UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO
THIAGO CAZARIM DA SILVA

# PROLEGÔMENOS A UMA ARQUEOLOGIA DA MÚSICA:

## SABER E MODERNIDADE MUSICAL

GOIÂNIA
2011

sistema de bibliotecas ufg

UFG

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico**: **[ X ] Dissertação** **[ ] Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Autor (a): | Thiago Cazarim da Silva | | | | |
| E-mail: | cazarim.t@gmail.com | | | | |
| Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [ X ]Sim [ ] Não | | | | | |
| Vínculo empregatício do autor | | | | | |
| Agência de fomento: | | | | Sigla: | |
| País: | Brasil | UF: GO | | CNPJ: | |
| Título: | Prolegômenos a uma arqueologia da música: saber e Modernidade musical | | | | |
| | | | | | |
| Palavras-chave: | Filosofia; Música; Michel Foucault; Arqueologia do saber | | | | |
| Título em outra língua: | Prolegomena to an archeology of music: knowledge and musical Modernity | | | | |
| Palavras-chave em outra língua: | Philosophy; Music; Michel Foucault; Archeology of knowledge | | | | |
| Área de concentração: | Filosofia | | | | |
| Data defesa: (dd/mm/aaaa) | 17.08.2011 | | | | |
| Programa de Pós-Graduação: | Mestrado em Filosofia | | | | |
| Orientador (a): | Prof. Dr. José Ternes | | | | |
| E-mail: | joseternes@hotmail.com | | | | |
| Co-orientador (a):* | | | | | |
| E-mail: | | | | | |

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**3. Informações de acesso ao documento:**

Liberação para disponibilização?[1] [ X ] total [ ] parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

[ ] Capítulos. Especifique: _____

[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: ____ / ____ / _____

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

THIAGO CAZARIM DA SILVA

# PROLEGÔMENOS A UMA ARQUEOLOGIA DA MÚSICA:

## SABER E MODERNIDADE MUSICAL

Texto apresentado ao curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, linha de pesquisa: Ontologia e Metafísica, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Ternes

GOIÂNIA
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)**
**GPT/BC/UFG**

Silva, Thiago Cazarim da.
Silva, Thiago Cazarim da.
S586p Prolegômenos a uma arqueologia da música [manuscrito]: saber e Modernidade musical / Thiago Cazarim da Silva. - 2011.
155 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José Ternes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Filosofia, 2011.
Bibliografia.
Anexos.

1. Arqueologia do saber 2. História da Música 3. Modernidade I. Título.

CDU: 165.6:78.036

**Agradecimentos**

Ao professor José Ternes, pela orientação, pela sugestão (maravilhosa) da leitura de Foucault e Blanchot, pela disposição em dispensar atenção a um tema não tão familiar e, sobretudo, pela confiança depositada.

Aos professores Marlon Salomon, Fábio Ferreira e Henry Burnett, por terem prontamente aceitado integrar os diferentes estágios de avaliação desta dissertação.

Ao Diogo Ramos, pelos diálogos a respeito de Merleau-Ponty e por relembrar-me que é possível escrever com gestos largos e simples, escrita aquática, como me disse algumas vezes...

Ao Victor, pelo apoio pessoal, afeto, paciência e compreensão.

Aos amigos de sempre e familiares, por suas simples presenças, sempre tão fundamentais.

## Dedicatória

Dedico este trabalho, não à memória, mas à presença insistente de Karine Rodrigues Peixoto, cuja ausência ainda não pôde estabelecer-se em mim, cujo falecimento recente – tão precoce, violento, injusto, rapaz – é-me apenas um oco ainda intransponível. Para nós, irmãos por encontro ocasional e simples amizade, as palavras foram talvez o ponto de maior convergência e confluência. Por isso, dedico à Karine o que tantas vezes transbordou em mim, e que não quero deixar morrer: as palavras que me abriram um mundo vivo, solar, *alegre*, como bem poderia ter dito Nietzsche. Todas as palavras desta dissertação foram isso: alegria, potência, transgressão, transvaloração. Por isso, tanto esta dissertação como os dois textos que transcrevo abaixo (escritos em momentos diferentes e por razões opostas), vão à Karine como tributo – difícil, mas inevitável – e como forma de amenizar a dura persistência de sua presença.

**“gregoriano**
*sobre Karine Peixoto*

cinco dedos impacientes
um após o outro sobre
a mesa ressoava oca
consonando com a espera
perfeitas: intervalo
em movimento paralelo
justo

a ressonância parca
sem melismas e incisiva
deixava-se dissolver na alma escondida
como uma reminiscência se desnudando
pudica

era tudo um esvaziamento
rouco pouco que soava um
carcomido de consentimento tácito e verme
e cilício

os dedos tamborilavam amordaçados
de impaciência passavam as horas
suportando

medo antigo em tons pastéis
de vitrais opacos

de dizer: te amo

*Goiânia 28.04.2007*"

**"In memoriam – ao ipê**

Que não choremos a antecipação e precocidade de um outubro inesperado, cujos ipês prévios e a seca – as florescências amarelouras de setembro – simplesmente faltam, mesmo quando o pequeno ipê louro, que era só arrebentamento de alegria e impertinência (ainda que não o soubesse), já não se veja no horizonte de nosso convívio.

Outubro antecipa-se como necessidade de vida e das águas, apesar desse ipê que não teve seu tempo – justamente para abraçar essa ausência e transformá-la em presença, resistência, transfiguração. Desaguar é, para os remanescentes, a única obrigação moral, a ordem do dia: rebrotar poesia, mesmo que na forma de uma elegia.

*Goiânia, 18.06.2011*"

**Resumo**

O objetivo desta dissertação é desenvolver uma sugestão de Foucault presente no final de *A arqueologia do saber*, segundo a qual seria possível realizar descrições arqueológicas de saberes que não os científicos, tais como as artes, a literatura e, no caso da presente pesquisa, a música. Para isso, recorrendo não só à *Arqueologia do saber* e textos em que Foucault discute ou pratica o método arqueológico (*As palavras e as coisas*, *A ordem do discurso*), mas também a alguns escritos em que o próprio Foucault, além de Deleuze e Merleau-Ponty discorrem sobre as artes, a literatura e o cinema é que tento indicar os limites filosóficos em que uma descrição arqueológica da Modernidade musical deveria se mover, bem como suas implicações para a compreensão do próprio objeto de interesse de uma História da Música.

**Abstract**

The aim of this work is to unfold a suggestion given by Michel Foucault, which indicates the possibility of applying the archeological method to a philosophical approach to the arts, literature and – as we tried to do throughout this research – to music as well. For this purpose, have been taken not only the works in which Foucault have described or developed his archeology (e.g. *L'archeologie du savoir*, *L'ordre du discourse*), but also some texts that Deleuze, Merleau-Ponty and Foucault himself wrote about literature, cinema and the arts. Theses texts, I argue, could point out some decisive and distinctive features of Musical Modernity. Therefore, they could serve to establish the philosophical boundaries into which an archeological description of music should move; consequently, they should show the differences between an archeological and some musicological approaches to become helpful to the comprehension of the very interest of a History of Music.

*"ÊTRE ATTIRANT ET NEGLIGENT"*
*Michel Foucault,* La pensée du dehors.

SUMÁRIO

**1 *Ouverture* ..... 11**

**2 *Courante* (ou: questões metodológicas para uma arqueologia da música Moderna) ..... 14**

2.1 A música em contexto: variações sobre o tema do ovo e da galinha ..... 14

2.2 A música feita História: o nível do discurso ..... 20

2.3 Enunciados e estetos ..... 36

**3 *Double* (ou: a definição de um espaço discursivo) ..... 47**

3.1 Merleau-Ponty: signo e significação ..... 49

3.2 Deleuze: consistência do signo e assignificação ..... 60

3.3 Foucault: a linguagem ao infinito ..... 66

3.4 Um possível espaço discursivo ..... 73

**Entreato ..... 78**

**4 *Impromptu* (ou: pequeno inventário de neologismos) ..... 79**

**A**

Aderência ..... 79

Aderente ..... 79

Antimodernismo ..... 79

Anton von Webern ..... 79

**C**

Cantochão ..... 85

Circularidade ..... 86

*Coda* ..... 92

Código ..... 94

**D**

Direcionalidade ..... 99

**E**

Entropia ..... 101

**F**

Forma-sonata ..... 103

**I**

Isotopia ..... 105

**M**

Modernidade ..... 106
Modernismo ..... 118
Modo musical escalar ..... 119

**P**

Pivô ..... 120
Pós-modernismo ..... 122
Pré-Modernidade ..... 124

**R**

Renascimento ..... 125
Rugosidade .....126

**S**

Sensual ..... 126

**T**

Tonalismo ..... 126
Transparência ..... 127

**5 *Poslúdio* ..... 128**

5.1 *Ritornello:* as formas de saber musical como sistemas singulares de produção de audibilidade ..... 128

5.2 Ruptura e continuidade: as unidades de análise e sua relação com as formas de audibilidade ..... 132
5.3 *Da capo al fine*: considerações finais sobre a possibilidade de realização de uma arqueologia da música ..... 135

**Referências ..... 142**
a) Textos citados ..... 142
b) Textos consultados ..... 144

Anexo I: lista de exemplos musicais comentados ..... 146
Anexo II: Cd ..... 155

# 1
# *Ouverture*

O mote deste trabalho talvez não seja aquilo que costumeiramente possa se chamar de problema filosófico. Ou melhor, os problemas com que nos defrontamos aqui estabelecem um caminho inverso, ao menos se comparados com a metodologia especulativa esperada de um trabalho acadêmico. É que eles são derivados de uma sugestão lançada por Michel Foucault no fim d'*A arqueologia do saber*: a hipótese de que seria possível realizar uma arqueologia que não a dos saberes científicos. Mais especificamente, explorando uma possibilidade aventada – mas nunca praticada – por Foucault é que todos os problemas conceituais serão colocados e desenvolvidos.

É preciso frisar desde o começo que este trabalho não pretende se encaminhar na direção simples de uma nova História da Música. Seria muito fácil e tentador aplicar indiscriminadamente à análise histórico-musical o conteúdo de um conjunto de textos como *As palavras e as coisas*, *A arqueologia do saber*, *A linguagem ao infinito* e *A ordem do discurso*. Seria até mesmo possível obter resultados positivos com essa forma de lidar com os textos de Foucault, que poderiam servir para o estabelecimento de um método histórico a ser desenvolvido futuramente. Mesmo assim, o que queremos aqui desenvolver é outra coisa: queremos tentar, partindo do modo como Foucault parece lidar com a História, tentar estabelecer um campo possível de análises teóricas, cujo *objeto* é, sem dúvida, as transformações por que a chamada música erudita teria passado, mas cujo *objetivo* é determinar essas mudanças como *formas de saber musical*.

Portanto, se este trabalho pode abrir terreno para contar uma outra História da Música erudita, isto não deve enganar o leitor. É que o que se põe em jogo é, do princípio ao fim, a possibilidade de ter acesso ao objeto "música" enquanto forma de saber, muito menos do que como estilo, gênero ou obra, ou ainda como produto de um autor ou expressão de uma estrutura social, psicológica, ou qualquer que seja.

A ambição desta dissertação não reside primeiramente em escrever uma História Arqueológica da Música. Se a questão a respeito da possibilidade de desenvolver tal História percorre o trabalho de algum modo, se ela às vezes dá seu tom, ela deve ser entendida como questionamento da possibilidade de tratar a música como forma de saber. Desta maneira é que devemos compreender o capítulo 2, que tenta mostrar que tipo de tratamento pretende-se dar aos diferentes materiais musicais de que dispomos (tratados, livros, partituras, registros em áudio). Levanta-se aí simplesmente a questão sobre uma *via de acesso* à da música enquanto análise de uma forma de saber. No capítulo 3, por sua vez, o que se põe é a necessidade de definir um marco que tornaria operatória a delimitação da sistematicidade de um saber musical. Elegemos o que chamamos de Modernidade (a forma de saber musical desenvolvida a partir do final do século XVIII) como objeto relativamente privilegiado de discussão, não nos esquivando, porém, de lançar no mínimo sugestões acerca das características que atravessariam a produção musical de outros tempos (capítulo 4). Para tal, tentamos ainda no capítulo 3, a partir de textos de Foucault, Deleuze e Merleau-Ponty, determinar aquilo que poderia constituir um acontecimento na ordem do saber musical, que é o advento dos signos musicais enquanto hiperespacialização (a proliferação do espaço-tempo em que se desenrola a música), entropia (liberação de força) e sensualidade (o aspecto puramente físico ou "estético"). Por fim, ao retomar no capítulo 5 a interrogação da possibilidade de realizar uma arqueologia da música, o que retorna na verdade é o questionamento do que exatamente se entendeu por saber ao longo da discussão, interrogação que acompanha a tentativa de caracterizar a relação que uma empresa arqueológica trava com a categoria "tempo" – aparentemente tão simples e óbvia a qualquer empresa historiográfica.

Ao chamarmos, pois, este trabalho de *Prolegômenos a uma arqueologia da música*, não pretendemos que reduzi-lo a uma introdução de um trabalho futuro (ainda que isto não esteja em nenhum momento descartado, sendo até indicado de modo explícito nos capítulo 2 e 3). O que mais nos interessa é desenvolver a hipótese de Foucault sobre o tratamento da música como forma de saber, hipótese que obriga, de certo modo, a *encontrar* problemas, hipótese que é tanto o ponto de partida do trabalho quanto seu

direcionamento efetivo. Ela é, pois, primeira em relação aos problemas, ela é, aliás, o próprio problema a ser desenvolvido na forma de uma introdução a uma possível empresa futura. Estes prolegômenos são, portanto, a criação de uma cartografia específica para um terreno inexplorado, muito mais do que um mapa metodológico e conceitual pronto a ser percorrido. Se eles parecem ser a definição estrita de uma metodologia histórico-musical, esta só se torna possível na medida em que é preciso desenvolver um trabalho de demarcação filosófico. Enfim, o percurso da discussão só se dá na direção da solução de problemas conforme ela está atrelada infatigavelmente ao desdobramento de uma hipótese. Se o objeto específico da análise é a música Moderna, se o mote é histórico, o objetivo é claramente filosófico: determinar os limites de uma forma de saber. Caberá ao leitor ponderar em que medida este objetivo foi ou não atingido.

Por isso, relançamos a sugestão de Foucault na forma de uma série de perguntas, que percorrerão todo o trabalho. É possível realizar uma arqueologia que não a do saber científico? Em que medida poderíamos fazer a arqueologia de uma arte como, por exemplo, a música? Em que terreno e de que forma deveria se mover tal discussão? Que objetos tal análise deveria privilegiar? A que formas de análise ela deveria se opor? Qual sua especificidade frente a outras metodologias históricas ou abordagens filosóficas? Em uma palavra: qual é a sua singularidade?

# 2
# *Courante*

## ***2.1 A música em contexto: variações sobre o tema do ovo e da galinha***

Ao se falar nos processos envolvidos no trabalho de composição musical, diversas questões costumam ser trazidas à tona no intuito de definir como ela se daria. Algumas vertentes da musicologia, área de estudos que tanto define sua meta como "investigação da arte da música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural" quanto afirma "que o estudo avançado da música deveria estar centralizado não apenas na música, mas também nos músicos agindo dentro de um ambiente social e cultural" (Duckles et al, 2003) tendem a explicar um "fenômeno" particular (a música) a partir da interrogação em torno das obras musicais e de seus autores, bem como os contextos em que eles se estabelecem. Decisivo nas abordagens metodológicas de algumas vertentes musicológicas é que elas partem da premissa de que as obras musicais não podem ser compreendidas senão a partir de relações contextuais, que podem ser aquelas entre compositor e público, indivíduo e sociedade, o caráter autônomo de obras determinadas e sua relação com valores implicados na experiência pública de suas audições, entre outras. Parece mesmo óbvio e fora de questão para tais vertentes que toda música se constitui no trítico autor/obra/audiência, e que somente enquanto é produzida para um público que, por sua vez, a julga, a obra poderia comunicar algo ou permitir o reconhecimento de valores determinados, sejam eles estéticos ou ideológicos. Tão óbvio quanto isso seria o fato de que este trítico só poderia ser concebido num contexto (social, cultural, histórico etc.) mais amplo, cuja conjuntura seria dada pelo modo como obra, autor e audiência se relacionam e se constituem nesse múltiplo relacionamento.

Como consequência disso, a descrição da criação musical estaria atada de antemão e encerrada nos limites de uma tensão, que poderia ser resumida como aquela entre a liberdade do criador e seu meio sociocultural ou contexto histórico. Nesse sentido, os métodos de análise de autores como Theodor W.

Adorno, John Shepherd e Susan McClary tentam fornecer compreensões possíveis do significado e do processo de surgimento de determinadas obras musicais a partir de determinados contextos. Em Adorno, os contextos de que se serve para analisar a música são definidos a partir de princípios sociológicos[1]; em Shepherd, outros princípios, como os processos de construção de gênero [*gendering*], operam com a mesma finalidade. No entanto, estes autores acabam por analisar a música sempre *em função* de contextos sociais e culturais, como se a música tratasse de refletir o contexto social, histórico, ou outro que esteja em jogo. Na verdade, o termo contexto é bastante inadequado, até ameno, para definir o sentido que alguns autores dão às conjunturas nas quais apareceriam as obras musicais. Contextos, nos termos em que aparecem nos trabalhos em questão, são mais *estruturas* do que simples conjunturas, já que eles definiriam determinadas formas de relacionar elementos que seriam transpostas da sociedade para a obra individual. É nesse sentido que, por exemplo, McClary pode encontrar relações analógicas entre a *Sinfonia inacabada* de Schubert e o meio sócio-histórico deste compositor, assim como permite que Adorno e Shepherd tratem de conteúdos especificamente musicais enquanto reflexos de estruturas extramusicais determinantes. Não seria demais, portanto, afirmar que nos trabalhos em questão está implicada certa primazia das estruturas sobre as obras musicais, sendo estas, em última análise, reconhecidas mais enquanto ícones de contextos ou reprodução de estruturas do que por sua relativa autonomia estética.

Outros musicólogos, como Leo Treitler e, de modo particular, Stephen Miles, apresentam críticas tanto à pesquisa musicológica e seus métodos positivos de análise quanto a alguns teóricos, incluindo Adorno, que teriam falhado em descrever os elos efetivos entre música e sociedade. Para Miles (1997, p. 723), seria o caso de se determinar música e contexto em termos de

[1] "Alguns [autores] afins à tradição filosófica alemã buscaram estabelecer [uma] história social da música como uma crítica de processos numa sociedade capitalista, desvelando tensões emergentes do confrontamento da criatividade individual e das normas sociais (por exemplo, T.W. Adorno)." (DUCKLES, 2003). Além do mais, Adorno parte de premissas no mínimo questionáveis como, conforme indica Miles, a suposta superioridade da música erudita europeia (uma ideia que Adorno partilha com Anton von Webern. Ver ainda o ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*, no qual Adorno (1999) se vale da suposta superioridade da música erudita para definir as demais músicas em termos de regressão e fetichismo.

mediação, definida por ele como “os elos concretos entre música e sociedade nos níveis de produção e recepção”. Ao comentar trabalhos de musicólogos norte-americanos, por exemplo, Miles mostra como a música é compreendida e estabelecida em contextos específicos, como a escola de música e o IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique*). No nível das relações em que se determina o que a música é e como ela deve ser, pode-se verificar como são estabelecidos os parâmetros que definem que tipo de música deve ser produzida ou não, que tipo de comportamento é esperado da audiência, qual o papel do intérprete como mediador entre compositor e público, por que motivos há privilégio na escolha da execução de determinados estilos, compositores ou instrumentos musicais; mostra-se ainda como um compositor como Pierre Boulez se move sempre entre as figuras toldadas do Modernismo e da tradição, movimento que, em última instância, apenas mostra que os apelos vanguardistas da geração de Boulez por uma música pura, pela livre experimentação e pela negação da tradição na verdade acabariam por *inscrever* estes compositores na História como tradição – o que, no nível político da prática musical, é visto por Born (apud Miles, 1997) menos como intenção de renovação artística do que como instrumento de legitimação de poder, já que o IRCAM, encabeçado e dirigido por Boulez desde sua fundação em 1977 até 1992 (mas que tem Boulez como diretor honorário até hoje), teria se ancorado num discurso que excluiria a pluralidade de tendências composicionais e de pesquisas acústicas.

A solução apontada por Miles, segundo a qual a música deveria ser tratada como prática social em vez de tratar música e sociedade como estratos independentes, não é, porém, absolutamente satisfatória. Mesmo que tal abordagem seja capaz de mostrar como a prática musical é simultaneamente reflexo e estabelecimento de uma estrutura social determinada, ela não explica como as alterações intrínsecas da produção especificamente musical (o que chamo, provisoriamente e *grosso modo*, de transformações de ordem estética) são capazes de reconfigurar o campo de possibilidades de criação musical, nem como esse campo de criação artística é capaz de intervir efetivamente na sociedade. Subsumindo o estético ao social, ao cultural, ao histórico, ou à estrutura ou contexto que seja, ou ainda reduzindo a criação à individualidade do autor, o musicólogo não percebe que nenhuma estrutura seria capaz de

*determinar* o ato de compor, que, para que haja *obra*, não são suficientes "o sistema capitalista", "as escolas", "os estilos", "a cultura elitizada", "o pensamento de vanguarda", assim como não é bastante a descrição das intenções pessoais ou da biografia do compositor. E isso não simplesmente porque não é possível entender compositor e sociedade a não ser em sua mútua relação: evidente não se tratar aqui de uma apologia da "arte enquanto arte" ou da superdeterminação da estrutura sobre a obra. O que não é possível reconhecer nessas análises contextuais é como, efetivamente, a ordem *estética* se transforma.

Na verdade, os problemas que indicamos nas análises contextuais são determinados pela recorrência sub-reptícia de duas questões básicas: a busca incessante determinação 1) da origem da obra, e 2) de seu significado ou sentido. Encerrado na dicotomia autor/contexto (ou autor/estrutura), o aparecimento das obras musicais fica sempre sujeita a um jogo de forças suficientemente causal para que possa conceber uma reprodução, repetição ou transposição de determinadas formas de relação entre certos conjuntos elementos diferentes (que podem ser, entre outros, indivíduos, instituições, comunidades, sociedades, signos musicais). O problema é que a aceitação inconteste dessas formas de transposição não é nunca problematizada. E isso por dois motivos:

a) primeiramente porque as transposições das estruturas sociais para a estrutura das obras musicais, tal como Adorno praticou, parece ocorrer como que por um passe de mágica: não se vê, de fato, o que é que efetivamente torna possível que uma estrutura social se converta em uma estrutura musical[2]. (Aqui

[2] O próprio Miles (1997) dá uma indicação interessante a este respeito ao dizer que o sucesso de algumas análises de Adorno consiste no poder deste autor de, em alguns textos, estabelecer analogias entre estruturas sociais ou ideológicas e construtos (obras musicais e textos filosóficos) específicos. Ainda segundo Miles (1997), a recusa adorniana do emprego de uma metodologia descritiva positivista – o que, no trabalho de Adorno, se converteria numa recusa mais ou menos sistemática do recurso aos dados empíricos – só é bem sucedida quando Adorno consegue um nível bastante sofisticado de detalhamento, o que nem sempre teria ocorrido. Miles conclui, assim, que o projeto de Adorno teria falhado em mostrar as conexões efetivas entre música e o contexto em que ela emerge por conta da confiança excessiva no poder das analogias e metáforas. A solução de Miles é retomar os dados empíricos *situando-os* nos contextos descritos, numa relação que não difere muito do positivismo que Adorno rejeita. Diferentemente de Miles – colocando-nos deste modo parcialmente fora da preocupação com a simples prova empírica dos contextos estabelecidos teoricamente –, queremos determinar a própria *formação* dos dados empíricos. É nesse ponto

não se trata de negar que é impossível detectar reflexos ou analogias entre estruturas musicais e sociais, mas, o que é mais fundamental, de mostrar que o tipo de descrição realizada por Adorno e alguns musicólogos não é suficientemente capaz de mostrar *como* estruturas poderiam ser transpostas para outros níveis ou ordens);

b) em segundo lugar, não se desconfia de que, talvez, não seja possível encontrar, na ordem da estrutura ou do contexto social, aquilo que acontece na ordem estética; também não são postos em questão os problemas que a compreensão da obra, na relação que esta travaria com sua origem, traz para a determinação das rupturas na produção *estética*; por fim, não se vê como o significado social ou histórico das diferentes *atividades* musicais (sua função enquanto trabalho especializado, atividade puramente artística ou subordinada a determinadas aplicações) poderia determinar ou explicitar concretamente o sentido das *obras* musicais – e isso até mesmo Miles reconhece. Em todo caso, seja na relação significado social – sentido musical, contexto/estrutura – compositor, ou o ainda origem/surgimento, às obras musicais não é possível dar nenhuma espessura característica. Adorno e McClary, por exemplo, foram capazes de encontrar analogias entre estruturas sociais e musicais; Shepherd, relações de poder e identidade de gênero; Miles, determinações que tornam a obra um produto para um meio. Reflexo de estruturas e contextos ou produto, não se vê como poderia ocorrer, de fato, alguma mudança no que se considera como autonomia propriamente estética da música. (Aqui, não se trata de rejeitar a existência de relações entre o aparecimento de uma obra e o meio em que esse aparecimento se dá, nem mesmo de negar que a ordem estética só pode ser compreendida num determinado regime de existência. A questão que se levanta é,

---

que o próprio Miles (1997) não consegue sair do círculo vicioso de questões que ele próprio critica em Adorno e em alguns musicólogos.

> ao contrário, interrogar exatamente a pretensão de subjugar a ordem estética à ordem social, histórica, cultural, psicológica, biográfica, ou qualquer outra que seja; é, por isso, levantar uma suspeita diante da pretensa *necessidade* de compreender a obra por seu meio social, não para negar a existência social de uma obra musical enquanto objeto de circulação, execução, criação, saber e audição, mas justamente para pensar os regimes sob os quais determinadas obras podem surgir e se desenvolver, quais as regras de formação das obras, quais os fatores de descontinuidade que levam o aparecimento de outras formas de produção de obras, fazendo com que algumas se reconfigurem, se mesclem ou desapareçam. Se bem pensado, os trabalhos musicológicos que citamos anteriormente não têm um objetivo tão diferente deste que indicamos. Mas o que diferencia o questionamento presente é que ele procura compreender a constituição da obra musical no que diz respeito à ordem propriamente estética, e não no sentido que a inscrição da obra musical numa sociedade adquire na medida em que esta determinaria aquela; é, se quisermos, uma interrogação que pretende colocar-se fora dos problemas da origem do aparecimento; mas é, concomitantemente, fora dos problemas do significado social, do sentido contextual, que a interrogação se posiciona).

Se quisermos, portanto, compreender em que consiste essa suposta autonomia estética – sim, suposta, já que ela também, ao menos até o presente, também não foi questionada sistematicamente –, é necessário um deslocamento, num sentido bem literal do termo deslocar: tirar do lugar, ou ainda tirar o lugar, tirar *um* lugar determinado de onde se colocam as perguntas em torno do aparecimento das obras musicais. Trata-se, assim, de vetar, como operação metodológica, a interrogação do surgimento de obras de acordo com sua origem; trata-se, simultaneamente, da suspensão da determinação da obra por seu significado, qualquer que seja.

Assim sendo, uma série de questões se levanta. O esclarecimento de ao menos duas me parece crucial. A primeira: de que outro lugar é possível

interrogar? A segunda: quais as consequências desse deslocamento para a compreensão dos regimes de formação de obras musicais?

## ***2.2 A música feita História: a ordem do discurso***

É possível esclarecer esse deslocamento a que acabo de me referir se, em vez de considerarmos os estudos da musicologia recente, pensarmos no discurso histórico-musical. Para isso, tomemos como referência um texto cuja moldura histórica não é difícil de reconhecer, e que indica um acontecimento histórico bastante singular para que possa ser destacado individualmente. Tratam-se das duas séries de conferências proferidas pelo compositor austríaco Anton von Webern entre 1932 e 1933. Estas séries de conferências, organizadas e publicadas postumamente por Willi Reich sob o título *O caminho para a música nova*, constituem talvez a tentativa mais elaborada da primeira metade do século XX de expor a técnica dodecafônica de composição musical, caracterizando-se também como um esforço teórico de determinar os traços que definiriam tanto a essência da atividade composicional quanto o sentido histórico do desenvolvimento da tradição musical do Ocidente[3]. A organização das conferências, descrita de modo bastante esquemático, é a seguinte:

a) *O caminho para a música nova* (1933[4]): é traçada uma reconstrução histórica da evolução da música no Ocidente, do canto gregoriano até o aparecimento da música dodecafônica, cujo objetivo é mostrar como a técnica[5] dodecafônica de composição seria um desdobramento natural do que Webern chama de "conquistas musicais" da tradição;

[3] "música Ocidental – quero dizer, tudo o que se desenvolveu desde os dias da música grega até nosso próprio tempo" (WEBERN, 1963, p. 12).

[4] Reich publicou as séries de conferências de Webern na ordem cronológica inversa de sua apresentação com o objetivo de estabelecer uma ordenação lógica dos diferentes temas discutidos por Webern.

[5] Ao longo de nosso texto, as expressões "dodecafonismo", "método dodecafônico", "sistema dodecafônico" e "técnica dodecafônica" são usadas indistintamente. Alguns autores, como Salzman e Menezes, indicam diferenças sutis no uso de um termo ou outro. Para nós, entretanto, esta questão não é relevante, já que diferentes compositores (Schoenberg, Boulez, Webern, Berg, Babitt) às vezes também utilizaram indistinta e alternadamente estes termos sem diferenças substanciais na função que exercem em alguns contextos. Ademais, não

b) *O caminho para a composição dodecafônica* (1932): Webern (1963) ainda se mantém no plano da explanação dos antecedentes históricos que teriam ocasionado o aparecimento do dodecafonismo. Porém, devemos indicar uma diferença substancial entre as conferências de 1932 e 1933: enquanto em 1933 Webern aborda sistemática e progressivamente toda a tradição musical europeia, além de mostrar como o dodecafonismo teria retomado, como uma *síntese* histórica, as ditas conquistas musicais desta tradição, em 1932 o compositor identificara apenas como alguns elementos que teriam desembocado no dodecafonismo, enquanto *ruptura*. Vê-se, portanto, que o modo de conceber um mesmo acontecimento na história da música oscila entre um continuísmo e um descontinuísmo.

Para termos uma ideia da dimensão das diferenças entre as conferências de Webern, é necessário compreender, pelo menos em linhas gerais, o que é a técnica dodecafônica de composição musical (dodecafonismo). *Grosso modo*, podemos dizer que a técnica dodecafônica, ao menos conforme praticada inicialmente por Arnold Schoenberg, consiste na organização dos doze sons da escala musical cromática numa sequência específica. Uma vez que os sons estejam ordenados assim, obtém-se uma *série dodecafônica*, ou seja, uma sequência de doze sons que serve de base a uma composição musical. Capital nesse tratamento do dodecafonismo é que a ordenação dos doze sons é feita de forma tal que nenhum som poderia ser tocado novamente antes que todos os demais tenham aparecido. Isso tem por função evitar que, no correr de uma composição, um som prevaleça sobre os demais, um procedimento típico da música que se desenvolveu no Ocidente a partir do século XVII (talvez um pouco antes), na qual progressivamente firmou-se o tonalismo, conjunto de procedimentos composicionais que resulta na hierarquização dos sons e no consequente estabelecimento de centros sonoros principais e subsidiários que, entre outras coisas, garantem um sentido de unidade das obras musicais. Rompendo com a hierarquização sonora típica do tonalismo, o método dodecafônico traria como possível consequência o não-estabelecimento de pólos ou centros referenciais.

---

parece haver entre os compositores um consenso absoluto a respeito de o dodecafonismo ser um método, uma técnica ou constituir um sistema.

No entanto, esta é uma visão apenas parcial das possibilidades efetivas da técnica dodecafônica, e Arved Ashby, ao citar os primeiros escritos em que Schoenberg explica a então recém-criada técnica dodecafônica, adverte que a possibilidade do aparecimento ocasional de notas ou conglomerados sonoros com função polarizadora não estava excluída por princípio. Assim sendo, é possível justapor não-polarização e estabelecimento de centros sonoros ocasionais, especialmente para fins "de indicar seções, de dar uma melhor impressão de começo e encerramento" (Schoenberg apud Ashby, 2001, p. 603). Schoenberg (apud Ashby, 2001, p. 601) parece justificar alhures a não-exclusão *a priori* da tonalidade quando diz que a norma de não-repetição dos sons, que poderia resultar justamente na recusa do tonalismo, pode ser apenas uma reação arbitrária às práticas musicais de épocas precedentes, o que indicaria, nesse sentido, que o que está em jogo para o compositor é menos uma questão *legislativa* do que uma necessidade *expressiva* historicamente contingente, e que o dodecafonismo poderia até mesmo abrir novas possibilidades de se estabelecer a tonalidade. Deste modo, o método dodecafônico inicialmente descrito por Schoenberg não proíbe, mas tampouco exige o estabelecimento de centros tonais, o que, em última instância, só deveria ser decidido de acordo com as necessidades expressivas do compositor, e não a partir de uma normatividade pura e simples.

Se considerarmos, porém, que as conferências de Webern guardam mais ou menos uma década de intervalo dessa concepção inicial do dodecafonismo, veremos que a técnica dodecafônica já se encontrava, nessa época, relativamente desenvolvida, e que, consequentemente, os compositores que se dedicaram à aplicação efetiva do dodecafonismo acabaram por desdobrá-lo de modos particulares. Webern, por exemplo, diverge das posições iniciais de seu mestre em alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, porque, diferentemente das definições dadas por Schoenberg na década de 1920, Webern entende que o dodecafonismo é o modo de garantir unidade nas composições que *substituiria*[6] o tonalismo (enquanto que Schoenberg não

[6] Apesar de Webern ser bem incisivo sobre a real função da "composição dodecafônica [de] não [ser] um substituto para a tonalidade, mas [algo que] leva muito mais longe" (WEBERN, 1963, p. 52), em outro trecho do texto sua posição é outra: "Algo tinha que vir para restaurar a ordem [perdida pela dissolução e abandono do tonalismo]" (WEBERN, 1963, p. 44). Assim, o compositor oscila entre duas posições contrárias, uma que define o dodecafonismo como

opunha sistematicamente tonalismo e dodecafonismo). Em segundo lugar, Webern supõe que a repetição de um som que não obedeça à ordem de apresentação dos sons estabelecida previamente é um procedimento que deve ser evitado, sob o risco de se recair na tonalidade (o que Schoenberg não afirma tão categoricamente, já que a série não garante nem impede, *a priori*, o estabelecimento de centros tonais). Por fim, e muito significativo, é o fato de Webern encarar a substituição da tonalidade, enquanto princípio de unidade, pelo dodecafonismo como um acontecimento histórico necessário e já prenunciado pela própria tradição, o que tornaria o dodecafonismo um marco no progresso da música europeia (enquanto, para Schoenberg, talvez a recusa da tonalidade não passasse de uma simples contingência histórica ou uma questão de gosto). Assim é possível dizer, de modo geral, que, enquanto Schoenberg concebia inicialmente o dodecafonismo como um acontecimento historicamente contingente, Webern o vê como algo necessário. Nesse sentido, as descrições de Webern tentam mostrar como algumas práticas composicionais teriam contribuído para o surgimento e a derrocada do sistema tonal e o consequente aparecimento do dodecafonismo. Em 1932, o que está em jogo para Webern é, notoriamente, a *ruptura* entre os sistemas de composição musical; de modo diferente, a tônica das conferências de 1933 se dá no sentido da determinação de uma *unidade* histórica entre processos composicionais de épocas distintas, o que, de certo modo, se traduz na pretensão weberniana de encontrar, nessa descrição histórica da tradição musical, tanto a origem da música dodecafônica[7] quanto o sentido de sua novidade.

---

substituto para o tonalismo, outra que rejeita tal concepção. Conferir as diferentes posições de Webern também nas páginas 32 e 43. De qualquer forma, Webern jamais afirma que o dodecafonismo pode *restaurar* a tonalidade, devendo, aliás, evitá-la. Isso seria, a meu ver, uma mostra clara de como o dodecafonismo e tonalismo se opõem diametralmente nas conferências de Webern. A esse respeito deste último ponto, ver na sequência como Webern define o método dodecafônico como pesquisa cuidadosa de séries que evitem alusões ao tonalismo.

[7] É significativo que Webern (p. 42), na primeira conferência de 1932, diga “eu não sei o que o futuro reserva...”. Do passado, é possível depreender o que foi abandonado; do presente, o que *restou* do passado, *como* restou, *por que* restou, e também daquilo que *não* restou, *por que* e *pelo que* foi deixado de lado; do futuro, porém, só se tem uma dúvida. Nas conferências de Webern, a novidade do dodecafonismo é de tal ordem, tão atrativa, que acaba operando como um verdadeiro buraco-negro: arrasta para dentro de si os rastros do passado e a luz do futuro. No entanto, sé o presente, a novidade deste presente duplamente vergador, que Webern tenta explicitar, ela mesma é determinada de dois modos diferentes em 1932 e 1933 (como indicamos, aliás): novidade como progresso-ruptura, e novidade como progresso-

Sem detalharmos demasiadamente as conferências em questão, cumpre dizer que, tanto quanto as diferentes formas pelas quais se constituem diferentes noções da historicidade da produção musical do Ocidente (ora como rupturas, ora como diversas formas de continuação), o que se põe em jogo, em cada determinação histórica feita por Webern, são formas de conceber a atividade composicional e, de modo geral, a música como *objetos*, objetos de saber. Em outras palavras, a descrição histórica de Webern é ocasião para levantar noções que têm, entre outras, funções como a de determinar quais seriam os elementos constituintes básicos das obras musicais; definir os aspectos essenciais da atividade composicional; indicar determinadas relações (de afastamento, aproximação, exclusão, reciprocidade, continuidade, ruptura, reflexo, origem, causa, precedência, sucessão, coexistência, concomitância, co-pertinência etc.) entre épocas, técnicas composicionais, gêneros e/ou obras musicais; por fim, explicitar o sentido histórico dessas relações.

A esse respeito, é interessante notar alguns desníveis entre as formas de estabelecer a historicidade destes objetos e as noções que operariam a explicitação do sentido de uma História da Música já efetivada. Uma primeira série de desníveis remete às divergências das definições da música dodecafônica de acordo com as formulações apresentadas por Webern nas conferências de 1932 e 1933: como já indicamos, o compositor oscila entre uma descrição da técnica dodecafônica ora como ruptura histórica – o que tornaria esta técnica um atestado da descontinuidade histórica – , ora como um progresso-síntese da própria tradição musical – o que teria por função confirmar uma continuidade entre gêneros, técnicas composicionais, diferentes épocas e compositores etc. Outra série de desníveis, também já indicada, diria respeito às diferenças entre as formas que Webern e Schoenberg relacionam a técnica dodecafônica à historicidade. Schoenberg (ao menos inicialmente) definia o dodecafonismo por seu caráter talvez contingente ou provisório, de qualquer modo, não-necessário; por ser primeiramente expressivo, e não-legislativo; por fim, por não ser absolutamente excludente frente a outros

---

síntese, progresso-evolução ou progresso-retomada. Vê-se, assim, que nossa ocupação não precisa lançar mão de uma noção de novidade como *fundamento* da compreensão da descrição de Webern; esta noção, ao contrário, deverá ser mostrada em seus diferentes funcionamentos. A isso retornaremos adiante, quando for discutida a noção de música moderna como outra coisa que não uma expressão ou uma discursividade.

sistemas composicionais, sendo descrito como uma alternativa entre outros sistemas, e até mesmo como alternativa para a efetivação de outros sistemas composicionais. Webern, por seu turno – e independente do caráter de ruptura ou continuidade assumido pelo dodecafonismo –, definirá a técnica dodecafônica como historicamente necessária, e não contingente; excludente, e não alternativa; primeiramente reguladora (já que delimita e deve delimitar um campo determinado de possibilidades a escolher), e não expressiva.

Mas outra série de desníveis deve ser aqui indicada para que possamos retomar as questões levantadas no fim da seção anterior desta introdução. Os desníveis a que me refiro agora no modo como Webern articula as noções de expressão e inteligibilidade ao longo das conferências de 1933. Precisemos, pois, o sentido em que estas duas noções são utilizadas, e qual a função estratégica elas ocupam na definição de relações entre o par historicidade/ música.

Webern (1963, p. 10) afirma: "toda arte, e, portanto, também a música, é baseada em leis [*rules*] de ordem, e toda a nossa investigação [...] só pode ter por meta provar estas leis". Para explicitar seu ponto de vista, Webern retoma o texto da *Doutrina das cores* de Goethe, em específico o trecho em que é afirmado que, em relação à natureza e à arte, não se trata de perceber beleza, mas sim leis: "queremos perceber [*sense*] leis" (GOETHE apud WEBERN, 1963, p. 10). Remontemos ao texto de Goethe. As cores são nele definidas como "ações e afecções da luz." (GOETHE, 1993, p. 35). Logo em seguida, Goethe afirma que, se é certo que a luz e as cores estão em estreita relação, ambas devem ser concebidas como pertencendo essencialmente à natureza, que, por sua vez, é tudo o que quer se tornar manifesto à visão (GOETHE, 1993, p. 35). Ora, a ordem que, segundo Goethe, a natureza quer manifestar não é independente do sujeito que a percebe. Mais precisamente, perceber leis da natureza não é jamais constatá-las, mas sim constituí-las, conforme se pode notar no seguinte trecho da *Doutrina das cores* no qual Goethe (1993, p. 36) se refere tanto à multiplicidade de formas nas quais a natureza se manifesta quanto ao sentido da constituição da linguagem como forma de expressão das relações da natureza:

> Ainda que percebamos tais movimentos e determinações gerais das mais diversas maneiras como simples atração e repulsão, luz que se acende e se apaga, vibração do ar, comoção dos corpos, oxidação e desoxidação, sempre os perceberemos na medida em que se unificam ou se separam, animam a existência e promovem alguma forma de vida.
> Quando se acreditou ter descoberto tais oscilações de efeitos diversos, procurou-se determinar essa relação: por toda parte se observou e se designou um mais e outro menos, uma força e uma resistência, uma ação e uma paixão, um avançar e um retroceder, uma violência e uma moderação, um masculino e um feminino. Daí surgiu uma linguagem, um simbolismo passível de ser aplicado em casos semelhantes como alegoria, expressão análoga ou palavra apropriada e imediata.

Isso demonstra que, para Goethe, ver não é simplesmente receber impressões do mundo objetivo exterior, que ele não se restringe ao domínio passivo da afecção, mas engloba o compreender: cada ver é um ver-ordem. Pode-se dizer, portanto, que ver é concebido simultaneamente em termos de passividade e de atividade espiritual em relação à natureza. Vê-se ainda que o próprio sentido em que perceber é tratado no texto de Goethe escapa do âmbito puramente empírico, "perceptivo", e que, além disso, a manifestação da ordem interna daquilo que é percebido só se dá conforme ela é expressa. Isso se torna claro quando Goethe afirma que:

> apenas olhar para as coisas não pode ser um estímulo para nós. Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando. Devemos, porém, teorizar e proceder com consciência, autoconhecimento, liberdade e[,] se for preciso usar uma palavra audaciosa[,] com ironia: tal destreza é indispensável para que a abstração, que receamos, não seja prejudicial, e para que o resultado empírico[8], que desejamos, nos seja útil e vital.

Além da compreensão goethiana da visão, Webern retoma também um ensaio de Karl Kraus, em que este último se referiria à função da linguagem como a de ser expressão de uma forma de mundo [*world shape*]. Assim, essa apropriação operada pela transposição das noções de Goethe e de Kraus

[8] *Ehfarungsresultat*, no original alemão.

cumpre o papel de determinar como o percurso (ou, para usar o termo que o próprio Webern elege, *caminho*) que a tradição musical teria trilhado, percurso que teria estabelecido a música como *expressão* de leis e de uma ordem sonora básica. A música seria, então, não meramente uma ciência que se ocuparia com a descoberta de leis intrínsecas que regem a estrutura física dos sons, mas aquilo que determinaria tanto as formas de expressar artisticamente estas leis quanto os princípios que garantiriam a possibilidade de constituição de formas musicais inteligíveis.

Aqui, na medida em que obra, música e composição musical se definem por serem, respectivamente, resultado ou atividade de expressão inteligível, começam os desníveis entre a noção operatória de historicidade e as noções de expressão e inteligibilidade, que deveriam confirmar a continuidade que Webern se propõe a demonstrar entre a tradição musical e a novidade do dodecafonismo. Isso porque, se tomarmos tratados teóricos de outras épocas, veremos que o modo de conceber a música é bastante discordante daquele encontrado em *O caminho para a música nova*. Uma rápida alusão ao tratado de contraponto de Johann Joseph Fux, publicado em 1725, basta para indicar a insuficiência da descrição histórica weberniana. Neste tratado – concebido nos termos de uma propedêutica para o exercício da composição musical e que realiza uma síntese de determinadas práticas composicionais dos séculos anteriores (especificamente, as polifônicas) – não veremos nenhuma menção a termos como expressão ou inteligibilidade musical. A música polifônica tal como descrita por Fux trata antes simplesmente da *coexistência*, do estabelecimento de uma conjunção das partes melódicas independentes, de tornar possível o desenrolar harmônico, equilibrado das vozes. É certo que há regras para essa coexistência harmônica das linhas melódicas – e é dessas regras que Fux se ocupa em seu tratado –, mas em nenhum momento elas servem para determinar como ideias devem ser construídas musicalmente de forma inteligível; Fux fala, ao contrário, apenas da coexistência harmônica, equilibrada, das melodias. Equilíbrio é uma noção diferente de inteligibilidade: enquanto esta se refere à distribuição dos elementos musicais de modo a constituir uma forma *coerente*, o equilíbrio se refere tão-somente ao emprego multilinear das consonâncias para criar harmonia, a qual, segundo Fux (1971, p. 21), teria como objetivo-mor

“ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade dos sons. Esta variedade é o resultado da progressão de um intervalo para o outro, e esta progressão, finalmente, é obtida através de movimento”. Veja-se: prazer, e não compreensão; movimento, e não expressão de leis naturais.

A alusão ao texto de Fux não deve ser tomada como uma palavra final, definitivamente condenatória em relação ao modo continuísta como Webern concebe música, obra e composição musical e utiliza este modo de concebê-los como suporte de uma noção característica de historicidade. Ela não deve ser entendida também como uma interpretação suficiente e definitiva a respeito deste tratado de composição. Ela tem por função, ao contrário, apenas mostrar um dos desdobramentos da questão bastante recorrente das origens e do significado de determinados acontecimentos que se tomam como fatos de relevância histórica. Ademais, as conferências proferidas por Webern em 1932 refutariam facilmente, pela forma como a historicidade da música foi nelas concebida, uma crítica a um suposto organicismo histórico desmedido. Não obstante, mesmo aí o problema do significado do surgimento do dodecafonismo é insistentemente colocado, e, ao contrário das conferências de 1933, é o próprio dodecafonismo que é tomado como origem, mais especificamente, origem de uma ruptura (como se vê, as mesmas questões e soluções são continuamente colocadas). O problema efetivo deste conjunto de operações explicativas, “historiográficas” – e que deve ser questionado não só no texto de Webern, mas também nos trabalhos musicológicos anteriormente referidos –, é que elas não dão conta de situar precisamente em que ordem, de que modo, em que formas e sob quais condições os objetos de saber musical e as próprias obras podem aparecer. Ao contrário, Webern se serve de conceitos bastante genéricos (expressão, inteligibilidade, unidade) que operariam como forças motrizes da História da Música, mas em nenhum momento ele pode dizer *em que condições* essas forças aparecem e jogam, em que condições elas *podem* jogar.

Por isso, o texto de Fux ajuda a operar um deslocamento importante em relação ao continuísmo e ao descontinuísmo operantes nas conferências de Webern, na medida em que indica a necessidade de situar o aparecimento dos conceitos que formam o objeto “música” *na ordem em que eles aparecem*. Em outras palavras, perguntar sobre a superfície de emergência desses

conceitos e noções significa repensar como a música se constitui historicamente, de que forma a novidade da música dodecafônica é posta nas conferências de Webern, os termos próprios em que sua novidade é posta, a forma da emergência desses termos, quais suas possibilidades de aparecimento, tudo isso fora do continuísmo histórico (ou, no mínimo, suspendê-lo temporariamente). Não se trata, porém, de simplesmente ilhar "eventos" ou "acontecimentos" históricos num arquipélago: nem optar por uma continuidade irrefletida, nem por um descontinuísmo insolente, nem mesmo pela conciliação ou por um misto apaziguador. Queremos, ao contrário, compreender como podem aparecer, se desenvolver, jogar, entre si, certas formas de conceber a música, a obra e a atividade composicional, que possibilidades e, com elas, as impossibilidades que essas formas determinam; queremos, em suma, identificar que sistemas "regem" essas formas de conhecer, definir e, sobretudo, praticar a música, em que sistemas essas formas emergem e se dão. Nesse sentido, o tratado de Fux indica preliminarmente menos uma recusa às definições de Webern do que um situamento ou, melhor dizendo, uma distância. Nossa meta se constitui, portanto, em demonstrar o que constitui o espaço em que Webern se encontra.

Para isso, perguntamos: como seria possível interrogar a formação de conceitos como os de música, obra ou composição musical? Em que ordem deveríamos nos situar para interrogá-los? Quais os meios para fazê-lo? Seria suficiente isolar (ilhar) os conceitos e as práticas, ou supor formas de continuidade que estariam por trás de todas as diferenças históricas? Se não, por que não?

A obra de Michel Foucault indica algumas possibilidades de encarar os problemas metodológicos das formas de pensar e conceber a história. Um conjunto de reflexões, especialmente se tomarmos os textos de *A História da Loucura*, *O Nascimento da Clínica*, *As Palavras e as Coisas*, *A Arqueologia do Saber*, *A Linguagem ao Infinito* e *A Ordem do Discurso*, representa, em certo sentido, uma tentativa de descrever a formação dos objetos a partir de sua superfície de emergência. Isso quer dizer: conceber os objetos de saber (o louco, o doente, a natureza, o homem, a vida, a literatura) na medida da forma, do lugar e das condições de seu aparecimento, distribuição, possibilidades e impossibilidades de coexistência com outros objetos de saber. Para tanto, uma

pergunta é fundamental: *onde* devemos localizar o aparecimento destes objetos? Esta questão é fundamental, pois indica mais do que a constatação de que os objetos de saber são formados – ela projeta, no mínimo, uma suspeita na direção de uma suposta prevalência ou pré-existência de conteúdos ou objetos de saber dados *a priori*. Aliás, se insistíssemos neste ponto, reformulando agora a pergunta para "em que lugar ou a partir de onde os objetos de saber *operam*?", o estranhamento poderia aumentar: não suspeitar somente de uma existência *a priori* desses objetos, mas também de possibilidade de sua existência e operabilidade indiferentes ou desligadas do lugar onde eles emergem. É esta dupla suspeita que, a meu ver, Foucault lança, e é nela que ele se mantém ao longo de sua obra; é, portanto, no rastro dela que devemos seguir se queremos compreender as possibilidades abertas por este filósofo para o desenvolvimento ulterior de nossas questões. Para tanto, recorrerei a três textos de Foucault (*As Palavras e as Coisas*, *A Linguagem ao Infinito* e *A Arqueologia do Saber*) em que a superfície de emergência de objetos (o nível do discurso e dos regimes de sua formação) é descrita em relação às possibilidades e impossibilidades de aparecimento de determinados objetos de saber.

Começando por *As Palavras e as Coisas*, é interessante observar como Foucault aborda a formação de diferentes objetos de saber, não só ao longo dos tempos, mas em diferentes "áreas" do saber, o que caracterizaria o empreendimento arqueológico desta obra. Se, por exemplo, Foucault rejeita a constituição da biologia como *a* ciência da natureza ou mesmo como evolução da História Natural, não é para negar sua existência, ou mesmo da existência de várias acepções e práticas particulares da biologia; é, ao contrário, para mostrar como a própria biologia, enquanto ciência da vida, só pôde se constituir no momento em que surge como objeto de saber algo como a vida. Em outras palavras, *isto* (a vida) pertenceria a *um* sistema bem determinado de saber (como a biologia), e *não* pertenceria a outro (como a História Natural). Do mesmo modo, em *A linguagem ao Infinito*, Foucault fala de uma ruptura fundamental ocorrida na virada para o século XIX, que diz respeito ao modo como a linguagem pôde existir como literatura (à diferença da existência Retórica da linguagem na era Clássica). Por que o filósofo insiste nessa diferenciação? Porque, se tomarmos o exemplo das ciências, as diferenças

entre a História Natural e a biologia, por exemplo, indicam rupturas fundamentais nos modos de formação dos objetos de saber. Enquanto a História Natural formaria seus objetos na medida de sua representação (de sua estrutura física, de seus caracteres visíveis, dos órgãos dos animais e das plantas etc.), ocupando-se destes objetos nos termos da constituição de uma *visibilidade representativa*, a biologia procuraria explicar – no "fundo", por "trás", por "baixo", no "interior" dos caracteres visíveis (empíricos) dos seres – as "razões" ou causas do funcionamento desses caracteres, ou seja, determinaria as *funções* (não-empíricas, ou, segundo Foucault, transcendentais) que esses caracteres estariam cumprindo. Os regimes da representatividade e do Duplo (empírico-transcendental) segundo os quais a História Natural e a biologia formariam, respectivamente, seus objetos, impedem determinar a natureza e a vida, ou mesmo a utilização do quadro representativo, como conceitos e procedimentos metodológicos "herdados" pela biologia já que, na História Natural, eles cumprem funções absolutamente distintas. Às formas de uso e operação da linguagem, é dada uma diferenciação análoga: não seria possível reduzir a emergência das formas literárias no século XIX (ao menos no sentido em que Foucault concebe a literatura) a uma transformação estilística das narrativas e das formas de escrever textos não-científicos ou filosóficos: a emergência da literatura indicaria, ao contrário, um acontecimento singular na forma de existência da linguagem.

Mais que uma aproximação "formalista", o que a abordagem de Foucault indica é que as diferenças na formação dos objetos de saber se constituem historicamente numa dispersão. Com isso, queremos dizer que alguns objetos que a História Natural e a biologia aparentemente partilhariam (por exemplo, a natureza ou os seres vivos) não se caracterizariam pela sua insistente recorrência, pela manutenção de um eixo significativo-conceitual através de todas as reviravoltas e peripécias do saber, nem mesmo por um significado oculto por trás de todas as determinações históricas particulares. Conceber os objetos de saber em sua dispersão significa reconhecer, em primeiro lugar, que os objetos de saber não são os mesmos para ciências como a História Natural ou a biologia; mas quer dizer, também, que a própria existência de objetos de saber só é possível na medida em que determinados

sistemas de formação de objetos são postos em operação, sistemas bem determinados e que é necessário distinguir[9].

Entretanto, Foucault não trata apenas das diferenças entre as regras de formação de objetos no que comumente se chamaria de mesma "área" do conhecimento, ciência ou disciplina, em suma, a domínios especializados do saber. Por essa razão é que, em *A Arqueologia do Saber*, o filósofo evita constantemente o recurso a determinações como "a economia", "a biologia", "a linguística", "a loucura", "a medicina". Esse desvio é proposital na medida em que Foucault mostra como as regras de formação de conceitos não são necessariamente propriedades de um setor especializado de saberes, nem se dirigem primeiramente a um domínio restrito de objetos. Já em *As Palavras e as Coisas*, Foucault indicara que, no século XIX, tanto a biologia quanto a economia e as ciências do homem teriam se caracterizado por formar seus objetos a partir da mesma "regra' (a que concebe um "correlato" transcendental a um dado empírico), assim como, no espaço entre o fim da Renascença e o século XIX os objetos da Gramática Geral, da História Natural e do estudo das riquezas, os objetos de saber seriam formados a partir de sua representatividade (possibilidade de troca, substituição de um signo por outro). Nesse sentido, a arqueologia de Foucault não só daria conta de descrever rupturas entre diferentes regimes de formação de objetos de saber (indicando a dispersão histórica dos objetos), como ainda descreveria as diferentes formas de aparição de objetos e as possibilidades de existência ou inexistência de objetos em certos sistemas (mostrando, portanto, formas determinadas de recorrência).

A questão da historicidade dos objetos de saber encontra-se, pois, deslocada: em vez de buscar uma História latente ao longo dos tempos, um sentido histórico imanente, Uno em sua multiplicidade, Foucault procura

[9] Exatamente nessa diferença seria possível descrever descontinuidades ou rupturas entre as diferentes formas ou objetos de saber, não obstante pareçam os mesmos e "reapareçam" em épocas diferentes. Foucault (2010), na verdade, fala em repetição e variação dos objetos, mas, quando o faz, não é para dizer que os mesmo objetos que aparecem na História Natural se reproduzem na biologia; é, antes, para mostrar como dentro de cada sistema de formação de saberes os objetos podem ser repetidos, de acordo com que regras eles podem ser retomados, variados, aplicados, transpostos etc.; não é, portanto, para afirmar a existência de uma constância ou de uma mesmidade essencial, mas para mostrar os contornos que as diferentes condições de emergência dão aos objetos.

sistemas fechados e regras específicas de formação de conceitos, noções, objetos. Como consequência, são vetados, de início e como princípios metodológicos, quaisquer recursos aos significados ocultos dos objetos ou a fundações originárias perdidas historicamente, que deixariam para nós alguns resquícios dispersos e cujo sentido reclamaria, a título de explicitação e compreensão, essa origem inacessível. A solução indicada por Foucault para a aporia iminente de uma História desconexa é determinar uma forma de compreensão que se situe numa ordem específica (que não a da origem perdida ou do significado oculto) e que dê conta de situar historicamente e descrever o aparecimento dos objetos de saber. Que ordem seria essa?

A resposta de Foucault é contundente: trata-se da ordem do discurso, ou seja, do que, de alguma maneira, foi dito e escrito. Essa constatação talvez não causasse nenhum espanto, não fosse pela insistência de Foucault em preservar para o discurso uma ordem própria, não-tributária das asserções individuais (psicológicas, biográficas etc.) ou transcendentais (significados ocultos, origens perdidas). A contundência da solução foucaultiana reside, pois, em considerar o aparecimento dos discursos não mais enquanto elementos residuais de atos fundadores originários ou de pensamentos até então inauditos, enfim, como expressões de objetos já existentes. Isso implica, para Foucault, o reconhecimento necessário do discurso como o nível em que é possível e mesmo indispensável nos situarmos para descrever a formação dos objetos de saber. Situar-se no nível do discurso quer dizer manter-se no discurso, seguindo os modos como *ele* se organiza, distribui seus objetos, determina relações entre eles, institui as posições que quaisquer sujeitos podem assumir; correlativamente, identificar que tipos de objeto podem ou não aparecer, concorrer no mesmo espaço discursivo, que tipos de posições os sujeitos podem ou não ocupar, que funções diferentes assumidas podem coexistir; em suma, descrever quais as regras de formação das práticas discursivas, o que as constituem e diferenciam-nas das outras, que limites elas impõem, ou melhor, que contornos elas permitem traçar para os objetos que, na superfície do discurso, emergem. Assim, na medida em que a arqueologia proposta por Foucault não se constitui só como uma crítica da necessidade de reconstrução especulativa das origens ou do recurso a formas de hermenêutica histórica, mas como uma tentativa de liberar outro campo

para a descrição histórica – determinando uma ordem específica em que a descrição deve se manter, definindo princípios metodológicos, conceitos operatórios, objetos de análise (enunciados, formações discursivas) – é que, talvez, poderíamos pensar a formação dos conceitos musicais, enquanto objetos de saber.

Para Foucault, de fato, não existem objetos que não aqueles formados em algum tipo de prática discursiva. A exemplo disso, o próprio Foucault (ainda "tateando" às cegas com a arqueologia em obras como *O Nascimento da Clínica* ou *A História da Loucura na Idade Clássica*) tenta dar conta de situar o aparecimento de determinados objetos (como o louco) e determinar as transformações ocorridas na ordem do saber (como as transformações ocorridas no olhar médico). Para os casos em que Foucault, com a metodologia de sua arqueologia mais ou menos definida, procedeu à descrição sistemática de sistemas em que o saber se forma, é possível identificar o privilégio de alguns "temas" ou "disciplinas" (medicina, ciências, linguagem). Não obstante, ao se referir às artes, sobretudo à música, Foucault não empreende uma tarefa arqueológica no sentido estrito em que é praticada, por exemplo, em *As Palavras e as Coisas*, não obstante seja possível detectar a preocupação de Foucault em determinar diferenças entre o que poderíamos chamar de sistemas de produção artística (como, por exemplo, nas conferências em que este filósofo reconhece em Manet o início da pintura Moderna)[10]. Se talvez não seja possível perguntar por que Foucault não empreendeu uma arqueologia sistemática das artes, ao menos é interessante perguntar em que medida a obra de Foucault abriria possibilidades de descrição dos regimes de produção de obras musicais, especialmente se levarmos em conta que, no final de *A Arqueologia do Saber*, o filósofo sugere que outras arqueologias que não a do saber poderiam ser tentadas (mesmo que ele mesmo não tenha empreendido isso).

[10] De fato, Foucault tenta, a partir dos signos *pictóricos* – e não por meio do recurso aos tratados, manifestos ou conceitos que circulavam em uma época – determinar o sentido que assumem as pinturas de Manet e Duchamp, por exemplo. Eis o ponto crucial (e, devemos dizer, bastante arriscado) de nossa investigação: nem retirar os objetos de saber (os conceitos musicais) da ordem do discurso, nem nos desviarmos de uma descrição dos signos musicais (com o recurso à organização sensível das formas de criação) na medida do que fazem *soar*. À frente tentamos indicar uma possível abordagem deste problema metodológico.

Para que fosse possível elaborar algo como uma arqueologia da música, ou mesmo uma análise histórico-musical inspirada na arqueologia proposta por Foucault, seria necessário, em primeiro lugar, determinar que tipos de relação deveriam ser estabelecidas entre aparecimento de conceitos e formas de criação musical. Isso porque o simples recurso à interpretação de obras a partir de determinados conceitos poderia acabar se convertendo numa "hermenêutica" das obras musicais, ao menos se tentássemos mostrar como os conceitos são formados, de um lado, e como, a partir de sua formação prévia, eles determinariam a produção das obras. (Na verdade, isso não seria mais que outra análise contextualista.) Reciprocamente, não seria possível supor, como se diz corriqueiramente, que "a prática precede a teoria", já que, enquanto tratamos de estabelecer uma História, as práticas vivas, o homem em ação, a palavra soando, o objeto que a teoria apenas tentaria fixar conceitualmente – nada disso está disponível para a análise histórica, a não ser a título de especulação. Além do mais, não seria possível tomar a composição musical apenas no que diz respeito à sua escritura, a partitura ou outros meios de registro como formalização "lógica" das ideias musicais, já que seria preciso provar, por um lado, que as ideias musicais existiriam fora de qualquer processo de registro, e, por outro, que a criação musical poderia ser reduzida à produção de objetos, tais como a partitura (ora, se a obra musical fosse apenas o resíduo material do registro, qual o sentido de seu "resgate", sua ativação enquanto execução, *performance*? Aliás, a própria redução da obra à partitura já não indicaria um modo característico de concebê-la, de tratar a música como objeto de saber? Isso não teria como consequência a necessidade de pensar em que regime de saber este modo de conceber obra e música poderia estar situado?).

O que é necessário mostrar, a meu ver, é que não há, propriamente, uma ordem da criação musical e outra da teorização, ao mesmo tempo em que seja possível analisar a criação musical na multiplicidade de signos que a compõem e que ela produz. É necessário, pois, definir para a criação musical uma via de acesso que não constitua um desligamento dos conceitos e da criação musical, nem mesmo o apagamento ou subsunção de um a outro. Trata-se, ao contrário, da tentativa de descrever o que constitui um sistema específico de criação musical nos diferentes níveis de emergência de seus

signos (conceituais, sensíveis), de traçar o percurso do *atravessamento* de um regime de saber por toda a superfície em que os signos musicais (sensíveis e conceituais) emergem.

Vejamos como isso seria possível, tentando caracterizar aquilo que constituiria um signo musical, enquanto signo enunciativo e sensível, e em que medida uma arqueologia da música poderia, em relação a tais signos, desenvolver-se. Ainda que bastante sumárias e em muitos pontos imprecisas, as considerações seguintes sobre a arqueologia de Foucault são necessárias para o estabelecimento do lugar de que minhas reflexões pretendem se situar e tomar corpo.

## ***2.3 Enunciados e estetos***

Comecemos por uma descrição da formação do discurso. Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault tenta estabelecer uma abordagem do discurso que não o reduza a um estudo gramatical, lógico ou uma análise dos chamados atos ilocutórios (*speech acts*). Para isso, é necessário que Foucault afaste da análise não só as abordagens transcendentais, mas, sobretudo, que defina para as formações discursivas o que nelas deve ser analisado, além, obviamente, da forma como isso deve se dar. Nem unidades, nem estruturas, as funções analisáveis nas formações discursivas são os enunciados. Foucault (2010, p. 99) diz, sobre o enunciado:

> Inútil procurar o enunciado junto aos agrupamentos unitários de signos. Ele não é nem sintagma, nem regra de construção, nem forma canônica de sucessão e de permutação, mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem. Mas se as faz existirem, é de um modo singular que não se poderia confundir com a existência dos signos enquanto elementos de uma língua, nem tampouco com a existência material das marcas que ocupam um fragmento e duram um tempo mais ou menos longo.

Um pouco antes, Foucault escreve que o enunciado não se constitui nem como uma estrutura (no sentido de um conjunto de relações determinadas

entre elementos cambiáveis), nem da existência de uma unidade mínima (proposicional, gramatical, ilocutória); ele é, ao contrário, uma função que, entre outras coisas, determina a possibilidade de reconhecer a presença ou não de unidades ou estruturas (lógicas, semânticas etc.), bem como a regra de formação dessas unidades e estruturas em conjuntos determinados (regras de sucessão, justaposição, coexistência). É por isso que Foucault (2010, p. 98) escreve que o enunciado "não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que [estas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço".

Para definir esta função, Foucault refuta três parâmetros que seriam, segundo ele, inadequados para delimitar e compreender o enunciado. O primeiro destes parâmetros, a estrutura proposicional, é refutada duplamente, na medida em que Foucault (2010, p. 91 – 92) tanto mostra que estruturas proposicionais semelhantes logicamente podem não ser equivalentes enquanto enunciados, quanto indica que uma estrutura proposicional complexa pode conter apenas um enunciado. Afastado o recurso à lógica, Foucault recusa a ideia de que o enunciado seria um equivalente das frases gramaticais, isso porque não seria necessário, para a existência do enunciado, o reconhecimento de frases gramaticalmente bem articuladas, além de podermos encontrar enunciado mesmo onde nem há sequer *frases* (como nos casos de séries de elementos e de quadros descritivos). Por fim, Foucault afirma que os *speech acts* descritos pelos analistas não são equivalentes aos enunciados, na medida em que cada um destes atos (como o ato de ordenar algo) são compostos por vários enunciados, ou ainda, que estes atos atravessam uma série de enunciados, que são "menores", menos carregados, diz Foucault (2010, p. 94), do que um *speech act*:

> certos atos ilocutórios só podem ser considerados como acabados em sua unidade singular se vários enunciados tiverem sido articulados, cada um no lugar que lhe convém. Esses atos são, pois, constituídos pela série ou soma desses enunciados, por sua necessária justaposição.

Assim sendo, perguntamos: o que, afinal, está em jogo quando se procura determinar um enunciado? O que é que pode caracterizá-lo? Com que parâmetros ou por que vias a análise arqueológica deve proceder? Das três características dadas por Foucault à função enunciativa, gostaria aqui de destacar duas.

Na primeira, Foucault afirma que o enunciado não tem um correlato, ou a ausência de um correlato (como uma frase ou uma proposição lógica podem ou não apresentar correlatos ou referentes reais ou imaginários); se o enunciado se relaciona a um referencial, este deve ser entendido enquanto o conjunto de condições específicas em que frases ou proposições podem vir a adquirir (ou não) determinados sentidos. De certo modo, podemos dizer que o referencial do enunciado é o feixe de *funções* possíveis entre as frases e seus correlatos, as proposições e seus referentes; consequentemente, este feixe de funções determinaria que tipos de relação os elementos do discurso podem ou não manter com aquilo a que se relacionam. A este ponto voltaremos mais tarde. O que é fundamental a respeito dessa primeira caracterização da função enunciativa é insistir que Foucault rejeita terminantemente a determinação do enunciado por sua significação, pela determinação dos elementos que "lhe diriam respeito" e que lhe confeririam sentido: o elemento a que o enunciado se refere, enquanto forma efetivada de uma modalidade enunciativa específica, é o conjunto que determina a possibilidade de emergência de sentidos, e de que alguns referentes ou correlatos adquiram sentido ou não diante ou junto de determinadas formulações verbais.

A terceira característica dada por Foucault à função enunciativa, e a segunda que levanto aqui, indica não mais que o enunciado tem como referente o conjunto de funções que se podem exercer entre elementos, mas que nenhum enunciado existe sem um *domínio associado*. Esta noção é importantíssima para as minhas reflexões na medida em que ela permitiria (ao menos em tese) situar o aparecimento dos signos sensíveis e conceituais num sistema de criação musical específico.

Por domínio associado, Foucault entende o domínio sem o qual a função enunciativa não pode se exercer, e que, por isso, impede que o enunciado seja apenas um amontoado sígnico e que dependa apenas de um suporte material linguístico para existir. Esta determinação, à primeira vista,

pareceria simplesmente reproduzir a ideia de referente lógico ou de correlato gramatical; poderíamos pensar que o domínio associado não é nada diferente da existência de um domínio concreto ou lógico a que determinadas frases e proposições ("enunciados") se refeririam. Foucault, não obstante, levanta casos em que seria possível determinar frases ou proposições isoladas, que poderiam ser compreendidas sem relação a nenhum contexto específico, apenas no interior de sua estruturação puramente gramatical ou lógica. Nesse sentido, o domínio associado se distinguiria tanto do referente lógico quanto do correlato gramatical na medida em que, ao contrário destes, ele diz respeito ao *campo de aplicabilidade*, à funcionalidade mesma que se delineia entre usos possíveis de um enunciado em meio a outros. Não é, pois, para restituir uma objetividade não-discursiva que Foucault determina a necessidade de considerar o campo associado, nem mesmo para igualá-lo ao referente ou ao correlato da lógica e da gramática. O que se põe em jogo com a caracterização do domínio associado é o reconhecimento de que esta só se dá num *campo*, que ela é ladeada, delimitada, recortada por outros enunciados. Campo, aliás, que se caracteriza não como contexto das significações ou domínio "objetivo" empírico, mas sim como o próprio lugar (discursivo, note-se bem) em que um enunciado, enquanto signo, trava relações com outros, ou seja, dos modos pelos quais signos são inseridos, retomados, modificados em relação a outros, das funções que esses diferentes usos podem exercer, assim como das condições em que elas podem se dar.

Num certo sentido, tanto a noção de domínio associado como a caracterização dos enunciados enquanto feixes de funções são importantes para a compreensão da materialidade dos conceitos e das obras musicais. Não se trata de dizer que as obras consistem simplesmente de matéria física à qual se aplicam formas (*grosso modo* a teoria aristotélica); também não se trata de pensar na obra como um eco das relações matemáticas, da música profana e dos movimentos dos corpos celestes (como pretendiam os teóricos musicais da Renascença) ou como um conjunto de sintagmas ou caracteres que, à sua maneira, *representariam* um discurso ou drama musical (como já se pensou a respeito dos processos de escrituração musical); por fim, não é necessário recair na relação entre conceitos e ideias, obras e sentimentos, em que o primeiro termo da relação seria sempre uma expressão do segundo, que, por

sua vez, permanece inacessível de modo direto, sendo conhecido apenas na medida em que se manifesta em aparições particulares (e nisso podemos reconhecer não só o que, a partir do século XIX, os músicos dizem a respeito de suas obras, mas também pensadores como Hegel e Schopenhauer, reconhecendo, respectivamente, o fundo racional teleológico ou impulsivo das criações musicais). Menos do que negar este conjunto de caracterizações da criação musical, o que a descrição do discurso feita por Foucault permite reconhecer é a própria *função* que os signos sensíveis assumem em cada sistema criativo, como os aspectos propriamente materiais dos signos musicais são concebidos conceitualmente e estabelecidos sonoramente em obras musicais.

Essa última constatação não constituiria nenhuma grande novidade, já que ela não seria senão o reconhecimento da possibilidade de investigar a formação da criação musical situando-a num sistema discursivo; aliás, como dissemos anteriormente, o próprio Foucault indica que seria possível realizar uma arqueologia que não a do saber. O problema para uma historiografia musical que se propusesse uma tarefa arqueológica não seria simplesmente operar uma análise específica dos tratados e textos sobre música, tentando definir a função de um conceito como o de obra; seria, ao lado disso, demonstrar *nas* obras suas regras de formação, indicar, em conjuntos específicos de obras, regimes de constituição, bem como *que tipos de "coisas" podem ser ou não constituídas em regimes específicos de criação musical*[11]. Assim, se considerarmos a preocupação de Foucault, em *As palavras e as coisas*, de determinar os modos históricos como os domínios de empiricidades são determinados, deveríamos nos perguntar o que constituiria determinadas formas de organizar os "conteúdos" das obras e, ao lado disso, o que constituiria, em regimes específicos de criação musical, propriamente um *"conteúdo" musical*. Para tanto, seria necessário mostrar, nos signos sensíveis, de que modo o saber (que neles não está propriamente dito) os *atravessa*. N'*A*

[11] Visto que o conceito de obra também é posto em questão e suspenso por Foucault em *A arqueologia do saber*, talvez fosse necessário, além disso, indicar que uma unidade tal como a obra poderia ser atravessada por diferentes regras de formação estética, e que, muito possivelmente, várias obras se situam deslocadas em relação a certos sistemas de criação musical. Em resumo, seria necessário não tomar *a priori* a obra como uma unidade tão segura e facilmente delimitada; e, caso escolhamos uma obra específica para descrever, é preciso que nela identifiquemos as regras de sua formação..

*arqueologia do saber*, Foucault (2010, p. 217) escreve, sobre a possibilidade de se fazer uma arqueologia da pintura, que

> A análise arqueológica [...] pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções geométricas, os volumes, os contornos, não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor. Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou "dizer", que teria a particularidade de dispensar palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto nu cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber.

Eis aqui um ponto delicado: de que forma o saber pode ser reconhecido na criação artística? Para que escapemos de uma mera "hermenêutica", é necessário reconhecer que um regime de saber atravessa todo o arranjo dos signos, sejam eles sensíveis ou propriamente enunciativos. Não é simplesmente indicando como um conceito é representado visual ou auditivamente, ou como um conceito ele mesmo tenta representar o trabalho do artista. É, diferente desta alternativa, mostrar que o saber musical – não um conjunto de conhecimentos ou um domínio prático, mas uma *forma* de cruzar os signos musicais sensíveis e conceituais, de atravessá-los, constituí-los, limitá-los, referenciá-los mutuamente – determina a emergência de sistemas de enunciados e signos sonoros, cuja especificidade constitui, por sua vez, a possibilidade de distinguir as diferentes *funções* que conceitos e técnicas assumem, quais os diferentes *usos* a que podem se prestar, qual o *sentido histórico* que estes usos e funções indicam para a constituição da própria composição musical como *episteme* (para evitar chamá-la de domínio, área, "disciplina" etc.).

Portanto, mostrando como os signos sensíveis – atravessados e constituídos do princípio ao fim por formas de saber – se entrecruzam com os enunciados em formações discursivas, é que se deveria tentar empreender uma arqueologia da música. Seria possível, por exemplo, tratar o sistema de criação estética para além da figura do autor, primeiro porque a própria definição dos signos musicais exigiria que a discussão se mantivesse no nível específico dos signos, e, em segundo lugar, porque tornaria operatória a indicação de Foucault contida em *A arqueologia do saber* de que a obra não é uma unidade tão confiável. De modo mais geral, isso significa poder pensar como obras e autores se situam em relação a sistemas de produção de audibilidade musical, que podem ser ou não unitários, podendo mesmo ser concorrentes, concomitantes e entrecruzados enquanto espaços discursivos. Em outras palavras, seria a possibilidade de pensar a sensorialidade musical na ordem de sua emergência formação, na ordem em que seus signos são constituídos inteiramente por formas de saber, enquanto *são* formas de saber.

Quando falamos da sensorialidade que as obras musicais põem em jogo, obviamente não se trata daquela que opera numa observação empírica, como a científica, nem mesmo da percepção cotidiana. O que queremos é enfatizar a necessidade de nos atermos ao nível específico da descrição arqueológica em que a música emerge como saber. *Apenas neste sentido* é que nos referimos à sensorialidade; decorrente disso, conforme doravante nos reportarmos aos signos musicais, falaremos *estetos*, que não são simples fenômenos acústicos (coisas, sons isolados) ou estruturas musicais: os estetos são, antes, os *signos* materiais que devem ser descritos arqueologicamente ao lado dos enunciados.

Em certo sentido, a arqueologia proposta por Foucault poderia ser pensada como uma descrição da singularidade que atravessa a produção de saber em determinado espaço-tempo. Se essa compreensão for procedente, deveríamos talvez pensar a música de acordo com a singularidade das formas pelas quais um saber atravessaria a produção de conceitos e estetos; seria, dito mais simplesmente, pensar, *no nível em que os signos musicais emergem*, a singularidade de um sistema de produção e saber musical. O problema prático imediato que se colocaria para uma arqueologia musical seria mostrar como esta caracterização não afastaria estetos e conceitos da ordem do

discurso. Isso só pode ser feito se mantivermos claro que os estetos, eles mesmos, só aparecem na medida em que se constituem num domínio cruzado com os conceitos, que não são puros *qualia*. Na verdade, os conceitos (que na maior parte das vezes não são dados nas partituras das obras) determinam, em uma época, não só modos de "saber" o significado conceitual, mas formas de produzir audibilidade, de determinar *que "coisas" aparecem* no que, por analogia ao tratamento arqueológico dos discursos, poderíamos chamar de formações estéticas. Por isso, essas formas de audibilidade deveriam ser descritas a partir de princípios que mostrassem como elas se diferenciariam de outras. É nesse sentido que um sistema específico de saber atravessa, do conceito ao som, a determinação dos "conteúdos sensíveis" que são postos em jogo em obras ou em processos que constituiriam obras específicas.

Se *A arqueologia do saber* prevê parâmetros de análise que devem ser adotados no tratamento dos discursos, é necessário que sejam estabelecidos alguns princípios que guiem o modo como abordaremos os estetos nas formações sonoras. Considerando que Foucault trabalha com os discursos como um domínio cruzado de funções (por exemplo, os enunciados e seus domínios associados), queremos, para as formações musicais, também determinar os parâmetros e tipo de análise.

I) Evitamos definitivamente as abordagens contextualistas, não só pelas razões que repetidamente expusemos, mas também porque, como consequência delas, tem-se que os signos musicais nunca são compreendidos propriamente como *signos*; acabam sendo descritos antes como símbolos subjetivos de estruturas sociais. Não é possível, por isso, situá-los na ordem específica dos estetos, que é um dos focos de nosso interesse (aqui sim deveria ser desenvolvida a discussão sobre a autonomia estética das obras);

II) Inversamente, não é possível pensar as obras em termos estruturais (pensar sua "arquitetura interna", como fazem os analistas mais tradicionais). Isso porque, além de os signos musicais serem descritos como infinitamente menores e menos importantes do que as estruturas – constituindo-se mesmo como signos de troca, substituíveis, indiferentes dentro dos esquemas de composição em que *apenas* se inserem –, não se pode adotar indiscriminadamente a

tese segundo a qual a música Moderna poderia ser pensada como sistema metanarrativo, alusivo, indicativo, dramático, discursivo etc. Mesmo que categorias como expressão, inteligibilidade e discurso sejam fundamentais e efetivamente operem na constituição dos signos sonoros, é preciso pensar em que condições elas podem operar, condições que não podem ser simplesmente deduzidas dos mínimos elementos estruturais discerníveis. É preciso, pois, pensar antes que funções *musicais* se dão entre os signos sonoros, quais os princípios regem qualquer estruturação, conformação, *composição*, mais do que nos contentarmos com a descrição de uma arquitetura musical;

III) Consequentemente, não se trata de pensar a evolução de um gênero musical, de um estilo ou de uma escola composicional. De fato, este tipo de abordagem nos deixaria no mesmo lugar das análises de estrutura e de contextos, aliás, misturaria ambas e não traria resultados muito distintos para a compreensão da singularidade dos signos musicais.

Qual seria, pois, o procedimento de análise das obras que não as reduzisse a *textos* ou simples amontoados de signos? Seria possível pensar em caracterizações para os signos e os possíveis campos em que eles jogam que fossem análogas às definições de enunciado e campo associado? Talvez sim, se:

I) <u>para o signo musical:</u> a) não o pensarmos como uma simples nota, ou um trecho melódico, ou compostos sonoros; b) não o tomarmos como uma coisa que está no lugar de outra (representando-a ou expressando-a) – é preciso que ele seja uma função que se exerce transversalmente no fluxo ou conjunto sonoro que se for analisar;

II) <u>para o campo de aplicabilidade de um signo musical:</u> não pensarmos na estrutura de uma peça musical nos termos simples dos lugares que um signo pode ocupar (entendendo aqui “lugar” como uma superfície de inscrição pré-existente ao signo); queremos, ao contrário, que a função que um signo exerce descreva um campo de vetores que delimitam as possíveis localizações dos signos musicais

em sistemas musicais específicos; são elas, as funções, que determinam não só os lugares, mas as possibilidades de uso de determinados signos; falamos, portanto, menos da detecção de puros sons do que da identificação das relações que os signos musicais poderão estabelecer entre si;

III) para a determinação do signo musical como um domínio cruzado: determinar o regime de saber que atravessa o signo musical (de acordo com os itens precedentes) e que indica quais saberes determinam o aparecimento de determinadas possibilidades de audibilidade. Uma vez que já rejeitamos a compreensão do signo em termos "estruturalistas" (análise musical tradicional), e sob a condição de não os tratamos de uma perspectiva contextualista, ao menos em princípio uma arqueologia musical deveria ser capaz de situar, *na ordem do discurso,* como se dá a constituição dos sistemas singulares de audibilidade.

Estas três definições acarretam para nossa análise a necessidade de pensar o que significa descrever essas formas de audibilidade a que nos referimos. Elas não devem ser concebidas como capacidades simplesmente cognitivas, neurológicas, perceptivas, disposições da alma ou dos sentimentos, ou ainda como formas de apropriação das obras regidas por certas ideologias, com as quais (as ideologias) se deveria romper. São, diferente disso, modos de fazer surgir objetos de audição, de fazer surgir todo um domínio ou uma superfície em que alguns objetos de audição aparecem e podem soar. *Eis, na verdade, o que temos em mente quando pensamos como domínio associado de uma arqueologia musical*.

Podemos, agora, definir melhor o modo como pretendemos aproveitar as indicações dadas por Foucault em *A arqueologia do saber* acerca da possibilidade de realizar uma arqueologia da arte (no nosso caso, da música). Trata-se de uma tentativa exploratória de questionar historicamente os regimes de criação musical de modo a evidenciar o possível sentido de suas singularidades. Pretendemos, com isso, mostrar como os signos sonoros são atravessados por formas de saber, o que, por sua vez, constituiriam musicalmente em modos singulares de distribuir, ordenar, estabelecer relações

(de sequência, concomitância, espaçamento etc) entre os sons. Queremos ainda mostrar como efetivamente estetos e enunciados produzem, ou, pelo menos, teriam produzido certas formas de audibilidade (e isso na medida em que os tratarmos especificamente como signos); queremos, portanto, pensar como certas formas de audibilidade musical puderam existir, quais seus princípios de formação, o que delas deveríamos esperar, com quais outras formas elas rivalizariam, ou de que outras formas de audibilidade elas se aproximariam, distanciaram, oporiam, apropriariam etc.

Mantemo-nos, assim, criticamente distante das análises contextuais, recusando as Histórias que reduzem irrefletidamente as obras e os conceitos a expressões, símiles ou representações, que determinam as obras como símbolos e os conceitos como derivados, que precisam de origens ou atos originários inacessíveis. Exigimos apenas os signos musicais obras nas superfícies próprias em que eles emergem, jogam e exercem suas funções, com o que pretendemos determinar que tipo de “coisas” podem ou não ser descritas na música Moderna, que tipo de “conteúdos” podem emergir, que acontecimentos fundamentais seriam ou não pensáveis para a caracterização de determinados grupos de obras, técnicas ou processos musicais. Esperamos que as determinações decorrentes desta discussão permitam determinar, como saber, a constituição de uma sistematicidade na produção de audibilidade musical na Modernidade.

Antes de procedermos a isso, porém, gostaríamos de fazer ainda uma digressão que poderia indicar a singularidade do regime de criação musical Moderno. Esta digressão, que tentará definir uma hipótese a respeito do espaço que atravessa a produção estética e de discursos sobre a arte, será dada no capítulo a seguir. Essa hipótese pretende, por sua vez, se tornar operatória e indicar uma possível base para a discussão de um espaço em que a singularidade do saber artístico (discursivo e estético) teria se dado na Modernidade.

# *3*
# *Double*

Para definir melhor a tarefa de uma determinação histórica da criação musical que torne possível tanto situar as formações musicais em regimes de singularidades quanto reconhecer o aparecimento de uma sistematicidade dentro da qual conjuntos de conhecimentos, conceitos, técnicas e tudo o que, de alguma forma, puder ser determinado como saber, venham a operar a repetição das singularidades epistêmicas – permitindo distingui-los de outros sistemas e regimes de singularidades –, gostaríamos de tomar, menos como fundamento teórico do que como ilustração, alguns textos em que Maurice Merleau-Ponty põe-se a discorrer sobre literatura e pintura. A retomada dos textos de Merleau-Ponty é estratégica uma vez que permite a possibilidade de questionar como a pintura Moderna faz de mote a interrogação em torno da possibilidade de constituir visibilidades. É certo que não seguiremos o raciocínio de Merleau-Ponty em todas as suas consequências e conclusões, e até adiantamos que, em vários sentidos, poderemos operar grandes deslocamentos em relação à perspectiva fenomenológica adotada por este pensador. Não obstante, ainda consideramos que Merleau-Ponty abre a possibilidade de pensar a singularidade da produção musical Moderna tanto quanto Foucault e Deleuze. Isso não porque a análise de Merleau-Ponty seja infalível ou equiparável à de Deleuze ou Foucault, ou porque os conceitos e as perspectivas que os três pensadores adotam nos dariam, feito um balanço geral de suas conclusões, a mesma compreensão da arte. O que os três, a meu ver, põem em cena é um conjunto de reflexões que tenta livrar a pintura de seu caráter representativo e que coloca, a partir de um mesmo princípio de dispersão, a caracterização da produção artística Moderna. Justamente estas tentativas, que seguem duas direções diferentes, são condicionadas por uma compreensão particular a respeito dos estetos. As duas direções de análise (significativista, em Merleau-Ponty, não-significativista, em Deleuze e Foucault) se opõem, como veremos adiante, conforme as descrições consideram que os signos estéticos não são signos de troca, mas são o próprio lugar da constituição e da existência da obra de arte. Nos três pensadores em questão

encontraremos, assim, a caracterização dos estetos na medida em que estes signos têm em si mesmos uma densidade ou espessura (Foucault), na medida de sua simples consistência (Deleuze) ou ainda conforme eles são *constituintes* do sentido da obra de arte (Merleau-Ponty). Se as consequências da caracterização da função dos signos e das formas de seu desdobramento são, às vezes, consideravelmente diferentes, acreditamos, no entanto, que poderemos identificar, como princípio arqueológico de oposição e dispersão conceitual, a recorrente preocupação em dar aos signos (e não à vida interior do autor ou à simples relação matéria/forma) o estatuto primeiro nos processos de criação artística.

Exatamente por isso fazemos questão de inserir a discussão dos textos de Merleau-Ponty. É ele quem insiste constantemente na descrição da formação de sentido, de significação, ao contrário de Foucault e Deleuze. Não que Merleau-Ponty dê conta de compreender a arte não-significativa. O que para nós é relevante é outra coisa: não a necessidade de pensar se a arte Moderna seria ou não significativa, mas *qual o princípio de ordenação* poderia fazer com que uma arte significativa, uma música que é uma hermenêutica, se oponham à assignificação que Deleuze identifica, por exemplo, na pintura de Bacon. Seja para os discursos que defendem a existência de sentido, seja aqueles que tentam livrar as artes e a literatura da tarefa de significar, o que a nosso ver caracterizaria a produção musical Moderna seria uma outra questão, que tentaremos identificar.

Nesse sentido, trataremos adiante a recorrente preocupação dos músicos com as possibilidades de criar outras formas de audibilidade musical (assim como a dos pintores com a visibilidade pictórica e a dos escritores com o que poderíamos chamar de *langagerie*[12] da linguagem, ou seja, seu caráter

[12] Heidegger (2003) diz, utilizando um velho vocábulo alemão, *Sage*, traduzido em português como "saga do dizer"; insiste ainda em fórmulas estranhas como "a linguagem fala" e "a linguagem *fala*". Isso é o que entendemos aqui quando Foucault reconhece no aparecimento da literatura um acontecimento singular: o dito "retorno da linguagem" é o que permite que a linguagem adquira, na literatura, sua espessura própria, e que não seja possível reduzi-la à função de significar. É esse acontecimento, segundo Foucault, que teria se tornado fundamental e que permitiria caracterizar as obras de linguagem por volta do século XIX. De modo análogo, Foucault indica que a pintura deixa de ser cópia, imitação, representação, expressão, enfim, significação: a visualidade pictórica adquire sua espessura própria a partir da pintura de Matisse. Diante disso, fórmulas aparentemente tautológicas como as de Heidegger ganham um sentido importante: mostrar como não se pode mais conceber, para a linguagem, um estatuto que não seja primeiro o de *linguagem*, o mesmo valendo para a produção

fundamentalmente linguageiro) não como uma ideologia dominante, uma espécie de névoa que sobrevoou o mundo das artes ou penetrou o pensamento dos compositores, nem mesmo como um poder osmótico de influência artística recíproca. Insistimos que, mais que uma preocupação corrente, a ocupação mais "pura" ou direta com o signo musical – o que, aliás, só se tornou possível conforme os signos apareceram historicamente em *sua* espessura – tornou-se uma *ocupação*, um princípio ordenador e de trabalho, uma forma de fazer os signos musicais residirem primeiramente em sua simples *audibilidade*. É esse princípio de formação, portanto, que adiante identificaremos como característico do saber musical Moderno, e é ele que atravessa suas formações musicais.

Comecemos, por ora, com a descrição de *A dúvida de Cézanne* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, e vejamos o que estes textos podem indicar acerca da produção artístico-literária da Modernidade.

## ***3.1 Merleau-Ponty: signo e significação***

No conjunto da obra de Merleau-Ponty, certamente três textos ocupam a centralidade de seu pensamento em torno da literatura e das artes. Atravessando a produção merleau-pontiana, e determinando-se como modos de reordenar seus pontos de vista e testar suas teses acera da percepção humana, *A dúvida de Cézanne*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o Espírito* se dão em torno de uma preocupação constante de definir a fundação das artes na percepção. Queremos, aqui, abordar as diferenças dos dois primeiros textos citados. Não obstante a virada ontológica de *O olho e o Espírito*, que se constitui como uma crítica que Merleau-Ponty faz dos limites fenomenológicos em que sua produção filosófica se movera durante certo tempo, queremos evidenciar uma mudança considerável na descrição do funcionamento da linguagem e do trabalho pictórico conforme a noção de significação é posta em jogo em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, o

---

pictórica, que deve ser concebida em sua espessura própria. Nesse sentido, a palavra *langagerie* indicaria o caráter de linguagem da linguagem; ela insiste, pois, na espessura própria dos signos. É esse tipo de caracterização dos estetos que emerge nas formações musicais modernas, e é ela que doravante tentaremos descrever.

que, aliás, diferencia este texto de *A dúvida de Cézanne* em pontos bem importantes. Um rápido comentário sobre as diferenças destes dois últimos textos é capaz, malgrado as limitações de qualquer esquematização, de mostrar uma mudança no tratamento que Merleau-Ponty dá à arte, o que, por sua vez, permitiria evidenciar um aspecto importante da singularidade da produção artística na Modernidade. Para tal, procederemos à descrição de *A dúvida de Cézanne* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* partir de dois parâmetros, que aparecerão mesclados, mas que aqui destacamos individualmente. O primeiro, a que já aludimos, trata da preocupação que atravessa praticamente todos os textos de Merleau-Ponty, que é justamente em torno do modo como o ser do homem (ser cultural e intersubjetivo) se fundaria na percepção; em outras palavras, trata-se de mostrar a ancoragem da cultura e, por extensão, da arte, num corpo fenomenal, perceptivo. O segundo parâmetro que adotamos, às vezes menos explorado pelos comentadores de Merleau-Ponty, tenta mostrar como este pensador evidencia a necessidade de pensar a pintura Moderna como um sistema sígnico que opera uma significação por conta do jogo intrínseco de seus signos. Antes mesmo de Deleuze e Foucault, Merleau-Ponty indicava, de alguma forma, que a pintura Moderna não se caracteriza nem como um retorno a um sujeito soberano, nem como representação do mundo, e muito menos como imitação da natureza. Justamente a *visibilidade* é que ganha uma espessura característica: ao se constituir como condição de pensamento artístico, de constituição dos significados, o trabalho *do signo* é que caracterizaria a pintura e a literatura, ele seria mesmo o princípio de formação dos estetos.

Cumpre determinar, pois, em que medida Merleau-Ponty, ao definir a arte como significação, é capaz de abarcar a produção artística Moderna de forma mais ampla, assim como é preciso mostrar que sentido teria dizermos que a produção de significação artística depende da materialidade da arte.

**********

Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty se volta à pintura de Cézanne e à de Leornardo da Vinci tentando mostrar como a obra de um artista, malgrado todos os acidentes e fatos biográficos, deveria ser pensada

em relação ao que ela é capaz de operar no nível especificamente pictórico. Comentando, por exemplo, as opiniões de Émile Bernard e Zola de que a pintura de Cézanne teria sido uma tentativa artística às vezes frustrada, de que seu temperamento arredio, inconstante e difícil teria abortado sua genialidade, Merleau-Ponty se posiciona contra esse tipo de determinação causal. Contrário a essa forma de descrever as relações entre vida e obra, e também tentando manter um valor próprio à obra de arte, é que este pensador retoma a noção fenomenológica de motivação para pensar a pintura de Cézanne primordialmente como tentativa de constituir um mundo pictórico, ao invés de pensá-la como simples sintoma ou consequência de uma personalidade doentia. Neste contexto, o problema que se coloca constantemente para Merleau-Ponty diz respeito à validade de pensar a novidade da pintura de Cézanne como resultado de problemas fisiológicos, de seu caráter, de sua natureza arredia, de seus medos, de sua condição social, ou mesmo de uma série de eventos históricos, da tradição artística. A resposta de Merleau-Ponty à superdeterminação da obra pelas condições (psicológicas, fisiológicas, sócio-históricas) é que o gesto do pintor, mesmo que *situado*, não é jamais *reduzido* a tais condições; antes, o que se entenderia como condições da pintura de Cézanne seria, na verdade, menos um conjunto de determinantes do que de *motivações*, "estímulos" (num sentido fenomenológico), cujos resultados jamais poderiam ser previstos, mas que, por outro lado, também não poderiam ser desligados das situações em que surgiriam. Nesse sentido, a pintura, em *A dúvida de Cézanne*, não é concebida como resultado de condições, mas como retomada ativa de uma situação. Esta retomada se daria no que Merleau-Ponty chama de interrogação do sensível, que, por sua vez, caracterizaria o trabalho de Cézanne como tentativa de desvelar pictoricamente o modo pelo qual a percepção visual cotidiana se constituiria.

Em certo sentido, o uso da noção de retomada permite que Merleau-Ponty concilie, no trabalho da pintura, as temáticas da corporeidade e da historicidade: na medida em que se constitui como forma de retomada do mundo sensível, a pintura seria uma tentativa historicamente situada de tornar visível a própria estrutura ou funcionamento da visão. A pintura é, nesse sentido, uma forma de expressão e retomada da História, na medida em que pode ser situada temporalmente de acordo com certos situações e fatores

determináveis (mas que não são, eles mesmos, absolutamente *determinantes*) e na medida em que cada pintura (cada escola, técnica, estilo etc.) seria um meio de acesso ao funcionamento da percepção natural, e, por conseguinte, um modo de desvelar a estruturação (ela mesma invisível) da percepção visual.

Esta mesma "conciliação" de historicidade e corporeidade reaparece em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, só que a partir de outra perspectiva. À medida que se posiciona frente à asserção de Sartre de que somente a literatura teria sentido[13], Merleau-Ponty tenta mostrar como a pintura também produziria sentido e se constituiria como uma forma de linguagem, ainda que tenha suas limitações se comparada à linguagem verbal. Nesse sentido, a transformação histórica da pintura, se comparada à da literatura, indicaria aquilo que Merleau-Ponty chama de hipocrisia da arte: enquanto a literatura assumiria sua tarefa como a de uma retomada da linguagem e, de forma mais ampla, a dos sentidos existentes como forma de reorganização do aparelho linguístico, a pintura teria a pretensão (segundo Merleau-Ponty, bastante problemática) de se reconstruir do começo ao fim enquanto linguagem, de instituir completamente seus mecanismos de produção de sentido, sua maquinaria significativa, posição, aliás, que não diverge muito daquela adotada em *A dúvida de Cézanne* com respeito à caracterização do modo como a atividade pictórica se determina como retomada cultural e perceptiva. O que é consideravelmente diferente na relação de Merleau-Ponty com a pintura nos dois textos diz respeito ao *status* que a pintura adquire: enquanto em *A dúvida de Cézanne* Merleau-Ponty estabelece uma espécie de elogio da retomada significativa feita pela pintura por esta indicar uma espécie de resistência do pintor a toda determinação causal entre sua atividade e a situação em que se encontra, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* Merleau-Ponty parece criticar exatamente essa retomada pictórica frente à operada pelos escritores. Que sentido teria essa mudança de perspectiva?

Um dos motivos dessa nova posição de Merleau-Ponty poderia ser justamente o propósito dos dois textos. Enquanto em *A dúvida de Cézanne* Merleau-Ponty se atém à especificidade da pintura, que se caracteriza como retomada e prolongamento cultural da percepção natural, em *A linguagem*

[13] Cf. Sartre, *O que é a literatura?* (SARTRE, 2004).

*indireta e as vozes do silêncio* a pintura é tratada como *linguagem*, mesmo que Merleau-Ponty não perca de vista a caracterização da pintura como retomada perceptiva. A diferença substancial entre os dois textos residiria no fato de que, enquanto no primeiro a pintura aparece basicamente como *expressão*, no segundo ela é concebida de acordo com sua capacidade de se constituir como uma máquina significativa eficaz. O deslocamento da descrição da pintura como expressão para a pintura como *expressão e significação* não é inconsequente: com ele, Merleau-Ponty tenta mostrar não mais como a pintura simplesmente se relaciona à percepção, mas tenta descrever sistematicamente o alcance histórico da pintura enquanto forma de expressão ao lado da expressão literária. A preocupação, pois, é menos com a retomada do que com a medida, a "eficácia" da expressão pictórica conforme ela é capaz de retomar *significações* (e não somente percepções). Nesse sentido, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, a pintura Moderna é tratada como forma de expressão na medida em que tenta constituir inteiramente seu aparelho significativo, o que se traduziria na recusa dos sistemas e técnicas tradicionais de pintura, esforço ao qual Merleau-Ponty dirige algumas reservas.

Não obstante sua crítica à pretensão ou incompreensão da pintura Moderna em relação a si mesma, Merleau-Ponty coloca uma questão fundamental para a caracterização da linguagem, seja a literária ou a pictórica. Ao retomar definições da linguística de Saussurre, Merleau-Ponty indica a necessidade de pensar o nível material da linguagem como fundamental para a constituição da significação (e, portanto, da própria obra de arte). Isso está relacionado diretamente ao modo como Merleau-Ponty concebe o termo expressão. Para ele, o conjunto dos significantes de que se compõe a linguagem não é tratado como um *medium* ou como um simples correlato ou fôrma material de ideias pré-concebidas[14]; os significantes são, ao contrário, a própria possibilidade de fazer surgir ou circular significações. Assim sendo, se se tratar de fazer que os sentidos *surjam*, a linguagem será constituinte, expressiva (o que na *Fenomenologia da percepção* se chamava de caráter falante e fundante da linguagem; se, ao contrário, se tratar de fazer

[14] E, se considerarmos ainda os textos da *Fenomenologia da Percepção* e de *La prose du monde*, veremos Merleau-Ponty tecer críticas em relação a caracterizações onomatopaicas da linguagem (imitativa, portanto).

simplesmente correr os sentidos já existentes, a linguagem será pensada como constituída, dada (na *Fenomenologia da percepção*, o caráter fundado da linguagem). Ao contrário do uso corrente da linguagem – no qual a cada significante corresponde apenas um significado –, o uso fundante da linguagem, expressivo, será concebido por Merleau-Ponty como indireto, oblíquo, e o sentido produzido por ele será dado apenas na medida em que os significantes tornarem a aparecer em seu funcionamento constituinte. Expressar, nesse contexto, não seria um ato pelo qual um sujeito pensante comunicaria pensamentos a outro sujeito dotado de pensamento (isso seria telepatia): expressar é, como diz Merleau-Ponty de diversas formas ao longo de sua obra, instalar-se na linguagem não para extrair *d*ela, mas, *n*ela, operar a constituição de novos sentidos, significações. Consequentemente, expressar não é fazer passar pensamentos entre um *cogito* e outro *cogito*, mas fazer operar o próprio processo pelo qual o sentido se forma; é, ainda, evidenciar que a linguagem não é acessória, mas constituinte de sentido; é, ao lado disso, mostrar que os sujeitos falantes só se comunicam, só trocam sentidos, enquanto se mantêm *na* fala e enquanto *a fala* é capaz de constituir sentidos; por fim, apenas na medida em que está fundada no caráter falante (constituinte, expressivo) é que a linguagem corrente (dada, falada) faz correr as significações aceitas. Em resumo, o ato com que um pintor ou um escritor vêm a expressar seria o próprio gesto de revirar e revirar-se na linguagem, reestruturá-la, deslocar seus signos para que novas significações apareçam. Para que isso seja possível, é preciso que, *no nível próprio da linguagem* – que é expressiva, e não ornamental –, seja possível ver o sentido se formar; é preciso, pois, que a operação expressiva se dê no interior da linguagem, o que, por sua vez, implica que expressar não seja algo interior ao *sujeito*: é no interior da linguagem, enquanto "transcendência" ou alteridade em relação ao sujeito, que a constituição do sentido ocorre.

Enquanto produção de sentido, a operação expressiva colocaria em jogo as próprias possibilidades de a linguagem se constituir como aparelho significativo, ao contrário de se dar no nível de um simples rearranjo ou manipulação dos signos. Tratar-se-ia, por isso, não de um mero jogo de palavras ou de traços, retas e cores, mas antes da interrogação acerca da operabilidade das linguagens verbal e pictórica, interrogação sobre como o

sistema de diferenciação sígnico peculiar a cada uma delas poderia vir a constituir campos de sentidos. É enquanto interrogação do que poderíamos chamar de *significatividade da linguagem* que Merleau-Ponty compreende o termo expressão, e é também em função de tal significatividade que a linguagem pictórica poderia ser comparada à literária. Mas isso não implica, no contexto de *A linguagem indireta e a vozes do silêncio*, o reconhecimento de uma soberania absoluta da constituição de novas maquinarias significativas (novas "linguagens") sobre os signos existentes (ou significantes), pois é apenas enquanto *retomada* (dos signos, das significações, dos significantes) que a expressão ocorreria. Retomar é diferente de simplesmente rearranjar: não basta pôr em outra ordem ou de outro jeito, mas, arranjando os signos de outra forma, fazer com que eles *signifiquem de outras formas, outras coisas, diferentemente*. Assim sendo, interrogar a significatividade da linguagem é fazer surgir, no reordenamento dos signos e dos sentidos – mesmo que já dados, gastos, constituídos, correntes –, a linguagem numa nova operabilidade, num funcionamento significativo diferente. Eis aqui, portanto, uma possível razão das diferenças das descrições da pintura feitas por Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*: enquanto neste último texto a pintura é criticada por pretender ser uma reconstituição soberana, absoluta da linguagem, no primeiro texto ela é apenas tratada na medida da compreensão da liberdade situada de um pintor (Cézanne ou Leonardo da Vinci). É, portanto, a própria noção da retomada que é usada de outra maneira: enquanto se trata de mostrar, em *A dúvida de Cézanne*, como a retomada impede uma caracterização causal da expressão pictórica a partir da relação pintor/situação, no segundo texto, ao partir das noções de significação indireta, linguagem e signo, Merleau-Ponty parece deslocar a historicidade da pintura da situação existencial para a operabilidade da linguagem.

Isso implica uma mudança importante na descrição da pintura. Parece-nos que, do primeiro ao segundo texto, Merleau-Ponty passa a tratar a pintura como uma operação de certa forma exterior, assim como o signo passa a ser descrito no nível em que é capaz, em si mesmo, de fazer aparecer os sentidos. Diante dessa caracterização da pintura e da criação dos signos artísticos, o trabalho de expressão deveria ser caracterizado não são mais

como simples desvelamento, mas como princípio de ordenação e da própria constituição da operabilidade da linguagem pictórica. Esta operabilidade, por sua vez, indica o deslocamento da preocupação de Merleau-Ponty para o valor próprio dos signos pictóricos devem ter na produção expressiva de sentido: já não basta descrever a pintura enquanto ela resiste a toda significação biográfica, mas discuti-la na medida em que seus signos, *a partir de* e *em si* mesmos, são efetivamente capazes de constituir um aparelho significativo tão eficaz quanto o da linguagem literária.

Não seria demasiado dizer que, apropriando-se de noções saussurrianas, Merleau-Ponty tenta colocar em questão o que chamávamos anteriormente de *langagerie* da linguagem: a densidade dos signos que se deve manter em sua descrição se eles não forem acessórios ao trabalho artístico, mesmo que se trate de uma caracterização significativista da arte. Isso pode ser visto, por exemplo, em textos contemporâneos à publicação de *A linguagem indireta e as vozes de silêncio*, como *La prose du monde* e nos *Résumés de cours*: neles, a descrição do processo de significação é utilizada por Merleau-Ponty para mostrar a relação de fundação do sentido constituído na expressão constituinte, com o que o filósofo espera poder livrar a linguagem do domínio representativo. Representar seria fazer com que, para cada significante – cor, reta, palavra, traço – correspondesse, di*reta*mente um significado. Representar seria, portanto, pôr cada elemento de um romance, de uma tela ou poema em relação a uma coisa ou grupo de coisas, seria, como diz Sartre em *L'immaginaire*, dar a presença de um ausente. Merleau-Ponty rejeita essa ideia de presença do ausente na medida em que os signos pictóricos e literários não serviriam para dar uma presença de outra coisa, mas para *fazer existir* algo, e é nisso que ele diverge profundamente de Sartre. É por isso, também, que Merleau-Ponty defende que a pintura, tanto quanto a literatura, é significativa: não porque as duas partilhem uma essência, mas porque ambas trabalhariam os significantes para fazer que um sistema de significação passe a operar e existir. Exatamente pelo modo como as duas operam é que não se deveria confundi-las com tentativas de representação: seus signos não seriam correlatos materiais ou ícones de outras coisas – sentimentos, ideias, objetos, sentidos, fatos, percepções –, mas justamente o "lugar" ou espaço em que qualquer ideia, afeto, percepção pode se formar. A

linguagem não é, pois, uma ponte entre uma ideia e um objeto, uma linha reta do sujeito pensante ao mundo objetivo ou ao seu mundo interior; é, ao contrário, o jogo dos signos consigo mesmos, jogo cuja sistematicidade cabe ao escritor e ao pintor – se eles efetivamente se ocupam com a expressividade – constituir *na* própria linguagem. (Aliás, a concepção da obra de arte em relação à percepção humana, à afetividade, ou mesmo um "mundo interior" do sujeito, só seria possível na medida em que isso se daria *nos signos*.) A relação de fundação entre significado e significante e a descrição da significação como indireta adquirem aqui sua caracterização: a relação expressiva que faz surgir sentidos é originária em relação ao uso dos significados constituídos; se, aliás, é possível que os sentidos circulem, sejam repetidos e não representem para o sujeito nenhum espanto ou dificuldade, isso só acontece porque uma vez já foram constituídos, porque a máquina significativa se pôs pela primeira vez em operação, porque houve um primeiro *trabalho* de significação. A especificidade da pintura e da literatura seria, em relação ao uso cotidiano da linguagem, trabalhar o mais diretamente possível no lugar em que, pela primeira vez, o aspecto material dos signos opera originariamente, materialidade na qual a emergência de significado e o trabalho do significante não se distinguem.

Em resumo, podemos dizer que, não sendo nem representação nem imitação, a linguagem é tratada por Merleau-Ponty em termos de expressão em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. O sentido específico que o termo expressão assume neste texto implica pensar os trabalhos pictórico e literário como duas formas de constituir a operabilidade da linguagem, ou seja, sua significatividade. Não obstante as diferenças a respeito da pretensão de constituir inteiramente aparelhos significativos, a pintura e a literatura partilham a empreitada de mostrar como a linguagem (seja ela visual ou literária) opera originariamente; mostram, além disso, como é *nos signos* que pintores e escritores se instalam para trabalhar. Isto indica, para nós, a necessidade de reconhecer uma densidade fundamental dos signos como condição de possibilidade da arte, assim como aponta a necessidade de dar para a obra de arte um estatuto caracteristicamente sígnico. Se o "esquecimento" da operabilidade da linguagem frente ao uso e à circulação dos sentidos disseminados, sedimentados, representaria para Merleau-Ponty exatamente o

“esquecimento” da fundação expressiva do sentido na materialidade da linguagem, a literatura e a arte, então, aparecem como duas tentativas de reencontrar o instante em que a materialidade da linguagem se põe a significar, em que ela não está simplesmente dada, mas se torna efetivamente *operante*. Para tal, escritores e pintores deveriam se colocar em contato com os significantes, a matéria propriamente dita, para torná-la expressiva – eis o que caracterizaria, a nosso ver, o que Merleau-Ponty entende por retomada. Ainda que a relação de *significação* distinga os textos sobre os quais brevemente discorremos, e que ela reforce a noção de um trabalho da materialidade dos signos *em* sua materialidade, a insistência de Merleau-Ponty por não pensar a expressão como a revelação de um mundo interior, “subjetivo”, *anterior* e *suficientemente* formado é constante, seja quando ele evita tratar a obra artística em termos de oráculo, dos “significados” que ela deveria assumir – o que se poderia dizer da vida de um ator a partir de sua obra?, o que se poderia dizer da obra de um autor a partir de sua vida? – ou quando a própria noção de significação entra em jogo para recusar tanto uma interioridade do autor quanto uma anterioridade das ideias literárias e pictóricas em relação ao trabalho artístico material. É somente quando a linguagem, em sua materialidade operante, ensina de si mesma seu sentido, e apenas enquanto o trabalho dos escritores e pintores é sempre uma retomada expressiva que tenta fazer com que essa materialidade se faça originariamente operante, que queremos situar a discussão de Merleau-Ponty em nosso trabalho.

Dentro de certos limites e num sentido bem específico, acreditamos que, já para Merleau-Ponty, a questão que se colocava em relação à criação artístico-literária não era a simples relação matéria/forma, a concepção do sujeito como demiurgo, como criador *ex nihilo*, nem mesmo a tentativa de determinar uma categoria cognitiva especificamente estética (como em Kant ou Baumgarten). Se ainda se mantém preso à noção de significação, e a despeito de todas as limitações que esta noção traria à compreensão da arte e da literatura na Modernidade, Merleau-Ponty já pensa a própria significação conforme ela depende fundamentalmente da densidade dos signos. É essa dependência que, a meu ver, deve ser retida da discussão de Merleau-Ponty quando discutirmos o sentido em que alguns compositores se referem a noções como inteligibilidade, discurso e significação. É essa dependência,

também, que permite aproximar o pensamento de Merleau-Ponty ao de Deleuze e Foucault, ainda que sob a forma de uma oposição.

**********

Como vimos anteriormente, a discussão de Merleau-Ponty tenta dar conta do modo como os signos artísticos são constituintes de sentido, e de como a pintura e a literatura travam uma relação privilegiada com a constituição da significação. No entanto, estas descrições começam a ser postas em xeque conforme nos aproximamos de alguns filmes, quadros, esculturas, peças musicais e teatrais, e mesmo de manifestos, como o surrealista, que tratam de passar sistematicamente ao largo da significação. Basta pensar em *O fantasma da liberdade*, de Buñuel, em que tudo parece artificial, em que as cenas não constituem uma sequência senão por serem colocadas umas após as outras, impedidas sistematicamente de formarem uma unidade significativa; nos *happenings* de John Cage e nas performances das artes plásticas na década de 1970; em Kandinsky e Miró; na famosa asserção de Satie de que suas composições deveriam soar como música de fundo, deveriam ser *musique d'ameublement*, misturar-se com os objetos da sala, com a mobília, os ruídos das conversas e da rua, para as quais uma atenção demasiada seria não só prejudicial como um sinal de *impropriedade* e mesmo *impostura*, devendo pois ser menos carregadas de sentido e de importância do que a música das salas de concerto. Por isso é que alguns pensadores, como Foucault e Deleuze, dirigem críticas às compreensões significativistas da arte Moderna: justamente porque a arte Moderna *não* produziria *sentido*, porque ela se desviaria da produção de sentido. Dada a importância que suas descrições dão ao aparecimento da densidade dos signos como um acontecimento fundamental para a compreensão do trabalho artístico, é em relação a esta densidade que deveríamos pensar os limites das discussões de Merleau-Ponty. Justamente porque para Merleau-Ponty, Foucault e Deleuze a densidade dos signos uma noção determinante, é que ela permitiria explicar como a arte e a literatura poderiam ser ou não descritas como operações significativas.

Neste trabalho, por isso, não se trata de advogar em favor ou contra algum pensador. Para nós, a questão é menos definir *se* o papel da arte é ou

não significar, produzir sentido; o que interessa é pensar *como* as discussões destes filósofos puderam requisitar justamente a densidade dos signos como uma espécie de marco na compreensão da arte; é, por isso, pensar como a tal noção é fundamental na produção de saber sobre a arte, uma noção que permitiria justamente estabelecer a base de uma futura arqueologia da música. Pretendemos assim, já adiantando uma hipótese, indicar como a noção de densidade dos signos poderia ser considerada o *princípio de dispersão* que nos permitiria situar as compreensões significativistas e não-significativistas da arte Moderna num mesmo espaço discursivo. Segundo essa mesma hipótese, ao colocar em jogo que os signos não operam senão por seu jogo, em sua consistência, espessura, densidade, enfim, nível próprios, é que seria possível determinar como os discursos sobre a arte (pensando nos filósofos e também nos compositores) distribuem, opõem, agrupam conceitos e signos musicais, formam saberes e modos de disposição dos estetos. É, pois, na medida em que estes discursos abririam a possibilidade de pensar uma sistematicidade especificamente *Moderna* – sistematicidade regida pela determinação da materialidade como princípio de descrição e formação de conceitos – é que sugeriremos, mais à frente, uma tese a respeito de três princípios criativos que atravessariam a produção dos enunciados e dos estetos na Modernidade. Mais do que defender Merleau-Ponty frente a Deleuze e Foucault ou vice-versa, mais que compreender os trabalhos dos músicos em relação às descrições dos pensadores, o que nos interessa é sugerir a identificação de princípios de ordenação que atravessariam a produção de saber sobre a arte. São, pois, princípios arqueológicos que tentaremos tornar operatórios, e é apenas para isso que retomamos agora alguns pontos discutidos por Deleuze e Foucault em relação à produção pictórica e literária. Em resumo: nem defender, nem rejeitar, mas *situar*.

## ***3.2 Deleuze: consistência do signo e assignificação***

Deleuze começa seu *Francis Bacon: lógica da sensação* de forma um tanto enigmática , como num gesto improvisado, referindo-se ao que chama de Figura. Ao menos de início, não nos são dadas conceituação ou

contextualização prévias nenhumas como introdução à pluralidade dos temas abordados no texto em questão; ao contrário, somo colocados abruptamente defronte ao texto, e devemos seguir apenas o texto para compreendermos por onde passam, se desenvolvem e vigem os conceitos criados por Deleuze para pensar a pintura.

Mais do que um simples comentário a *Francis Bacon*, é preciso tomar esse aspecto "estilístico" como um princípio não só metodológico, mas como uma forma de "coerência", ou, parafraseando o próprio Deleuze, um modo de criar um "plano de imanência" em que certas forças poderiam circular entre os conceitos e os processos picturais que Deleuze tenta descrever. Se, como Roberto Machado diz em sua tradução de *Francis Bacon*, um dos procedimentos utilizados por Deleuze ao longo de seus escritos consiste na transformação de elementos não-conceituais em conceitos, é justamente esse circuito de pensamento e os vetores percorridos por essas forças de transformação de não-conceitos em conceitos que devem ser postar às claras. Ora, as vias por que correm tais forças e do qual elas irradiam e têm seu epicentro justamente no conceito de Figura, tanto em seu uso quanto no modo como tal este é introduzido por Deleuze ao longo do texto. É à Figura que Deleuze opõe os usos representacionistas da pintura (narrativa, figurativismo, ilustração); é à Figura que Deleuze recorre para descrever a especificidade dos signos da pintura; é ainda em relação à Figura que Deleuze pode pensar o modo como a pintura afeta e envolve o olhar; é, por fim, a Figura que nos permite aqui pensar a questão da materialidade pictórica de que falávamos anteriormente.

Gostaríamos, assim, de nos colocar nessas vias de força através das quais conceitos e signos artísticos se encontram no termo Figura. Nem uma exegese (que visaria a exaustão da obra), nem uma alusão (que a ela faria uma simples referência): esperamos mostrar a *vigência* da Figura ao longo de *Francis Bacon*, indicando, pois, o modo e as implicações de sua ocorrência. Para tanto, cumpre insistir em determinar exatamente que tipo de força Deleuze atribui à Figura, e isso pressupõe, no texto em questão, justamente pensar a Figura, a materialidade dos signos e de modo geral no sentido de sua *força*.

Essa caracterização poderia parece um tanto elíptica, circular, redundante, e à primeira vista não nos diria muito: ... Figura – pintura – força – Figura – pintura – força – Figura ... (A própria Figura, como convergência de conceitos e dos signos pictóricos para um mesmo campo de coexistência, seria do mesmo tipo: ... Figura – pintura – Figura – conceito – Figura – pintura – Figura ...) Afinal, qual ao razão dessa insistência?

Uma possível resposta seria que esse percurso aparentemente tautológico evidenciaria a tentativa deleuziana de resguardar aos signos pictóricos e à pintura uma forma própria de existência. Exatamente isso é que Deleuze tenta preservar da descrição significativista da pintura como figuração. Para Deleuze, a significação *não é* ocupação ou produto da pintura; esta trabalharia, ao contrário, com a captação e transformação de *forças* invisíveis em sensações visíveis (e não com a retomada de significações e significantes, como em Merleau-Ponty). Aqui, outro abismo: que isso quer dizer, que a pintura capta e transforma forças? Quer dizer simplesmente que a pintura não *representa* nada: ao captar as forças que, como diz Deleuze (2007, p. 62), se exercem sobre um corpo (do pintor), a pintura as *transforma em outra coisa*. Por isso, o "produto" da pintura, os signos que ela cria, não *representam* as forças, os signos não as *substituem*, não estão em seu lugar, não são, pois, índices de troca, conforme algumas etimologias sugerem; os signos produzidos pela pintura estão apenas em *seu* lugar próprio, lugar, aliás, que apenas eles poderiam ocupar, provavelmente o único em que poderiam surgir. Em suma, trata-se de pensar que os signos pictóricos não estão no lugar das forças invisíveis que eles captam, mas antes de torná-las visíveis. Para que essa mudança seja possível, o pintor deve operar uma transformação nas forças, e de tal ordem que elas deixem de ser simples forças e passem a ser *sensações*.

Não devemos pensar, com isso, que Deleuze pretende estabelecer uma relação de causalidade entre as forças invisíveis e as sensações, ou mesmo uma espécie de linha que iria do estágio mais simples ao mais complexo da pintura. O que se põe questão é uma verdadeira mudança no *status* daquilo que é captado pelo pintor: as forças invisíveis que o afetam deixam de ser forças para serem sensações. A conversão é, pois, ontológica, de ordem, e aqui os pares força/invisibilidade e sensação/visibilidade devem ser pensados como a quebra de causalidade que o signo pictórico é capaz de

estabelecer em relação às forças que pinta. Isto, por sua vez, implica que os signos sejam concebidos por Deleuze não na medida em que seriam significativos, que nos dariam o sentido oculto das forças que eles representariam. Ao contrário, os signos pictóricos menos nos ensinariam algo a respeito das forças do que simplesmente colocariam os olhos em contato com a pintura. Seriam, nesse sentido, *assignificativos*, e a pintura – ao menos uma certa pintura pela qual Deleuze parece se interessar – seria uma atividade *assignificativa*. De modo mais simples: a pintura não representa; antes, *pinta*, faz ver.

Esse caráter assignificativo da pintura aponta para um aspecto bastante importante do ato de pintar, que remete por sua vez ao conceito de Figura a que nos referíamos anteriormente, diz respeito ao "*modus operandi*" de Bacon e Cézanne. Segundo Deleuze, Bacon e Cézanne não se contentariam com a simples reprodução de efeitos de movimento e luminosidade a partir de procedimentos de decomposição e recomposição de formas (cubismo) e cores (impressionismo). Estes dois pintores trabalhariam, antes, com o que Deleuze chama de deformação. Aliás, em relação a Cézanne este aspecto é apontado também por Merleau-Ponty (2004, p. 128 – 130), ainda que num sentido bem diferente. É que para Deleuze a deformação que Cézanne e Bacon promovem não diz respeito à percepção natural, ao poder representativo ou significativo dos signos. Deformar é primordialmente um procedimento pelo qual Cézanne pode *não-representar*, fugir da representatividade, simplesmente por desviar da figuração, da técnica pictórica tradicional na medida em que ela seria um reaproveitamento de formas e cores. A deformação é também o desligamento operado pelo pintor entre signo e percepção, é um deslocamento, uma verdadeira conversão ontológica. Nesse sentido, as deformações apontadas por Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* seriam pensadas por Deleuze como verdadeiras recusas do que se deveria chamar rigorosamente de procedimentos de transformação (aqueles que se ocupariam apenas em re-formar, decompor e recompor), seja em relação ao sujeito, seja em relação à técnica pictórica.

Similarmente ao trabalho de Cézanne, Deleuze insiste que a pintura de Bacon não trata de representar corpos, que ela não se ocupa dos procedimentos de recomposição. O que Bacon operaria seriam antes

deformações nas cores e nas formas que tornariam, por sua vez, possível a existência de um circuito de sensações capaz de produzir Figuras com movimento, peso, densidade, luminosidade etc. O sentido dessas deformações se explicita conforme Deleuze discorre sobre o uso baconiano do diagrama. O diagrama consistiria, em primeiro lugar, num procedimento artístico que tentaria escapar da representatividade figurativo-narrativo-ilustrativa ao mesmo tempo em que procuraria produzir uma Figura. As Figuras operariam o distanciamento do figurativismo por serem algo como fatos puros, sem correlação com outras imagens ou objetos que deveriam ilustrar. Nesse sentido é que Deleuze (2004, p. 12) afirma que, em Bacon,

> Não apenas o quadro é uma realidade isolada (um fato), não apenas o tríptico possui três painéis isolados que não se devem, sobretudo, reunir numa única moldura, mas a própria Figura também está isolada no quadro, pela área redonda ou pelo paralelepípedo. Por quê? Bacon diz com frequência: para conjurar o caráter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo* que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada. A pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar. Por isso, possui como que duas vias possíveis para escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento. Se o pintor faz questão da Figura, se toma a segunda via, será para opor o "figural" ao figurativo. A primeira condição é isolar a Figura. O figurativo (a representação) implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado. Isolar é, então, o modo mais simples, necessário, embora não suficiente, de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato.

Para atingir o isolamento, a Figura deve ser capaz de vetar relações que a tornem um signo de substituição ou alusão. Segundo Deleuze, o diagrama seria o meio pelo qual Bacon teria conseguido produzir suas Figuras figurais (e não figuras figurativas). Tal procedimento consiste em fazer com que uma forma representativa (uma cabeça, por exemplo, que poderia perfeitamente ilustrar uma cabeça real, humana ou animal) seja deformada ao

ponto de não mais ser reconhecida como representação de uma cabeça real. É, aqui também, uma mudança de ordem que se impõe à figuração. Inicialmente, pode-se dizer que a representatividade não está totalmente excluída da pintura: a matéria-prima de Bacon são figuras-clichê. Mas a pintura começa exatamente onde estas figuras figurativas se convertem em Figuras figurais: as figuras sendo deformadas (por escovação, limpeza ou borramento, por exemplo), surgem os signos propriamente figurais, pictóricos, as Figuras, que não remetem para um exterior ou interior que tratariam, respectivamente, de representar ou desvelar. Sendo signos soltos, consistentes *em sua* consistência própria, descolados dos referentes figurativos, as Figuras surgem como um puro estar-aí. Não são, como na pintura abstrata, simples formas; não são também referentes, ícones, signos de troca; nem mesmo se tratam de borrões, manchas informes, como no expressionismo abstrato: as Figuras, com seu peso, sua densidade, seu volume, brilho e textura próprios, com tudo isso e em sua simples presença, só existem como dupla negação da representatividade e da abstração (incluído aqui o expressionismo abstrato).

O diagrama, então, seria o procedimento pelo qual Bacon teria promovido essa fatualidade bruta e incontornável da Figura; é também o reconhecimento e a exigência de uma consistência própria para os signos pictóricos. Por sua vez, a Figura – que, para Deleuze, constituiria uma resposta magnífica de Bacon aos procedimentos de recomposição – congregaria uma série de caracterizações da pintura. Primeiro: a pintura não representa, mas torna visível o que, fora da pintura, não seria visível. Segundo, e decorrente do primeiro: os signos que compõem a Figura, se é verdade que mantêm uma relação essencial com as forças invisíveis que tornam visíveis no quadro, não o fazem, porém, por simples derivação dessas mesmas forças. Ao contrário, somente conforme os signos pictóricos deixam de ser forças invisíveis e tornam sensações (fazendo-se visíveis, pois) é que eles mantém constituem alguma relação com as forças que pintam. Estas duas caracterizações, por sua vez, nos obrigariam a pensar a produção dos signos pictóricos como algo definitivamente diferente da constituição da visibilidade do mundo (como, *grosso modo*, pretende Merleau-Ponty). Se as sensações não representam forças invisíveis (que, no entanto, não cessam de captar), isso se dá porque elas são pensadas especificamente como *signos*, como *desligamentos*,

distâncias, mudanças ontológicas e de ordem em relação à percepção cotidiana. Esta diferença que torna singular a forma de existência da sensação pictórica frente à percepção cotidiana, por sua vez, só é possível porque, em sua consistência própria, os signos podem produzir peso, volume, intensidade, brilho. Não é, pois, remetendo ao mundo "exterior" nem mesmo ao "interior", ao sentido da visibilidade do mundo que os signos pictóricos operam, não é esse seu modo de funcionamento e existência; é, sim, à possibilidade de, dirigindo-se apenas ao olhar e a partir apenas de si mesmos, que os signos podem tornar visível, e é por essa mesma razão que eles devem ser pensados em seu próprio nível, na consistência própria de sua materialidade. Os signos são concebidos por Deleuze (2004, p. 13) como *matters of fact*, e o que eles operam é a sua própria presença, sua própria consistência, que só pode ser apreendida assim.

Se a Figura é um conceito forte que persiste ao longo de *Francis Bacon*, isso não é acaso: é justamente enquanto pode durar, persistir, consistir, que a Figura, tanto nos quadros de Bacon como no texto de Deleuze, efetivamente vige, tem força própria. Essa força própria de consistência do signo pictórico, essa resistência à representatividade – que acabaria justamente por enfraquecer sua materialidade –, sua existência propriamente sígnico-pictural, que queremos reter para seguir a discussão. Em uma palavra: o signo pictórico é aquilo que, como definido em *Qu'est-ce que la philosophie?*, simplesmente *consiste*, subsiste em conjunto, e é apenas isso que caracteriza os conjuntos de signos estéticos: sua duração como blocos de sensações, sua simples consistibilidade.

## ***3.3 Foucault: os signos ao infinito***

Deleuze insiste que a pintura, para escapar da representatividade, deve ser pensada como *assignificativa*. Também Foucault discorre sobre a não-significatividade da literatura e da pintura, ainda que em outros termos. O que parece ser posto em jogo em textos como o da *Arqueologia do saber* e *A ordem do discurso*, por exemplo, é que a unidade das formações discursivas – ao menos a unidade que, do ponto de vista arqueológico, é relevante para a

descrição da formação dos enunciados – não é da ordem da consciência subjetiva (autoral), e tampouco é garantida por uma suposta permanência de sentido interno aos significantes (caracterização "estruturalista"), entendidos como os componentes mínimos dos sentidos. Foucault pretende, com isso, preservar para a linguagem, mais especificamente para as formações discursivas, seu aspecto material, exterior, em certo sentido autônomo em relação ao sujeito e também distinto da constituição físico-fonológica ou físico-vocabular das palavras ditas ou escritas (ou seja, sua concepção como significantes). Ao insistir que a unidade dos conjuntos de enunciados não é lógica, nem estruturalista, nem subjetiva, Foucault veta por princípio o recurso a uma idealidade de sentido que percorreria os discursos, determinando a necessidade de pensar uma unidade de série. Ora, quando a unidade dos conjuntos de enunciados é justamente a *forma* de sua seriação, e não o sentido escondido que deveria ser descoberto nos discursos, é que Foucault pode requerer para a linguagem uma compreensão não-representativa, que poderíamos chamar, num sentido muito específico, de formalista. As séries de enunciados, longe de serem relicários da cultura, da razão ou da expressão individual, estariam antes na ordem específica do *signo*, num sentido bastante ao próximo daquele que Deleuze dá às Figuras de Bacon: entes tornados autônomos, que exigem uma ontologia específica, que não são seres de substituição ou de troca. Se as séries têm alguma unidade, é, pois, apenas na forma que atravessa a produção e distribuição dos enunciados, sua conformação, agrupamento, co-pertinência e co-pertença, forma que não é um esquema de causalidade, mas um princípio de ordenação e de ajuntamento. E se aqui forma – enquanto princípio não-subjetivo e não-lógico – quer dizer ordem, isso significa que os enunciados, e talvez mesmo os signos em geral, só adquiram sua unidade, seu sentido, numa forma de produção, num ordenamento específico, numa série de enunciados. Assim, a resposta de Foucault aos impasses de algumas tentativas de pensar as formações de linguagem indica, de forma bastante provocante, que é a forma da série que dá consistência aos sentidos que os significantes assumem, e não o contrário. Os signos, portanto, só têm sentido enquanto permanecem num jogo específico, com regras, proibições e possibilidades características. Em suma, um signo

não é um portador de sentido; o signo é a forma que torna possível a valência de um sentido, a forma que faz um signo adquirir alguma "consistência".

Obviamente, não se trata de confundir a concepção de consistência dos signos artísticos de *Qu'est-ce que la philosophie?* ou *Francis Bacon* com as noções de valor ou forma usadas por Foucault. O que parece ser constantemente posto em jogo – quer na descrição das séries que formam os enunciados, quer na criação das Figuras de Bacon – é que o signo tanto deve ser pensado em sua autonomia no que tange os jogos de produção de conceitos, estetos e saberes. É esse caráter autônomo que queremos pôr em relevo ao tratar das descrições de Foucault sobre as formações dos signos, sobretudo à medida que ele tenta caracterizar arqueologicamente a materialidade da linguagem. Ora, para isso é necessário considerar *onde* Foucault procura essa materialidade, e qual a forma de sua ocorrência. Para isso, recorremos às noções de desdobramento e exterioridade, que retomamos dos textos *A linguagem ao infinito* e *O pensamento do exterior*. Abrindo estes dois textos em conjunto, pretendemos mostrar como a caracterização do ser da linguagem como exterioridade e desdobramento infinito constitui um esforço de liberar a compreensão da linguagem do domínio da representação. Esta tentativa, aliás, poderia ser ainda compreendido à luz da sugestão contida em *As palavras e as coisas* segundo a qual, entre os séculos XVIII e XIX, teria acontecido o que Foucault denomina de retorno da linguagem. Esse acontecimento histórico da linguagem, verdadeira ruptura com o domínio da representação – segundo Foucault, vigente desde o fim do Renascimento –, consistiria justamente no retorno da linguagem em *seu* nível de espessura, em sua densidade própria; em outras palavras: retorno da linguagem em sua materialidade. Portanto, ao identificar dois princípios norteadores de certo momento do pensamento do Foucault sobre a linguagem – o acontecimento fundamental da virada para o século XIX chamado de retorno da linguagem; a caracterização autônoma da linguagem – é que tentaremos pensar algumas consequências da descrição que Foucault faz do estatuto ontológico da linguagem, dentre as quais destacaremos é o caráter de *proliferação* que a linguagem assume ao se livrar da obrigação de representar, caráter, aliás, indicado por Foucault como perigoso, ameaçador. Contra a proliferação da linguagem em seu Ser é que Foucault compreende a Retórica (em *A linguagem*

*ao infinito*) e os procedimentos de controle dos discursos (em *A ordem do discurso*) – e é, portanto, em relação ao caráter proliferador, murmurante, ruidoso da linguagem que pensaremos o sentido da caracterização não-significativista de Foucault para diferenciá-la da discussão de Deleuze.

**********

Repetir para não morrer, para conjurar o perigo e a iminência da morte; proferir a glória dos heróis, na medida em que isso significa fazer dela algo memorável, digno de ser infinitamente proferido, desdobrado sem cessar; recolher os infortúnios lançados pelos deuses na forma de uma narrativa, de uma linguagem que, para impedir a consumação das más promessas, das profecias infames, deve repeti-las indefinidamente; linguagem feita espelho à enésima potência, que não subsiste senão de seu desdobramento, de sua repetição sem termo – nem começo; abraçar essa proliferação, no espaço virtual (nem por isso inessencial) aberto por uma linguagem-espelho (e sem imagem ou modelo), abraçar essa infinitização como sinal de morte – morte do sujeito fundador, que repete o já dito para adiar seu desaparecimento, e morte da própria linguagem, que, ela mesma, se repete para não se apagar.

Em *A linguagem ao infinito*, Foucault parece caracterizar o Ser da linguagem como força-espelho, espaço virtual e acontecimento-aporia. *Força-espelho*: a linguagem pode afastar a iminência da morte porque pode desdobrar-se infinitamente, porque sempre pode lançar a Promessa maldita, os infortúnios divinos para além, ao infinito. Seu Ser sendo um Ser de desdobramento infinito, a linguagem pode refletir, lançar a luz assustadora da morte, que não é senão escuridão ameaçadora, indefinidamente para o futuro. Esse espelhamento abre na linguagem a possibilidade de ela se constituir em algo independente, autônomo, como um verdadeiro *espaço virtual*: já estando lançada quando Ulisses a escuta e permanecendo quando este desaparece, sendo o lugar em que o homem reconhece a dupla possibilidade de sua desaparição e do adiamento desta, a linguagem projeta-se como, usando a expressão de *A ordem do discurso*, a materialidade incorpórea – mas consistente – que só tem sua existência como proliferação e repetição. É uma linguagem, portanto, devoradora, indiferente, *neutra* em relação à desaparição

do homem, e que, por isso, coloca o escritor literário diante de um *acontecimento-aporia:* se escrever, em nosso tempo, é trabalhar justamente a linguagem em sua simples replicação, proliferação, e se, assim, a literatura faz com que a linguagem resida em seu Ser "insensível", que seja mantida em sua espessura, escrever não seria uma tarefa *inútil?* Se um livro não é senão o relançamento adiante da linguagem em seu próprio espelhamento, se em certo sentido fazer literatura, escrever um novo livro, não é senão acolher a linguagem como mais velha que o ato de escrever *este* livro, se, por isso, todos os livros parecem remeter à mesma linguagem, ao Ser indiferente da linguagem que faz de todos os livros apenas remissões à Grande Obra que é a linguagem em sua infinita repetição, se tudo isso é verdade, para que escrever? Escrever não seria uma afronta ao Ser da linguagem (tentativa de fazer uma linguagem originária e fundável pela primeira vez, destruição da temporalidade mais velha e mais duradoura do que a existência do homem)? Ou então não seria uma simples "atualização" de tudo o que já foi dito, um eterno comentário de uma Palavra primeira (simples hermenêutica ou forma retórica), e por isso mesmo deveríamos condenar a literatura ao desaparecimento?

Acompanhando a difícil tese de *A linguagem ao infinito*, nos defrontamos com o fato de que a tentativa de dar à linguagem literária alguma consistência, de mantê-la o mais perto possível de seu Ser, irremediavelmente leva à constatação de seu caráter neutro, sua indiferença constitutiva, sua replicação infinita e sua temporalidade própria, insensível, em certa medida, à do homem. O Ser da linguagem, pois, se relaciona diretamente à temática da morte do homem que Foucault não cessa de fazer remontar a Mallarmé e Nietzsche. Mas também a Blanchot, em *O pensamento do exterior*. Mais uma vez, Ulisses e as sereias são chamados à cena, desta vez ao lado de Orfeu e Eurídice. É que, para Foucault, a dupla perda de Eurídice e a resistência ao canto das sereias estão muito próximas: experiências da morte, promessas ilusórias, puras voz (sereias) ou imagem (Eurídice), inalcançáveis, que não cessam de remeter o herói ao perigo de seu aniquilamento e da perda inconciliável no não-lugar que, no entanto, ele deve atravessar, ao qual deve resistir. A linguagem, portanto, está mais próxima das sereias e de Orfeu do que da glória de Ulisses: está mais próxima da experiência da travessia da

morte, *vers la mort*, na direção da perda de si, do Hades incontornável. Quando retomar Ulisses em *O pensamento do exterior*, Foucault não está colocando novamente a ideia de que a linguagem adia a morte, de que a glória do herói deve ser recontada para afastar os infortúnios. *Ulisses reaparece na experiência da iminência da morte contida na linguagem feita puro desdobramento*; linguagem, assim, anti-heroica e inglória.

Morrer, esperar [*être attent*] e esquecer, ser negligente e atraente [*attirant*]: a linguagem-sereia, que é também linguagem-Eurídice, é pura exterioridade. Seu funcionamento – que cria duplos, imagens, figuras, sentidos – obedece a uma e simples lei: o desdobramento exterior. Desdobramento que recusa a *memória*: ao atravessar a linguagem, perdendo-se nela, ao escritor não resta senão ficar em extrema vigília, completamente entregue ao *porvir* da linguagem como linguagem, a essa promessa nunca cumprida, ilusória, promessa sirênica... Por isso mesmo, é uma recusa do *termo*: atravessando a linguagem, experimentando aí sua morte, e não restando senão a possibilidade de manter-se em vigília, ao homem que, como o escritor, entrega-se aos encantos da linguagem, é reservada unicamente a possibilidade de esperar, esperar intransitivo de uma promessa que jamais se cumprirá, de Eurídice que, tão logo recuperada pelo golpe de um olhar, é devolvida à obscuridade e à perdição. Promessa infinitamente aberta e sem possibilidade de realizar-se, que põe, por fim, a necessidade de pensar a relação (quase um *compromisso*) de zelo que o escritor trava com o Ser da linguagem. Zelo que não é senão *negligência*: preservar a linguagem junto a si mesma, negligenciar o cuidado excessivo que anularia o encanto de sua exterioridade, que tornaria sua ilusão sirênica uma ilusão sofística (não é à toa que Foucault relembra Nietzsche ao falar do caráter *attirant* da linguagem: a arte apolíneo-dionisíaca amaldiçoada pela dialética), que faria da linguagem não mais *attirance*, mas coerência, referência, representação, interior...

Enfim, trata-se de considerar a linguagem em sua exterioridade, preservá-la enquanto vigília, espera e esquecimento (não memória), compreendê-la enquanto ela pode atrair[15] o homem, e atraí-lo para sua perdição – experiências de Orfeu e, sobretudo, Ulisses, mas também da

[15] O canto das sereias *atrai*; jamais *convence*...

literatura: experiência da linguagem em sua materialidade. Experiência que, aliás, é elevada ao estatuto de *acontecimento* por Foucault em *As palavras e as coisas*. Acontecimento Moderno que definiria o desaparecimento do homem como categoria fundamental do pensamento; que também daria à linguagem uma densidade até então desconhecida (seja pela hermenêutica da Renascença, que, se não distinguia as palavras e as coisas, tampouco era capaz de liberar a linguagem como desdobramento *a parti de si mesma* – linguagem-comentário; seja na *mátêsis* e na taxionomia da Idade Clássica, que não tratam a linguagem a não ser como um espaço de representação).

Essa mudança de estatuto não é inconsequente. Em *A linguagem ao infinito*, Foucault fala apenas da Retórica, e a trata em termos de uma cadeia binária na qual um termo não teria por função senão revelar o sentido escondido de outro. Acredito que em *As palavras e as coisas* Foucault pense a Retórica, ou o discurso de representação, sob outro ponto de vista: a Retórica como representação, diferente da Hermenêutica, do comentário infinito da Renascença. O século XIX, neste último texto, traria ainda um terceiro e um quarto estatutos para a linguagem: um seria o de expressão (o signo material revela um sentido transcendental), o outro o de desdobramento infinito e exterioridade. A expressão é o lugar em que o homem tomaria lugar, em que faria sentido pensar justamente o surgimento do homem como objeto de saber. A exterioridade desdobrada seria, ao contrário, o lugar de retorno da linguagem em sua infinitude, que, não obstante, é diferente da proliferação hermenêutica Renascentista, assim como também difere do representacionismo clássico e da antropologização decorrente da ideia de expressão. Linguagem que não é, portanto, nem comentário, que não tem modelos a representar e que não manifesta uma interioridade.

Eis aqui o possível motivo do distanciamento que Foucault trava em relação às descrições fenomenológicas: por mais que elas consigam pensar a linguagem como não-representativa nem como imitativa, a antropologização da linguagem a põe longe de seu Ser, recusa sua proliferação, dilui a densidade que lhe é própria frente ao sujeito. A estratégia para restabelecer o estatuto próprio da linguagem, para reconhecer o acontecimento que Foucault chama de retorno da linguagem, é, portanto, *matar o homem* enquanto categoria de saber, é liberar a linguagem em *seu* Ser, infinitamente desdobrável (em vez de

hermenêutico, representativo ou expressivo) e puramente exterior (diferente não só da experiência do homem da Renascença e do Romantismo, mas também da exterioridade da Idade Clássica, que anula a materialidade do signo).

Portanto, pensar o retorno da linguagem como um acontecimento de ruptura, sobretudo se comparado a seu uso representacionista, só é possível se a linguagem possuir *sua* densidade, *seu* nível de espessura – no que, aliás, uma caracterização expressiva não teria tido mais êxito do que a hermenêutica ou a representativa. Romper com a representação, se isso significa fazer a linguagem restar o mais próximo possível de seu Ser, só pode significar uma ruptura simultânea com a antropologização que Foucault reconhece na fenomenologia. A linguagem, pois, não será mais significativa, mas não como na caracterização que Deleuze faz da arte como criação de signos, que são verdadeiros entes autônomos, que se desligam das percepções. A não-significatividade, se ela também é uma tentativa de desantropologizar o Ser da linguagem e de estabelecer para ela uma autonomia, é pensada por Foucault conforme os signos não são mais entes de vida, de criação, mas de morte, ausência, vazio, e não tratará senão de repetir indefinidamente este vazio deixado pela ausência do homem. (Que não nos enganemos: o vazio exterior deixado pela morte do homem é proliferador, liberador. Mas é proliferador *da linguagem* em sua neutralidade, e não do sujeito.)

## ***3.4 Um possível espaço discursivo***

A distância interposta por Foucault em relação à fenomenologia nos colocaria num impasse: como seria possível situar Merleau-Ponty, Deleuze e Foucault num mesmo espaço discursivo? A resposta é simples: *a priori*, muito provavelmente *não é* possível. Em princípio, o que poderíamos afirmar é que se Foucault e Deleuze têm razão em resguardar à linguagem e, de modo mais geral, aos signos estéticos uma caracterização não-significativa, talvez eles não tenham compreendido bem o que Merleau-Ponty diz a respeito do signo em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Surpreendentemente, parece-me que Merleau-Ponty coloca a necessidade de pensar para a constituição do

signo um papel determinante, até mesmo fundamental e *característico* da pintura e da literatura. É que, mesmo se ainda se mantém preso à noção de significação, Merleau-Ponty põe em jogo que os signos, eles mesmos, devem constituir uma maquinaria até certo ponto autóctone, capaz de, a partir de si mesma, produzir sentido. A significação, em Merleau-Ponty (ao menos em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*), é uma relação bastante diferente de um simples desvelamento: ela depende fundamentalmente da consistência da linguagem, e o trabalho artístico-literário do signo, entendido como produção de significado (sentido) na operação significativa dos significantes (sua materialidade), não é possível senão quando o pintor e o escritor se colocariam no nível em que essa materialidade expressiva se forma, é capaz de constituir um campo artístico de visibilidade.[16]

Opondo-se, assim, às descrições significativistas (como a de Merleau-Ponty), é certo que Foucault e Deleuze tentam liberar a compreensão dos signos no modo próprio como eles existem, liberar o signo para existir o mais próximo de *sua* forma de Ser. Os signos, sobretudo os artísticos – estes entes autônomos, indiferentes à iminência da morte do homem, neutros em relação a seu surgimento – são algo que parece requisitar um estatuto ontológico próprio, são seres que parecem estrangeiros, vindos de outros mundos. Por isso é que para Deleuze e Foucault se torna estratégica a dessignificação das artes: para livrá-las dos últimos resquícios antropológicos. O retorno da linguagem (Foucault) e a caracterização dos signos (afectos e perceptos) como esses sobreviventes inumanos das afecções e percepções (Deleuze) só são possíveis sob a égide de Zaratustra.

Mas também só são possíveis porque as estratégias de desantropologização dos signos dependem fundamentalmente de um espaço discursivo, o qual, aliás, se caracteriza como espaço de *oposição*. Foucault e Deleuze deveriam, talvez, ser situados em relação a Merleau-Ponty como

[16] A descrição que Deleuze faz das tentativas de Bacon e Cézanne de fugir dos clichês, aliás, parece se aproximar em alguns pontos da forma como Merleau-Ponty pensa que um pintor ou escritor trabalham expressivamente: é no clichê (Deleuze), nos signos gastos (Merleau-Ponty), que se instalam o pintor e o escritor, é deles que se deve *extrair*, e é deles que o trabalho artístico parte (mas não é *neles* que reside). A diferença substancial entre Merleau-Ponty frente às descrições de Deleuze (e também a caracterização histórica de Foucault) é que, nestas, as artes "simplesmente" produziriam *signos*, enquanto para Merleau-Ponty elas produziriam, com os signos e nos signos, *sentido*.

irrefutavelmente opostos – mas nem por isso *alhures* (arqueologicamente falando). É que se, de fato, não é possível negar as diferenças substanciais que a arte assume nas descrições significativistas e não-significativistas, se a antropologização e a desantropologização têm consequências radicais, inconciliáveis, essas duas formas de descrever a criação artística só se podem opor uma à outra porque assumem um mesmo *princípio de dispersão*: o trabalho da materialidade do signo, da densidade própria que se deve manter em sua descrição, que permite opor significação e assignificação. Aliás, o que a aproximação a Saussurre e o uso do conceito fenomenológico de retomada indicariam nos textos de Merleau-Ponty senão a consistência necessária do sistema de signos que é a obra de arte verdadeiramente *significativa*?

Assim sendo, à questão que tentaria reunir Merleau-Ponty, Foucault e Deleuze num mesmo espaço discursivo, podemos dar uma dupla resposta. *Não é possível* situá-los no mesmo lugar, se por espaço discursivo entendermos a sistematicidade, em todas as suas "variantes", da classificação do signo artístico como não-significativo. Mas *é possível*, no mínimo, demarcar um espaço discursivo que se preste à compreensão da música Moderna, se, como princípio de dispersão (e, portanto, de uma sistematicidade que reúna, ainda que na forma de uma oposição) o aparecimento do signo em sua densidade, da caracterização do trabalho artístico como um trabalho artístico *do signo* (e não das ideias ou do mundo interior subjetivo). Mais precisamente, seria possível pensar aquilo que constituiria para o saber musical sua Modernidade, se considerássemos simplesmente que, à diferença de outras formas de produção musical, o aparecimento do signo em sua densidade específica é um acontecimento caracteristicamente Moderno.

Este último ponto abriria a possibilidade de compreender como a música se dispersa historicamente enquanto forma de saber. Ela permite, por exemplo, discutir por que parte da música produzida entre os séculos XVII e XVIII acaba por constituir uma espécie de espacialização pura; permite ainda compreender a ideia Renascentista de Harmonia como algo fundamentalmente diferente dos estudos de harmonia feitos por Descartes e Rameau, e ainda por Schoenberg, Schenker e Riemann; permite pensar quais seriam os acontecimentos fundamentais na ordem do saber musical: não seria característico da música dos séculos XVII – XVIII a produção de uma simples

distribuição de unidades que poderiam ser infinitamente intercambiadas e até mesmo substituídas por outras, ao contrário da produção de *equilíbrio* sonoro da Renascença ou dos signos enquanto pura materialidade na Modernidade?

Seria preciso explicar justamente o sentido da existência dessas unidades sonoras, esses estetos, seja quanto à sua forma de produção quanto a seu desaparecimento. A propósito, quando no século XX formas de produção musical "pós-Modernas" apareceram, o que acontece é algo bem diferente do desaparecimento do signo no século XVII: se a glosa, a citação, a ironia faz com que os signos se esvaziem, pareçam perder sua eficácia e seu brilho, isto apenas faria com que eles fossem ainda mais liberados, já que os procedimentos "pós-Modernos" de composição musical apenas operam uma quebra de causalidade, que, desta vez, se extende também para a liberação causal da historicidade como forma de combate das vanguardas que se converteram em arautos do futuro musical.

Para resumir: ao demarcar alguns pontos importantes dos textos dos pensadores que abordamos neste capítulo, tentamos estabelecer marcos poderiam caracterizar a produção musical da Modernidade. Esses marcos desembocaram no reconhecimento do aparecimento do *signo* em seu nível de espessura como um acontecimento musical fundamentalmente Moderno. Justamente este acontecimento é que tornaria operatória uma análise arqueológica das formações musicais Modernas, e permitiria definir um princípio de reunião/dispersão para as diferentes produções musicais. É, portanto, o espaço discursivo *das formações musicais*, e não da filosofia francesa, que nos interessa pensar – ainda que seja a partir de três pensadores que tenhamos partido para delimitar o princípio que pretendemos tornar arqueologicamente operatório[17]. Este princípio, que torna possível a discussão dos procedimentos que descrevemos no capítulo a seguir, é o princípio da densidade do signo. É esse princípio que procuraremos demonstrar ao discutirmos não só a música Moderna, mas, para melhor

[17] Aliás, *definitivamente não se trata de pensar a história da filosofia*. O desnível gritante entre as descrições do próximo capítulo e a existência de pensamentos como o de Hegel e Schopenhauer, que teriam sidos produzidos *ao "mesmo" tempo* em que as sonatas de Beethoven e Mozart, só torna patente a nossa tentativa de liberar a História da Música da obrigação de coincidir com uma História Geral do Saber. Nossos marcos não coincidem com a simples concomitância cronológica de textos e autores; ao contrário, Deleuze, Merleau-Ponty e Foucault estarão, em nossa análise, muito mais próximos de Beethoven do que este de Hegel, a despeito da inegável proximidade cronológica dos dois últimos.

compreendê-la e definir seu espaço de distribuição, abordarmos também aspectos da música da Renascença, assim como da música que chamaremos de pré-Moderna (aquela que sucede a Renascentista e precede a Moderna, ou seja, que se desenvolveu entre os séculos XVII e XVIII) e dos procedimentos e saberes que chamaremos de antimodernos. O que cabe, pois, é tentar identificar não só a forma de um saber, mas o que ela produz. Talvez essa seja a dupla tentativa do capítulo seguinte: pensar a música Moderna como produção de signos (significativos ou não) que são primeiramente densos; pensar a música da Renascença como produção de signos que se constituem por relações de *reverberação*; pensar a música pré-Moderna como aquela que, se servindo de um código, produz uma pura *espacialidade*, na qual os signos não existem senão enquanto ocupação de lugares; pensar ainda a música antimoderna como um acontecimento *concorrente* à Modernidade.

Assim, é ao princípio de densidade do signo, identificado aqui nos textos de Merleau-Ponty, Deleuze e Foucault, que recorremos para tentar caracterizar o espaço discursivo Moderno em que a música teria se constituído. É ele, pois, que desdobramos a seguir, mesmo quando tentamos discutir as músicas não-Modernas.

**[Entreato**

O que segue no capítulo 4 é uma longa digressão, que poderia ser interminável (*le langage à l'infini*?). Ela consiste na tentativa de elaborar uma descrição de alguns aspectos da produção musical que até aqui chamei de Moderna, que teria tido, aliás, seu corte "epistemológico" ou estético num ponto do século XVIII. Cumpre descrever, portanto, esse corte, para o que me utilizo da noção de densidade do signo, que me aproxima bastante da ideia de retorno da linguagem proposta por Foucault em *As palavras e as coisas*.

A descrição do corte a que me refiro, se ela deve servir de base a uma futura história arqueológica da música, deve escapar triplamente de uma análise estrutural, contextual ou estilística (capítulo 2); além disso, ela deve levar em conta um acontecimento epistêmico/estético singular, o referido aparecimento do signo estético em seu nível próprio de espessura, consistência, "validade", densidade (capítulo 3). Para tanto, elaboro a seguir uma "lista", um "vocabulário", que, de maneira não-linear, permite pôr em jogo diferentes questões relativas aos problemas que me interessam explorar, de modo especial ao aparecimento do signo estético e os processos musicais de ruptura que caracterizam a produção musical na Modernidade. Com isso, não pretendo estabelecer um dicionário de termos musicais, uma enciclopédia das técnicas, estilos, gêneros e autores. Aliás, a ordenação alfabética não deve enganar: ela opera um desvio em relação aos trabalhos musicológicos mais conhecidos e às vertentes histórico-musicais mais tradicionais. O que pretendo, aqui, é algo mais próximo das entrevistas concedidas por Deleuze que constituem o que ficou conhecido como *O abecedário*, ou mesmo da enciclopédia chinesa de Borges referida por Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas*. Primeiramente, porque os verbetes não são apresentados em ordem conceitual ou cronológica progressiva, constituindo-se mais como *hiperlinks* do que como o desenvolvimento linear de uma questão. Em segundo lugar, porque o *corpus* dos verbetes não constitui um conjunto universal de valores, uma exegese ou esgotamento semântico dos termos. Longe disso: ela só vale como *série*, arqueologicamente, portanto. Assim sendo, somente enquanto o princípio de densidade do signo é operatório é que a lista que ora apresentamos pode adquirir seu sentido. Em terceiro lugar, justamente por poder ser interminável, é que esta lista (série) *não constitui* uma primazia sobre outras séries que, igualmente, poderiam se formar a partir do princípio de dispersão apontado na seção 3.4: ela está longe de indiciar um achado filosófico, e só deve valer como *uma* possibilidade de descrição. Por fim, esta série, mesmo se tomada em conjunto com a lista de exemplos musicais e com o CD que acompanham o texto desta dissertação (Anexos I e II) talvez não constitua um conjunto documental que se possa chamar de arquivo. Nesse sentido, provavelmente ela ainda não seja o resultado de um trabalho arqueológico propriamente dito, apesar de poder ser pensada como o princípio que permitiria organizar um arquivo. De qualquer forma, ela é uma ferramenta, não uma *"obra"* concluída, feita. ]

# *4*
# *Impromptu*

**A**derência: o oposto de rugosidade.

*Cf. Aderente; Rugosidade.*

**A**derente: o ato, efeito, caráter ou fato pelo qual um signo impede o reconhecimento ou aparecimento de sua própria densidade; aquilo que causa ou é dotado de aderência.

*Cf. Aderência; Rugosidade; Signo.*

**A**ntimodernismo: diz-se do conjunto de procedimentos composicionais que se opõem aos procedimentos composicionais presentes em várias vertentes do estilo modernista. Diz-se ainda da forma de saber que acontece no mesmo espaço de saber da produção musical Moderna, incluindo o que normalmente se conhece por música pós-modernista, caracterizando-se por uma simplificação das técnicas composicionais e por uma postura de desprezo em relação a certas pretensões modernistas, sobretudo na forma da glosa e da ironia.

*Cf. Modernidade; Modernismo; Pós-Modernidade.*

**A**nton von Webern: Além do que expusemos anteriormente (seção 2.2, p. 12 ss.), gostaríamos de levantar outros aspectos acerca da obra reunida sob a rubrica de Anton von Webern. Agora, interessa menos reapresentar os conceitos de Webern do que neles identificar um ou mais procedimentos que apontamos no final do capítulo 3. Tentaremos, assim, ver como as noções de proliferação, compreensibilidade e facticidade podem ser encontradas nas séries de conferências já referenciadas no capítulo 2, que serão, aqui, confrontadas com obras musicais a partir de alguns exemplos que daremos ao longo deste verbete.

Retornemos, pois, à noção de série dodecafônica[18]. Ela é pensada por Webern, em primeiro lugar, como uma possibilidade composicional *substituta* da tonalidade. Ao lado disso, a série é o método que permite a criação de formas musicais inteligíveis. Mas o que, afinal, constitui na série essa dupla possibilidade de ordenação não-tonal e inteligível?

A resposta mais fácil e tentadora: definir o método dodecafônico enquanto desenvolvimento histórico necessário da tradição musical, e atribuir, não ao dodecafonismo, *mas ao continuísmo histórico responsável por seu aparecimento*, a "coerência" e a compreensibilidade musicais. Esta é, em parte, a solução adotada por Webern, entre outras coisas, ao criticar o fato de que a música dodecafônica em seu tempo seria menos apreciada por sua construção do que por seu resultado estético, sua "beleza", ou por ser compreendida simplesmente enquanto o conjunto de sensações ou estados de espírito que despertaria nos ouvintes (cf. WEBERN, 1963, p. 14 – 15). Webern apela, assim, à necessidade histórica incontornável de as leis de composição dodecafônica terem existido e tenta justificar, de certo modo, a consistência ou "valor" das composições de acordo com essa irremediabilidade evolutiva da música (o que, aliás, a maioria dos ouvintes não seria capaz de identificar). *É a organicidade histórica que garantiria o sentido da música dodecafônica, e é ela que possibilitaria uma ordenação formal não-tonal e inteligível*.

Outra possibilidade de responder a essa questão seria a partir da constituição própria da série dodecafônica, o que, por sua vez, nos aproximaria de uma análise musical tradicional, "estrutural", por assim dizer. É que a série poderia ser descrita como o princípio ordenador e unificador de todas as possíveis configurações dodecafônicas. Nesse sentido, o que normalmente se chama de matriz serial – um *quadro* que contém todas as possíveis ordens que uma série dodecafônica determinada pode assumir numa composição – seria o Uno do qual se derivariam a multiplicidade de possibilidades composicionais. No exemplo a seguir, apresentamos uma série dodecafônica possível escrita em sua forma matricial. Os números de 0 a 11 representam cada um dos doze semitons da escala musical temperada[19], e denominam-se *classes*.

---

[18] Não confundir o sentido dodecafônico com o arqueológico de série.

[19] Seguimos a numeração usada por Straus (2005), sendo 0 = si#/dó, 1 = dó #/ré*b*, 2 = ré, 3 = ré#/mi*b*, 4 = mi/fá*b*, 5 = mi#/fá, 6 = fá#/sol*b*, 7 = sol, 8 = sol#/lá*b*, 9 = lá, 10 = lá#/si*b*, e 11 =

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | 6 | 8 | 9 | 5 | 1 | 7 | 4 | 2 | 10 | 3 | 11 |
| 6 | 0 | 2 | 3 | 11 | 7 | 1 | 10 | 8 | 4 | 9 | 5 |
| 4 | 10 | 0 | 1 | 9 | 5 | 11 | 8 | 6 | 2 | 7 | 3 |
| 3 | 9 | 11 | 0 | 8 | 4 | 10 | 7 | 5 | 2 | 6 | 2 |
| 7 | 1 | 3 | 4 | 0 | 8 | 2 | 11 | 9 | 5 | 10 | 6 |
| 11 | 5 | 7 | 8 | 4 | 0 | 6 | 3 | 1 | 9 | 2 | 10 |
| 5 | 11 | 1 | 2 | 10 | 6 | 0 | 9 | 7 | 3 | 8 | 4 |
| 8 | 2 | 4 | 5 | 1 | 9 | 3 | 0 | 10 | 6 | 11 | 7 |
| 10 | 4 | 6 | 7 | 3 | 11 | 5 | 2 | 0 | 8 | 1 | 9 |
| 2 | 8 | 10 | 11 | 7 | 3 | 9 | 6 | 4 | 0 | 5 | 1 |
| 9 | 3 | 5 | 6 | 2 | 10 | 4 | 1 | 11 | 7 | 0 | 8 |
| 1 | 7 | 9 | 10 | 6 | 2 | 8 | 5 | 3 | 11 | 4 | 0 |

Lendo-se da classe em verde na direção da classe em rosa, temos o que chamaríamos de forma-padrão dodecafônica; lendo-se no sentido inverso, a encontramos em sua ordem *retrógrada* (R); lendo-a da classe em verde para a classe em azul, temos a série em sua *inversão*[20] (I); lendo da classe em azul na direção da classe em verde, encontramos a série dodecafônica na *inversão* de sua forma *retrógrada* (RI); lendo ainda a partir de qualquer linha ou coluna externa, encontraremos as diferentes *transposições*[21] (T) da série, da qual, aliás, a forma-padrão é apenas *uma* "transposição" ($T_0$); por fim, a cada uma das transposições é possível aplicar uma das operações dodecafônicas

---

si/dó*b*. Depois da classe 11 (12, 13, 14 etc.) temos a repetição das classes num registro sonoro mais agudo, o que as torna, pois, equivalentes às classes de 0 a 11 (12 = 0, 13 = 1, e assim sucessivamente).

[20] Os intervalos musicais (as distâncias entre determinadas frequências acústicas) podem ser "medidos" de diferentes formas. Aos parâmetros de direção ascendente (sucessão de um som mais grave para outro mais agudo) ou descendente (sucessão de um som mais agudo para outro mais grave), bem como a eventual condição harmônica (estado de concomitância, simultaneidade de dois ou mais sons), que a distância de um som a outro comporta pode ser aplicada uma inversão, ou seja, a troca de *direção* (ascendente ou descendente) ou de *posição* (no caso de blocos sonoros) entre sons mais agudos e mais graves. Assim, à inversão dodecafônica corresponde o fato de transformar a direção ascendente de um intervalo musical determinado (um semitom, por exemplo) em uma descendente, ou vice-versa. Mantêm-se, pois, *relações* entre os sons, e não as notas musicais propriamente ditas. Se observarmos, por exemplo, a classe em verde e as que se encontram imediatamente abaixo (0 – 6 → intervalo descendente) e à sua direita (0 – 6 → intervalo ascendente), veremos que a diferença numérica (portanto, a distância intervalar) é a mesma em termos matemáticos modulares.

[21] Consiste em manter as mesmas relações sonoras (considerada também a direção ou estado de simultaneidade), mudando o som referencial. Na $T_0$, a classe 0 é a referência a partir de que todos os intervalos são estabelecidos. Mantendo os mesmos intervalos *e* as suas direções, é possível tomar como "ponto de partida" qualquer outra classe. A manutenção das relações sonoras é facilmente identificável se observarmos a classe em verde (lida na direção da classe em rosa) e a classe em azul (lida na direção da classe em laranja): pode-se ver como as diferenças intervalares entre as classes verde e azul e as que se encontram imediatamente à esquerda destas são idênticas; se a linha de leitura progredir até o final, os mesmos intervalos musicais continuarão a ser encontrados.

precedentes (inversão e/ou retrogradação), resultando em 48 *formas dodecafônicas*. Estas formas constituem todo o material sonoro básico de que o compositor se servirá para compor, e constituem ainda, no contexto de *O caminho para a música nova*, o *único* material de que *pode* se constituir uma peça dodecafônica (*grosso modo*).

Ora, diante desse microcosmo fechado, desse sistema previsível, determinado desde o princípio, e que até mesmo precederia a obra musical propriamente dita (que, no entanto, dele se serviria para se constituir), parece que bastaria "compreender" auditivamente aquilo que está sendo operado na obra, sua *techné*, para que o sentido musical estivesse assegurado.

Essas duas soluções são mais ou menos facilmente refutáveis. A segunda, de acordo com o que o próprio Webern (1963, p. 53) afirma, porque não é necessário que o ouvinte perceba claramente a ordem da série para compreender o "sentido" da peça. (Mas aí nos perguntaríamos: o que, afinal, permite que a obra constitua algo como uma inteligibilidade ou compreensibilidade auditiva? – O recurso à técnica composicional é insatisfatório para explicar o que tornaria possível uma inteligibilidade musical.) A primeira, historicista, é um pouco mais complexa: bastaria compreender que o dodecafonismo é uma evolução natural e necessária da tradição musical, uma espécie de síntese da produção musical do Ocidente, para que encontrar nas peças dodecafônicas uma organização inteligível. Ora, essa posição de Webern é bastante falha, na medida em que a própria descrição histórica realizada por ele é feita nos simples termos de uma descrição das *técnicas composicionais*, como se ela resumisse ou fosse a única perspectiva envolvida na História da Música. Portanto, as duas soluções não passam de gêmeas univitelinas: elas só nos fazem patinar no continuísmo técnico que Webern configura para a produção musical Ocidental.

E, no entanto, é possível que a ideia de série dodecafônica possa nos indicar uma forma de compreender a sistematicidade da produção musical Moderna. Retornemos à matriz serial.

Webern (1963, p. 41) afirma que é necessário construir uma série de acordo com "leis secretas". O objetivo dessas leis secretas (criadas, na verdade, pelo próprio compositor), como vimos no capítulo 2, é simplesmente o de impedir a supremacia de um som sobre os demais. Portanto, a construção

da série e do conjunto possível de formas dodecafônicas, a matriz serial, não constitui exatamente uma técnica, mas a elaboração de um material composicional que, como indica Menezes (2002, p. 207ss.), deve evitar a constituição de uma *propensão sonora arquetípica*, ou seja, um *clichê sonoro*. Para isso, é necessário instituir na sequência dos doze sons uma alteração em sua ordem, de modo a impedir, tanto quanto possível, uma previsibilidade, mais literalmente dito, uma *pré-audibilidade* que dispensaria o ouvinte de ater-se à sucessão, à simultaneidade, ao conjunto dos aqui-e-agora musicais, enfim, dos *signos*.

Ora, em certo sentido, isso aproximaria a pesquisa de séries dodecafônicas daquilo que Deleuze chama de diagrama: o compositor operaria verdadeira catástrofe na ordem previsível do material sonoro de que se serve para compor. É que o desvio dos clichês da tradição tonal – ou seja, da produção musical dos séculos XVIII e XIX – seria a verdadeira ruína da possibilidade de compreender a música em termos de uma direcionalidade sonora universal, prevista pelos códigos tonais, *indiferente* à produção efetiva (aqui-e-agora) do som; ao contrário disso, a série de doze sons exigiria a compreensão de *sua* sequencialidade e direcionalidade, de *suas* possibilidades de adquirir consistência sonora. A série constitui, pois, uma espécie de *plano de imanência* para o som, que, aliás, *não se repete* mesmo com a constituição de outras séries. É que, em princípio, cada série deve pesquisar as *suas* relações, o *seu* ordenamento. E é por isso que a série não é propriamente uma técnica composicional, mas uma metodologia hesitante em torno de um princípio básico: evitar um dos clichês tonais, a saber, a polaridade, propensão ou direcionalidade harmônica arquetípica.

Portanto, não é possível tomar o dodecafonismo nos termos continuístas que Webern lhe impõe, e isso por conta da própria definição weberniana de série. A constituição da série, o processo que poderíamos sem exagero chamar de diagramático, *não é* uma evolução da tradição tonal, porque esta tende fundamentalmente ao código, ao clichê, ou melhor, *reside* no código. A constituição da série se dá, ao contrário, na direção da *dissolução* do código, que deve dar lugar à possibilidade do estabelecimento de uma sistematicidade própria, autoconsistente, por assim dizer. Por essa mesma razão, a caracterização técnico-estilística do dodecafonismo é insuficiente: ela

deixa escapar justamente seu aspecto catastrófico em relação à tradição musical, seu caráter, pois, de *ruptura*.

Essa ruptura, literalmente um deslocamento (mudança de lugar ou instituição de outro lugar para a produção musical) pode ser sentida no modo como Webern tenta inserir a temática da inteligibilidade, e ainda na apropriação que este faz de gêneros composicionais tradicionais. Pois por inteligibilidade, se bem pesado, Webern não entende senão que os signos sejam assumidos em seu nível próprio de consistência, que eles sejam auditivamente válidos conforme as relações que *eles* (e não códigos alheios) põem, que eles possam se tornar aceitos conforme dão a seu modo as relações de sequencialidade, conjuntura, espelhamento, alusão. O que se coloca em questão, para Webern, é que a *consistência*, o plano de imanência sonora, seja *abraçada*, sentida, "entendida". É isso, e apenas isso, que se põe em questão quando Webern tenta conferir à série dodecafônica a possibilidade de criar inteligibilidade e unidade musicais. Aliás, justamente por isso é que o dodecafonismo se afasta irremediavelmente da tradição: porque ele faz o som aparecer como *força*, e as relações musicais no nível de sua *violência*, de seu impacto auditivo, não vetando a possibilidade de substituí-los, forças e impactos, por um código, um esquema de relações bem determinadas como era o caso da música tonal.

O mesmo ocorre quando Webern compõe obras dodecafônicas como a *Sinfonia* e as *Variações para piano*. Nestas, não é possível perceber nenhum tipo de desenvolvimento formal lógico, nenhuma retórica ou discursividade tonais ou arquetípicas. O que as diferentes séries empregadas nestas obras ocasionam é o desvio consciente de uma regularidade codificada, e uma consequente a abertura do espectro sonoro. Abertura, ou melhor, dispersão: pois as unidades – se elas podem efetivamente ser ouvidas em sua relativa localidade temporal e, portanto, distinguidas de outras unidades sonoras – não se formam senão porque se mantêm numa relação de constante de diferenciação, uma diferenciação exponencial, que, é certo, eventualmente produz alusões, relações de similitude entre momentos diferentes, mas que só se tornam possíveis porque *as operações musicais das séries dodecafônicas básicas de cada obra impedem, ou pelo menos tentam impedir, a criação de identidade* (justamente o pilar da tradição musical da música criada entre os séculos XVII e XVIII).

Para não me extender demasiadamente: é necessário relativizar as asserções webernianas de cunho histórico: elas não dão conta do reconhecimento do trabalho Moderno de composição como trabalho sígnico, trabalho que se dá somente nessa ordem. Mas não abrimos mão da noção de série dodecafônica e do campo de possibilidades composicionais que ela abre: é que o trabalho do dodecafonismo é um trabalho de criação do signo musical, um trabalho que assume como criação de signos a sua tarefa. Se as obras dodecafônicas podem ser ou não ser compreendidas rigorosamente em termos de significação (inteligibilidade), é possível dizer que sim e não. Não, porque a violência, a força do som instaura uma ruptura com a criação de códigos, típica da música europeia dos séculos XVII e XVIII; e também sim, porque parece que Webern não consegue se desvencilhar (e nem à sua música) de uma certa necessidade de produzir mais do consistência, coesão e conjuntura, mas *coerência*. O dodecafonismo é, nas mãos e nas conferências de Webern, o lugar em que concorrem e competem dois princípios musicais incompatíveis e, não obstante, coexistentes. Assim, a possibilidade da liberação entrópica que a série dodecafônica abre e a tentativa de convertê-la em uma lógica – um sistema isotópico de forças – residem conflitantes e atravessam a produção do compositor austríaco. O código matricial não é senão a forma de uma entropia, da pura sonância dos sons, de uma hiperespacialização. Vê-se com isso que o próprio código, enquanto unidade de análise arqueológica, transforma-se em sua existência: deixa de ser espacializante como na pré-Modernidade, e passa a ser, na Modernidade, liberador.

*Cf. Código; Direcionalidade;Entropia; Isotopia;Modernidade; Pré-Modernidade; Transparência.*

**C**antochão: diz-se mais geralmente da música vocal a uma voz produzida para entoar textos da liturgia Católica. De modo mais específico, dizemos que é o espaço de saber musical em que a música, estando completamente a serviço do texto que deveria tornar melódico, produz literalmente *fonemas*. Cantochão, nesse sentido, é a forma de saber musical que antecede o Renascimento e que, ao contrário deste, não produz *modulatione*, mas simples entoação, variação melódica que tenta ajustar-se aos tons naturais da fala humana.

*Cf. Circularidade; Renascimento.*

**C**ircularidade: diz-se costumeiramente do caráter ou procedimento de fazer incidir ou retornar sobre um pólo sonoro todos os demais sons. Este *status* é definido por Wisnik (1999) para a música Renascentista, *status* que parece acompanhar também sua descrição também da música minimalista surgida nos Estados Unidos na década de 1960. Ainda que, como o próprio autor indique, o minimalismo já não teria sido capaz de recriar uma cosmologia (não obstante a descrição da circularidade da música modal, de que a Renascença, aliás, teria se servido), ele, em comparação à música do Renascimento, também poderia ser compreendido em termos iterativos. Nos dizeres de Wisnik (1999, p. 78),

> as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um "tempo virtual", que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia.

De modo oposto, ao analisar a peça *Oculus non vidit* de Orlando di Lasso, Menezes (2002, p. 35 – 37) tenta mostrar como na música modal Renascentista haveria, sim, o desabrochar histórico gradativo do que se poderia chamar de *direcionalidade* sonora, que, na referida análise, parece-nos uma direcionalidade linear, ou, no mínimo, não-circular. É que, para Menezes (2002), determinados procedimentos composicionais tenderiam a criar certa propensão resolutiva, ou seja, uma tendência mais ou menos forte de um som tornar-se polar, de fazer com que outros sons se sucedam ou antecedam a ele. Desse modo, os dois autores opõem-se no modo como concebem as formas de relacionamento sonoro das músicas modais: Wisnik (1999), advogando em favor da circularidade e Menezes (2002) em favor de uma direcionalidade linear mesmo no sistema modal.

Ora, nenhuma dessas duas soluções parece-nos absolutamente satisfatória. Seria preciso dizer, de início, que a música Renascentista não poderia ser pensada propriamente como linear. Se nos lembrarmos de *As palavras e as coisas*, quando Foucault descreve para os signos uma existência

hermenêutica (que implica por sua vez que eles estejam em estado de infinita reverberação, dispersos, que não seja possível determinar um signo primeiro do qual os demais derivariam), seremos obrigados a reconhecer que não há uma linha progressiva de ordenamento, um núcleo gravitacional que determinaria relações de co-pertença e exclusão. Justamente por isso, torna-se complicado pensar a circularidade, ao menos como Wisnik (1999, p. 78) a define, como sendo aquela que se desenvolve "em torno de um eixo harmônico fixo", ou ainda, "através da subordinação das notas da escala a uma *tônica fixa*, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias". A circularidade da música modal Renascentista, em tese, talvez não devesse ser pensada como gravitacional, um sistema atômico ou planetário, mas como uma *ciranda*, cujo núcleo seria apenas virtual, não definido senão pela circulação dos sons uns em relação aos outros. O círculo é, literalmente, um *círculo*, e não um sistema sonoro nuclear.

A ideia de a música Renascentista ser circular não é, de fato, improcedente. O que é preciso é pensar, dada a infinita inatingibilidade de uma origem absoluta para os signos, o que caracteriza essa circularidade. Nesse sentido, caberia retomar a referida análise da peça de Orlando di Lasso para mostrar como não há propriamente um centro gravitacional, mas, ao contrário, uma relação de *expressão*, que não indica a existência de uma discursividade musical latente ou de uma nuclearidade sonora, mas sim uma relação de equilíbrio, de, num sentido Renascentista, *Harmonia*.

O único problema que se colocaria de imediato para a descrição de *Oculus non vidit* seria o risco de recairmos numa análise estrutural (marcada por uma soberania do significante musical) ou contextual (marcada por uma "hermenêutica do ovo e da galinha"), caso nos atenhamos alternativamente à peça em questão *ou* a certos tratados musicais. Para não incorrer neste problema metodológico, discutido longamente no capítulo 2, é preciso pensar esse caráter de círculo-ciranda como *forma de saber que atravessa a produção musical da Renascença*, incluídos nela os tratados *e* as obras. É nessa direção que a descrição (a "análise") da peça de Orlando di Lasso ora se move, é ela que devemos procurar nas formas de estabelecer o saber musical em questão.

Comecemos com a caracterização geral de Menezes (2002, p. 34 e 36) em relação à peça de *Oculus non vidit*, que transcrevemos quase na íntegra.

> A lógica discursiva do sistema modal pode ser ilustrada através de uma preciosa composição de Orlando di Lasso [...], a duas vozes (soprano e contralto), de 1577 (data estimada), e que nos pode servir de exemplo da produção modal da Renascença. Di Lasso demonstra-nos através desses 31 compassos magnificamente estruturados segunda a técnica imitativa em voga, como se pode, ao utilizar a inversão de papéis entre as duas vozes, tecer uma interessante forma ternária ABA', arquetípica da própria essência de dialetização e síntese formal da música.
>
> A, dos compassos 1 a 15, é uma imitação direta do soprano pelo contralto uma Quinta abaixo; B, dos compassos 15 a 20, inverte os papéis, mudando também o caráter da imitação: agora é o soprano que imita o contralto, iniciando tal imitação na própria nota deste último, mas realizando seu papel imitativo em movimento contrário; por fim, A' retoma a imitação direta realizada novamente pelo contralto, mas agora (como elemento de B) iniciando tal imitação na mesma nota do enunciado pelo soprano; os últimos quatro compassos funcionam como CODA, mais livres.
>
> Não bastasse tal rigor informativo, Di Lasso constrói sua pequena forma com um perfeito domínio harmônico-modal. A se apresenta no modo frígio de Ré como nota principal [...], direcionalmente polarizado com clareza no compasso 15, após termos uma nítida polarização de Sol como passagem (Quinta abaixo de Ré), no compasso 9.
>
> Obedecendo ao próprio desenvolvimento do modalismo enquanto sistema harmônico, Di Lasso nos oferece, então, uma das prerrogativas propriamente ditas do desenvolvimento modal, fazendo com que B se nos apresente como uma *modulação* (no sentido originário do termo), ou seja, construindo a inversão de papéis entre as vozes imitativas com o uso daquele que significasse exatamente o modo dito autêntico do modo frígio, modo este considerado plagal a partir da modulação da seção intermediária da peça. Posto que cada modo autêntico situa-se uma Quarta acima (ou Quinta abaixo) de seu respectivo modo plagal, tem-se o modo eólio como autêntico do frígio plagal, que por sua vez, como subordinado (cadencial) do eólio, ganha a designação de hipoeólio. Como consequência, B, de apenas cinco compassos, passa a se configurar como a seção harmonicamente resultante de A, não só pela relação de modulação do modo plagal para o autêntico (Quinta abaixo) de A para B, mas também pela mudança de polarização principal (de Ré em A para Sol em B no compasso 20, também Quinta abaixo [...]).
>
> Como síntese do processo até então realizado, Di Lasso mantém o modo autêntico eólio da seção B na última seção A', fazendo, entretanto com que a ciclicidade de

> Quintas quanto às polarizações principais de cada trecho formal não cesse. Para tal, A' apresenta-se-nos também no modo eólio autêntica, mas tendo como nota principal Dó, polarizada com clareza no último compasso, sustentando, dessa forma, o ciclo de Quintas exposto desde o início; A em Ré, B em Sol, A' em Dó. Para que Dó seja a principal nota do modo autêntico, eólio, é necessário, contudo, que haja uma alteração, Lá bemol, enunciada pelo contralto e continuamente dialetizada pelo soprano (ameaçando fazer do modo dórico, em Dó, o principal da peça). Pelo insistente Lá bemol no contralto, tem-se A' em Dó no modo eólio-autêntico [...]

O que salta aos olhos na descrição que acabamos de transcrever, mais do que o "método" "estruturalista" empregado pelo autor, é a *forma* do saber musical que está em jogo. É um saber classificatório, atomista, dialético, espacializador. É um saber que se perfaz em três formas de figuras: figuras lógico-formais e visuais (a análise baseada nas técnicas composicionais e na estrutura espacial da obra musical analisada, no acima e abaixo da localização dos sons em sua mútua relação), figuras dialéticas (a música como desenvolvimento de estruturas, como discursividade) e uma figura de força (a ameaça de um pólo sonoro se tornar preponderante, invertendo as relações lógicas entre os centros sonoros).

Ora, justamente esta forma de saber e as possíveis figuras que ela determina é que não seriam condizentes com a circularidade da música modal Renascentista. *Não é necessário* "que haja uma alteração", não é preciso que, por ocorrência de um "insistente Lá bemol no contralto" seja reafirmada a supremacia, a propensão harmônico-resolutiva de uma *nota*. Isso só é necessário num sistema musical que dependa de uma forma de hierarquia gravitacional, cujo centro deve ser perfeitamente localizável, o que, definitivamente, não é o caso de *Oculus non vidit*. Isso só é necessário quando uma forma de saber específica está em jogo, uma forma que dependa necessariamente de uma espacialização formal, que determine a partir de um núcleo (um ponto de fuga) todo o sistema de direções e equilíbrio de forças.

Uma única audição de *Oculus non vidit* é capaz de pôr em xeque a análise de Menezes (2002). Isso porque, se é certo que esta música parece repousar em certos pontos (que são assinalados pelo referido autor como fins e começos de seções), não é definitivamente necessário reconhecer *um centro*,

uma nota gravitacional em torno do qual girariam todos os repousos provisórios ou momentâneos. Nem mesmo é imprescindível o reconhecimento auditivo de uma lógica formal, um desenvolvimento linear, lógico ou progressivo. O que é patente é que, pelo simples desenrolar das duas vozes, existe um *equilíbrio*, uma coesão que não depende em nada de um centro gravitacional. Estamos, portanto, muito mais próximos do jogo do que do discurso. E, pelo mesmo motivo, tanto Wisnik (1999) quanto Menezes (2002) se equivocam ao afirmar ou relativizar a circularidade da música, porque para ambos dois o que está em jogo é caracterizar a *nuclearidade* do modalismo Renascentista.

Se nos reportarmos, por sua vez, a um dos vários tratados de Zarlino, veremos aparecer uma caracterização bastante diferente dos sons de que os músicos se serviam para compor na Renascença. Tomando, por exemplo, o texto de *Le dimostrationi harmoniche*, publicado em 1589, encontramos uma descrição dos sons por comparação. Zarlino (1589, p. 20) começa por descrever o som, enquanto princípio fundamental da música, como o "caimento da voz apta à modulação, feito sobre uma extensão" (*Ragionamento primo, Definitione I*)[22]. Como esclarece Simon van Damme (2008), *cadimento* é um termo que remete à definição de Boécio, segundo a qual o som seria uma perturbação do ar que atingiria o ouvido; *modulatione* diz respeito à possibilidade de um som mover-se em direção a outro; *estensione*, por sua vez, refere-se à estabilidade que um som musical tem, conformando-se numa nota específica, ao contrário da voz falada, que não possui um único tom. A partir da quarta definição, Zarlino (1589) tenta determina diversas relações entre os sons, cujo objetivo não é, como na análise de *Oculus non vidit* feita por Menezes (2002), descrever a existência de um centro mais ou menos explícito em torno do qual gravitariam os sons, nem mesmo é, como o de Webern (1963) em *O caminho para a música nova*, pensar a série harmônica como desdobramento progressivo de um som fundamental. O que se põe em jogo é, diferentemente, o estabelecimento de relações comparativas entre os sons; é, mais simplesmente, a elaboração de uma *série* de relações que, em vez de descreverem processos de causação, estabelecem *proporções* entre os sons. Dito de outro modo, não se trata de, a partir de uma medida

[22] *"Il Suono è cadimento di Voce atta alla modulatione, fatto sott'una estensione".*

sonora simples, progredir até as mais complexas, nem mesmo de fazer com que todas as relações dos sons sejam subordinadas a um som predominante. Assumindo aqui a descrição do saber Renascentista de *As palavras e as coisas*, pode-se dizer que aquilo que Zarlino (1589) procura demonstrar são as relações de consonância, de maior ou menor *convenientia*, *simpatia* ou *analogia* entre duas proporções sonoras.

Vê-se assim que a medida entre os sons não é comparativa na medida em que um som é mais simples que os outros, mas na medida em que um som encontra mais ou menos vezes em outro: medir é estabelecer reciprocidade (proporção), graus de proximidade, afinidade, agradabilidade, e não unidades mínimas de referência. Analogamente, não se trataria de reconhecermos no modalismo Renascentista uma nuclearidade, um ponto básico ordenador de uma obra musical, mesmo diante das definições de *finalis* e *confinalis*, que, segundo Koellreutter (1996), seriam as notas principais de uma determinada escala musical modal. Se duas notas são consideradas principais, isso não se d[a por elas determinarem um grau maior ou menor de atração, ou seja, de força sobre as outras (que, por sua vez, determinaria uma nota como núcleo fixo ou como gravitante), mas por serem aquelas mais afins, análogas e convenientes segundo suas proporções. O privilégio não é da medida mínima ou fundamental, nem da mais forte, pois; é, ao contrário, da *boa* medida. Consequentemente, o caráter circular da música modal adquire outra caracterização: trata-se de reconhecer como as diversas proporções entre os sons, suas relações mútuas, tende sempre à manutenção de uma boa medida, de uma *Harmonia*, que não quer dizer, na música Renascentista, senão o fato de os sons, remetendo constantemente uns aos outros (e de forma especial àqueles que são os mais convenientes, simpáticos e análogos segundo suas proporções), poderem manter o *equilíbrio*, equilíbrio que não é entre forças sonoras determinantes e determinadas, mas entre proporções musicais *mais ou menos convenientes, "simpáticas" ou análogas entre si*, ou, seja, mais ou menos *próprias*.

No tocante à circularidade da música minimalista norte-americana, cumpre fazer uma indicação de passagem, mas não menos importante. O fato propriamente indicado por Wisnik (1999) de esta música não poder recriar uma cosmologia como na Renascença, a despeito de em tese também ser circular,

deveria, a meu ver, ser entendido sob outra ótica. É que o minimalismo já não trataria a iteratividade como uma forma de *Harmonia*; o que ele operaria seria uma verdadeira *liberação do signo*, seria o tratamento do som em sua pura vibração, em sua pura consistência e força. A repetição de pequenos conjuntos sonoros, mais ou menos modificados numa determinada sequência temporal, tem por objetivo não mais estabelecer um equilíbrio entre as proporções sonoras, que tenderia, aliás, a determinar quais sons são mais ou menos convenientes ou afins conforme se movem temporalmente. No minimalismo, ao contrário, opera-se uma verdadeira pulverização das relações de equilíbrio, pelo adiamento deliberado do movimento: se um equilíbrio se estabelece, não é pelas proporções entre os sons, mas pelo simples *impacto da imobilidade*. (Talvez estejamos muito mais próximos das cores de Matisse do que da circularidade Renascentista. É que nos fovistas o que conta é o bruto fato da cor. De modo análogo, no minimalismo importa o que menos é o equilíbrio do que o impacto. A música mínima é também uma *matter of fact*.)

Portanto, não devemos confundir iteratividade, circularidade e nuclearidade. Talvez seja possível, inclusive, que elas coincidam em alguns tipos de música, ou, mais precisamente, em algumas formas de saber musical. O que não se poderia, em princípio, é caracterizar a música da Renascença ou a iteratividade minimalista como circulares se isso implicar que elas sejam orientadas por um núcleo. A música mínima está muito mais próxima de ser plana do que perspectiva, assim como a circularidade da música Renascentista é muito mais uma ciranda do que uma estrutura planetária ou atômica.

*Cf.Direcionalidade.*

***Coda:*** Vocábulo italiano que significa, ao pé-da-letra, “cauda”. Usualmente, diz-se do trecho da música que funciona como um apêndice, adendo ou “rabicho” que não teria, *a priori*, uma função estrutural determinante numa peça musical, figurando apenas como seção de finalização e afirmação da tonalidade principal da música. Charles Rosen (1988), por sua vez, dá uma indicação bastante interessante a respeito do aparecimento da *coda* na forma-sonata, sobretudo a partir das obras de Beethoven. Rosen (1988, p. 297) sugere que o caráter perturbador da *coda* reside no fato de que elas rompem com a simetria binária de formas musicais típicas do Barroco e do Clássico (pré-Modernas,

portanto), ao mesmo tempo em que exigem um novo tipo de equilíbrio estrutural. Na obra de Beethoven, de modo particular, as dimensões consideráveis que a *coda* teria assumido a caracterizaria como uma seção à parte dentro de uma obra ou movimento de uma obra. Esse tamanho que a *coda* atinge é entendido por Rosen (1988) como um excesso de tensão não-resolvida durante a música, que, por sua vez, indica a necessidade de resolução e afirmação mais demorada de uma tonalidade, ou seja, de um tempo maior para restabelecer a tonalidade principal.

Em certo sentido, ao menos se considerarmos que Beethoven encontra-se num espaço de criação em parte ligado ao saber musical pré-Moderno, não seria incorreto pensar que à *coda* caberia ainda a função de afirmar a tonalidade principal (muitas vezes sistematicamente perdida durante a música). No entanto, se pensarmos que a música pré-Moderna é produzida essencialmente como espacialização, talvez a *coda* seja mais um excesso do *espaço* do que um alargamento das possibilidades formais de criar equilíbrio e estabilidade de energia.

É certo que na *coda* figura um excesso de forças sonoras que se trata de diluir ou domar. O que se deveria esclarecer é que a *coda*, justamente por seu caráter excessivo em relação à espacialidade rígida da música pré-Moderna, ela mesma não pode ser concebida como um ponto em que se atinge uma nova forma de equilíbrio. É que a *coda* instaura um corte tão profundo, um verdadeiro rasgo nas formas de instituir o espaço sonoro que os séculos XVII e XVIII variamente criaram, que não se pode nela ver uma estabilidade: ela instaura a possibilidade de o espaço musical se extender não-funcionalmente. Rosen (1988, p. 352) indica, a esse respeito, que no primeiro movimento de sua 9ª Sinfonia, Beethoven extrapola a noção corriqueira de *coda* ao introduzir um novo tema. Isso, por sua vez, só evidencia que a *coda* é o lugar do espaço musical que já se torna autônomo, consistente por si mesmo, que não mais obedece ao sistema de posições fixas que as partes sonoras devem assumir, que pode liberar da causalidade, que pode fazer aparecer um signo no puro limite de sua força.

A *coda* é, assim, um acontecimento singular na música Ocidental porque dá aos sons a possibilidade de simplesmente se *desdobrarem* (em vez de meramente ocuparem posições num sistema preestabelecido). A *coda*

indica que o espaço musical já não cabe mais em si mesmo, que ele se excede, que pode se desdobrar sem motivo, ao infinito (como a linguagem no texto de Foucault sobre Blanchot). A *coda* é o rasgo essencial com o sistema de posições que se constitui de partes meramente ordenadas: a música, a partir da *coda*, pode constituir-se primeiramente de signos, de forças, de direções. A *coda*, portanto, é um espaço aberto, é um hiperespaço, é a introdução violenta do universo no mundo sonoro delineado pela pré-Modernidade. A *coda* é a revolta interior do espaço, é simultaneamente a implosão e a explosão da espacialidade sonora dos séculos XVII e XVIII.

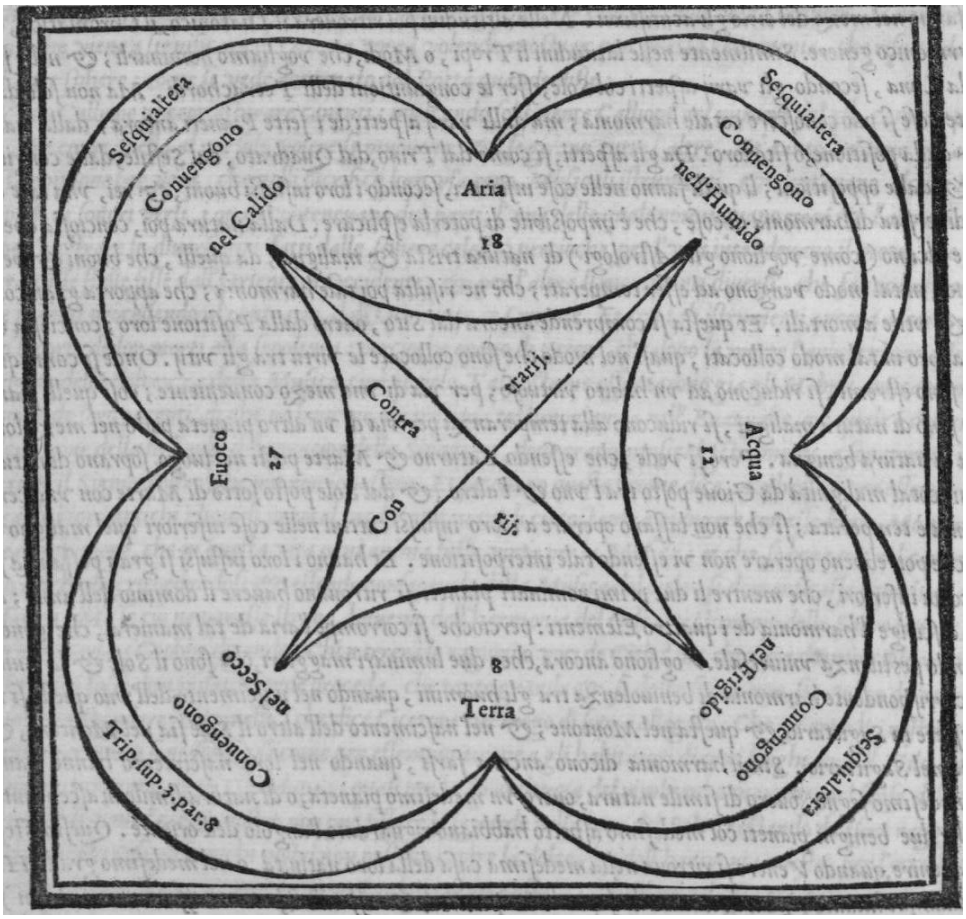
*Cf. Código; Entropia; Forma-sonata; Pivô.*

**C**ódigo: É na direção de um combate aos signos, de abandono dos signos, que o saber musical dos séculos XVII e XVIII se move. Um trabalho musical que, para evitar exatamente a infinita reverberação dos signos, a possibilidade de eles irromperem em confusão – verdadeira entropia para a boa ordem da música – deve extirpá-los, afastá-los, excluí-los. É um trabalho que procura uma forma de saber que não a infinitude hermenêutica (que é a infinitude do universo, do único lugar que não pode ser localizado), mas a *espacialização* pura. É esse substituto que doravante chamo de *código*, e, relembrando o Prefácio de *As palavras e as coisas*, é ele que na pré-Modernidade teria permitido a organização do nível de empiricidades do saber musical, ou seja, a forma dessa "*episteme*", as condições de possibilidade (formação, emergência, desenvolvimento e desaparecimento) dos signos musicais.

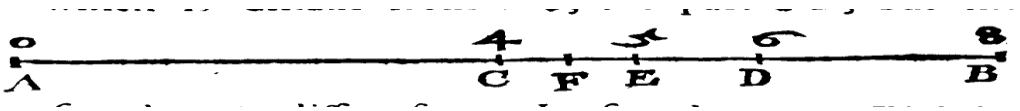
Na música pré-Moderna, sobretudo se tomarmos em conta alguns tratados e a produção para música instrumental dessa época, veremos surgir algumas tentativas de estabelecer o que podemos, sem medo, chamar de *ordem*. Tomando, por exemplo, os tratados publicados por Descartes e Rameau, veremos aparecer diversas relações entre os diversos sons utilizáveis para a composição musical. Trata-se, sim, da inscrição da gama dos sons num quadro, e, tal como aqueles descritos n'*A arqueologia do saber*, pode-se notar a predominância do modelo visual. Vemos, assim, aparecer nos quadros representativos dos tratados em questão a substituição de um sistema metafórico de proporções por sistemas de partes, um sistema que, no caso da música, é tão visual quanto *espacial*. A música compõe-se – seja nos tratados,

seja nas próprias obras – não mais de relações entre duas marcas, mas de sucessão e distribuição de *partes*. Por isso, a organização musical não só é um sistema binário em que um signo se *liga* a outro, mas um sistema de *coordenadas*, *vetores*, *posições* que uma parte pode ocupar em relação às demais. É um sistema regido por *leis de ocupação*, sistema que, no sentido jurídico usual, poderia ser chamado de *código*.

A esse respeito, podemos indicar o livro publicado por Descartes em 1685, intitulado *Musicæ compendium*, no qual a espacialização desenvolve-se enquanto medição de quantidades. Mesmo que no texto em questão haja descrições das proporções que se encontram entre os sons musicais, isso nem de longe iguala-se àquelas descritas nas *Istitutioni musicali* (ZARLINO, 1563). No tratado de Zarlino (1563) as proporções numéricas entre os sons são descritas a partir das relações que podem ser estabelecidas entre estas e as relações numéricas dos movimentos dos corpos celestes. Assim, na esteira dos pitagóricos, Zarlino (1563) descreve o movimento de perturbação do ar responsável, nos instrumentos musicais, pela produção dos sons na medida em que este movimento conteria as mesmas proporções dos sons produzidos pelos movimentos dos corpos celestes. Vê-se, portanto, que uma *analogia* e uma *æmulatio* são postas em jogo para definir a natureza dos sons musicais e o sistema de proximidades que os rege, que se traduz também nas relações de *convenientia* e *simpatia* entre os quatro elementos da Terra, que, por sua vez, corresponde à afinidade e oposição entre determinados sons musicais, ou seja, quais sons são ou não consonâncias, e que tipos de consonâncias eles formam (cf. o quadro da página seguinte, extraído de ZARLINO, 1563, p. 14). Por isso, as descrições numéricas que encontramos em *Le istitutioni musicali* não devem enganar: elas não são medições de unidades mínimas, mas um sistema de diferenças que se sustenta apenas na medida em que certas relações podem ser encontradas alhures, em todos os âmbitos passíveis de serem conhecidos, seja pelo intelecto, seja pelos sentidos – e isso justamente na medida em que *todos* os âmbitos devem ser conhecidos e espelhar-se reciprocamente.




Enquanto isso, no *Musicæ compendium* (DESCARTES, 1685), vemos aparecer outro tipo de descrição. Para Descartes (1685, p. 11 – 16), não se trata de determinar as distâncias dos sons conforme eles espelham as relações contidas no universo e no mundo, nos números e nos elementos da Terra; trata-se, antes, de determinar as consonâncias e dissonâncias em relação ao simples tamanho que elas ocupam numa corda distendida, à maneira como elas são produzidas (por acidente por não) e às suas relações de causação. Observemos o diagrama abaixo, extraído de Descartes (1685, p. 14).




Nele, vemos que uma corda AB distendida, apta a produz um som determinado. Dividindo-se essa corda em dois segmentos iguais (AC, CB),

teremos um intervalo musical de oitava, a primeira consonância. Dividindo-se agora o segmento CB em duas partes iguais (CD e DB), e tomando a menor parte derivada do segmento inicial AB (ou seja, DB), temos a segunda consonância, uma quinta. Se tomássemos, por exemplo, o segmento AD, que não forma uma divisão igual da corda, ainda assim teríamos uma consonância, mas imperfeita. É que, se o ponto D está contido na consonância formada pelo segmento CB, em relação ao segmento AB – o som primordial – ele é uma *derivação* acidental, e não *aritmética*. Esta consonância (quarta) adquire sua imperfeição, pois, porque seu tamanho fere a primeira proporção perfeita realizada entre o som primeiro, a unidade básica de medição, e a primeira consonância. No entanto, ele permanece consonante por ser estar contido na primeira parte perfeita, figurando, assim, como uma zona mitigada, uma intersecção entre perfeição e imperfeição aritméticas. Nesse sentido, a consonância imperfeita é causada acidentalmente pelo som primordial, na medida em que este causa uma consonância perfeita que, ela mesma, é capaz de causar aquela consonância considerada imperfeita.

Já Rameau (1722), no seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, também estabelece suas descrições a partir de um sistema espacial. Mas, se a espacialidade cartesiana é extensiva, a de Rameau (1722) é *distributiva*. Por exemplo, ao determinar quais acordes devem ser utilizados na composição musical, é estabelecido um sistema de posições que as notas de cada acorde podem ocupar, como é possível ver na matriz abaixo, extraída de Rameau (1722, p. 5).

| 1 | 3 | 5 | 7 |
|---|---|---|---|
| C | E | G | B |
| D | F | A | |
| E | G | B | D |
| F | A | C | E |
| G | B | D | F |
| A | C | E | G |
| B | D | F | A |

Os números 1, 3, 5 e 7 indicam a posição que cada nota ocupa em relação às demais. Assim, se a nota dó (ou C) ocupa a posição 1, a principal de

um acorde, as notas mi (E), sol (G) e si (B) ocuparão, respectivamente, as posições 3, 5 e 7. De modo análogo, se a nota sol (G) ocupa a posição 1 (ou seja, a posição do baixo fundamental), as notas si (B), ré (D) e fá (F) ocuparão as posições 3, 5 e 7. Tais posições são distribuídas entre 4 partes (baixo, tenor, contralto e soprano), ordenadas progressivamente da mais grave à mais aguda. Nesse sentido, ao começar a explicar o uso dos acordes perfeitos, compostos pelas notas das posições 1, 3, 5 e 8 (esta última é a replicação exata da posição 1, só que num registro mais agudo), Rameau (1722, p. 12 – 13) afirma que é possível que a ordem das posições 3, 5 e 8 não é rígida, mas pode ser alterada , desde que o baixo, ou seja, a posição 1, seja mantida inalterada. Assim, a caracterização da natureza de um acorde consiste não somente do sistema de posições determinadas que as notas ocupam num conjunto sonoro, mas sim de formas de ocupação que determinam graus de perfeição maior ou menor, de consonância ou dissonância.

Nada mais distante do saber musical da Renascença, já que nesta o espaço que os sons ocupavam não era concebido senão em função da existência de uma Ordem simultaneamente cosmológica, humana e física, cujas proporções deveriam ser descritas conforme fossem signos de outras relações, que eram signos, elas mesmas, das relações que se desejasse descobrir. Se é certo que os sons ocupam espaços determinados numa obra Renascentista, isso só acontece na medida em que cada lugar ocupado por um som é um *signo* dos lugares ocupados pelos demais sons: os lugares se *expressam*, mantêm entre si proporções, relações de eco, reverberação. O lugar de um som, portanto, está não só em si mesmo, mas também *alhures*, *disperso por toda a obra*, encontrado igualmente nos tratados, nos elementos da Terra, na ordem dos planetas e nas relações entre os homens.

Retirando-se do meio das inúmeras proporções Renascentistas, o saber musical pré-Moderno estabelece um sistema composto por simples partes de natureza tal que elas mesmas não interfiram na audição de sua repartição espacialmente bem delimitada. Estas partes – infinitamente mais simples que os signos da Renascença – não podem, pois, caracterizar-se como neutras, ou seja, não devem prejudicar a compreensão do código que organiza a distribuição das partes no espaço musical. Aliás, o que essas partes desempenham é simples e rigorosamente – e apenas isso – uma *ocupação*: a

elas são prescritas de antemão, pelo conjunto de leis de distribuição que as regem, as posições que podem e aquelas que não devem assumir. Além do mais, o código estabelece entre as partes graus de maior ou menor proximidade que não devem ser violados, sob o risco de se perturbar a compreensão da ordem de distribuição espacial dos sons.

O código, portanto, determina um sistema de posições fixas, de partes *distintas*, que não se expressam, mas que se coordenam a partir de um espaço privilegiado que uma nota deve ocupar para que os lugares não se dispersem: a nota fundamental. É que o sistema que determina o espaço musical depende de uma hierarquização, de uma desigualdade fundamental. A nota fundamental, assim, é aquela que ocupa o lugar central, causador (Descartes) ou orientador (Rameau) de todo o espaço que os sons ocupam.

O código rui com o espaço que, na profusão de direções que os signos assumiam na Renascença, era infinito, e, justamente por isso, *não-localizável.* Ele também não só abre como exige e se funda na possibilidade de tornar as partes musicais localizáveis espacialmente. O código, enquanto forma pré-Moderna de saber musical, é partitivo por natureza, e produz *locais* inscritos num sistema de posições que os sons simplesmente ocupam, produz causas e efeitos entre as porções de som e as porções de espaço que elas ocupam. Em vez de produzir expressão e reverberação, o saber musical na pré-Modernidade se constitui como a sistematização causal e ocupacional, em uma palavra, espacial do som, é produção de leis capazes de determinar tanto a causalidade quanto a distribuição espacial dos sons musicais. O código é a lei do espaço musical nos séculos XVI e XVII.

*Cf. Aderência; Aderente; Direcionalidade; Entropia; Isotopia; Renascimento; Rugosidade; Tonalismo; Transparência*.

**D**irecionalidade: Dentre as noções correntes entre os músicos, talvez esta esteja mais difundida. Flo Menezes (2002, p. 39) resume o uso comum deste noção ao descrevê-la em termos de propensão ao movimento – “modulação”, num sentido muito próximo à *modulatione* de Zarlino (1584) – e de funcionalidade – ou seja, o lugar que ela ocupa na trama discursiva musical, o que, por sua vez, nos coloca perto da espacialidade musical pré-Moderna. O problema começa

justamente quando este autor pretende compreender toda a História da Música a partir deste tipo de direcionalidade musical, que não pode ser encontrado senão num espaço de saber em que os lugares que os sons ocupam podem ser muito bem determinados e funcionalizados. Ora, ela não é pensável se levarmos em conta a forma da circularidade Renascentista, que não é determinada por um núcleo ou ponto de fuga, mas pelas simples proporções entre os sons, sendo, assim, dispersa. Também não é possível extendê-la à Modernidade musical, se pensarmos a forma específica na qual se dá o ressurgimento do signo, que é uma forma entrópica e que delimita seus lugares não mais pelas diferentes posições que pode ocupar, mas que é constituição incansável de um lugar por sua infinita diferença em relação aos demais signos.

Assim, talvez fosse cabível distinguir os diferentes tipos de direcionalidade sonora de cada forma de saber: ao cantochão caberia uma direcionalidade vertical, uma vez que ele não se ocupa senão em reproduzir melodicamente os movimentos ascendentes e descendentes da voz humana; ao Renascimento e à Modernidade, direcionalidades dispersas, circular-ciranda naquele e entrópica neste; à pré-Modernidade, uma espacialidade ocupacional, distributiva, cerrada, orientada, isotópica. A cada uma dessas espacialidades corresponderia um tipo de "produto" diferente do saber musical, não sendo possível, assim, pensar a direcionalidade simplesmente em termos de propensão harmônica funcional, como no caso de Menezes (2002).

Se é possível determinar a direcionalidade como uma categoria geral de pensamento sobre a música, é preciso defini-la como aquilo que torna possível determinar a forma de organização espacial de uma obra musical, estando irremediavelmente ligada a uma forma específica de saber, ou melhor, que *é* uma forma de saber musical. Direcionalidade não, pois, é uma propriedade inerente aos sons, mas uma função que se exerce entre os sons e que só vale enquanto *forma* de saber.

*Cf. Cantochão; Circularidade; Entropia; Forma-sonata; Isotopia; Modernidade; Pré-Modernidade; Renascimento.*

Entropia: forma, e não causa ou simples efeito, da liberação do espaço sonoro promovida pelo abandono do código.

Costuma-se descrever a música pré-Moderna em termos energéticos bastante vagos. Diz-se, como Menezes (2002), que certos acordes ou notas teriam uma determinada propensão a gerar tensão harmônica. Por exemplo, os intervalos musicais poderiam ser classificados em polares, neutros e apolares (MENEZES, 2002, p. 104), segundo a ordem decrescente de tensão a que eles naturalmente tenderiam. Esta escala decrescente de polaridades, tomada de empréstimo dos trabalhos teóricos de Edmond Costère, supõe que os intervalos musicais teriam em si mesmos certas tendências físicas a direcionar-se a outros ou mesmo de funcionar como pólos sonoros centrípetos.

Não é possível compreender toda a História da Música neste sentido, e por uma série de razões. Em primeiro lugar, seria preciso entender a direcionalidade como *um* fenômeno universal, o que criticamos anteriormente. Em seguida, porque a chamada polaridade, se é um fenômeno de energia, só pode existir propriamente numa música que ponha como sua questão fundamental a produção de *força*. Ora, a música Renascentista ocupava-se com a produção hermenêutica, de “leitura” dos signos que marcavam o as relações as diversas ordens de existência. A música pré-Moderna, por sua vez, tratou de produzir sistemas de leis e causas do espaço sonoro, ou ainda normas de ocupação e distribuição espaço-musical. Vê-se, portanto, que nas músicas da Renascença e da pré-Modernidade não se trata de *tensões*, mas de *signos* ou *espacialidade*. Por isso, a noção de energia à qual se liga a de tensão harmônica só pôde aparecer quando o espaço pré-Moderno começou a ruir. A liberação da rigidez imposta pelo código, o desprezo em relação às leis causais ligação dos sons, responsáveis por seus graus de perfeição, consonância e dissonância, tudo isso permitiu que outra figura de saber aparecesse, a saber, a do signo musical enquanto *força*.

Assim, a expansão da *coda* e o recurso livre aos pivôs, mais do que fenômenos de tensão, são a própria possibilidade de se criar tensões e energia sonora. Quanto mais a *coda* e o pivô perturbam a solidez transparente do código, mais as forças sonoras desordenam a espacialidade pré-Moderna, e maior é a exigência, para a constituição de algum espaço, de uma *força de coesão*, de ajuntamento, das partes sonoras.

Consequentemente, o que desaparece na Modernidade não é o espaço sonoro, mas o código enquanto sua condição de possibilidade. É o que ocorre, por exemplo, no início instrumental de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner. No prelúdio que abre o drama musical, Wagner utiliza um acorde dissonante, o famoso acorde de Tristão, que inclusive contém um trítono em sua estrutura, intervalo normalmente tido como direcionador. No entanto, o que ocorre é que *não ocorre* um direcionamento sonoro ao acorde que supostamente serviria de pólo atrativo, ou seja, que poderia resolver uma suposta tensão harmônica. Há, em rigor, uma simples *justaposição* de acordes, que, em parte, não rompe com a espacialidade tradicional, já que, no momento em que o acorde de Tristão é ouvido, pode-se claramente distinguir as diferentes partes sonoras (acorde de fundo, uma ou duas melodias num primeiro plano, elas mesmas mais agudas, ou seja, estando mais acima). O que o tal acorde de Tristão suspende é a percepção do *direcionamento*: dele não se pode depreender nenhum vetor claro, nenhuma direção previsível, e mesmo nenhuma direção *possível* aparece. O acorde não impulsiona o direcionamento, mas o suspende. E, no entanto, outro acorde o sucede, *a despeito de não se poder esperar uma sucessão, uma direção*.

O jogo que Wagner opera é menos relativo ao rompimento da espacialidade sonora tradicional ou da possibilidade de haver sucessão do que ao papel de *localidade* desempenhado pelos acordes: o acorde não funciona mais como lugar num sistema de lugares; consequentemente, mantendo a distribuição do espaço sonoro em frente e fundo, acima e abaixo, antes e depois (aqui e lá temporais), Wagner implode é o *eixo* que sustenta essa espacialidade: o que ele suspende, portanto, é menos o espaço do que as condições de sua possibilidade conforme estabeleceram os códigos nos séculos XVII e XVIII. Assim, se o acorde de Tristão não põe todo o espaço sonoro por terra, isso se deve ao fato de que ele, a despeito de não obedecer a nenhuma lei prescrita pelos códigos musicais pré-Modernos, não obstante é capaz de agregar, reunir, aproximar acordes que, na pré-Modernidade, não poderiam suceder-se a não ser pela passagem encadeada e progressiva de um lugar a outro. O uso que Wagner faz deste acorde é o de agrupamento, junção, liga, coesão, força tectônica que suprime oceanos e mares de magma,

a separação dos grandes espaços que, no caso de *Tristão e Isolda*, podem ser brutalmente ajuntados.

Por isso dizemos que a entropia não é pressuposição para a destruição do código, mas a própria *forma* dessa destruição. A liberação de energia, ou melhor, o *surgimento* da força enquanto figura de saber típica da Modernidade musical só é possível conforme esta se opõe incansavelmente à sistematicidade do espaço sonoro codificado. A entropia, que é forma de saber musical, opõe-se ao código, não somente pela possibilidade de destruir espacialidade sonora (o que, aliás, não está excluído como efeito), mas por ser o fundamento, a condição de possibilidade da criação de espacialidades sonoras que, ainda que abertas e instáveis, não deixam de ter sua consistência e coesão.

*Cf. Coda; Código; Modernidade; Pivô; Pré-Modernidade; Renascimento.*

**F**orma-sonata: Sigo primeiramente o sentido que perpassa a obra *Sonata forms* de Charles Rosen (1988). Segundo este autor, a forma-sonata teria se caracterizado como tentativa de estabelecer um conjunto de procedimentos musicais que tentariam constituir uma forma estritamente musical de criar dramaticidade. Nesse sentido, a forma-sonata indicaria, até certo ponto, uma liberação em relação à Retórica do Barroco musical, que teria se baseado nas formas linguísticas discursivas para estabelecer diretrizes a serem cumpridas numa composição musical. Assim, as partes de uma forma sonata seriam, segundo as descrições de *Sonata forms*, caracterizadas pelo movimento sucessivo de partes ou seções harmônicas e melódicas responsáveis por afastar-se (numa seção chamada exposição), desenvolver-se “alhures” (numa seção de desenvolvimento) e reaproximar-se da nota tônica (na seção de recapitulação, chamada ainda de reapresentação ou reexposição), criando supostamente uma tensão dramática que se resolveria ao final da peça. Essa tensão, caso permanecesse presente, poderia ser extendida e definitivamente superada numa seção adicional, a *coda*, que não tem função outra senão assegurar que o equilíbrio tonal foi efetivamente atingido.

Esta definição, porém, é não é suficiente. Se tomarmos o conjunto das sonatas para piano de Beethoven e Schubert, o que veremos aparecer é

algo bastante diferente do que Rosen (1988) considera fundamental para o estabelecimento das partes deste gênero musical: a garantia de equilíbrio fornecida por um sistema eficiente de direcionalidade harmônica. Nesse sentido, por exemplo, ao fazerem uso constante dos pivôs, o que Beethoven e Schubert operariam não seria simplesmente uma "evolução" no tratamento da harmonia; seria, ao contrário, uma verdadeira ruptura, já que o uso recorrente dos pivôs menos favoreceria o estabelecimento de uma espacialidade bem coordenada do que seria a introdução de um princípio contrário ao equilíbrio e às coordenadas prescritas pelo código tonal. Os pivôs, ao contrário de direcionar claramente, acabam com a retidão dos vetores tonais, ou melhor, com a crença na eficiência das convenções estabelecidas na pré-Modernidade, o que, por sua vez, põe em xeque a possibilidade de que a aparição da nota tônica possa ser sinal de equilíbrio. Afinal, se uma nota pode ser pivô, se todo o sistema de posições e funções tonais é ambivalente, que garantias há de que, ao aparecer, a nota tônica não será ela mesma ambígua, ou seja, de que ela terá o poder de centralizar e estabilizar?

Ao lado disso, a definição de *coda* não é suficiente. Principalmente nas sonatas e sinfonias produzidas por Beethoven ao fim de sua vida, o que se vê é que a *coda* parece desmembrar-se das demais seções, parece ser concebida como uma parte autônoma, descompromissada com a resolução de tensões que teoricamente haviam sido postas e continuariam valendo. A *coda*, nesse sentido, é menos o estabelecimento do equilíbrio do que um desprezo em relação à necessidade de recuperá-lo, e não é, portanto, um fenômeno modificado em relação à espacialização pré-Moderna, mas um movimento de "desespacialização", de hiperespacialização, de excesso.

No entanto, nossas considerações não são também suficientes para caracterizar a transformação no gênero forma-sonata, a menos que consideremos outro fator, desta vez de ordem arqueológica. O surgimento do gênero sonata, ou da forma-sonata – como se queira chamá-la – está ligado à forma pré-Moderna de espacialização do som. A prática deste gênero na pré-Modernidade indica não só uma aplicação deliberada das possibilidades da funcionalização hierárquica dos lugares ocupados pelos signos musicais; ela integra o fenômeno geral de um saber que é todo espacial, partitivo, distributivo. Nas mãos dos Românticos, ao contrário, a sonata passa a

constituir-se também (mas não exclusivamente) como saber da entropia, da liberação do espaço e da força, das singularidades estritamente materiais dos sons. É que estes não se liberam definitivamente da tentativa de codificar as relações entre as diferentes seções, o que, aliás, pode-se ver nas tentativas de formalizar este gênero surgidas pela primeira vez no século XIX (ou seja, consideravelmente depois de a forma-sonata ter aparecido).

Isto indica, num certo sentido, uma espécie de defasagem ou descompasso que permeia a suposta integridade da forma-sonata como unidade de análise arqueológica. Ela pode ser atravessada por um saber codificado, hierárquico, estável, mas também pode ser atravessada por outro, entrópico, liberador, intransigente. Saberes que se opõem sem se resolver, e que, por essa tensão peculiar, impedem-nos de enquadrar a sonata no quadro evolutivo de um gênero. Essa tensão ao contrário, determinar a sonata como um gênero que atravessa saberes, não no sentido de uma permanência estrutural ideal, de uma continuidade em relação a dois saberes.

Por isso, podemos dizer que, enquanto unidade de análise de uma História dos Estilos e dos Gêneros, a sonata só é operante enquanto mostrada em sua evolução progressiva, em sua permanência ideal frente a todas as mudanças inessenciais por que teria passado. Enquanto unidade arqueológica, no entanto, ela deveria ser tomada apenas enquanto pudesse mostrar como pode aparecer em diferentes espaços de criação, em diferentes regimes de saber. Voltaremos a este ponto no capítulo 5.

*Cf.Anton von Webern; Coda; Código; Direcionalidade; Entropia; Modo musical escalar; Pivô; Pré-Modernidade.*

**Isotopia:** Antônimo de entropia e rugosidade. Diz-se também do caráter intensivo ou “energético” nulo que uma obra ou um saber musical tendem a constituir ocasionado por um sistema de compensações entre as diferentes partes sonoras.

Enquanto aspecto de uma obra, pode-se dizer que a resultante das forças que atuam na constituição da distribuição das partes sonoras é zero, ou seja, apresenta relações de equilíbrio por compensação. Em outras palavras, toda o movimento de uma parte às demais é regido por um fluxo e influxo do

som, por tensões e relaxamentos conciliatórios, que compensam os excessos de intensidade de uma parte sonora pelo aspecto menos tenso de outra. Nesse sentido, é procedente a indicação de Wisnik (1999) que o tonalismo praticado nas obras do Barroco e do Classicismo vienense (produção que aqui chamamos de pré-Moderna) tende a criar tensões que se podem resolver organicamente pelas prescrições de um código que determina os sons que causarão ou ocuparão a função de repouso, afastamento e retorno. O que queremos frisar é que, não obstante seja possível tratar o sistema tonal pré-Moderno em termos de controle de forças, a questão fundamental de saber da pré-Modernidade, e que se faz princípio de ordem e condição de possibilidade, é a espacialidade. A partir da extensividade (Descartes) ou da localização (Rameau) é que se determinam quais as notas são mais ou menos fortes, e não o contrário. Assim, mesmo que a questão da força não esteja ausente do saber musical pré-Moderno, seu princípio de formação é espacial, e não intensivo.

Enquanto forma de saber, a isotopia pode ser definida como o princípio que atravessa a produção de uma *série de obras*, que podem ser compostas ou não de modo exclusivamente isotópico.

*Cf. Código; Entropia; Pré-Modernidade; Rugosidade.*

**M**odernidade: Conceito arqueológico que define o espaço de criação caracterizado pela irrupção ou aparecimento da consistibilidade dos signos sonoros enquanto (talvez única) condição de possibilidade necessária do saber musical desenvolvido a partir do fim do século XVIII até os dias de hoje.

Um marco da ruptura "epistêmica" da Modernidade poderia ser indicado em alguns aspectos das obras de Mozart, Beethoven e Schubert, por exemplo. Em Mozart veremos um emprego cada vez mais insistente dos pivôs, como no caso do final do 1º movimento do quarteto para piano, violino, viola e violoncelo, em Sol menor (KV 478), no qual uma zona tonal distante é introduzida em dois lugares estratégicos para o retorno à tonalidade principal da música; veremos ainda o que poderia ser chamado de pivô na seção de reexposição da sonata para piano em Dó maior (KV 545), quando a modulação, que deveria ser à nota tônica, se dá na direção da nota

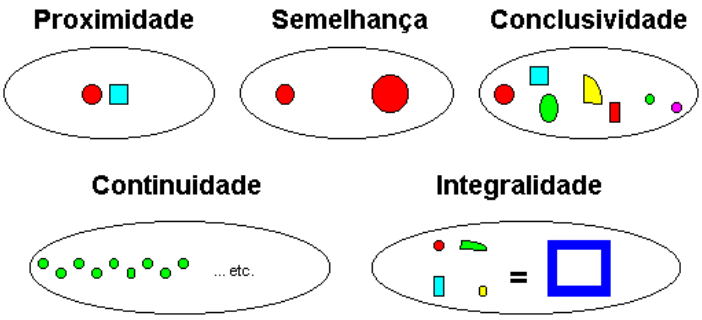
subdominante, fazendo com que esta funcione como nova tônica, assumindo uma posição ambivalente por sua localização não-usual. Esse uso dos pivôs tornou-se ainda mais recorrente, e mesmo sistemático, nas sonatas e quartetos de Beethoven, nos *Lieder* de Schubert e nos dramas Wagnerianos, na medida em que deixam de ser meros efeitos de "cor" harmônica para serem tratados estruturalmente, ou seja, de modo constituinte e não ornamental.

Por outro lado, há que se citar mais uma vez o uso da *coda*, que, ao lado do emprego dos pivôs, indica uma hiperespacialização do código. Essa reviravolta do espaço cerrado pré-Moderno que liberou não apenas mais espaços, mas *outro tipo* de espaço, entrópico, que é um fenômeno mais geral de excesso. Ao, por exemplo, realizar até mesmo novos desenvolvimentos numa *coda*, Beethoven está fazendo com que o espaço que ela deveria ocupar tome uma dimensão que ultrapassa o simples jogo de posições e oposições entre os sons principais e subsidiários. A *coda*, ao tentar resolver as tensões harmônicas criadas anteriormente afirmando longamente a nota tônica, figura como o lugar que já não se subordina mais a seus antecedentes, que, em certo sentido, os *despreza* para se revirar sobre si mesma, para continuar a simplesmente se desdobrar, proliferar.

Mas a *coda* e os pivôs são apenas duas dentre as várias formas de hiperespacialização. Outra forma, a simples justaposição, remonta à seção de desenvolvimento do 1º movimento da sonata para piano em Si bemol maior (KV 570) de Mozart, mas que é de suma importância nas obras de compositores como Stravinsky, Debussy e Satie. Em várias peças para piano de Satie e Debussy, por exemplo, vemos sucederem-se elementos díspares, sejam eles fragmentos melódicos que não desenvolvem nenhum tipo de discurso musical, acordes sem ligação tonal (mesmo os pivôs) ou sem resolução (efeito de suspensão), enquanto que em *Le sacré du printemps*, de Stravinsky, há uma progressão que é mais rítmica, impulsiva, do que propriamente melódica ou harmônica.

Mas há o inverso dessa fluidez presente nas obras de Debussy, Satie e Stravinsky, como no caso das peças de John Cage e Hans-Joachim Koellreutter. Neste caso, a justaposição não é operada sobre um pulso rítmico, melódico ou harmônico constante, mas sobre um *silêncio* fundamental que perpassa toda uma obra. Assim, a justaposição de elementos ilhados por

silêncio ocasiona aquilo que o compositor Eufrasio Prates (1995) determina como puras relações de proximidade, semelhança, conclusividade, continuidade e integralidade entre conjuntos de sons. A figura abaixo, extraído de Prates (1995), explicita visualmente estas relações.




A emergência de figuras sonoras – muitas vezes improvisadas pelos intérpretes no momento da *performance* musical – e o silêncio que as espaça gera um paradoxo: o silêncio, como o único elemento unificador e recorrente, acaba por multiplicar as relações que os eventos sonoros assumem entre si. É ele, o silêncio, pois, que toma a face de um hiperespaço, mas agora já não mais dependendo do sistema de posições codificadas da pré-Modernidade, ao qual, aliás, a *coda*, os pivôs e as justaposições de Stravinsky, Debussy e Satie talvez *apenas* se oponham (e não se liberem efetivamente). Em Koellreutter e Cage, ao contrário, o silêncio não funciona como desordenamento de um sistema de vetores, mas como a ausência de vetores, a impossibilidade de centralização, de finalidade causal. Não é propriamente uma tela em branco nem um nada profícuo, mas um estado de pura tensão que não se resolve com a emergência do som – antes, entre e depois dos sons, é o silêncio que subsiste. Justamente por isso, ele pode hiperespacializar: porque não permite repouso, porque as partes sonoras que emergem na forma de porções melódicas, harmônicas e rítmicas justapostas não encontram no silêncio um repouso, mas um movimento incessante que impede que elas se fixem numa posição bem determinada, absolutamente funcionalizada, enfim, codificada.

Este primeiro grupo de procedimentos musicais, que doravante reunimos sob o nome de hiperespacialização, indica duas coisas importantes. Primeiramente, que os signos musicais são constituídos na Modernidade no

sentido de sua *força*; em segundo lugar, que a forma que essa espacialidade adquire é a do simples *desdobramento*, ao contrário da *locomoção*, típica do sistema de posições do tonalismo. Estas duas direções ou aspectos dos trabalhos de criação dos signos musicais poderiam ser relacionadas, a meu ver, ao modo como Foucault concebe uma ruptura fundamental na forma de existência da linguagem na virada para o século XIX (que passa a ser puro desdobramento, e não mais retórica), sobretudo se tomarmos por base as discussões de *As palavras e as coisas* e *A linguagem ao infinito*. Do mesmo modo, o caráter intensivo relacionar-se-ia diretamente ao modo como Deleuze compreende o trabalho artístico, que não é senão captação de forças. Ao lado disso, gostaria de situar um terceiro aspecto, que, com os outros dois, daria a forma geral do saber musical da Modernidade. Podemos encontrá-la nos textos de Merleau-Ponty, quando este tenta dar à percepção um estatuto fundamental no trabalho artístico. Novamente, as críticas à fenomenologia deveriam ser trazidas à tona para não igualarmos Foucault e Deleuze a Merleau-Ponty. O que, no entanto, parece-me ser decisivo no modo como este último aborda a arte, não obstante ainda mantê-la "antropologizada", é que ele trata literal e mais claramente da *matéria* (e não da materialidade incorpórea a que Foucault se refere n'*A ordem do discurso*) no que ela tem propriamente de físico como fundamental para a produção do signo. Dito de outra forma, Merleau-Ponty tentou reencontrar, na constituição da materialidade fenomenológica, a participação da matéria física em seu aspecto sensual, perceptivo. Se bem pesado, e mesmo com todos os impasses antropológicos em que a discussão de Merleau-Ponty se depara, somente porque a sensualidade *do signo* é condição de possibilidade, é que o sentido pode se surgir; somente porque é material e é nessa matéria que se constitui, é que o sujeito pode existir. Os signos perceptivos, que são de fato Duplos empírico-transcendentais, não são, por isso, signos de desvelamento simplesmente, mas aquilo que torna o sujeito, os sentidos e as coisas fenomenologicamente existentes, em si mesmo "consistentes".

Ao lado do desdobramento e da força, situo pois o aspecto sensual, ou seja, simplesmente vibratório, audível, sônico, ou, de modo mais geral, "físico", material dos sons. Esse aspecto pode ser reconhecido, primeiramente, na evolução do tratamento dispensado à orquestração e ao desenvolvimento

da música de câmara e eletrônica, ou seja, a distribuição dos sons musicais em meio à diversidade de conjuntos instrumentais, além da pesquisa e criação de novos instrumentos. Diferentemente do tratado de Descartes (1685), no qual o som aparece em relação a suas propriedades extensivas, no tratado de Widor (1906) intitulado *The technique of the modern orchestra: a manual to practical instrumentation*, o que se põe em questão são as diferentes sonoridades que cada instrumento musical é capaz de produzir. Vemos, já no trecho do sumário da obra em questão que abaixo transcrevo (WIDOR, 1906, p. VIII), a preocupação estrita com a descrição das formas de emissão do som (sopro, dedilhamento ou percussão), as diferentes fontes sonoras (cordas, peles esticadas, tubos de metal ou madeira, corpos maciços etc.), os diferentes efeitos decorrentes das formas de ataque dos instrumentos (com ou sem arco, com um tipo ou outro de baqueta, com ou sem surdina etc.) e ainda segundo os diferentes registros (mais ou menos agudos) de certos tipos de instrumentos (como se pode ver na classificação dos saxofones, do mais agudo ao mais grave).


Pages

The BASS DRUM ..... 117
The GONG ..... 121
The GLOCKENSPIEL ..... 122
The CELESTA ..... 123
The XYLOPHONE ..... 123
BELLS ..... 124

*CHAPTER IV.*
The SAXOPHONES ..... 125
The SOPRANO SAXOPHONE ..... 126
The ALTO SAXOPHONE ..... 126
The TENOR SAXOPHONE ..... 126
The BARYTONE SAXOPHONE ..... 127
The HARP ..... 128
*Glissandos* ..... 129
*Harmonics* ..... 132
The ORGAN ..... 139

*CHAPTER V. THE STRINGS*
The VIOLIN ..... 148
*Double Stops* ..... 150
*Triple and Quadruple Stops* ..... 151
*Harmonics* ..... 158
*Bowings* ..... 161
*Pizzicato* ..... 163
The VIOLA ..... 166
*Double Stops* ..... 167
*Triple and Quadruple Stops* ..... 168
*Harmonics* ..... 174
*Bowings* ..... 174

O que se vê, ao contrário das descrições cartesianas, não é mais o som enquanto ele pode ser medido e partido, multiplicado ou dividido como *res extensa*; tampouco é, como nos tratados de Rameau, mostrar que acordes podem ou não ocupar determinados lugares num sistema harmônico centralizado e coordenado. No tratado de Widor (1906), o que interessa é explorar a potencialidade sonora dos instrumentos, é extrair deles os diversos efeitos que eles são capazes de produzir. Nesse sentido, o que ocorre é que os instrumentos musicais, tais como são oferecidos aos compositores, começam a ser tratados nos limites de suas possibilidades puramente timbrísticas, o que, por sua vez, indica que os diferentes tipos de sons que cada instrumento é capaz de produzir tornam-se objetos de ocupação do compositor, aspectos fundamentais das obras musicais. A categoria da orquestração surge assim como objeto de saber musical e indica, por isso, que dominar o saber composicional passa a ser mais do que articular ordenadamente um sistema sonoro espacializado. Orquestrar, ou seja, delegar a instrumentos específicos papéis principais e secundários, rítmicos, harmônicos ou melódicos, estruturais ou ornamentais, passa a ser categoria de saber quando a composição musical se constitui a partir de seus elementos puramente acústicos, sônicos, *sensuais*.

Essa preocupação com os aspectos puramente timbrísticos perpassa vários compositores, e de diferentes maneiras. Poderíamos citar, sem dúvida, a evolução na fabricação de instrumentos como o piano, o que abriria a possibilidade de produzir sons antes impossíveis em função da estrutura mecânica dos pianos de até então. É possível ainda pensar que o desenvolvimento das técnicas de execução instrumental permitiu a exploração de efeitos que seriam inimagináveis no século XVIII. Também podemos pensar no surgimento de uma profusão de obras para conjuntos instrumentais variados como indicador do papel fundamental da simples sensualidade do som para os Modernos: flauta, viola e harpa (sonata de Debussy); concerto para violão e orquestra (Heitor Villa-Lobos); as *Chansons madécasses*, de Maurice Ravel, para piano, violoncelo, flauta e soprano. Mas é no âmbito da pesquisa de novos timbres que talvez tenha se dado a experiência mais interessante da Modernidade musical de conquista dos materiais sonoros e dos aspectos

puramente sensuais do som, como, por exemplo, com a criação de instrumentos e meios eletrônicos de produção sonora. É também com os experimentos de preparação do piano feitos por John Cage, que consistiam em introduzir diversos materiais e objetos entre as cordas do piano, que veremos a ocupação com os timbres se efetuar. Nestes dois casos, as possibilidades de composição são irremediavelmente determinadas pelos recursos materiais que os instrumentos podem fornecer, recursos que não são senão puros timbres, a *diferença sonora fundamentalmente sensual* que o compositor tratará de modificar ao longo de uma obra.

O timbre, que se torna fundamento composicional, ocasiona, pois, uma ruptura que caracteriza a Modernidade. Ao contrário dos modelos espaço-visual da pré-Modernidade e do modelo hermenêutico-metafórico do Renascimento, a forma de saber Moderna será *auditivo-manual*: trata-se então de buscar formas de *manipular* o som, de concebê-lo enquanto ele sua materialidade física pode ser trabalhada como se trabalha um bloco de argila, ou seja, por (dis)torção, modelagem, recorte, colagem, frisagem, esticamento, texturização. Justamente essa forma auditivo-manual é que, por exemplo, impede a caracterização da Modernidade como uma simples profusão de técnicas e escolas. As diferenças que permitem isolar estilos e autores, na verdade, obedecem à mesma sistematicidade do primado do timbre (ao lado, diga-se de passagem, da força e do puro desdobramento) sobre a técnica; melhor dito, é a determinação do timbre como princípio ordenador de todas as técnicas e estilos que permite caracterizar a Modernidade, em seu furor de originalidade (como dizia Nietzsche), não como uma era técnica, mas como espaço em que saber música é saber a sensualidade da matéria sonora.

Aqui a discussão se depara com uma bifurcação. É preciso, por um lado, considerar ainda o modo como essa sensualidade atravessa não só com as técnicas composicionais enquanto conjunto neutro de regras de expressão, mas como conjunto concreto de formas de *escrituração* musical. Por outro lado, é preciso reconhecer que o timbre, ou seja, a sensualidade característica de cada material sonoro, se relaciona à entropia (ou seja, a força que libera o espaço sonoro para um puro desdobramento) na formação de signos musicais e, a partir disso, caracterizar finalmente o que é, na Modernidade, um signo musical.

Primeiramente, a escrituração musical. Edson Zampronha (2000), ao tentar descrever certas rupturas históricas na compreensão do papel entre notação e composição musical, lança uma tese interessante: a escrituração, ou seja, a produção de formas gráficas de signos musicais, é fundamental para a própria possibilidade de haver uma obra. Esta tese se choca frontalmente com a ideia de que a notação musical é apenas um suporte secundário das ideias de um compositor, o que, como consequência, definiria para os signos escritos um papel arbitrário e neutro entre a mente do músico e o som. Por extensão, a própria execução musical parece estar confinada nos limites binários de uma relação de codificação (por parte do compositor) e decodificação (interpretação, *performance*): não caberia ao instrumentista, ao cantor e ao regente senão decifrar os signos escritos e reproduzir a mensagem, o sinal que eles guardariam. O signo material, ou melhor, a materialidade do signo, seria tão-somente uma espécie de mal necessário, a ponte maldita que inevitavelmente se deve cruzar entre a mente e o ouvido, entre a ideia e o som.

Insatisfeito com esta caracterização, Zampronha (2000) explora as consequências musicais extremas da subordinação da escrita ao suposto sentido, sentimento, ideia, ou o que quer que trate de ser comunicado pelo compositor. Ao discorrer, por exemplo, sobre tentativas de abolição da notação musical por parte de compositores do século XX, o que "[permitiria] trabalhar [mais] diretamente com os significados" (ZAMPRONHA, 2000, p. 115) que as obras musicais deveriam comunicar, os compositores teriam se deparado com o paradoxo de que a retirada da notação ameaçaria o estatuto de algo tal como uma obra. Dito mais simplesmente: sem notação, não existe obra. A esse respeito, Zampronha (2000) cita tanto a substituição da partitura por meras instruções de *performance*, como nas "obras" *0'00"* e *4'33"* de John Cage, quanto nas chamadas partituras grafistas, compostas por traços, manchas, rabiscos, hachuras, e toda sorte de inscrições aleatórias que não contêm nenhuma indicação a respeito de sua interpretação, deixada, pois, puramente a cargo dos executantes. Apenas para citar de passagem o modo geral como Zampronha (2000, p. 117 – 118) entende as consequências da abolição da notação musical, transcrevo o seguinte trecho:

> a eliminação da mediação é a ambição máxima do pensamento modernista: a anulação do hiato entre o conceber e o fazer a obra de arte, o transcender a intermediação da representação, o querer ser a própria coisa diretamente. O querer ser uma obra que é ela mesma irrepetível, única, um *presente absoluto*. A superação deste hiato se dá através de quaisquer formas de intermediação, e portanto também através da notação. [....] as duas características do modernismo são a *vontade de presença* e o *combate à tradição*. O primeiro caso quer eliminar a distância entre o conceber e o fazer. E o segundo quer eliminar a existência de uma origem anterior (que não deixa de ser outra forma de intermediação: intermediação histórica), e por isso quer ser sempre nova, ser sua própria origem. Esta partitura de Cage, assim como diversas outras obras do mesmo período, são todas tentativas da superação deste hiato entre o conceber e o fazer. Qualquer referência a sistemas musicais anteriores é não ser sua própria origem, e qualquer utilização de intermediação é não eliminar o hiato que separa o conceber e o fazer. A eliminação da partitura é fundamental neste processo. [...]
> O que ocorre, enfim, é que *0'00"* e tantas outras obras revelam o quanto a notação musical [...] não pode ser mero código secundário, mas a própria condição de possibilidade para que se possa realizar uma composição no sentido clássico do termo. A notação [...] não pode ser eliminada. [...]

A solução apresentada por Zampronha (2000) para os impasses em torno da notação seria considerá-la constituinte não só das obras, mas do próprio pensamento, que, na notação, encontra sua superfície de emergência sem a qual ele desabaria no caos. (A imagem da abolição da notação como pisada num cadafalso não seria talvez descabida.) Aliás, o que Zampronha (2000) acaba por concluir é que as diferentes formas de escrituração representam diferentes *possibilidades de composição* e *tipos de obra* possíveis, entendendo este tipo de concepção do papel da notação para a composição musical como uma virada paradigmática. O que, a meu ver, não é errado, mas que precisaria, do ponto de vista de uma arqueologia do saber musical, de outro tipo de justificação. Pois não é suficiente dizer que há uma virada paradigmática: é preciso dizer que tipo de corte ela instaura, qual seu princípio de ordenamento, sua *forma*.

Poderíamos dizer que o reconhecimento da notação como condição de possibilidade da composição musical (o que é, sem dúvida, um fato emblemático) é apenas um aspecto de uma série que compõe um modo

específico de formar objetos musicais de saber. Assim, ao definir os vários procedimentos de escrituração musical como verdadeiros atos de pensamento composicional e da própria escuta, o que Zampronha (2000) põe em questão não é nada menos do que a caracterização da materialidade musical em seu aspecto sígnico não mais como o estabelecimento de um meio material indiferente entre dois termos de uma cadeia de pensamento puro. Também não se trata de dizer que o signo é mero portador de uma essência partilhada entre ideias, sentimentos, fatos, sentidos, percepções. Ao contrário, a caracterização de Zampronha (2000) exige para a consistência de uma obra outro estatuto, e determina que os signos de que ela se compõe dependam fundamentalmente de sua fisicalidade, por assim dizer. Por sua vez, isso faz com que a notação da obra se torne, ela mesma, primordialmente material, *sensual*, e não mais um processo meramente hermenêutico (reconhecimento das marcas das coisas do mundo que se deveria fazer num processo infinito de leitura) nem mesmo transparente entre ideias e objetos representados (signo que não marca, mas apenas funciona como *medium* indiferente ao que constitui). Até mesmo nos empreendimentos de serialização, no dodecafonismo, nas várias formas extremas de matematização da música (como em Xenakis), tudo isso só repete o mesmo fato: os procedimentos de notação, a constituição da obra, a existência dos signos musicais e o pensamento composicional tornaram-se sensuais, que eles só adquirem consistência enquanto de constituem primordialmente no nível de sua matéria, de sua concretude física.

É, portanto, no nível mais geral da Modernidade que gostaria de inserir a discussão de Zampronha (2000). Se aceitarmos que há a notação musical sofre uma virada paradigmática, esta só poderia ser concebida arqueologicamente como um corte na ordem do saber musical, que tem como marca a mesma preocupação que outros compositores demonstraram ao abordar diferentes aspectos deste saber (como, por exemplo, no caso da preocupação em torno da orquestração). Tal preocupação é, sem dúvida, a de considerar os signos no nível de sua pura densidade, cuja forma específica é o tratamento fundamental do que chamamos de sensualidade. Esta última se relaciona, sem dúvida, às outras que enumeramos anteriormente, a saber, puro desdobramento e força, que reunimos pelo termo entropia. Cumpre agora

relacioná-las para indicar de modo definitivo a forma de saber que atravessaria a produção musical da Modernidade.

Retornando ao timbre, agora reportando-nos a outro aspecto tratado por Zampronha (2000) em seu livro, veremos que esta categoria de saber musical (corriqueiramente chamado “parâmetro do som”) foi, em certo sentido, marginalizado historicamente. A razão à qual Zampronha (2000, p. 178) relaciona esta marginalidade da preocupação com o timbre é simples: o timbre, ou seja, a marca específica que permitiria distinguir um instrumento do outro, figuraria como obstáculo à compreensão da música, ao menos na pré-Modernidade.

> Nas músicas do período clássico (século XVIII), por exemplo, a base da construção musical eram instrumentos que produzissem sons homogêneos, como o piano, o quarteto de cordas e a orquestra cuja base eram as cordas. A intenção era que, quando uma música fosse tocada, o som, que era considerado um mero veículo, fosse o mais neutro possível. O som era um código secundário. Tanto melhor quanto mais homogêneo, sem interferência que prejudicasse a “mensagem” que [ele] estava destinado a transmitir. No caso, figuras musicais podiam ser reduzidas a combinações de escalas e acordes.

Assim sendo, o timbre era um empecilho ao estabelecimento do bom ordenamento das partes musicais, ou seja, uma ameaça ao código enquanto sistema de localização. Os tratados de orquestração, em princípio, pareceriam manter uma espécie de controle sobre essas particularidades da estrutura física do som que distinguiria e tornaria singulares os instrumentos e, de fato, podemos entendê-los deste modo. Não obstante, a introdução do timbre como categoria específica de saber musical menos reforma do que põe por terra a código. É que uma inversão fundamental ocorre: a singularização dos sons por meio do emprego de timbres específicos, ou seja, a confiança ao aspecto puramente sensual dos sons é que passa a determinar a possibilidade de definir um sistema de coordenadas e distribuição espacial.

Distribuir os sons num espaço, portanto, já não é simplesmente colocá-los em lugares; é, ao contrário, liberá-los para soar, para vibrar em sua singularidade. Isso, por sua vez, indica que a própria espacialidade deixa de

ser um sistema de coordenadas codificadas para ser um sistema de repartição de energia, ou seja, de forças, o que indica ainda que, quanto mais uma composição musical se ocupar com a singularidade física dos sons, mais ela se encaminhará na direção de uma entropia. Entropia que, na forma de uma tentativa de incorporação mais ou menos sistemática da sensualidade do som, também é hiperespacialização: ela libera o espaço para fora da codificação ao torná-lo intensidade, força, excesso, permitindo que uma obra opere seu desdobramento temporal a partir da pura singularização de seus aspectos materiais (sensuais), seja no tocante a suas formas de encadeamento, combinação, origem acústica ou eletrônica, distorcida ou não. E, por fim, liberando o espaço para simplesmente se desdobrar, é preciso que outro aspecto que não o da sua pura localização seja posto em jogo. É preciso que o espaço tomado e formado (e não apenas ocupado) por um som ou um grupo de sons tenha consistência e força por sua simples natureza sônica, timbrística, sensual. Timbre, força e hiperespacialização convertem o espaço extensivo em intensivo, duracional, sensual: como na Física do século XX, passa a haver uma certa equivalência entre matéria, energia e tempo.

A forma de saber musical da Modernidade seria, de forma mais geral, a da infinita conversão de força em tempo, de tempo em matéria, de matéria em força, um incessante fazer-devir. A Modernidade trabalharia – mesmo nas aparentes tentativas de codificação (como os tratados de composição e orquestração poderiam parecer operar) e quando a música é definida como comunicação e produção de sentido – na direção de fazer surgir do infinito devir-outro do som, devir que deve produzir signos que não são meros ocupantes ou sinais, mas verdadeiros entes sonoros. É que significar já não é mais fazer passar um sentido imanente ou ligar dois elementos numa cadeia sucessiva: significar não é senão uma das formas de desdobrar a materialidade do som, uma forma, certamente, que impõe limites a uma entropia iminente que, no entanto, não deixa de aparecer. A Merleau-Ponty, por exemplo, interessa menos o signo gasto, cuja materialidade é inoperante, do que aquele signo que, por sua natureza inexoravelmente material, deve permanecer sempre significativo, operante, expressivo. Ora, isso, se ainda não livra a arte de uma caracterização significativista ou antropológica, indica porém que o aspecto sensual dos signos deve manter-se no nível em que o

signo efetivamente opera, no momento em que ele é codeterminante, em que ele não só não pode ser desprezado, mas é condição de possibilidade e a própria natureza do trabalho artístico.

É por isso que argumento que simplesmente rejeitar a caracterização significativa da música não é suficiente: não porque uma caracterização contrária seja falsa – creio que ela seja mesmo a mais correta –, mas simplesmente porque, no final das contas, o que torna possível e impossível falar de significação musical na Modernidade é exatamente a tentativa de descrever a constituição da consistência das obras e dos signos musicais em seu nível de espessura. Essa tentativa é tripla, e é atravessada pelo mesmo acontecimento: a tentativa de fazer o signo musical consistir (minimamente, ao menos) em uma ordem específica de existência. Tanto na sensualização do som (inclusive em sua notação concreta) quanto na entropia liberadora do espaço e instituidora da pura força, o que está em jogo é o estatuto de singularidade que um signo sonoro deve ser capaz de produzir, seja por seu timbre, seja porque ele não se contentará mais em ocupar uma mera posição num sistema de posições simplório, seja enfim porque ele deve ser tão forte e denso que seu aparecimento figure como um verdadeiro acontecimento, que as obras mesmas sejam acontecimentos.

*Cf. Entropia;Modernismo; Pré-Modernidade; Renascimento; Sensual.*

**M**odernismo: Numa História dos estilos, costuma-se opor Romantismo e modernismo, ou, mais especificamente, procurar as formas de ruptura e continuidade entre ambos. Apenas como exemplo, transcrevo uma passagem em que Wisnik (1999, p. 160) tenta mostrar uma suposta linhagem entre Romantismo (nas figuras de Wagner e Liszt) e modernismo (Bartók, Stravisnky e Schoenberg):

> Liszt (1811 – 86), esse extraordinário (e à vezes rebarbativo) inovador, aponta para a música moderna por dois caminhos: pelo modalismo, que irá dar em Bartók e Stravinski, e pelo cromatismo, que dará, via Wagner, em Schoenberg.

Como já discutimos longamente (capítulo 2), não interessa neste trabalho de pensar primeiramente a transformação dos estilos (modernista ou Romântico), as técnicas ou regras de composição, o sistema modal, tonal, politonal, atonal etc. Por isso distinguimos a Modernidade, enquanto forma de saber, do modernismo, que é um estilo. Aliás, como indicamos anteriormente, a Modernidade atravessa certos aspectos da produção de compositores como Mozart e Beethoven que, em rigor, não se enquadram no estilo Romântico. Por outro lado, pudemos indicar haver na obra dodecafônica de Anton Webern um conflito entre Modernidade e não-Modernidade expresso na incompatibilidade *efetuada* entre a liberação da dissonância e sua codificação matricial. Sendo assim, o modernismo e a Modernidade não se confundem: o primeiro é estilo entre estilos, a segunda é forma de saber que atravessa, em maior ou menor grau, alguns estilos, técnicas, leis e teorias estéticas e composicionais.

*Cf.Modernidade; Pós-modernismo.*

**M**odo musical escalar: Mais simplesmente chamado de modo musical ou de escala musical, indica de forma geral as diferentes possibilidades de organização de uma quantidade de sons musicais numa sequência ascendente ou descendente, e que teria como centro ou base uma nota principal (tônica) que estabeleceria com as demais vários tipos de relação. Refere-se ainda às particularidades da disposição dos intervalos musicais compreendidos no espaço de uma oitava. Nesses dois sentidos é que Wisnik (1999), por exemplo, entende não só os modos usados entre os gregos antigos e os compositores da Renascença, mas ainda a exclusividade do emprego dos modos maior e menor a partir do século XVII. Como exemplo, podemos citar as escalas de dó maior, dó lídio e fá maior. Enquanto as duas primeiras diferenciam-se pela disposição da sequência dos tons e semitons (dó maior: tom – tom – **semitom – tom** – tom – tom – semitom; dó lídio: tom – tom – **tom – semitom** – tom – tom – semitom) e se assemelham pela nota principal do modo (dó), a primeira e a última se diferenciam pela nota tônica (dó em uma e fá na outra) enquanto se equivalem enquanto a disposição interna dos intervalos (que é a mesma nas duas: tom – tom – semitom – tom – tom – tom – semitom).

*Cf. Tonalismo.*

Pivô: Numa forma de saber tal como a do código, notas ou acordes são definidos, em parte, pelo lugar que podem ocupar num sistema mais ou menos fixo de posições possíveis. *Mais ou menos*, já que é possível que, como num móbile, uma simples troca de posição reconfigure ordenadamente as posições que os sons ocupam. O que, aliás, não acontece sem consequências importantes, já que, para que estas alterações sejam possíveis, ou seja, *coordenáveis*, é preciso que a própria nuclearidade do conjunto seja mantida.

Podemos pensar, por exemplo, no sistema de posições do tratado de Rameau (1722) a que nos referimos. Elegendo uma tonalidade, ou seja, uma série de notas regidas por uma nota central, a nota dó, por exemplo, teremos, dentre as posições possíveis: tônica (dó), dominante (sol), subdominante (fá). Se trocarmos o núcleo tonal, torna-se possível encontrar as notas dó, sol e fá em outras posições. É o que acontece na tonalidade de fá, na qual a nota dó ocupa a posição de dominante e a nota fá a posição de tônica (a subdominante é si bemol, que não aparecia na tonalidade de dó); o mesmo ocorre na tonalidade de sol, quando a tônica é a posição da nota sol e a subdominante é a posição da nota dó (a dominante é ré, que nas tonalidades de dó e fá ocupava outras posições).

Esta possibilidade de deslocar as notas só se dá, porém, na medida em que certas relações se mantêm inabaláveis: a distância, por exemplo, entre uma tônica e suas regiões tonais mais próximas (dominante e subdominante) não deve ser alterada (deve ser sempre o mesmo intervalo musical), mesmo quando uma nota específica introduz um novo núcleo sonoro (o que se chama corriqueiramente de modulação). *Essa relação de distância não deve ser auditivamente perturbada*: isso quer dizer que toda nota estranha à tonalidade, ou mesmo o deslocamento de uma nota à posição de outra não deve alterar a percepção da forma do sistema de distribuição das posições, ou seja, da localização absoluta das posições, independente dos sons que as ocupem. (Aqui se vê, mais uma vez, como o código neutraliza a variedade dos sons: o que interessa é que o sistema de localizações não seja perdido, mais do que o caráter particular de um som.)

Justamente essa manutenção de distâncias é que sofre uma alteração radical na Modernidade. A posição que algumas notas, e, de modo

especial, certos acordes ocupam começa a ser tratada de forma ambivalente. Por exemplo, a tonalidade de dó encontra-se mais avizinhada, segundo as leis harmônicas pré-Modernas, das seguintes tonalidades: sol, fá. Considerando apenas o modo maior do tom de dó, temos ainda a proximidade indireta com as tonalidades de lá, ré e mi, em seus modos menores. Na tonalidade de lá (tônica), as notas ré e mi ocupam, respectivamente, as posições de subdominante e dominante. Modular de dó maior para lá menor, portanto, seria fazer passar de um lugar tonal para outro, seria literal e simplesmente isso. Uma via segura seria a utilização da nota mi, que está presente em ambas as regiões tonais que se quer aproximar, o que permitiria um encadeamento ordenado das posições ocupadas pelas notas e acordes em questão (dó, mi e lá). Nesse sentido de elo, de elemento comum que pode assumir diferentes posições de acordo com as convenções do código tonal, diríamos que mi é nota pivô entre dó e lá.

Até aí, aparentemente nenhuma ameaça ao código das posições sonoras, já que o pivô se limitaria a ocupar uma dentre as várias posições prescritíveis. O problema começa quando a nota pivô deixa de aproximar as regiões tonais próximas e passa a suprimir distâncias gigantescas de maneira não progressiva e inusitada. Mi, sendo pivô de dó maior e lá menor (que são tonalmente próximas), é também pivô entre dó e si, dó maior e lá ou ré no modo *maior* (que são bem distantes de dó maior). O pivô deixa, então, de funcionar como um elo numa cadeia sucessiva de posições para operar verdadeiras violências no sistema previsível de posições tal como é o código. E a consequência disso é que o pivô, que antes era um elemento que se mantinha transparente ao sistema de posições das notas, passa a ganhar destaque, passa a instituir dúvida a respeito da direção que os sons assumirão (ao usar mi na tonalidade de dó, para que zona tonal os sons irão, lá maior ou menor, ré maior, ou ainda para si?). A estrutura do espaço, que no código era perfeito e que não se alterava pelos “corpos sonoros” que o percorriam, agora é ameaçada pelo uso polivalente de uma posição que o som ocupa, pelo tipo de *ocupação* dúbia que o som opera.

É por essa razão que o pivô é liberador, e eis a sua importância estratégica no saber musical Moderno. Dentro de certos limites, ele opera a hiperespacialização, mas agora não como um excesso de uma posição num

sistema de posições, mas por uma carência essencial que uma posição não promete suprir: a promessa parcialmente descumprida de direcionamento sonoro claro e distinto. Liberando os sons para se dirigirem a zonais tonais inusitadas, instauram-se a atomização das notas e dos acordes e a singularização de uma posição como condições de possibilidade de direcionar uma sucessão sonora.

O hiperespaço de uma nota pivô talvez seja como a natureza de uma mônada: em si, contém todo o universo tonal. Mas não tem a estabilidade promissora de uma mônada: ele não deixa intocada a infinidade do universo, ele ameaça o sistema fixo de distâncias que podem ou não ser atravessadas e aproximadas. E ele altera também impiedosamente a relação entre espaço e tempo: o tempo para ir entre zonas tonais bem distantes já não será mais medido pela soma dos tempos percorridos entre todas as posições que intermedeiam dois termos; será, antes, medida pela velocidade ou pela força de *supressão* desses espaços, pela capacidade de abolir vertiginosamente as distâncias.

Na Modernidade, o pivô, como função que uma nota ou acorde pode assumir, é a descodificação que libera o espaço musical por supressão. Em conjunto com a *coda*, forma uma espécie de reator de fusão nuclear: reúne em colisões elementos mínimos para convertê-los em expansão de energia, força, em simples desdobramento, em pura sonância.

*Cf.Código; Coda; Forma-sonata; Modo musical escalar; Tonalismo..*

**P**ós-modernismo: Trata-se de uma noção estilística, e não necessariamente arqueológica.

Por pós-modernismo, ou melhor, por procedimentos pós-modernistas, podemos entender tudo aquilo que definimos como antimodernismo: técnicas, usos, apropriações, posições estéticas e teóricas opostas a certas premissas defendidas por compositores compreendidos como modernistas. Wisnik (1999, p. 216) carateriza o pós-modernismo da seguinte forma:

> O mercado pós-moderno [sic] é baseado em ciclos rápidos de posição e reposição da história dos gêneros, a liquidação dos estoques da loja ocidental, a queima

> dos estilos. Lyotard disse que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, sem verdade. Se as linguagens perderam a tônica, a moda dá o tom.
> Esse contexto cria um tipo de ouvinte específico: o consumidor que atribui uma cotação fetichista à última raridade. Para esse a única verdade é que o futuro já chegou, como graça, para os que podem comprá-lo. Ao mesmo tempo, como o futuro não pára de chegar, é preciso se autovalorizar através de um consumismo ativo, supostamente seletivo e acelerado. A dependência subdesenvolvida só acirra a ansiedade (em relação à novidade estrangeira). A crítica musical que se encaixa neste modelo valoriza o artista enquanto este for privilégio do crítico, e o desvaloriza assim que o público em geral tiver acesso a ele.

Podemos, assim, opor ao Modernismo uma vertente (que não chega a constituir uma escola num sentido estrito) que tentaria diluir a necessidade vanguardista ao manipular de forma sistemática os clichês, estereótipos ou quaisquer formas de rótulos estilísticos. Neste contexto, sem dúvida faz sentido pensar num estilo pós-modernista.

A pós-Modernidade, porém, não se anuncia com o pós-modernismo. É que, em termos arqueológicos, seria preciso pensar numa outra *forma de saber*, e não num simples conjunto de processos e técnicas composicionais. Aliás, o estilo pós-modernista não opera, mesmo que às avessas, a mesma forma de saber que atravessa a Modernidade. Isso porque, mesmo que se tenha perdido a crença no progresso prometido pelas vanguardas do século XX (das quais certamente Pierre Boulez é uma das figuras mais emblemáticas), a música pós-modernista não produz suas músicas senão enquanto estas são puros blocos de sensações, são simplesmente consistentes, e apenas pela sua pura força de duração, intensidade, materialidade. Um exemplo disso é o uso das citações e das digressões: ao inserir bruscamente uma passagem extraída de uma composição de Chopin no meio da primeira peça de seu *Makrokosmos*, Geogre Crumb não faz o anacronismo entre os dois estilos (o seu, modernista, e o de Chopin, Romântico) senão no sentido de criar uma obra simplesmente sonante, ou seja, que seja consistente não porque todas as suas partes se encaixam progressivamente ou ocupam lugares bem definidos (o que é o anacronismo senão um despropósito do *lugar* que algo ocupa num momento?), mas porque elas simplesmente *fit together*, “ficam bem”. Não há, pois, na peça

de Crumb outra necessidade que não seja a de constituir simples figuras, blocos de sons duráveis, a despeito da falta de propósito, a despeito da falta de organicidade.

Por isso, é possível dizer que, paradoxalmente, o pós-modernismo é uma das formas de Modernidade, a forma com que provavelmente nos relacionamos de modo mais direto atualmente, mas que não deixa de ser atravessada pelo mesmo impulso que deu origem a outras formas (Romantismo, modernismo). Pensar, ao contrário, numa pós-Modernidade, seria possível apenas quando uma forma de saber musical que não dependesse mais da simples materialidade dos sons, mas que tivesse outro parâmetro – por nós, acredito, insuspeitado –, que formasse seus objetos por outras formas, que reinventasse o sentido da existência da música.

*Cf.Modernidade; Modernismo.*

**P**ré-Modernidade: Assim chamamos o espaço de saber musical dos séculos XVII e XVIII que forma seus objetos em termos primordialmente espaciais. Com isso, queremos dizer que toda a organização das obras, assim como a própria descrição da natureza dos sons e da composição musical são realizadas no sentido de estabelecer as regras de ordenamento das diversas formas de sucessão e de simultaneidade dos signos sonoros. Os enunciados e os estetos, na qualidade de signos, se formam portanto enquanto espacialização codificada e sistema de vetores e posições possíveis e desejáveis, perfeitas ou imperfeitas, agradáveis ou desagradáveis, causadoras ou causadas, e assim por diante.

Teríamos a acrescentar ao que já discutimos que a disjunção entre Renascimento, pré-Modernidade e Modernidade, enquanto espaços específicos de saber, poderia ser aquela da forma de constituição dos signos. Na verdade, talvez o surgimento e abandono do código enquanto princípio de criação e saber represente o aniquilamento e o ressurgimento do *signo* enquanto fundamento musical. Isso porque, enquanto na Renascença a tarefa do compositor era marcar as relações entre as diversas ordens de existência (divina, terrena, numérica, física etc.) – ou seja, criar signos musicais –, o advento do Romantismo iniciou, mas não esgotou, o retorno das marcas, dos signos, das diferenças que deveriam ser estabelecidas. Podemos ver isso na

obsessão pela criação de estilos pessoais: um compositor deve criar um sistema pessoal de marcação, de distinção, de escolhas que não permitam confundi-lo com outros; o mesmo acontece com o uso expandido da *coda* e dos pivôs: eles devem servir para criar usos imprevistos do espaço e dos agregados sonoros, para inserir na supradeterminação do código lugares de não-transparência e estranhamento, para fazer com que o lugar se distinga dos demais não por sua posição, mas pela forma de sua *sonância*; atravessa ainda a profusão de técnicas composicionais, escolas, "poéticas", "estéticas" e formas de escrituração musical que, ao lado da preocupação com o estilo, servem para definir posições individuais a respeito das formas de ordenamento do material sonoro; por fim, é no fenômeno mais geral da materialidade do som que os signos se mostram como princípio de saber: já não são compostos mais para marcar as diferentes formas de relação (tais como a *analogia*, a *simpatia*, a *convenientia* e a *æmulatio*) entre as diferentes ordens de existência, nem são simples "ocupantes" ou partes de uma relação causal, mas constituintes de si mesmos, desligados tanto de outras formas de existência (como acontecia no Renascimento) quanto insubordináveis a códigos de "conduta" e leis de existência que não a de sua própria sonância, ou seja, sua existência enquanto materialidade sonora.

Assim, as formas pré-Modernas de criação de signos são a *ocupação* e a *extensão*, opostas à formação *hermenêutica* (Renascentista) e à *puramente sônica*, *material*, *sensual* ou *intensiva* (Moderna) dos signos.

*Cf. Modernidade; Renascimento.*

**R**enascimento: Forma de saber musical compreendida entre o fim da predominância do cantochão até meados do século XVI, e que se caracteriza por ser hermenêutica, ou seja, que constitui os signos musicais (enunciados, estetos) na medida em que estes são reconhecidos num processo infinito de leitura das semelhanças entre as diferentes ordens de existência (de Deus, dos corpos celestes, dos números, da voz e dos instrumentos musicais, das palavras etc.).

*Cf.Cantochão; Modernidade; Pré-Modernidade.*

**R**ugosidade: Aspecto de um som ou conjunto de sons de não serem homogêneos, lisos, transparentes à audição. É ainda o aspecto de resistência sensual que um som oferece à audição humana, que impede a audição de manipulá-lo a seu bel prazer. Dito de outro modo, é qualquer forma de produzir sonância que impeça, inviabilize ou dificulte o estabelecimento de uma memória, que abriria caminho para uma narratividade ou discursividade musicais. Rugosidade, portanto, é o parâmetro sonoro que faz um som soar apenas por algum aspecto singular *seu*, e não da memória ou da existência *do sujeito*. Por isso, mesmo quando tenta-se definir os significados de uma obra, de tratar a música como produção semântica, o que está em jogo é o caráter rugoso, não-transparente, primeiramente autoconsistente da materialidade sonora.

Rugosidade é sinônimo de autonomia do som, e é sintoma musical do que Foucault chama repetidamente de morte do sujeito. Os signos musicais assim constituídos, mesmo aqueles supostamente significativos, são simplesmente sonância e singularidade – e nada mais.

*Cf. Aderência; Aderente; Sensual; Transparente.*

**S**ensual: Diz respeito ao fato de um som sustentar-se ou ser condição de possibilidade para outra coisa simplesmente em função de sua simples existência material. É ainda a propriedade do som que não pode ser reduzida ao fluxo de percepções ou atos de cognição subjetivos, sendo antes um excesso em relação ao sujeito, *constituindo a materialidade daquilo que não é sujeito ou subjetivo* numa experiência estética, e que subsiste materialmente independente de haver um sujeito presente.

*Cf. Modernidade; Rugosidade.*

**T**onalismo: Sistema musical escalar que se caracteriza pela predominância hierarquizante de um som (a nota tônica) em relação aos demais, e que foi típico da produção musical pré-Moderna. Por exemplo, numa tonalidade tal como Dó maior, temos um sistema de relações tais que a nota Dó é tida como a nota central; mais próximas (o que significa serem mais importantes)

encontram-se as notas sol e fá; em seguida, temos as notas lá, ré e mi; nos confins da região tonal, encontra-se a nota si. Conforme o lugar que cada nota ocupa (mais ou menos próximo), são designadas funções aproximativas ou apartantes. Por isso, uma tonalidade é um sistema de movimentos que os sons podem percorrer entre si, é o código que rege as possibilidades de direcionar os sons conforme as funções que estes devem desempenhar. Dentre elas, sem dúvida a função aproximativa é que prevalece, sobretudo em direção à nota tônica, central, que é aquela a partir da qual toda a sistematicidade das direções sonoras é estabelecida, que é portanto a nota que coordena toda a movimentação sonora, a nota que sustenta todo o espaço musical.

*Cf.Código; Forma-sonata; Modo musical escalar; Pré-Modernidade.*

**T**ransparência: Caráter ou efeito de um som em relação aos demais segundo o fato de eles não constituírem uma rugosidade. Isso quer dizer, simplesmente, que a transparência de um dado conjunto de sons é a propriedade que estes têm de não oferecerem obstáculos à audição humana, o que, por sua vez, faz com que a obra musical tenha sua validade conforme permita ao sujeito reconhecer os códigos que a regem. Os signos, se são transparentes, devem ser ocasião para o desenvolvimento da memória, ou melhor, não devem se obstruir o desenvolvimento da memória. Sua consistência, pois, é subjetiva, e não material.

*Cf.Aderência; Aderente; Rugosidade; Sensual.*

# 5
# *Poslúdio*

## ***5.1* Ritornello*: as formas de saber musical como sistemas singulares de produção de audibilidade***

Gostaria de retomar um ponto insinuado de alguma forma nos capítulos 2 e 3 para melhor definir a sistematicidade própria da Modernidade musical ao mesmo tempo em que tentarei esclarecer o sentido da unidade de análise "saber musical", até aqui não problematizada. Este ponto se refere à melhor definição da intersecção dos signos musicais e dos enunciados numa análise arqueológica.

Quando dizíamos que as unidades tradicionais de análise musical, tal como os estilos, os gêneros, as formas, as obras, os autores, as estruturas sociais ou lógico-formais não eram absolutamente confiáveis, a intenção era mostrar que justamente estas unidades "maltratavam" a relação entre os signos enunciativos e estéticos, ou, de modo mais geral, entre os discursos sobre a música e a música em seu aspecto especificamente sonante. Indicamos que, ao tratarmos estes dois aspectos envolvidos na produção musical (por meio dos discursos ou da composição musical propriamente dita) como produção de um saber, deveria ser possível resolver o impasse que perpassa as pesquisas musicológicas que referenciamos no capítulo 2. Resta agora esclarecer não mais que tipo de função tentamos identificar para os signos enunciativos e estéticos (função-saber), mas *o que esta função produz*. Dito de outro modo, queremos pensar o saber musical com respeito àquilo que ele produziria, o que, por sua vez, tornaria possível diferenciá-lo de outros saberes, científicos ou não.

Já de saída, diremos que um saber musical produz uma *forma de audibilidade*. Isso não deve fazer com que a discussão recaia numa caracterização fenomenológica da percepção (como, de modos diferentes, ensaiaram Merleau-Ponty, Husserl, Sartre e Dufrenne), numa filosofia que se ocupa da cognição sensível (como é, *grosso modo*, a definição da estética em Kant ou Baumgarten) ou num empirismo simples. Ao contrário, o que

esperamos mostrar é que a música existiu historicamente como um campo de saber (apenas um dentre vários, muito possivelmente) que se ocupou com as possibilidades efetivas de formar tudo o que nas obras, nos tratados, nos livros e em quaisquer outros discursos organizaram conteúdos empíricos auditivos. Neste ponto é preciso, mais uma vez, demarcar os limites de nossa análise em relação às diferentes Histórias que criticamos ao longo do capítulo 2, em duas direções complementares.

Primeiramente, a caracterização da música como produção de formas de audibilidade permite conceber melhor do que os conceitos de expressão, estrutura, gênero ou estilo o sentido da dispersão da música como saber. Trata-se, com ela, de pensar como a música estabeleceu historicamente meios de formar conteúdos que se possam dizer auditivos ou estéticos. Por exemplo, quando nos referimos à produção musical da Renascença, o que ficou patente é que um signo musical só era formado na medida em que pudesse espraiar-se num conjunto de remissões a outros signos. Essas remissões, por sua vez, faziam com que o resultado sonoro de uma composição musical desse a ouvir os sons em suas diferentes combinações rítmicas e melódicas como proporções matemáticas, como as relações existentes entre a Terra e Deus, os homens, os planetas e o céu, os seres divinos e profanos, as ordens humana, celeste e matemática. Nesse sentido, o saber musical da Renascença formava o som musical na medida em que este poderia ser uma expressão dos demais signos, não-sonoros e não-musicais. *O saber-música produzia uma forma de ouvir os sons, que tinham como condição de possibilidade sua existência hermenêutica, sua expressão recíproca que deveria ser percebida nos sons. Ferir essa infinita remissão ao organizar os sons de modo desproporcional ou, não-proporcional, isto é, pelo emprego de relações que não aquelas prescritas pela ordem das coisas, não era apenas não saber compor ou dominar o saber musical, mas também impedir que os arranjos sonoros pudessem ser conhecidos como música.* Em suma, no Renascimento, o saber-música era um saber-fazer-ouvir o infinito jogo remissivo das ordens de existência, era produzir essa remissão auditivamente, era produzir uma forma de audibilidade que permitisse organizar tal campo de espelhamentos entre o sonoro e o não-sonoro, o musical e o não-musical.

A segunda direção diz respeito ao esclarecimento da noção de audibilidade que empregamos aqui. Ela não diz respeito à constituição interna do sujeito, à sua estrutura cognitiva e perceptiva. Também não se refere aos caracteres empíricos que compõem os estetos, sejam tais caracteres extensivos ou qualitativos (forma física, cor, tamanho etc.). O que queremos mostrar apenas é que o ouvir, muito longe de ser uma percepção ou um ato de cognição, é um *saber*. Assim, em vez de descrevermos a relação entre sujeito e obra para perguntarmos sobre o funcionamento da percepção, o que queremos é mostrar que o ouvir é constituído ele mesmo a partir de alguns "parâmetros", ou seja, dentro de uma sistematicidade histórica que não é possível ignorar. Talvez fosse conveniente retomar a noção de olhar médico, fundamental em *O nascimento da clínica*. Assim como a descrição do olhar no livro de Foucault, o que nos interessou determinar ao longo desta dissertação foi a sistematicidade que atravessou as diferentes formas de constituir objetos de saber musical, que determina igualmente o saber-fazer-ouvir, o saber-ouvir e o poder-ouvir. (É que os diferentes sistemas de produção de audibilidade determinaram historicamente não só as regras de composição e formação dos discursos, mas também as possibilidades de que algo pudesse vir a ser ouvido de uma forma ou outra, ou seja, as regras que permitiam a qualquer sujeito poder saber objetos musicais.)

Por isso, ao falarmos aqui que o saber musical é forma de produzir audibilidade, só estamos especificando o sentido que o saber musical assume enquanto ordenador de um domínio de empiricidades. Historicamente falando, as várias formas de audibilidade organizaram, de um lado, as regras de composição musical e, de outro, a formação dos discursos musicais. Elas produziram, nos discursos e nas obras, o sistema de regras que um sujeito deveria obedecer para produzir um objeto que pudesse aparecer, circular, ser conhecido, em uma palavra, *ouvido* como tal. Saber música, música como forma de saber e forma de audibilidade são três noções equivalentes e permutáveis.

Assim consideradas, as rupturas entre os diferentes sistemas de produção musical, tais como o Renascentista, o pré-Moderno e o Moderno, deveriam ser pensadas como rupturas na ordem da produção de audibilidade musical. Pensando, por exemplo, nas diferenças entre a Modernidade e a pré-

Modernidade, veremos que o que desaparece não é, por exemplo, o tonalismo. O que cai por terra no uso do tonalismo no século XIX é que ele deixa de ser um sistema plenamente codificado e claramente distintivo, classificador, ordenador da espacialidade. O tonalismo deixa de ser um código espacial para determinar as possibilidades de proliferação, de ambiguidade, de força, de sensualidade do som. O tonalismo tem um sentido no começo do século XVIII e outro ao longo do século XIX: ele deixa de ser o sistema de regras que não fazem senão apresentar claramente o conjunto de posições que os sons podem assumir, passando a ser a forma de constituir os signos musicais na medida em que estes poderiam ser ouvidos em sua força e sensualidade, enquanto fossem ouvidos como desligamento da causalidade músico-espacial que tinha regido a música dos séculos XVII e XVIII. A ruptura, pois, se dá menos em relação à existência de uma técnica ou sistema musical de composição do que na ordem da sistematicidade das condições de audibilidade que as diferentes técnicas e métodos de composição devem ser capazes de efetuar na produção de formas diferentes de audibilidade (audibilidade hermenêutica da Renascença, audibilidade espacializante dos códigos pré-Modernos, audibilidade sensual, intensiva e proliferadora dos vetores espaciais na Modernidade). Por isso, o surgimento do dodecafonismo, o abandono ou reforma do tonalismo, a recuperação dos modos eclesiásticos da Renascença, nada disso pode servir como unidade suficiente para uma análise arqueológica. Tais unidades pressupõem, na maior parte das vezes sem explicá-las, transformações na ordem de um saber musical. Este só pode ser entendido na medida em que é um sistema que cria formas de audibilidade, que, elas mesmas, determinam a produção de enunciados e os signos não-enunciativos, que chamamos de estetos.

Há, entretanto, uma questão a que gostaria ainda de retornar antes de seguir para as considerações finais. Ela diz respeito à noção de continuidade, e será abordada a partir do questionamento dos impasses que algumas unidades, como o gênero e a técnica, poderiam interpor a uma análise arqueológica. Esta questão pretende temperar a discussão que realizamos ao longo deste trabalho, abrindo terreno para um balanço final desta pesquisa.

## ***5.2 Ruptura e continuidade: as unidades de análise e sua relação com as formas de audibilidade***

Dois casos de que algumas unidades podem ser perigosas à análise arqueológica foram apresentados no capítulo 4. A primeira destas unidades, o método dodecafônico de composição, diria respeito à noção de técnica; a segunda é a forma-sonata, que está diretamente ligada à noção de gênero musical. Ambas apresentam uma mesma tensão, que é aquela entre o saber pré-Moderno e o Moderno, entre a codificação e a entropia como princípios ordenadores de saberes musicais.

A forma-sonata, ao menos em sua prática ao longo da maior parte do século XVIII, talvez efetue de modo mais flagrante o código como forma de estabelecer o sistema de posições, ou ainda, o conjunto de relações sonoras horizontais (sequenciais) e verticais (simultâneas) com as quais uma obra ganharia uma consistência, e sem as quais ela não teria consistência nenhuma. De modo análogo, o método dodecafônico arvorou-se nas conferências de Webern como *a* condição de possibilidade de estabelecer uma ruptura com o código tonal. Sendo assim, o aparecimento da forma-sonata e a criação do dodecafonismo poderiam ser tomados como marcos que permitiriam a compreensão da evolução histórica da música erudita. Aceitando, pois, o gênero musical (sonata) e a técnica composicional (dodecafonismo), e derivando dessas unidades uma série de consequências e características (como o desaparecimento do sistema tonal, pré-Modernidade e Modernidade poderiam ser facilmente opostas e definidas.

Mas é possível, por outro lado, tratar o dodecafonismo e a forma-sonata nos termos de uma continuidade histórica, de um progresso evolutivo. Esta é, em parte, a postura de Webern (1963) a respeito do suposto progresso do sistema de modos empregados na Idade Média e no Renascimento ao sistema binário de modos do tonalismo Barroco e Clássico, assim como o tonalismo teria evoluído ao atonalismo (ou seja, o sistema de composição que não depende do estabelecimento de notas tônicas e subsidiárias), do qual o dodecafonismo seria apenas a manifestação mais refinada e ordenada. Do mesmo modo, a forma-sonata é tratada por Rosen (1988) na medida em que teria derivado de certos procedimentos composicionais de outros gêneros ou

formas musicais. É nesse sentido que Rosen (1988) pensa como a forma-sonata teria se apropriado do sistema nuclear de afastamento e aproximação harmônica típico das formas de dança presentes nas suítes instrumentais. É no mesmo sentido que ele também aponta a semelhança na estrutura tripartite da forma-sonata do estilo Clássico vienense do século XVIII com a chamada *aria da capo*, uma das formas composicionais empregadas nas óperas do Barroco, que se resumiria ao seguinte esquema: apresentação – seção de contraste – *ritornello*, ou seja, a repetição mais ou menos variada da seção de apresentação. Por isso, a forma-sonata e o dodecafonismo serviriam para mostrar a evolução gradativa de unidades de análise como o gênero e a forma, evolução que mostraria, após um balanço histórico geral, ou um sentido permanente que estaria por trás de todas as transformações (como o caso do dodecafonismo), ou então conduziria à arbitrariedade de um rótulo (forma-sonata, sinfonia, fuga etc.) frente à multiplicidade de fenômenos e decisões autorais particulares, o que, por sua vez, confundiria a História do Gênero com uma História dos Autores.

O que fazer com estas unidades, que poderiam ser igualmente índices de aproximação e ruptura entre espaços de criação musical diferentes? Como deveriam ser tratadas numa análise arqueológica? Gostaria dar algumas indicações que poderiam orientar esta discussão, sem ter a pretensão, no entanto, de fechar a questão.

Inicialmente, pareceu-me ser capaz de considerar a forma-sonata e o dodecafonismo como lugares privilegiados em que teriam se sobreposto dois regimes de saber, o que teria se traduzido historicamente numa tensão entre saberes musicais contraditórios. No entanto, retomando a leitura d'*A arqueologia do saber*, confrontei-me com a indicação explícita de Foucault (2010) a respeito dos diferentes tipos de contradições de que a arqueologia deveria se ocupar. Aliás, trata-se de um tipo privilegiado: as contradições que Foucault (2010, p. 173) chama de "contradições *intrínsecas*: as que se desenrolam na própria formação discursiva e que, nascidas em um ponto do sistema de formações, fazem surgir subsistemas". As consequências mais diretas deste limite poderiam ser resumidas como o veto *a priori* à possibilidade de superposição de diferentes regimes discursivos numa unidade de análise tal como a forma-sonata. É que pensar a forma-sonata, ao menos se tomássemos

apenas uma obra deste gênero, como o lugar em que o código espacializante e o saber entrópico se cruzam seria apagar as singularidades destes saberes. As contradições assim produzidas só o seriam enquanto as diferenças essenciais entre os saberes fosse neutralizada. Essas contradições, que Foucault (2010, p. 173) chama de extrínsecas, só podem produzir sua tensão à custa do apagamento das singularidades de dois ou mais saberes (como a suposta idealidade que atravessaria, nas conferências webernianas, a música erudita, da Renascença ao século XX).

Seria possível, no entanto, pensar o caráter duplo de permanência e ruptura, de continuidade e descontinuidade de várias unidades complexas, como o gênero e a técnica. Em vez de tomar o gênero e a técnica como duas unidades maciças, poderíamos tomá-las apenas como ponto de partida para mostrar que tipos de relação de saber são postas em jogo conforme uma técnica sofre modificações em seu campo de aplicação composicional, ou quando um gênero parece ser modificado em sua estrutura, alargado, diminuído, distorcido, fundido ou misturado com outros gêneros, quando ele parece dar origem a novos gêneros, ou ainda quando se constitui como lugar privilegiado de um ou outro tipo de saber musical. Assim sendo, unidades tais como a forma-sonata, a ópera, a harmonia, o contraponto, deveriam ser submetidas a questões como “que condições gerais de saber um mesmo gênero musical deve atender num determinado espaço de criação?”, “que diferentes funções pode desempenhar a permanência ou o resgate de uma técnica composicional em diferentes tempos?”. Essa caracterização daria, pois, a dispersão de uma técnica ou de um gênero, de suas múltiplas formas de existência, e levaria a reconhecer que sua permanência ou reaparição ao longo dos tempos está inexoravelmente determinada por condições gerais de saber musical, impedindo que se recaia numa simples periodização histórica da música conforme os estilos, formas, técnicas. É no sentido de identificar certas formas de permanência ou continuidade em sua pluralidade que poderíamos pensar a manutenção ou retomada de um gênero, conceito ou técnica. Assim sendo, um gênero musical e uma técnica composicional só seriam contínuos enquanto diferentes, enquanto se *transformassem*.

## ***5.3* Da capo al fine*: considerações finais sobre a possibilidade de realização de uma arqueologia da música***

Ao encaminhar-me para o fim desta discussão, gostaria de refazer o percurso deste trabalho e indicar algumas de suas insuficiências e possíveis desdobramentos futuros.

Primeiramente, a toada histórico-metodológica do segundo capítulo deu-se como tentativa de mostrar a necessidade de uma revisão do tratamento dispensado às unidades de análise musicológica. Esta necessidade, que talvez tenha parecido ao leitor apenas uma crítica de cunho historiográfico, teve, no entanto, um objetivo bastante diverso: quisemos mostrar que as relações entre as unidades de análise (biografia, contexto social, estruturas musicais, estilos, técnicas, gêneros etc.) acabavam por reduzir o discurso a uma teatralidade. Conforme nos pautávamos no tratamento que Foucault (2010) dispensou às formações discursivas, queríamos indicar a possibilidade de pensar a História da Música num nível bem diferente, que é aquele no qual o discurso não é um simples produto dos homens, uma moeda de troca, mas a ordem própria em que os homens, as obras musicais, "as palavras e as coisas" podem se formar e vir a existir, a ordem fora da qual nada ganharia sua consistência. Por isso, foi preciso que nos afastássemos das análises musicológicas em suas mais variadas vertentes: é que elas tratavam os discursos de modo quase místico, buscando entre os conteúdos empíricos (incluindo aqui os estéticos) e a formação da sociedade relações que não poderiam ser traçadas a não ser por uma espécie de salto transcendental. Está fora de questão que uma análise desta natureza seria praticável; o que não nos satisfazia, e contra o que nos opúnhamos, era à infinita relativização dos discursos, que os condenava a uma rarefação inevitável, que, por sua vez, praticamente os inutilizava como material de pesquisa. Afinal, para que precisaríamos dos discursos se os conteúdos de que eles tratavam já se encontravam dispersos no mundo, nas obras musicais, na natureza física do som? Não seria possível descrever todas as relações entre os conceitos e as obras apenas com a caracterização da ideologia dominantes, ou da mentalidade ou do espírito de uma época? Melhor que isso, não seria suficiente dispensar toda a crítica extramusical e nos contertarmos com uma análise "pura" das obras? Em qualquer um dos casos,

os discursos pareciam sempre a encarnação de personagens, eram alheios, simples continentes de conteúdos que lhes eram estranhos. Cumpria, assim, criticar esse tratamento teatral e dar ao discurso uma feição *material*, *"substancial*", tratar o discurso como condição e lugar de emergência de conteúdos de saber, e não como simples resultado de pensamentos implícitos, escondidos, perdidos.

Em segundo lugar, queríamos mostrar que não se tratava de uma empreitada fenomenológica, como, por exemplo, as descrições da arte feitas por Merleau-Ponty e Dufrenne. Não tratamos a percepção como uma categoria fundamental de análise, ao menos não como uma categoria *primeira* ou maciça que poderia guiar nossa discussão. É que mesmo o que poderíamos chamar de estrutura "fenomenológica" da percepção precisaria ser mostrada no tocante às condições de saber que ela precisaria cumprir. *Ouvir*, se é uma categoria que mais ou menos implicitamente utilizamos, não se refere, portanto, à relação sujeito-objeto-mundo, mas sim à forma histórica específica de saber que determina, num dado momento, a formação de quaisquer conteúdos empíricos auditivos; percepção, ao contrário, diz respeito à estrutura do contato entre sujeito e objeto, que *não se alteraria* historicamente, e que poderia ser considerada condição para a formação do conhecimento. Vê-se, portanto, que quisemos mostrar que a própria percepção e os conteúdos empíricos (que chamamos de estetos) obedecem a parâmetros de saber, não sendo aqueles o *a priori* destes.

Assim, nos capítulos 3 e 4 indicamos ser preciso dar um tratamento especificamente sígnico às formações discursivas e às obras musicais, lidando com eles enquanto enunciados e estetos. Foi necessário discorrer sobre um possível espaço de criação destes signos enunciativos e estéticos, determinando quais as condições fundamentais que um signo deveria cumprir, que tipo de funções ele deveria exercer, quais suas formas de existência. Por isso, tentamos determinar o que poderia ter constituído a forma de saber musical que chamamos de Modernidade, recorrendo a textos de Foucault, Deleuze e Merleau-Ponty. Novamente, sabemos que talvez a inserção de Merleau-Ponty não tenha sido muito convincente, especialmente porque este pensador servia-se de noções como percepção e significação para explicar a natureza dos diferentes trabalhos artísticos (pictórico, cinematrográfico e

literário), noções estas que seriam estranhas a Foucault e Deleuze, como também já indicamos. No entanto, pareceu-nos razoável indicar que, mesmo para Merleau-Ponty, o que se coloca, de alguma forma, é a necessidade de pensar a arte, ao menos em um de seus aspectos, como um trabalho *sígnico*. Se a arte pode significar, se ela é preenchida por uma intenção subjetiva, ela só pode ser assim porque por seus próprios meios ela é capaz de significar, de consistir como um aparelho que não é menos sígnico do que significante. Significante e significado só podem ser entendidos porque são *signicamente* constituídos. É certo que as caracterizações de Deleuze e Foucault diferem bastante das de Merleau-Ponty. A questão, no entanto, pareceu-nos ser menos a possibilidade de dispensar as noções de percepção e significação[23] do que de mostrar o que é que tornaria possível essa dispensa. Justamente por isso, ao tentarmos compreender como estes três pensadores articularam algumas discussões sobre as artes, é que pensamos ser possível aproximá-los: menos pelas consequências de seus conceitos para a caracterização da arte do que pela tentativa de mostrá-la como trabalho primordialmente (Merleau-Ponty) ou puramente (Foucault e Deleuze) sígnico é que, respectivamente, se tornava possível aplicar ou deveria ser sistematicamente rejeitado o conceito de significação, e isso em três aspectos principais: o tratamento da espacialidade, da força e da sensualidade sonora a partir do final do século XVIII.

Curiosamente, a Modernidade musical deveria ser descrita como a forma de saber essencialmente *sígnica* dos signos musicais, o que em parte coincidia com o tratamento arqueológico dos enunciados e estetos. Muito provavelmente, esta coincidência só tenha se tornado possível e só adquira validade porque a arqueologia, ela mesma, abre a possibilidade de pensar signicamente os discursos e a formação dos signos musicais, que são inteiramente atravessados pelos enunciados. De qualquer forma, do capítulo 2 ao capítulo 4 tentávamos indicar que a arqueologia, mais do que uma forma de análise histórica, talvez fosse a única forma de conceber a música Moderna em um de seus aspectos fundamentais. O recurso à arqueologia, portanto, esquivava-se de uma simples crítica historiográfica; ele era, ao contrário, a

[23] O próprio Merleau-Ponty (2004), ao se referir à arte abstrata, parece dispensar o recurso à categoria da significação, contentando-se em relatar o contato perceptivo do pintor com o mundo visto.

tentativa de determinar o sentido da Modernidade musical, era uma empresa *ontológica* desde a primeira linha desta dissertação.

*Como consequência*, e não como ilustração do capítulo 3, tentamos mostrar que o tratamento dos estetos e dos enunciados na pré-Modernidade e Renascença não era sígnico. Isso quer dizer simplesmente que, no Renascimento, os signos musicais só tinham consistência enquanto espelhamento infinito, só valiam num jogo hermenêutico sem termo; na pré-Modernidade, ao contrário, um signo musical só poderia valer como ocupação espacial (extensiva ou funcional) de uma espacialidade que não era senão um sistema de coordenadas, um código de ocupação, distribuição e repartição. Os sons passam a valer, na Modernidade, em função exclusiva de sua signicidade, ou seja, sua existência é determinada apenas em função de si mesma, ela não se deixa mais reduzir às relações supostamente existentes entre os planos terrestre, cósmico e divino, nem mesmo às supostas leis ordenadoras do espaço físico, que vale também para o lugar que os sons ocupam no espaço (seja aquele de uma corda em vibração ou da posição de um som num ou noutro instrumento musical ou voz) e no tempo (que não é senão a somatória das posições sucessivas que os sons ocupam).

Justamente a existência de um signo em função de sua pura signicidade é que tentávamos fazer operar quando descrevíamos, por exemplo, os procedimentos entrópicos (a liberação do espaço e da funcionalidade oca da pré-Modernidade) e a pura sensualidade do som. Timbre, polivalência e multidirecionalidade sonora não são senão os sintomas, talvez os mais facilmente reconhecíveis, de que a Modernidade constitui-se como saber *sígnico*, e não hermenêutico ou espacializante, dos signos. Mesmo que os signos viessem a ser descritos em relação às funções e lugares que ocupassem numa obra, mesmo que se tentasse atribuir a eles algum sentido, sua significação, funcionalização e espacialização se inscreviam num saber fundamentalmente sígnico.

Por isso, não hesitamos em justapor Merleau-Ponty, Foucault e Deleuze: é que se a significação é uma noção retomada pelos Modernos, é necessário compreender que *função* ela cumpriu em relação a esta forma de saber específica, qual é a regularidade a que ela obedece. Do mesmo modo como a permanência ou a reutilização das técnicas gêneros em tempos

diferentes podem ser entendidas, não nos parece que se deveria demonizar o conceito de significação, mas sim tentar compreender arqueologicamente que função ele pode desempenhar. Assim sendo, o concito de significação *não é uma unidade maciça e segura*; ao contrário, deveríamos pensá-los em relação a condições específicas de um ou mais saberes musicais, ou seja, situar arqueologicamente sua utilização e abandono, suas formas de permanência e descontinuidade.

Apesar destes resultados que julgamos ser positivos, não foi possível fazer rigorosamente uma arqueologia, por uma série de razões. Primeiro por conta do uso um pouco indiscriminado de termos como sistematicidade, espaço discursivo e espaço criativo, formações discursivas e formações estéticas (obras), formas de saber e formas de audibilidade. Em segundo lugar porque uma noção um pouco frágil de autonomia estética, presente desde o capítulo 2, deveria ser abandonada em favor de outra, a de *regularidade do saber musical*.

Por um lado, deveríamos ter mostrado que uma autonomia estética não seria cabível no sentido de uma ordem puramente musical, apartada de quaisquer condições de saber. Obviamente, não se trata de inserir a música num contexto; aquilo a que a noção de regularidade se opõe é menos a necessidade de descrever a música em suas relações específicas do que o fato de que tais relações devem ser pensadas conforme elas põem(-se como) relações de saber, ou seja, uma “sistematicidade” que é contingente, dependente de regras e limites.

Por outro lado, seria preciso mostrar mais detidamente, e com todas as justificações necessárias, que a audibilidade deveria ser tratada como saber, que ouvir *é* saber, e que as diferentes formas de saber não produzem, mas *são* formas de fazer ouvir. Isso quer dizer que seria preciso mostrar, com mais rigor e numa análise mais demorada, como e quais enunciados e obras musicais obedecem às mesmas condições de saber, ou seja, constituem uma relação de ”isomorfismo” entre si. Esse “isomorfismo” não quer dizer, porém, que uma obra contém um ordenamento de signos idêntico à ordem dos signos de um tratado ou livro; ele diz respeito apenas à mesma relação *de saber* que obras e discursos determinariam entre si. Portanto, não se deve tratar os enunciados e os signos musicais como expressões mútuas, não se deve

pensá-los como se fossem oráculos: o que interessaria, do ponto de vista de uma arqueologia da música, é a possibilidade de identificar uma forma de relação comum que os atravesse, uma função recíproca que eles poderiam ter desempenhado.

Além disso, talvez tenhamos, mesmo que à revelia, tratado os textos de Merleau-Ponty, Deleuze e Foucault de um modo que não gostaríamos de ter feito: talvez eles tenham parecido somente a possibilidade de definir um contexto que serviria de suporte à compreensão a produção musical Moderna. Pior que isso: talvez o recurso a estes textos não tenha sido suficientemente convincente, seja pelo estranhamento causado pelo uso de autores consideravelmente diferentes ou porque eles não dariam conta de situar muito bem a produção musical Moderna. Talvez não tenhamos sido capazes de encontrar rigorosamente as relações de isomorfismo de que falávamos há pouco entre filosofia e produção musical. Por tal razão, é bastante provável que uma arqueologia da música tenha que dispensar a necessidade de se guiar pela História da Filosofia da Arte. Infelizmente, esta constatação surge somente agora.

No entanto, ela chega a tempo: não é possível dispensá-la porque, de certa forma, ela indica uma falha produtiva e um possível espaço de pensamento, de que decorrem duas possibilidades igualmente interessantes: ou o pesquisador inspirado pela *Arqueologia do saber* deverá ser capaz de encontrar relações de isomorfismo entre filosofia e música, e descreverá as condições de saber que música e filosofia determinam entre si; ou ele deverá, buscando apenas nos tratados musicais e nas obras, as relações de saber musical por eles delineadas. O arqueólogo deverá fugir de uma mera contextualização de obras musicais em relação a textos filosóficos (como se poderia facilmente fazer com alguns livros de Nietzsche, de modo particular *O caso Wagner* ou *A origem da tragédia*), impasse em que talvez tenhamos incorrido. De qualquer maneira, é em direção à forma de saber que discursos e obras musicais delineiam conjuntamente que a arqueologia da música deve se mover.

Por isso, podemos dizer que, sim, uma arqueologia da música seria possível e mesmo desejável. Mas ela não deve se confundir com uma simples historicização peculiar da música, uma simples metodologia histórico-musical.

Se ela parece-nos, chegado o fim da discussão, praticável, é apenas porque ela não buscaria uma periodização, porque talvez ela não pense o tempo como um fluxo de instantes, o tempo como linha ou seta que segue passado ao futuro. O que deve interessar à arqueologia da música é um tempo-lugar, um tempo axial: tempo que, em sua localidade própria, não é senão o feixe de relações que cumpre descrever, multiplicar, fazer extender até certos limites. É, talvez, um tempo-ponto, um tanto pulverizado e descontínuo – e que nem por isso é inconsistente. Por isso, se uma arqueologia da música é possível, ela deve ser inteiramente ontológica, multiplicadora, especificadora, diagnóstica, delimitadora, em uma palavra, *filosófica*. Nisso talvez resida a particularidade desta abordagem frente a outras Histórias da Música. De qualquer maneira, é ela que dá a possibilidade de pensar um acontecimento, um rasgo fundamental na existência da música erudita do Ocidente. Sem ela, muito provavelmente não poderíamos senão descrever os autores, seus estilos, as técnicas que utilizaram, os gênero que praticaram. A arqueologia, no entanto, dá outra coisa: a música-saber em suas singularidades. Ela não dá uma História da Música, mas põe como sua tarefa prática uma *Ontologia das Músicas*, que é igualmente Ontologia dos Saberes. A arqueologia da música só é possível, enfim, como Ontologia das Alteridades, Ontologia da Diferença. Eis, muito provavelmente, sua singularidade frente a outras Histórias ou Filosofias da Música.

## REFERÊNCIAS

### A) Textos citados


ADORNO, T. W. **Textos escolhidos.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASHBY, A. Schoenberg, Boulez, and twelve-one composition as “ideal type”. **Journal of the American musicological society**, University of California Press, vol. 54, nº 3, p. 585 – 625. 2001.

DESCARTES, R. **Compendium of musick.** London: Thomas Harper, 1653.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Qu’est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 2005.

DUCKLES, V. et al. Musicology. In: GARRET, C. H. e LIBIN, L. **The new Grove dictionary for music and musicians.** 2003. Versão on-line disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/;jsessionid=B35CA2A37FCDB7E469AB293D3C54CEA8>. Acesso em: 20 Set 2009.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **A ordem do discurso.** 20ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Dits et écrits.** Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.** Paris: Gallimard, 1966.

FUX, J. J. “The study of counterpoint” from Johann Joseph Fux’s “Gradus ad parnassum”. New York: w. w. Norton, 1971.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores.** São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem.** 3ª ed. Petrópolis/ Bragança Paulista: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2003.

KOELLREUTTER, H-J. **Contraponto modal do século XVI (Palestrina).** Brasília: Musimed, 1996.

MENEZES, F. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **La prose du monde.** Paris: Gallimard, 1969.

_____. **“O olho e o espírito”, seguido de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “A dúvida de Cézanne”**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **Résumés de cours: Collège de France , 1952 – 1960**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **Sens et non-sens.** Paris: Nagel, 1966.

MILES, Stephen. Critical Musicology and the Problem of Mediation. **Notes**, vol. 53, nº 3, 1997. p. 722-750.

PRATES, E. **Letterblocks para Voz e Instrumentos: análise de um pretenso elo orgânico entre a filosofia oriental e a música ocidental.** 1997a. Disponível em: <http://www.geocities.com/vienna/9128/lblock.htm>. Acesso em: 29 Nov 2006.

RAMEAU, J. P. **Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels.** Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

ROSEN, C. **Sonata forms.** New York: W. W. Norton, 1988.

SARTRE, J-. **O que é literatura?** 3ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 2004.

WEBERN, A. **The path to new music.** Bryn Mawr: Theodore Presser , 1963.

WIDOR, C. M. **The technique of the modern orchestra: a manual or practical instrumentation.** London: Joseph Williams, 1906.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZAMPRONHA, E. **Notação, representação, composição: um novo paradigma da escritura musical.** São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000.

ZARLINO, G. **Le dimostrationi harmoniche.** Venezia: Francesco de’ Franceschi Senese, 1589. Cópia digitalizada do fac-símile da edição original. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582265.r=zarlino.langPT#>. Acesso em: 30/ Mai/ 2011.

_____. **Le istitutioni harmoniche.** Venezia: 1568. Cópia digitalizada do fac-símile da edição original. Disponível em: <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?e=d-110off-general--00-1--0--010---4-------0-1l--11fr-Zz-1---50-about---00-3-1-00-0-0-110utfZz-8-00&a=d&d=/ark:/74899/B315556101_RMB0514.1>. Acesso em: 30/ Mai/ 2011.

**B) Textos consultados**

AGAWU, k. Analyzing music under the new musicological regime. **The Journal of Musicology**, vol. 15 no. 3. 1997. p. 297-307. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/763911>. Acesso em: 27 ago. 2009.

BOHLMAN, P. V. Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology. In: Bergeron, K. e Bohlman, P. (Ed.). **Disciplining Music: musicology and its canons.** Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 116-136.

CHAUÍ, M. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DEBUSSY, C.; IVES, C.; BUSONI, F. **Three classics in the aesthetic of music.** New York: Dover, 1965.

DELEUZE, G. **Conversações (1972 – 1990).** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Ditos e escritos.** Vol. 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GRIFITHS, P. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GUTTING, G. (ed.).**The Cambridge companion to Foucault.** 2ª ed. New York: Cambridge University Press, 2003.

HAUSER, A. **Maneirismo.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KERMAN, J. American Musicology in the 1990s. **The Journal of Musicology.** vol. 9, nº 2. 1991. p. 131 – 144. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/763549>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. Etnomusicologia e "musicologia cultural". In: _____. **Musicologia.** São Paulo: Martins Fontes, 1987. capítulo 5, p. 215 – 253.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea.** 2ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

_____. **Terminologia de Uma Nova Estética da Música.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1990a.

_____. **Wu-li: um ensaio de música experimental.** Estudos avançados, São Paulo, v. 4, n. 10, 1990b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 Nov 2007.

MENEZES, F. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa.** São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIRANDA, D. S. Tristão e Isolda: o anúncio dionisíaco da dissolução do pacto tonal. In: LINS, D. e GIL, J. (org.). **Nietsche/ Deleuze: jogo e música.** Rio de Janeiro/ Fortaleza: Forense Universitária/ Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, 2008. p. 76 – 92.

NESTROVSKI, A. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música.** São Paulo: Ática, 1996.

PINTO, D. C. M. e MARQUES, R. V. (org.). **A fenomenologia da experiência: horizontes filosóficos da obra de Merleau-Ponty.** Goiânia: Editora UFG, 2006. p. 95 – 101.

PRATES, E. **Planimetria: estética do impreciso e paradoxal.** 1997b. Disponível em: <http://www.geocities.com/Vienna/9128/mqplan.htm>. Acesso em: 17 Nov 2007.

_____. **Música holofractal: conexões semióticas entre a música e a física contemporâneas.** São Paulo: 2003. Palestra promovida pelo Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/interatividades2003/paper/eufrasio.doc>. Acesso em: 13 Jul 2007.

SALZMAN, E. **Twentieth-century music: an introduction.** 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

SARTRE, J.-P. **L'immaginaire.** Paris: Éditions Gallimard, 1940.

SAUSSURRE, F. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 2008.

SCHOENBERG, A. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.

STRAUS, J. N. **Introduction to post-tonal theory.** 3ª ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.

TOMLINSON, G. "The Web of Culture: a context for musicology". **19th-Century Music**, vol. 7 nº 3. 1984. p. 350 – 362. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746387>. Acesso em 27 ago 2009.

TREITLER, Leo. Postmodern Signs in Musical Studies. **The Journal of Musicology**, vol. 13, nº 1. 2001. p. 3 – 17. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/764049>. Acesso em: 27 ago 2009.

# Anexo I

[Os comentários que seguem não pretendem seguir a mesma direção da discussão precedente, mantendo-se até mesmo indiferentes a uma arqueologia da música. Queremos apenas tornar familiares ao leitor algumas noções musicais que, de modo mais ou menos explícito, foram utilizadas ao longo deste trabalho. Justamente por isso, as descrições tentam se manter num nível "técnico", seguindo as formas tradicionais de descrever analiticamente peças, técnicas e gêneros musicais. Não obstante, e justamente enquanto tentamos mantê-las longe da arqueologia, é que talvez o leitor poderá entender porque insistimos em buscar uma caracterização arqueológica de algumas noções. Esperamos, assim, que estes exemplos não só esclareçam as noções que utilizamos no capítulo 4, mas também sirvam como material que permita julgar as diferenças entre um tratamento puramente técnico-analítico e uma descrição arqueológica da música.]

***Faixas 1 a 3 (Mozart, 1º movimento do quarteto para piano, violino, viola e violoncelo KV 478, e das sonatas KV 545 e KV 570)***

Apresento aqui a descrição geral da forma-sonata segundo Charles Rosen (1988):

I) Introdução: seção optativa em que um ou mais trechos se sucedem de modo a preparar o ouvinte para o início do desenvolvimento musical propriamente dito.

II) Exposição ou apresentação:

a) *primeiro grupo temático:* apresentação dos chamados motivos, células, ideias ou temas musicais (ou seja, trechos melódicos) responsáveis por afirmar uma tonalidade, que será a principal. Estas ideias musicais devem ser de natureza tal que permitam ser concatenadas a outras numa espécie de elo sonoro, o que, por sua vez faz com que elas necessariamente se relacionem num tipo de causalidade: uma ideia que leva a outra, que leva a outra, e assim sucessivamente;

b) *transição:* modulação, ou seja, afastamento da tonalidade principal em direção a outra tonalidade;

c) *segundo grupo temático:* apresentação de outro grupo de motivos responsáveis por afirmar a nova tonalidade;

d) *temas de encerramento:* seção curta em que a nova tonalidade é reafirmada por meio de outros temas.

III) Desenvolvimento: responsável por reapresentar de várias formas os motivos da seção de exposição (em sua inteireza ou de forma fragmentada, em outras tonalidades etc.), além de poder introduzir novos materiais temáticos que podem ou não ser combinados com os já apresentados, criando assim uma seção contrastante que, não obstante, culmina numa cadência, ou seja, um tipo de "vírgula" ou "ponto final" que marca o retorno da tonalidade principal, iniciando a seção de reexposição.

IV) Reexposição, recapitulação ou reapresentação: contém a mesma sequência de eventos da exposição, com a diferença de que a transição e os dois grupos de temas que a seguem preparam a afirmação da primeira tonalidade em vez de dela afastar o fluxo musical.

V) *Coda*: seção final opcional que consiste na expansão de alguma ideia musical que tem por função apenas afirmar a tonalidade inicial, objetivando o claro fechamento da forma musical.

Uma palavra a respeito da modulação: ela deveria se dar em direção às tonalidades consideradas mais próximas da tonalidade principal. No caso de uma tonalidade em modo maior, a modulação deveria ser em direção à dominante ou à subdominante; em uma tonalidade menor, em direção à mediante ou à dominante. Como exemplo, teríamos, em dó maior, modulações para sol ou fá maior; em dó menor, modulação para mi bemol maior ou sol menor. Estas relações tonais são prescritas por leis musicais que devem ser seguidas, e que definem aos sons que funções eles ocupam no encadeamento de partes sonoras sucessivas e simultâneas. Nesse contexto, a sonata seria uma forma particular de apresentar um encadeamento ordenado e hierárquico

de partes sonoras, que produziria um acabamento ou fechamento formal, uma direcionalidade perfeitamente nuclear, previsível, manejável, dominável.

Nos exemplos das faixas 1 – 3, algumas diferenças podem ser notadas em relação à descrição esquemática que fizemos. Em primeiro lugar, é possível ver que, no 1º movimento do quarteto de Mozart, os temas de fechamento da seção de reapresentação, aos 5'02", conduzem a uma tonalidade passageira (mi bemol maior), o mesmo acontecendo na *coda*, aos 7'02". Nas duas sonatas de Mozart que aqui citamos, há, na seção de desenvolvimento, o uso de uma modulação brusca a uma tonalidade mais ou menos distante (Sonata KV 570), assim como a seção de reexposição, que deveria apresentar novamente a tonalidade principal, é iniciada na subdominante (Sonata KV 545). Ora, estes três exemplos mostram que uma caracterização esquemática da forma-sonata, que a reduziria a um sistema hierárquico, fechado e perfeitamente ordenado de partes poderia não ser suficiente, já que ao suspender a direcionalidade previsível, esperada, o que Mozart opera parece ser o rompimento de uma promessa de fechamento e centralidade. A despeito de elas serem recuperadas ao final da música, parece-nos que a direcionalidade nuclear está irremediavelmente comprometida: os acordes e as tonalidades passageiras apagam consideravelmente sua monovalência em favor de uma ambiguidade; eles deixam de ser elos seguros numa corrente de sons, sendo antes usados como possibilidade de desvio, de intransigência, desobediência às leis tonais, de quebra da causalidade, da transparência dos acordes, das notas isoladas e ideias musicais.

***Faixas 4 e 5 (Stravinsky,* Petrushka, *primeira cena; Debussy,* Prelúdio VII *do 2º livro de prelúdios)***

A *Introdução* da música de Stravinsky para o balé *Petrushka* consiste de simples fragmentos rítmico-melódicos justapostos, que não constituem um desenvolvimento linear e que não podem ser entendidos enquanto causados uns pelos outros. Do mesmo modo, uma sucessão dos acordes do *Prelúdio* para piano de Debussy, a partir de 2'34", é realizada não em função de uma vizinhança tonal que os acordes teriam ou mesmo de uma causalidade entre duas ideias musicais diferentes (são só *blocos de notas* em sucessão). Assim,

a justaposição, enquanto procedimento composicional, opera o abandono da linearidade como forma de sucessão e efetiva um *ladeamento*. Ela constitui um espaço sonoro de contato e choque, espaço material radicalmente diferente do espaço linear do tonalismo dos séculos XVII e XVIII, que só tem uma dimensão: a linha (e não o *lado*) e uma característica: vetorial (e não *material*).

***Faixas 6 e 7 (Cage,* Sonata XIII *para piano preparado; Prates,* Letterblocks*)***

Do conjunto de *Sonatas e interlúdios* que John Cage compôs entre 1946 e 1948, escolhemos a 13ª sonata. É preciso primeiramente esclarecer que Cage não se refere à forma-sonata, sobre a qual discorremos ao longo desta dissertação, mas sim a um tipo de peça composta no Renascimento que, apesar do mesmo nome, referia-se somente ao fato de serem peças para soar (*pezzi da suonare*). Este sentido do termo sonata não é difícil de ser apreendido: apenas uma audição é suficiente para nos mostrar que o interesse de Cage recai em fazer com que elementos distintos sejam simplesmente agrupados, que tenham a simples "obrigação" de soarem em conjunto. O mesmo poderia ser dito da peça *Letterblocks*, de Eufrasio Prates, cuja partitura, ao contrário da peça de Cage que aqui citamos, é apenas um guia para uma improvisação. De qualquer maneira, o resultado sonoro de *Letterblocks*, por mais que não seja previsível pela leitura da partitura, é, literalmente, um conjunto de blocos musicais de fonemas ("blocos de letras", se traduzirmos o título ao pé da letra).

No entanto, o que parece constituir a conjuntura das peças de Cage e Prates é algo diferente do que acontece nas formas de justaposição encontradas em Stravinsky e Debussy. Nestas, o agrupamento se dá por contato, choque, ladeamento; em Prates e Cage, ao contrário, a aproximação se dá paradoxalmente por um afastamento entre as partes, pelas disjunções das pausas, dos cortes. O silêncio, a lacuna, o espaçamento, o vácuo são, portanto, formas de ajuntamento e conjuntura, e constituem tanto quanto a justaposição procedimentos de liberação do espaço.

***Faixa 8 (Glass,* Einstein on the beach*)***

Ainda como liberação da causalidade e da linearidade do espaço musical, citamos uma peça do minimalista Phillip Glass. O procedimento pelo qual Glass evita cair na causalidade tonal é a insistência exaustiva de uma progressão tonal simples. A sequência de três acordes, que podem ser absolutamente previstos por leis tonais, impede, exatamente por sua iteração incansável, o estabelecimento de uma relação de causa e efeito, de sequência e progresso entre duas ideias ou motivos. Curiosamente, a progressão tonal que Glass utiliza *não progride*, melhor ainda, *impede sistematicamente* a ocorrência de um progresso linear, especialmente se pensarmos em como a música tonal tenderia a se desdobrar espacialmente afastando-se e retornando após algum tempo. O que a iteração de *Einstein on the beach* efetua é a supressão de um sistema de posições percorridas: ela parece simplesmente não sair do lugar, parece ser simplesmente a distensão de um lugar que, no entanto, não parece mudar de tamanho ou forma. E isso mesmo quando, aos 3'34", novos elementos musicais são introduzidos.

Em suma, Glass acaba por liberar o espaço de uma causalidade e linearidade ao apresentá-lo como superfície sem profundidade, chata, plana, lisa, meramente repetitiva. Em *Einstein on the beach*, portanto, a liberação da causalidade espacial se dá por meio de uma tautologia.

***Faixas 9 a 23 (modos jônio/ maior de dó e fá, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio/ menor primitivo, menor harmônico de dó e fá, menor melódico, lócrio; série dodecafônica nas formas original e retrogradada, original e transposta, original e invertida, invertida e na retrogradação da inversão)***

Das faixas 9 a 19, reproduzimos as escalas utilizadas em grande parte da produção musical do Ocidente, enquanto que as faixas 20 a 23 reproduzem algumas das formas de uma série dodecafônica. Alguns comentários sobre as escalas e as séries podem ser bastante elucidativos em relação à noção de espacialidade que usamos longamente sem que a tivéssemos explicitado em detalhe.

Um primeiro grupo de escalas, que corresponde às faixas 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 19, referem-se àquelas utilizadas pelo cantochão e durante o

Renascimento; o segundo grupo, do qual as escalas das faixas 9 e 10 também fazem parte, foram largamente empregadas pela música composta entre os séculos XVII e XX, e contém também as escalas reproduzidas nas faixas 16, 17 e 18. Chamamos corriqueiramente as escalas do primeiro grupo de modais ou eclesiásticas, enquanto as do segundo grupo são chamadas de tonais. Cada uma dessas escalas constitui-se de uma sequência distinta de intervalos musicais (tons – T – e semitons – S –), que permite nomeá-las e distingui-las. São elas:

*Modo jônio (modal)/ Escala maior (tonal):* T – T – S – T – T – T – S
*Modo dórico:* T – S – T – T – T – S – T
*Modo frígio:* S – T – T – T – S – T – T
*Modo lídio:* T – T – T – S – T – T – S
*Modo mixolídio:* T – T – S – T – T – S – T
*Modo eólio:* T – S – T – T – S – T – T
*Escala menor harmônica:* T – S – T – T – S – {T + S} – S
*Escala menor melódica ascendente:* T – S – T – T – T – T – S
*Escala menor melódica descendente:* T – T – S – T – T – S – T
*Modo lócrio:* S – T – T – S – T – T – T

Uma das explicações usuais do abandono composicional da maioria dos modos eclesiásticos a partir do século XVII é que estes não teriam muita força harmônica, o que quer dizer apenas que eles seriam menos propensos a *direcionar* notas claramente. O grau de propensão harmônica de uma escala seria, assim, passível de medida conforme esta apresentasse certos intervalos típicos, de modo especial três: a quarta justa (composta por 3 tons e um semitom), a quinta justa (composta por 4 tons e 1 semitom), e a sétima maior (composta por cinco tons e um semitom). Um quarto intervalo, não-fundamental do ponto de vista tonal, mas que poderia ser usado para criar certa variedade musical e que definiria o caráter maior ou menor de uma escala, era o de terça. Assim sendo, apenas o modo jônio seria perfeito à música tonal, já que possuiria os três intervalos decisivos ao estabelecimento de uma direcionalidade clara. O modo eólio, que continha os intervalos de 4ª e 5ª justas, possuindo, porém, uma 7ª menor (um semitom a menos que a maior)

poderia ser alterado – e de fato o foi, dando origem às escalas harmônica e melódica. Assim, a escala maior se oporia às duas formas de escalas menores, que serviriam tanto quanto a primeira para criar um espaço sonoro bem direcionado.

Se ouvirmos as escalas e considerarmos que a direcionalidade musical depende essencialmente dos intervalos de 4ª e 5ª justas e de 7ª maior, entenderemos porque talvez a maioria dos modos eclesiásticos teria parecido confusa ao compositor do século XVI. Se falta especialmente o semitom final da escala – chamado tonalmente de sensível –, não é possível perceber claramente o fim de uma progressão de sons, o que, em tese, permitiria que uma sequência escalar pudesse continuar infinitamente de forma ascendente. A ideia tonal de escala, ao contrário, exige uma percepção clara de começo e fim, cujo desenrolar deve ser divido em partes de *tamanhos* idênticos, a despeito de a sequência dos sons ser ascendente ou descendente[24]. Algumas escalas modais, não sendo suficientemente capazes de marcar o fim, poderiam distender a linha além da medida exata, justa, equânime.

Essa noção de direcionamento é fundamental quando pensarmos as séries dodecafônicas. Uma audição é capaz de indicar que a sequência das notas está muito longe de se assemelhar a uma linha reta que ascende e desce; a série parece mais um ziguezague, uma linha quebrada, um corpo de marionete. Ao utilizar todos os semitons que compõem o intervalo de uma oitava (que é o intervalo limite percorrido, por exemplo, pelas escalas modais e tonais), o dodecafonismo simplesmente abandona o caráter progressivo das alturas, e isso de modo a, conscientemente, eliminar tanto quanto possível a direcionalidade harmônica. A natureza do espaço sonoro que, por exemplo, uma série em suas mais diferentes formas (conferir faixas 20 a 23), não é mais perspectiva e prospectiva, causal e linear. O espaço torna-se maciço, os sons

[24] Aqui a escala menor melódica oferece um problema que não parece perfeitamente resolvido em termos de medida, já que, em sua direção descendente, há uma mudança na ordem dos tons e semitons (quaisquer outras escalas ascendentes podem ser lidas sem alterações em sua forma retrógrada, descendente, como se puséssemos um espelho após o semitom final e lêssemos a sequência nele refletida). O que parece é haver uma espécie de ajustamento vocal na escala melódica: é que o espaço matematicamente dividido que gera um intervalo consideravelmente grande ({T + S}) não condiz à cantabilidade por ser, à voz, demasiado grande, inadequado. Assim, a forma descendente também seria mais cantável com o rearranjo dos tons e semitons.

parecem não mais ser capazes de dirigir o fluxo sonoro, mas apenas de fazê-lo estourar como bolhas, que podem ser até mesmo "pequenos *Big*" *Bangs*. É que, se assim como as escalas das faixas 9 e 10, ou ainda as escalas menores das faixas 15 e 16 são reconhecidas numa relação de identidade, se sua aparência é fluida, fácil e reta, independente da direção ascendente ou descendente que elas seguirem, o mesmo não se poderá dizer das séries dodecafônicas, que fazem ruir a convergência entre verticalidade (ascendência ou descendência) e horizontalidade (sequência). É por isso que a série de doze sons explode o espaço: porque os eixos que o sustentam são conscientemente desarticulados, ou melhor, *arbitrariamente articulados*.

As escalas tonais, por isso, só podem ser direcionáveis sob três condições: serem identitárias quanto à sua forma; constituírem-se de partes de mesmo tamanho; permitirem a identificação entre espaço e tempo, entre ascendência/descendência e sequência temporal. Se qualquer uma dessas condições não for atendida, a direcionalidade corre o risco de não se realizar, ameaçando a própria existência do espaço codificado que os sons deveriam ocupar.

***Faixa 24 (Zampronha,* Modelagem XII*)***

A peça que Edson Zampronha compôs para orquestra em 1999 é um excelente exemplo de como os sons começam a ser tratados especificamente como signos na Modernidade. Como veremos, os procedimentos utilizados nesta *Modelagem* tomam os sons em seu aspecto especificamente material.

Do início até cerca de 0'30" ouvimos apenas uma massa sonora, um *tutti* orquestral. Logo o bloco sonoro, tal como se fosse de argila, é "picotado" por Zampronha em várias partes, que correspondem aos naipes orquestrais (cordas, sopros e percussão). Estas partes, que não são senão aquelas que já tinham usadas no *tutti* inicial, passam a ser agrupadas de diversas maneiras, num trabalho literal de remodelamento (ver as diferentes combinações das partes do grande acorde inicial que seguem até 1'37"). Em seguida, Zampronha opera outro tipo de manipulação das partes, que deixa de ser apenas combinatória, e se faz *deformadora*. É assim que se dá o *esticamento* ascendente feito entre 1'35" e 1'49"; é também isso que permite uma mudança

de textura e forma dos sopros, que deixam de ser “tremidos” e frágeis e passam a ser lisos e delgados entre 1’49” e 2’07”; é ainda a *transformação* de um grupo de instrumentos em outro em função da mescla de suas texturas (2’08” a 2’16”). Há ainda procedimentos de corte e inserção: os grupos instrumentais dividem-se, introduzem entre as pequenas porções de matéria sonora porções materiais vindas de outros lugares – são procedimentos de *mistura* de blocos de sons diferentes, que ocorrem a partir de 3’58”.

Assim, combinatória, deformação e mistura se articulam para fazer com que a música continue a se desenrolar apenas em função de sua simples materialidade. Eles só trabalham no desenrolar dessa materialidade, só se ocupam em efetivá-la musicalmente. É esse o único princípio que nos parece atravessar a *Modelagem XII* de Zampronha, princípio que não reconhecer a composição musical como um trabalho definitivamente *sígnico* dos sons, ou seja, os sons musicais enquanto são simplesmente sonantes, consistentes, desdobráveis.