



Bernardo Mouzinho Girauta

Indeterminação musical e pensamento-música

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio César Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2018



Bernardo Mouzinho Girauta

Indeterminação musical e pensamento-música

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Jean Pierre Cardoso Caron

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Bernardo Mouzinho Girauta

Possui graduação em Comunicação Social - Radialismo (Audiovisual) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015) e mestrado em Letras pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Atua como músico e artista sonoro. Possui experiência profissional em fotografia, cinegrafia, captação de áudio e composição de trilhas sonoras.

Ficha Catalográfica

Girauta, Bernardo Mouzinho
Indeterminação musical e pensamento-música / Bernardo
Mouzinho Girauta ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2018.
119 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Música. 3. Partituras. 4. Indeterminação.
5. John Cage. 6. Gilles Deleuze. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II.
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento
de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao CNPq e à FAPERJ pelas bolsas de fomento que viabilizaram a pesquisa.

Ao Júlio Diniz, orientador, pela atenção e ajuda fundamentais durante o percurso, pela liberdade e confiança concedidas e por me apresentar ao programa de pós-graduação em Literatura da PUC.

À Helena Martins, por fazer o pensamento gargalhar e viajar através do raríssimo encontro entre a mais extrema liberdade e o absoluto rigor.

À Marília Rothier, pelas leituras atentas que todos na PUC conhecem e sem as quais não conseguiríamos.

Aos colegas de mestrado Luiz, Charles, Omar e Mariana, pelas trocas de ideias e dúvidas durante as aulas desse percurso louco e breve.

Ao Bernardo, pelo Quintavant.

À minha família, pelo apoio, suporte e amor.

Ao Artur, pelas primeiras conversas quando o som era novo e ainda mais bizarro.

À Maria, por toda a ajuda e tudo que passamos e transmutamos.

Ao Henrique pela amizade e pelas conversas que me ajudaram a abandonar os dogmatismos.

Ao Nico, principalmente pelas primeiras de muitas experiências.

À Gabi, pela velocidade infinita desse encontro que atropela.

Ao Jean, pela Seminal, pela atenção e acolhimento, pela amizade, pela parceria e por gostar das minhas músicas e das minhas ideias.

Resumo

Girauta, Bernardo Mouzinho; Diniz, Júlio César Valladão. **Indeterminação musical e pensamento-música**. Rio de Janeiro, 2018. 115p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho discorre acerca de algumas relações entre a música e a teoria, partindo da ideia de Indeterminação Musical proposta pelo artista norte-americano John Cage e suas consequências para a música, a linguagem, a ontologia e o pensamento de modo geral. O primeiro capítulo aborda o tema aproximando-se do conceito de indeterminação, das práticas musicais experimentais e das experiências verbais de notação musical, isto é, de partituras formadas apenas por palavras. No segundo capítulo, investiga-se a existência de certa zona de indiscernibilidade entre os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari e a música, procurando elementos de um possível pensamento-música, isto é, um modo de orientação do pensamento e de concepção ontológica nos quais a música e o som não estão submetidos a critérios filosóficos pressupostos, mas funcionam eles mesmos como material fundamental para a construção de uma filosofia.

Palavras-chave

Música; partituras; indeterminação; john cage; gilles deleuze.

Abstract

Girauta, Bernardo Mouzinho; Diniz, Júlio César Valladão (Advisor). Musical indeterminacy and music-thought. Rio de Janeiro, 2018. 115p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work discusses some relationships between music and theory, starting from the idea of Musical Indeterminacy proposed by the North American artist John Cage and its consequences for music, language, ontology and thought. The first chapter approaches the subject through the concept of indetermination itself, experimental musical practices and verbal experiences of musical notation, that is, of scores formed only by words. The second chapter discusses the existence of a certain zone of indiscernibility between the writings of Gilles Deleuze and Felix Guattari and the music, looking for elements of a possible music-thinking, that is, a mode of thinking and an ontological conception in which music and sound are not subject to presupposed philosophical criteria, but function themselves as fundamental material for the construction of a philosophy.

Keywords

Music; sound; language; scores; john cage; indeterminacy.

Sumário

Introdução	8
1 Indeterminação	13
-Intermezzo-	69
2 Pensamento-Música	79
Conclusão	111
Referências Bibliográficas	113

Introdução

Music is so called through derivation from the word 'Muse', [...] because it was through them, as the ancients would have it, that the power of song and the modulation of the voice were sought. Their sound, because it is something perceived by the senses, vanishes as the moment passes and is imprinted in the memory. [...] Unless sounds are held by the memory of man, they perish, because they cannot be written down.¹

Isidoro de Sevilha, Etymologies, séc. VII.

Os escritos de Isidoro nos trazem fragmentos de um passado no qual parecia possível afirmar, sem hesitação, que os sons em si não podiam ser escritos. Cerca de cem anos depois que Isidoro escreveu suas *Etimologias*, alguns monastérios da Europa começaram a desenvolver os germes das primeiras formas de *notação musical*, ou *partituras*, excluindo-se aqui aquelas da Grécia antiga. O desenvolvimento dessa prática complexifica a afirmação de Isidoro quanto a tal impossibilidade. Trata-se de uma tentativa de representação dos sons por uma escrita codificada.

As práticas de notação são certamente materiais imprescindíveis para a discussão dos problemas linguísticos, estéticos, ontológicos e políticos que atravessam a história e as filosofias das músicas. Sua existência já coloca um problema de início: o que é a música enquanto objeto artístico? É a própria partitura, de modo que cada apresentação se limita a representá-la? É o som bruto, acústico, e sua duração no tempo, sendo a notação um elemento periférico que apenas auxilia sua organização ou reprodução? Desde a crise do sistema tonal nas primeiras décadas do século XX até o surgimento da arte sonora digital, passando por diversas experiências que torceram as relações entre som e ruído; duração sonora e espaço; compositor e intérprete; músico e espectador; etc, a notação foi

¹ *The Etymologies*, p. 95.

objeto e agente de inúmeras experimentações artísticas e reconfigurações dos limites conceituais da música.

Meu objetivo nessa dissertação foi partir de algumas práticas experimentais de notação musical, mais especificamente as notações verbais² adotadas pelos músicos associados à chamada *música indeterminada*, para disparar algumas discussões em torno das relações entre linguagem, escrita, pensamento e música. Analiso brevemente alguns aspectos das consagradas partituras pentagramáticas, demonstrando algumas de suas relações com as práticas musicais e estéticas de seu tempo – e que perduram ainda hoje –, para então compará-las às notações verbais de música indeterminada. Essa comparação permite, obviamente, que eu demonstre algumas diferenças entre os dois modos de escrita e prática musical. Ao mesmo tempo, tento observar certas zonas de convergência entre as duas práticas, e penso que certos elementos das filosofias Gilles Deleuze, Félix Guattari e alguns elementos pontuais dos pensamentos de Ludwig Wittgenstein e Friedrich Nietzsche podem ser úteis nesse duplo movimento de diferenciação e aproximação. Nesse sentido, a intercessão do filósofo brasileiro Bento Prado Jr. é fundamental, pois este realizou uma bem-sucedida articulação entre esses pensadores³.

Ao aproximar o tema da música indeterminada aos escritos desses filósofos, procurei também buscar pontos de convergência entre as duas ações: enquanto escritas, o que essas filosofias e as notações de música indeterminada possuem em comum? Em outras palavras, quais são suas zonas de relativa indiscernibilidade? Como elas podem se afetar mutuamente a partir da minha dissertação? Tais perguntas me levaram inicialmente a observar com mais atenção o modo como esses filósofos se aproximam da música e do som em geral em seus textos. A partir dessa observação, e sem perder de vista as especificidades da indeterminação no interior da música e as novidades por ela inauguradas, discorro acerca da possibilidade especulativa de um pensamento-música ou ontologia musical, o que é algo totalmente distinto de um pensamento *sobre* o som ou uma ontologia *da* música. Enquanto um pensamento sobre a música tende a subsumir as experiências artísticas sob seus próprios critérios operacionais, um pensamento-

2 Chamo de notações verbais aquelas cujo material de trabalho se restringe às palavras escritas. Alguns teóricos e artistas preferem evitar o uso do termo “notação”.

3 Cf. *A ideia de plano de imanência*.

música seria a própria atividade do pensamento compreendida a partir do funcionamento da música e das vibrações sonoras em geral.

Mais especificamente, o livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, sobre o qual me debruço, tenta realizar uma abertura aos elementos sonoros e musicais para concretizar sua ação de exploração dos limites entre o pensado e o não-pensado; entre a filosofia e o que Bento Prado Jr. chama de não-filosofia; entre seus escritos e própria vida em seus múltiplos sentidos. É através desse caminho que Deleuze e Guattari apropriam-se, por exemplo, do conceito de *ritmo* – sem confundí-lo com a ideia de métrica musical ou tempo cadenciado – para descrever aquilo que articula os diferentes meios, componentes e territórios da realidade⁴.

No primeiro capítulo, explico o que é a chamada *música indeterminada*, desenvolvida no interior da chamada escola música experimental norte-americana, e analiso alguns exemplos específicos de práticas de notação musical ligadas ao movimento. Em relação à notação, a música indeterminada caracteriza-se por propostas em que há a opção de não especificar, em diferentes níveis e utilizando-se diferentes estratégias, as características acústicas dos objetos sonoros que devem ser tocados pelos intérpretes, deixando-os, portanto, supostamente indeterminados. Essa característica complexifica enormemente a estabilidade das identidades e das formas dessas experiências musicais, tendo em vista que a música foi tradicionalmente circunscrita a uma arte de disposição de sons no tempo segundo critérios específicos relacionados à métrica e às organizações de frequência (grave e agudo). As práticas ligadas à indeterminação reconfiguram os limites do que podemos chamar de música e as fronteiras entre compositor e intérprete, músico e público, etc. A principal obra de apresentação de tais práticas é o livro clássico *Experimental Music – Cage and Beyond*, de Michael Nyman, além dos escritos do próprio John Cage, propositor da ideia de indeterminação e maior representante histórico do movimento experimental norte-americano. É a partir desses escritos representativos de Nyman e Cage que inicio o percurso de análise da indeterminação musical e de outras ideias que a circundam, como as noções de *acaso* e *silêncio*.

Em seguida, os trabalhos de Jean-Pierre Caron e Valério Fiel da Costa são extremamente úteis ao trabalho, pois procuram observar empiricamente de

4 Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs*, vol. 4, p. 54.

maneira extensiva as experiências de indeterminação musical e investigar quais são as suas consequências práticas para a prática musical e artística em geral. Os autores evitam compreender as experiências musicais indeterminadas como exemplos representativos da filosofia de John Cage e sua abertura ao “modo de operação da natureza”, caracterizado pelas ideias de *acaso* e *silêncio* cageanos. Trata-se de uma ação imprescindível, posto que encarar tais experiências como *representativas* de um sistema de pensamento – por mais experimental, inventivo e móvel que este seja – seria algo em absoluta contradição com os postulados e potências mais contundentes tanto do pensamento e prática cageanos quanto dos filósofos citados: a tentativa incessante de uma busca por critérios para a especulação do pensamento e a prática da música que não se baseiem em objetos individuais estáveis, articulados entre si a partir de uma filiação identitária, sejam eles conceitos ou objetos sonoros.

A partir desses elementos, o próximo passo é o de tentar compreender como as problemáticas abertas e as próprias experiências de notação e música se aproximam de uma discussão recorrente acerca das relações entre linguagem e pensamento. Trata-se do debate que contrapõe, grosso modo, duas concepções do que vem a ser a linguagem: a primeira delas, hegemônica no pensamento ocidental, identifica-a enquanto *sistema lógico de representação*. Em outras palavras, entende a linguagem como um material sensível – visual e/ou sonoro – que representa elementos essenciais que lhes são exteriores. Esses elementos transcendentais teriam um estatuto ontológico anterior ao material da linguagem, definindo-a e condicionando suas possibilidades de existência e ação. Tal concepção se estende às linguagens artísticas não-verbais, como a música, a pintura, a escultura, etc, mesmo que o material verbal seja usualmente considerado. Existem inúmeras variações dessa tese no interior da filosofia e dos estudos da linguagem em geral. Limitei-me a identificá-la a partir de alguns poucos escritos de Platão e Aristóteles porque não tive como objetivo uma exposição pormenorizada da questão, mas sim apresentá-la suficientemente para compreender como a música e o som se relacionam à discussão. Além disso, penso que a segunda concepção, que descrevo brevemente a seguir, é mais fértil e sua exploração garante maior consistência ao trabalho.

Tal concepção, apresentada a partir de Wittgenstein e principalmente de Deleuze e Guattari, compreende a linguagem como uma passagem de devires,

campo de forças ou jogo. Neste caso, temos na verdade um agenciamento entre diferentes concepções mais ou menos convergentes entre si, apesar das várias diferenças fundamentais e mesmo contraditórias entre elas. É aqui que a intercessão de Bento Prado Jr. se faz fundamental, pois seu trabalho nos ajuda a encontrar um ponto de partida para as convergências sem atropelar as distinções. Além disso, evitei expor essas concepções enquanto sistemas, o que exigiria um minucioso estudo do trabalho de cada um desses filósofos e poderia me afastar do objeto principal da dissertação, isto é, a música indeterminada e as relações desta com as possibilidades de prática artística e de pensamento. De outro modo, busquei nesses escritos filosóficos os elementos que permitiam perceber um caminho de mão dupla: observar, tanto nas práticas de notação e na indeterminação musical quanto nos próprios escritos filosóficos, rastros daquilo que pode ser um pensamento-música ou musical. Trata-se, portanto, de um exercício até certo ponto especulativo e propositivo. Em vez de desenhar um esquema comparativo entre cada sistema filosófico, atendo-me a explorar elementos específicos que tocam o que chamo de pensamento-música, tentando compreender por que esses filósofos se apropriam das operações musicais e quais as consequências desse empreendimento para o pensamento e para a própria música.

Em meio aos escritos teóricos da dissertação, incluo também algumas experiências minhas de notação verbal. Optei por não as teorizar de modo direto para evitar o risco de atribuí-las um significado e esvaziar suas zonas turvas. Penso, entretanto, que elas reverberam diretamente as questões trabalhadas.

Capítulo 1

Indeterminação Musical

A beginning of music as beginning which is not yet music.

Manfred Werder

Este capítulo gira em torno da chamada *indeterminação musical*, ideia proposta tanto teoricamente quanto como prática artística pela chamada *Escola Nova-iorquina* de música. Os principais membros do grupo são os artistas John Cage, Earle Brown, Christian Wolff e Morton Feldman, sendo o primeiro o seu membro mais conhecido e representativo. O objetivo principal é a exposição das propostas teórico-práticas do grupo de Nova Iorque e das consequências de suas experiências de indeterminação para aquilo que entendemos como *música*.

Início com uma exposição breve de algumas questões relacionadas aos estudos da linguagem em sua relação com a arte e a ontologia. Isso fornece algumas ferramentas necessárias para a compreensão das problemáticas abertas pela indeterminação, bem como para entender com mais clareza a contextualização histórica do surgimento dessas propostas. Mantenho no horizonte as questões musicais relativas a problemáticas de linguagem, retornando inclusive às características principais da linguagem musical do cânone ocidental europeu no que diz respeito à sua sintaxe e, de certo modo, sua existência enquanto prática social. Pode-se assim entender suficientemente as fronteiras conceituais daquilo que costumamos compreender como *música* e quais são os elementos principais que a sustentam enquanto objeto específico. Em seguida, apresento um panorama das rupturas e reconfigurações propostas pelo grupo de Nova Iorque e, de modo mais amplo, pela ideia de indeterminação musical em geral. Faço-o com a ajuda de exemplos práticos de experiências artísticas e de escritos de alguns estudiosos do tema.

Neste início do trabalho, proponho algumas discussões em torno da distinção entre dois modos gerais de concepção da linguagem. Tal esforço fornecerá as ferramentas conceituais necessárias para que as problemáticas musicais postas pela questão da indeterminação possam ser apresentadas de modo mais consistente.

O primeiro, apresentado a partir de Aristóteles, a entende enquanto um sistema lógico de representação. O segundo, enquanto jogo e forma de vida (Wittgenstein) ou bloco de forças e passagem de devires (Gilles Deleuze e Félix Guattari). Nesse último caso, temos, na verdade, duas perspectivas diferentes acerca do assunto, mas farei um esforço, com a intercessão de Bento Prado Jr., para agenciá-las e encontrar alguns pontos de convergência.

Tal comparação entre os modos possíveis de compreensão da linguagem implica uma discussão correlata acerca da ontologia. A linguagem nos escritos de Aristóteles está em grande medida associada à concepção platônica do ser, inserindo-se filosoficamente naquilo que se convencionou chamar, grosso modo, de platonismo, apesar de algumas diferenças absolutamente relevantes entre os dois filósofos. Por esse motivo, apresento brevemente a filosofia de Platão, explicitando-a como o solo a permitir a configuração do paradigma aristotélico da representação.

Isso ajudará a compreender a instauração de tal paradigma e como Deleuze/Guattari e Wittgenstein se relacionam a essa discussão e a atualizam, além de perceber como as experiências de indeterminação se inserem nesse contexto.

Os sons falados são símbolos das afecções da alma; e as marcas escritas são símbolos dos sons falados. E assim como as marcas escritas não são as mesmas para todos os homens, tampouco o são os sons falados. Mas as afecções da alma – aquilo que os sons falados simbolizam em primeiro lugar – são as mesmas para todos, assim como também o são as coisas reais às quais essas afecções se assemelham⁵.

Aristóteles

As palavras do texto *Da Interpretação* de Aristóteles transcritas acima e reunidos postumamente em um livro denominado *Organon* trazem, com rara concisão, uma definição da linguagem enquanto sistema lógico de representação. Sob essa ótica, como bem observou Wittgenstein no início de suas *Investigações Filosóficas* referindo-se ao pensamento de Santo Agostinho, a linguagem encontra

⁵ Da Interpretação. In: *Organon*, p. 121.

um mundo já pronto ao qual ela deve se adequar de modo a nomeá-lo, isto é, simbolizá-lo, representá-lo⁶. Na tradição filosófica ocidental, uma teoria da linguagem remete inevitavelmente, apesar de fazê-lo sob modos variados, à ontologia, isto é, à investigação sobre a natureza do próprio *ser*.

Nesse sentido, a concepção aristotélica da linguagem, definida pela ideia de representação, encontra seu solo na filosofia platônica. Se é correto afirmar que Platão e Aristóteles guardam diferenças substanciais entre si, é também verdade que o segundo é herdeiro do primeiro em alguns aspectos fundamentais de sua filosofia, dentre os quais destaca-se a anterioridade ontológica de certo conteúdo de um discurso em relação à materialidade da linguagem. As palavras de modo geral seriam, portanto, secundárias à existência de outras entidades, isto é, as ideias (Platão) ou os significados (Aristóteles) governariam, por assim dizer, a linguagem. A seguir, vou realizar uma breve exposição de certos aspectos da filosofia platônica que permitem uma compreensão básica de tal posicionamento. Em seguida, demonstro um pouco do desenvolvimento dessas questões em Aristóteles para depois introduzir a ideia de jogo de linguagem enquanto forma de vida (Wittgenstein) e o plano de imanência de Deleuze e Guattari. Meu objetivo não é esmiuçar tais teorias, especialmente a filosofia de Wittgenstein, que abordo de modo mais superficial. Meu foco é a música e as experiências de indeterminação. Inicialmente, as teorias citadas são apenas ferramentas que fornecem um caminho para a compreensão das problemáticas principais colocadas.

O mundo das ideias de Platão, o plano de imanência de Deleuze e Guattari e o jogo de linguagem em Wittgenstein têm em comum o fato de funcionarem como uma espécie de solo do pensamento e da prática filosófica. Contudo, o primeiro se distingue dos dois últimos em um aspecto crucial. No mundo das ideias, os conceitos existem externa e anteriormente à vida e a todas as coisas materiais, incluindo a linguagem, sendo assim independentes de qualquer temporalidade e/ou espacialidade. Em *Platão e o Simulacro* (publicado em *Lógica do sentido*) e *Platão, os gregos* (publicado em *Crítica e clínica*), Deleuze demonstra como a noção platônica de mundo das ideias tem como principal

⁶ *Investigações Filosóficas*, §1.

consequência política a instauração de um critério seletivo que distingue as coisas sensíveis e as avalia moralmente a partir da ontologia.

As manifestações do mundo do devir – imagens – são portanto *cópias* ou *simulacros*, isto é, cópias de cópias. A diferença está na distância em que cada imagem se encontra de uma essência. Tal distância se define pelo grau de similitude entre imagem e essência, o que equivale a dizer que uma imagem precisa possuir uma propriedade essencial para ser considerada como semelhante a uma essência.

A grande dualidade manifesta, a Ideia e a imagem, não está aí senão com este objetivo; assegurar a distinção latente entre as duas espécies de imagens, dar um critério concreto. Pois, se as cópias ou ícones são boas imagens e bem fundadas, é porque são dotadas de semelhança. Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma Ideia, uma vez que é a Ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. [...] a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece à Ideia da coisa. [...] Em suma, é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada⁷.

Hoje é possível encarar o dualismo platônico essência-imagem e sua relação com a linguagem como um postulado filosófico que "conquistou um papel hegemônico no pensamento ocidental"⁸ e vem sendo colocado, não sem muita dificuldade, em xeque. Contudo, não se pode afirmar o mesmo em relação à época de escritura dos diálogos platônicos. A concepção do *ser* como algo idêntico a si mesmo, isto é, pensado a partir da identidade, não ocupava o centro das discussões acerca do conhecimento, da verdade e das práticas políticas. A concepção de um plano metafísico a reger o mundo sensível estava, desse modo, longe de ser uma unanimidade. Tais postulados encontravam-se, na época de Platão, inseridos em uma intensa disputa política em torno do discurso e do

7 Gilles Deleuze. Platão e o simulacro. In: *Lógica do Sentido*, p.262.

8 Maria Cristina F. Ferraz. Herança metafísica e retomada sofística. In: *Tematizações da Linguagem. Contracampo* (UFF), p. 83-92.

conhecimento.⁹ Para defender suas novas propostas na arena política, o personagem platônico Sócrates falava de assuntos práticos ligados à vida de sua época, criando armadilhas discursivas para seus interlocutores de modo a vencer seus argumentos. Deleuze demonstra como há uma grande semelhança entre a estratégia de Sócrates e a prática dos sofistas, tão criticada por Platão: "a definição final do sofista [no diálogo *Sofista*] nos leva a um ponto em que não mais podemos distingui-lo do próprio Sócrates: um ironista operando, em conversas privadas, por meio de argumentos breves"¹⁰.

Em várias dessas conversas, Sócrates discorre acerca das *tekhné*. Podemos traduzir a *tekhné* grega, de modo necessariamente impreciso, como *técnica*, mas também como *arte*. Ambas não existiam em seus sentidos atuais, estando inseridas na *tekhné*. É por isso que, por exemplo, no diálogo *Íon*, o rapsodo, Sócrates discute o ato de declamação de textos épicos – hoje certamente algo que seria atribuído ao domínio da arte – em comparação com técnicas por nós compreendidas como não-artísticas, como a dos aritméticos, cocheiros, médicos e carpinteiros, funções colocadas também ao lado das práticas dos adivinhos e dos pintores. Neste diálogo, como de praxe, Sócrates tenta distinguir as técnicas ou artes entre benéficas e nocivas ao conhecimento a partir do critério moral fundado na ontologia. Ele questiona a técnica dos rapsodos, encerrando-a nos domínios do ilusório, do simulacro e, portanto, da produção de imagens nocivas ao conhecimento e à política¹¹.

Na *República*, diálogo evidentemente político, há a famosa condenação dos poetas também fundada completamente na ontologia essencialista enquanto critério moral. Em ambos os casos, as técnicas são condenadas devido à sua suposta distância em relação a qualquer essência verdadeira. A música de modo geral não foi sumariamente condenada, provavelmente devido ao papel ritual que cumpria, mas também não escapou às preocupações de Platão. De fato, uma

9 Cf. Ibid. Idem. e Marcel Detienne, *Mestres da verdade na Grécia arcaica*.

10 Gilles Deleuze. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*, p. 262.

11 É importante frisar que Sócrates, ao mesmo tempo em que desqualifica a *tekhné* dos rapsodos, afirma que Íon pode ser um homem divino que transmite a voz dos deuses ao declamar as palavras de Homero. Quando se fala em "platonismo", costuma-se considerar a presença de tais aspectos ligados aos mitos e à religiosidade grega nos diálogos platônicos como marginais, limitando-se a identificar, nos textos de Platão, a questão ontológica enquanto germe da tradição filosófica dominante na história do ocidente. Optei por ignorar esse problema por entender que não há necessidade, aqui, de uma análise mais minuciosa dos diálogos nesse sentido.

música cuja operacionabilidade se afastasse de uma estabilidade em relação às formas enraizadas na pólis era compreendida como absolutamente nociva. No trecho transcrito abaixo é evidente a maneira como o critério ontológico essencialista implica, no caso de Platão, nessa condenação moral de uma disrupção nas formas correntes da música:

Sócrates: Logo, [...] cumpre que os encarregados da cidade se empenhem no sentido de que a educação não se altere sem o conhecimento deles, que velem por ela em todas as circunstâncias e, com todo o cuidado possível, acautelando-se para que nada de novo, no tocante à ginástica e à música, seja introduzido contra as regras estabelecidas, no temor de que, se alguém disser 'os homens apreciam mais / os cânticos mais novos' não se vá imaginar, talvez, que o poeta pretenda falar, não de árias novas, mas de uma nova maneira de cantar, e de que não se faça o elogio disso. Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação, pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as formas de música sem abalar as maiores leis da cidade. [...] É aí, na música, que os guardiões devem edificar o seu corpo de guarda.

Adimanto: Sem dúvida, é onde o desprezo às leis se insinua facilmente, sem que nos apercebamos.

Sócrates: Sim, sob a forma de jogo, e como se não ocasionasse mal algum.

Adimanto: E realmente, não faz outra coisa senão introduzir-se pouco a pouco e infiltrar-se docemente nos costumes e nas usanças; daí, surge mais forte e passa às relações sociais; depois, das relações sociais, dirige-se às leis e às constituições com muita insolência, Sócrates, até que, enfim, subverte tudo entre os particulares e no Estado!¹²

A música esteve muitas vezes ligada a postulados ontológicos – tratados buscando uma relação entre os sons e certa generalidade ontológica do mundo são inúmeros. Na própria Grécia antiga, Pitágoras utilizou-se de monocórdios (cordas tensionadas, como as de um violino) para encontrar uma relação entre os sons e

12 Platão. *República*, §423d – 424b.

afirmar uma continuidade entre material sonoro, cosmos e ordem divina baseada na proporção matemática, anunciando a ideia de harmonia musical que viria a dominar as artes dos sons do renascimento ao século XX. Voltarei à harmonia mais à frente, sendo mais importante agora perceber como a instauração do transcendente platônico universal, assubjetivo e idêntico a si mesmo possui efeitos político-sociais, não sendo mero exercício de pensamento descolado da práxis. Trata-se daquilo que Bento Prado Jr. chamou de "ilusão filosófica", identificando-a como algo que nos pensamentos de Deleuze/Guattari e Wittgenstein, por exemplo, assume o papel de “pecado original”, uma saída encontrada pela filosofia para os limites entre o pensado e não-pensado que possui efeitos políticos devastadores para a vida¹³.

Na filosofia de Platão, a linguagem não aparece explicitamente enquanto objeto, isto é, não postulada como um *ente*, apesar de encontrarmos discussões acerca de questões de linguagem por toda a sua obra – ora inclusive de modo bem explícito, como no diálogo *Crátilo*. Em Aristóteles, porém, a linguagem protagoniza seus postulados através da importância de ferramentas como a noção gramatical de *sujeito* e as operações de predicação. Como vimos no trecho transcrito na abertura da seção, a relação entre linguagem e ontologia – ontologia esta que, como em Platão, procede de maneira essencialista e universalista – também passa a figurar de modo absolutamente explícito. No trecho a seguir, também transcrito do texto *Da Interpretação*, observa-se mais um exemplo de sua postulação de um vã entre a linguagem e aquilo que há: “chama-se de homônimos os nomes que só *tem de comum o nome*, enquanto a noção de *sua essência é distinta*. [...] Chama-se sinônimos quando simultaneamente têm o mesmo nome e esse nome significa comunidade de nome e *identidade de essência*”¹⁴ (grifo meu).

Maria Cristina Ferraz aponta sinteticamente como, apesar das diferenças fundamentais entre os dois filósofos, não há exatamente uma ruptura entre as filosofias de Platão e de Aristóteles no que diz respeito ao binômio linguagem-essência, conservando-se no segundo a tese de que a linguagem, enquanto materialidade ou devir, funciona através da representação de uma essência,

13 Cf. Bento Prado Jr. *A ideia de plano de imanência*.

14 Aristóteles. *Da Interpretação*. In: *Organon*, p. 43.

estando a ela submetida: “se o modelo da identidade platônica é a ideia, o modelo aristotélico é o sentido da palavra”¹⁵. Para Aristóteles, a especificidade do humano e potência do logos é o dizer, isto é, a “capacidade de 'falar de' para 'dizer algo’”¹⁶. Essa explicação, somada à já citada afirmação de Aristóteles de que as “coisas reais” às quais as palavras se “assemelham” são *universais*, enquanto a linguagem é *particular*, demonstra que o critério ontológico permanece comum a ambos os filósofos em sua concepção da linguagem. É importante frisar que Aristóteles não trabalha com a distinção binária devir-ideia, e sim matéria-forma, o que significa que as essências não habitam um plano transcendente absolutamente exterior ao devir. Não há necessidade, contudo, de esmiuçar essa diferença neste trabalho. Penso que está esclarecido aqui o conteúdo básico da ideia platônico-aristotélica de que a linguagem representa uma essência exterior e anterior às suas materialidades particulares.

Nesse sentido, é correto dizer que Aristóteles, na obra *Poética*, opera uma alteração no modo como a arte será julgada moralmente. Se em Platão a semelhança ilusória do simulacro, típica das *tekhné* que hoje entendemos como propriamente artísticas, é absolutamente nociva ao conhecimento das coisas reais, para Aristóteles a semelhança pode servir ao conhecimento através da ideia de verossimilhança:

Aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece de quem as contempla aprender a *identificar* cada original; por exemplo, 'esse é Fulano'¹⁷ [grifo meu].

Toda a teoria platônica-aristotélica e suas consequências para a linguagem dependem, portanto, da postulação da existência de entes essenciais universais e de que a linguagem e quaisquer manifestações sensíveis os representam, possuindo, portanto, um estatuto ontológico inferior. A compreensão dessa ideia é suficiente para entender as questões relacionadas à música e à notação musical que apresento mais à frente. Vejamos, agora, como as noções de jogo de

¹⁵ *Herança metafísica e retomada sofística*, p. 86.

¹⁶ Aristóteles apud Maria Cristina F. Ferraz, p. 86.

¹⁷ *Poética*, p. 22, §14.

linguagem e forma de vida (*Lebensform*) em Wittgenstein e, principalmente, de plano de imanência em Deleuze/Guattari se relacionam a essa discussão para depois adentrarmos finalmente a questão musical.

É preciso não esquecer que o jogo da linguagem é dizer o imprevisível – isto é: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável). Está aí – como a nossa vida¹⁸.

L. Wittgenstein

A noção de imanência em Deleuze e Guattari e os debates gerados por ela no interior da filosofia seguem dois caminhos que, na verdade, não se distinguem absolutamente. Em primeiro lugar, ela é um esforço de desconstrução do paradigma da representação através da constatação de que seu dualismo característico, explicado acima, é interno à imanência:

Pode-se sempre invocar um transcendente que recaia fora do plano de imanência ou mesmo que atribua imanência a si próprio: permanece o fato de que toda transcendência se constitui unicamente na corrente de consciência imanente própria a seu plano. A transcendência é sempre um produto de imanência.¹⁹

Trata-se de uma tentativa de denunciar o transcendente exterior à linguagem como uma espécie de “erro” filosófico. Acontece que esse erro possui, como já dissemos a partir de Bento Prado Jr, efeitos devastadores, o que leva certas filosofias a se moverem inevitavelmente por um segundo caminho: o de uma luta política empreendida contra todas as filosofias do transcendente em suas inúmeras variações. Em primeiro lugar, vou me limitar ao primeiro movimento, isto é, o de explicar brevemente as ideias de plano de imanência e de jogo de linguagem com o objetivo de diferenciá-las dos postulados platônico-aristotélicos, mostrando como elas propõem a redução do dualismo essencialista da representação, colocando-o sob uma operação mais ampla. Em seguida, demonstro um pouco do segundo movimento dessas filosofias, ou seja, o de uma luta política. A partir desse esforço, será mais fácil compreender as diferenças

¹⁸ *Da Certeza*, §559.

¹⁹ *A imanência: uma vida...*, p. 14.

entre as formas de notação musical e poderemos realizar um duplo trabalho semelhante: primeiro, o de apontar a ausência de uma representação absoluta nas partituras pentagramáticas, demonstrando as condições normativas ocultas dentro das quais elas operam. Depois, discuto como novas formas de notação, mais especificamente as ligadas à indeterminação, podem efetuar uma ampla reconfiguração estético-política nas práticas musicais e no próprio conceito de música.

As noções de jogo de linguagem e de plano de imanência, ao fornecerem uma reflexão sobre a relação entre o pensamento e seu limite, entre o pensável e o (ainda) não-pensável, inscrevem-se no campo da filosofia, mas o fazem retirando da representação platônico-aristotélica seu caráter universalista, tornando-a uma operação interna a outro movimento: para Wittgenstein, o próprio jogo e a forma de vida da qual a linguagem é, ao mesmo tempo, causa e consequência; para Deleuze e Guattari, o plano de imanência, espécie de solo cósmico do pensamento que só existe simultaneamente à construção dos conceitos. Em ambos os casos, a *simultaneidade* entre a existência do material – conceitos, sujeitos, objetos, linguagem – e seu solo – plano de imanência, forma de vida (*Lebensform*) – é um aspecto fundamental e elemento-chave para a instauração de um rompimento com o essencialismo do paradigma da representação. Esse, ao submeter a matéria a um ente de existência anterior, isto é, ao postular uma anterioridade das essências em relação à linguagem e aos modos de expressão em geral, postula uma superioridade ontológica do transcendente que opera, portanto, como fundamento ontológico. As estratégias de Wittgenstein e Deleuze/Guattari, por não meramente seguirem um caminho inverso – não há anterioridade da linguagem ou da matéria em relação ao ser, o que equivaleria a um novo essencialismo –, recusam o transcendente como um ente externo à práxis, à vida. Matéria e plano (Deleuze/Guattari) ou jogo (Wittgenstein) afetam-se mutuamente de modo simultâneo.

Para Deleuze e Guattari, a prática da filosofia não é o estudo do ser (ontologia²⁰) ou uma ciência do pensamento, mas uma ação criadora de conceitos. São muitos os momentos nos quais os autores descrevem esse processo, envolto por algumas ideias fundamentais. Dentre elas, a noção de *Caos* e a própria ideia

20 Isso não significa, absolutamente, que não há ontologia em Deleuze e Guattari, mas que esta não é, por assim dizer, o elemento que define a filosofia enquanto tal.

de plano de imanência. Em *Acerca do Ritornelo*, o Caos é descrito como "um imenso buraco negro", "feixe enredado de linhas aberrantes", anterior até mesmo ao componente (a "cançãozinha"), isso é, a qualquer esboço de centro que possa gerar uma codificação. Ao mesmo tempo, é o "meio de todos os meios"²¹. No mesmo texto, define-se um meio como comunicante e codificado.

Temos, aparentemente, uma contradição. O buraco negro, cuja imagem remete a um vazio, a uma ausência absoluta de sentido, é ao mesmo tempo o *meio de todos os meios*, isto é, algo necessário a qualquer comunicação, codificação e identificação. A solução ao problema está no fato de que o Caos não é, na verdade, um vazio, uma falta absoluta, mas antes um excesso, uma produção incessante de forças e diferenças não-apreendidas que "desfaz no infinito toda consistência"²². Isso não significa que as forças do Caos são inapreensíveis. Pelo contrário, um corte no Caos ocorre quando se inicia a ação da filosofia – para os autores, uma ação criadora –, traçando-se, assim, um plano de imanência *simultaneamente* à construção dos conceitos que o povoam. Lembremos de Platão: se no platonismo os objetos sensíveis situam-se em um plano distinto do mundo das ideias, havendo, portanto, dois planos, na filosofia de Deleuze e Guattari só há o plano de imanência, e este simultaneamente ao conceito. Nenhum preexiste ao outro, e não há fronteira a separar pensamento, realidade e seu fora. Há, de outro modo, atualização constante e afecção mútua entre conceito, plano, Caos.

O plano de imanência alimenta-se das forças aberrantes do Caos: o filosofar tem, por isso, sempre algo de imprevisível em seu construtivismo, recusando-se, portanto, a ser governado por um fundamento universal. Fechar as portas ao Caos e perder a possibilidade de *ritmo*²³ equivaleria a perder de vista a possibilidade de atualização de novos possíveis, impondo um fechamento do fazer filosófico ao inesperado, ao desconhecido, em suma, à sua aventura que é a torção dos limites entre o pensado e não-pensado²⁴.

Uma análise das filosofias de Deleuze e Guattari exigiria um esforço maior, mas proponho que fiquemos por aqui, pois já foi exposto o suficiente para

21 *Mil platôs*, vol. 4, p. 125.

22 *O que é a filosofia?*, p. 53.

23 Retorno com mais detalhes no próximo capítulo ao conceito de ritmo proposto pelos autores.

24 Cf. Deleuze e Guattari. *O que é a filosofia?* e Bento Prado Jr. *A ideia de plano de imanência*.

compreender aquilo que nos ajudará na questão da música e das notações: a simultaneidade da instauração do plano de imanência e dos conceitos, o que significa uma ruptura com o platonismo e todas as filosofias centradas no transcendente universal. Pensar a linguagem nesse cenário equivale a parar de compreendê-la como um sistema lógico de representação, pois não há fora, não há plano transcendental ou elemento universal, isso é, não há nada que pré-exista à práxis e vá determinar o funcionamento da linguagem a partir de um plano exterior absoluto dado a priori. Logo, não há nada a ser inevitavelmente representado pela linguagem, pois esta cria suas condições operacionais enquanto atua, afetando e sendo afetada: "Cada código é um estado perpétuo de transcodificação"²⁵.

Já para Wittgenstein, tampouco existem essências universais a reger a práxis e a linguagem. Tudo que diz respeito à linguagem – e a todas as coisas, se levarmos sua filosofia ao limite – no interior de um jogo de linguagem. Uma verdade ou significado não se define a partir de uma exterioridade preexistente, mas sim a partir do uso que dela fazemos em nosso modo de vida, nossa linguagem. Tal ideia não equivale a um relativismo absoluto: "Correto e falso é o que os homens dizem, e na linguagem os homens estão de acordo. *Não é um acordo de opiniões*, mas de forma de vida"²⁶ (grifo meu). A forma de vida não é algo do qual se pode escapar a qualquer momento como uma opinião, pois um jogo de linguagem não é jogado a partir de uma consciência de suas regras: "seguir uma regra é uma práxis. E acreditar seguir uma regra não é seguir a regra. E daí não podermos seguir uma regra 'privadamente'; porque senão acreditar seguir a regra seria o mesmo que seguir a regra"²⁷.

Wittgenstein, portanto, não recusa a noção de verdade, que está de algum modo presente nas regras do jogo de linguagem, mas essa perde o caráter universalista que possuía no paradigma da representação, tornando-se interna e simultânea à vida, pois qualquer jogo de linguagem deve ser observado em seu uso, sendo este uso governado por regras definidas em sua própria operação. Mesmo Copérnico e Darwin têm seus postulados científicos descritos não como

25 Deleuze e Guattari. *Mil platôs*, vol. 4, p. 125.

26 *Investigações Filosóficas*, p. 123, § 241.

27 Idem, p. 114, §202.

"a descoberta de uma teoria verdadeira, mas de um novo e fértil ponto de vista"²⁸. Descrever como “pontos de vista” as descobertas desses que são dois dos maiores símbolos da ciência moderna, espaço hegemônico da verdade na modernidade, equivale a destituí-las de seu valor de verdade enquanto atributo universal e ontologicamente anterior à vida. Wittgenstein expõe assim a radicalidade do conceito de forma de vida, *Lebensform*, terreno no qual tais descobertas operam através do uso que delas se faz – nesse caso, um uso indubitavelmente relevante na práxis ocidental.

Um dos últimos textos de Gilles Deleuze, como observou Bento Prado Jr., chama-se *Imanência: uma Vida*, o que parece contribuir para uma aproximação entre o seu pensamento e o de Wittgenstein. O artigo indefinido – *uma Vida* – e o emprego do plural nos *jogos* de linguagem, demonstram que existem múltiplos planos de imanência e múltiplos jogos de linguagem, de modo que há sempre a possibilidade de atualização de novos possíveis, da torção de limites. É aqui que alcançamos aquele que é um desdobramento inerente às filosofias da práxis: uma espécie de luta político-filosófica contra os efeitos imobilizantes que a hegemonia do paradigma da representação exerce sobre a vida.

Somente enquanto criadores podemos destruir!²⁹

Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein afirma que "a filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento de nosso intelecto pelos meios de nossa linguagem"³⁰. Já Deleuze e Guattari chamam Espinosa de “Cristo dos filósofos”, em sentido positivo, justamente pela sua suposta recusa radical à inserção do transcendente em sua filosofia: "Espinosa, o tornar-se filósofo infinito. Ele mostrou, erigiu, pensou o 'melhor' plano de imanência, isto é, o mais puro, aquele que não se dá ao transcendente, nem propicia o transcendente, aquele que inspira menos ilusões, maus sentimentos e percepções errôneas"³¹.

Ambas as passagens demonstram a constatação por parte destes filósofos de que a obsessão pelo transcendente tem efeitos negativos. Ao mesmo tempo,

28 *Cultura e Valor*, p. 36.

29 F. Nietzsche. *A Gaia Ciência*, §58.

30 p. 214. §109..

31 *O que é a filosofia?*, p. 73.

Wittgenstein, Deleuze e Guattari mantém aberta a possibilidade da existência de outras práxis nas quais a vida não esteja contaminada por essa obsessão. Como bem demonstrou Bento Prado Jr., o transcendente enquanto fundacionalismo filosófico só merece crítica devido aos seus efeitos políticos nocivos. Tal é o sentido da luta empreendida pelas ideias de plano de imanência e *Lebensform*: "um combate contra as formas de sociabilidade que estão na base desses fundacionalismos, ou que estes exprimem de maneira sublimada"³². O filósofo brasileiro sugere, nessa passagem do texto, uma relação entre Nietzsche e tal luta das filosofias da práxis. O plano de imanência e os jogos de linguagem, em sua relação com a possibilidade perpétua de abertura ao desconhecido – algo inerente à ideia de multiplicidade de planos de imanência, jogos de linguagem e formas de vida –, podem oferecer uma relação com uma das questões principais no pensamento de Nietzsche: a potência da criação como a única força capaz de torcer e combater a ilusão filosófica.

Assim como uma filosofia da práxis como as de Deleuze, Guattari e Wittgenstein, ao mesmo tempo em que questionam a possibilidade de representação, empreendem uma luta contra os efeitos das filosofias do transcendente, uma escritura musical que parta da impossibilidade de representação total dos sons funciona, em certa medida e dentro de alguns limites, como uma arma política contra a "ilusão filosófica" de que falamos anteriormente. Para anunciar um certo desdobramento do problema no pensamento na música, John Cage afirma que "a função da arte é imitar a vida no seu modo de operação"³³, o que nos remete de imediato à questão da representação. Para Cage, contudo, imitar a vida não corresponde a uma operação aristotélica na qual a linguagem musical representa um significado essencial pré-existente, implicando em um *re*-conhecimento. De outro modo, significa uma abertura ao acaso, à imprevisibilidade. Aqui, cabe novamente a observação de Wittgenstein de que a linguagem diz o imprevisível: "está aí, como nossa vida".

Contudo, para evitar aproximações apressadas e entender como essas filosofias se relacionam à problemática aberta pela indeterminação em música, realizo a seguir uma apresentação das práticas que ajudaram a configurar aquilo

32 Bento Prado Jr. *A ideia de plano de imanência*.

33 *De segunda a um ano*, p. 31.

que entendemos historicamente como “música”, o que está em muitos aspectos associado ao paradigma da representação na linguagem. Esse esforço ajudará a contextualizar as rupturas e as invenções operadas pela indeterminação e as formas de notação a ela relacionadas.

Para melhor compreender as práticas introduzidas pelo grupo de Cage, faz-se necessário esclarecer o contexto histórico de seu surgimento no que diz respeito aos impasses encontrados pela música da época. Nessa apresentação, quando possível, tento observar na música as questões relacionadas à linguagem musical propriamente dita, isto é, suas características sintáticas e as alterações por elas sofridas; seu modo de organização formal ou de ruptura dessas formas; e sua relação com a não-linguagem, seja via representação ou outros processos ontológicos.

Quaisquer tentativas de traçar uma história da música ou mesmo de resgatar práticas musicais de épocas passadas sem uma pretensão propriamente historiográfica esbarram em um obstáculo óbvio. Trata-se do fato de que o som, conforme observou Isidoro de Sevilha em suas *Etimologias*, “desaparece quando o instante passa”³⁴. No momento em que a Escola Nova-iorquina iniciou as experiências centrais para essa dissertação, a gravação sonora já era uma realidade. Contudo, para compreender os contextos dos precedentes históricos dessas práticas, faz-se necessário retornar a um passado em que precisamos ouvir as reverberações da música em outros objetos que não o som em si, como, por exemplo, a forma dos versos na poesia, os escritos musicológicos da época, as referências musicais de filósofos, os materiais jornalísticos, a arquitetura dos espaços de apresentação musical, etc.

Entre essas possibilidades, opto por tomar a notação musical como objeto principal. Primeiramente por essa ser, sem nenhum exagero, uma prática absolutamente decisiva na formação da música ocidental e cuja observação pode, a um só tempo, tanto sintetizar as principais características das práticas musicais quanto contribuir para uma proliferação do conceito de música em direção àquilo que escapa aos seus supostos limites. Em segundo lugar, entendo que se trata do material que mais auxiliará em meu foco nessa contextualização histórica, a saber, as relações entre prática musical, linguagem e ontologia. Além disso, as notações

34 *The Etymologies*, p. 95.

são justamente o caminho através do qual, mais à frente no trabalho, discorro diretamente sobre as próprias músicas ligadas à indeterminação, de modo que é útil esclarecer algumas diferenças em relação às experiências anteriores.

Ao olhar em direção a esse passado histórico, não procuro uma origem da música que explique causalmente as práticas posteriores ou que funcione como uma flecha cujo alvo sejam as práticas de indeterminação musical – mesmo porque as propostas da Escola Nova-iorquina são apenas mais uma dentre outras que seguem caminhos distintos paralelamente, não podendo ser apresentadas meramente como consequências de um suposto desenvolvimento histórico da música. De outro modo, sem adentrar os pormenores acerca da questão do historicismo ou de uma ciência da história, remeto à afirmação de Walter Benjamin de que a história é a construção de “um tempo saturado de agoras”³⁵.

O autor recusa a recomendação do historiador positivista do século XIX Fustel de Coulanges para quem um estudioso interessado em “ressuscitar uma época” deve esquecer “tudo o que sabe sobre fases posteriores da história”³⁶. Como alternativa, propõe que um momento passado precisa justamente ser reconhecido no presente: “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”³⁷. Trata-se, portanto, de captar o contato de sua época com uma época anterior. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”³⁸.

Os elementos da linguagem musical dominante em um período anterior às experiências da Escola Nova-iorquina podem funcionar como essa reminiscência, um fragmento através do qual, a um só tempo, diferenciamos o passado a partir do presente e reconhecemos um no outro. Dito de outro modo, tento mirar o passado da música a partir de questões relevantes para as experiências posteriores e para

35 Sobre o conceito de História. In: *Magia, técnica, arte e política*, p. 230.

36 Idem, p. 223.

37 Idem, p. 230.

38 Idem, p. 229.

algumas problemáticas que reverberam no pensamento contemporâneo acerca da estética, da linguagem e da experiência artística³⁹.

Theodor Adorno e Hanns Eisler, em *The Politics of Hearing*, trecho de *Composing for the Films* (1947) no qual falam sobre algumas questões envolvendo a música, a política e a conceitualidade, afirmam que a música possui essencialmente a capacidade de evocar certa sensação comunitária, pré-individualística e pré-moderna⁴⁰. Contudo, justamente por seu caráter “abstrato por excelência”⁴¹, a música seria também o *medium* mais sujeito a uma prática racional da irracionalidade – o que para os autores relaciona-se ao uso ideológico da irracionalidade pelo poder. Isso não diz respeito somente às músicas *pop* de massa em ascensão à época dos autores, mas a “todo o desenvolvimento da música pós-medieval”⁴².

Para compreender um pouco a afirmação de Adorno e Eisler no que diz respeito a uma *organização racional da música*, não mergulho profundamente na questão dos usos ideológicos da música, mesmo porque a posição de Adorno e Eisler segue um caminho distinto daquele da Escola de Nova Iorque. Como demonstra Júlio Diniz em *Na clave do moderno*, Adorno trabalha a partir de uma moldura analítica centrada no “pensador que sinceramente acredita na cruzada da razão iluminista”⁴³, o que é absolutamente distinto das propostas de Cage na quais o abandono do controle racional sobre a composição ocupa um papel fundamental. O que me interessa está expresso mais à frente no texto de Adorno e Eisler, quando os autores afirmam que a música existe “em oposição ao caráter não-ambíguo do conceito”⁴⁴. Tampouco me preocupo em questionar se os conceitos em geral são mesmo não-ambíguos, importando aqui mais o *alto grau* de não-ambiguidade percebido na música por Adorno e Eisler em comparação às

39 É importante frisar que Benjamin defende o materialismo histórico como único método possível para essa operação de análise entre presente e passado histórico, posição a qual eu definitivamente não aderi neste trabalho. Nem mesmo me aprofundo, absolutamente, na questão da história. Optei pela referência a Benjamin somente para explicitar que não evoco o passado musical para explicar causalmente aquilo que surge posteriormente, método que o autor define como historicismo vulgar, mas sim como algo que ajuda a reconhecer certos impasses contemporâneos.

40 *The Politics of Hearing*. In: *Audio Culture*, p. 74.

41 *Idem*.

42 *Idem*.

43 In: *Semear*, p. 247.

44 *The Politics of Hearing*. In: *Audio Culture*, p. 75.

práticas não-musicais. Vejamos certas características dessa organização racional da música e alguns sentidos produzidos nessa operação, sempre tendo no horizonte as relações entre música, linguagem e ontologia. Isso permitirá que a apresentação das novidades do grupo de Cage se manifeste sob a luz das mesmas questões.

Para compreender o que é chamado de música pós-medieval, faz-se necessário uma breve apresentação do *tonalismo*, a forma de linguagem que dominou absolutamente e sem muita contestação toda a música ocidental nos séculos XVIII e XIX. O compositor Arnold Schoenberg (1874-1951), apesar de conhecido principalmente por uma certa ruptura com o tonalismo, foi o autor de diversas obras que hoje ocupam um lugar fundamental nos estudos desse sistema. Suas análises serão úteis para a minha apresentação do tonalismo e de sua crise, mesmo porque Schoenberg não se limita a uma descrição operacional do sistema, mas esboça algumas relações entre a música, linguagem propriamente dita e mesmo a ontologia através da ideia de representação.

Apesar das operações essenciais do sistema tonal já terem sido cristalizadas desde as experiências do compositor barroco Claudio Monteverdi (séc XVII), o conceito de tonalidade (*tonalité*) foi cunhado retrospectivamente apenas na obra *Philosophie de la musique* (1832) pelo musicólogo François-Joseph Fétis. Ainda mais tarde, em *Handbuch der Harmonielehre* (1887), Hugo Riemann criou o termo *harmonia funcional*. É essa relação entre *harmonia* e *funcionalidade* que melhor expressa as características mais relevantes do sistema tonal, sua relação com a linguagem e, em certa medida, com a ontologia.

Essencialmente um *sistema sintático* de organização musical, o tonalismo tem como elemento mínimo as notas musicais – algo mais ou menos equivalente às *letras* da linguagem verbal alfabética. Uma nota musical pode ser compreendida acusticamente a partir da frequência de suas oscilações. Quanto maior a frequência de oscilações, isto é, a quantidade de oscilações em um dado período de tempo, mais aguda é uma nota. Inversamente, quanto menor a frequência, mais grave é seu som. A quantidade de notas entre, por exemplo, uma oscilação de frequência de 200Hz e uma de 1000Hz é virtualmente infinita, tendo

como limite apenas a capacidade perceptiva do ouvido humano de diferenciar as frequências⁴⁵.

Contudo, o sistema tonal só funciona a partir de uma divisão matemática discreta, isto é, um método de repartição do contínuo sonoro frequencial em pontos específicos e identificáveis por uma codificação, assim como um relógio divide o tempo em segundos, minutos e horas. Cada um desses pontos discretos é uma nota musical. Aquilo que está entre esses pontos (notas) não é considerado como informação válida para o sistema tonal. São várias as formas com que diferentes culturas realizaram – e mesmo deixaram de fazer – essa divisão, não sendo algo exclusivo do tonalismo. A uma metodologia específica de divisão do espectro frequencial (do grave ao agudo) quanto à *distância* frequencial entre seus pontos discretos (notas musicais) dá-se o nome de *temperamento* ou *afinação*.

O sistema tonal se utiliza de um temperamento específico que divide o espectro em uma sequência de doze notas. Esse temperamento tem como especificidade o fato de todas as suas notas possuírem exatamente a mesma distância frequencial entre si. John Cage compara essa canalização do espectro frequencial a uma caminhada “por doze degraus”⁴⁶, uma “caminhada cuidadosa”⁴⁷. Ao chegar-se à última das doze notas da sequência, a próxima nota é identificada como equivalente à primeira, apesar de mais aguda. Mas como é possível que sons diferentes sejam equivalentes⁴⁸? Soma-se a isso o fato de que dois instrumentos, mesmo que toquem a mesma nota, também são considerados como emitindo informações semelhantes. Qual o sentido dessa equivalência entre sons tão distantes e o que ela nos diz acerca de questões como *forma*, *sentido* e *representação* na linguagem musical?

O melhor modo de responder a essa dúvida é apresentando o elemento essencial do sistema tonal. Este está contido na expressão cunhada por Riemann:

45 Pressupondo-se, de modo simplificador e sem considerar problemas estéticos contemporâneos acerca da experiência estética e do conceito de *humano*, que a música é algo para humanos. Para a compreensão dos pressupostos do tonalismo, não há necessidade de adentrar essa problemática.

46 “through steppingstones twelve in number”.

47 *Silence*, p. 9.

48 Não significa que ambos os sons sejam considerados absolutamente idênticos no que diz respeito à sintaxe musical. Contudo, guardam um altíssimo grau de equivalência no que diz respeito aos aspectos principais do tonalismo. Há casos em que a mesma nota em regiões diferentes impõem uma mudança de sentido mais ampla no interior do sistema tonal, mas são exceções derivadas da regra. Evidentemente, detalhes a esse respeito não são relevantes aqui.

harmonia funcional. O termo harmonia é assim descrito por Schoenberg: “o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio [*Gewichtsverhältnisse*⁴⁹]”⁵⁰.

Já o termo *funcional*, justaposto à harmonia, revela aquilo que caracteriza a especificidade do sistema tonal enquanto sintaxe musical: cada nota só ganha sentido a partir de sua *relação* com outras notas – a partir dessa relação e do modo como o compositor dispõe as notas e acordes, cada nota ou acorde ganha uma *função* específica dentro do sistema. Ao agrupamento das notas musicais a partir de suas funções é dado o nome de escala musical.

Nesse sentido, se mantidas as relações intervalares entre as notas de uma determinada composição, as notas em si, isto é, suas frequências específicas, podem ser alteradas em direção ao grave ou ao agudo. Esse processo é chamado de alteração da tonalidade de uma composição, ou *transposição*. Considera-se que tal operação preserva o essencial de uma mensagem musical. Trata-se de um procedimento muito comum na música popular, por exemplo, quando um cantor transpõe a tonalidade de uma canção para torná-la mais confortável à sua voz.

Para resumir a explicação acima, portanto, destaco aquilo que é fundamental no tonalismo para caracterizá-lo enquanto tal: trata-se de um sistema sintático sonoro que visa à organização musical, fornecendo as possibilidades de geração de sentido a partir de certas limitações formais. Tais limitações são baseadas na ideia de harmonia funcional, isto é, na *relação* entre as alturas frequenciais (sentido do termo *harmonia*) a partir de sua *função* dentro do sistema, o que pressupõe a organização das notas em escalas musicais.

Em outras culturas distintas da ocidental, como na música tradicional indiana, também há uma divisão do espectro frequencial em elementos como as notas musicais. O temperamento de doze sons, contudo, é específico da cultura europeia. Nos escritos de Riemann encontramos afirmações ligadas à constituição do temperamento ocidental e de sua organização sob a forma de uma escala dividida em funções que são absolutamente interessantes para a minha dissertação. Riemann afirma que a escala musical tal como temperada no ocidente

49 Literalmente *relações de peso*, segundo Marden Maluf, tradutor brasileiro de *Harmonia* (1911).

50 *Harmonia*, p. 49.

é perfeita, pois adequada à natureza⁵¹. Trata-se de um postulado relacionado ao que Nietzsche chama de “antropomorfização da natureza”⁵² e ao qual retornarei mais tarde.

Quanto à apresentação do tonalismo, resta apenas explicitar o elemento mais propriamente estético em torno do qual gira sua sintaxe e que permitirá uma melhor relação entre o sistema e as questões de linguagem, estética e ontologia que busco explorar. Refiro-me ao movimento de tensão e resolução; suspensão e repouso; consonância e dissonância.

Desde Monteverdi até a música de concerto do início do século XX, passando por Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, dentre outros, a composição musical caracterizou-se pelo movimento de tensão e resolução. O método é o de utilizar acordes (justaposição de notas segundo a lógica da organização tonal em escalas) considerados dissonantes (tensão) para então “resolver” a dissonância através de uma substituição posterior no tempo desses acordes por outros considerados consonantes (resolução). Não cabe entrar em detalhes minuciosos acerca deste método. O que importa aqui é compreender essa característica geral em torno da qual gira a estética própria da música tonal. Esse movimento de tensão e resolução só pode ocorrer a partir da disponibilidade dos elementos que expliquei anteriormente: divisão do espectro em pontos discretos (notas) cuja distância que os separa seja idêntica; organização dessas notas na forma de escalas organizadas por funções lógicas sintático-musicais.

Jacques Attali, em seu clássico livro *Noise: the political economy of music*, tenta demonstrar alguns elementos que circundam o conceito de música a partir de uma análise de suas relações com a economia política. Para o autor, as estruturas econômicas da música – que correspondem a algo entre o ruído (*noise*) e o silêncio (não no sentido proposto por Cage, que apresento mais à frente, mas sim como ausência de som) – precedem as outras transformações econômicas da sociedade ocidental. Neste trabalho, não é muito relevante discutir a pertinência da tese de Attali e nem mesmo explicitá-la. Contudo, várias de suas observações e sugestões, além de sua extensa pesquisa em documentos históricos acerca da música, podem ser úteis nesse momento em que discuto o sistema tonal. O

51 Cf. *Handbuch der Harmonielehre*.

52 A *Gaia Ciência*, p. 136, §109.

capítulo denominado *Representing*, no qual o autor faz uma análise do período histórico em que o tonalismo dominava a música, é aquele que considero o ponto mais forte de seu livro.

O título *Representing* já oferece imediatamente um caminho para relacionar os elementos sintáticos do tonalismo a uma certa produção de sentido. Attali demonstra que no período entre os séculos XVII e XIX, quando o sistema tonal dominou a música, esta perdeu sua função ritual e passou a ser entendida como uma sintaxe pura. Isso não significa que passou a haver uma ausência de sentido, mas que este deixou de ser percebido com clareza. Ao mesmo tempo, o autor afirma que a linguagem musical não possui significado intrínseco, sendo este dependente da operacionalidade da música em um contexto cultural específico⁵³.

Em relação à era de hegemonia do tonalismo, Attali sugere de modo interessante que o movimento de suspensão e resolução harmônica do sistema objetiva uma *representação* da possibilidade de resolução dos desequilíbrios sociais e políticos pela sociedade da época, marcada pela consolidação do poder político e econômico da burguesia e de seus ideais modernos e positivistas. Introduz-se o desequilíbrio harmônico para depois solucioná-lo através de uma técnica, remetendo, sugere Attali, à ascensão de um tecnicismo científico no domínio da economia e da política. Attali demonstra como diversos aspectos da sociedade burguesa capitalista da época encontravam na música um veículo para sua representação. O próprio movimento de encadeamento de acordes através do manejo das dissonâncias e consonâncias é também chamado de *progressão harmônica*. Essa progressão, em sua introdução e resolução de dissonâncias, assemelha-se à concepção positivista moderna de que o progresso da sociedade e do conhecimento racional levariam à dissolução de seus conflitos, de suas *dissonâncias* econômicas e sociais.

Antes uma atividade reservada aos palácios da aristocracia, cujos membros eram seus únicos ouvintes⁵⁴, a música passa nessa época às salas de concerto,

53 *Noise: the political economy of music*, p. 25. Nesse ponto do livro, Attali se refere à linguística de Ferdinand de Saussure, aceitando-a em relação à linguagem verbal e recusando-a no que diz respeito à linguagem musical. Como já demonstrei de modo breve, Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, estende essa dependência entre significado e operacionalidade prática em uma forma de vida específica a toda a linguagem, o que é mais adequado à minha abordagem.

54 Excluo aqui as músicas populares. Não o faço motivado por nenhum juízo de valor estético, mas apenas por uma questão metodológica.

tornando-se um objeto-produto submetido às regras, práticas e contradições da economia política em sua competição capitalista⁵⁵. A burguesia, proprietária das salas de concerto, passa a lucrar com o público emergente da música e a disputá-lo. Essa introdução da música na lógica da dinâmica capitalista é indissociável de outro tipo específico de representação: aquele entre um objeto – a *notação* – e seu uso – a *performance*. Tal forma de representação entre som e partitura não poderia ter conhecido tamanho sucesso e aderência social, demonstra Attali, se não fosse a introdução da tecnologia da imprensa muito tempo antes, no século XV, quando o rei Luís XI autorizou sua fabricação motivado por interesses políticos de propaganda. Naquele momento, a linguagem da música ocidental ainda estava conhecendo uma consolidação quanto ao seu temperamento e suas escalas, o que por consequência significava pouca estabilidade à sua linguagem e suas formas.

A introdução da imprensa acabou por consolidar, afirma Attali, a escrita harmônica e a padronização das notações⁵⁶, ao que se segue a estabilização absoluta do sistema tonal. Ao longo dos séculos posteriores, travou-se uma disputa em torno dos lucros com a música a partir da propriedade intelectual das partituras, disputa essa que envolvia, em diferentes períodos históricos, os proprietários das máquinas de imprensa, as cortes aristocráticas, a burguesia, o Estado e os próprios compositores. Não cabe aqui entrar em detalhes acerca do desenvolvimento dessa luta política, financeira e econômica. Contudo, é importante perceber a indissociabilidade entre uma estabilidade das formas da linguagem musical, a padronização da notação e seu valor enquanto objeto sujeito à comercialização – o que demonstra a relação intrínseca entre uma prática artística e de linguagem – a notação e o sistema tonal – e a forma de vida na qual essa prática se insere. Entre linguagem e forma de vida, é virtualmente impossível postular a anterioridade ontológica de uma ou de outra.

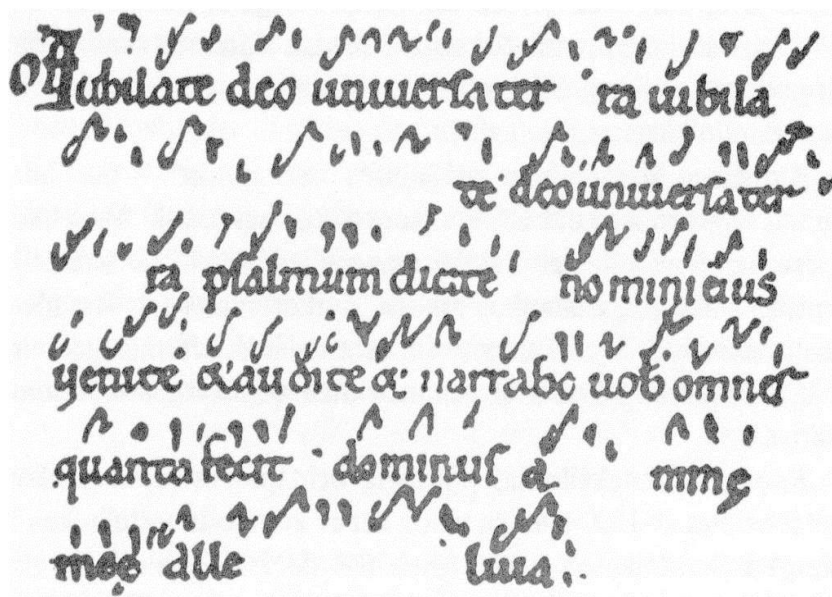
Vejamos então como a forma de uma notação se associa aos elementos já apresentados do tonalismo, compreendendo assim o que exatamente está codificado e supostamente representado na partitura e quais as consequências dessa codificação para a prática musical em si. Isso fornecerá as ferramentas

55 *Noise: the political economy of music*, p. 51.

56 *Noise: the political economy of music*, p. 52.

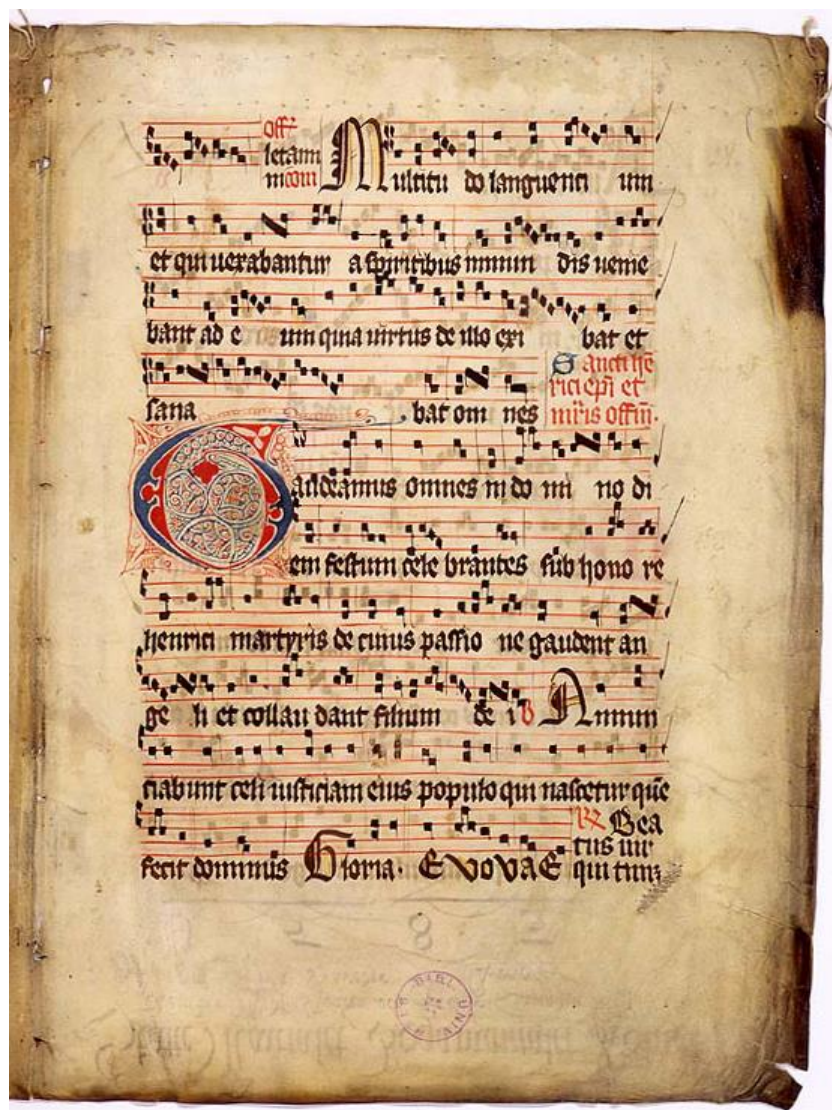
necessárias para, mais à frente, analisar a indeterminação a partir da mudança contundente por ela imposta às notações.

Se, obviamente, a partitura não é o som em si, o que é passado ao papel com a prática da notação, isso é, da codificação gráfica dos sons? A resposta mais evidente é a de que o material gráfico da partitura *representa* o material sonoro de uma composição musical. Esse era o objetivo perseguido pelos religiosos que desenvolveram os chamados neumas, as primeiras práticas ocidentais de notação musical, excluindo-se aqui aquelas da Grécia antiga.



Neuma medieval

No neuma acima, os sinais próximos às palavras indicavam o tipo de movimento melódico a ser realizado em cada trecho: *ascendente*, *descendente*, *muito descendente*, etc. Enquanto sistema de representação, trata-se de uma forma de notação mais rudimentar em relação à notação moderna do século XVII. Aqueles que liam esses neumas conheciam as músicas de ouvido, utilizando-os para facilitar a memória.



Neuma medieval

Já no neuma acima, encontramos os chamados modos rítmicos. Diferentemente da notação moderna usada pelo tonalismo, na qual a nota é um elemento que possui em sua grafia a indicação de sua duração temporal, nesse caso temos grupos de notas com valores rítmicos fixos, os modos. Aqui temos uma fascinante relação entre música e poesia que demonstra como a própria formação da música dita autônoma, supostamente restrita apenas aos seus elementos particulares, guarda uma relação próxima com outras práticas artísticas: tais modos eram denominados a partir das classificações de pés métricos da poesia. Assim, encontramos nos neumas grupos de, por exemplo, uma nota longa e uma curta (troqueu); uma curta e uma longa (iango); duas curtas e uma longa (anapesto); etc. Evidentemente, o intérprete precisava estar totalmente inserido na

prática musical à qual o neuma se relacionava para conseguir executá-lo do modo esperado. Neste caso, tal condição é bem explícita, já que as práticas musicais eram desenvolvidas dentro dos monastérios, configurando-se como uma atividade especializada, característica que se estende, com diversas mudanças, até o século XX. Aqui, é possível observar o fenômeno da notação sob a luz de Wittgenstein: a práxis musical da época era absolutamente indissociável das regras de representação das partituras. Um acordo de forma de vida garantia a tradução som-notação e seus critérios de correção.

Com o tempo, a notação se desenvolveu até a forma do pentagrama, ou notação musical moderna, amplamente utilizada até hoje.

Fuga ex Goldberg. v. 7. de J. S. Bach

The image displays a page of handwritten musical notation for a fugue. The title at the top reads "Fuga ex Goldberg. v. 7. de J. S. Bach". The notation is written on multiple staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of the Baroque era. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The notation includes various note values, rests, and clefs, all rendered in a style consistent with 18th-century musical manuscripts.

Manuscrito de Bach. Notação musical moderna (pentagrama), séc. XVIII.

Em relação à suposta representação do som pela partitura, há pouca variação essencial dos neumas em relação aos pentagramas, alterando-se apenas o grau e a complexidade da representação. Ambos são sistemas criados para possibilitar uma representação imagética e codificada dos sons, e são bem-sucedidos em sua empreitada se considerarmos a similitude como inerente às regras de um jogo de linguagem que é a prática musical enquanto parte de uma forma de vida. Aqui poderíamos remeter à afirmação de Aristóteles de que a escrita representa os sons. Para isso, porém, precisaríamos afirmar que as notações se limitaram a dar às práticas musicais uma tradução visual. Contudo, o que se verifica é que o uso da escrita musical, na verdade, canaliza as práticas sonoras, limitando suas possibilidades e inculcando-lhes critérios de correção.

O pentagrama só funciona se os instrumentos forem temperados na escala de doze tons utilizada pelo tonalismo e descrita anteriormente no trabalho: um sinal em uma linha ou entre duas linhas indica uma nota. Assim como as frequências sonoras entre as notas não são informações para o sistema musical que divide o espectro frequencial em doze partes equidistantes, o pentagrama é formado de modo a permitir somente essas mesmas notas enquanto informação, sendo impossível codificar qualquer som cuja frequência se situe entre elas, a menos que se produza uma alteração no modo de notação e essa nova regra seja explicitada ao intérprete.

É importante ressaltar, nesse sentido, que a notação pentagramática não é inerente ao tonalismo, mas sim ao sistema temperado de doze notas, que pode ser organizado (ou não-organizado) de outros modos, como no serialismo dodecafônico criado por Schoenberg. Em sentido oposto, é possível hoje criar uma composição na linguagem do sistema tonal sem a mediação de uma partitura, algo muito comum entre os compositores de música popular. Contudo, ambos formaram-se paralelamente, em um movimento único. A partitura pentagramática tem suas possibilidades funcionais exploradas ao máximo quando utilizada para a linguagem tonal. Ao mesmo tempo, somente com o uso desta forma de partitura é possível alcançar um grau de complexidade mais elevado no que diz respeito aos artifícios sintáticos do tonalismo. A constatação desse movimento estético-político demonstra a insustentabilidade de se postular que a notação simplesmente representou sons pré-existentes. Na verdade, o seu uso na práxis seguiu também o caminho inverso, canalizando as formas das práticas musicais e sociais. A relação

entre ambas, portanto, não é linear, indo do som à notação ou vice-versa, e sim mais próxima da imagem de um círculo de retroalimentação.

No século XX, muitos compositores resolveram romper com o sistema tonal. Esse movimento levou, entre outras coisas, à busca por novos modos de notação musical, pois a forma do pentagrama impunha limites a esse rompimento e à procura por outras práticas musicais. Na segunda década do século, Arnold Schoenberg foi o primeiro a propor o fim da distinção entre consonância e dissonância, implodindo portanto o elemento central do tonalismo: "as expressões consonância e dissonância, usadas como antítese, são falsas"⁵⁷. Quase trinta anos depois, o jovem John Cage afirmou que "se no passado o ponto de discórdia foi entre a dissonância e consonância, no futuro este será entre o ruído e os chamados sons musicais. Os presentes métodos de escritura musical, principalmente aqueles que empregam a harmonia, se tornarão inadequados para o compositor"⁵⁸.

Como demonstra a extensa pesquisa de Jacques Attali, a música ocidental no período moderno imediatamente anterior ao século XX era absolutamente marcada pelo tonalismo, assim como a sociedade na qual esse sistema estava inserido era também marcado pela hegemonia de um único sistema econômico e ideológico – o capitalismo industrial liberal⁵⁹. No século XX, tal condição se altera radicalmente. As formas de vida, dos jogos de linguagem e das práticas artísticas são absolutamente desestabilizadas. A música ocidental e os discursos estéticos, ontológicos e políticos que a circundam não fogem a essa condição. Em relação à superação da dicotomia consonância/dissonância, Schoenberg é, sem dúvidas, o ator principal.

Ainda em 1907-8, no último movimento de seu *Segundo quarteto de cordas* (Op. 10)⁶⁰, Schoenberg suspende definitivamente a tonalidade, compondo uma obra na qual o movimento de suspensão e resolução não existe e tampouco as notas musicais possuem funções tonais. Tal experiência, seguida de algumas poucas posteriores, é hoje inserida dentro do termo *atonalismo livre*. O termo “livre” significa que o abandono do tonalismo não é, nessas composições,

⁵⁷ *Harmonia*, p. 59.

⁵⁸ *Silence*, p. 4.

⁵⁹ *Noise: the political economy of music*, p. 10.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE>.

acompanhado da utilização de um novo método sistemático. Isso incomodava o próprio Schoenberg, que via a superação da tonalidade não como um rompimento, mas como um desenvolvimento sintético dos impasses nos quais a música se inseria. A partir da década de 1920, o compositor inventa – ou, em suas palavras, “descobre”⁶¹ – um novo método sistemático de composição, o dodecafonismo, primeira forma de serialismo. O procedimento dodecafônico preserva o temperamento ocidental utilizado pelo tonalismo, mas as notas perdem a funcionalidade. Tampouco há qualquer foco no movimento de tensão e resolução: posto que consonância e dissonância não são compreendidos como opostos, não há mais sentido na utilização do binômio suspensão/repouso.

O dodecafonismo organiza as notas não mais em *escalas* – forma de organização que pressupõe funções às notas –, mas em *séries*. Schoenberg institui algumas regras para o funcionamento desse sistema. O mais crucial deles é o fato de que uma nota só pode ser repetida *depois* de tocadas todas as outras onze notas da série, evitando-se assim, em conjunto com outros procedimentos formais, que a escuta encontre um centro de repouso tonal. É irrelevante esmiuçar o método de funcionamento das séries. Meu objetivo é demonstrar aqui que, por trás desse suposto rompimento de Schoenberg, o dodecafonismo, primeiro método de serialismo, preserva alguns aspectos fundamentais da era dominada pelo sistema tonal, tal qual a ideia de *harmonia* como elemento crucial a partir do qual devem girar todos os elementos de uma composição musical. Tal fato, aliás, não é de modo algum negado pelo compositor, como demonstrarei a seguir a partir de alguns de seus escritos. A preservação desses elementos e a motivação estética desse ato estão na base das diferenças entre todas as formas de serialismo herdeiras de Schoenberg e as experiências indeterminadas de John Cage e da Escola Nova-iorquina. Essa distinção ajudará a compreender o que significa a indeterminação e a postulação de uma música enquanto *processo*, elementos fundamentais das experiências nova-iorquinas, bem como entender as diferenças entre ambos em relação à utilização da notação.

Em seu livro *Harmonia* (1911), Schoenberg inaugura o capítulo *Consonância e dissonância* propondo uma definição para a arte. A ideia de

61 In: Griffiths. *A música moderna*, p. 80.

representação aristotélica, com sua verossimilhança entre arte e natureza, ocupa um lugar fundamental nos postulados do compositor:

A arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo se torna imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também da interior. Em outras palavras, não representa simplesmente os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação, eventualmente sem consideração ao “quê”, “quando” e “como”. [...] Em seu nível mais alto, a arte ocupa-se unicamente em reproduzir a natureza interior.⁶²

Schoenberg escreve também que as investigações analíticas encontram dificuldades “insuperáveis” quando tentam tomar “a impressão no sujeito observador” como ponto de partida⁶³. Logo em seguida, afirma que “o material da música é o som, o qual atua diretamente sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona o som, o ouvido e o mundo sensorial. Da ação conjunta desses três fatores depende tudo o que em música existe de arte”⁶⁴. Evidencia-se, nessa passagem, uma separação fronteira entre *sujeito* e *objeto*, entre ouvido e som. A partir dessa distinção, Schoenberg defende a ideia de que uma sistematização expositiva dos fundamentos da música só pode partir do *material* ou *objeto*, isto é, de um som supostamente puro, alheio à escuta, mesmo sabendo dos problemas contidos nessa abordagem. Isso significa que o compositor complexifica, mas não recusa uma relação de representação com a natureza, assim como não questiona a estabilidade formal da fronteira material-escuta, objeto-sujeito.

Paralelamente a essa distinção sujeito-objeto, o compositor apresenta o aspecto fundamental de seu pensamento estético e sua prática composicional, elemento este que é crucial na distinção entre Cage e os serialistas pós-Schoenberg: uma “necessidade *formal* de sentido e coerência”⁶⁵ (grifo meu). Sua

⁶² *Harmonia*, p. 55.

⁶³ *Idem*, p. 55-56.

⁶⁴ *Idem*, p. 56.

⁶⁵ *Harmonia*, p. 57.

obra *Fundamentos da composição musical* (1967)⁶⁶, cujo objetivo é uma pedagogia da composição, se inicia com um pequeno capítulo denominado *O conceito de forma*, do qual extraio um fragmento que ilustra bem sua orientação estética:

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse tão despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação estética são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função⁶⁷ [grifos do autor].

É curioso o modo como Schoenberg fala de uma ausência de coerência como sendo algo obviamente desinteressante, contrastando, por exemplo, com o desejo de Samuel Beckett em carta a Alex Kaun que ficou conhecido como *Carta alemã*:

Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objeto mais elevado para um escritor hoje⁶⁸.

Essa orientação estética de Schoenberg na qual a constituição consciente da *forma* assume o papel de crivo principal se estende desde o tonalismo aos

66 Seu conteúdo foi elaborado entre 1937 e 1948, sendo o livro publicado postumamente.

67 *Fundamentos da composição musical*, p. 28.

68 Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/08/literatura-da-despalavra-carta-de-samuel-beckett-a-alex-kaun-a-carta-alema-de-1937/>

serialistas e pós-serialistas herdeiros do dodecafonismo de Schoenberg⁶⁹. Para compreender essa atitude ética e estética é necessário mergulhar no pensamento de John Cage e finalmente iniciar uma exposição do papel da indeterminação nas propostas do grupo de Nova Iorque.

Neste movimento do texto, pretendo apresentar o elemento-chave da minha dissertação: o conceito de *indeterminação musical*. Inicialmente, a indeterminação musical pode ser descrita como uma proposta estética historicamente ligada a um grupo de músicos norte-americanos oriundos do cenário da música de concerto. Trata-se do grupo usualmente referido como *Escola Nova-iorquina*. Seu principal representante foi o artista John Cage, autor do primeiro escrito no qual o conceito aparece de modo explícito: *Composition as Process*, cuja segunda seção se chama justamente *Indeterminacy*, foi publicado em seu primeiro livro, *Silence* (1961), uma coletânea de palestras e ensaios realizados desde 1937.

Antes apresentada sob a forma de uma palestra em 1958, menos de seis anos depois das primeiras experiências indeterminadas da Escola Nova-iorquina, essa seção do texto tem como objetivo delinear os elementos que permitem identificar a presença da indeterminação em uma experiência musical, analisando exemplos. Outros dois textos presentes no livro, denominados *Experimental Music* e *Experimental Music: Doctrine*, originalmente datados de 1957 e 1955, respectivamente, cumprem um papel parecido – para Cage, o termo *experimental* está absolutamente associado a elementos que circundam o conceito de indeterminação.

De fato, devido à data em que *Silence* foi organizado e publicado, quase todos os seus textos tocam o tema da indeterminação e da música experimental, cada um a seu modo e em diferentes intensidades, mas esses três ensaios são

⁶⁹ Para dar uma explicação bem simplificadora, o serialismo define-se basicamente como a tentativa de parametrização de todos os elementos constituintes do som através de séries. Como expliquei anteriormente, o dodecafonismo, por exemplo, cria uma série a partir das notas musicais do sistema temperado ocidental utilizado no tonalismo. Neste caso, somente as frequências (grave e agudo) estão serializadas, adotando-se um procedimento mais tradicional para a disposição dos outros elementos como a duração temporal, a amplitude (volume), o timbre, etc. Em outros tipos de serialismos posteriores a Schoenberg, como nas experiências de Anton von Webern e em certas composições de Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, por exemplo, há uma tentativa de serialização de outros parâmetros além das alturas frequenciais, inclusive buscando-se meios de expressar com precisão esses critérios na notação musical.

certamente os mais expositivos. Apesar de o termo indeterminação ser o principal conceito-proposta a ser analisado aqui, é impossível fazê-lo sem me aproximar também das ideias cageanas de *música experimental*, *acaso* e, principalmente, de *silêncio*. Por isso, tenho de apresentá-los paralelamente, o que ficará claro com a leitura dos textos de Cage, mas também com o auxílio do teórico e compositor Michael Nyman.

Seu livro *Experimental music: Cage and beyond* (1974) é certamente um dos principais trabalhos acerca das experiências de indeterminação e música experimental da Escola Nova-iorquina. A pequena distância histórica de quinze anos que separa sua obra do início das experiências do grupo foi suficiente para que Nyman conseguisse sistematizar e analisar com clareza as diferenças e singularidades presentes naquelas propostas. Naquele momento, inclusive, já era possível observar diversos ramos de influência direta e indireta do grupo de Nova Iorque, algo que não escapa ao autor. O livro também é muito útil à minha pesquisa porque as ideias de Cage encontram-se em sua maioria fragmentadas, espalhadas por seus escritos, sendo difícil apreendê-las tanto a partir de um único ensaio quanto de um único conceito, como o de indeterminação: ora as propostas do grupo nova-iorquino são apresentadas por Cage a partir do conceito de experimental, ora de indeterminação, ora do acaso ou do silêncio. Isso não é, absolutamente, uma deficiência ou um indício de falta de consistência de suas teses. Posto que a *indeterminação*, o *experimental*, o *silêncio* e o *acaso* são conceitos e práticas que se interseccionam, tal fragmentação é justamente a concretização desse cruzamento também na própria escrita.

Experimental Music: Cage and Beyond, conforme sugere seu subtítulo, não se encerra em Cage e nem mesmo gira em torno do conceito de indeterminação, mas sim na ideia mais ampla de música *experimental*. Contudo, as experiências cageanas e dos outros participantes da Escola Nova-iorquina – notadamente Earle Brown, Christian Wolff e Morton Feldman –, essas sim marcadas essencialmente pela introdução da indeterminação, formam o objeto inicial de análise do livro, sendo apresentadas como uma espécie de germe das diversas outras práticas que o autor aborda posteriormente – como também sugere o subtítulo –, mesmo aquelas que acabam se afastando da indeterminação propriamente dita. É o caso, por exemplo, dos chamados *minimalistas* (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e certos trabalhos de La Monte Young,

considerado por muitos o primeiro minimalista). Além disso, o autor mostra como a própria indeterminação assume aspectos variados em relação a Cage no interior das trajetórias de diferentes artistas como Cornelius Cardew e o próprio Young.

Não pretendo analisar exaustivamente todo o escopo de práticas abordadas por Nyman. Penso ser suficiente limitar-me, inicialmente, à Escola Nova-iorquina e, em seguida, abordar algumas outras propostas. Afinal, aquilo que é relevante para este trabalho é apresentar a novidade que a proposta cageana de indeterminação traz à música, torcendo e reconfigurando suas bordas, algo que já está presente nas experiências do grupo citado. Esta reconfiguração, conforme veremos depois com mais detalhes, não se limita às experiências musicais circunscritas no interior das práticas estritamente ligadas à indeterminação, sejam as da escola nova-iorquina em si ou as de Cardew ou Young. Ela permite, na verdade, que percorramos um caminho reverso e lancemos novo olhar e nova escuta à própria experiência musical em si, ou seja, à ideia do que seja a música, mesmo aquelas compostas no interior de uma tradição anterior à indeterminação. Tal reconfiguração conceitual e experimental aberta pela ideia de indeterminação opera uma disrupção que não nos permite mais definir o que seja a *música* com a mesma segurança e estabilidade anteriores.

O primeiro texto acerca das experiências que caracterizam a Escola de Nova-Iorque chama-se *Experimental Music*. Foi primeiramente apresentado como palestra em 1957 e publicado já sob a forma de texto em 1958. Nesse primeiro momento, não encontramos a palavra *indeterminação*, mas já é possível observar a presença das ideias de *acaso* e *silêncio* que, como já dito, guardam uma relação fundamental com a indeterminação.

Cage inicia o texto afirmando que costumava, em momentos anteriores, contestar o uso do termo *experimental* para descrever suas músicas e as experiências a ela semelhantes porque “os experimentos feitos haviam sido realizados antes dos trabalhos finalizados, assim como rascunhos são feitos antes de pinturas e ensaios precedem performances”⁷⁰.

Logo no segundo parágrafo, o autor afirma que a ideia de *música experimental* não mais o incomoda e ele a utiliza para descrever toda a música que o interessa. Cage afirma então que essa mudança se deve ao fato de ele ter se

70 *Silence*, p.7.

tornado “um ouvinte e a música ter se tornado algo para ouvir”⁷¹. Em seguida, o compositor afirma que na “nova música”, que ele admite referir-se como experimental, “nada acontece além de sons: os anotados e os não anotados. Os não anotados aparecem na música escrita como *silêncios*, abrindo as portas da música aos sons que estão no ambiente”⁷² (grifo meu). Seguem-se então algumas referências a experiências de escultura e arquitetura (Richard Lippold e Mies van der Rohe, respectivamente) nas quais há certa transparência visual: no caso de Lippold, permitindo que os espectadores vejam uns aos outros no interior da escultura através de uma rede de fios. Nas construções de van der Rohe, o uso de vidros transparentes permite a vista dos elementos exteriores à construção, elementos estes que variam dependendo das condições do ambiente. Por fim, Cage afirma a inexistência de uma ausência total de sons ou imagens: “há sempre algo para ver, algo para ouvir”⁷³.

O silêncio cageano, portanto, diz respeito menos à ausência de sons do que à ausência de *intenção* subjetiva por parte do compositor. Isso é confirmado em um livro posterior, *De segunda a um ano*, em um texto denominado *Happy New Ears!* no qual Cage afirma explicitamente que a natureza do silêncio é exatamente a ausência de intenções⁷⁴. Paralelamente a essa não-intencionalidade – e também como sua consequência mais evidente – há uma certa tentativa de criar uma abertura na música e na obra musical em si em direção ao seu exterior, isto é, ao seu *fora*. Isso funcionaria como uma via de mão dupla: o mundo penetrando a música e vice-versa.

Também em *Happy New Ears!*, Cage fornece um dado de seu pensamento que está relacionado à sua concepção de silêncio ao afirmar que “a função da arte é imitar a natureza em seu modo de operação”⁷⁵. É fundamental, aqui, observar a sutileza nesta defesa de uma “imitação da natureza”. Tal afirmação remete, inevitavelmente, à relação entre representação e arte presente na passagem da *Poética* de Aristóteles citada anteriormente. A diferença fundamental entre o

71 Idem.

72 Idem, p.7-8.

73 Idem, p. 8.

74 *A Year From Monday*, p. 31.

75 Idem, p. 31.

pensamento de Cage e a representação está no fato de que esta última projeta leis estéticas naquilo que entendemos como “mundo” ou “natureza”. Em outras palavras, toma práticas estéticas humanas e as desumaniza. Afirma-se assim que seus elementos preexistem ontologicamente às formas de vida de modo natural e universal, servindo, portanto, como critérios para o julgamento da arte. Ao buscar na natureza formas equivalentes às práticas artísticas, a representação está na verdade atribuindo concepções humanas à natureza e lançando um olhar universalista e eterno às mesmas. Nietzsche denuncia essa inversão que ele chama de antropomorfização da natureza:

“O caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos. [...] Guardemo-nos de atribuir-lhe insensibilidade e falta de razão, ou o oposto disso; ele não é perfeito nem belo, nem nobre, e não quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais!”⁷⁶

A “imitação da natureza”, para Cage, é distinta de uma antropomorfização da mesma nos termos de Nietzsche. Isso não ocorre a partir de uma inversão, isto é, de uma recusa do humano em detrimento da natureza, mas sim a partir de uma busca por uma certa indistinção entre ambos. Ao defender o abandono do gosto e dos juízos estéticos do compositor através de um movimento em direção aos sons não-intencionados, Cage afirma que tal atitude “parece à primeira vista a desistência de tudo que pertence à humanidade – para um músico, desistir da música. Essa virada psicológica leva ao mundo da natureza, onde, gradualmente ou subitamente, percebe-se que humanidade e natureza, não separados, estão nesse mundo juntos; que nada foi perdido quando se desistiu”⁷⁷.

Portanto, Cage afirma buscar uma prática de composição em que haja uma certa perda de controle do compositor sobre seus processos, extraindo um ganho dessa perda. Vimos como a música ocidental trabalha historicamente com uma separação entre *composição* (lugar do compositor), *performance* (lugar do

76 *A Gaia Ciência*, p. 136, §109.

77 *Silence*, p. 8.

intérprete ou performer) e *escuta* (lugar do público). Quando Cage afirma que “a música se tornou algo para ouvir”, propondo a ideia de silêncio (inclusão de sons não-intencionados na composição), tenta operar uma reconfiguração nessas fronteiras. Compor passa também a ser uma atividade de escuta, não mais apenas a organização de uma forma utilizando-se procedimentos sintático-musicais ao gosto do compositor.

É importante perceber que a noção de silêncio é aquilo que mais se encaixa no que podemos compreender como uma certa diretriz estética do pensamento de Cage, funcionando como uma espécie de critério ético-estético de suas práticas. Na introdução do livro *De segunda a um ano*, inclusive, há uma relação absolutamente explícita entre um desconforto com a estabilidade do conceito de música; a tentativa de abertura aos sons não-intencionados; o movimento em direção à torção das fronteiras composição-performance-público; e a política em sentido estrito:

A razão pela qual estou cada vez menos interessado em música, não é só que eu acho os sons e ruídos que nos envolvem mais úteis esteticamente do que os sons produzidos pelas culturas musicais do mundo, mas sim que, se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer. Eu acho isso uma forma pouco atrativa de fazer as coisas. Eu gostaria que nossas atividades fossem, assim, mais sociais e anárquicas.⁷⁸

A primeira estratégia adotada por Cage para essa abertura ao que ele chama de *silêncio*, praticando uma música experimental, foi o uso das chamadas operações de acaso (*chance operations*). Essas operações variavam, indo do uso do *I Ching*⁷⁹ e do lançamento de moedas até a “interpretação” da textura de folhas de papel. Em todos os casos, o objetivo era utilizar a suposta aleatoriedade fornecida por um material assubjetivo para a definição dos objetos sonoros de uma composição, dispensando-se assim o gosto, a consciência e as opções pessoais do compositor na tomada de decisões. Dois dos exemplos mais famosos

⁷⁸ *De segunda a um ano*, p. xxx.

⁷⁹ Também referido como *Livro das mutações*. Livro chinês ancestral no qual a previsão de acontecimentos possui papel fundamental.

entre as composições de Cage realizadas a partir de operações de acaso são *Music of Changes*⁸⁰ e *Imaginary Landscape No. 4*⁸¹.

Como vimos mais acima, a antiga objeção de Cage ao uso da palavra *experimental* era um incômodo com o fato de que “os experimentos haviam sido realizados *antes* dos trabalhos finalizados” (grifo meu). Se observarmos as composições de acaso com mais atenção, notamos que essa anterioridade dos experimentos também as atinge. Eles são realizados antes da *performance* da composição, ou de sua interpretação.

Cage procura estender essa tentativa de reconfiguração dos limites entre *composição* e *escuta à performance*. As operações de acaso, afinal, eram utilizadas para criar a composição, mas o intérprete permanecia submetido às informações sonoras contidas na partitura. Seu papel era o de realizar uma apresentação da música escrita na partitura, representando-a na performance. A partitura, por sua vez, buscava a representação de objetos sonoros definidos pelo compositor, servindo como veículo de transmissão e comunicação dos mesmos, mesmo que fossem usadas as operações de acaso. É, portanto, a partir de uma tentativa de proliferar as zonas de indiscernibilidade entre *composição*, *escuta* e *performance* e radicalizar suas experiências e seu pensamento acerca do silêncio que Cage desenvolve seu trabalho mais famoso, aproximando-se da *indeterminação*.

80 Disponível em: <https://goo.gl/NYEcQp>.

81 Disponível em: <https://goo.gl/DP1qMm>.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumental or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NYC 16 N.Y.

A composição acima é muitas vezes referida, inclusive pelo próprio Cage, como *Peça silenciosa*. Não há precisão acerca da versão original da partitura, mas a que está acima é certamente a que se tornou mais famosa. Como demonstra o texto, o título da peça não é exatamente este e tampouco *4'33"*, podendo variar caso haja vontade de se realizar uma versão de duração diferente. Primeiro se decide a duração para então nomeá-la: o próprio título da peça não está determinado a priori, admitindo-se sua variação no interior da composição. A peça ficou conhecida como *4'33"* por ter sido essa a duração definida para sua primeira performance pública.

Cage divide a partitura em três partes, separados por algarismos romanos (I, II e III), o que indica que a música possui três movimentos⁸². Em cada movimento, há apenas a palavra *TACET*, que em música significa uma ordem para que determinado instrumento não seja tocado em certo momento. Os ruídos emitidos pelo público passam a ser os únicos sons presentes na peça.

O que a “partitura” de *4'33"* exemplifica, afirma Michael Nyman, é uma mudança radical na função e nas características gerais da notação musical, o que obviamente tem consequências para a música em geral. Abandona-se não apenas o formato pentagramático tradicional, limitado ao temperamento de doze notas, algo que várias experiências serialistas e pós-serialistas também realizam, mas abre-se mão da função notacional na qual a partitura buscava a *representação* de objetos sonoros a serem tocados pelo intérprete, transmitindo um padrão de sons através de um código gráfico semelhante à altura frequencial e à duração temporal dos sons. Ao perder sua função essencial, como a partitura passa a operar?

Nyman demonstra então que partituras como as da *Peça silenciosa (4'33")* buscam indicar, em vez de objetos sonoros a serem tocados, situações e campos de possibilidades para a ocorrência de sons. Em consonância com o ensaio de Cage *Composition as Process*, o autor afirma que o material de várias experiências com partituras ou notações ligadas à Escola de Nova-Iorque e mesmo a uma certa prática pós-Cage passa a ser o que ele chama de *processos*.

82 Em música, um movimento é uma seção de uma composição musical, uma parte relativamente autônoma que possui início, meio e fim, dentro de um todo. Os movimentos de uma composição são separados por silêncios (em sentido estrito). O número de movimentos e suas características harmônicas e sintáticas em geral permitem a classificação da forma musical de uma composição (concerto, sinfonia, etc).

Esses processos podem variar enormemente. O que todos eles parecem possuir em comum, ao menos como objetivo, é o que Cage associa diretamente à palavra experimental: “atos cujos resultados são desconhecidos”⁸³. Eis, portanto, a principal novidade introduzida pela indeterminação: a substituição, na partitura, da tentativa de representação de objetos sonoros pré-definidos por propostas de *processos* de resultados supostamente imprevisíveis.

Indeterminacy, seção de *Composition as Process*, é o primeiro texto de Cage em que a indeterminação aparece como um conceito explícito. Sua primeira frase demonstra um importante critério a partir do qual se desdobra a indeterminação em um terreno que não havia sido coberto pelas operações de acaso: “this is a lecture on composition which is indeterminate with respect to its performance”⁸⁴. Essa frase é repetida de modo idêntico diversas vezes ao longo do texto, seguida por análises de composições que podem ou não, segundo Cage, servir de exemplos de “indeterminação em relação à performance”:

“O Klavierstück XI de Stockhausen é um exemplo. A Arte da Fuga de Johann Sebastian Bach é um exemplo. [...] A Intersection 3 de Morton Feldman é um exemplo. A Music of Changes [do próprio Cage] não é um exemplo. [...] Indices de Earle Brown não é um exemplo. [...] 4 Systems de Earle Brown é um exemplo.”⁸⁵

A indeterminação, portanto, traz como aspecto crucial a presença de algo que ocorre na passagem da partitura à performance de uma composição musical, completando a tentativa de borrar a tripartição citada anteriormente entre composição, escuta e performance. Essa presença, como já sugere a própria palavra *indeterminação* em seu significado cotidiano, emerge a partir de uma ausência: há indeterminação quando algum elemento da música *não* é anotado pelo compositor na partitura, transferindo-se assim o poder de decisão de suas características ao intérprete. Se pensarmos na questão da representação na linguagem, a notação de uma partitura indeterminada parece abandonar a tentativa de referir-se a um elemento exterior que a governe, seja ele uma ideia, em seus múltiplos sentidos, ou mesmo qualquer tipo de modelo ou organização sintática.

83 *Silence*, p. 13.

84 *Idem*, p. 35.

85 *Idem*, p. 35-37.

Essa ausência de indicação corresponde àquilo que para Cage é a qualidade essencial de uma música experimental, conforme descrito em *Experimental Music: Doctrine*: “não como descritivo de um ato que será posteriormente julgado em termos de sucesso e fracasso, mas simplesmente de um ato cujo resultado é desconhecido”⁸⁶. Uma composição *indeterminada* procuraria proliferar suas rotas em direção ao silêncio, e do silêncio do mundo ao interior do seu território. Se levássemos a ideia aos seus limites, o próprio compositor não conseguiria se agarrar a um critério de correção para as interpretações de sua composição. As práticas geradas a partir dessas propostas colocam em xeque tal afirmação acerca dessa impossibilidade, mas voltarei a isso mais à frente. Por enquanto, basta perceber que é este o sentido do foco nos *processos* em vez dos objetos ou produtos sonoros: propor uma situação (um processo) na qual eventos imprevistos e imprevisíveis sejam gerados. A adoção dos processos condensaria a suposta indiscernibilidade entre composição, performance e escuta: se o compositor propõe um resultado imprevisível, o intérprete ou performer está livre para intervir criativamente no processo, e ambas as atividades, fraturadas, se misturariam à escuta. No limite, a própria ideia de obra musical ou artística estaria suspensa por sua abertura ao silêncio.

Pode-se detectar na *Peça silenciosa* uma reconfiguração entre *composição*, *escuta* e *performance* se pensarmos nas mesmas enquanto *momentos* distintos e se nos ativermos à definição da atividade composicional historicamente consolidada pela tradição, isto é, centrada na determinação das alturas frequenciais e das durações definidas na partitura, encerrando nesse gesto sua produção de sentido. De fato, o compositor só conhecerá os *sons* de sua proposta no *momento* da performance, muitos dos quais serão propostos pelas vibrações vindas do espaço outrora reservado à posição da *escuta* – os movimentos do público e do ambiente em si. Nenhum modelo sintático de organização da linguagem musical como o tonalismo ou o serialismo governaria os desdobramentos desses sons.

Contudo, se pensarmos no *papel* do compositor e do intérprete (ou performer) na constituição da experiência, a *Peça silenciosa* não rompe com a histórica distinção compositor-intérprete, permanecendo o último sob o controle do primeiro: o intérprete *não deve* tocar seus instrumentos. Trata-se de uma ordem

86 Idem, p. 13.

clara, incontornável e absolutamente *determinada* a priori no projeto composicional a partir da notação.

Considerando-se o grau de previsibilidade dos sons de uma composição tradicional, é evidente que *4'33"* amplia consideravelmente a indistinção entre as atividades de escuta e composição, realizando relativamente a abertura ao silêncio tal qual Cage propõe. Apesar disso, a *Peça silenciosa* não cumpre a promessa de romper com a distinção compositor-intérprete no que diz respeito às decisões dos sons da peça. Isso significa que a suposta imprevisibilidade morfológica dos sons não implica, necessariamente, na concessão de liberdade total ao intérprete: em *4'33"*, é justamente a ausência de liberdade que garante essa relativa imprevisibilidade. O intérprete *não pode* tocar seus instrumentos. Aqui, o meu uso da palavra “relativa” para se referir à imprevisibilidade não comparece sem motivação, como demonstro a seguir.

Como já dito, tradicionalmente um compositor define os objetos sonoros de uma proposta ao escrever a partitura da música. Neste primeiro momento, Cage identifica quatro elementos que constituem uma composição musical: *estrutura* (divisão do todo em partes), *método* (o procedimento de nota a nota, como o método tonal ou serial, por exemplo), *forma* ou *morfologia da continuidade* (o conteúdo expressivo) e *material* (a especificidade dos sons e silêncios da composição)⁸⁷. O intérprete deve então tocá-los exatamente conforme indicado na notação e ao público resta escutar o resultado. Cage afirma que quando algum desses elementos *não* é anotado pelo compositor na partitura, o mesmo está *indeterminado*. Em *4'33"*, nenhum deles está determinado na notação, supostamente radicalizando-se ao máximo a indeterminação. Pode-se concluir, daí, que há uma pura abertura ao silêncio cageano, isto é, à natureza operando livremente sem quaisquer interferências subjetivas do compositor?

É certo que mesmo uma notação pentagramática, cujo objetivo é a precisa grafia dos sons, não pode conter em si absolutamente tudo que diz respeito ao comportamento destes sons, isto é, aqueles gerados através de sua leitura em sentido estrito. Ao mesmo tempo, a notação-processo que se apresenta como silêncio esbarra em uma certa recodificação que complexifica as características de sua imprevisibilidade.

87 Cf. Idem, p. 35-40.

Roger Reynolds apresenta um questionamento óbvio, mas que não pode deixar de ser levado em consideração: “Arte não é camuflagem, e se uma obra em qualquer realização é indiscernível de seus pares ou da paisagem predominante (uma sala ou um campo, sem intenção), ela não pode ter nada a oferecer ao consumidor”⁸⁸. Apesar da escolha problemática da palavra *consumidor* – Reynolds generaliza em outros momentos de seu ensaio a comparação entre arte e um simples produto comercial –, a provocação do autor fornece um bom ponto de partida para alguns questionamentos. Retornando à filosofia de Deleuze e Guattari para auxiliar a compreensão do problema, lembremos da relação entre a instauração da criação, seja ela filosófica ou artística – há certa margem de indiscernibilidade entre ambas no pensamento de tais autores –, e o Caos: sem uma atividade de seleção e construção, o excesso de ocorrências do mundo é análogo ao vazio do buraco negro, nada permanecendo de pé em meio ao turbilhão das velocidades e dos movimentos infinitos.

O livro *Morfologia da obra aberta* (2016), do músico e pesquisador Valério Fiel da Costa, tem como ponto de partida uma recusa à aceitação de uma conformidade total entre os argumentos de Cage acerca do silêncio e da indeterminação, presentes nos escritos que demonstrei acima, e suas práticas artísticas. Valério da Costa realiza uma extensa análise de experiências de indeterminação musical a partir do que ele chama de *estratégias de invariância*. Assim como Roger Reynolds aponta que é preciso existir algo nas composições indeterminadas que as distingam da banalidade de uma simples paisagem, Valério da Costa tenta demonstrar que há algo entre diferentes performances que as unificam sob uma composição, não aceitando a ideia de que as composições de Cage, por exemplo, possam ser reduzidas a uma abertura à não-intencionalidade do silêncio e ao acaso próprio da natureza. É nesse sentido que surgem as estratégias de invariância: são as várias maneiras através das quais os compositores garantem certa continuidade ou consistência entre as performances realizadas ao longo do tempo.

No artigo *Da ontologia à morfologia*, Jean-Pierre Caron dialoga com o trabalho de Valério da Costa e aponta como a *Peça silenciosa* depende justamente da estratégia de utilizar elementos tradicionais da música de concerto para tornar

88 *Indeterminacy: some considerations.*

sensível o silêncio cageano: o músico precisa estar no palco, o público precisa estar na plateia e é necessário que haja ao menos um instrumento musical, mesmo que este não possa ser efetivamente tocado. Portanto, se os elementos sintáticos tradicionais da música são dispensados em 4'33" ao operar-se uma abertura ao silêncio, isto é, ao que estaria *fora* da obra musical e de seus modos tradicionais de organização no que diz respeito à *linguagem*, a *situação* de concerto tradicional, ou ao menos de apresentação de uma obra musical, é absolutamente fundamental para que haja, de fato, uma realização da peça. Isso significa, segundo Caron, que “não apenas o conceito-obra é tolerado no contexto da obra de Cage, mas ele é por vezes mesmo reforçado”⁸⁹.

Mesmo no interior do cânone musical, como no auge do tonalismo no século XIX, é evidente que as convenções sociais sempre tiveram papel fundamental na prática musical, posto que o sistema notacional do pentagrama fracassa em atingir uma exatidão total quanto à representação dos elementos morfológicos do som. Valério da Costa demonstra que qualquer experiência, seja ela historicamente ligada à indeterminação ou mesmo ao tonalismo mais elementar, admite o que ele chama de *imprecisão*⁹⁰. Ele aponta, como exemplo, o método pelo qual as partituras pentagramáticas tradicionais indicavam o andamento em que as composições deveriam ser executadas pelos intérpretes, isto é, o uso de palavras de significado absolutamente metafórico (*andante; allegro, ma non troppo; grazioso*; etc). O que se altera caso a caso, afirma Valério da Costa, seriam os *âmbitos de imprecisão* ou *regiões de tolerância*. Trata-se dos *limites morfológicos*⁹¹ dentro dos quais uma performance poderia variar sem escapar à identificação de uma composição. Esses limites não são guiados por um elemento transcendente aplicável a quaisquer casos e nem tampouco tomam necessariamente a partitura como referência. De outro modo, cada proposta gera suas próprias regiões de tolerância. Essa preservação de um critério de identidade configura, na obra de Valério, uma *morfologia*.

Quanto a Cage, existe, de fato, a busca por algo que não figura tão explicitamente em seus escritos – apesar de surgir em algumas entrevistas – e que

89 *Da ontologia à morfologia*, p. 12.

90 *Morfologia da obra aberta*, p. 89.

91 Cf. cap. 2 de *Morfologia da Obra Aberta*, Invariância, p. 73-98.

está presente em todas as suas experiências desde a década de 1950. Pensemos nas características que governam a música tonal que apresentei no início do capítulo. Se Cage permitisse que os intérpretes efetuassem livremente quaisquer sons, o que os impediria de praticar uma cadência clichê de acordes segundo as regras mais básicas do sistema tonal? Isso seria um problema? Se tomarmos ao pé da letra os escritos de Cage acerca do silêncio, não. Contudo, afirma Caron ao sintetizar aquilo que move as desconfianças de Valério:

[há] na história de Cage uma insatisfação para com as performances de suas obras indeterminadas que apontava para um desejo por um resultado mais claramente definido. [...] sua auto-colocação como ouvinte em igual medida ao público e ao intérprete [...] escondia uma dimensão estética claramente definida – a obtenção de resultados sonoros que exibissem uma *feição aleatória* nos termos de Fiel da Costa.⁹² [grifo meu]

É nesse sentido que as estratégias de invariância descritas por Valério da Costa colocam em xeque a seguinte relação: por um lado, uma partitura que abandona a prescrição de objetos sonoros cuja forma seja claramente transmissível através de seu código sintático e passa a propor processos. Por outro, a proposição de que essa alteração resulta em uma total indeterminação, isto é, na impossibilidade de identificação e de previsão de resultados e mesmo na instauração de uma abertura radical entre a experiência artística musical e o silêncio do mundo que a circunda.

Vejamos, a partir de um exemplo simples, como uma partitura formada apenas por instruções verbais, dispensando uma forma de organização sintática que vise à absoluta codificação dos objetos sonoros em símbolos gráficos, pode ter seu âmbito de imprecisão, nos termos de Valério da Costa, absolutamente estrito e limitado, afastando-se da indeterminação e sua abertura ao silêncio. Opto por um exemplo de uma partitura proposta em momento muito posterior às experiências de Cage (1998):

92 *Da ontologia à morfologia*, p. 13.

one tone. rather short. very quiet

for two players

antoine beuger

1998

one tone.

rather short.

very quiet.

once during the first half of each minute: one player plays the tone

once during the second half of each minute: the other player plays the tone

sometime one player ceases to play the tone and remains silent until the end of the piece

sometime the other player ceases to play the tone and remains silent until the end of the piece

duration of the piece: at least 30 minutes.⁹³

93 Ouça em: <https://www.youtube.com/watch?v=nB4KW2okWU8>.

Quanto à característica dos sons, não há uma indicação precisa de sua altura frequencial e de sua duração exata, o que indica uma indeterminação na partitura. Contudo, se pensarmos a partir das regiões de tolerância sugeridas por Valério da Costa, evidenciamos seus claros limites morfológicos. Em primeiro lugar, pode-se emitir apenas *um tone*, isto é, *uma* nota de altura frequencial definida e invariável, seja qual for sua frequência exata⁹⁴. Ao longo da peça, a nota deve ser sempre a mesma: *one tone*. Portanto, nenhum dos intérpretes pode emitir uma nota de frequência diferente da primeira, seja ela qual for.

Em comentário a *one tone. rather short. very quiet*, o pesquisador James Saunders demonstra que há na partitura três fases distintas: na primeira, os dois intérpretes, alternadamente, emitem o som. Em um segundo momento, um deles deve parar a emissão. Por fim, ambos ficam em silêncio. Isso demonstra ainda que os dois jamais podem tocar ao mesmo tempo. Um comentário do próprio compositor, Antoine Beuger, evidencia a estrita necessidade de obediência à partitura na realização da peça e na materialização de certos limites morfológicos: “é essencial ter um dispositivo que marque o tempo, já que a janela temporal para os dois intérpretes precisa permanecer separada uma da outra”⁹⁵. Beuger compara tal relação entre os dois músicos ao amor de um casal. Para o autor, trata-se de uma relação cuja proximidade entre as duas pessoas é marcada pela inevitabilidade da separação, seja pelo término do relacionamento ou pela morte.

O que este exemplo demonstra, confirmando a tese de Valério da Costa, é que a não-indicação absolutamente estrita das alturas frequenciais e durações temporais na partitura, elementos cruciais da sintaxe musical no cânone ocidental, não implica na dispensa de quaisquer critérios de identificação definidos. A distinção intérprete-compositor-ouvinte permanece de pé. O mesmo ocorre com a ideia de obra musical. Esta ainda se apresenta de modo evidente mesmo com os músicos permanecendo sem tocar seus instrumentos por um longo período de tempo. Beuger também afirma que, apesar de não haver uma indicação quanto ao momento exato do fim da peça, é recomendável que os intérpretes combinem uma duração prévia. O objetivo é justamente “evitar a possibilidade de ambiguidade na

94 Em termos acústicos, o *tone* ou a *nota* é um som de altura frequencial constante e identificável.

95 Antoine Beuger apud. John Lely e James Saunders. *Word Events: perspectives on verbal notation*, p. 107.

performance”⁹⁶, apontando para uma necessidade de preservação de uma identidade. Saunders sintetiza, em relação à peça, o que eu compreendo como, por um lado, uma confirmação da hipótese de Valério, isto é, o fato de que a não-indicação absolutamente precisa de certos elementos sonoros não implica em sua total indeterminação, mesmo que várias decisões nesse sentido sejam legadas aos intérpretes:

Variáveis são balanceadas com bastante cuidado em *one tone. rather short. very quiet*. Alguns aspectos da peça são lidados com precisão: “uma nota”, “uma vez durante a primeira metade de cada minuto”, “um intérprete toca a nota”. Outras exigem interpretação: “curta”, “bem quieta”, “em algum momento”, “pelo menos”. [...] Beuger cria uma indeterminação direcionada na qual as poucas decisões que os intérpretes precisam tomar possuem um alto impacto na realização final da partitura.

Saunders e o compositor não mencionam a questão do silêncio – em sentido estrito – como uma estratégia de abertura da experiência musical ao seu exterior – silêncio cageano – ao modo da *Peça silenciosa* de Cage. Contudo, podemos observar que mesmo este uso do silêncio por Cage encontra na peça de Beuger a condição de uma estratégia de invariância, nos termos de Valério da Costa, bem formalizada. Isso significa que seu uso pelo compositor não implica necessariamente em abertura radical da experiência ou obra musical ao seu fora. A ausência de sons, aqui, não implica em uma impossibilidade de identificação dos limites da peça.

Abaixo, apresento mais um exemplo de uma experiência que utiliza a notação verbal como estratégia de proposição:

96 Antoine Beuger apud. John Lely e James Saunders. *Word Events: perspectives on verbal notation*, p. 108.

Stones

make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.

Na partitura verbal acima, de autoria de Christian Wolff, ele mesmo um membro da Escola Nova-iorquina, o foco no uso do material *pedra* apresenta-se como a principal estratégia de invariância. Nesse sentido, seria um erro utilizar outros materiais, bem como quebrar alguma coisa. Observando várias realizações da proposta, teríamos nessa recorrência do uso das pedras como material exclusivo a demarcação de sua região de tolerância. O próprio compositor, comparando a notação pentagramática e sua *Stones*, afirma:

Eu lhe digo “faça sons com pedras”. Não há altura, duração, procedimentos rítmicos, dinâmica. Mas a peça é bem específica acerca do som em si, as pedras – essa será sua identidade. [...] Versões muito diferentes da mesma partitura, mas sempre a identidade específica dos sons performados da pedra (apenas).⁹⁷ [...] um exemplo extremo de combinação de máxima transparência, flexibilidade e liberdade para os intérpretes ao mesmo tempo em que há uma identidade irreduzível e inconfundível [...] O que eu faço é pensar no pior caso dadas as condições

97 Christian Wolff apud. John Lely e James Saunders (Orgs.). *Word events: perspectives on verbal notation*, p. 412.

indeterminadas e a liberdade que eu concedo aos intérpretes: o que alguém poderia fazer dadas as restrições por mim colocadas? O que é o pior que eles poderiam fazer do meu ponto de vista? Se eu posso aceitar isso, se isso ainda é ok, então a coisa está certa.⁹⁸

Acredito que os limites do trabalho de Valério se devem à sua insistência na busca pelas *identidades* na música experimental ligada à indeterminação. Isso não é, absolutamente, um defeito. São apenas limites que existem em qualquer proposta teórica. Afinal, por outro lado, é justamente este mesmo foco que garante as maiores potencialidades de sua análise. Seu trabalho suscita, segundo penso, dois movimentos fundamentais.

Primeiramente, impede que um olhar a estas propostas perca de vista os limites de suas reconfigurações conceituais e políticas no que diz respeito tanto aos papéis e espaços ocupados pelo intérprete, compositor e público, bem como aos limites entre música, obra musical e seu fora. A observação e delimitação por Valério da Costa de tais identidades entre as performances impossibilitam certa romantização dos ideais cageanos e também das próprias experiências citadas. Isso facilita, ao mesmo tempo, a percepção das verdadeiras discontinuidades entre Cage e a tradição musical do ocidente e as novidades inseridas por suas práticas.

Em segundo lugar, seu trabalho teve como consequência, para mim, uma busca por experiências de indeterminação que fossem mais radicais quanto a essas mesmas discontinuidades e invenções. Nesse sentido, encontrei a pista para que caminho seguir em uma nota de rodapé de seu livro na qual ele demonstrava aquilo que ficaria excluído de suas análises: “Aqui, não estou levando em consideração casos de ‘música conceitual’ em que, como fato pacífico, o resultado sonoro final de uma peça (ou performance) é de fato irrelevante diante da proposta como um todo”⁹⁹. Vou apresentar uma partitura de “música conceitual” ao fim do capítulo. Antes, faço mais alguns apontamentos acerca das experiências apresentadas até aqui.

98 Idem, p. 415.

99 *Morfologia da obra aberta*, p. 72.

Em certos sentidos, entendo que a constatação da necessidade da construção da situação de concerto para tornar sensível o silêncio de 4'33" não iguala esta peça às experiências musicais tradicionais do ocidente. Permanece uma diferença relacionada à distinção entre o que chamo de *objeto* e *processo*: as experiências do cânone europeu tradicional, como uma sinfonia de Beethoven, oferecem problemas mais simples para pensarmos o que é uma obra musical ou o que é a música em si. Tais experiências são muitas vezes utilizadas, inclusive, como exemplos do conceito de *música* por teóricos como o filósofo Nelson Goodman, que tenta definir ontologicamente a música priorizando exemplos semelhantes às obras de Beethoven¹⁰⁰. Tal conceito de *música* e mesmo de *obra* (*work*), como também demonstra Caron citando a pesquisa de Lydia Goehr¹⁰¹, é balizado pelas práticas estabelecidas justamente à época de Beethoven. Aceita-se de forma generalizante os elementos constituintes do conceito de música no interior deste cânone. A experiência é, deste modo, um objeto submetido ao conceito-modelo de música ou de obra musical e que contribui para a estabilização deste mesmo conceito.

Já a peça silenciosa, por exemplo, evoca os conceitos de música e de obra para demonstrar, a um só tempo, as convenções sociais que os sustentam no interior de uma forma de vida e a possibilidade de reconfiguração processual constante desses conceitos. Nas palavras de Caron, “É como se a música experimental usasse a prática comum como trampolim para a própria ruptura com esta própria”¹⁰². Utilizando o vocabulário e as ideias de Wittgenstein, a *Peça silenciosa* coloca em perspectiva as regras com as quais a linguagem da música é jogada, evidenciando-as. O filósofo afirma, como já dito, que a consciência da regra não é o mesmo que seguir a regra. Utilizando-se a linguagem, isto é, estando no mundo, segue-se regras. A *Peça silenciosa* faz com que as regras sejam percebidas durante o próprio ato de jogar.

Como afirma também Júlio Diniz, o conceito de música tal como proposto pela musicologia do século XIX, dentro da qual se destaca o já citado teórico Hugo Riemann e cujo maior exemplo artístico costuma ser Beethoven, é

100 Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*.

101 Jean-Pierre Caron, Da ontologia à morfologia, p. 6. Cf. Lydia Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*.

102 *L'indétermination à l'oeuvre*. John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale, cap. 3, p. 22.

usualmente universalizado, “escapando-lhe a perspectiva historicizante”¹⁰³. Em outras palavras, subsume-se as experiências à definição do conceito, o que corresponde a uma universalização e naturalização dos elementos contingentes da experiência canônica europeia da música de concerto. O que Cage opera na *Peça silenciosa* é como uma mudança de foco, ou de direcionamento do olhar e da escuta: a evocação da situação de concerto efetua uma desnaturalização e uma desuniversalização de seus elementos convencionais ligados à sua tradição histórica. Outrora recalcados sob a centralidade da sintaxe musical das alturas e durações, tais elementos se tornam visíveis.

Vejamos mais um exemplo, agora do compositor La Monte Young, que oferece uma passagem ao próximo capítulo da dissertação. Trata-se de uma proposta inserida naquilo que Valério da Costa referiu-se como *música conceitual* na passagem citada mais acima.

Composition 1960 #15

to Richard Huelsenbeck

This piece is little whirlpools out in the middle of the ocean.

9:05 A.M.

December 25, 1960¹⁰⁴

Nesta experiência, o que resta daquilo que compreendemos como *música*? Assim como nos trabalhos de Cage, não há uma tentativa de indicação precisa das características dos objetos sonoros. Contudo, também não há indicações de tarefas a serem realizadas em uma performance e não há nenhuma pista para se

103 Na clave do moderno. In: *Semear*, n.4, p. 246.

104 La Monte Young apud. John Lely e James Saunders (Orgs.). *Word events: perspectives on verbal notation*, p. 425.

identificar qualquer relação entre uma apresentação e a proposta do compositor. Também não encontramos aquilo que no trabalho de Valério da Costa é um importante critério para a procura dos *âmbitos de imprecisão* ou *regiões de tolerância* em propostas cuja partitura é altamente indeterminada: a observação de suas diversas performances, o que permite, ao longo do tempo cronológico, uma comparação e uma seleção dos elementos mais cruciais.

As únicas referências aparentes à música na *Composition 1960 #15* são os usos das palavras *composition* e *piece*. Isso nos reconecta à reconfiguração conceitual operada pela indeterminação. A recusa cageana de encerrar a música em um produto que corresponda às expectativas universalizantes do cânone do concerto, levando-a em direção à instabilidade do processo, atinge níveis extremos nesta proposta de La Monte Young. Aqui, o que observamos é uma intensa proliferação da música em direção ao mundo e vice-versa. Em primeiro lugar, a música resiste absolutamente a encerrar-se em uma identidade, torcendo a condição de produto de um conceito estabelecido historicamente. Pode-se compreender a partitura apenas como algo a ser lido de modo semelhante a um poema ou uma proposição filosófica. Ao mesmo tempo, Young parece também afirmar que há algo acontecendo no mundo, no meio do oceano, que é música. Essa atitude parece convergente com certas propostas dos filósofos Deleuze e Guattari. Em artigo denominado *Tornar audíveis as forças não-audíveis*, por exemplo, Deleuze fala justamente da presença da música naquilo que está fora da música e da arte em geral. É a partir desse gancho que inicio o próximo capítulo.

intermezzo

música em três ações

para dois ou mais intérpretes

- > procurar uma coisa,
- > construir uma coisa, ter que
- > arrastar todas as outras coisas.

música em três não-ações

para dois ou mais intérpretes

-> procurar o que não existe,

-> construir o que existe,

-> destruir o que não existe.

(

obedeçam à ordem acima

desrespeitar a sequência

poderia fazer

com que

nada restasse de pé

em nossa linda nação

ou outros espaços

casas elevadores teleféricos

arcadas dentárias

aceleradores

fizemos muito esforço

todos juntos!

para manter nossa liquidez bancária

peço respeito a esse acordo

democrático

nem mesmo

saberíamos

fazer

de outro

modo

)

projeto de médio prazo

I

- (i) deve captar os sons de um ambiente e gravá-los em uma fita cassete.
- (i) deve realizar noventa e nove cópias dessa fita cassete, totalizando cem fitas.
- (i) deve guardá-las numa mesma caixa.
- (i) precisa ser humano.

II

a cada cinco anos, uma das fitas cassetes deve ser digitalizada e seu áudio disponibilizado publicamente para que todos possam ouvi-lo. em seguida, a fita deve ser destruída.

antes da digitalização, ninguém deve ouvir o conteúdo das fitas. esse segredo deve ser protegido.

a composição termina quando todas as cem fitas forem digitalizadas.

composição silenciosa

para três ou mais intérpretes

(i) emite um som.

(ii) emite outro som.

o processo continua até que todos os intérpretes tenham emitido sons.

em seguida, retorna-se a (i) e a sequência se repete sucessivamente.

a cada sequência, o espaço de tempo entre a emissão sonora de um intérprete e outro deve aumentar progressivamente.

a apresentação termina quando a espera se tornar insuportável.

Capítulo 2

Pensamento-Música

Sound is all our dreams of music. Noise is music's dreams of us.

Morton Feldman

Este capítulo se move a partir de uma pergunta: qual a importância da música e do som para a filosofia de Gilles Deleuze, incluindo-se aqui sua parceria com Félix Guattari? Em outras palavras, pergunto como e por que tais filósofos apropriam-se especificamente da música para construir seu sistema filosófico, utilizando-a como uma das chaves para se investigar especulativamente os limites entre o pensado e não-pensado¹⁰⁵; entre a filosofia e a não-filosofia; e também entre a própria vida, em seus múltiplos sentidos, e aquilo que lhe é estrangeiro.

Trata-se de algo distinto de uma busca por uma ontologia *da* música, isto é, uma filosofia que toma a música enquanto objeto, em suas múltiplas configurações, subsumindo-a dentro de uma proposta de um certo sistema ontológico ao qual ela viria a se adequar. Neste caso, de outro modo, Deleuze e Guattari tomam alguns elementos, conceitos e mesmo práticas usualmente atribuídas à música para construir sua filosofia, incluindo-se nesta última todas as problemáticas típicas da ontologia. Isto é, as questões acerca da constituição do próprio *ser* são também pensadas tomando a música como um material indispensável. O que faço, portanto, é observar o papel que a música cumpre em seus textos, buscando nestes os elementos musicais e demonstrando suas zonas de indiscernibilidade com a filosofia dos autores de modo geral.

Isso não ocorre, evidentemente, sem levar em consideração as reconfigurações sofridas pelo conceito de música a partir das experiências de indeterminação e de notação verbal abordadas no capítulo anterior, mesmo que Deleuze e Guattari não atribuam eles mesmos tanta importância a tais experiências.

Os caminhos passíveis de serem seguidos a partir do problema levantado são múltiplos. Para levá-lo às últimas consequências, a possibilidade mais evidente seria realizar uma exposição pormenorizada de toda a filosofia de

105 Cf. Bento Prado Jr, *A ideia de plano de imanência*.

Deleuze e de Guattari. Porém, devido à enorme complexidade do pensamento e mesmo da própria escrita dos dois autores, tal empreendimento ultrapassaria os limites do meu trabalho. Haveria, ainda, nessa tentativa de reescrita expositiva, um alto risco de uma defasagem entre o conteúdo de seu pensamento – que eu tentaria preservar – e sua expressão escrita – reconfigurada – algo como “dizer o mesmo de outro modo”, o que para esses filósofos seria certamente um problema, pois ambos não devem ser pensados de modo absolutamente separado. Por isso, e também tendo em vista a importância da linguagem e da ontologia para o capítulo anterior, tento aqui seguir um caminho próximo, isto é, o de priorizar esses elementos em minha exposição do pensamento dos autores, compreendendo sua relação com a música.

Contudo, é indispensável notar que, para a dupla, uma filosofia não se define a partir da ontologia ou de uma análise da linguagem, sejam quais forem seus sentidos, mas sim de uma ação de *criação de conceitos*¹⁰⁶. Discute-se entre vários comentaristas, inclusive, se é mesmo possível falar de uma *ontologia* em Deleuze e Guattari. Um dos mais relevantes estudiosos de Deleuze, François Zourabichvili, demonstra algumas questões que explicam essa dúvida e impõem essa necessidade de cautela. A mais evidente delas é a recusa dos autores a trabalhar diretamente com esta categoria (ontologia), ao menos de modo explícito. De modo correlato, há também a grande desconfiança com a qual esses filósofos enxergam o verbo *ser*¹⁰⁷, verbo esse que sintetiza, por assim dizer, o tema das ontologias.

Além disso, há uma outra dificuldade que surge ao se tentar “isolar” aqui a linguagem e a ontologia, mesmo que com fins metodológicos. Trata-se do fato de que todos os conceitos criados e trabalhados e assuntos abordados estão imbricados uns nos outros nos escritos de Deleuze e Guattari. Temas próprios à linguística são atravessados por conceitos usualmente associados à política, que por sua vez entram em uma vizinhança com a ontologia, a psicologia, a arte, etc. Há toda uma floresta de termos que não param de criar uns com os outros suas zonas de vizinhança. Como tais termos não se reduzem aos binômios significado-significante; conteúdo-expressão; conceito-linguagem; etc, seus próprios

106 Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a filosofia?*

107 François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, p. 7.

“conteúdos” – se é que podemos preservar tal palavra – encontram-se inevitavelmente contaminando uns aos outros.

De todo modo, apesar de os termos que operam na filosofia de Deleuze e Guattari serem sempre criados, inventados, eles certamente arrastam consigo algo de seu sentido ordinário, mesmo que este sentido tenha como pano de fundo as regras do próprio interior do debate filosófico, isto é, da filosofia enquanto disciplina específica dotada de uma história e um vocabulário próprios, distantes do uso cotidiano (as palavras “de férias”, como provocativamente apontou Wittgenstein¹⁰⁸). É então possível que nos aproximemos das questões de linguagem e ontologia como ponto de partida, mesmo que depois haja uma implosão ou proliferação de seus domínios.

Entre todas as práticas usualmente compreendidas enquanto disciplinas específicas de arte, certamente a música foi aquela que Deleuze menos tematizou de modo direto. A pintura, o cinema e a literatura, por exemplo, foram assuntos de livros inteiros: *Francis Bacon, a lógica da sensação*; *Imagem-tempo e Imagem-movimento*; *Kafka e a literatura menor*, respectivamente. Os únicos textos específicos sobre música são dois pequenos ensaios denominados *Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas* (1978) e *Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo* (1986), postumamente publicados no livro *Dois regimes de loucos*.

Contudo, em conhecida entrevista a Claire Parnet, Deleuze afirmou que se há um conceito criado por ele e Guattari, este é seguramente o *ritornelo*¹⁰⁹. De fato, o ritornelo parece funcionar como uma espécie de sede (não confundir com índice ou síntese) dos movimentos que encontramos dispostos ao longo de sua obra filosófica, especialmente nos *Mil platôs*. Se, como sugeri, considerarmos aquilo que essa palavra arrasta de seu uso ordinário, encontramos assim a música em uma posição bastante relevante na filosofia de Deleuze e Guattari. Há também, como veremos, uma importância fundamental dada à distinção entre tempo e espaço *lisos e estriados*, tomada diretamente do músico Pierre Boulez.

Foi nesse sentido que, em vez de iniciar por uma *leitura* da filosofia de Deleuze e Guattari, *olhei* para seus textos, vasculhando-os à procura de outros termos usualmente associados à música, ignorando, em um primeiro momento, os

108 *Investigações Filosóficas*, §38.

109 *Abecedário de Deleuze*. A entrevista encontra-se atualmente (abril de 2018) indisponível na internet.

deslocamentos de sentido operados pelos filósofos. Percebi então que a obra *Mil platôs*, mais especificamente os platôs 10 – *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...* – e, evidentemente, 11 – *Acerca do ritornelo* – são aqueles em que as palavras ligadas à música e mesmo menções a músicos comparecem com mais intensidade. Optei, portanto, por eleger estes textos como foco. A partir deles, em conexão com os outros dois ensaios citados, desenvolvo o capítulo.

A primeira palavra à qual direciono meu olhar é, portanto, o ritornelo, elegendo este conceito como ponto de partida. Em seu uso comum, a palavra *ritornelo* arrasta dois significados. O primeiro é o de refrão, isto é, uma seção de uma canção popular que é repetida de modo idêntico uma ou mais vezes. O ritornelo pode designar ainda, e principalmente, um símbolo muito utilizado na partitura pentagramática. Este vem sempre em dois: um apontado para a direita, um para a esquerda. Tudo que está entre ambos deve ser repetido ao menos uma vez (pode-se indicar mais repetições com o auxílio de números). Contudo, nem sempre a repetição é idêntica, pois outro símbolo na partitura pode indicar uma variação na parte final desta repetição, o que, aliás, é bastante recorrente. Comum aos dois sentidos é a ideia de *repetição*, muito cara à filosofia de Deleuze.

Mas o que é o ritornelo na filosofia destes dois autores? Trata-se de uma pergunta de difícil resposta. Ele possui um sentido absolutamente distinto do uso comum que descrevi acima, mas não por oposição. Na verdade, penso que o significado cotidiano, tanto em sua relação com a música quanto com a ideia de repetição, é antes fagocitado pelo novo sentido ampliado que o conceito passa a ter. Se antes se tratava de um significado passível de simples descrição, como demonstrei acima, o novo ritornelo se complexifica enormemente. Os autores não apresentam uma imagem clara de seus contornos, proliferando o conceito em inúmeras direções. Dependemos de uma aproximação com outros conceitos para compreendê-lo um pouco mais. Contudo, começo por uma tentativa de limitar-me a ele.

Na filosofia de Deleuze e Guattari, o ritornelo não descreve mais um símbolo, um código ou mesmo um objeto de limites definidos. Ele diz respeito, antes, a um movimento. Este movimento também não encontra uma analogia simples sob a forma de uma imagem ou de um mapa de coordenadas. Não é como um movimento em linha reta ou circular, por exemplo, estando mais próximo de uma imagem paradoxal, impossível: ora se assemelha a uma evolução linear; ora é

um retorno circular a um mesmo; ora este retorno é a um outro lugar, como em espiral ou parafuso; ora tudo isso simultaneamente. Todas essas imagens, contudo, são aproximativas, falhas, pois o ritornelo é um percurso labiríntico. Mas basta de definições negativas.

Inicialmente, os autores descrevem três aspectos ou instantes deste movimento. Em um primeiro momento, temos a impressão de estar diante de uma sequência de três cenas-ações. Estas são divididas por números romanos (I, II e III). O platô do ritornelo se inicia com esse número “I”, lançando-nos diretamente, sem apresentação prévia, em uma cena-ação, um fio de narrativa: uma criança cantarola uma cançãozinha. Tal ação é uma estratégia para afastar o medo e orientar-se “bem ou mal” – ou seja, de modo errante – no “seio do caos”¹¹⁰. Trata-se de um esboço de centro no caos, um “começo de ordem”. Este começo de ordem em meio ao caos (cançãozinha), contudo, não é uma estabilidade absoluta, posto que ele “arrisca deslocar-se a cada instante”¹¹¹. Evocando aqui a questão ontológica, parece que temos algo como o esboço de um objeto, um ente, surgindo em uma espécie de fundo (o caos). Mas a instabilidade e mesmo fragilidade – como, afinal, não pensar em fragilidade ao visualizar a imagem de uma criança cantarolando para afastar os perigos do caos? – deste movimento, tomado pelo *risco do deslocamento*, não permite que afirmemos isso com tanta segurança.

O número II descreve outra cena-ação: “traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto [a cançãozinha], organizar um espaço limitado”¹¹². A organização deste espaço resguarda a operação de uma tarefa, uma obra, protegendo-a das forças do caos que ameaçam o círculo traçado. Fala-se em um muro de proteção da *terra* contra as forças do caos. Ao mesmo tempo, este “muro” é também um filtro, algo que permite a este espaço tomar algo emprestado do caos. O espaço, portanto, se constitui ao tomar emprestado as forças do caos e proteger-se delas a um só tempo. Este espaço é o “em-casa”¹¹³, ou a *terra*. Novamente, a música comparece: diz-se que os tijolos deste muro são sonoros, ou ao menos possuem um componente sonoro muito importante, e que o som marca os *territórios*. Há uma diferença de grau significativa na estabilidade deste

110 *Mil platôs*, vol. 4, p. 122.

111 *Idem*.

112 *Idem*.

113 *Idem*.

segundo instante, do território, em relação à fragilidade da cançãozinha. Em seguida, esta ação de traçar o espaço, o território, é novamente associada à música. Desta vez, algo próximo do ato de composição musical: diz-se que esta filtragem, que protege e toma emprestado forças do caos, pode ser arruinada por um erro de *ritmo* e *harmonia*. Retorno a esses conceitos um pouco mais à frente.

Por fim, o terceiro instante (III). Narra-se uma abertura do círculo territorial. Através dessa abertura, deixa-se que alguém entre como um convidado. O círculo traçado se abre novamente em direção ao caos. “Saímos de casa”¹¹⁴. Deixa-se a terra em direção a uma errância, uma viagem, um nomadismo. Esta saída é também chamada de *improvisação*, o que pode também remeter à música. Como eu disse acima, parece que estamos diante de uma sequência de instantes. Mesmo a narrativa parece ser acompanhada de uma evolução cronológica de um personagem que vai da infância à viagem, passando pela construção da casa. Todos esses três instantes parecem acontecer tendo o caos como fundo constante. Contudo, uma outra afirmação acerca deste terceiro instante desmorona a postulação desta estrutura cronológica linear que se desenharia por cima de um suposto fundo (caos).

Trata-se do fato de que essa abertura ao fora do círculo não significa uma abertura ao mesmo caos descrito no instante I, mas a uma “outra região, criada pelo próprio círculo”. É o próprio traçar do território que cria o seu novo fora, seu novo caos, agora também dito *cosmo*, ou *caosmo*. Ao mesmo tempo, esse movimento de ir em direção ao mundo é também um confundir-se com um mundo. Tal aspecto é muito importante: a abertura a um fora é um confundir-se com este fora. Simultaneamente, este confundir-se opera uma mudança fundamental neste fora, que não é mais o mesmo. O que seria, portanto, um fundo de certo modo semelhante àquele do mundo das ideias de Platão, plano absolutamente transcendente e atemporal preenchido pelos conceitos, mostra-se submetido ele mesmo, enquanto real, às forças rítmicas do território. Figura e fundo guardam portanto uma zona de indiscernibilidade, e a existência de uma é imanente à do outro. É por este motivo que referir-se ao caos como fundo pode ser útil metodologicamente, mas não é algo que possa ser levado às últimas consequências. Ele não é pensável antes de ser atravessado, recortado.

114 *Idem*, p. 123.

Lembremos da simultaneidade entre plano de imanência e conceitos descrita brevemente no capítulo anterior: trata-se de um problema semelhante. Reencontraremos essa questão mais à frente por este novo caminho que venho traçando.

Deleuze e Guattari afirmam, então: os três instantes (as cenas-ações I, II e III) não são uma evolução, mas “três aspectos numa só coisa, o Ritornelo”¹¹⁵. Desconfio que este seja um dos motivos pelos quais o conceito de ritornelo é tão complexo. Ao mesmo tempo em que há uma simultaneidade, com os três “instantes” sendo uma só coisa, a distinção entre eles comparece, tornando difícil apreender o ritornelo em uma forma. Mas é mesmo essa uma das intenções dos autores: distinguí-lo de qualquer forma empírica ou imaginável. O caminho contrário, porém, é possível: a orelha “tem a forma do ritornelo”¹¹⁶. Afirmção misteriosa, deixada em aberto pelos autores, como que nos convidando a desenvolvê-la ou a colocá-la em funcionamento, mas da qual é possível extrair algumas ideias vagas: um buraco cheio, ou não-vazio, que remete ao caos; relação com o som e também com a vibração; labirinto (uma das parte do ouvido interno chama-se labirinto). Prossigamos, então, pelo percurso labiríntico e auricular do ritornelo.

Na descrição do segundo instante (II), surgiu o conceito de *território*. Trata-se de uma noção fundamental para o ritornelo e, conseqüentemente, para toda a filosofia de Deleuze e Guattari. Vou, portanto, deter-me um pouco neste conceito. Ele é abordado em vários textos a partir de diferentes pontos, sempre indissociável de outros conceitos com o qual forma um conjunto: *terra*, *desterritorialização* e *reterritorialização*. No platô do ritornelo, a música é novamente evocada pelos autores quando o conceito é apresentado. Ainda dialogando com o significado mais corrente da palavra, eles lembram que o canto dos pássaros marca um território. Há ainda outras referências à etologia as quais não há necessidade de abordar em detalhes. Contudo, é interessante perceber alguns aspectos trazidos pela opção por esse campo.

Primeiramente, como aponta Zourabichvili, ela demonstra que a questão do território, e conseqüentemente do ritornelo, não se restringe ao humano e

115 *Idem*.

116 *Idem*, p. 108.

tampouco à política¹¹⁷, apesar de certamente incluí-los. Contudo, também não se trata de um conceito meramente geográfico, no sentido de delimitar um espaço físico, apesar de, novamente, isto fazer parte do conceito. Segundo Zourabichvili, “ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, *marca as distâncias em relação a outrem* e protege do caos”¹¹⁸ (grifo meu). De fato, a segunda cena-ação descrita no início do platô, lembremos, relaciona o traçar do espaço do território com um “em-casa”. Assim como o cantarolar de uma criança em meio ao caos remete inevitavelmente à fragilidade do esboço de centro no seio do caos, a ideia de casa dificilmente não leva a pensar em um certo conforto familiar. Há nesse ponto, evidentemente, uma referência à psicologia ou à psicanálise, algo que eu também não exploro aqui, mas também uma forte relação com a linguagem e a ontologia.

O conforto familiar-domiciliar do território remete a uma estabilidade e um reconhecimento. Nesse sentido, o traçar de um território traz consigo a constituição de um código – código de comportamento, mas também de linguagem. De fato, a impossibilidade de se pensar o caos sem a instauração dos conceitos e do território aponta para um envolvimento daquele pela linguagem, sem, contudo, haver a delimitação de uma fronteira entre ambos. Aproximamos aqui de algo que na ontologia seria como a delimitação de um ente, de um objeto? Pode-se falar na *identidade* de um objeto? Essa palavra não costuma comparecer sem desconfiança e crítica nos escritos de Deleuze. Novamente, há muitos caminhos para se compreender esse ponto crítico em relação à identidade. No ritornelo, o percurso traçado é feito com mais uma referência crucial à música. Mergulhando em direção aos infraelementos, aos micromovimentos do território, os autores chegam ao que chamam de *meios* e *ritmos*, nascidos do caos¹¹⁹.

Um meio é “vibratório, isto é, um *bloco* de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” e “codificado, definindo-se um código [também] pela repetição periódica”¹²⁰. Por ora, mais do que no caso do território, é possível recorrer à ideia de objeto ou ente, comuns na história das ontologias e da filosofia de modo geral, para ajudar a compreender o que é o meio ou o *bloco*,

117 François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, p. 23.

118 *Idem*.

119 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil platôs*, vol. 4, p. 124.

120 *Idem*, p. 125.

termo absolutamente importante para o pensamento de Deleuze e Guattari e também apresentado, às vezes, aproximando-se da música. Trata-se portanto de algo como um objeto, isto é, um elemento descritível, pensável enquanto identidade unitária: *um* objeto. Contudo, o bloco se distingue do objeto em um ponto fundamental.

Entre outros aspectos, o objeto pensado enquanto unidade fundamentada na sua identidade diferencia-se do seu fora – seja este fora um fundo ou outros objetos –, supostamente, porque este fora não possui semelhança com aquele objeto. Portanto, toda a extensão do ser é pensada a partir de uma comparação entre identidades e uma serialização de objetos a partir de suas semelhanças. A ideia de diferença, nesse sentido, é posterior à identidade, sendo esta última o fundamento de realidade do objeto. Há toda uma prática da filosofia que constrói uma ontologia tendo como ponto de partida a identidade dos objetos, baseando-se assim no binarismo identidade-contradição, semelhança-diferença, e outras variações binárias. Enumeração das identidades, das qualidades ou elementos dessas identidades, e posterior comparação entre *diferentes identidades* ou *objetos*.

Para a dupla de filósofos, contudo, o bloco ou meio não é pensado tendo a identidade e a semelhança como crivos e fundamentos de realidade: “cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença diferindo”¹²¹. Um modo de expressar essa concepção da individuação em poucas palavras pode ser a seguinte: em vez de pensá-la tendo como base a diferença entre objetos, Deleuze e Guattari pensam a diferença como anterior a qualquer individuado. Uma individuação, portanto, é como um *estágio* ou *estado* da diferença.

É em relação a esta motivação, isto é, a uma tentativa de subsumir qualquer identidade na multiplicidade das diferenças infinitas, que há uma relação íntima do bloco com o caos que não pode ser reduzida à relação figura-fundo, significante-significado ou outras “máquinas binárias”, para utilizar um termo recorrente em Deleuze e Guattari. Esta relação se dá novamente a partir de elementos da música, o que ocorre através do conceito de *ritmo*.

121 Gilles Deleuze. *Diferença e repetição*, p. 63.

O significado dessa palavra no interior da prática musical costuma ser associado a uma fórmula de compasso, isto é, a uma quantificação discreta do transcorrer do tempo em uma direção única. Em Deleuze e Guattari, o ritmo ganha um sentido totalmente distinto. Seguindo a esteira da diferença, ele não é mais aquilo que sintetiza uma coordenada de pontos fixos em um espaço de tempo, mas justamente o que está *entre* os meios ou blocos, comunicando-os entre si: “o que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo. [...] É nesse entre-dois que *o caos devém ritmo*”¹²² (grifo meu). O ritmo já havia surgido, ao lado da harmonia, na segunda cena-ação do ritornelo, quando é dito que “Um erro de velocidade, ritmo ou harmonia seria catastrófico, [...] trazendo de volta as forças do caos”.

O ritmo é portanto uma vibração que constata, a um só tempo, a existência de blocos em meio ao turbilhão do caos, filtrando-o e constituindo um território, e a presença de uma passagem entre os blocos: “Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos”¹²³. O próprio bloco ou meio, por sua vez, só existe quando há ritmo, pois ele depende da transcodificação, da operação de passagens e superposições com outros meios: “Justamente, a noção de meio não é unitária: [...] são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes”¹²⁴. Conexão portanto entre um certo postulado ontológico e linguístico geral – o meio, o bloco, existe enquanto comunicante, enquanto proliferação e saída parcial de si – e algo como um *ato*, uma ação musical de ritmo e harmonia em direção ao caos que coage o território: “o revide dos meios ao caos é o ritmo”¹²⁵. Daí não só a relação entre ontologia, linguagem de modo geral e música, mas entre as duas primeiras e a próprio ato de fazer música, ou de uma criação artística cujos elementos musicais possuem, em certo sentido, maior potência criadora e rítmica.

Um aforismo da *Gaia ciência*, de Friedrich Nietzsche, parece reverberar esse movimento. Denominado *Da origem da poesia* e tomando a ritmização da

122 *Mil platôs*, vol. 4, p. 125.

123 Idem.

124 Idem.

125 Idem.

fala, que “antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação”¹²⁶, como potência principal da poesia, Nietzsche faz uma rara defesa do pensamento utilitarista, isto é, aquele que explica um fenômeno social a partir de sua utilidade. O filósofo diz que a poesia, deixando “o ritmo permear o discurso, aquela força que [...] dá nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, mais alheios, mais distantes”, surge tendo em vista uma grande utilidade. Tal utilidade diz respeito a uma tentativa dos homens de coagir os deuses mediante a grande força que o ritmo possui em despertar um desejo de aderir, um desejo de *coaço*. Já vimos algo semelhante a essa força de coação no capítulo anterior, quando cito a afirmação de Adorno e Eisler de que a música guarda em si certa referência a um passado pré-moderno, a certa comunalidade pré-capitalista. Nietzsche cita então diversas práticas antigas nas quais a ritmização da fala tinha como objetivo algo análogo ao “revide ao caos”, isto, é à proteção das forças infinitas e misteriosas de um fora relativo (caos) que ocorre paralelamente a um “tomar emprestado” algo dessas forças, tornando apreensível o inapreensível e ampliando os limiares do pensamento e da existência. O filósofo menciona o ato de cantar ao se apanhar água ou remar, maneira de encantar os demônios que habitam os rios; a crença dos gregos de que o hexâmetro foi inventado em Delfos, possuindo portanto uma função oracular e, ao mesmo tempo, de coerção do futuro ao se “conquistar o favor de Apolo”: lançar aos deuses a poesia “como um laço mágico”; “favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade”¹²⁷.

Nota-se que Nietzsche utiliza a palavra ritmo em seu sentido mais comum, cotidiano, enquanto Deleuze e Guattari operam uma alteração, como já demonstrei. Contudo, neste aforismo, Nietzsche aproxima a ação musical (na poesia) das operações inculcadas no conceito criado por Deleuze e Guattari, isto é,

126 *A gaia ciência*, p. 111, §84. É importante notar que “comunicação”, aqui, não possui o mesmo sentido que na afirmação de Deleuze e Guattari de que os blocos são “essencialmente comunicantes”. No fragmento de Nietzsche, a comunicação, mais próxima de seu significado usual, diz respeito à apreensão de um significado ou sentido de um ato de fala ou escrita, algo que o ritmo (em sentido comum) atrapalharia. Já em relação aos blocos codificados propostos nos *Mil platôs*, a comunicação é antes um contato, uma afecção que não se reduz à cognição ou à significação, mas à entrada de dois ou mais blocos em uma zona de vizinhança ontológica, de maquinação mútua que pode sim produzir, dentre outras coisas, significações, mas sem reduzir-se a essa função.

127 Idem.

uma força musical capaz de filtrar o turbilhão que ameaça e ao mesmo tempo alimenta os territórios, ampliando os limiares de seus círculos.

Até aqui, o território parece se reduzir a um espaço acabado constituído no interior do ritornelo – cujo sentido ainda permanece vago –, mesmo que este espaço não seja estritamente geográfico, físico. Contudo, como já dito, ele é indissociável dos conceitos de desterritorialização e reterritorialização, que indicam outras dimensões de movimento. Para alcançá-los, deve-se aproveitar na explicação alguns elementos próprios ao conceito de *bloco* em sua relação com o ritmo. Como já dito, o bloco é algo próximo do objeto, mas aquele se distingue deste em sua individuação por recusar a submissão da diferença à identidade. A questão ontológica da individuação, usualmente típica da metafísica, possui em Deleuze e Guattari uma relação com a física, como bem percebe Bento Prado Jr.¹²⁸. Comparecem termos como “velocidade” e “movimento”. Isto está associado à prioridade dada à diferença em relação a qualquer semelhança ou identidade. O bloco é pensado como um instante espaçotemporal.

Vimos como o sentido do conceito de ritmo, aquilo que dá ao bloco e mesmo ao território a capacidade de filtrar o caos, é distinto de seu uso comum no cotidiano, aproximando-se relativamente da individuação ontológica. O tempo, contudo, não desaparece neste novo sentido. Entretanto, substitui-se o tempo cronológico, divisível, por um tempo de pura duração incomensurável. A consistência de uma individuação está ligada a essa dimensão do tempo. Isso já foi sugerido quando demonstrei que o bloco é um estágio ou estado da diferença. Um bloco é, portanto, um bloco de *espaçotempo*. Àquilo que dá consistência a um bloco, que o mantém, digamos, de pé, Deleuze e Guattari dão o nome de *agenciamento*. Esse conceito permitirá a compreensão da relação do bloco com o devir e o tempo. Com isso, será mais fácil compreender o papel que a música cumpre nessa filosofia da diferença.

Novamente partindo do significado mais cotidiano, o conceito de agenciamento remete a um acordo, ou a um acoplamento de elementos distintos. A ideia de acoplamento pode ser útil para nos aproximarmos do conceito tal qual apresentado na filosofia de Deleuze e Guattari. Lembro alguns aspectos fundamentais apresentados no capítulo anterior em relação à noção de caos: não

128 *A ideia de plano de imanência.*

se trata de um vazio, mas de um excesso de forças não apreendidas. É importante destacar aqui a ideia de *forças*. Essas são um pouco como os *componentes* descritos nos meios ou blocos, isto é, um elemento mínimo, como um átomo. Contudo, o átomo guarda em si a noção de forma, o que pressupõe uma estabilidade e uma apreensão sensível ou ao menos inteligível. Já a força é como um feixe, um puro movimento de velocidade infinita e, no limite, é inapreensível em si mesma, a menos que haja agenciamento e plano de imanência.

As forças do caos, portanto, são dadas, isto é, pré-individuais. Entretanto, apesar de dadas, essas forças não estão apreendidas enquanto permanecem sendo puro caos. É este o sentido de caos: as forças estão em movimento puramente aberrante. Ele é “esse não-sentido que habita o fundo mesmo de nossa vida”¹²⁹. Como já dito no primeiro capítulo, a instauração do pensamento, o encontro com um “fora que força a pensar”¹³⁰, com o “não-pensado”¹³¹ faz com que tais forças inapreensíveis parem de se movimentar em velocidades infinitas, como que desacelerando o movimento incessante destas mesmas forças. Elas passam, então, a comunicar-se entre si, não no sentido de ganhar significado, mas de compartilharem uma certa vizinhança, acoplamento: o caos muda, devindo plano de imanência, impensável por si mesmo, indissociável dos conceitos que nele se erguem. Chamo atenção para esse aspecto do acoplamento das forças. A ele dá-se o nome de agenciamento.

Trata-se de um conceito muito geral na filosofia de Deleuze e Guattari. Ele diz respeito àquilo que mantém um bloco de espaçotempo individuado: “se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”¹³².

O bloco está mais próximo do objeto; o agenciamento, mais próximo do fundamento do acoplamento. Contudo, assim como já demonstrei que o bloco não é o mesmo que o objeto, tampouco o agenciamento é exatamente o mesmo que o fundamento, pois ele não se define como um elemento externo às características e movimentos do próprio bloco em ato. Gostaria de destacar aqui a importância do

129 François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, p. 7.

130 Idem.

131 Bento Prado Jr. *A ideia de plano de imanência*.

132 François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, p. 9.

tempo para esse modo de conceber a individuação: é a desaceleração das forças que constitui o agenciamento – entre duas forças, entre diversas forças; posteriormente, entre dois blocos, entre múltiplos blocos. É importante notar que essa desaceleração do movimento é somente isso, desaceleração, e não, absolutamente, interrupção total do movimento. Daí a importância do *devenir* para Deleuze e Guattari. Em Platão, por exemplo, o mundo do devir, sensível, em movimento, existe em oposição ao mundo das ideias, que vai determinar as possibilidades e condições ontológicas do devir a partir de uma exterioridade atemporal, imutável. Em Deleuze e Guattari, o pré-individual do caos é constituído de forças, movimento: *devenir*. O plano de imanência, o conceito, os blocos, por sua vez, não se diferenciam do caos nesse sentido. Estes são também devir, nada devendo ao caos nesse aspecto. A diferença está simplesmente no fato de que, no caos, o devir imprime às forças um estado de velocidade infinita. Os movimentos do devir estão não-apreendidos e as forças não se acoplam. No plano de imanência, nos blocos, há agenciamentos de forças, o devir é sensível, as forças são capturadas, entrando em relação com a linguagem e a expressão.

Devir, para Deleuze e Guattari, é um substantivo (um devir, como as forças do caos ou dos blocos), mas também um verbo (quando algo devém algo, como o caos devindo plano de imanência e bloco através do filtro rítmico): “Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a 'parecer', nem 'ser', nem 'equivaler', nem 'produzir’”¹³³. Como verbo, devir diz respeito a uma mudança que ocorre em algo sem que este algo torne-se – passe a *ser* – outra coisa. A diferença entre as duas operações (devir algo e tornar-se algo) é sutil e de difícil compreensão. Os dois filósofos costumam se apropriar de experiências artísticas, dentre as quais a música, para acionar o devir enquanto verbo. Vou tentar evitar esse recurso em um primeiro momento, pois ainda tenho como objetivo retornar ao conceito de território e, conseqüentemente, de ritornelo, antes de fazê-lo.

Devir algo depende de contato, de afecção: entre forças, entre blocos, entre agenciamentos distintos. Mas tornar-se algo também poderia ocorrer desse modo. Contudo, devir algo pressupõe uma zona de indiscernibilidade ou vizinhança entre dois – ou entre dois entre-dois. Já o ato de tornar-se algo pressupõe a passagem de

133 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil platôs*, vol. 4, p. 20.

um objeto fechado a outro, seja, por exemplo, por imitação (representação do objeto) ou através de um fundamento estrutural que determine o ato, dando aos objetos um fundo comum independente de suas configurações específicas.

Devir algo diferencia-se de tornar-se algo devido a um papel que a noção de *forças* cumpre nesse movimento. Sendo o bloco de espaçotempo, o agenciamento, uma desaceleração de forças e um acoplamento comunicante entre forças, percebe-se que quando um bloco devém outro bloco, isto é, quando se constroi um novo agenciamento, é a relação de forças que se altera, produzindo um novo bloco ou blocos, e não as forças em si ou a natureza destas forças. Não há, portanto, limite absoluto ou fronteira entre um agenciamento que devém outro agenciamento. É nesse sentido que Deleuze e Guattari evitam a palavra *limite*, preferindo o conceito de *limiar*. No limiar, há troca, afecção, entre ambos os blocos. Isso significa que para x devir y , não é apenas x que se altera, que muda, entrando em movimento: y também toma algo de x , também devém x ($x + y = x' + y'$). Ambos não se transformam um no outro. O que ocorre é a instauração de uma intensa zona de indiscernibilidade ou vizinhança.

Retornemos, agora, ao conceito de ritmo. Vimos como o agenciamento e o bloco ligam-se ao ritmo, isto é, o ritmo é a própria vibração que dá consistência ao agenciamento das forças de um bloco. Sabemos também que o ritmo não é o tempo cadenciado ou quantificado em unidades discretas. Entretanto, ao introduzir o conceito de agenciamento, eu já anunciei que o ritmo em Deleuze e Guattari não abandona o tempo. Trata-se antes de um outro tipo de tempo. Nesse momento, estou quase realçando o conceito de território, fundamental para o ritornelo, principal elemento musical na filosofia desses dois autores. Antes disso, porém, resta me aproximar dessa dimensão do tempo tomada em estrita relação com a música a partir das ideias de Pierre Boulez: trata-se do *tempo não-pulsado*.

Boulez distingue o tempo e o espaço em dois: tempo e espaço lisos e estriados. Basicamente, a qualidade de liso diz respeito a um tempo não-cadenciado, não contado, individo, pura duração (“ocupar sem contar”), e a um espaço não dividido em pontos objetivos. Já o tempo e o espaço estriados possuem métrica (“contar para ocupar”). No primeiro caso, fluxo, linhas não redutíveis a coordenadas; no segundo, pontos fixos, estacionários, objetivos. O tempo estriado está mais próximo do ritmo em seu sentido mais tradicional no

interior da prática musical. Já o ritmo deleuzo-guattariano relaciona-se mais ao tempo liso.

Deleuze e Guattari estendem essa distinção aos espaços e tempos de modo geral, rompendo os domínios da música e da criação artística. A relação entre ambos – liso e estriado – se estende a toda a sua filosofia, sendo fundamental para sua estruturação. A questão dos blocos, agenciamentos e do devir, por exemplo: o caos e as próprias dimensões do plano de imanência são um espaço liso, proliferando-se ao infinito. O conceito e o bloco podem ser tomados como elementos de espaço estriado. Entretanto, é preciso tomar muito cuidado com os binarismos, sempre evitados e mesmo atacados por Deleuze e Guattari. De fato, o liso possui certa proeminência sobre o estriado, como a diferença sobre qualquer identidade. Contudo, eles não existem em oposição. Se pensarmos na zona de vizinhança própria a qualquer agenciamento e à própria relação plano de imanência-conceito, já é suspensa essa binariedade. Por exemplo, a proliferação dos conceitos, vagas que se erguem no plano de imanência, incutem neste último, dependendo do grau de redução de movimento, características de espaço estriado. Deleuze e Guattari costumam utilizar também as figuras do *ponto* e da *linha*, sendo o primeiro característico de um espaço estriado – distribuição de pontos – e a última mais próxima do liso – proliferação de linhas.

O caráter estriado do espaço – e do tempo, já que, como já demonstrei, as forças e suas relações de velocidade e movimento consistem em ambos nos agenciamentos – é o que permite a estabilização de formas; a identificação de sujeitos; a nomeação; a expressão pela linguagem de elementos estáveis social, política e esteticamente; etc. Deleuze e Guattari dão o nome de *estratos* ou agenciamentos *molares*, em distinção aos agenciamentos *moleculares*. É nesse sentido aliás, que há uma grande generalidade no conceito de agenciamento: ele diz respeito simplesmente ao acoplamento de forças e de blocos, sejam eles molares (a família, se pensada pelo agenciamento de individuais, de sujeitos, por exemplo; ou o Estado; a classe social; em suma, as categorias sociais e históricas, em geral, são molares) ou moleculares (a própria individuação de um simples bloco). Contudo, assim como a individuação de um bloco não é pensável sem a proliferação das diferenças das forças, tampouco o espaçotempo estriado e os agenciamentos molares são pensáveis ou existentes sem o liso e o molecular, os infragenciamentos:

a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, "moleculares", nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que "decodificam" ou "fazem fugir" o agenciamento estratificado: esse é o pólo máquina abstrata (entre os quais é preciso incluir os agenciamentos artísticos).¹³⁴

Nesse sentido, parece inevitável pensar que o molecular possui uma proeminência sobre o molar na filosofia de Deleuze e Guattari. Eu aceito essa hipótese. É importante não perder de vista, porém, que os autores vêem “perigos” em uma molecularidade absoluta, tanto do ponto de vista teórico quanto político. Essa advertência aparece em vários momentos: no platô do *Corpo sem Órgãos*, espécie de manual ético-estético contra a funcionalização e molarização do corpo e pela desfuncionalização dos órgãos, lutando-se assim contra um fundamento a organizar o corpo, há a recomendação de prudência, isto é, de cuidado com a desestratificação extrema. Neste platô, o tema da relação molar-molecular não é apenas uma descrição ontológica e atinge mais claramente, como demonstrei no primeiro capítulo via Bento Prado Jr. acerca do transcendente, uma dimensão ética, política, de luta contra a representação por um fundamento e contra a molaridade. Daí a prudência: ela comparece como um aviso do risco da “perda dos órgãos”, desestratificação absoluta, o que é associado a uma esquizofrenia patológica, descontrole sobre as forças e perda da potência de agir de um corpo.

O platô do ritornelo apresenta a mesma questão em relação ao traçar do território, que reencontro finalmente. Não há a palavra “prudência”, mas algo parecido é dito de outro modo. Lembremos dos já citados perigos do caos que ameaçam o território e como um “erro de ritmo” pode por “tudo a perder”. Essa afirmação tem dois sentidos que não se distinguem em totalidade. Cito novamente a questão posta por Bento Prado Jr., isto é, de que a filosofia de Deleuze é, a um só tempo, uma luta contra o transcendente, luta política, e uma crítica ontológica a ele, espécie de denúncia de um “erro” filosófico. Se nos aproximamos desse risco

134 François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, p. 9.

que o território corre por uma via puramente ontológica, temos a seguinte situação: Deleuze e Guattari tentam afirmar que algo se desacelera em meio ao turbilhão das forças pré-individuais. Caso contrário, não haveria expressão, cognição ou apreensão sensível possível – no limite, haveria somente puro caos. Podemos nos aproximar também do mesmo problema pela via da estética ou da criação artística. Se houver apenas o “polo máquina abstrata” de que falou Zourabichvili, não há, no limite, experiência artística – utilizando-se aqui a palavra “experiência” em múltiplos sentidos, desde a “pintura cerebral” de Duchamp à simples apreensão visual ou auditiva de um trabalho de arte. Temos aqui um ponto de contato com as análises do capítulo anterior acerca da indeterminação, ao qual retorno um pouco mais à frente. Restam algumas palavras acerca do território, concluindo a proposta de percorrer o labirinto do ritornelo, música filosófica de Deleuze e Guattari, mesmo que sem chegar a nenhuma conclusão definitiva.

A prudência e a possibilidade de “erro de ritmo”, somadas a todos os conceitos aos quais me aproximei a partir do ritornelo, fornecem uma chave para o que ficou em aberto acerca do território. Como vimos, o platô do ritornelo descreve, em dado momento, uma ação: o traçar do território. Este movimento é chamado de territorialização. É um modo de explicitar que o território jamais está dado, dependendo de uma alteração nas forças, como ocorre em qualquer agenciamento. Contudo, a questão do território traz em si também a ideia de desterritorialização. Se um bloco é codificado, e o território implica em uma incessante passagem entre blocos, e entre entre-blocos, sendo, em certa medida, uma rede ou teia de blocos, ele é também uma espécie de abrigo do código, marcando a distância deste em relação ao seu fora (seja o caos, seja um espaço outro em que aquele código devém outra coisa): antes um *ter* do que um *ser*. A desterritorialização, deste modo, implica em uma descodificação, em múltiplos sentidos: desfazimento de molaridades pela penetração de outras forças moleculares; disrupção de um eu, ou um sujeito; explosão dos limiares de um modo de linguagem.

Se retornarmos às cenas-ações I, II, e III descritas no início do platô, temos, em uma primeira aproximação, ainda a ausência de comunicação e agenciamento suficientes entre blocos de espaço-tempo na cena I (cançãozinha, esboço de centro), de modo que não há consistência suficiente para haver

território; a territorialização descrita na cena II (traçar o círculo); algo como a descrição da desterritorialização na cena III (abrir o círculo ao cosmo ou caosmo). Contudo, lembremos que os autores afirmam não se tratar de uma evolução, mas de três aspectos numa só coisa (o ritornelo). É possível separar as três cenas metodologicamente e, de fato, há uma certa ideia vaga de evolução, ou de movimento em uma direção (construção ou constituição de algo, o território). Entretanto, afirma-se que são antes três aspectos simultâneos.

Assim como todo bloco ou meio – modo de agenciamento, digamos, mais simples e de menores dimensões que o território – só é pensável a partir de uma relação com seu fora relativo, com as forças que o circundam e o atravessam, o território não é pensável sem a desterritorialização e nem mesmo é anterior a essa. A desterritorialização, nesse sentido, não se explica apenas por uma saída do território, mas por um abrir do território às forças do cosmo. Esse ato de abertura não implica em um desaparecimento do território. Se a desterritorialização, isto é, a relação com o cosmo, é o polo “máquina abstrata” do território – uma ação criadora do pensamento e da experimentação, que corta as forças do caosmo –, a *terra* é como o oposto, isto é, seu íntimo, sua morada. Lembremos do ter que precede o ser no território: o território *tem* sua terra, assim como abriga os códigos em estado perpétuo de transcodificação. Nesse sentido, desterritorializar-se sem desfazer o território pressupõe um movimento nômade, uma errância, deixando-se pra trás aquilo que se tem, mas também um retorno à terra, um retorno ao natal. Daí a inadequação do ritornelo a uma imagem ou forma linear, evolutiva. Teria então o ritornelo uma forma circular? Penso que também não, posto que este retorno, contudo, jamais é um retorno ao *mesmo*: a terra está sempre por vir, por ser construída, atravessada pelas forças aberrantes, distinguindo-se de uma relação romântica com uma terra original. Daí a simultaneidade entre desterritorialização e reterritorialização na relação terra-território. A desterritorialização implica em uma reterritorialização. É nesse sentido que o ritornelo tem antes uma forma impossível ou uma imagem paradoxal, sem que isto seja uma perda, uma fragilidade.

Todo este movimento que envolve terra, território e uma constante variação entre desterritorialização e reterritorialização é, como demonstrado, altamente complexo. É precisamente este movimento, este processo labiríntico, que é chamado de ritornelo. Há muitos outros aspectos que envolvem o ritornelo –

os movimentos territorializantes, desterritorializantes e reterritorializantes – nos escritos de Deleuze e Guattari. Paralelamente, e acredito que de modo inevitável, há muitas interpretações e conexões possíveis em relação a esse movimento, o que ocorre inclusive devido a certas perguntas colocadas pelos próprios autores e que são deixadas sem resposta. Dentre elas, aquela que mais me chamou a atenção e que retorna à questão posta no início desse capítulo, a saber, qual a importância da música para a filosofia destes dois autores? Eis um trecho do platô do ritornelo que reverbera essa pergunta: “Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território [...] (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro, ou 'dominado' pelo som – mas por que esse aparente privilégio?”¹³⁵

Tal pergunta é deixada absolutamente sem resposta. Sendo o ritornelo um dos principais senão o principal conceito criado por Deleuze e Guattari, há uma situação curiosa: temos um conceito amplo, rico e complexo, construído em estrita relação com a música, mas as especificidades da relação mesma permanecem extremamente vagas. Uma primeira saída possível seria tentar compreender como a música se distingue das outras artes para esses autores. Em relação à arte de modo geral, diz-se: “Cantar ou compor, pintar, escrever, não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música”¹³⁶. O que se segue, porém, diz respeito à liberação dos devires, das forças moleculares sobre as molaes, mas não há pistas de por que “sobretudo” a música. Há, certamente, distinção entre blocos de espaçotempo e entre, por que não, experiências artísticas usualmente tidas como pertencentes a campos distintos. Já vimos isso a respeito da diferença entre territórios: “um agenciamento não tem as mesmas forças ou as mesmas velocidades de desterritorialização que um outro”¹³⁷.

Em outro trecho, uma distinção entre música e pintura parece enfática:

a única maneira de “arrumar” os dois problemas, o da pintura e o da música, é tomar um critério extrínseco à ficção de um sistema das belas-artes, comparando as forças de desterritorialização nos dois casos. Ora, parece que a música

135 *Mil platôs*, vol. 4, p. 132.

136 *Idem*, p. 66.

137 *Idem*, p. 116.

tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz [comparada ao *rosto*, tido como problema da pintura], igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior. É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo “fascista” [...]: a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião.¹³⁸

Perigo “fascista” semelhante ao “uso ideológico” pelo poder de que falam Adorno e Eisler, uso esse que também é associado ao poder da música de remeter a certo comunalismo pré-moderno, de incutir um desejo de aderir, conforme citado no capítulo anterior. Esta parece ser a única pista para a motivação de Deleuze e Guattari de se tomar aspectos da música como fundamentais para sua filosofia: uma maior força de desterritorialização, o que vai ao encontro da luta política de que fala Bento Prado Jr.

Chama atenção a disparidade das práticas musicais encontradas ao longo de seus textos. Tomando, como fiz até agora, os platôs do ritornelo (11) e do devir (10), temos a seguinte lista de músicos: Stockhausen, John Cage (p. 59, 62 e 170), Wagner, Beethoven, Schumann, Vinteuil, Ravel, Debussy, Mozart, Reich, Glass, Berg, Messiaen, La Monte Young, etc. Além destes, há aquele que é o principal músico citado por Deleuze: Pierre Boulez. Nos dois pequenos textos específicos sobre música, aliás (*Ocupar sem contar* e *Tornar audíveis*), somente Boulez comparece.

Qual o critério que Deleuze e Guattari utilizam para agenciar esses músicos entre si? Qual a relação deles com o modo de operação de sua filosofia considerando-se o ritornelo, o agenciamento e os movimentos de territorialização, construídos tendo a música como aspecto aparentemente importante? Não há respostas explícitas a essas perguntas em seus escritos. Penso, porém, que elas não devem ser dribladas, posto que revelam os limites da relação dos dois filósofos com a música.

138 Idem. p. 108-109.

A primeira característica que chama atenção é o fato de todos eles, sem uma única exceção, serem oriundos da tradição da música europeia de concerto, mesmo aqueles que a tensionam e até a abandonam. Entretanto, retomando a discussão do capítulo anterior, há músicos que trabalham estritamente com a linguagem tonal (Beethoven, Schumann, etc); há músicos serialistas (Berg) e pós-serialistas (o próprio Boulez); minimalistas (Reich, Glass, Young), e o próprio John Cage, pouquíssimo citado. Parece que estão portanto dispensados os critérios que utilizo no capítulo anterior, isto é, a diferença entre músicos que partem de um modo de organização formal da linguagem musical e da partitura dados a priori (cujo exemplo paradigmático é o tonalismo, mas também, sem dúvidas, o serialismo) e músicos ligados à chamada música experimental, associada à indeterminação.

Não há, portanto, nenhum tipo de juízo estético? Para os dois filósofos, Cage e Schumann realizam, do ponto de vista da arte, operações de intensidade semelhante? Essas perguntas têm respostas ambíguas e vacilantes. Há algumas pistas. A princípio, Deleuze e Guattari vão afirmar que não há critério de julgamento estético *a priori* que possa avaliar todas as experiências artísticas, sempre evocando a questão da imanência em detrimento do juízo transcendente, incluindo-se aqui a música. Talvez por esse motivo agencie-se compositores tão diferentes. Essa explicação contudo, não parece suficiente, principalmente se lembrarmos das afirmações de que a arte tem o objetivo de liberar devires e de que diferentes agenciamentos realizam essa operação em graus muito diferentes.

Mais à frente, Deleuze e Guattari remetem claramente ao procedimento do tonalismo como ilustrativo de um esquema representativo (“mnemotecnia”) que enrijece os movimentos moleculares, o que é tido como negativo. Parece haver aqui um encontro entre a crítica operada por sua filosofia molecular, que supostamente recusa a organização a partir de critérios transcendentais, e uma crítica a operações análogas na música, aproximando Deleuze, Guattari e Cage nesse ponto. Primeiro descreve-se o procedimento:

a representação musical traça uma linha horizontal, melódica, a linha baixa, a qual se sobrepõem outras linhas melódicas, onde pontos são determinados, que entram de uma linha à outra em relações de contraponto; de outro lado, uma linha ou um plano vertical, harmônico, que se desloca ao longo das horizontais,

mas não depende mais delas, indo de cima para baixo, e fixando um acorde capaz de encadear-se com os seguintes¹³⁹ [grifo meu].

Em seguida, comparando tal procedimento à representação pictural, algo como um juízo: “estes sistemas são arborescentes, memoriais, molares, estruturais, de territorialização ou reterritorialização. A linha e a diagonal permanecem inteiramente subordinadas ao ponto”¹⁴⁰. Vimos como o ponto está mais próximo do molar enquanto a linha está mais próxima do molecular (uma desterritorialização é de certo modo uma proliferação das linhas que deslocam os pontos). Vimos também como há uma certa proeminência do molecular sobre o molar em Deleuze, o que ocorre ora como uma compreensão ontológica de que o molar é formado por moleculares, ora como uma espécie de luta política contra as formas molares a partir do aumento da intensidade dos movimentos moleculares. Nesse sentido, em relação à arte, seria possível supor que Deleuze endossaria um combate contra o esquema descrito acima, onde a diagonal (aquilo que não se resume aos pontos, atravessando-os; precisamente o trabalho das linhas) causaria uma ruptura nas molaridades dos pontos. Nesse sentido, seria possível supor que os dois filósofos estariam mais próximos de Cage do que de um músico tonal ou serial.

Outro trecho parece endossar essa posição. Nele, os autores opõem claramente o procedimento do tonalismo, especialmente seus aspectos de organização formal dados a priori, aos procedimentos de “certos músicos modernos”. Frisa-se que, no platô do ritornelo, apesar de desterritorialização e reterritorialização caminharem juntos, diz-se que o período da arte moderna é mais marcado pela desterritorialização cósmica se comparado ao período clássico ou romântico¹⁴¹. Há uma associação do esquema tonal com o principal inimigo filosófico dos dois autores e de seu plano imanente de composição ou consistência, a saber, o plano transcendente de organização:

Certos músicos modernos opõem ao plano transcendente de organização, que se supõe ter dominado toda a música clássica ocidental, um plano sonoro imanente, sempre dado com aquilo

139 Idem, p. 98.

140 Idem, p. 98-99.

141 “Se há uma idade moderna, ela certamente é a do cósmico”. Idem. p. 167.

que ele dá, que faz perceber o imperceptível, e não abriga mais do que velocidades e lentidões diferenciais numa espécie de marulho molecular. [...] se trata antes de uma liberação do tempo, Aion, tempo não pulsado para uma música flutuante, como diz Boulez, música eletrônica onde as formas cedem lugar a puras modificações de velocidade. Foi sem dúvida John Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o tempo, uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento.¹⁴²

É muito curioso que justamente Boulez seja convocado para a descrição de uma prática musical onde “as *formas* cedem lugar a puras modificações de velocidade”. Segundo Daniel Charles, músico e pesquisador muito próximo de John Cage, Boulez, principal herdeiro do serialismo integral – estratégia de composição na qual tenta-se submeter todos os parâmetros do som a um controle e quantificação absolutos – tem uma concepção estética marcada essencialmente pelo formalismo e pelo reforço do controle dos resultados da composição por um sujeito-autor. Nesse sentido, é também absolutamente estranha a aproximação entre Cage e Boulez. O serialismo foi, por muito tempo, uma espécie de inimigo da indeterminação da Escola Nova-iorquina. Em direção oposta ao que está explícito na filosofia de Deleuze acerca da relação molar-molecular, há em Boulez, segundo Charles, uma proeminência da estrutura total formal da música em detrimento de seus elementos internos (seus sons, em suma). Essa também é uma diferença fundamental entre ele e Cage.

É possível que Deleuze e Guattari tenham levado em consideração não a estratégia composicional de Boulez, mas sim os resultados sonoros tais quais apreendidos pela escuta. Em outras palavras, que o foco esteja nos ouvintes, no público, e não no compositor, já que, ainda segundo Charles, o resultado sonoro gerado pelos procedimentos seriais como que “esconde” a estratégia absolutamente formalista do serialismo – a estrutura é inaudível. Penso que se trata de uma possibilidade real, mas improvável, considerando-se a

142 Idem, p. 59.

indiscernibilidade sempre proposta por Deleuze e Guattari entre sujeito e objeto, e mesmo a ausência dessas noções (emissão e recepção são também palavras e espaços que os filósofos não costumam dar atenção). De todo modo, a princípio é possível pensar que a relevância dada à Boulez se deva apenas à sua distinção entre liso e estriado. Há, portanto, o uso de um pressuposto teórico de Boulez por Deleuze e Guattari, e não exatamente uma atenção às suas experiências artísticas. Isso, entretanto, não responde às minhas perguntas.

Eles afirmam mais à frente algo que nos lança novamente à dúvida. Diz-se que o importante é o modo como cada compositor (ou escola, tomando-se a Escola de Viena como exemplo) traça sua diagonal: “um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo, se oponha a ele e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar. [...] liberar a linha e a diagonal”¹⁴³.

Como se dá essa liberação, contudo, é algo que permanece completamente vago. Há, de fato, a questão da imanência, isto é, a suposta tentativa de se suspender um juízo transcendente e afirmar que cada relação de forças impõe suas condições. Nesse sentido, importaria mais como cada compositor trabalharia as “linhas de fuga” dentro dos elementos molares e estratos nos quais estaria inserido. Entretanto, essa resposta me parece absolutamente insuficiente. Em primeiro lugar, porque parece haver uma defasagem entre ela e a seleção dos compositores – é absolutamente problemático pensar que John Cage, Schumann e Boulez se equivalem nesse sentido. Posso me aproximar do problema por duas vias: primeiro, tomando-se a orientação estética do primeiro e do último, tendo em vista a grande indiscernibilidade entre arte e ética política no século XX.

Cage defende a abertura a um fora absoluto da música. Já Boulez é contrário ao “acaso por inadvertência”, recusando-se, como bem aponta Daniel Charles, a abandonar o controle total sobre a composição. Cage supostamente busca os processos; Boulez, a estrutura, o objeto. Sim, é verdade que a análise de Valério da Costa coloca em xeque a aplicabilidade total da orientação de Cage sobre suas propostas, mas no mínimo a diferença de grau entre ele e Boulez nesse sentido é gigantesca. As experiências de Cage são tão abertas ao que está fora das formas estabelecidas em seu tempo que são necessárias obras cuidadosas e de

143 Idem, p. 100.

extremo esforço analítico para enxergar algum tipo de critério de identidade nelas, como o faz Valério da Costa com muito sucesso. Ainda, como demonstra também o livro do músico e teórico brasileiro, esses critérios precisam ser muitas vezes encontrados na repetição das performances, sendo muito mais complexos e mutáveis que a adequação à partitura de uma apresentação de Schumann e mesmo que as experiências de Boulez, explicitáveis pelas suas estruturas formais puramente sintáticas.

É possível agenciá-los de outro modo, isto é, ressaltando as rupturas que suas músicas realizam em relação à tradição no que diz respeito aos procedimentos de articulação ou às características mesmas do som. Em suma, são músicas “experimentais”, não no sentido proposto por Cage, que pressupõe resultados imprevisíveis para o compositor, mas em sentido mais corrente, cotidiano, utilizado para descrever grande parte das experiências artísticas normalmente associadas ao modernismo do século XX. Mas isso não explicaria a presença de Schumann, músico romântico, levando-nos de volta à estaca zero. Penso que há uma passagem específica que pode fornecer a chave para a questão:

Essa síntese de disparates [operada pelo fazer artístico em blocos e forças inicialmente distantes ou não-agenciadas entre si] não ocorre sem equívoco. É talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos *concertos de ruídos*. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de “tornar sonoro”, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. *Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento.* Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro. Um material rico demais é um material que permanece “territorializado” demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos... (mesmo o piano preparado de Cage). Tornamos vago um conjunto, em vez de definir o conjunto vago *pelos* operações de consistência ou de consolidação que incidem

sobre ele. Pois é isto o essencial: *um conjunto vago, uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)*.¹⁴⁴ [os dois primeiros grifos são meus]

Lembremos da questão da prudência e do risco de perda de ritmo no traçar de um território. Nesses casos há, às vezes, uma certa relação com a ontologia: a perda de ritmo, a ausência de prudência, levariam ao extremo do polo “máquina abstrata”, submergindo o território ou mesmo o bloco no caos, tornando-os, no limite, inexistentes sob qualquer ponto de perspectiva dos planos de imanência. Há também, em alguns momentos, como no *Corpo sem Órgãos*, uma relação com a psicologia ou a psicanálise (a clínica, em suma): tornar-se absolutamente esquizofrênico, patologia. Há ainda uma aproximação da questão com a política: o fascismo é construído sobre uma pura linha de abolição, destruição de todos os estratos, o que culmina num retorno ainda mais forte das estratificações e molarizações¹⁴⁵.

Neste trecho que destaquei, Deleuze e Guattari nos dizem algo parecido em relação à arte e à música: ele diz respeito ao mesmo perigo em ir “longe demais” em direção ao “polo máquina abstrata” tal qual a “perda de ritmo” ou a “perda dos órgãos”. Contudo, há uma diferença fundamental que os autores não tornam explícita: não se trata de, como no *Corpo sem Órgãos*, de um risco associado à clínica, justificável de modo quase axiomático; tampouco há relação direta com a ontologia, já que um “texto louco” ou um “concerto de ruídos” evidentemente não se equivalem a um puro caos e nem a um movimento absolutamente imperceptível; aparentemente, também não há juízo político – ao menos não se alerta claramente para o risco do fascismo, mesmo considerando-se a estranha passagem citada mais acima, onde fala-se vagamente da possibilidade de “perigo fascista” da música.

Concluo, portanto, que se trata de um juízo estético: não se agencia as forças de um modo tido pelos autores como positivo, posto que o fracasso em tornar sensível não descreve somente uma ausência total, um vazio em sentido ontológico, mas significa também “ir longe demais”, como no caso dos “concertos

144 Idem, p. 169-170.

145 Cf. *Mil platôs vol. 5*, acerca da *Máquina de guerra* e do *Aparelho de captura*.

de ruídos”. Faltaria consistência. Mas o que exatamente é essa falta de consistência neste trecho específico? Precisamente o fracasso em *tornar sensíveis* as forças não audíveis. Trata-se de uma concepção de música, portanto, absolutamente dominada pela presença do som no tempo, tal qual desenvolvida no solo mais íntimo da terra europeia. Mais do que isso: não há outro critério. Tornar sensível no som passa a ser não só *um* objetivo da música, mas *o* objetivo único, configurando-se como uma orientação estética oculta que se aplica a todos os casos, o que parece dar à evocação da questão da imanência a característica de pura retórica neste caso específico da música.

Essa atitude é contrária àquela encontrada nos escritos teóricos de Cage acerca do silêncio e da indeterminação se a observarmos sob o prisma do conceito de música. Ao limitar a música ao som, ao sensível e ao bloco de sensações auditivas, Deleuze e Guattari enrijecem o conceito de música, impedindo sua abertura ao silêncio. Seu pensamento-música não parece se realizar. A música parece comparecer como simples metáfora: sentido vago, indefinido, sem que essa indefinição se torne uma precisão própria da indeterminação, tendo em vista que se preserva um fundamento oculto – o sensível.

O “ir longe demais”, lembremos, é contrário à “síntese de disparates [...] definida por um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)”. Esse período específico tenta reaproximar o “ir longe demais” de uma ausência total, puro caos, mas ressalto que a ideia de que o “concerto de ruídos” vai longe demais distingue-se claramente deste “nada” ontológico.

Nessa oscilação entre juízo estético e ausência total de determinações (caos), é impossível não lembrar de Cage e os músicos associados à indeterminação. Esse temor que Deleuze e Guattari demonstram não poderia estar mais distante das palavras de Cage quando este afirma que “não existe o silêncio”, que “não é preciso temer o futuro da música” e, principalmente, que “nada foi perdido quando se desistiu”¹⁴⁶.

É claro que as análises de Valério da Costa mostram que há a possibilidade de identificação das composições de Cage. Isso talvez justifique o fato de Deleuze e Guattari incluírem o nome do compositor em seus escritos, mesmo que de modo

146 *Silence*, p. 8.

muito tímido se comparado ao formalista Boulez ou ao romântico Schumann, cujo nome encerra, sozinho em uma frase, o platô do ritornelo. Sim, Cage é citado como alguém que não perde sua consistência – não exatamente neste último trecho destacado, onde os autores se referem ao piano preparado, experiência anterior e distinta da indeterminação e do silêncio cageanos, mas sim na página 59, na passagem em que se diz que Cage opôs seu plano de composição a qualquer estrutura ou gênese.

Lembremos, porém, das objeções precisas de Valério da Costa que apontam uma certa defasagem entre o pensamento de Cage e a realização de suas propostas musicais. Impossibilitado de determinar as identidades das experiências de Cage a partir dos critérios tradicionais, Costa depende da observação de “obras” que são performadas várias vezes, permitindo a percepção de algo que se repete. Este algo diz respeito a um elemento sensível: percebe-se a performance, escuta-se a composição. Não por acaso o autor deixa de lado o que chama de “música conceitual”, cujos resultados sonoros, afirma, não importam.

Deleuze compartilha algo desse pensamento em seu texto *Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas*: “o material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade”. Ao encontro de Valério da Costa, a necessidade de se ouvir a música para haver qualquer avaliação. No livro deste último, a performance torna sensível uma ideia; uma partitura; etc; em suma, algo que se atualiza na apresentação, mesmo que algo não dado a priori, como composições construídas coletivamente em seções de improviso. Para Deleuze, são forças não audíveis que se tornam sensíveis, os movimentos moleculares do mundo, a duração, os infragenciamentos. Uma passagem do platô do devir é importante em relação a esse postulado:

o movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. [...] Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro [...] Mas o limiar adequado, por sua vez, só poderá proceder em função de uma

forma perceptível e de um sujeito percebido, notado. Assim, por si mesmo, o movimento continua passando alhures¹⁴⁷.

Recordemos que para Deleuze e Guattari não há a possibilidade de ausência total de movimento, mas sim uma variação em seus graus. Se somarmos essa citação ao fato de que a música é tomada para se pensar mesmo as questões ontológicas em Deleuze e Guattari, haveria algo como uma música não-audível no mundo. Daí a ideia de “tornar audíveis as forças não audíveis por si mesmas”: tornar sonora a duração, os movimentos inframoleculares, o tempo não-pulsado e o espaço liso que passariam despercebidos sem o uso do “ritmo”. Somando as expectativas de Deleuze e Guattari à constatação de Valério da Costa de que Cage é bem-sucedido em tornar sensível suas composições, conclui-se que há um ponto de convergência entre o compositor e a potência da música tal qual pensada pelos dois filósofos. Em ambos os casos, uma atualização do fora da música no interior do som.

Mas o pensamento de Cage parece possuir, para tomar emprestado um conceito dos dois filósofos, uma força de desterritorialização que ultrapassa suas próprias experiências, alcançando mesmo a chamada “música conceitual”, que Valério da Costa cita como exemplo de algo que ele não vai abordar por ter resultados sonoros insignificantes e que eu penso conter os mais altos graus de indeterminação. Se os elementos de ontologia da filosofia de Deleuze e Guattari são construídos em relação à música e se o papel do músico é tornar audível essa música, o que ocorre com a partitura citada no fim do capítulo anterior, de La Monte Young?

147 *Mil Platôs*, vol 4, p. 78.

Composition 1960 #15
to Richard Huelsenbeck

This piece is little whirlpools out in the middle of the ocean.

9:05 A.M.

December 25, 1960

Deleuze e Guattari citam Young, mas não para referir-se a nenhuma peça conceitual ou partitura verbal e sim à sua prática de sustentar um mesmo som, no que diz respeito às alturas frequenciais, por um longo período de tempo¹⁴⁸. Parece não haver dúvidas de que os filósofos compreendem a música como uma prática definida pela disposição dos sons. Wesley D. Cray escreve sobre como a música é usualmente compreendida como uma arte *a ser performada*, mesmo que as características da performance estejam indeterminadas a priori¹⁴⁹. É a essa concepção de música, arte dos sons no tempo, que Deleuze e Guattari se dirigem para tomar emprestados alguns elementos afim de construir sua filosofia. Mais do que isso: como atestam os exemplos de músicos escolhidos, todos representativos do cânone absoluto da música europeia, e também a crítica aos “concertos de ruídos”, parece haver mesmo um juízo estético. Nesse sentido, uma experiência como a *1960 #15* de Young certamente passa ao largo de seus escritos e não parece digna de atenção. Nada é tornado audível.

Cray afirma algo que auxilia na relação entre a ideia de música e a partitura verbal de Young: uma característica geral de uma categoria – como o fato de a música ser definida como arte dos sons – é simplesmente isso, a saber, uma característica geral, e não uma qualidade essencial de todas as práticas nela

148 Idem, p. 171.

149 Cf. *Unperformable works and the ontology of music*.

abrigadas. Uma prática que escapa a essa definição, posicionando-se em um limiar, imprime uma tensão ao conceito.

Parece irresistível sugerir uma relação entre essa composição e a ideia de “tornar audíveis forças não audíveis”, mas em direção oposta: Young torna a música não-audível, arrastando toda a sua história e sua tradição, juntando todos os seus cacos que outrora se agenciaram para produzir a palavra, o nome “música”, para então mergulhá-los de volta no turbilhão dos movimentos imperceptíveis. Não se trata, é claro, de destruição, isto é, de limitar-se a devolver a música ao caos, à pura ausência de sentido, ato estéril e mesmo impossível – impossibilidade essa que, aliás, demonstra que a preocupação de Deleuze e Guattari com o fato de um artista “ir longe demais” não é ontológica.

O gesto de Young, de outro modo, expande a música em direção a um silêncio por vir: abertura ao mundo e a concepção de um mundo que é, ele mesmo, música. Se a peça silenciosa de Cage tornou sensível as regras da prática musical escondidas sob seus elementos sintáticos, a partitura verbal de Young faz com que pensemos nas limitações de sentido da própria palavra e reconfigura seus limiares no pensamento. Toda uma infinidade de novas possibilidades abre-se diante da palavra “música” a partir desta ação aparentemente muito simples, muito pequena. Pequeno gesto de La Monte Young de buscar a música no mundo, nos pequenos redemoinhos, sem a necessidade de torná-la estritamente audível. Ao mesmo tempo, lançá-la a todo o oceano a partir do pensamento. Um pensamento-música, ou música-pensamento.

Conclusão

Essa dissertação teve como principal ponto de partida as experiências de música ligadas à indeterminação. Para isso, foi necessário explicitar, inicialmente, o que significa a indeterminação tal como proposta por John Cage, seu principal representante histórico. O material das notações verbais se mostrou um terreno fértil para o meu trabalho devido à disjunção que causa no conceito de música. Todo o percurso se deu através de uma relação entre a música e a filosofia. John Cage e Gilles Deleuze ocuparam um certo protagonismo nesse sentido. Isso ocorreu por dois motivos que para mim só ficaram mais claros após o término da escritura.

Em primeiro lugar, porque Cage, além de músico, é um pensador cuja atividade não se limita à música tal como a identificamos usualmente. Isso faz com que seu pensamento e sua prática de composição operem uma torção nos limiares do conceito de música. Essa certa indiscernibilidade entre música e pensamento, entre uma música que pensa e um pensamento impensável sem as contribuições da experiência e da atividade musicais, me levaram a observar também o mesmo problema por outra entrada, levando aos motivos pelos quais Deleuze ocupa uma relevância grande na dissertação.

Percebi que o filósofo, também em parceria com Félix Guattari, ambos muito significativos para mim ao longo da minha formação e do meu percurso na escritura da dissertação, toma emprestado da música diversas palavras que são então transmutadas em conceitos cujos sentidos são totalmente reconfigurados em seus escritos. Isso despertou minha curiosidade e decidi analisar seus textos para compreender as minúcias dessa operação que parecia aproximar-se de um pensamento-música, isto é, de uma concepção de pensamento e filosofia que toma os termos da música em sua construção.

Foi somente durante o processo de escrita que consegui compreender melhor a relação de Deleuze com a música. Pude perceber as zonas turvas dessa relação que ele constroi com a música, o que me levou a notar certas limitações. Sem o percurso da pesquisa e da escrita, contudo, seria impossível percebê-las. Houve, nesse sentido, a constatação de uma opção de Deleuze pelas experiências musicais mais ligadas ao elemento sensível e mesmo limitadas por ele. Isso me

levou, de volta às notações verbais: talvez, e deixo a questão em aberto, seja na arte que esteja efetuado um pensamento-música mais radical, pois penso que a atividade de exploração dos limites do pensamento não é um privilégio da filosofia ou da teoria. Penso que a pesquisa, em certo sentido, está também reiniciando agora, depois de descobertos alguns caminhos que só poderiam ser apresentados depois de realizada a escrita. Espero ter contribuído também, com minhas próprias partituras, para esse movimento musical que choca a cabeça contra a parede. O que resta de música nessas experiências?

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. The Politics of Hearing. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Orgs.). *Audio Culture: readings in modern music*. New York: Bloomsbury, 2004.

ARISTÓTELES. *Organon*. Paris: J. Vrin, 1946.

_____. Poética. In: *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 19-54.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.

BECKETT, Samuel. A Carta Alemã. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/08/literatura-da-despalavra-carta-de-samuel-beckett-a-alex-kaun-a-carta-alema-de-1937/>. Acesso em: 2 de jan. 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

_____. *A Year From Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CARON, Jean-Pierre. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. No prelo.

_____. *L'indétérmination à l'oeuvre*. John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale. No Prelo.

CHARLES, Daniel. Entr'acte: formal or informal music? In: *The Musical Quarterly*, vol. 51, n. 1, 1965, p. 144-165. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/740895>. Acesso em: 1 de abr. 2018.

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

COX, Christoph; WARNER, Daniel (Orgs.). *Audio Culture: readings in modern music*. New York: Bloomsbury, 2004.

- CRAY, Wesley D. Unperformable works and the ontology of music. In: *British Journal of Aesthetics*, 56 (1), p. 67-81, 2016.
- DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. A imanência: uma vida.... In: *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/gr2NsL>. Acesso em: 12 de mar. 2018.
- _____; LAPOUJADE, David (Org.). *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____; _____. *Mil Platôs, vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____; _____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DINIZ, Júlio C. V. Na Clave do Moderno. In: *Semear*, n. 4.
- FERRAZ, Maria Cristina F. Tematizações da Linguagem: Herança Metafísica e Retomada Sofística. In: *Contracampo* (UFF), Niterói, v. 01, p. 83-92, 1997.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- GRIFFITHS, P. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- ISIDORE of Seville. *The Etymologies*. Disponível em: <http://sfponline.org/Uploads/2002/st%20isidore%20in%20english.pdf>. Acesso em: 2 de dez. 2017.
- LELY, John; SAUNDERS, James. *Word Events: perspectives on verbal notation*. New York: Continuum, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.
- _____. *Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- _____. *Teeteto & Crátilo*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

PRADO JR, Bento. A ideia de plano de imanência. In: *Folha de São Paulo*, 1997. Disponível em: <https://goo.gl/biefJn>; <https://goo.gl/ccivWC>; <https://goo.gl/Y9SCyZ>. Acesso em: 28 de mar. 2018.

REYNOLDS, Roger. Indeterminacy: some considerations. In: *Perspectives of new music*, vol. 4, n. 1, p. 136-140. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832533>. Acesso em 20 mar. 2018.

RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100780353>. Acesso em: 12 jan. 2018.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da Certeza*. Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.