

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

OUTRAS PALAVRAS

Introverso e suas Outras Músicas

Bruno Angelo (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil)
bmangelo@yahoo.com.br

Resumo: este artigo tem por objeto a epistemologia da composição musical, partindo de um estudo de caso sobre minha peça para piano intitulada *Introverso*. A discussão que proponho envolve as atividades de performance, análise e apreciação musical como integrantes de um processo composicional estendido, onde seu viés criativo é considerado um elemento propulsor de novas experiências musicais. Desde uma perspectiva hermenêutica, defendo que tais experiências, ao concretizarem-se em sons, textos e memórias, acabam por alterar a concepção da composição musical, e que portanto configuram um fator relevante em pesquisas que abordam o processo composicional em música.

Palavras-chave: Composição musical; Análise musical; Performance musical; Epistemologia da música.

Introverso and its Other Music

Abstract: the main object of this article is the epistemology of musical composition, focused in a study case on my piano piece named *Introverso*. The discussion I propose embraces the activities of performance, analysis and musical appreciation as constituents of an extended compositional process, where its creative bias is considered a propelling element for new musical experiences. From an hermeneutical perspective, I argue that such experiences, when realized in sounds, texts and memories, may transform the very conception of musical composition, and for that reason they configure a relevant factor for studies regarding the compositional process in music.

Keywords: Musical composition; Musical analysis; Musical performance; Musical epistemology.

Este é um estudo sobre o processo composicional em música. Possui, duas particularidades que o distanciam mais ou menos sensivelmente do caminho que o assunto em questão normalmente prevê, isto é, a descrição de procedimentos que conduziram uma ideia qualquer à sua realização musical, geralmente representada numa partitura. Essa é a primeira particularidade, a partitura é o ponto intermediário da criação, a partir do qual olhamos, sim, para trás, para o compositor e seu depoimento (para a *poíesis*, diria Nattiez); mas olhamos também para frente, para a criação da performance e do discurso analítico.

O ponto chave, em todo o caso, está na segunda particularidade deste estudo, que é uma consequência da primeira: com o que chamei acima de olhar para frente, para além da partitura e das estratégias criativas que a originaram, imagino uma espécie de extensão do processo composicional aos seus desdobramentos na performance e na análise, o que torna necessária uma concepção de *obra* que transcenda definitivamente a partitura, bem como as gravações e apresentações que ela subsidia. Por conseguinte, imiscui-se nesta reflexão um questionamento de ordem epistemológica, o qual busca desvincular o conhecimento em Música da cadeia produtiva tradicional na música de concerto, onde o “compositor” escreve, o “intérprete” toca, o “teórico” analisa – ainda que um único indivíduo possa eventualmente cumprir todas as três funções, numa certa esquizofrenia que, a esta altura dos acontecimentos, já deveria nos parecer ridícula.

Sem embargo, este é um estudo de caso sobre minha composição para piano chamada *Introverso*, a qual eu toco e sobre a qual escrevo nesse texto, e para todos os efeitos trata-se sempre de considerações sobre meu processo composicional particular. E o que me previne da esquizofrenia, afinal? Será, espero, a concepção de um campo de experiência musical que seja não somente interativo, mas também e principalmente criativo em sua fruição da obra musical. Ou seja, eu aqui escrevo como compositor: não porque fui o indi-

víduo que realizou a partitura de *Introverso*, mas porque espero continuar essa peça nas linhas que seguem, embora já não se trate de agregar notas ou sons aos já existentes.

1. Composição

(Imaginemos uma ideia, que podemos chamar de composicional. Ela ainda não é exatamente aquilo que chamamos comumente de “música”, nem sabemos se chegará a ser. Sabemos, sim, que neste preciso momento está começando uma composição. Digamos, uma mancha de piano. Várias. Como borrões que se espalham no tempo e no espaço registral do instrumento, sempre distintas em suas cores [harmonia?], em seu tamanho. São ataques que se esvaem, através do abafamento ordenado das cordas, e sua diversidade também deve passar pela sua densidade e tessitura: serão acordes mais densos ou mais espalhados, dentro da possibilidade idiomática do instrumento. E também mais ou menos intensos, que se espalham com maior ou menor velocidade.)

The musical score is for a piano piece titled "Introverso". It is marked "Elegante" with a tempo of quarter note = 82. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. A triplet of eighth notes is marked with a "3" below it. The second system starts at measure 7 and includes a "rit." (ritardando) section with a "5" above it, followed by a "mais lento" section. Dynamics include pianissimo (ppp) and piano (p). A "Coda" symbol is at the end of the second system.

Exemplo n.1: *Introverso*, c.1-9.

O parêntese acima é uma especulação daquilo que poderia ter sido o processo composicional de *Introverso* pra mim. Digo simulação porque certamente não retrata a totalidade do que de fato aconteceu; antes, transforma a pretensa realidade com a minha memória. Sem embargo, se mantém ali um ar, um ambiente criativo que, longe de buscar identificar em abstrações teóricas, prefiro simplesmente considerar como sendo meu. Ali podemos observar algumas características que me são caras e constantes, sobre as quais pretendo construir a argumentação deste artigo. Primeiro, está a desordem dos elementos musicais e sua confusão com ideias que não são sonoras, como é o caso de “mancha de piano”. São apenas vislumbrados alguns atributos referentes a intensidades, outros a velocidades, gestos ou registro. Alguns desses elementos são claramente ambíguos, e sua definição em música envolveria várias facetas. Assim uma mancha densa: ela não poderia ter a ver somente com quantidade de notas, pois necessariamente envolve decisões de registro e harmonia (como é o caso, por exemplo, do acorde inicial, recheado de quintas justas).

O trecho supõe, também, minha tendência a dispor as coisas linearmente, de trás para frente. Isso não é regra, pois não são raros para mim os ajustes de posição de elementos

no correr do processo composicional. Mas, de maneira geral, a tendência linear se mantém, principalmente durante o delineamento do perfil formal da música, às vezes chamado de macroestrutura. Dificilmente não começo pelo começo e finalizo pelo fim, passando pelo meio, embora uma posterior revisão possa esculhambá-los um pouco. O fato é que, a partir de uma primeira imaginação, por vaga que seja, parecem surgir as demais, mas a impressão geral é a de que as coisas estão surgindo ao mesmo tempo, como se fossem um mesmo objeto trazido lentamente da escuridão à luz.

Mas esse aparecimento do objeto não é simples e direto, pois conforme algumas características vão surgindo, as que já foram reveladas vão se transformando, como se fossem uma miragem, e assim toda a música é uma miragem, passível de desfazer-se e vir a ser o que antes não era. É o caso, em *Introverso*, de uma mancha que adquire mais movimento e que contamina a concepção de outra, que antes era quase estática ou estava em estado de indefinição parcial.

O ponto mais conflituoso dessa miragem é a escritura da partitura, elemento que desponta ao final do trecho hipotético acima. Pois, ao escrever, as coisas passam para o estado em que de fato são – não a *obra*, como veremos, mas o rastro material que possibilita a sua expansão. É na escritura que as transformações ocorrem com maior intensidade, e é portanto a partir dela que se define mais claramente o processo composicional do que veio antes e do que, espera-se, virá, embora tudo possa ser reescrito.

Comparando despretensiosamente meu jeito de fazer música com o de outros compositores, sejam eles os do tão considerado panteão europeu ou colegas e amigos, tenho a impressão de que a escritura entra em mim consideravelmente cedo, de maneira que quase pulo aquilo que costuma chamar-se de processo “pré-composicional”. Não costumo trabalhar com rascunhos nem operar grandes transformações estruturais nas minhas revisões, sendo, portanto, minha escritura uma boa parte da partitura final. Pode-se inclusive dizer que a escritura entra no processo de forma prematura, mas minha aposta neste estudo é a de que sua elaboração, bem como a de tudo aquilo que engendra uma experiência musical, é parte inseparável de sua realização.

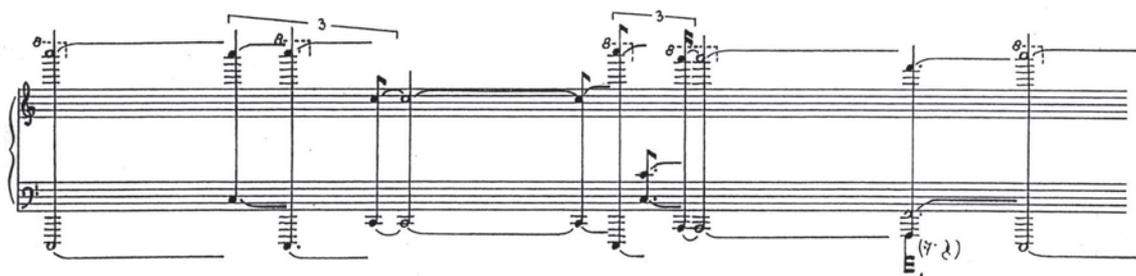
Por outro lado, é certo que a imaginação que fiz sobre meu processo composicional não é novidade. Creio que se poderia relacionar a ideia de mancha de piano com procedimentos descritos em estudos de outros autores, como é o caso da “composição por personagens” de Sílvio Ferraz (2004) ou das “operações metafóricas” de Denise Garcia (2007), por exemplo. Mas, mesmo nesses casos, não se trata nunca de concepções com limites estabelecidos, nem tampouco com definição clara. Não é relevante sua “aplicação”, e de qualquer maneira não me parece ser esse o objetivo dos autores. Um personagem, para Ferraz, não existe necessariamente em objetos sonoros, e manifesta-se mais numa “tensão” entre objetos (FERRAZ 2004, p. 35). Mas ele pode ser objeto, mesmo que pareça ser também algo mais: ele pode ser um descenso de terças paralelas ou uma nota grave em *Voiles*, de Debussy (2004, p. 39). Ele pode ser um gesto meio-musical, um vislumbre de irrupção rítmica que carrega algum resquício de altura e intensidade. Ele pode ser uma associação poética, “uma ação não específica de contração e expansão” (2004, p. 42), ou mesmo uma forma (2004, p. 48).

Denise Garcia dá exemplos diversos daquilo que chama operações metafóricas, dentre os quais o mais bonito me parece ser aquele da pequena peça para flauta chamada *Solo-rio*. Ali, a ideia do rio, que rodopia ao avançar, inspira o movimento melódico “espiralado” da flauta, o qual vai gerando a forma da peça (2007, p. 57). Mas nisso temos somente uma realização da potência das operações metafóricas, as quais, no correr de seu texto, a autora expande para outros mundos e outras composições, até sentir o conceito esfumaçar-

-se: “todas essas coisas que chamo aqui de operações metafóricas poderiam ser lidas ao contrário e chamadas de imagem ou diagrama; metáforas – paráfrases, alegorias – não deixam de sê-lo, (...) (2007, p. 72).

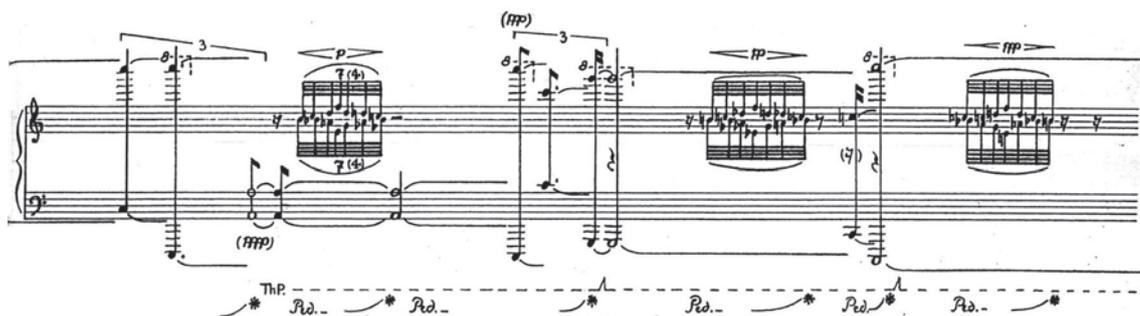
Não pretendo perseguir esses rastros conceituais, tão fugidios e particulares. Aqui, me parece mais adequado colocar-me entre eles, e considerar que a ideia de mancha, em *Introverso*, dá origem a uma *realidade musical*. Isto é, uma coleção de elementos que, juntos, configuram o que a peça é em determinado momento. Tais elementos não são somente materiais, e podem antes ser só uma série de considerações abstratas, às vezes quase materiais, como se pode depreender dos parágrafos acima.

A peça *Perduto in una città d'acque*, de Salvatore Sciarrino, me parece bem sugestiva da concepção de realidade. Essa obra é portadora de duas realidades musicais (1 e 2) que, antagônicas em seu conteúdo musical, são conformadas de maneira a evidenciar a distância que há entre elas. A *realidade 1* (ex. 2) existe nos registros extremos do piano (embora possua ressonâncias em oitavas no registro médio), na dinâmica *ppp*, na atividade rítmica lenta e irregular, e no centro tonal em dó. Seu único impulso de movimento e direção reside em seu conteúdo harmônico diatônico: apesar do uso quase exclusivo de oitavas, a troca entre fundamentais dos graus harmônicos de dó maior inspira, por sua relação intertextual com a música tonal, um movimento constante de afastamento e reaproximação com a tônica.



Exemplo n.2: *Perduto in una città d'acque*, realidade 1 (SCIARRINO 1991, p. 1).

Como mencionado, a essa música concisa e silenciosa se sobrepõe, já na metade da peça, a *realidade 2* (ex. 3). Seu principal diferencial reside em sua velocidade rápida em rítmica constante, mas deve-se considerar também seu conteúdo harmônico cromático – criado através de superposição de materiais diatônicos. Além disso, essa segunda realidade concentra-se exclusivamente no registro médio, ocupando assim um espaço quase ignorado por sua antecessora. Sob uma perspectiva geral, que a considere desde sua aparição até o final da peça, a *realidade 2* pode ser definida como espasmos curtos e esporádicos, não relacionados com a *realidade 1*.



Exemplo n.3: *Perduto in una città d'acque*, realidade 2 (circulada) sobreposta à realidade 1 (SCIARRINO 1991, p. 3).

Não há aqui nenhum desenvolvimento musical que coloque as realidades 1 e 2 em conflito, daí gerando um novo material ou estabelecendo a vitória de uma sobre a outra. Entretanto, há entre elas um breve contato: é o caso do não rompimento da rítmica e dinâmica da *realidade 2* nos registros extremos ocupados pela *realidade 1*, por um lado, e no prolongamento da nota dó ao final de um dos espasmos da *realidade 2*, por outro (cf. SCIARRINO 1991, p. 3 sistema 3). Dessa intersecção, cujas consequências são pontuais e não mudam o destino da peça, as duas realidades saem aparentemente intactas e permanecem em convivência até o último compasso, cuja pontuação é dada pela *realidade 2*. Sendo assim, o contraste em *Perduto in una citta d'acque* não porta em si um conflito, mas sim apenas uma concomitância na qual a peça, em sua ambivalência, pode ser concebida como meta-música.

2. Discurso

Passemos agora ao exemplo de *Introverso*. Como mencionado anteriormente, a ideia de mancha de piano pode servir de fundamento para materiais musicais muito diversos, dos quais o ex. 1 já oferece alguns traços. Temos aqui diferentes velocidades, harmonia, e também uma transformação importante no c.7: ali o que era um bloco atacado simultaneamente se desmonta num borrão consideravelmente maior e harmonicamente mais denso devido à sua expansão pelo grave do piano. Ele passa por um primeiro “filtro” com a retirada do pedal no c.8 e a seguir se desfaz no abafamento ordenado. Creio que já é possível ao leitor obter uma primeira impressão sobre o que venho chamando de maleabilidade dos materiais, à qual gostaria de acrescentar uma observação sobre um primeiro direcionamento formal sugerido nos seis primeiros compassos, onde as “manchas” ascendem sutilmente até o terceiro ataque (c.4), que persiste um pouco mais no tempo antes de desfazer-se com uma pequena sobra naquele ré3. Pausa. (Percebo, ao olhar a partitura dois anos após sua concepção, que aqui já existe claramente uma bifurcação, uma potência não realizada, uma ruptura, uma outra *Introverso* que não chegará a soar).

Mais adiante, no c.10, surge uma apojatura aguda que precede um dos blocos:



Exemplo n.4: *Introverso*, c.10-11.

Esse é um elemento inaudito, que a partir de agora fará parte do vocabulário da peça, aparecendo esporadicamente. Trata-se de uma transformação sutil, e que portanto é comodamente integrada na realidade musical que a rodeia. Diferentemente de *Perduto in una città d'acque*, *Introverso* não contém nenhum choque de realidades, apenas transformações. Mas o que acontece se essas transformações tomarem dimensões desproporcionadas? Uma mancha que se espalha demais,

26 *pp* *ppp* *ff* *p* *mf* *molto*
accel. *ritenuto* *ad lib.* *rall.*
8^{va} 5 3
Ped.

Exemplo n.5: *Introverso*, c.26-28.

um descontrole de ataques, registro e intensidade,

59 (♩ = 100) *mais lento*
8^{vb} 16 3 5
ff *p* *ff*
Ped.

62 *accel.* *fff*

Exemplo n.6: *Introverso*, c.59-63.

ou talvez uma mancha gigante:

a tempo *gliss.* 15^{ma}
Ped.

Exemplo n.7: *Introverso*, c.64-65. A nota do pentagrama inferior é um lá1.

Em todos esses exemplos, e constantemente no correr da peça, podemos identificar uma realidade musical expandindo-se como se fosse o universo. Mas há um limite, embora seja impossível estabelecê-lo com precisão. Sinto-o ultrapassado, por exemplo, na passagem entre os c.59-63 (ex. 6). Essas aglomerações no registro extremo grave do piano ainda podem ser associadas com manchas, mas a velocidade dos gestos, que, parece, impede sua dispersão pelo abafamento ordenado, bem como a intensidade dos ataques e os prolongamentos escalares, todos esses fatores denotam que a música está à beira de extrapolar a sua barreira de existência, de virar outra. Nos compassos seguintes ao ex. 7 temos uma retomada dos acordes mais espaçados e que se desfazem no abafamento ordenado, o que propicia a concepção da incursão anterior como sendo uma afetação intensa da realidade musical de *Introverso*.

Mas lembremos dos compassos iniciais da peça, que, conforme esclareci a respeito de meu processo composicional, foram os primeiros a se materializar na partitura e serviram de partida para a concepção da música que os segue, e assim cumulativamente. A afetação identificada no Exemplo 6 dificilmente poderia ser depreendida dali – a propósito: eu, enquanto compunha a peça, comecei a imaginar esse trecho somente mais adiante, fantasiando que a música despencava vertiginosamente para o grave. Mas assim como despencou poderia ter ascendido, ser comprimida ou pulverizada e assim por diante, donde podemos pressentir o enorme potencial que uma realidade musical guarda em si (em nós), do qual aquele fixado na peça é apenas uma ponta. Assim, observa-se desde o princípio do processo composicional que a peça convive com outras músicas, isto é, se faz não somente no Tempo, mas também no espaço de sua potencialidade.

Não se trata de conjecturar sobre as músicas que *Introverso* poderia ter sido, tarefa ingrata e que, de qualquer maneira, só poderia ser levada a cabo com mais composições. O importante aqui é concebê-la como prenhe de transformações, no que meu interesse composicional está em empurrá-las sem parar, como se a música estivesse sempre indo embora, entenda-se, virando outra. Assim por exemplo nos c.107-114:

The musical score consists of two systems. The first system, measures 107-110, begins with a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 107 has a piano (*pp*) dynamic. The time signature changes to 4/4 in measure 108, 5/4 in measure 109, and 6/4 in measure 110. The second system, measures 111-114, starts with a 3/4 time signature and a '(sempre rall.)' instruction. Measure 111 has a piano (*p*) dynamic. The time signature changes to 4/4 in measure 112, 5/4 in measure 113, and 6/4 in measure 114. Measure 114 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score concludes with a 'sost. ped.' marking and a fermata.

Exemplo n.8: *Introverso*, c.107-114. O andamento inicial no exemplo é de semínima = 58 ca.

A velocidade das manchas vai estacionando drasticamente, até tornar o abafamento ordenado das cordas quase imperceptível, onde o *rallentando* precisa ser sempre dosado de acordo com o piano em que a peça será tocada. É como se a realidade musical fosse aqui espichada até descaracterizar-se, sendo os três primeiros acordes do ex. 8 bastante semelhantes, ou miragens de um único acorde que não sabemos qual é. O acorde seguinte, o do c.114, é de conteúdo harmônico bem diferente, e sua ressonância se mantém como uma suspensão, pois, apesar de destituída de quase qualquer movimento, apesar de essa música ter “acabado”, a peça ainda não. Daí surgirá uma mancha desproporcionada, cujo tamanho excede os limites previsíveis da obra:

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 115-116) starts with an *accel.* marking and a tempo change to *Tempo I* (♩ = 82). It features a *ppp* dynamic and a *poco* marking. The second system (measures 117-120) includes *f subito*, *p*, *mf*, *gliss.*, and *poco rit.* markings. The third system (measures 121-124) includes *p*, *mf*, *gliss. black keys*, and *etc.* markings. Pedal markings *(ped.)* are present throughout the piece.

Exemplo n.9: *Introverso*, c.115-124.

Este trecho final da obra, que continua até o c.151, é um grande acúmulo de ressonância através do uso constante do pedal. Nessa textura cada vez mais confusa se destacam notas e gestos de acordo com sua articulação, intensidade e registro, cuja diversidade e velocidade de variação são grandes em relação à música que as antecede. Desta forma, a peça encaminha-se ao seu final em plena transformação, expandido exponencialmente sua realidade: não há seção A, B, C; não há reexposição. De fato, há sim uma última barreira a ser transposta nos últimos compassos:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 144 to 151. It features a complex, repetitive melodic line in the right hand, characterized by glissandos and ornaments. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). A 'ped.' line is shown below the staves. The second system covers measures 148 to 151. It features a similar melodic line in the right hand, with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'molto' tempo marking. A 'ped.' line is also shown below the staves.

Exemplo n.10: *Introverso*, c.144-151.

Da explosão que aparece nos dois primeiros tempos do c.144 nasce essa repetição obstinada e regular de um *glissando*, sendo assim fortemente contrastante com a opulência – profusão de velocidades, ornamentos e intensidades – que a peça assumiu a partir do trecho mostrado no exemplo anterior. A exceção é bem sutil, ali no meio do c.147 (outra miragem, talvez). Sem embargo, para além dessas características musicais, a principal transformação aqui dá-se na temporalidade da peça, pois do encadeamento vertiginoso de temporalidades progressivas viemos a mergulhar num lirismo de um tempo contínuo, “tempo-num-momento”, que, como escreve Monelle, evoca o estar perdido [*lostness*] (MONELLE 2000, p. 115), sem chão.

3. Performance

As transformações da realidade musical em *Introverso* se dão de uma maneira tal que a peça termina enquanto ainda vira outra música – termina indo embora, como escrevi mais acima. Agora, podemos debruçar-nos sobre a criação da performance e conceber nela a continuação da composição. Num primeiro momento, ratifica-se a performance como uma atividade que implica em transformações práticas na partitura, principalmente quando esta foi criada recentemente. Dentre estudos publicados sobre essa questão, é bastante interessante a abordagem de Catarina Domenici, por ela considerada autoetnográfica. Seu estudo é essencialmente prático e aborda sem rodeios a interação entre compositores e instrumentistas como fator de interferência na criação musical, valendo-se de sua considerável experiência como pianista com repertórios contemporâneos. Assim, em estudo sobre sua performance da peça *...meu sonho conduz minha inatenção...*, de Felipe Ribeiro, a autora passa a relatar algumas revisões da partitura geradas a partir dos encontros e debates entre os dois (pianista e compositor), algumas delas de ordem técnica sobre escrita idiomática; outras, sobre reaberturas do processo criativo por parte do compositor, quem se vê compelido a modificar seu trabalho a partir de inspirações provocadas indiretamente pelo instrumentista

(DOMENICI 2010). Ambos os casos recaem sobre aquilo que Celso Loureiro Chaves chamou de território das “decisões pontuais”, isto é, um processo que “deixa traços concretos atrás de si, sob a forma de anotações em diferentes graus de completude e que, em retrospecto, dão conta e testemunho do trabalho do compositor” (CHAVES 2010, p. 83). Neste contexto específico: trabalho do compositor e do *instrumentista*, tendo também Chaves chamado a atenção para as transformações decorrentes da intersecção de sua peça *Portais e a Abside* com violonista Daniel Wolf (cf. CHAVES 2009, p. 458).

A partitura de *Introverso* também foi alvo de inúmeras revisões. Dentre outras, estão as decisões pontuais relacionadas à experiência aportada pela performance, seja por ocasião de sua estreia realizada por Paulo Bergmann em 2011, seja por meu próprio estudo e performance da peça em 2012. Deixando de lado as correções técnicas de escrita e edição, começo por nada mais que mencionar as alterações palpáveis, que são as de ritmo e alturas. Um se deveram a reflexões que me ocorreram durante o longo tempo em que estive trabalhando com a partitura, outras foram simplesmente uma questão de gosto – como o é o gosto por um movimento de mão que acaba por condicionar a alteração de ritmo num determinado gesto:

Exemplo n.11: *Introverso*, c.33-34. Alteração rítmica entre versões, inspirada na composição da performance.

Pois bem, logo após temos aquelas alterações sabidamente mais problemáticas e impalpáveis, que são as de intensidades e agógica, não por acaso apontadas por Nicholas Cook como sendo os aspectos mais importantes da performance musical (COOK 2008, p. 1186). A primeira versão da partitura, por exemplo, já continha várias indicações de alterações de tempo, mas muitas delas começaram a me parecer demasiado rudimentares no correr da composição da performance. Entretanto, todas as alterações palpáveis a que me dispunha não agiam no sentido de definir melhor a agógica da peça; ao contrário, e ao mesmo tempo que a carregavam de sutilezas, tornavam-na mais imprecisa: substituição de marcações de metrônomo por indicações verbais, acréscimo de *ritenuti*, e assim por diante. Daí decorre que a partitura, em seus próprios sinais efêmeros e omissões, passa a reconhecer o espaço do instrumentista sobre a composição da obra em todos os seus compassos. E não se trata apenas de intensidade e tempo, nem tampouco de características sonoras ou tímbricas. Há casos em que o instrumentista é deixado francamente em mar aberto.

No trecho apresentado acima no ex. 8, a dilatação do tempo sugerida pelo prolongamento das manchas – desproporcional em relação ao resto da peça – é uma construção a ser feita exclusivamente na performance, pois somente nela o movimento passa a existir. Da mesma forma, a dosagem individual da intensidade de cada nota dentro dos acordes nesse trecho é um artifício que potencializa, dentro da sutileza da passagem, diferenças tímbricas admiráveis. O ponto aqui é que, no contexto de todos os movimentos corporais demandados pela intenção de dilatar o tempo e o andamento da música sob acordes quase iguais, a ação do pianista não é uma decisão, como se ele arbitrasse sobre informações que lhe são

concedidas como possíveis soluções de performance. Pois não há nenhuma informação formal na “estrutura”, nem tampouco no ato criativo que gerou a partitura: a partitura é apenas uma superfície, completamente alheia às demandas mais interessantes do instrumentista, quem, sem embargo, *realizará necessariamente* os movimentos e a cognição na performance. Maria Cristina Bittencourt, a esse respeito, considera a potência de interpretação de uma obra musical de maneira aberta: “será sempre possível sonorizá-la diferentemente, e, em qualquer dos casos, só o será se essa sonorização for imaginada, ouvida interiormente pelo intérprete durante o processo interpretativo em formação”. (BITTENCOURT 2008, p. 81-82). Este conhecimento, gerado na intersecção entre partitura e performance, pode ser então abarcado pelo conceito de realidade musical, o qual, assim como a ideia de mancha de piano, não se restringe à partitura nem ao som, e por isso não poderia ser representado em sua completude. É desta forma que o instrumentista não pode senão avançar por sobre a obra, e ao expandi-la em novas realidades musicais, como em continuação desembaraçada dos processos criativos que geraram a partitura, ele termina sendo o seu compositor.

Conclusão

A questão que se interpõe como uma esfinge na produção do conhecimento sobre a criação musical é a definição de obra. Ou, neste caso específico: o que é *Introverso*? Na interação entre composição e performance esboçada acima transparece inevitável o cerne dessa questão, que é justamente a multiplicação não-evolutiva da obra por meio das atividades que a engendram e que são por ela engendradas. Ou seja, a performance não se baseia em concepções lineares, causais ou lógicas; não é uma “interpretação” nem uma “reconstrução” ou “recriação” da obra, como frequentemente se diz. Pelo contrário, ao associá-la com o processo composicional através do conceito de realidade musical, quero chamar a atenção para seu caráter de ruptura da obra como algo em vias de fazer-se. Sendo assim, torna-se necessária novamente uma concepção de espaço ou potência, que chamo de campo de experiência musical, no qual partitura e performance, como rastros materiais que são, traçam sua expansão:



Entretanto, falta aqui uma terceira atividade, igualmente criadora de expansão do campo de experiência musical. Trata-se do discurso, isto é, daquilo que venho fazendo neste texto. Ora, bem podemos pressentir que o conteúdo deste artigo tampouco existia (e ainda não terminou de existir) antes de sua criação como algo em vias de fazer-se. Este novo processo, que envolve aquilo que Fred Maus chamou de “atenção crítica à linguagem” (MAUS 1999, p. 176), proporciona ao discurso sobre música uma perspectiva de *performance* analítica, na qual sua construção se preocupa não apenas com o que está sendo argumentado

sobre a obra em questão (enunciado), como também a maneira criativa como esta argumentação é realizada (enunciação): “não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito”, propunham Deleuze e Guattari (1995, p. 18). E, considerando conjuntamente minha experiência de escrita em música e em discurso, nelas vislumbro constantemente seu imenso poder de desvio acarretado pela enunciação. Isso acontece de uma maneira muito semelhante àquela sugerida por Guattari a respeito de um fazer artístico onde o a artista “pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras” (GUATTARI 2001, p. 36). No correr da escrita musical e discursiva, o acúmulo de desvios tomados é o que gera os caminhos a-paralelos entre elas, cuja concepção seria impossível antes do ato de enunciação.

Tal problemática, conforme abordada por Nicholas Cook, desfaz definitivamente a concepção da análise musical como explicação de seu objeto para colocá-la como parte integrante de seu significado. Quanto mais abrangente for a referência verbal ao mundo externo emprestada ao discurso sobre música, tanto maior e mais sensível será o salto da análise “para fora” da obra. Este salto, no entanto, *não pode* ser evitado, já que isso implicaria a possibilidade de referir-se a um significado na imanência musical. Ou, como o coloca Nicholas Cook ao criticar este tipo de formalismo, seria equivalente a dizer que “ao falarmos das qualidades expressivas da música, de suas qualidades de relutância, resignação ou abnegação, estamos falando tão sobre a música como se estivéssemos nos referindo a temas, progressões harmônicas ou protótipos formais” (Cook 2001, p. 174).

O problema epistemológico, portanto, está em conceder relevância a uma asserção de significado sobre a música, sendo que este significado não está presente no som, mas sim na própria asserção. Neste momento torna-se necessário deixar de lado a ideia de significado musical (“puro”) para considerá-lo como uma composição entre música e discurso:

como construção em performance, então, o significado é emergente: ele não está reproduzido, mas sim criado na performance. (...) Como objetos físicos, os traços materiais da música suportam uma série de significados possíveis, (...) [que] podem ser concebidos como conjugações comprimidas de um número indefinido de atributos, dos quais seleções diferentes serão feitas dentro de tradições culturais diferentes, ou em diferentes ocasiões interpretativas. (Cook 2001, p. 179)

Mais uma vez nos deparamos, então, com a expansão do campo de experiência musical:



Esses três traços dentro do campo de experiência não o definem em absoluto: há sempre um espaço infinito, que é não só aquilo que é imaterial – que não foi dito nem escutado; o intertexto; o que independe de nossa consciência. Esse espaço é também uma po-

tência, o vazio preenhe daquilo que Nattiez chamou de “fato musical total” (NATTIEZ 1990, p.ix). Em qualquer caso, a inserção do discurso na experiência musical, ao contrário de estruturá-la ou fechá-la, não pode ser senão a sua explosão em múltiplos desvios; o campo da experiência só pode abrir mais e mais. Neste sentido, poderíamos relacioná-lo com o que Monelle chamou de texto musical, algo extremamente abstrato: “ele não é a partitura, não é a performance, não é uma intenção. Tampouco é (...) a obra. (MONELLE 2000, p. 150). O texto musical, para Monelle, é música como nós a entendemos, no qual as relações dialéticas foram superadas (2000, p. 149). Ainda assim, tal entendimento musical pressupõe “a escuta de um mundo que não é proposital, não é dito nem escutado, não está ‘no texto’” (2000, p. 151), o que nos conduz à sua expansão irreparável, e, em última instância, aquilo que está fora é também definido textualmente, e portanto “não há nada fora do texto” (2000, p. 151).

Faço notar que minha relação entre essa concepção de texto musical e aquilo que chamei acima de “campo da experiência musical” é aparentemente feita apesar do próprio Monelle, quem inferiu explicitamente que o texto não é uma experiência (2000, p. 155). Sem embargo, sua menção a essa palavra refere-se mais bem a uma suposta pretensão de experiência correta, e portanto fechada. Antes, para Monelle, a rede de significações é infinita, o que impede sua apreensão por qualquer discurso particular que seja.

Mais uma vez nos deparamos com o poço sem fundo, com o “fato musical total” – a ideia de infinito é recorrente nos discursos de Nattiez e Monelle (e também aqui, no de Denise Garcia, no de Maria Cristina Bittencourt e em tantos outros), mantendo o entendimento musical como uma possibilidade sempre aberta. Tal ideia é instigada pela noção de cartografia proposta por Deleuze & Guattari, onde o “mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GUATTARI 1995, p. 30). Pois é justamente tal característica que me leva a propor uma noção de “campo de experiência musical”: aqui, a imagem principal em foco não é a do espaço infinito, mas sim a do caminho que nele se faz. Porque algo sempre é realizado em meio à potencialidade infinita: há sempre som, palavra, um pensamento, uma sensação, uma conversa, uma lembrança ou um sorriso e assim por diante, ainda que esses elementos convivam entre si e apontem a múltiplas direções. O pensar e escrever sobre música é, assim, uma performance, um tracejar sobre o campo da experiência, que não faz senão transformar esse campo: finalmente, a composição de *Introverso*, como “texto” musical, persiste vertiginosamente através deste artigo: o analista é compositor.

* * *

*“E eu: ‘livre, ó deusa, da voraz Caríbdis, como de Cila poderei vingá-me, da ofensora dos meus?’
– tornou-me Circe: ‘Guerras sonhas, demente, e contra numes?...’
Odisseia, livro XII*

Quando escreveu sua concepção de significado emergente em seu artigo mencionado acima, Nicholas Cook o concebeu como rota alternativa entre Cila e Caríbdis. *To be between Scylla and Charibdys*, expressão usada em inglês para denotar uma situação sem solução satisfatória – uma sinuca de bico –, foi empregada com felicidade por Cook em relação ao paradoxo do analista musical: estar sempre entre o significado inerente e o significado construído. Odisseu optou por Cila, dos males o menor, mas não foi sem resistência e ressentimento que seguiu sua epopeia e sacrificou seus companheiros; semelhantemente, a análise musical é também uma atividade que pode deixar um gosto amargo, não por fal-

ta de interesse ou conhecimento gerado, mas sim pela impossibilidade de abarcar seu objeto, pela fatalidade de ser por ele transbordada. Entretanto, a rota de fuga, se bem no caso da odisseia enfraqueceria a aventura ao tirar-lhe sua tragicidade, no caso da análise é antes um fator desejável, pois é ela quem configura a abertura do campo de experiência musical em direção ao que antes era somente potência imprevista. É a linha de fuga, escrevem Deleuze & Guattari, que permite “explodir estratos, romper as raízes e operar novas conexões” (DELEUZE & GUATTARI 1995, p. 33). Ou ainda, em outro texto: “o objetivo não é responder a questões, mas sair delas” (DELEUZE & PARNET 1998, p. 2). São, portanto, linhas de fuga as minhas ações neste projeto de pesquisa, uma constante “subversão sutil”, diria Barthes (1987, p. 58), desde as primeiras notas postas na pauta até o último parágrafo do artigo e, claramente, para além dele. Enquanto escrevo ou toco música, fantasio que atrás do papel ou dentro do piano existem mais sons do que aqueles que vejo e escuto; enquanto escrevo sobre música, me mantenho mais ou menos consciente de diversos caminhos, palavras e ideias (às vezes apenas pressentidas) que não serão tracejadas aqui, pois são já outras linhas de fuga.

Referências bibliográficas

- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. *Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical*. Em Pauta, Porto Alegre, v.19, no. 32/33, p. 76-99, 2008.
- CHAVES, Celso Loureiro & COSTA, César Haas. *Apontamentos de Crítica Genética e Música: Tomadas de Decisões e Intertextualidades em Portais e a Abside de Celso Loureiro Chaves*. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba. Anais do XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba: DeArtes, 2009.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Por uma pedagogia da composição musical*. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: 7letras, 2010. p. 82-95.
- COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*. Oakland: University of California Press, vol. 23 no. 2, p. 170-195, 2001.
- _____. *Beyond the notes. Nature*. London: Macmillan Publishers, vol. 453/26, p. 1186-1187, 2008.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. 184p.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995. 127p.
- DOMENICI, Catarina Leite. *O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma Pesquisa Autoetnográfica*. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: p. 1142-1147.
- GARCIA, Denise. *Composição por metáforas*. In: FERRAZ, Sílvio (org.). *Notas, Atos, Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 53-76.
- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. 56p.
- FERRAZ, Sílvio. *Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia*. Em Pauta, Porto Alegre, v.15, no. 24, p. 31-59, 2004.
- MAUS, Fred Everett. *Concepts of Musical Unity*. In: COOK, Nicholas & Everist, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 2002. 248p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music And Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990b. 272p.

SCIARRINO, Salvatore. *Perduto in una Città D'Acque*. Partitura para piano. Milano: Ricordi, 1991.

Bruno Angelo - Doutorando em composição musical no PPGMUS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua pesquisa versa sobre o potencial criativo da análise musical, onde textos sobre suas próprias obras musicais são concebidos como uma continuação do processo composicional. Além de publicações em revistas e congressos, atua como compositor em várias cidades no Brasil e no exterior, tendo recebido o Prêmio Funarte de Composição Clássica em 2010 e 2012.
