório da metade do caminho: foram escolhidas pela sonoridade e pelo risco de que algo pesado atirado escadas abaixo pudesse ferir alguém. As bolas descreverão uma textura característica de quicadas, no princípio densa, que sofrerá um processo de rarefação até sumir.

A posição do microfone é fundamental porque sobrepõe a toda a peça um envelope dinâmico cuja presença singular servirá como contraponto à rotina dos lances de escada: quanto mais perto do microfone, maior a intensidade do resultado gravado e, quando as bolas de pingue-pongue forem arremessadas, espera-se um efeito contrário de diminuição de intensidade. O último elemento desse espaço sonoro a ser levado em consideração é a pesada reverberação característica de vãos como esse, com seus muitos milissegundos de decaimento, que dão ao resultado geral uma aura de catedral. No fim, ao ouvir a gravação, é provável que não se identifique o espaço ou os corpos sonoros que foram usado na peça: aqui a música, devidamente “descongelada” ganharia autonomia em relação à sua situação de performance.

8.7 - JOGOS NOTURNOS (2003)

quarteto vocal amplificado

8.7.1 - Esquema Elástico

Escolhi apresentar esta peça devido a sua peculiar estratégia de relacionamento entre intérpretes que busca enfatizar as diferenças entre eles no que diz respeito a capacidade de liderança, de descuido ou desafio em relação aos demais. Cada intérprete segue uma linha específica de acordo com uma partitura geral, mas pode sustentar indefinidamente as suas durações. Como evitar que a peça acabe sendo resumida em um acorde sem fim? Definindo nas regras que cada intérprete deve ter obrigações em relação

aos outros. Em Jogos Noturnos um evento só pode cessar, se modificar ou iniciar depois que outro evento específico cessar, se modificar ou iniciar. Defino que o intérprete 1 só poderá iniciar sua nota “sol”, por exemplo, depois que o intérprete 2 terminar de fazer soar sua nota “dó sustenido”. Assim, dependendo da intenção do segundo intérprete de manter o primeiro em silêncio, aquele momento da peça pode ser mais ou menos esticado. A esse tipo de estrutura eu chamo de “música elástica” (referência a peça anterior na qual usei pela primeira vez o recurso).

As indicações de contingência são expressas na partitura através de setas. No exemplo abaixo, temos que o evento da voz 3 (texto sussurrado) só tem permissão para terminar quando o evento da voz 1 começar a soar e que o evento seguinte, da voz 4, é a condição para que a voz 1 possa parar, e assim por diante.

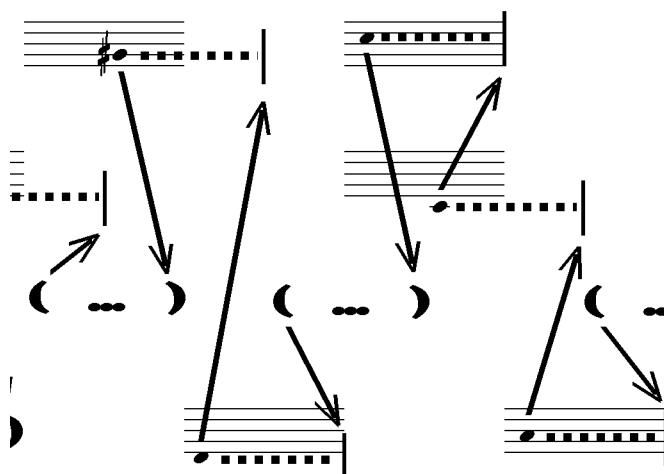


Fig. 38 - fragmento de Jogos Noturnos

O resultado de tal operação é que o arranjo melódico-harmônico mantém-se no que diz respeito a sequência de eventos, mas, de acordo com as decisões de cada cantor, sua duração pode ser maior ou menor.

A peça tem como material básico sussurros e notas em boca *chiusa*. O clima sonoro, assim como está definido na própria partitura, deve ser o de uma “conspiração de

sonâmbulos” como se um grupo, reunido de madrugada evitasse discutir em voz alta para não acordar os que dormem. O som das vozes é transferido via microfones para uma mesa de som para ser distribuído por toda extensão da sala e cada caixa deve reproduzir a mesma intensidade do sussurro: aqui busca-se apenas tornar onipresente os sons da conspiração. Não é exatamente o objetivo da peça que os textos sejam ouvidos com clareza: que o que se busca é mais uma textura de sussurros do que uma tentativa de comunicação de algo.

8.7.2 - Textos Livres e Situações Especiais

Assim como ocorreu com a peça *Palavra Máscara*, decidi não definir os textos a serem usados na peça: cada cantor deve trazer o seu próprio. Creio que seja função de qualquer canção “ter algo a dizer” e que aquele que canta deve apropriar-se do ensejo para dizer o que queira. Nesta peça sobreponho quatro textos escolhidos ao arbítrio dos intérpretes intercalando-os a momentos de notas sustentadas em boca *chiusa*. Isso gera uma textura de sussurros de onde, de vez em quando, entende-se algo daquilo que é dito. O ouvinte é primeiramente levado a prestar atenção a essa camada expressiva, ofício que logo abandona pois, assim como em outros trabalhos apresentados aqui, não há desenvolvimento nem de material melódico-harmônico (que fica girando sempre em torno da célula terça-maior + terça-menor), nem é possível apreender das quatro linhas de texto algum nexos.

Para quebrar essa homogeneidade uso 3 eventos especiais: a) momentos em que todos os cantores, de repente param de falar/cantar e se olham perplexos como se tivessem ficado chocados com algo que foi dito; b) alguém subitamente ri daquilo que foi dito pelo colega ao lado; c) alguém ralha com o colega ao lado por causa do que foi dito. Os símbolos são respectivamente uma grande fermata sobre um espaço em branco, um rosto sorridente e um rosto aborrecido:

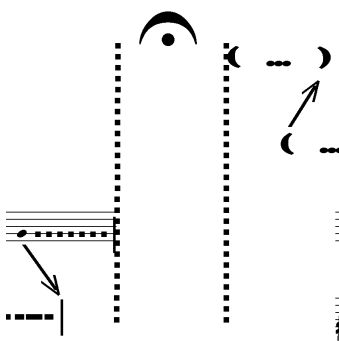


Fig. 39 - momento de perplexidade

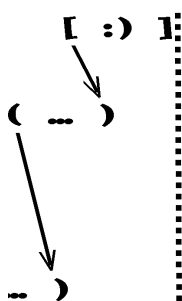


Fig. 40 - risada

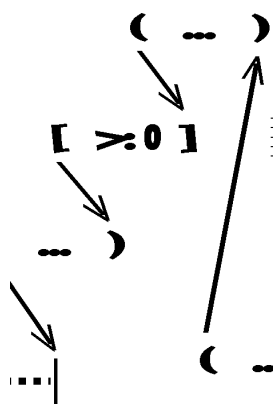


Fig. 41 - ralhada

Tais situações especiais servem como eventos tipo acontecimento em que parece ao ouvinte que algo nos textos ou no contexto sonoro geral tenha motivado a ação. Na realidade a própria figura da perplexidade, riso ou birra é que são os eventos a serem relevados.

9 - CONCLUSÃO

9.1 - Obra e autonomia

No presente trabalho, nos empenhamos por demonstrar que os enunciados que buscam definir a dinâmica de uma proposta musical em termos morfológicos devem levar em consideração que é de sua natureza apresentar-se de forma diversa a cada execução e que um esforço deve ser investido para que esta conserve elementos suficientes para ser reconhecida como resultado de determinado projeto. Os pareceres do autor sobre o que deve soar são importantes na medida em que são, via de regra, utilizados como referência; entretanto os possíveis desdobramentos morfológicos da obra em questão podem escapar aos limites prescritos pelo autor e adquirir diversos formatos. Dizemos aqui que, nesse sentido, a obra possui uma certa autonomia em relação a seu respectivo projeto composicional. A obra, no entanto, no seu processo de adaptação a irritações externas, ao mesmo tempo, não está à deriva pois existem fatores de coesão que acabam fazendo com que esta varie também dentro de limites.

A obra não possui autonomia plena e nem pode ser vista como uma entidade *autopoiética* (capaz de engendrar por conta própria novos desdobramentos e objetos). Ela depende de ação humana para existir de determinada forma em determinado momento em determinado lugar e adquirirá o formato que tal contexto permitir. Devido a seu potencial de adaptação às escolhas e idiossincrasias dos intérpretes, preferimos nos referir a ela como um *veículo poiético*: a partir de uma proposta é possível engendrar nova complexidade, novos objetos.

9.2 - Obra enquanto acontecimento

Do mesmo modo, tendo refletido sobre o caráter aberto ou não de uma obra musical, objeto de diversas polêmicas a respeito do descontrole sobre o resultado musical, chegamos à conclusão que a obra musical tomada como um em si, como algo que existe independentemente da performance, é produto, mesmo que indireto, de uma abordagem musical pautada na ênfase da relação entre uma resposta motora e o estímulo visual dado pela partitura, em detrimento de uma visão geral que entenda esta como parte de um

processo mais amplo e dinâmico de aproximação morfológica. Segundo aquela abordagem, a notação traria em si, ou deveria trazer, elementos suficientes para a materialização da obra musical, funcionando como uma espécie de duplo: a obra em sua forma abstrata cuja materialização se daria automaticamente diante da abordagem interpretativa correta. Para um intérprete passivo, preocupado apenas em resolver de forma eficaz o projeto composicional nesses termos, questões importantes sobre o funcionamento da obra do ponto de vista composicional acabam perdendo potência. Pode-se executar com proficiência determinadas sequências melódicas, mas pensa-se pouco a respeito dos fraseados quando estes não vêm anotados na partitura; empenha-se em superar um obstáculo rítmico de superposição de quiáleras sem refletir sobre a textura sonora resultante e sua relação com o contexto da obra, enfim, aborda-se de forma relativamente a-crítica a partitura buscando ser fiel à suposta verdade que esta compreenderia em si e que brotaria espontaneamente caso os desafios técnicos propostos pela notação sejam devidamente superados.

Verificamos que a abordagem relativamente a-crítica da partitura não apenas gera equívocos no que diz respeito à performance, gerando resultados que, via de regra, não fazem jus ao potencial das propostas, mas também acaba reduzindo o estudo da análise a um patamar secundário enquanto disciplina teórica: como a partitura representaria a música, parece suficiente, no seu processo de leitura, descrever exclusivamente aquilo que se consegue enxergar no impresso: sucessões de motivos, sobreposições de melodias que formam acordes, acordes que formam progressões, escalas específicas que fornecem material para sustentar tudo isso, etc. Sabe-se, por exemplo, dentro de um contexto tonal, identificar uma dissonância, mas nem sempre como tratá-la dentro do fluxo harmônico; sabe-se o que é uma cadência perfeita, mas não atenta-se para o modo como esta foi realizada, quando e por que os acordes se encontram de determinada maneira e não de outra: se estão invertidos ou em estado fundamental, se ocorrem no momento do apoio métrico ou em tempo fraco, se se referem a algo que está sendo dito no texto da canção, se se referem a algo que foi exposto anteriormente, se representam o fim de um ciclo, começo de outro, se ocorrem num ponto culminante, enfim, via de regra, não se apreende

satisfatoriamente a obra em termos concretos: como algo que soa de alguma forma durante um determinado tempo e que possui um comportamento específico graças a escolhas expressas por estratégias de invariância. Ignora-se que o trabalho de composição, antes de limitar-se a fazer soar fluxos de acordo com esquemas, estaria fundamentado, e/ou poderia expressar-se de forma mais relevante, na quebra da expectativa. Uma modulação em Mozart pode ser interessante justamente devido à sutileza com que a nota pivô se insinua dentro de um fluxo exageradamente marcado do ponto de vista do ritmo, ou pela forma elegante como resolve problemas de contraponto, aparentemente insolúveis, sem gerar alarde. O modo como cada compositor enfrenta o clichê e estabelece uma estilística própria, território propriamente dito no qual se adentra quando resolve-se executar uma peça, é marcado pelo inesperado. Em nossa opinião, saber ler uma partitura é saber desdobrá-la, pô-la a soar, em função do projeto composicional que a singulariza é mais importante do que simplesmente responder proficientemente a estímulos visuais de uma partitura.

Percebemos no decorrer do trabalho que é ao apego a um modelo de partitura baseado na relação aparentemente estreita entre projeto e resultado, baseado em uma exigência descritivo-prescritiva que a notação deveria cumprir, que se deve a confusão de alguns críticos e intérpretes a respeito de parte do repertório de música do Século XX. O hábito de abordar uma obra a partir da idéia de que a partitura deveria conter de forma evidente os seus contornos morfológicos, contribui para produzir um tipo de intérprete com dificuldades de lidar com propostas cujas estratégias de invariância, expressas na partitura, não digam respeito a objetos específicos ou que os convide a resolver por conta própria questões envolvendo criatividade e escolha. Quando surgem propostas nas quais não se consegue entender a relação entre partitura e resultado sonoro, ou por não estar posta de forma evidente ou simplesmente por não ser absolutamente relevante, torna-se necessário o surgimento de intérpretes diferenciados.

No presente trabalho nos esforçamos por rever a dicotomia “indeterminado = não analisável x determinado = analisável” do ponto de vista de um estudo geral de morfologia musical de modo a reabilitar, para fins de análise formal, aquela parte do repertório musical

do Século XX considerada inviável para a análise graças à ênfase que dá à influência do contexto no seu processo de conformação morfológica.

9.3 - Morfologia musical como estudo geral

O estudo da morfologia da obra musical, do modo como a entendemos em nossa tese, busca analisar e descrever processos de evolução morfológica dados pelo modo como cada proposta adapta-se a irritações externas considerando a ação de um tempo irreversível. Seriam elementos desse estudo, entre outros: estratégias de invariância definidas durante o processo de definição morfológica; a interpretação de estratégias de invariância segundo determinados objetivos; o papel de cada sujeito no processo de atualização da obra; a adaptação morfológica da obra frente a irritações externas; o modo como está definida a rede de influências subjetivas no entorno; a deriva da escuta e da memória individual ou coletiva.

Consideramos, a partir do estudo de cada uma dessas camadas pertinentes à problemática da forma musical, que a questão da indeterminação em música, tomada como pressuposto, bem como a idéia de estabilidade que funcionaria como sua contraparte, não seriam noções adequadas para encaminhar a questão da morfologia da obra no que diz respeito a seus limites e possibilidades de desdobramentos. Estes limites teóricos se referem a uma situação idealizada, dependente de uma noção de obra musical enquanto expressão acabada de uma idéia perfeitamente materializável em termos sonoros e que teria na partitura um veículo de comunicação com o intérprete capaz de trazê-la à tona à maneira como esta foi concebida pelo autor.

A obra, para nós, seria aquilo que soa como resultado de uma série de operações que podem ou não ser levadas a cabo por um único indivíduo, que podem ou não atingir uma certa estabilidade, que podem ou não atingir os objetivos definidos pelo autor ou projeto. Assim, é conveniente entendermos aquilo que definimos na tese como “quando” da obra, o “como” da obra, o “quem” da obra e o “onde” para podermos atingir o “quê” da mesma, em outras palavras: o contexto, as diretrizes locais, e intenções daqueles que lidam com a proposta e não apenas as prescrições partituras ou expectativas do autor.

Para nós, a obra seria um dado actual no sentido em que cada processo de conformação morfológica posto em curso seria apto a gerar um determinado resultado musical de carácter irrepetível e dependente do funcionamento de várias camadas pertinentes. Vimos no decorrer da tese que a obra só se define depois de cumpridas todas as etapas necessárias para a sua concretização em termos sonoros. Não importa quão detalhada seja uma estratégia de invariância se, ao ser executada, não forem estritamente observados seus limites. A estratégia de invariância expressa o desejo de que determinados itens e/ou eventos se repitam a cada vez que a peça for executada e é a esse desejo que o intérprete se reporta. Ele pode ser correspondido ou não dependendo das escolhas ou da sua capacidade de seguir as regras estabelecidas pelo autor. Dizemos que a estratégia de invariância, portanto, faz com que aumentem as chances de que determinados itens se repitam, mas não os garantem como dado inequívoco. Por outro lado, verifica-se que, quando uma obra é executada diversas vezes no tempo surge, a cada execução, resultados sonoros que confirmam a precedência de algumas marcas de invariância como referências prioritárias gerando para a proposta uma certa estabilidade morfológica que atestaria o sucesso das mesmas. Poderíamos dizer que, de um modo geral, determinada estratégia de invariância, no caso da música “tal”, tem garantido “tal” grau de estabilidade morfológica à obra.

Essa robustez da invariância é um dado do tempo: não há como saber exatamente, antes de ouvir diversas leituras da mesma estratégia de invariância, se esta cumpre suficientemente bem o seu papel. No entanto, algumas projeções podem ser realizadas se levarmos em consideração o contexto musical no qual tais estratégias são propostas: improvisadores acostumados a lidar com composição de texturas, simulação de resultados de perfil a-causal e que utilizem o silêncio como dado estrutural, por exemplo, estariam, teoricamente, aptos a gerar no tempo, depois de várias execuções da mesma proposta, um apanhado de resultados que corresponderiam a uma determinada visão e que poderiam servir como referência para execuções posteriores da mesma, mesmo que as estratégias de invariância propostas sejam bastante vagas. Dizemos que uma série de pressupostos de execução respectivos ao contexto em que tais intérpretes atuam acabam compondo-se ao

projeto operando um aumento da robustez de invariância: o peso de alguma autoridade presente que dirija a execução, indicações extra-partituras legadas pelo autor, questões estilísticas em voga, imitação de referências consideradas corretas, recorrência a clichês, etc.

A transferência de tal problemática para o campo do estudo geral da forma em música, que chamamos convenientemente de morfologia musical, pode nos ajudar a entender melhor como se dá, caso a caso, a relação entre proposta e resultado pois leva em consideração o caráter processual inerente a toda obra musical esvaziando a necessidade de separar a música em determinada e indeterminada promovendo uma re-aproximação que pode vir a contribuir para uma nova compreensão do fato musical.

9.4 - Morfologia enquanto disciplina

Uma hipotética disciplina de morfologia como parte da grade de um curso de graduação em música poderia ser ministrada em quatro semestres: 1) história da questão da indeterminação em música, leitura de textos, manifestos, críticas, análise de repertório segundo as teorias em voga, apreciação musical, discussão a respeito dos termos “aberto” e “fechado”; 2) introdução à noção de invariância, discussão sobre a relação entre expectativa e resultado musical, âmbito de imprecisão, análise de repertório, apreciação musical, exercícios de criação usando a noção de invariância; 3) sistêmica musical, noção de adaptação morfológica, evolução morfológica de uma obra, noções de estrutura e processo, exercícios de elaboração e performance no decorrer do semestre para posterior análise; 4) noção de colaboração, análise de processos criativos, exercícios de criação colaborativos, análise de esquemas colaborativos, execução de obras de repertório, etc.

A problemática da forma musical, devido à sua abrangência, poderia ser oferecida, dentro do âmbito acadêmico, a alunos de diversas áreas. Ao intérprete tal estudo serviria como ponte para que percebesse a relevância de suas escolhas frente a partitura e para que abordasse o repertório de forma crítica; o compositor ganharia uma ferramenta de análise útil para reflexão quanto ao repertório e quanto a sua própria prática no que diz respeito à interação com o intérprete, à elaboração de estratégias de invariância e ao acompanhamento

de resultados; ao teórico tal ferramenta serviria para tornar acessível uma parte do repertório até então difícil de ser tratada pela aparente ausência de objetos e a permitir que a análise de processos seja incorporada ao seu instrumental teórico aproximando o estudioso de um objeto de análise menos idealizado; ao interessado no estudo de música popular e demais formas de música de transmissão oral ganharia na noção de invariância, bem como da noção de “quando, quem, quando, onde” da obra, novas bases para reflexão; enfim, na proporção em que a disciplina análise musical, considerando seu papel fundamental no estudo da música, é relevante, a morfologia enquanto disciplina poderia colocar-se como campo de interesse no qual a análise serviria como ferramenta de acesso, redefinindo, não sua função propriamente, mas sua abrangência e relevância no estudo das demais áreas da música na academia.

10 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATLAN, Henri. Entre o Cristal e a Fumaça: Ensaio Sobre a Organização do Ser Vivo. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. A Invenção da Modernidade: Sobre Arte, Literatura e Música. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- BENNET, Deborah J. Aleatoriedade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERGSON, Henri. Cartas, Conferências e Outros Escritos (coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- _____. Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. Memória e Vida: Textos Escolhidos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTALANFFY, Ludwig von. The History and the Status of General Systems Theory. In The Academy of Management Journal, Vol.15, Nº4, General Systems Theory. December, 1972, pp.407-426.
- _____. General System Theory: Foundations, Developments, Applications. New York: George Braziller, 1973.
- BOULEZ, Pierre. Alea. In Perspectives of New Music, Vol.3, Nº1, Autumm-Winter, 1964, pp.42-53.
- _____. A Música Hoje 2. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAGE, John. A Year From Monday: New Lectures and Writings by John Cage. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.
- _____. Silence: Lectures and Writings by John Cage. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- _____. John Cage Writer: Selected Texts. New York: Cooper Square Press, 2000.
- CECIM, Vicente Franz. Ó Serdespanto: Viagem a Andara oO livro Invisível. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CHARLES, Daniel. La Musique et l'Écriture. In Musique en Jeu "Notations and Graphismes", Editions du Seuil, Nº13, Novembre, 1973, pp.3-13.
- CHION, Michel. Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale.

Paris: Buchet/Chastel, 1995.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O Que é a Filosofia?. São Paulo: editora 34, 1993.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2002.

DELIEGE, Celestin. Indetermination et Improvisation. In International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol.2, N°2 (Dec. 1971), pp.155-191.

DORFLÈS, Gillo. Objectalité et Artifice dans la Notation Musicale Moderne. In Musique en Jeu “Notations and Graphismes”, Editions du Seuil, N°13, Novembre, 1973, pp.14-23.

DURAND, Daniel. La Systémique. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FETTERMAN, William. John Cage Theatre Pieces: Notations and Performances. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

FLEMING, Richard and DUCKWORTH, William. John Cage at Seventy-Five. London: Bucknell University Press, 1989.

FOULCAULT, Michel. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 2004.

GLOBOKAR, Vinko. Ils Improvisent... Improvisez... Improvisons... In Musique en Jeu N°17 “Improvisation, Le Concert”, Editions du Seuil, N°6, Mars, 1972, pp.13-19.

_____. Reagir... In Musique en Jeu N°1, Editions du Seuil, Novembre, 1970, pp.70-77.

GUÉRIN, Michel. O Que é uma Obra?. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

GRIFFITHS, Paul. A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

HABERMAS, Jurgen; BEN-HABIB, Seyla. Modernity versus Postmodernity. New German Critique, N°22, Special Issue on Modernity. Winter, 1981, pp.3-14.

HOBBSBAWM, Eric. A Era dos Extremos: O Breve Século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IDDON, Martin. The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse, in The Musical Quarterly, Spring 2004. Vol. 87 N°1, pp. 87-118.

KATZ, Jonathan. John Cage's Queer Silence or How to Avoid Making Matters Worse. in

GLQ, Duke University Press, April, 1999.

KOSTELANETZ, Richard. John Cage. New York: Praeger Publishers, 1970.

_____. Conversing With Cage. New York: Limelight, 1991.

_____. John Cage (ex)Plain(ed). New York: Schirmer Books, 1996.

_____. Conversing With Cage. New York: Routledge, 2003.

LOPES, Rodrigo Garcia. Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje (entrevistas). São Paulo: Iluminuras, 1996.

LUHMANN, Niklas. Sociedad y Sistema: la Ambición de la Teoría. Barcelona: Ediciones Paidós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.

_____. Poder (Série Pensamento Político). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1975.

MACLUHAM, Marshall. Os Meios de Comunicação: Como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 1964.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. A Árvore do Conhecimento: as Bases Biológicas da Compreensão Humana. São Paulo: Palas Athena, 2005.

MIEREANU, Costin. “Textkomposition” – Voie Zero de l’Écriture Musicale. In Musique en Jeu “Notations and Graphismes”, Editions du Seuil, N°13, Novembre, 1973, pp.49-67.

MOLES, Abraham. Information Theory and Esthetic Perception. Illinois: University of Illinois Press, 1968.

MONOD, Jacques. O Acaso e a Necessidade: Ensaio Sobre a Filosofia Natural da Biologia Moderna. Petrópolis: Vozes, 1971.

NYMAN, Michael. Experimental Music: Cage and Beyond. New York: Schirmer, 1981.

PATTERSON, David W. John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950. New York: Routledge, 2009.

PERLOFF, Marjorie e JUNKERMANN, Charles. John Cage Composed in America. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

PRITCHETT, James. The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SCHAEFFER, Pierre. Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines. Paris: Seuil,

1966.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: Edusp, 1993.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Musique et Graphisme (1959). In Musique en Jeu “Notations and Graphismes” Seuil, N°13, Novembre, 1973, pp.94-104.

_____. Intuitive Music. In Stockhausen on Music: Lectures and Interviews. London: Marion Boyars, 1989. pp.112-128.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1985.

XENAKIS, Iannis. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, New York, 1992.